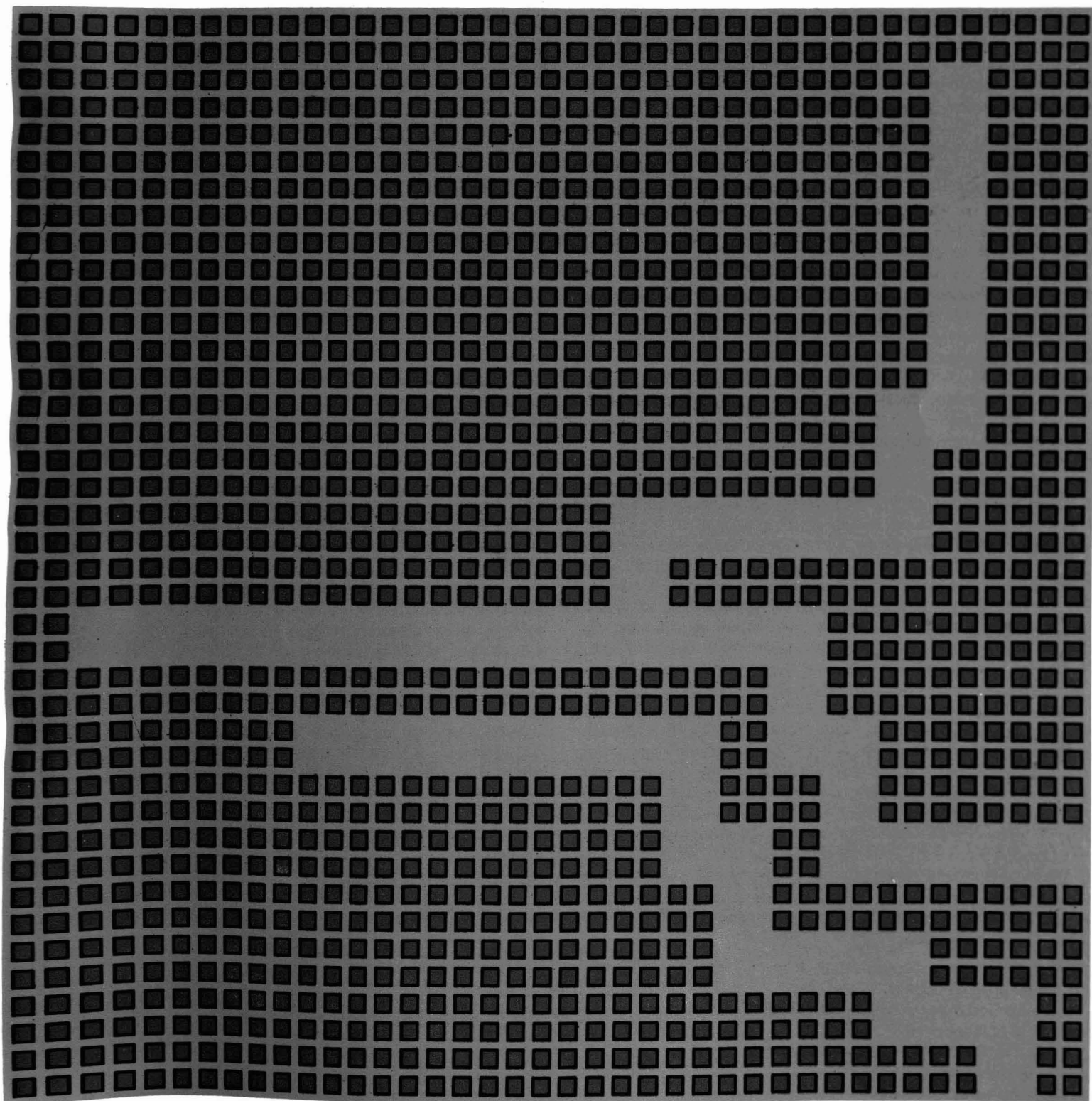


Revista de la Universidad de México

**Julio Ortega, Elías Trabulse A.,
Rosario Castellanos, Jean Meyer,
Ernesto Cardenal, Manuel Capetillo,
Gonzalo Celorio, Raúl Avila,
Malkah Rabell, Martha Graham**



Sumario

Volumen XXVIII, número 8 / abril de 1973

-
- 1 El otro Vargas Llosa, por Julio Ortega
- 9 Las dos caras de la revolución copernicana, por Elías Trabulse A.
- 19 Cuando Sartre hace literatura, por Rosario Castellanos
-
- I El terremoto de Managua, por Ernesto Cardenal
-
- 25 El tigre de Alica, por Jean Meyer
- 30 "Música nueva": búsquedas y encuentros, por Manuel Capetillo
- 35 No nos dejes caer en la tentación, por Gonzalo Celorio
- 37 ¡ Justicia, señor presidente! , por Raúl Avila
- 41 Del frenesí a la impasibilidad, por Malkah Rabell
- 46 "El Sistema Graham", por Martha Graham
- Portada: Diseño de Fernando González Gortázar

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General: Lic. Sergio Domínguez Vargas

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección de Difusión Cultural

Director: Benjamín Villanueva / Editor: Armida de la Vara / Dirección artística: Vicente Rojo

Torre de la Rectoría, 10o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.

Precio del ejemplar: \$ 6.00

Suscripción anual: \$ 65.00 Extranjero Dls. 8.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Financiera Nacional Azucarera, S. A.

Ingeniero Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Julio Ortega

El otro Vargas Llosa

En las novelas de Mario Vargas Llosa me parece observar la actividad de una *derivación perversa*, acaso esencial a su visión de las cosas. Me refiero a la perspectiva que informa secretamente un mundo subvertido por *el mal y la distorsión*.

Tal vez persuadido por la eficacia de una narrativa que muestra situaciones de un medio concreto —y por la lucidez de un intelectual atento a su papel crítico—, el lector ha preferido ver en esas novelas la coherente elaboración verbal de una denuncia. Y a pesar de que el propio autor ha insistido en la suficiencia autónoma de la ficción, la crítica ha elaborado un catálogo de problemas sociales al analizarlas. Esas novelas, por lo demás, han sido leídas habitualmente como impecables muestras de organización: como si la técnica se consumiese en el inocente papel de distribuir los argumentos. Pero una obra es un sistema de signos: no podemos simplemente asumir esos signos como la información sobre el mundo referido, sino también y necesariamente como la información sobre el sistema mismo.

En la otra de Vargas Llosa hay una evidente información crítica, pero la ficción que la pone en movimiento no se consume en su solo registro social. Es asimismo evidente la eficacia narrativa, una distribución formal hecha con rigor y precisión. Pero así como la crítica trasciende el plano referencial de la sociedad, y se configura a sí misma como negación sin desenlace, pienso que la elaboración técnica hace de la eficacia una forma del disfrazamiento. Precisamente, hablando de George Bataille, Vargas Llosa se ha referido al acto “encubridor” que es connatural a la novela, porque su norma ficcional es un doblaje que seduce y cuestiona.¹

No es una paradoja que el rigor formal funcione en Vargas Llosa también como un “encubrimiento”: la claridad puede ser un espectro del doblaje, que no evidencia así su raíz; o más bien: esa raíz sólo puede manifestarse encubriéndose, porque su naturaleza controvertible es una confluencia de tensiones, y la lucidez es su exorcismo y su máscara a un tiempo. No en vano la forma seduce aquí al lector; lo atrae con la pasión de su rigor, que se organiza como una estrategia. Al final de la novela, el lector confirma esa estrategia. “Una buena novela”, suele afirmar; el encubrimiento se ha producido: “la existencia es intolerable”, tendría que haber afirmado.

En efecto, todo ocurre como si Vargas Llosa trabajase la laboriosa estructura de la novela en un proceso de seducción. El lector, finalidad inmediata de esa estructura, percibe claramente la habilidad del autor para atraerlo y conducirlo. La sistemática aparición de los personajes, la distribución de los hechos, el ligero “suspense” en los desenlaces, y, por cierto, los datos que el autor escamotea para sólo entregar al final, cuando la figura se recompone; esa destreza es la conciencia misma del texto: el lector confirma la eficacia del texto como tal, y así el acto del encubrimiento se produce. ¿Y qué es aquello que a sí mismo se encubre? Evidentemente,

aquello que ya la estrategia argumental no puede explicar: la naturaleza de los hechos, sus relaciones ambiguas y conflictivas, el sesgo peculiar de las obsesiones que los dictan. Así, los hechos se configuran en un sistema de imágenes, fuera ya del control del autor, que se manifiesta en la recurrencia de los temas y materiales, en la forma que éstos van adquiriendo e imponiendo. La estrategia de la forma cumple aquí su papel: estas novelas nos sugieren que la existencia es intolerable (por decirlo así), pero esa sugerencia subyace, se impone al autor; se impone también al lector apenas vuelve la mirada sobre lo leído.

No es casual que la lucidez formal reconozca en la novela una tradición del “encubrimiento”. O por decirlo de otro modo: no es casual que una forma apasionadamente sistemática corresponda a un mundo de materiales nada sistemáticos. Y no es que el caos entrevisto —el mundo y la existencia como realidades incontrolables, ambiguas y distorsionadas— deba ser propuesto como un orden controlable; ante el sentido de lo real ese orden es imparcial: una versión formalizada; ante el lector ese orden es parcial: un proceso interesado. Sin esa imparcialidad el orden propuesto sería didáctico; pero al ser imparcial ese orden se basta a sí mismo. Por eso la técnica pierde aquí su inocencia: se cumple como la versión de un mundo y la estrategia seductora de esa versión; su sentido está en su doblez, en su juego que irrevocablemente gana la partida al lector.

Es esta pasión sistemática lo que relaciona a las novelas de Vargas Llosa con el modelo formal de Flaubert; no solamente por el ideal de la impersonalidad del autor en la autonomía de lo narrado; también porque en Flaubert el sistema actúa encubriendo la sordidez de lo cotidiano. Por lo mismo, no es arbitrario que Vargas Llosa encuentre poco elaborada la escritura inmediata de las novelas de Bataille.

Pero si por un lado Vargas Llosa parece intelectualmente definido, hasta cierto punto al menos, por su cultivo de la obra y el pensamiento de Sartre, por otro lado la propia evolución de su obra parecería aproximarle, en ciertos aspectos claves, al mundo perverso de Bataille. Una formación sartreana —si algo así existe— supongo que impone el positivismo de una actividad crítica, mientras que la atracción de Bataille podría más bien actuar como la distorsión de ese positivismo; como una forma crítica de otro signo, a partir de la irrupción de la forma distorsionada como naturaleza secreta y abismante. Sería fácil ver en esta figura una contradicción de fuerzas que se oponen, pero más interesante es advertir que en el sistema de Vargas Llosa las imágenes suelen poseer una doble valencia; la primera es de signo “positivo”: afirma a la crítica; la segunda es de signo “negativo”: niega todo desenlace. Con Sartre, Vargas Llosa parece creer, o haber creído, que la existencia se sobrepone a sí misma en la lucidez crítica; con Bataille, que esa existencia, de modo perverso, es irreductible a los lenguajes codificados.



Pero entre Sartre y Bataille, Vargas Llosa no parece proponer una continuidad, o cualquier tipo de síntesis, sino la incorporación de un doble acertijo. Ya Lezama Lima señalaba que como escritor latinoamericano podía permitirse incorporar a dos escritores aparentemente antagónicos; este fenómeno (anunciado por Borges en su notable ensayo sobre la tradición desde nuestra perspectiva) actúa en Lezama como una expansión más de su escritura; en Vargas Llosa, como otra de las tensiones internas de la suya. Esa doble valencia de su pensamiento se ve incluso en su intento de incorporar a Bataille dentro de una figura más amplia:

“Creo que junto con una vocación maldita hay en toda literatura auténtica y tan poderosa como aquella, una ambición desmesurada, una aspiración deícida a rehacer críticamente la realidad, a contradecir la creación en su integridad, a enfrentar a la vida una imagen verbal que la exprese y niegue *totalmente*. Esta representación está casi siempre levantada a partir de esa masa de experiencias que Bataille denomina el Mal (las obsesiones, las frustraciones, el dolor, el vicio), pero es más grande y más profunda la medida en que consigue acercarse más, a partir de esa negatividad que la sostiene, a la totalidad humana, y da una visión más completa de la vida, tanto individual como social (tanto del Bien como del Mal).”

No es preciso descomponer las ideas de este párrafo central de su ensayo sobre Bataille para advertir que, en el momento mismo de las afinidades y diferencias, los términos de la doble valencia quedan, incluso nominalmente, separados y unidos a un tiempo. El impulso hacia una convergencia en una figura más amplia es evidente; también lo es la independencia de los términos dentro de esa figura. Lo “negativo” y lo “positivo” no se anulan, tampoco se integran: se dan a la vez.

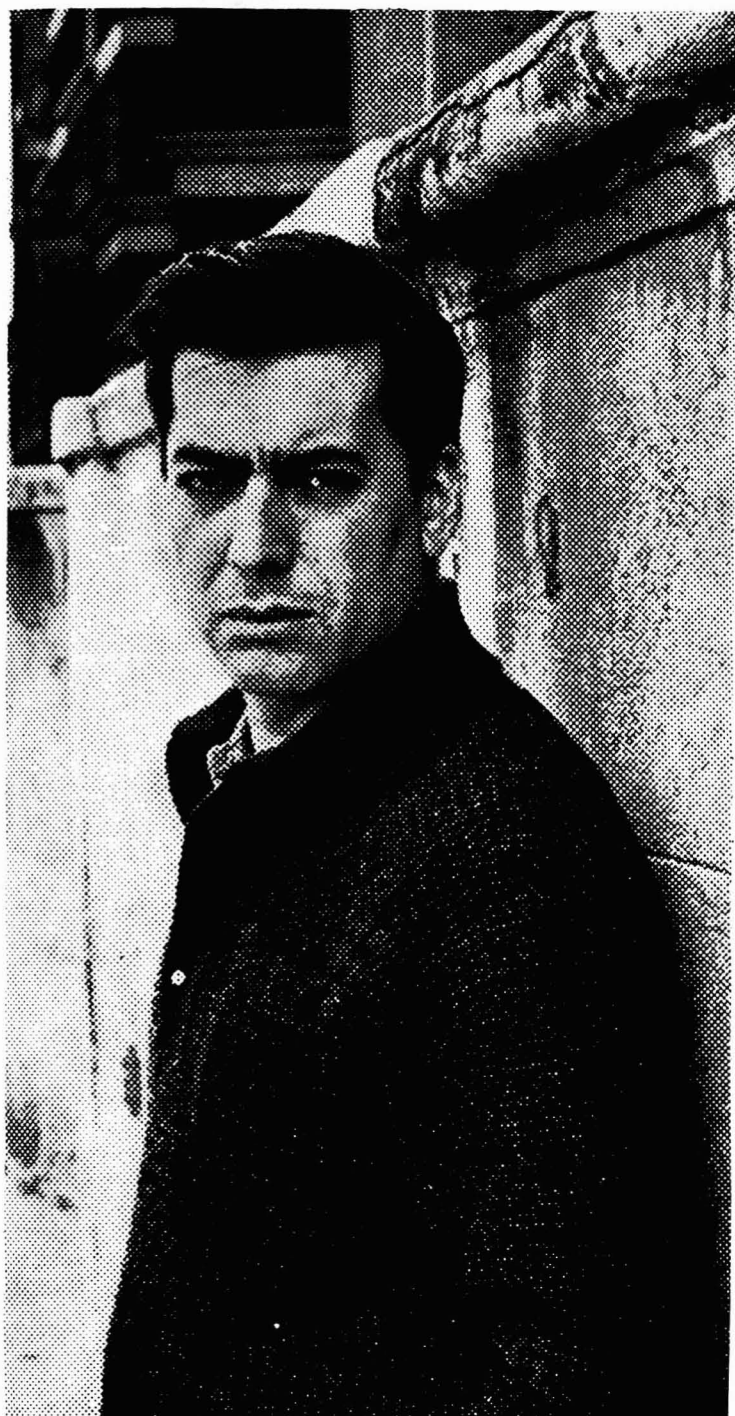
José Miguel Oviedo ha señalado que el cultivo de la novela de caballería revela en Vargas Llosa la ambición de una “novela total”.² En efecto, la novela caballerescasupone la libertad de la convención ficcional como un sistema; y allí donde lo irrestricto se desencadena como un orden pleno, aparece factible esa “novela total”, que Vargas Llosa entiende como el arquetipo narrativo. Pero ¿cómo ligar ese mundo de una forma plena y libre con las propias novelas de este autor? Yo diría que aquí la forma es otra vez la cobertura; porque en las novelas de caballería el desenlace formal es también parte de un mundo cuya suficiencia legendaria revela el sueño de una realidad normada y sistemática; la norma de una soñada plenitud es manejada por el heroísmo, pero sobre todo libera a la expresión. Por lo mismo, en este mundo de tensiones polares que es el de Vargas Llosa, la novela de caballería parece el polo armónico de otra realidad desarmonica: creo que en el extremo de la novela caballerescas está el folletín melodramático, otra de las formas populares que el autor cultiva. Al mismo tiempo, y con la doble valencia de sus temas y figuras, Vargas Llosa es atra-

ído por *Tirant lo blanc* y por *El derecho de nacer*.

