

FERNANDO DEL PASO
LA IMAGINACIÓN AL PODER

J. G. COBO BORDA

OFRENDA EN EL ALTAR DEL BOLERO

JULIO ORTEGA: EL TEATRO DE DRAGÚN

JORGE AGUILAR MORA: RASGAR LA REALIDAD

ARMANDO PEREIRA: SOBRE EL DISCURSO CIENTÍFICO

SANTIAGO GENOVÉS: EINSTEIN Y LA BIOLOGÍA

JACQUES GILHAUMOU: EL DISCURSO POLÍTICO

UNIVERSIDAD
DE MEXICO



EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

MUERTE Y RESURRECCIÓN
DE BORGES

CRÍTICA SOBRE RIBEYRO, CISNEROS, LOUYS, IBARGÜENGOITIA, PUIG Y LOS GLADIADORES

SUMARIO Volumen XXXIV, número 2, octubre de 1979

Emir Rodríguez Monegal

Muerte y resurrección de Borges, 1



Fernando del Paso

La imaginación al poder, 15

Santiago Genovés

Einstein en la biología y en la sociología, 17

Andrés de Luna, Norma Patiño

*La realidad: una pantalla que rasgar,
(una conversación con Jorge Aguilar Mora), 21*

Armando Pereira

Sobre el discurso científico, 25

Jacques Guilhaumou

I Orientaciones actuales sobre el análisis del discurso político contemporáneo

J. G. Cobo Borda

Ofrenda en el altar del bolero, 29

Manuel Capetillo

De un matrimonio en la inquisición fantástica, 31

Alfredo Bryce Echenique:

Desde París, 37

Federico Alvarez:

Desde España, 38

José Miguel Oviedo:

Crítica al sesgo, 39

Carlos Illescas:

Disparatario, 41

Julio Ortega:

Teatro, 42

Andrés de Luna:

Cine, 44

Guillermo Sheridan:

Lecturas, 45

Libros



Ibargüengoitia: decir que estoy jodido es poco, 48/ La búsqueda del príncipe azul, 48/ Contra la academia, 50/ María Luisa Puga: testimonio y resignación, 51

Tercera de forros:

Antonio Castañeda *Poemas*

Universidad Nacional Autónoma de México

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

Coordinador de Extensión Universitaria: Arq. Jorge Fernández Varela.

Revista de la Universidad de México

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

Director: Arturo Azuela

Jefe editorial: Cristina Pacheco

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas / Editores: Armida de la Vara y Eduardo Enríquez

Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Administración: Pedro Parra Reynoso

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

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

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

EMIR
RODRÍGUEZ
MONEGAL

MUERTE Y RESURRECCIÓN DE BORGES

La muerte en casa

Hacia comienzos de 1937 el padre de Borges (a quien él siempre llamó Padre) estaba demasiado enfermo para dejar duda alguna sobre su próximo fin*. Tenía sólo sesenta y seis años pero toda su vida había estado invalidado por una vista débil. En 1914, a los cuarenta, fue obligado a jubilarse porque ya no veía los documentos que, como abogado, debía firmar. Ahora estaba totalmente ciego y, además, su corazón había empezado a fallar. Cada día dependía más y más de su mujer. Madre se había convertido en sus ojos. Apenas resultó evidente que Padre estaba ciego, ella hizo un enorme esfuerzo para perfeccionar su rudimentario conocimiento del inglés. De manera que cuando él ya no pudo leer más sus libros favoritos, Madre se convirtió en lectora.

Padre había sido siempre un hombre tímido. Años más tarde, su hijo habría de decir que era tan modesto que le hubiera gustado ser invisible (*An Autobiographical Essay*, 1970, p. 206).¹ Como no lo consiguió, tuvo que conformarse con pasar horas en casa, inmóvil. Incluso cuando había visitas, casi no pronunciaba palabra. Su silencio, sin embargo, era extremadamente amable, como ha contado José Bianco en unas deliciosas reminiscencias de los Borges. En las raras ocasiones en que decía algo, siempre era para preocuparse por el confort del

huésped. En uno de los cuentos de Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," hay un personaje secundario, Herbert Ashe, que está obviamente modelado sobre la figura de Padre:

En vida padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto, no es siquiera el fantasma que ya era entonces. (...) Lo recuerdo en el corredor del hotel, con un libro de matemáticas en la mano, mirando a veces los colores irrecuperables del cielo. Una tarde, hablamos del sistema duodecimal de numeración (en el que doce se escribe 10). (...) En septiembre de 1937 (...) Herbert Ashe murió de la rotura de un aneurisma.

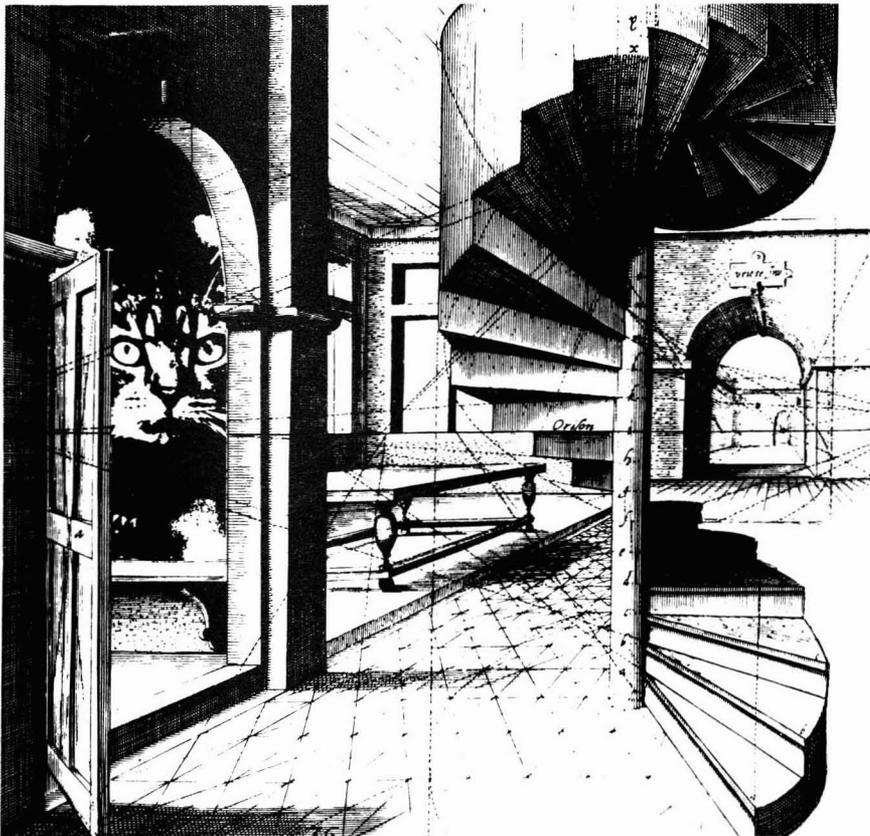
(*Ficciones*, en *Obras Completas*, 1974, pp. 433-434).

Si se recuerda que fue Padre quien enseñó a Georgie (como llamaban a Borges en casa) tanto los principios generales de las matemáticas como los fundamentos de la metafísica idealista, la que se suma a la "irrealidad" del personaje, acentuada por el apellido Ashe (que deriva de "ash", ceniza en inglés), resulta muy clara la alusión biográfica. La imagen de Ashe, quietamente sentado y mirando ("a veces") el cielo, debe haber sido inspirada por las muchas veces que Georgie vio a Padre dedicado a la misma solitaria, empecinada tarea. Hasta la causa de la muerte de Ashe hace eco a la de Padre. Al fin, fue el corazón el que falló a ambos.

En uno de los pasajes más reticentes de su *Autobiographical Essay*, Borges describe el acontecimiento: "Una mañana, mi madre me llamó por teléfono (a la biblioteca donde trabajaba), y yo pedí permiso para ausentarme, llegando justo a tiempo para ver morir a mi padre. Había tenido una larga agonía y estaba muy impaciente por morir." (*Essay*, p. 242). Murió —como había muerto su madre, Fanny Haslam, dos años antes; como moriría su viuda, Leonor Acevedo, casi cuarenta años más tarde—: recibiendo a la muerte con alivio, como un alivio del dolor de vivir. Como es habitual en su *Essay*, Borges no da la fecha de la muerte de Padre. Era el 24 de febrero de 1938.

A partir de aquel momento, Georgie se convirtió teóricamente en cabeza de familia. Tenía treinta y ocho años y sólo hacía un tiempo que había empezado a contribuir regularmente al presupuesto familiar. Padre había querido que se dedicase exclusivamente a las letras, y cumpliera así el destino de poeta que él mismo (por su corta vista, por las responsabilidades de un hogar, por su amor a la invisibilidad) no había sabido cumplir. Pero los duros años treinta y la inflación que siguió a la caída de la bolsa de New York, había obligado a Georgie a procurarse un empleo permanente. A las penas de sus últimos años, debió sumar Padre la de saber que su mecenazgo no era ya suficiente.

Poco cambió en el hogar de los Borges con la muerte de Padre. Excepto por el alivio de no tener



* Estas páginas pertenecen al libro, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, que ha publicado en New York, la editorial norteamericana E.P. Dutton, 1978. Han sido especialmente traducidas en español por el autor. Las referencias bibliográficas

de textos de Borges han sido unificadas para remitir a la edición de *Obras completas*, en un volumen, que ha publicado Emecé Editores, en Buenos Aires, 1974. Las otras referencias a textos citados se dan en notas.



Borges a los 18 años

que asistir a su agonía, las cosas continuaron como antes. La vida burocrática y literaria de Georgie siguió su curso. Todos los días hábiles iba a la Biblioteca Miguel Cané, situada en uno de los barrios pobres de Buenos Aires, para cumplir sus tareas de modesto auxiliar. Casi todas las semanas escribía artículos para *El Hogar* (revista básicamente leída por elegantes señoras). En sus ratos de ocio, visitaba regularmente a Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, futuros cómplices de algunas heterodoxas antologías. El único cambio visible en esta rutina era muy sutil. Durante cinco meses Borges dejó de publicar en *Sur*, la revista que fundó Victoria Ocampo en 1931. No podía dejar de hacerlo en *El Hogar*, porque al fin allí le pagaban algo, y la muerte de Padre había apretado aún más el presupuesto familiar. Pero en *Sur* no pagaban entonces. Y, además, el nivel de exigencia de sus lectores era mayor. Pero ya en agosto de 1938, Borges volvió a *Sur*, con una reseña de *La amortajada*, de María Luisa Bombal, novela que la misma revista había publicado y que Borges quería recomendar a sus lectores porque la autora chilena practicaba un tipo de literatura fantástica en la que él mismo estaba realizando experimentos más o menos secretos.

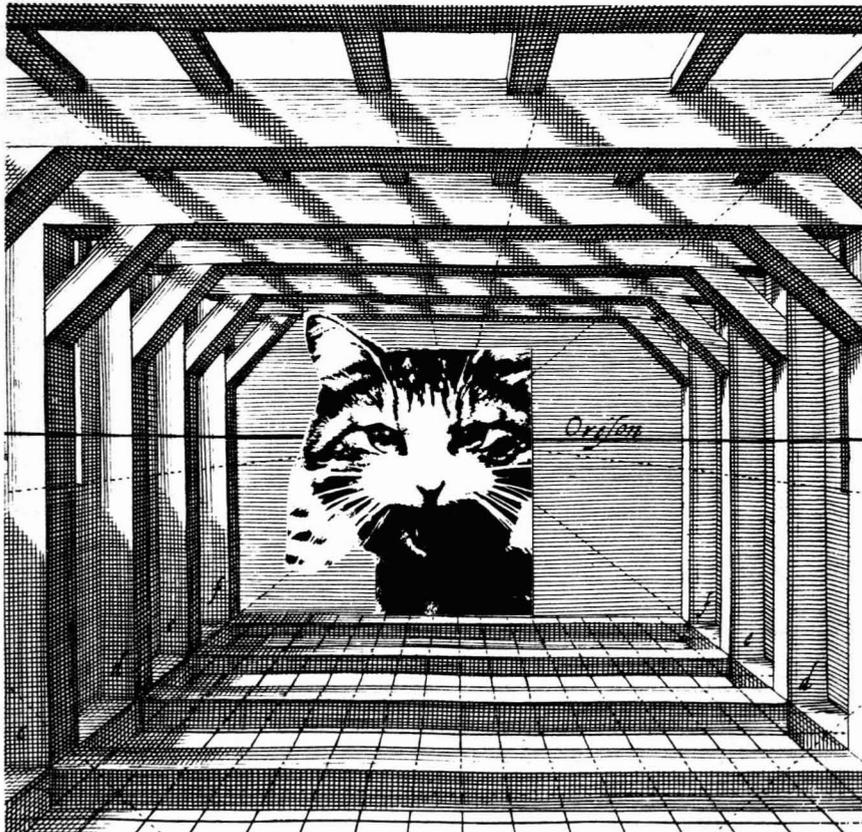
La última colaboración que entregó a *Sur* ya en vísperas de la muerte de Padre había sido, incidentalmente, una nota sobre el suicidio de Leopoldo Lugones que se publicó en el número de febrero de

1938. El poeta argentino fue siempre uno de sus modelos más decisivos. Cuando Georgie empezó a publicar poemas ultraístas, a comienzos de los años veinte, Lugones era sin duda el más importante escritor argentino: un hombre cuya larga sombra oscurecía demasiado a la nueva generación. Como era inevitable, Georgie se había sumado al coro de jóvenes que, para demostrar su originalidad, atacaban a Lugones. Más tarde, habría de reconocer que en el esfuerzo por ser original habían caído en el error de imitar un solo aspecto de Lugones: el de los poemas paródicos de *Lunario sentimental* (1909), tan millonarios de metáforas. "Eramos tardíos herederos de uno solo de los perfiles de Lugones," habría de concluir en un artículo publicado en *El Hogar* poco antes del suicidio del poeta ("Las nuevas generaciones literarias," 26 de febrero de 1937). En el artículo necrológico de *Sur*, reitera el punto de vista. En el último párrafo hace una delicada alusión al suicidio. Recuerda un pasaje de uno de los *Estudios helénicos*, de Lugones, en que el poeta deduce del rechazo por parte de Ulises de la inmortalidad que le ofrece Calipso (rechazarla, argumenta Lugones, equivale a suicidarse), que el héroe quería ser no sólo dueño de su vida sino también de su muerte. Borges pensaba que Lugones tenía derecho al suicidio y, discretamente, lo aprueba por medio de esta oportuna cita.

En el contexto de la sociedad católica argentina de entonces, la opinión era audaz. Lugones había cometido un pecado que condenaba su alma. Pero Borges prefiere colocarlo en otro contexto: el de una cultura que él amaba y que respetaba la dignidad del suicidio. La muerte de Lugones, que precedió por tan poco tiempo a la de Padre, debe haber afectado hondamente a Borges. En cierto sentido, Lugones había sido también una figura paterna. En el prólogo a *El hacedor* (1960), ha contado que siempre soñó con que Lugones llegase a gustar de sus poemas. Pero, para Borges, aquél fue siempre remoto, solitario, reticente. Era un modelo que él podía admirar a la distancia y hasta criticar abiertamente; un modelo complementario del paterno en el que la cercanía, la amistosa complicidad de libros y costumbres, el respeto filial, embotaban toda crítica.

Si en la superficie, poco cambió en su vida con la muerte de Padre, el impacto de esa desaparición quedaría registrado sutilmente en otra forma. Un accidente que Borges padece en la Noche Buena de 1938 revela hasta qué punto había sido afectado por aquella muerte. El episodio ha sido descrito por lo menos dos veces por él.² En el *Essay* cuenta:

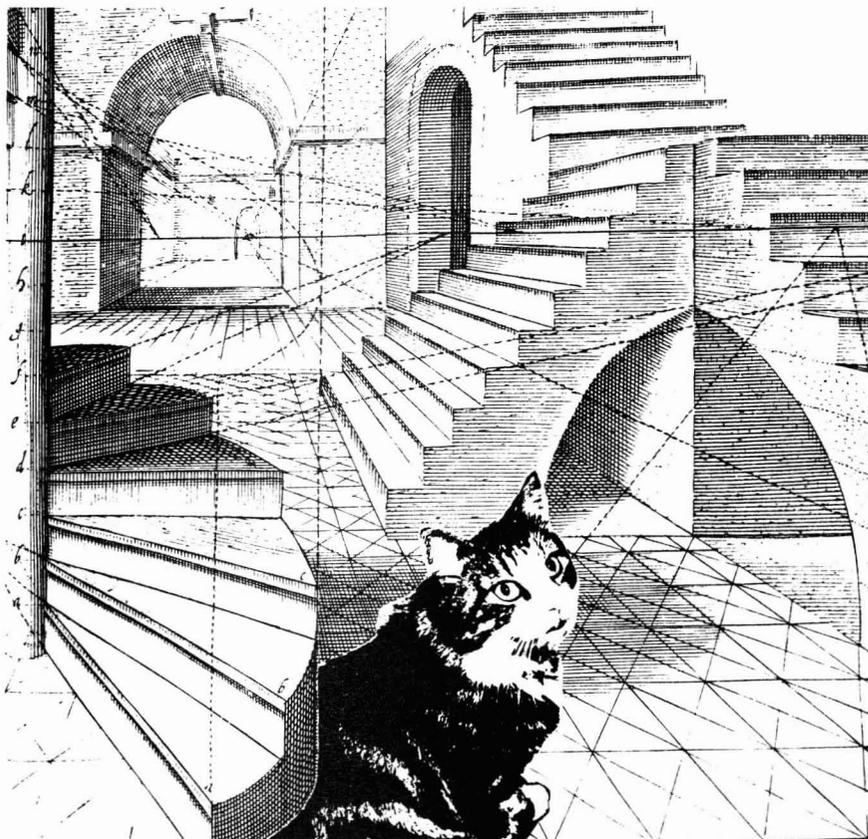
Fue en la Noche Buena de 1938 —el mismo año en que murió mi padre— que sufrí un severo accidente. Estaba subiendo aprisa una escalera cuando sentí que algo rozaba mi cuero cabelludo. Había raspado el batiente de una ventana recién pintada. A pesar del tratamiento de urgen-



cia, la herida se envenenó y por un lapso de una semana más o menos, yací insomne y tuve alucinaciones y fiebre altísima. Una noche, perdí el uso de la palabra y tuve que ser llevado de prisa al hospital para ser operado. Se había declarado una septicemia y durante un mes vacilé, sin saberlo, entre la vida y la muerte. (Mucho más tarde, habría de escribir sobre este tema en mi cuento. "El Sur.") (*Essay*, pp. 242-243).

En el primer párrafo del cuento, después de presentar al protagonista, Juan Dahlmann, Borges describe lo que ocurrió el último día de febrero de 1939. Hay aquí un cambio de fechas, tal vez para evitar las connotaciones religiosas de la Noche Buena y para marcar (secretamente) el momento exacto de la recuperación de Borges.

Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabalado de *Las mil y una noches* de Weil, ávido de examinar ese hallazgo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente ¿un murciélago, un pájaro? En la cara de la mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre. La arista de un batiente recién pintado que alguien se olvidó de cerrar le habría hecho esa herida. (*Ficciones*, en *Obras Completas*, p. 525).



Si se compara esta versión con la del *Autobiographical Essay*, es posible concluir que Borges inventó algunos detalles narrativos para hacer la historia más concreta y creíble: el hallazgo de un tomo suelto de una oscura traducción alemana de las *Mil y una noches* (traducción sobre la que él ya había opinado en un artículo de *Historia de la eternidad*, 1936); la alegría y la codicia que el hallazgo despertó en Dahlmann, hombre de libros como su autor; el descubrimiento de estar herido por la expresión de la cara de la mujer que abre la puerta y por la sangre que mancha su propia mano. (Estos últimos detalles son muy cinematográficos y revelan la familiaridad de Borges con el metonímico estilo de montaje practicado por Hitchcock y von Sternberg, dos de sus directores favoritos.) Pero si se consulta otro testimonio sobre el verdadero accidente, es fácil conjeturar que la versión ficticia de "El Sur" está tal vez más cerca de la realidad que la del ensayo autobiográfico. Esta es la versión que ofrece Madre:

Tuvo otro horrible accidente (...) Por un tiempo, estuvo entre la vida y la muerte. Era Noche Buena y Georgie había ido a buscar a una muchacha que iba a venir a almorzar con nosotros. Pero Georgie no volvió! Angustiada, llamé a la policía. (...) Parece que, como el ascensor estaba descompuesto, había subido las escaleras corriendo y no vio una ventana abierta; pedazos de vidrio se habían incrustado en su cabeza. La cicatriz es todavía visible. Como la herida no fue adecuadamente desinfectada antes de ser suturada, al día siguiente tenía una fiebre de 40 grados. La fiebre siguió y siguió hasta que fue necesario operarlo, a media noche. (Testimonio de Madre, En *L'Herme*, 1964, p. 11)³.

Por dar más detalles sobre el contexto en que se inserta el accidente, Madre agrega un elemento significativo que está ausente en las versiones ofrecidas por Borges. La joven que él había ido a buscar queda reducida a una cara anónima y horrorizada en "El Sur" y no es mencionada siquiera en el *Essay*. El estado de anticipación gozosa que habría despertado ese almuerzo de Noche Buena ha sido despalzado (muy adecuadamente, observaría Freud) al placer que siente Dahlmann al descubrir un tomo de una rara traducción de las *Mil y una noches*. Conociendo la habitual reticencia de Borges en asuntos eróticos, se comprende que toda referencia a la muchacha haya sido censurada en el ensayo autobiográfico y que la mujer (una mujer) sólo sea brevemente aludida en el cuento.

Los biógrafos de Borges han identificado a la joven. Era una muchacha chilena de la que Borges gustaba mucho entonces (aunque en esa época gustaba prácticamente de todas, chilenas o no). Ella es importante para entender el accidente porque en los textos de Borges el elemento censurado, o despalzado, es casi siempre el que da la clave del



cuento y de su fuente real. Hay que recordar que Borges había ido a buscar a la joven para llevarla a almorzar con Madre. Por estar apurado, cometió el error de no esperar el ascensor. Esa corrida por la escalera es demasiado significativa, como lo es el cargado contexto emocional de la ocasión. Ellos dan al accidente otro sentido. La reticencia de Borges hace imposible saber, por ahora, si la ocasión tenía otro significado. ¿Era la primera vez que la muchacha veía a Madre? ¿Había alguna suerte de compromiso formal en el aire?

Si esto último fuese cierto, el accidente adquiriría otro sentido. Se le podría encarar como una forma inconsciente de escapar a la responsabilidad de ese tipo de situación, que simbólicamente implica dar un paso más hacia la madurez y la responsabilidad domésticas. Entonces, Borges no sólo sería nominalmente cabeza de familia sino que asumiría la responsabilidad extra de fundar su propia familia. El hecho de que, debido al accidente, aquel encuentro de la muchacha con Madre fracasó y que, debido también al accidente, Borges se convirtió por un tiempo en un inválido que (como Padre) dependía totalmente de Madre, presta a todo el episodio una coloración distinta. El accidente puede ser visto, a nivel inconsciente, como una decisión fatal que perpetúa su dependencia de Madre, una negativa a entrar en la madurez.

Pero como no sabemos realmente todas las cir-

cunstancias de ese almuerzo frustrado, será mejor no especular demasiado. Lo que sabemos, sí, es que el accidente hizo a Borges —por un tiempo, al menos— más dependiente aún de Madre. También tuvo otra consecuencia: lo libró simbólicamente, y para siempre, de la tutela invisible de Padre. Para entender este otro aspecto hay que mirar el accidente desde un punto de vista completamente distinto.

Leer es escribir

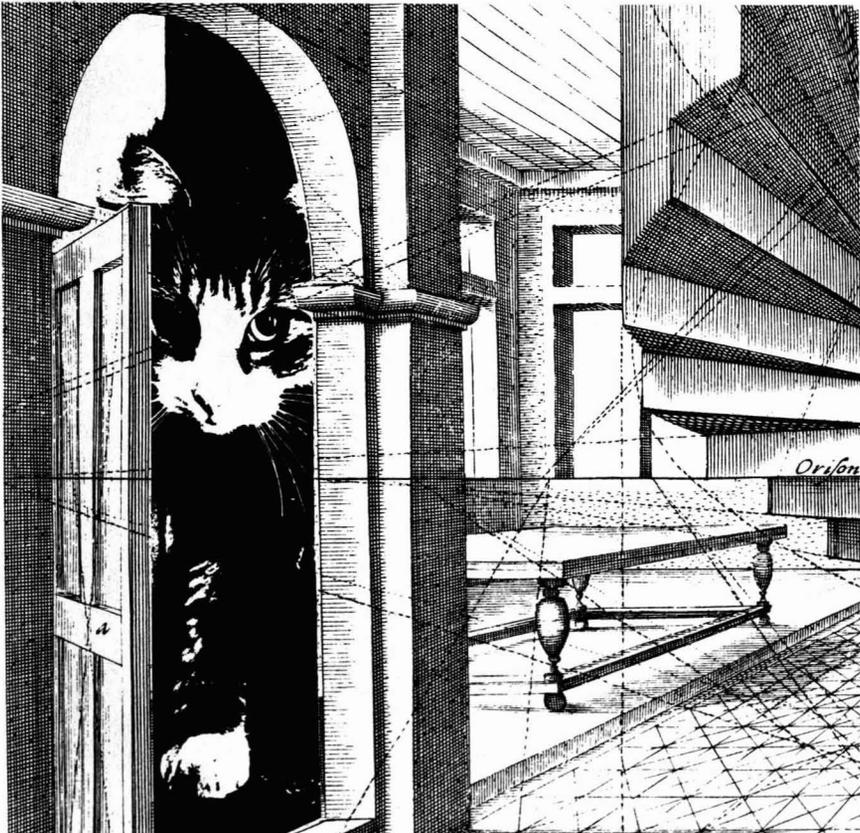
Una de las primeras consecuencias del accidente, según Borges, fue que temió haber perdido la capacidad de leer y escribir. En su *Essay* cuenta:

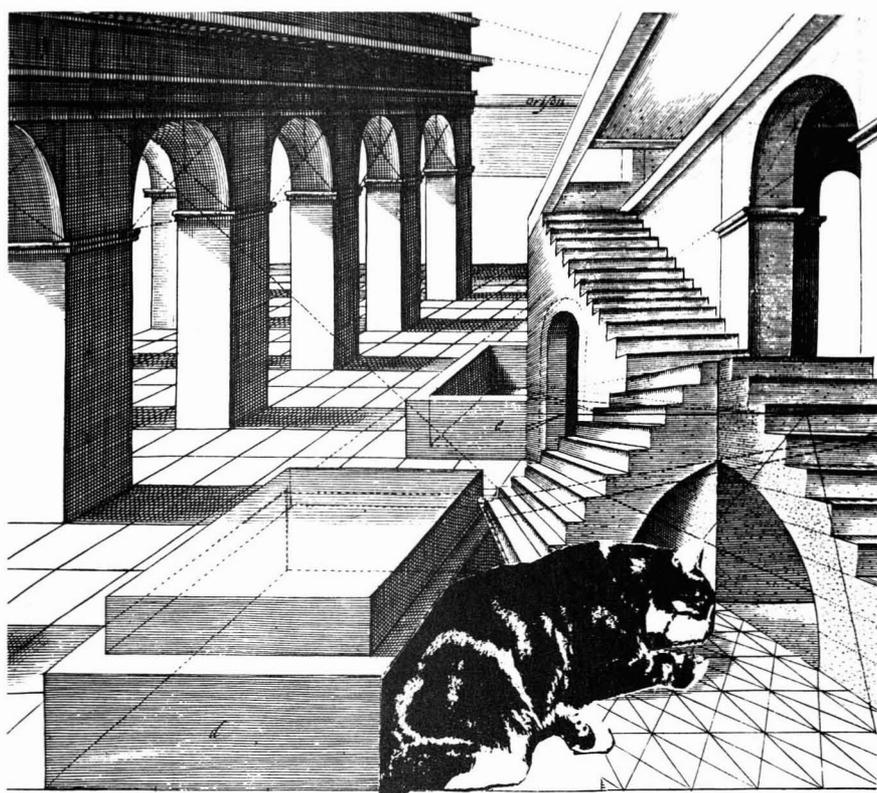
Cuando empecé a recuperarme, temí por mi integridad mental. Me acordé que mi madre quería leerme un libro que yo había mandado buscar recientemente, *Out of the silent planet (Fue ra del planeta solitario)*, de C. S. Lewis, pero durante dos o tres noches me pasé tratando de vencerla de que no lo hiciese. Al final, empecé a llorar. Mi madre preguntó por qué lloraba. “Lloro porque entiendo,” le dije. Un poco más tarde, me pregunté si podría volver a escribir alguna vez. Había escrito antes bastantes poemas y docenas de reseñas de libros. Pensé que si trataba de escribir una reseña ahora y fallaba, iba a estar liquidado intelectualmente, pero que si intentaba algo que nunca había hecho hasta entonces y fracasaba, no sería tan malo y hasta podría prepararme para la revelación última. Decidí que trataría de escribir un cuento. El resultado fue “Pierre Menard, autor del *Quijote*.” (*Essay*, p. 243)

Como de costumbre, Borges, resume mucho aquí un proceso largo y complejo. En el relato que ha hecho Madre del accidente se agregan detalles importantes:

Durante dos semanas, estuvo entre la vida y la muerte, con una fiebre de 40 o 41 grados; al cabo de la primera semana, la fiebre empezó a ceder y me dijo: “Léeme algo, léeme una página.” Había tenido alucinaciones, había visto animales entrar furtivamente por la puerta, etc. Le leí una página, y entonces me dijo: “Está bien.” —“¿Qué quieres decir?”— “Sí, ahora sé que no me voy a volver loco. He comprendido todo.” Empezó a escribir historias fantásticas más tarde, algo que no le había ocurrido antes. (...) Tan pronto estuvo de vuelta en casa, empezó a escribir un cuento fantástico, el primero de los suyos. (...) Y luego sólo escribió cuentos fantásticos, lo que me asusta un poco porque yo no los entiendo mucho. Una vez le pregunté: “¿Por qué no escribes de nuevo las mismas cosas que solías escribir?” El me contestó: “No insistas, no insistas.” Y tenía razón. (Madre, p. 11)

La diferencia entre los dos relatos del mismo episo-





dio se debe no sólo al punto de vista. En tanto que Borges dice bien claro que fue Madre la que insistió en leerle el libro de Lewis, ella dice que fue él el que se lo pidió. Los testimonios de la gente suelen no coincidir, pero no tan drásticamente. Tal vez aquí la diferencia corresponda sólo al desplazamiento del “yo” narrativo. En su versión del accidente, Borges quiere comunicar al lector los temores por su “integridad mental”, en tanto que Madre parece más interesada en comunicar tanto su preocupación por la salud del hijo como su propia devoción. En sus recuerdos, ella siempre se presenta como estando completamente a sus órdenes, en tanto que Borges generalmente subraya la independencia de carácter y la fuerza que ella tenía. La discrepancia es inevitable: las madres se creen esclavas de sus hijos en tanto que los hijos saben qué dominantes e insistentes esas madres tan cariñosas pueden ser.

La otra diferencia es de tono. El de Madre es dramático en tanto que el de Borges es sobrio, y carente de emoción. Hasta al contar su reacción y su llanto ante la lectura de Lewis, su actitud es distante. La emoción al describir que podía entender el libro, no está aquí sino en un cuento, muy posterior al accidente, “La escritura del Dios,” de *El Aleph* (1949). Cerca del final, el protagonista, un sacerdote maya preso por los españoles, tiene una visión mística de la Rueda (que es el universo, que es su dios) y exclama: “Oh, dicha de entender, mayor

que la de imaginar o la de sentir”. (*Obras Completas*, p. 599). En aquella zona entre la vida y la muerte en que estuvo vacilando en 1939, Borges (como el sacerdote maya) lentamente regresó a la dicha de entender.

Su relato de cómo se convirtió en escritor de ficciones es muy resumido y, además, contiene un flagrante anacronismo. Borges había estado escribiendo ficciones por lo menos desde 1933, cuando publicó en las páginas del Suplemento Multicolor de *Crítica*, un cuento, “El hombre de la esquina rosada,” más tarde incluido en *Historia universal de la infamia* (1935). Algunas de las biografías de este libro eran parcialmente ficticias. En su último libro de ensayos, *Historia de la eternidad* (1936), había deslizado, bajo la máscara de la reseña bibliográfica de una inexistente novela policial publicada en Bombay, uno de sus primeros relatos fantásticos. “El acercamiento a Almotásim” era en realidad el primer modelo de “Pierre Menard, autor del *Quijote*.” Los vínculos entre el cuento y aquella supuesta reseña son obvios: ambos fueron presentados como ensayos literarios que discuten la obra de un escritor desconocido; para disimular su condición ficticia, ambos ofrecen toda clase de falsa información (fecha y lugar de publicación de libros inexistentes, nombres de editores y periódicos, citas de otros críticos). Ambos tienen que ver con un cierto concepto no realista de la ficción. Ambos usan el recurso de describir una realidad literaria que es falsa. Lo fantástico en ambos es la literatura misma.

Hay, es cierto, una gran diferencia entre ambos relatos. El primero es más plausible ya que reseña un libro que *podría* haber sido escrito en Bombay (no hay nada fantástico *per se* en el género policial); por eso mismo, no fue reconocido como una fabricación y muchos aficionados al género hasta intentaron vanamente conseguir ejemplares de la novela en las librerías inglesas de Buenos Aires. El segundo relato es más inverosímil porque la tarea que se propone el protagonista es imposible: reescribir (no copiar) *El Quijote* letra por letra. Lo fantástico en el cuento es la conducta de Pierre Menard. Es difícil comprender qué tiene esto que ver directamente con la lectura de la novela de C. S. Lewis. Por otra parte, los vínculos del cuento con Kafka (a quien Borges tradujo por esos años) son obvios. En muchas de las novelas y cuentos del escritor checo se encuentran ejemplos de conducta “fantástica,” como el propio Borges ha indicado en su prólogo a *La metamorfosis* (1938).

En realidad, al indicar una relación de contigüidad entre “Pierre Menard” y la novela de Lewis, Borges está despistando a su lector, haciéndole creer que emerge del accidente convertido en un escritor de ficción por influencia de aquella novela. Sin embargo, hay alguna verdad en lo que dice. Aunque se equivoque en la cronología de los acontecimientos (ya había empezado su carrera de es-

critor de ficciones) y en la relación que establece entre su cuento y la novela de Lewis, tiene razón en subrayar la importancia de esta novela en el nuevo tipo de ficción que él empieza entonces a practicar. (Debió haber mencionado otro cuento, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," en que un planeta imaginario es sobreimpuesto al nuestro, como en la novela de Lewis). También tiene razón en destacar la importancia del accidente para acelerar ese cambio radical de su escritura. El accidente produjo esa transformación; no como causa original sino como etapa final de una compleja metamorfosis que Borges sufrió a partir de la muerte de Padre.

Al contar la historia del accidente, Borges hace una observación casual: "Fue en la Noche Buena de 1938 —el mismo año en que murió mi padre—" (*Essay*, p. 242). A los treinta y ocho años, la muerte de Padre lo había liberado de una tutela que duró demasiado. Desde que era un niño, y por lo que podía recordar, Padre lo había impulsado a realizar un destino literario que su propia falta de ambición y (tal vez) sus moderados recursos poéticos le habían impedido cumplir. Georgie estaba destinado a ser un escritor porque eso es lo que Padre había decidido. Desde este punto de vista, como tantos otros padres, el suyo había querido que el hijo fuese su *alter ego* e incluso un mejor *alter ego*. El fracaso de Padre como poeta, dramaturgo y cuentista, estaría compensado por el éxito de Georgie.

Esta decisión, que el niño jamás discutió y que el joven no sólo aceptó sino que intentó llevar a cabo, había colocado una responsabilidad enorme sobre sus hombros. No es de extrañar que Georgie haya estado siempre obsesionado con el tema del doble y haya encontrado en la novela de Gustav Meyrink, *El Golem* (1915), un símbolo adecuado de sus propios sentimientos de haber sido "fabricado" por otro. El era el Golem de Padre.

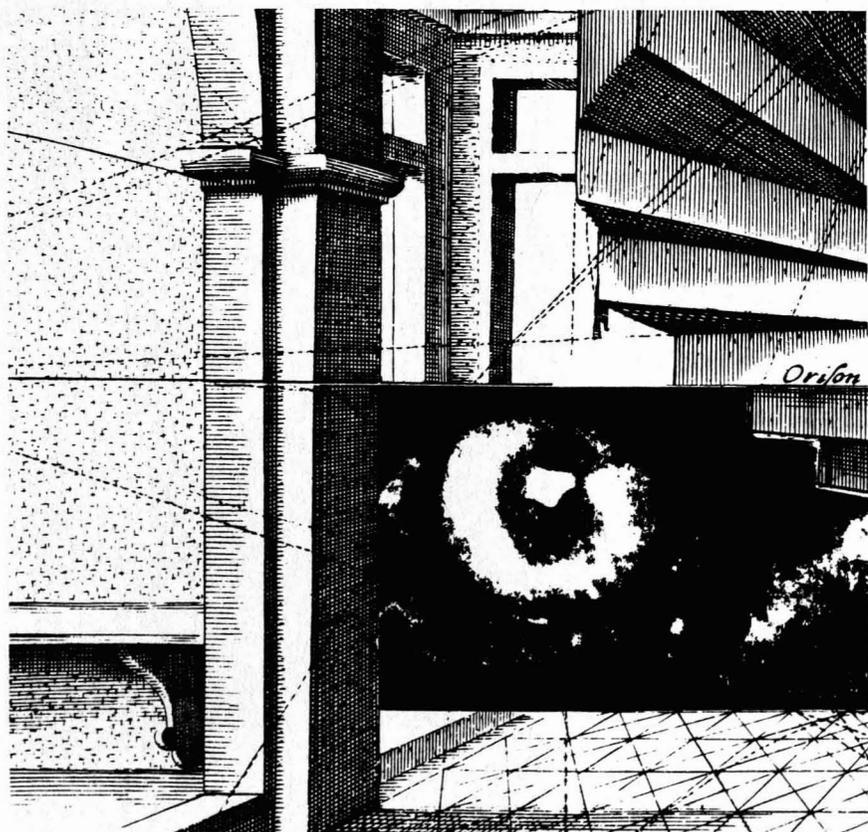
Pero la relación tenía otro aspecto. Padre había sido un poeta reticente y un novelista psicológico, en tanto que Georgie había intentado cumplir aquella ambición paterna sin seguir de muy cerca los modelos que aquel respetaba. El muchacho había escrito poemas, pero su poeta era el cósmico Whitman, no el apagado sonetista Enrique Banchs; como narrador, él había evitado las psicológicas y había trabajado mucho para crear (casi clandestinamente) un tipo distinto de ficción: crítica y hasta fantástica. Con la muerte de Padre, la responsabilidad de realizar aquel destino continuaba, pero Borges estaba por fin libre de continuar la busca del tipo de escritura que él realmente quería.

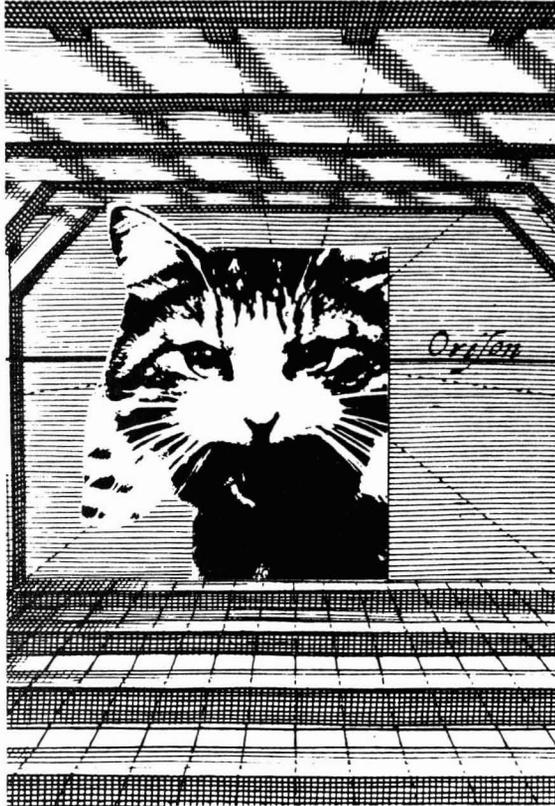
El accidente dramatizó la culpa que Borges sintió a la muerte de Padre y su profunda y completamente inconsciente necesidad de liberarse al fin de la tutela paterna. Desde un punto de vista simbólico, el accidente representaba a la vez la muerte (suicidio) y la resurrección. Del accidente, Borges emergió como otro escritor, engendrado esta vez por él mismo. Esto es precisamente lo que él estaba tratando de sugerir cuando escribió en el *Essay* que después del accidente (y la muerte de Padre) había intentado hacer "algo que nunca había hecho hasta entonces" (*ibid.*, p. 243). Es decir: trató de escribir abiertamente un cuento fantástico que debía ser leído como cuento fantástico. Literalmente, había salido del armario.

Este nuevo Borges iría mucho más lejos de lo que Padre había planeado nunca, o incluso soñado. Al intentar suicidarse simbólicamente, Borges había matado verdaderamente aquel yo que sólo era reflejo del Padre. Pudo así asumir una nueva identidad a través de la experiencia mítica de la muerte y resurrección.

Pero no abandonó del todo su viejo yo, tímido, amigo de máscaras literarias. La narración fantástica que escribió apenas recuperado de la septicemia, "Pierre Menard, autor del *Quijote*," fue publicada en la revista *Sur* (mayo 1939) como si fuese un ensayo crítico y sin ninguna señal de que se trataba de una ficción. El nuevo Borges no tenía empacho en mostrarse como el viejo —"El otro, el Mismo," como dice el título de una de sus compilaciones de poemas—. La metamorfosis no era del todo visible pero ya era definitiva. Aquel cuento era el primer texto escrito por el nuevo Borges.

Apenas estuvo recuperado, volvió a encargarse de la sección, "Libros y Autores Extranjeros," que estaba dirigiendo y redactando en *El Hogar*, desde





1936. Ya en el número de 10 de febrero de 1939, su marca era evidente en cada línea de la sección. La reseña más larga del libro estaba, naturalmente, dedicada a comentar *Out of the silent planet*.

El título de la reseña ya da el tono: "Un primer libro memorable." Empieza indicando que ahora que H.G. Wells (el padre de la ciencia-ficción de este siglo) prefiere las divagaciones filosóficas a la invención rigurosa de sucesos imaginarios, dos ingeniosos discípulos suyos compensan por esta "abstracción" del maestro: son Olaf Stapledon, un escritor que Borges a menudo reseñara en estas páginas de *El Hogar*, y C. S. Lewis. Al resumir el tema del libro de este último, Borges indica que es psicológico, ya que los tres tipos de humanidad que encuentra el visitante al planeta rojo, y la vertiginosa geografía de Marte, son menos importantes para el lector que las reacciones del protagonista que empieza por hallar aquellos tipos atroces y casi intolerables para terminar identificándose con ellos. Aunque aplaude el libro, su entusiasmo no lo ciega. Reconoce que la imaginación de Lewis es limitada y que lo admirable en él es la infinita honestidad de su imaginación, la verdad coherente y completa de su mundo fantástico.

De la reseña no surge que la novela de Lewis haya tenido el impacto en Borges que sugiere el *Essay*. Para situar mejor el cuento hay que colocarlo en el contexto de la amistad de Borges con Adolfo Bioy Casares y su mujer, Silvina Ocampo. De ahí

nacieron "Pierre Menard" y "Tlön." Los tres amigos solían encontrarse regularmente en casa de Victoria Ocampo, en San Isidro, o en el departamento de los Bioy, en Buenos Aires, para discutir asuntos literarios y planear libros en colaboración. Algunas de estas obras llegarían a publicarse; otras se conservan sólo como fragmentos. Entre las planeadas pero nunca ejecutadas (cuenta Bioy en un libro de 1968) había una historia sobre un joven escritor provinciano francés atraído por la obra de un oscuro maestro, ya muerto, y cuya fama estuvo limitada a unos pocos y selectos lectores.⁴ Con paciencia y devoción, el joven colecciona la obra del maestro: un discurso para elogiar la espada que llevan los académicos franceses, escrito en un estilo correcto y lleno de clisés; un breve panfleto sobre los fragmentos del *Tratado de la lengua latina*, de Varrón; una colección de sonetos, tan fríos de forma como de tema. Incapaz de reconciliar la reputación del maestro con la que merecen estos desanimadores textos, el joven busca y al fin encuentra sus manuscritos inéditos: consisten en borradores, brillantes e infortunadamente incompletos (p. 145). Entre los papeles hay una lista de las cosas que un escritor nunca debería hacer. Una de las recomendaciones es evitar en la crítica todo elogio o censura. Este precepto sabio aparece atribuido a un tal Menard, (*ibid*, p. 148).

Aunque aquel cuento nunca fue escrito por los tres amigos, Borges decidió usarlo más tarde como punto de partida de su "Pierre Menard." Según cuenta Bioy, el mismo día en que estaban apuntando la larga lista de prohibiciones, Borges les contó su nuevo cuento (*Ibid*, p. 149). La verdadera fuente estaría, pues, allí. Pero la imaginación de Borges ha transformado un ejercicio de sátira literaria (modelado más o menos en los cuentos de escritores y artistas irónicamente inventados por Henry James) en una historia verdaderamente fantástica. En la versión final, la semilla narrativa, la desilusión de un joven provinciano al comprender qué injustificada es la fama, aparece metamorfoseada en la historia de un escritor que intenta lo imposible: re-escribir en todos sus detalles, y sin copiarlo, un texto famoso. Al orientar el cuento hacia el maestro, y al convertirle en una suerte de mártir de la escritura, Borges introdujo el elemento fantástico que faltaba en el plan original.

Ahora la búsqueda maniaca de Menard se convierte en el centro de la historia. Como el *Bartleby* de Melville, o el *Artista del Hambre* de Kafka, Menard se propone una empresa imposible.

