
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO



SILVA-
SANTISTEBAN

JORGE
EDUARDO
EIELSON

JULIEN-
FRANÇOIS
MONSALLIER

ALI
CHUMACERO

MONTES
DE OCA

GABRIEL
ZAID

EMILIO
ROSENBLUETH

SAÛL
YURKIEVICH

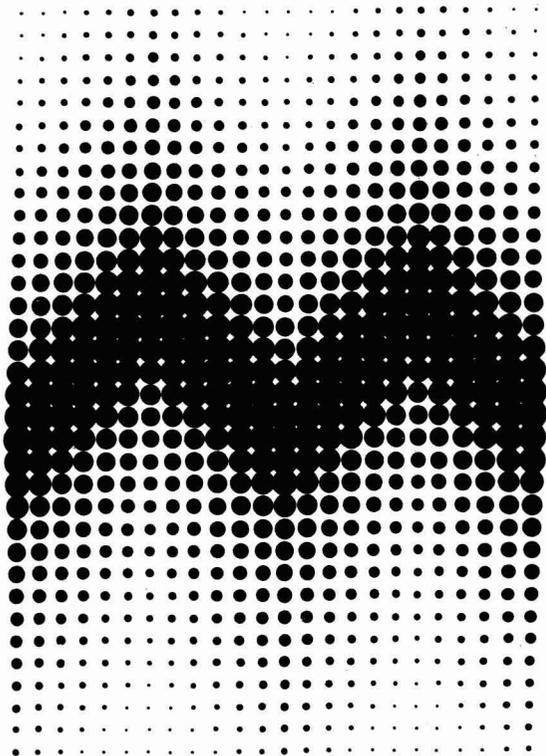
HANS
MAGNUS
ENZENSBERGER

Ética y medicina

Nueva época / Diciembre de 1982

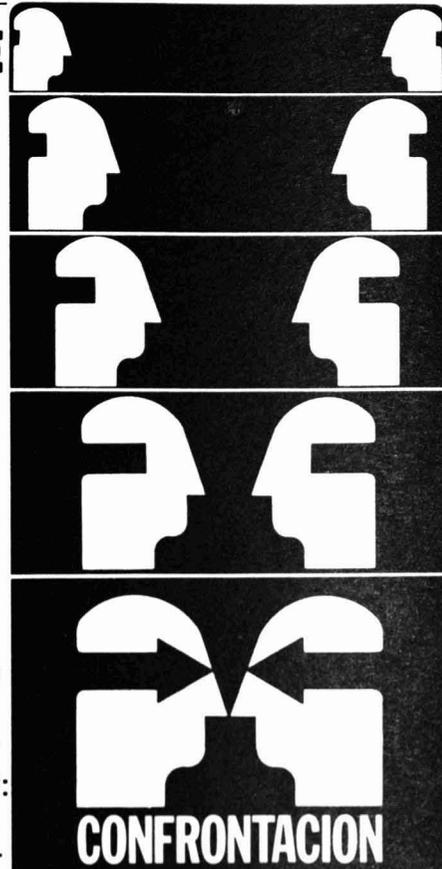
MAESTRIA EN DEMOGRAFIA

1983-1985



EL COLEGIO DE MEXICO

TV ONCE



PRESENTA TODOS
LOS MARTES
A LAS 22:00 HRS.

CONDUCTOR:
GUILLERMO
MENDIZABAL

CONFRONTACION

Vuelta 73

REVISTA MENSUAL / DICIEMBRE 1982 / 60 PESOS

Más progreso
improductivo y **UN
PRESIDENTE
APOSTADOR**
Gabriel Zaid

**Juárez
no debió
de morir**
Carlos Fuentes

Un poema
de **Borges**



Victoria socialista en España
Weiskopf: Fronteras de la ciencia
Octavio Paz y Lars Forssell: Teatro de miradas

SUMARIO

Volumen XXXVIII, Nueva Epoca, número 20, Diciembre 1982

- Emilio Rosenblueth:** Lo evidente es evidente es evidente: 2
Gabriel Zaid: La integridad creadora: 8
Danubio Torres Fierro: Las utopías canceladas. (Entrevista a Hans Magnus Enzensberger): 10
Marco Antonio Montes de Oca: Poemas: 14
Evelyn Picon Garfield: La poesía de Alí Chumacero (Cuarenta años después de "Tierra Nueva"): 15
Jorge Eduardo Eielson: Cuerpo Multiplicado: 20
Ricardo Silva-Santisteban: Notas sobre Lampedusa: 21
Lelia Driben: Pintores europeos en el México del Siglo XIX: 25
Saúl Yurkievich: Deste colorido sueño: 29
Julien-François Monsallier: Eutanasia y reanimación: 31

RESEÑAS

LIBROS

- Adriana Méndez Rodenas:** El doble maquillado (*La douleur*, de Severo Sarduy): 39
Joaquín Rodríguez Nebot: Una herencia y su historia (*La herencia obstinada*, de Julieta Campos): 42
Eduardo Milán: La tinta que devino poema (*Tinta*, de Andrés Sánchez Robayna): 44
Mario Rojas: La literatura como experiencia del fracaso (*Cementerio de tordos*, de Sergio Pitlor): 46
Rocío Montiel: Un reconocimiento a lo desconocido (*La fórmula de la inmortalidad*, de Ignacio Solares): 47

FILOSOFÍA

- Luis Ignacio Helguera:** Xirau y lo sagrado en la filosofía de Wittgenstein: 48

ARTES PLÁSTICAS

- Lelia Driben:** Brevísimo acercamiento a un dibujante: 50

Universidad Nacional Autónoma de México

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

Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Corrección: Lilia Barbachano / Edna Rivera

Administración: Jesús Humberto Cadena Rodríguez

Suscripciones: América Breñalvírez

Oficinas: Avenida Universidad 3002, 04510 México, D. F.

Teléfono 550 02 36

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

Precio del ejemplar sencillo: \$ 50.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 100.00
Suscripción anual: \$ 500.00 (32 Dlls. en el extranjero).

Emilio Rosenblueth

LO EVIDENTE ES EVIDENTE ES EVIDENTE

Timeo danaos et dona ferentes

Introducción

Una caterva de monstruos asedia el pensamiento. Lobos en piel de oveja: tautologías a veces; a veces falacias, o aseveraciones arbitrarias. Asisten al banquete cuando los invitan teorías *ex post* o *ad hoc*, juicios morales, metáforas o profecías que se cumplen solas. Los lobos tienen un aire de familia: todos inspiran confianza porque parecen evidentes.

El propósito de este ensayo es ponernos en guardia cuando veamos verdades evidentes.¹

Descripción *ex post* y prescripción

Lo llaman Grullo. Se llama Pero. Si "fulano" es "Emperador" puede anunciar "El concierto fulano de Beethoven es el concierto fulano de Beethoven"; no si "fulano" es "número siete". Lo primero es *perogrullada*. Lo segundo falacia: si no hay concierto número siete el número siete no es. Soy listísimo: oigo una tautología y brinco y digo "¡Perogrullada!" y si una falacia digo "¡Mentira!"

¿Lo soy? ¿Sé qué dice Darwin cuando dice que la evolución ocurre por sobrevivencia del más apto? Se oye bien y sabio y profundo y quizás evidente. Mas ¿cómo sé cuál es el más apto? Empíricamente. Entonces sólo sé que lo es porque es quien sobrevive.² Tautología encubierta.³ Biólogos contemporáneos sostienen que sobrevive la variedad no del más apto por longevo sino la del que tiene máxima probabilidad de llegar a la edad de reproducción.⁴ ¿Y cómo sé que una variedad de cierta especie tuvo la probabilidad más alta de llegar? Viendo si sobrevivió. Tautología encubierta.

Abundan las tautologías y falacias en el jardín de la ciencia. Hemos de andar como entre cardos cuidando no espinarnos pues la contribución de las tautologías al conocimiento acerca de los hechos del mundo⁵ es nula y la de las falacias negativa.

Según la sociobiología⁶ se reproducen los genes más resistentes, se forman nichos ecológicos y prevalecen los patrones de comportamiento más estables. Esta disciplina sigue la tradición darwinista modernizada. Estamos pues preparados para detectarle tautologías: los genes más resistentes son los que se reproducen, los nichos ecológicos que se constituyen son los que existen y los patrones de comportamiento más estables se identifican porque prevalecen. Las tautologías sociobiológicas se tornan falacias cuando se extrapola de colonias de insectos y arañas sociales a las sociedades humanas: nuestra riqueza cultural indica nuestra capacidad para que prevalezca casi cualquier comportamiento.

La evolución humana biológica y cultural ofrece ejemplos fascinantes a tres niveles.⁷ Primeramente se midió el cociente de inteligencia (CI) de grandes números de blancos y de negros norteamericanos. En promedio el de estos fue 20 puntos menor que el de aquellos, "Verdad evidente": los blancos son superiores. ¡Cuidado! *A priori* puede tratarse de una falacia: la superioridad descansa en el CI: que un grupo tiene mayor cociente que otro es sinónimo de la superioridad del primero; el "descubrimiento" de que el blanco es superior sólo repite que su CI medio es mayor que el del negro. Esto no necesariamente sería falso ni falaz si dijéramos que una persona es superior a otra si en igualdad de circunstancias es más inteligente; pero ni se daba la igualdad de circunstancias ni constaba que el CI midiera la inteligencia. Comenzó a dudarse cuando se averiguó que en promedio el negro sureño de Estados Unidos tiene menor cociente que el negro norteno a pesar de que no difieren racial sino culturalmente. Y el negro del sur que migra a latitudes más boreales y menos opresoras aumenta en unos años su cociente. Quizás el CI no medía la inteligencia o la medía en tanto que estaba condicionada por la cultura y no por la raza, así que podría tratarse de una falacia: no necesariamente implicaba superioridad racial.

El golpe mortal a la tesis se dio al realizar nuevas mediciones en que se desacoplaron dos variables fuertemente correlacionadas entre sí: nivel socioeconómico y porcentaje de raza blanca. Se halló que toda la diferencia en CI se debe al nivel social y económico y no en absoluto a la raza. Esto se confirmó al estudiar niños negros adoptados por familias blancas y también al analizar los CI de padres de gemelos idénticos.

Conclusión "evidente": no hay correlación entre CI y raza: lleva las de ganar el grupo cultural que elabora los cuestionarios para establecer el cociente. Se las vería negras el blanco de clase acomodada puesto en la jungla africana o en la de Harlem. "¡Claro!", exclamo continuando el juego de colores. Pero ¡oh sorpresa!, cuando no han estado muy desnutridos en su infancia los norteamericanos de origen chino, japonés o coreano tienen CI medios muy superiores al de los judíos de origen europeo y estos al de los caucásicos.⁸ Atendiendo al color de la piel no cabe argüir que las ventajas corresponden a la cultura que elabora los instrumentos para medir el maldito cociente. Pero atribuírselas a la raza implicaría que hay una marcada diferencia racial entre judíos europeos y "arios". No es razonable a la luz de similitudes físicas, de la intensidad de la mezcla⁹ y de que buena parte de los antecedentes del judío europeo está en los antiguos habitantes indoeuropeos del Reino de Kazán, ubicado grosso modo en lo que es Bulgaria, que se convirtieron al judaísmo.

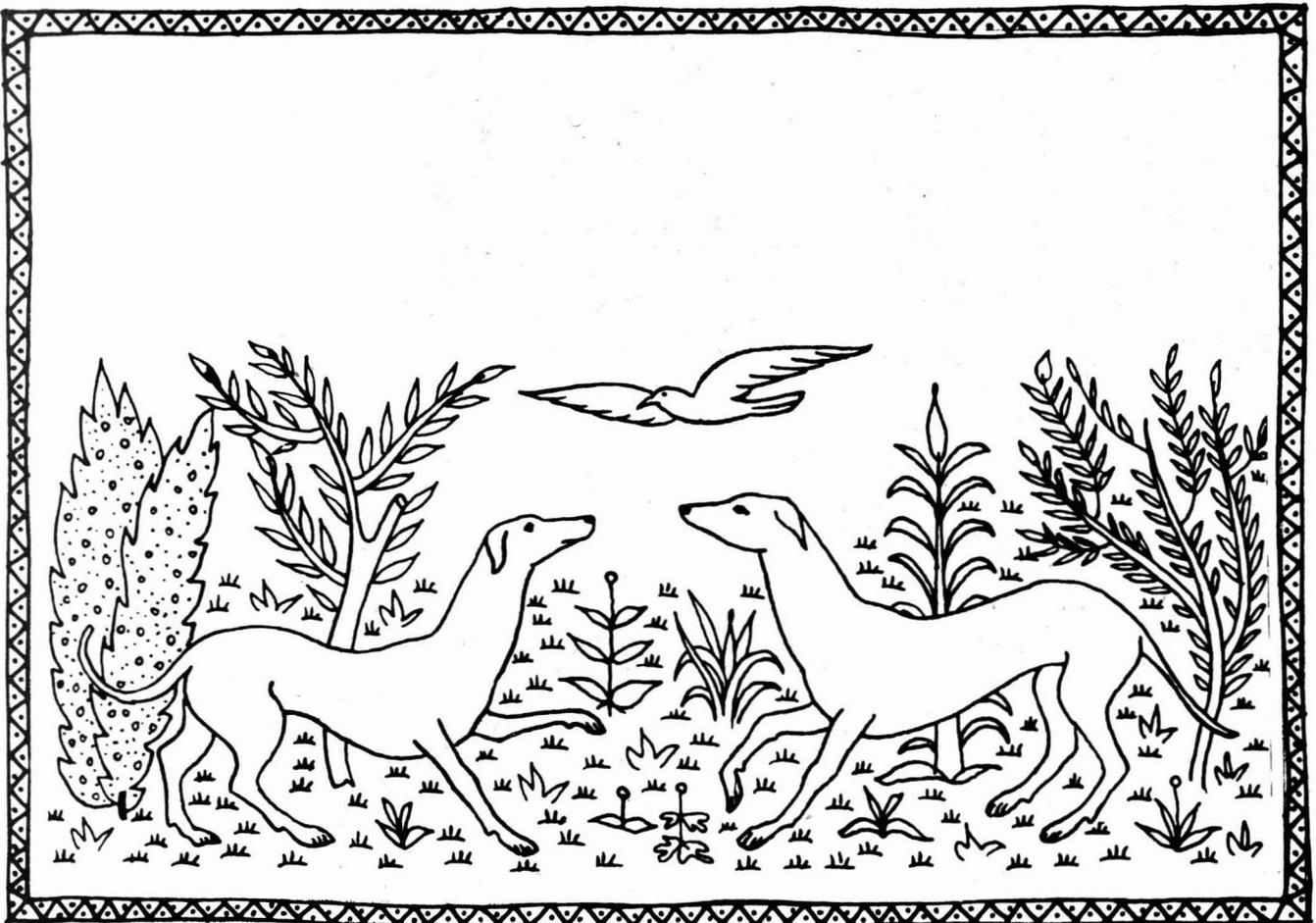
Muchos judíos cuyos abuelos nacieron en Europa central u oriental tienen más de ario que de semita. No obstante no puedo desechar una posible selección de aptitudes intelectuales congénitas en la conformación de la actual población judío-europea.⁹ O quizá la cultura judía favorezca el desarrollo de las potencialidades intelectuales (el niño judío tradicional comienza el estudio de la Biblia en un ambiente solemne después de probar una gota de miel que le dice “es dulce beber conocimiento”; y el estudio sesudo, profundo que el adulto hace del Talmud es también solemne) y aun más lo hagan las culturas orientales. Ante tanto error en la explicación de las aparentes diferencias intelectuales ya no quiero emitir juicios por más que parezcan evidentes sin que antes con judíos y amarillos se realicen estudios comparables a los hechos con negros.

En la política económica del mundo capitalista sucede un fenómeno curioso y frustrante.¹⁰ Después de un tiempo en que la población sigue algún patrón de comportamiento surge una teoría que lo explica razonablemente, lo “predice” en retrospectiva (lo posdice).¹¹ ¿Que en el siglo XVI hubo inflación en Europa occidental? Es natural: España inundó con metal precioso americano los mercados; además varios países tuvieron mala cosecha. Operó la ley oferta-demanda. Dada una historia, siempre se puede idear una teoría que la explique; la historia confirma la teoría y esta parece cierta. Entonces el Estado la aplica controlando los parámetros que puede: impuestos, gasto público, dinero circulante, tasas de rédito, paridad y demás. Busca inducir determinados comportamientos en la población. Estado y población tratan de ganar la partida en aspectos en que el bien común, que el Es-

tado defiende, difiere de los beneficios individuales. La población responde dócil. Después la repetición hace que aprenda y se pierde el componente de sorpresa, de engaño sutil que tenía la política gubernamental. La teoría deja de funcionar pues la población ya no es como era.¹² Se elabora una nueva teoría, que explica tan bien como la anterior lo que esta poseía y además concuerda con la nueva actuación social. El cuadro se repite: cada nueva teoría corre la misma suerte, como otras tantas mujeres de Barba Azul.

Pocas aseveraciones generan en grado tal la sensación de verdad evidente entre quienes comparten una ideología como los dogmas derivados de esa ideología, por más que su escudriño los revele infundados. Las enseñanzas y ejemplos de los padres, de los maestros y de la sociedad se refuerzan mutuamente y parecen incontrovertibles. Tales los casos de bien vestir, los buenos modales, el uso de locuciones extranjeras, la ortografía y otros signos de pertenencia a las clases alta y media alta, el dinero como termómetro del éxito, la veneración de Agustín de Iturbide o bien de los héroes oficiales, la izquierda que santifica a unos y sataniza a otros o la derecha que desprecia a los primeros y canoniza a los segundos, las curiosas expresiones “ya quedamos pocas familias decentes” y “después de Dios los gringos” y así sucesivamente.

Tanto en países socialistas como en los capitalistas opera un fenómeno muy interesante en que se conjugan las profecías autorrealizantes y lo “evidente” de las aseveraciones ideológicas. Donde ondea el capitalismo y campea el liberalismo se deifica la libre empresa y se instaure rey el consumismo. Se supone que el individuo persigue la gratificación



Dibujos de Manuel Benet

material y hedonista y se le asedia con una publicidad que por creer embotada su sensibilidad a lo que ocurre con los demás, la embotada. Bajo el socialismo se fortalece la conciencia de clase y desestimulan los satisfactores propios del individualismo, premiándose solo la productividad y la identificación con la ideología oficial. Según el régimen el hombre se convierte en Homo economicus o en hormiga obrera y confirma los sustentos hipotéticos de la ideología bajo cuyo signo le toca vivir.

John Stuart Mill¹³ justificó la naturaleza normativa del utilitarismo a partir de la descriptiva al asentar que las personas desean la felicidad, por lo que la felicidad es *deseable* y por tanto debe desearse. ¿Hemos pisado otra tautología? No: el argumento es groseramente falaz.¹⁴ “deseable” tiene dos acepciones; una es como “visible”: capaz de ser visto, es descriptiva y potencial, lo que puede desearse; la otra es normativa: digno de ser deseado, que debe desearse; y ya Hume había notado que no puede inferirse un “debe ser” de un “es”: no porque algo se desee debe desearse.

Además no solemos desear la felicidad sino que a menudo resulta que se cumple lo que deseábamos. En consecuencia la falacia de Mill no descalifica el utilitarismo como doctrina normativa. Según esta escuela es bueno lo que tiende a maximizar nuestra utilidad (aunque no lo deseamos conscientemente), entendiéndose por tal lo que por felicidad en sentido muy lato.¹⁵ Pero que se pueda defender la versión normativa no la hace consecuencia de la descriptiva. Y sin embargo es inasible el utilitarismo tautológico *ex post facto*.¹⁶ Digamos que sostengo que siempre nos comportamos como si tratáramos de maximizar nuestra utilidad. Si detecto un comportamiento incongruente con esta tesis porque no maximiza la utilidad sino otro concepto, arguyo que hay objetivos crípticos que el ser humano supone que contribuirán a aumentar su felicidad, y al incorporarlos explico que efectivamente tienden a maximizarla así sea que el sujeto se haya equivocado al tomar decisiones. Cuando Herbert Simon¹⁷ descubre que las empresas no tienden a optimizar sino a satisfacer, que se conforman con alcanzar ciertos niveles de utilidad, puedo responderle que en el fondo maximizan su utilidad pero que esta incluye la desutilidad debida al costo de mejorar las decisiones más allá de la que alcanza un nivel de satisfacción: la búsqueda y análisis de soluciones mejores implicaría un costo mayor que la ventaja que se obtendría del refinamiento adicional, así que cesa la búsqueda.

La versión *posdictiva* del utilitarismo conduce a una tautología. Puedo sostener que quien abusa de la bebida a sabiendas de sus consecuencias sobrevalúa la satisfacción a corto plazo frente a los efectos a mediano y largo plazos¹⁸ y que quien maneja un vehículo con exceso de velocidad sabiendo que se expone a riesgos elevados está sobrevaluando el placer de correr, pero que ambos sujetos son racionales en tanto que maximizan la utilidad global por ellos evaluada.

En teoría sicoanalítica cualquier caso confirma el principio del placer; si pienso que nuestros motivos son otros me basta apelar al subconsciente, del que por definición no podemos percatarnos. Igualmente en el marxismo ortodoxo, “toda creencia está determinada por interés de clase”. Si se da un caso en que podemos señalar otras motivaciones de la creencia se nos replica que esas creencias ocultan aquel interés, del que no tenemos conciencia.

Muchos economistas han reconocido la perspectiva posdictiva de la economía, unos con pesar y otros con orgullo.¹⁹ Tibor Scitovsky nota que el concepto de maximización de la utilidad “hizo retroceder por varias generaciones toda inda-

gación científica del comportamiento de los consumidores pues pareció eliminar —como imposibilidad lógica— todo conflicto entre lo que un individuo elige y aquello que mejor lo satisfará”. Gary Becker en cambio considera esta característica como virtud de la teoría económica; reconoce que puede originar circularidad en teoría económica especialmente si *ex post* se permiten costos no observables de transacciones: “desde luego, al postular la existencia de costos se cierra o ‘completa’ el enfoque económico en la misma forma, casi tautológica, en que postular la existencia de usos (en ocasiones no observados) de la energía hace que se complete un sistema energético y preserva la ley de la conservación de la energía... la cuestión crítica radica en si se completa un sistema de manera útil”, es decir, si el ejercicio suministra “un ramillete de tautologías vacuas” o bien la base para predecir respuestas a diversos cambios.

El reto de la visión posdictiva está en mirar coherentemente los datos disponibles de modo que destaque lo que el comportamiento del hombre busca optimar. Si el ejercicio resulta trivial o deviene una obra maestra depende de cuántos grados de libertad se permiten.

En todos los ejemplos de este apartado los enunciados nada explican porque no se acompañan de la manera en que se determinarían las condiciones observables en que serían falsos. Son enunciados “metafísicos” en el lenguaje de los positivistas lógicos. Todo enunciado metafísico en este sentido es tautológico en tanto que es verdadero en todos los casos posibles. Cumple la función de recomendar que el mundo se vea de una manera y no de otra. Nos conduce por ejemplo a ver al dipsómano como miope en cuanto al tiempo, no como un enfermo irresponsable y ello orienta nuestra actitud ante él. Sin embargo, como apunté no contribuye a que sepamos más acerca de los hechos del mundo.

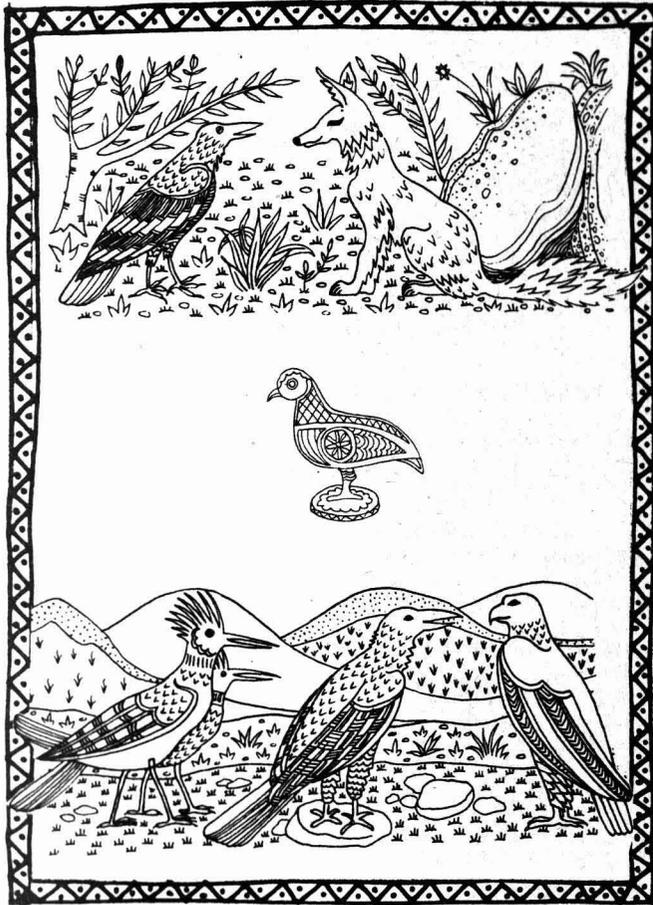
Modelos

Una forma de explicar descansa en construir un modelo, llámese analogía o metáfora. Quien tiene familiaridad con él o lo puede manipular siente que entiende las relaciones que operan en el prototipo cuando les encuentra correspondencia en el modelo. En un modelo complicado se pierde de vista que quien lo construyó le imbuyó propiedades que consideraba relevantes y propias del prototipo. Allí yace el primer peligro: encontrar que esas propiedades se verifican en el modelo hace sentir que se está frente a verdades evidentes cuando en rigor se trata de tautologías (o falsedades, si son falsas las supuestas propiedades del prototipo).

El segundo peligro proviene de tomar demasiado en serio el modelo y sentir como verdad evidente que en el prototipo operan todas las relaciones que son válidas en aquel; si lo fueran el modelo sería el prototipo. En efecto, se ha dicho que toda metáfora es falsa.

Ejemplo escandaloso de tautología es el modelo construido por Forrester para simular (disimula el simio si simula) en computadora la dinámica de las ciudades.²⁰ Su aplicación hace concluir que cuanto más vivienda para marginados se construya en una ciudad, más marginados habrá en ella. Forrester califica la conclusión de antiintuitiva. Le escapa que al diseñar el modelo le introdujo esta característica, de manera que la conclusión era obligada cualesquiera que hubieran sido los valores asignados a los parámetros.

Toma el modelo demasiado en serio un destacado paladín contemporáneo del liberalismo extremo, Nozick.²¹ Emplea



la estructura de las teorías científicas como analogía de la estructura económica liberal. Si una teoría parte de premisas verdaderas y lleva a cabo un proceso deductivo correcto, mantiene la veracidad de las premisas. Sostiene Nozick que análogamente, si la distribución económica de una sociedad es justa en algún instante y toda transacción posterior se realiza libremente en un marco de normas justas, se preserva la justicia de la distribución. La conclusión es falsa pues no hay por qué la justicia obedezca las leyes del cálculo proposicional: sin violar los principios de justicia que admite Nozick es fácil que se inicie la concentración de la riqueza en pocas manos y que haya acumulación de capital y por ende la del poder con sus injustas consecuencias.

Durante el terremoto de Tokio de 1923 salieron bien librados los edificios diseñados por Tachu Naito, quien había introducido el llamado método estático. El método idealiza las fuerzas sísmicas de inercia como las debidas a una aceleración horizontal estática. Cobró popularidad tanto por su éxito como por su sencillez. Aún hoy la mayoría de las estructuras diseñadas para resistir sismos lo están mediante alguna variante del método estático, si bien los criterios de análisis y diseño se han ajustado para reconocer la naturaleza dinámica del fenómeno. Antes de los ajustes el método llevaba a diseños demasiado conservadores y a otros muy escasos. Lo segundo, en edificios cuya estructura no se veía auxiliada por muros de relleno, que en otras estructuras no se tomaban en cuenta pero resistían buena parte de las fuerzas sísmicas. Además fue muchos años después del éxito de Naito que se establecieron las profundas diferencias de compor-

tamiento del concreto reforzado ante perturbaciones estáticas y alternantes. Como resultado ocurrieron colapsos que pudieron haberse evitado con alguna pequeña erogación en detalles de refuerzo. La analogía se había llevado demasiado lejos. La conciencia de lo que podía suceder en cuanto a las fuerzas de inercia comenzó a despertarse hace medio siglo. Propició la idealización del movimiento del terreno como el de un péndulo en el vacío y se desarrollaron procedimientos de análisis ad hoc. Habría sido excesivo pedir que en esa época se analizaran las estructuras para algo tan complicado como los macrosismos. De nuevo los resultados fueron seriamente erróneos: el modelo era mejor pero también se lo tomaba demasiado en serio.²²

Predicción

Es tan espectacular la simulación de un sistema grande en computadora que se impresiona quien opera este modelo numérico. Olvida las limitaciones. No ve los rostros de los seres humanos a quienes se refieren los números que maneja; no extraña que acepte cualesquiera indicadores del estado en que se halla el sistema social que simula. Hay por tanto cuatro principales fuentes de error que no suelen percibirse: imperfecciones del modelo (incongruencias con el prototipo), abuso del modelo (la pretensión de que da más de lo que puede), parcialidad al elegir las políticas que se ensayan en el modelo (lo que delata la ideología de quien lo ha diseñado o lo usa) y elección de indicadores para evaluar efectos de políticas alternativas (lo que acaba de delatar la ideología). Todo esto es cierto de todo modelo pero se acentúa en los que se usan para predecir a largo plazo ya que no hay oportunidad para detectar errores.

Lo dicho vale para los modelos mundiales que ha patrocinado el Club de Roma, destacadamente el que dio origen al controvertido libro *Límites al crecimiento* y, en menor grado, el que originó *La humanidad en la encrucijada*; "en menor grado" pues se elaboró como respuesta a varias críticas formuladas respecto al primero.²³ En el primer modelo varios parámetros están seriamente errados, según se ha averiguado posteriormente; hay multitud de variables casi irrelevantes, lo que contribuye a impresionar y confundir al usuario y al curioso; lo mismo sucede respecto al tratamiento de variables muy inciertas; se carece de homeostasis y no hay manera de simular el aprendizaje social, por lo que al cabo de suficiente tiempo todo resulta imposible, y están presentes los demás defectos de modelos de este tipo. En las primeras versiones del segundo modelo subsisten muchas fuentes de error y se evalúa la bondad de una política con base solo en el producto nacional per cápita. Todavía en sus versiones más recientes y refinadas solo se manejan indicadores economicistas: monto y distribución del ingreso y porcentaje de desempleo; no hay medidas de la distribución del poder ni de otros indicadores sobre calidad de la vida. Y muchos usuarios lo toman en serio: sienten que sus resultados son verdades evidentes.

En predicción hay otro peligro: ciertas profecías se cumplen con solo enunciarse. No se basan en conocimiento prospectivo, así fuese parcial y probabilista, sino que el enunciado de la profecía afecta al comportamiento de quien la escucha y este la cumple inexorablemente, con lo que el "profeta" parece profeta. (En sentido estricto no es la predicción misma la que altera la situación de que parte sino su función motivadora de acciones, su dimensión pragmática.) Como respuesta a la declaración de un funcionario público de que

habrá fuerte inflación muchas personas festinan sus compras, modifican la relación oferta/demanda o agotan la capacidad del sistema productivo y originan la fuerte inflación. Si el funcionario dice "Habrá devaluación", compran divisas extranjeras y causan la devaluación. (Si se ha perdido credibilidad basta que un funcionario hable sobre algo que no sea el Concierto para piano y orquesta de Carlos Chávez para que se suponga que el mensaje es "Inflación" o "Devaluación".)

Cuando el maestro dice o implica "¡Niño tonto!" ya se amoló el niño: se atonta pero de verdad. Y si tú, lector, estás ocupado en un juego que demanda gran destreza y te digo "¡A que te equivocas!" voy que te equivocas.

El caso de los mezquinos es notorio. Son una inflamación muy localizada, abultada y porosa de la piel, causada por virus.²⁴ Si se aplica a un mezquino un placebo como agua coloreada y el paciente cree en su eficacia el mezquino desaparece aunque su causa no haya sido sicosomática. La profecía es "Con esto sanarás" y sanas.

La interacción de sugestión con fenómenos somáticos permea la medicina toda. Se conoce el efecto analgésico de la acupuntura y ya se comprende cómo opera neurofisiológicamente. Ello no explica el caso que conocí de alguien que padecía de gota en el pulgar del pie izquierdo, lo que le impedía realizar un viaje importante. La aplicación de acupuntura al pulgar del otro pie hizo que inmediatamente desapareciera la inflamación y el intenso dolor y pudiera emprender el viaje. Ni el de una niña que sanó tan luego se aplicó acupuntura a su mamá.

Diversos tratamientos psiquiátricos producen los efectos que esté de moda suponer que los caracterizan. Jaynes lo hace notar respecto al hipnotismo.²⁵ Cuando Mesmer a fines del siglo 18 descubrió el hipnotismo el mundo científico estaba todavía impresionado por la teoría de Newton de la gravitación universal y su explicación de las mareas como causadas por atracciones entre la tierra, la luna y el sol. El hipnotismo se conoció como *gravitación animal* y se manifestaba como atracción entre el hipnotizador y el hipnotizado, análoga a las mareas.

La atención de los científicos se desvió luego hacia el magnetismo. Tenía en común con la gravitación la característica de la atracción. Con base en que dos cosas semejantes a una tercera son semejantes entre sí (digamos) Mesmer equiparó el hipnotismo al magnetismo y se refirió a él como *magnetismo animal*. Para confirmar su teoría aplicó imanes a pacientes histéricos aun dándole previamente medicinas con hierro. Los imanes les producían distorsión y convulsiones a manera de mareas y regulaban su sistema nervioso armonizándolo como órbitas planetarias, con lo que curaban.

Cuando se supo que objetos que no eran imanes producían efectos parecidos surgió la analogía de la *electricidad estática*, electricidad de la que era portador Mesmer. Bastaba con que tocara al paciente o mejor, que lo tallara o simbólicamente que le hiciera pases.

La metáfora del hipnotismo como *sueño* inducido hizo que los pacientes se quedaran dormidos y dio su nombre al fenómeno.

A principios del siglo XIX se puso de moda la *frenología*. Temporalmente envolvió al hipnotismo. Al presionar una zona del cráneo el paciente respondía con manifestaciones apropiadas, cosa que nunca antes ni después se ha observado. Al presionar la zona de la veneración ¡caía de rodillas y rezaba! sin haber recibido tal instrucción.



Después Charcot sostuvo la tesis de que el hipnotismo tenía tres etapas: *catalepsia*, *letargo* y *sonambulismo*. Se transitaba entre estados manipulando músculos, aplicando presión o frotando la cabeza. Binet combinó entonces la teoría de Charcot con la del magnetismo consiguiendo efectos rarísimos según el lado en que se colocaba un imán, efectos que no se habían observado ni volverían a presentarse.

Dócilmente el fenómeno se comenzó a manifestar como *amnesia* temporal cuando se generalizó la hipótesis de que eso debía hacer a pesar de que no lo había hecho jamás. Y a principios del presente siglo su manifestación dominante fue la que se supuso debía producir por prevalecer la preocupación con otro fenómeno: el *cambio de personalidad*.

Llaman la atención los éxitos que alcanzó el médico vienés Joseph Breuer hace justamente un siglo en el tratamiento hipnótico de la *histeria* aunado a una forma prefigurativa de lo que serían las técnicas psicoanalíticas, y aun más los que logró con el psicoanálisis su discípulo Sigmund Freud. Hoy ya no efectúa el psicoanálisis curas instantáneas, ni siquiera en películas. Algo parecido pasó con la sicoterapia conductista, la terapia sexual estilo Masters y Johnson y otras escuelas, que fueron eficaces mientras brillaba el lustre de su novedad y después lo fueron menos, cuando se divulgó la debilidad de sus cimientos teóricos.