En *Tirant lo blanc* Vargas Llosa ha encontrado una rica fuente de reflexión formal. De sus ensayos sobre el tema es interesante recuperar ahora una idea: en las cartas de batalla de Joan Martorell ha visto que las fórmulas del desafío a un duelo resultaban más importantes o decisivas que la batalla misma, infinitamente pospuesta.³ El lenguaje y las formas poseen así una propia espesura real, y el desenlace de la batalla es anecdótico. Esto es, un mundo verbal proclama aquí su suficiencia; pero también la notable plenitud de una existencia cuyas pautas se revelan armónicas y coherentes; el refinamiento de esas normas —referidas a la violencia— muestran que la realidad y sus espejismos se corresponden y sustentan. Las pasiones humanas —y el personaje de ese teatro del amor propio— habitan en un mundo sistemático, en la rara plenitud de la convención. De algún modo, el aplazamiento de los hechos implica el exorcismo de las pasiones en las fórmulas de esas mismas pasiones.

Todo lo contrario acontece en el folletín, en el bochornoso universo del cine mexicano. Pero a diferencia de otros autores, a Vargas Llosa no parece interesarle estas formas por su “exotismo popular”. Tampoco se orienta hacia la exploración de una cultura popular como sustentadora de mitos híbridos y nuestros, como algunas páginas de Carlos Fuentes ilustran; no persiguen, por otra parte, comunicarnos una nueva versión de literatura popular, autentificando los materiales para rescatar la existencia de los hablantes, como ocurre con Manuel Puig. Yo diría que a Vargas Llosa le importan estas formas porque aquí también existen las grandes pasiones y, a su modo, un mundo del infortunio heroico. El melodrama juega con las grandes categorías —como la novela de caballería, folletín de su tiempo— sólo que ha perdido la inteligencia o la libertad de las formas plenas, y por eso la retórica de la nobleza es aquí un lenguaje depredado. La existencia se convierte en una parodia involuntaria: las convenciones pierden su rigor y no sostienen más una forma sistemática. Si este es el mundo polar del universo caballeresco, podemos entonces sugerir que Vargas Llosa cultiva el cine mexicano porque aquí las emociones humanas aparecen vejadas; la derivación perversa de su obra parece recuperar de esta subcultura lo grotesco de la vida emocional y del infortunio, quizá como datos reveladores del individuo desprovisto de un mundo normativo.

No creo que estos términos simplemente se opongan: novela de caballería y folletín popular son dos fases de una misma tensión. En estas novelas un mundo argumental cotidiano —hecho también de pasiones y aventuras, de ampliaciones del melodrama— posee la complejidad de esa doble valencia: la existencia más depredada aparece a veces animada por la intuición o la ambigüedad del acto que la trasciende en un destino trágico, en una inmolación social; en el mismo laberinto de los actos, que son la última realidad del



personaje, el desligado sistema de la depredación. Esa existencia (perdidas las pautas plenas de la imaginación, instaurado el destino en el infierno social) se manifiesta en los actos, en la actuación pura, pero no implicando un juicio sumario sino más bien la ambigüedad, la paradoja vital; la íntima tensión del individuo que se destruye sin poder controlar su destino. Ese destino, que era claro al personaje heroico, es reemplazado así por el azar y la errancia, y las certidumbres sólo suponen la trágica norma de una realidad distorsionada. El individuo actúa frente a los códigos que la sociedad finge asumir, pero los espejismos y lo real ya no se corresponden. Los códigos son ya paródicos, están vacíos de plenitud.

Así, frente al código practicado por los militares del colegio Leoncio Prado, los estudiantes ejercen otro, de estilo secreto, que se desintegra en su misma violencia.

Los códigos y pautas que el colegio religioso, la familia y los amigos de Cuéllar ponen en funcionamiento para asimilar la castración, son otros tantos mecanismos precarios, a través de los cuales la realidad es diferida y nunca enfrentada por la conciencia. El castrado no posee código alguno: sólo puede aniquilarse, inmolado ya por los otros.

En *La casa verde*, el grupo juvenil de los Inconquistables busca preservar su propio código en una especie de marginación y desenfado, pero pronto irán a convertirse a la norma contraria, institucional. Las monjas que practican el intento de la integración social de sus pupilas selváticas, favorecen tácitas y más terribles pautas. Pero esas pautas se ejercen de acuerdo a un sistema de la violencia, y por eso dependen del poder momentáneo de quien las maneja.

Conversación en la Catedral es todavía un análisis más detenido y agudo del funcionamiento —bárbaro y relajado, infuso y fanático, según las situaciones sociales— de normas y pautas, a partir del código deteriorado de la vida política. Desde la conciencia mellada del personaje que se declara “jodido” (más que frustrado: abolido) se despliega el espectáculo siniestro de ese deterioro. Los jóvenes de la célula universitaria “Cahuide” buscan proponer otras normas, pero el valor de “la pureza” parece improbable. Un personaje —Trinidad López, que el autor abandona pronto— se finge aprista, acaso sospechando la posibilidad de una norma que lo trascienda, pero su papel es irrisorio.

Según podemos deducir de los fragmentos publicados, también en *Pantaleón y las visitadoras* (la próxima novela del autor) este debate es central: hay una norma establecida y tácita para el comercio de mujeres dentro de los cánones de la institución militar en la selva; pero hay más: los documentos, los partes, los textos periodísticos, que el autor emplea como marcos de referencia, sugieren otras pautas que interpretan la realidad modificándola.

A través del funcionamiento de estas pautas y códigos podemos ver en detalle el sistema de creencias, la ideología declarada y la ideología infusa de este mundo sistemáticamente potenciado por la



ficción. Porque no solamente se trata de una crítica a la situación de la sociedad peruana, o hispanoamericana, sino también y esencialmente del cuestionamiento de la existencia social misma a través del análisis de sus modales operativos, de sus esquemas de relación, de sus organismos de supervivencia y sus pautas de valor.

Y en este análisis precisamente actúa la *derivación perversa* que mueve a la ficción de Vargas Llosa. Su negación, al cuestionar modelos y códigos, pone en duda la visión del mundo y de sí mismo que tiene el protagonista social, el individuo. Porque, según creo, este apocalipsis social es también, y sobre todo, una apasionada y sistemática destrucción del concepto tradicional del individuo, que otros códigos han impuesto. Vargas Llosa procede, en el fondo, a minar la base de la existencia social al cuestionar los mitos y valores del humanismo tradicional, y de su centro, el individuo como finalidad. Esa valoración, ese personaje, son aquí destruidos. Pero en el momento mismo en que estas novelas nos dicen que esos códigos operativos son una forma distorsionada, parecen también sugerirnos que hay una más vasta distorsión en la propia existencia. Porque al desmentir inexorablemente los códigos que la sustentan, la vida social revela que hay un deterioro previo, próximo al mal. El sueño humanista del "hombre natural" sería aquí imposible; la mínima relación humana deduce ya los esquemas de interrelación social, como si el hombre, al imaginarse a sí mismo, inventase también su distorsión, que irá a aniquilarlo. Esta sospecha del mal actúa así como el error y la errancia del sentido, en la imposibilidad de una norma compartible. Las ideas, valores y pautas del humanismo tradicional prometen el sentido allí donde practican la irrisión.

Borges dijo de Swift que se había propuesto "denigrar al género humano". Esa frase feliz no podría ser aplicada a Vargas Llosa, porque su negación elude totalmente el diseño alegórico y didáctico, de modo que en sus novelas, cabría decir, a esa humanidad se denigra a sí misma. En su ensayo sobre Bataille hemos visto cómo declara directamente que la literatura proviene de una visión del mal (y hay que anotar aquí, rápidamente, que esta relación con Bataille no es nueva: proviene de su temprano descubrimiento de *La literatura y el mal*), y también cómo intenta asumir esa declaración en una perspectiva totalizadora. El mal, así, puede ser reconocido en el origen pero no de modo excluyente. Esa racionalización es, por cierto, posterior a la escritura misma de la novela, y revela sobre todo la actitud del autor ante su trabajo; porque, en efecto, el mundo controvertido y en destrucción que maneja ha debido ser enfrentado desde una perspectiva integradora y comprehensiva; la otra posibilidad era entregarse a las visiones y reclamos de ese mundo y convertirse directamente en una novelista "negro". Esa posibilidad, por ahora, parece vivir mejor de un modo interno, como una tensión que se agudiza confrontada por el otro polo, por la valencia "positivista". Pero si esta valencia polariza la ten-

sión de un mundo obsesivo, ese mundo impone su propio diseño interno al establecerse como el sistema de imágenes tras la argumentación objetivada.

Vargas Llosa ha dicho que los novelistas son como buitres (es el deterioro social su tema) y que la literatura nace de una disociación, de una conciencia de desdicha (es una modificación radicalizada de lo real). Ha hablado también de la literatura como una insurrección permanente, y en su origen ha visto asimismo una forma de la rebeldía. En estas declaraciones asoman también aquellas dobles valencias, conjugándose en una tensión interna. En su libro sobre Gabriel García Márquez es notable su voluntad de organizar un esquema clasificatorio (basta una mirada al índice del libro para percibirlo) y este hecho, aparte de su mayor o menor probabilidad analítica, tiene que ver con la orientación de su pensamiento, que requiere sistematizar formalmente el fenómeno literario; de la misma manera que en sus novelas requiere sistematizar en la estructura el mundo controvertido que se le impone. No solamente porque en ese libro actúa desde la crítica literaria sino porque el sistema es la respuesta de su necesidad racionalizadora, de su confianza positiva en el pensamiento crítico. Precisamente, esa confianza deduce la necesidad o la añoranza de un código distinto para los hechos humanos: y este movimiento lleva al autor naturalmente hacia una adhesión socialista, si bien otro movimiento le ha hecho reconocer que aun en el mundo socialista el escritor seguiría siendo una voz crítica. Esa necesidad, en las novelas, sólo queda como tal: como el vacío que justamente delata el desvalimiento del individuo contemporáneo. ¿Es esta una respuesta al mal entrevisto? Habría que decir que su respuesta es una ausencia de respuestas, y que en esa ausencia se delata, por ello mismo, la invalidez de una realidad mal configurada o configurada por el mal.

En el mismo libro sobre García Márquez, ha hablado del "deicidio" como connatural a la creación novelesca, y esta idea ha parecido romántica o idealista a sus críticos. A mí me parece, más bien, metafórica: hablar del deicidio no presupone la existencia de Dios; creer que el autor supone esto es, en realidad, muy ingenuo. Todo, por el contrario, indica que deicidio (suplantar la idea de dios, rehacer la creación) es precisamente destruir la idea de que la realidad posee su propio sistema incontrovertible, cuando más bien sus códigos actúan como una distorsión. Abolir a dios equivale aquí a abolir la realidad tal cual es: corregirla al revelarla. Vargas Llosa, en este libro, cree ver en García Márquez lo que es más propio de su obra: una interpretación perversa, la cual, me parece a mí, no es esencial a García Márquez ya que en su sistema narrativo la escritura posee la errancia de "la leyenda", cuya hipnosis del contar no supone un debate interno —al menos a este nivel conflictivo— sino una proliferación encantatoria.

Ahora bien, sin entrar en un recuento prolijo, revisaremos algunos hechos y algunos datos que aluden al sistema de imágenes de





esta narrativa intensamente animada por su percepción del mal.

En *La ciudad y los perros* las citas de Sartre y Carlos Germán Belli nos advierten justamente sobre esa zona de las dobles valencias ("*Los impostores*" se llamó la primera versión de la novela) y de la depredación (*el deterioro* es la ley fatal), que están al centro de los actos humanos reformulados por la ficción. Esos actos parecen dictados por otro doble juego de suplantaciones: *la violencia y la humillación*, extremos que suscitan una realidad perversa. Cuando el teniente Gamboa declara ante el mayor la posibilidad de que la muerte del cadete Arana sea un asesinato, este oficial se niega a considerar esa idea y replica: "Usted debe leer novelas, Gamboa." La realidad, desde esta frase común, parece un asunto ficticio, fuera del concreto mundo de la institución militar. No es menos culpable el mundo de los estudiantes: el asesinato de Arana carece de un autor directo en el argumento, y esa ambigüedad acusa a todos. Pero la culpa tampoco es una conciencia (salvo quizá en Alberto) sino una ignorancia, y por eso equivale a una suerte del mal común, de culpabilidad compartida, que las instituciones ya no pueden penar, ni siquiera elucidar (como Gamboa intenta en vano). Por lo demás, en esta novela los actos de *bestialismo* probablemente suponen algo más que una distorsionada educación sexual; también el sexo y su experiencia está teñido de culpabilidad, de secreta violencia y de aniquilamiento.

Si algún centro esta novela refiere, yo diría que ese centro está en *la imposibilidad de la conciencia*: la educación sentimental, y no sólo la educación que el colegio supone, actúa como un permanente sistema sustitutivo de esa conciencia; y no solamente por la alienación social, sino también porque los hechos en su distorsión proceden como el progresivo aniquilamiento de una conciencia responsable. Este movimiento deduce otro: el individuo se aniquila como tal; y esta especie de "suicidio de la conciencia" parece conatural a un ámbito humano definido por la profunda imposibilidad de la personalización, por la negada posibilidad de ser.

Precisamente *Los cachorros* ilustra esa imposibilidad. Ya *la castración* es de por sí una imagen que alude al mal como origen perverso de una existencia aniquilada. Pichula Cuéllar ha perdido la posibilidad de adaptarse al grupo, el cual sin embargo finge poder asimilarlo a través de sus ritos de iniciación; el colegio religioso y la familia burguesa encubren también la realidad, se niegan a la tragedia: fingen a su vez para evitar la conciencia. Esa labor sustitutiva es tan coherente (los ritos sociales parecen un sistema dichoso y suficiente) que la castración misma se hace ambigua: Cuéllar podría vivir como si no fuera un castrado en ese mundo de apariencias que es la realidad de los otros. Pero su conciencia es finalmente su tragedia: debe aniquilarse, aferrándose a una adolescencia perpetua, matándose por fin en un accidente. Como la castración, la conciencia es anómala, intolerable; por eso el mundo de los integrados socialmente (los amigos del grupo) como el de la adolescen-



cia original (a la que se aferra Cuéllar) se equivalen en su sistema sustitutivo, en su abolición de la conciencia.

En *La casa verde* los orígenes perversos (como la labor intermedia de las monjas) se unen al destino social perverso (como el de la Selvática) y al desenlace de igual signo (como la *lepra* de Fushía). En su *Historia secreta de una novela*,⁴ Vargas Llosa entrega por lo menos dos claves de su percepción personal de las cosas: cuenta su visita a un leprosario de París para observar la enfermedad, que iría a describir sin mencionar su nombre; y declara su atracción por una situación amorosa en la que la mujer fuese una ciega. La lepra de Fushía adquiere en el texto una resonancia más que física, y no es casual que este personaje y Aquilino aparezcan remontando un río hacia la isla de los leprosos, última morada del aventurero; esa posibilidad simbólica se da atrocemente en la imagen del cuerpo humano desintegrándose en el seno de su propio fluir temporal. Este personaje obsesivo no por estar en una situación extrema es menos característica del mundo del autor: en la lepra el cuerpo humano se aniquila a sí mismo, trágica y parabólicamente; así como en el cachascán, bochornosa y melodramáticamente, el cuerpo humano se humilla a sí mismo. Esa valencia doble de la figura humana parece también connatural al sistema de imágenes del autor. La mujer ciega, ¿implica que el acto amoroso supone la pasividad de la mujer, su aniquilamiento como tal? ; por lo menos, sugiere una posesión distorsionada, no ajena a la penuria amorosa de las otras mujeres del libro.