El verdadero cuento aprovecha bastante la sátira planeada y puede ser visto como una realización de la misma. En un sentido, la obra no escrita sirve de marco invisible a la contada. Pero en vez de dramatizar la desilusión del joven provinciano al leer los fragmentos de la obra inédita del maestro, Borges cambia la perspectiva: en vez de desilusionarse, el joven se entusiasma con la audacia del proyecto.



Jorge C. Borges, padre de Borges.

El cuento está presentado como pastiche del tipo de artículo escrito en defensa de un genio mal interpretado por uno de sus discípulos. Al cambiar el foco y hacer del narrador un imbécil, Borges aumenta los aspectos satíricos del cuento que se convierte en una brillante pintura de la vida literaria francesa de entre las guerras, con sus inevitables toques de antisemitismo, chauvinismo y baja adulación de las clases altas.

La primera parte de la historia está dedicada a miserables disputas sobre la herencia literaria de Menard que ocupan el ocio de varios de sus discípulos: el anónimo narrador; Madame Henri Bachelier, dama de sociedad que está demasiado ocupada para escribir sus propios poemas y se los encarga a algún plumífero venal; y la Condesa de Bagnoregio, otra amiga de Menard, casada con un "filántropo" norteamericano. El catálogo de la obra de Menard que se ofrece al principio del cuento es una parodia de una deliberada búsqueda de lo trivial, que ya se encuentra exaltada en Mallarmé y en el Monsieur Teste, de Valéry.⁵ La segunda parte del cuento está dedicada a comentar los esfuerzos de Menard por reescribir —literalmente— el *Quijote*. Aquí Borges satiriza algunos de los cervantistas y cervantófilos que son la plaga de las letras hispánicas. La tentativa de re-escribir el *Quijote* no es nueva, como se sabe. Ya en 1614 la intentó el seudónimo Alonso Fernández de Avellaneda. Mucho más tarde, Juan Montalvo el ecuatoriano, Miguel de Unamuno el vasco, y Azorín el alicantino, escribieron sus versiones del libro famoso y de sus no menos famosos héroes. Ninguno de ellos, sin embargo, ni toda la legión de imitadores que en el mundo han sido, intentaron reproducir *literalmente* la obra de Cervantes. Es esta ambición la que distingue el loco proyecto de Menard. Esa es su gloria.

Como es sabido, Menard logra escribir pasajes de varios capítulos. Al compararlos el narrador descubre que son literalmente idénticos aunque tengan un sentido completamente distinto:

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza).

Es una revelación comparar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Este, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el "ingenio lego" Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

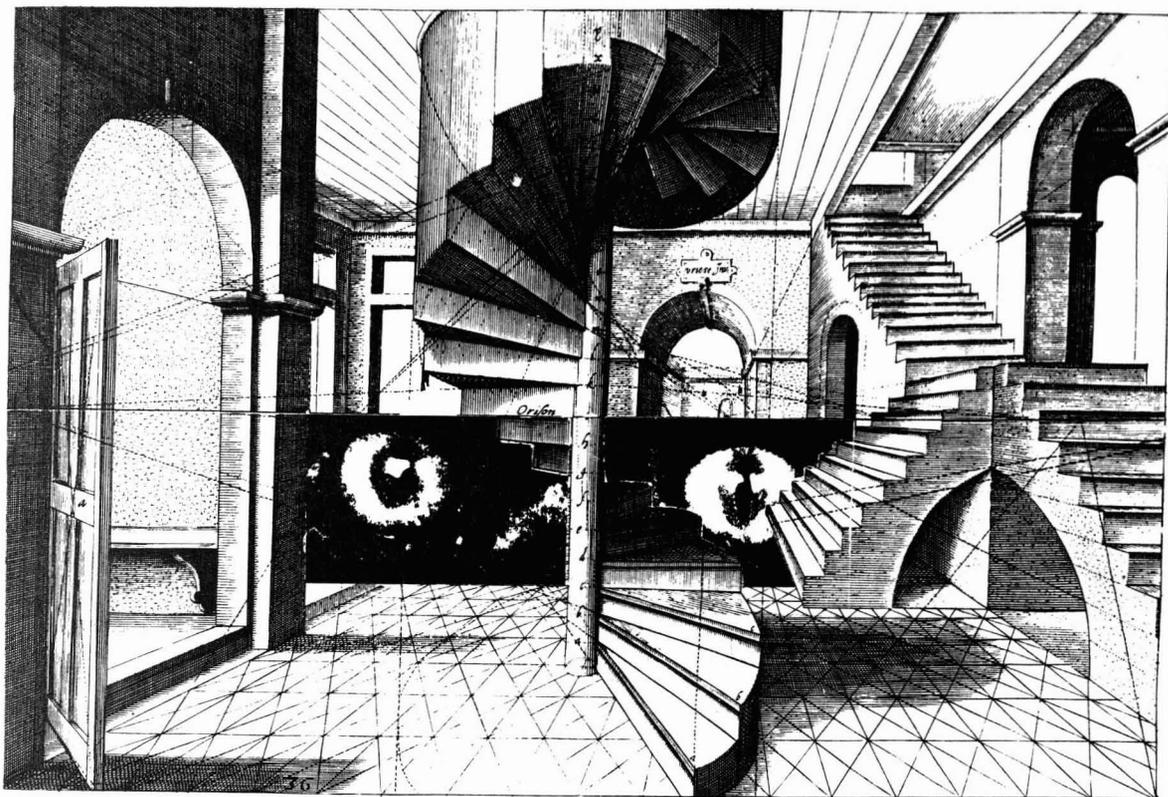
La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —*ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*— son descaradamente pragmáticas.

También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época. (*Obras Completas*, p. 449).

Hay un chiste escondido dentro del chiste; la frase que Borges ha reproducido pertenece a un pasaje en que Cervantes, al presentar al "historiador árabe" Cide Hamete Benengeli como verdadero autor del *Quijote*, se burla precisamente de las pretensiones de las novelas de caballerías de contar la verdad y sólo la verdad. El texto que el narrador de "Pierre Menard" toma tan literalmente ya contenía una parodia del modelo literario que Cervantes estaba tratando de desacreditar con su *Ingenioso Hidalgo*. Pero a Borges no le interesa mencionar este detalle. Su chiste apunta hacia otro blanco. Más inesperado aún que este deslumbrante ejercicio lúdico sobre un par de textos idénticos (es decir: sobre un texto reproducido dos veces), es la conclusión del relato:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer La Odisea como si fuera posterior a La Eneida y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenebrosos avisos espirituales? (*Obras Completas*, p. 450).

¿Otro chiste de Borges? Es lo que muchos lectores creyeron. Posteriormente, "Pierre Menard" fue incluido en una colección de cuentos, *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), para reaparecer más tarde en una colección explícitamente titulada *Ficciones* (1944), lo que sirvió para difundir la impresión de juego, de irresponsable invención que



ya tuvieron muchos lectores al descubrir el cuento/artículo en *Sur*. Es posible conjeturar que algunos lectores ("the happy few", de que hablaba Stendhal) hayan descubierto ya en 1939 la seriedad de algunas ideas críticas del cuento y que Borges había expresado en textos anteriores. Uno de éstos, "La fruición literaria", fue publicado en *La Nación* (23 de enero de 1927), antes de ser incluido en *El idioma de los argentinos* (1928). Allí Borges examina una metáfora sobre el fuego sin revelar hasta el fin el nombre del poeta que la produjo. Al discutirla como si fuese de un poeta ultraísta, uno chino o siamés, un testigo de un incendio, del poeta Esquilo (a quien realmente pertenece), Borges muestra que siempre juzgamos las obras literarias según el contexto en que las situamos. Este *fija* la lectura y, por lo tanto, cambia el texto. En otro artículo, "Elementos de preceptiva", publicado en *Sur* (abril de 1933), llega a la conclusión de que es imposible juzgar una obra de algún mérito como una totalidad si uno se limita a emitir aterrorizados elogios, pero no analiza una sola línea. Este ensayo, escrito sólo seis años antes que "Pierre Menard," llega a la conclusión irónica de la imposibilidad de una estética.

Con la distancia de los años, es imposible tomar estos artículos pioneros —una *poética de la recepción*, está en esbozo aquí—, como mero chiste, o leer sólo literalmente el "Pierre Menard." Por el contrario, se puede ver ya en aquellos textos la fun-

dación de una nueva poética, basada no en la escritura del libro sino en su lectura. Este enfoque ha sido escogido por algunos críticos franceses, desde que llamó la atención sobre él, Gerard Genette en un artículo de *L'Herne*, 1964, "La littérature selon Borges."⁶ Recogido ahora en *Figures*, el artículo toma como punto de partida las últimas líneas de "Pierre Menard" para indicar la relevancia de esa intuición borgiana de que la más importante y delicada operación de todas las que contribuyen a la escritura de un libro es la de su lectura. Su análisis concluye con estas palabras:

La génesis de una obra en el tiempo histórico y en la vida de su autor es el momento más contingente e insignificante de su duración. (...) El tiempo de un libro no es el tiempo limitado de su escritura, sino el tiempo ilimitado de la lectura y la memoria. El sentido de los libros está delante de ellos y no detrás de ellos; está en nosotros: un libro no es un sentido prefabricado, una revelación que debemos padecer; es una reserva de formas que están esperando alcanzar un sentido; es la "inminencia de una revelación que no se produce" y que cada uno de nosotros tiene que producir por sí mismo. (Genette, p. 132).

Las últimas líneas citan fragmentariamente un pasaje clave del ensayo de Borges, "La muralla y los libros," publicado en *La Nación* (22 de octubre de



1950) y más tarde recogido en *Otras inquisiciones* (1952). Allí Borges define tentativamente el "hecho estético" como la inminencia de una revelación que no se produce. (*Obras Completas*, p. 635).

Si "Pierre Menard" fue, en un principio, concebido como sátira de la vida literaria en Francia (mezquino modelo de la latinoamericana), Borges pronto cambió de proyecto y aprovechó la ocasión no sólo para crear una historia fantástica sino también un ensayo crítico sobre la poética de la lectura. Desde este punto de vista, "Pierre Menard" es a la vez una culminación de las muchas bromas que Borges había jugado a su lector en dos décadas de ejercicios pero es, sobre todo, el comienzo de su obra de madurez. Con el cuento siguiente, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," Borges iría aún más lejos.

El espejo deformante

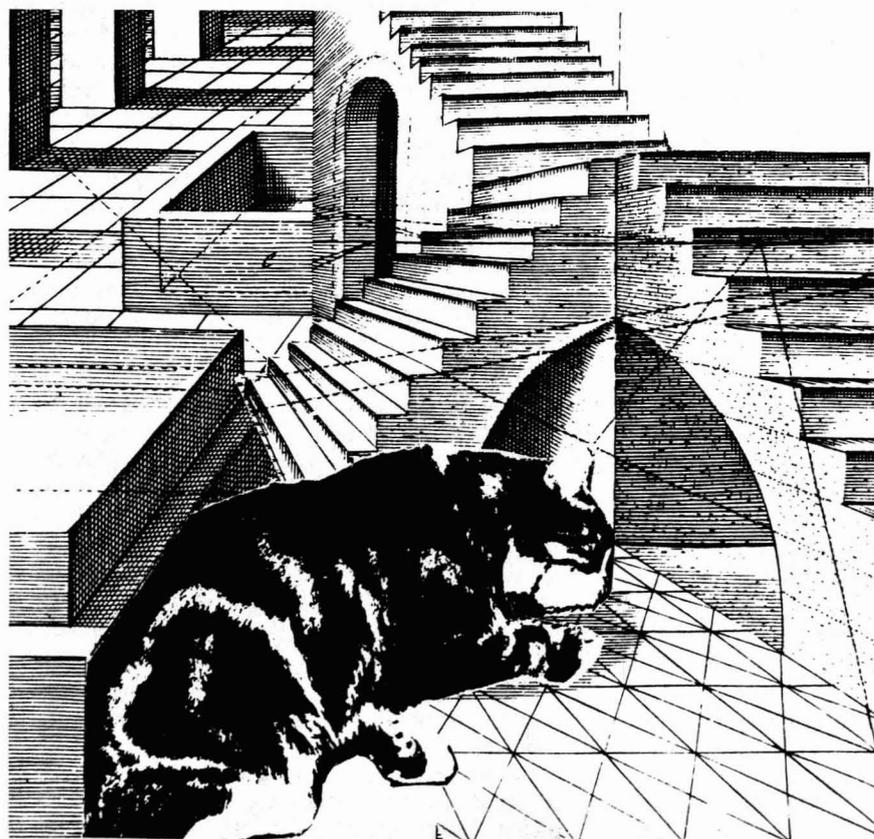
En mayo de 1940, a un año de la publicación de "Pierre Menard" en *Sur*, la misma revista publicó, "Tlön." Otra vez, el texto pretendía ser un ensayo crítico, un artículo, como es definido en una Posdata. Empezaba con una conversación entre Bioy Casares y el narrador sobre una inquietante cita que el primero había encontrado en un volumen impar de una enciclopedia pirata; contaba el esfuerzo de ambos amigos para localizar aquel volu-

men; ofrecía un sumario del artículo sobre "Uqbar," la desconocida región que fue tema de la conversación inicial; agregaba más información que el narrador había recogido en circunstancias excepcionales; revelaba la existencia de una enciclopedia entera dedicada a describir Tlön, el planeta al que pertenecía Uqbar; finalmente, explicaba con calma que todo había sido una broma perpetrada por un grupo de filósofos ingleses del siglo dieciocho y llevada en el diecinueve a su culminación por el generoso patronazgo de un millonario norteamericano. En una Posdata, que parecía poner en duda la teoría de la bomba, el lector era informado, otra vez con calma, que objetos fabricados en Uqbar habían empezado a ser introducidos en la tierra.

La Posdata revela el mecanismo en que se basa el cuento porque está fechada en 1947 y dice literalmente: "reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de *Sur*, de tapas color verde jade, Mayo 1940." El hecho de que el lector de la versión original tuviese en sus manos ese mismo número de tapas verde jade y de que lo estuviese leyendo en mayo de 1940 y no en 1947, creaba un curioso efecto de perspectiva: una *mise en abîme*, como solía decir Gide, y repiten ahora los críticos franceses. De la misma manera que la tapa de una famosa caja de galletitas reproduce la tapa de la misma caja de galletitas y así hasta el infinito, el texto de Borges fue presentado *originariamente* en el número 68 de *Sur* como *reproducción* de un texto publicado en el número 68 de *Sur*.

Al datar la Posdata en 1947, Borges definía su "artículo" como una pieza de ciencia ficción. Desde este punto de vista, sería fácil establecer entre este texto y *Out of the silent planet*, los vínculos que no se encontraban entre la novela inglesa y "Pierre Menard." Aquellos dos pertenecen básicamente al mismo género: la ficción científica de carácter utópico. En ambos hay una gran preocupación con lenguajes imaginarios, o inventados racionalmente. En tanto que Lewis describe en detalle los esfuerzos del héroe, un lingüista de la Universidad de Cambridge llamado Ransom, por aprender el idioma de una de las tres tribus que puebla Malacandra, el narrador de "Tlön", describe en detalle el idioma de aquel planeta. Hay hasta coincidencias menores en el valor fonológico de ciertas palabras de ambos idiomas. Parecen favorecer un casi escandinavo agrupamiento de consonantes: una de las tribus se llama en Lewis, "Hross," en tanto que los objetos imaginarios que son producidos en Tlön son llamados "hrönir."

Pero lo que realmente acerca estas dos obras es su punto de vista alegórico. Al describir Malacandra (que es, en realidad, el nombre bajo el cual Lewis disfraza Marte, el planeta rojo), el novelista inglés está ofreciendo un espejo para mostrar mejor la tierra. En la buena tradición de Thomas More y Swift, narra una visita imaginaria a aquel planeta y la sociedad que en él encuentra, para describir me-



por nuestro propio mundo, el planeta silencioso del título. Borges, de manera más oblicua, hace lo mismo: su Tlön está presentado como una versión invertida de la tierra. Es un mundo en que la materia es negada y los objetos de la imaginación se vuelven reales. Es decir: Tlön confirma las teorías sobre la realidad del filósofo, idealista inglés, George Berkeley. El hecho de que la fabricación de la falsa enciclopedia (que se menciona al comienzo del relato) habría sido concebida en el siglo en que vivió aquel filósofo y de que el millonario norteamericano que luego la financia se llame Buckley —que suena casi idénticamente a la pronunciación británica de Berkeley—, corrobora la identificación propuesta por James E. Irby en un artículo de 1971.⁷ Tanto Lewis como Borges están usando uno de los más viejos métodos para describir la realidad en la ficción: a través del espejo deformante de la utopía.

Hasta las alusiones políticas contenidas en la novela de Lewis y en el cuento de Borges funcionan dentro del mismo contexto (las utopías, de Platón en adelante, siempre fueron políticas). En tanto que Lewis muestra que el rojo Marte es realmente un planeta de la paz (sugiriendo que nuestro planeta silencioso es el planeta de la guerra), Borges muestra que Tlön, por ser una versión racional (o racionalizada) de la tierra, es un mundo totalitario: los excesos de la razón llevan al totalitarismo. Y al

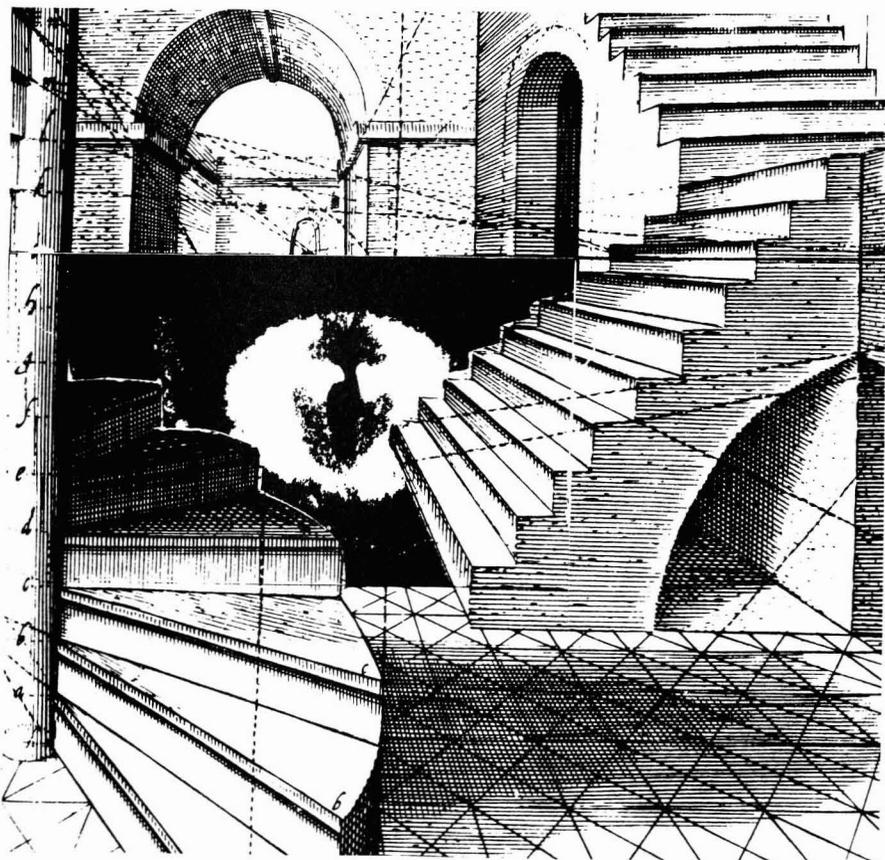
final del cuento, cuando objetos fabricados en Tlön empiezan a aparecer en la tierra, Borges observa:

La diseminación de objetos de Tlön en diversos países complementaría ese plan. (...) El hecho es que la prensa internacional voceó infinitamente el "hallazgo". Manuales, antologías, resúmenes, versiones literales, reimpresiones autorizadas y reimpresiones piráticas de la Obra Mayor de los Hombres abarrotaron y siguen abarrotando la tierra. Casi inmediatamente la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para emblesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? (*Obras completas*, pp. 442-43).

Las referencias a los regímenes e ideologías totalitarias de 1940 es clara. Hay que recordar que tanto *Out of the silent planet* como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," fueron concebidos y escritos al final de la guerra civil española, en la época de Munich y del pacto nazi-soviético entre Stalin y Hitler, y cuando éste último ya había empezado a preparar sus ejércitos para la conquista de Europa. Ambas obras pertenecen al prólogo de la segunda guerra mundial.

Pero sería un error exagerar los vínculos entre ambas obras. Las diferencias son tal vez más reveladoras. En tanto que Lewis escribe en la tradición de la utopía de ficción científica a la Wells, concentrándose en las aventuras del protagonista en esa tierra-que-no-está-en-ningún-lugar, Borges cambia radicalmente el foco. En vez de escribir sobre la aventura de descubrir Utopía, se concentra en la aventura de descubrir los textos que hablan de Utopía. El Ranson de Lewis "realmente" *viaja* a Malacandra, en tanto que el narrador de Borges sólo *lee* acerca de Tlön. Al final, por una inversión típicamente borgiana, la realidad de Tlön resulta interpolada en la del narrador (y del lector, es claro). Para explicar esta inversión es necesario estudiar otros modelos del cuento.

No se puede negar el impacto que la lectura de *Out of the silent planet* tuvo en Borges, mientras yacía en el hospital, convalesciendo lentamente del accidente de la Noche Buena de 1938. Esa lectura fue decisiva porque ocurrió en el momento oportuno. Pero él pudo haber encontrado lo que halló en Lewis en las ficciones de H.G. Wells y otros utopistas que le eran familiares. De hecho, en una reseña escrita dos años antes de aquella lectura, Borges había adelantado muchos de los puntos de vista que más tarde desarrolló en el cuento. La reseña tenía como pretexto una colección de cuentos publicados por Bioy Casares, *La estatua casera*, y fue publicada en *Sur* en marzo de 1936. Ya en el pri-





mer párrafo se condensa su noción de lo que debe ser la ficción utópica. Lamenta que, en general, no sea bastante fantástica y subraya que nunca describe en detalle el país imaginario que postula, con su geografía, su historia, su religión, su idioma, su literatura, su música, su sistema de gobierno, su metafísica y su teología. Es decir: su enciclopedia. Y todo de manera coherente y orgánica. Al repasar las obras maestras del género, Borges encuentra que sólo unas pocas (Lewis Carroll, un poema de Coleridge, algunas películas de Disney) merecen realmente el título de fantásticas.

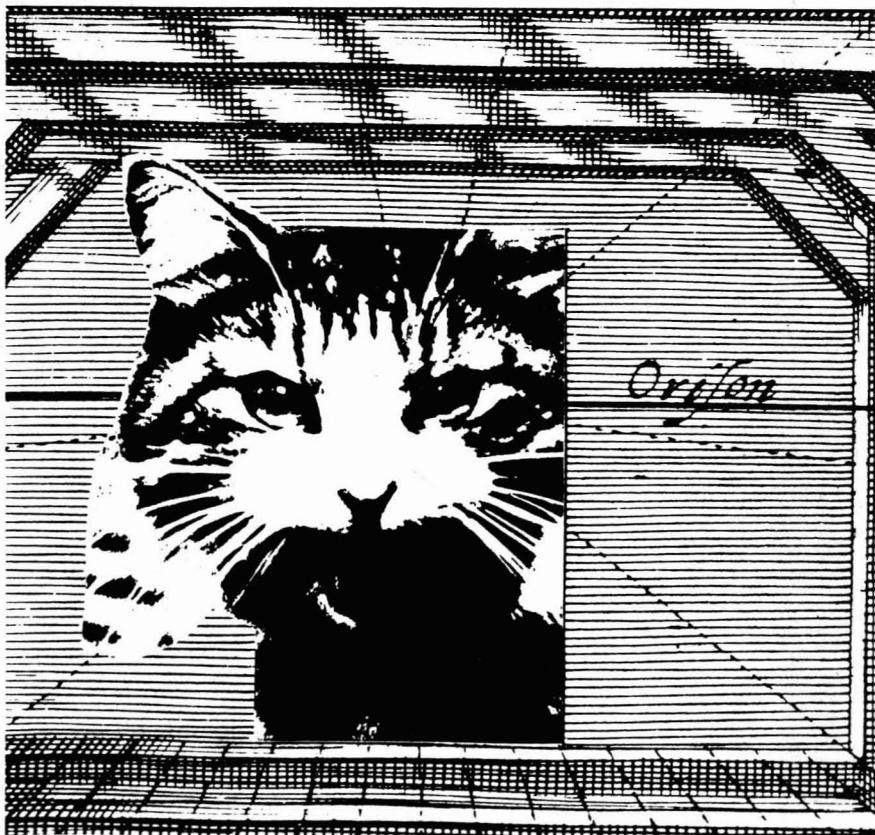
Hay mucha broma en las observaciones de Borges. Pero detrás de la broma (como siempre en él) hay una observación importante: la literatura utópica no es bastante específica al describir el mundo fantástico que postula. La crítica de Borges importa no sólo para una consideración del género sino porque contiene ya en germen el cuento futuro. Al presentar *Tlön* más tarde, no omitirá hablar de su geografía o su historia, su religión o su poesía, su metafísica o su música. Como ha señalado correctamente Irby, se puede encontrar en esta reseña un esbozo de lo que sería el cuento. El mismo crítico ha señalado otro modelo: una de las fantasías más tenaces de Macedonio Fernández era la de llegar a ser presidente de Argentina por un medio inédito: "insinuándose muy sutilmente en la opinión del vulgo." Macedonio proyectó con sus amigos (entre

los que se contaba Borges, tal vez su más brillante discípulo), una novela de redacción colectiva que se llamaría, *El hombre que será Presidente*. Tanto él como los otros autores, serían también personajes de la novela. Sólo los dos primeros capítulos fueron redactados. La novela tenía un argumento secundario que se refería a los intentos de un grupo de "neuróticos y tal vez dementes millonarios" que contribuían a la misma campaña por medio de la diseminación de "inquietantes invenciones" que irían minando la resistencia de la gente. De acuerdo con el resumen que ofrece Irby, estas invenciones serían "generalmente artefactos contradictorios cuyos efectos serían opuestos a su forma aparente o su función supuesta, incluyendo entre ellos algunos objetos, extremadamente pequeños y desconcertantemente pesados, como los que encuentran Borges y Amorim hacia el final de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"; páginas empasteladas en novelas policiales (semejantes al artículo sobre Uqbar interpolado en la enciclopedia); y creaciones dadaístas (como "los tigres transparentes" y las "torres de sangre" de Tlön)". Irby llega a la conclusión de que "las técnicas y el lenguaje de la novela estaban destinadas a producir al tiempo que relatar este proceso entero al introducir insistentemente más objetos de este tipo de una manera cada vez menos casual y por gravitar lentamente hacia un estilo barroco de total delirio" (Irby, 1971, p. 417).

Otra importante pieza del puzzle que lleva a la redacción de "Tlön," es una discusión literaria que tuvieron Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo a comienzos de su amistad. El cuento mismo llama la atención sobre esta charla, aunque de manera oscura:

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la *Encyclopedia Britanica* de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores — a muy pocos lectores — la adivinación de una realidad atroz o banal. (*Obras Completas*, p. 431).

La obra no fue nunca escrita pero ambos amigos, independientemente, intentaron versiones de la misma: Bioy en 1945, en su novela, *Plan de evasión*, presenta en la forma indicada una realidad deformada por la visión de sus protagonistas; Borges, en 1940, en "Tlön", termina revelando una realidad atroz y banal: Tlön es el mundo real; nuestra tierra



es el "Orbis Tertius" del título por ser no sólo el tercer planeta del sistema solar, sino el tercer cielo de Swedenborg. La conversación *real* con Bioy, que se reproduce *ficticiamente* y con alteraciones (Silvina Ocampo ha desaparecido del cuento), es semilla del relato de la misma manera que la reseña de *La estatua casera*, de Bioy, es en parte semilla de la novela posterior que éste escribe.⁸

Pero hay todavía otro texto que arroja una luz inesperada sobre la redacción de "Tlön." Es un artículo que Borges publica en *El Hogar* en 2 de junio de 1939 y que se titula "Cuando la ficción vive en la ficción." Su tema es la presencia de una obra de arte dentro de otra obra de arte. Borges hace referencias explícitas a ejemplos conocidos como *Las meninas*, que vio en el Museo del Prado, y al *Quijote*, que en su primera parte incluye una novela corta sobre adulterio. A estos y otros intentos más o menos literales de introducir la ficción dentro de la ficción, Borges opone versiones más elaboradas, tal como la noche 602 de las *Mil y una Noches* en que Sheherazada empieza a contar al rey la historia de él mismo y crea así un libro casi circular. (Una digresión la salva, y le permite continuar desenvolviendo su infinita serie de cuentos.) En *Hamlet*, Shakespeare introduce una pieza de teatro que tiene relaciones obvias con la que él está escribiendo. Otros ejemplos que Borges da — *L'illusion comique*, de Corneille, en que un mago muestra al padre del

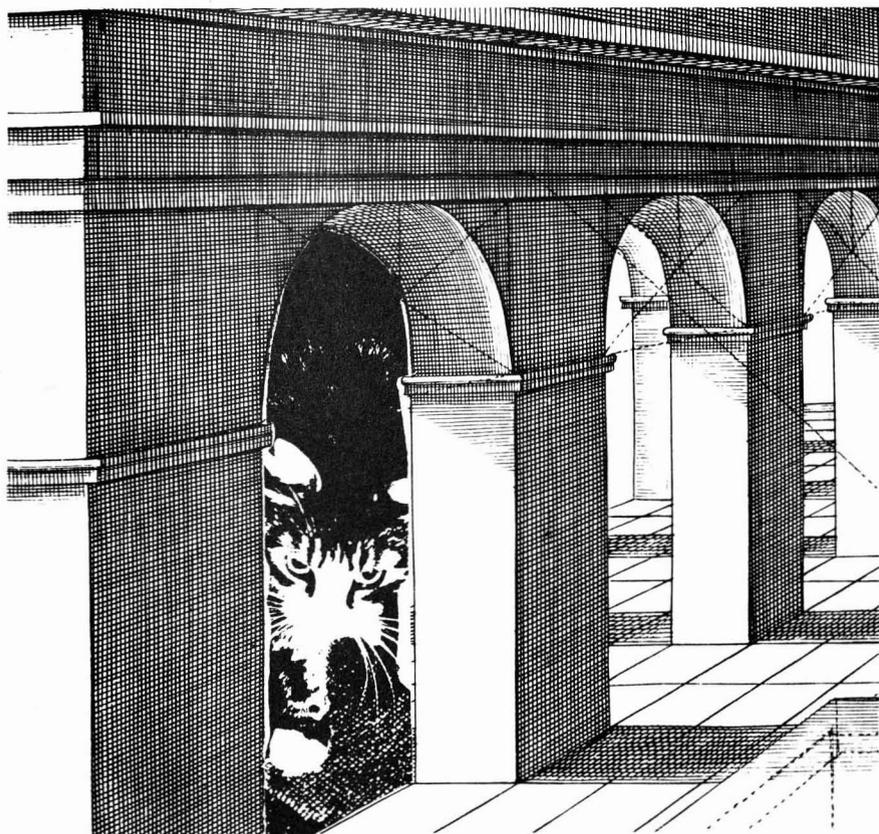
héroe una visión de la vida y muerte de su hijo que no es real, ya que éste es actor y su "vida" son piezas de teatro; o *El Golem*, de Meyrink, que contiene la historia de un sueño en que hay sueños soñados por otros— son menos conocidos. Pero el más deslumbrante de todos esos laberintos verbales es el que Borges deja para el final: una novela del autor irlandés, Flann O'Brien, que se acababa de publicar. En *At swim two birds*, un estudiante de Dublín escribe una novela sobre un tabernero irlandés que escribe una novela sobre sus clientes, uno de los cuales es el estudiante. Después de indicar la influencia de Joyce sobre O'Brien, Borges observa que Schopenhauer había escrito que los sueños y la vigilia son hojas del mismo libro y que leerlas en orden era vivir y hojearlas era soñar. Por eso, pinturas que contienen pinturas, o libros que se escinden en otros libros, nos enseñan a intuir esa identidad.⁹

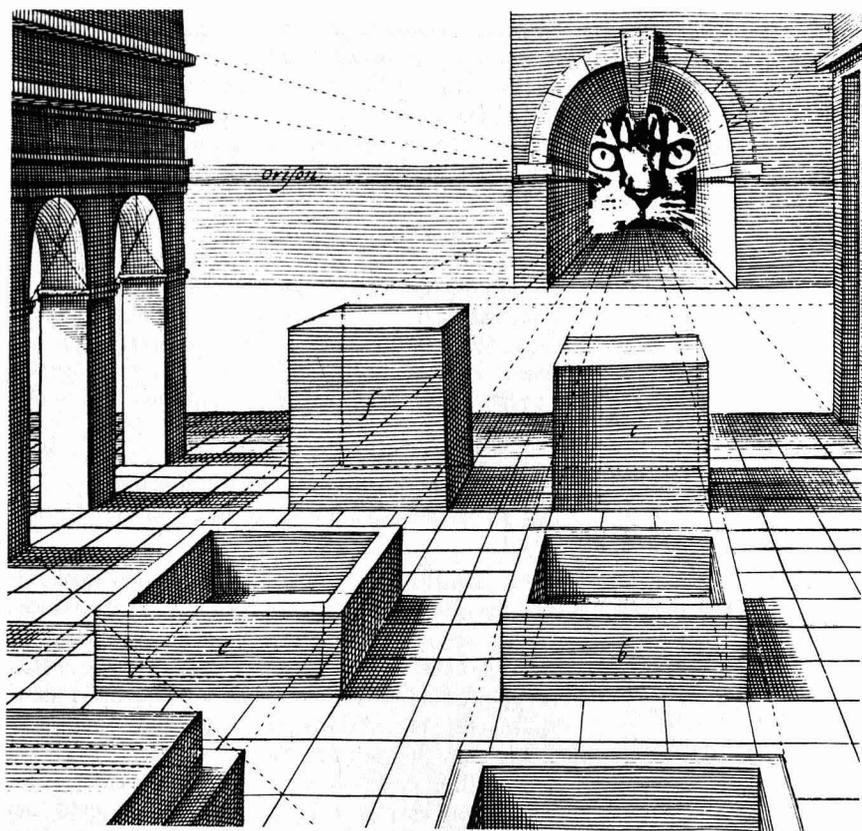
La mención de Schopenhauer hace más explícita la intención del artículo. Borges parece menos interesado en el efecto de *mise en abîme* de incluir una obra de arte dentro de otra, que en el efecto metafísico producido por obras que subrayaron la identidad, entre la realidad y los sueños. Si se aplica este juicio a una lectura de "Tlön," resulta fácil ver que Borges llega en el cuento a la misma conclusión. Su relato empieza por crear, dentro del texto del cuento, la búsqueda de otro texto. Cuando ese otro texto es encontrado y descrito, se llega a la conclusión de que es una broma. Pero precisamente entonces, Tlön (el planeta inventado, la broma) empieza a proliferar: el texto mismo habla de objetos creados en Tlön y que son introducidos en el mundo "real" del narrador, Borges. Es decir: Tlön termina por diseminarse en la realidad ficticia del texto de Borges. Al final del cuento, el narrador comprende que ahora Tlön lo rige todo.

El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. (...) Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. si nuestras previsiones no erran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön.

Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Um Burial* de Browne. (*Obras Completas*, p. 443).

La búsqueda de un artículo en una enciclopedia ha terminado con el descubrimiento de que el mundo está siendo dominado por una enciclopedia.





Los límites entre ficción y realidad han sido borrados. Como única reacción, el narrador se resigna a vivir en un oscuro rincón de un país arrinconado, dedicándose enteramente a una ocupación inútil: la traducción de un libro sobre inscripciones funerarias redactado por un escritor barroco inglés. Por medio de incesantes artificios, Borges ha creado en "Tlön", algo más que un espejo para reflejar la realidad: ha creado un espejo que también refleja la operación de escribir. La historia finalmente se refleja a sí misma.

Las primeras semillas de "Tlön", fueron plantadas (como ha mostrado Irby) en los años veinte, a la vera de largas conversaciones y proyectos inconclusos que Borges compartió con Macedonio Fernández. En los treinta fueron reactivadas en conversaciones con Bioy Casares y Silvina Ocampo, y en los artículos que Borges publicaba entonces. Pero sólo llegaron a fructificar después del accidente de la Noche Buena de 1938 y de la lectura, tan pertinente, de la novela de C.S. Lewis, *Out of the silent planet*. Al escribir "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," Borges no sólo maduró todo lo que ese largo proceso había preparado. También emergió de esta obra convertido en un nuevo escritor: el escritor que hoy llamamos Borges. □

Notas

¹ "An autobiographical essay", in *The Aleph and other*

stories, 1933-1969, New York, Dutton, 1970. Se trata de un texto, escrito originariamente en inglés por Borges, con la colaboración de Norman Thomas di Giovanni, y publicado en la revista *The New Yorker*, antes de ser recogido en *The Aleph*.

² En otro libro me he ocupado de este mismo episodio, pero con relación a una posible poética de la lectura. Cf. "El lector como escritor," En *Borges: Hacia una poética de la lectura*, Madrid, Guadarrama, 1976. (Por decisión de la editorial, el título aparece alterado en *Hacia una lectura poética*, lo que es absurdo.

³ Cf. Leonor Acevedo de Borges, "Propos" en *L'Herne*, París, 1964, pp. 9-11.

⁴ Cf. Adolfo Bioy Casares: *La otra aventura*, Buenos Aires, Galerna 1968.

⁵ Otro posible modelo de Pierre Menard, es el escritor Louis Menard, de quien se ocupa Remy de Gourmont en la cuarta serie de sus *Promenades littéraires*, París, Mercure de France, 1912. Como el borgiano, aquél había intentado una empresa imposible: reescribir las tragedias perdidas de Esquilo; también había practicado el pastiche, fabricando un texto de Diderot. En la biografía de Borges, estudio detalladamente este otro Menard.

⁶ Cf. Gerard Genette, en *L'Herne*, 1964, pp. 417-465. Sería interesante estudiar la poética de la lectura de Borges (que supone una visión a la vez diacrónica, sincrónica y anacrónica de la serie literaria) con los esfuerzos más recientes de Hans Robert Jauss y sus discípulos por fundar una estética de la recepción de la obra literaria. Cf. *La actual ciencia literaria alemana*, selección y recopilación de Hans Ulrich Gumbrecht y Gustavo Domínguez León, Salamanca, Anaya, 1971, que recoge trabajos de Jauss, Weinrich, Köhler y otros. Este cotejo resultaría valioso ahora que el mimetismo crítico latinoamericano empieza a producir ecos, no siempre inteligibles, de las teorías de Jauss.

⁷ Cf. James E. Irby; "Borges and the idea of Utopia," in *Books Abroad* (vol. 45, no. 3), Norman (Oklahoma), Verano 1971, pp. 411-419. Como Irby está interesado en la "idea" de Utopía, no estudia las relaciones a nivel discursivo entre el texto de More y el de Borges. De haberlo hecho, habría descubierto que como su modelo, el de Borges también se basa en una descripción de la Utopía a través de un intermediario (el marino portugués en More, las enciclopedias en Borges); que también utiliza el método dialéctico-irónico de afirmar en una parte lo que niega en otra y de desarrollar la narración a través de distintas instancias contradictorias del discurso (presentación por intermedio de otro narrador; marco coloquial del discurso utópico; negación elíptica, o conjetural, de la tesis utópica). Otro aspecto importante que Irby no estudia, por la misma razón ya apuntada, es el carácter paródico de ambos textos. En tanto que el modelo literario de la *Utopía* son las narraciones de viajes, que tanto abundaban en el siglo XVI y que competían en delirios y maravillas, "Tlön", parodia los afanes enciclopedistas de descripción total del mundo real. Hasta en el nivel biográfico, hay paralelos: La *Utopía* se inscribe en el contexto, ya marcado por Erasmo en su *Elogio de la locura*, precisamente dedicado a More, en tanto que el de Borges se inscribe en el de sus juegos literarios con Bioy Casares y Silvina Ocampo.

⁸ En un libro aún inédito, Suzanne Jill Levine se ha ocupado de las relaciones entre "Tlön", y las dos novelas que Bioy escribió y publicó en este período: *La invención de Morel* (1940), que lleva prólogo de Borges; y *Plan de evasión* (1945). Su trabajo, naturalmente, muestra la interrelación entre los tres textos, producto de una profunda y singular colaboración. Un anticipo del libro puede verse en *40 Inquisiciones sobre Borges*, número especial de la *Revista Iberoamericana*, dirigido por Alfredo A. Roggiano y Emir Rodríguez Monegal, no. 100-101, Pittsburgh, Pa., julio-diciembre 1977, pp. 415-432.

⁹ Sobre las colaboraciones de Jorge Luis Borges en la revista *El Hogar*, ha escrito una decisiva tesis Enrique Sacerio-Garí. En ella estudia, entre otras cosas, la importancia de este ensayo (anticipo de algunos publicados más tarde en *Otras inquisiciones*, 1952) para una poética de la narrativa en Borges.

FERNANDO DEL PASO
LA IMAGINACIÓN AL PODER
EL INTELLECTUAL Y LOS MEDIOS

En su libro *Letras del Continente Mestizo*, Mario Benedetti habla de algunas de las razones por las cuales el público, la gente, se siente con derecho a pedirle, a exigirle al escritor — cito textualmente: “cuenta de sus promesas, de su lucidez, de sus mensajes”. El político profesional, agrega Benedetti, “aunque todavía conserva el poder, ha perdido el papel de orientador”... y más adelante: “si la gente acude a él, (al escritor) es porque los otros que podrían iluminarla, o están corrompidos — como en el caso de los políticos— o hablan y escriben — como en el caso de los técnicos propiamente dichos: los ecónomos, los sociólogos, los antropólogos, los psicólogos— un lenguaje demasiado especializado, demasiado esotérico”. En el mismo libro, Benedetti recuerda la renuncia de Joa Guimaraes Rosa a la Vicepresidencia del Segundo Congreso Latinoamericano de Escritores, porque según el destacado novelista brasileño, se hablaba demasiado de política, y él era literato y no político. “Tuve la impresión — dice Benedetti—, que asistía a un patético canto de cisne del escritor puro. Para su bien o para su mal, el escritor latinoamericano (acaso como consecuencia de sus cateos en profundidad, de su sensibilidad especialmente entrenada, de sus intuiciones en permanente confrontación) no puede ya cerrar las puertas a la realidad, y si ingenuamente procura cerrarlas, de poco le valdrá, ya que la realidad entrará por las ventanas”. Si he citado a Benedetti, es, por supuesto, porque quiero hacer mías sus palabras; porque pienso, como él, que en América Latina terminó definitivamente la era del escritor puro, incontaminado; porque pienso que se pueda ser creyente en Dios, o ateo, ya que si no está probada la existencia de Dios tampoco está probada su no-existencia, pero no creo que se pueda ser apolítico, porque la política está referida a una realidad concreta que nos persigue todos los días, en la calle, en la televisión, en la prensa. Porque creo que ser apolítico — o mejor dicho, creer que se es apolítico—, equivale a cerrar los ojos a esa realidad. Y eso es ya adoptar una posición política: es hacerse cómplice de las dictaduras, de las empresas multinacionales, de los asesinos del Che Guevara, de los que arrojaron la bomba a Hiroshima y el napalm en Vietnam. De los que hirieron de muerte a un estudiante en la Plaza Mayor de México.

Pero no he venido aquí a hablar de política, sino a hacer una exhortación a todos aquellos escritores latinoamericanos, españoles o chicanos que se sientan comprometidos con la realidad de su pueblo o de su país — o de todo un continente, como es el caso particular de los latinoamericanos—, y que por lo mismo deseen y se atrevan a asumir un papel orientador, con todos los riesgos que implique para su prestigio, y entre los cuales suelen abundar las contradicciones formales y vitales... a todos esos escritores, los invito a llevar la imaginación al poder.

Los llamados medios de difusión masiva consti-

tuyen, en nuestra época el poder más grande de persuasión, de inducción ideológica, de orientación o desorientación política, de disuasión, de aculturación o de dilución cultural. Todos lo sabemos. Todos sabemos también que, entre esos medios, el más poderoso de todos es la televisión. No he tenido oportunidad de leer el último libro de Régis Debray, *El poder intelectual en Francia*. Pero según tengo entendido, Debray ataca en él a todos aquellos intelectuales que se han dejado seducir por los medios de difusión masiva, y en especial por la televisión. Tengo entendido también que hay una larga lista de intelectuales que se han negado o se negaron a aparecer en la televisión. Y entre ellos figuran personajes como Althusser, Beckett, Sartre, Sallinger, para no citar sino a unos cuantos. Pero no todos los intelectuales o escritores que se han negado a aparecer en la televisión lo hicieron o lo hacen por cuestión de principios. Hay algunos que, simplemente, no pueden dominar el miedo ante los micrófonos o las cámaras. Hay otros, a los que se les ha negado esa oportunidad porque se sabe que representan un peligro para aquellos que detentan el poder. En una de las críticas —eligosas— sobre el libro de Debray, se llega a citar esa frase de Goethe que dice “No se posee sino aquello a lo que se renuncia”. Hermosa frase. Pero no veo cómo aquellos escritores que hagan una toma de conciencia y que estén dispuestos a contribuir a la lucha por la justicia en el mundo, en su mundo, pueden adquirir el poder que necesitan para hacerlo, si comienzan por renunciar a él.

Pero una cosa es aparecer en la televisión, y otra cosa es hacer uso inteligente de ella, como se puede hacer uso inteligente, imaginativo, de otros medios. Cuando se habla del escritor o el “intelectual” en la televisión, suele imaginárselo — o suele imaginarse él mismo—, en una tribuna, solo, frente a las cámaras en el papel del conferencista que dialoga con el público — o monologa, mejor dicho— que da cátedra desde la pantalla. Cuando más, se le imagina dirigiendo mesas redondas o participando en ellas. Nada más lejos de la imaginación. Nada más cercano a la trivialidad y al vetetismo. Incluso al histrionismo. Conocemos varios ejemplos. Pero no es así como Anderson Clayton o Unión Carbide o la Nestlé venden sus productos. No es así como persuaden y seducen al público. No es así como el imperialismo vende la alienación de su absurda forma de vida, sino con imaginación— una imaginación—, a veces una genialidad al servicio, sí, de los intereses más bastardos, pero imaginación al fin. Es con imaginación que se venden las mentiras y los sueños imposibles. Con imaginación, Goebels le vendió el nazismo al pueblo alemán. Con imaginación, la agencia de publicidad Saatchi and Saatchi le vendió al pueblo británico a la señora Margaret Thatcher. Es con imaginación que se vende Coca Cola a los niños desnutridos de

Fernando del Paso (México, 1935) ha publicado un par de magníficas novelas: *José Trigo*, en 1966 y, recientemente, *Palinuro de México*.