Se practica diversidad de regímenes geriátricos. Sea que los ancianos se sometan a prolongados lapsos de relajación y meditación, a correr hectómetros, a ingerir tés o a dietas rigurosas con o sin vitaminas, el resultado es el mismo: euforia y rejuvenecimiento. Basta con que se haga casi lo que sea con los viejitos en nombre de su recuperación.

Las palabras claves son *atención* y *autosugestión*. Cuando un

grupo siente que se le hace caso y está convencido de que tal o cual acción va a tener cierto efecto, se encuentra que estadísticamente ese efecto se produce. No se confirma el método sino la eficacia de prestar atención convincente.

Conclusión

¿Te invade la bonita sensación de la verdad evidente? ¿No es tautología? Entonces no te sorprenda si no es evidente y tampoco verdad. Cuidado y sea cardo.

Notas

1. Agradezco a Luis Villoro su extensa revisión crítica, generosa y constructiva, del manuscrito de este texto.

2. Este ejemplo, el de los nichos en sociobiología y el del utilitarismo descriptivo están tomados de Paul J M Schoemaker, "The expected utility model: its variants, purposes, evidence and limitations", *Journal of Economic Literature*, 20, 1982.6, 529-63 especialmente p 539.

3. Véase por ejemplo F Hapgood, *¿Por qué existe el sexo masculino?*, Fondo Educativo Interamericano, México, 1981. El darwinismo biológico se puede repasar cómodamente en C Darwin, *El origen de las especies*, versión abreviada e introducción de R E Leaky, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México, 1981.

4. Entiendo por *tautología explícita* un enunciado con la forma del ejemplo acerca del Emperador de Beethoven, es decir de la forma "A es A" cuando A existe. Una forma de *tautología encubierta* surge cuando a la pregunta "¿Cuál es la causa de B?" respondo "A" y no acierto a definir A más que como aquello que causa a B. Sucede entonces que la teoría "La causa de B es A" no admite refutación con tal de que B exista. Tales teorías no satisfacen el requisito enunciado por Karl R. Popper (*Conjectures and refutations*, Routledge and Kegan Paul, Londres 1963, Harper and Row, Nueva York, 1968) para toda teoría científica. El criterio de demarcación de Popper es justamente que la teoría que aspire a llamarse científica anuncie claramente a priori la evidencia observable que la refutaría.

5. Esto no significa que la contribución de las tautologías al conocimiento sea nula si tomamos "conocimiento" en sentido amplio. Una tautología encubierta puede contribuir a dilucidar la sintáctica del lenguaje o su semántica, esto último porque contiene una definición. Más aun, según Ludwig Wittgenstein (*Tractatus logico-philosophicus*) todas las matemáticas son una colección de tautologías en tanto que la contradicción de todo enunciado matemático correcto se contradice a sí misma. Véase también B Russell *Wisdom of the West*, editado por Paul Foulkes, Crescent Books, Inc Rathbone Books Incorporated, Londres, 1959, 308.

6. La biblia de la sociobiología es E O Wilson, *Sociobiology: The new synthesis*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1975. Véase también R Dawkins, *The selfish gene*, Granada Ltd, Nueva York, 1978.

7. Entre los estudios que "fundamentaron" la superioridad del blanco se hallan dos clásicos de A R Jensen: "How much can we boost IQ and scholastic achievement?", *Harvard Educational Review*, Invierno 1969, 1-23 y *Bias in mental testing*, Free Press, Nueva York, 1980. También J C Loehlin, G Lindzey y J N Spuhler, *Race differences in intelligence*, W H Freeman and Company, San Francisco, 1975. El tiro de gracia a la posición racista fue asestado en tres artículos, los dos primeros por S Scarr y R A Weinberg: "IQ test performance of black children adopted by white families", *American Psychologist*, 31, 10, 1976.10, 726-39 y "The influence of 'family background' on intellectual attainment", *American Sociological Review*, 43, 5, 1978.10, 674-92. Véase también S Scarr y coautores, "Absence of a relationship between degree of black ancestry and intellectual skills within a white population", *Human Genetics*, 39, 1, 1977, 69-86. El estudio con gemelos idénticos se publicó en S Scarr y W Baker, "The effects of family background: A study of cognitive differences among black and white twins", 10; *Race, social class and individual differences*, editado por S Scarr, L Erlbaum Associates, Inc, Nueva Jersey, 1981.6. Estos trabajos se reseñan y citan en U Bronfenbrenner, "Child development: The hidden revolution", *The National Research Council, Issues and studies 1981-82*, National Academy Press, Washington, D C, 1982, 40-55. Nótese sin embargo las fechas de publicación de los trabajos de Scarr y la más reciente de Jensen. En *Información Científica y Tecnológica*, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 3, 46, jun. 1981, se encuentra información sobre la inteligencia de niños coreanos adoptados por familias blancas norteamericanas.

8. Lo referente a diferencias entre orientales, judíos y caucásicos me fue comunicado por Alfonso León de Garay en 1979.

9. Véase E Rosenblueth, *Razas culturales*, El Colegio Nacional, México, 1982.

10. El origen común de las inflaciones está en que todos queremos ganar cada vez más. Si se satisfacen estos deseos tiene que haber más dinero pero si no aumenta a la par la producción, baja el valor adquisitivo del dinero. Esto se acendra en regímenes populistas, que hacen concesiones sin límite, y cuando compiten entre sí partidos políticos que hacen promesas exageradas; también cuando se pretende gran ritmo de crecimiento económico, que desquicia la relación oferta-demanda, especialmente si agota la capacidad del sistema productivo usual y obliga a métodos de producción más caros; y a través del mercado internacional influye la inflación que en otros países reina.

11. Véase cualquier historia reciente de economía política, como J K Galbraith, *The age of uncertainty*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1977.

12. Desde otro punto de vista la teoría puede seguir siendo válida. La teoría original no contenía la posibilidad de que el Estado interviniera. La intervención se da porque el Estado se entera de la teoría y la aplica pero al hacerlo modifica los postulados originales y la teoría sigue siendo válida mientras esos postulados no cambien. Esta situación es común en ciencias sociales y ocasionalmente se presenta en ciencias naturales, como cuando el uso de un insecticida o la administración de cierto antibiótico trae consigo la evolución de la especie que se pretendía aniquilar y la vuelve resistente a ese insecticida o antibiótico: sigue siendo válido que la sustancia administrada combate a la variedad original de la especie pero ya no que combata a esa especie en las nuevas circunstancias.

13. En la obra magna apologética del utilitarismo, *Utilitarianism*, J S Mill, Everyman's Library, Londres, 1910.

14. Véase G F Moore, *Principia ethica*, Cambridge at the University Press, 1902; reimpresso en 1962. También la obra de B Russell que se cita en la nota 5, p 267. A pesar de la demoledora crítica de Moore al utilitarismo de Mill y aun a la versión de Sidgwick que está exenta de la falacia mencionada, nueve años después, en *Ethics*, se vuelve un partidario quizá tibio de esta escuela, y algo parecido vale respecto a Russell.

15. En ética, teoría económica, teoría de decisiones y otras disciplinas se entiende por *utilidad* una medida escalar (un número real positivo o negativo) de nuestra intensidad de preferencia. Si prefiero X a Y, la utilidad de X es mayor que la de Y; si soy indiferente entre estas dos opciones, sus utilidades son iguales entre sí, y si no prefiero X a Y la utilidad del primero es menor o igual que la del segundo. Introduzco el concepto de felicidad cuantitativa para señalar que se trata de una medida de la intensidad de preferencia a la luz de toda la información relevante acerca de las consecuencias que en mi estado de ánimo (felicidad en el sentido usual, satisfacción, placer, gozo, etc) pueden llegar a tener las decisiones entre las que he de adoptar. En el utilitarismo convencional, principalmente desde los aportes de Jeremy Bentham a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, se juzga que decisión buena es la que tiende a producir "el máximo bien para el mayor número" o más formalmente, la que maximiza la suma de las felicidades ("la suma de las utilidades" en la literatura contemporánea) de todos los integrantes de la sociedad.

16. Nos encontramos en este y los ejemplos siguientes frente a la muy extensa clase de teorías que no satisfacen el criterio de demarcación de Popper. Los ejemplos tomados de teoría sicoanalítica y del marxismo se deben al propio Popper (véase la referencia a su libro en la nota 2).

17. H A Simon, "A behavioral model of rational choice", *Quart J Econ*, 1955.2, 69, 174-83, citado por Schoemaker (véase la nota 2).

18. G Calhoun, "Alcohol and public policy", *S⁹ Papers*, Social Systems Sciences Programs, The Wharton School, University of Pennsylvania, 1979.

19. Estos conceptos están tomados del artículo de Schoemaker (véase la nota 2), 539-40, quien cita a T. Scitovsky, *The joyless economy*, Oxford University Press, 1976 y G S Becker, *The economic approach to human behavior*, University of Chicago Press, Chicago, 111, 1976.

20. J Forrester, *Urban dynamics*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1969.

21. R Nozick, *Anarchy, state and utopia*, Basic Books, Inc, Publishers, Nueva York, N Y, 1974.

22. La situación en lo que atañe a edificios y presas de tipo gravedad se relata con detalle en *Fundamentals of earthquake engineering* por N M Newmark y E Rosenblueth, Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, N J, 1971, traducido como *Fundamentos de ingeniería sísmica*, Editorial Diana, México, 1976.7. En lo tocante al comportamiento del concreto reforzado véase también R Park y T Paulay, "Concrete structures" en *Design of earthquake resistant structures*, editado por E Rosenblueth, Pentech Press, Ltd, Londres 1980, 142-94, que contiene información más reciente.

23. D H Meadows et al, *The limits to growth*, New York Universe Books, Nueva York, N Y, 1972 y M Mesarovic y E Pestel, *La humanidad en la encrucijada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

24. Los mezquinos son una forma de verruga de color claro. Véase *Información Científica y Tecnológica*, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 4, 66, 1982, 6-8.

25. J Jaynes, *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1976.

Gabriel Zaid

LA INTEGRIDAD CREADORA

Los azares del exilio y de su vocación, fielmente seguida, a través de las más extrañas andanzas, han hecho de Rafael Dieste una figura singular de la literatura hispánica. "Toda *hybris* se paga", dijo Alfonso Reyes, refiriéndose a Goethe, y aludiendo a la desmesura (*hybris* terrible de los griegos) y al hibridismo (terror de los especialistas modernos). Reyes, como Goethe, había pagado. Un hombre puente, como Goethe, como Valéry, como Reyes, como Dieste, vive en la unidad de su persona las desgarraduras de la cultura universal. Las asume como personales y trata de superarlas en las fronteras hostiles de las disciplinas, en las inhóspitas tierras de nadie, en carne propia.

La trayectoria de Rafael Dieste puede parecer híbrida y hasta desmesurada desde la perspectiva de "hacer carrera". Pero eso dice más de las perspectivas gremiales que de una trayectoria creadora que, por el contrario, parece movida por la unidad, por una lógica viva y rigurosa que se despliega en muchos campos y así los integra. Esta integración resulta de la integridad: no de abarcar lo inabarcable con *hybris* híbrida y soberbia que acumula dominios contradictorios, sino de asumir las contradicciones, padecerlas en todo su rigor, evitando las componendas y conciliaciones fáciles, y encontrar la salida creadora: eso que le hace justicia a la contradicción, al mismo tiempo que la resuelve.

Dieste tenía una capacidad heroica de vivir a la intemperie de las soluciones cómodas. Una capacidad no puritana. Su pureza era rigor, fidelidad a los problemas, integridad: en un sentido casi "operativo", más que moralizante. Todas las par-

tes de su vida tenían que estar integradas, conectadas, comunicadas entre sí. Operaba con todo su ser. Eso lo metía en problemas inesperados, en problemas que para otros no serían problemas, pero que él no podía ignorar. Eso, finalmente, resolvía los problemas. Su integridad frente a la tensión se volvía creadora: integraba las partes de sí mismo y las partes del rompecabezas objetivo. Resultaba una catarsis personal y una catálisis objetiva que hacía más noble el mundo: más habitable y misterioso, más entero. En Dieste, la realidad parece liberada de reduccionismos teóricos y prácticos: el mundo entero y la conciencia entera se corresponden. Y en esta correspondencia florecen los poemas y los teoremas, el amor y el compromiso político, el teatro, la pintura, el mar, la música, los cafés, los viajes, las nubes, la tierra, la amistad.

Alguna vez se hará un recuento de las muchas tensiones que Dieste asumió y transformó en oportunidades creadoras: entre Galicia y España; entre España y América; entre el gallego y el español; entre lo popular y lo culto; entre la tradición y la vanguardia; entre el teatro, la pintura, la música, las letras; entre el arte y la ciencia; entre la obra y la política; etc. Lo más notable de todo será ver cómo de este cúmulo de tensiones resulta una depuración que es al mismo tiempo un enriquecimiento: todo lo contrario de un hibridismo, un diletantismo, una desmesura, una simple acumulación. La obra de Dieste es un cristal de muchas facetas, pero de una sola pieza. Refleja el mundo entero en su tensión, así como la integridad creadora de la cual proviene.

Para cuando se estudie como se merece la obra de Dieste, quiero dejar un testimonio sobre la faceta que más trabajo costará apreciar: sus investigaciones geométricas. Dieste fue profesor de literatura en el Instituto Tecnológico de Monterrey y se entendió muy bien con un grupo de estudiantes de ingeniería que formamos un club de lecturas para leer y discutir a los clásicos de la ciencia. Le pedimos que hablara de los *Elementos* de Euclides y

Rafael Dieste (1899-1981) destacó primero en Galicia, como dramaturgo, cuentista y crítico en gallego; después en Madrid, durante la República: fue creador del teatro de guiñol de las Misiones Pedagógicas, coludador de la revista *Hora de España*, director del Teatro Español de Madrid, participante de la Alianza de Escritores Antifascistas. Emigró a Buenos Aires, con intervalos en Cambridge y en Monterrey. Volvió a España, donde la reedición de *Historias e invenciones de Félix Muriel* (cuentos, Alianza Tres, 1974) le ganó un merecido reconocimiento. Después se han editado o reeditado *El alma y el espejo* (ensayos, Alianza Tres); *Viaje, Duelo y Perdición* (teatro, Libros Hiperión); *Teatro* (2 vols., Laia B); *Testamento geométrico* (Ediciones del Castro, Coruña); además de otros libros en gallego.

su charla fue una revelación. Nunca vimos tan claro que las matemáticas se pueden leer, no sólo operar, que es lo que suele aprenderse en ingeniería. Dieste no sólo sabía cien veces más geometría que nosotros, sino que, en forma verdaderamente socrática, nos hizo caer en la cuenta de una problemática inquietante, en el "superado" Euclides. Además, lo hacía con una naturalidad tan viva que, más que inclinarnos a considerarlo un "genio", un ser excepcional, nos hacía sentir que lo normal era usar toda la cabeza, no unos cuantos lóbulos.

Por entonces todavía no encontraba la solución que publicó unos años después en el *Nuevo tratado del paralelismo* (Buenos Aires, 1956). Habría que escribir un artículo muy largo para explicar en qué consiste el problema y la solución, y por qué es importante filosóficamente, y qué está haciendo en la obra de Dieste, que no pretendía hacer obra matemática y acabó haciéndola. También habría que explicar cómo en la matemática actual es casi imposible hacer obra reconocida sin hacer carrera: sacar un doctorado, incorporarse a un equipo académico, asistir a convenciones, publicar primero pequeños artículos, luego artículos importantes, etc. Pero ciertos azares, de sobra conocidos en la historia de las matemáticas, produjeron un reconocimiento del "azar objetivo".

Un teorema fundamental del *Nuevo tratado del pa-*

ralelismo dice que en la hipótesis lobacheskiana, "un par de paralelas es siempre superponible con cualquier otro par de paralelas". El mismo teorema, demostrado por un procedimiento diferente, apareció cinco años después en *Geometrías no euclidianas* de Luis Santaló. Por carta, el profesor Santaló me remitió a *Elementare Einführung in die Lobatschewskische Geometrie*, de A. P. Norden, publicado en Berlín Oriental en 1958, aunque originalmente en Moscú, en 1953, donde el profesor ruso llegaba al mismo teorema, aunque también por otro procedimiento. En 1961, el profesor canadiense H. S. M. Coxeter, incluyó en *Introduction to Geometry*, por un cuarto procedimiento, un teorema equivalente atribuido a D. W. Crowe. Por carta, el profesor Coxeter me aclaró que Crowe no había publicado antes el teorema.

Hay, pues, todos los elementos para constatar como mínimo lo siguiente: entre 1953 y 1961 surgió a la historia de la geometría un nuevo teorema, a través (por lo menos) de cuatro personas y procedimientos diferentes. Y una de estas personas fue Rafael Dieste.

Sin el menor propósito de hacer carrera, llevado por unos problemas que llevan a otros y que su integridad no podía soslayar, Dieste se había puesto a crear en las fronteras de la ciencia, a la par que los especialistas.



Dieste por Manuel Colmeiro

Danubio Torres Fierro

LAS UTOPIAS CANCELADAS

ENTREVISTA A HANS MAGNUS ENZENSBERGER

Hans Magnus Enzensberger nació en Kaufbeuren (Baviera) en 1929. Ha residido en distintos lugares de Alemania, de Europa, de Estados Unidos y de América Latina y durante algunos años en la isla noruega de Tjøne. Una de sus estancias más prolongadas tuvo lugar en La Habana, y su resultado fue el libro *El interrogatorio de La Habana*, que en su edición española (Anagrama, 1973) recoge cuatro largos ensayos (“El interrogatorio de La Habana: autorretrato de la contrarrevolución”, “Imagen de un partido: Antecedentes, estructura e ideología del Partido Comunista de Cuba”, “Turismo revolucionario” y “Las Casas, o una mirada retrospectiva hacia el futuro”). Amparándose en una mirada inmisericorde, astuta y despiadadamente irónica, Enzensberger ha desarrollado una sólida actividad creadora de la que se destaca fundamentalmente su obra poética (*Poesía para los que no leen poesías* y *Mausoleo* pueden ser consultados por el lector español) y varios libros de ensayo (*Política y delito*, publicado por Seix Barral en 1966, es el más importante). No es extraño que Enzensberger sea a la vez un poeta y un ensayista: en él, la sensibilidad y la emoción están íntimamente vinculadas a la lucidez y al mundo de las ideas. De ahí surgen una poesía argumental, en la que el autor opina y polemiza, y una tarea ensayística que constantemente apela a la paradoja y a una brechtiana habilidad para desmontar situaciones que la rutina ha convertido en naturales.

—Según lo que puede observarse en la lectura de *Poesía para los que no leen poesías* (libro que recoge piezas de tus primeros títulos publicados), desde muy temprano tu producción estuvo marcada por algunas constantes, por algunas preocupaciones muy tuyas. ¿Coincides con este planteo?

—Primero digamos que soy un escritor tardío porque empecé a publicar sólo a los veintiocho años. Eso se explica, creo, porque tuve mucho cuidado de no caer en la trampa del autor joven que publica cosas de las que más tarde se arrepiente. De ahí, también, y como tú lo señalas, que mis primeros tres libros tengan una cierta unidad más notoria, quizás, desde el punto de vista literario. El primero de ellos apareció en 1957 y se titula *Verteidigung der Wölfe* (*En defensa de los lobos*). Es un libro agresivo y con un planteo diría que violento para los alemanes ya que los lobos del título son la gente que detenta el poder político y las ovejas el pueblo. A mí siempre me pareció injusto acusar a los lobos de todos nuestros males, entre otras razones por una fundamental: sin la complicidad de las ovejas, ellos no habrían podido —por ejemplo— llevar al país al nacionalsocialismo. Mi segundo libro fue *Landensprache* (*Idioma nacional*), que se publicó en 1963. Allí asoma una preocupación muy marcada por las cuestiones políticas alemanas, seguramente como resultado de que mi

formación (política, espiritual) estuvo determinada por el fascismo o, más precisamente, por el antifascismo. No olvidemos, aquí, un dato importante: yo tenía diecisiete años al finalizar la guerra. Por último, *Blindenschrift* (*Escritura para ciegos*) continúa de alguna manera a los libros anteriores al postular la dificultad que existe para leer la realidad, lo que se tiene delante de los ojos. Hice una selección de estos tres títulos bajo el nombre genérico de *Poesía para los que no leen poesías*, cuyo traductor fue Heberto Padilla. Esa traducción, que apareció en 1970, es el resultado de mi estancia en Cuba.

—Curiosamente, la traducción de *Poesía para los que no leen poesías* tiene mucho del propio Padilla.

—Es cierto. Ocurre que la posición de ambos frente a la poesía es bastante similar. Por ejemplo: a los dos nos importa mucho el humor.

—Entre esos tres libros mencionados y lo que publicaste más tarde hay varios años de intervalo...

—En primer lugar, tenía otras cosas que hacer en lugar de dedicarme a escribir poesía. Recordemos que en ese lapso ocurre el movimiento del 68, que fue de vital importancia para mí porque me dediqué a organizar actos y a hacer una revista política, y además por esa época estuve en Cuba. La verdad es que a mi vida podrían aplicarse puntualmente los famosos títulos de Goethe: años de aprendizaje por un lado y años de peregrinaje por otro. Y también la fórmula es aplicable a mi actividad literaria. Aparte de que siempre me negué a ser un poeta que produce un libro cada primavera, muy pronto me di cuenta de que me aburría esa fórmula que podríamos llamar “antológica” de hacer libros de poesía, es decir: reunir poemas sueltos de manera arbitraria. Amén de aburrirme, esa fórmula me parecía demasiado modesta y sentí que debía pensar en proyectos más largos, más ambiciosos, que se apoyaran en una estructura determinada y más compleja. Descubrí, entonces, que todo libro debe de tener una unidad de proyecto, ser el resultado de una propuesta estética y ética donde nada, o casi nada, quede librado al azar o la arbitrariedad. El fruto de esa concepción es *Mausoleo*, donde aparecen un contexto muy elaborado y una precisa unidad de contenido: lo que allí domina es, en efecto, una tentativa por resumir la problemática del progreso. También aparece algo más: la intención de trabajar a fondo en la narración épica, que es una forma ya difunta en la literatura moderna. Es un intento que trato de cristalizar en *El hundimiento del Titanic*, que será publicado en español en fecha cercana (ahora estoy revisando su traducción).

— Ya que hablas de la traducción de tus textos al español, conviene aclarar que resulta muy difícil, para quien no sabe alemán, calibrar enteramente tu poesía, detectar cómo se inserta en una tradición.

— No lo dudo, pero ahí es poca la ayuda que yo puedo prestar. Este planteo que tú acabas de hacer no me seduce ni me tienta porque aborrezco esa idea, tan arraigada en nuestra cultura, que pretende que los escritores se autodefinan. Yo pienso, y no por timidez frente a determinadas preguntas sobre el compromiso del escritor o sobre sus influencias, que la literatura debe de ser un diálogo. Por lo demás, no hay que olvidar, aquí, que los escritores son muy privilegiados porque tienen la posibilidad de hacerse oír, de pronunciarse más que el resto de la gente. Ya sabemos que la multitud es silenciosa y que en el espacio público no tiene voz.

— Yo te lo preguntaba porque en español es muy escasa la poesía alemana actual que se conoce.

— Si hablamos de eso que se llama “influencias”, debo decir que son numerosísimas. Tú ya lo sabes: un escritor es un omnívoro que se alimenta de todo lo que le pasa por delante, y no sólo de lecturas sino, también, de frases oídas al pasar, de opiniones ajenas, de cuanto llama su atención. La poesía es un trabajo individual y aislado pero, al mismo tiempo, emplea un material que, a diferencia de los colores o de la piedra, es socialmente muy elaborado y al que el poeta debe recrear. También en este sentido escribir es un trabajo colectivo. De ahí que yo prefiera no ser el alumno de determinado maestro sino tener, en mi memoria, una multitud de voces. Desde el punto de vista literario, esa actitud se traduce, por ejemplo, en el hecho de que hace ya algunos años que publiqué una antología que se titula *Museo de la poesía moderna*. Es un libro curioso porque abarca dieciocho idiomas y traduce a todos aquellos poetas (rusos, chinos, chilenos, etc.) que no eran conocidos en Alemania después de la guerra. En esa época los alemanes ignoraban por completo lo que sucedía en el resto del mundo, y yo quise remediar al menos en parte la carencia con ese libro. Ahí es donde aparecen mis intereses más personales: la elección es mía y obedece, en todos los casos, a mis gustos y mis criterios. Es sabido que un escritor es también un egoísta: jamás lee “objetivamente”.

— Si hay un rasgo que permanece inalterado a lo largo de tus libros, ése es el escribir una poesía muy argumental, donde el autor opina y emite pareceres.

— Es cierto. Y eso se explica porque yo me niego a sumarme a quienes entienden —y son legión— que la inteligencia no interviene o no es necesaria en el ejercicio de la poesía. No nos engañemos: lo que domina es justamente esa visión de la poesía como una cosa bella, hermosa, lírica —y donde no cuenta el intelecto. Pero, para mí, la poesía es un todo complejo en el que, además y sobre todo, intervienen no sólo todas las facultades del autor sino también las del lector. De ahí que no tenga vergüenza, o recelo, de introducir en cuanto hago ese aspecto argumental que tú señalas. Y aquí cabe una aclaración: nunca intento traducir una idea a términos poéticos sino que trato de pensar haciendo poesía.

— Lo que acabas de decir me recuerda un texto muy virulento de Witold Gombrowicz donde emplea, más o menos, los argumentos que tú acabas de usar. Si mal no recuerdo, ese texto se titula “Contra los poetas”...



Enzensberger

— Recuerdo ese texto y estoy de acuerdo con él. Si se hace poesía en busca de la “belleza”, el resultado es una labor de señoras gordas: coser, bordar y esas cosas.

— Cuando hablabamos de que tu poesía es muy argumental, yo recordaba tus libros de ensayos. Sería bueno que me dijeras algo sobre esa actividad.

— Para mí, el ensayo actual es una forma espuria y casi degenerada porque, cuando se conocen sus orígenes, se comprueba que era un género muy rico, muy complejo, y que ofrecía enormes posibilidades. Mi opinión es que las instituciones académicas lo han convertido en algo cada vez más pedante, estrecho y pseudocientífico. Mis modelos han sido gente como Diderot o Heine, quienes emplearon en el ensayo una prosa con elementos narrativos y argumentales. Es en ellos —y por ende en fecha muy temprana— que aparece, por ejemplo, el principio del montaje. Este último es un método que, al menos a mí, me permite introducir una cierta complejidad para analizar determinados fenómenos o determinados temas. Nunca debemos olvidar una de las claves de la labor literaria: el hecho de que la complejidad de los fenómenos o de los temas analizados debe reproducirse puntual-

mente en la prosa o en eso que llamamos forma. Ahora en Alemania, acabo de publicar un libro que se titula *Migas políticas*. Es un paso adelante en mi obra porque su forma es mucho más libre —por ejemplo: recojo o invento personajes que hablan, que dan su punto de vista, y así logro que el monólogo casi desaparezca. Ya no me gusta, en el espacio del ensayo, esa obligación que tiene el autor de tener siempre derecho a decir la última palabra, o ese principio que reza que si el autor propone algo debe de defenderlo, comprobarlo, demostrarlo y darlo por fin como un resultado irreversible. Por lo demás, y frente a determinados temas o situaciones, es una falsedad pretender ofrecer una respuesta o una solución.

—Al comenzar esta conversación, tú dijiste que tu vida podía dividirse en años de aprendizaje y en años de peregrinaje. ¿Qué destacarías de los primeros?

—Desde mis primeros pasos públicos fui considerado un conflictivo. Ese es un término español que aprendí en Cuba porque allí —y para mi sorpresa— había muchas situaciones y personajes que caían bajo ese rótulo —y entre ellos estaba yo. Dije que eso me sorprendió porque tengo la costumbre de siempre decir mi parecer, de ser sincero y franco, y esa es una regla que aplico sobre todo a mis amigos. Por tener esos rasgos me tomaron en Cuba por alguien polémico e inaceptable. Pero en todos lados se cuecen las mismas habas: en Alemania me sucedió más o menos lo mismo al publicar algunos ensayos que trataban sobre cuestiones políticas y culturales del país. La verdad verdadera es que me encontré en esa posición polémica a pesar de mí mismo. Entonces fue cuando me di cuenta de que eso es también una trampa porque un escritor jamás debe aceptar la visión que de él tienen los demás. Justamente por eso, y porque no quise conformarme con ser un especialista (es decir: un escritor que sólo habla de literatura, por ejemplo), traté de extender lo más posible mi ámbito de preocupaciones. Físicamente, tal actitud se tradujo en una emigración voluntaria porque la obsesión por los problemas alemanes, y en concreto por la propia cuestión alemana (el Tercer Reich y lo nacional, por ejemplo), me parecía un camino sin salida, un verdadero *cul de sac*. Para escapar a todo eso viví en Escandinavia, un país que en aquel momento asomaba como un modelo en el que la socialdemocracia progresista había llegado a su punto máximo. Por mi parte, sé que esa escapada quiso ser la búsqueda de una sociedad más aceptable que la mía. Quizás se trató de un intento ingenuo...

—¿Por qué rechazabas a la sociedad alemana de ese entonces?

—Los años cincuenta, que son los del llamado “milagro alemán”, fueron muy aburridos desde el punto de vista intelectual. Todo el país estaba preocupado por el bienestar material, por la reconstrucción económica y por el establecimiento de una sociedad de consumo. Tal vez esos empeños sean naturales e inevitables, pero para quien no está dentro de ese juego (al no ser un empresario o un ejecutivo) el asunto se vuelve ideológicamente muy pobre. Y eso fue lo que ocurrió durante los años del gobierno de Adenauer, a lo que se sumó el anticomunismo frenético e ignorante. Pasé entonces mucho tiempo fuera del país: en América Latina, en Estados Unidos, en Italia, en la Unión Soviética. Quería esca-

par —repito— del provincianismo centroeuropeo. Por otra parte, y ya desde el exclusivo punto de vista político, fue un intento deliberado por examinar a fondo la cuestión del socialismo no sólo a través de los libros sino de la propia práctica.

—En ese sentido, ¿cómo fue la experiencia cubana?

—Tengo que decir que para mí Cuba es un país encantador, y que tuve con él una especie de *affaire d'amour*. Yo ya conocía bien, en los años sesenta, los regímenes de Europa Oriental y llegué a la isla con la ilusión de hallar un socialismo distinto. Y debo aclarar que en un primer momento hubo indicios que me llevaron a pensar que, en efecto, allí podría encontrarlo. Esa confirmación no se desprendía de una lectura del *Granma* o de conversaciones en la sede de Casa de las Américas, sino de mi contacto con la gente en las zafras y en el campo (y aquí debo precisar que siempre me negué a asistir a los centros dedicados a los extranjeros: mi intención no era hacerme fotografiar al lado de los revolucionarios). Yo traté sólo con cubanos y mi contacto con los altos mandos, y con los intelectuales que venían de visita, fue raro o escaso. Fue a través de mi experiencia directa con el pueblo que llegué a entender que el asunto no tenía salida y que Cuba no plantearía nunca una alternativa real al socialismo. Y aquí debo decir —porque así lo siento y lo vivo— que a mí no me interesa demasiado saber quiénes son los responsables o los culpables de que las cosas sean así. Lo que yo he podido comprobar, invariablemente, y eso en la Unión Soviética, en China y en la propia Cuba, es que un régimen de esa naturaleza siempre tiende a convertirse en una deformación histórica, en un animal extraño con el que ni siquiera soñaron los padres fundadores del socialismo. De ahí que, a esta altura, el socialismo me parezca una utopía abortada. No es más un horizonte esperanzador o un futuro por el que uno pueda comprometerse. Ese fue, a grandes rasgos, el resultado que extraje de mi experiencia cubana —pero la verdad es que a mí me interesa, más que la suma neta de esa operación, el trayecto que hice para llegar a ella. A mí me importa, en todos los casos, pasar por lo concreto. Este es un aspecto —como te habrás dado cuenta— en el que insisto mucho, quizás debido a mi simpatía por el empirismo. De ahí, además, que vea a las ideologías como instrumentos demasiado crudos —algo así como examinar una molécula con un hacha.

—Frente a esa bancarrota del socialismo, ¿tú piensas que hay que volcarse hacia la socialdemocracia o hacia el reformismo?

—Es sabido —y yo lo comprobé en carne propia— que el modelo de socialdemocracia que ofrecen países como Escandinavia, Suecia o Noruega funciona sólo hasta un cierto punto. Tampoco ellos sirven de horizonte utópico ya que acaban en un filisteísmo y en un paternalismo poco recomendable. Y siempre aparece la cuestión del Estado, que es un tema central en nuestros días. En el régimen totalitario, ese Estado es un padre severo y en el socialdemócrata es benévolo, pero también en éste aliena la voluntad y expropia los deseos. Por otra parte, y para poner todas las cartas sobre la mesa, los últimos años enseñan que el Estado providencia no funciona como sistema económico, que ha llegado a sus límites. Tampoco ofrece una solución a los problemas actuales de la humanidad. Es cierto: de ese panorama se desprende una conclusión desencantada y, en consecuencia, vivimos una situa-

ción que a mucha gente desespera. En lo personal, no desespero porque considero normal que no se ofrezcan soluciones totalizantes, en las que se halla respuesta a todo. Tal vez, en este momento, hemos llegado a carecer de respuestas de forma alarmante. Pero eso es un desafío. Y de ninguna manera hemos llegado al apocalipsis —que, por lo demás, es también una suerte de utopía negativa que, en las sociedades ricas, adquiere visos absurdos: ese llanto interminable, esa complacencia en el horror que necesariamente deben verse con cierta perspectiva satírica porque quienes así se conducen comen bien, tienen dos casas, un coche...

—¿Cuál es la situación de Alemania con respecto a las dos grandes superpotencias?

—Todavía vivimos las consecuencias de Yalta que, como debe recordarse, fue un pacto entre las dos superpotencias. Ambos bloques tienen políticas muy peligrosas. Pero, a mi entender, hay una diferencia: el régimen soviético es irreversible en su propio mecanismo al carecer de la flexibilidad necesaria como para que en su interior se produzca un cambio saludable, positivo. Es un sistema que tiene mecanismos de autopropagación tan fuertes que jamás caerá —o caerá de forma violentísima. Por su parte, la sociedad norteamericana es malsana pero justamente ha conservado la capacidad de cambiar hasta un cierto punto. El ejemplo de Watergate



Adenauer

es muy claro en ese sentido —y espero que su continuación sea la de que los norteamericanos se desembarquen de Ronald Reagan. Hay, entonces, y como decía, una enorme diferencia entre uno y otro bloque. Y no deja de ser hipócrita (una hipocresía de izquierda muy arraigada) que todos nosotros pretendamos, incluidos los izquierdistas más vociferantes, vivir en una sociedad de tipo occidental, es decir: más o menos norteamericana, antes de hacerlo en la Unión Soviética. Pero si, dentro del planteo que acabo de hacer, no hay una simetría entre los bloques, ésta sí existe desde el punto de vista de la posibilidad de una guerra mundial y total. Ahí sí ambos tienen la capacidad de acabar con la humanidad.

—Concretamente, y dentro de ese esquema, ¿cuál es la situación de Alemania?

—Naturalmente, la división del país es una tragedia desde el punto de vista humano —pero desde una perspectiva más fría, olímpica si se quiere, tiene la virtud de abrir los ojos sobre lo que es realmente el llamado “socialismo real”. El contraste entre una y otra zona del país es notable, y la gente extrae de allí sus deducciones. Por otro lado, no creo que los alemanes, solos, tengan un papel determinante en el futuro de Europa —y con esto quiero decir, además, que tampoco es deseable que lo tengan. Pero indudablemente tienen una gran responsabilidad por el solo hecho de tener el pasado que tienen...

—Pero hay algo más grave: Alemania puede convertirse en el campo de batalla privilegiado si estalla una guerra entre las superpotencias.