Conversación en la Catedral desarrolla ampliamente los mecanismos de la distorsión dentro de los códigos que informan la vida social y política pero asimismo la existencia como tal, su ideología infusa. Creo que sólo *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en la novela hispanoamericana, había desarrollado un análisis tan riguroso y sistemático de un código implicado; en ese caso, el de la ideología religiosa tratada como visión del mundo, y el debate sobre la posibilidad o la imposibilidad de una ley que determine o valore los actos humanos. También en la novela de Vargas Llosa aparece ese debate sobre la existencia y el funcionamiento de una ley, aquí como norma degradada por la vida política; y por eso su tema profundo, como en *Pedro Páramo*, es la errancia de la justicia. Ese proceso plantea el apasionado reclamo de una dilucidación, desde el desgarramiento de la conciencia de Santiago Zavala. Los personajes, los hechos, y el pensamiento que deducen, están planteados con la intensidad desasosegada de una mirada analítica, casi sarcástica, casi feroz. El cuadro humano que se nos presenta es de por sí lamentable y pervertido, pero la actitud del novelista no es sólo crítica, es también requisitoria, minuciosamente implacable.

La novela, así, es un trágico sumario, pero al mismo tiempo revela un tratamiento agudamente irónico; y muchas veces el relieve dramático (la sugerencia deliberada del melodrama) busca mostrarse como caricatura, como directo grotesco. La existencia es brutal





y bochornosa, además de perversa y maligna. Reveladoramente, la única existencia genuina parece ser la que discurre cerca de la ingenuidad —o de la inocencia temprana—, como en el grupo de jóvenes políticos; y la que transcurre cerca o dentro del melodrama (la existencia de los sirvientes, por ejemplo), porque conocen el sufrimiento y la tragedia sin alternativas. Pero también en esta última posibilidad de una norma genuina hay, por cierto, una parodia deliberada: el melodrama es auténtico pero irrisorio; la pureza del aprendizaje político resulta grandilocuente y zozobranter.

La existencia genuina parece improbable. Así ocurre con la historia de la sirvienta Amalia y Trinidad López: éste muere loco, luego de las torturas que padece; Amalia, en la maternidad, da a luz un hijo que nace muerto: el melodrama se completa; al salir del hospital, ella “fue al cementerio a llevarle unos cartuchos a Trinidad”: la autenticidad del melodrama resulta casi sarcástica.

Ya el título de la novela parece sugerir la dimensión irrisoria de una existencia paródica, inauténtica: evoca otros dos títulos, el del cuadro alegórico de *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, que se llama “Explosión en una catedral”, y la pieza de Eliot *Asesinato en la catedral*; no sé si la relación es casual, pero vincularlos no es del todo arbitrario: en ambos casos la catedral se nos aparece como una imagen de la Historia; en la novela de Vargas Llosa se trata de “La catedral”, un miserable bar limeño. La Historia aparece así reemplazada por la política, su parodia degradada; los hechos del sentido, por la conversación, un acto sustitutivo.

El ambiente, el medio mismo de esta novela resulta contaminado por una depredación más vasta: la “basura acumulada” se relaciona con “la voz... deformada”, los “rostros... adormecidos”; y, sintomáticamente, con “el suelo chancroso”. Todo el paisaje del primer capítulo no solamente es realista, es también una hipérbole verbal: el lenguaje muestra esa realidad horrible crispándose él mismo; y no en vano en esta novela (como antes en *Los cachorros*) el lenguaje resulta ser una parábola del mundo cuestionado. En efecto, aquí el lenguaje deja de jugar el simple papel informativo o descriptivo: es también un idioma “culpable”, porque se exaspera y violenta, y adquiere una tonalidad expresionista muy clara; el autor elude toda posibilidad de lirismo, como en sus libros anteriores, pero al mismo tiempo toda posibilidad de simple armonía expositiva, para entregarnos un lenguaje minado, tortuoso, un discurso que recupera la discordia y la intensidad de una realidad infernal, cuyo escenario paupérrimo no es más una morada humana. El solo lenguaje basta aquí para sugerirnos la miseria más amplia de esa distorsión; la existencia está poseída por ese medio desolado, por una “exasperación vacía”. La apelación a Balzac seguramente indica que el autor busca situar este apocalipsis moral y existencial en el plano de la sociedad, pero me parece evidente que este mismo plano forma parte de una visión del mal más profunda, la cual se da en la distorsión o la impostura de los códigos y normas que,

en su falsedad, todo lo pervierten.

Por los capítulos adelantados de *Pantaleón y las visitadoras* advertimos otra variante de esta perspectiva: algunas fórmulas verbales de esta novela ubican en un nivel de expresión “oficial” o “cultural” los temas del libro; y la ironía de este empleo de un lenguaje paródico es evidente: estos modelos implican un tratamiento formalizado de las situaciones conflictivas, y, por lo mismo, revelan una ideología implícita (como el programa radial que condena en nombre de un supuesto código de valores la presencia de las prostitutas); así, todo indica que también aquí el autor encuentra un material paradójico y ambiguo, donde la distorsión se sugiere. Por lo mismo, creería que con esta nueva parábola de su lenguaje, Vargas Llosa nos dice que el pensamiento (en esta su versión desde una “cultura popular”, equivalente ideológico del folletín melodramático) no puede expresarse sino aniquilándose; esto es, que su versión de la realidad sólo es la destrucción de esa misma realidad, su precario sustituto.

Pero estas observaciones sólo buscan aludir muy sucintamente a ese sistema de imágenes, que en la obra de Mario Vargas Llosa parece ponerse en movimiento desde una intuición central del mal y la distorsión. Esa intuición se responde a sí misma en la elaboración crítica de estas novelas, en su poderosa capacidad persuasiva, pero no se resuelve simplemente sino que aun en la crítica preserva su drama y su incógnita. Ese drama hace que la existencia se muestre de modo intolerable, en su espectáculo perverso, mal configurada. Esa incógnita, que la existencia se revele incompleta y acaso imperfectible: aniquilándose a sí misma en la carencia de una norma más genuina, haciendo de la destrucción su código.

NOTAS

1 “Pero la verdad desnuda, la honestidad no bastan a la literatura: en ella desnudez y honestidad sólo pueden hacerse manifestas a través del disfraz (la elaboración verbal) y la trampa (un orden de composición, una estructura).” En “Bataille o el rescate del mal”, *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, No. 206-207-208, mayo, junio, julio 1972.

2 Mario Vargas Llosa: *la invención de una realidad*, Barcelona, Barral Editores, 1970.

3 Mario Vargas Llosa y Martín de Riquer: *Un combate imaginario*, Barcelona, Barral Editores, 1972.

4 Barcelona, Tusquets Editor, 1971.

Elías Trabulse A.

Las dos caras de la revolución copernicana



Es indudable que uno de los hechos capitales en la historia de la ciencia lo constituye el tránsito paulatino, pero irreversible, de la cosmovisión medieval del mundo que postulaba un mundo jerarquizado y cerrado a la cosmovisión moderna que postula un mundo abierto, un universo dinámico, infinito y homogéneo. La sustitución del viejo esquema cósmico por el nuevo tuvo una larga y acompasada preparación, llevada al cabo en medio del renacimiento de las humanidades en los siglos XV y XVI. Las corrientes racionalistas del humanismo, que se enraizan en las doctrinas materialistas y panteístas del averroísmo del siglo XV, tienen como común denominador el rechazo de cualquier tipo de autoridad por consagrada que esta sea; y es indiscutible que, en medio de estas diversas tendencias del racionalismo renacentista, el racionalismo de tipo científico será uno de los primeros en aventurar lanzas contra las autoridades científicas de la antigüedad, en particular contra los astrónomos, ya que es evidente que fue la astronomía entre todas las ciencias la que más propició la confianza, a veces exagerada, en la razón y el repudio de la autoridad. La renovación astronómica será la que liquide al cosmos medieval propiciando la renovación en otros campos del saber científico.¹

Fue Nicolás Copérnico (1473-1543) quien fincó las bases de esta revolución.² Su teoría heliocentrista expuesta en su obra *De Revolutionibus orbium coelestium* no sólo tuvo valimiento en la nueva concepción del universo, sino que logró también influir en el pensamiento no científico, ya que al transformar la astronomía transformó asimismo la filosofía y la religión.³ Al quitar a la tierra del centro del cosmos y hacerla un planeta más, los hombres hubieron de concebir su puesto en el universo de manera diferente.

Pero esta consecuencia ulterior del sistema copernicano no debe hacernos sobrevalorar su aporte a la concepción mecanicista del universo. Su hipótesis fue planteada en el lugar y el tiempo propicios para desencadenar la revolución. La medida en que esa contribución estuvo enmarcada e influenciada por el acervo astronómico de la Antigüedad es tema que nos permitirá aquilatar, sin deformaciones apoteósicas, su verdadero significado en la historia de la ciencia.

I Del mundo cerrado al universo infinito*

A Finitud y heliocentrismo

Dos etapas principales posee la revolución astronómica. La primera, la geométrica, está representada por Copérnico, Tycho Brahe y Kepler. La segunda, la mecánica, por Galileo y Borelli, lográndose la síntesis de ambas con Newton.

La etapa geométrica es la primera cronológicamente hablando y Copérnico es el primero de los geómetras del proceso. Su hipótesis

fue elaborada con el fin de dar una nueva interpretación a los movimientos planetarios, corrigiendo a Ptolomeo y a Aristóteles. Las bases de dicha hipótesis nos las enuncia Copérnico en un escrito temprano conocido como el *Commentariolus* que es un esbozo de las líneas rectoras de su sistema, resumidas en los siguientes siete puntos:⁵

1. No existe un centro único de todos los círculos o esferas celestes.
2. El centro de la Tierra no es el centro del Universo, sino sólo el de la gravedad y el de la esfera lunar.
3. Todas las esferas giran en torno del Sol, que es un punto medio, y por ello el Sol es el centro del Universo.
4. La razón entre la distancia de la Tierra al Sol y la altura del firmamento, es tan inferior a la razón entre el radio de la Tierra y la distancia al Sol, que la distancia de la Tierra al Sol es imperceptible en comparación con la altura del firmamento.
5. Todo movimiento que parezca realizar el firmamento no proviene del movimiento del firmamento sino del de la Tierra. La Tierra junto con los elementos que la rodean, realiza una rotación completa en torno de sus polos fijos en movimiento diario, en tanto que el firmamento y el cielo superior permanecen inmutables.
6. Los que se nos aparecen como movimientos del Sol, no son motivados por su movimiento sino por el de la Tierra y el de nuestra esfera, con la que giramos en torno del Sol como cualquier otro planeta. La Tierra tiene, por ello, más de un movimiento.
7. Los movimientos aparentes retrógrado y directo de los planetas no son motivados por su propio movimiento sino por el de la Tierra. Por lo tanto, basta el movimiento de la Tierra para explicar tantas desigualdades aparentes en los cielos.

Estas siete tesis aparecerán desarrolladas y apoyadas con cálculos en el "Revolutionibus" y forman "la clave de la resolución copernicana". En ellas se contiene toda la doctrina del heliocentrismo.

Copérnico coloca a la Tierra en el cielo, en medio de los planetas, y simplifica grandemente la rotación de todos ellos alrededor del Sol. Los epiciclos tolemaicos se reducen a sólo 34, pues con el Sol Central y la Tierra y los planetas girando a su alrededor, las excéntricas y los epiciclos de la astronomía antigua se simplifican.⁶

Pero en esto no radica el aporte copernicano ya que, pese a la reducción de los epiciclos, las dificultades de su teoría eran tan grandes como las de la hipótesis geocentrista. La contribución no estriba en la economía de los mecanismos propuestos, sino en la uniformidad, la regularización y la sistematización de los movi-





mientos celestes y sobre todo en la explicación de la irregularidad de los movimientos aparentes (en particular los de los planetas) por un efecto de la perspectiva debido al movimiento del observador mismo.⁷

El meollo del copernicanismo consiste, pues, en mostrar la gran máquina del mundo cuyos elementos se mueven siguiendo un movimiento circular uniforme. Para Copérnico los cuerpos celestes giran en órbitas circulares y con un movimiento uniforme sólo porque son esféricas, sin que para ello tengan necesidad de motor externo o interno. Las esferas celestes cristalinas al modo tolemaico, también comparten este movimiento circular de los astros.⁸

La física celeste de Copérnico radica entonces en un movimiento "perfecto" (el circular uniforme), de ahí que, pese a todo, el mundo copernicano es todavía un mundo cerrado, ya que este tipo de movimiento regular sólo es propio de un cosmos finito. La inexistencia de una concepción dinámica del mundo dentro de la física celeste copernicana impidió la apertura del cosmos heliocentrista, que pese a esto último, permanece como un cosmos tolemaico. No será sino hasta principios del siglo XVII, con la aparición de la dinámica de Galileo y de la ley de la inercia, que se propondrá otro tipo de movimiento "perfecto" (el rectilíneo uniforme) que a su vez permitirá inferir, por su mismo carácter, la existencia de un cosmos abierto.

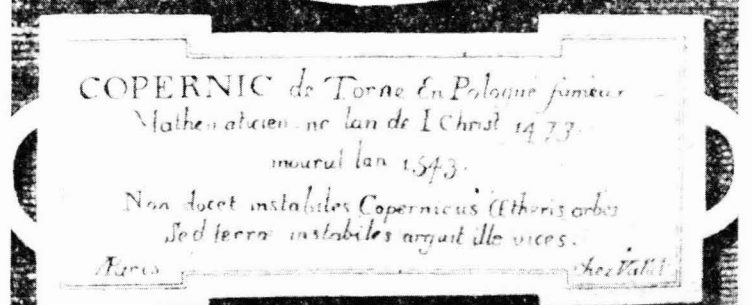
El orden del cosmos copernicano es, pues, finito. Un Sol central y una esfera periférica de estrellas fijas acotan su mundo, y aunque este mundo sea cerca de 2000 veces más grande que el tolemaico, sigue siendo un cosmos cerrado.⁹

Ahora bien, este cosmos cerrado guarda ciertas contradicciones internas que son aparentemente insolubles, pero que nos permiten conocer más a fondo el sistema propuesto por su autor.

En primer lugar la ausencia de paralaje estelar permitiría deducir, o la inmovilidad de la tierra (lo que era contrario a su teoría), o la infinitud del universo (también contrario a su teoría), o bien la posibilidad de que la órbita de la tierra fuese incalculablemente más pequeña que la distancia de la tierra a esa estrella, lo que también haría nulo el paralaje.

Copérnico optó por una solución que sólo es tal a medias. Creyó que su cosmos, pese a ser finito, es inconmensurable (immensum). La esfera cristalina de las estrellas fijas se alarga indefinidamente (aunque sea finita) hacia "lo alto."¹⁰

En segundo término está el hecho de que para Copérnico el centro de los movimientos celestes no es, paradójicamente, el Sol, sino un punto cercano al Sol y que coincide con el centro de la órbita de la Tierra. Así, si la Tierra es, por un lado, desalojada de su antiguo puesto, en el sentido de que ya no se le considera inmóvil y en el centro del cosmos, es, por otro lado, considerada como el centro de los movimientos celestes ya que el centro de éstos es el centro de la órbita de la Tierra y no el Sol.¹¹





Así, por extraño que nos parezca, el cosmos copernicano es un cosmos finito aunque inconmensurable, y heliocéntrico, aunque el sol no es el centro de los movimientos de los planetas.

B. Infinitud y heliocentrismo

El papel del Sol central es entonces un poco difícil de determinar. No es el "centro físico", pues como ya vimos, las esferas giran perfectamente en razón misma de su forma esférica y sin necesidad de motor alguno. Tampoco es el centro de los movimientos pues este lugar lo ocupa el centro de la órbita de la Tierra.¹² El Sol central sólo ocupa ese sitio por razones ópticas y místicas. Copérnico mismo así lo dice:

En medio de todo reside el sol.

¿Quién podría colocar esta lámpara en otro lugar mejor, en este bellissimo templo, para que pudiera iluminarlo por completo?