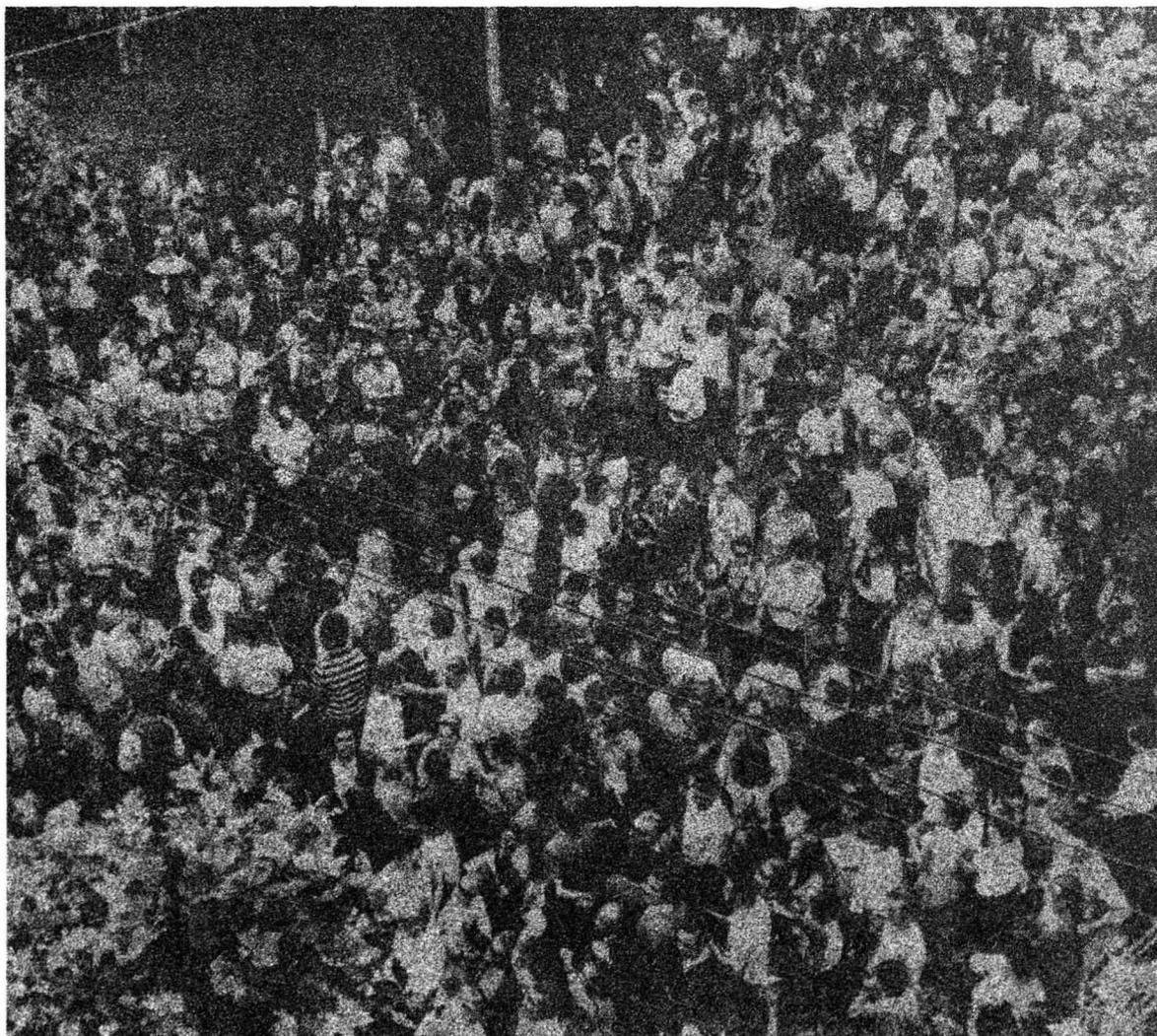
A partir del próximo número nos enviará una columna desde Londres, Inglaterra, donde radica desde hace varios años.

América Latina.

Llevar la imaginación al poder, implicaría el aprendizaje de cierta humildad, y con él, el aprendizaje de las técnicas no sólo de la televisión, sino también del cine, del reportaje filmado, del documental que podríamos llamar de denuncia o de protesta. Implicaría renunciar en lo posible a la idea del escritor frente a las cámaras, rodeado de gloria y sapiencia, y aceptar un papel más modesto, aunque no necesariamente menos importante: el papel de reportero, el papel, a veces, ya no de entrevistado, sino de entrevistador. Un ejemplo que todos conocemos, ha sido la actividad periodística al servicio de una causa, llevada a cabo por Gabriel García Márquez, quien no ha tenido ningún empacho en acudir al reportaje de prensa. No todos, por supuesto, tienen su enorme fama. No todos podemos darle a una cauda el formidable respaldo de un nombre con tanto prestigio como el de García Márquez. Esos que no podemos hacerlo, y que somos los más, tendremos que echar mano de la ima-

ginación. La imaginación para infiltrarse en el medio, para saber aprovechar todas las oportunidades que se presenten, —y que suelen ser contadas—, o incluso la imaginación necesaria para crear esas oportunidades. Sé que esa tarea es apenas posible en algunos países, muy difícil en otros, imposible en muchos. Pero sólo por ahora, no necesariamente para siempre. A menos que dejemos para siempre el poder en manos del enemigo.

Invito, pues, a todos aquellos escritores que tengan la juventud o los ánimos suficientes, a llevar a la imaginación al poder, y a hacerlo también con imaginación. Exhorto a la participación, dentro de los llamados medios de difusión masiva, de todo aquel escritor, de todo aquel intelectual que asuma sus responsabilidades como ciudadano, como un ciudadano que, al menos en los países del Tercer Mundo, ha tenido el raro privilegio de recibir a los medios para adquirir por sí mismo una educación, una cultura, una lucidez que puede poner —con imaginación— al servicio de su pueblo. □



EINSTEIN EN LA BIOLOGÍA Y EN LA SOCIOLOGÍA

POR SANTIAGO GENOVÉS

Introducción

Mientras que a Darwin se le critica vivamente, en su tiempo, y aún hoy¹, o mientras que Huxley, con su gran autoridad, se tiene que convertir en el paladín de Darwin, defenderlo y explicarlo en el tercer tercio del siglo pasado, Einstein es aceptado de inmediato en la 2a década del actual. ¿Por qué? Se puede argumentar que se trata de dos mundos diferentes, que el principio del siglo XX dista mucho del fin del XIX. Ello es válido, pero no es la buena explicación: hoy en día, Darwin (ver Nota 1) todavía "choca" con mucho de lo que la gente, tradicionalmente, piensa. Y nos referimos a Darwin, tan cauteloso, que, al publicar *El origen de las especies* —cuya la edición de 1250 ejemplares se agota en el mismo mes de noviembre de 1858 en que aparece— casi nada dice que se refiera al hombre. Sólo en las conclusiones hay una frase, un tanto críptica, en la que expresa que "esta obra, tal vez, pueda arrojar alguna luz sobre el origen del hombre y su historia"². Pero desde el primer momento se percibe —por eso se agota de inmediato la edición, no existían en Inglaterra, entonces, y aún difícilmente ahora, 1250 paleontólogos— que lo de Darwin posee implicaciones directas para nosotros; para el hombre y la mujer. Se sospecha enseguida que Darwin nos está uniendo, biológicamente, al resto del mundo animal, y ello aunque se critique empecinadamente, se entiende. En cambio Einstein trata de masa y materia, de tiempo y espacio. Nadie, prácticamente nadie, lo entiende. Recordemos que cuando se le dice al célebre Eddington, que "al parecer hay sólo tres personas en el mundo que comprenden la Teoría de la Relatividad", Eddington irónica y realísticamente responde: "me gustaría saber quién es la tercera". La razón, pues, está ahí: Darwin trata de nosotros, Einstein, aparentemente, no. Al primero se le entiende, al segundo no. El corolario es que se admite al segundo y no al primero. Pero sucede que la ciencia grande, la verdadera ciencia, suele afectar, por necesidad, aun a los campos que a primera vista se hallan más alejados del saber humano específico al que un trabajo dado de investigación se refiere: desde Copérnico a Kepler, desde Newton³, a Einstein, desde la circulación sanguínea que descubre Harvey, hasta la teoría de los gérmenes de Pasteur —que celebramos el año pasado— afectan, tienen que ver, con el pensamiento científico y no científico del hombre⁴, en sus más reconditas, insólidas y variadas formas⁵.

Es de extrañar, pues, que en las docenas, cientos, tal vez miles de celebraciones, simposios, mesas redondas, conferencias, etc. que durante todo este año se celebran en todo el mundo en memoria de Einstein, no haya aparecido nada, que yo haya visto⁶, que no se refiera, fundamentalmente, a su importancia en la física, en la astronomía, en las

matemáticas, a su lucha por la paz, amén de algunas de las implicaciones filosóficas de su obra. Y es que estamos demasiado cerca todavía, pienso, de Einstein. Tan cerca todavía de su genial⁷ concepción, que apenas si estamos valorizándola y utilizándola en el campo directo que él cultivó. De ahí que sintamos la necesidad de extendernos, en estas líneas tan aventuradas como pioneras, acerca de la influencia directa de Einstein en otras áreas del conocimiento. Pero así está hecha la médula de la ciencia: aventurarse en lo desconocido, tratar de probar lo improbable, de explicar lo inexplicable. La ciencia ortodoxa tiene su sentido. La heterodoxa, también,⁸ aunque se la critique.

Dice Gaspar en la obra de Peter Handke: *Soy sano y fuerte. Soy educado y honesto. Soy conciente de mis responsabilidades. Soy trabajador, discreto, sencillo. Soy siempre amable. No tengo grandes ambiciones. Soy por naturaleza simpático y normal. Todo el mundo me quiere. Puedo resolver cualquier problema. Estoy al servicio de todos. Mi sentido del orden y la limpieza no dan lugar a reproche alguno. Mis conocimientos están por encima del nivel medio. Ejecuto cualquier trabajo que se me confía a plena satisfacción. Cualquiera puede dar sobre mí los mejores informes. Soy íntegro y pacífico. No soy de esos que por cualquier pequeñez ponen el grito al cielo. Soy tranquilo, sensible y consciente de mi deber. Me entusiasmo por cualquier buena causa. Quisiera abrirme camino. Quisiera aprender. Quisiera hacerme útil. Tengo nociones de longitud, anchura y profundidad. Estoy siempre al corriente de todo. Trato los objetos con delicadeza. Me he acostumbrado ya a todo. Me va mejor. Ya puedo afrontar la muerte. Ahora mi mente está clara. Ya pueden dejarme solo. Me gustaría mostrarme siempre bajo mi mejor aspecto. No acuso a nadie. Me río mucho. Para mí todo rima. No tengo señas particulares. No enseño, al reír, la encía superior. No tengo ninguna cicatriz bajo el ojo izquierdo, ni ningún lunar tras la oreja derecha. No soy un peligro público. Quisiera ser un miembro activo. Quisiera colaborar. Estoy orgulloso de lo alcanzado. Tengo, por ahora, mis necesidades cubiertas. Puedo prestar declaración. Ante mí se abre un nuevo camino. He aquí mi mano derecha, he aquí mi mano izquierda. Si es necesario puedo esconderme en los muebles. Siempre fue mi deseo estar al tanto.*

¡Bellos conceptos, bellas ideas "normales"! y ortodoxas. Lo único es que así jamás se hubiera descubierto América, ni escrito *El Quijote*, ni Homero hubiera relatado *La Iliada* o *La Odisea*. Ni Darwin, Buffón, Crick, Einstein, Pasteur, Copérnico, Harvey, Vesalio, Ramón y Cajal, Monod, y tantos y tantos más, hubiesen sido lo que han sido, nos hubiesen dado lo que nos han dado.

Tema

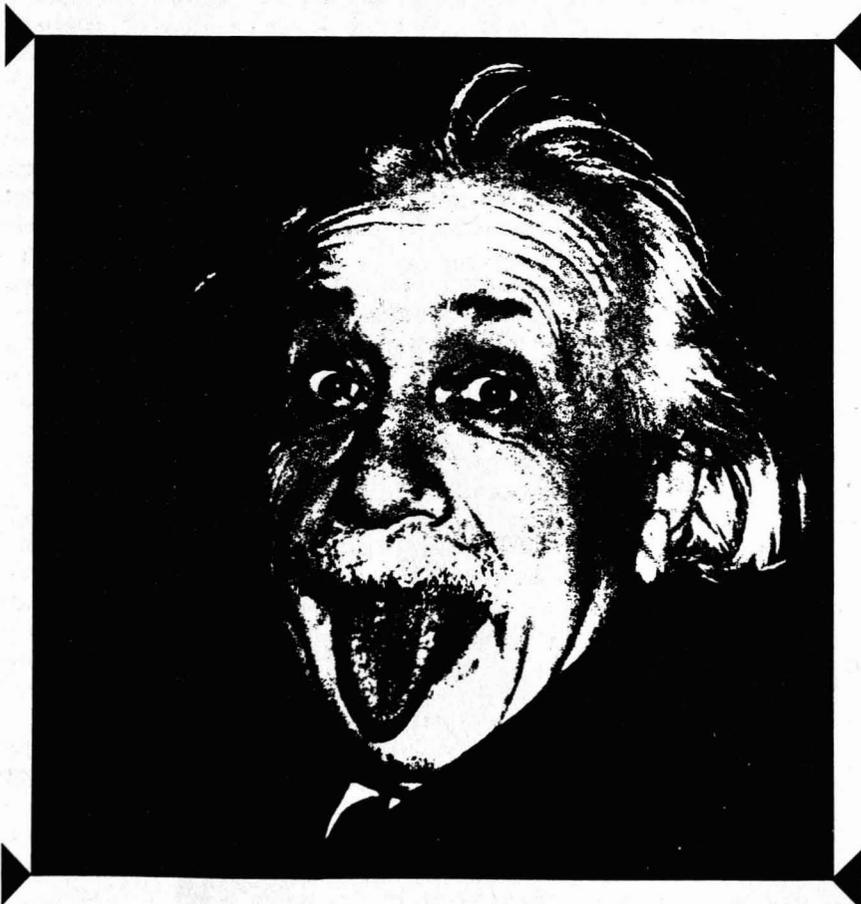
Empecemos por el principio:

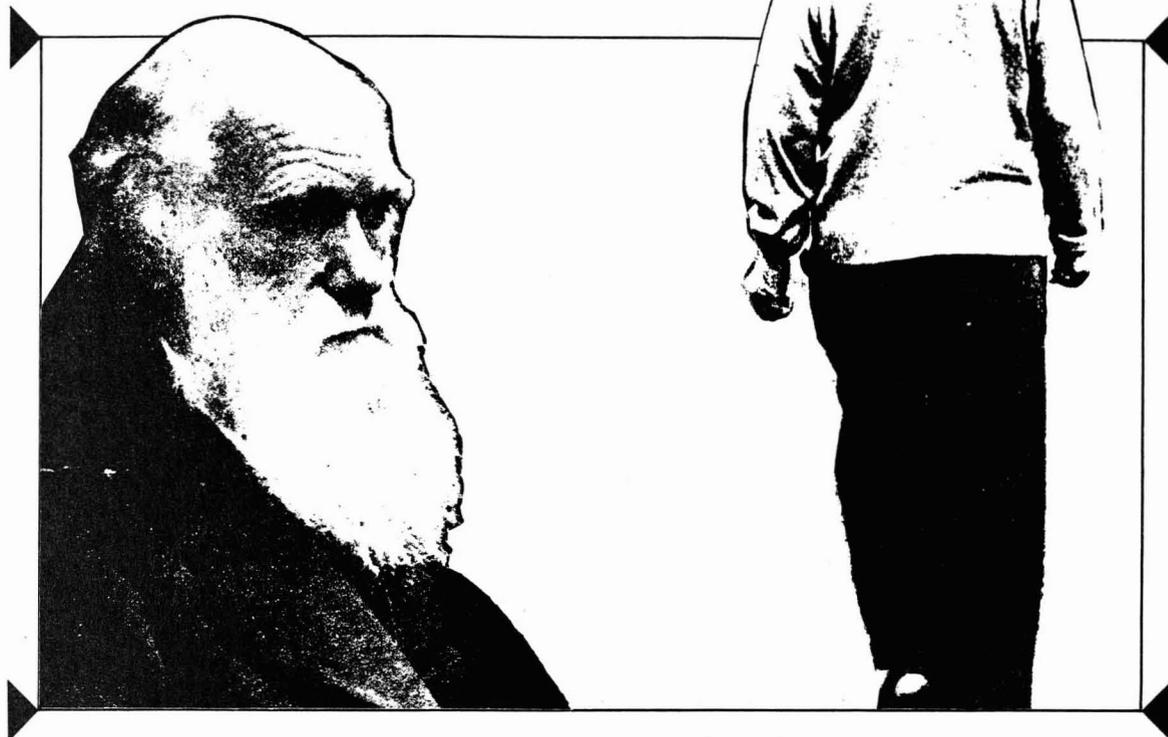
Allá por los años cincuenta se halla en estado álgido la polémica "nature-nurture", esto es: genética o biología vs nutrición y cultura. Al igual que con el problema de las razas y el racismo, y con el de la medición de la inteligencia —superioridad-inferioridad— se vacían, inútilmente, toneladas de tinta sobre estos temas⁹. Pero, por los mismos años, una serie de investigadores, Dodjansky, Simpson, Washburn, Lasker, Huese, Baker, Hiernaux, Spukler, Benoist, Howell, etc. comienzan a estudiar las poblaciones humanas desde el punto de vista biológico y genético, tratando de ligarlas, para entenderlas cabalmente a aspectos sociales y de comportamiento: religioso, lingüístico, económico, folclórico, histórico, democrático, educacional, etc. No es ya "nature vs nurture" sino "nature" en interrelación, en integración con "nurture". Salto aparentemente tan sencillo como cuando Einstein de $m=E/c^2$, despeja E y obtiene $E=mc^2$. Pero salto intelectual de enorme envergadura. Si Einstein nos muestra que la masa y la energía no son sólo equivalentes, sino también intercambiables, y que una pequeñísima cantidad de material posee el poder explosivo de toneladas de TNT, aquellos investigadores, desde la biología, aprecian que una pequeñísima variante en la carga

genética puede alterar gran parte del comportamiento y que viceversa, una tradición cultural X puede, y de hecho lo hace, ser la razón, el substrato de las variedades biológicas que se presenten¹⁰ en el seno de la especie.

Son los trabajos de los autores mencionados, y los de otros que no consignamos, aportaciones particulares, aunque no por ello menos esenciales. Pero en el '58 aparece la fundamental obra de G.G. Simpson¹¹ y su esposa Anne Roe *Behavior and Human Evolution*. Esto es, aún en el aspecto antropológico—biológico más —aparentemente— anatómicamente aislado y puro, en la paleontología humana, en donde se ubican los estudios de anatomía comparada para entender la evolución del hombre, Simpson y Roe nos muestran, con una plétora de datos fehacientes, que para entender al hombre biológico y a sus ancestros biológicos, tenemos que adentrarnos en el comportamiento de unos y de otros. Es el huevo de Colón, como algebraicamente lo es pasar de $m=E/c^2$ a $E=mc^2$. Pero es entender que en esa otra dimensión que nos da la interacción, es en donde está la verdad. Que hay que hurgar, así, hurgar, en la interacción para entender. Que para entender la cultura es necesario, imprescindible, ubicarla dentro del entendimiento de las ventajas y limitaciones biológicas del ser que la posee, con pies, manos prensibles, cerebro, apéndice, nariz y estómago, etc. que la posee y que para entender la biología humana hay que ubicarla dentro del ambiente natural-cultural en que ésta se mueve. Así, yendo más allá del campo del hombre para poder ser más objetivos, que será tonto pescar ballenas árticas en el Caribe, o peces en el salado mar Muerto. Visitaba yo en Harvard a Simpson, con el fin de adquirir conocimientos y sugerencias para un problema de investigación antropológica. "Ya que no puede Ud. ver a Einstein —había fallecido años antes— vea Ud. a Oppenheimer, fue su sugerencia final. Ví a Oppenheimer en Princeton.

Que no se tome esto como adorno. Simpson estaba ya en el camino gracias a Einstein, y me sugería que yo, entonces con demasiada anatomía comparada encima, me encaminase. ¿Qué sucede con la sociología? Lo mismo que en la biología humana antes de los '50, pero al revés. Si la biología humana no tenía, para nada, o casi para nada en cuenta los fenómenos sociales para llegar a una explicación racional de la historia del hombre actual, y aun menos de la de los ancestros del hombre, la sociología olvidaba, aún olvida hoy en gran parte a la biología humana para explicar echos o fenómenos sociológicos. De ahí parte de su atraso. Pero insistamos. No se trata sólo de adentrarnos en lo biológico para entender lo social, y viceversa, aisladamente como si se tratara de compartimientos estancos. No. Se trata de entender la interacción. Ejemplo: en la sociología actual el





tiempo es el tiempo y el espacio es el espacio. Einstein nos muestra que no, que la concepción del espacio dependerá del tiempo y la de éste de aquél. (Recordemos su clásico ejemplo acerca de los rayos que caen, al mismo tiempo, estando su observador en un punto central de la vía de un tren, y el otro, en el mismo punto pero sobre un tren en veloz movimiento, alejándose de un rayo y acercándose al otro). El espacio *no es el mismo* si estamos en él una hora que un día, que un año, que veinte años. El tiempo no es el mismo leyendo a Galdós a la sombra de una higuera, o en un avión que se cae. El espacio no es el mismo —siendo el mismo en metros cuadrados— en una habitación cerrada de 12x7, que en una balsa de las mismas dimensiones sobre el mar. Ni tampoco el tiempo. Mientras la sociología no incorpore estas nociones explícitamente y con la claridad al análisis sociológico formal, será una sociología pre-einsteiniana, lo que equivale a decir, que estará fuera de su tiempo y desubicada en el espacio.

Claro está, repetimos, Einstein se halla, todavía, demasiado cerca de nosotros. Como lo están en diferentes grados Cortés y Cuauhtemoc como lo está Colón y más Darwin, y la computadora, y la televisión que utilizamos todavía como bárbaros. Son estos últimos, niños recién nacidos de padres que comenzamos a serlo al nacimiento de la criatura. Se nos dice padres, crece el niño y no sabemos realmente nada, o muy poco, por extrapolación, acerca de qué es eso de ser padres. Enviamos a los niños a la escuela — una especie de “parking” para ni-

ños—, porque desconocemos qué es lo que tenemos que hacer con ellos. Crecen y se parecen a nosotros por genética. Se educan como Dios les da a entender. De ahí la crisis en la familia. Pero esto ya sería otro interesante tema pedagógico. No nos perdamos. Biología general, biología humana, sociología y desde luego, antropología, psicología, psiquiatría que no traten, al menos, de incorporar a su sistema, método y realización conceptual de investigación y de trabajo, la relación entre materia y energía, la relación entre tiempo y espacio, están hoy por hoy, como dicen los jóvenes, “fuera de onda”.

De ahí la importancia de la obra de Wilson (1975). *Sociobiology*, a pesar de las múltiples y con frecuencias valaderas y acertadas críticas que se le han hecho. De ahí la importancia del más reciente libro de Ruffié (1977), sobre el mismo tema aunque con un enfoque más general.¹²

Es pues, dentro de este enfoque einsteiniano de entendimiento de la interacción para comprender el fenómeno dado, que se halla ya, conscientemente o no, buena parte de la biología humana. No olvidemos que lo que distingue a la ciencia de la pseudociencia no es el tema que se trate, sino la metodología que se emplee. Cuatro principios fundamentales en la metodología de la ciencia son:

1) falseabilidad: obtendremos resultados negativos si la hipótesis no es válida, y resultados positivos si lo es.

2) replicabilidad: diferentes observadores llegarán a los mismos resultados en un elevado porcentaje de casos.

3) verificabilidad intersubjetiva: que exista acuerdo entre partidarios y críticos, acerca de los criterios para la verificación.

4) la navaja de Ocam: principio lógico que mantiene que la más sencilla de dos igualmente satisfactorias explicaciones, es la que tiene precedencia.

Los cuatro principios son aplicables, están siendo aplicados, no a *B* o a *A*, sino a la interacción entre *A* y *B*, en biología humana, sin que exista la menor violación conceptual o experimental al método científico. Y es que, en última instancia, una ciencia natural, como la biología, tiene que recurrir, constantemente a su fuente: la físicomatemática. Einstein, sin decirlo explícitamente, nos lo hace patente. Y si la físico-matemática está en entendimiento y la explicación del mundo físico en términos matemáticos, la biología y la sociología están, o deben estar, en la explicación y el entendimiento de lo social en función de lo biológico que lo vive, y viceversa. No hay sociología de piedras, ni biología fuera de un ambiente, de un medio. La liga masa-energía, tiempo-espacio está ahí, válida y vigente para el hombre en su ambiente.

En fin, si Einstein es esencial para el quehacer, para el pensamiento físico-matemático, lo es también para el entendimiento del hombre —biología y

sociedad—. Si Einstein, en su área, muestra lo esencial de la interacción —masa-energía, tiempo-espacio— su lúcido trabajo se aplica y es vigente a otras áreas del conocimiento humano, seamos todavía hoy conscientes de ello o no.

Notas

¹ Existe todavía en Inglaterra la "Antievolutionist Society". Recordemos el juicio a Scopes de los '20, que se revolvió sólo hace unos años.

En libros de texto actuales, para primaria y secundaria de California, —la parte más civilizada de Estados Unidos— o no se menciona a Darwin, o se le menciona apenas. En el Vol. 1 de 1954 de la Historia Universal (Espasa) se dice, p. 101 en relación al origen del hombre y a Weideneich, uno de los más connotados paleoantropólogos de ese momento: "Hoy nadie cree que el hombre tiene relación alguna con el resto del mundo animal". (Genovés, S., 1959: "Science in Spain", *Science* 130, Núm. 3382:1044).

² Ver Genovés, S., 1959, El Primer Centenario de *El origen de las especies*, *Revista de la Universidad de México*, XIV, Núm.3, 8-11, México. Ver también, Genovés, S. 1960, Darwin y la antropología, *Revista de la Soc. Mex. de Historia Natural*, XX: 31-41, México.

³ ¿Podía Nokola Sop (1957, *Space Poems*) haber escrito este poema sin la existencia de Newton?

La verdad es mortal

Baja las cosas al nivel de la mano

Que la toma y posesiona

La propiedad se deriva de la gravedad

De ella nace el deseo de poseer.

⁴ Difícilmente creemos hubiese podido el gran poeta Emilio Prados referirse constantemente a la sangre, como lo hace, con un pensamiento pre-harveyano.

⁵ Conviene aquí establecer una distinción entre descubrir y crear. Existen evidencias de que en la poesía, en el arte en general, lo que utilizamos más es el cerebro derecho, intuitivo y holístico. En la ciencia, el derecho: lógico y razonador. El gran genio, tal vez, escriba en una mayor integración de ambos. Así, Pasteur, Harvey, Colón *descubren*. América estaba ahí, aquí antes de Colón como la circulación de la sangre, como los gérmenes. $E=mc^2$ no, como no estaba "ese saber no sabiendo toda ciencia trascendiendo" con el que nos ilumina San Juan. Einstein y San Juan inventan. Pasteur, Harvey, Colón, y tantos otros, descubren. El gran genio posiblemente escriba en una mayor interacción de lo intuitivo y lo lógico y lo razonable.

⁶ No lo he visto todo, claro está, pero sí mucho.

⁷ Utilizó aquí "genial" en su acepción clásica, y no en la que le dan hoy las generaciones más jóvenes.

⁸ En cierta ocasión se le llevó al premio Nobel, Bohr, gran amigo de Einstein, un proyecto de investigación que se consideraba como "alocado". Bohr lo leyó y dijo: "Sí, es un proyecto loco, pero no lo suficientemente loco."

⁹ Sabemos hoy que no hay razas puras, ni arias, ni judías, ni nórdicas, ni africanos superiores o inferiores, que no sirvan para nada, biológicamente hablando, y que no hay forma de medir la inteligencia total y para todo.

¹⁰ La biología de una población dada la explica la genética ligada a las tradiciones y normas culturales: sociedad patrilineal o matrilineal, endogamia, educacional y convencionalmente mal o bien vista, religión, idioma, nivel socio-económico, profesión, etc.

¹¹ Simpson era, entonces, el director del Museo de Paleontología de Harvard. Para más detalles sobre esta obra, ver el análisis de Genovés, S., 1962, Paleontología y Evolución, *Varios Cuadernos del Inst. de Historia, Serie Antropológica* Num. 15, UNAM, México 57 pp.

¹² Wilson, E. O. 1975. *Sociobiology* Belknap, Harvard, 697 pp. Ruffié, J. 1977. *De la biologie a la culture*. Flammarion, 594 pp.



LA REALIDAD: UNA PANTALLA QUE RASGAR

UNA CONVERSACIÓN CON JORGE AGUILAR MORA

ANDRÉS DE LUNA / NORMA PATIÑO

André Gide escribió alguna vez que "las memorias nunca son sinceras sino amedias, por grande que sea el cuidado por decir la verdad; todo es siempre más complicado que lo que se dice. Quizá hasta uno se acerca más a la verdad en la novela". ¿Si muero lejos de ti en que punto se situaría?

—Lo curioso es que estrictamente hablando las memorias que tengo de 1968 ahí no están. *Si muero lejos de ti* no son unas memorias de 68, en todo caso serían los huecos que no pude vivir por ser un participante más dentro de los miles que intervinieron. En mi novela el movimiento estudiantil aparece de manera lateral.

—*Es claro que en Cadáver lleno de mundo (1971) la guerra de Vietnam está latente, y en ésta el movimiento estudiantil es casi un motor.*

—Sí, claro. Están las memorias pero no de una manera tradicional. Lo que quise hacer es la sombra de la memoria, el tratar de transmitir las miradas de otras gentes que no son yo. En la manifestación del rector estuve presente, pero a mí lo que me interesaba era lo que pensaba la gente que veía pasar la manifestación, cómo veían esto; yo sabía qué es lo que yo estaba viviendo en esa marcha, pero ignoraba cómo me veía la gente que desconocía el significado del movimiento. Entonces en la novela traté de mostrar esa *otra* mirada. Me importaba buscar la memoria de esas otras gentes que muchas veces carecen de memoria.

—*Existe un nivel que es muy interesante en la novela: a diferencia de la búsqueda de la identidad en el estilo de Fuentes, que es la búsqueda del mito y las raíces prehispánicas, a ti te interesa más la parte de una historia inmediata en la cual los personajes carecen de un*

verdadero rostro, de una verdadera identidad. ¿Cómo ves ese problema? ¿En un nivel histórico? ¿Tú quisiste mostrar esto o fue un resultado de la novela?

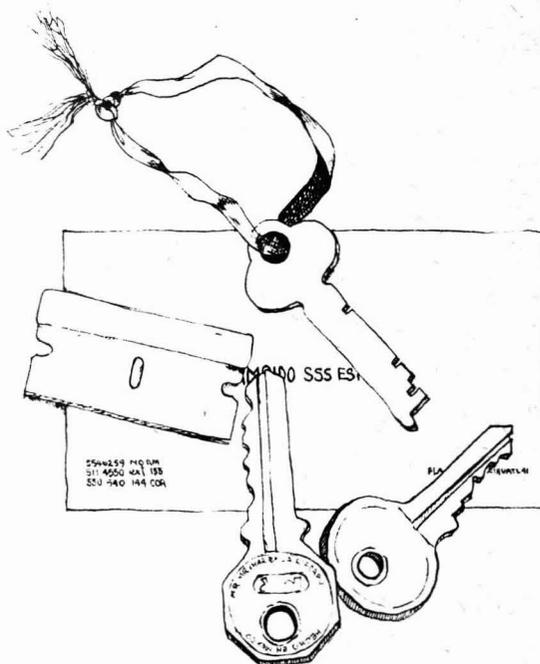
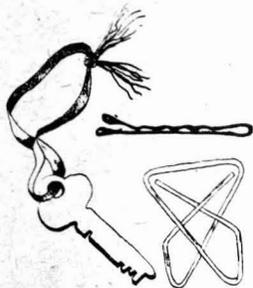
—En relación a ese tipo de interpretaciones el punto inevitable de cruce con esa historia mítica es Tlatelolco. Paz en *Posdata* hizo una interpretación mítica, que para él es la única válida. En *Si muero lejos de ti* también está Tlatelolco, pero representa la experiencia que tuve el 2 de octubre al estar ahí. Una de las cosas más aterradoras era cuando veía que las paredes de los edificios eran atravesadas como si fueran de papel. En la novela, más que las pirámides de la Plaza de las Tres Culturas, aparecen muertes muy reales para mí, y muertes muy irreales porque son cadáveres anónimos; son los cadáveres que escamotearon, porque decían que eran treinta muertos, y yo vi trescientos, montones de muertos, para mí eso es más importante que la interpretación mítica. Es decir, que ahí mismo se haya sacrificado a miles de aztecas, olmecas o totonacas no tiene nada que ver con la realidad de lo que fue Tlatelolco en 68. La reactuación de ese mito no es importante. Lo importante es cómo reactuemos Tlatelolco otra vez. Insisto: las explicaciones ideológicas o míticas están bien pero son muy mediatizadoras. Tlatelolco tiene que estar vivo, como si estuviera repitiéndose, no en forma mítica sino en forma real.

—*Una línea de Si muero lejos de ti podría ser una definición aproximada de la novela: "Es un itinerario de asombros". ¿Estarías de acuerdo?*

—Sí, quizá pueda ser eso. Pero al mismo tiempo creo que es una novela muy trivial, en el sentido que trata de mostrar la vida cotidiana de una persona que no sabe a dónde va, que no tiene idea de qué va a pasar con él. Y, por otro lado, son puros hechos históricos los que están en la novela, o sea puros asombros; pero son extrañamientos dentro de lo más cotidiano, dentro de lo más trivial, en un país donde todo lo que ocurre es de asombro.

—*En ese punto se podría retomar el problema de lo histórico. El hecho de que tus personajes se muevan dentro de un ambiente y dentro de un contexto como el de 68, de alguna manera evita esas proposiciones de la vuelta a lo indígena, del retorno a "lo mexicano". A los personajes les falta rostro y les falta identidad por razones muy concretas, no por que Quetzalcóatl no haya regresado a algo por el estilo.*

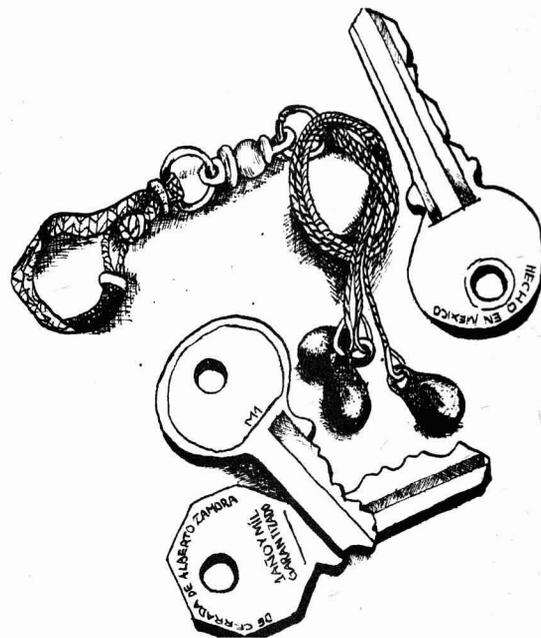
—De principio me opongo a todas esas interpretaciones de lo mítico y de lo histórico. De lo "histórico" también, cuando se toma en un sentido artificial, de papel maché, de aparador de Samborn's. Estoy en contra de eso, pero si hay una manera muy deliberada de evitar ese tipo de historia de "definición del mexicano", eso no me interesa. Además, la novela me rebasó en muchos sentidos. Yo quería situarla en esos meses del movimiento estudiantil, eso sí. Para mí todo lo que había pasado era muy importante. Pero no quería entrar a esos



hechos al estilo de las memorias de Luis González de Alba, o como muchas otras novelas posteriores. Quise entrar por la tangente. Salir de la moda o del discurso ya establecido, en el que incluyo también al discurso sociológico.

Por ejemplo hay dos capítulos en que se refiere el mismo hecho: existe un nivel digamos histórico, un nivel cronológico; es decir, la manifestación del rector ocurrió tal día, de tal mes, de tal año, en julio de 1968, etcétera. Unos personajes están viendo ese hecho. Ellos hacen su vida cotidiana, están hablando sobre sus actos más inmediatos. Pero, al mismo tiempo, al repetirlo, la idea era de que otra vez ocurría ese suceso histórico-cotidiano que era único e irreplicable. Lo que ellos hablan se repite aunque ya es distinto, porque el diálogo es totalmente irreal, es un diálogo que nadie hablaría nunca. Ellos hablan de cosas que normalmente no se dicen. Es el "itinerario de asombros" de unos personajes que viven en pleno desconcierto; en el no saber qué van a hacer, en el no saber qué pasa en el país. Si ellos hablan desde un piso alto no es por casualidad, la manifestación está pasando por Félix Cuevas, por Coyoacán, ellos la observan y quieren saber qué ocurre en medio de ese caos. El hecho es importantísimo, pero millones de habitantes siguen viviendo tranquilamente mientras la ciudad continúa su destrucción. A los personajes les interesa saber cómo van a dirigir sus vidas y a dónde van a llegar.

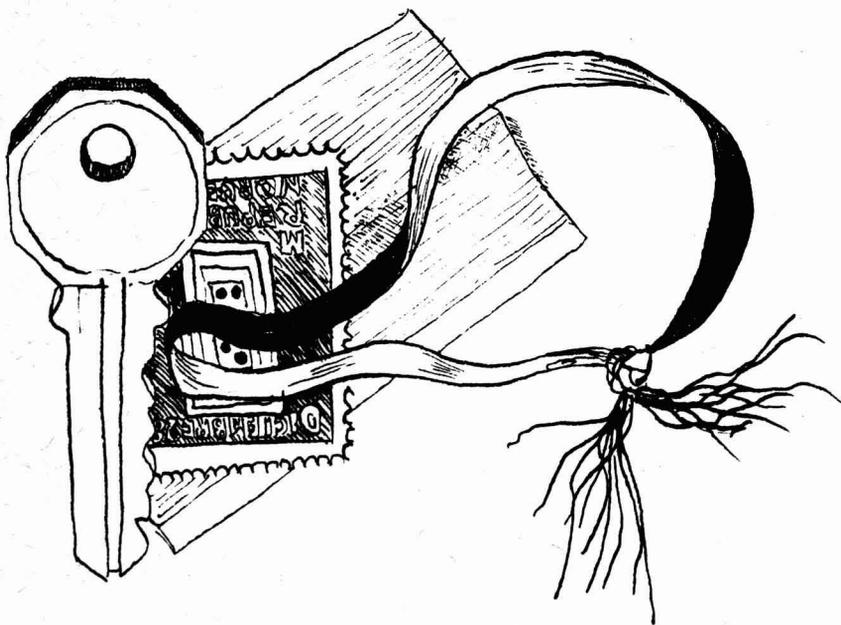
— Si muero lejos de ti es una obra llena de reminiscencias de Severo Sarduy, incluso en el hecho de narrar "a la distancia"; esto es: a través de los ojos de diferentes personajes para enriquecer el acontecimiento, para



tener una visión global de lo que ocurre. Por ejemplo, desde Gestos (1971) Sarduy opera con ese involucramiento distanciado. Es incluso significativo que una de las obsesiones de la novela sea la de los pisos altos.

— Es muy curioso, nunca había pensado en eso, me gusta mucho lo que él escribe pero me siento muy lejano a su literatura. Aunque tal vez sí esté presente pues algunos capítulos los escribí hace como ocho años y no los retoqué. En aquella época yo vivía en París, ahí fue donde nos conocimos, era cuando estaba más relacionado con él. Tuvimos un contacto muy directo, incluso a él fue al primero a quien le conté la historia de la novela, y cómo pensaba hacerla. Existe una cosa muy cercana con él, sobre todo si de Gestos se habla; por ejemplo, en efecto hay una distancia en las dos obras, pero en la de Sarduy es un alejamiento desde el punto de vista plástico, porque Gestos está muy influida por Vassarely, Kline y por todos esos pintores que en aquel tiempo eran de vanguardia; ahora Vassarely es un pintor de sábanas... Iba a poner este "punto de vista plástico" como una objeción y, de pronto, me doy cuenta que al contrario, Si muero lejos de ti está influida por la pintura, nada más que en este caso es la estética renacentista, pero finalmente es la fijación pictórica, como en Severo Sarduy. Los caminos de las influencias son muy tortuosos.

— La novela intenta resolver o "disolver" el problema de la identidad en muy diferentes niveles, del político al sexual; incidir en ese grado en el que los personajes son múltiples y no logran aprehender con su propio erotismo, su propia sexualidad, porque están en la búsqueda de otras cosas que no están en el instante en que las viven. Parecería que están atrapados o adelantados, pero nunca instalados en el presente. ¿Qué tan importante era esto en la novela?



—Desde mi punto de vista es la parte central de la novela. Es una de las preocupaciones fundamentales. Sí, eso es: ¿Qué hacer con el presente? ¿Qué sentido darle? Y entonces el desconcierto es mayúsculo y es preciso buscar en el pasado o en el futuro, porque en el presente nunca lo encuentran; se les va, se les escapa. En un momento, el personaje Yoris está con la francesa Danielle, casi es el final del recorrido, de esa falsa trayectoria por Europa; él comienza a gritar por Tosca, su compañera en México, comienza a desesperarse porque está sintiendo un presente que es un presente ausente. Es el único momento en el que siente que le están clavando vidrios y que la realidad es de vidrio. En la novela también está esa obsesión de que la realidad es un cristal, una pantalla que es necesario rasgar. Esa es la proposición: ¿Cómo darle un sentido a la realidad? ¿Qué es el sentido de la vida?

—¿Esto es, en parte, la idea de la cultura en su codificación y descodificación?

—Eso no lo había pensado así, pero podría ser. Hay un personaje que en París está obsesionado con la hora de México, y cuando regresa sigue pensando que está en París y trae todavía esa hora en su reloj. El trae su código, él cree que el Paseo de la Reforma son Les Champs Elisées. Ese personaje se vuelve totalmente impermeable a los demás códigos; ésta es la parte final, donde esos muchachitos de nombres italianos asumen un código que cada vez es más intransmisible incluso entre ellos mismos.

—Las mil calles, los mil y un caminos, la multiplicidad de situaciones provocan un ritmo narrativo un tanto vertiginoso ¿a dónde querías llevar esas accio-

nes y esa actitud de continuos cambios?

—Sí, en la novela es constante la idea de las bifurcaciones. A los personajes se les plantea el siguiente problema: Si tomo este camino llego a Roma, pero si tomo éste hubiera llegado a otro lado, pero antes hubiera podido tomar otra desviación, entonces los cruces se vuelven infinitos. Esto es como una muestra geográfica de lo que es la historia; por lo menos la historia actual ya que la novela no es una elucubración general sobre este fenómeno. La novela señala ese gran desconcierto y al mostrar esa confusión encuentra a unos personajes en los que la ideología se concentra, se vive, pero no se expresa. Esto me interesaba mucho.

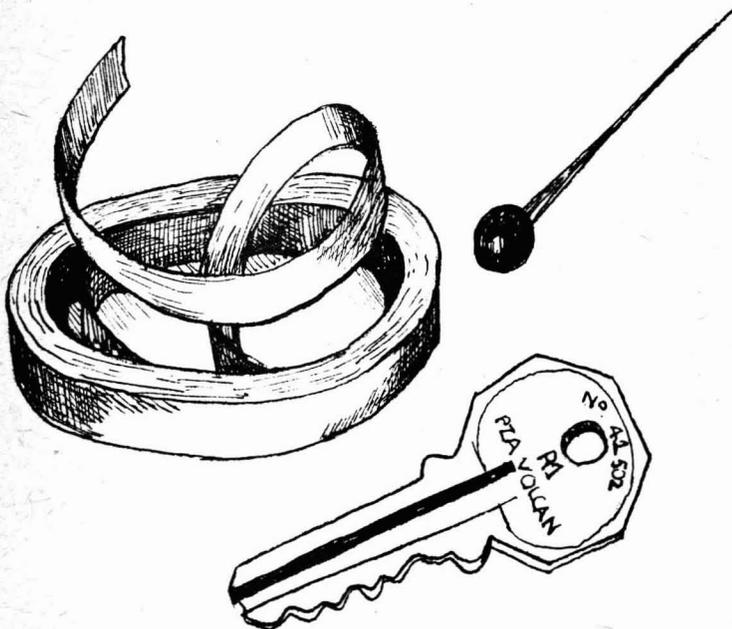
—¿Cuál era tu concepción de Si muero lejos de ti?

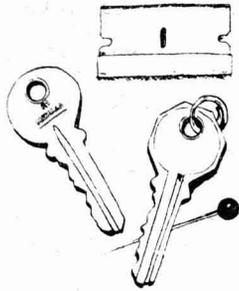
—La novela estaba pensada en el sentido de cómo veían unos personajes a aquellos que los están viendo; y al mismo tiempo, estos personajes que ven los acontecimientos entran incidentalmente a la obra. Ellos son los muchachos de nombre italiano que resultan una especie de simiente de lo que serían los halcones. La idea me surgió un día en que al atacar una preparatoria un grupo de choque, un sujeto quedó atrapado y a disposición de los alumnos. El era un pobre tipo desempleado que venía de Michoacán en busca de una plaza como agente de tránsito (en aquel tiempo todavía estaba separada la policía de los encargados del "orden vial"). La condición para obtener ese trabajo era la de que durante un tiempo se dedicara a golpear estudiantes y quemar escuelas. La idea era un poco provocadora, era poner como "héroes" a gentes que nunca se han puesto como tales o sea los halcones. Eso es trágico.