—Sí, pero si eso sucede será determinado por los rusos y los norteamericanos porque, en realidad, en Europa Central la posibilidad de una guerra es nada más y nada menos que una paradoja. Es la región del mundo donde hay una mayor concentración de armas atómicas y, al mismo tiempo, donde hay menos razones para una guerra. ¿Por qué? Porque allí la definición de las zonas de influencia y de ingerencia es tan clara que basta con respetarla. Como se sabe, en Europa no existen reivindicaciones territoriales y sólo los alemanes insisten en la hipótesis de una reunificación forzada ya que ni los orientales ni los occidentales la quieren realmente. Allí se respeta ese estado de cosas insatisfactorio a sabiendas de que no existe otra alternativa. De ahí que una guerra en Europa Central sea el colmo del absurdo. Así planteadas las cosas, mi opinión es que los alemanes, dado su poderío, tienen tal vez la obligación de estorbar los movimientos de los dos grandes bloques. En otro orden de cosas, y respondiendo a tu inquietud, hay que decir que el llamado modelo alemán ya no es lo que era. Se han introducido cambios importantes en la sociedad, que van desde el abandono del frenesí por el dinero hasta una sana preocupación ecológica, pasando por el hartazgo del consumismo. Ahí asoma una forma de sensatez, una denuncia de saturación. Hay, para decirlo corto, un proceso de aprendizaje que, por fortuna, no se limita a Alemania sino que se extiende a toda Europa: que el bienestar no es infinito, que la idealización de la sociedad no es viable. Son cosas que hacen vivible Europa. Y que, en lo que a mí respecta, me llevan a estar mucho menos preocupado por mi país de lo que lo estaba en —por ejemplo— los años cincuenta.

Marco Antonio Montes de Oca

POEMAS

OFICIO COLECTIVO

A Saúl Yurkievich

¿Qué hace el panadero con la estrella
caída en su masa?
¿Qué hace la vendedora de círculos de música
cuando visiones imprudentes abandonan su alero
y el rastro de una abeja
las divide en dos?
¿Qué hago yo, apagando lámparas
con sollozos arrancados
al corazón humeante?
Todos hurgamos la nariz
del dragón apagado,
nos preguntamos
por la otra pierna de la campana,
cavamos el huerto
donde se hunden hilos de cometas,
buscamos el prodigio
que mata milagros consabidos;
todos, más uno,
golpeamos el techo de cristal de roca,
la irrompible escafandra,
el escaparate blindado,
la transparencia agrietada por las uñas
y restituida por el viento.

MI DOBLE ESTÁ FELIZ

No sé si me espera
la reencarnación
con todo y doble
o si voy a ser glacial vampiro
de reflejo imposible.

Por lo pronto
dejo en la mesa
un mundo por interpretar,
blancos astros
cuyas barbas son la lluvia.

Está cerca el momento:
mis terribles arañes de moribundo
cebrea la piedra.

Mi doble está feliz.
Es él quien resucita
entre el deshielo del ser
y la evaporación del alma.

I

“Amor entre ruinas”, el poema más extenso de los tres volúmenes de Alí Chumacero, forma parte de la sección “Tiempo perdido” del segundo tomo *Imágenes desterradas*. Se había anunciado este título, “Amor entre ruinas” en su primer libro, *Páramo de sueños*, para encabezar un apartado de quince poemas. La reiteración y el significado del rubro se ciñen a su papel fundamental que sostiene y abarca la tríada lírica de Chumacero: muerte, vida, amor. Los vínculos entre estos tres temas perennes constituyen un sistema de subordinaciones telescópicas que descubrimos en “Amor entre ruinas” como uno de los mayores logros de su lirismo. Veremos que los lazos temáticos se edifican sobre una compleja red de nexos semánticos y sintácticos, sobre una imaginaria enhebrada en una maraña sensorial.

La poética de Chumacero se ahonda en un concepto de la vida penosa sometida a una lenta consunción (PS/37-38). El hombre desamparado y huérfano vaga por un desierto del olvido (PS/56-57; ID/64-65 y 98-99). Asomado al abismo del duelo existencial (PS/37-38), se anega en la soledad del “yo” (PS/ 13-14), en la hiperestesia de oírse el cuerpo (PS 52-53) y de agonizar inserto en su forma, sitiado dentro de sí (PS/15-16). Vía el desdoblamiento, el poeta viene a encarnar un Narciso herido, reflejo del ser cuya “inexistencia” le concede una doble muerte, la de su forma terrenal y la de su imagen en el espejo (ID/64-65). Se considera sepulcro de sí mismo (PS/29-30). Alimentada por el enamoramiento de la carne dolorida (PS/13-14), su introspección psíquico-anímica le proporciona la experiencia vital del implacable paso de una muerte imperfecta y parcial por ser simulacro de la definitiva. Agobiado por un vacío circundante sólo su pulso, delator de su mortalidad, le asegura que vive y muere a la vez.

Todo parece (ID/68-69, 88-89, 92), incluso el hombre, quien no es más que “desplome del tiempo” (ID/63). Sus recuerdos viajan hacia el olvido (PS/56-57, 70-71), y el sueño de lo pretérito se aniquila en tristeza (ID/86-87). A veces se erige la esperanza de conocer el misterio existencial ya presentido en la muerte que vive a cada momento (PS/23-24, 25-27). Así, Chumacero siente la sangre herida que corre por sus venas (PS/21-22); en ella navega despacio la muerte (PS/17-18), creciendo en sus entrañas (PS/56-57), cavándole una tumba (PS/25-27). Se entrega a los efluvios mortíferos de la carne, a su retorno a la matriz húmeda, recuerdo inicial del primer encuentro mortal (PS/23-24). Inmerso en la quietud de la nada, el poeta dialoga tiernamente con la muerte, imaginándola sola, pura, liberada, después de que él sucumbe al derrumbe final (PS/17-18).

Sólo la mujer, bálsamo y naufragio a la vez (ID/98-99), rescata al poeta del interno compás funesto. Ella le hace renacer por medio de la pasión que rompe la forma congelada de un tiempo vuelto espacio (PR/44-45), de su cárcel de estériles pensamientos reflexivos. Y, sin embargo, esta salvación *contra* el mundo y *contra* sí, implica la destrucción (PA/28), puesto que el amor brota ya tronchado y marchito, como “incendio entre ruinas”, y lleva consigo su inevitable fenecer. Por lo tanto, el poeta descubre la vida y la muerte a través de la pasión (ID/102-103), la cual sabe a sepulcro (PX/43-44) y a la tristeza infinita de una hermosura sin límite y efímera.

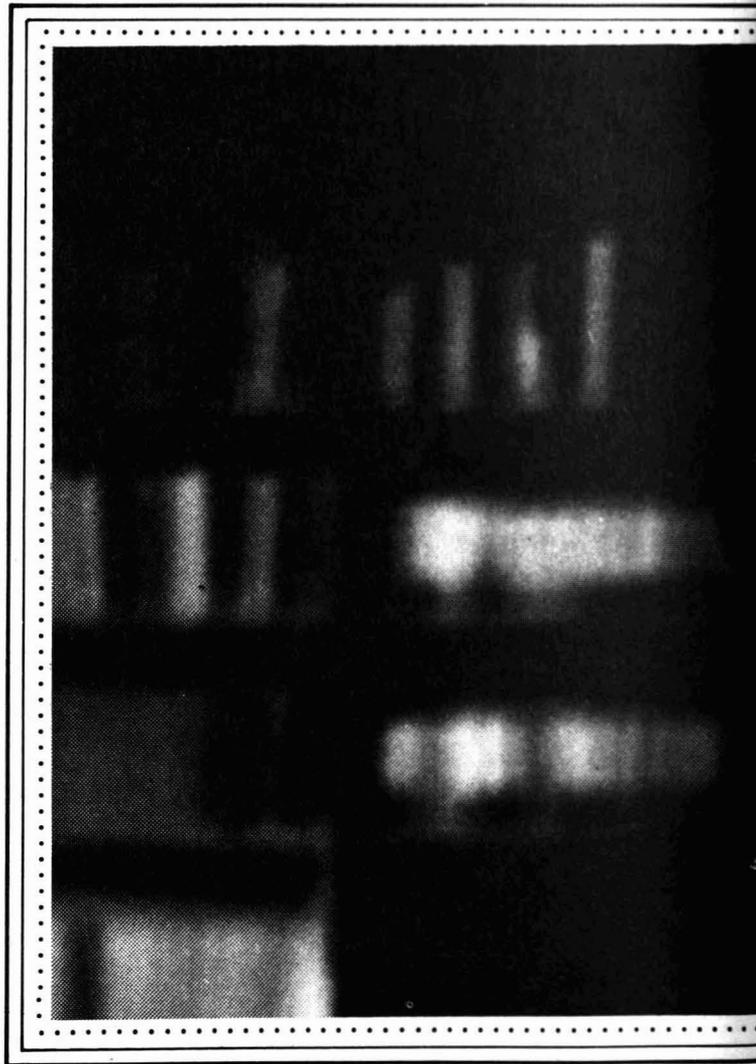
La cruel huella del amor desvanecido (PS/45-46) deja al hombre con la forma de la ausencia (ID/102-103), con un

pavor sombrío, con un temor de ser sólo unos restos agónicos que reflejan lo desaparecido (PS/37-38). Soñar con la imagen de la nada es hundirse de nuevo en sí (PS/56-57), volver a la mirada reflexiva, al sueño que presagia la muerte doblemente experimentada como amor y vida. El poeta deja constancia de su íntima soledad, de su agónico sentir, y de su condición existencial, cuando surge su voz (PS/29-30) para recrear la sombra del amor extinguido en sueños (PS/37-38, 52-53). De modo parecido a la pasión consumida en cenizas, su palabra rueda por la piel al abismo, y el poeta sin voz se descorporeiza en mera huella o eco de lo perecido.

II

Una relación osmótica: flor y agua

Las imágenes de la flor retienen sus significados tradicionales: fragilidad, belleza, pureza y fugacidad. Se comprueba el interés en este símbolo para los poetas de “Tierra Nueva”, con la publicación en su revista de un estudio sobre la rosa efímera en la poesía española de Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, Calderón y Espronceda.¹⁵ En la lírica de Chumacero, la flor se vincula a otros símbolos o vocablos de índole movедiza o transformadora e imparte su inminencia al cuerpo del hombre donde florece en el meollo de sus huesos o en



los labios que pronuncian la palabra y confieren el beso efímeros. La flor, que de modo antitético encarna el fallecimiento corpóreo y el nacimiento temporal, se ubica en el jardín como la muerte en el cuerpo del hombre. Ni el jardín ni el ser humano logra compenetrar el carácter misterioso de la flor simbólica. Su presencia deja constancia de la pureza inasible de la existencia y del lazo con el vacío y el endurecimiento mortales.

- flores fugitivas de la espuma (PS/10)
- aleteo herido de azucena (ID/83)
- la flor de los labios (PS/23)
- en tus huesos florezco (PS/26)
- Rosa desvanecida sobre el túmulo
al germinar del tiempo derrumbada (ID/68)
- cuando el jardín no sabe
si la flor es un sueño
o la esperanza presentida (PS/23)
- la flor más pura del silencio,
inquebrantable muerte ya iniciada
en absoluto imperio de roca sin apoyo (PS/25)



En "Amor entre ruinas" los desnudos apasionados detienen el tiempo mientras asoman con precariedad al abismo como "una flor suspensa sobre el agua" (v. 2). Esta imagen amorosa, inmovilizada e inestable, es apenas corpórea. La flor se desvanecerá en busca de lo bello, "huella de la rosa" (v. 42), hasta perder su innata índole sensorial/blandura táctil, aroma, color. De igual modo, al desmayarse la pasión, el hombre perderá su sensibilidad correspondiente: "la herida que duele sin sentirse, / tal el invierno de una flor antigua / que no cediera forma ni color" (v. 95-97).

Flor efímera y agua perdurable se comunican en contrapunto e interacción; la pasión brota de la nieve, la funde, e influye en sus mutaciones; pero el agua luego sellará el destino final de la flor (pasión). Esta es sinónima de la mujer desnuda "recostada en nieve / semejante al retoño" (v. 112-113); la "flor que en la sábana deshiela" (v. 142). De la apasionada sensualidad perfumada de la flor sólo se conservará la corola mutilada del sueño: "el pétalo de aroma disecado" (v. 151).

Contracara de la evanescencia de la flor —pasión y deseo—, el agua perenne representa la constancia de la muerte. Por lo tanto, la flor ejemplifica la existencia, la carne, la luz, la pureza, todo lo que se somete al devenir temporal, mientras que el agua de constante energía cinética perdura, de modo cíclico, por medio de sus varias máscaras. Rodea y devora al naufrago "como eterna marea que consume/ el herido temor donde flotamos" (v. 11-12). Surge desde las entrañas del poeta como "trémulas olas palpitando" (v. 7) del amor, las cuales luego caen sobre la piel. De nuevo el deseo conlleva su propio fenecer mediante el movimiento ascendente/descendente y la substanciación húmeda. El ardor que se erige como espuma, disipándose en niebla por el aire, luego se solidifica y se precipita con pesadez fatal: "se desploma espesa / tal una ola funesta" (v. 40-41). Deslizándose sobre el cuerpo yerto, el agua lame el desnudo y participa de su enfriamiento y de su parálisis: la pasión adquiere sabor "a mar, ya congelada, / a íntimo sepulcro, / a lágrima rodando por el mármol" (v. 98-100).

De esa manera el agua y la flor se proliferan en imágenes que abarcan procesos de apariencia contradictoria, pero de relación osmótica, puesto que los dos, agua y flor, conllevan la muerte: ésta como la pasión efímera, y aquélla como el lento perecer perenne. A veces las formas del agua se difuman o descienden diluidas o derrumbadas en espuma, niebla, lluvia, rocío, u olas; otras veces el agua afirma su naturaleza cíclica de eterna marea. La humedad mortífera cubre al hombre y lo descubre a la vez, cuando navega por la sangre como "amortajado río" (v. 145).

Oírse el cuerpo

Atento a su cuerpo, Chumacero, a veces, cierra los ojos, agudiza el sentido del olor y del tacto, y escucha el latido de su sangre. Nada existe fuera de lo sensorial, percibido, recordado, o soñado; le cuesta concebir al hombre como ideal o al alma incorpórea. En el poema "El hombre del tiempo", el poeta distingue entre dos vocablos: "Nombre" y "hombre". La abstracción platónica del hombre, es decir, su *Nombre*, con mayúscula, perdura; pero el *hombre*, escrito con minúscula, es mortal. Sólo Dios sabe si el alma habrá de disfrutar floreciente de la fe circundada de su palabra (ID/66-67). En el "Responso del peregrino", de su último libro, el poeta clama por la cristiana sepultura de la desolación y, a la vez, afirma la supremacía de la materia, aunque sea sólo el recuerdo

o sueño de ella: "Acaso / el reino de la dicha sólo sea / tocar, oír, oler, gustar y ver / el despeño de la esperanza" (PR/19-20).

A modo del sinécdoque, las partes del cuerpo padecen de los sentimientos de la psiquis. El miedo se aferra a labios y manos; el aliento y la voz agonizan; y el sueño solloza por la piel. El poeta se extiende dentro de su propia carne como en lecho fúnebre y desde una perspectiva reflexiva aun se deleita en observar su lento desangrar:

me recuesto en mis venas (PS/24)

Si acaso el ángel sigiloso
abriera la ventana de mi sangre (PS/18)

El oído y el sonido cobran importancia para el poeta pasivo, que escucha su propio pulso —"oigo la vida en mí" (PS/52). Su voz anuncia el dolor de la pasión y de la palabra efímera— "...y digo / que nuestro amor es agonía, / que escuches mi temor y mi palabra de humo" (PA/45). Persiste en recrear la imagen del deseo en palabras nacidas de su sueño. En "Amor entre ruinas", la voz del poeta se identifica con el cuerpo entero hasta reemplazarlo en los últimos versos. Cuando la pasión se desliza hacia el olvido, el hombre se inmoviliza, y pierde la capacidad de expresar su corporeidad. Su voz se deshace, tartamudea con incoherencia, y de-

viene hueco que atrapa y refleja un sonido que no le pertenece:

inmóvil mi desnudo
tal un sonido amargo de sílabas deshechas
y soy un balbuceo,
un aroma caído entre tus piernas rocas:
soy un eco. (v. 170-174)

Esta estrecha relación concatenada entre boca y labios, el desplome de la voz hacia el vacío, y la ausencia del sonido apenas apresado en su presencia silenciosa por el cuerpo del poeta, ha sido una constante en la poesía de Chumacero desde su primer libro y en poemas como "Anestesia final":

la boca atropellada de silencios,
como si labios húmedos
cayeran en mi huella
deletreando ausencia entre las manos. (PS/21)

Tal como las imágenes claves, con rareza se aíslan las sensaciones unas de otras. Por lo general se realizan combinaciones inusitadas de correspondencias sinestésicas. Estas, a menudo, incorporan la noción de lo fugaz apenas perceptible, lo cual evoca el transcurrir del tiempo y la existencia perecedera. La reiteración del vocablo "lento" indica el ritmo de la marcha fúnebre, mientras apenas se discierne su paso como movimiento de leve conmoción, de aletazo de pluma o de temblor sutil: "trémulas", "temblorosa", "turbado". Por ejemplo, la pasión se consume con ardor y luz en llamas y luego se esfuma en tenues agitaciones y desmayadas sensaciones entre sus propias ruinas como rescoldo, humo, y ceniza. Los verbos delatan una presencia apenas asible en versos repletos de imágenes desvanecidas y emanaciones difuminadas: húmedo aliento, vaho, gemidos, callado rumor, tacto apagado. La falta de color¹⁴ es reemplazada por la oscuridad y sus matices intermedios de sombra, penumbra y tinieblas.

Valiéndose de la agitación fugitiva, el poeta crea sintagmas de compenetración sinestésico-cinética: "alas y gemidos de silencioso aroma" (v. 5), "sabor precipitado en alas" (v. 46), "rumor del tacto" (v. 65). A veces, lo que parece estar en trance de anularse cobra de pronto volumen, densidad, permanencia, y por lo tanto pesadez existencial, que intensifica el sentimiento del vacío, como la voz "bajo el silencio espeso de la almohada" (v. 89) o "la sombra sólida que contra el sueño lucha" (v. 165).

Estas antítesis demuestran la interdependencia descriptiva del verso chumacero. La experiencia vital se petrifica o se desvanece, dejando su rastro y luego un vacío: exagerada presencia o ausencia, las dos formas de la insensibilidad. Por ejemplo, la espuma como sueño de la pasión afirma "su duro incendio congelado / y su lento sabor a mar" (v. 34-34); es decir, el deseo efímero y húmedo (ausencia) con gusto a mar (presencia) se inmoviliza (presencia) mediante la yuxtaposición de fuego y agua. Las características de los vocablos claves —incendio y mar— se contradicen y se compenetran como ya hemos señalado en nuestra discusión de la relación osmótica entre flor y agua.

El incansable continuar

Una temática que expresa el inevitable destino de la especie y el fallecimiento de su experiencia vital se desenvuelve en poemas de constante flujo. Los verbos, el ritmo, la encadena-

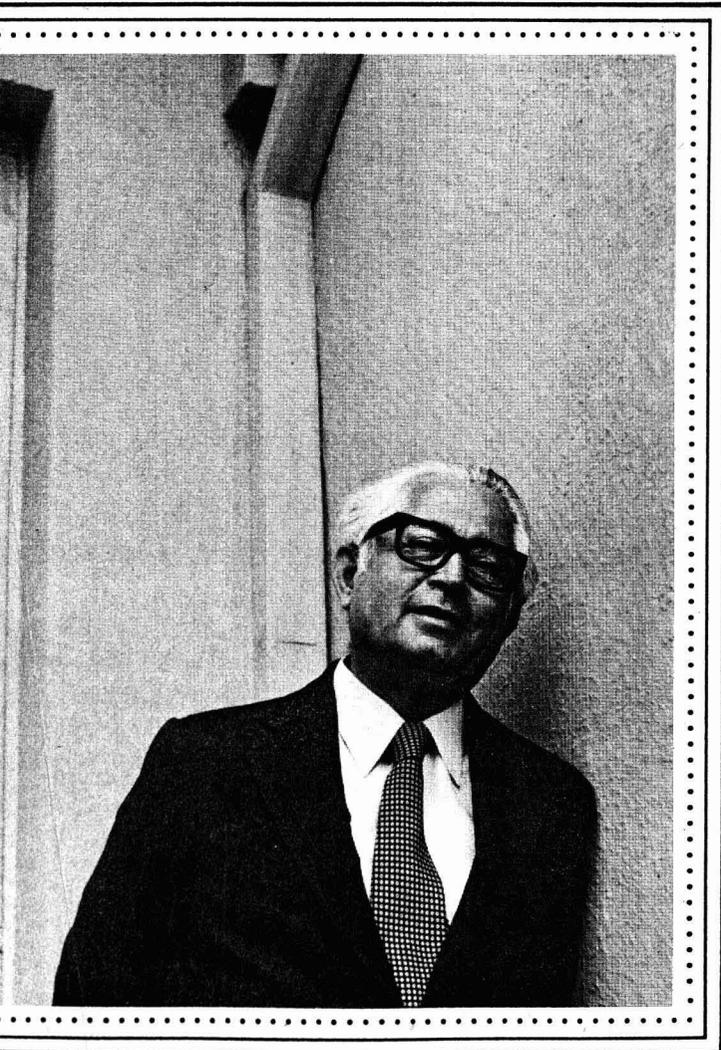


Foto de Laura Cohen

ción sintagmática, las acumulaciones paralelas crean versos resbaladizos, complejos y enhebrados, especialmente en los dos primeros volúmenes de Chumacero. En el último libro, el título mismo, *Palabras en reposo*, señala la relativa e inusitada sencillez y la quietud del verso, hecho de sustantivos concretos, carente de la maraña laberíntica y cinética de su poesía anterior.

Ya hemos aludido a los temblores y rumores del movimiento apenas asible, al latido y al roce imperceptibles de lo efímero. Todo sentido y sensación, criatura y materia prima de la naturaleza están en visible movimiento. El traslado vertical es descrito por verbos reiterativos, ascendentes y descendentes: Ascender, subir, surgir, erigir / caer, desplegarse, despeñar, precipitar, hundir, derrumbar, volcar, rodar, derribar, descender. "Sube la espuma, hacia el aliento asciende" (v. 31). El proceso creador se expresa con los verbos nacer, germinar, madurar, aflorar, florecer, amanecer, aunque a veces se refieren de modo antitético a imágenes mortíferas: "Ahora que en mi piel / un solo y único sollozo / germina lentamente, apagado, con un silencio de cadáver insepulto" (PS/25). En estos últimos versos se evidencia el vaivén característico de la poesía chumacera. Lo que se afirma en ascenso o nacimiento siempre termina por negarse en descenso o aniquilamiento: apagar, destrozarse, devorar, consumir, destruir, derrotar, tronchar, deshacer. Lo que pretende excederse, traspasando los límites de la cristalina forma ensimismada, desbordándose, reventándose, rompiendo, brotando, quebrando, invadiendo, acaba por ser mutilado, dañado, inmovilizado como "canario herido" o "pájaro sin alas" o "cadáver mutilado", o se pierde arrojado, extraviado, naufragado. La pasión que descubre y desnuda al cuerpo concluye ahogándose, cubriéndose, anegándose, inundándose bajo la sábana acuosa de la muerte.

Puesto que los sintagmas telescópicos postergan el sujeto y el enfoque de la estrofa, por lo general, el ritmo es lento e implacable, como si fuera guiado por estos trozos extraviados en busca de un reposo momentáneo. Se acumulan los sintagmas encabezados con el mismo vocablo (no siempre a modo de anáfora); y hay metáforas paralelas que contribuyen a la prolongación de la serie de imágenes entrelazadas.

La reiteración es fundamental para crear el compás persistente y fatal que emula "el incansable continuar entre los hombres, / del dolor de la carne enamorados" (PS/14). Se repiten no sólo los símbolos y sus variantes, los verbos del movimiento, y otros vocablos claves del desasosiego existencial —soledad, desolación, agonía, dolor, silencio— sino también palabras que funcionan como ligazones entre múltiples sintagmas descriptivos, breves y subordinados unos a otros: de, en, con, a través, bajo, cuando, desde, donde, hacia, sobre, etc., e incluso el participio pasado empleado como adjetivo. En los siguientes versos, nótese la postergación del eje del pasaje: el verbo *estás*.

Más allá del espacio de tu cuerpo,
de la inmovilidad que a tu desnudo oprime,
como un incendio en ruinas
a través de la lluvia contemplado,
tal un abierto cielo sin ángeles ni plumas,
sin ecos que respondan,
estás como la brisa,
tímida alondra de las alas rotas
clara, inmóvil, desvanecida,
mirando el angustiado movimiento,
el temblor sollozante de mis brazos; (v. 116-126)

III

El microcosmos lírico de Alí Chumacero es su propia carne. A través de sus sentimientos y sensaciones percibe un universo medular como macrocosmos internalizado donde experimenta en vivo los procesos de la naturaleza. Mientras que las criaturas del mundo nacen y mueren insensibles a su destino fisiológico, el poeta se siente atraído por el misterio de su mortalidad. La vida breve de flor y ave se consume contra un trasfondo de renovación perenne de la materia prima: aire y agua, capaces de mutaciones cíclicas. Los componentes de la natura —los biológicos / transitorios y los ambientales / perdurables— pueblan la imaginería de Chumacero. Rodean al hombre, lo penetran, lo habitan; y, por lo tanto, el poeta se expresa mediante una identificación con ellos. Su pasión se concibe como ola, espuma, ala, aire; su vida, flor; su cuerpo, playa; y la muerte, río subterráneo.

Aunque su vocabulario es conscientemente tradicional y reiterativo, y por consiguiente dota el verso de una fatalidad obsesiva, las combinaciones léxicas revelan correspondencias sinestésicas y antitéticas de índole exquisita. Las encadenaciones sintagmáticas prolongan analogías complejas y suscitan una potencia cinética al nivel estructural en consonancia con las metamorfosis y mutaciones simbólicas de la naturaleza. Sirviéndose de símbolos consagrados por una tradición literaria —flor y agua— y de temas eternos —muerte, pasión y vida—, Chumacero urde sus propios sistemas de interdependencias semánticas, simbólicas y sintácticas, y mediante el proceso evoca, de modo inextricable, el ciclo cerrado de la existencia humana.

Notas

1. Raúl Leiva, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. (México: Imprenta universitaria, 1959), pp. 272-73.
2. John F. Garganigo, "Tierra Nueva: su estética y poética," *Revista Iberoamericana*, julio-diciembre 1965, Vol. XXXI, No. 60, pp. 240-41.
3. *Ibid.*, p. 242.
4. Leiva, p. 119.
5. Chumacero dedicó un prólogo al volumen de obras de Villaurrutia. Xavier Villaurrutia, *Obras*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1953).
6. Alí Chumacero, *Imágenes desterradas en Páramo de sueños surgidos de Imágenes desterradas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1960, 2a. ed.), pp. 66-67. De aquí en adelante todas las referencias se harán entre paréntesis dentro del texto (volumen / página) según las siguientes abreviaturas:
PS: *Páramo de sueños en Páramo de sueños seguidos de Imágenes desterradas* (2a. edición, 1960), 1a. edición, 1944.
ID: *Imágenes desterradas en Páramo de sueños seguidos de Imágenes desterradas* (2a. edición, 1960), 1a. edición, 1948.
PR: *Palabras en reposo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2a. edición, 1965), 1a. edición, 1956.
Al referirnos al poema ejemplificador del estudio, "Amor entre ruinas", utilizaremos sólo el número del verso.
7. José Gorostiza, *Poesía*. (México: Fondo de Cultura Económica), p. 113.
8. Merlin H. Forster, *Fire and Ice. The Poetry of Xavier Villaurrutia*. (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976), p. 66.
9. Villaurrutia, pp. 51 y 47.
10. *Ibid.*, p. 44.
11. Gorostiza, p. 107.
12. Luis Mario Schneider, *La literatura mexicana II*. (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), p. 22.
13. Garganigo, p. 243.
14. El color aparece en un poema del último tomo, *Palabras en reposo*, "Los ojos verdes", y en el epígrafe de Mallarmé a "Amor entre ruinas", aunque *l'azur* se entiende en su acepción de "cielo".

Jorge Eduardo Eielson

CUERPO MULTIPLICADO

No tengo límites
Mi piel es una puerta abierta
Y mi cerebro una casa vacía
La punta de mis dedos toca fácilmente
El firmamento y el piso de madera
No tengo pies ni cabeza
Mis brazos y mis piernas son los brazos y las piernas
De un animal que estornuda
Y que no tiene límites
Si gozo somos todos que gozamos
Aunque no todos gocen
Si lloro somos todos que lloramos
Aunque no todos lloren
Si me siento en una silla
Son millares que se sientan
En su silla
Y si fumo un cigarrillo
El humo llega a las estrellas
Las mismas palabras los mismos paraguas
Los mismos paraguas las mismas palabras
La misma película en colores
En la misma sala oscura
Me reúne y me separa de todos
Soy uno sólo como todos y como todos
Soy uno solo

Ricardo Silva-Santisteban

NOTAS SOBRE LAMPEDUSA

Existe el novelista que durante su vida alcanza a escribir escasamente algunas obras, y que por fallecer en plena juventud deja la incógnita de lo que hubiera podido producir si la muerte no lo hubiese segado. Otros, durante una larga vida, sólo alcanzan a componer una novela pues se dedican a la escritura de otros géneros literarios. Pero existe el escritor destinado a la creación de una única obra deliberada y a veces más vale que así sea pues, en un mundo amenazado por el anonimato y la masificación, este tipo de escritor parece prepararse durante toda su vida para esta empresa. Con ello quiero destacar que no tenemos aquí al grafómano o al novelista profesional, deseoso de fama o dinero, según sea el caso, que escribe todos los años una nueva novela. La diferencia fundamental entre ambos es que uno escribe novelas para vivir y el otro vive y experimenta para escribir una gran novela; tal es el caso de Giuseppe Tomasi, príncipe de Lampedusa (1896-1957).

La obra de Lampedusa no por exigua es menos admirable: está conformada por la novela *Il Gattopardo*, unas páginas evocativas de su infancia, dos cuentos, un primer capítulo de continuación de *Il Gattopardo* y unos cuantos ensayos sobre novelistas franceses del siglo diecinueve. Tal como se nos presenta, esa producción es un verdadero canto de cisne. Escrita en el breve espacio de los dos últimos años de su vida, sólo puede explicarse por la experiencia, medio social y cultura del autor así como por el deseo de dejar un testimonio de lo vivido y soñado al evocar el pasado. "Creo —dice Lampedusa en las deliciosas páginas de *Los lugares de mi infancia*— que, para todos, los recuerdos de infancia consisten en una serie de impresiones visuales, muchas de ellas clarísimas aunque desprovistas de sentido cronológico". La relectura de unas páginas de *La vie d'Henri Brulard* incitaron en el escritor de sesenta años un deseo anunciado a su esposa hacía veinticinco: escribir una novela histórica ambientada en la Sicilia de la segunda mitad del siglo diecinueve. "Hay en (Stendhal) —afirma— una continua sucesión de sensaciones, una evidente sinceridad, un admirable esfuerzo para barrer las capas sucesivas de los recuerdos y llegar al fondo. ¡Y qué lucidez de estilo! ¡Y qué acopio de impresiones tanto más preciosas cuanto más comunes!" Y aquí, en este momento, el escritor registra el deseo acariciado hace tanto tiempo: "Quisiera intentar hacer lo mismo. Me parece francamente una obligación. Cuando uno ha llegado al declinar de la vida, es imperativo intentar recoger lo más posible de las sensaciones que han atravesado este organismo nuestro. Pocos conseguirán hacer así una obra de arte (Rousseau, Stendhal, Proust), pero a todos les debería ser posible preservar de tal modo algo que sin este pequeño esfuerzo se perdería para siempre."

Pero, además de su gran novela, a la que aluden las últimas líneas, en la obra de Lampedusa destaca nítidamente "Lighea", un relato fantástico que constituye no solo una valiosa muestra en sí misma sino una estupenda lección del arte narrativo de Lampedusa. *Lighea* está narrado por un periodista que ha perdido en Turín a sus dos queridas y se dirige acongojado, en busca de consuelo, a un café situado en la calle Po. En el café, que le semeja una especie de Hades, encuentra a un anciano que lee revistas extranjeras y escupe frecuentemente. Traba relación con él a consecuencia de haber llevado consigo un periódico de Sicilia, ciudad natal de ambos. Al averiguar, por intermedio de un mesero, el nombre de su interlocutor, se entera de que es un senador llamado Rosario La Ciura. Nacido en el seno de una familia pobre, y por haberse destacado con excepcionales aptitudes para el idioma griego, obtuvo a los veintisiete años la cátedra de literatura griega en la Universidad de Pavía para luego ser nombrado miembro *honoris causa* o dictar cursos en numerosas e ilustres instituciones y universidades del mundo. El profesor es una persona de carácter difícil y tiene un comportamiento despectivo para con los que lo rodean. Crea dos niveles entre él y los otros con una altivez que el narrador sufre sin importarle. "Háblame de nuestra isla —le pide. Es una isla hermosa pese a estar habitada por borricos. Allí han vivido los dioses, quizá siguen viviendo ahora allí, en los agostos inagotables. Pero no me hables de los cuatro templos recientemente descubiertos, pues nada sabes de eso, estoy seguro". Los encuentros en lo que el narrador llama "los infiernos de la calle Po" continúan con conversaciones cuyos temas solo luego tomarán sentido para el lector; la naturaleza enervante de los sentidos, el recuerdo paradisíaco del mar de Sicilia, los erizos ensangrentados —simulacro de los órganos sexuales femeninos—, lo enfermizo de los acoplamientos entre humanos. El profesor deja de asistir al café y el periodista recibe una invitación a la casa del anciano, quien le cuenta que le ha llegado una invitación para un congreso de estudios helénicos. Las relaciones entre ambos son ya francamente cordiales y amigables y se realizan entre paseos y visitas en medio de una renaciente primavera. El profesor invita por última vez al periodista antes de su viaje y le narra la insólita aventura que le había ocurrido hace cincuenta años y que ha marcado y determinado su vida para siempre. Al encontrarse preparando sus estudios para un concurso de oposición a fin de obtener una cátedra de griego en la universidad, el Etna comienza a vomitar gases que hacen más exasperante el calor de ese verano de 1887. Un amigo que parte para Suiza le presta una cabaña cercana al mar, en Augusta, adonde se dirige para proseguir sus intensos estudios. Allí, casi aislado, pasa los días declamando en voz alta versos de los poetas griegos. Un día, al amanecer, realizando un paseo

en una barca y recitando unos versos, siente una sacudida que lo obliga a voltear y ver a una muchacha de unos dieciséis años, que sube con un vigoroso y rápido impulso. Es una sirena que lo envuelve con un mágico olor de mar y de precoz voluptuosidad. "Te he oído hablar —le dice— en una lengua muy parecida a la mía. Me gustas. Quiero ser tuya. Yo soy Ligia, hija de Caliope. No creas en las fábulas que nos inventan: no matamos a nadie, solamente amamos". El profesor vivirá luego los veinte días más intensos y memorables de toda su vida junto a este ser fabuloso de instintos animales pero, al mismo tiempo, inmortal. El profesor se encuentra viviendo una existencia que lo remonta a los orígenes y al mito, compartiendo y gozando deleites con un ser superior imaginados en una juventud de estudio y dedicación. "Soy todo porque solo soy corriente de vida sin accidentes; soy inmortal porque en mí confluyen todas las muertes: desde aquella de la merluza hasta la de Zeus reunidas en mí vuelven a convertirse en vida ya no individual y determinada sino pánica y, por lo tanto, libre". Todos sus amantes humanos han regresado a ella y también deberá hacerlo el profesor: "Cuando estés cansado, cuando ya no puedas más, no tienes más que asomarte al mar y llamarme: yo estaré siempre allí, porque estoy en todas partes, y tu sed de sueño quedará saciada". El profesor parte al día siguiente de esta narración al congreso. En la travesía a Nápoles cae al mar y, aunque es buscado por los botes de salvavidas, su cuerpo no es recuperado.