Así, pues, con razón unos lo llaman lámpara, otros mente, otros rector del mundo. . . De este modo, residiendo como en un solio real, el sol gobierna el cerco de plata de la familia de los astros.¹³

En definitiva la doctrina de Copérnico no es el heliocentrismo total. Su hipótesis no es más que una física celeste "a medio camino entre una cinemática pura y una dinámica". Es una física regida por los cánones del movimiento circular uniforme propio del mundo cerrado, pero que conduce irremisiblemente a retirar los límites de este cosmos más allá de lo imaginable. Esta es la fisura por donde penetraría la nueva visión del universo. Copérnico es por ello un medieval y un moderno, o mejor dicho, un hombre del renacimiento. De hecho, y para reforzar esto último, se puede decir que Copérnico es, en lo referente a la metodología matemática que utiliza, el más grande discípulo de Ptolomeo.

Esto nos permite comprender por qué su teoría no fue rechazada totalmente cuando apareció. La tesis que planteaba era ciertamente revolucionaria por sus consecuencias, pero Copérnico, al no cambiar la estructura matemática de la astronomía tolemaica, parecía sólo proponer una nueva hipótesis, aparentemente más cómoda, para efectuar los cálculos; aunque es evidente que para la previsión de los fenómenos observables y para el método del cálculo astronómico la astronomía matemática de Ptolomeo poseía la exactitud suficiente.

Todo esto nos ayuda a entender una distinción evidente pero que no nos es familiar: la aplicación del instrumento matemático a la representación y a la descripción de las apariencias, a la medida y al cálculo de los datos observacionales es un aspecto diferenciado plenamente del sistema real del mundo, en el cual los astros son objetos reales en un espacio real. La habilidad con que los primeros portavoces del heliocentrismo copernicano, Joaquín Rheticus y

Andreas Osiander, plantearon la hipótesis para evitar las sospechas de los peripatéticos y de los teólogos, está basada en esta distinción: el cambiar de punto de vista para efectuar cálculos más precisos, no significa necesariamente vulnerar la realidad cósmica.

La teoría no fue impugnada entonces, gracias a su planteamiento. La mentalidad de la época lo pudo asimilar dada la concepción "geométrica" que existía acerca de las cosas, y a la indudable simetría y estética del esquema copernicano que, por otro lado, guarda evidentes puntos de contacto con el renacimiento pitagórico. Los círculos y las esferas perfectos que constituyen el sistema copernicano caen dentro de esta influencia.¹⁴

El estímulo que Copérnico recibió por parte de algunos altos prelados de la iglesia Católica para imprimir su obra es un claro indicio del grado de tolerancia con que ésta fue recibida por los católicos; no así por los protestantes.

Por último es indudable que, de acuerdo con lo hasta aquí planteado, Copérnico nos aparece muy distante de la concepción mecanicista de Kepler, Galileo o Borelli, y más todavía de la síntesis newtoniana. La complejidad que guarda su sistema, pese a la aparente simplicidad y la concepción todavía cinemática de los movimientos de las esferas, lo acercan más al "Almagesto" que a los "Principia".

La aportación copernicana estriba en primer lugar en que rompe con el antropocentrismo medieval al quitar a la tierra corruptible del centro, y lanzarla en movimiento constante a los espacios incorruptibles. En segundo término, al mostrar que el movimiento de la tierra alrededor del sol facilitaba la explicación de las irregularidades tolemaicas, permitió que su tesis pudiera ser aceptada y desarrollada. Por último al plantear "con un nuevo lenguaje la nueva idea" permitió la aceptación paulatina de una nueva autoridad científica.

La importancia de esta triple aportación se pone de manifiesto cuando consideramos la influencia que tuvo en Kepler, Galileo o Newton¹⁵ quienes, si bien desarrollaron notablemente el esquema de Copérnico hasta un punto que a éste le hubiera sido difícil reconocerlo, por otra parte permanecieron fieles copernicanos en lo que se refiere al heliocentrismo.

Con Kepler el modelo copernicano dio un paso definitivo, pues con él, el Sol pasa de ser el centro arquitectónico o geométrico del universo, a ser su centro dinámico. Las tres leyes keplerianas ampliaron enormemente el cosmos copernicano de tal forma que, cuando Borelli conjuga la dinámica de Galileo con los movimientos celestes, dejó expedito el paso a la síntesis newtoniana que postula un cosmos vacío, infinito y homogéneo.¹⁶ La mecánica celeste newtoniana guarda entonces una deuda indiscutible con el modelo copernicano. Si éste último evolucionó hasta el extremo de que expresa conceptos que nos parecen bien distantes del significado original, es debido a que subyace en todo el desarrollo de la concep-



ción mecanicista del universo como su premisa fundamental. Si Copérnico no es un copernicano en el sentido que se le daría a fines del siglo XVII, culpa es de la nomenclatura científica y no del astrónomo.

II Del mundo sacralizado al universo mecanizado

A La resistencia ortodoxa

Vimos cómo el esquema copernicano del universo contenía los gérmenes del modelo mecanicista newtoniano. El desplazamiento de la tierra del centro a una órbita y la inmensidad de los espacios de las estrellas fijas permitieron situar a nuestro planeta en un universo infinito, mostrando la relatividad de su posición y su insignificancia astronómica. Si la repercusión científica de esta teoría logra su óptima expresión en los "Principia" de Newton, la influencia que tuvo en la historia intelectual y religiosa, es, por lo contrario, más difícil de precisar.

Los síntomas inmediatos de la aparición del "Revolutionibus" fueron de diversa índole. Ya el editor de la obra, Andreas Osiander había presentido las dificultades que acarrearía, y en el prefacio al lector advierte que la obra tiene valor de mera "hipótesis", de ejercicio matemático más que de descripción de las cosas.¹⁷ Este prefacio bien puede ser sintomático de la polémica que se desencadenaría en torno al libro.

Si en un principio la obra no fue criticada en el campo católico se debe más al hecho de que el heliocentrismo iba más contra el sentido común que contra la Sagrada Escritura.¹⁸ Por otra parte es muy sugestivo el hecho de que en casi todo el siglo XVI el ataque anti copernicano provino más bien de los protestantes. En el siglo siguiente se invertirían los papeles. Además, en el siglo XVI varios factores impidieron una más amplia difusión de la obra. Las luchas religiosas y las dificultades para adoptar un sistema tan opuesto al sentido común protegieron al "Revolutionibus" de ser condenado, aunque esto también propiciaba una lenta aceptación de la tesis. A pesar de que se reedita en 1566, el libro no generó en forma cuantiosa otras obras que apoyasen su sistema. El temor de chocar abiertamente con la tradición aristotélica y con la Revelación bíblica generó copernicanos parciales que, o bien aceptaban sólo el método matemático y los cálculos, o bien creían que el heliocentrismo era sólo una hipótesis más, del mismo valor que la de Ptolomeo. Son excepcionales los copernicanos radicales de la segunda mitad del siglo XVI que aceptaban abiertamente que el heliocentrismo fuese la verdadera expresión de la realidad física del universo.

La obra no pasó inadvertida para los protestantes, ya que iba abiertamente contra la autoridad y la infalibilidad de la única autoridad que aceptaban: la Biblia. Se sacaron a relucir textos que invalidaban el movimiento de la tierra.¹⁹ El famoso texto de Josué





donde ordena al sol y a la luna detenerse²⁰ era esgrimido como prueba evidente de la inmovilidad de la tierra. Otros autores refutaban lo anterior arguyendo que en el Salmo 95 había una clara alusión al movimiento del planeta.

Lutero se refiere en términos acerbos a Copérnico cuando dice: "Este necio desea trastornar toda la ciencia de la astronomía. Pero, como la Santa Escritura lo demuestra, fue al Sol y no a la Tierra a quien Josué mandó detenerse".²¹ Y Calvino condenó a los que pusieran la autoridad de Copérnico por encima de la del Espíritu Santo. Otro reformista, Melanchton, proponía castigar a los creyentes de doctrinas tan "desenfrenadas". Astrónomos como Tycho Brahe, Clavius y Peucer se opusieron al heliocentrismo por ser contrario a la Escritura. Aun el canciller Bacon se burlaba de ella en 1620. En suma, pese a las adhesiones de astrónomos tan destacados como Erasmo Reinhold, el "Revolutionibus" fue tachado desde su aparición, por parte de los protestantes, de libro impío y pernicioso. El problema había pasado del plano científico al exegético y teológico.

En el terreno católico el proceso y la muerte de Giordano Bruno puso al descubierto los peligros de la teoría heliocentrista y marcó el inicio de las hostilidades contra el texto copernicano. Bruno intuyó genialmente las consecuencias de este sistema. Postula la pluralidad de los mundos en un espacio infinito, cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna por el sencillo expediente de romper la esfera inútil de las estrellas fijas, y si bien no fue ni astrónomo, ni físico, ni matemático, adelanta algunas de las conclusiones que Newton repetirá en el "Escolio General" de los "Principia". Al universo infinito Bruno le asigna una inteligencia rectora también infinita. El Dios personal del judeo-cristianismo desaparece para dar paso a una divinidad extra mundana. El ataque contra la dogmática cristiana no podía ser más abierto.

Bruno primero y Campanella después, pondrán en entredicho, explícita o implícitamente, dogmas de pretensión universal tales como la Encarnación o la Redención, ya que la tierra no es, no digamos el centro del cosmos, ni siquiera el centro de nuestro mundo, las creencias antropocentristas son absurdas en un universo poblado de infinitos mundos con iguales derechos.²² Nuestro sol no es más que una estrella entre miles iguales, y nuestro globo no es más que uno entre millones iguales también.

En fin, el 5 de marzo de 1616 el "Revolutionibus" fue condenado "donec corrigatur" y puesto en el "Index librorum prohibitorum" en donde figuró hasta la revisión de 1757. Un copernicano, Diego de Zúñiga, fue condenado simultáneamente y su "Comentario a Job", (que sostenía que la Biblia no está en contradicción con el heliocentrismo) fue quemado.²³

Pero es quizá el famoso proceso de Galileo el que más resonancia tuvo, ya que en él se ventilaron abiertamente ambas tesis, cayendo por ello en la misma línea del proceso de Bruno. El tantas





veces repetido juicio de Galileo²⁴ tiene como antecedente la condenación del heliocentrismo de 1616, que quedó resumida en los siguientes puntos presentados a seis teólogos del Santo Oficio:

- 1o. Que el Sol es el centro del mundo, y, por consiguiente, inmóvil de movimiento local.
- 2o. Que la tierra no es el centro del mundo, ni inmóvil, sino que se mueve a sí misma toda entera con un movimiento diurno.

El 24 de febrero de 1616 "la primera proposición fue declarada insensata y absurda en filosofía, y formalmente herética, por contradecir expresamente la Sagrada Escritura y la común interpretación de los Santos Padres y teólogos. La segunda merecía la misma

censura en filosofía, y era por lo menos errónea en cuanto a la fe".²⁵

Si bien Galileo fue amonestado en esta primera ocasión, no será sino hasta la publicación del "Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo" cuando llame la atención de la Inquisición, misma que iniciará el proceso que culmina con la abjuración. La condena del Santo Oficio es sumamente ilustrativa en este sentido:

Sostener que el sol, inmóvil y sin movimiento local, ocupa el centro del mundo, es una proposición absurda, falsa en filosofía y herética, ya que es contraria al testimonio de la Escritura.

Es igualmente absurdo y falso en filosofía decir que la Tierra





no está totalmente inmóvil en el centro del mundo; y esta proposición, considerada teológicamente, es errónea y contra la Fe.

La condenación de Galileo fue, en realidad, la extemporánea reacción católica para condenar a Copérnico. El texto anterior va, más que contra Galileo, contra el "Revolutionibus".

Este proceso, más que afirmar la condena del heliocentrismo, puso en evidencia el hecho de que al estar identificada la Escritura con un sistema cosmológico determinado —que interpretaba convenientemente los datos revelados—, no se podía atentar contra el sistema sin vulnerar al mismo tiempo a la Biblia. Y eso fue lo que ocurrió. El asunto, tal como lo habían vislumbrado los protestantes, no pudo menos que ser llevado al terreno exegético y ahí, por no avenirse el copernicanismo con la Palabra de Dios, fue condenado.

Fue necesaria toda la autoridad de la Escritura, no ya de los astrónomos, para repudiar el heliocentrismo. Pero el problema surgirá más tarde, cuando constatada la exactitud de la teoría heliocéntrica, sea puesto en entredicho la Revelación contenida en el Libro Sagrado. La aparición de la crítica bíblica heterodoxa coincide casualmente con la consolidación del sistema newtoniano de la mecánica celeste, lo que resulta muy significativo, pues si bien la resistencia religiosa ortodoxa dio la batalla hasta el fin, la ruina del cosmos tolemaico no podía menos de afectarla profundamente.

Pero el problema no se circunscribió al terreno religioso. La nueva cosmología "al arrancar a la tierra del centro del mundo y al colocarla en el cielo entre los planetas, socavó los fundamentos del orden cósmico tradicional, con su estructura jerarquizada, por la oposición cualitativa del dominio celeste, del Ser inmutable, a las regiones terrestres y sub-lunares del cambio y la disolución".²⁶ Así, lo que inicialmente parecía sólo un ataque contra la cosmovisión cristiana, no era en el fondo más que una revisión de todos los valores, relativizados ahora por el desplazamiento espacial del centro de todos ellos; de tal manera que lo que antes gravitaba en torno a la voluntad trascendente de Dios, será ordenado en función de la inteligencia humana y según las normas del conocimiento racional. Si el hombre antes era el centro astronómico del cosmos, paradójicamente, por esta revolución que lo expulsa de ese centro, pasa a ocupar otro centro, el del pensamiento, que pretenderá crear una nueva jerarquía de valores sobre las ruinas de las jerarquías medievales.

La reorganización de las esferas celestes determinó asimismo una nueva sensibilidad intelectual y, como acabamos de ver, las relaciones del hombre con el cosmos hubieron de cambiar. Todos los aspectos de la resistencia ortodoxa, sea científica o religiosa, no son más que las manifestaciones visibles de esta revolución.

"Todo ha cambiado" decía Saint-Evremond,²⁷ y ciertamente, los ancestrales hábitos mentales fueron sustituidos por otros que





permitiesen una mejor comprensión del nuevo universo que, a medida que corre el siglo XVII, va retirando sus límites hasta más allá de lo concebible. Pero la adaptación al nuevo cosmos no sólo modificó el orden de la inteligibilidad, sino que en la medida en la que afectó las bases de nuestra presencia en el mundo, adquirió un valor puramente existencial. El "silencio eterno de los espacios infinitos" que hacía enmudecer a Pascal, aparece como el nuevo complemento de la angustia humana.

B El modelo mecanicista

Pero la revolución copernicana no se detuvo tampoco ahí. El cosmos elaborado por los nuevos artifices, regido por leyes aparentemente inmutables, tendrá pretensiones universales (pues el hueco dejado por el Dios cristiano no dejaba de ser profundo), y buscará regir el mundo sublunar incierto y siempre aproximado, nunca matemático ni matematizable.²⁸ El desciframiento de la realidad del cielo, iniciada por Copérnico y consumada por Newton, implicó una renovación de la realidad humana. El hombre hubo de buscar otra relación con el mundo, y deslumbrado por el indudable brillo de las leyes del universo, flamantes y precisas, hará descender esas leyes del cielo a la tierra, y con un mismo golpe de mano desacraliza el cielo y mecaniza la tierra. El código de lo incorruptible y supralunar será válido en lo sucesivo en el mundo corruptible e infralunar, ya que si dicho código era universal y por tanto verdadero, su aplicación a todos los mundos era cosa obvia. "La verdad que regía el cielo" escribe Gusdorf definía el prototipo y el origen común de las verdades y de los valores terrestres. El dominio sublunar puede ser nuevamente susceptible de ser inteligible por referencia al orden inalterable del dominio supralunar, de donde emana toda causalidad real. De ahí que una tentativa capaz de poner en confusión a los astros y de alterar lo inalterable, destruye al mismo tiempo la verdad de aquí abajo. Ella corta la comunicación entre el valor y la realidad; hace de la vida humana algo carente de sentido, corrompe al mismo tiempo la física, la metafísica y la religión".²⁹

Estas son las consecuencias de la revolución copernicana que su autor seguramente nunca imaginó. La obra de Copérnico, obra de trascendencia evidente, provocó inicialmente una reforma astronómica que, en un segundo momento, la segunda cara, revolucionaría también la escala de valores humanos. No es nunca fácil sacar al hombre del centro de un cosmos, cualquiera que éste sea, donde ha plácidamente morado consciente de su importancia.