—¿En qué medida has logrado desterrar la influencia de la lingüística y concretamente de Barthes en tu narrativa?

—Al principio fue muy difícil eliminar esto; primero quería expulsar la influencia de *Cadáver lleno de mundo*, pues con esta novela me impregné de un tipo de lenguaje, de un tipo de frase, de una manera de ver; porque eso de *escribir* es empezar por plantearse una serie de problemas muy graves, inclusive desde el punto de vista de la perspectiva; por ejemplo, cómo describir un jarrón, desde qué punto debe encuadrarse, cómo valorarlo, o cómo no valorarlo, esa es una de mis preguntas, una de las cosas que me tiene muy obsesionado en las cosas que he escrito en las últimas fechas. En *Cadáver...* todo estaba muy valorado, desde el punto de vista de una parodia de la clase media, o sea, todo está un tanto recargado para ridiculizar; y en este sentido, al principio, era muy natural caer en lo mismo; por ejemplo, si se describe a una muchacha de la Colonia del Valle, ya la estás valorando y cómo describirla sin decir: "está muy bella"; entonces comienza el problema: ¿para mí qué significa que sea "bella"? Con ese simple adjetivo ya se entró en los terrenos de la valoración.

Creo que si no se quiere crear algo nuevo, lo más





fácil es copiarse a uno mismo; así se han hecho muchas carreras literarias. A mí no me interesa eso, yo no creo en el "estilo personal". Quitarme la influencia de Roland Barthes fue muy complicado, sobre todo porque comenzó cuando estuve estudiando con él. Este aprendizaje se prolongó a lo largo de dos años, y era muy duro porque él se mete en cosas que no son propiamente narrativas; era más bien mucha teoría, muchas maneras de ver los grandes planos narrativos, y tratar de encajar una infinidad de cosas que nada tenían que ver con lo que yo quería hacer literariamente. No sé si haya logrado desprenderme de esa influencia, por lo menos lo he intentado. Incluso el personaje de la afásica Martina es una herencia de mis preocupaciones por la lingüística. El personaje quedó porque finalmente se impuso. Lo que me preocupaba en Martina era de qué manera la realidad se puede convertir en lenguaje, qué transformación química y orgánica sufre para hacerse cuerpo. Mi proposición era: el lenguaje no sirve para comunicarnos; porque no creo que nos comuniquemos a través de éste. Ni tampoco creo en la idea de Julia Kristeva donde todo se reduce a una simple producción textual. Entonces, para mí el lenguaje es otro tipo de cosas, otro tipo de instrumento que transforma la realidad haciéndole sufrir una serie de mutaciones biológicas. Es decir, el lenguaje crea una especie de red de la realidad, que no sirve para atraparla sino para protegernos de ella. Y el personaje de Martina era eso, una manera de decir que el lenguaje tiene muchas formas de ser, que aún en su incoherencia (para los demás personajes) ella logra establecer *puntos de referencia* (que es lo que creo

que es el lenguaje) con otra afásica. Martina representa una realidad concreta e histórica aunque su lenguaje sea irrecuperable y ahistórico.

—¿Tienes la intención de "clausurar" tu creación novelística en tus próximos intentos?

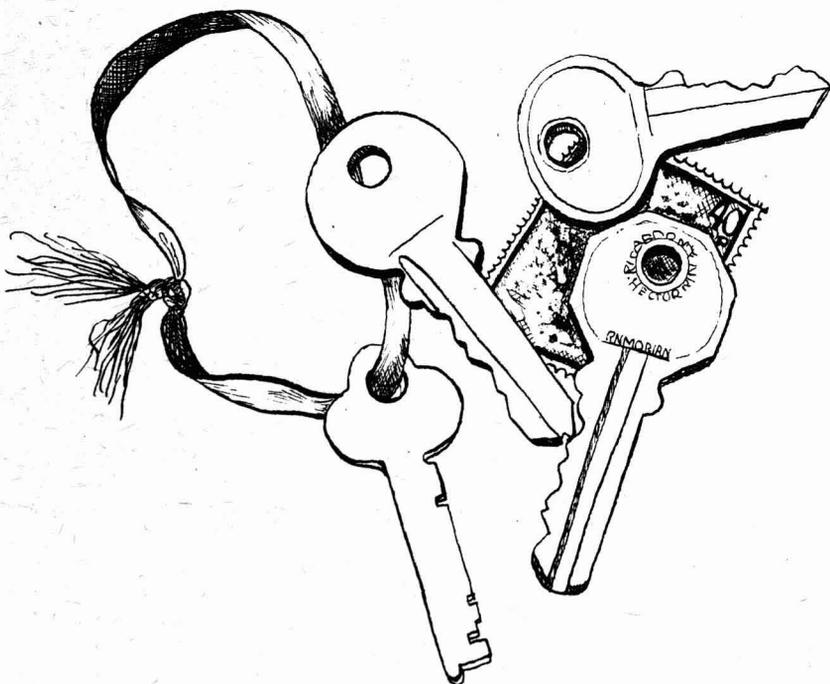
—No lo sé aún. Por ejemplo, en esta novela hay capítulos que no están escritos, de los que sólo aparecen unas notas explicativas; son capítulos que realmente no pude escribir. Aunque, desde luego, existe una proposición teórica sobre la novela, y, en ese sentido, es un poco un andamiaje que no está terminado. El resultado es su propio esqueleto. Cuando dije aquello de la imposibilidad de escribir novelas era porque en realidad me estaba costando mucho trabajo, porque la *virginidad literaria* se había rasgado.

En la actualidad estoy pensando escribir una especie de fresco, un gran cuadro. Un enorme escenario de cuarenta o cincuenta personajes que se cuentan sus vidas en todos los cafés de la ciudad de México, en todas las calles. La novela es un puro contar, contar y contar cosas. Esa es mi proposición actual, pero no sé cómo se va a estructurar, porque al mismo tiempo los personajes están a otro nivel, es un nivel que está muy relacionado con sus nombres, de ahí que no sepa qué va a pasar realmente, apenas estoy en los balbucesos. Ahora me está pasando lo mismo que hace diez años. Me pongo a escribir y me vuelve a salir otra vez *Si muero lejos de ti*. Tengo que gastar mucho papel y tirarlo a la basura, tengo que escribir mucho y tirarlo, tengo que dejar que la tinta se acabe, que se termine todo lo que quedó de residuo de mi última novela. Esto será como limpiar los canales por donde va saliendo todo.

—¿Estás escribiendo alguna otra cosa?

—Tengo muchos libros empezados pero ninguno lo considero concluido. Estoy en una especie de desconcierto. Estoy tratando de escribir un ensayo sobre Jorge Cuesta, pero me he enterado que por ahí anda un trabajo muy importante y abarcador sobre ese poeta; pero, a lo mejor, lo integro a un ensayo más general sobre las relaciones entre la literatura y la historia, penetrando en las relaciones entre los escritores y el poder; cómo se porta el escritor ante el emperador, o ante los príncipes —para emplear las palabras de Paz—. Quiero mostrar que el escritor ha sido muy servil ante los poderosos, desde Eurípides hasta la actualidad. Tengo mucho material reunido con fichas de multitud de casos de escritores y su vinculación con el poder.

También estoy trabajando en un poema largo, pero aún no estoy satisfecho con su resultado. Ya está terminado pero sé que está mal en algo que es obvio y evidente, es como esos mapas en donde las letras del lugar que buscamos están tan grandes que se pierden ante nuestra vista. Lo principal creo que es trabajar bien a fondo las cosas, y muy en serio. Las provocaciones de la *Onda* ya quedaron muy atrás. □



SOBRE EL DISCURSO CIENTÍFICO

POR ARMANDO PEREIRA

"Haber sabido es, a menudo, una excusa para desinteresarse de aprender"

Gaston Bachelard

En un breve ensayo sobre Freud y Lacan¹, Althusser define los elementos necesarios que deben intervenir en la constitución de una ciencia: por una parte, el hecho de tener un *objeto propio de estudio*, un objeto específico, distinto a los de otras ciencias y, por otra parte, el disponer de una *teoría*, un *método* y una *práctica*, específicos también. Todo ello forma un conjunto orgánico, una estructura que habrá de generar una serie de funciones entre los elementos que la constituyen.

Podríamos decir, entonces, que el discurso científico es la *puesta en acto* de esos elementos (teoría, método y práctica sobre un determinado objeto de estudio), su posibilidad de articulación, el juego que se establece entre ellos para producir un nuevo conocimiento.

Pero la posibilidad de producción de un nuevo conocimiento debe conocer, necesariamente, ciertos pasos previos, pasos que señalan, a su vez, la propia constitución de la ciencia en cuestión. Ante todo, la necesidad de que exista una cierta problemática nueva, que se recorte contra el fondo de la cultura científica de la época. Así, por ejemplo, la aparición del inconsciente, en el siglo pasado, que lleva a Freud a fundar la ciencia del psicoanálisis, o la noción de "simultaneidad" para la física relati-

vista, o la categoría de "mercancía" que se convierte para Marx en un concepto nuclear de su concepción sobre la sociedad.

El discurso científico debe dar cuenta de esa problemática, de la constitución de esa problemática. Problemática, por otra parte, que no necesariamente tiene que comenzar por lo que es una vez constituida. "No hay nunca un gran problema —señala Gaston Bachelard—. Los grandes problemas comienzan *imperceptiblemente*"². Comienzan, en muchos casos, a partir de una simple pregunta, de una pregunta bien planteada. "Ante todo es necesario saber plantear los problemas. Y dígame lo que se quiera, en la vida científica los problemas no se plantean por sí mismos... Para un espíritu científico todo conocimiento es una respuesta a una pregunta. Si no hubo pregunta, no puede haber conocimiento científico. Nada es espontáneo. Nada está dado. Todo se construye"³.

La pregunta, el planteamiento del problema, la delimitación de una cierta problemática, es entonces la chispa, el detonante, el primer paso en todo acto fundacional en el terreno científico. A partir de ella, habrá de comenzar a constituirse el edificio teórico: producción de conceptos, categorías, estructuras de conocimiento en las que esos conceptos y categorías se relacionan entre sí, cumplen ciertas funciones. Ciencia quiere decir construcción, construcción de modelos teóricos verificables por la práctica. "Sólo la razón dinamiza la investigación, pues sólo ella sugiere, más allá de la experiencia común (inmediata y especiosa), la experiencia científica (indirecta y fecunda). Es, pues, el esfuerzo de racionalidad y de construcción el que debe atraer la atención del epistemólogo"⁴.

Pero es a partir de este momento que nuestras reflexiones sobre el discurso científico entran en un terreno polémico, precisamente en el terreno polémico que ha abierto el propio discurso científico —sobre todo a partir de Bachelard— contra todas las formas, veladas o abiertas, de empirismo que tratan de minar desde todos los ángulos el trabajo científico. "Entre la observación y la experimentación —escribe el filósofo francés— no hay continuidad, sino ruptura"⁵. Y más adelante: "Es tan cómodo, para la pereza intelectual, refugiarse en el empirismo, llamar a un hecho un hecho y vedarse la investigación de una ley"⁶.

El discurso científico no puede ser aquel que fluye (y se pierde) en lo fenomenológico, en el mundo de las apariencias, pues "una experiencia científica es una experiencia que *contradice* a la experiencia común"⁷. La experiencia común pertenece al mundo de los hechos, al ámbito de la observación directa; no es una experiencia compuesta, *construida*, y, por lo tanto, no puede ser *verificada*; no es una experiencia sobre la cual pueda establecerse una ley. "Poco a poco se advierte la necesidad de trabajar *debajo* del espacio, por así decir, en el nivel de las



relaciones esenciales que sostienen los fenómenos y el espacio”⁸. Es decir, la experiencia científica comienza precisamente “debajo del espacio”, más allá de la máscara fenomenológica de lo real, en el mundo de las esencias que subyace a los fenómenos, que los riges y determina, que decide las leyes de su movimiento. Y es precisamente ese mundo de las esencias el que determina la necesidad de los modelos teóricos como el derrotero normal y fecundo del discurso científico.

Hay, entonces, una necesidad real y objetiva que decide la elaboración de un modelo de investigación: el hecho de que la realidad no ofrece su esencia a la observación directa y que la única forma de acceder a ella es mediante una estructura conceptual que lo haga posible. Hay que abandonar, entonces, el nivel inicial de la pura observación empírica y pasar al nivel de la producción de conceptos, como la única forma posible de penetrar más allá de la estructura superficial de la realidad hacia su estructura profunda.

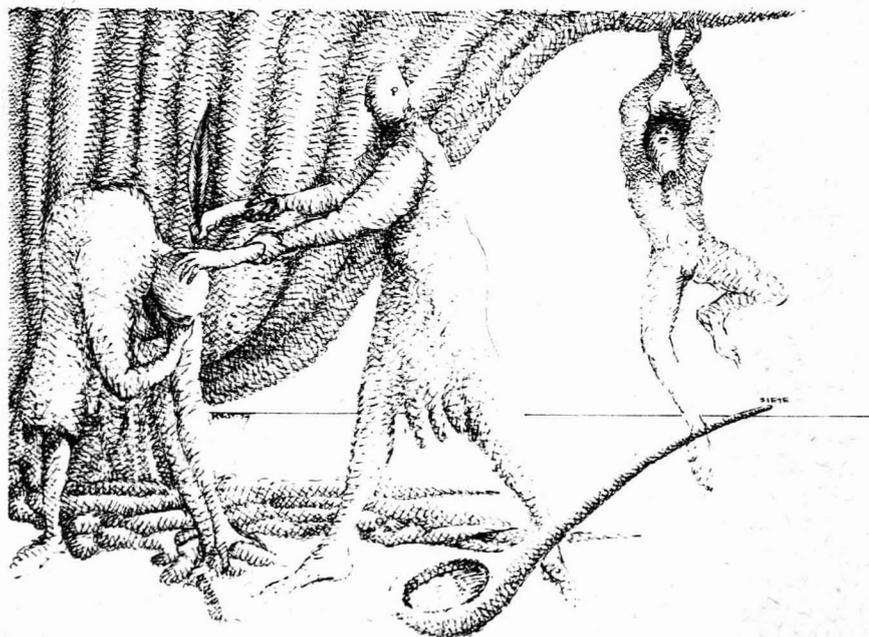
Ello, por otra parte, diferencia también la práctica precientífica de la práctica científica. Mientras que la primera opera por abstracción y generalización de ciertos rasgos visibles (directamente observables) de la realidad, la segunda lo hace por la introducción mediadora de modelos o sistemas conceptuales. “Creemos que la racionalidad es una neta y franca emergencia que se halla por encima de la empiricidad. En sus valores bien específicos,

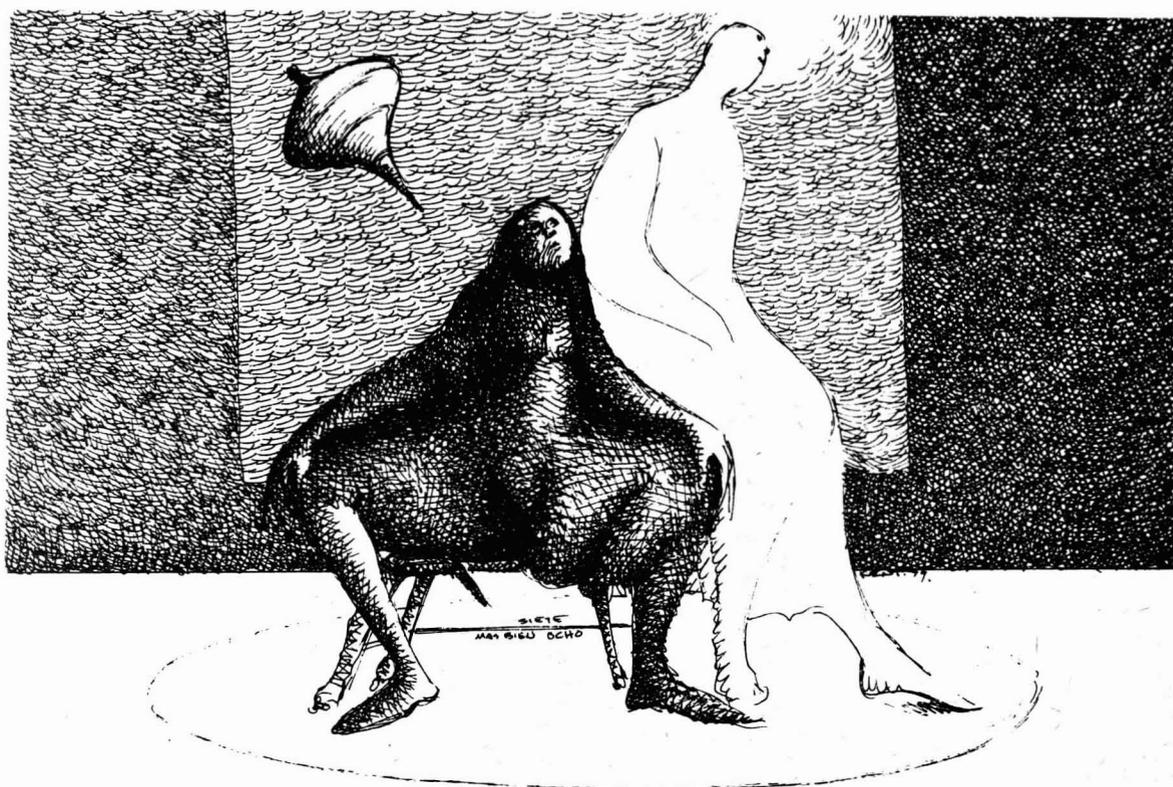
lo racional no es una elaboración de lo empírico. Dicho de otro modo, es necesario encarar una autonomía de la construcción racional”⁹. No hay, entonces, continuidad sino ruptura. “Si el conocimiento es *efecto de esa mediación conceptual*, —puntualiza Eugenio Tria—, su premisa es una ruptura con la percepción —y el lenguaje corriente... Ese acceso a las estructuras profundas es, por tanto, un acceso a la región inteligible: un acceso a aquel nivel en el que se advierte la significación de un fenómeno... Para descubrir el sentido de un fenómeno hay que rebasarlo. Y para rebasarlo hay que cortar con la mirada y el lenguaje corrientes”¹⁰.

Es aquí donde interviene otra de las funciones primordiales del discurso científico: su función crítica. Porque la construcción de un nuevo modelo teórico implica necesariamente la crítica al conocimiento anterior: desbrozar el camino de la ciencia de los prejuicios y dogmas del pasado. Y no es otra cosa lo que hicieron, en su tiempo, Marx, Nietzsche y Freud, o lo que, en nuestros días, llevan a cabo Foucault, Lacan, Levi-Strauss y el propio Bachelard. Este último señala: “En efecto, se conoce *en contra* de un conocimiento anterior, destruyendo conocimientos mal adquiridos o superando aquello que, en el espíritu mismo, obstaculiza a la espiritualización”¹¹. Y un poco más adelante: “En la formación del espíritu científico, el primer obstáculo es la experiencia básica, es la experiencia colocada por delante y por encima de la crítica, que, ésta sí, es necesariamente un elemento integrante del espíritu científico”¹².

Así, según Bachelard, el discurso científico es una constante revisión de las construcciones teóricas precedentes, se articula precisamente sobre la crítica de esas construcciones, sobre la desestructuración de todo lo precientífico, de todo lo ideológico que hay en ellas. La crítica, inherente al discurso científico, implica entonces un compromiso. Compromiso con la racionalidad, con la coherencia, con el rigor de sus formulaciones, compromiso consigo mismo. Compromiso que tiende a poner en juego constantemente su propia constitución. El discurso científico no puede pertrecharse en la rutina (a la que es tan asidua la escolástica, la escolástica universitaria); su fuerza, su eficacia, radican en su capacidad para someterse a una crítica constante, para transformarse, para cambiar de signo. Decía Goethe: “Quienquiera que persevere en su investigación se verá obligado, tarde o temprano, a cambiar de método”. Y este “cambio de método” al que alude el escritor alemán —producto necesariamente de la crítica de los métodos anteriores— conlleva la adopción de nuevas técnicas, de nuevos procedimientos que se gestan a la luz de los nuevos descubrimientos de la ciencia.

Bachelard observa que muchas de las formulaciones precientíficas (o ideológicas) que minan el discurso científico (y cuyas consecuencias en la





práctica pueden llegar a ser desastrosas para la ciencia) no son más que *racionalizaciones* que tienden a llenar un vacío, el vacío que teje la ignorancia, o el miedo. Racionalizaciones que, como lo ha mostrado Foucault a lo largo de toda su obra, tienen también, en muchos casos, a desvirtuar hacia otros fines — políticos, morales, institucionales— el conocimiento científico. Es por eso que, tanto uno como otro, proponen (y realizan) un “psicoanálisis del conocimiento científico”. Pues toda racionalización, en el terreno de la ciencia, es esa explicación coherente y sistemática (pero cuya coherencia y sistematicidad eluden de su discurso toda posible actitud crítica) que tiende a justificar un error epistemológico, que funda sus asertos en él, que se somete dócilmente a su espejismo.

Es por eso que se hace imprescindible en el trabajo del científico la labor de *interpretación*; esto es, descubrir el sentido latente de toda formulación científica, mirar precisamente lo que no dice el discurso, lo que el discurso oculta. Se trata de descubrir la estructura profunda, inconsciente, que subyace a todo discurso sobre la realidad.

Lo que Bachelard designa con el término (tomado en préstamo al psicoanálisis) de racionalización es lo que la terminología marxista ha llamado ideología. En los dos casos, el objeto designado es el mismo: aquella formulación consciente que, desconociendo las leyes que lo motivan, intenta explicar un determinado fenómeno. “De ahí la absoluta afinidad entre este concepto freudiano de *racionalización* y el concepto marxiano de *ideología*: ambos se

definen como explicaciones a nivel consciente que constituyen pseudoexplicaciones debidas a las peculiaridades mismas de los procesos que las motivan”¹³. Levi-Strauss las ha llamado también *modelos conscientes*. Y es justamente ese concepto de raíz levistraussiana el que permite a Trias proponer el concepto contrario, *modelo inconsciente*, para designar las construcciones racionales que facilitan el conocimiento científico de las estructuras profundas, esenciales, del fenómeno estudiado: “Sólo mediante la promoción de un modelo inconsciente —es decir, de un modelo que rompe con lo visible y con sus correspondientes formas inmediatas de conciencia y que por tanto accede al nivel inconsciente subyacente— es posible a la vez explicar la estructura de un determinado sistema (psiquismo, modo de producción, gramática) y explicar desde ese mismo modelo la estructura superficial en que se presenta, así como la ideología o racionalización que suscita”¹⁴.

De esta forma, confrontamos la importancia que, para el discurso científico, tiene la labor de interpretación y de crítica, pues es ella la que nos permite fundar un modelo teórico de conocimiento. Y sólo sobre la base de ese modelo teórico podremos no sólo penetrar la estructura profunda de la realidad, descubrir su esencia y las leyes que la rigen, sino también desbrozar la investigación científica de toda posible contaminación ideológica.

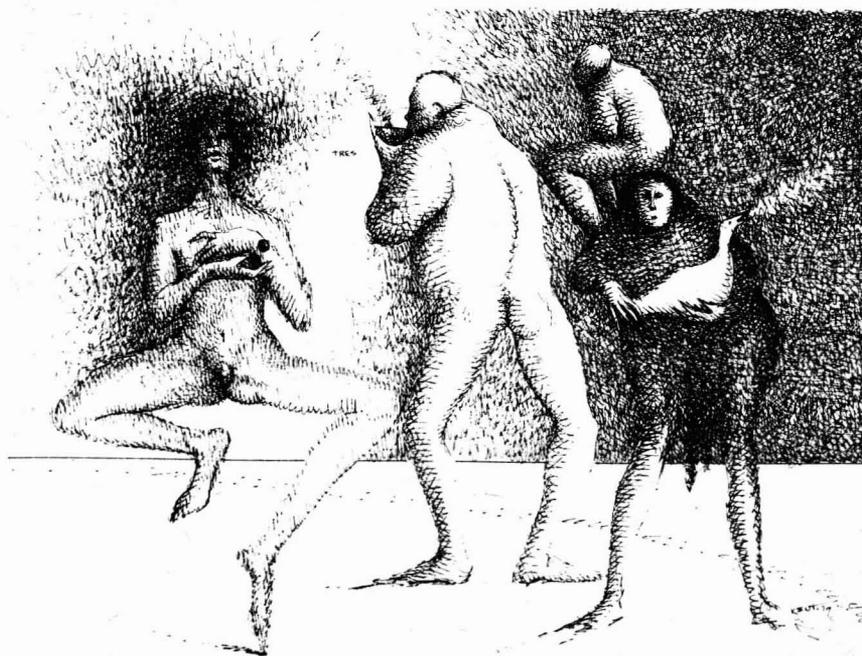
Interpretación y crítica constituyen, así, los pilares que articulan y vehiculizan la eficacia del discurso científico. Los conceptos y formulaciones

precientíficos o ideológicos han quedado nucleados inconscientemente en el discurso "científico"; la labor de interpretación debe permitir descubrirlos, sacarlos a la superficie, hacerlos conscientes y, a partir de esta operación, ejercer la crítica científica de ellos.

Sólo la interpretación y la crítica pueden dar lugar, por otra parte, al carácter racional que debe signar al discurso científico. Sólo ellas nos hablan de su sociabilidad. Porque el instrumental analítico en el que se sustentan nace de una época, o contra una época, pero en decidida ligazón con ese referente. En su producción, como en la producción material, o en la producción de las ideas, participa también la sociedad en su conjunto. Y las consecuencias prácticas de esa producción habrán de recaer necesariamente sobre esa sociedad que la hizo posible. Ello nos habla de una imposibilidad inscrita en el discurso científico: *la imposibilidad de una construcción científica solitaria*. "En resumen —señala Bachelard—, no tenemos derecho a la construcción solitaria; una construcción solitaria no es una construcción científica"¹⁵. La prueba de la racionalidad del discurso científico es su sociabilidad, el hecho de pertenecer a una tradición, aunque esa tradición sea la de la crisis, la de la ruptura. Toda formulación científica se articula en una determinada cultura científica, la implica, la confirma o la critica, pero de cualquier forma se revierte en ella.

El movimiento que ha seguido la ciencia a lo largo de su historia es, sin duda, un movimiento progresivo. Señala un avance, un crecimiento, una apropiación cada vez más amplia y más rica de lo real, una profundización indiscutible en la esencia de las cosas. A diferencia de la historia del arte, en que la perfección y el progreso son simplemente un mito, la historia de la ciencia es precisamente la historia de ese constante progreso, de esa constante perfección de una teoría y un método de conocimiento. Sin embargo, ello no nos autoriza a pensar la historia del discurso científico como la historia de una continuidad; eso sería posible si vaciáramos a ese discurso de una de sus funciones prominentes: su función de crítica, de ruptura crítica con las formaciones cognoscitivas precedentes. Sólo así podríamos hablar de una continuidad del conocimiento científico.

Pero la historia de la ciencia arroja resultados diferentes: nos habla, más bien, de un proceso de constantes rupturas epistemológicas, de una lucha permanente, al interior del discurso científico, entre un conocimiento que no lo es —un "conocimiento" ideológico— y el verdadero conocimiento científico. La historia de la ciencia —vista desde la función crítica que la constituye— es la historia de ese proceso de cortes, de rupturas, de crisis en el interior mismo del discurso científico. "Únicamente las crisis de la razón —escribe Bachelard— pueden instruir a la razón"¹⁵. Es decir, el avance, el progreso que caracteriza al desarrollo de la ciencia está fundado justamente sobre esos momentos de crisis o de ruptura; es a partir de ellos que el discurso científico aprende verdaderamente algo de sí mismo y se instituye como tal. □



Notas

1. Louis Althusser, *Freud y Lacan*, Barcelona, Cuadernos Anagrama, 1970, pp. 16-17. Véase también: Althusser, "Sobre la dialéctica materialista", en *La revolución teórica de Marx*, México, 1974, Siglo XXI, pp. 132-181.
2. *El compromiso racionalista*, Bs. As., Siglo XXI, 1972, p. 60. (El subrayado es nuestro).
3. Gaston Bachelard, *La formación del espíritu científico*, México, Siglo XXI, 1979, pp. 16.
4. *Ibid.*, p. 20.
5. *Ibid.*, p. 22.
6. *Ibid.*, p. 35.
7. *Ibid.*, p. 13.
8. *Ibid.*, p. 7.
9. G. Bachelard, *El compromiso racionalista*, op. cit., pp. 100-101.
10. *Teoría de las ideologías*, Barcelona, Ed. Península, Ed. de bolsillo, 1975, p. 104.
11. *La formación del espíritu científico*, op. cit., p. 15.
12. *Ibid.*, p. 27.
13. Eugenio Trias, *Teoría de las ideologías*, op. cit., p. 110.
14. *Ibid.*, p. 110.
15. *El compromiso racionalista*, op. cit., p. 66.
16. *Ibid.*, p. 41.

JACQUES GUILHAUMOU

ORIENTACIONES ACTUALES SOBRE EL ANÁLISIS DEL DISCURSO POLÍTICO CONTEMPORÁNEO

No es de extrañarse que el discurso político haya atraído a investigadores en busca de experimentaciones lingüísticas. Para algunos se trata de una pretensión al descifrado eficaz: delimitar la técnica del mensaje político; para otros, había que hacerse cargo del conjunto de complejos problemas planteados por la articulación del discurso político a la formación social. En lo concerniente al ámbito francés habremos de referirnos a estrategias diversas, tanto por sus procedimientos lingüísticos de descripción, cuanto por sus referencias teóricas. Sin descuidar el aporte historiográfico de tal o cual análisis, orientaremos nuestra atención a los campos metodológicos y teóricos que sirven de marco a dichos trabajos. Dada la naturaleza de su objeto de estudio, estas investigaciones delimitan, a través de la lingüística, un espacio que se sitúa en las fronteras entre lo político y las ciencias humanas, y donde el tema central será el marxismo.

I. Discurso político y estrategias de comunicación

Numerosos analistas del discurso político determinan el horizonte lingüístico a partir del esquema sobre los "factores constitutivos de todo acto de comunicación verbal" elaborado por Jakobson (1970). De manera general, y así enmarcado, el hecho de la comunicación implica sucesivamente un mensaje emitido por un remitente a un destinatario, un canal o circuito en el que se apoya la información, un código común al emisor y al receptor y un contexto situacional determinado, el objeto designado. Para los especialistas en comunicación, cualquier mensaje emitido en el escenario político es un mensaje político, postulado que delimita los respectivos papeles: el sociólogo analiza la cosa designada y asigna al sociolingüista el lugar de su investigación y las modalidades de fabricación del mensaje. La descripción de los parámetros de formación del mensaje orienta la interpretación hacia el problema de la adaptación del mensaje al destinatario; esta función, conativa o apelativa, según Jakobson, implica una atención muy particular respecto al hecho de repetitividad estudiado por la estadística lingüística. La descripción cuantitativa no es, como muchas veces se ha dicho, un simple comentario de listas de palabras ordenadas jerárquicamente por la computadora, sino que opera a un doble nivel: por una parte sobre el eje del paradigma, mediante el estudio de las jerarquías de proporciones (formas específicas/no específicas) y por la otra, sobre el eje sintagmático, por el estudio de los arreglos de posiciones (concordancias y co-ocurrencias).

I.1. El vocabulario del general De Gaulle: discursos-llamamientos y discursos-balances

Los primeros trabajos de Cotteret y Moreau (1969) versaron sobre el análisis estadístico de las alocuciones radiotelevisadas del general De Gaulle entre 1962 y 1965. Se trataba de un estudio pionero y limitado a criterios cuantitativos muy sencillos: la frecuencia de utilización de las palabras, la longitud de los discursos, la riqueza del vocabulario y el número de oraciones pronunciadas. Muriel Collin-Platini (1976) profundizó esta investigación mediante una ampliación del corpus (septiembre de 1962 a abril de 1969) y una extensión del acercamiento estadístico a la localización del entorno sintagmático de ciertas unidades lexicales. La conclusión del trabajo de Cotteret y Moreau sirvió a Collin-Platini como punto de partida para sus investigaciones: los discursos del General De Gaulle

proceden de un desdoblamiento en el funcionamiento; a los discursos-balances (más particularmente los discursos de fin de año), más largos y más diversificados en el empleo de palabras nuevas, se oponen los discursos-llamamientos (frecuentes en período electoral) claramente repetitivos. La investigación trata de captar esta oposición más a fondo, mediante el estudio de los contextos referenciales de la relación emisor-receptor, de las configuraciones enunciativas en tanto a que apoyo implícito del mensaje.

En los discursos-llamamientos, el porcentaje de utilización de los nombres personales YO y USTEDES es superior al promedio; el NOSOTROS es poco usado, inversamente a los discursos-balances, en los que este pronombre aparece frecuentemente. El autor de este trabajo resume el funcionamiento verbal en los discursos así:

YO propone ——— USTEDES responde ——— YO puede todavía hablar
NOSOTROS puede actuar

El enunciado de este esquema equivale a la localización de "todo lo que debe existir en el circuito de la comunicación para que el mensaje pase" (sea recibido y comprendido), a lo que Collin-Platini da el nombre de implícito del circuito emisor-receptor. Completa el estudio de la palabra "Francia" y de sus equivalentes "Nación", "País", "Pueblo", "Patria", "Estado", "República". En relación con el YO, la unidad "Francia" funciona ya sea como sustituto ("Francia llama"), ya sea como complemento paciente ("Recuerdo a Francia").

I.2. Giscard-Mitterrand, 54,774 palabras para convencer: el discurso político como discurso eficaz

En un trabajo más reciente (1976), Cotteret, Moreau, Emeri y Gerstle estudiaron veintiuna intervenciones televisadas de los principales candidatos a la elección presidencial de 1974, Valéry Giscard d'Estaing y François Mitterrand. Los autores utilizan un aparato estadístico relativamente diversificado como medio para localizar los sistemas enunciativos y argumentativos empleados en la polémica; pero su ambición es, ante todo, establecer en la progresión de sus análisis una tipología de los discursos políticos desde el punto de vista de la eficacia de la comunicación política.

Los autores insisten sobre los gustos opuestos de los candidatos: Mitterrand prefiere la discusión o la entrevista al monólogo, y sus intervenciones son más cortas que las de su adversario. Los autores interpretan estas preferencias en los siguientes términos: "Demasiado clara para ser gratuita, esta oposición revela dos estrategias de comunicación diferentes: recurrir al monólogo manifiesta una voluntad de contacto directo entre el candidato y el auditorio, en tanto que dialogar media la relación entre el candidato y los telespectadores" (p. 34). Y de inmediato precisan: "Actualmente nada permite reconocer que una de las dos modalidades de comunicación tenga una eficacia superior respecto a la otra".

Así pues, sólo las alocuciones-monólogos (es decir 9 alocuciones de 20) entrañarían eficacia. Razón por la cual los autores se conforman con examinar estos nueve textos y el debate del que hablaremos en esta ocasión (cf. J. Guilhaumou, 1976). A nivel doble captan su concepción del contenido de la comunicación política: el nivel manifiesto y el latente. En el nivel manifiesto aparecen las unidades "dotadas de un sentido inmutable", del fenómeno masivo y del fenómeno expresivo; a la inversa de un nivel de comunicación en el cual "el contenido del pen-

samiento es explícito", al nivel latente los medios verbales "significan algo diferente de lo que significan comúnmente" y se convierten en símbolos que polarizan el discurso persuasivo (Cotteret, 1973, p. 61 y s.).

La descripción de los hechos masivos con referencia a diversos aspectos cuantitativos confirma, con una evidencia intachable, la fisura estratégica entre los dos candidatos. Mitterrand pronuncia menos palabras que Giscard, utiliza menos tiempo de transmisión y habla más despacio; pero su vocabulario es más rico. Para los autores, la interpretación se impone por sí sola: "Giscard opta por la cantidad y prefiere la redundancia al repetir un vocabulario más sencillo, y por lo tanto más accesible al receptor; este estilo se parece al de la comunicación publicitaria; el segundo es más característico de una retórica tradicional" (1976, p. 59).

Giscard privilegia los significantes con significados ambiguos; por lo tanto deja al receptor un amplio margen de interpretación. En comparación, el discurso "mitterrandista" carece de coherencia; el precario equilibrio de los diversos temas explica, según los autores, su falta de eficacia.

Resultaría fastidioso retomar todos los ejemplos que según los autores, apoyan la tesis de la eficacia del mensaje giscardiano. No obstante, subrayamos que esta concepción de la comunicación política expresada en términos de "eficacia" y de "equilibrio" proviene mucho más de Fagen que de Jakobson. En *Gobernantes y gobernados* (1973), Cotteret toma los principales temas de Fagen. La comunicación política "garantiza una función de adecuación entre el gobernante y el gobernado" (p. 110). En caso de "mala" comunicación, los gobernados pueden rechazar el mensaje; de ahí la necesidad de una nueva adaptación...

A decir verdad, si se continúa este razonamiento, un discurso eficaz y equilibrado en el ámbito de la política no puede ser más que "neutro", es decir vacío de contenido y salpicado de significantes flotante.

F. Richaudeau (*Le langage efficace*, 1973), al estudiar los editoriales de F. Giroud en el periódico *L'Express* y los de J. Ferniot, difundidos por una radiodifusora privada francesa, lleva esta orientación hasta la caricatura.

Convencido del talento de ambos editorialistas (resultado de una encuesta que los designa como los "mejores periodistas" de 1972), la simple comparación de las listas de frecuencia le permite afirmar que ambos utilizan de preferencia palabras precisas sobre el tema tratado; todavía más: el examen "detallado" (*sic*) de las oraciones conduce al razonamiento siguiente: cada oración es un ensamblaje de sub-oraciones autónomas, por consecuencia fácilmente memorizable, por consecuencia eficaz (!) (p. 203).

1.3. A propósito de los volantes en mayo de 1968: escritura de cadena y escritura de trama, dos políticas de la escritura

Aquí dejamos estos análisis en los que la estadística no interviene más que como sub-producto de una teoría de la comunicación. Opuestamente, el rigor de los trabajos del Laboratorio de Estudios de Textos Políticos (CNRS ENS, Saint-Cloud) contrasta con la modestia de las conclusiones. En un primer estudio sobre los volantes políticos franceses de mayo de 1968, los investigadores (1975) delimitan los objetivos de un procedimiento lexicométrico como tomado de "la superficie de los textos, a través del recuento y la co-ocurrencia de sus formas". Los investigadores comprobaron la "resistencia del ob-

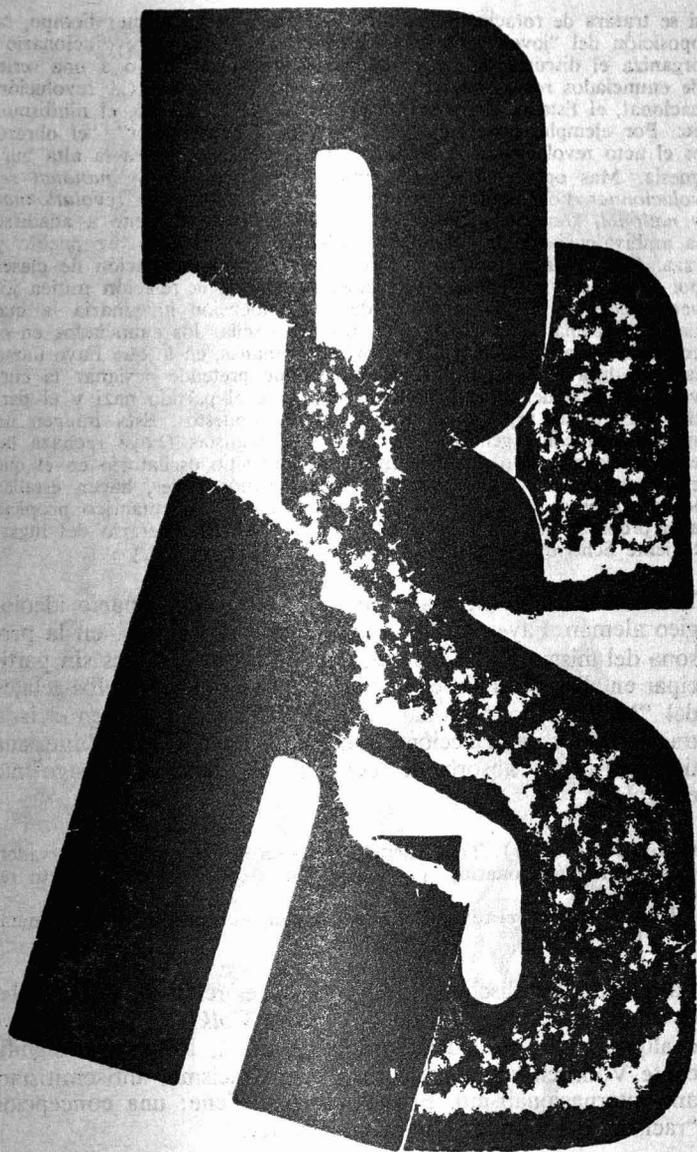
jeto" a las interpretaciones/conclusiones que cada miembro del equipo se apresuraba a adelantar en función de su orientación política personal. Es justamente este aspecto el que retendrá nuestra atención.

El *corpus* está compuesto por una muestra de volantes de la región parisina, 78 volantes procedentes de los comités de acción y 97 volantes de nueve grupos políticos (Movimiento 22 de marzo, Federación de estudiantes revolucionarios, Juventud comunista revolucionaria, Situacionistas, Anarquistas, Voz obrera, Unión de juventudes comunistas marxistas-leninistas (maoistas), Partido Socialista Unificado, Partido Comunista Francés) repartidos entre el 10. de mayo y el 16 de junio. Al principio, los autores reeditan el *corpus* en tres formas: un índice jerárquico, un índice alfabético, una matriz de reparto de las frecuencias. Esta etapa permite realizar el tratamiento lexicométrico, en dos tiempos: por una parte, el inventario de las características generales de las formas del texto, independientemente de su identidad (longitud de los volantes, coeficiente de repetitividad o relación entre las palabras plenas y el conjunto del texto, etc.); por otra parte, el funcionamiento de las formas en su identidad tanto en el plano paradigmático como en el *sintagmático* (estudio del reparto de las formas según los emisores y los periodos, de las relaciones de vecindad en torno a una palabra-polo o co-ocurrencia).

Cada nivel de análisis insiste sobre un mismo aspecto distintivo de los emisores: la repetitividad. Ilustraremos este resultado con dos series de ejemplos sobre los grupos políticos, únicamente.

El primer cuadro (cf. Anexo I) presenta las formas específicas de los nueve grupos políticos. No se trata de comentar cada lista de formas-clave, lo que equivaldría a proyectar un significado sobre cada forma, sino de comprobar que algunos grupos poseen más formas-clave que otros. Asociemos a este cuadro de las especificidades dos ejemplos de contextualización: los grafos co-ocurrenciales de la palabra "lucha" en los volantes del Partido Comunista francés y de los maoistas (cf. Anexo II). Nuevamente, el fenómeno de la repetitividad, de la estereotipia en la métrica de las posiciones sintagmáticas, es especialmente notable. El Partido Comunista francés tiene menos formas-clave que los maoistas; pero el grado de aglutinación de las palabras que intervienen en ciertas expresiones estereotipadas es muy elevado. La red co-ocurrencial de la UJCM (maoistas) combina repetitividad y diversidad; los cuatro grafos de atracción resumen los temas políticos mayores de este grupo: lucha contra el golismo, la represión, la huelga y la crítica de las direcciones político-sindicales, el apoyo y servicio del pueblo, la unidad popular. A los grupos políticos con vocabulario "pobre", con polos de aglutinación fijos en una contextualización poco variable (PPC, FER, y secundariamente los maoistas) se oponen los grupos con vocabulario extenso y original (en particular, la JCR y los Situacionistas). Para los investigadores, esta doble actitud remite a dos políticas de la escritura: "Los practicantes de la repetición parecen más bien portadores de respuestas que de inquietudes... en ellos domina la 'sloganización' del tejido expresivo... Los practicantes de la variedad... ensayan fórmulas con variantes que evolucionan en el tiempo, rompen las lexicalizaciones acostumbradas..." (1975, p. 288). Escritura de cadena, de protección, por una parte; escritura de trama, desahucianta, por la otra. Esta conclusión podría ser interpretada en términos de eficacia; el estilo repetitivo correspondería a una mejor adaptación del mensaje al receptor. Los autores de esta investigación insisten ampliamente sobre las contradicciones e insuficiencias (v.g. de tal interpretación, Jakobson) (p. 289).

Trabajos más recientes del LETP (Tournier *et al.*, 1975) ponen en tela de juicio los razonamientos tautológicos de los especialistas de la comunicación. Muestran que la neutralidad del código, presupuesta en la mayoría de los trabajos de estadística lexical, no existe. Un trabajo sobre el vocabulario de 1848 comprueba el peso de las contradicciones de discursos y de las necesidades ideológicas y conduce a introducir una nueva no-



ción: la del uso. El uso es el "lugar en el que, al convertirse la ley en palabra, éste puede, a su vez, instaurar leyes". Procedimiento paralelo al del equipo "Revolución francesa", que, en el marco de una teoría de las prácticas discursivas, concibe la "superficie discursiva", definida como el conjunto de indicios de los procesos enunciativos y retóricos, en donde los efectos de la coyuntura sobre el discurso, los efectos de sentido, nunca son directamente legibles. Otros lingüistas (Gadet 1975, Guespin 1976, Kuentz 1972) subrayaron también las deficiencias del esquema de Jakobson.