Como en su obra mayor, en este estupendo relato las virtudes del estilo de Lampedusa se muestran en algunas páginas con toda la maestría de lo realmente acabado. La simbiosis de un arte realista, a ratos naturalista, con el evocativo y fantástico, se concreta sin violencias ni impostaciones. En la parte realista, se va preparando al lector para el centro emocional de la obra: el relato del profesor que da cuenta de su aventura con la sirena. No busquemos en esta obra interpretaciones simbólicas, bien que el personaje mítico de la sirena, con su prestigio de belleza y de impiedad, los tiene y pudiera inducirnos a ello. Lampedusa busca narrar una historia y lo hace con toda la honestidad y maestría de su arte, sin macularlo con consideraciones sociológicas, simbólicas o religiosas. Para evitar la duda, o quizá para sembrarla, utiliza a un narrador indirecto a quien otra persona le confiesa un hecho fabuloso sobre el cual no duda. Dota este centro emocional del relato con la descripción realista y coherente del ambiente y del personaje principal. Si analizamos con más detenimiento las características formales y temáticas del relato, comprobaremos que este método indirecto ha sido bastante utilizado en la narrativa del siglo diecinueve. La novedad es que Lampedusa no parece exigir la creencia del lector en las divinidades griegas —en las que, por supuesto, hoy en día nadie cree— sino, simplemente, dar cuenta de un hecho cuya verdad reside en la fuerza realista de la evocación y la ensoñación paradisíaca de recuerdos eternizados con características de presente desde hace cincuenta años en la vida de un hombre. No existe siquiera la ironía que puede enmarcar un relato fantástico como "La main" de Guy de Maupassant o "Sredni Vashtar" de Saki. Existe más bien una colisión entre el relato realista y el fantástico a modo de condensar ambos en una conjunción dialéctica superior que los englobe. Y el arte de Lampedusa lo realiza con soltura; el suceso fantástico abarca apenas una tercera parte del relato. De esa manera un arte más dilatado como el realista puede equilibrarse con el más condensado del arte fantástico.

Uno de los aspectos más notables de *Il Gattopardo* y lo que, indudablemente, le otorga el encanto de su lectura es el cuidado con que la novela ha sido planeada al igual que la magia de su estilo. La trama está distribuida en ocho capítulos que presentan vacíos temporales, a manera de un drama desarrollado en escenas que se llenan, otorgando continuidad a la novela —por medio de la memoria del protagonista: el príncipe Fabrizio Salina. En el inicio, Lampedusa nos presenta un día de la vida del príncipe en su palacio de Palermo, modelo de su pasar cotidiano. Alto y vigoroso, don Fabrizio Salina es, probablemente, el último representante de una estirpe que se extingue y que él mismo empuje con su gigantesca figura. Sus siete hijos carecen por completo de su impulso vital y, más bien, revelan la decadencia de la raza. Su esposa está demasiado doblegada a él y, en su madurez, carece de sensualidad —razón que impulsa al Leopardi a visitar los prostíbulos del pueblo. El príncipe solo mira hacia el futuro en la figura de Tancredi Falconeri, su sobrino y pupilo, hijo de su hermana, económicamente arruinado a consecuencia de un padre derrochador y a quien, evidentemente, mira y admira como al hijo en quien su estirpe se hubiera seguido encarnando y renovando. En ese momento histórico son graves e importantes las corrientes políticas y sociales que agitan a Italia: se está librando una guerra civil por su unificación. En el jardín del palacio de don Fabrizio, que permanece intocado a la largo de la novela, aparece, para turbar la paz de su alejamiento y calma, un soldado muerto. El soldado pertenece a las tropas del rey Francisco, símbolo de la continuación del orden establecido que está siendo minado por las nuevas ideas y anhelos de la unificación del país y por el arribo al poder de la burguesía. Don Fabrizio es la figura hacia la cual toda la novela se ordena y converge. Si bien el príncipe se ha visto favorecido por la deferencia real y, él mismo, es consciente de su nobleza, posición social y prestigio, también es lo que Italia habrá de cambiar a consecuencia de su unificación y que la riqueza, y por tanto el prestigio, también llegarán a la gente vulgar debiendo producirse grandes cambios. La aristocracia se creará precisada a hacer algunas concesiones a la emergente burguesía a fin de poder extender en el tiempo su supervivencia. Tancredi, carente de fortuna personal, pero no de encanto y sagacidad, también lo sabe, y de ahí que le diga al príncipe: "Si queremos que todo siga como está, es preciso que todo cambie". Pero no sólo es la estirpe de don Fabrizio la que, sabemos, ha llegado a su extinción— él mismo, en la madurez cercana a la vejez, sabe que ha comenzado a agostarse y se nos muestra a la vez que fatigado, indiferente y escéptico. Don Fabrizio no contempla casi el mundo sino en lo que puede salvar de su tradición o para tomar los furtivos contactos carnales que lo tientan, y más bien se aparta de la vida para contemplar el firmamento estrellado sobre el cual siente el poder pueril de calcular con exactitud el vuelo de los astros. Tres meses después el príncipe y su familia, acompañados de Tancredi, viajan a su palacio en Donnafugata. A su llegada el príncipe es recibido por los notables de la ciudad entre los que se encuentra el alcalde, Calogero Sedàra, un propietario sumamente adinerado, arribista y vulgar; Lampedusa prepara aquí la confrontación del mundo que se extingue: aristocrático, elegante, noble, enfermizo, mustio, artístico, y el que surge: voraz, basto, amoral en las personas del príncipe y el alcalde. A consecuencia de su cordialidad con las personas notables de Donnafugata, Lampedusa remarca que, a partir de ese momento, comienza a declinar el prestigio del príncipe. Lampedusa, gran señor él mismo, de refinada cultura y

crianza y trato exquisitos revela una sutil ironía —una de las características insistentes de la novela— en este choque social cuya batalla se libra en una velada oficial ofrecida por el Leopardo. Este, en consideración a sus invitados, no se pone traje de etiqueta mientras que el alcalde, para una momentánea desolación del príncipe, aparece vestido con un frac de corte monstruoso. El acontecimiento de la velada es la hija del alcalde, la hermosa Angelica Sedàra, de quien Taneredi se enamorará, para desesperación y amargura de Concetta, la hija del príncipe. El matrimonio se acordará como consecuencia ineludible del acercamiento de la alcurnia con el dinero y en analogía con los tiempos. Taneredi le otorgará a Angelica nobleza, convirtiéndola en princesa, y Angelica el dinero necesario a Taneredi, por medio de una espléndida dote, para cumplir con un brillante porvenir. La pasión amorosa de ambos se desarrolla en el palacio de Donnafugata, cuyas polvorientas habitaciones recorren los amantes perdiendo a sus guardianes y perdiéndose ellos mismos en el dédalo de su construcción. Mientras tanto don Fabrizio casi ha llegado a estimar a don Calogero al admirar sus méritos. Una prueba más del escepticismo y desasimiento de don Fabrizio en los tiempos que corren se muestra cuando éste rechaza su propuesto nombramiento como senador. El Leopardo conoce su inactualidad y la desaparición del mundo en que hubiera podido colaborar activamente: “Soy un representante de la vieja clase, inevitablemente comprometida con el régimen borbónico, y ligado a él por vínculos de decencia a falta de los del afecto. Pertenezco a una generación desgraciada, a caballo entre los viejos y los nuevos tiempos, y

que se encuentra a disgusto con unos y con otros”. Don Fabrizio recomendará a Don Calogero para el cargo —cuyo apellido, según afirma, habrá de terminar siendo antiguo.

En el capítulo sexto, que describe el baile a que asiste don Fabrizio y su familia año y medio después, Lampedusa reitera el cansancio que embarga al príncipe. Al finalizar la fiesta y regresar solo, la contemplación de Venus, el lucero del alba, envuelta en su turbante de vapores otoñales, suscitará que se pregunte: “¿Cuándo se decidiría a darle una cita menos efímera, lejos de los troncos y de la sangre, en la región de perenne certidumbre?” En el siguiente episodio, veinte años después, don Fabrizio se encuentra ya en los umbrales de la muerte. El personaje más importante, que ha permanecido oculto y solo reiterado como signo —la trama de la novela, en suma— aparece triunfante cuando don Fabrizio agoniza. La muerte aparece entre su familia para llevarse a don Fabrizio extinguiendo su especie, pero no se presenta ominosa: es Venus, la diosa del amor a la vez que la estrella contemplada cuando se aislaba en su observatorio o le pedía una cita en sus paseos al alba o al ocaso. Aquí recordemos que en el cuento ya mencionado Ligia, la sirena, también se le presentó a su amante como una manifestación de Venus, y como tal se lo llevó en una transparente unión del conflicto de Eros y Tanatos.

De pronto en el grupo se abrió paso una joven (...) Era ella, la criatura deseada siempre, que acudía a llevárselo. Era extraño que siendo tan joven se fijara en él. Debía de estar próxima la hora de partida del tren. Casi junta su



cara a la de él, levantó el velo, y así, púdica, pero dispuesta a ser poseída, le pareció más hermosa de como nunca la había entrevisto en los espacios estelares. El fragor del mar se acalló del todo.

Aunque centrada en la lejanía del tiempo, escasamente me atrevería a llamar a *Il Gattopardo* una novela histórica. Aunque los personajes son afectados por sucesos que tienen un importante lugar en la historia de Italia (cuando menos el más importante del siglo pasado: la unificación del estado italiano y el surgimiento y consolidación de la burguesía), no viven directamente estos sucesos: con excepción de Taneredi, su acceso a los hechos es indirecto. Pero la actuación del mismo Taneredi, aunque participa activamente en ellos, nunca se narra directamente; sólo existen menciones refractadas. Los sucesos históricos, y esto es quizá lo más importante, se viven desde dentro. Así ocurre con el hecho central, que es la renovación de la sangre por intereses económicos, la degradación de la aristocracia y el arribismo de los plebeyos.

He mencionado antes que el personaje más importante de *Il Gattopardo* es la muerte. Sin embargo, debería haber dicho con más precisión que es el tiempo, el que todo lo destruye, del que la muerte no es sino su emblema y la consecuencia de su imperio y fatalidad. Cada nueva lectura de la novela nos lo confirma. Tras ella subyace la sensación del deterioro, del sentimiento del tiempo que avanza inexorable, sin prisas pero seguro de la destrucción individual y la de la especie. Esta se renueva, por cierto, pero rebajada en linaje para dar lugar a la subsistencia del más hábil, y no del más noble. La concepción, ciertamente, puede parecer retrógrada pero, ¿alguien podría afirmar que no es la verdadera? Lampedusa, para explicar el deterioro que va minando a los humanos, insiste sobre todo en las imágenes del polvo. El polvo, a la vez que una realidad, constituye en Lampedusa el símbolo visual y material del deterioro. No solamente muestra a Sicilia envejecida, en una página memorable, cuando el Leopardo narra la sorpresa de los observadores ingleses por el abandono y suciedad de los caminos, sino que también los amores de los cuerpos jóvenes y ardientes de Taneredi y Angelica discurrirán lo mejor de sus escauceos por entre las habitaciones polvorientas de Donnafugata. Un ser inocente del devenir humano por su falta de conciencia, como el fiel perro *Benedicò*, una vez muerto y disecado habrá de comenzar a destruirse interiormente al irse convirtiendo en polvo e ir a descansar, finalmente, en un montoncillo de polvo lívido. El agostamiento azota con su carga mortal y los hombres pueden o no ser conscientes de ello. Para una mujer físicamente espléndida como Angelica, Lampedusa tiene la siguiente descripción cuando se encuentra en la vejez: "Muchos recuerdos de belleza descubriéndose en Angelica, que estaba a punto de cumplir los setenta años. La enfermedad que tres años después la transformaría en un miserable gusano ya estaba incubándose en ella (...) se refugiaba en las profundidades de su sangre..." Para develar al efímero presente, Lampedusa se vale de un recurso evidente a través de toda la novela: la mención continua de hechos futuros, un buen número de ellos cercanos a la fecha de escritura de *Il Gattopardo*, con lo que, asimismo, hace patente al lector la fugacidad de las cosas. Habrá quienes consideren *Il Gattopardo* como una obra inactual, y eso no por transcurrir durante el siglo pasado sino porque técnicamente su módulo puede considerarse más cercano a la narrativa del siglo diecinueve que al del ac-

tual. Leve reparo, por cierto, pues su virtuosismo es muy otro; y no el de la aplicación indiscriminada de técnicas novelísticas que pueden, ciertamente, ser válidas pero cuyo crecimiento o preponderancia inarmónica, en muchos casos, y para desdicha del lector, reemplazan valores perennes de estilo e imaginación. La lección narrativa de Lampedusa es el haber escrito una novela fascinante que tiene las características de un oasis en un vasto desierto en que el aburrimiento parece ser la virtud principal de la narrativa actual, anquilosada por las técnicas aplicadas rutinariamente y más como oficio que como lección de vida. Lo ejemplar en Lampedusa es crear un mundo con, relativamente, pocos recursos narrativos y, además, tradicionales pero que, gracias a su riqueza estilística e imaginativa, se multiplican en el conjunto por su variedad y armonía y permiten un número casi infinito de lecturas. No calificaría su estilo de brillante sino que lo llamaría lírico por las hermosas descripciones con tintes de honda y perdurable poesía que contiene, por la fuerza de las evocaciones y de la vivencia interior de los recuerdos, por su sobriedad e ironía. Hay una cálida sensualidad en la prosa maestra de Lampedusa, plena de hallazgos verbales: la musicalidad de la frase, el uso sabio de los epítetos dentro de una rica y carnosa adjetivación, las imágenes plenamente logradas, el balance entre el mundo objetivo y subjetivo. Veamos:

Al cabo de una hora se despertó descansado y descendió al jardín. Poníase ya el sol y sus rayos, amortecido su poder, iluminaban con luz cortés las araucarias, los pinos, los robustos carrascos que eran la gloria del lugar. Desde el fondo del sendero principal que descendía lento entre altos setos de laurel encornisando anónimos bustos de diosas desnarrigadas, oíase la dulce lluvia de los surtidores que caían en la fuente de Anfítrite. Hacia allí se dirigió juvenil y desco-so de volver a verlos. Sopladas por las caracolas de los tritones y las conchas de las náyades, por las narices de los monstruos marinos, las aguas irrumpían en filamentos sutiles, repiqueteaban con punzante rumor la superficie verdusca de la taza, provocaban rebotes, burbujas, espumas, ondulaciones, temblores, remolinos sonrientes. De la fuente, de las aguas tibias, de las piedras revestidas de aterciopelados musgos emanaba la promesa de un placer que nunca podría convertirse en dolor. En un islote en el centro de la redonda taza, modelado por un cincel inexperto pero sensual, un Neptuno expedito y sonriente atrapaba a una Anfítrite anhelante: el ombligo de ella, humedecido por las salpicaduras, brillaba al sol, nido, dentro de poco, de escondidos besos en la umbría acuática. Don Fabrizio se detuvo, miró, recordó, lamentándose. Se quedó largo rato.

Quizá si podría resumirse la aventura literaria de Lampedusa como un retorno al Edén perdido ubicado no en el espacio sino en el tiempo. Tanto *Il Gattopardo* como "Lighea" transcurren en un pasado que es convocado a través de recuerdos eslabonados plásticamente con sensación de infinito hasta casi llegar a su materialización por el prestigio de lo evocado en la lejanía del tiempo— que tiene, por otro lado, y en el caso de *Il Gattopardo*, la imagen que determinada época histórica se hace de otra anterior. Concluamos afirmando que Lampedusa fue un escritor admirable y ejemplar y que en él se unió la cada vez más infrecuente nobleza de la sangre con la del espíritu.

Lelia Driben

PINTORES EUROPEOS EN EL MÉXICO DEL SIGLO XIX

La historia de la pintura mexicana del siglo XIX ha incorporado, con justicia, un conjunto de testimonios visuales cuyos autores no fueron de origen local, pero que contribuyeron a expresar los más variados aspectos de la realidad de estas tierras. Entre esos testimonios hay una pequeña litografía a color que recoge un palenque en el que dos hombres, arrodillados y con los gallos entre las manos, dan inicio a otra vuelta de ese ritual en el que se mezclan el juego y la crueldad y al que el pueblo mexicano acude desde viejos tiempos, cual si se tratara de una oscura y fogosa fuerza imantada. Entretanto —siempre dentro del mismo espacio figurado— junto al sombrero de uno de los personajes yace una víctima de la riña anterior; su presencia allí es, al mismo tiempo, un llamado y una forma de soslayar la muerte para cualquier espectador del hecho: para los responsables de poner en marcha la pelea, para quienes la observan en el interior del cua-

dro y para los que se encuentran fuera del mismo. Otro hombre de pie enciende las apuestas y en el lado externo de la barda un militar, un sacerdote, burgueses, mujeres y niños se apretujan componiendo un muestreo social un tanto forzado. Como es imaginable, nos estamos refiriendo a la *Riña de gallos* ejecutada por Claudio Linati alrededor de 1828. Este artista nació en 1790 en Parma, Italia, y encontró esa “muerte anunciada” en la célebre escena descrita, el 11 de diciembre de 1832, en Tampico. Era su segunda y obviamente última estancia en el país, luego de haber introducido, en 1826, una máquina para impresiones litográficas, técnica hasta entonces desconocida en México.

Linati no fue el único pintor extranjero que, luego de recorrer y recrear en la tela o el papel parajes, costumbres y episodios de estas tierras, acabó su vida en ellas. Hubo, años más tarde, un incidente trágico: el 27 de abril de 1842, Da-

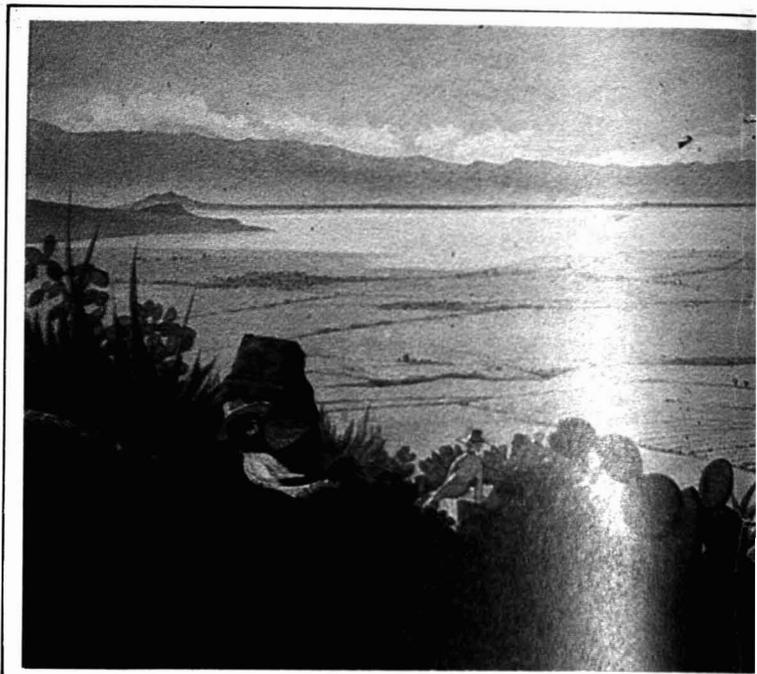


Daniel Thomas Egerton *Plaza de San Diego en Guajuato ca. 1850*. Dibujo a tinta. 27.5 x 38.5 cm.

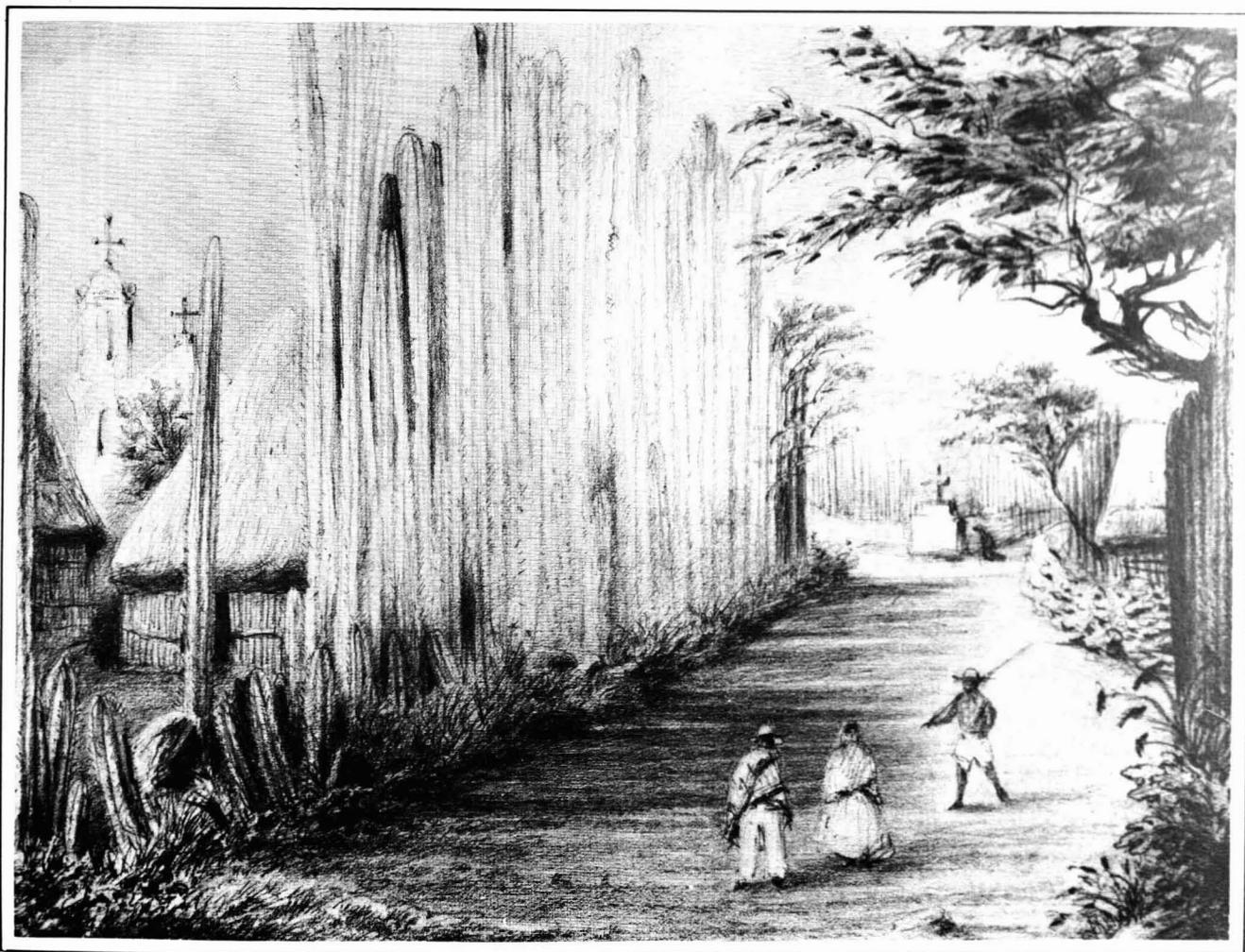
La Galería Arvil realizó una exposición con el título de esta reseña.

niel Thomas Egerton y su mujer, una bella dama inglesa al igual que él, fueron asesinados en el pueblo aledaño de Tacubaya, cerca de la casa que habitaban. Dos años antes se habían publicado en Londres sus *Vistas de México* que —tal como afirma Justino Fernández—¹ “representan, separadamente, las ciudades de México, Guadalajara, Veracruz, Puebla y Zacatecas, así como San Agustín de las Cuevas (Tlalpan) en día de feria; están tomadas a distancia para mostrar el paisaje característico de la región y en todas aparecen grupos de figuras en movimiento, a pie, a caballo o en litera, en sus primeros términos, de manera que el artista logra dar un sentido de vida, enriquecido, además, con los pintorescos trajes del México de entonces. Egerton sabía valorizar escrupulosamente los distintos planos, que se van perdiendo en las suaves lejanías; las perspectivas son amplias y correctas; los perfiles de las ciudades, los montes que las rodean, los accidentes naturales o los elementos de arquitectura o ingeniería, como los acueductos, todo, están en la proporción debida y debidamente observados; con verdadera minucia y hasta primor de detalle está tratada la vegetación de los primeros planos, con intención de mostrar las plantas típicas: nopales, magueyes, palmeras y pirules (...)”.

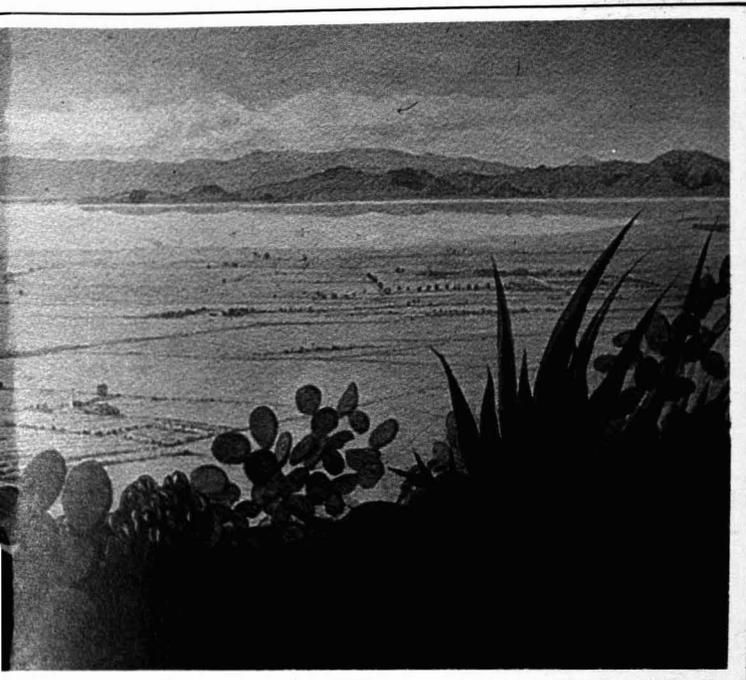
Esta intensa captación de la realidad mexicana y su registro a través del dibujo y la pintura, llevó a Egerton, así como a otros artistas viajeros, a osadas aventuras. Así, por ejemplo, en la muestra de la Galería Arvil a partir de la cual nació la idea de esta nota, se ha observado del mismo Egerton un dibujo del cráter del Popocatepetl y otro del volcán de Orizaba



G. T. Vigne *Vista del lago y ciudad de México desde Texcoco*, 1853 acuarela / papel 25



Baron Juan Gros *Paisaje mexicano, Cactus, Iglesia y personajes*, 1793-1870. Dibujo a lápiz/papel 24 x 34 cm



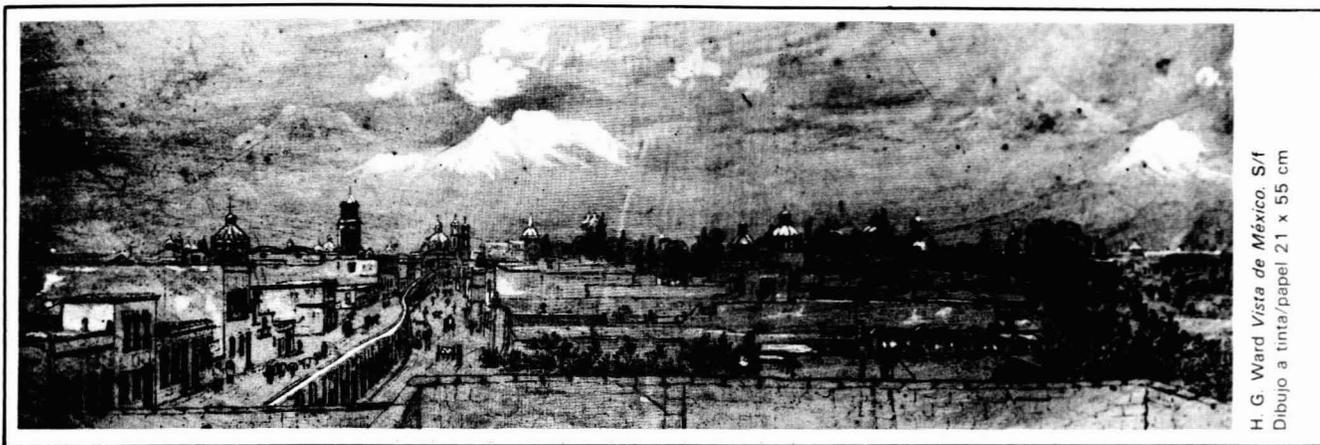
4 cm

para cuya realización, evidentemente, el autor debió escalar las respectivas alturas. Claro que las expediciones solían abarcar muchas regiones de América, un continente insólito y fascinante para los habitantes del Viejo Mundo y para los aventureros, a veces artistas profesionales, otras veces aficionados, que partían de la Europa posterior al primer reinado de Napoleón. Frederick Waldeck, por ejemplo, visitó, antes de México, Chile y Guatemala. En 1822 se le solicitó un relevamiento gráfico de las ruinas de Palenque y de Chiapas; radicó un tiempo en la Capital y en 1827 tuvo a su cargo la litografía de la invitación a las fiestas del aniversario de la Independencia. De sus expediciones por Palenque y Uxmal surgió un estudio publicado en París en 1838 cuyo título es *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatán*.

Otro recreador de los escenarios de la cultura maya fue el igualmente inglés Frederick Catherwood, de quien en la exposición mencionada se vió una litografía que se detiene en un "ornamento sobre la puerta de entrada al Gran Teocallis" en Yucatán (1843). Catherwood realizó dos viajes a México acompañando a un diplomático norteamericano de nombre John L. Stephens, quien fue responsable de la publicación de *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatán* (1841), con textos suyos y dibujos de Catherwood. Por su lado, Robert Duncanson deambuló también por esa zona arqueológica; lo atestigua su óleo denominado *Ruinas mayas en Yucatán* que lleva la fecha aproximativa de 1848. Al fondo de esta tela, en la dorada claridad de la planicie, aparece la antigua construcción, la rodean palmeras y la punta de una



O. Kret Plaza de Lagos. Ca. Siglo XIX, óleo / tela 66.5 x 85 cm



H. G. Ward *Vista de México*. S/f
Dibujo a tinta/papel 21 x 55 cm

probable laguna; en un plano más adelantado se ven dos figuras humanas vestidas con vivos colores a la usanza campesina indígena y en el primer plano, casi enmarcando al paisaje, magueyes y nopales. Como puede notarse, aunque las ruinas son protagonistas principales de esta composición y como tales ocupan el centro del lienzo, fueron ubicadas de manera panorámica para incluir otros elementos que redondean, a ojos foráneos, la imagen de México. Esta integración de contenidos autóctonos resulta habitual en las obras de los viajeros; lo vimos en la *Riña de gallos* de Linati y se lo descubre, igualmente, en el *Valle de México*, óleo que se exhibe actualmente en el Museo Nacional de Arte, facilitado por la Embajada británica. Esa pintura, en efecto, encierra en una estructura de mediano formato una visión condensada de la ciudad desde la periferia: se vislumbra, a lo lejos, el Castillo de Chapultepec, el lago de Texcoco, quizá la Catedral, mientras que la zona más cercana al espectador reúne distintos tipos humanos y de plantas regionales; todo ello descrito con una intención documental casi ingenua, dentro de una impecable factura.

Esa finalidad de conocer y mostrar al público europeo el nuevo continente a través de las obras artísticas, tuvo su auge en la centuria pasada, durante los largos años de lucha por la independencia. Los primeros 30 o 40 años del siglo, en el que los viajes de estos artistas se dieron con mucha frecuencia, coincidían con la corriente romántica que impulsaba a descubrir lugares exóticos capaces de ofrecer nuevos y reveladores contactos con la naturaleza. No obstante, Justino Fernández reconoce diversas tendencias —“clasicistas, académicas y naturalistas”— en las obras de tales autores y considera a Johan Moritz Rugendas como el más decididamente romántico de todos ellos.

Vale recordar, por otra parte, que no existían sólo finalidades estéticas en estos adentramientos en suelo americano. No es casual, a propósito, que hubiera tantos viajeros ingleses durante el periodo independentista puesto que, como es sabido, Gran Bretaña enfocaba su mira hacia México y otros países continentales con intereses político-económicos. Un caso evidente es el de Henry George Ward, que fue embajador en México en 1823 y formó parte de una comisión enviada por el gobierno británico para recabar información sobre el país y su riqueza minera. Emily Elizabeth Ward, su esposa, delineó variados motivos de estos ámbitos, como esa *Vista de México* desde una azotea, panorama extrañadamente pueblerino para una visión actual, acostumbrada a la urbe inabarcable.

Muchos de los aventureros que hicieron obra aquí tuvieron participación en la vida política con consecuencias que

solían llevarlos a la expulsión. El curioso conde oriundo de Francia Octaviano D'Alvimar, por ejemplo, llegó en 1808 y fue deportado por sospechas de espionaje; logró regresar en 1822 y en noviembre de 1823 se ganó nuevamente el destierro por haber participado en una revuelta en San Miguel el Grande, Guanajuato. Antes de su expulsión dio término a un cuadro sobre la *Plaza Mayor* de México. Claudio Linati, a su vez, tuvo problemas por sus colaboraciones gráficas en el periódico “El Iris”, razón por la cual, se supone, abandonó el país para volver en 1829. En lo que atañe a Waldeck, se conoce que en el curso de sus investigaciones arqueológicas extrajo piezas mayas que envió a Europa sin la autorización mexicana y, finalmente, Rugendas fue deportado por presuntas actividades conspiratorias en contra del presidente Anastasio Bustamante.

Pero lo que es preciso subrayar a propósito de Johan M. Rugendas es su aguda captación del entorno nacional en todos sus vericuetos y matices. En la sala Arvil vimos cuatro dibujos sobre distintas zonas: *Matamoros, Cholula, Puebla, Camino a Tacubaya y Río Papaloapan, Veracruz*. Este último estado, que lo acogió cálidamente durante sus años de estancia aquí, fue relevado en más de una tela y en muchos de sus papeles, con escenas costumbristas y retratos de personajes diversos. De igual modo, los paseos de la alta clase criolla por la Alameda, con las faldas transparentes y los elegantes tocados femeninos, los adustos trajes masculinos, el suave ondular del follaje, las zonas de luz y de sombras sabiamente tratadas; y en otro bastidor una corrida de toros donde la multitud, trabajada con trazos exactos que dan el tono y la forma precisa de cada figura humana, es traspasada por la luz tensa y enrarecida que cae sobre el movimiento vibrante del toro, el caballo y el torero.

Justino Fernández, citando al crítico Walter Pach, se refiere de esta manera a la alta calidad de la obra de Rugendas: “(...) tiene algunas de las grandes cualidades que distinguen la obra de Delacroix (...) en primer lugar por la riqueza del color y el sentido de los contrastes dramáticos, pero además por la factura misma, por la pincelada suelta a la manera impresionista, por el expresionismo que se advierte en los llamados apuntes, por los juegos de luces, por el movimiento y vida que tienen sus escenas costumbristas y aún sus paisajes, por el efectismo y la monumentalidad de sus composiciones, todo lo cual encaja bien en lo que a Delacroix gustaba sobre todo: los grandes efectos teatrales de la pasión. En este sentido Rugendas es una excepción en su tiempo y en la serie de artistas de la primera mitad del siglo XIX que visitaron a México”.

¹ Justino Fernández: *Arte moderno y contemporáneo de México*. Imprenta Universitaria, México, 1952.

Saúl Yurkievich

DESTE COLORIDO SUEÑO

He aquí por fin mi única efigie en la que me reconozco y me reconocerán. He aquí mi apariencia fijada sobre esta tela que me sobrevivirá. He aquí como me veo y como me veó me verán. Pronto, cuando mi carne apesadumbrada cese, verán del espejo de mis ojos el reflejo, el reflejo de mi mundo que mi diestra, arduamente amaestrada, se ha obstinado en figurar. Aquí queda mi parecer, queda mi espectro al que otorgo, por artero simulacro, una existencia, aunque ilusoria, más perdurable que la de mi cuerpo, abrumado ya por tanto devaneo, tanto desvelo para guarnecer desnudas superficies con colores.

Emulo del sol, he pagado los honores de esta corte llena de acechanzas con mis excesivos ajetreos; metido en los menesteres más diversos, procuré a mi señor agrado a costa de mi desagrado. Nada debo, van a la par contento y descontento, el uno suyo, el otro mío.