Notas:

1 L.W.H. Hull, *Historia y Filosofía de la Ciencia*. Barcelona, Ediciones Ariel, 1961. pp. 157 ss.

2 Una biografía sucinta de Copérnico puede verse en J.L.E. Dreyer, *A History of Astronomy from Thales to Kepler*. New York, Dover, 1953. pp. 305 ss; o bien en: Willy Ley, *Watchers of the Skies*. New York, Viking Press, 1969. pp. 61-77.

3 Thomas S. Kuhn, *The Copernican Revolution*. New York, Random House, 1959. pp. IX-X.

4 Stephen Toulmin y June Goodfield, *The Fabric of the Heavens*. New York, Harper and Row, 1961. p. 179.

5 Nicolás Copérnico, "Commentariolus". En: *Three Copernican Treatises*. New York, Dover, 1959. pp. 58-59.

6 Para un estudio de los epiciclos y las excéntricas en la astronomía tolemaica tal como aparecen en el *Almagesto* puede verse: Toulmin, op. cit. pp. 137 ss. o Arthur Berry, *A Shorth History of Astronomy*. New York, Dover, 1961, p. 47.

7 Alexandre Koyré, *La Revolution Astronomique*. París, Hermann, 1971. p. 47.

8 Ibid. p. 62.

9 Alexandre Koyré, *Du monde clos a l'univers infini*. París, Presses Universitaires de France, 1962. p. 33.

10 Ibid. pp. 33 ss. cf. José A. Coffa, *Copérnico*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969. pp. 37 ss.

11 Koyré, *La Revolution Astronomique*. p. 63.

12 Dreyer, op. cit. p. 343.

13 Nicolás Copérnico, *Las revoluciones de las esferas celestes*. Buenos Aires, Eudeba, 1965. pp. 81 ss. Para el estudio de la influencia de Filolao y Aristarco de Samos sobre el heliocentrismo de Copérnico, puede verse: Julius Sageret, *El Sistema del mundo*. México, Editorial Orion, 1945. pp. 47 y 59; o bien, Dreyer, op. cit. pp. 346-350.

14 René Taton, "La Science Moderne". En *Histoire Générale des Sciences*. vol. II. París, Presses Universitaires de France, 1969. p. 68; Giorgio Abetti, *Historia de la Astronomía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966. p. 104.

15 Ernst Mach, *Desarrollo histórico crítico de la Mecánica*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1949. p. 194.

16 Alexandre Koyré, "The Significance of the Newtonian Synthesis". En George Basalla, *The Rise of Modern Science*. Lexington, Mass. D.C. Heath, 1968. pp. 97-104.

17 George Gamow, *Biography of Physics*. New York, Harper and Row, 1961. p. 27.

18 Taton, op. cit. p. 72.

19 P. ej: Sal. 103, 5; I Par. 16, 30; Eccl. 1, 4-6.

20 Jos. X, 12-13.

21 Martín Lutero, *Propos de Table*. París, Montaigne, 1932. p. 56

22 Taton, op. cit. pp. 72 ss.

23 José Ortega y Gasset, "En torno a Galileo". Madrid, Revista de Occidente, 1959. p. 85.

24 Es copiosa la literatura en torno a este proceso. Bástenos citar las obras de Jorge Santayana, *El crimen de Galileo*, (Buenos Aires, Antonio Zamora, 1960); de Georges Gusdorf, *La Revolution Galiléenne* (París, Payot, 1969), o bien de L. Geymonat, *Galileo Galilei* (Barcelona, Península, 1969).

25 Guillermo Fraile, O.P., *Historia de la Filosofía*. Madrid, B.A.C., 1966. III, p. 285.

26 Koyré, *Du Monde clos*. ... loc. cit.

27 ap. Gusdorf, op. cit. p. 71.

28 Alexandre Koyré, "Du monde de l'a-peu-près a l'univers de la précision". En *Etudes d'histoire de la pensée philosophique*. París, Armand Colin, 1961. p. 312.

29 Gusdorf, op. cit. pp. 76-77.

Rosario Castellanos

Cuando Sartre hace literatura

Un filósofo que además practica la literatura, hay que reconocer que el caso no es frecuente y que cuando sucede, tampoco se produce un acontecimiento extraordinariamente plausible. Si nos referimos a Platón, por ejemplo, no queda más remedio que admitir las cualidades poéticas de su prosa, pero de inmediato se encuentra una atenuante a este hecho, al recordar que en la época en que la escribió, el concepto de la filosofía no se había definido de manera muy estricta y que, en última instancia, es posible absolverlo, en virtud de que ha expulsado a los poetas después de calificarlos con los más enérgicos y reprobatorios adjetivos de su república ideal.

El malogrado Jorge Portilla dividía a los intelectuales en dos: los que piensan y los que escriben. Formulaba así una creencia muy extendida y aparentemente muy justificada, la de que escribir bien, esto es, de acuerdo con los cañones literarios y las exigencias retóricas, resultaba un sinónimo de pensar mal, de preocuparse más que de la exactitud o de la profundidad del asunto, del orden y la armonía de los vocablos y del efecto agradable de la enunciación. El estilo de Ortega y Gasset, es para muchos la evidencia más inmediata y la prueba más contundente de su frivolidad, del nivel superficial en que se mueve en tanto que filósofa, lo que por otra parte no obliga a nadie a incluirlo en la lista de escritores españoles del siglo XX. El carácter híbrido de sus textos lo coloca en un sitio aparte, que no es precisamente el mejor.

La ley de la división del trabajo no admite excepciones y menos aún en una cultura como la nuestra, que cada día tiende más a la especialización. El Violín de Ingres, se tolera mientras no pasa de ser un mero entretenimiento, al margen de la obra principal, de la otra actividad seria y predominante a la que no pretende ni sustituir, ni complementar, ni poner en cuestión.

Por eso, cuando alguien se permite ejercer simultáneamente dos oficios, como sucede con Jean Paul Sartre, que escribe libros filosóficos y obras teatrales, novelas, cuentos, guiones de cine y ensayos literarios, se suscita, más que el pasmo admirativo cuando Heidegger lo muestra, habría que tomarlo con su grano de sal, no fuera a ser que estuviera escondiendo una punta de ironía, se suscitaba, más que el pasmo admirativo, decíamos, la perplejidad, ¿por qué nadar en dos aguas cuando cada una es lo bastante honda y lo bastante extensa como para que se le dedicara la totalidad de las aptitudes y la del esfuerzo? ¿Se trata de dos formas diferentes de expresión para un mismo tema o de temas que también son diferentes? ¿Cuál ha surgido primero y cuál ha aparecido como suplementaria de la otra? ¿O no se relacionan entre sí y su desarrollo es paralelo?

Y ya puestos en tren de preguntar, descender hasta las cuestiones bizantinas, ¿es más importante, o sólo es más accesible y popular el Sartre escritor, que el Sartre filósofo? ¿El tránsito de un género al otro lo ha hecho buscando más lectores o una mayor aproximación a ciertas ideas y a un modo más explícito de comunicarlas?

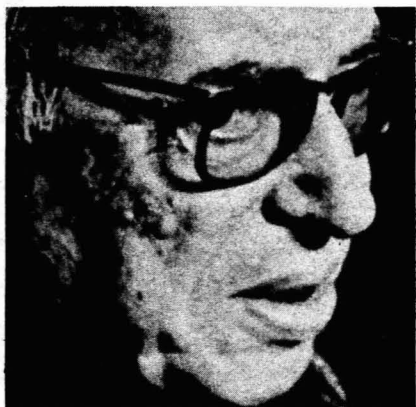
La respuesta, si no a todas estas interrogantes, sí a las más urgentes y a las más importantes, no necesitamos elaborarla nosotros, sino buscarla en la misma obra de Sartre que evidentemente ha reflexionado sobre la singularidad de su condición de anfibio, y ha hablado del problema de la literatura, que es el que aquí nos interesa exclusivamente, como literato y filósofo, situándolo en dos planos, en el subjetivo, en el que narra sus experiencias de escritor y en el plano objetivo, en el que busca la clave para comprender el fenómeno literario en general.

Veamos, primero, lo que subjetivamente ha significado para Sartre el hecho de leer y escribir literatura.

En su autobiografía *Las palabras*, Sartre evoca su infancia y se recuerda como un niño problemático, nacido inoportunamente y discutido por su familia. Ni lo suficientemente rico para creerse predestinado, ni lo bastante pobre para darle a sus deseos la categoría de exigencias. Su temprana orfandad le permite creerse hijo del milagro y le impide asumirse como el continuador futuro de la obra paterna. Aislado de la compañía de otros niños, no comparte una realidad común, ni se afirma midiéndose con los demás en los juegos, en los estudios, en las fabulaciones. Rodeado de adultos que experimentan hacia él sentimientos ambivalentes de afecto y de rechazo, Sartre acaba por considerarse, a sí mismo, extraño a las necesidades, a las esperanzas, a los placeres de la especie y se aplica fríamente a seducirla, esto es, a hacer un despliegue de habilidades, una exhibición de encantos que le consiguieran ser aceptado por los demás y declararse, si no indispensable dentro de la economía del universo, sí al menos admisible, lo que borraría el estigma de la gratuidad y de su nacimiento, de la superfluidad de su existencia del que se creía afligido.

Ahora bien, la especie a la que Sartre intenta seducir no es un término vago y general, sino que encarna a un núcleo concreto y particular. Se constituye en un público determinado. La familia de su madre, Ana María Schweitzer, es una familia de alsacianos, burgueses modestos y orgullosos, cuyo jefe, el abuelo Carlos, se gana la vida enseñando francés, lengua que lo maravilla y de la que jamás se siente completamente dueño.

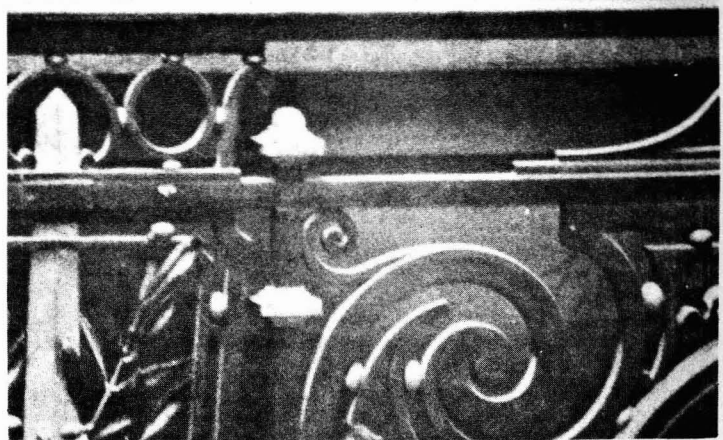
Sartre comienza su vida como espera terminarla, rodeado de libros, preparándose muy precozmente a tratar el profesorado como un sacerdocio y la literatura como una pasión, como la fuente de los más altos deleites lícitos, a la cual se aproxima aun antes de haber aprendido a leer y en la que se demora porque así apacigua su necesidad de orden, de permanencia, de rigor. Los libros le garantizan el eterno retorno de los hombres y de los acontecimientos, la inmutable aparición y desaparición de las criaturas y de los hechos, la repetición de la historia una y otra vez hasta perder ese aire azaroso con que la sorprendemos la vez primera en que se nos presenta y revestirse de necesidad, de forzosidad, de destino. Los libros poseen todos los atributos de los que Sartre está desprovisto.

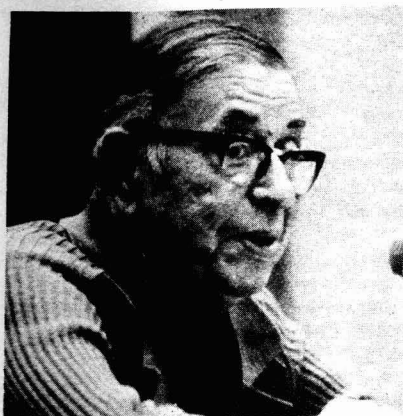


Tienen la inercia, la profundidad, la impenetrabilidad de las cosas, en tanto que él es la ligereza, la transparencia inasible. En la biblioteca busca adquirir, por simpatía, por contagio, las virtudes que le faltan, asimilando la materia de los objetos en los que esas virtudes se ostentan, es decir leyendo; creando objetos semejantes a los que colman sus carencias, es decir, escribiendo.

Sartre ha elegido, como afirma que hay que elegir, en situación. Si su familia hubiese sido ignorante y creyente, la lectura y la escritura no habrían constituido una alternativa válida, sino que se habría orientado hacia la mística que conviene a los niños supernumerarios y a las personas desplazadas; pero los Schweitzer eran cuando no ateos, sí libres pensadores y se colocaban en una actitud crítica ante las prácticas religiosas. Le cerraron, pues, la iglesia, pero le abrieron de par en par la biblioteca. Ahí se rendía culto a los clásicos, a los románticos y con excepción de Anatole France y de Courteline, se condenaba en bloque a los contemporáneos. ¿Por qué? No porque su obra aguardase todavía el juicio de la posteridad, sino porque su vida estorbaba para atribuir al Espíritu Santo los trabajos del hombre. Eran preferidos y exaltados los autores anónimos, los que tenían la modestia de ocultarse o aquellos cuya identidad no estaba bien establecida, como en el caso de Homero o de Shakespeare, pero cuando faltaba la modestia, había que recurrir al expediente de la muerte, que borra los rasgos individuales o que, por lo menos, los difumina y los confunde y, sin embargo, en la familia de Sartre se piensa en la literatura como en una forma de vida, cuya ejemplaridad es fundamentalmente moral. Se escribe para instruir al pueblo, para defenderlo de sí mismo y de sus enemigos, para consolar a los tristes, para iluminar a los tenebrosos, para fortalecer a los débiles, para corregir a los equivocados. Se escribe, en suma, para defender a las buenas causas y, de paso, se van poniendo los cimientos de la propia estatua, sedente, como si la nobleza fuera un peso que no puede soportarse de pie, empuñando la pluma con la que se ha señalado a la humanidad el rumbo de los astros, pero antes de que el molde de la estatua cuaje, aún hay tiempo para añadirle otros ingredientes propios del héroe: la adversidad, la incomprensión, el asilamiento.

Cuando Sartre, por imitación de los modelos que tiene frente a sí y de los que se habla con una reverencia que no excluye esa familiaridad que sólo se logra después de una asidua frecuentación, cuando Sartre afirma que va a escribir, su proyecto es recibido con beneplácito, no sólo por sus parientes más próximos que se apresuran a comprarle un diccionario de la rima y otros implementos igualmente útiles, sino también por los vecinos que engrosan el coro de alabanzas que rodea al niño prodigio. ¿Por qué el diccionario de la rima? Porque la primera empresa en que Sartre se compromete es la reescritura de las fábulas de La Fontaine, cuya forma no le parece satisfactoria y pretende sustituirla por alejandrinos. El propósito, obviamente, sobrepasa sus fuerzas y tuvo que





abandonar el verso por la prosa para reinventar, por escrito, las aventuras apasionantes que leía en un cuadreno infantil llamado "Cri Cri".

Al través de estas actividades Sartre intentaba arrancar las imágenes de su cabeza y realizarlas fuera de él mismo, colocarlas entre los verdaderos muebles y los verdaderos muros resplandecientes y visibles, como las que se deslizaban por la pantalla cinematográfica. Tenía las palabras como la quinta esencia de las cosas y nada lo turbaba más que ver sus patas de mosca cambiar poco a poco su brillo de fuegos fatuos contra la dura consistencia de la materia. Era la realización de lo imaginario. Cogidos en la trama de los nombres un león, un capitán del segundo imperio, un beduino, entraban en el comedor y quedaban ahí para siempre, cautivos, incorporados por los siglos.

Sartre creía haber logrado que sus sueños anclaran en el mundo con los garfios de un pico de acero. El plazo deliberado en las tramas libraba al novel autor de sus últimas inquietudes. Todo era forzosamente cierto, puesto que ya había sido pensado antes, puesto que ya había sido escrito antes y aun así, se consideraba un autor original porque retocaba, rejuvenecía los textos, introduciendo en ellos ligeras alteraciones que lo autorizaban a confundir la memoria con la imaginación. Nuevas y ya hechas las frases tomaban a los ojos de Sartre la implacable seguridad de la inspiración. Si un autor inspirado es, como se cree comunmente, distinto de sí mismo, en lo más profundo de sí mismo, —dice Sartre—, yo he conocido la inspiración entre los 7 y los 8 años. El oficio de escritor se le aparece como una actividad de adulto, tan pesadamente seria, tan fútil y, en el fondo, tan desprovista de interés, que no dudó ni un instante que le haya sido reservada.