Así, el modelo de la comunicación es a la vez:

a) *Psicologizante*. La actividad "creadora" del sujeto individual llamado libre es planteada como anterior al lenguaje; el emisor participa de un contexto referencial en el que obviamente dos individuos entran en contacto para intercambiar informaciones.

b) *Lineal*. El aspecto vectorial del esquema de Jakobson, que se lee de izquierda a derecha, hace regresar el texto a la referencia, y prohíbe cualquier captación textual en la complejidad de los niveles de materialidad del enunciado.

c) *El clásico del intercambio monetario*: las palabras circulan por boca de los directores sin que el secreto de su producción sea develado.

En relación al descubrimiento saussuriano, el concepto de arbitrariedad del signo está disociado del concepto de valor (cf. Normand, 1970), sirve para justificar la posibilidad del sujeto hablante de decidir a voluntad la forma de expresar un significado o inversamente la elección de un significado para tal forma.

II. Narración política y aceptabilidad: lenguajes totalitarios

En contraste, la noción de valor ocupa una posición central en el procedimiento original que constituye el conjunto de los trabajos de Faye sobre la economía de los lenguajes. Procedimiento doble: según Marx, el valor "transforma cada producto del trabajo en un jeroglífico social"; según Saussure, la producción social del jeroglífico es fenómeno de lenguaje. Estos trabajos nos llevan a la sociología de los lenguajes, que ya no es el análisis transparente de la circulación de las palabras sino la referencia a la producción de enunciados en el campo ideológico. Este cambio implica un descentramiento de los conceptos lingüísticos que podemos, de acuerdo con Bourdieu, resumir así: "Una sociología del lenguaje somete los conceptos lingüísticos a un triple desplazamiento, sustituyendo: a la noción de gramaticalidad, la de aceptabilidad, o si se quiere a la noción del lenguaje, la de lenguaje legítimo; a las relaciones de comunicación, las de fuerza simbólica, y a su vez, al problema del sentido del discurso, el del valor y el poder del discurso..." Finalmente introduce propiamente lingüística, el capital simbólico, inseparable de la posición del locutor en la estructura social" (1977, p. 18).

II.1. Objeto de la comunicación

Con el trabajo de Faye sobre los "lenguajes totalitarios" (1972 y 1973) abordamos el análisis de una formación ideológica a un nivel de erudición, con una abundancia de correlaciones de enunciados jamás alcanzado. El propósito central de los tres trabajos dedicados a ese estudio trae a colación uno de los problemas históricos más dramáticos de nuestro siglo: ¿Cómo los discursos nazis y fascistas pudieron aceptarse en sus respectivos campos ideológicos? La interrogación inicial de Faye refiere a la teoría del Estado "totalitario" en el decenio 1920-30; al buscar su doctrina encontró una serie de paradojas que determinarían la originalidad de su procedimiento (1973, p. 46-48).

Primera paradoja: la fórmula "Estado totalitario" es, en francés, una traducción de la expresión italiana "*Stato totalitario*", y no de una expresión alemana, como se podía esperar. El "Movimiento nacional" rechaza la traducción de la fórmula italiana y adopta la del Estado Total ("*Totale Staat*"). Segunda paradoja: el Estado Total es una fórmula producida durante la República de Weimar, en la periferia del nazismo, y empleada una sola vez por Hitler (3/X/1933) antes de ser rechazada por los ideólogos oficiales.

Faye señala que "ahí donde cabía esperar encontrarse con una doctrina que reflejara la realidad política, se está más bien en presencia de lo que podría llamarse hechos de lenguaje. Son esos hechos y esos estados los que mi trabajo debería reconstituir y analizar: como una experimentación aplicada simultáneamente tanto al lenguaje como a la historia".

Un procedimiento similar sigue Arendt en su obra *El sistema totalitario* (1972) al unir bajo la expresión "Estado totalitario" a los sistemas nazis

y stalinianos, aunque diferenciando bien al fascismo italiano, cuyos "tribunales especiales sólo pronunciaron siete sentencias de muerte". Ingenuidades de la "ciencia política" norteamericana, que ignora la trama profunda de los enunciados. Este extravío en torno a un falso concepto explica asimismo el rechazo a reconocer "el papel central que los enunciados de Mussolini y de Gentile sobre el 'Stato totalitario' jugaron, en la estrategia de los discursos y de los relatos, en el seno de la guerra de clases... Y sobre todo, de qué manera contribuyeron a preparar la aceptabilidad de la palabra y de la acción hitlerianas" (p. 67).

Faye llega a definir el fenómeno de lenguaje como hecho narrado; el discurso no es únicamente lo que enuncia la acción contada, sino también, por un efecto de retorno, lo que produce la acción. Para Faye el postulado de los especialistas de la comunicación (una realidad histórica anterior al lenguaje) es erróneo. El lenguaje es la materialidad misma de la historia; la cadena narrativa enuncia a la vez el discurso y sus condiciones de producción. Por analogía con la economía política marxista, Faye forma una nueva disciplina teórica, la semántica de la historia, que "debe determinar las relaciones entre los niveles que unen la producción del sentido con la 'sintaxis ideológica'... de los discursos, y con la articulación de los grupos y de las clases" (1973, p. 39). A la semántica de la historia se adjunta una base empírica: la sociología del lenguaje, que une el campo de emisión de los lenguajes con el de la lucha de clases. Este doble movimiento teórico y empírico se actualiza en un mismo trayecto narrativo.

Así, en su obra principal, *Lenguajes totalitarios*, Faye nos invita a seguir las narraciones de los principales grupos del "Movimiento nacional" (la extrema derecha alemana) durante la República de Weimar y al advenimiento de Hitler. La exposición está hecha sobre algunas bases sistemáticas ya que el investigador censó, en clases equivalentes, las "cadenas de discurso que introducen el epíteto italiano 'totalitario' y el sintagma 'Stato totalitario'. Correlativamente y por efectos de 'traducción', también las que en alemán desarrollan la fórmula del 'Totale Staat'", (1972a, p. 5).

II.2. El "Movimiento nacional": topología y circulación de los relatos ideológicos

El paso de la "volunta totalitaria" al "Stato totalitario" en el discurso de Mussolini del 22 de junio de 1925 es el primer jalón de la narración totalitaria. Allende los Alpes, la fórmula "Totale Staat" y la antítesis "Konservativ Revolution" determinan la topología de los enunciados del "Movimiento nacional". Topografía de posiciones sobre dos ejes, adaptada a la esfera ideológica alemana, creando las condiciones de aceptación del discurso nazi.

Los primeros estados de la lengua totalitaria italiana hacen aparecer lo que uno de sus usuarios, el ministro de justicia Rocco, llamó en 1927 la antítesis de la revolución conservadora. En su versión alemana ("Konservativ Revolution"), esta antítesis se asociará a la fórmula del "Totale Staat", fórmula que Mussolini retomará para designar, en 1933, al nuevo Estado corporativo (1). Es así como "toda la narración jurídica del fascismo, en su adaptación alemana, puede extenderse entre estos dos enunciados fundamentales o entre estos dos núcleos (1972, p. 68). Estas configuraciones profundas, la fórmula y la antítesis, dibujan una topografía oculta: el cambio ideológico de la extrema derecha alemana en la Alemania de Weimar (2). Se desprenden cuatro polos fundamentales: lenguajes "jóvenes conservadores" frente a los lenguajes "nacionales-revolucionarios", lenguajes *Bundische* de los Movimientos de Juventud frente a los lenguajes *Volkische* de los racistas y de los antisemitas. Estos polos delimitan un sistema de ejes. El eje real de la polaridad derecha-izquierda en el seno de la extrema derecha se cruza con el eje "imaginario" *Volkisch-Bundisch* (3-4); este segundo eje, horizontal, hará oscilar el conjunto de los enunciados, como

si se tratara de rotaciones laterales. Así pues, en un primer tiempo, la oposición del "joven conservador" frente al "nacional revolucionario" organiza el discurso del "Movimiento nacional" en torno a una serie de enunciados representativos de los temas dominantes (la revolución nacional, el Estado, el obrero, la economía, el socialismo, el nihilismo, etc. Por ejemplo, las frases "el obrero es el conservador", "el obrero es el acto revolucionario", materializan la oposición entre la alta burguesía. Mas oponiendo cada término, *jungkonservativ* y *national revolutionnar*, nos remite a su antítesis: *jung*, significaría *revolutionnar* y *national*, *konservativ*. A estos juegos de inversión viene a añadirse la ambivalencia de la referencia *Volkisch*, que es a la vez pueblo y raza. *Volkisch-Bundisch*, asociación que sustituye la relación de clases por los valores imaginarios de clases de edades, la relación mítica jóvenes-ancestros. Es la intrusión de esta dimensión imaginaria la que tiende a formar un vacío textual, a hacer oscilar los enunciados en el conjunto de las formaciones ideológicas alemanas, en lo que Faye llama la herradura de los partidos. Metáfora que pretende designar la curvatura formal del espacio político en el que el partido nazi y el partido Comunista representan los dos polos opuestos. Esta imagen no supone una convergencia entre nazis y comunistas (Faye rechaza tal esquematismo); sólo pretende mencionar un sitio oscilatorio en el que ciertos enunciados enmarañan los antagonismos reales, hacen estallar los procesos de aceptabilidad y provocan un vacío semántico propicio a la preparación para aceptar el discurso nazi. El itinerario del lugar-teniente Scheringer ilustra esta oscilación (1972, p. 406 y s.).

1932: el discurso hitleriano ocupa el centro del espacio ideológico alemán. Faye describe minuciosamente el paso, en la persona del mismo Hitler (el que domina las discusiones sin participar en ellas, el Huésped Mudo), de la topología de los relatos del "Movimiento nacional" a esta "energética del enunciado transmitido y de la acción enunciada". La narración hitleriana tiene un efecto absorbente, como puede verse en el siguiente ejemplo:

(Joven-conservador). Todo alemán es obrero; por tanto, conservador. (Nacional-revolucionario). La "nueva raza" es el obrero=el acto revolucionario.

Hitler: "Yo soy el revolucionario [alemán] más conservador del mundo" (1936).

La relación *Bundisch-Volkisch* también es reinterpretada. Hitler denuncia la imprecisión de la palabra *Volkisch*; pero excluye cualquier utilización del término *Bundisch*. Retoma el significante *Volkisch* y fija sus equivalentes: racismo, antisemitismo, anti-internacionalismo. El péndulo se detiene: una concepción "racista" del mundo se convierte en acto.

II.3. A propósito de una polémica: aceptabilidad de hegemonía y de aparato

Al final de su trabajo, Faye mostró cómo el lenguaje del jefe de la pequeña secta nazi llegó a volverse "aceptable" para la nación alemana, y además —él, que se caracterizaba por una indiferencia total en materia económica— también hizo "aceptable" su solución de la crisis económica; por último —es aquí donde el problema se convierte en algo inmenso y monstruoso—, hizo aceptable la "solución final".

El concepto de aceptabilidad es, pues, parte central de la investigación. La lengua política funda su propia legitimidad en el relato que hace de su historia. De ahí la fórmula de Faye: "con el lenguaje se hace la historia", que hace a Poulantzas reprocharle de convertir la historia en una historia de palabras, ignorando su relación con la lucha de clases. Faye responde sobre dos planos:

1. Establece una analogía entre lo que Marx llama "la estructura de las diferentes clases sociales", y la noción de 'articulación' en Chomsky. La articulación establece el puente

III. El discurso del Partido Comunista Francés

Los analistas del discurso han concentrado recientemente su atención en el lenguaje del Partido Comunista Francés. Entre el trabajo pionero de Marcellesi sobre el discurso del PC en su período de constitución (1920-1925) y el reciente estudio de Labbé (1977) sobre el período 1962-1968, se insertan análisis más puntuales: los de Mالدیدier (1971) sobre algunos enunciados del periódico *L'Humanité* durante la guerra de Argelia, de Pêcheux y Wesselius (1973) sobre la "Unión de estudiantes comunistas" durante mayo del 68, y de Mالدیدier y Robin (1976) sobre el reportaje en *L'Humanité* de la manifestación de Charléty (28 de mayo de 1968).

III.1. Discursos socialistas y discurso comunista (1920-1925): unidad e interacción discursivas

La encuesta hecha por Marcellesi sobre los discursos socialistas del congreso de Tours en 1920 (1971) y los discursos socialistas y comunistas en los años 1924-1925, asume, por su conclusión general, gran interés para el historiador. Permite afirmar que para los mayoritarios en el congreso de Tours, y después para los comunistas, no existe ningún comportamiento sistemático de grupo; las diferencias entre ellos y entre socialistas y comunistas corresponden a procesos de reformulación sobre una base discursiva común, en el sentido que el discurso político se construye en relación con lo ya dicho en el discurso del otro. El recurso a procedimientos de manipulación transformacional (individuación y comparación), tomados de Harris y Chomsky, asegura el inventario de estas diferencias. La individuación se define como "el conjunto de procesos mediante los cuales un grupo social adquiere cierto número de particularidades de discurso que pueden permitir reconocer, salvo disfraz o simulación, a un miembro de este grupo" (Marcellesi y Gardin, 1974, p. 231). Las particularidades discursivas de cada grupo se enuncian por confrontación; de este modo la individuación política nunca es absoluta (la noción de contra-discurso es un mito), o sea que se concreta en procesos de reescritura enunciativos y polémicos de un modelo de utilización común.

El análisis sociolingüístico del Congreso de Tours abarca un campo de enunciados con relaciones de reformulación en varios y ricos niveles de emisión (discursos, manifiestos, periódicos). Una primera etapa de la investigación delimita las redes distribucionales de la palabra "socialismo" y de su campo morfológico.

Marcellesi llega a un modelo de utilización discursiva para todo el conjunto. Así, los fenómenos de enmascaramiento/desenmascaramiento son mucho más reveladores de las oposiciones (mediante el enmascaramiento un locutor hace desaparecer de su discurso las unidades que manifiestan su pertenencia a un grupo). Los mayoritarios rara vez emplean los términos comunismo y comunista; en los diarios no-socialistas el proceso es inverso: la designación "bolchevique" pretende desenmascarar al grupo mayoritario. Hay otras fórmulas:

a) La *simulación*. El locutor toma un vocabulario que no es el suyo para pronunciar un discurso de su propio grupo haciéndolo aparecer como si fuera el de otra persona (L. Blum: "No hay revisionismo en el socialismo").

b) La *complicidad*. El locutor utiliza un vocabulario del grupo con el cual trata de que se le identifique, a sabiendas de

entre los hombres y el lenguaje... entre la clase y su guerra" (1973, p. 101). Primera réplica a Poulantzas: "no son los hombres los que hacen la historia sino los hombres sociales en su articulación" (*id.*, p. 97).

2. Poulantzas practica un marxismo mecanicista, construye un metadiscurso que habla en lugar del marxismo. Es así como en sus trabajos sobre el fascismo (1970) omite analizar el papel de los "aparatos ideológicos" en el acto social de desenganación, papel que Faye traduce como "proceso de aceptabilidad del discurso y la práctica fascista" (*id.*, p. 121).

De hecho, esta traducción es sintomática de una contradicción en el procedimiento general de Faye: al afirmar la inexistencia de un lugar de referencia fuera-del-lenguaje, ¿cómo podría entonces asumir un concepto marxista, en este caso el de "aparato de hegemonía", que presupone la articulación de una teoría del discurso sobre una teoría de las formaciones ideológicas? Pregunta que queda en suspenso; volveremos a examinarla al abordar el discurso del Partido Comunista Francés.

que no engaña a los destinatarios (palabra irónica de un minoritario: "Soy blumista").

¿Hubo algún efecto generalizado de la bolchevización en el discurso comunista? De nuevo, el análisis lingüístico enseña cómo se articulan una unidad discursiva en torno a oraciones fundamentales idénticas o simétricas y variaciones discursivas en enunciados reformulados. El discurso de las resoluciones del congreso se articulan principalmente sobre cuatro unidades: 'acción', 'congreso', 'partido', 'política' y una frase "de base": "el partido que tiene un congreso tiene una acción y una política". En los congresos socialistas, partido y congreso son unidades intercambiables; no sucede lo mismo con el congreso comunista de 1920.

Se nota también en el discurso comunista en 1925 un sobre-empelo del vocabulario organizacional, de las palabras de la actividad militante, así como una acentuación de la utilización de la modalidad "deber", ya frecuente en 1924.

Así, la bolchevización del discurso comunista en 1925 no corresponde a un esquema de contra-sociedad; tiende por el contrario a incorporar a un nuevo tipo de aceptabilidad en los "aparatos" políticos (el punto de vista de la unión de la teoría marxista-leninista y del movimiento obrero).

Marcellesi (1976) subraya la convergencia de su trabajo con el de Faye, ya que ambos tratan de localizar estrategias de credibilidad en un campo discursivo común. Pensamos que esta convergencia se confirma por un mismo concepto de la relación lenguaje-historia. Polemizando con otros analistas del discurso (1975, en respuesta a Maldidier, Normand y Robin, 1972), Marcellesi aclara que no toma por cuenta propia la definición anglosajona de la co-varianza (=analogía entre el hecho lingüístico y el hecho social) y añade: "La necesidad de relaciones sociales es causa del lenguaje... La descripción de la diversificación del discurso es *en sí misma* (y no en lo que pueda aportar a la historia de la extra-lingüística) historia de las relaciones sociales. *Es significativa socialmente por sí misma*" (1974, p. 226).

III.2. Discurso comunista e ideología dominante

La reciente publicación de Labbé (1977) titulada *El discurso comunista*, trata principalmente de una muestra de textos comunistas de los años 1960-70. En un primer tiempo el autor pretende reencontrar, a partir de las resoluciones de los congresos de 1961, 1964 y 1967 la estructura matricial del discurso comunista. Los otros textos (discurso de M. Thorez al Comité Central de Malakoff en diciembre de 1962, la declaración común PCF-FGDS de febrero de 1968 y el manifiesto de Champigny del 6 de diciembre de 1968) se estudian desde el punto de vista de la diacronía. Pero lo esencial del procedimiento consiste en comentar lo que, según el autor, resume los diversos aspectos del discurso comunista: sus reglas combinatorias. Es así como Labbé, asimilando discurso e ideología, plantea como principio que "la ideología está estructurada como una lengua. Posee un léxico compuesto de numerosos datos y de una pequeña serie de temas, así como por un código (sintaxis) formado por algunas reglas combinatorias" (p. 113).

La anotación sistemática de las relaciones entre las unidades más frecuentes fundamenta la metodología. Después del registro por índices, un programa de concordancias origina las proposiciones que articulan a las unidades de mayor frecuencia. Las diez palabras más frecuentes del metatexto que abarcan a las tres resoluciones (partido, poder, políticas, comunistas, clase obrera, trabajadores, democracia, programa, lucha) se asocian en la frase fundamental a tres paradigmas (poder, "democracia", partido):

| | | | |
|-------|--------------|---------------------------|---------------------------|
| | PCF | } | contra poder = monopolios |
| Lucha | clase obrera | | |
| | comunista | | |
| | trabajadores | pro democracia = programa | |

Son estos paradigmas los que imprimen, por sus combinaciones, un ritmo a la estructura argumentativa de las resoluciones. El comentario de lo que sería el núcleo matricial del discurso comunista se apoya sobre una definición de la ideología que pretende ser rigurosa. Labbé toma de Manheim (1956) la distinción entre la ideología y la utopía, o lo que prefiere llamar las ideas revolucionarias. Según él, cualquier ideología es por definición conservadora, negadora de la posibilidad de cambios sociales que no sean parciales; todas se confunden con la ideología dominante en virtud de que aun las ideologías específicas se quedan en última instancia encerradas en el juego de las "figuras" del modo de producción capitalista. Las ideas revolucionarias, a la inversa, reconocibles únicamente en el plano de los comportamientos, serían portadoras de un cambio real.

Esta referencia "teórica" aclara la formulación, desconcertante a primera vista, de la hipótesis de trabajo: ¿cuál es la parte y el papel de la ideología, en tanto que ideología dominante articulada sobre ideologías específicas, en el discurso comunista?

Apoyándonos en el cuadro del Anexo V, reconsideremos los tres actos de la "puesta en escena" comunista:

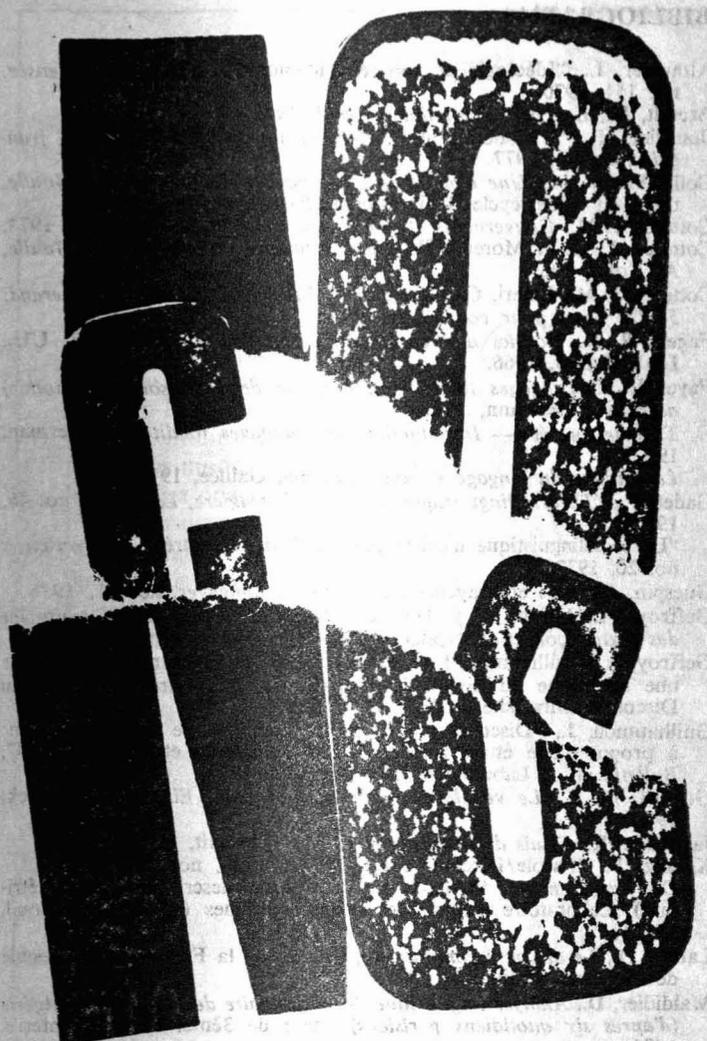
a) Seis proposiciones, tres temas-pivotes (el poder golista como poder personal, y la resistencia del pueblo francés a la política de los monopolios) ubican el análisis que los comunistas hacen de la situación económica, social y política en el periodo considerado. El autor descubre aquí una figura bien conocida de la ideología dominante: la reificación; la ausencia de las unidades 'partido', 'programa', sería su indicio (p. 59).

b) Las siguientes nueve proposiciones se articulan igualmente en tres temas: el programa del partido, el partido y la clase obrera, el socialismo, los comunistas y los socialistas. Estas proposiciones definen la apreciación que hacen los comunistas acerca de las fuerzas políticas en Francia y de su capacidad de cambio. La presencia masiva del punto "democracia" enuncia la primacía concedida en esta segunda parte a lo político; mas para el autor es significativa del despliegue de una segunda figura de la ideología dominante: la enajenación específica en la afirmación de la representatividad. Todos saben que la referencia a la democracia "disfraza los intereses del grupo bajo una forma universalista cuyo contenido real se limita a una participación comunista en el poder, igual a su peso en la nueva mayoría" (p. 70) (i). Labbé reprocha al PCF un obstinado apego a las "formas de representación", figura inseparable del modo de producción capitalista (remacha), que "tiñe de ideología todas las proposiciones políticas del discurso comunista" (p. 72).

c) Nueva pieza en el proceso: las últimas cinco proposiciones. Dos tiempos: confirmar primero la justeza de la línea del partido, luego llamar a los militantes a reforzar la organización y su influencia. Es aquí donde Labbé cree ver la figura más "perversa" de la ideología dominante: la mistificación. De este modo la ideología comunista procederá a "una reescritura de la historia y del pasado cuya función es la de ocultar las contradicciones y dar a las metas presentes del grupo una legitimidad histórica" (p. 145). Doble mistificación, puesto que la identificación PCF-clase obrera-marxismo-ciencia es, obviamente, "la última legitimidad de toda la temática comunista", dado que "imprime, al conjunto, el sello de la verdad" (p. 99).

d) Discurso=ideología=ideología dominante. El discurso comunista es un fantasma controlado por la ideología dominante, cuya especificidad en relación a la lucha de clases se disuelve en los mecanismos de reproducción del poder.

El veredicto de conjunto es severo e inapelable: "El discurs-



so comunista participa de este vasto dispositivo de valores, de representaciones, de actitudes ante la autoridad, el trabajo, la familia, la propiedad que es la ideología dominante... la función política de este dispositivo es mantener intactos los pilares esenciales del orden establecido" (p. 198).

Esta caricatura izquierdizante del lugar del discurso se basa en una doble afirmación: discurso=lengua=competencia; el discurso comunista tiene su propia gramática, su propio léxico... Los trabajos de Marcellesi demuestran, con riguroso análisis, la falsedad de tal posición.

III.3. Discurso comunista y posición de clase

Es probablemente en este punto donde tropieza una concepción del discurso político que desconoce, en la coyuntura francesa, los efectos de la unión del movimiento obrero y de la teoría marxista-leninista; formulación abstracta que trataremos de precisar a partir de dos estudios sobre el discurso comunista en mayo de 1968 en instituciones particulares: la Universidad y el aparato periodístico.

Pêcheux y Wesselius (1973) censaron, apoyados en el "análisis automático del discurso", los "campos semánticos" en torno a la palabra "lucha" en una muestra de volantes de tres

grupos estudiantiles: Unión de Estudiantes Comunistas, Federación de Estudiantes Revolucionarios y Movimiento 22 de Marzo. Se comprueba que la primera concede una importancia privilegiada, entre las fuerzas políticas exteriores, al movimiento estudiantil, al PCF y a la clase obrera. Esta referencia explícita a la lucha junto a la clase obrera para una nueva forma de hegemonía, funciona simultáneamente como recordatorio de las posiciones de la clase revolucionaria y como afirmación de la convergencia de los intereses objetivos del proletariado y de los estudiantes, en tanto que intelectuales (la necesidad de la alianza). De este modo, los estudiantes comunistas rechazan un contenido implícito en el discurso de las otras dos organizaciones estudiantiles: la posición de clase común estudiantes-obreros y su corolario, la asimilación directa de la lucha de los estudiantes a la lucha del proletariado.

La tendencia a suprimir cualquier apariencia de ambigüedad de los enunciados emitidos en el bando contrario, aparece a propósito del reportaje hecho por el diario comunista *L'Humanité* sobre la manifestación de Charléty el 28 de mayo del 68; Maldidier y Robin (1976) estudiaron la estrategia retórica de cuatro periódicos (*L'Humanité*, *Le Figaro*, *Combat* y *L'Aurore*) ante este acontecimiento, que agrupó a un conjunto heteróclito de fuerzas de izquierda y de extrema izquierda, excluyendo a los comunistas y la CGT.

El reportaje de *L'Humanité* está estructurado como comentario. El simple registro de las palabras de los oradores está ausente del reportaje. Los efectos de objetividad, al asociar al juicio una "realidad" que sirve de fundamento al juicio, se encuentran insertos en cadenas argumentativas. Es así como el episodio de la SNECMA ocupa un lugar preponderante (en un momento dado, la manifestación bordea la fábrica SNECMA, que está en huelga; en el frontispicio de la fábrica puede leerse una banderola que dice "Obreros, estudiantes, solidarios": los miembros del piquete de huelga rehusan unirse a la manifestación). Al mismo tiempo, se incorpora a una cadena argumentativa surgida de una proposición implícita: "La verdadera solidaridad entre estudiantes y obreros obliga a no asistir a Charléty". "Represión, contracorriente, desmoronamiento del fantasma de los demás como uno de los efectos de la lucha de clases...", el reportaje de *L'Humanité*, según la expresión de los investigadores, un reportaje-represión (en el sentido freudiano).

Estos últimos dos análisis insisten, pues, en un aspecto original del discurso comunista: el constante recordatorio de su propio sitio en la lucha de clases. Pero ¿mediante qué procedimiento algunos analistas del discurso, especialmente Labbé, pueden llegar a asimilar tal originalidad a un mero fantasma? Creemos que el error reside en la ambigüedad de la noción de condiciones de producción del discurso. Al igual que Pêcheux y Fuchs (1975), notaremos que esta expresión puede designar a la vez "el efecto de la relación de lugar en que se encuentra inscrito el sujeto" y "la situación", en el sentido concreto y empírico de la palabra, es decir el entorno material e institucional, los papeles que más o menos conscientemente, están en juego" (p. 15).

Lo típico del discurso de la ideología dominante es olvidar su propio lugar; por el contrario, en los términos mismos de su enunciado, el discurso comunista inscribe su posición definida por la clase obrera y sus aliados. Ateniéndose a la definición de las condiciones de producción como "situación de comunicación", Labbé limita el discurso comunista a una mera "puesta en escena". En verdad, al explicitar lo exterior (la posición hegemónica de la clase obrera) que lo determina, ese discurso traza las líneas de demarcación" entre proposiciones positivas de aspecto definitorio, didáctico y las formulaciones equívocas

surgidas en el campo de la ideología dominante. Pero no se trata de una retórica de lo verdadero, porque el discurso comunista tiene, como cualquier discurso político, una dimensión fantasmagórica.

Sin embargo, con esto estamos abordando un campo de investigación en el que tienen la palabra otras ciencias; me refiero, ante todo, al psicoanálisis.

Conclusión

Al término de esta visión panorámica, probablemente demasiado sucinta —dada la vastedad del tema—, nuestra intención no es elaborar una tipología de los discursos políticos contemporáneos. Este procedimiento supondría una reflexión sobre trabajos en los que la noción de discurso político represente algún problema: por el lado del campo psicoanalítico (ver el estudio de Miller —1975— sobre el discurso de Pétain); por el lado de la literatura (ver las investigaciones de Guyard —1974— sobre el vocabulario político de Paul Eluard) y por el lado de una sociología de los lenguajes simbólicos (Bourdieu). No obstante, tratamos de formular, en torno a algunos de dichos análisis los elementos de un debate ya iniciado entre los especialistas del análisis del discurso. Inversamente a lo que sucede en el campo anglosajón, es imposible unificar todas estas investigaciones bajo la etiqueta de sociolingüística. Si estamos de acuerdo en definir (Gadet, 1977b) la sociolingüística como un método correlacionista (puesta en relación de dos entidades separadas, la lengua y la sociedad) asociado a una teoría “negadora” de la lucha de clases, los verdaderos sociolingüistas son los especialistas de la comunicación. Pero en la propia referencia al marxismo aparece una fisura (que se puede asociar al debate en torno al “marrismo” —ver a este respecto— el no. 46 de *Langages*, junio, 1977).

Unos insisten en el efecto unificador de la actividad lingüística en el discurso político (la unidad discursiva, según Marcellesi) o, a la inversa, en el papel unificador de ciertas narraciones en un campo ideológico nacional (la aceptabilidad, según Faye). Otros se interrogan acerca de los efectos de la lucha de clases en las formaciones discursivas, las modalidades de inserción de la relación clase, clase dominante/clase dominada dentro de los procesos discursivos (como lo indican las nociones de “inter-discurso” en Pêcheux o de “procesos discursivos” en Robin).

Un debate en el que cada quien critica al prójimo a través de una visión caricaturesca: a fuerza de valorizar el efecto unificador de la actividad lingüística, ¿acaso no se corre el riesgo de volver a una concepción de la lengua como instrumento de comunicación y del discurso en tanto que mensaje articulado en un código neutro? Al reducir el fenómeno discursivo a las “figuras” de la ideología dominante, ¿no se corre el riesgo de asumir una teoría unclasista de las ideologías y de volver inimaginable el lugar del discurso de la clase obrera, clase ciertamente dominada, pero con una gran potencialidad hegemónica?

Traducción de Marcos Kaplan

Resumen de Mario Monteforte Toledo

BIBLIOGRAFÍA*

- Althusser, L., “Idéologie et appareils idéologique d'Etat”, *La Pensée*, no. 151, 1970.
- Arendt, H., *Le système totalitaire*, Seuil, 1972.
- Bourdieu, P., “L'économie des échanges linguistiques”, *Langue française*, no. 34, 1977.
- Collin-Platini, M., *Une analyse linguistique des discours de De Gaulle*, thèse du 3ème cycle, Université de Paris-Descartes, 1976.
- Cotteret, J. M., *Gouvernants et gouvernés*, PUF “SUP Politique”, 1973.
- Cotteret, J. M. et Moreau, R., *Le vocabulaire du général De Gaulle*, A. Colin, 1969.
- Cotteret, J. M.; Emeri, C., Gerstle, J. y Moreau, R., *Giscard-Mitterand; 54,774 mots pour convaincre*, PUF, 1976.
- Fagen, R. R., *Politics and communication*, Boston, Mass., EE. UU., Little Brown, 1966.
- Faye, J. P., *Langages totalitaires. Critique de la raison (l'économie narrative)*, Hermann, 1972a.
- Théorie du récit— Introduction aux langages totalitaires*, Herman, 1972b.
- La critique du langage et son économie*, Galilée, 1973.
- Gadet, F., “Théorie linguistique ou réalité langagière”, *Langages*, no. 46, 1977a.
- “La sociolingüística n'existe pas: je l'ai rencontrés”, *Dialectiques*, no. 20, 1977b.
- Guespin, L., “Les embrayeurs en discours”, *Langages*, no. 41, 1976.
- Geffroy, A.; Lafon, P. y Tourneir, M., *Enregistrement et traitement des textes*, collection “Calcul et sciences humaines”, CNRS, 1975.
- Geffroy, A.; Guilhaumou, J. et Salem, A., “L'histoire sur mesures. Pour une statistique du discours”, *Bulletin no. 2*, Centre d'Analyse du Discours, Université de Lille III, 1975.
- Guilhaumou, J., “Discours politique et stratégique de communication: à propos d'une étude sur V. Giscard d'Estaing et F. Mitterand”, *Bulletin no. 2*, Laboratoire ENS St-Cloud, 1977.
- Guyard, M. R., *Le vocabulaire politique de Paul Eluard*, Klincksiek, 1974.
- Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1970.
- Kuentz, P., “Parole/Discours”, *Langue française*, no. 15, 1972.
- Des tracts en mai 68*, A. Colin, (2è partie, description lexicométrique). Laboratoire d'étude des textes politiques (CNRS St. Cloud, 1975).
- Labbé, D., *Le discours communiste*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1977.
- Maldidier, D., *Analyse linguistique du vocabulaire de la guerre d'Algérie (d'après six quotidiens parisiens)*, thèse de 3ème cycle, Nanterre, 1971.
- Maldidier, D.; Normand, C. y Robin, R., “Discours et idéologie: quelques bases pour une recherche”, *Langue française*, no. 15, 1972.
- Maldidier, D. et Robin, R., “Du spectacle au meurtre de l'événement: reportages, commentaires et éditoriaux de presse à propos de Charléty (mai 1968)”, *Annales (E.S.C.)*, mai-juin 1976.
- Manheim, K., *Idéologie et utopie*, 1956.
- Marcellesi, J. B., *Le congrès de Tours, décembre 1920*, Le Pavillon, 1971.
- “Analyse de discours à entrée lexicale (application à un corpus de 1924-1925)”, *Langages*, no. 41, 1976.
- Marcellesi, J. B. y Gardin, B., *Introduction à la sociolingüística*, Larousse, 1974.
- Miller, G., *Les pousse au-jour du maréchal Pétain*, Seuil, 1975.
- Norman, C., “L'arbitraire du signe”, *Dialectiques*, no. 1-2, 1970.
- Pêcheux, M., *Les vérités de La Palice*, Maspero, 1975.
- Pêcheux, M. y Wesseliuss, J., “A propos du mouvement étudiant et des luttes de la classe ouvrière: 3 organisations étudiantes en mai 1968”, dans Robin, R., *Histoire et linguistique*, A. Colin, 1973.
- Pêcheux, M. y Fuchs, C., “Mises au point et perspectives à propos de l'AAD”, *Langages*, no. 37, 1975.
- Poulantzas, N., *Fascisme et dictature*, Maspero, 1970. “Note à propos du totalitarisme”, *Tel Quel*, no. 53.
- Richaudeau, F., *Le langage efficace*, Centre d'étude et de promotion lecture, 1973.
- Sfez, L. y Cauquelin, A., “La communication politique”, *Dialectiques*, no. 20, 1977.

* Todas las obras que se mencionan en esta bibliografía fueron editadas en París, salvo la de Fagen y la de Geoffroy, Guilhaumou, et al.

J.G. COBO BORDA
**OFRENDA EN EL ALTAR
DEL BOLERO**

A PESAR DE LA ENORME DISTANCIA

Déjame coger tu mano, al entrar al túnel.
Errores de apreciación,
palabras mal usadas
y la inexactitud de todo sentimiento,
se confundirán con lo oscuro.

El túnel es extenso;
bombillas ocasionales
permiten vislumbrar apenas
las paredes de piedra
y negras vigas en el techo.

Detesto la simpleza de la luz:
prefiero intuirte en lo que falta.
De todos modos, al final del túnel,
habrá algo opaco e impenetrable.

El reflejo del mundo
o ese arduo tránsito
de la luz a la luz.

En esta claridad que deslumbra,
añooro el túnel.

ACOSADO ANIMAL

Cada cierto tiempo se me aparece. El escenario es el mismo: un astroso apartamento en Montevideo; una cama manchada por la ceniza del cigarrillo. Allí, un hombre viejo apura a pequeños sorbos un vaso de vino y llena, con parsimoniosa letra de escolar, grandes cuadernos. Luego, vacía la botella, arroja todo debajo de la cama y escucha tangos hasta el amanecer. Su voz gangosa se confunde en ocasiones con la del cantante que bien puede ser Gardel. Sueña infatigable con una ciudad al otro lado del río. Sueña pacientemente, y con fervor de iluminado, plazas, calles, una iglesia y un burdel. Esto como es obvio le aburre en ocasiones a muerte y por la penumbra del bar asoma su figura ligeramente encorvada. Sombra entre sombras, le habla a un bulto femenino de la inacabable suma de desastres que es toda novela, máxime si la escribe él.

Sin embargo, se recobra y sonríe, acariciándole la mano. Es entonces cuando palpamos a nuestro lado su acezante respiración. Larsen u Onetti, no sé bien. Sólo que él prefiere llamarse Philip Marlowe y desaparecer así, de golpe, en la oscuridad.

LEYENDO A CONRAD

Las aspas del ventilador
apenas si remueven el aire
y en algún remoto cuarto de este hotel,
destartalado pero noble,
una mujer se demora bajo el agua.
Fue entonces cuando el capitán comenzó
a narrarnos su historia.
Transcurría en el Oriente,
entre islas secretas
y radas de blancura deslumbrante.
Aparecía un hombre,
traficante de armas, y culpas innominadas.
También el piadoso consuelo de una mulata.
Eso fue todo. Y sin embargo
luego de que los huéspedes nos dispersamos,
fatigados por un día de playa,
ella siguió resonando, de modo inolvidable.

OFRENDA EN EL ALTAR DEL BOLERO

¿Habrá entonces otro cielo más vasto
donde Agustín Lara canta mejor cada noche?
¿O seremos apenas el rostro fugaz
entrevisto en los corredores de la madrugada?
Aquel bolero, mientras el portero bosteza
y los huéspedes regresan ebrios;
aquel que habla de amores muertos
y lágrimas sinceras... Los amantes
se llaman por teléfono para escuchar,
tan sólo, su propia respiración.
Pero alguien, algún día, en el desorden del trasteo,
encontrara aquel menú, y un poco de aquellos besos,
y mientras tararea:
"dejame quemar mi alma, en el alcohol de tu recuerdo",
escuchará una voz que dice: "la realidad es superflua".

UNA PARÁBOLA ACERCA DE SCOTT

Las mansiones de moda en Long Island están en nuevas
manos:
allí Gatsby había muerto, luego de amar a una mujer.
Quedaba el dolor, tan sólo, como una presencia fraternal;
y los afectos superfluos, aferrándose al cuello.
"Dilapidé mis esperanzas
en las pequeñas carreteras
que llevan al sanatorio de Zelda".
Apelaba a frases pastosas, y los hermosos rostros
del año pasado dejaban advertir su vacuidad.
Entretanto, en los guiones, el productor tachaba
giros innecesarios: era el final.
Frasco vacío, boleto para una función que ya pasó,
faltaba aún el postrer ultraje.
Agradeciendo el tibio vino de la compasión
supo que tenía derecho a morir en paz.

PENSANDO EN ROBERT LOWELL

Una muchacha de mi generación
más valiente y menos torpe que yo,
lo cual es fácil. Marihuana en México
y el viaje a la India, como era inevitable.
Entretanto, yo manchaba de palabras
mis muertos necesarios. Barriga,
ahorcándose con la cuerda de una persiana
y Lino donando sus bienes al gurú Majarishi.
Ahora estoy vacío
y pienso que debería llamarte jirafa,
animal cálido, hierba del pantano.
Un lenguaje ecológico, quizás.
Prefiero hablar de tu nerviosismo inocultable
o de cómo toda euforia se degrada
Te abrazo, luego, apenado,
y el deseo vuelve, con una dulzura rabiosa.
Discúlpame, por no corresponder a tu imagen.
Mi generación, un montón de profesores y abogados.
Sin embargo te aguardo. El tiempo pasa en vano.

DE UN MATRIMONIO EN LA INQUISICIÓN FANTÁSTICA

POR MANUEL CAPETILLO

Ultimamente me asaltan sueños extraños cuyo significado se me escapa: me veo en una extensa llanura cubierta de arena en reposo, no se oye el sonido del viento y el agua de los manantiales se ha secado. Junto a mi cuerpo dormido, una estrecha cavidad alberga el cuerpo de una bestia pequeña y con enormes cuernos; y los cuernos parecen las raíces de una planta, la que tiene forma de cabrito muerto, depositado en un foso que hará las veces de horno para asarlo. Abro los ojos y miro la oscuridad del hueco. Miro atentamente y, poco a poco, veo tres rayas de luz que forman lo que tal vez sea el rectángulo de una puerta. Afuera se produce el sonido lento y marcado de un abundante conjunto de golpes leves, dados simultáneamente por pies humanos: estoy en el monasterio, es marzo, se aproxima la Pascua y no he preparado los cuadernos con los nuevos cantos, que entonces los monjes cantaremos durante la ceremonia larga del sacrificio.

Mis responsabilidades son abundantes en el monasterio de Cuernabala: debo seleccionar los textos y la música, y el papel en que habrán de imprimirse, los tipos del pautado y de las letras; además, es imprescindible hablar con los impresores de los portales de Santo Domingo, para examinar junto con ellos los tiempos de sus trabajos y considerar las fechas en que unos y otros podrían imprimir el

Libro de la Pascua, los Salmos para el Sacrificio, las Estrofas para la convocación al Enemigo y los Cantos de consuelo para la hora del Suplicio. Por si fuera poco, me disponía a publicar, y a imprimir, un escrito personal: una fantasía acerca de hechos insignificantes en los que participé y que presencié en la plaza y en el monasterio.

A lo largo de varias semanas dudé acerca del prólogo de ese libro. Primero pensé en redactar una cuartilla que defendiera la calidad equívoca de las confusiones conceptuales, narrativas y de la imaginación visual. Más tarde escribí un texto, en el que el autor de un libro, imaginado por mí, cedería su puesto al protagonista escritor de mi novela *Plaza de Santo Domingo. 1: Propio de la noche*: este personaje inventaría el mundo de la plaza, presentando su obra mediante una introducción que podría ser la siguiente:

En 2: *La plaza durante el día, por Emmanuel Robinson*, el escritor fantástico iniciaría su obra pidiendo disculpas. Dos epígrafes encabezan el texto introductorio:

"Aquí cuento ciertas fantasías / y una que otra verdad que yo conozco" (M. C.) y "...naturalmente, artificio..." (Alberto R. Y. Urdán). Creo que él exagera la bondad de sus propósitos literarios, como se manifiesta enseguida:

Aún por los ahogos debidos al interminable y crudo invierno, me siento impulsado a continuar la obra que inició el inventor de mis días. A media noche, comprendiendo que el tiempo finalmente se detuvo, de nuevo tomo los originales de este segundo libro, el cual se convierte en primero al comenzar con la palabra "principio". Lo que continuación escriba serán mis palabras, más que las de quien imaginó mi existencia, puesto que tuve el valor de contraatacar todo el descabellado rejuego literario, en el que, sin mi voluntad, se me usó en calidad de fantasioso protagonista, autor de un libro que tú, lector amado, quizás tuviste en tus manos.

"Plaza de Santo Domingo. 1: Propio de la noche es una especie de novela en la que paso más vergüenzas que glorias; en este nuevo libro, que ahora comienzo, prefiero tomar mi vida entre mis propios dedos, arrancándola a mi dueño. Además edito mi trabajo no en una irreal editora de "Sol y Tinieblas, S.A.", como él dispuso.

Me propongo contar los hechos tal y como fueron, descartar por completo el uso y abuso de excesos y de alardes; procuraré ser sencillo, directo y ordenado si es que puedo. En otras palabras, y cintoado lo que mi escritor me hizo decir en alguna parte: "Toda la responsabilidad de mi texto será mía a partir de este momento".