Pinto aquí, me pinto en esta estancia del Alcázar pródiga en pinturas. Ha pocos años ella fue aposento de la graciosa majestad de Baltazar Carlos, cuyo catafalco me cupo idear y edificar. ¡Oh príncipe penado! Varias veces, merced al ingenioso engaño de mi arte, logré trasladarte al leño o lino en modo que todos consideran tan veraz, aunque fingido, en modo tal que ahora solamente de ti resta, ora niño ora doncel, la vida que te infundió mi hechura, el fulgor de mis brochazos, los fantasmas lucientes que antaño concibiera mi pincel.

Aquí me retrato pincel en mano, mano en obra, dado por entero al menester para el que viviendo me desvivo. Me retrato en este aposento de la certera muerte, donde la segadora harto troncha del tallo tierno los pimpollos, en este recinto de la melancolía que nos mustia, donde empalidecieron tantos rostros cuyo semblante hube de remedar y realcé, alcoba convertida de lujoso pudridero en fábrica de representaciones para trocar la pompa presuntuosa de los príncipes por la vanidad del arte que la sirve, o para equiparar dos ilusiones: la potestad del rey, del mío, con la prominencia del pintor que soy, reloj el uno, el otro espejo de este reino ceniciento, de este mortecino imperio de la sombra.

— Pareja, *prepárame presto un añil ligero y un carmesí algo pastoso. Aprisa, Pareja, que tengo que sombrear el guardainfantes de María Agustina y aterciopelar el jubón de Nicolasio. Luego, tenme listos el carmín, el bermellón, la púrpura. Necesito avivar estos brocados demasiado adustos, inflamar los tafetanes con toques encarnados. Quiero que el rojo fulgurante del botijo rivalice en esplendor con el rostro de la Infanta. El mismo rojo reaparece en el borde inferior de mi paleta para que se establezca el vínculo (como la luz vincula haciendo concordar discordias), para que se sepa que toda apariencia que estas pinturas fingen con galanura, toda su belleza es artillugio forjado por mi fantasía.*

Tal es la clave clara, la del primer enigma; están las demás más ocultas. Este teatro jeroglífico se regla por sutiles



simetrías, por la perspicacia geométrica que ordena según la distancia los tamaños en el espacio oblicuo, con disciplina tal que vuelve necesidad el trampantojo. La pirámide tumbada converge al fondo en la silueta de ese otro Velázquez, pariente que ocupa mi antiguo puesto de aposentador. El punto de fuga se sitúa en la mano de mi homónimo, quien descorre el velo del olvido para que la luz prodigue sus prodigios, para que ella confiera, como el esclarecimiento que mi arte proporciona, a cada cosa existencia bella. Y esa mano preclara, alegoría de la mía, dista de la que empuña el pincel, la del artífice, lo mismo que ésta de la manecilla del ángel de la Infanta, triángulo dígito que es metáfora de mi magisterio manual de imaginero.

Tengo en la corte fama de taciturno porque no participo de la mundanería tan mordaz como mezquina. Ajeno a tanta intriga, prefiero callar por boca lo que con elocuencia digo por imagen. La palabra que fecunda mi inventiva la encuentro en los libros que por su ingenio y agudeza cautivan.

— Pareja, *perezoso y bribón, nadie te prestará más digno porte que el que te di en mi retrato. Pareces allí tan noble como los de prosapia, o más. En esta corte de príncipes sin seso cualquiera es apto para entrar en la galería de notables. Mira mis bobos y enanos, los bufones, los tardos, no son meros hombres de placer; gente de la humana grey, como nosotros, suelen tener más tino que sus amos. Pareja, límpiame estos*

pinceles con cuidado, alcánzame los de marta, los más finos. Preciso amarillo, un oro y un marfil. A esta alfombra soleada debo levantarle el tono. Peluda ella, peludo el dogo, entablaré entrambos un acorde más cálido.

A la misma distancia que las diestras de los dos Velázquez, alusión recurrente a la autora de tales fantasmagorías, están el rostro divino de la Infanta y el cretino de la Mari Bárbola, las dos mirando desde la escena al espectador. Gracia y desgracia actúan a la par en el disparatado teatro de este mundo. Así como el día y la noche complementarios se reclaman, sobre el proscenio se avienen la niña solar y la enana lunar. Extremos correlatos, concito con ella a la vez una perspicaz correspondencia y un persuasivo contrapunto.

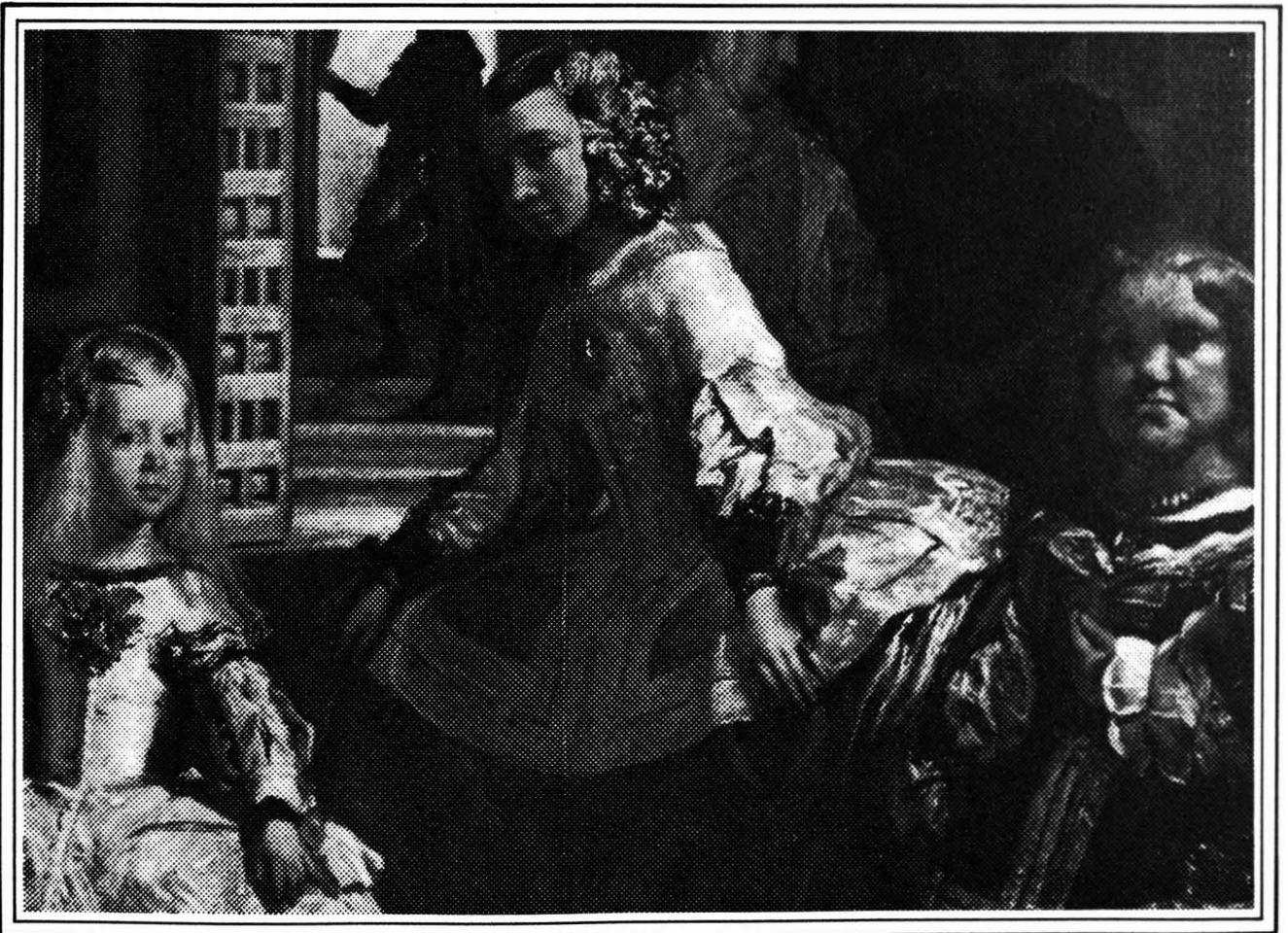
Supuesto está que el rey y la reina posan para un retrato de aparato y que el espejo del fondo los duplica. Se sobrentiende que cualquiera que observe esta pintura se coloca en la postura de los soberanos; cualquiera que la observa cambia en un fugaz instante, como fugitivo es el poder de los supremos, su baja condición por la máxima alteza. Mi buen rey Felipe que me tributaste tanta gloria como afanes, favores y servicios se equivalen. Macilenta majestad de un reino endeble, mermado por la guerra, mellado por el desgobierno, conozco de tu rostro hasta el mínimo repliegue; más de treinta veces lo trasladé a la tela para dejar constancia de tu tiempo, del consumo que desengaña y desalienta, de su creciente y tu menguante. Y la lívida reina, la germana, madre exangüe de malhadada progenie; para ella ingeníé los fastos del recibimiento, cuando vino a Madrid para sus nupcias; en su honor erigí arcos triunfales, dispuse perspectivas regias y levanté aquel Monte Parnaso donde los cuatro conti-

nentes, en que la España aguerrida implantara su dominio, celebraban la gloria del vínculo imperial. Así llegó la esfinge desdeñosa, para henchir nuestro infortunio. En ocasiones varias la reproduce y recopió, posando ella en un silencio sepulcral mientras el pincel remedaba la frigidéz de su máscara.

Este espejo apaga las figuras, menoscaba; refleja menos la cara carnal que la del alma. Núblase la imagen dinástica a la par que el imperio se deslíe. Difuso el rostro como disoluto el reino, corruptible uno y otro, así tu carne como la mía.

— *Mira Pareja, todo lo dibujo a pincel. Unas trazas bastan para que las flores de muselina se arrepollen, para insinuar el calado de los encajes o la veladura vaporosa del tul. Unos toques certeros y la lisura del lienzo se abulta o ahonda, arrebatada; unas manchas apropiadas para que el ojo juntándolas vislumbre cada materia según su volumen y substancia, vea el parecer de cada cosa. Y te preguntará por qué ese inmenso bastidor entelado está de espaldas, si la Infanta y su cortejo irrumpen para verme pintar los soberanos, o éstos contemplan cómo pinto a la Infanta. O quizá simulo pintar a todo aquel que ponga los ojos en mi cuadro. De uno u otro modo, el bastidor es atributo de mi oficio; recuerda que los placeres que el arte privilegia provienen de esa maestría capaz de transfigurar tales trastos en prodigios; recalca que el portento es de pasta sobre lienzo.*

Me queda poco aliento, mi fin se acerca, mi cuerpo y mi alma lo presumen, presienten la partida. Me he pasado la vida cumpliendo con encargos. Al término pinto por propia providencia y para deleite propio de esta alegoría, mi alegato. Ignoto espectador de algún mañana, testigo remoto del talento mío, a ti lego mi atractivo laberinto. Al espacio de este colorido sueño ha transportado el arcano de mi mundo.



Julien-François Monsallier

EUTANASIA Y REANIMACIÓN

El problema de la eutanasia nació en la noche de los tiempos cuando, por primera vez, un ser vivo dotado de inteligencia, de reflexión y de afectividad pudo prever su muerte o la de su prójimo. Desde ese momento, por rechazo al sufrimiento o por compasión, pudo verse tentado a abreviar una u otra.

La eutanasia no existe en las especies animales. Por el contrario, la historia de la humanidad ofrece múltiples ejemplos de ella. Las prácticas son diversas según los tiempos y lugares: entre los esquimales y entre ciertas tribus africanas, los ancianos son arrojados al agua helada de los lagos o abandonados lejos del poblado en el desierto o en el bosque. A veces, son inhumados vivos. A menudo, los interesados, sintiéndose inútiles, consienten e incluso piden su propia muerte. En la antigüedad romana, el abandono de los niños débiles o deformes era una práctica habitual.

La historia contemporánea abunda en actos de eutanasia. Apenas si es necesario recordar dos procesos: el de Luigi Fajta (1962), que mató a su hermano, que padecía una afección neurológica degenerativa; el de Lieja (1962), de unos padres que mataron, con ayuda de un médico, a su hijo deforme, víctima de la talidomida. Igor Barrère y Etienne Lalou, a través de una encuesta lanzada por la televisión para preparar una emisión que nunca se realizó, recogieron miles de casos, extremadamente diversos, puesto que abarcan tanto situaciones neonatales como episodios de la guerra o dramas de jóvenes o ancianos incurables. El problema de la eutanasia aparece en el pasado y en el presente. Siempre hemos estado en contacto con él y por eso surge la idea de la reanimación.

Al mismo tiempo que recrea vidas, la reanimación crea múltiples estados en las fronteras de la muerte: multiplica así los hechos clínicos susceptibles de acarrear soluciones eutanásicas. Hay que reflexionar, pues, sobre estas situaciones nuevas para intentar desbrozar nuevas líneas de conducta. Por lo demás, sólo seremos capaces de enunciar algunos principios de ética médica que, en cada caso particular, podrían confortar el espíritu del médico, del enfermo y de su familia.

LA EUTANASIA

El término *eutanasia* se compone de dos palabras griegas: *eu* (bien, lo recto) y *thanatos* (muerte). También designa la buena muerte opuesta a la "mala muerte" que antiguamente designaba la muerte violenta por homicidio o por accidente. No está de más que recordemos la definición que da el dic-

cionario Robert: "muerte dulce y sin sufrimiento que sobreviene normalmente o gracias al empleo de sustancias calmantes o estupefacientes / por extensión, teoría según la cual es legítimo suprimir sujetos con taras o precipitar la muerte de los enfermos incurables para ahorrarles los sufrimientos de la agonía".

Esta muerte dulce y sin sufrimiento está, en principio, desprovista de agresividad. No consiste en un acto de violencia cumplido en un estado paroxístico. Está destinada a ahorrar los sufrimientos y las angustias de la agonía, inútiles ya que la muerte se ha vuelto ineluctable a corto plazo. Acto de piedad, de compasión, la eutanasia debe ser considerada como "una ayuda ante la muerte".

En realidad, el término "eutanasia" esconde interpretaciones diferentes que conviene precisar. *La asistencia para la muerte* no es otra cosa que la atenuación de los dolores físicos o morales de la agonía. Durante mucho tiempo se consideró que formaba parte del papel del médico, pero hoy se ha visto facilitada por la multiplicación de las medicinas modernas. *La eutanasia pasiva* consiste en no utilizar procedimientos artificiales, como la alimentación intravenosa o las diferentes técnicas de reanimación, cuando el estado del paciente es desesperado, o en retirárselos al enfermo cuando se los estaba empleando anteriormente con él. *La eutanasia activa*, es, por el contrario, el hecho de darle la muerte o de adelantarla deliberadamente en el caso de un incurable presa del dolor. *El suicidio secundado* es una aceptación más o menos activa de los pedidos de abreviar la vida. Plantea, en toda su amplitud, lo que algunos llaman "el derecho a la muerte" o "el derecho a morir", ese derecho que cada uno de nosotros cree tener a ser consultado sobre el momento y las modalidades de su muerte "natural" y a disponer de medios para terminar con su vida. *El eugenismo*, acto deliberadamente asesino, cometido sobre seres humanos, no tiene nada que ver con lo que entendemos por eutanasia. Sigue evocándonos, desgraciadamente, las atrocidades fríamente cometidas en la época del nazismo. ¿Puede afirmarse, acaso, que hayan desaparecido para siempre?

LA REANIMACIÓN

Para apreciar las implicaciones del fenómeno de la *reanimación*, es necesario también definir qué es y precisar sus méritos y sus límites. La reanimación puede ser considerada como la responsabilización por parte de un equipo médico, de enfermos graves o gravísimos, una o varias de cuyas funciones vitales están alteradas, poniendo en peligro la vida del enfermo. Para asumir esta responsabilidad y la sobrevivencia del enfermo, los reanimadores utilizan múltiples técnicas y aparatos.

N. de R. Este ensayo se reproduce con autorización de *Commentaire*. Aunque las reflexiones se centran en el caso francés, son extensivas a nuestro país.

Los éxitos de la reanimación, totalmente inimaginables antes de la década del cincuenta, se han multiplicado. El desfallecimiento renal agudo de los glomérulo-nefríticos, los riñones afectados, las intoxicaciones, están completamente controlados. Ya no se ve morir a enfermos jóvenes atacados de septicemia aguda por bacilos perfringens ni se ven esas nefritis tóxicas que mataban por las complicaciones de la uremia antes de que las lesiones renales hubiesen tanido tiempo de ser corregidas. El riñón artificial borró todo eso. Ya no se muere como antes de parálisis respiratoria por la poliomiélitis o por las poliradiculoneuritis. La ventilación mecánica asistida reemplaza a los músculos desfallecientes y permite a las lesiones neurológicas retroceder (y totalmente en el caso de las poliradiculoneuritis). Se muere menos de insuficiencia respiratoria aguda. Incluso durante un edema pulmonar, una infección grave, un ataque de asma, los respiradores artificiales permiten obtener la curación.

Los decesos por infarto del miocardio han disminuido mucho. Gracias al empleo del monitor, se descubren precozmente las complicaciones, tales como las perturbaciones del ritmo, de la excitabilidad o de la conducción. Se las trata de manera eficaz por medio de drogas o por la implantación de un estimulador intracardíaco.

La infección y las mismas septicemias retroceden, gracias a los antibióticos, claro, pero también gracias a las diferentes técnicas de reanimación que permiten luchar contra la más mortífera de las complicaciones infecciosas: el choque séptico. Durante los problemas digestivos agudos ya no se muere de desnutrición. Cuando la vía digestiva es inaccesible, la intravenosa permite nutrir exclusivamente a un enfermo, durante varios meses si es necesario. El tratamiento de las fistulas digestivas se ha transformado.

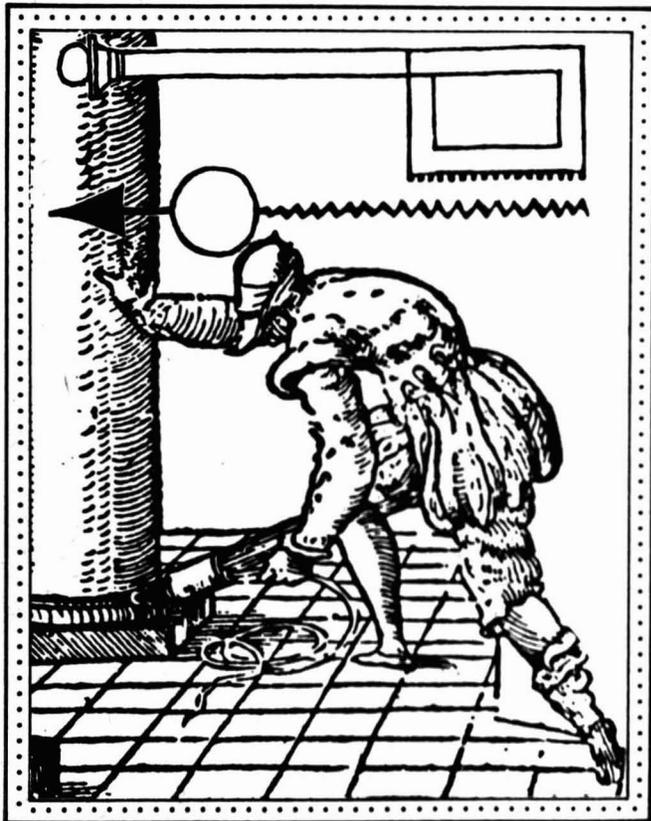
La reanimación pre y post operatoria permite operaciones cada vez más complejas en el cerebro, el corazón, el pulmón, el tubo digestivo; los progresos conjugados de la cirugía y de la reanimación son sorprendentes. Más aún, la reanimación, luego de haber intentado y logrado sustituir un órgano, puede suplir ahora a varios. A partir de ese momento, pueden tratarse a graves politraumatizados, a la vez comatosos, insuficientes respiratorios, desfallecientes renales, sin tránsito digestivo, y curarlos al permitirles a sus múltiples lesiones recuperarse en algunas semanas. Es el estadio de la *reanimación polivalente* que hoy se aplica a múltiples situaciones dramáticas, como comas de cualquier naturaleza, septicemias con choque, peritonitis, tétanos, intoxicaciones agudas, etc. La reanimación tiene también una brillante lista de éxitos; ha transformado la medicina en los últimos veinticinco años. De cada cien enfermos que le son confiados con una o varias debilidades viscerales, ochenta se van a curar o a sobrevivir. Pero como todas las terapéuticas, la reanimación tiene límites, fracasos: desnudadas, aisladas, descortizadas, las lesiones irreversibles aparecen el claro después de algunos días, semanas o meses y esas lesiones irreversibles son a veces aterradoras. Esas situaciones son muy diversas.

El *coma sobrepasado*, de engañosa terminología, ya no es un coma. El cerebro está totalmente muerto, incluidas las estructuras que aseguran las funciones integradas de la vida vegetativa. Ya no se trata de un ser vivo, sino de un cadáver, mantenido artificialmente y de modo muy provisorio con apariencias de vida.

El *coma prolongado* es un estado fundamentalmente distinto del precedente. En ese caso existen, es cierto, lesiones duraderas de las zonas cerebrales que asumen la actividad consciente y de relación, pero las estructuras profundas de la vida

vegetativa han sido respetadas. El organismo permanece como una entidad funcional coordinada que podrá subsistir mientras se asuman sus necesidades elementales hidroelectrolíticas, nutrientes etc. La evolución de esos comas prolongados es, al comienzo, imprevisible, pero si, después de algunas semanas o, mejor aún, después de algunos meses, ninguna evolución favorable se manifiesta, el pronóstico es de los más severos. En esos casos sin esperanza, aparece la justificación de una eutanasia pasiva o activa en razón de la carga material y moral que imponen a quienes los rodean.

Además, la reanimación deja tras de sí *secuelas neuropsíquicas* mayores. Todo puede aparecer, desde debilidades profundas, sin lesión neurológica, hasta las secuelas neurológicas graves con alteración más o menos marcada de la



conciencia y de las facultades mentales. Esas complicaciones se observan a menudo durante los intentos de reanimación neonatal. Es perfectamente claro que esas situaciones no son provocadas por la reanimación, sino simplemente exteriorizadas por ella.

Se le ha hecho otro reproche a la reanimación: que *suprime el derecho a la muerte*. Derecho a la muerte que ha sido reconocido, por lo demás, por un grupo de trabajo, encargado en 1973 por el Ministerio de Salud francés de estudiar los problemas de la muerte: "todo hombre tiene el derecho de vivir su propia muerte. Ese derecho debe serle reconocido, pero no impuesto y menos todavía monopolizado. No se tiene el derecho de prohibirle a un hombre elegir por sí mismo, en la medida de lo posible, su propia muerte, y no existe ni persona ni institución que esté legítimamente llamado a apropiarse de la muerte de otro". Como el derecho a la vida implica una cierta calidad de la vida, el derecho a la muerte incluye una cierta calidad de la muerte. Las exigencias de una cierta calidad de la muerte pueden anunciarse así: morir sin temor, morir sin dolor, morir en paz, morir con dignidad, ele-

gir las modalidades de su tránsito. Es indiscutible que la reanimación podría contrariar ese derecho a la muerte si se la considerara inútil o si se pudiera pensar que el enfermo consciente la habría rehusado con toda seguridad. Así, en ciertas circunstancias, encontramos planteado el muy agudo problema de cuándo indicar la reanimación.

NUEVAS REFLEXIONES SOBRE LA EUTANASIA

Así, la reanimación, al desplazar notablemente las fronteras de la muerte, puso en relieve, si no multiplicó, las situaciones eutanásicas. Frente a ese nuevo riesgo, ¿hay algunos elementos para la reflexión aportados por el derecho, la deontología, las religiones y la moral?

El derecho

Aunque la eutanasia sea un hecho histórico muy antiguo, la legislación francesa lo ignora: la eutanasia no está prevista por ningún texto legislativo específico. En consecuencia, en virtud del artículo 295 del *Código Penal*, los riesgos de un acto de eutanasia son muy claros. ¿Se trata de eutanasia activa, es decir de un acto concreto que ha apresurado la muerte? Estamos entonces frente a un homicidio voluntario, es decir, frente a un crimen punible por la justicia. En caso de homicidio voluntario hay que considerar dos elementos: el elemento moral representado por la intención de dar la muerte y el elemento material constituido por el hecho positivo de dar la muerte. El móvil del acto (piedad, por ejemplo) es, en principio, indiferente. De este modo, la eutanasia es un crimen a los ojos de la ley. Por lo tanto, es pasible, en principio, de la pena de muerte o por lo menos de muchos años de prisión. ¿Se trata de eutanasia pasiva? Todo lo que podía haberse hecho para demorar la muerte no lo ha sido; se trata de un delito de no asistencia a una persona en peligro condenable por el Tribunal Correccional. De todos modos, hay que señalar que frente a una ley intransigente, la jurisprudencia es relativamente pragmática. Los acusados no reciben la condena efectiva: o hay absolución o prisión demorada.

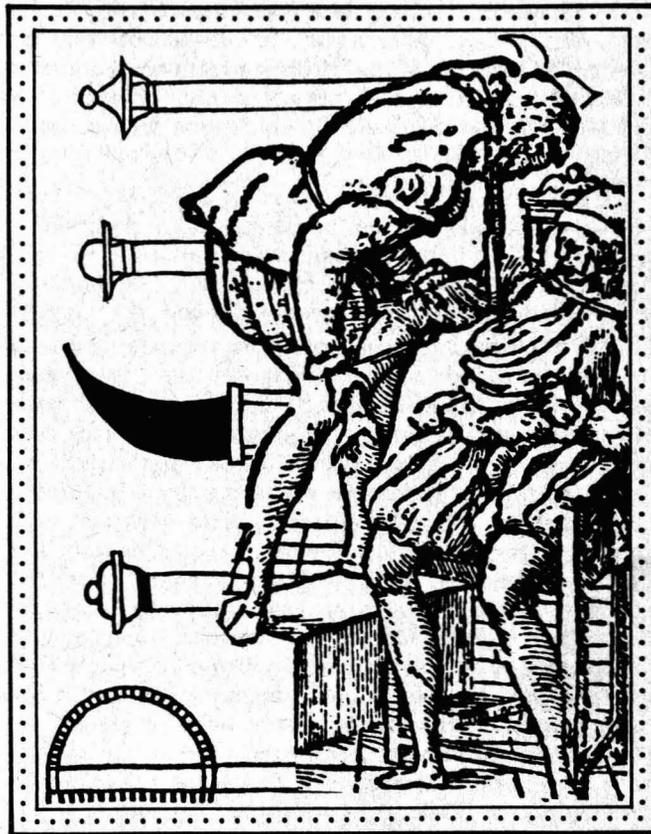
Por lo demás, no deja de ser importante para el médico saber que el artículo 300 del *Código penal* es especialmente severo en el caso de los infanticidios de recién nacidos. En ese caso, son considerados un crimen, no solo eutanasia activa, sino incluso la omisión voluntaria de los cuidados indispensables para la vida del niño que acaba de nacer, aunque el niño recién nacido no sea viable.

Por lo tanto, en el estado actual de nuestra legislación, el médico no se beneficia de ninguna inmunidad especial. Más aún, a los castigos legales se agregan las sanciones morales y profesionales.

Pero no todos los códigos penales tienen la severidad del Código francés. En el estado de Ohio, en Estados Unidos, desde 1906, la ley estipula que "toda persona afectada por una enfermedad incurable acompañada de grandes dolores, puede pedir la reunión de por lo menos cuatro personas que resolverán sobre la oportunidad de poner fin a su vida dolorosa". Otros estados norteamericanos tienen sobre esto una posición del todo opuesta. Suiza, Dinamarca, Holanda, Polonia, Hungría y Brasil prevén reducciones de las penas. En Suiza, eutanasia ha sido objeto de cuatro artículos del Código penal. Nunca el acto de eutanasia puede ser asimilado al asesinato. Tampoco nunca puede escapar a la ley, que prevé para el acusado un máximo de tres años de cárcel. Noruega es la única que reconoce, desde 1902, la muerte dada por

compasión (mínimo cinco años de pena).

De este modo, la eutanasia es siempre punible por la ley, pero en cierta medida ha sido descriminalizada. En ciertos países ha sido aceptada "una cierta tolerancia legal". En Francia también surgió la necesidad de un reconocimiento legal; en 1978, Caillavet presentaba en el Senado un proyecto de ley que tendía a hacer reconocer el derecho de todo ciudadano mayor sano de espíritu de "declarar su voluntad de que ningún medio médico o quirúrgico, fuera de aquellos destinados a calmar el sufrimiento, fuese empleado para prolongar artificialmente su vida, si era alcanzado por una afección accidental o patológica incurable" (Artículo primero). Se le han hecho muchas críticas a este proyecto de ley, sobre todo el de ser artificial y de llevar a decisiones poco hu-



manas, puesto que las disposiciones carecen de matices y plantean el todo o nada.

Entretanto, a muchos les parece deseable que una legislación, aunque sea modesta, actúe en Francia para transformar, por ejemplo, en un primer momento, el crimen en delito. La mayoría de los legisladores extranjeros se han enfrentado a ese problema. El mérito del proyecto Caillavet, aun si es inaplicable tal cual, radica justamente en haber permitido abordarlo en Francia por primera vez. Convendrá pese a todo ser prudente en ese dominio para evitar toda extensión posible, toda escalada, no sólo en el plano individual, sino quizá más aun en el plano de una eutanasia en serie (enfermos mentales, inadaptados de cualquier categoría). Por esos motivos numerosos juristas y médicos se levantan contra las nuevas disposiciones legislativas, que interferirían con la ética médica y destruirían la confianza fundamental del enfermo hacia su médico. Una "zona de no derecho" (Presidente Kornprobst) debe mantenerse. Bajo ninguna circunstancia el paciente debe dudar del hecho de que la principal preocupación del médico es mantenerle su vida.

La eutanasia y la deontología médica

Es natural que en la década del 50, a los comienzos de la reanimación, se haya mantenido el apego a los datos deontológicos clásicos del "respeto de la vida a todo precio". Habían aparecido nuevas técnicas revolucionarias que transformaron radicalmente las situaciones; se estaba en pleno descubrimiento de situaciones clínicas extraordinarias, desconocidas con anterioridad. La mayoría eran afortunadas, como se ha visto; otras eran penosas, dejaban entrever agonías prolongadas y dolorosas para el enfermo y para los suyos, desventajas muy pesadas, sobre todo en el recién nacido y en el niño. A pesar de esos fracasos convenía seguir siendo prudente, tanto más cuanto cabía que se produjeran nuevos descubrimientos y que seguía imponiéndose la regla de respeto a la vida a cualquier precio. De todos modos, la utilización de las técnicas de que se dispone no presenta ningún problema, mientras que detener su funcionamiento de modo brutal a vista y paciencia de las enfermeras y de la familia plantea muchos.

Triunfa la idea de seguir hasta el fin. Los más prudentes se sienten acusados, incluso por la apariencia de la vida, y todavía en 1974 había personal hospitalario que escribía: "ante cada enfermo, el médico está obligado a no descuidar ningún medio que considere en su alma y conciencia susceptible de prolongar, aunque sea por un segundo, la vida de aquel que le ha sido confiado. No hay en esta frase ninguna ambigüedad". Así, en los años 50 y 60, lo que se ha llamado el encarnizamiento terapéutico prevaleció; debemos decir que todos los antecedentes deontológicos y legales incitaban a esta actitud. Ese término de encarnizamiento terapéutico es, por lo demás, del todo impropio, puesto que hay encarnizamientos terapéuticos justificados: no es posible curar a un politraumatizado en estado de choque comatoso, insuficiente respiratorio y renal, sin un encarnizamiento terapéutico prolongado, empeinado, durante semanas, sin ninguna falla. Además, el término "encarnizamiento" introduce en el debate un aspecto subjetivo que implica un lamentable matiz peyorativo. Más vale hablar, aun cuando el término sea menos espectacular, de "exceso terapéutico", lo que sobreentiende que la terapéutica considerada es excesiva en sus indicaciones, es decir, en definitiva, injustificada. En ese caso, se ha hecho un uso excesivo de técnicas de lucha contra la muerte para asegurar la sobrevivencia artificial sobre un organismo con el cerebro destruido y para prolongar una vida irremediamente condenada.

Esta actitud intransigente ha arrastrado reacciones y la deontología se ha aligerado relativamente en ese terreno. Ya no obliga al inútil retardo de la muerte natural en un caso desesperado. Eso es lo que surge de la resolución de la Conferencia Internacional de las Ordenes de Medicina de los países del Mercado Común Europeo y en especial de Francia (sesión del 4 de marzo de 1976). La resolución de esta conferencia es sumamente minuciosa y circunstanciada y es necesario recordar lo esencial: "mientras exista una esperanza de curación o de mejoría, el médico debe actuar con la finalidad de curar. A partir del momento en el que el estado del enfermo es verdaderamente desesperado, es lícito abstenerse de tratamientos inútiles y de gestos de reanimación superfluos; también es lícito poner fin a tratamientos que no harían sino prolongar la agonía o mantener un coma sobrepasado (muerte del cerebro atestiguada por un electroencefalograma nulo observado durante un periodo suficiente)".

Esta actitud representa, pues, un sí prudente y circunstanciado a la eutanasia pasiva, pero el texto agrega: "llegado a ese punto, sólo la conciencia del médico y su apreciación del pronóstico dicta su conducta".

Por lo contrario, la Conferencia Internacional de las Ordenes condena formalmente el hecho de procurar la muerte por piedad o a pedido de un enfermo o de un herido. Es un no categórico a la eutanasia activa: "...la conferencia no ve que se pueda autorizar a los médicos a otorgar deliberadamente la muerte a sus enfermos sean cuales sean las circunstancias. La idea de tal autorización no solo choca con las tradiciones médicas más antiguas que hacen que la Medicina sea una obra de vida, sino que no resiste el examen cuidadoso de las hipótesis.



Dejar al médico decidir *por sí mismo*, desde su óptica personal, si debe por piedad poner fin a una vida, sería darle un exorbitante poder y olvidar, además, que puede cometer un error en su diagnóstico. La autorización para actuar a pedido de la familia sería más imprudente aún: ¿cómo discernir los verdaderos móviles de este pedido? ¿Cómo saber si la familia expresa las súplicas del enfermo o su propio deseo más o menos inconsciente? La ejecución del gesto mortal a *pedido del enfermo*, que viene a ser lo mismo que convertirse en agente de su suicidio, tampoco es posible. Ya que tal pedido puede muy bien provenir de un enfermo en modo alguno incurable; puede corresponder a un acceso pasajero de desesperación. ¿No existirá otro medio de calmar su angustia? El pedido diferido (testamento de eutanasia) no es menos discutible. Admitiendo que se le reconozca a un hombre el derecho de disponer de su vida, ¿cómo saber, llegado el momento, si permanece el mismo sentimiento?

Por último, considerar que la *sociedad* decide en tal o cual caso, sería conferirle a ésta la posibilidad de limitar el derecho a la vida de los individuos y representaría un inmenso peligro que la historia ya ha conocido. Tal disposición po-

dría ser terrorífica para los enfermos y los que están incapacitados”.

Por el contrario, *el derecho al apaciguamiento de los dolores* está perfectamente reconocido por las instancias ordinales: “este apaciguamiento, evidentemente, forma parte de la misión de los médicos, tanto en el plano psicológico como en el plano terapéutico”.

Esa finalidad prioritaria del alivio de los sufrimientos no solo es aceptada por todos, sino que a muchos les resulta una finalidad primordial. Lo que se ha llamado “la ayuda para la muerte” implica no solo la conducta psicológica de la agnía que puede ser muy delicada; también la prescripción de medicamentos tranquilizantes cuyo margen, entre la dosis suficiente y la dosis tóxica, es a veces estrecho. Todavía en ese



caso las instancias ordinales concluyen: “solo la competencia y la conciencia del médico pueden permitir considerar lo que puede hacerse”.