Había pasado de creer que no escribía más que para fijar sus sueños, puesto que no soñaba, a creer que escribía para ejercitar su pluma. Sus angustias, sus pasiones, no eran más que argucias de su talento. No cumplían otra misión que conducirlo cada día a su pupitre y proporcionarle los temas de narración que convenían a su edad, esperando los grandes dictados de la experiencia y de la madurez.

¡Ah! —decía su abuelo— no basta tener ojos, es necesario aprender a servirse de ellos y recordaba lo que hacía... cuando Maupassant era pequeño, lo instalaba delante de un árbol y le fijaba el plazo de dos horas para describirlo. Estimulado por este ejemplo, Sartre observaba, era un juego fúnebre y engañoso. Había que pararse delante del sofá de terciopelo e inspeccionarlo. ¿Qué decir de él? Bueno, que estaba recubierto de un paño verde y áspero, que tenía dos brazos, 4 pies, un respaldo coronado de dos pequeñas manzanas de pino labradas en madera. Eso era todo, por el momento, pero regresaría y captaría algo más la próxima vez, terminaría por conocerlo totalmente y reproducirlo de manera que los lectores exclamaran: ¡Qué bien visto está, qué fielmente descrito!

Pintar objetos verdaderos, con verdaderas palabras y usando una verdadera pluma, tenía un sentido: convertir en verdadero a Sartre. Concibiendo la obra de arte como un acontecimiento metafísico, cuyo nacimiento interesa al universo, Sartre deja de pertenecer a la masa de perdición, de los que carecen de destino, de justificación, de finalidad, para salvarse como el elegido, el señalado, por una exigencia sobrenatural, sobrehumana, el preservado para el cumplimiento de una misión. Su vocación cambia todo, el golpe de espada se desvanece, queda el texto, descubre que el donador en las bellas letras puede transformarse en su propio don, es decir, en objeto puro. El azar lo había hecho hombre, la generosidad lo haría libre. El podía plasmar su conciencia en caracteres de bronce. Reemplazar los ruidos de su vida por inscripciones imborrables, su carne por un estilo, las espirales del tiempo por la eternidad, aparecer ante el Espíritu Santo como un precipitado del lenguaje, convertirse en una obsesión para la especie, ser otro, en fin, otro que él mismo, otro que los otros, otro que todo. Comenzaría por darse un cuerpo inusable y después se entregaría a los consumidores, no escribiría por el placer de escribir, sino por el de tallar ese cuerpo de gloria en las palabras.

Considerándolo, desde la altura de su tumba, su nacimiento se le aparecía como un mal necesario, como una encarnación provisional que preparaba su transfiguración. Para renacer era preciso escribir, para escribir era preciso un cerebro, ojos, brazos; una vez terminado el trabajo, tales órganos se reabsorberían por sí mismos y alrededor del año de 1955 una larva estallaría, 25 mariposas infolio escaparían batiendo todas sus páginas para ir a posarse sobre un anaquel de la Biblioteca Nacional. Esas mariposas no serían otras que Sartre, 25 tomos, 18 mil páginas de texto, 300 grabados con el retrato del autor, sus huesos son de cuero y de cartón; su carne huele a hongos y a cola; pesa 60 kilos de papel; renace, es al fin todo un hombre, piensa, habla, canta, amenaza, se afirma con la inercia perentoria de la materia. Se le toma en su obra, se le extiende sobre la mesa, se le lee y a veces se le hace crujir; él se deja manejar y de pronto fulgura, relampaguea, se impone a distancia, sus poderes atraviesan el espacio y el tiempo, exterminan a los malos, protegen a los buenos, nadie puede olvidarlo, ni ignorarlo, es el gran fetiche, manejable y terrible; su conciencia despedazada ocupa otras conciencias, se le lee, salta a los ojos, se habla de él, está en todas las bocas, lengua universal singular. En millones de miradas, se vuelve curiosidad, para el que sabe gustar de él se convierte en su inquietud más íntima, pero si quiere tocarlo, se desvanece, desaparece, ha dejado, por fin, de existir, para al fin ser, es a todas horas, en todas partes, con una plenitud total.

Lo que Sartre ha puesto en juego al hacer literatura es su derecho a vivir, es su posibilidad de reducir lo amorfo por medio del rigor. Por haber descubierto el mundo al través del lenguaje tomó largo tiempo el lenguaje por el mundo, clarifica, ordena, vuelve



evidente lo que era obscuro, es el agua cristalina donde se solidifica, donde adquiere una forma perdurable lo que es fluido. La empresa loca de escribir, para hacerse perdonar su existencia, ha de haber tenido, a pesar de sus equivocaciones y sus mentiras, alguna realidad y Sartre lo reconoce así, cuando continúa escribiendo 50 años después.

El tránsito de la infancia a la adolescencia y a la madurez, lo efectúa Sartre sin que se pierda ninguna de las líneas principales de su proyecto inicial de vida, será profesor y será escritor, lo único que va a cambiar son los argumentos, dejarán de ser inmediatos, intuitivos, para someterse al trabajo de la reflexión.

Sartre se siente, como todos los hombres de su época, obligado por las circunstancias a descubrir la presión de la historia, de la misma manera que Torricelli lo ha hecho con la presión barométrica. Arrojado por la rudeza de los tiempos a ese abandono desde el que cabe ver hasta los extremos, hasta lo absurdo, hasta la noche del no saber su condición de hombre y se propone el cumplimiento de una tarea para la que, quizá, no es lo bastante fuerte. Por otra parte, no es la primera vez que una época, por falta de talentos, no ha labrado su arte y su filosofía, tarea que consiste en crear una literatura que alcance y que reconcilie lo absoluto metafísico y la relatividad del hecho histórico y que denominaría, por no encontrar un término mejor "la literatura de las grandes circunstancias".

¿Cuáles son los problemas que se le plantean con tanta urgencia a Sartre? Los siguientes: ¿Cómo hacerse hombre en, por y para la historia, cabe una síntesis de nuestra conciencia única e irreductible y nuestra relatividad, es decir, una síntesis de un humanismo dogmático y de un perspectivismo? ¿Qué relación existe entre la moral y la política? ¿Cómo asumir, aparte de nuestras intenciones profundas, las consecuencias objetivas de nuestros actos? En rigor —afirma Sartre— es posible abordar estos problemas en lo abstracto, por medio de la relación filosófica, pero si ensaya otro medio es porque quiere vivirlos, es decir, sostener sus ideas con esas experiencias ficticias y concretas que son las novelas, el teatro, los relatos, es decir: la literatura.

La literatura es, por esencia, una toma de posesión, que se logra manejando el material y el útil del escritor que es el lenguaje, consecuentemente, entonces la primera obligación de los escritores es la limpieza y la precisión de su instrumento. El escritor trabaja con palabras, con significados, pero todavía hay que distinguir, el imperio de los signos es la prosa; la poesía está al lado de la pintura, la escultura y la música, porque ha optado, definitivamente, por considerar las palabras como cosas, porque ha renunciado a considerarlas como utensilios y, aunque las apariencias nos induzcan a creer que un poeta está componiendo una frase, no es así, está creando un objeto. A medida que el poeta expone sus sentimientos en el poema deja de reconocerlos, las palabras se apoderan

de ellos, se empapan con ellos y los metamorfosean, no los traducen siquiera a los ojos del autor, la emoción se ha convertido en cosa y tiene ahora la opacidad de las cosas. Está nublada por las propiedades ambiguas de los vocablos en los que se ha encerrado. La prosa, en cambio, es utilitaria por esencia, se podría definirla muy bien como la palabra que sirve y al prosista como el que se sirve de las palabras. El prosista —dice Sartre— es hablador, señala, demuestra, ordena, niega, interpela, suplica, insulta, persuade, insinúa. El arte de la prosa se ejerce sobre el discurso y su materia es naturalmente significativa, es decir, las palabras no son, desde luego, objetos sino designaciones de objetos, no se trata de saber si agradan o desagradan en sí mismas, sino si indican correctamente cierta cosa del mundo o cierta noción.

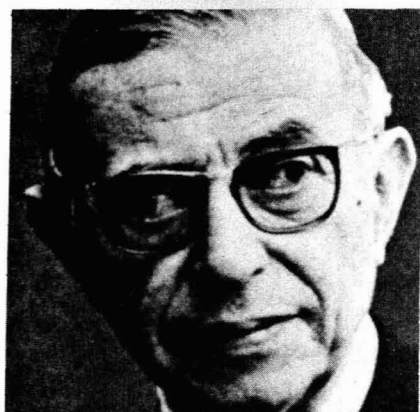
Hay prosa cuando, para usar la fórmula de Valéry, las palabras pasan al través de nuestra mirada, como el sol al través del cristal. No nos detenemos en ellas, vamos directamente al objeto al que aluden, al punto al que señalan, a la verdad que muestran.

El estilo representa el valor de la prosa, pero debe pasar inadvertido ya que las palabras son transparentes y que la mirada las atraviesa, sería absurdo meter entre ellas cristales esmerilados, la belleza no es aquí más que una fuerza imperceptible. En un cuadro se manifiesta enseguida, lo mismo que en un poema, pero en un libro escrito en prosa se oculta, actúa por persuasión, como el encanto de una voz de un rostro. No presiona, nos hace inclinarnos hacia lo que solicita y creemos ceder ante los argumentos cuando hemos sido requeridos por un encanto que no hemos acertado a ver.

En la prosa, el placer estético es puro únicamente cuando viene por añadidura. El poeta contempla, el prosista actúa, porque hablar es actuar, toda cosa que se nombra ya no es completamente la misma, ha perdido su inocencia; si se nombra la conducta de un individuo, esta conducta queda de manifiesto ante él, este individuo se ve a sí mismo y como al mismo tiempo se nombra, esa conducta, a todos los demás, el individuo se sabe visto, al mismo tiempo que se ve, su ademán furtivo olvidado apenas hecho, comienza a existir enormemente, a existir para todos, se integra en el espíritu objetivo, toma dimensiones nuevas, queda recuperado.

El prosista es un hombre que ha decidido decir ciertas cosas de cierta manera, que ha elegido cierto modo de acción secundaria que podría ser llamada "acción por revelación". El escritor ha optado por revelar al mundo y especialmente el hombre a los demás hombres, para que éstos, ante el objeto puesto así, al desnudo, asuman su responsabilidad.

De nadie se supone que ignora la ley, porque hay un código y la ley es una cosa escrita, después de esto cada cual puede infringirla, pero a sabiendas de los riesgos que corre, del mismo modo que la función del escritor consiste en obrar de manera que nadie ignore el mundo y que nadie pueda ante el mundo declararse irresponsable.



Escribir es dar, es así como el escritor asume y salva lo que hay de inaceptable en su situación de parásito en una sociedad trabajadora y es así, también, como adquiere conciencia de esta libertad absoluta y esta gratuidad que caracterizan a la creación literaria. El autor escribe para dirigirse a la libertad de los lectores y requerirla, a fin de que haga existir la obra, pero no se limita a esto y reclama, además, que se replique con la misma confianza, que se le reconozca su libertad creadora y que se le pidan a su vez, por medio de un llamamiento simétrico e inverso.

Al través de algunos objetos que produce o reproduce, el acto creador persigue una reproducción total del mundo al que recupera mostrándolo tal como es, pero como si tuviera su fuente en la libertad humana, esto es, como si el mundo fuera un valor, una tarea propuesta a esa libertad. Escribir, es cierto modo de querer la libertad, un carácter necesario y esencial de la libertad en el estar situado. De estos dos conceptos de la libertad y de la situación va a derivarse la teoría y la práctica de la novela de Sartre, que reacciona contra la tradición y propone un nuevo camino, que adquiere su vigencia de las circunstancias actuales, pero que de ninguna manera aspira a perpetuarse en otras circunstancias. En el mundo estable de la novela francesa de antes de la Segunda Guerra Mundial, el autor colocado en el punto Gama que representaba el reposo absoluto, disponía de puntos de referencia fijos para determinar los movimientos de sus personajes, pero Sartre, embarcado en un sistema en plena evolución, sólo podía conocer movimientos relativos mientras sus predecesores se creían fuera de la historia y subían como águilas a cumbres desde las que podían juzgar las cosas en su verdad, él se veía sumergido por las circunstancias en su tiempo. ¿Cómo podía contemplar el conjunto si estaba adentro?, puesto que estaba situado, las únicas novelas que podía pensar en escribir eran novelas de situación, sin narradores internos ni testigos al tanto de todo. En pocas palabras, si quería reseñar su época, le era necesario pasar de la técnica novelista de la mecánica Niktoniana a la relatividad generalizada, poblar sus libros de conciencias medio lúcidas y medio en sombras, por algunas de las cuales mostraría, tal vez, más simpatía que por otras, pero sin atribuir a ninguna, ni sobre el acontecimiento, ni sobre ella misma, un punto de vista privilegiado. Presentar seres cuya realidad será la embrollada y contradictoria trama de las apreciaciones que cada uno hará sobre otros, comprendido él mismo, y todos harán sobre cada uno. Seres que no podrán decidir jamás, desde dentro de sí, los cambios de sus destinos, son consecuencias de sus esfuerzos, de sus faltas y del curso del universo. Le era necesario, en fin, dejar por todas partes dudas, esperas, cosas sin acabar y obligar al lector a elaborar sus propias conjeturas, inspirándole la sensación de que sus opiniones sobre la intriga y los personajes no eran más que un punto de vista entre muchos otros, sin guiarle jamás, ni dejarle que adivinara el modo de sentir del autor. Sartre deseaba que sus libros

se mantuvieron solos en el aire y que las palabras, en lugar de señalar hacia atrás en dirección de quien las había escrito, olvidadas, solitarias, inadvertidas, fuesen toboganes que lanzaran a los lectores en medio de un universo sin testigos, quería expulsar a la providencia de sus obras como la había expulsado antes de su mundo. De aquí en adelante ya no definiría la belleza por la forma, ni siquiera por la materia, sino por la densidad de ser.

De las categorías cardinales de la realidad humana: tener, hacer y ser, Sartre fue inducido por las circunstancias a poner de manifiesto la relación del ser con el hacer en la perspectiva de su situación histórica. Se es lo que se hace, lo que uno se hace, se es en la





sociedad presente, en la que el trabajo está enajenado ¿qué hacer? ¿qué finalidad elegir hoy y cómo hacerla, con qué medios? ¿cuáles son las relaciones del fin y los medios en una sociedad basada en la violencia?

Las obras que se inspiren en estas preocupaciones no pueden tener la pretensión de resultar, ante todo, agradables, irritan e inquietan, se proponen como tarea que hay que cumplir, invitan a búsquedas sin conclusión, obligan a asistir a experiencias cuyo desenlace es incierto, frutos de tormentos y problemas, no pueden ser un goce para el lector, sino problemas y tormentos; si salen logradas, no son diversiones, sino obsesiones, no ofrecen el mundo para verlo, sino para cambiarlo. Desde Saint-Exupéry, después de Hemingway ¿cómo se podría soñar en describir? Hace falta que se hundan las cosas en la acción, su densidad de ser será medida por el lector en la multitud de relaciones prácticas que mantendrán con los personajes. Ya no es tiempo de describir y de narrar, tampoco puede uno limitarse a explicar. La descripción, aunque sea psicológica, es puro disfrute contemplativo. La explicación es aceptación y lo excusa todo, la una y la otra suponen que las cosas están hechas, pero si hasta la percepción es acción, si para nosotros mostrar el mundo es siempre revelarlo, en la perspectiva de un cambio posible, entonces, en esta época de fatalismo nos toca revelar al lector en cada caso concreto su facultad de hacer y deshacer, es decir de actuar. El mundo y el hombre se revelan por las empresas y todas las empresas de las que podemos hablar se reducen a una sola: hacer historia.