México, 22 de diciembre de 1976.
Emmanuel Robinson



El prior acababa de nombrarme campanero de Santa María de las Muertes. No cabía en mí de júbilo. A un tiempo corrí por todos los claustros del convento, por los patios del monasterio, en mi celda religiosa, dentro del estrecho dormitorio de mi casa, y de un lado a otro de la plaza y en la iglesia de Santo Domingo y en los valles de México y Cuernabala. No presté atención al recato y a las conveniencias: cada vez que quise satisfacer mis más altas ambiciones subí a la torre y toqué la campana de Santa María durante muchas horas, sin importarme que alguien pudiera molestar por mis gritos, pues también daba grandes voces repitiéndome las palabras de lo que escribía. Una vez que me cansaba, después de corretear entre las columnas labradas, bajo las bóvedas y las arquerías, las luces que pasan a través de los cristales de colores (las cuales cuentan la Historia Sagrada) me adormecían junto a la campana que prefiero, para tocarla y para leer en silencio lo que mi propia mano escribe, de modo que el placer que experimento al contemplarme en mi composición literaria se enriquece, para hablarme yo solo dentro de mí al mirar las descripciones del libro *Plaza de Santo Domingo. 2: La plaza durante el día*, el cual inicio como ya está dicho (con la palabra "principio"), antes de indicar que empieza el

CAPÍTULO I

*La unión de los amantes
es la primera causa
de la muerte.*

E. R.

AL DESPERTARME, volvía a dormirme para no escuchar el ruido intenso de la plaza. Los rayos de un sol suspendido para siempre en el cenit impedían el menor rastro de sombra, y la luz penetraba por las pequeñas ventanas de mi cuarto; los espesos cortinajes negros resplandecían una deslumbrante blancura. Las incontables telarañas, abarcando todo el espacio de mi dormitorio, se cubrían a cada instante con la sobrebaba que el calor hacía destilar a los insectos, y los hilos de las telarañas se convertían cada uno en una multitud de espejos, y aumentaban la luz y la temperatura del recinto. El calor me precipitaba en un sueño más y más profundo. Sin embargo, los ruidos volvían a despertarme.

Todo ayudó a que la blancura del espacio quedara cubierta por la forma. La tinta, las palabras y las imágenes con las que describía el mundo, reproducían la experiencia de lo que tenía lugar fuera de mi propio claustro espiritual y del claustro del convento. El silencio, y el canto gregoriano que llegaba a mi celda desde la capilla distante, se reunían y formaban a mi alrededor una atmósfera propicia

para la escritura, para las imaginaciones acumuladas una tras otra sin interrupción, como si yo repitiera las nervaduras góticas de Santo Domingo, o las columnas virreinales de los portales de la plaza, o de los claustros del monasterio de Santa María. A veces, la imagen del cuchillo de Ramsés, o de Antulio, o de tía Laura, venía a mi mente y cortaba desde luego el relato, buscando, desde su nacimiento, que sólo pudiera ser un conjunto de fragmentos.

Cierta mañana el alboroto fue mayúsculo, como nunca antes lo había oído. Me levanté como pude, creyendo, por la enorme cantidad de centígrados y de lúmenes que padecía, que no me iluminaba la estrella de la cual nuestro mundo es su planeta, sino que yo estaba en el centro mismo del sol, o cuando menos en la superficie; como no quise invalidar mi vista, apenas entreabrí los párpados.

En la plaza, para mi incredulidad, sucedió una serie de hechos prodigiosos.

Cuando pensaba en la idea del sacrificio, me envolvían ligeros estremecimientos y perdía el sueño. Al cabo de los días solía acudir al prior para consultarlo acerca de la forma mejor de conciliar la vida con la muerte.

Diversos grupos de verdugos, quienes habitualmente desempeñan sus funciones en la casa inquisitorial, gozan un descanso durante el mencionado día, a solicitud de los ministros que testifican la boda que se efectúa en la iglesia y en la plaza; a los cientos de hombres se les ordena que colaboren en las ceremonias. Me pregunto en voz alta cuál es el motivo por el que todos ellos gesticulaban furiosamente, mientras se aturdían unos a otros con fuertes gritos. Sus palabras llegaron confusas a la altura de mi cuarto y yo no entendía nada. La respuesta no se hizo esperar: sentí la mano de Luz Delfos, mi novia, quien para tranquilizarme acarició mi espalda. Al mismo tiempo ella me explicó que se trataba de un conflicto sindical. Volví mi rostro para mirarla. A pesar de la intensa resolana, observé que su preocupación era manifiesta. Me contó que el problema había estallado por motivo de nuestro matrimonio, y que si no lo apresurábamos los torturadores podrían enfrentarse unos a otros, ocasionando la intervención multitudinaria del ejército, el cual ya estaba en marcha. Mis dudas volvieron a asaltarme: ciertamente yo amaba a Luz Partida como a ninguna otra mujer, pero en este momento no sé si hasta el punto de casarme con ella. Puso sus ojos sobre mis ojos, y ambos dejamos de ver y de oír todas las cosas. Estuve conmovido durante muchas horas, las que sumadas son como numerosos días normales, en caso de que el tiempo realmente transcurriera. Por último, el hambre, o el cansancio, no lo sé, me obligó a separarme del



cuerpo de Luz (que no del alma de Delphia, pues ésta penetró por las ventanas de la mía) y a decirle que no resistía estar de pie ni un instante más. Sentado yo y ella mirando hacia la plaza, mientras cubría sus oídos, y yo los míos, a fin de no escuchar el estrépito de afuera, reflexioné para ella acerca de la infelicidad de nuestras vidas solitarias, y concluí con las palabras que me harían dichoso:

—¿Te quieres casar conmigo? —le pregunté mientras mis lágrimas bañaban su rostro, al tiempo de enjugar en el mío las de su llanto.

Al ver mis palabras escritas, cuando las leo, comprendo inexplicablemente que estoy satisfecho. Ignoro por qué me gusta hablar, bien dicho: escribir, de relaciones llevadas a cabo y que terminaron. Quizás porque, sin darme cuenta, comencé a amar intensamente. No estoy de acuerdo conmigo mismo si acrecientó mi afecto únicamente por escrito. He de ser realista. Tengo necesidad de vivir hasta el fin la fantasía. Por otra parte, Ramsés no debe saber que estoy enamorado, como tampoco los encargados de torturar a los pacientes en la Escuela de Medicina de Santo Domingo. Todo indica lo contrario, porque, además, si me he prometido

realizar el amor, hasta el fin, conviene que piense en las posibilidades de una ceremonia pública solemne a media plaza. Para celebrar el afecto que recibo y que entrego a mi amada, contradeciré los deseos de Mercader.

Fuera, inmediatamente comenzaron los acuosos preparativos del bautismo. Como un torrente matinal, cayó sobre la plaza, de pronto, la luz espesa y abundante de un sol todo humedecido. Otra vez la gran charca luminosa se desbordó al interior de los edificios que cercaban el cuadro: la iglesia al fondo creció su majestad de altas torres; la Inquisición en la esquina nororiente abrió sus puertas, a través de las cuales se vio a los integrantes de la orquesta que dirige Edward Moriarty, cuando toman posiciones para atender al primer movimiento de la mano que porta la batuta.

Mientras, antes de las convulsiones de la parturienta; antes de que su torvo dolor se transformara en incipiente grito, que habría de atemorizar a todos los reunidos en la plaza, de modo que la amplia escena quedaría inmóvil, fija como en un grabado detallista; cuando la fuerte voz de la mujer se apaga bajo el débil y entrecortado llanto del niño, quien ya cuelga de la mano del obstetra; en prevención al rítmico sonido que las decenas de pequeñas imprentas producen bajo los portales, estampando las invitaciones para la flamante boda, los padres de los novios, en parejas, cada uno declara por primera vez su amor adolescente.

El tiempo transcurrió durante un periodo previo a que las cosas ocurrieran.

Fue así que la gran orquesta se redujo a una más apropiada pequeñez de cámara. Lo que desde luego resultaba absurdo, sobre todo por la desproporción entre los pocos atrilistas y el abundante espacio del rectángulo. Además, esta figura no era, digamos, perfecta, pues faltaba el edificio del correo; el portal necesitaba ampliarse, para cumplir los requerimientos presentados por los impresores al gobernador de la plaza; y tardaban los meses tras los que por fin se inicia la elevación de la torre poniente de la iglesia, en la que se instalaría la Santa María, conforme con los gustos acústicos del obispo, quien prefirió atender a la extensión del no justo principal comedor del obispado, según consta en los *Cuadernos de Construcción de la Colonia* editados por el Gobierno Liberal Revolucionario.

Un ave cantora despertó al monje que seesteaba a la sombra de un grupo de palmeras. En torno al sitio del cegado pozo, varios camellos destanteados vacilaban sin decidirse a echar la panza en tierra, transportando grandes cajones, y soldados somnolientos incapaces de entender que las bestias necesitaban hacer un alto en el camino.

Por fin, después de mucho, del palacio de gobierno y del palacio episcopal salieron sendos men-



sajeros, quienes, al cruzarse en medio del área, intercambiaron palabras afectuosas de saludo, de parte de sus respectivos amos y en calidad de mensaje para los mismos, agregando luego inquisiciones respecto del motivo que traía a la plaza a los beduinos, materia sobre la que ambos investigadores no poseían el menor informe. En cambio, el monje, como sabiendo en sueños de lo que se trataba, y sin sorprenderse de que el lugar estuviera todo construido, tan cambiado en comparación con la pequeña arquería inicial del claustro, que conoció hasta antes de que durmiera después de la comida, púsose en pie y comenzó a dar instrucciones a todo mundo, apresurando las actividades, para que los objetos encajonados llegaran sin tardanza a su destino y las actividades programadas se llevaran a efecto en el momento necesario.

Los mensajeros del gobernador y del obispo prestaron ayuda a los encamellados: obligaron a doblar a sus transportes. Desprendidos de sus vestimentas de desierto, una multitud de figuras humanas mostró uniformes de diversos colores, con los que se ilustraba la historia de los ejércitos que ha habido en México, incluyendo los que invadieron la Patria.

El suelo se cubrió con las inmundicias de los cuadrúpedos, y también con las de los bípedos, quienes no soportaron más su cargamento y decidieron abonar el valle de México. Toda esta tierra olió a podrido en cosa de segundos, la transparencia atmosférica se cubrió con gases de colores pardos y espesos olores penetrantes. La putrefacción del ambiente dejó entrever el futuro y magnífico florecimiento de las cosas.

El espacio fue como una inmensa nariz que todo lo absorbía; como unos muy grandes ojos que trataban de mirar a ciegas a través de la negra densidad gaseosa, que con intermitencias blanqueaba largamente de sol hasta el rincón más escondido del despojado sitio; como el tacto de una mano poderosa, perteneciente a un gigante de sensibilidad ejercitada desde su perenne infancia. De modo que, para el espacio, el espacio fue una experiencia detestable, cuyas perfecciones habría que descubrir bajo la superficie del estiércol.

Las cajas se ensuciaron con el lodo y todo lo demás inmundito. Las patas y las botas de las bestias y de los militares carecían de asepsia.

Al correo las cajas llegaron aplastadas, enseñando la intimidad de *sus vergüenzas*, que además se impregnaron de lodo, de estiércol y de arena, y nadie estuvo presente en las oficinas para dar las diarias órdenes, así que el árabe comisionado no corrió la gentileza de apartar los bultos desarticulados que recién llevaba, lejos de las montañas informes de cartas y paquetería que allí se resguardan para protección de sus destinatarios.

En las cartas que enviaba a mi casa manifestaba

dos preocupaciones principales: mi gusto por la música y la doble incomodidad de seguir en el monasterio y de pensar en regresar a casa. La música reducía mi extravagante deseo de escapar de todas partes. Cierta ocasión pedí que me trajeran una serie de discos de mi colección: quería oír a Brahms y a Beethoven y tener algo que había sido mío en el mundo, de modo que no me desvinculara totalmente de la realidad. Durante esta misma época, el prior, a fin de que aceptara quedarme para siempre en el monasterio, me propuso que yo fuera a estudiar música a Europa. A lo largo de varios meses, como resultado de esa promesa, una señorita anciana y amable me dio algunas clases de piano en una casita próxima al edificio del monasterio, la que más tarde ocupó Mario Le Garçon para recibir uno po uno a todos los religiosos del convento.

Allí, en un ambiente acogedor, recibíamos *curaciones mentales*, entre mantas colgantes, tapetitos y cojines que daban al lugar un aspecto parecido al de una tienda de campamento de gente nómada, en la que una adivina ejerce su misterioso oficio. Sé que Ramsés se impresionó cuando le escribí sobre este tratamiento.

La dirección del Servicio Postal de la Plaza le fue encomendada por el inquisidor a un subalterno del monje, a quien se llama El Ausente, quien por Nadie es conocido, el cual sólo atiende sus obligaciones cuando el monje duerme. Siendo éste el caso: el monje cuenta que, al dormir, él se sueña en estado de vigilia, ocasionándose entonces un caos burocrático inconcebible, como no debería suceder en ningún sitio de la plaza.

Plaza de Santo Domingo, 6 de enero 1977.

Patricia:

Te necesito. Ni un solo día has dejado de faltarme. Participaré de ti en cuanto pueda, pero participa conmigo en lo que es mi vida. Por ti padezco. Mi amor, sigo esperando tu comprensión para este infante. Si únicamente vivo por la escritura de mi música (¿y cómo hacerlo si soy compositor del silencio?), ambos sabemos que, con la danza y con todo lo que eres, sabrás enseñarme a vivir la vida con todos los sonidos, como tú llevas el movimiento coreográfico a todos los instantes. Sé que me comprendes, pero además tenemos que aprender a ser pacientes uno con el otro. Te ama

Edward

También hay numerosas cartas de Emmanuel a su compañera. En alguna pregunta por qué tener celos de lo que ha muerto, en otra afirma que los afectos son fundamentalmente insubstanciales. Cartas manuscritas, rotas y semincendiadas, de lectura difícil, en las que llama a Luz de diferentes modos, la reclama y trata de convencerla, mani-

fiesta la distancia que los separa y propone impetuosamente que vivan unidos para siempre.

Las vergüenzas que llegan al correo —dice el inquisidor cuando lee sonrojado alguna perdida y amorosa correspondencia que hasta su despacho el viento se la lleva, o al incendiar fastidiado, sin siquiera observar que en esta ocasión más bien se trata de un comunicado procedente del organismo consultor de la Academia de la Opera, una hoja, traspapelada milagrosamente entre dos de las muchas tablas y cosas arrojadas por el enturbantado a sus pies y al lado del escritorio metálico estilo ministro.

—¡Ah! dice, extrayendo un montón de documentos del *sesto*, como nombra al cajón que está bajo el quinto, a la izquierda del mueble—. ¿Verdad, tú? —le grita a El Ausente, al espacio vacío delante de la puerta del gran salón en el que atiende—: no hay nada como ser metafórico —y señala los cajones—: a la izquierda, el progreso. Para luego entretenerse largo y tendido en el regodeo de los hechos que ocurrirán durante las próximas horas. El problema consiste en enraizar el programa de las instituciones a su cargo, que como se sabe son todas, en el tiempo. A qué hora será tal cere-

monia, si el niño es ajusticiado antes o después de nacer, o antes y después del matrimonio. En este caso convendría prolongar la boda, a fin de que haya espacio suficiente para fiestas y duelos. Además, dado que han pasado años desde el acuerdo con la orquesta de Edward Moriarty y la compañía de Patricia Campoamor, es punto cabeza principal de urgencias el doble alfilerazo de la corroboración: ¿el director y la coreográfica están disponibles aún? Su comparecencia amalgamará la fama cada mañana, o sea: hoy.

—Verá usted —insiste, hablándoles al monje y a El Ausente—: en el libro primero de *Plaza de Santo Domingo* quedó asentada la naturaleza vertical del director de orquesta, quien de pie, inmóvil, dirigió la *ausencia de sonidos*, en tanto la artista cinética ideaba el frenesí de un sacrificio para deleite de la masa, ¿enterado? Bueno..., pues en esta ocasión querré serrotes y troncos en vez de arcos y violines, ya que si los atrilistas esos siguen siendo mancos espirituales prefiero la cosa descaradamente: que los chirridos se oigan con sinceridad. Sin tomar en cuenta que, además, me hierva una tentadora idea:

Digo, ¿no podría ser que los instrumentos de música fueran, sobre todo, mortales? Porque lo ideal no sólo es pinchar el corazón de una víctima y que al instante perezca; así no sirve de escarmiento: de este modo quien muere no tiene instante para arrepentirse, fracción que le permita fantasear acerca de una segunda vida, como si reencarnara en sí mismo, para otra oportunidad que sí aproveche.

Digamos: si mi idea es aceptada por alguien, y quién más va a hacerlo sino yo, el dueño de todo en este sitio, entonces la música será el gran tormento (y para tal efecto ordeno audiciones seriales, electrónicas y aleatorias), será la manera de asesinar legal y elegantemente a los culpables de vivir en esta plaza. Soy el inquisidor, y pienso por ejemplo en el obispo mi amigo y en mi amigo el gobernador. Siempre han vivido a mi lado demasiado tiempo. ¿No crees —les pregunta a cada uno con la mirada— que sería justa su asistencia a un monumental concierto?: di algo, acepto tu propuesta.

En el pueblo de Santa María, próximo a la ciudad de Cuernabala, se construyó el edificio para el monasterio dominico de Santa María de las Muertes. Su prior, Dom Gregorio Mercader, logró que el obispo de la diócesis lo acogiera, como Su Ilustrísima hizo anteriormente con otros religiosos revolucionarios. La paz monástica permite al monje la lectura y la meditación constantes. Aquí la memoria acumulada permite la redacción de ciertos escritos, desde tratados acerca de la obra de San Jerónimo, hasta la reproducción obsesiva de imágenes con las que se repiten las escrituras de Santo Domingo y de Santa María. Para determinados religiosos, la soledad monástica resulta enfermiza.





El Ausente acrecienta su inmovilidad y el monje borda silencioso, en la oscuridad, la soledad del cuarto vacío. El inquisidor no evita azorrillarse, el tono morado de su tez se intensifica ante el desacato de ambos correligionarios, desea signos explícitos y no timideces, una palabra dicha con claridad y con fuerza, como *muerte*, pronunciada muy despacio para que se dispare la lentitud de la agonía.

—¿Nadie habla?: no hace falta, yo tengo un candidato: Sergiev de Siberia, obispo y mártir de la música. De tal manera que si le gustan las cuerdas filarmónicas que en distinguido centro nocturno interpretan el más lindo trozo del segundo de Rachmaninov, pues le pongo mariachis en la boda, cuando sea lo más sagrado de la ceremonia, al amarse los cónyuges; que si acepta guitarras, vaya no la de Laurindo Almeida tocando a Vivaldi con la Orquesta Real de España, sino la de Matatena para una serenata embriagadora; que si mañanitas, las que son para la noche tormentosa del tormento, con la guitarra de cuerdas-cuchillas para hacer de la carne picadillo. O el arco del violín-guillotina estilo Luis XVI, tocando poco a poco las cuerdas vocales de sus ilustrísimas, amigos míos desde que recibí mi nombre.

En aquella ocasión el gobernador y el obispo también fueron en brazos de sus madres. Los tres parecíamos hermanos, especies de un mismo, del único animal que somos: *Homo Vacuos*. Entonces el obispo tocó la oquedad de la campana Eva. Era un niño tan niño que tuvo que ser alzado por su primogenitora para que alcanzara el badajo, motivo por el que el gobernador lo acusó además de otras indecencias, induciéndome a que le cortara la cabeza. La exageración del gobernador Aguilera fue mayúscula: al obispo preferí dejarlo vivo hasta estos días, sesenta o más años después de ese bautismo, de mucho menor importancia que el que hoy habrá en la plaza. La ceremonia traerá a nuestra memoria lo que fuimos.

Y de la danza —prosigue continuando el inquisidor, en tanto quema correspondencias y apila cajas vacías junto a la puerta en el interior del correo, desde donde se ven las torres trucas de la iglesia todavía carente de campanas—: frenética. Así es como me gusta. Y abundante. Una danza en la que nada falte: narración histórica, por convulsiones; amor y muerte, por carreras persecutorias y por desesperadas huidas; entrega, dominio, éxtasis contemplativo, conservación de cadáveres, transformación de muertos sin inteligencia y de vivos: que todo el movimiento sea luz de la mente, visionaria contemplación de un futuro en el que la destrucción se confunda con la creación original de cada cosa: la plaza deberá parecer, mediante el baile, el primer avispero de lodo que hirvió en el Principio, cuando la abeja reina pereció en el fondo, por el muy oscuro y espeso líquido rodeada.

El inquisidor calla al observar que, afuera, el silencio de los verdugos a punto de amotinarse se extiende junto con la luz de la mañana, hecho que favorece una mayor repercusión sonora de las voces provenientes de la Academia de Opera y Suplicios. Esta se encuentra en un viejo edificio inconcluso, cuyas piedras carcomidas caen debido al deterioro producido por el paso de los muchos años. Pero la mole de piedra es inmensa y su continua destrucción resulta inapreciable, excepto por los estruendos que los muros, las columnas, las vigas producen al precipitarse, y por los gritos de los heridos y moribundos golpeados por el derrumbe, que se confunden con las voces de los cantantes. Además, los supliciados y quienes gozosos se entretienen en torturas, lanzan voces de todas clases, para formar una composición rítmica y acorde.

No pocas veces he descubierto con sorpresa que lo que se escribe sobre un acontecimiento imaginado al fin del tiempo se realiza. Las líneas siguientes las recordaría años más tarde, cuando fui al Parnaso y encontré el luminoso amor ideal encarnado en una doncella nacida en Delphos.

Sin embargo esta vez nada oímos del barullo producido en la plaza, pues no acababa de mirarme ella, sintiéndome parte suya y en mi caricia nocturna nuestro afecto, brindado en su copa incluso durante la primer hora del día. Luego alisó su cabellera roja y se apartó de mi forma, que retuvo en la prolongación de mi experiencia oscura y deslumbrante, para encaminarse por encima de la blanca sábana, la cual estaba transformada en serpiente inofensiva que dormía al fin. Volvió a mirarme, antes de cruzar por entre los estorbos que al espacio del recinto daban el aspecto de ser impenetrables: pasó inviolada, sin dejarse tocar por los colgajos lacerantes, con su porción de piel herida luminosa, como si la multitud de telarañas realmente no fueran hilos cortantes dispuestos para triturar a cualquier paseante distraído. Al llegar a la ventana, con ambas manos corrió los cortinajes, acumulados uno sobre otro. De este modo Luz dejó entrar la bocanada, por la que en mi cuarto vimos los ruidos exteriores y todo aquello que los producía:

El pajarero anunció un gigantesco animal cazado en su nido por Diana; las flechas de los guerreros comenzaron a teñir el cielo; los músicos tañeron sus instrumentos a manera de incongruente desafinación, siendo ésta la noticia con la que se advierte la proximidad, el principio de una música desconcertante; los ecos de una doble afirmación aceptativa tramaron el lazo, el vestido y el traje de los contrayentes; un llanto infantil dibujó el marco para todas las escenas: la conjunción de múltiples protestas de recién nacidos simuló ser el bramido con el que una inimaginada orquesta comienza su ejecución ritual en medio de la plaza. □

Desde París

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

LA GENERACIÓN DE DESPUÉS DE LOS POSTERS

"Las ciudades de Europa occidental se van plagando de este nuevo modelo de juventud", me decía hace poco un profesor universitario francés, haciendo hincapié en la palabra modelo. Y cuando le pregunté por alguna característica que precisara mejor su afirmación, añadió simplemente: "Una juventud envejecida".

Es ya casi un lugar común hablar de la muerte de las ideologías, en Europa. Pero para los jóvenes de hoy, para los muchachos y muchachas que tienen veinte años hoy, ni siquiera se trata de eso, se trata simple y llanamente de la muerte de la política. No hay manera de hacerlos hablar de este tema y mucho menos de este o aquel partido. No les interesa. Se aburren. Hablar de partidos políticos sería hablar de proyectos para el futuro y ellos desean vivir mejor hoy, alcanzar cualquier bienestar ahora y aquí. Nada más lejano de sus antecesores, los actores de las rebeliones juveniles internacionales y apátridas de fines de la década del sesenta. Diez, once años han pasado, y los grupúsculos surgidos como protesta nueva y feroz contra una sociedad de insoportables valores, surgidos también de todas las crisis y fracturas del movimiento comunista internacional pre y post-staliniano, parecen haberse esfumado. Las épocas en que había siempre mucho de qué hablar, en que este *mucho* se hablaba a menudo en una habitación en cuyos muros colgaban uno o varios posters, Papá Ho, El Che, Mao, Marx, Lenin,

Trotsky, han quedado lejos en un lapso muy corto de tiempo. La realización de las necesidades y de los deseos, el alcanzar cualquier bienestar aquí y ahora se convirtió para algunos en violencia, cuando no en terrorismo, en una última forma pesimista o desesperada del activismo político.

Al lado de este fenómeno, y al lado de aquellos jóvenes cuya situación, conveniencia y creencias (y pueden ser las tres cosas al mismo tiempo), están de acuerdo con el mundo que los rodea, existe la juventud envejecida de que hablaba el profesor francés. ¿Qué es lo que la caracteriza? Tal vez la pobreza de su bagaje cultural, tal vez la pobreza de su bagaje psicológico. Pero antes que nada algo que sorprende enormemente al latinoamericano en Europa: una enorme incapacidad para gozar de la vida hoy y mañana, un desapego total de todo lo que pueda implicar una inversión de energías afectivas, una casi fatal ausencia de valores propios.

Estos jóvenes de hoy mantienen sin embargo las apariencias. Así, por ejemplo, se matriculan en las universidades, aunque a medida que avanza el año de estudios vayan desapareciendo de ellas, y se presentan tan sólo al final, en el período de exámenes, cargados de excusas que el profesor debe comprender siempre, sobre todo si se trata de un profesor progresista y conciente de que no es precisamente la universidad de hoy la que mejor los equipa para la vida que los espera. ¿Cuántas excusas son sinceras, cuántas inventadas? Imposible saberlo, porque estos jóvenes practican un cierto miserabilismo que los uniformiza en sus quejas y súplicas y porque son, además, a diferencia de los que los precedieron hace unos años, profundamente dóciles. Claro, no hay que engañarse: esta docilidad es a menudo parte también de su profunda indiferencia. Pueden aceptar ciertas imposiciones, ciertas tareas a cumplir; lo harán con el mínimo esfuerzo, invirtiendo un mínimo de tiempo y un mínimo de interés y de energías afectivas o intelectuales.

Sus biografías suelen ser tristes. Como si desde la primera adolescencia hubiesen vivido demasiado, de tal manera que al llegar a los veinte, veintitrés años, no es sorprendente que en momentos de confesión (la mejor palabra sería *depresión*), se declaren definitivamente cansados e increíblemente viejos. Han vivido, diríase casi que por ósmosis, mil ideas, mil clisés de nuestros días, mil prácticas novedosas que había que vivir, casi a pesar de ellos mismos, como por temor a quedarse atrás o a

quedarse solos si no se subían al tren de una nueva experiencia. Abandonaron la ciudad por el campo, se acercaron a algún movimiento ecologista, conocieron ex-presidarios podridos por el mundo y por la droga, han tenido cómplices, camaradas, compañeros (la palabra amigo casi no existe entre ellos). Regresaron del campo a la ciudad — tampoco eso valía la pena —, de la vida en comunidades al aislamiento más total — la comunidad como que pasó de moda —, del amor libre al amor por ahí, donde caiga, sin sentirlo — el asunto del amor libre y aquel otro del intercambio de parejas, sobre todo, de pronto les resultó excesivamente parecido a la juerga del burgués — y por lo menos el podrido burgués se divertía —, y a veces por ahí conocieron a alguien cuyo apellido, cuyo nombre apenas recuerdan o apenas logran pronunciar. No, no es que fuera una mala persona; no, no es que no sintiera cariño por esa persona. Es que.

Es que. Esta es la manera de explicar las cosas entre esta juventud envejecida. Su manera de hablar consiste precisamente en casi no hablar, en no completar las frases, ni siquiera las palabras, en tragarse sílabas como tragos amargos. Resulta así muy difícil acercarse a estos jóvenes cuando no han bebido muchas copas o cuando no se han drogado convenientemente. Pero acercarse a ellos en estas circunstancias es presenciar una serie de gestos que más es lo que esconden que lo que muestran sobre ellos. Bailan aparatosamente, incesantemente, bailan para ocultarse, para alejar posibles incursiones a su mal definida intimidad, a su difícilmente accesible identidad, bailan para alejar y espantar al posible compañero de baile. Sólo las copas y el avanzar de las horas los hacen caer por fin desplomados, inertes. Viene un largo silencio sin lágrimas o una



verdadera crisis de llanto. En ambos casos están hartos de aburrirse en el mundo en que viven, en ambos casos acaban de vivir mal ahora y aquí, y en ambos casos estás dispuestos a irse o a que se los lleven a cualquier parte. De preferencia a algún lugar exótico (tercer mundo), de preferencia a algún lugar soleado. Hablan muy poco sobre sus padres o hermanos, y uno nunca sabrá si es porque nunca han sabido mucho sobre eso, porque han olvidado mucho en ese desgaste permanente de vivir diversos fracasos y un solo aburrimiento, o porque hay cosas de las que jamás hablan con nadie. Ni con ellos mismos.

No leen. O llevan a algún autor favorito escondido en el bolso, por timidez. Les encanta, eso sí, escuchar historias mientras beben o fuman. Historias contadas por cualquiera y que a menudo son el contenido de una película o de una novela o del buen fin de semana que pasó el que está contando. Miran con admiración, sus ojos rejuvenecen, encuentran *simpá* al narrador, les gustaría beber más con él. Pero el grupo es grande y otros conversan y surgen discusiones sobre problemas de nuestro tiempo o hechos del día. Podrá notar el observador cómo aquellos ojos se ausentan, cómo se repliegan, cómo se van. Y si alguno por ahí trae a colación su marxismo, su maoísmo, su guevarismo, estos jóvenes personajes envejecidos caen en el más profundo de los sueños. De pronto, se han agotado; de pronto, han sumado sus agotamientos que son también aburrimientos largos, perpetuos, en una sociedad que sólo los atraería si ahora y aquí... Se han dormido sin decir más. No hay posters de nadie en sus paredes. Ni siquiera de Humphrey Bogart. Veintuno, veintidós, veintitrés años.

"Mayo del 68 no tendrá un mañana, dijo Alain Touraine. Pero sí un futuro. "Era la época en que los sociólogos se preocupaban intensamente por la evolución de los movimientos estudiantiles. Hoy los sociólogos han olvidado a estos jóvenes, a menudo estudiantes, a menudo desertores a medias de los campus universitarios, y el propio Touraine reconoce haberse ocupado de ellos durante las fracasadas huelgas del año 76, únicamente con el afán de perfeccionar un nuevo método de análisis de los movimientos sociales. Para el proletariado, al que sus antecesores del 68 trataron tanto de acercarse, continúan siendo

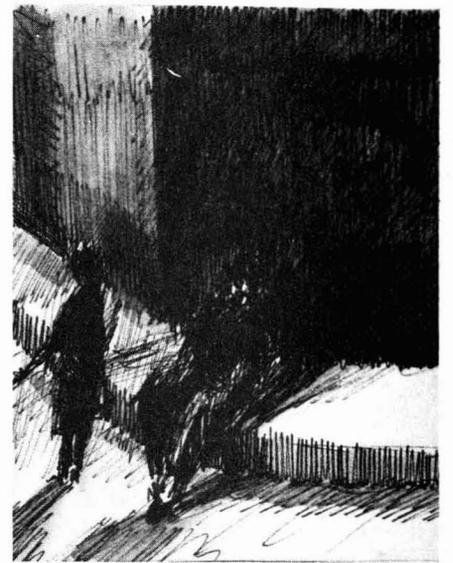
seres privilegiados, hijos de papá. Ellos, por su parte, detestan los valores que la sociedad actual les propone. El consumismo los agota, la publicidad los angustia, los hace sentirse miserables. El poder, las multinacionales son culpables de ese estado de ánimo que hace que estén dormidos incluso cuando se toca este tema. Son desesperantes, son aburridos, son conmovedores, no saben vivir... Tantas cosas se podría decir de ellos. Pero ellos sólo parecen poder decir; ¡sálvese quien pueda!

DESDE ESPAÑA

FEDERICO ÁLVAREZ

LA CULTURA, LA COMIDA Y LA MUERTE DE BLAS

Los encuentros culturales abiertos que empiezan a producirse en España con cierta frecuencia están poniendo de relieve, no solamente la variedad de tendencias que existen en el país, sino también lo difícil que resulta movilizar de nuevo una sociedad cuarenta años desmovilizada —¿no era ese el propósito del franquismo?— tanto en el campo de la política como en el de la vida social y cultural. Claro que hubo y hay pintores y poetas, arquitectos y músicos, pero el diálogo abierto desde las posiciones más dispares no sólo estaba lejos de ser costumbre, sino que, de hecho y de derecho, estaba prohibido. La lucha contra suspensiones oficiales y amenazas semioficiales que todavía tiene que mantener, por ejemplo, el programa semanal de televisión *La clave*, debate abierto y en directo sobre grandes problemas públicos (el divorcio, la pena de muerte, el derecho a la huelga, el aborto, las drogas, etc.), con un panel siempre distinto de seis especialistas nacionales o extranjeros, y con preguntas telefónicas directas de los telespectadores, es una muestra elocuente de esta confusa situación. A tran-



cas y a barrancas, pisando cada vez terrenos más polémicos, *La clave* ha logrado llegar a su centésima aparición, pero se ciernen sobre el programa negros nubarrones, y se han suspendido varios debates, ya anunciados, sobre la homosexualidad, la Banca española, el caciquismo político...

En el campo literario las cosas no andan mucho mejor, aunque proliferan —es una ventaja— las guerras y guerritas entre posiciones antitéticas que, poco a poco, van cristalizándose en torno a revistas, editoriales y suplementos culturales. Recuerdo la "de las Vistillas" como una especie de apertura de temporada. También hubo su revuelo en el I Congreso de Escritores Iberoamericanos reunidos bajo el sombrero contestado del Cabildo Insular de Canarias, y circulan ya por ahí las inevitables anécdotas de fin de fiesta. Tuvo por lo menos la gran virtud de habernos permitido volver a ver a los amigos de México, y andar de aeropuerto y tasca primero con Arturo Azuela, que llegó de adelantado, y luego con Rulfo, José Emilio Pacheco y Monsiváis. Ellos habrán contado ya al lector mexicano las incidencias del Congreso y las anécdotas archiconocidas —¿no son siempre las mismas?— que yo, que no asistí a la reunión, sólo conozco de oídas. (Onetti se acerca parsimonioso a la mesa en que come entre quejas —todos los delegados se quejaron de la comida— José Emilio Pacheco. "Y bien, querido José Emilio— le dice Onetti poniendo una mano en su hombro—, ¿qué le pareció mi ponencia?". Respuesta previsible de José Emilio: "Muy buena, maestro". Y Onetti, triunfante: "Pues, qué raro, porque no he presentado ninguna".

Murió Blas de Otero. Quiso ser enterrado en el Cementerio Civil, junto a los réprobos y los herejes. Extraño

cementerio. Recién llegado a España lo visité para poner unas flores en la tumba de Julián Grimau, cuyo cadáver se había permitido no hacía mucho trasladar allí después de intensas gestiones ante las autoridades franquistas. Y ví entonces las tumbas del teniente Castillo, cuyo asesinato provocara el de Calvo Sotelo en julio de 1936; la de Juanita Rico, baleada por los falangistas en 1934; la de Pablo Iglesias, Pi y Margall, Salmerón; las de los institucionistas, Sanz del Río, Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate, Jiménez Fraud. Allí judíos, protestantes, masones, agnósticos, socialistas, comunistas, anarquistas. Quise entonces fotografiar algunas de aquellas tumbas en el silencio de aquel día de entresemana (todavía no había conseguido trabajo) y salió un energúmeno, el cuidador del cementerio, prohibiéndomelo a gritos. No le hice caso, y, al salir, le vimos hablando iracundo por teléfono, llamando sin duda a la policía y señalándonos con el dedo. Volvimos de nuevo el 20 de abril del año siguiente —aniversario del fusilamiento de Julián Grimau— ya caída la tarde, y nos encontramos su tumba cubierta de claveles; y luego el primero de mayo —intento de homenaje a Pablo Iglesias— en que reconocí a Bustelo a pesar de sus barbas (y me presentó entonces a Felipe González...). La policía nos impidió la entrada al cementerio y hubimos de irnos de allí con las espaldas tundidas. Entramos sin embargo —comenzaban ya otros tiempos— cuando llegó de Francia el cadáver de Largo Caballero, y, más tarde, cuando enterramos a los abo-

gados asesinados en el bufete de la calle de Atocha. Entierros inolvidables, tumultuarios.

No lo fue el de Blas. Acaba de comenzar el verano, era fin de semana y llovía —el cielo mandó un lento siri-miri vasco en su homenaje. La gente se entera tarde. Ya no hay cortejo de miles de personas: Tal vez éramos trescientos. Umbral dice que ciento cincuenta. Fanny Rubio leyó unos versos de Blas:

Si me muero que no me mueran antes

de abriros el balcón de par en par...

Y luego la gente no quería irse. Hacía tiempo que los sepultureros, con esa lógica indiferencia que siempre nos asombra, habían cubierto la fosa de tierra, y Sabina, muy seria, miraba sin ver el pequeño montículo que era, en la superficie revuelta de terrones, la réplica física de un hombre que ya no volveremos a ver. "Un poeta como la copa de un pino", dijo alguien a mi lado. Y estuvimos allí unos minutos largos bajo la lluvia. Porque nadie quería irse.

Y un par de semanas después, en el homenaje que se le rindió en la Plaza de Toros de las Ventas, no cabía sin embargo un alfiler. Cerca de cincuenta mil personas nos reunimos allí a oír versos y canciones durante más de tres horas. Recordé el libro de versos de Blas que editó la UNAM hace tal vez veinte años. *En castellano*, se titulaba. Porque aquel poeta vasco, vasquísimos (lo he visto con boina metido en la cama) escribía en castellano.

Crítica al sesgo

POR JOSÉ MIGUEL OVIEDO

RIBEYRO, LA IRONÍA; CISNEROS, LA DISTANCIA

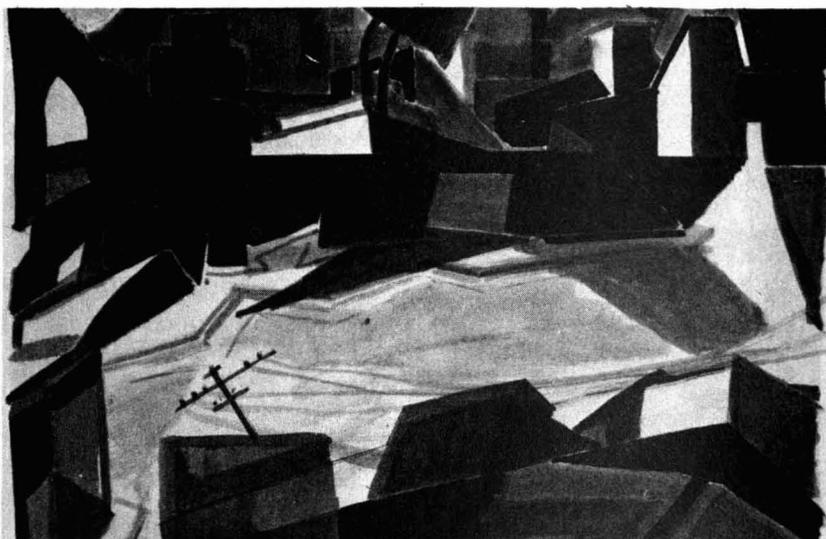
"Imaginar un libro que sea desde la primera hasta la última línea un manual de sabiduría, una fuente de regocijo, una caja de sorpresas, un modelo de elegancia, un tesoro de experiencias, una guía de conducta, un regalo para los estetas, un enigma para los críticos, un consuelo para los desdichados y un arma para los impacientes. ¿Por qué no escribirlo así? Sí, pero ¿cómo? y ¿para qué?". El párrafo es magnífico, no sólo por su honda verdad, no sólo porque va levantando una pirámide de sueños que al final destruye lanzándola al abismo y dejándonos perplejos, sino además porque resume el drama íntimo del acto de escribir, su grandeza y su miseria, su esencial equívoco. ¿Quién es el autor de esas líneas? Julio Ramón Ribeyro, un escritor peruano que, por una ironía que confirma su acierto en el pasaje, es leído y estimado en su país pero casi ignorado fuera de él, pese a eventuales traducciones y reediciones en el extranjero. Ribeyro (Lima, 1929) comenzó a escribir y publicar en su ciudad natal, allá por los años 50, pero ha producido su obra narrativa madura en Europa, básicamente en París, donde ha vivido casi sin interrupciones desde 1953. Hoy, con siete distintas series de cuentos, tres novelas, entre otros libros y trabajos literarios, sigue siendo un marginal, todavía demasiado joven para ser considerado un maestro (como Arguedas) y demasiado viejo como para remontar la ola del "boom" y aprovechar su impulso.

Y, sin embargo, hay que reconocer que, en sus cuentos, más que en sus novelas, es un auténtico escritor, un creador de un mundo imaginario inconfundible y un artífice de impecable conciencia del oficio (tanto en



sus limitaciones como en sus posibilidades) al que ha consagrado todas sus energías, sin estar él seguro de si ese empeño es una liberación o una condena. Quizá parezca exagerado llamar a Ribeyro un gran escritor, pero no cabe duda de que es un escritor *ejemplar*, es decir, uno que trabaja siguiendo pacientemente las vetas más hondas de su talento, ajeno a modas, corrientes de éxito o impulsos efímeros del movimiento intelectual. Ejemplar y ligeramente anacrónico, entonces, porque se sabe más de cerca de lo que aparece ahora como "tradición" que de la "innovación" que tanto desvela a muchos. Sus temas son los de siempre porque sus modelos literarios lo son: gentes humildes que luchan por sobrevivir en una hostil sociedad estratificada, aventuras triviales de pequeños empleados, obreros y sirvientes, brutales contrastes entre la ilusión y la realidad, tragicomedias sentimentales, líricas evocaciones de la infancia, cuadros de violencia y explotación social, ocasionales vuelos de fantasía pura. Si los temas son varios, el tono y la atmósfera son de una obsesiva constancia: la melancolía y la resignación ribeyrianas, que brotan de su incómoda convicción de que la vida es triste, pero que hay que vivirla con estoicismo.

Es otra nueva ironía que un hombre que ha dedicado su vida a la narración, haya producido lo que es seguramente una pequeña obra maestra en un género afín pero distinto y en todo caso indefinible: se titula *Prosas apátridas* y es un pequeño cuaderno de notas, reflexiones, apuntes de lecturas, páginas de un posible diario, etc. El libro apareció en Barcelona, en 1975. Si no me equivoco era su primer título publicado originalmente fuera del Perú. No ocurrió nada: lo leyó una minoría devota pero pasó desapercibida para los demás, como siempre. Probablemente pasará lo mismo con esta nueva edición de *Prosas apátridas aumentadas* (Lima: Milla Batres, 1978), que agrega a los 89 textos originales 60 más. No puedo recomendar un mejor libro para entender qué clase de escritor es Ribeyro, y lo digo aunque poco antes ha aparecido un tercer tomo de *La palabra del mudo* (Lima: Milla Batres, 1977), que recoge algunos cuentos realmente admirables. Las *Prosas* son algo más: una obra de sabiduría y de amor por la existencia, la literatura y la observación minuciosa de la conducta de ese extraño animal que es el hombre. Sus



relatos nos hablan de una imaginación y una experiencia singulares; las *Prosas* son, aparte de eso, un retrato de Ribeyro como individuo y como escritor, quizá un oblicuo testamento de un autor que eligió ser sobrio para no caer en la desesperación. Comencé con una cita y terminé con otra, cuya belleza terrible me golpea con la fuerza de un rayo: "Marcado al rojo vivo por un mal zodiacal, agobiado por cuentas vencidas e invencibles, privado de toda gracia creadora, sintiendo que de hora en hora caen sobre mí las paletadas de mi propio sepelio, enclaustrado por ello mismo en casa en esta tarde benemérita, me deleito sin embargo en mi encierro y tomo de aquí y de allá el zumo de las cosas, la frase de un libro, la línea de un grabado, la cadencia de una melodía, el aroma de una copa, la silueta de una idea que asoma, refulege y desaparece, diciéndome que no hay nada más duradero que el instante perfecto".

Antonio Cisneros conoció desde muy temprano varias satisfacciones como poeta: notoriedad juvenil al comienzo de los agitados 60 (él había nacido en Lima, en 1942); su rápida figuración en antologías de la poesía continental; una fulgurante celebración de su obra con el Premio Casa de las Américas por *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968); numerosas traducciones y últimamente una importante beca para estudiar y recopilar la nueva poesía norteamericana. Aparte de eso, ha tenido una vida bastante internacional: primero Londres, luego Barcelona y Niza, más tarde Budapest. Cisneros es sin duda la figura central de una generación muy brillante, a la que pertenecen el desgarrado Javier Heraud —una leyenda por derecho propio tras su trágica muerte— y el virtuoso César Calvo. Su influencia

sobre la poesía peruana (y su autoridad sobre la hispanoamericana) se ha mantenido en estos últimos años, gracias a libros como *Agua que no has de beber* (1971) y *Como higuera en un campo de golf* (1972).

Los que lean ahora *El libro de Dios y de los húngaros* (Lima: libre-1, 1978), fruto de su última residencia europea, tendrán una sorpresa: el radicalismo juvenil de Cisneros ha cedido bastante, la ironía antiburguesa sigue asomando aquí y allá pero, en general, la rebeldía luce atemperada por la edad, la perspectiva desde la que se contempla a sí mismo y sobre todo por la aparición de una nota de espiritualidad cristiana, que antes habría sido nefanda. Curioso que ese encuentro con la religiosidad —no por la vía de la fe, sino de la simple comprensión humana— se haya producido en un país socialista y que la Hungría que estos poemas evocan o imaginan, sea la de piadosas familias, iglesias, cementerios; imágenes de una tierra de gentes devotamente apegadas a sus viejas tradiciones más que a los reclamos de la historia inmediata. El libro se abre con una reveladora actitud de penitente oveja descarriada:

porque estuve perdido, más que un grano de arena en Punta Negra, más que el agua de lluvia entre las aguas del Danubio revuelto. Porque fui muerto y soy resucitado.

Y también, más adelante:

Como el rostro de Dios son la certeza y el perdón infinito a tantas dudas.