La eutanasia y la moral

Desde 1957, la Iglesia Católica ha precisado su posición sobre los problemas morales y prácticos de la reanimación. En su momento, el Papa Pío XII decía así: “los derechos y los deberes del médico son correlativos a los del paciente. El médico no tiene un derecho separado o independiente en general con relación al enfermo. Sólo puede actuar si el paciente lo autoriza explícita o implícitamente (directa o indirectamente). Los derechos y los deberes de la familia dependen de la presunta voluntad del paciente inconsciente, si es mayor y *sui juris*. En cuanto al deber propio e independiente de la familia, sólo obliga, habitualmente, al empleo de medios ordinarios. En consecuencia, si resulta que la tentativa de reanimación constituye en realidad para la familia una carga tal que en conciencia no puede serle impuesta, ella puede lícitamente insistir para que el médico interrumpa sus tentativas y el médico puede lícitamente obedecerle”. Alocución del 24

de noviembre de 1957.

Es cierto que cabría preguntarse dónde termina lo ordinario y dónde comienza la reanimación en la medida en que no se ha vuelto un conjunto de procedimientos ordinarios. También podríamos preguntarnos si la carga evocada es financiera o afectiva o ambas a la vez.

En una epístola pontificia del 3 de octubre de 1970, el cardenal Villot, precisa más claramente, con el paso del tiempo, el pensamiento oficial de la Iglesia: “En muchos casos, ¿no sería una tortura inútil imponer la reanimación vegetativa, en la fase última de una enfermedad incurable? El deber del médico consiste mucho más en aplicarse a calmar el sufrimiento, en lugar de querer prolongar el mayor tiempo posible, por no importa que medio y en qué condiciones, una vida que no es ya plenamente humana y que va naturalmente hacia su desenlace”.

No están resueltos todos los problemas; sin embargo: la enfermedad enfisematosa en el estadio de la insuficiencia respiratoria es tan incurable como un cáncer evolucionado. ¿Debe privarse al enfermo de toda reanimación, cuando a veces se obtienen sobrevidas bastante prolongadas? En los hechos, es el documento del Consejo permanente del Episcopado francés, del 16 de junio de 1976, el que aparece más claro: “Cuando ya no hay esperanza de curación, no es necesario, por cierto, recurrir a los medios extraordinarios. Nunca está prohibido utilizar analgésicos para aliviar el sufrimiento, incluso si, indirectamente, el plazo de la muerte se abreviara por ello”.

Esos principios generales son muy útiles para la discusión, en especial para la conciencia de un médico católico, a saber: derecho imprescriptible del paciente; deber de la familia limitado a sus obligaciones ordinarias, si ya no hay esperanzas de curación; derecho del médico, a pedido de la familia, de interrumpir la reanimación, si el peso económico o afectivo se le hace insostenible a ésta; derecho del enfermo al alivio del sufrimiento, aunque los analgésicos apresuren la muerte del paciente.

¿Es posible ir más lejos? Es la pregunta que se hacen muchos moralistas al plantearse si es posible seguir considerando la eutanasia como un crimen. La revisión de las actitudes que algunos desean implican una crítica de la noción de “respeto a la vida” como principio incondicional. Discuten el respeto a la vida que consiste en imponerla a aquel que no la quiere, en imponerla a un semi-muerto que ni siquiera puede resistirse a esta presión. ¿Se respeta la vida, dicen ellos, prolongando la decadencia o haciendo durar la agnía? ¿No es la vida humana, ante todo, la conservación de las funciones cerebrales superiores? ¿Ciertas formas de sobrevivencia no son, acaso, la negación de la vida? ¿No existen modos de morir más inhumanos que una muerte limpia, propia?

Como se ve, esta crítica del respeto incondicional de la vida desemboca en el respeto a la muerte y en su consecuencia, el derecho a la muerte, es decir, a una muerte dulce, digna, incluso a una muerte que el paciente puede elegir; en todo caso, su muerte. El conjunto de esta argumentación tiende a hacer admitir un “homicidio” por piedad, por caridad. En nombre de un cierto respeto por la persona humana, algunos desean que se de algún lugar a la eutanasia, si no mediante una legislación, al menos por un “consensus de tolerancia”.

El drama del médico

Todos los puntos de vista precedentes tienden a orientar, a

canalizar, a prohibir, a criticar la actitud del médico que termina por preguntarse en qué situación está con su conciencia. Las propias familias acusan. En un notable informe, el R. P. Verspieren, director del Centro Laennec, comunica una carta escrita en 1972 por una familia de la región lionesa sobre su madre de setenta y ocho años: "no podemos aceptar que en un hospital un enfermo sea el objeto de servicios más o menos anónimos de responsabilidad diluida..., y que la reanimación sea considerada obligatoria por todos: médicos, enfermeras, religiosas". Queda lanzada la acusación: médicos, enfermeras, religiosas son responsables de lo que la familia considera como un "suplicio". ¿Es fundada esta acusación? Ese es el verdadero asunto: el drama del médico solo con su enfermo.

Acepte el lector ponerse por unos segundos en el lugar del médico y sentirse totalmente responsable de ese enfermo. ¿Se atreverá, sin un debate de conciencia, sin un drama interior, llegado el momento, a "desconectar" al enfermo del pulmón de oxígeno arrastrándolo casi automáticamente a un estado de asfixia que lo llevará en unos minutos a la muerte? Habiéndolo hecho, ¿no tendría remordimientos? ¿No padecería la obsesión de haber apresurado la muerte de un ser humano? ¿No temería además las consecuencias judiciales? Las familias pueden cambiar de opinión o sentir remordimientos. ¿Quién asegura que una familia que clama a gritos por el abandono de toda técnica de reanimación para uno de los suyos, no demandará luego por no asistencia de una persona en peligro? ¿Quién garantiza, por lo demás, que esa familia no está interesada simplemente de un modo venal? Así, pues, en esta situación crítica, dramática, el médico, o el equipo médico, está solo. Se le pide a los médicos que respeten los principios religiosos, pero los enfermos pertenecen a diversas religiones con principios diferentes de los que no está forzosamente informado. Se le pide a los médicos que respeten la legislación, pero ésta permanece muda respecto a los casos de eutanasia y, por el contrario es muy clara sobre la noción de homicidio y el socorro que ha de prestarse a una persona en peligro. Se le pide a los médicos que respeten la voluntad del enfermo, pero ésta rara vez se expresa de modo claro.

En todo caso, ¿cómo asegurarse de que es constante y profunda? Además, la complejidad de los fenómenos médicos es tal que cualquier aproximación es esencialmente estadística y, en muchas situaciones, aun si la esperanza es ínfima, no puede ser del todo excluida.

En esas condiciones, ¿cómo el médico o los médicos responsables no andarían con prudencia para satisfacer a la vez las exigencias deontológicas y jurídicas y también las exigencias de su conciencia? Todas esas nociones divergentes, contradictorias, no excusan la actitud terapéutica, a veces excesiva, del médico. Permiten sólo comprenderla. Se ha dicho que el médico, juez de la vida y de la muerte, tenía un poder exorbitante. En los hechos, hay sobre todo una responsabilidad aplastante pero indispensable, que él debe asumir.

Un falso problema

Para empezar, hay que eliminar el caso del coma sobrepasado, verdadero falso problema. En él, el cerebro está muerto, de modo total y definitivo. En consecuencia, ya no se trata de mantener una sobrevida por medios artificiales, sino de que estamos ante una muerte absolutamente auténtica, muy provisoriamente camuflada por una asistencia respiratoria,

aportes hidroelectrolíticos, nutrientes, endocrínicos incluso, que asociados a la sobrevivencia de otros órganos (sobre todo el corazón) dan al cadáver una apariencia de vida; sigue estando tibio, con una hematosi correcta, un ritmo cardíaco, una circulación y una diuresis momentáneamente conservadas. Se han propuesto diversos métodos diagnósticos y paraclínicos para afirmar la muerte del cerebro, ante todo el electro-encefalograma. La repetición y comparación de esos exámenes permiten afirmar sin ambigüedad la muerte cerebral y sus consecuencias a plazo mediano, es decir, la progresiva degradación en menos de una semana de la función cardiocirculatoria. Cuando gracias a esos exámenes se dispone de la prueba de la muerte definitiva del cerebro, no se puede hablar más de sobrevida sino de muerte real. Ya no se trata de un problema de eutanasia. La detención de los aparatos y de las transfusiones es la conclusión lógica de la ausencia de vida y no le plantea al médico ningún problema. Habrá que explicar perfectamente al equipo de cuidados, a los familiares del enfermo, para que nadie tenga ninguna duda, que el enfermo está ya muerto, cuando se desconecten el respirador y las transfusiones.

Saber actuar

Hay casos, al contrario, en los que hay que saber actuar y con la mayor rapidez. ¿Quién discutiría el empleo de una reavivación inmediata si bruscamente la respiración o la circulación se detienen deparando un estado de muerte aparente, durante un accidente en que alguien se ahoga, se electrocuta, sufre un síncope, una asfixia, una hemorragia aguda o un infarto del miocardio? Los recursos que se deben utilizar de inmediato son conocidos y eficaces. Es cierto que la eficacia está en función de los plazos de aplicación, a menudo ignorados, pero esto es una razón más para poner manos a la obra sin pérdida de tiempo. En estos casos, la reanimación o, como algunos dicen, la resucitación, para distinguir este tratamiento de urgencia del tratamiento continuo, no se discute. Hay que intentarla de inmediato, sin reflexionar, sin un estado de ánimo previo. Se trata de casos demasiado simples y frecuentes como para demorarnos en ellos.

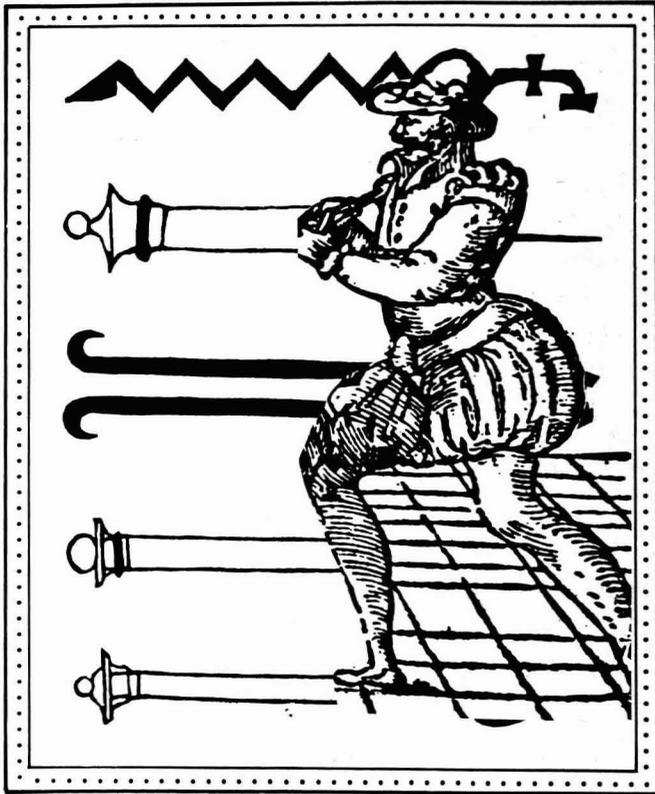
Saber abstenerse

En otros casos, por el contrario, el papel del médico consiste en saber abstenerse. Recordemos las posiciones de las instancias ordinales: "A partir del momento en que el estado del enfermo es verdaderamente desesperado, es lícito abstenerse de tratamientos inútiles tanto como de gestos superfluos de reanimación." Esta eutanasia pasiva por abstención es entonces posible y lícita cuando las posibilidades de curación o de sobrevivencia ulterior aceptable parecen nulas o irrisorias. Corresponde al médico o al equipo médico explicar según su conciencia a la familia del enfermo su apreciación del pronóstico y disuadirla de efectuar los tratamientos inútiles que no harían sino prolongar la agonía, o convencerla de detener esas terapéuticas si ya han sido iniciadas.

Saber rechazar

Hay casos, por último, en los que el médico debe saber oponerse al pedido de la familia o del enfermo: son todos aque-

llos casos llamados de eutanasia activa. El médico no puede activamente dar la muerte, ni siquiera por piedad. En los casos de eutanasia activa, ni el pedido de la familia ni el del enfermo, aunque estuviese hecho por escrito en forma de un testamento de eutanasia, ni *a fortiori* la sociedad misma, pueden intervenir ante el médico para forzarlo a actuar. Cuando se habla de eutanasia activa, conviene pensar en los problemas múltiples que plantearía si el médico aceptara llevarla a cabo: en primer lugar, un problema de ética médica; después, las consecuencias para la sociedad, que reconocería que una de las funciones del médico es la de matar; y también para el enfermo, acometido de dudas y de angustias cada vez que está a punto de recibir un tratamiento: la in-



yección se le hace para aliviarlo o bien de acuerdo con la familia para hacerlo morir; excesos posibles, etc.

Por último, corresponde abordar tres situaciones especiales que plantean problemas infinitamente delicados.

El caso de los ancianos

A propósito de éstos se ha discutido la utilidad de hacer intervenir técnicas extremas: en los Estados Unidos y en Gran Bretaña se ha propuesto y a menudo llevado a la práctica no reanimar más allá de los sesenta y cinco años. Para muchos se trata, a partir de cierta edad, de ayudar a bien morir, sin sufrimiento, al término de una larga vida, más bien que de utilizar técnicas de sobrevida complejas. Ese problema debe ser abordado de una manera distinta. Se trata menos de una cuestión de edad real que de edad fisiológica, es decir, de "vigor físico e intelectual del enfermo" y de sus posibilidades de recuperación después de la reanimación. Hay que oponerse a cualquier actitud sistemática.

Dos casos precisos permiten comprender lo bien fundado

de una actitud matizada. El de un hombre de ochenta y cuatro años, hospitalizado por un tercer infarto de miocardio. Tratado con reanimación, cura sin problemas, sin insuficiencia cardíaca, para nada molesto por estar todavía vivo. El de una mujer de ochenta y dos años que había sufrido una nefrectomía. Poco después, tuvo hemorragia y anuria. Curó después de dos sesiones de riñón artificial, sin ninguna secuela.

En resumen, solo hay casos especiales que prohíben cualquier sistematización. En esos dos casos, la reanimación probó estar justificada. No lo habría estado si previamente hubiese habido una decadencia física o mental o si esta decadencia hubiese sido un riesgo mayor de la reanimación, como en el caso de un accidente vascular cerebral masivo.

El caso del recién nacido

Sin duda no hay situación en que lo bien fundado de la reanimación plantee problemas más complejos. En efecto, en el recién nacido, la decisión debe ser tomada sin dilaciones, ya que la anoxia aguda provoca lesiones irreversibles en algunas decenas de segundos. El médico no tiene tiempo de reflexionar, ni de consultar a los padres. Además, el diagnóstico y el pronóstico son a menudo imposibles de inmediato. Claro que los casos de anencefalia, de hidrocefalia, de espina bífida, mortales a más o menos corto plazo no son para reanimar. Pero, a menudo la anomalía no es visible en el momento del nacimiento. Solo aparecerá más tarde.

Otro dato del problema se presenta cuando hay sufrimiento fetal; allí los resultados son a menudo mediocres y dejan secuelas irreversibles que constituyen en el 50% de los casos minusvalía de por vida. La reanimación está justificada por cierto en el caso de los prematuros, al menos más allá de cierto peso y de los sufrimientos fetales de niños normales. En muchos otros casos, es muy grande el riesgo de mantener con vida a un niño que quizás estará pesadamente disminuido física o mentalmente. ¿Qué será de la vida de este niño? ¿Cuáles serán las repercusiones sobre los hermanos nacidos o por nacer? ¿En qué quedará el equilibrio de la pareja? El debate está abierto. Todos tratan de contestar a conciencia, la finalidad será siempre preservar la vida en el sentido más pleno del término, es decir una vida auténtica de un individuo capaz de desarrollarse plenamente en la sociedad.

¿Muchos reanimadores neonatales prefieren, pues, llevar la muerte de un recién nacido en la conciencia, más que la vida de un niño marcadamente minusválido? El remordimiento es quizá menos pesado en el primer caso. Hay que haber visto el drama de los padres de un niño con grandes carencias cerebrales para comprenderlos.

El caso de los enfermos incurables.

Cuando se trata de un coma prolongado en reanimación en el que se dispone de la prueba de la irreversibilidad, el equipo médico y la familia pueden ponerse de acuerdo para una modalidad de eutanasia pasiva: detención de la depuración extrarenal, del respirador, de un tratamiento tan costoso como inútil, etc.

El caso de una enfermedad incurable, penosa e incluso insuportable como el cáncer puede plantear la oportunidad de cuidados intensivos o de reanimación con motivo de una hemorragia masiva, de una anuria o de una insuficiencia respiratoria aguda. Cabe poner en la balanza la importancia de los medios que se pueden utilizar y la calidad y duración de

la sobrevivencia esperada. Es un problema que hay que encarar con la familia, a la cual los médicos expondrán los riesgos evolutivos y la conducta terapéutica práctica preferible según su conciencia.

También puede presentarse el caso de una enfermedad neurológica o muscular que preserve totalmente la actividad cerebral: miastenia, poliomielitis, traumatismo raquídeo. Permítaseme, para hablar de este punto, evocar un caso personal. Hace algún tiempo recibí una carta de augurios muy penosamente escrita por un enfermo que actualmente tiene setenta y dos años. Hacía mucho tiempo que no me daba noticias tuyas. ¿Creen ustedes que me habría dirigido ese gesto amistoso, afectuoso incluso, si me hubiese guardado rencor por haberle preservado las muy precarias condiciones de vida que la naturaleza le había dejado?

LA VERDAD O LA ESPERANZA

La realidad es ésta: para el hombre incurable, la verdad se opone a la esperanza y sin embargo la participación del enfermo no puede ser encarada sin que él esté informado. ¿Es necesario, en nombre del respeto absoluto a la verdad, revelar la realidad? Al lado de algunas personalidades excepcionalmente fuertes, capaces de luchar contra la desesperación y prepararse con calma a la muerte, ¿cuántos no sabrán soportarla? Pocos enfermos condenados podrían acompañar a Montaigne cuando dice: "La premeditación de la muerte es la premeditación de la libertad... saber morir nos libera de toda sujeción y obligación". ¿Cómo tener la seguridad, a partir tan solo de las apariencias de la personalidad, de cómo va a reaccionar el individuo ante el drama de la terrible revelación? Para empezar, la medicina no es una ciencia exacta, como hay que recordar. Siempre es posible un error de diagnóstico; puede haber una evolución sorprendente. ¿Con qué derecho y cuándo decirle la verdad al enfermo, y qué verdad? ¿Una revelación prematura o demasiado tardía no podrá tener los peores efectos? Los psicólogos han demostrado que a partir de la toma de conciencia del pronóstico fatal hay diferentes etapas, sobre todo fases de conmoción psíquica, rebelión, depresión. Sin duda el orden de esas reacciones no es inmutable. Al quebrar definitivamente la esperanza, tan esencial al hombre como el oxígeno, en una de sus fases críticas, ¿no se corre el riesgo de hacer el peor servicio posible al enfermo, precipitando el desenlace fatal?

LA MUERTE IGNORADA O ASISTIDA

Recientemente, el decano Villey recordaba: "La asistencia al moribundo, que también incumbe a la medicina, muy a menudo fracasa o es escamoteada. El enfermo está mejor cuidado, el moribundo está peor asistido. El combate contra la muerte es mérito, pero la muerte no entra en el programa".

La conducción de la agonía formaba antes parte de la misión del médico de la familia. El carácter cada vez más anónimo del coloquio médico enfermo y la frecuente hospitalización de éste han perturbado esta asistencia confiante. Cuanto más progresa la técnica, más el enfermo muere solo. Salvo raras excepciones el "mal morir" se ha convertido en la regla, en el hospital o en el domicilio del enfermo. Parece necesario desarrollar en Francia los cuidados paliativos destinados a aliviar al enfermo en sus incomodidades y en sus sufrimientos, como se suele hacer en Canadá, en los Estados Uni-

dos, en Gran Bretaña, en Italia, permitiendo suavizar los últimos instantes del enfermo y dándole a los que lo cuidan una tarea precisa que cumplir. Estos deben sentirse responsables de la agonía. El moribundo no debe sentirse abandonado, sino rodeado y asistido.

LA DIFICULTAD DE AYUDAR A MORIR

Es cierto que es penoso y difícil ayudar al enfermo a morir. Para el médico, la muerte es siempre un reconocimiento del fracaso más o menos consciente. Es grande la tentación natural de reforzar la medicalización mediante una especie de huida o de disimulo, en vez de buscar el contacto humano que reconfortaría, tranquilizaría al enfermo y disminuiría su angustia. Pero el médico, tan hábil para manejar los medicamentos y las máquinas, queda a menudo desconcertado por el contacto del enfermo en ese momento crítico: ¿qué comportamiento adoptar, qué decirle? La posición del médico que sabe, frente al enfermo que no sabe o pone cara de no saber, pero que de todos modos está obsesionado por el temor, es infinitamente delicada: el facultativo se siente espiado por el enfermo que acecha la menor esperanza, la menor prórroga tanto como la menor sospecha, y tiene miedo de decir demasiado o demasiado poco, de ser torpe. La escapatoria mediante una medicamentación loca, visitas abreviadas, mentiras ilusorias, evidentemente no es una solución. Falto de comunicaciones, de diálogo, el enfermo corre el riesgo de morir lejos de los suyos, en la soledad y en la angustia.

LA CONDUCTA DE LA AGONÍA

Cuando el médico no puede impedir la muerte, su papel no por eso es menos importante: todavía le queda humanizar la muerte. Debe intentar, como ha dicho Pierre Mauriac, que el incurable muera en paz. El alivio de los sufrimientos físicos se impone más que nunca, facultado como lo está hoy por medicamentos más eficaces y gestos mejor adaptados. Junto a los estupefacientes han aparecido drogas con efectos más graduados y selectivos como los tranquilizantes y los neurolépticos. Se puede aliviar el dolor y la angustia sin oscurecer la conciencia ni alterar la personalidad. Se puede procurar el sueño cuando es reclamado. Se puede combatir las fuentes de la incomodidad y de la angustia, como el entorpecimiento respiratorio, la anoxia, las perturbaciones hidroelectrolíticas con gestos simples y eficaces, como la aspiración de las secreciones, la oxigenación y las transfusiones. Hay que encargarse tanto de la comodidad del enfermo como de su dolor. La asistencia psicológica y moral es igualmente indispensable pero de seguro es más delicada de cumplir. Exige por parte del médico un gran esfuerzo de atención, de tacto y de disponibilidad. Hay que saber escuchar, mirar, tomar la mano, manifestar simpatía y dar ánimos en el momento oportuno. El facultativo debe esfumarse detrás del hombre que viene a prestar socorro a otro hombre. Esta humanización de la muerte ha sido perfectamente experimentada por el R. P. Verspiere que se expresa así: "Si el enfermo recibe de esta manera los cuidados que le convienen, será más fácil para todos, para médicos, enfermeras, parientes, mantenerse en relación con él, asegurando a su alrededor esta presencia humana y fraterna de la que el enfermo tiene fundamental necesidad al final de su vida. Puesto que si bien siempre estamos solos a la hora de morir, lo más angustiante es morir solo y abandonado de todos."

DE LIBROS

EL DOBLE MAQUILLADO

La doublure de Severo Sarduy perfila una reminiscencia de *Gestos*, la primera novela publicada por el autor en 1963. Una lectura retrospectiva de la obra de Sarduy muestra que la preocupación por el doble, motivo de este reciente ensayo, se plantea ya desde la ficción inicial. La protagonista de *Gestos* —una mulata anónima— mantiene una doble actuación: terrorista en el teatro político y actriz en el clásico. Guerrillera en un escenario y *Antigone* tropical en el otro, "ella" sufre un "doble" dolor de cabeza, indicio de la duplicación de funciones. Esta tensión por la (des)semejanza repercutirá en toda la obra sarduyana, hasta sublimarse ahora en *La doublure*.

¿Qué ocasiona en Sarduy esta pena por el doble? *La doublure* propone un imposible: ¿cómo ser otro al igual que semejante? ¿Cómo ser uno y a la vez el otro? Estas preguntas se juegan en el ámbito de lo simbólico: el concepto de representación que ha dominado el Occidente. La representación —verbal y visual— se ha basado en el impulso mimético, en el anhelo de acercar "las palabras y las cosas", las imágenes y los objetos. El deseo de ser otro, de ser "como" o "igual" al modelo, ha conducido a la noción de la copia como doble artificial de un primogénito natural. En consecuencia, tanto la imagen pictórica como el signo lingüístico se han conceptualizado a partir de un "doble". El interior del signo opera a base de la identidad entre significado y referente (el "objeto real"); hacia el exterior, se mantiene la diferencia o desemejanza entre lo natural representado y su "falsificación" en el verbo o en la imagen.

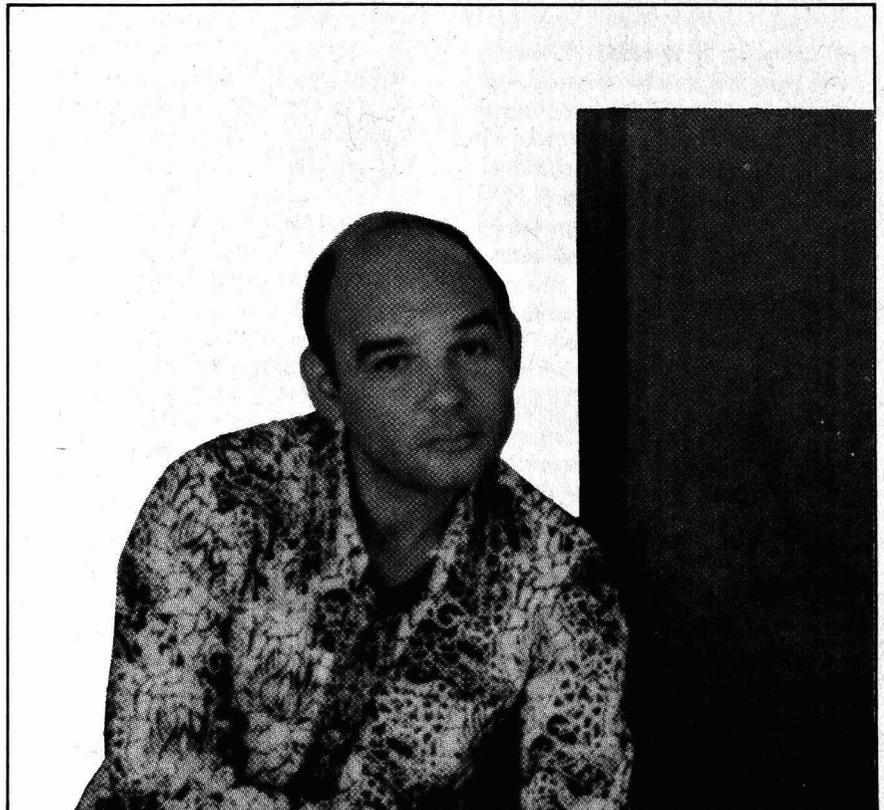
La doublure traza la franja de este desdoblamiento: la línea que divide el significante del significado, y su análo-

go pictórico, el marco que separa a la imagen. En *La doublure* la pintura es vista como el "doble" de la palabra. En un gesto típicamente sarduyano, la obra muestra que no hay ni un "adentro" ni un "afuera" de la representación, conforme el mecanismo mimético de Occidente, sino sólo un simulacro, una apariencia de copiar al modelo. Los estudios de arte visual contemporáneo que se elaboran en *La doublure* tienen, asimismo, un doble propósito: por un lado, destapar la prohibición del signo que restringía su funcionamiento a la referencia y al sentido unidimensional, y, paralelamente, liberar a la imagen pictórica de su conformidad con el modelo.

Colocada en esta disyuntiva signica, *La doublure* puede leerse también como "cola" de *Barroco* (1974), una colección de ensayos donde Sarduy estudia el descentramiento del signo pictórico y verbal acontecido entre las épocas clásica y barroca. El punto de partida de *Barroco* es el análisis de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* de la unidad del signo clásico, caracterizada por el equilibrio o transparencia entre lo representado y el mecanismo representativo. El barroco tras-

torna este equilibrio al privilegiar el significante, generando circuitos metafóricos de sentidos. En *Barroco* Sarduy retoma la ruptura en el orden clásico postulada por Foucault, y traza la transición del signo entre clasicismo y barroco como efecto de los modelos cosmológicos vigentes. El círculo, figura de la transparencia clásica, se convierte en la elipse, trazo que representa el descentramiento barroco. A su vez, estas figuras geométricas tienen sus análogos retóricos: la metáfora, sostén del sentido unívoco del clasicismo, a diferencia de la parábola y la elipsis, mecanismos de la posterior complejidad del signo.

Tres ensayos breves clausuran *Barroco* y sirven de enlace con *La doublure*. Titulados "Cero", "Círculo", "Ciclo", son estudios de prácticas pictóricas y fílmicas que cifran la desórbita barroca en la actualidad. *La doublure* retoma el mismo proyecto de analizar los fenómenos artísticos y visuales que, en el arte contemporáneo, transforman el orden de la representación gráfica. El concepto de "retombée" postulado al principio de *Barroco*, una causalidad espacio-temporal que permite describir las correspondencias entre diversos ámbitos simbólicos, reaparece en *La*



Severo Sarduy

▲ Severo Sarduy: *La doublure*. Col. Barroco. París: Flammarion, 1981. Hay edición española: Monte Avila, Caracas, 1982.

doublure. Aquí, las manifestaciones artísticas son estudiadas como efectos de una sola causa: la "pulsión de simulación" (p. 9). La hipótesis que maneja Sarduy a lo largo del ensayo es que la ruptura del arte moderno y contemporáneo culmina en la instauración del simulacro, la copia de la copia, en ese lugar anteriormente privilegiado por la ilusión mimética.

A pesar de esta aparente continuidad, *La doublure* sobrepone al edificio estructural de *Barroco* un piso más: ya no se trata de una remodelación de las equivalencias entre pintura, escritura y ciencia cosmológica para sustentar el "suelo del barroco",¹ para mostrar su *episteme*, en términos de Foucault o, lo que es igual, su estatuto como discurso. En *La doublure* la idea de un fundamento epistémico (epistemológico) a la representación visual y, por extensión, verbal se somete a un cuestionamiento insistente y corrosivo. Lo que se postula y se apuesta a muerte en *La doublure* es el reverso de la tela: el agotamiento de la representación como orden simbólico y la sorpresa de un nuevo sustituto, el orden del simulacro. Justamente, *La doublure* se instala en el borde de un sistema de organización signíca para vislumbrar otro modelo:

Al contrario de la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro.²

Igual que el paso dado entre clasicismo y barroco, el tránsito entre representación y simulación inaugura una práctica "divergente" del signo, con la única y sustancial diferencia que, en el umbral del simulacro, se cierra la noción misma del signo como *representamen*.

En breve, la pregunta que suscita *La doublure* es si el nuevo espacio simbólico que abre el simulacro configura un *episteme* o si, al contrario, implica el final catastrófico de la cultura de Occidente. Para Baudrillard, la expansión del simulacro anuncia una negatividad regresiva que se patentiza en la amena-

za de hecatombe nuclear y en la degradación de la vida social. La perspectiva de Sarduy en *La doublure* no podría ser más opuesta a esta visión apocalíptica; el simulacro se celebra aquí como "venganza de la copia sobre el modelo" (p. 62).

Una posible respuesta a la pregunta que provoca *La doublure* se da en el hecho de que, más allá de transcurrir un nuevo espacio de significaciones, *La doublure* muestra cómo el simulacro estaba ya latente en el cuadro de la *mimesis* occidental, minándola desde adentro como un insecto hibernando en los intersticios del bastidor. Según Baudrillard, el efecto del simulacro no es un anti-mimetismo, sino, a la inversa, una magnificación, un aumento desproporcionado de la copia que él denomina "lo hiperreal". Este efecto se produce precisamente por la posibilidad ilimitada de reproducción de un modelo, multiplicación que engendra el simulacro y así elimina la diferencia entre el suceso real y la copia falsificada.³ Lo "hiperreal" de Baudrillard, el efecto que genera el simulacro de magnificar lo verdadero, se traduce en *La doublure* por un término lezamiano, "lo hipertélico". Lezama define el "método hipertélico" como "lo que va más allá de su finalidad venciendo todo determinismo".⁴ En la poética lezamiana es uno de los métodos fundadores de la poesía ya que engendra una causalidad o relación entre lo posible y lo imposible. Fiel a la concepción lezamiana, en *La doublure* "lo hipertélico" designa esa radicalización del impulso mimético que es todo simulacro, el "ir más allá" de los límites biológicos (la inversión sexual) o la trasgresión a los presupuestos culturales (el símil del modelo).

La noción de lo hipertélico permite a Sarduy concebir un imposible: ser a la vez uno y el otro. La "pulsión de simulación", definida por el deseo de ser el doble, rebasa esta instancia de identidad para propagarse con un fin propio, fuera de lo imitado (el modelo) y dentro de la imitación misma (la copia reproducida, el simulacro). Explica Sarduy:

el modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos sea una imagen del otro: *que lo mis-*

mo sea lo que no es. Para que todo signifique hay que aceptar que me habita no la dualidad, sino una *intensidad de simulación* que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación. (*La doublure*, pp. 13-14: subrayados en el original).

Curiosamente, una doble metáfora del "doble" atraviesa las páginas de *La doublure* casi para copiar, en la forma y sustancia del libro, el pánico imitativo que lo provoca: el análogo insecto/travestí. Ambos ejemplos de la hipertelia de lo mimético, esta "pareja" confirma la coincidencia en el simulacro de los dos órdenes escindidos por el esquema clásico de la representación: *ars y natura*. El logro de Sarduy en *La doublure* es disipar la diferencia entre el artificio que es el arte y la naturaleza, supuestamente espontánea, del modelo. La insistencia de una misma energía en el ámbito de lo natural —la "pulsión de simulación"— comprueba que el ansia imitativa proviene más de un imperativo biológico que de un intento de falsificación, en contra del postulado clásico.

En el ensayo "Copia/simulacro" Sarduy explora el juego de semejanzas e identidades que comparten el "doble" humano, el travestí, y su "otro yo" animal, el insecto. Tanto uno como el otro "representan", pero no ya un sujeto o significado pleno, sino, justamente, el corte al interior del signo. El cuerpo del travestí encubre la diferencia fundadora en la naturaleza que se "refleja", a la vez, en la distinción pronominal —*Cobra* castrado(a). "Es él" ¿o es ella?⁵ El travestí no sólo transgrede las reglas que rigen el sujeto gramatical, sino que además viola el mecanismo que sustenta la metáfora. El "yo" masculino del travestí suprime la comparación metafórica, "como si fuera ella", para lucirse, resplandeciente, en la fingida semejanza, en el escamoteo de una esencia; a la inversa, "él" es el "otro yo" maquillado. De igual manera, el animal encubierto de su entorno traspasa la raya límite de la *mimesis* protectora, el camuflaje, al emular más allá de lo discreto: el insecto que aparenta ser la hoja y, por añadidura, la misma plaga que ahoga a la planta y que *es él*.

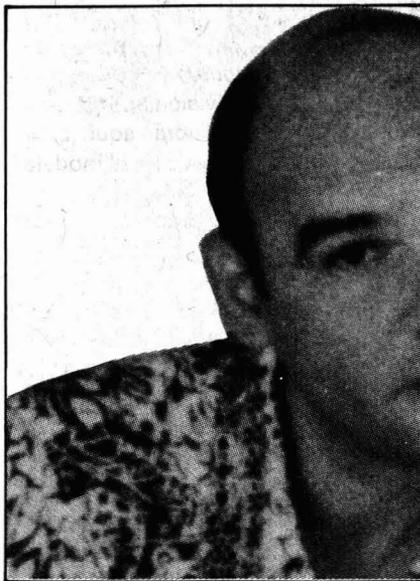
Sarduy utiliza la analogía insecto/travestí para adentrarse en otro campo simbólico, la pintura. Mediante la causalidad de repercusión, el "retombée"

de *Barroco*, el autor delinea las correspondencias entre el exceso de mimetismo animal y las manifestaciones artísticas del mismo fenómeno. El "puente" entre los dos ámbitos del arte y la naturaleza lo proporciona la noción de travestismo, término desarrollado como metáfora de la escritura en el primer volumen teórico de Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo* (1969). En *La doublure* el travestismo se aplica al fenómeno pictórico de una manera parecida al texto anterior: si en *Escrito* el texto se convierte en cuerpo mediante la inscripción de figuras retóricas que enmascaran al sentido, en *La doublure* el cuadro cobra materialidad, está "Pintado sobre un cuerpo" (Capítulo II) porque cifra la línea de un cuerpo fragmentado y fantasmático.