Henos aquí, llevados de la mano al momento en que hace falta abandonar la literatura de las intenciones, de la interioridad, de la virtud, para inaugurar la literatura de la praxis y aunque Sartre todavía sostenga aquí que uno de los principales motivos de la creación artística es, indudablemente, la necesidad de sentirnos esenciales en relación con el mundo, no encuentra en esta necesidad una garantía de la inmortalidad de la literatura. Por medio de ella, es cierto, la colectividad pasa a la reflexión y a la modificación y adquiere una conciencia turbada y una imagen desequilibrada de sí misma que trata sin tregua de modificar y mejorar. Su ausencia, la ausencia de la literatura o su degradación en pura propaganda o pura diversión, harían que la sociedad volviera a caer en la pocilga de lo inmediato, es decir en la vida sin memoria de los himenópteros y los gasterópodos, pero aún así, la literatura no está protegida por los decretos inmutables de la Providencia, sino que se confía a la libertad de los hombres para que la elijan al elegirse. He aquí como Sartre se ha elegido, eligiendo la literatura. Su bibliografía literaria consta de cinco novelas: *El muro* que se publica en una primera edición en 1937 y que se reimprime dos años más tarde acompañada de otros relatos, "La Cámara", "Erostrato", "Intimidad", "Infancia de Mujer"; *La náusea*, que aparece en 1938, y la tetralogía *Los caminos de la libertad*, de la que únicamente se dan

a la imprenta tres tomos: *La edad de la razón* y *El aplazamiento* en 1945 y *La muerte en el alma* en 1949. De la que habría de ser la cuarta parte, el volumen titulado *La última oportunidad* no se conocen mas que fragmentos. Ocho obras teatrales: *Las moscas*, drama en 3 actos que data de 1943; *A puerta cerrada*, pieza en un acto de 1945 y de 1946; *Muertos sin sepultura* y *La prostituta respetuosa*.

Dos años más tarde estrena *Las manos sucias* y en 1951 *El Diablo y el Buen Dios*, la adaptación de la obra de Alejandro Dumas King aparece en 1954 y en 1956 *Necrasov*. El último de sus trabajos teatrales es *Los secuestrados de Antona* que se publica en 1959. Ha escrito también dos guiones cinematográficos: *La suerte está echada* y *El engranaje* de 1947 y 1948, respectivamente.

En los textos mencionados, Sartre ha vivido la problemática de su pensamiento, ha sostenido sus ideas a través de sus personajes ficticios de su obra literaria. No ha descrito paisajes interiores, a semejanza de los novelistas decimonónicos que concebían el mundo como algo concluso, terminable, inmóvil, obediente a una ley invariable y ajena a sí mismo. Sartre no ha creado caracteres porque su imagen del hombre es la de un ser que se conoce y se define por sus acciones, su protagonista ha sido más que Rocante, que Orestes, que Garzín, que Canoris, la libertad humana. Una libertad sitiada, que se asume al través de las decisiones que se toman, de las acciones que se dan; una libertad que se enmascara y se oculta en la mala fe, en los gestos, en los símbolos.

Sartre ha hecho el descubrimiento de que el mundo es contingente al núcleo de una novela y de las relaciones del hombre con los demás y con el poder, y de la lucha contra la tiranía política, el tema de muchas páginas. Ha acorralado a sus personajes hasta los límites de la desesperación, no para que muestren su impotencia, sino para que inventen la salida del callejón; ha sometido a su época a un riguroso interrogatorio y ha revivido los grandes mitos de las épocas antiguas para hacer más nítido el perfil de hoy. Se ha preguntado sobre el sentido del arte y lo ha aceptado como el que lava del pecado original de existir. No ha narrado aventuras porque su significado proviene de su conclusión, sino que ha permitido que sus protagonistas se desenvuelvan delante de nosotros, duden, elijan, aplacen, mientan, se mientan y nos den una versión provisional de su historia y nos propongan otra que se contradice y nos inciten no a la solidaridad incondicional con ellos, sino a la actitud crítica que no acepta sin examen y que no asiente sin reserva, porque no hay ningún dogma, ninguna verdad última, sino sólo haces luminosos dirigidos hacia un objeto que surge ante nuestra mirada, sin que el escritor lo haya despojado de la más mínima abigüedad. Ha hecho de nosotros, lectores, también libres, también activos, también comprometidos en la empresa común de leer en la que nuestro papel no se limita a recibir, sino aspira a completar la obra de la creación.

Ernesto Cardenal

El terremoto de Managua

**[Fragmentos del poema
Oráculo sobre Managua]**



Ahora desde el seminario se mira otra Managua
unos segundos y todo el orgullo se fue a la mierda
cascarones de casas como huevos podridos y quemados
paredes ahumadas

ventanas como cuencas sin ojos
rodeada de inmensa alambrada de campo de concentración
su cadáver en descomposición que se deshace en pedazos
zopilotes sobre el City Bank

Otra Managua: manzanas y manzanas y manzanas ¡planas!

“He aquí que hago nuevas todas las cosas”

pisos pegados unos con otros como naipes
sobre escombros de un nightclub un resto de rótulo

LA DIVERSIÓN---

un gran anuncio de televisor sobre otras ruinas

Aquí estuvieron las vitrinas llenas de juguetes

... un olor como a ratón muerto ...

Aquí fue Sears

los cines con la barriga reventada

quebrado el gran hospital que rechazó a Pijulito

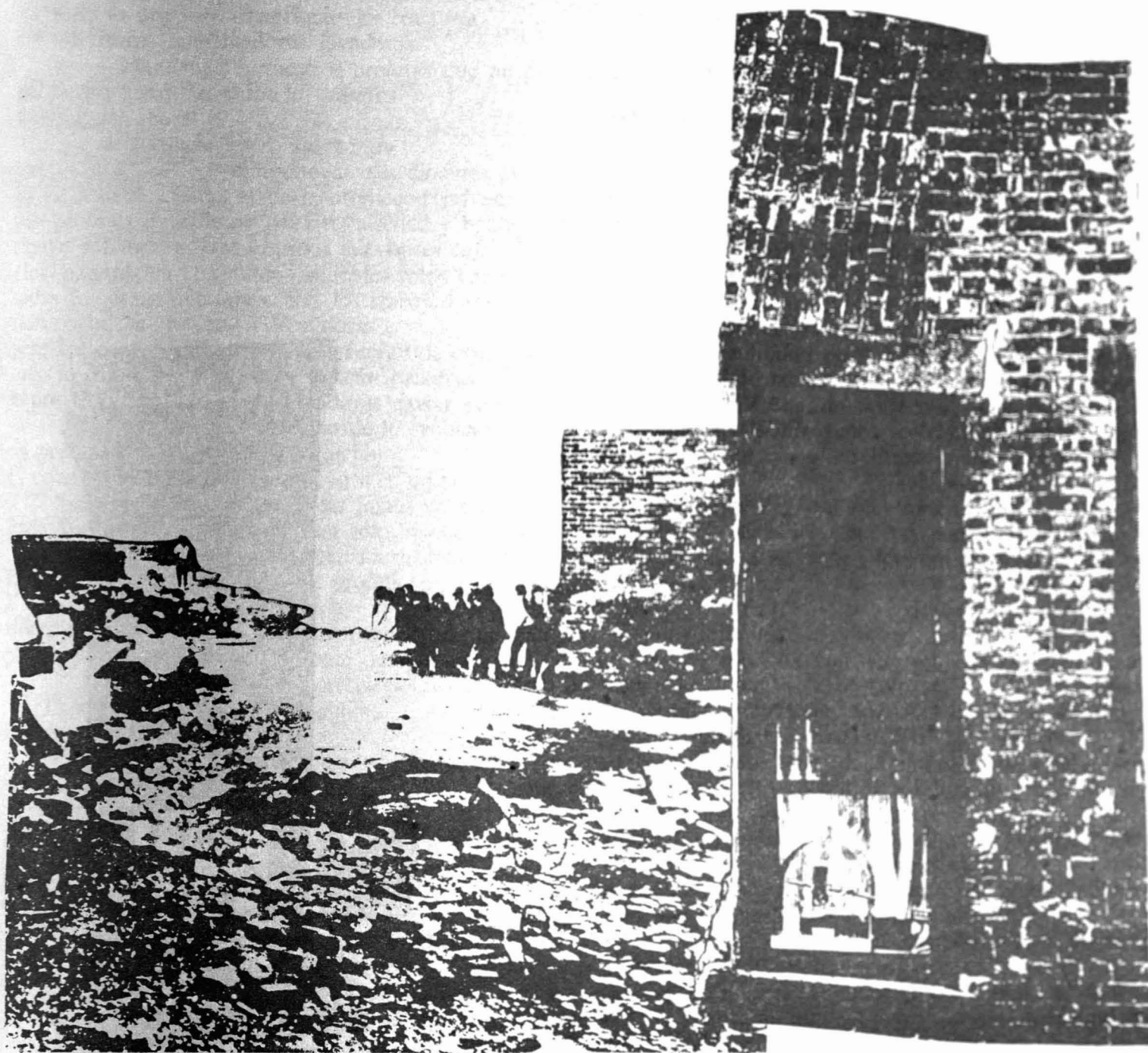
“¿Esta es la Avenida del Ejército?” “No.” “¿Y cómo se llamaba?”

un rótulo EL COLISEO. ¿Sería un restaurante ?

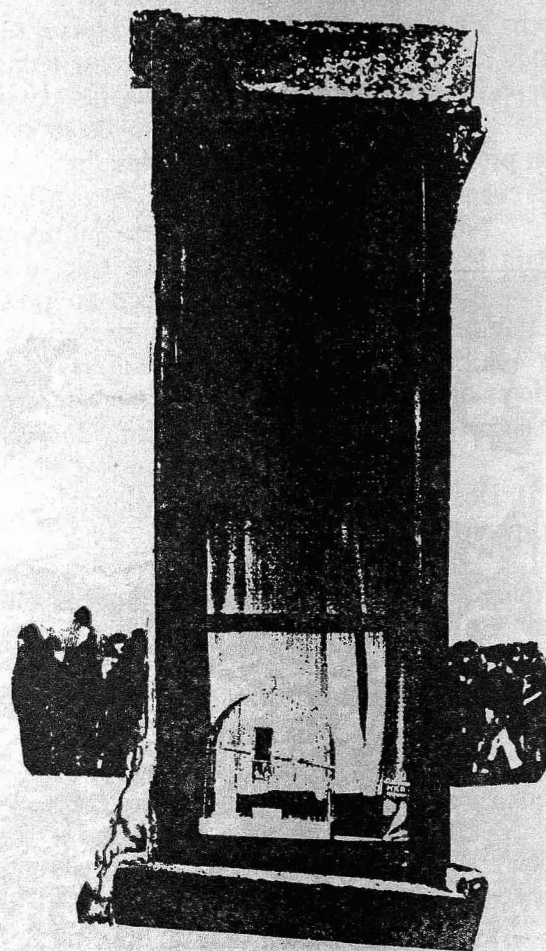
El banco de sangre que compraba la sangre del pobre



plasmaféresis "a buen precio"
el estadio, Estadio Somoza se llamaba, ¡Play-ball fanáticos!
el de la unción aquella noche como Reina del Ejército (este Ejército!)
las mansiones de los ricos con sus pesebres en la sala
el Country Club donde bebían whisky las vacas de Basán
en 30 segundos se fueron las casas comerciales
Anúncienlo en los palacios de Asur
cuéntenlo en los palacios de Egipto
la libreta de direcciones ya inútil
y el directorio telefónico
el rascacielo del Banco de América era una antorcha en la noche
la Pepsi Cola en el suelo
el Gran Hotel como bombardeado por las tanquetas Sherman
la cárcel de La Aviación sin paredes ni presos ni guardianes
la embajada de USA de rodillas
el Luis Somoza hueco tumbado en tierra hecho tucos
como un cadáver más desenterrado de las ruinas
Allá arriba, "La Loma", ya inhabitable
la Seguridad tambaleándose sobre la laguna de Tiscapa
las salas de tortura resbalaron hacia la laguna. Rodó
hasta el agua de la laguna el gran torreón. Con una
tajada menos el pastel de bodas del Palacio Presidencial
los mensajes de Somoza en el suelo, hojeándolos el viento, con
añicos de la vajilla, la que tanto aparecía en "Novedades"
al fondo arrasados los cuarteles del Batallón de Combate
y el Batallón Blindado: aplastadas bajo concreto las tanquetas
y "Novedades" quedó hecha polvo
esa madrugada Hughes huyó
como murciélago al que se ha jincado su escondrijo, sin
organizar la cadena de casinos
Algo más que un movimiento de acomodación de capas terrestres.
En la acera el 5o. piso de Comunicaciones (era
el de la censura telefónica)
partera geológica o como se llame
esa noche los presos sandinistas salieron libres
el Palacio de Justicia oblicuo y quebrado
los bancos dinamitados, caídos
todos los colegios religiosos —eran sólo para ricos—
los templos ¡todos! allí se celebraban ritos falsos
liturgias que a Dios le juegan el estómago
Una nochebuena sin pavos rellenos
Y ya no hay calles



"la horrible noche estrellada"
 (Ver crónica de La Prensa tres meses después)
 los muertos llevados en roperos, en puertas
 Sin luz sin comida sin agua Managua
 toda una gran Acahualinca
 —como la noche en que no hubo posada para ellos
 todo Belén celebrando sus cenas de Navidad—
 se volcaron las cloacas
 caos sangre pillaje —La idea de ellos del Comunismo
 los que nunca rezaban rezaron, los cristianos no rezaron
 una repartición de Juicio Final a domicilio
 lo que creíamos que sólo se ve en otras partes o en tv
 no había más lugar en la morgue
 la Guardia Nacional saqueando como ejército de ocupación
 con los ayes de los heridos y los plañidos de las ambulancias
 Pero "¿Puede haber una catástrofe en una ciudad
 que no la mande Yavé?"
 estallaron los armamentos como candelas romanas
 la Casa Pellas encendida como un árbol navideño
 tiendas . . .
 ahora sólo las de campaña
 arriba brillaban las constelaciones
 Los techos se hundieron con todos sus anuncios
 Esta era la Avenida Roosevelt . . .
 todavía se ve ITT KODAK
 Un santa claus entre escombros. Aplastados
 los automóviles amados más que los hijos
 ojos para no ver y oídos para no oír
 virecas las letras UN AÑO NUEVO / UN CARRO NUEVO
 masa de tejas reglas barro y ladrillos
 todavía una guirnalda navideña en lo que fue una tienda
 a las 12: 27 a.m. callaron todos los villancicos y *commercials*
 ladrillos adobes hierros retorcidos
 perdidas todas las calles y todos los recorridos habituales
 ruinas ennegrecidas
 avenidas de vidrio concreto escritorios y bloques regados
 un olor como a ratón muerto por todas partes
 cajas de hierro volcadas, un rótulo
 "El Barbero de Sevilla"
 cuando las ventas de Navidad estaban tan buenas en
 los lujosos almacenes sobre los que ahora pasa el bulldozer
 ADQUIERA . . .





maniqués mutilados zapatos de baile bidets
todo lo que van arrastrando los tractores
televisores mantenedoras lavadoras

—Mandábais a vuestros profetas que no profetizaran—
perdieron todas sus casas los caseros
todos igual ahora

el subsuelo liberó su energía
ninguno de sus amantes la consuela
ay la ciudad amada, la de la propiedad privada
tus profetas anunciaron para ti falsedad y babosadas
siguen echando al lago ladrillos televisores cajas de hierro
(los pagarés carbonizados) muebles rotos carros
todas las cosas que fabricaron los trabajadores
floreros alfombras trajes licuadoras
pero les eran vendidas como si fueran de otro
todo lo que sigue llevando el tractor tocadiscos los juguetes
imposibles de comprar registradoras caviar pesebres
velocidad pasmosa de la evolución, esto es
un preludio telúrico de la revolución

El cuento del agrónomo que llevó a su hijita a ver el centro
“ve hija para que no creas jamás en estas cosas”

Para Faraón y sus técnicos eran sólo ‘reveses económicos’

Y todavía nos dicen no profeticen
Estamos bajo Ley Marcial, no profeticen
Y vendrán más horrores todavía

Horas antes unos jóvenes iniciaron un ayuno en Catedral
plancartas “Comida para la gente de Acahualinca” y

“Una nochebuena sin presos políticos”

Dos maneras de ver una plaga:
el punto de vista de Egipto

y el de los hebreos—
Ruinas y ruinas y ruinas sin una luz eléctrica
en esas ruinas

aún el gran árbol de Navidad en la Plaza de la República
Es triste pensar

no volver a ver más la avenida Bolívar

—Las negras ruinas bajo la luna.

Conocí aquí un lugar que se llamó Las Delicias del Volga

Esta fue mi ciudad
donde yo iba de tarde con Adelita de la mano evitando el centro
por callejones rosados, donde había siempre buses parados
y atravesábamos grupos de choferes.