("Sofía")

Perdóname Señor. Me aterra esa pradera inacabable. Sigo a la vida como el zorro silente tras los rastros de un topo a medianoche. ("Sólo un verano me otorgas poderosas")

Por cierto que esa nota se mezcla con otras, más reconocibles del autor: los rostros de muchas extranjeras tentándolo y huyendo, los ecos de la cultura europea despertando en él nostálgicas memorias limeñas, parodias y exaltaciones de la vida familiar (un motivo muy querido por Cisneros), bestiarios y pequeñas mitologías exóticas, rápidos apuntes del poeta viajero encantado con paisajes prestigiados por el tiempo y las pasadas glorias, etc.

Cisneros recorre estos territorios ya explorados por su poesía con la habilidad que los lectores le han aplaudido; me refiero a ese arte para alcanzar una dicción objetiva y como distanciada que produce una impresión de esmalte frío y nítido, pero al mismo tiempo atravesada por una mueca de humor ácido o una ráfaga de ternura que ilumina intensamente la escena y la muestra como algo más profundo y menos casual. Este pasaje ilustra mejor lo que digo:

Tu cabeza de arcángel italiano no se conviene con esos ojos llegados a caballo allende los Urales.

Pero eres bella como una fruta fuera de estación: (Y dices que tu madre lleva el rostro de las antiguas hembras de los hunos).

Amas los vinos fuertes y abundantes —el mar de España, dices— y maldices la luz de un patrullero a medianoche. Y no tienes papeles.

Hay varios momentos como éste que hacen el libro disfrutable. Pero hay otros en los que Cisneros convierte esa maestría en una técnica autocomplaciente y comienza a imitarse a sí mismo. Especialmente en la segunda parte del volumen ("En román paladino"), que es más liviana, el autor cede a la tentación del manierismo, la anécdota privada y la mención de menudos agravios y pasadas ofensas de la vida bohemia, sin nada trascendente que los redima. El peligro constante de su poesía ha sido el de jugar con un mundo de referencias personales que sólo él conoce y que, aunque divertidas para quien está en el secreto, se agotan en sí mismas. Hay una cierta hipertrofia romántica que debilita o asfixia otras vías abiertas de su creación. Cuando Cisneros se olvida un poco de los avatares más domésticos de su yo poético, es justamente cuando dice más (y más de él mismo) de lo que puede la mera poesía de circunstancias.

DISPARATARIO

POR
CARLOS ILLESCAS

CARTAS A LUCRECIA

Mi bella amiga:

Usted ha pedido que diga en pocas palabras cómo era el arte de enamorar en mis tiempos. A tan gentil petición unió un expresivo apretón de manos, su sonrisa luminosa, y sobre todo un dilatar más aún las pupilas, de suyo despiertas, en acto preparatorio a la acción de entrecerrarlas después, con el ánimo de quien en el hecho de persuadir a un rendido escruta el misterio.

Y bien, en la imposibilidad de resistir el encanto que Dios le ha dado en buena hora, sin más moratorias que las necesarias, a continuación me aplico a decirle cómo se realizaba lo que usted llama enamoramiento hace varias décadas, cuando yo mismo acometía tal empresa con los resultados previstos por los militares que se juegan el destino a vencer o ser vencidos.

Para empezar he de decirle que no impondré métodos pedagógicos de sobra limitativos en el discurso, sino más bien recurriré a la anarquía expositiva que, con perdón de su mejor parecer, es lo que más conviene a materia tan vagarosa y opuesta a la razón.

En mis tiempos había, como los hay hoy en día, hombres jóvenes decididos a jugarse vida y corazón por una hermosa señorita, la que a veces ni era todo lo desdeñosa que es de temerse ni todo lo cordial que es de desearse, aun cuando la cordialidad resta en la mujer el resplandor de felina crueldad sobre la que asienta su iglesia.

El caballere te una vez avistado el enemigo, perdón, el objeto de sus instantáneos afanes, daba principio al asedio amoroso. Sin imponerse teguas abordaba en la calle a la bella

desconocida. Las primeras palabras inquirían por cualquier tema que tuviera relación con el tiempo, las cosas circundantes, el papel que cruza los aires, la araña en su tela. Sobre cualquier asunto, le ruego reconocerlo bella Lucrecia, menos sobre el filósofo Kant, quien era en mis tiempos lectura obligada o W. Churchill, quien ocupaba la atención del mundo mediante frases de lapidaria emoción belicista.

La joven inquirida (gentil talle, rostro de magnolia, pero nunca tan bella como usted, dulce amiga) detenía un poco la marcha. Miraba sin mirar hacia el espacio ocupado por el admirador y después de ensayar imperceptible sonrisa intentaba dar la respuesta tal vez solicitada. No lo hacía. Al instante se arrepentía de algo que empezaba a ser condescendencia; después, ya sin embarazos reanudaba la marcha hacia el fin de sus preocupaciones.

El caballere te, avezado o no en estos menesteres, no solía darse por derrotado a las primeras de cambio, pero sí por estimulado. Hay más, enigmática amiga mía, porque durante este primer contacto ya le habría sido permitido descubrir dos ojos tan luminosos como para no ser olvidados en los días de la vida. A continuación el enamorado añadiría imágenes literarias: "Sus cejas, golondrina crucificada sobre atormentados lirios del rostro." Tendría, asimismo, reconocimiento poético el redescubrimiento de las pupilas: "astros desde donde el fuego lanza rayos", o en su caso, "reflejos provenientes de las aguas tranquilas de la mar, en donde el honesto mirar riza las olas de la melancolía". El instantáneo enamoramiento dulcísima Lucrecia, produciría fenómenos propios del barroquismo —achaque de enamorados no conformes con la materia viva tal como la sirve Natura y sí con la exageración de estilo que al tratar de magnificar recarga.

El caballere te habría tenido ocasión también de reparar en frente, orejita, naricilla aleteante, labios (¡ah, qué labios!), mejillas de satín, cabellera más bien prisión de apasionadas noches de malignos septiembres. Barbilla deliciosamente partida. Todo ello formando el orden en el cual la perfección no pospone el óvalo del rostro que en los tiempos heroicos habría enloquecido a Paris.

Hasta aquí la observación de lo honestamente visible.

El amador sabía más por intuición que por verificación visual con cuánta generosidad "las palmeras del desierto" cedieron su flexibilidad a la cintura de la bella señorita. No iría a consideraciones, pues, de otros teso-

ros a no ser las manos, "marfil con alma", los pies que ya no serían tema prohibido porque Greta Garbo había puesto a la moda la desmesura pedestre. Otras magnificaciones: el cuello de "garza real", los dientes, "granos de sal", la sonrisa "despertar del alba". Hasta allí, como me permití decirlo, luminosa amiga, nosotros los cortesanos de antaño dejábamos la imaginación para otros menesteres. El mundo que poblábamos señoritas y caballeros era más bien retablo de pequeños detalles como los enumerados, sobre los que no imperaba la subjetividad tratando de explicar turgencias que sedas, gasas, cintas, rasos prudentes, suelen cubrir.

En ocasiones remotas la señorita respondería cualquier cosa; entonces el muchacho guardaría en el fondo de su memoria palabras que sonaron a "música proveniente del cielo".

Como muchas damiselas de mi tiempo no solían ser cautivadas, sus respuestas incurrieran en deficiencias o simplezas producidas mientras el galante intruso ya había empezado a caminar a su lado esmerándose en ser ameno sobre temas que no tenían pies ni cabeza.

A las cuantas y tantas cuabras de caminata, tiempo suficiente para que ambos se hubiesen mirado de reojo, ya se había consumado el primer encuentro, el menos fatal de todos cuantos el juego amoroso suele mover en su ajedrez alucinado.

La señorita había llegado al lugar de sus ocupaciones, se despediría es-

cuchando nombre y apellido de su inesperado (por esperado) servidor. Ella respondería dando los suyos. Se dejaría estrechar la "paloma tibia" de su mano y desaparecería con presteza. Antes, el Romeo habría insistido en otro encuentro. Ella respondería al requerimiento diciendo que no sería posible; a título de pretexto configurarían la existencia de hermanos celosos, padres dragónicos y otros impedimentos que resultaban más que nada carga de sugestión estimulante para no perder pie en el arte de rogar e insistir.

Así solía ocurrir, bella Lucrecia, el momento "inolvidable" del primer encuentro entre enamorados. Después de tan alta señal en cielos amorosos, podía ocurrir cualquier glorificación o cualquier catástrofe existenciales. La verdad es que dioses benignos velaban por el feliz suceso de los encuentros, pero también deidades contrarias aprestaban su envidia a fin de imponer maleficios en estos contactos de inocencia erótica como los mostrarían andando el tiempo algunos matrimonios poco afortunados.

Así era en mis tiempos y creo que aún, en cierto modo, lo sigue siendo. No sé. Usted podría referir un día, si así lo desease, cuántas veces ha sido abordada por un oscuro ser que reconoce en sus profundas pupilas las aguas del mar, y en su figura la más extremada perfección realizada por cielo y tierra en amorosa tarea.

Suyo para siempre.

TEATRO

POR
JULIO ORTEGA

UNA NOTA A LAS HISTORIAS DE DRAGÚN

Historias para ser contadas es una de las obras más eficaces del teatro latinoamericano. Tiene un evidente poder crítico, que nace de su especificidad. Las 'historias' giran en torno a la necesidad de trabajar para sobrevivir: pocas cosas son más concretas. Y al mismo tiempo es notoria su eficaz capacidad que nace de su hábil, metódico, sistema de exposición. De allí el éxito constante de esta obra ante distintos públicos.

Para un análisis no menos metódico quizá podríamos precisar tres niveles de interacción. En primer lugar contamos con los 'actores', que se nos presentan como tales, como el cuerpo vivo y mutante de la acción de la obra. En segundo lugar, el 'público'. Porque en esta obra el público, de una manera activa, forma parte decisiva del sentido. Actores y público, y entre ambos, las 'historias'. O sea, las historias van a funcionar como una especie de mediación formalizada de la interacción de los actores y el público. Ahora bien, no parecería haber nada excepcional en estos niveles, obvios de por sí: el teatro es esta relación entre los actores y el público, este sintagma dinámico. Entre el emisor y el destinatario, naturalmente, hay una mediación que en la obra misma supone los códigos y las funciones de su mensaje plural. Pero este esquema precisamente es replanteado por esta obra, cuya historia es el teatro mismo: sus niveles volverán a ser puestos en acción porque deben probar su sentido otra vez.

De aquí que estos 'niveles' se decidan en su formalización. O sea, ¿qué papel juegan los actores para suscitar el papel del público? En un primer nivel, nos vamos a encontrar con que



no bien empieza la obra estamos frente a actores que se dicen 'actores'. Pero, al mismo tiempo, anuncian que provienen del público. O sea que, al hablarle al público, ya están planteando que las 'historias' suman al público y a los actores. Por eso, el 'público' se constituye en términos de función de la obra. Y seguimos esa función, veremos aquí, como en la noción paradigmática del 'teatro', el rol del 'público' es representar a la sociedad. Los actores vienen de la sociedad, actúan en el 'teatro de la sociedad', y vuelven a ella. Se dirigen al público, pero no como público del teatro, sino como hombres de una sociedad, en la 'sociedad del teatro'. Así, la mediación, las 'historias', van a funcionar como teatro, como convención, pero sobre un meta-discurso referencial que remite, a los actores y al público, fuera de la escena.

En este primer nivel, entonces, nos encontramos con que los actores que se auto-representan son individuos que se originan en el público mismo. De tal manera que estos actores se presentan como representantes de nosotros mismos en la escena. El teatro se convierte en una ritual del trabajo: su división distribuye los roles y, en ellos, puede ilustrarse el drama de su expoliación actual. Por lo tanto, al persuadirnos de que los actores nos representan ocurre que las historias también son partes de nosotros, que somos parte de las historias. La obra, por cierto, es un sistema estratégico, de persuasión, coherente. En un segundo nivel, en el proceso de la mediación, podríamos decir que los 'actores' funcionan como 'personajes': los actores no sólo son personajes de una obra; además son personajes que actúan como actores y que por lo tanto irán a intercambiar papeles. Hay así una segunda instancia de la representación. En primera instancia, los actores se representan para representarnos; en segunda instancia, nos representan para desrepresentarnos: la actuación será un proceso crítico múltiple.

Ahora bien, es claro que los mecanismos de esta pieza nos resultan familiares: son un juego de desdoblamiento. Este juego es una ampliación de lo que se llama el 'teatro dentro del teatro'. Mecanismo cuyo ejemplo clásico está en el *Hamlet*. Pero si pensamos precisamente en *Hamlet*, lo que tenemos es una irrupción, en el argumento central, de una acción paralela: una representa-



ción dentro del teatro de otra pieza de teatro. Se ha dicho que este mecanismo de 'la obra dentro de la obra', sugiere desde la literatura una contaminación de la realidad por la ficción. O sea, este mecanismo nos incluye en su ampliación de la ficción. Pero en las *Historias* de Osvaldo Dragún este mecanismo trabaja en otro sentido, más cerca de las lecciones de Brecht: la ficción —y sus desdoblamiento potenciadores— incorpora y formaliza 'historias' que son 'reales'; esto es, los mecanismos formales aquí aumentan la certidumbre de la ficción. Y ello es así porque aquí el 'teatro dentro del teatro' no es un mecanismo fantástico dentro de un nivel verosímil, sino que es el mismo nivel 'verosímil' de la obra. De comienzo a fin, la obra es un sucesivo desdoblamiento, un juego de su propia formalización. Este cambio de código es todo el código. Esto es muy importante porque la 'ficción' que explora la obra es una hipérbole de su propio juego: las situaciones son metafóricas, hiperbólicas, alegóricas. O sea, las historias 'inverosímiles' del flemón, la peste, y el trabajo de perro. Estas son situaciones extremas, que podrían ser solamente absurdas y grotescas, además de irreales, en otro mecanismo de formalización; por ejemplo en uno donde el código fuese la verosimilitud. Pero en este otro código del desdoblamiento y la metarepresentación, donde no salimos del teatro, estas situaciones extremas no son ya 'reales', ni 'irreales' sino representación hiperbólica de la trágica comedia social moderna. O sea, las imágenes y metáforas funcionan críticamente gracias a este código del desdoblamiento, de la obra dentro de la obra, que comprende todo el texto y que incluye también el texto social.

¿Y qué historias son estas? Son historias extraídas de la sociedad, se nos dice, y se supone de antemano su efecto de demostración. Ellos podrían haber encontrado cualquier

otra historia, pero al elegir éstas se produce un proceso que naturalmente es de opción y de síntesis. Porque lo que representan no es el hecho mismo sino su elaboración como 'historia'. En la sociedad está la historia como información. En el teatro, está la historia como elaboración. Y esta formalización está hecha de una manera que podemos llamar metódica. Allí radica la estrategia de la obra. Una vez que nos ha persuadido de que los actores forman parte del público y que el público forma parte de los actores, y que los dos están en un círculo que se llama sociedad, las historias que pueden representar al ser formalizadas se hacen más críticas. O sea, aceptamos la convención del juego y así funciona mejor el poder crítico de las imágenes elegidas. Eso quiere decir, entonces, que las historias son ejemplares. Hay una calidad de ejemplaridad en estas historias. El proceso de elección, síntesis, formalización, convierte a la 'historia' en 'historia ejemplar'. Y los 'ejemplos' son de cierto modo alegorías: una figuración didáctica que el humor familiar aligera.

Todas las historias son básicamente 'sociales', o sea, comprobables, pero es en el extremo de la hipérbole, en la ficción, donde se hacen ejemplares. En el plano de lo probable estaríamos sólo en un naturalismo o documentalismo de denuncia. Pero en el nivel de la hipérbole estamos ante una denuncia más eficaz, que nos incluye. Porque la dimensión crítica nos compromete.

El tercer nivel, pues, el del público, resuelve a los otros niveles en la crítica. Otra eficacia de la obra es no explicitar una ideología sino, más bien, desconstruir de un modo directo y desnudo la trabazón ideológica de la sociedad capitalista, basada en la conversión del trabajo en valor de cambio. Las historias demuestran la alienación en el trabajo, la esclavitud física y moral que nos impone. El trabajo como degradación del individuo: he ahí el substrato crítico que arma la denuncia de las 'historias'.

Estas *Historias* por lo tanto, no requieren otro énfasis: dicen más de lo que dicen, porque nos incluyen y suponen en nosotros la resolución moral —y política— de sus ejemplos veraces. Así los actores y las historias vuelven al público: el análisis como juego, y la certidumbre del juego, se han cumplido. La obra ha manipulado con brillo y eficacia la información y la hipérbole, y, con mayor eficacia, nos devuelve la palabra.

Cine

POR
ANDRÉS DE LUNA

PIERRE LOUYS EN EL CINE: ENTRE LA ESPALDA Y... LO QUE ESTÁ MÁS ABAJO (Y MÁS ABULTADO)

Pierre Louys era un hombre singular: tenía modales finos (de esos que agradan a las madres sanguijuelas y a las tías gordas), era un estudiante distinguido, el número uno en composición y retórica, sabía manejar los puños con la destreza de Rimbaud o Vargas Llosa (para citar ejemplos literarios, y sino que lo digan Verlaine y García Márquez), su ropa presentaba las huellas de una violencia convertida en práctica cotidiana; durante muchos años fue el amor imposible de André Gide, amaba los placeres de la conversación como los del erotismo y convertía sus gustos en imposiciones que sus amigos no siempre aceptaban de buen grado. Su talento a veces se pone en entredicho por su frivolidad, cuando en muchos sentidos ese aspecto es uno de los más rescatables de una obra irregular y llena de altibajos.

Uno de sus trabajos más deliciosos es el *Manuel de civilité pour les petites filles*, libro que debería ser sustituto de las cursilerías para quinceañeras al estilo de los poemas de Paul Gerdely, pues sus consejos son siempre gratos y oportunos: "No te olvides de decir 'por favor' cuando pidas una verga y de contestar 'gracias' cuando te la den". El cinematógrafo ha adaptado, hasta ahora, sólo dos textos del famoso libertino: *Le femme et le pantin* (*La mujer y el pelele*) y *Las canciones de Bilitis*. De la primera existen cuatro versiones de cineastas con posiciones casi antitéticas, y de la segunda un absurdo e inútil intento.

El fuego contra Pierre Louys se abre en 1929 (cuatro años después de su muerte), uno de los grandes directores del cine mudo, Jacques de Baroncelli adapta *Le femme et le pantin*, sin mayor logro que una cierta corrección artesanal. Antiguo periodista y asiduo lector de novelas francesas contemporáneas, Baroncelli nutre su filmografía con obras sustentadas en Zolá (*Le Réve*), Ernest Péronchon (*Néne*) y Pierre Loti (*Ramuntcho* y *Pescador de Islandia*).

Louys se habría portado amablemente y habría degustado una copa de vino alsaciano con Von Sternberg si hubiera conocido al realizador de *El ángel azul* (1930). Pues tal vez encontraría algo de ese ánimo decadentista que flotaba en sus obras en la excelente versión de *Le femme et le pantin*, que el cineasta germano llamó *The devil is a woman* (*Tu nombre es tentación*, 1935). La película en sus días de estreno tuvo una acogida fría o demasiado airada, como es el caso de España, ahí el Ministerio Español de la Guerra pidió que se quemaran las copias y el negativo o todas las películas de la Paramount (la que había financiado la cinta) serían prohibidas en el territorio hispano. Los norteamericanos supieron negociar y *The devil is a woman* se salvó de las llamas. El conflicto quedó resuelto con la salida de Sternberg de la Paramount y su integración a las filas de la Columbia.

Sobre *The devil is a woman* Josef Von Sternberg comenta en su *Autobiografía*: "Pagué un tributo final a la dama (Marlene Dietrich) pues los dados estaban cargados y no podía hacerlos ganar". La ambigüedad de las palabras de Sternberg quedan borradas con las imágenes de la cinta, donde la Dietrich, esa lectora infatigable de Goethe y Heine e inalcanzable amante de Adolfo Hitler, demuestra las posibilidades de su presencia por demás inquietante. Sus piernas hermosamente torneadas y su rostro casi hierático eran capaces de crear y recrear espléndidamente las artimañas de la Concha Pérez de la novela de Louys, su erotismo oscilaba entre la desvergüenza y el pudor decimonónico. Don Pascual (Lionel Atwill) sufría los descabros de una pasión que se vuelve espada de Damocles.

A la distancia la película ha sido revalorada y queda ahora como una de las más logradas en la brillantísima carrera del realizador alemán.

Si *The devil is a woman* era y es un ejemplo de un drama contado con precisión y astucia, *Le femme et le pantin* (1959) de Lulien Duvivier era su opuesto: un melodrama puritano. El ánimo blandengue del director francés ni siquiera supo aprovechar



la cándida calidez de una Brigitte Bardot en el colmo de sus cualidades anatómicas. Los desnudos de la película carecen de intensidad, son fríos y pudibundos como toda la filmografía de Duvivier. Pierre Louys se veía atezado entre una magnífica espalda y unas nalgas apenas entrevistas y desaprovechadas hasta extremos verdaderamente lamentables. Esa *Femme et le pantin* es una antología de la torpeza y uno de los peores filmes de la B.B.

La adaptación buñueliana de *Le femme et le pantin*, sin ser mayormente pierrelouysiana, encontraría un ambiente más propicio para el erotismo "mórbido" muy a la *fin de siècle*. Por los 20s Buñuel escribía una *Historia indecente*: "Con Mariquita, cuando le llegó la edad crítica, su madre quiso hacer lo mismo que hiciera la de Carmencita, y cuando la vio ponerse ojerosa y pálida, le regaló un bouquet de rosas rojas. Pero Mariquita era mucho más descarada que Carmencita. Cogió el bouquet, abrió la ventana, arrojó por ella las flores y se puso a menstruar". ¿Esta breve historia no tiene cierta familiaridad con la literatura de Pierre Louys y sus mujeres cónicas?

La versión de Buñuel se llama *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) (título que parece invocar los trastornos de Baudelaire por Jeanne Duval) y es antes que otra cosa una suma de las obsesiones del artista catalán. Filme lleno de signos que son interrogaciones y símbolos de una escritura particular donde de pronto aparecen elementos de sus primeras películas o fidelidades de todo el conjunto de su obra: la violencia y la sensualidad.

La primera recapitulación sobre *Ese oscuro objeto del deseo* descubriría la afirmación de una *voluntad erótica* en continuo choque con una realidad plagada de sobresaltos. Esa misma voluntad que guiña el ojo a cada instante y que mueve también a Pierre Louys en sus trabajos literarios. Mathieu (Fernando Rey) trata de aislar sus pulsiones sensuales de un contexto en el que el mundo exterior

rebasa sus solipsismos. En ese sentido el personaje es incapaz de observar la destrucción de la realidad circundante, pues sus afanes lúbricos lo único que le proponen son las figuras lascivas de una Conchita bifurcada en Carole Bouquet y Angela Molina. Ahí Buñuel juega con dos personalidades ambivalentes que modelan un solo personaje femenino, Conchita, por un lado la Bouquet, frágil y retraída; y por otro, Angela Molina plena de sensualidad. Ambas presencias se integran de manera sorprendente y llega a parecer natural la aparición de una o de otra indistintamente en el relato fílmico.

En la película el sirviente da una definición de las mujeres: "son un costal de excrementos". Y, ese criado cómplice (André Weber), al estilo de Manuel Dondé en *El* (1952), dará una de las claves de *Ese oscuro objeto del deseo* al hacer que Mathieu lleve a cuestras un saco en varias escenas. La mujer al cerrarse impedirá la consecución de los deseos y terminará por convertirse en una materia indigna y repulsiva para los caprichos de ese burgués gentil-hombre encarnado en Fernando Rey. Mathieu, por esas razones, ve destruida su tranquilidad ociosa en aras de esa *voluntad del deseo*.

El erotismo sigue siendo una de las constantes de Buñuel, basta observar la escena en la que Angela Molina se seca el sudor que rueda por sus grandes pechos o su baile español desnuda, donde la obstrucción del cristal hace que la imagen sea todavía más lúbrica; por cierto que esa imagen recuerda las influencias de Goya en la iconografía del cineasta español. Otra de las secuencias cargada de vapores lujuriosos es aquella en la que el sirviente toma unas pantaletas de Conchita y dice: "están mojadas, la señorita debió tener miedo". La adaptación de la obra de Pierre Louys queda reducida a un largo catálogo de excentricidades que tocan más de cerca a Buñuel que al autor de *Las tres hijas de su madre* y *Afrodita*.

Indignante por su manierismo y su sofisticación a priori es *Bilitis* (1977) de David Hamilton (que hasta ahora se ha estrenado en México); el fotógrafo inglés de las luces tenues apenas esbozadas, de las niñas rubias desnudas y de los tonos pastel sólo ha logrado tomar el título de Pierre Louys para construir una plasta llena de ese "buen gusto" burgués que da continuidad a su labor en imágenes fijas. Uno de los artistas de la lente, Paolo Gasparini bautizó a Hamilton



como el creador de las *foto-putas*, por el increíble comercialismo que han alcanzado las cursilerías del británico. Ahora existen cuadernos, libretas, carpetas, comerciales de televisión, etcétera, etcétera, que recrean los ambientes y colores hamiltonianos.

Habría que recordar que en la autobiografía de Gide aparece el siguiente fragmento: "Supe poco tiempo después que (Ferdinand) Hérol y Louys habían hecho un buen viaje y permanecido en Biskra (Argelia) justamente el tiempo necesario para enfermar de calenturas, pues allí hace un calor infernal) y llevarse a Mériem, con quien se instalaron en las puertas de Constantine. Allí fue donde Pierre Louys acabó de escribir sus exquisitas *Chansons de Bilitis*, que me dedicó en recuerdo de Mériem Ben Atala; y eso es lo que significan las tres misteriosas letras que siguen a mi nombre en la primera página del volumen. Aunque Mériem no es exactamente Bilitis, pues muchos de esos poemas estaban escritos (si bien recuerdo) antes de la partida de Louys para Argelia, no obstante ella circula a través del libro y la reconozco con frecuencia" (*Si la semilla no muere*, p-231). Mériem era una putita argelina que ante los arrobos de Paul Laurens y André Gide terminó por fascinar al "pervertido" Pierre Louys.

Las canciones de Bilitis estaban muy lejos de los puritanismos sáficos de Dorothy Strachey, quien en su *Olivia* aún se respiraban los hedores malsanos de la Inglaterra victoriana, pese a que el libro fue escrito muchos años después de ese período siniestro; Louys las escribió como un cántico decadente a los juegos púberes de unas adolescentes en celo que comienzan a reconocer los deleites del *amor prohibido* (aunque suene a telenovela, para guardar cierta liga con las maneras antiguas). En esas circunstancias la película de Hamilton y Henri Colpi (ex editor de Alain Resnais y realizador de *Una tan larga ausencia* y *Codine*) es vomitiva por su

asepsia y su preocupación constante para que los personajes nunca dejen de estar en una composición adecuada. La rigidez es total, las niñas se mueven como si estuvieran muy preocupadas por no desencuadrarse, y Hamilton se deleita con sus hermosos rostros y cuerpos que agradecerían a cualquier señor o señora burguesa de las Lomas.

Brian de Palma en *Carrie* (1977) había parodiado ese "estilo immaculado" de David Hamilton en una de las primeras secuencias de su cinta: Sisi Spaseck (*Carrie*) se ducha después de una justa deportiva, el agua cae sobre su cuerpo con los tonos apastelados del británico, de pronto todo se quiebra, la ilusión se rompe y aparece el verdadero interés de De Palma: el horror de la sangre y si es menstrual más aún. Lo demás está en la película.

Bilitis es un folletón sonrosado que poco le debe a Pierre Louys quien aún debe retorcerse en su tumba ante los crímenes que se perpetran en su nombre.

LECTURAS

EL GLADIADOR DE ACERO BLASONA LOCAS ÉPOCAS

POR GUILLERMO SHERIDAN

Gladios, dos números, México, 1916. Director Luis Enrique Erro. Editores: Carlos Chávez, Carlos Pellicer, Octavio G. Barreda y otros. Primera edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica, México, 1979. (En la misma edición se incluye el único número de *La Nave*).

La curiosidad dispuesta a seguir al reojo se detiene en un gladiador, medianamente dibujado por un tal Jan Stika, olvidado cronista de revistas familiares: se trata de la sección de la revista *Gladios* dedicada a las "Reproducciones" que incluye a este gladiador de bigote, agobiado por un casco de metal, red al hombro, inmensos bíceps, la mirada perdida y el gesto escéptico. En esa imagen vio representada Carlos Pellicer —tenía entonces 17 años— toda la

disposición juvenil de una generación posrevolucionaria dispuesta a enfrentarse a los leones de la ignorancia y el fanatismo, y a los nubios de la improvisación y el retraso; ese gesto entre decidido y atemorizado del escuincle gladiador puede bien suponérsele al grupo que emprendió la que quizá fue la primera empresa cultural bajo la especie de la revista en México después de la Revolución.

En las "Reproducciones" que Eduardo Chávez reunió para este primer número de la revista pueden seguirse los signos de una voluntad editorial y las pasiones de un proyecto cultural: una escena doméstica de Mateo Herrera, un efebo torturado de Saturnino Herrán, seducido por la Muerte en pleno vuelo, un Fray Bartolomé de las Casas de Félix Parrés que aún puede mirarse en los calendarios de las tintorerías españolas, y la estatua de Cuauhtemoc que aún amenaza con su lanza a los chevrolés de Paseo de la Reforma. De la Roma imperial a Cuauhtemoc, de un adolescente hedonizado a la severidad del misionero, la revista *Gladios* fue sobre todo, más allá de su diletantismo (o gracias a él), el ejercicio de una voluntad, la de ser gladiador y misionero, mexicano e imperial. Una voluntad de conformar una noción de lo nacional proponiendo la pertinencia de la historia, de ejercer una revisión apresurada y sincrética de las más variadas disciplinas intentando devorar etapas, siempre con un interés "eminente educativo y de intensa propaganda científica" que abarcaba desde la astronomía hasta la medicina, las leyes, la genealogía o la educación. Era la euforia posrevolucionaria, más determinante como proyecto que como sistema cuando la sufrían los jóvenes, que hacía a la Sociedad de Conferencias y Concier-tos de Lombardo Toledano y Castro Leal (con los otros sabios) preocuparse de las mismas actividades. *Gladios*, en ese sentido, es una muestra extraordinaria de ese frenesí que no siempre llegó a metas precisas, de ese frenesí humanista contagiado desde los grandes cultivos del Ate-neo.

La sensación, al entrar a estas revistas que el Fondo de Cultura está reimprimiendo en riguroso facsimilar, es, en efecto, la que causa la súbita irrupción por una puerta tan sospechada como inesperada, a un viejo sótano lastimoso, o a un desván añoso y derruido (para no dar la idea de un descendimiento). Entre el polvo, los restos de cal, los huevecillos de polillas centenarias, el aleccionador aroma de la naftalina, nos encontramos de pronto con las imágenes de-



terioradas de nuestros antepasados, los recordados y los francamente ignorados. Pero no es un sentimiento vergonzoso. No. Cualquier sentimiento de culpa o de pena ajena desaparece ante la impetuosa honestidad de sus artículos, cualquier fácil disposición a la risilla entre dientes se desvanece ante la contundencia de una generación que hacía sus pininos con una responsabilidad asumida quizá con más voluntad que eficacia en un momento nada fácil (y muy determinante) de la historia de México.

Gladios era parte importante de una cruzada que más que tener enemigos bien específicos y modos de combatirlos, tenía como primera intención, ignorada quizá, la de crear un estado de ánimo, una disposición a la combatividad. Eran los años, como dice Krauze en los *Caudillos*, en que "las palabras cotidianas eran milagro, heroísmo, entrega, fe, sacrificio, anhelo"; palabras bajo las que nuestros gladiadores se amparaban con gran facilidad, sobre todo en las horas de confusión. Pero esas palabras (esos estigmas) igualmente les venían de sus maestros:

"*Gladios es juventud: ¡una inspiración divina!*" como les decía José A. Cuevas cuando acepta colaborar con ellos (y que fue finalmente su única colaboración). Esa juventud quizá por compensación de la lucha revolucionaria, será la primera mitología elaborada por esa generación nacida en 1897, ilustrada también ya en la efebología europea de los mismos años. El grupo de amigos se proclama rápidamente generación:

"Y qué ocasión más preñada de destinos que ésta en que como suprema garantía, como seguridad más real y como augurio de definitiva renovación, están en juego en los ejes de la vida política y militar, científica y artística, las juveniles energías de esta pléyade de hoy capaz de ser bautizada con el simbólico nombre de *Generación de 915...*"

en boca de D. Agustín Loera y Chávez, que quizá era el que les regalaba

el papel, y que no deja de recordar al Gómez Morín de unos años después que, al recordar ese año, decía: "Todos los que con la dura experiencia de estos años han llegado a creer o siguen creyendo en que tanto dolor no será inútil, todos forman una nueva generación mexicana, la generación de 1915". Es claro que Gómez Morín hablaba de otros jóvenes, pero el grupo de Erro compartía definitivamente ese estado anímico.

Para Erro —tenía como Barreda y como Chávez 19 años— la revista *Gladios* era expresión de ese apasionamiento; somos, decía, "un grupo de estudiantes jóvenes y artistas que llevamos nuestros corazones rebosantes de ensueños y esperanzas; que consagramos en estos momentos los mejores años de nuestras vidas y las más bellas horas de nuestra juventud a una labor noble y sacrosanta" que era, ni más ni menos, la de unirse a "los intelectuales que son nuestros maestros" para todos juntos llegar a ser "los maestros de los pueblos". La acaramelada retórica de la época, revaloradora del suspiro y la impetuosi-dad, avala los designios y las intenciones. Las mitologías del momento no sólo se nombraban como objetivo sino como práctica, de ahí la importancia de la revista, haciendo por lo pronto abstracción del abismo que había entre uno y otra. El estudio de la ciencia y el arte promovido por "la nueva generación" —*Gladios* es sólo una de sus caras— le daría rostro a este país "sembrado de cadáveres" y, al hacerlo, evitaría —la sabiduría trae de la mano a la concordia— nuevos enfrentamientos.

La dimensión de la empresa rebasaba, es fácil suponerlo, la fuerza de sus protagonistas, pero queda claro que esa fuerza marcaría, modificada siempre, durante muchos años a sus protagonistas y articularía a la larga la pertinencia de sus postulados, para bien o para mal, dentro de nuestra cultura. El sentido de este pancultu-rismo estaba más en la energía que lo impulsaba que en las metas que buscaba; les importaba más luchar que vencer, emprender más que confirmar, proponer más que conseguir respuesta. Por eso es que *Gladios* reunió equívocamente en sus páginas las más diversas y encontradas oposiciones: del positivismo de Taine al humanismo ateneísta (se daba el caso de encontrar, a no más de tres páginas de distancia, una loa a la selección natural y una condena como esta: "El positivismo es el sistema más completo de despotismo espiritual y temporal que jamás ha existido en cabeza humana"); del romanticismo campirano y la estética versificante modernista

("Capitosa corola del anémico lirio;

Improlífero polen... arrecifes... oh mar...
Suspirad por mi muerte; acordad mi martirio,
mientras mi alma se extingue... ¡de llorar y llorar!"

al realismo urbano y a las primeras luces de la vanguardia, en lo literario. Pero lo más determinante era el descubrimiento de México y los primeros conatos de mistificación cultural de su "realidad". Eran los años en los que el paréntesis de la guerra europea permitía la introspección de las dependencias, con todo y el impasse rebolledesco en que se encontraba el joven Pellicer ("Con la gracia de Grecia y la fuerza de Roma/ bailarinas helenas y silenos latinos/ riman lúbricos besos mientras mueren las rosas."), quien propuso el nombre de la revista; los años en que ese redescubrimiento que tanto entusiasmaba a todo mundo empezaba a sugerir un perfil y una misión al pueblo mexicano. Los años, en fin, posteriores a una revolución que obligó a los mexicanos "a mirar dentro de sí mismos", como decía Erro en una frase en la que después Octavio Paz profundizaría. "Sentimos el poder de nuestro propio impulso, dice Erro, y comenzamos a tener una noción clara de nuestro ser conforme lo vamos viendo agitarse y revolverse independientemente de los otros pueblos". México, para *Gladios* es tanto una empresa como un lastre, una voluntad como un arrepentimiento. Es un país ingrato que no estimula a los artistas que prometen y no reconoce a los que triunfan (Angela Peralta);

un país que es imagen opaca que balbucea al fondo de un espejo y que sólo en él quiere reconocerse; un México orgulloso que funda su orgullo sólo en lo que tiene de distintivo y no en lo compartible, lo que hace decir a Federico Mariscal que "hay artistas nuestros que horrorizados al contemplar tallados en ásperas y negras piedras cráneos, serpientes y seres deformes en los museos nacionales exclama: "¡Cómoperderel tiempo en estudiar estas piedras horribles en vez de la Venus de Milo o el Esclavo de Miguel Angel, siquiera sea en medianas reproducciones!" Es en la pintura, por cierto, y en la música, secciones dirigidas por los hermanos Chávez, donde con más energía se enarbolan las banderas del nacionalismo. Soñaban con lograr un arte que "desarrollara formas típicas de nuestra flora, de nuestra fauna y nuestras razas, sirviéndose de la materia prima de nuestro suelo... lo que hará admirar en nuestros artistas no sólo la técnica o el sentimiento, sino que la palabra México, la idea de patria, brotará de los labios de los espectadores..."

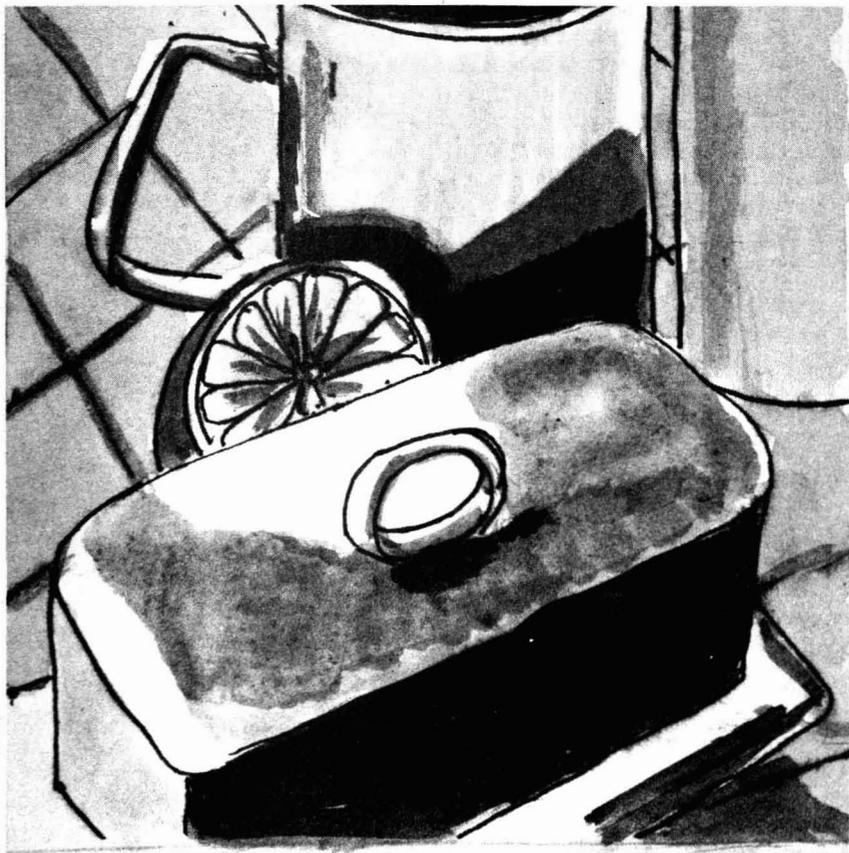
México como fecundo laboratorio donde habrán de mezclarse "los páramos abruptos de la ciencia con los risueños cármes del arte" bajo la guía lumínica de José Ingenieros o de Rodó como brujos máximos; un México que es mezcla del espíritu "clásicamente triste" del indio con la sangre "melancólica" de los árabes y los españoles; un México que necesitaba técnica, disciplina y esfuerzo por parte de la "masa pensante mexicana" que fuera capaz de equilibrarse

con la pasión, la entrega y el candor del pueblo.

Buena parte del proyecto de *Gladios* se deposita en la inminencia de un futuro siempre pospuesto, nunca alcanzado. ¿En qué futuro se instala ese optimismo concelebrado por estos jóvenes acólitos y sus maestros? En uno que a su vez propondrá otro futuro y otras concelebraciones. Era la época, la misma que obligaba a los redactores de la revista a curarse en salud aclarando desde el principio su rechazo "a todo artículo que entrañe orientaciones políticas o religiosas", y que en materia de historia no se atrevía a pasar de la Guerra de Reforma.

¿Queda algo de ese entusiasmo que hacía decir a algún editor que había "un ser titánico y hermoso que pugna por surgir a la luz vivificante de los astros"? Ese empeño no sólo ha quedado en formas más o menos inferiores de arte, no sólo hace las veces de un manido archivero de donde sacar tonos apropiados a los discursos oficiales. De alguna manera nos ha determinado, y la historia de esos afanes logró finalmente articularse, junto a los muchos otros afanes de nuestra cultura reciente, no en una solución sino en una manera de enfrentar la compleja realidad de nuestra cultura, en un elemento que aun negado nos afirma en lo que somos hoy. El hecho de que el Fondo de Cultura Económica lo sienta necesario, reimprimiendo estas revistas, lo confirma.

Ya hay quien ha declarado no entender a qué viene reeditar estas revistas, quejándose de la enorme cantidad de "desconocidos" que las pueblan. Es ese un detalle que no hace sino confirmar su valor en este momento preciso. No porque sean de extraordinario valor testimonial sobre la formación de nuestra cultura, que lo son; no por la notable ayuda que significan para los especialistas y para los maestros de cultura mexicana, que lo son también, sino porque su reaparición ilumina zonas de sentido cultural que aún nos determinan y de los que aún tenemos mucho que aprender. No es necesaria una disposición de arqueólogo para descubrir en esos cromos añosos perfiles que todavía son nuestros, para reconocer en esos afanes cándidos, impetuosos, ingenuos, enérgicos, afanes semejantes a los nuestros. No todo lo que hay en esos desvanes conserva un valor definitivo bajo las nuevas leyes de cambio y las nuevas taxonomías, pero todo nos determina y nos conmueve. Nosotros somos el futuro al que muchos de esos artículos hacían relación; ya ello nos obliga a ser mínimamente fieles a nuestro pasado. La colección de "Revistas literarias mexicanas modernas" del F.C.E., es, por eso, fundamental.



LIBROS

IBARGÜENGOITIA: "DECIR QUE ESTOY JODIDO ES POCO"

Jorge Ibargüengoitia, *Dos crímenes*, México, 1979.
Joaquín Martínez, Nueva narrativa hispánica, 202 pp.

POR GUSTAVO GARCÍA

Decir que la obra literaria de Jorge Ibargüengoitia es el registro minucioso del fracaso no es (o al menos no aspira a ser) una etiqueta contundente e impuesta con facilidad, sino la constatación de una práctica narrativa cultivada inteligentemente. Conviene repetirlo: Ibargüengoitia es el único cultivador sistemático del pobre diablo mexicano como gran personaje literario, tratado con una severidad cruel que lo aproxima a los *schlemiehl* de los escritores judíos norteamericanos y lo alejan de la gimoteante autocompasión tipo "ciego Hipólito" o Pito Pérez de la tradición local.

Asumir el pobredablismo con honestidad equivale a desmitificar actitudes, a devolver a la realidad situaciones que la costumbre literaria ha deformado a grados épicos o trágico-míticos; es a partir de este afán que *Dos crímenes* resulta una novela más renovadora y ambiciosa de lo que aparenta. La huida de Marcos González, "El negro", hacia su natal Muérdago, Plan de Abajo, perseguido injustamente por la policía, genera dramas que no conducen a la tragedia sino al reforzamiento de una estupidez generalizada, donde la legítima angustia de una vida sin perspectivas alentadoras (uno de los personajes reflexiona: "En cierto sentido, mi vida es un fracaso. Tengo la edad de Cristo y no tengo ni baño") está justificada, condicionada por el ambiente (Marcos se autodefine, en principio, así: "Nací en un rancho perdido, mi padre fue agrarista, me dicen el Negro, estoy jodido" p. 65).

La voluntad satírica del autor, su ironía, nacen de una feroz crueldad. Marcos González es el personaje más desolado y abrumado que consigne la obra de Ibargüengoitia, aunque no sea el peor tratado; *Dos crímenes*, como *Las muertas*, insiste en la degradación de ambientes y actitudes, en señalar la desproporción entre intenciones y logros; no es casual que para acabar de dibujar al activista Evodio (causante indirecto de las desdichas de Mar-

cos), destaque el olor de sus excrementos en el baño ni que el primer encuentro en la cama de Marcos y su sobrina Lucero sea una batalla agotadora ("Lucero cambió de posición y juntó las piernas. No volvió a separarlas. Primero recorrí su cuerpo a besos... después fingí haber perdido interés en ella y le dí la espalda, por último, me hiqué en la cama, puse las manos en sus rodillas y traté de separarlas a fuerzas. Los dos hicimos lo que pudimos y ella ganó", p. 85).

De esa saña nace una vitalidad especial que apoya una de las grandes habilidades de Ibargüengoitia, la del relato erótico, ensayado en algunos cuentos de *La ley de Herodes* y que daba los mejores capítulos a *Estas ruinas que ves*. En su fuga, Marcos pasa de una mujer a otra, en constante estado de excitación; de su semipolitizada esposa la Chamuca (gran intérprete de "Patrulla guajira" y "Retrato del guerrillero Carlos Macías") a su prima Amalia ("una mujer sin ideología") y su sobrina. Como individuo perseguido, obligado a cambiar de identidad e inmerso en una comunidad desconfiada y agresiva, Marcos buscará (y tendrá) experiencias sexuales que oscilen entre la gratificación absoluta ("Ella obedeció. Todo salió tan bien que no me importó ni cuando el orgasmo la hizo juntar las piernas y estuvo a punto de estrangularme. Mugió igual que Amalia", p. 118) y la compensación forzada (su primera, convencida aproximación a Amalia, queda para una antología de la alusión picaresca: "¿Qué pasa?... ¿Marcos, qué tienes?... ¿qué quieres...? ¡Ay, Virgen Santísima!... ¡Mira nomás cómo te has puesto!... ¡Estas loco!... ¡Piensa en mi reputación!... ¡Ay, qué maravilla!... Después, afortunadamente, se calló", p. 86).