Dos mecanismos simuladores dominan el análisis de la imagen pictórica en *La doublure*: la anamorfosis y el *trompe l'oeil*. El primer efecto consiste en la aparición de una figura oculta al interior del objeto representado. Practicando la anamorfosis, por ejemplo, el juego con el doble de *Gestos* se transparenta al interior de *La doublure*, igual que en esa primera novela la descripción de los lugares (la planta eléctrica de La Habana) dibujaba una serie de cuadros.

En *La doublure* la anamorfosis se somete a una lectura más psicoanalítica que visual. Al deshacer el soporte de la representación, el simulacro revela su funcionamiento a partir de un centro devorador de las multiplicaciones: la pulsión de la muerte, inscrita en la sombra de la figura oculta. Dado que la anamorfosis había perfilado en *Barroco* la transformación del círculo clásico en la elipse barroca (*Barroco*, pp. 65-67), en *La doublure* este mecanismo indica, igualmente, una práctica barroca de lo figurado, complementada por la lectura analítica. La pintura de Rubens, por ejemplo, se interpreta como la exhibición de un "cuerpo deseante" reprimido por la Contrarreforma, y se relaciona con la obra de pintores más recientes, Kooning y Saura, que fabrica un cuerpo lesionado y reconstituido (pp. 93-95). El efecto del neobarroco se examina en Botero, cuya pintura escenifica un sujeto americano fragmentado y exiliado.

En modo paralelo, el segundo mecanismo del *trompe l'oeil* agrupa una serie de fenómenos pictóricos basados en la eliminación del referente. Es el *trompe*



pe l'oeil el que remite al efecto de sobre-realidad, de hipertelia, producido por el simulacro. Si la anamorfosis funciona a partir de la mirada oblicua, el *trompe l'oeil* se sustenta en la reciprocidad entablada entre cuadro y espectador; el artificio le "devuelve" la mirada al sujeto presente. La trampa consiste en hacer coincidir modelo y copia, hasta el punto en que el dos devore al uno, de esta manera invirtiendo y traspasando la relación mimética de semejanza y diferencia.

Las formas de *trompe l'oeil* estudiadas en *La doublure* son diversas; varían desde *Le Grand Verre* de Duchamp, los autoretratos de Broglia, las escenas hiperreales de David Hockney, los trazos de Tápies. A través del detenido examen de estas obras, Sarduy conduce al lector a la apoteosis del simulacro propuesto negativamente por Baudrillard, pero que aquí asume un tono triunfal. Si el mimetismo animal y humano suprime la identidad fundadora de la metáfora y el símil, la plástica actual da un paso más: eliminar al modelo para acentuar la imagen como ausencia. *La doublure* concluye con el descubrimiento de que el centro obliterado del simulacro ya no copia "nada"; el cero que antes permitía la reproducción a partir del uno, ahora corta la serie que origina. De ahí Sarduy postula que el cero encapsulado, que es la copia en sí misma, es análogo al vacío que sustenta la filosofía budista. De esta manera, *La doublure* atisba una salida al "ocaso de Occidente": fundirse en la semejan-

za transcendental del Otro de nuestra cultura que ha sido el Oriente.

Este final remata el proyecto de *Maitreya* (1978): fingir un punto de convergencia entre la mística de Occidente, deseo erótico/ divino, y la contemplación de Oriente, el cuerpo sublimado al vaciamiento del deseo. Hay otros ecos de *Maitreya* en *La doublure* —la escena del Aquelarre citada en la novela para ilustrar el robo y sustitución del modelo y, en el ensayo, para patentizar el trauma visual que provocan las muñecas alucinantes de Martha Kuhn-Weber; la cita textual de *Maitreya* que describe a "la Tremenda" desde un cuadro de Botero— para nombrar los más notables. Estas repercusiones permiten una lectura oblicua, de anamorfosis, de toda la obra sarduyana a partir de *La doublure*, "cabeza" y "cola" de un proyecto de escritura que, a manera de una serpiente que traza en círculos concéntricos su cuerpo, revierte sobre el mismo vórtice que la traga toda: el espacio negro de la estrella extinguida, el vacío de la representación.

En *La doublure* la extinción del signo queda superada por un nuevo reino, el trono del simulacro erigido sobre las ruinas del teatro del mundo. En este nuevo reino, el uno y el doble, como presencias simultáneas, se cancelan. Sólo existe el espacio diferido del simulacro, en el cual los dos aparecen como ausencias. Al mirarse ellos en ese "espejo escarchado" de Rauschenberg con que cierra la colección, ¿es posible aún sentir la excitación por el doble?

Adriana Méndez Rodenas

1. Severo Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1974), p. 67.

2. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, trad. Pedro Rovira (Barcelona: Ed. Kairós, 1978), pp. 13-14.

3. "La simulación se caracteriza por la precesión del modelo, de todos los modelos, sobre el más mínimo de los hechos —la presencia del modelo es anterior y su circulación orbital, como la de la bomba, constituye el verdadero campo magnético del suceso". Ibid., pp. 36-37. La definición de "lo hiperreal" se elabora en las págs. 5, 7, 15.

4. Armando Álvarez Bravo, "Orbita de Lezama Lima" en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ed. Pedro Simón (La Habana: Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1970), p. 62. Esta obra se cita en *La doublure*, nota No. 1, p. 68.

5. Severo Sarduy, *Cobra*, 2da. ed. (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1973), p. 130.

UNA HERENCIA Y SU HISTORIA

Difícil es precisar cuáles son los sentimientos que nos deja la lectura de este libro de Julieta Campos. Reencuentro con esa herencia obstinada a que alude el título, fascinación producida por remitirnos a nuestros orígenes y sumergirnos en su universalidad, los relatos de Mecayapan nos dejan inmersos en el mundo de lo mítico, respondiendo así a nuestra propia naturaleza humana. Ese fue justamente el desafío que se propuso la autora, ya que analizar el mito es preguntarse por los orígenes e indagar el discurso latente es remitirnos a la situación edípica. Y esta tríada de personajes que nos funda como sujetos, y nos constituye como tales, demandantes de necesidades y fundamentalmente de deseos, separados de la naturaleza por la cultura y a partir de la instauración de la Ley, recorre todas las resoluciones posibles en estos relatos nahuas. Así, las fantasías de devoción, de destrucción del cuerpo materno, de castración referidas a una tradición fálica y por lo tanto al acceso del intercambio social —C. Lévi-Strauss— están aquí puestas en juego. Son, entonces, relatos que nos remiten a una función, a la transmisión de un saber y a una verdad que no se cuestiona, a un tiempo suspendido —tiempo sagrado en términos de Mircea Eliade— y así, de la mano de ellos y de la autora, podemos introducirnos en esa novela familiar de la que tanto nos habló Freud. De ahí que, aquí, el deseo recorre el camino de la palabra fundándola y fundiéndola en una acción-argumento, y en el intento obstinado de transgredir la Ley. El relato es deseo sublimado que se transmite en forma oral —tal como en el psicoanálisis— marcando la ausencia de lo no dicho que se hace presencia a través del accionar de los personajes.

La herencia obstinada está dividida en cuatro partes fundamentales. La primera comienza con una serie de aclaraciones necesarias para encuadrar el tema y se refiere a las diferencias entre Rito-Mito, Mito-Cuento y Literatura escrita-Literatura oral. Lo esencial en

tre estos pares es que son funciones que habilitan la transmisión de la cultura y de un saber cuyo procesamiento simbólico nos separa de la bestia —por ejemplo: el relato del Chato— permitiendo de esta manera instaurar una transmisión de dones culturales que establecen implícita o explícitamente las leyes de una convivencia social. Otro aspecto que se precisa en esta parte son los modelos teóricos a los cuales recurre la autora para el análisis de los relatos. Esos son: el modelo estructuralista de Lévi-Strauss que aporta las estructuras elementales del parentesco, las relaciones de intercambio (endogámico y exogámico), la noción de cultura, lo crudo y lo cocido. El modelo morfológico de Vladimir Propp, que contribuye con el esquema de Carencia-Reparación, las funciones morfológicas y la clasificación de los cuentos, y por último, el modelo psicoanalítico de Freud, del que se toman los elementos de la estructura del Complejo de Edipo en la constitución del sujeto, particularizando en las funciones materna y paterna, la función de la Ley y la transgresión al incesto. Julieta Campos hace converger estos tres modelos teóricos en el análisis de los relatos ofreciéndonos diferentes niveles de lectura del discurso implícito de los mismos.

En la segunda parte nos introduce en los antecedentes de la tradición oral. Al comenzar ese recuento por *Las Mil y Una Noches* —esa Scherezade que elude a la muerte contando las historias— ya nos indica uno de los objetivos de los relatos. Porque en ese ejemplo famoso el narrador engaña a la muerte transmitiendo su saber, vaciándose de su verdad —de ahí lo catártico— y delegando en el escucha su misión de comunicar sus verdades. Los múltiples narradores se esfuman y el cuento se enajeniza y permanece por siglos, y, a su vez, se modifica en cada repetición gracias a que cada narrador lo introduce o lo “pasa”. El relato se transforma, entonces, en un “constituyéndose” permanentemente, con los aportes de mil y un narradores anónimos. Estos relatos se cristalizan, se hacen letra cuando Basile, Perrault, Andersen o Grim los rescatan en sus antologías.

En México, los primeros relatos de la tradición oral están en los códices y en los núcleos de enseñanza de los *calmécac*. Los primeros registros indígenas

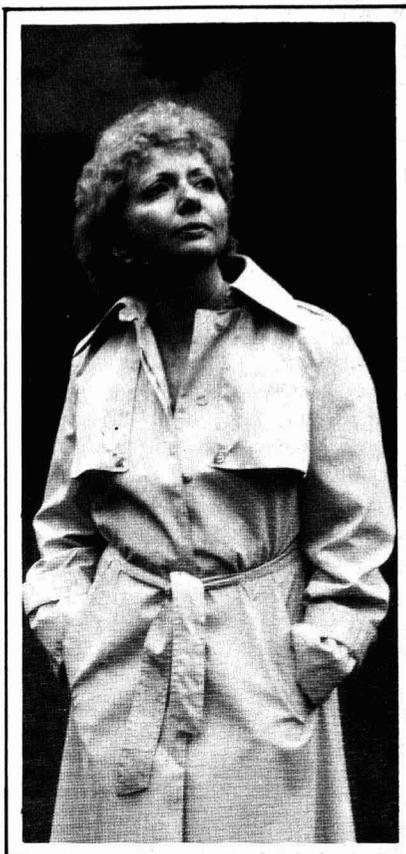
con propósitos claros de análisis se remontan a fines del siglo pasado. La investigación se centra en el origen manifiesto de los relatos: cuánto de europeo o de indígena tienen. En torno a este punto la autora es terminante: “El origen de los relatos, siempre tan difícil de determinar, no altera la validez del análisis: independientemente de su procedencia, todos fueron adoptados en una u otra época por una comunidad que los hizo suyos. Es evidente que muchos —acaso la mayoría— son de origen nahua. Es probable que algunos sean de procedencia europea. Si han sido conservados en la memoria de Mecayapan es porque expresan profundos contenidos de la psique que siguen despertando resonancias en las fantasías de quienes los dicen y de quienes los escuchan.” Hecha esa precisión lo fundamental, aquí, es el señalamiento de la carencia de análisis de los relatos, ya que si bien es válida la preocupación por el origen no se ha avanzado lo suficiente en la investigación analítica de los mismos. Coincidiendo en esto con el esquema Carencia-Reparación proporcionado por V. Propp, este libro constituye entonces una reparación en relación a la ausencia de análisis de relatos nahuas.

En la tercera parte de *La herencia obstinada* se nos introduce en el mundo de los personajes contextualizando de esta forma los relatos y brindándoles un cuerpo necesario. Tenemos una sensación casi tangible de la zona de la que provienen, desde la etimología de la palabra Mecayapan hasta la producción agrícola, desde los ciclos de los cultivos a los peligros de las inundaciones, desde las tradiciones a sus visiones. Todos estos elementos están presentes en los relatos y conforman en ellos un límite preciso. Así, y tanto mediante el rescate de los cuentos como de su análisis, la autora nos sitúa y nos traslada a una zona fuera del tiempo que se ve amenazada con ser devorada por la modernidad de la sociedad industrial.

En la cuarta parte del libro se procede al análisis propiamente dicho de los relatos. La intervención de rescate de la autora y sus colaboradores opera en dos sentidos: 1) literal-literario —en donde Julieta Campos hace las veces de un Andersen o un Grim— y 2) de investigación al proponer un modelo pionero de análisis relativo a los relatos

orales en México. En cuanto al rescate literario debe advertirse que los relatos tienen una frescura y una ingenuidad que su lectura ofrece la sensación de que el narrador es una presencia viva y actuante. Esos relatos suman dieciocho y están ordenados según los diez tipos fundamentales de argumentos que propone E. Melitinski en su trabajo "El estudio estructural y tipológico del cuento". Hay cinco grupos de relatos que se ajustan a los tipos propuestos por Melitinski, aunque algunos de ellos no son tan puros. El primero responde al tipo 1.1.: "Cuentos heroicos del tipo lucha con el Dragón"; los relatos son dos: "Juan el pescador" y "Un cuento antiguo de dos niños que no obedecían al padre". El común denominador de ambos es el de una ambición oral desmesurada— fantasía de devoración en donde el registro de la pulsión de muerte es dominante. Allí aparece, sin embargo, la figura del donador, que remite a la función paterna en el Edipo, asegurando la transmisión fálica que posibilita al personaje el acceso a la cultura y de ahí al intercambio social. El segundo grupo responde al tipo 1.2: "Cuentos heroicos del tipo búsqueda" y en él caben el "Cuento de los cazadores", "Los tres hermanos", "El cuento del Chato", "El joven que llegó a las escaleras y puertas del cielo" y "La historia de Tamakasti". En ellos se parte de una carencia a la que hay que reparar: en algunos el objeto deseado es comida, y en otros un objeto fálico de transmisión de poder o sabiduría. Toda la búsqueda está pautaada por el deseo inagotable que atraviesa los objetos y se metamorfosea constantemente. Lo importante es que en ese deambular del personaje, éste crece y tiene acceso a la genitalidad, y de allí al intercambio socialmente establecido.

El relato del cazador responde al tipo 2.3: "Cuentos sobre aquellos que son perseguidos por su familia sin elementos míticos". Aquí el deseo incestuoso es tan dominante que se tiene que abandonar al objeto deseado, ante la ausencia de un personaje que impone la Ley. Aun así, el deseo de transgresión es tan poderoso que se presentifica el personaje anhelado, como un retorno de lo reprimido. Por su parte, los relatos "Historia de un muchacho casado con una mujer chaneca", "Cuento de un hombre que casó con mujer



Julieta Campos

bruja" y "Muchachas viento" responden al tipo 3.1: "Cuentos sobre las esposas —maridos— mágicos". Se refieren a las leyes del intercambio social de mujeres —parentesco— y la transgresión de éstas. Aquí abundan los pares contradictorios: promiscuidad-orden, caos-cultura, etc. Por fin, el relato "El cuento de Ueliyo", responde al tipo 4: "Cuentos sobre pruebas que conducen al matrimonio". Responde a la fantasía de ocupar el lugar del padre, y el deseo de colmar a la madre y cometer parricidio, propio de uno de los momentos del Complejo de Edipo.

El resto de los relatos no se puede agrupar según los tipos de E. Melitinski ya que cada uno de ellos contiene muchas secuencias que responden a la tipología del autor pero que, al presentarse entrelazadas, no resultan tan puros. El tema central es aquí el reconocimiento de las leyes de parentesco y la transgresión a éstas, y lo reparatorio aparece a través de la transmisión de dones. Por eso la mayoría de los personajes desempeñan un papel mediador entre el hombre y lo absoluto.

Se podría decir que todos los cuen-

tos recogidos en *La herencia obstinada* proponen un único tema en relación a ese discurso implícito y que es aquel que señala Julieta Campos al citar a Bruno Bettelheim: "Los cuentos tratan en forma literaria de los problemas fundamentales de la vida, particularmente los inherentes a la lucha por alcanzar la madurez". Y, agrega la autora: "...y demuestra cómo apoyan al niño en las sucesivas etapas de su desarrollo hacia la solución del Edipo y la constitución de una identidad propia, más allá de los ambivalentes vínculos con las imágenes paterna y materna". Pero hay una precisión mayor que debe hacerse de inmediato: lo original del análisis realizado en este libro radica en haber combinado diferentes modelos teóricos sin caer nunca en un eclecticismo vano sino, por el contrario, apoyándose en un abordaje al texto en forma interdisciplinaria, válida y vital. De ahí que se genere así, y en el campo del análisis, una praxis en donde los modelos teóricos están al servicio de un fin común y en donde, además y sobre todo, se ponen a prueba. Lo que surge de esa tarea combinatoria alcanza con frecuencia visos de auténtica originalidad. Se trata, aquí, de un verdadero *tour de force* teórico-práctico, con un grado de síntesis elevado, en donde no hay lugar para la pedantería ni para la repetición de esquemas preconcebidos. Y lo que demuestra la autora es cómo el deseo incosciente determina la narración oral del relato y se cristaliza en fantasmas, que remiten a una realidad psíquica en donde el desplazamiento y la condensación de dichos deseos dan por resultado estos maravillosos relatos que nos han legado los nahuas de Mecayapan. Así podemos observar cómo en la constante contradicción hombre-naturaleza hay siempre una búsqueda que está pautaada por el deseo y la prohibición. Y la función del narrador consiste en transmitirnos esa búsqueda de lo absoluto— búsqueda que se hace carne en Julieta Campos a través del intento (logrado) por develar el sentido del relato— eso oculto, intrínseco, que se habría quedado en las selvas y montes de Mecayapan de no haber sido por esta empresa que lo recupera para que ocupe el lugar merecido y para regocijo nuestro.

Joaquín Rodríguez Nebot

LA TINTA QUE DEVINO POEMA

I

Algo es claro desde el principio en la escritura de Andrés Sánchez Robayna: *nada* es anterior al poema o al ejercicio del poema: escritura como metalenguaje, metalenguaje como función crítica, función crítica como par de la función específicamente poética. Estamos, en cierta forma, en las funciones del lenguaje que Roman Jakobson tomara, para una ampliación, del esquema tripartito de Karl Bühler, agregándole a las tres primeras (expresiva, apelativa, comunicativa) otras tres: poética (la que se centra en la materialidad del lenguaje), fática (referida al medio mismo de transmisión del mensaje) y metalingüística (relacionada al código, o sea al sistema que establece un repertorio de signos y sus reglas de combinación). La única diferencia que establece la poesía actual de la anterior, a grandes rasgos, es la siguiente: la función metalingüística es la aliada directa de la función poética. Relegada a la crítica, la función metalingüística era solamente lateral en cuanto a su participación en el poema. Claramente con Mallarmé, el poema se vuelve rabiosamente sobre sí mismo, se muerde la cola y participa íntimamente de un proceso reservado generalmente a la función expresiva y —a veces, sobre todo en el barroco hispánico— a la función poética (Góngora). A partir de Mallarmé, el poema encierra su propia crítica y no sólo se critica, quitándole especificidad a ese género que rara vez comprendió algo de la creación misma, sino que juega en el espejo de su misma materialidad. El poema se escribe y dice que se escribe. Este rasgo precisamente evolutivo, ya que agrega la materialidad a su conceptualización, tiene una raíz sincrónica: la fijeza, ese hacer depender de sí mismo (o pretenderlo al menos) la historia de la creación. Es la acepción que dice que un poema es ya una poética. Creación *ex-nihilo*, sin ningún hilo anterior que lo ligue a una realidad predisponible, el poema se encaja dentro de su propia Pandora.

▲ Andrés Sánchez Robayna: *Tinta*. Ediciones del Mall. 1981.

II

La poesía de Sánchez Robayna significa un paso adelante en cuanto a su actitud frente al lenguaje poético. De la mejor herencia de la poesía de este siglo en habla hispánica (la herencia que va desde Huidobro hasta Girondo, de Borges a Paz, pasando por los poetas concretos brasileños, marginados por la lengua pero no por la lucidez) Sánchez Robayna recibe lo único que en poesía es verdadero: la herencia del significante sumada a la herencia crítica, ya indisolublemente ligada a la primera. Esa herencia es de una singular responsabilidad: significa el ejercicio de la crítica en el poema sin matar al poema; el poema y la crítica son contrarios apasionados y febrilmente atraídos; la *poética crítica* tiene ya una carrera larga que en la mayoría de los casos —generalmente jóvenes— no ha dado más que ejemplos de superficialidad. Los ejemplos señalan que la influencia no ha ido más allá del epifenómeno. El caso de Sánchez Robayna promete, por varias razones, ser considerado como excepción: una de ellas es su gran bagaje teórico, que en toda poesía que pretenda ir más allá de la repetición de fórmulas manidas es fundamental, sobre todo si se rompe, de una buena vez por todas, el ya legendario pero todavía cercano sueño romántico del poeta como loco acrítico, destinado al diván del psicoanalista. Estamos ya en una etapa cualitativamente superior. En términos de informática, la novedad es informada por definición: no queda tiempo ni espacio para la ingenuidad o para la inocencia. El poeta ya no tiene que saber lo que un intelectual: tiene que saber más. La preparación del poeta es tan dura como cualquiera: resultará menos espectacular que la divina musa que todavía planea, pero será más eficaz. Como decía y repetía Huidobro: "no hay tiempo./ no hay tiempo./ no hay tiempo". O: "el adjetivo cuando no da vida, mata... O, como decían los poetas concretos de São Paulo: "esencias y médulas". Toda poética lúcida es una poética del metalenguaje.

III

En el prólogo que escribe Haroldo de Campos al libro de Sánchez Robayna se indica que la escritura de éste difiere de la mimesis. Sin duda, el poeta y teórico

brasileño se refiere a la más corriente y tradicional definición de mimesis como representación. Pero de acuerdo a los orígenes aristotélicos del concepto, la mimesis es más cercana, más barroca en cierta forma, a lo que se considera su antítesis creativa: la poesis. En efecto, es similar la concepción poética de hacedor, de construcción a esa segunda instancia del objeto que para Aristóteles es la mimesis. Esa *segunda instancia* del objeto quiere para sí algo de la construcción de la poesis. Quiere algo, sino del inicio, del proceso de la creación *ex-nihilo*. Ni un hilo de anterioridad: escritura como afirmación primaria que avanza por negación, dialécticamente, afirma la poesis. Pero hay un no sé qué que quedan balbuciendo las palabras y que habla de la nostalgia del paraíso de la mimesis. Tal vez eso sea la transparencia.

IV

Una realidad que se copia a sí misma en las diferentes realidades que va inaugurando. Tantas realidades, que el origen se ha perdido. Queda el texto, la testificación de ese proceso: el poeta como *coronista* de su invención. Perdido el origen del vuelo, el pájaro está en la boca. La boca de la noche. En la boca de la noche del poema.

Tinta: pluma-reloj. Está el tic-tac y está el tacto en sucesión de pisadas. Las palabras se atigran en el ya viejo animal de la escritura. *Tinta* es la conciencia del goteo: la escritura china. No apartarse del comienzo, aunque este comienzo no sea más que el comienzo particular, o sea la negación del origen. No hay autor: el autor murió allá lejos del poema que siempre recomienza. La fecha no es legible sino en la flecha: paronomasia que siempre da en el blanco.

V

Tinta: el metalenguaje como materialidad. *Tinta* es el nombre, la palabra que en primera instancia es un signo material, y en segundo lugar es materia calificada como atributo de sí misma. Se transforma así en cosa simbólica: símbolo de lo material que existe en el terreno de la creación del poema. Se tiene así el puente entre lo significativo propiamente y el efecto simbólico dado por el metalenguaje. Hay que remarcar

una vez más la diferencia que resulta del metalenguaje como mera función crítica y de su apareamiento con la materialidad significante. En el primer caso el metalenguaje es prolongación de un lenguaje objeto, prolongación crítica que califica al lenguaje objeto a que se refiere. Es la función que se atribuye la crítica literaria, cuando tiende sus redes sobre la poesía, por ejemplo: es *hablar sobre*. Pero esta operación, en la crítica literaria, termina con la descripción, o cuando mucho con la interpretación del lenguaje objeto. En poesía, en el proceso de la creación poética, el metalenguaje tiene una atribución que va más allá de la separación de los dos lenguajes: tiene la propiedad de asimilarse al lenguaje objeto, por hacerlo más explícito, como otorgándole nacimiento. Esto es lo que produce que en la poesía actual sea difícil separar metalenguaje de lenguaje objeto y ambos de cualquier otro lenguaje. Un buen ejemplo de ello son los poemas de *Tinta*. En este libro el juego (función poética) no está separado de la crítica (función metalingüística.) Más aún: ambos lenguajes construyen una suerte de lenguaje neutro donde todo es juego y todo es crítica a la vez. Es el eco del poema mallarmeano *Un coup de dés*, el poema por excelencia metalingüístico. En el poema de Mallarmé todo es metalenguaje: desde el lenguaje del poema mismo hasta *la mirada* que el poeta francés lanza sobre su poema junto a los dados. Es la concepción fenoménica que asimila la página al universo estrellado, la página a la bóveda que deja de ser cóncava para desplazarse como un flujo infinito. Esta es la herencia mallarmeana que recibe Sánchez Robayna a través de las dos lecturas de Mallarmé que resultan *Blanco* de Octavio Paz y las *Galáxias* de Haroldo de Campos. Posiblemente con mayor cercanía de esta segunda obra estén los poemas de Sánchez Robayna. Pero el puente de lecturas, creo, es ése. Y la cercanía que mantienen los poemas de Sánchez Robayna con las *Galáxias* de Haroldo de Campos no termina con la interpretación común que ambos hacen del poema mallarmeano: es una cercanía que es visión del mundo, en lo que comporta de visión del mundo la visión poética. El mismo Sánchez Robayna había escrito uno de los ensayos que cierran la edición brasileña de *Signantia: Quasi Coe-*

lum, el último libro de poemas de Haroldo de Campos. Sánchez Robayna supo leer más allá de la barrera de la lengua la significación poética de uno de los grandes poetas latinoamericanos y la versión radical de Haroldo de Campos de la problemática poética actual.

VI

Tinta se divide en dos partes: *Lectura y Tinta*, ambas a su vez subdivididas. La diferencia entre ambas está marcada sólo por una mayor o menor ambición experimental del autor. El espacio ocupa la mayor parte de la atención creativa del texto: espacio *ocupado* por una mirada de signos que se desplazan en busca de significación. Y en la concep-



Andrés Sánchez Robayna

ción espacial está ya la raíz de la concepción poética de Sánchez Robayna. En efecto, el espacio está concebido como la matriz textual donde se alojan las palabras que aluden permanentemente a él: la palabra *espacio* es el espacio pero además es la alusión siempre presente al espacio del texto. Este espacio no está concebido desde la anterioridad poética sino que se crea en la medida en que el poema avanza. Este aspecto es importante porque el espacio juega así su segundo papel desde el poema: producir la ruptura genérica. No hay verso, no hay prosa: hay espacio que ocupa más espacio en la medida en que lo exige la significación. La concepción del espacio en Sánchez Robayna no termina con el respeto que un poeta más o menos consciente manifiesta por el blanco. Ese respeto que fue febril en Mallarmé y que, salvo las excepciones ya mencionadas de Paz y de los poetas brasileños, generalmente cae en la arbitrariedad a que obliga un vasto dominio que promete ser inaugurado cada vez, siempre que el poema sea tomado desde una actitud materialista y espacial. En Sánchez Robayna ese respeto es trasladado a las relaciones entre los distintos fragmentos del texto. La fiebre aquí es la búsqueda de la transparencia de la palabra de manera que se permita ver a través. Esta relación entre espacialidad y transparencia, relación aquí especial porque es feliz, es la síntesis que logra Sánchez Robayna de su aprendizaje del espacio mallarmeano. Obviamente, después de las lecturas mencionadas no se podía seguir con el poema como espacio semidesértico: aquella exhibición espacial, suerte de striptease de estrellas, ya está ofrecida y patentada. Ahora se trata de ver cómo seguir. Las relaciones internas del poema llevan la mayor expectativa, sobre todo cuando el verso está considerado obsoleto y su música ya no tiene aquella bienvenida cómplice y anterior: aquí la música se inventa.

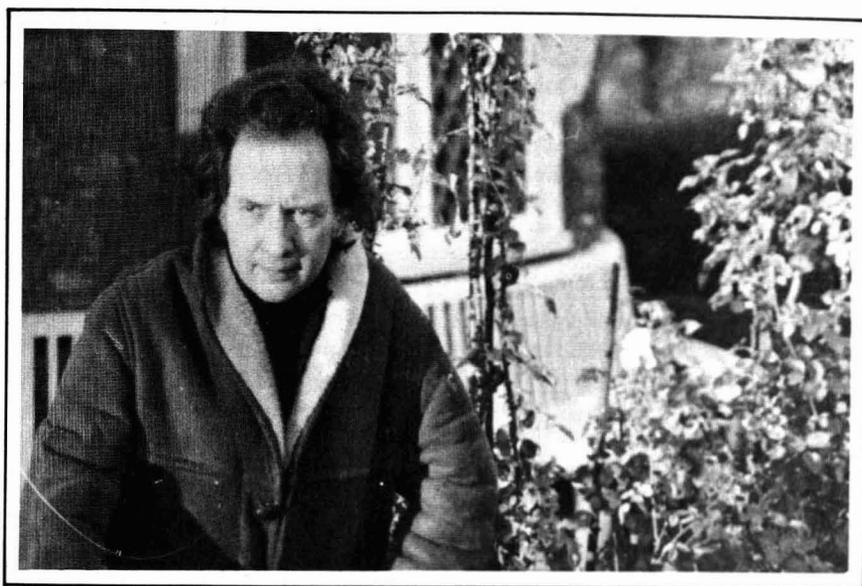
Es obvio que identificar una tradición y hacerse cargo de su herencia, sobre todo en poesía, donde todo es derroche o al menos debería ser, significa un avance. Y alegra ver la continuación de una de las vías más difíciles de la poesía, la materialidad, por el recorrido coherente y lúcido.

Eduardo Milán

LA LITERATURA COMO EXPERIENCIA DEL FRACASO

Sergio Pitol es quizás uno de los escritores mexicanos contemporáneos más injustamente olvidado, desconocido y poco leído en nuestro país, pese a la fundamental importancia que sus textos tienen dentro de nuestra narrativa. Hoy, después de 25 años de la publicación de su primer cuento, "Victorio Ferri cuenta un cuento", como un justo homenaje y reconocimiento a su calidad artística, Ediciones Océano ofrece una nueva antología de relatos suyos (ya anteriormente la UNAM había publicado una con el título de *Asimetría*), en la que se incluyen veinticinco textos, veintidós de ellos publicados en diversos libros de cuentos; dos capítulos, que sin embargo funcionan independientemente, de su excelente novela *El tañido de una flauta*, y finalmente un texto inédito, el último, que forma parte de su última novela *Juegos florales*, el cual funciona también de manera autónoma y es el que da título a la antología. Pero, a pesar de las diferencias cronológicas y de los diversos lugares en que fueron escritos los cuentos, así como de la multiplicidad de referencias culturales y geográficas, podemos decir que en la literatura de Pitol existe una continuidad temática y formal que hace posible concebir el conjunto de sus títulos como una obra única y total en la que se muestran distintos momentos del proceso evolutivo de su narrativa.

En todos los cuentos que conforman el libro encontramos una gran cantidad de elementos de carácter autobiográfico o que por lo menos podrían identificarse con las experiencias personales del escritor. Los ocho primeros cuentos se hallan ubicados en la aldea de San Rafael o en la ciudad de Córdoba en el estado de Veracruz, lugar donde nació Pitol y pasó los primeros años de su vida, y recrean algunas de las vivencias e imágenes de esos primeros años. El resto de los cuentos tiene escenarios variados (México, Francia, Italia, Polonia, URSS, China, etc.) y sus personajes, lejos de su patria, se desplazan indiferentes de un lugar a otro. Pero llevan



Sergio Pitol

siempre consigo los recuerdos de la infancia y de los años vividos en su país de origen. Así, y en primera instancia, podríamos decir que uno de los aspectos fundamentales de estos relatos se encuentra en las temáticas del destierro. Dice Carlos Monsiváis que un tema obsesivo de Pitol es precisamente el de los mexicanos fuera de sus espacios naturales. Hay también aquí algunas vinculaciones autobiográficas con el autor. Como miembro del Servicio Exterior Mexicano, Pitol ha pasado la mayor parte de su vida fuera de México y ha tenido que acostumbrarse y adaptarse a distintos lugares, al punto de convertirse en un desarraigado. Sus personajes, entonces, insisten en recordar con nostalgia su infancia y añoran de una u otra forma volver a aquella etapa para recuperarla.

En sus últimos relatos, la visión que Pitol nos muestra de los distintos lugares por los que atraviesa es, sí, la de un extranjero— pero no la visión anecdótica, llena de costumbrismo y fascinada por lo exótico que tiene el turista, sino una visión cotidiana y trivial que deja de lado la aventura y la descripción detallada de lugares y personas. La narrativa de Pitol no es una narrativa de acción física —aunque la hay—, sino más bien de ideas. Casi me atrevería a decir que en sus textos poco sucede, pero que eso no importa ya que no es en los acontecimientos donde radica la importancia de sus obras. Tal vez sea esta la razón por la que algunos consideran la literatura de Pitol como ardua y difícil,

portadora de un universo caótico y oscuro. Y es que, citando nuevamente a Monsiváis, su obra no es de explicaciones evidentes sino que en su mundo narrativo "el ordenamiento y la claridad son resultados finales de un convenio, donde el lector acepta la fluidez y la brillantez prosísticas, y el autor va entregando progresivamente las claves".

A Pitol le importa más que nada exponer la idea del fracaso y el desaliento que envuelve a sus personajes; ellos son siempre víctimas de la fatalidad y se mueven fatigados en la desilusión de los ideales perdidos, de las cosas no realizadas y de la impotencia. Es por ello que viven también en un constante desplazamiento, tanto exterior como interior, buscando un escape, la salvación o el verdadero sentido de la existencia. Para este autor la escritura es una forma de aprehender el sentido real de la existencia. Los personajes de varios de sus cuentos son escritores que intentan contar una historia y así, a través de ella, esconderse del desencanto que les produce la vida. Con ello Pitol introduce en su literatura el juego ideado por Gide del narrador dentro de la historia que cuenta la historia, lo que hace que el tema central de varios de sus relatos sea la relación entre el escritor, lo que cuenta y el hecho de narrar.

De esa manera, en su obra es imposible separar el acto creativo de la creación misma, ya que el proceso narrativo está integrado al relato.

Mario Rojas

▲ Sergio Pitol: *Cementerio de tordos*. México, Ediciones Océano, 1982.

UN RECONOCIMIENTO A LO DESCONOCIDO

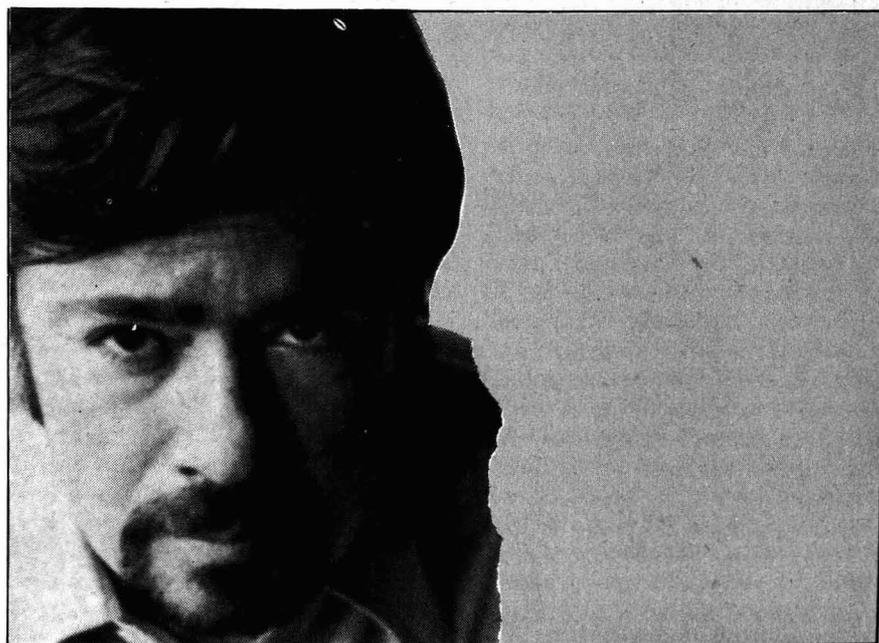
La literatura fantástica es uno de los géneros que ha contado y cuenta con un número mayor de lectores. A pesar de las condenas a que ha sido sometido este exceso de ilusión según las veleidades de la época, el público sigue gustando de las historias que tratan sobre crímenes inexplicables, apariciones de fantasmas, pactos demoniacos y hechicerías. Relatos de seres sobrenaturales que desfilan por los pasadizos extraños que constituyen el reino de la alucinación. Por lo demás, la literatura fantástica tiene la bienvenida de las mayorías porque lo fantástico está vinculado a las primeras impresiones de la infancia; así, y al margen del mundo reflexivo, lo fantástico aflora en la tradición popular y es una herencia compartida. Y, aunque presente en todas las culturas —nadie olvidará *Las mil y una noches* o los cuentos de horror chinos—, en Occidente esa narración fantástica ha desarrollado más sistemáticamente su carrera, sobre todo a partir de los románticos y los decadentes. En México, su cultivo ha sido procurado con atención menor y su campo es poco frecuentado a excepción de algunos casos, entre los que figura Ignacio Solares. Autor de varias novelas, Solares ha sabido madurar en el género. En su último libro, *La fórmula de la inmortalidad*, vuelve a retomar la secuencia temática de lo desconocido expuesta ya en dos obras anteriores: *Puerta del cielo* y *Anónimo*. La intriga del relato (cuya técnica es muy simple: voz del narrador en primera persona y diálogos entretreídos adecuadamente), está urdida de acuerdo con el cuento tradicional de fantasmas. Su diferencia consiste en que la historia, fuera de los escenarios acostumbrados, se desarrolla en la urbe y en el seno de una familia de clase media modesta, características que Solares maneja para lograr esa sencillez que —como ha señalado Brushwood— alcanza el equilibrio oportuno entre lo familiar y lo sobrenatural.

El punto central del libro es la muer-

te del padre de Mario y la incidencia de su espíritu en el mundo de los vivos. Las primeras frases resumen el tema de la muerte y nos sitúan ya en el ambiente del misterio: "Nunca olvidaré la primera vez que me pasó por la cabeza que papá podía morir. Era una noche de diciembre, hacía frío y estaba solo en la casa". La voz de Mario se encarga de relatarnos la vida cotidiana de su familia, pero al lado de ella cuenta situaciones que suscitan extrañeza en el lector, como los juegos paranormales que realizan sus padres y él o el placer empecinado que siente el padre por los asuntos del más allá. En el relato se entrecruzan historias de aparecidos, que resultan de experiencias personales, contadas por el padre y por la tía. Después de morir su padre, Mario lo ve en repetidas ocasiones, una de ellas a la manera muy clásica del fantasma tras el vidrio empañado de la ventana. Las visitas del ánima se suspenden cuando Mario se casa y sólo cuando la madre muere el hijo y la mujer agonizante vuelven a tener la última visión del muerto.

El valor de los textos de Solares radica en que permiten dos niveles semejantes de lectura: como literatura de entretenimiento y de fácil acceso y como literatura imbuida de un hábito místico, es decir: que contempla también los aspectos metafísicos —principalmente el relativo a la dualidad cuerpo-alma. La razón que une ambas vertientes es la textura viva de esta es-

critura que tiene su punto de arranque en la creencia de que las novelas se escriben con vivencias y demonios y no con alegorías que representen ideas *a priori*. Así, y como conocedor estricto de las técnicas de lo fantástico, Solares elabora relatos que pertenecen al subgénero de lo maravilloso y donde lo sobrenatural goza de plena aceptación. Sus personajes no dudan y prueban con su versión, en principio y fin, los acontecimientos raros. Sin embargo, la narración sabe conservar al lector en la indecisión y cabe preguntarnos, desde allí, si lo que se cree captar no es tan sólo producto de la imaginación. Raíz de la fantasía, de lo fantástico y del fantasma es su impalpabilidad. De ahí que penetrar en lo fantástico sea situarse en ese breve lapso de vacilación entre lo real y lo ilusorio. Aunque el autor es el guía en la aceptación de lo inexplicable, en el texto la existencia del fantasma queda abierta a dos posibles: o los fantasmas están afuera, en la medida en que los vemos y oímos (como en el caso del papá, que es visto por tres personas) o se llevan dentro según la primera visión que de su padre tiene Mario en el cine ("Fue una tarde en que entré al cine Gloria con un amigo a ver una película de vaqueros la primera vez que pensé: papá está conmigo... La convicción no me abandonó durante toda la película... Me dije ¿y si le hablo a papá, y me responde? Y me respondió. Todo sucedió dentro de mí, pero estaba seguro de



Ignacio Solares

▲ Ignacio Solares: *La fórmula de la inmortalidad*. México, Compañía General de Ediciones, 1982.

que no sólo sucedía dentro de mí"). Las dos situaciones parecen fundirse en la locura para obligarnos a salir de lo que creemos normal. Este es el eje fundamental de la historia: traspasar la frontera de lo desconocido arriesgando el sentido lógico tanto en los personajes como en el lector.

Entre Mario y el tío Carlos se establece una comunicación con el mundo de los espíritus; y tanto el niño como el alcohólico —reminiscencias del reportaje *Delirium tremens* y de las incursiones de los poetas malditos a través de la droga— están dotados de una lucidez convincente. Así, la solución del libro rememora las tesis de Swedenborg en las que el hombre recuerda y se acerca al mundo de los vivos por sus afectos. No en vano Solares cita a Thornton Wilder: "Hay un país de los vivos y un país de los muertos; y el puente entre ambos, la única cosa que subsiste, lo único que cuenta, es el amor" (*El puente de San Luis Rey*).

Rocío Montiel

DE FILOSOFÍA

XIRAU Y LO SAGRADO EN LA FILOSOFÍA DE WITTGENSTEIN

Movidos por la enorme importancia del aspecto lógico del *Tractatus logico-philosophicus*, frecuentemente nos desentendemos del 'otro' Wittgenstein del *Tractatus*, del Wittgenstein 'callado', del Wittgenstein místico. No así Ramón Xirau (Barcelona, 1924), ensayista y poeta espléndido (que escribe en catalán), quien ya se había ocupado en algunos de sus libros de ciertos aspectos de la filosofía de Wittgenstein —tómense como ejemplos, en Cuadernos de Joaquín Mortiz, su trabajo sobre el lenguaje privado en *De ideas y no ideas* (1974), y su referencia a lo místico en *Poesía y conocimiento* (1978)—, quien ahora le dedicó al gran filósofo vienés una sesión de su reciente ciclo

de conferencias "Tres pensadores y lo sagrado" (organizado por El Colegio de México y realizado del 11 al 25 de agosto pasado en la Pinacoteca Isidro Fabela de San Angel) donde trató expresamente el tema, es decir, el relativo misticismo de Wittgenstein.

Xirau centró su conferencia en el examen de dos obras de Wittgenstein: los *Notebooks* (*Libros de notas*, 1913-1914) y el *Tractatus logico-philosophicus* (*Tratado lógico-filosófico*, 1916), advirtiendo que iba a hacer gracia al público al no referirse a aspectos como la armazón lógica, tan compleja, del *Tractatus*. (En algún momento de la conferencia, tras un instante de preocupada reflexión, dirigió al auditorio una pregunta que él mismo respondió de inmediato: "¿No nos vamos a meter con metalenguajes, verdad? No, no...") Después de una detallada revisión del marco histórico en el que transcurrió la vida de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) —se sabe que fue un vienés de origen judío, hombre muy activo, que participó en la primera guerra mundial, y que la crítica, el rigor y la claridad del pensamiento característicos de la época condicionaron fuertemente su obra—, Xirau pasó a exponer su particular interpretación del *Tractatus*. "Creo que frecuentemente —dijo—, el *Tractatus* ha sido mal interpretado. Se ha visto en él un libro de lógica, de epistemología, incluso de ontología; y todo esto es cierto, pero no se ha atendido bastante a lo que Wittgenstein dice ya desde el prólogo del *Tractatus*"; y efectivamente, Wittgenstein sostenía ahí, respecto a los logros de su obra: "...los problemas han sido, en lo esencial, finalmente resueltos. Y si no estoy equivocado en esto, el valor de este trabajo consiste, en segundo lugar, en el hecho de que muestra cuán poco se ha hecho cuando se han resuelto los problemas". Esta afirmación ya implica una distinción fundamental que Wittgenstein trazaría en el *Tractatus*: para fundar un sistema lógico total es necesario establecer previamente una separación entre aquello de lo que puede hablarse con claridad (lógica, matemáticas, ciencias experimentales) y aquello de lo que no puede hablarse (lo místico: ética, estética, metafísica). Al respecto es famoso el epigrama de Wittgenstein: "De lo que no se puede hablar, hay que callarse" (*Tract.* 7.) —la corrección a la traduc-

ción castellana tradicional, "De lo que no se puede hablar, mejor es callarse", es de Xirau: el alemán 'mus' pasa al español, según él, como 'hay'. Es decir, los problemas formulables, 'decibles', pueden plantearse en proposiciones lógicas para llegar, a partir de ellas, a una demostración, a una solución; en cambio, todo lo que no puede formularse, lo 'indecible' (en términos más técnicos; lo que es común entre la estructura de la proposición y la estructura del hecho al que se refiere la proposición), no es demostrable y tampoco es soluble, sino tal vez mostrable. Y bien, lo que verdaderamente importa a Wittgenstein, explicó Xirau, es justamente lo que no ha podido realizar, esto es, "el mundo de lo que se muestra o de lo que podría mostrarse, que no puede demostrarse ni verificarse, lo místico, lo que se nos manifiesta en lo que me gustaría denominar la 'experiencia del límite'".

Ha de tenerse presente que según Wittgenstein el mundo está limitado, al menos en un sentido lógico, y tanto el mundo (los hechos en el espacio lógico, *Tract.* 1.13) como el pensamiento son 'lógicos' (Cf. *Tract.* 3.03 y 3.031) y pertenecen, por tanto, a la esfera de 'lo que se puede decir'. Y, por otro lado, Wittgenstein decía: "La lógica llena el mundo; los límites del mundo son también sus límites (...) los límites del lenguaje (el lenguaje que yo sólo entiendo) significan los límites de mi mundo" (*Tract.* 5.61 y 5.62). Es decir, el mundo está lleno de lógica pero, por otra parte, la lógica no puede abandonar el mundo para explicarlo *a priori*, pues 'vive' en él y, en consecuencia, está sujeta por los mismos límites del mundo. En vista de lo anterior, Xirau explicaba que es precisamente lo que está en los límites del mundo, o más allá de esos límites —esto es, aquello 'de lo que no se puede hablar'—, lo que en el fondo es más importante. Y de esto existen suficientes testimonios. En el mismo *Tractatus*, por ejemplo, se dice: "...Una proposición únicamente puede decir cómo es una cosa, no qué es una cosa (...). El sentido del mundo debe quedar fuera del mundo. En el mundo todo es como es y sucede como sucede: en él no hay valor alguno..." (Cf. *Tract.* 3.221 y 6.41). Xirau insistió dos pruebas más: 1. Una carta que Wittgenstein dirigió a su antiguo maestro Russell, en donde le hacía ver que todo el asunto de las proposi-

RESEÑAS

ciones lógicas no era sino un corolario de la teoría acerca de lo que es posible pensar y expresar por medio del lenguaje, y de lo que no es posible expresar por medio del lenguaje sino mostrar (que es el punto importante), y 2. Esta cita final del *Tractatus*: "Mis proposiciones son esclarecedoras en este modo: que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que comprenda haya salido a través de ellas fuera de ellas. (Debe, pues, por así decirlo, tirar la escalera después de haber subido.) Debe superar estas proposiciones; entonces tiene la justa visión del mundo". (*Tract.* 6.54) Y comentaba Xirau al respecto: "Esto es extraordinario: después de construir todo un sistema lógico, casi una serie de escalones que conducen naturalmente a verdades, hay que tirar la escalera y olvidarse del sistema porque lo importante no es lo que se puede decir, sino lo que se puede, tal vez, mostrar. El *Tractatus* no se autodestruye con lo anterior; me parece que lo que Wittgenstein quiso significar es que está muy bien lo que llamamos conocimiento, es-

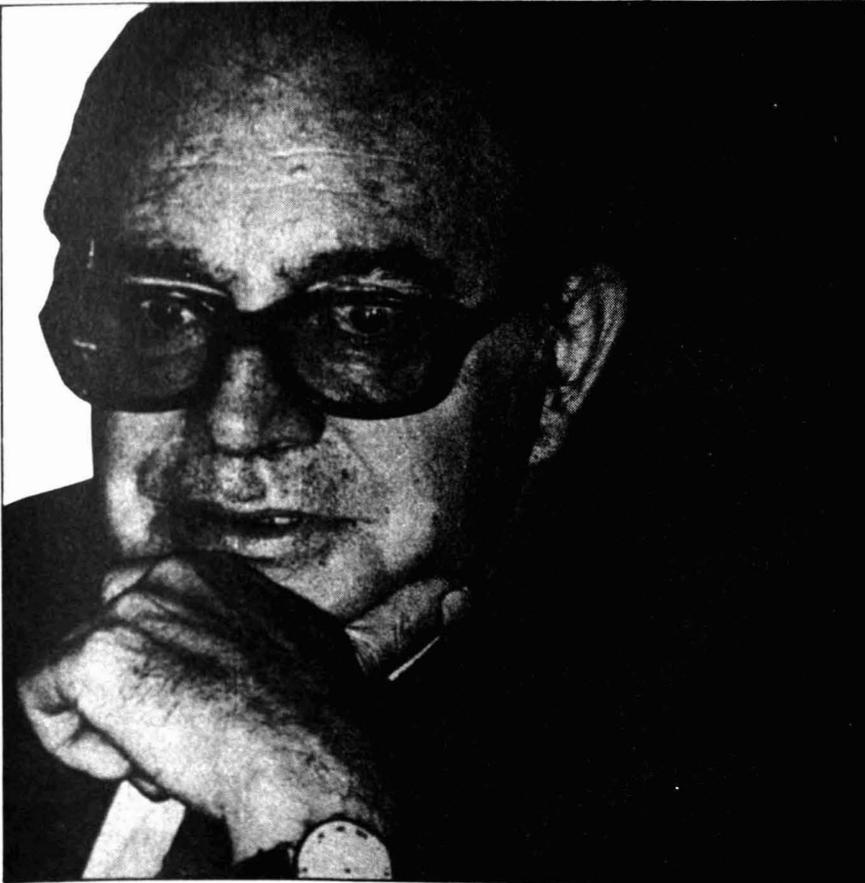
tá muy bien esto que llamamos ciencia, pero que hay 'algo' más importante que el conocimiento y que la ciencia. Mi hipótesis es que Wittgenstein explica el mundo para superar su explicación, y acerca de esto tiene mucho que mostrarnos, aunque tal vez no de decirnos en forma lógica". Y así pues, cuando surge lo fundamental, lo místico ('Das Mystische': "...lo que se muestra a sí mismo", *Tract.* 6.522), cuando se vive 'la experiencia del límite' —y de lo que está más allá del límite— y surge todo lo referente al sentido de la vida humana y, en suma, el sentimiento del mundo como un todo limitado, entonces ha de reinar el silencio alusivo a los confines del mundo y a lo que rebasa esos confines.

Ciertamente es mucho lo que Wittgenstein agrupa dentro del orden de lo inefable y en este sentido afirmó Xirau —parafraseando un poco a Russell—: "Wittgenstein habla muchísimo de lo que no se puede hablar". Pero ha de superarse —y creo que esto también, de algún modo, lo consideró Xirau en el desarrollo de su conferencia— que

Wittgenstein intentó expresar lo que según él resultaba inexpressable movido siempre por el afán de mostrar. Y, en todo caso, ya que el argumento anterior suscitaba en Russell "una cierta sensación de disconformidad intelectual" (Cf. la Introducción de Russell al *Tractatus*), si Wittgenstein terminó hablando acerca de lo que la teoría misma condenaba previamente como materia intocable, 'sagrada', para el habla, puede aún suponerse que Wittgenstein estaría perfectamente dispuesto a admitir que hablar acerca de eso es querer decir lo indecible. En última instancia, todo esto podría confirmar el punto que defendía Xirau, me parece que con razón: lo que en el fondo más interesó a Wittgenstein fue lo místico.

Xirau examinó, por último, dos asuntos referentes a lo místico: la ética y la divinidad. En ellos encontró una raíz común: "Como muchos hombres del siglo XX, Wittgenstein fue alguien terriblemente angustiado, alguien a quien importaron cuestiones fundamentales. Su drama interior era no poder alcanzarlas". Es decir, antes de notable filósofo del lenguaje y de fundamental precursor del positivismo lógico (movimiento que, por cierto, al negar toda posibilidad de metafísica, no le encontraba gusto al sabor místico de algunas secciones del *Tractatus*), Wittgenstein fue un hombre bondadoso, solitario, conflictivo, infeliz e íntimamente intrigado por la mística y los misterios. En el caso de la moral, Wittgenstein caracterizaba teóricamente a la ética como una condición trascendental del mundo y, en consecuencia, como algo de lo que no puede establecerse proposiciones ni escribirse sistemáticamente (Cf. *Tract.*, 6.42-6.421). Escribía en una carta, citada por Xirau: "No hay proposiciones éticas, hay actos". Por otro lado, según expuso Xirau, Wittgenstein sostuvo una concepción de la felicidad de curiosa semejanza con el estoicismo: para ser feliz hay que concordar con el mundo y no temer en absoluto a la muerte, a una dimensión metafísica, etc. (rasgos, los dos, que en efecto recuerdan actitudes estoicas fundamentales: conformidad a las leyes de la naturaleza, soportar con vehemencia de espíritu el dolor).

Respecto a la religión, Xirau explicó que del mismo modo en que Wittgenstein no fue un místico en el sentido de Plotino o de San Juan de la Cruz, así "no



Ramón Xirau

puede hablarse de religión en Wittgenstein aunque él tuviera cierta apetencia religiosa, pero puede hablarse de 'religiosidad' en él. Es decir, puede hablarse de cierto sentimiento de orden religioso que no constituye por sí mismo una fe auténtica". También dijo que en gran medida el acercamiento de Wittgenstein hacia lo religioso fue resultado de su idea del 'mundo como milagro' (el milagro de la existencia del mundo). La fe en Dios está presente en Wittgenstein como la convicción —o quizá más bien 'posibilidad'— de que la existencia de una entidad exterior al mundo (límites y más allá de los límites) es el sentido, el significado, "que se desdobra —expresó Xirau— hacia dos realidades de 'lo limitado': el mundo y el yo". (Cf. *Notebooks*). En este sentido, explicó Xirau que el único camino del que disponía Wittgenstein para independizarse del mundo y dominarlo era, consecuentemente, renunciar a cualquier influencia (se sobreentiende que de orden metafísico) sobre los acontecimientos del mundo. Wittgenstein nunca pudo asumir con firmeza ese camino.

Es pues evidente que una vertiente artístico-religiosa condujo a Wittgenstein más allá del edificio lógico-gnoseológico-fundamento de las ciencias empíricas, hacia intensas preocupaciones metafísicas, ajenas a la crítica científica y más rastreables en su vida —silenciosa— que en su obra —difundida. En la medida en que el arte puede mostrar lo inefable, representaba un buen medio para Wittgenstein. De hecho, se internó en el arte (por ejemplo, tómesese su vida musical: ejecutaba el clarinete y su familia convivió con Mahler y Schönberg, y hay un dato curioso: a su hermano Paul, gran pianista que perdió el brazo derecho en la guerra, le dedicó Ravel su *Concierto para la mano izquierda*), y profundizó en las investigaciones estéticas (Cf., *vr. gr.*, la reseña de sus conferencias de 1930-1933, hecha precisamente por G. E. Moore, en Osborne, *Estética*, FCE, pp. 150-153), pero Xirau explicaba, con fundamento creo, que la imposibilidad de identificar arte con religión impide asimismo sostener que Wittgenstein llegara a lo sagrado exclusivamente por la vía artística.

Pero, por otra parte, hay que reconocer que no encontramos en Wittgenstein —el viraje del estado ético-estético

al estado religioso— permite y que no es posible en la concepción de Wittgenstein acaso porque en ella lo ético, lo estético y lo religioso no están aislados, sino que pertenecen a una misma esfera: lo místico. Wittgenstein no llega a la divinidad; por decirlo de algún modo, cae con su escalera. Porque, como finalizó Xirau, "Wittgenstein es el ejemplo de que ciertas personas tienen escondido como importantísimo un sentimiento religioso que no pueden expresar y que no puede conducirlos a la clarificación de una convicción religiosa".

En suma, parece muy difícil justificar la preeminencia que suele darse al aspecto lógico, epistemológico, científico, ante el perfil místico, metafísico, en la filosofía de Wittgenstein. Al menos, no sería válido abogar a favor de dicha preeminencia bajo el argumento de que siguiendo los principios mismos de Wittgenstein todo el asunto del misticismo debe silenciarse. Porque, sin recurrir por ahora a refutaciones serias, baste confirmar que —retomando la paradoja de Russell—, en su conferencia, Xirau habló muy bien acerca 'de lo que no se puede hablar' en la filosofía de Wittgenstein.

Luis Ignacio Helguera

DE ARTES PLÁSTICAS

BREVÍSIMO ACERCAMIENTO A UN DIBUJANTE

En los últimos meses se realizaron dos exposiciones de la obra de Melecio Galván —una en la ENAP Xochimilco y otra en la Casa del Lago—, el dibujante mexicano que muriera trágicamente este año y que, durante su corta vida (truncada a los 36), se negó de manera sistemática a penetrar en el circuito de las galerías y a todo aquello que significara

un asiduo y consagradorio contacto con el medio. Así, desde ese inalterable aislamiento, Galván fue tan parco con el público como desmesurado en la formalización de su arte y de su caudal imaginativo. Y esa desmesura se ha concretado en dibujos donde la metáfora del hombre contemporáneo se cumple por medio de una línea que transforma hasta la extenuación los contornos de la figura humana y que establece una continuidad sin fronteras entre ésta y la forma animal, en una mezcla indiscriminada donde hasta asoman rasgos maquinales.

Tales rasgos pueden adoptar la apariencia de un tanque de guerra, cuyos brazos de acero y manos con pezuñas se cierran rodeando a una cabeza que, inclinada, toca el suelo y encubre su rostro, en tanto que a sus costados la máquina descubre patas semejantes a las de una bestia. De modo similar, en un trabajo denominado "Pretorio", tres personajes asumen roles particulares y en base a ellos se operan sus metamorfosis: la anatomía delgada, casi transparente del torturado cuya corona tipifica a la corona de espinas y en cuya rememoración del suplicio de Jesucristo se universalizan todas las torturas del mundo: las contexturas gruesas, pesadas, de sus dos verdugos, el cara de simio que sujeta a la víctima y el que ejecuta el castigo con huesos visibles a través de la carne de sus brazos, huesos que son largos instrumentos de crueldad.

En los cuerpos de Melecio Galván la piel deja traslucir con frecuencia el esqueleto o se borra para que sólo se muestre ese tenso, desnudo y huérfano sostén que son las partes óseas, las unificadoras de todos los protagonistas en la esencia de su materia, las que, al exponerlos carentes de la masa que diferencia facciones y vestiduras, los reubica en una situación primitiva donde existen solo dos hombres: uno como el accionador del suplicio, el otro como el que lo recibe. Y, en esa órbita, ambos están subsumidos en una violencia que sutilmente remite al origen de la vida y del mundo y que retorna, se contemporaniza y asume con precisión los espúreos datos de la injusticia actual. Datos que son expresados en forma de modernos aparatos de tortura, de botas, insignias y uniformes con evocaciones hitlerianas adaptables a cualquier po-

RESEÑAS

der represor de Latinoamérica.

Por otro lado, así como el esqueleto aparece como un recurso que se instala por igual en el dibujo de opresores y oprimidos, en función de una referencia a hechos que, en su extrema maldad, reproducen la barbarie, los elementos animales cumplen un papel análogo. Caras con picos de pájaro, orejas y ojos caballunos, garras, dentaduras gigantes, cuerpos mitad humanos y mitad zoomorfos caracterizan mayoritariamente a la producción de Galván. En ese marco, la imaginación de la línea no tiene límites en sus dibujos: tiende a extenderse, retorcerse, autoalimentarse y aniquilarse para resurgir en un movimiento infinito que perfila músculos, vísceras, venas y protuberancias. Línea desfloradora, implacable en la denuncia, dulcificada en la compasión, tierna y lenta en la grácil figura de un niño y herida cuando define el extremo dolor de un cuerpo macerado, desmadejado, amordazado. Línea también, que se expone y expone sin tregua, que se anuda y se amplifica hasta la obsesión o se

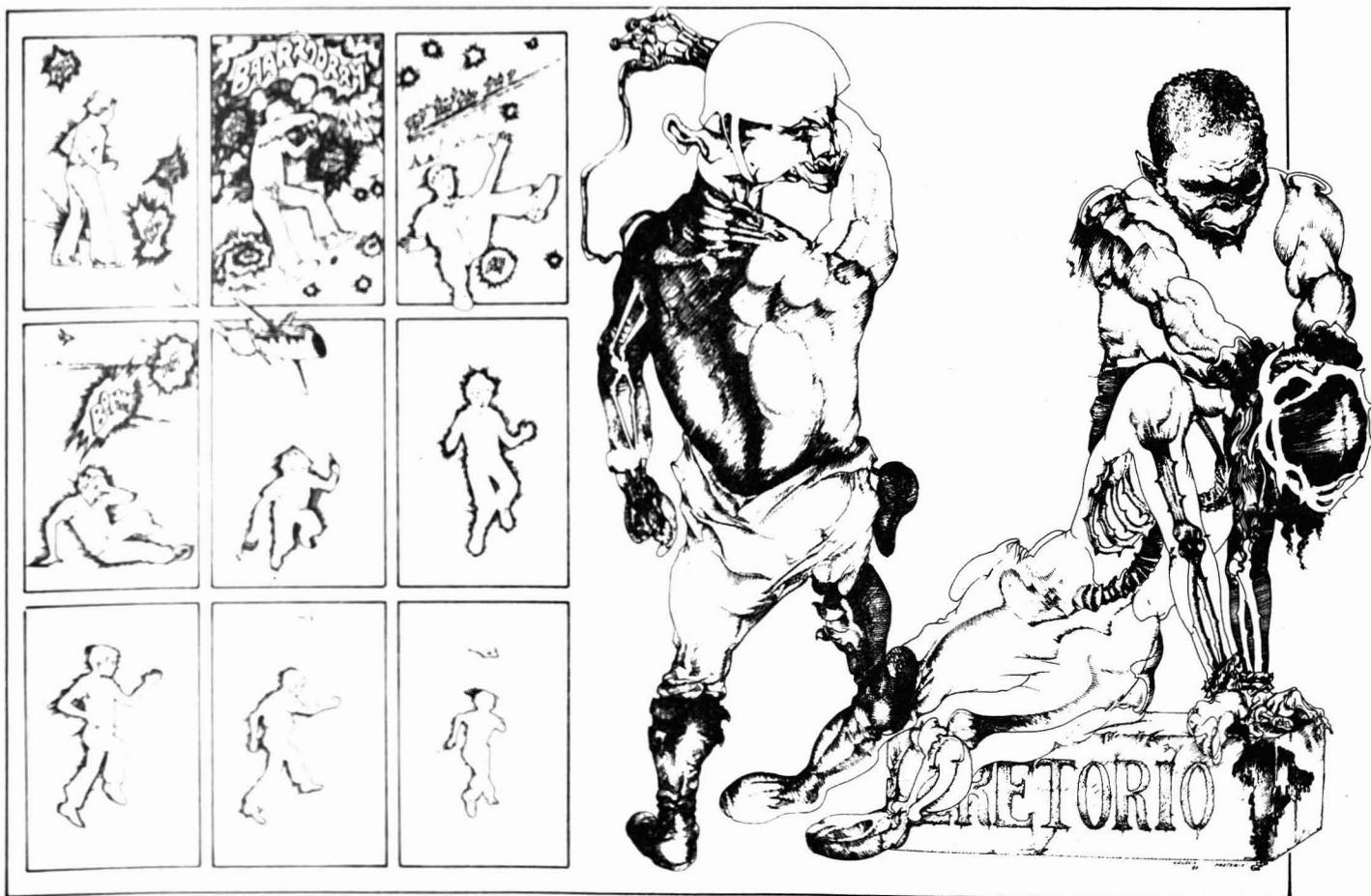
eleva en conmovedora síntesis, para realizar, con tres o cuatro trazos, la imagen perfecta de un protagonista. Línea, por fin, que se ahueca y transforma en sutiles hojas y aves merodeando alrededor de un personaje en una suave nostalgia de la naturaleza.

Por otra parte todos los significados se explicitan en el interior de los cuerpos mediante una fuerza arrolladora. No obstante, hay obras con mayor despliegue compositivo que suelen poseer una atmósfera dantesca. Tal es el caso de un trabajo incluido en la serie "Militarismo y represión" en el que, con claras connotaciones sobre la guerra de Medio Oriente, la estructura, se abre hacia una suma de protagonistas dispuestos en ronda: sobre el plano de fondo se ven montañas, camellos y hombres y mujeres con sus túnicas a la orilla del agua, mientras que en el primer plano aparecen los represores con apariencia de robots y trajes militares. La mayor deformación se concentra en estos portadores de la guerra, en tanto que los lugareños están representados

con un dibujo más respetuoso de la verosimilitud. La ingenuidad un tanto maniquea que puede contener, en su mensaje, el dibujo descripto, queda subsumida en la maestría de su ejecución. Hay asimismo otro trabajo, titulado "Paloma", en el que el ave de monstruoso formato, despidiendo de su pico una escena igualmente dantesca y no exenta de sarcasmo.

Entre la ironía y el humor, entre la sátira social y la más intensa rebelión contra los espúreos hechos represivos de la injusticia humana, la producción de este autor ejemplifica una conducta moral y el talento de un dibujante extraordinario. Signada por la tragedia, y casi desconocida cuando su autor vivía, por una inquebrantable coherencia con los mismos principios que conforman su base semántica, esta obra se interrumpió en el momento en que Galván encontró una muerte idéntica a aquella que tantas veces preanunciaron sus dibujos.

Lelia Driben



LA GUERRA DE LAS GALIAS

Libros I y II
C. Julio César

libro I \$ 95.00
libro II \$ 95.00

LOS UNIVERSALES LINGÜÍSTICOS (y los otros)

Eugenio Coseriu
Traducción: Claudia Parodi

\$ 100.00

LA AUTORIDAD DEL DERECHO

Ensayos sobre derecho y moral
Joseph Raz
Traducción: Rolando Tamayo y Salmorán

\$ 350.00

LA INDIVIDUALIZACION DE LA LEY CIVIL

Antonio Vilalta y Vidal

\$ 150.00

PANORAMA DEL DERECHO ROMANO

Sara Bialostosky

\$ 250.00

TEXTOS PARALELOS

(nueve ensayos)
Roberto Vallarino

\$ 100.00

ENTRADA EN MATERIA

Juan García Ponce

\$ 120.00

AGUSTIN HERNANDEZ

Louise Noelle

tela \$ 600.00

MATIAS GOERITZ

Federico Morais

tela \$ 800.00

FERNANDO CHUECA GOITIA

Su obra teórica entre 1947 y 1960
Juan de la Encina

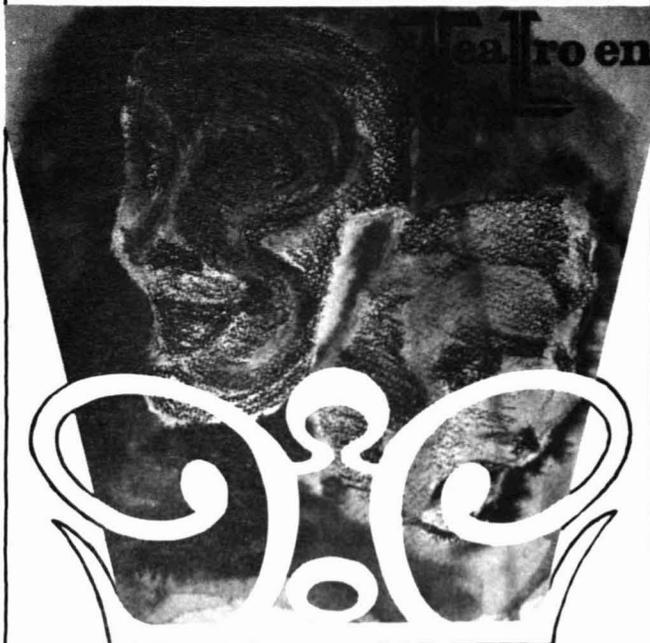
rústica \$ 200.00
tela \$ 250.00



**DISTRIBUIDORA
DE LIBROS
DE LA UNAM**

LIBRERIAS UNAM:
Insurgentes Sur 299, Palacio de Minería,
Zona Comercial C.U.
ALMACEN CENTRAL
Porto Alegre 260 Col. San Andrés Tetepilco
Ventas 674-20-31
EXTENSION UNIVERSITARIA

UN CAMINO DISTINTO PARA HACER BUEN TEATRO



Coordinación Artística:
AZUCENA RODRIGUEZ
Coordinación General:
CRISTINA RUBIALES

TVONCE

MARTES
21:00 HORAS

b. traven: en el estado más libre del mundo •
narrativa de **margo glantz** y **arturo**
azueta • **león olivé:** contra la sociología
del error • **murray bookchin:** el mar -
xismo como una sociología burguesa •
entrevista a **enrique lihn** • poemas
de **roger loewig**, **adrienne**
rich y **alberto blanco** • **bes-**
tiario y **babel** (reseña de li -
bros y crítica de arte) • ilustra:
del
po 25 **josé luis cuevas** •

revista de la dirección de di -
fusión cultural • publicación
mensual • vol. III, sep -
tiembre 1982 • medellín
28. col. roma, méxico
7, d.f. c.p. 06700
tels. 5 11 61 92
y 5 11 08 09.
ext. 17 •

casa del
tiempo 25

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA



SELECCION
DE PROGRAMAS
PARA EL MES DE
SEPTIEMBRE / 1982

- Sábado / 20 30 horas
**EL NACIONALISMO EN LA
MUSICA LATINOAMERICANA**
Por Patricia Revha
- Lunes / 20 00 horas
**PROGRAMA PARA LA RED
UNIVERSITARIA MEXICANA**
- Viernes / 19:15 horas
HOY... EL HOMBRE
Tomás Gerardo Allaz
- Lunes / 14 30 horas
CRONICAS DE LA CIUDAD
Citlali Ruiz
- Martes / 20 15 horas
FONOTECA RAUL HELLMER
Irene Vázquez
- Lunes, miércoles y
viernes / 17:15 horas
RADIO UNIVERSIDAD EN EL MUNDO
Ramiro Ruiz
- Viernes / 19:00 horas
PUNTO DE PARTIDA
Marco Antonio Campos
- Domingos / 9:30 horas
Miércoles / 19:00 horas
EL RINCON DE LOS NIÑOS
Rocío Sanz
- REVISTA INFORMATIVA
PATRICIA VEGA
- MARTES, JUEVES Y SABADOS / 11:00 horas



REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MÉXICO