Los héroes solitarios de Ibargüengoitia (ya sean los revolucionarios de *Los relámpagos de agosto*, el magnicida de *El atentado* o las lenonas de *Las muertas*), asediados por un poder superior a ellos, tienen mucho de sus equivalentes creados por Conrad o Greene, aunque los afanes metafísicos de éstos ceden su puesto a una angustia muy cotidiana, ajena al heroísmo ("Nací en un rancho perdido, mi padre fue agrarista, me dicen el Negro, la única de mi familia que llegó a ser rica empezó siendo puta y con sólo echar una firma perdí catorce millones. Decir que estoy jodido es poco", p. 125).

La desmitificación y el choque con enemigos bien concretos (la policía, casi siempre) pone a los fugitivos ibargüengoitianos a medio camino entre la novela de aventuras pura y la policiaca. En efecto, el género policiaco se ha ocultado con frecuencia, en México, bajo disfraces como el de la denuncia política (*La sombra del cau-*



dillo antecedente directo de *Los relámpagos...*), o al contrario, la denuncia política se disfraza de trama detectivesca (*La cabeza de la hidra*), pero ningún escritor nacional se ha concentrado tanto como Ibargüengoitia en el género. La ironía y la crueldad puestas en juego le incluyen en la mejor tradición de la novela de misterio a lo *Black Mask* (Hammett, Chandler, Cain), de la cual sería su opción humorística y aunque sus héroes no tengan la invulnerable resistencia de Sam Spade o Phillip Marlowe.

Dos crímenes, junto con *Las muertas*, es la novela más severa de Ibargüengoitia; es también la más cercana al rigor ético absoluto y una de las más cuidadas en su estructura. Dentro del notable ejercicio literario de su autor, se confirma aquí una madurez siempre renovada, inquietante, modesta en apariencia pero ejemplar.

LA BÚSQUEDA DEL PRINCIPE AZUL

Manuel Puig, *Pubis angelical*,
Barcelona, 1979, Seix Barral.

POR DIANA GALAK

Novela o quizá miscelánea filmica donde las imágenes tienen un desarrollo autónomo y van creando atmósferas precisas, concretas, cromáticas

dos películas y una novela corta forman la trama de una obra ágil, atractiva con momentos de intriga, de tensión, de fantasía

el diálogo, la descripción, el monólogo, el soliloquio, el diario íntimo se entrelazan en tres historias que son una, confluyen en un tema descarnado: la mujer y el hombre

y sus formas de vinculación, de articulación, de fagocitación

tres mujeres en tres cronologías distintas: el Ama, Ana y W218, entornos perfectamente definidos, lenguajes y expresividades propias

1936. un fresco de la época

europa central, un millonario y su bella mujer innominada, la noche de bodas, la habitación. Encajes, satines, espejos, alfombras, pieles, cristales venecianos, maderas talladas, ángeles labrados, armiños, visones, teléfonos de porcelana, flautas y arpas entre las hierbas, ojerías, dolor, sumisión. El Pabellón del Desayuno, el Jardín de Invierno, el Gran Salón, la Biblioteca Imperial.

Simultáneamente la gestación de la guerra. Espionaje

ella, el Ama: objeto estetizado, misterioso, lánguido. De una belleza que paraliza, "brazos blanquísimos de venas azules levemente transparentados", narcotizada por su marido para poder consumir el matrimonio, vive aterrada por ángeles y nubes, sueña que es una mujer reencarnada en otra con corazón de relojería, una extraña muñeca mecánica rota

el poder de la mente, trato con las ánimas, pactos con seres condenados, miradas de muertos, pesadillas

1975. Una época fresca

argentina, el exilio, la política, Lacan, el psicoanálisis, el peronismo, la mujer, el feminismo, visiones teñidas de nostalgia y confusión. Observaciones que atraen sobre todo al lector argentino en México por su cotidianeidad y vigencia, porque involuntariamente hay una identificación con ese recorte de datos desde el análisis comparativo de los argentino-mexicanos hasta las formas más comunes del lenguaje. Cuestiones de vocabulario que reflejan ideologías, selección de palabras para "diferenciarse"

al lector mexicano le permite comprobar (una vez más) la visión argentina de y en México



LIBROS

detalles simples pero que acercan la novela al lector en un contacto participativo y le arrancan sonrisas de complicidad. Reflexiones sobre la política de las últimas décadas en Argentina, en un abanico muy amplio (y ventilado) que ubican al lector en medio de esas contradicciones de un país latinoamericano "tan a la europea"

observaciones pertinentes y agudas frente a un fenómeno que como bien dice Pozzi, todavía no está agotado: el peronismo

el psicoanálisis, Lacan, productos típicos de exportación de Argentina

diálogos entre Ana y Beatriz, en un hospital, la presencia de la muerte, la soledad, el dolor, la impotencia, la endeblez política, la cosa mágica: el desdoble de personalidad, la postergación de la mujer, las formas de integración a través del dinero: "yo quiero que me paguen a mí, ya que soy mujer y objeto según la onda más moderna, quiero ser pagada ¡y bien!"...

mentiras entre mujeres, estrategias frente a los hombres y el leitmotiv del libro: la búsqueda del hombre, "hombre superior", "que da sentido a la vida"

"Siento desesperación por encontrar a alguien, al hombre que cambie todo esto..." "¿qué clase de hombre esperabas?... fantasear un poco con un hombre superior..."

"lo único que me da ganas de seguir viviendo es pensar que algún día voy a encontrar a un hombre que valga la pena..."

"una mujer tiene problemas porque quiere, porque pretende ser hombre y no mujer (dice la madre de Ana)... y qué razón tiene (piensa Ana) eso es lo errado, no aceptar nuestra condición de mujer, de muñeca sentimental... ser tan sensible o tan sensiblera..."

"pero es inútil querer imitarlos (a los hombres), nos tenemos que conformar con envidiarlos..."

una punzante descripción de la mujer de la clase media: "el adornito de la casa, con su almita de gata de angora, entre almohadones de seda, hasta que un día viene alguien y expresa la intención de llevársela a otra casa"

y con gran sentido del humor: "Qué lindo que es ser mujer, cuantas alternativas agradables se nos presentan, o doblegarse para un lado o doblegarse para el otro..."

el último episodio en 198., las relaciones personales, manejadas por computadoras, por botones, por curiosos servicios de aporte a la comunidad. Intrigas, espionaje, presencia de muertos, encarnaciones, lecturas de pensamiento, uniones transtemporales, reencuentros, reconocimientos. Una vastísima intromisión en espacios de ficción

lecturas superpuestas, con tenues hilos



que forman la urdimbre de los tiempos y los espacios. El lector-detective es sorprendido permanentemente por la diversidad de situaciones y desenlaces, pero simultáneamente es guiado en una lectura lineal y concéntrica que despista y encarerra

una lectura-aventura

Y por último el elemento que, a mi juicio da lugar a un cuestionamiento conceptual (por no llamarlo ideológico) profundo: la visión masculina del *puzzle* femenino.

Un hombre, un escritor, un talentoso escritor ha tomado para desarrollar su inquietud literaria a la mujer. Una mujer en tres tiempos y tres mujeres en una necesidad: la del hombre pero bien hombre la del hombre digno de respeto, hombre superior, hombre, hombre...

Hambre de hombre que dé sentido a la vida... Y mientras tanto, mientras ese ser no aparezca, las mujeres, las tres que son una, fagocitan las posibilidades, anulan y matan, destruyen al hombre y en ese último acto de aniquilación adquieren su real potencia (¿o poder?). Los hombres son destruidos por esas mujeres que sólo viven a través de ellos, curiosa paradoja.

Pero el desenlace (previsible por otra parte) reconfigura esa imagen de mujer que a pesar del dinero, la fama, el servicio responsable permanece atada a la más antigua tradición: la sentimental.

Y no habría nada de particular en esto si justamente esta visión masculina (implacable) no hubiera confirmado en un desenlace típico (que Uds. ya imaginan) la imposibilidad de otros desenlaces de mayor autonomía femenina (que por supuesto existen...).

El instinto materno triunfa aún y a pesar de..., me pregunto ¿eso será todo para la mujer? Obviamente la respuesta no clausura la crítica ni el libro...

Múltiples lecturas en múltiples niveles que se entrelazan y se fecundan le dan a

esta novela una fascinación particular, estimula la imaginación y tira permanentes lastres a lo cotidiano, a un aquí y ahora cargado de ambigüedades.

“Si a una mujer no la domina un hombre, la dominan sus caprichos, ¿no prefieres que te domine yo? “le dice Théo al Ama, pero luego muere ahogado...”

CONTRA LA ACADEMIA

Gore Vidal, *Matters of Fact and Fiction* (Essays 1973-1976), Kandom House, New York, 1977.

POR HERNÁN LARA ZAVALA

Atención novelistas. Cuidado. Un grave mal amenaza y se teme se extienda a todo el orbe literario. Se trata de un nuevo virus susceptible de contagiarse en el ámbito de la Universidad. Los primeros brotes provienen de Francia y ya se registra una fuerte epidemia en los Estados Unidos. Se reportan casos en otros lugares, incluyendo a Latinoamérica que ha mostrado una fuerte propensión al contagio. ¿Los síntomas? Las cada vez más flácidas plumas de algunos novelistas acusan secreciones constantes de una sustancia densa y viscosa que engendra un nuevo tipo de novelas que rechazan todo acercamiento del lector común e incluso del lector culto. Este tipo de novelas ha sido gestada por escritores académicos para que se relacionen exclusivamente con académicos (no necesariamente escritores). Son estos últimos los que se encargan de alimentarlas, desarrollarlas y, en no pocas ocasiones, de inflarlas. En principio las usan como materia de enseñanza y, posteriormente, para la elaboración de tesis que, aunque nadie lee, contribuyen a mejorar el grado, el curriculum y, por supuesto, el sueldo de los mismos académicos (de los que escriben y de los que no). Además, este curioso espécimen de novela ha sido utilizada, con excelentes resultados, como conejillos de indias para probar que, efectivamente, la disciplina de la literatura puede convertirse en una ciencia. Y de las más puras. Así lo ha demostrado el grupo de “los académicos” al poner en uso palabras que hasta hace poco no tenían ninguna resonancia en “la investigación literaria”. Términos como “parámetro”, “lineal”, “esquemático”, “espacial”, “entropía” abundan en la descripción de estos nuevos engendros cuyas fisonomías se han representado incluso con diagramas y claves matemáticas que, aunque confunden más que ayudan, dan brillo y sabor a la “investigación”.

Lo anterior fue informado por el doctor y también novelista Gore Vidal que ha señalado que de seguir proliferando esta

LIBROS



nueva especie, el segundo grupo, de “académicos” mejor conocidos como el de “los teóricos de la literatura”, se verá en la urgente necesidad de establecer una clara distinción entre las *novelas P* (novelas para el público) y las *novelas U* (novelas para la Universidad). La distinción, teme el doctor Vidal, seguramente se fundará en que mientras las *novelas P* serán “naturalistas, urbanas, clase media y profunda y sinceramente heterosexuales”, las *novelas U* serán “previsiblemente experimentales” y con la pretensión de ser “novelas artísticas-anti-artísticas”. El doctor Vidal concluye su diagnóstico diciendo que, aplastado entre uno y otro tipo de novela, “el reino de la prosa culminará con una exégesis”.

Quítenle la pimienta y lo escatológico al párrafo anterior y tendrán lo que es, en esencia, “el mensaje” del último libro de Gore Vidal *Matters of Fact and Fiction*. Que quede claro: en principio me parece que Vidal tiene razón: en la mayor parte de los casos la academia le está poniendo en la madre a la literatura. En ese sentido hay que aceptar que el libro, además de estar bien escrito, de ser ingenioso y enterado, cumple con la misión de desenmascarar, con amarga ironía, muchos de los clichés y falacias de “la ciencia de la literatura”. Pero para entender cabalmente su antiacademismo hay que aludir a lo que sucede hoy en día en el ámbito de la literatura norteamericana. Dejemos de lado las causas de las implicaciones del sistema político y simplifiquemos atendiendo tan sólo a lo anecdótico inmediato.

En los Estados Unidos la mayor parte de los escritores se gana la vida impartiendo clases en alguna Universidad. (Hay excepciones: Miller, Updike, Pynchon, Mailer y por supuesto el propio Vidal). El ejercicio de la docencia modifica no sólo el concepto de literatura y de “lo literario” en los novelistas sino que altera su material narrativo que cada vez se subordina más a lo “académico”. Incluso son muchas las novelas que se desarrollan, cada vez con más frecuencia en el ámbito del *campus* universitario. Esta situación le ha restado indudablemente vigor a la novela aunque, por otro lado, la ha convertido en un género cada vez más ambicioso que se restringe a ser estudiado en los recintos de las aulas: de ahí la famosa clasificación de las *novelas U*.

Hasta aquí de acuerdo. Pero el aprehensivo tono de Vidal tiene además otras motivaciones que reptan sin mucho pudor a lo largo de los siete ensayos literarios y los diez ensayos sobre personajes, instituciones y eventos de la historia de los Estados Unidos. Porque amén de su descontento en contra de la academia en el libro de Vidal puede percibirse otro motivo más simple y sentimental: celos. Los terribles celos del novelista que se ve depuesto en lo que él mismo ha dado por llamar “El *hit-parade* de la narrativa”. Esto no debe extrañarnos ni es Vidal el único afectado. En un sistema social como el norteamericano la competencia entre los novelistas ha resultado ya tan nutrida que casi no hay quien no se imponga la tarea de escribir un libro de ensayos con el propósito incidental o expreso de rebatir a sus colegas. Norman Mailer se dedica cada cierto tiempo a leer las obras de sus contemporáneos con la ilusión de saberse aún como el mejor novelista, a pesar de que hace mucho que no escribe una buena novela. Acto seguido escribe un ensayo devastador en donde no deja “títere con cabeza”. El último libro de ensayos de Philip Roth, cuyo sugestivo título tiene ecos onanistamente maileriano, es *Leyéndome a mí mismo y a mis contemporáneos*.

Dentro de este tipo de libros se inscribe no sólo *Matters of Fact and Fiction* de Gore Vidal sino también su libro anterior, *Homage to Daniel Shays*. Vidal es, sin duda un ensayista agudo, incisivo y sobre todo convincente aunque no necesariamente confiable. Si se lee un ensayo sobre *Sexus*, de Henry Miller, sin haber leído la novela, seguramente tendremos la certeza de que, como sugiere Vidal, Miller es inferior a Orwell, a Anais Nin y a Durrell (todos ellos influenciados por Miller). Creeremos que Miller es “un atleta sexual”, “un genio literario” y un “conocedor del cosmos”. Sonreiremos, en suma, cuando Gore Vidal dice que “Como amante, Henry Miller es un patrimonio nacional del orden del Parque Nacional de Yosemite”. (En términos generales las bromas que Vidal hace a costillas de Miller o de cualquier otro escritor son buenas. Ni hablar). Pero si conocemos *Sexus* sabremos enseguida que Vidal no sólo tiene una natural (¿hormonal?) aversión hacia la literatura de Miller, sino que la deforma grotescamente al elegir citas fuera de contexto y sobre todo al hacer el tipo de crítica ante la



LIBROS

académicos, su desconfianza sobre Barthes y el desenmascaramiento que hace del ambiguo carácter de E. Howard Hunt. Aún así no deja de resultar un tanto excesivo que un autor con la suspicacia de Vidal escriba todo un libro de ensayos con el único afán de la condena; para manifestar los rencores hacia hechos, literatos y personajes que, en su mayor parte, muy seguramente, de no haber sido atacados por Vidal, el propio juicio del tiempo los hubiera relegado al olvido.

MARIA LUISA PUGA: TESTIMONIO Y RESIGNACIÓN

María Luisa Puga: *Las posibilidades del odio*, Editorial Siglo XXI, México, 1978.

POR DANIEL SADA

El libro *Las posibilidades del odio* de la escritora mexicana María Luisa Puga (1944) cuenta las vidas de las víctimas del etnocentrismo y la explotación a cargo del imperio británico en Kenia. Los sucesos más relevantes de esa historia colonial sirven de marco de referencia al discurso, y las implicaciones sociales e insidias humanas son el testimonio de la autora como resultado de una larga temporada en esa nación.

En el año de 1888 se inicia el recuento de acontecimientos: la Compañía Británica del África del Este con base en Mombasa (franja costera de 10 millas de ancho) conviene con el sultán de Zanzibar en pagar una renta de 11 mil libras por ocupar el territorio, transacción que, siete años más tarde, produce sus verdaderos efectos: Kenia se convierte en Protectorado y, para 1920, se constituye en Colonia. Durante este período aún reina la paz, y los habitantes todavía no saben lo que significa el progreso. Kenia, al cabo de los años, se transforma en un foco de agitación contra los blancos. El monarca —para consolidarse en el poder— acepta las contradic-

ciones de una ideología mixtificadora que sólo persigue la explotación económica y el saqueo de las riquezas naturales. Es la legendaria concepción mitológica —que esconde motivaciones racistas e interpretaciones abusivas de vinculación— lo que vulnera las perspectivas de permanencia, y también, lo que diluye la realidad. El 12 de diciembre de 1963 Kenia es declarada independiente. Se nombra a Jomo Kenyatta como Jefe de Estado, quien, años después, forma la denominada Unión Aduanera con las naciones de Uganda y Tangayika. En 1973 Kenia es declarada Sede del Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente, lo que representa, en apariencia, la culminación de una época de refriegas.

A fuerza de descripción, abundancia de diálogos, interacciones coloquiales, papeles sueltos y recolecta de datos aislados, los personajes adquieren presencia dentro de su circunstancia social; es mediante diversas confabulaciones como María Luisa Puga vindica los enfrentamientos políticos contra un sistema que tiene como premisa la civilización y el fervor al progreso, además de confrontar los mitos y aspiraciones de una y otra entidad. Sin embargo, las prioridades son otras. Hay la intención de patentizar —a través de la descripción de conductas— la contingencia de la vida occidental. Ese modo de concebir el mundo bajo el tamiz de una prolongada memoria cultural, la cual obedece a métodos doctrinales que, salvo su propia afirmación, no poseen una naturaleza colectiva, sino individual. La consecuencia es análoga a un ideal de supremacía que sólo alcanza a vincular conceptos tan abstractos como “libertad” y “poder”, “igualdad” y “justicia”, etc; de esta forma, y en último estado, es muy manifiesto que se abstraiga el presente y el porvenir. Una sociedad dominante que se preocupa por establecer normas que separen los actos de voluntad individual de los actos de voluntad colectiva, es decir, todo recae en el personalismo. No existen procesos naturales, sino implantaciones, esquemas de disciplina que no queda más remedio que acatar, cuestionamientos innecesarios que por sí mismos se justifican y sometimientos cuyo origen proviene de una susceptibilidad fortuita.

La novela —pese a sus méritos más inmediatos, es más producto de una consigna y una voluntad desbordada que de una interpretación congruente. Pero es aquí, precisamente, donde radica su verdadero valor. Los personajes actúan pero no reflexionan. La cotidianidad y la resignación parecen ser el móvil de esa existencia y, sin más posibilidades que la de odiar, las luchas están fundamentadas en la ponderación de una raza que añora su identidad y su vida, y no en las opugnaciones del sistema colonial. En el centro del relato existe una conciencia subjetiva y una mirada libre e inesperada que hace surgir a los acontecimientos; asimismo, hay monólogos y coloquios intemporales que se mezclan dentro del discurso, los cuales permiten discernir la intensidad de las vidas interiores: el repudio a la impotencia del hombre blanco para la libertad y el método estricto pero indefinible, en última instancia, para alcanzar el progreso. María

que ningún autor, por bueno que sea, puede salir bien librado: la crítica hecha con el afán del choteo premeditado, la crítica fácil, la del prevaricador.

En *Matters of Fact and Fiction* Vidal salva sólo a dos autores: a un extranjero, Italo Calvino, en una excelente ensayo, y a un norteamericano cuya afinidad con Vidal es más bien de clase social, de generación y de *glamour* que literaria: Louis Auchincloss. En contraste, y paralelo a su ataque a la academia, Vidal se lanza, con el ingenio y el humor que lo caracterizan, en contra de los *bestsellers* norteamericanos, en contra del *nouveau roman*, sus teóricos y en contra Roland Barthes, el gran profeta (“demasiado listo para escribir novelas”), bajo cuyas frías y rebuscadas alas se ha refugiado una buena parte de la nueva generación de escritores norteamericanos (“American Plastic” —dice Vidal que constituye su material narrativo) el tipo de Donald Bartheleme, John Barth, Thomas Pynchon y William Gass (único que es exorcizado por Vidal). El ensayista no es más generoso con su colega y viejo conocido Tennessee Williams a quien socarronamente llama *The glorios bird* y al que, a raíz de la reciente publicación de su autobiografía, desmitifica como dramaturgo: “el vocabulario de Tennessee nunca ha sido amplio (noto que aún piensa que ecléctico significa esotérico), como celebridad literaria y aún como homosexual”. Junto con Williams, Vidal barre con Truman Capote, Carson Mc Gullers y otras tantas figuras del “clan” que Vidal insiste en desprestigiar, no por su literatura, sino contándonos las mezquinas y sórdidas anécdotas del mundillo literario norteamericano. Las cuatro generaciones de la célebre familia Adams, la esposa de Ulysses Grant, el escritor-gangster E. Howard Hunt: uno tras otro desfilan ante la implacable crítica de Vidal. El resultado: un libro divertido aunque un tanto deprimente. Insisto en que comparto varios puntos de vista con Vidal e incluso algunos de sus prejuicios como su saludable ataque a los



Luisa Puga acierta al mostrar que para el habitante de Kenya no existe misterio dentro de lo cognoscible, dentro de lo real. En todo caso, el misterio tiene lugar cuando se respire la extinción de la sociedad, se transgredan las jerarquías y se haga a un lado la religión; el misterio es la síntesis de un acto de fe sobre lo que tiene la posibilidad de suceder. En todos los personajes de la novela no hay un reconocimiento del tiempo. Todo es circunstancia e incertidumbre, azar y sumisión inexorable. Los colonizados son vistos como producto, como efecto, y no como generadores de cambio, como opositores de un sistema colonial aberrante. La dependencia para ellos, en cierto modo, es aprovechable. Llegará el día en que estén completamente adaptados, añorando, pero, a través de mitos, su antigua realidad. Este conformismo (palabra occidental) es una manera de ser, es la libertad de pensar que así se debe ser.

Es aquí donde la escritora establece las equivalencias con México. Esa añoranza por los tiempos mejores, "ese ideal remoto de ser otra vez nosotros", y aunque se debate y se analiza la realidad, todo queda en la mesa de juego, "recordar, sólo recordar que tenemos que cambiar, que ya no es posible seguir viviendo así". Dentro de estas perspectivas entraría quizá la consideración más importante de la obra: el común de los habitantes de Kenya no ansía el poder porque no sabe lo que significa. El poder (otra palabra occidental) en todo caso, no es la serie de mecanismos que se deben utilizar para definir las necesidades sociales, sino un estado mítico que tiene implicaciones religiosas al cual se le venera y respeta. Para los kenyanos no existe desunión entre política y religión, sino que una alimenta a la otra, significa la unión entre el mundo espiritual y el mundo terrenal. No hay corrientes ideológicas específicas, todo se funde en una sola vertiente, un solo orden que no distingue nada.

Es muy evidente —a lo largo del libro— que la autora se preocupa más por describir las conductas de sus personajes en cuanto a resignación y estrépito, que en desentrañar los motivos que incitaron a los kenyanos para lograr su independencia. Es más factible que las luchas estuvieran sustentadas en el afán de vivir de acuerdo a sus antiguas leyes, que en atención a las contradicciones del progreso. La sociedad se concibe como una esperanza de permanecer, y para lograrlo deben vivir siempre igual. Las leyes sólo cambiarán de acuerdo a los tiempos. Si crece la población se deben modificar ciertos mecanismos. El trabajo no significará progreso sino proceso natural.

Si hemos de hablar de una carencia en esta obra, es precisamente el hecho de que no se dan referencias sobre la gestación de diversos movimientos políticos, la integración de diversos grupos de rebelión, ni se penetra ni se hace sentir el clima que había dentro de ellos. Esta carencia haría que la

LIBROS

obra se pudiera ver desde nuestro modo muy propio de entender los procesos de cambio como una caprichosa componenda. No obstante, nunca sería un añadido esa perspectiva unívoca, ya que el libro podría ser más resultado de una pasión excesiva que de una interpretación social. Esta disposición hace que se perturbe el impacto de la verdad y que se diluya la visión de la escritora. La vitalidad reconocible que poseen los personajes de María Luisa Puga constituye una identidad excepcional y a la vez solitaria. Se trata de un deslinde de lo que se ha dado en llamar "cultura natural" y sus alternancias con la "cultura impositiva". Los personajes denegan la fuerza del pensamiento civilizado, y las obsesiones del imperio colonial por establecer un proyecto con base en las individualidades.

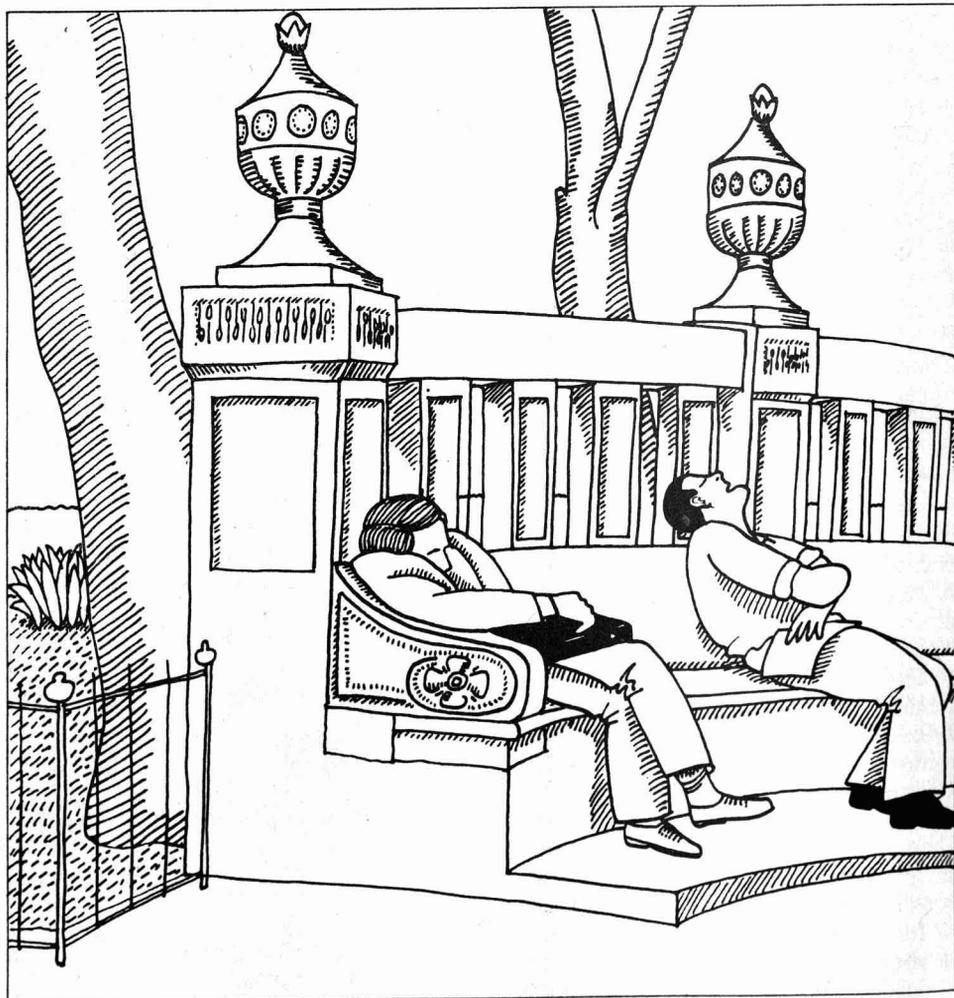
Si toda obra posee un margen de error, el libro de María Luisa Puga confronta atisbos que lo eximen de la necesidad de desglosar múltiples carencias, ya que el testimonio está más orientado hacia el origen de una vida social que pretende "permanecer" para salvaguardar sus mitos, que hacia las asperezas de la vanidad y la sentencia occidentales.

DEL ESTILO A LA IDEOLOGÍA

Ana María Barrenechea, *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Buenos Aires, Monte Avila Editores, 1978, 322 pp.

POR JORGE RUFFINELLI

Los catorce ensayos que sobre *Textos hispanoamericanos* ha reunido en su libro Ana María Barrenechea, denotan ante todo la claridad de su inteligencia, la acuidad crítica que preside dicha claridad y, aún cuando entre el primero y el último corren veinticinco años de producción intelectual, un rigor y una coherencia realmente inusuales en la tradición crítica hispanoamericana. En esta "tradición" hay dos líneas de fuerza bastante notorias y separadas: la que se encarga de dirimir en las obras su cualidad textual —rasgos de lenguaje, estilo, "forma", en suma— y la que las enfoca en su móvil relación con los contextos. La primera pide pureza al enfoque crítico, así como concentración en la inmanencia; la segunda explora ideologías, conflictos sociales y políticos, *huellas* de la historia, confiando en que todo esto está —y no sólo se "refleja"— en la misma obra literaria. Barrenechea se ubica en la primera línea, descendiente de magníficos

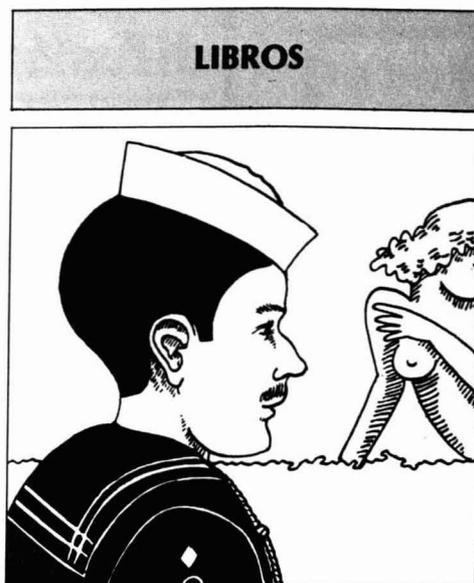


LIBROS

críticos, filólogos y estilísticos como Lida, Alonso, Castro, Henríquez Ureña, y sin embargo constantemente su análisis está avizorando la riqueza de la otra margen, con la necesidad de involucrar el texto en sus contextos.

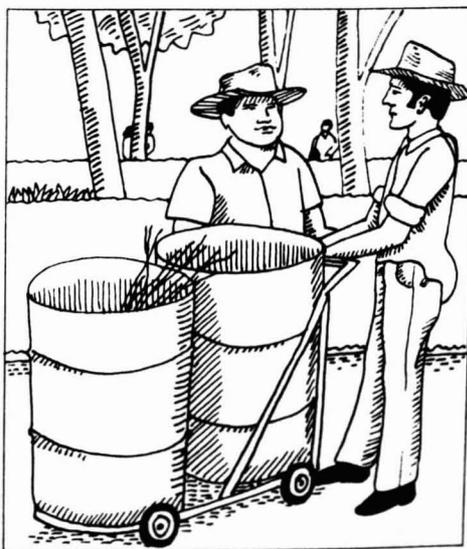
Ya se trate de Sarmiento o de Borges, Macedonio Fernández, Cortázar, Sarduy, Bioy Casares, Arreola, Mariátegui o José María Arguedas, el análisis de Barrenechea resulta a la vez de gran agudeza y convicción. De todos modos, hay una mayor comodidad en el manejo de sus instrumentos metodológicos, y mayor amplitud de visión, cuando se trata de textos argentinos, y en este sentido no cabe duda de que los tres ensayos dedicados a Sarmiento constituyen una delicia de lectura al comprobar con qué exhaustividad, con cuánta conciencia del campo operatorio, con cuánta sutileza analítica lleva a cabo una investigación enfocada en un texto preciso pero atenta, simultáneamente, a sus proyecciones. En "las ideas de Sarmiento antes de la publicación de *Facundo*" Barrenechea estudia la conducta obsesiva de Sarmiento ante la tiranía de Rosas, los motivos por los que emplea la forma biográfica, y el rastro, en sus trabajos periodísticos anteriores a 1845, de aquellas ideas (el influjo geográfico, la oposición civilización-barbarie, p.ej.) que más tarde encontrarán una forma "rotunda y genial" en *Facundo*. En el segundo trabajo Barrenechea estudia "La configuración de *Facundo*": Sarmiento no fue un mero luchador, un hombre de ideas, sino un "escritor nato, que sabía lo que quería hacer y cómo lo quería hacer" (p. 38); de ahí que pueda relevar —con el análisis estilístico, ante todo— "ciertos rasgos de la configuración" del *Facundo* que funcionan como "signos elegidos para transmitir al lector un mensaje, quizá con mayor conciencia de lo que se cree" (id.): esos rasgos son la planificación de la obra (de la que Sarmiento habla en la obra misma) y especialmente lo que Barrenechea denomina "relaciones del autor, el lector y los personajes" y que determinará la naturaleza dialógica del *Facundo*. El tercer ensayo cierra la serie determinando cómo "la pampa, el gaucho y ciertos rasgos de su vida primitiva figuran en el *Facundo* con una doble función. Por una parte entran en la explicación de un hecho histórico-cultural, y por otra tienen una justificación estética dentro de la obra" (p. 61): el paisaje, el gaucho, el caballo, el cuchillo son empleados por Sarmiento en esa doble función: se avienen a la estética romántica de trasfondo, se elevan a una condición de símbolo y, a la vez, están allí para mostrar explicativamente (ideología) la barbarie (opuesta a la civilización encarnada en las ciudades).

Sarmiento es en el libro el único autor del siglo XIX, de manera que el subtítulo del volumen, "De Sarmiento a Sarduy", no referiré realmente a una línea de continuidad entre estos *Textos hispanoamericanos* sino que indica dos términos cronoló-



gicos, A Barrenechea no le interesa la investigación histórica, aunque el análisis de aspectos formales reiterativos, como la autoconciencia literaria del texto —advertible en Macedonio, en Borges ("La narración que se autoanaliza"), en Cortázar, en Arguedas (la presencia de los "Diarios") o en el propio Sarduy, para quien la única realidad es la textual—, podría originar una investigación histórico-sociológica que diera cuenta del fenómeno.

Dije antes que el modo de acercamiento crítico de Barrenechea a los textos literarios es ante todo estilístico: quiere esto decir que su objetivo de estudio es el modo de ser literario de la obra, mediante el desmonte de sus recursos expresivos. De ahí que le llame la atención que la propia obra se refiera a esos recursos, así cuando Borges habla de sus "astucias" de escritor (que Quiroga llamaba "trucos del perfecto cuentista"), en *El informe de Brodie*: "intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos (esto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo..." (p. 148). De modo que la operación fundamental es la que al pasar señala en el trabajo sobre Bioy Casares y Portocarrero: "desmontar los engranajes literarios" de una obra; mostrar cómo está construida y cómo se explica esa construcción. Sin embargo, en esta última explica-



ción la crítica siempre bordea lo que el formalismo llama metatexto —las intenciones del autor y sus condicionamientos socio-históricos. Barrenechea es cada vez más sensible a esta exigencia, como se advierte en sus trabajos de 1957-1977, inclusive en el dedicado a "La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar", de 1968. El paso del estilo a la ideología es decisivo cuando compara *Diario de la guerra del cerdo* de Bioy Casares y *La multiplicación de las viejas* de Elena Portocarrero: las conclusiones de ese enfoque comparativo son esencialmente de tipo ideológico, al punto de que la llevan a definir con claridad la situación de clase de Bioy y las consecuencias en su visión del mundo: "... Bioy Casares es el representante de un grupo que defiende el viejo orden burgués desde una posición escéptica (es decir con la mala conciencia de los errores y de las trampas que encierra. Carecen de fe en los valores defendidos, pero se sienten aterrorizados por el cambio que los desplazará de la posición de clase dirigente). Por eso el autor elige el camino de la ambigüedad, de la justificación nostálgica y psicológicamente comprensiva de las debilidades humanas, abarcadora de la filosofía general del vivir" (p. 248). Aparece también en el ensayo sobre Cortázar y las diferentes caminos para leer *Rayuela*: "Al proponer dos formas —en lugar de suprimir la primera— el autor revela la estructura de un mundo con dos capas diferentes de penetración, mejor quizá la doble estructura de la experiencia de aprehensión del mundo" (p. 204). En la literatura de Sarduy ve Barrenechea el extremo rechazo a otra realidad que no sea la del texto, pero su análisis nos muestra la contradicción inherente a *De dónde son los cantantes*, ya que si bien la novela niega todo referente externo, éste es "el que ha dejado más explícito" (p. 233). El ensayo sobre Arreola estudia lo que Sommers llamó "la circunstancia mexicana", superponiendo tres cuentos de sensibles parecidos para así distinguir los diferentes "filtros" (p. 245) con que se "produce siempre un distanciamiento entre lo narrado y el lector" (p. 246) y se acaba por estilizar la motivación social, esto es, la "circunstancia mexicana" que les da origen. De ahí que Barrenechea observe el derecho del lector a no elegir siempre la perfección en el arte: "aunque admiremos la perfección del diseño (en ciertos textos), nada nos impedirá a algunos lectores preferir el Arreola de *La feria* y 'El cuervero', donde fue capaz de transmitir, violenta y desnuda, (la) radical injusticia" de su circunstancia. El libro de Barrenechea no se propone trabajar sobre los mecanismos de esas preferencias que tal vez nos ayudarían a encontrar la clave metodológica para superar el hiato entre el análisis del estilo y la ideología conformadora de la literatura —operación de las más importantes en la crítica hispanoamericana de hoy—, pero la brillantez de sus análisis (de los que es ejemplo éste como sus libros anteriores: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, 1957, o *La literatura fantástica en Argentina*, 1957), sin duda nos dan uno de los mejores modelos para entender la obra literaria y ayudar a crear, tal vez, los puentes entre texto e ideología, que aún nos faltan.



Librerías de Cristal

VLADIMIR NABOKOV
LA DADIVA

MAGU
MAGU TE VE

ALFREDO JUAN ALVAREZ
LA MUJER JOVEN EN MEXICO

MARTIN L. GROSS
LA FALACIA DE FREUD

ADRIANA YAÑEZ
EL MOVIMIENTO SURREALISTA

MARCO ANTONIO MONTES DE OCA
EN HONOR DE LAS PALABRAS

ALMANAQUE DE LA MUJER

GABRIEL ZAID
EL PROGRESO IMPRODUCTIVO

1939-1979 40 ANIVERSARIO
DE LIBRERIAS DE CRISTAL

difusión cultural

UNAM



LOS INDOCUMENTADOS: ¿PROBLEMA DE DESEMPLEO?
¿SUBSIDIO A LA ECONOMIA NORTEAMERICANA?
por Jorge Bustamante.

EL CASO DE LA ANGOSTURA por Ricardo María Garibay.

EL CAMPO EN TLAXCALA, un ensayo fotográfico
de Héctor García.

RESEÑA DE TEATRO, CINE Y LIBROS

PUBLICACIONES Adolfo Prieto 133 México 12, D.F. Tel. 523-26-33

La máquina de escribir



nuevos títulos:

- Angel José Fernández: *Escribir sin para qué*
- Nicolás Parkhurst: *El sayo elemental*
- Bárbara Jacobs: *Un justo acuerdo*
- Roberto Diego Ortega: *Línea del horizonte*
- Antonio Deltoro: *Algarabía inorgánica*
- Rafael Vargas: *Conversaciones*
- Margarita Dalton: *Polvo en vilo*
- Miguel Angel Galván: *Infierno cercano*
- Isabel Quiñónez: *Extracción de la piedra de la locura*

Ediciones de la máquina de escribir
Apartado Postal 21-998
México 21, D. F.

DIALOGOS

Artes / Letras / Ciencias humanas

Contenido del número 86 (marzo-abril 1979)

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

Artes, Lectura, Comentario

Ilustraciones: Eugenio Servín

DIALOGOS

Revista bimensual de El Colegio de México

Precio \$20.00
Dls. \$1.08

Suscripción anual: \$10.00
Dls. \$5.46

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



GACETA UNAM

ORGANO INFORMATIVO DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

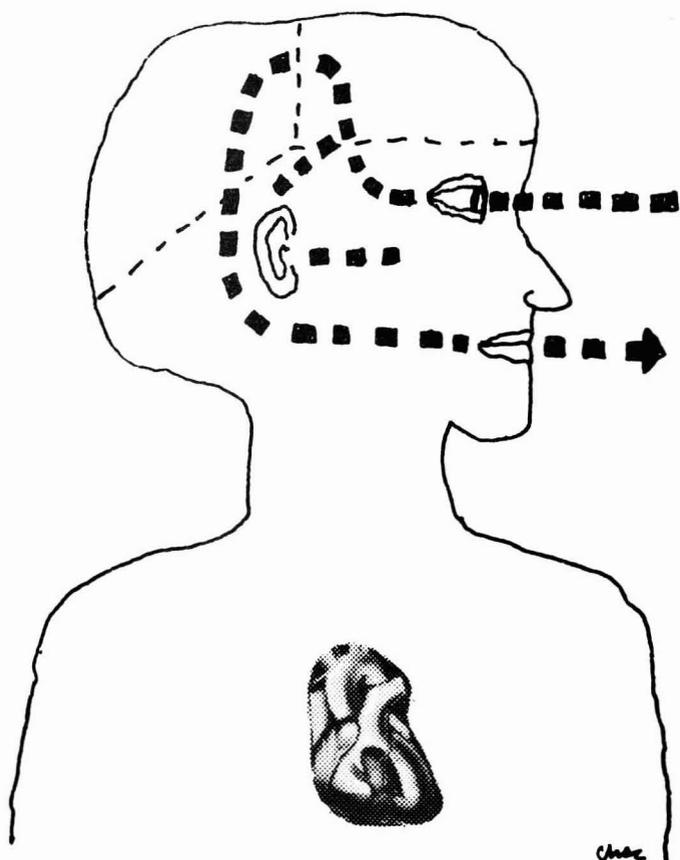
¡¡SOLICITALA LUNES Y JUEVES!!



suscripciones

| | | | |
|-----------------------------------|--------------------------|-------------|--------------------------|
| nombre | _____ | | |
| domicilio | _____ | | |
| colonia | _____ | | |
| zona postal | _____ teléfono | | |
| mil doscientos pesos, por un año | <input type="checkbox"/> | giro postal | <input type="checkbox"/> |
| seiscientos pesos, por seis meses | <input type="checkbox"/> | cheque | <input type="checkbox"/> |
| fecha | _____ | | |

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



HACER
PENSAR
ESO ES
LO QUE
QUEREMOS
HACER
PENSAR

TVOTV

**siglo
veintiuno
editores**

novedades

**ENSAYOS SOBRE MÚSICA
POPULAR**

Béla Bartók

**SINTÁCTICA Y SEMÁNTICA EN
LA GRAMÁTICA GENERATIVA**

Noam Chomsky

**ANTIMPERIALISMO Y
NACIÓN (ANTOLOGÍA)**

José Ingenieros

Selección y notas de Oscar Terán



➔ Solicite información periódica sobre nuestra producción editorial: Apartado postal 20-626, México, D.F.



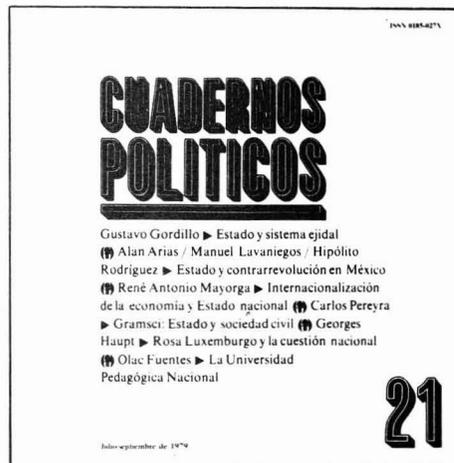
NOVEDADES EDICIONES ERA

en la colección El hombre y su tiempo:



Ediciones Era ■ Avena 102 ■ México 13, D. F. ■ 581-77-44

revista trimestral de Ediciones Era:



Agencia Guadalajara ■ Federalismo 958 Sur ■ Guad. Jal. ■ 12-60-37

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

publicará en su próximo número, entre otras, las siguientes colaboraciones:

- Juan García Ponce: Rito
- Sergio Fernández: La nostalgia del paraíso
- Ulalume González de León: L'Isle Adam/ Mallarmé/ Poe
- José Luis González: El centenario de Trotsky
- Julio Ortega: La página en blanco y el libro
 - Poemas de Oscar Hanh
- Columnas de Bryce Echenique, Illescas, del Paso, Alvarez, Oviedo, Cardoza
 - Libros y artes

ANTONIO CASTAÑEDA

POEMAS

EXORCISMO ELEMENTAL

Reduce a polvo
el listón azul de tus arcones
para que así
se alejen
mariposas indignas
y obstinados fantasmas

RECUERDO Y CONSECUENCIAS DEL INCENDIO

Para Yolanda Argudín

La casa se incendió
y el fulgor
permanece todavía
en un íntimo sector de la mirada

Los signos referentes al amor
—y todas las señales infamantes de ese
tiempo—
delimitan ahora
la zona ya remota del desastre

REFLEXION ANTE EL REENCUENTRO INEVITABLE

A estas alturas
ya no deben dañarnos
las consecuencias
del reencuentro:
conocemos de su obra
los territorios devastados

AUTOANALISIS

Es la tristeza
de quien se sabe destinado
para siempre
y sin remedio
al ámbito
numérico del polvo

Antonio Castañeda, nace en México, D. F. el año de 1938. Ha publicado: *Lejos del ardimiento* (Ediciones Parva de la OPIC, México, 1969); *Recopilación tardía* (Libros Escogidos, México, 1975); *Enigma personal*, La Máquina Eléctrica Editorial, México, 1976); (*Traslación de dominio*, (Cuadernos de Estraza, México, 1978); *La Fruta simple*, (Editorial Latitudes, México, 1978).