Chichería Paris Pensión Fátima Cafetería La India
Las negras ruinas y los intermitentes
explosiones de la demolición en las tinieblas

Aquí era una esquina que se llamó El Arbolito
Calles donde vendían chanco frito, carne-en-vajo, vigorón

Las Cinco Hermanas era una cantina simpática de
piso de tierra y buenas bocas (hace tiempo)
y había direcciones de barrio como: De la Caimana
tres cuadras abajo y una arriba —Era fabricante de cohetes
la Caimana y se vestía de hombre y tenía bigotes.

El Mandarín de los Pobres era una cantina de los ferrocarrileros.

Con carbón en una pared de tablas:

Nos fuimos donde la Manuela González

Aquí fueron burdeles

tablas piedra y tierra

burdeles hogares tiendas pensión modesta ("Se venden nacatamales")
todo lo mismo

pedras de los estratos volcánicos de aquellas huellas

de Acahualinca con que se construyó Managua

la luna tras las alambradas y las detonaciones

Ave. Bolívar donde yo la vi por la primera vez

(hace años) (de amarillo)

retumbos de los edificios que están siendo dinamitados

No lloraremos por estos escombros sino por los hombres
pero la muerte nace con el cuerpo y *muere* con él

la muerte es la del individuo

"un matiz" de dolor

para resucitar hay que morir

(amaste el porvenir y moriste por él. Aceptaste

antes que éstos este matiz, murió tu muerte compañero)

Implacable partera. En la gasolinera Chevrón

uno acariciaba la cara de su hija como si la durmiera

(como todo lo que no puede morir:

entonces pasaste a vivir en otra forma)

Dichosos los del dolor que es liberador

"Un resto"

El pueblo se fue en camiones con sus trastes, sus roperos
cogió las carreteras

el pueblo nunca muere

"Partieron en medio de lágrimas

pero los hago regresar contentos"



—Y el simbolismo de estas tiendas de campaña.
Condiciones propicias ¿para qué? (Signo de interrogación).

Con el sismo el capitalismo se hundió más en el capitalismo

La diversión de unos guardias, hace correr a la
gente tras los camiones de alimentos, lanzando
de vez en cuando unas cuantas latas al suelo.

Medios de producción no en manos de los pocos cabrones.

¿Van a parar la marcha hacia la sociedad de promisión?

A una clase salvaré

y a otra clase perderé. Oráculo de Yavé.

Nadie sabe cuándo se realizará, dijo Lenin (el paraíso)

El pueblo está intacto

limpian los escombros y transforman la ciudad macabra
constructores de la ciudad trabajando sólo por la comida
van ya muy noche a dormir a las afueras, unas horas después
a formar otra vez los pelotones y marchar a los escombros.

Uno de 15: sólo por la comida —y le cayó la marquesina de cine.

Pero el pueblo es inmortal. Sale sonriente de la morgue.

Los vendedores de chicles de diarios los cuidadores de coches
pepenadores afiladores están en todas partes, son la base

si se sacuden caen los rascacielos

Van trenes y camiones cargados de cortadoras de algodón

los grandes graneros brillantes están vacíos, llenos de hambre

(o arroz de Somoza)

su risa en la bodega frente a la bahía —y en todos los paisajes

De nuevo tu lanchón va por el Siquia con cerros de cajillas
de cerveza llenas o vacías...

y nuestro delito es anunciar un paraíso

Los monopolios son sólo desde el Neolítico

El Reino de Dios está cerca

la Ciudad Definitiva compañeros

Sólo los muertos resucitan

Otra vez hay otras huellas: no ha terminado la peregrinación

A medianoche una pobre dio a luz un niño sin techo

y ésa es la esperanza

Dios ha dicho: "He aquí que hago nuevas todas las cosas"

y ésa es la reconstrucción.

Jean Meyer

El tigre de Alica



A cien años de su muerte, el personaje Manuel Lozada sigue siendo objeto de polémica, tema de actualidad y asunto difícil de entender y estudiar. El domingo de Ramos de 1873 un gran diario de Guadalajara denunciaba con palabras vehementes al traidor Lozada, culpable de venderse al Imperio impuesto a punta de bayonetas galas, después de haber prestado servicios mercenarios a negociantes contrabandistas, siempre adicto a la causa clerical de la reacción.

En ciertos círculos, Manuel Lozada es casi un desconocido, pero eso no importa. ¿No tenemos acaso visiones fulgurantes, románticas, que desentierran las sombras de los bandidos de Schiller, de personajes de la antigüedad romana tales como Espartaco, que se funden con escenas nacionales y con campeones como Cajeme y Zapata?

Hay una leyenda de Manuel Lozada; una leyenda que habla del amor imposible entre el joven peón y la niña decente; de inútiles castigos impuestos por malvados; el trovador evoca a la madre anciana golpeada, flageada por el capataz endemoniado. La fatalidad está en camino; Manuel no puede hacer más que vengar el agravio y remontarse a la sierra, bandido y justiciero. Robin Hood, el Zorro, Mateo Falcone, Salvatore Giuliano y otros han pasado por semejante trance, donde el héroe se forja y consolida.

El enviado del emperador Maximiliano se arriesga y entra al territorio del Tigre de Alica. Veinte años han pasado y Manuel Lozada impera sobre un amplio territorio del occidente de México,

desde Mascota a Acaponeta y desde San Blas a Colotlán, para entregar a Lozada una espada y otras condecoraciones. El enviado dejó un relato que habrá perdido seguramente mucho sabor para las generaciones que no han sido criadas en el culto de la República romana y de sus virtudes, por desgracia inseparables de la lengua latina. Después de larga caminata llega el enviado cerca del pueblo de San Luis y, limpiándose el sudor, detiene su caballo para preguntar a un campesino vestido de manta blanca que en esos momentos batalla detrás de su yunta para abrir el surco en una tierra difícil:

—Ave María Purísima... Buen hombre, ¿podría indicarme el camino para llegar a la casa del general Manuel Lozada?

El labrador contesta: "Dios lo tenga a usted bajo su santa guardia... Aquí tiene a su servidor Manuel Lozada. ¿En qué puedo servirle?" Admirado se quedó el mensajero, pero más admirado aún se quedó el Habsburgo romántico y soñador, quien seguramente tuvo envidia del Tigre de Alica, del Cincinnato de Nayarit. Y es tiempo de evocar al arzobispo de Guadalajara huyendo de la pesada, de la onerosa protección del joven macabeo Miramón, para refugiarse a la sombra del "fanático Lozada"; al prófugo e infortunado conspirador Porfirio Díaz buscando vanamente el apoyo del poderoso Lozada. Pero más que estas escenas gloriosas nos complace el espectáculo del jefe de los pueblos de Tepic pescando con dinamita en los ríos de la sierra. No escapó de la suerte que les toca

a los coheteros: un accidente lo dejó tuerto, tullido de un brazo. "Hoy estoy inservible —decía— sin ver lejos, sin distinguir de cerca, sin ser dueño de montar a caballo con libertad. Si estuviera bueno de la vista y de la cabeza, nada se necesitaría, pero te digo que la vista y la cabeza me hacen mucha falta." La mano no importaba.

Todo terminó, como en la leyenda, por una traición. Lozada fue vendido por uno de sus hombres, después de haber sido abandonado por sus compañeros de hazañas; fue sorprendido desarmado, mientras se bañaba en un río con sus últimos soldados.

¡Ay, Lozada! te vendieron

a los hombres de Jalisco.

¡Ay, Praxedis! ¡Ay, Domingo!

la traición está en su frente.

¡Los entierran hoy en vida

con su fama de valientes!

Lo trajeron a Tepic montado en mal caballo, un pie calzado con un botín y el otro con huarache. Todo el pueblo, silencioso, aglomerado en las calles, lo veía con asombro. Fue juzgado, si es que se puede hablar de juicio, y condenado a muerte. Pidió un sacerdote y pasó devotamente la noche en oración después de haber hecho su testamento. A las seis de la mañana fue fusilado en las Lomas de Los Metates. Murió tranquilamente, después de decir a sus soldados: "Mi muerte ha sido mandada por el gobierno porque así lo quiere Dios. Tengo la conciencia tranquila; jamás hice mal a nadie; no me arrepiento de lo que he hecho; mi intención era procurar el bien del pueblo. Si la desgracia en adelante se apodera de estos pueblos, la culpa es de muchos, no mía". Unas mujeres lo vistieron de franciscano y lo velaron. Así termina la película que no se ha rodado sobre la vida y muerte de Manuel Lozada.

Manuel Lozada no pertenece solamente a la literatura (y ha sido resucitado en forma estupenda por Mariano Azuela en *Los precursores*, obra histórica que no se reconoce como tal solamente por la elegancia del autor, quien dejó las notas de pie de página en el tintero) y a la leyenda; no es solamente una figura espectacular y mitológica; Lozada es el hombre de un problema, de una situación, de un momento: el problema de la tierra y del despojo de los pueblos en la primera mitad del siglo XIX. "Mi parecer es que los pueblos entren en posesión de los terrenos que justamente les pertenecen con arreglo a sus títulos para que, en todo tiempo, se ventile esta cuestión, se convenzan el gobierno y los demás pueblos del país de que, si se dio un paso violento, no fue para usurpar lo ajeno, sino para recobrar la propiedad usurpada, de manera que el fin justifica los medios" —decía.

La tragedia del momento son las guerras de Intervención, de Reforma, es el Imperio y la República Restaurada (1854-1873) y de la situación nace la oportunidad aprovechada por un hombre quien pasa así del bandolerismo y del mercenarismo a la historia.

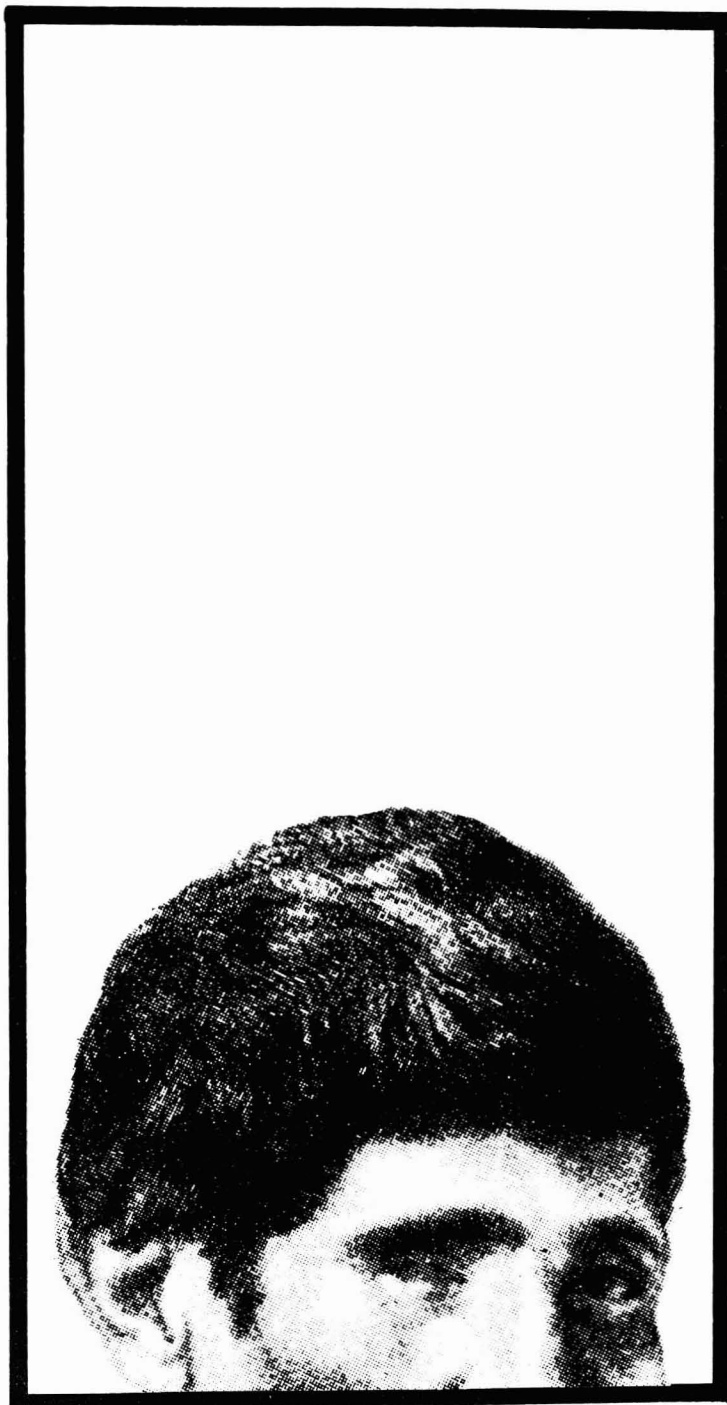


Su fabuloso oportunismo no es más que expresión del interés bien entendido de los pueblos - la causa de la nación (¿qué es la nación mexicana en esas fechas para los hombres que no pertenecen a los 20,000 que forman la clase política? Lozada tiene razón cuando habla de "el gobierno y los demás pueblos del país") no es la de los pueblos. Más bien son causas contrarias cuando tanto la nación liberal como la conservadora vive la necesidad de destruir a los pueblos.

Lozada será entonces liberal, conservador, neutral, imperialista, neutral otra vez cuando ve próxima la caída del imperio; se arregla con Juárez, y si no puede hacer otro tanto con Lerdo, es que los tiempos han cambiado y los oráculos han decidido la muerte de Lozada y de su reino, última trinchera de los pueblos de Nayarit.

Su estrategia se funda en las oposiciones entre Tepic y Guadalajara, Guadalajara y México, entre los liberales y los conservadores, entre Plácido Vega, caudillo del Noroeste y Ramón Corona, caudillo del Occidente. Su fuerza es doble: la militar se debe a la movilización de los pueblos guerreros de la sierra que pone al servicio de los pueblos trabajadores abajeños; la fuerza política existe mientras el dominio de Lozada sirve a los intereses de las principales familias de Tepic. La base política no puede ser tan firme como la militar y la Casa Barrón and Forbes terminará por participar en la coalición de las fuerzas locales, regionales y nacionales contra Lozada. Esa Compañía nos lleva muy lejos de Tepic, hasta México (la heredera única se casa con un Escandón, a la otra generación los descendientes contraen matrimonio con un Limantour) hasta Sonora y San Francisco, y hasta Londres, donde especulan con la plata mexicana que se saca ilegalmente por San Blas. El tráfico basado en los diferentes precios de la plata en los diversos mercados hubiera podido ser controlada por el gobierno, que trataba de lograrlo desde tiempos de Santa Anna. ¿Qué mejor manera de lograr la evasión que la propiedad privada de un puerto? San Blas era ese puerto. Al principio, los señores Barrón y Forbes usaban su cualidad de agentes consulares anglosajones y utilizaban los buques de guerra ingleses; luego apoyaron a Lozada, viendo que la autonomía del cantón podía significar la libertad de usar San Blas para sus negocios. Pero cuando Lozada empezó a quitarles las tierras que sus haciendas habían quitado a los pueblos, cambiaron de parecer. Así que, tomando el hilo de Lozada, llegamos al ovillo de toda la historia nacional e internacional.

De los rasgos particulares de su fuerza militar nace la imputación, vigente hasta la fecha, de racismo. Se acusa a Lozada de fomentar la guerra de castas, del exterminio de blancos y mestizos por los indios. José María Vigil denunciaba al "bárbaro rencoroso, ignorante y fanático" atacando por su base el derecho de propiedad y provocando una guerra de castas. Lozada "pretendía tener de aliada a la clase indígena, y para obtener su alianza la halagaba abogando, ya fuese por convicción o cálculo, en favor de los prin-





cipios religiosos y prometiendo repartir los terrenos entre los miembros de la misma clase, quitándolos a sus actuales propietarios”.

Lozada supo utilizar a los serranos guerreros para movilizar a los campesinos abajeños ya mestizados o aculturados. Las tribus guerreras no habían perdido sus tierras, pero tenían presente la independencia, recientemente obtenida, y un modo de vivir antiguo; por otra parte, los pueblos agricultores sí deseaban recobrar sus tierras, pero no sabían ni podían pelearlas. El genio de Lozada se manifestó al sellar la alianza entre nómadas, combatientes y campesinos despojados, de hacer coexistir en la misma lucha el Nayar y la defensa de la tierra.

La sierra no había reconocido ninguna autoridad hasta 1727, cuando se firmaron las capitulaciones ante el virrey marqués de Valero y el hueytlacatl de Nayarit. Fue entonces cuando por primera vez los españoles entraron al corazón del Nayar, donde tuvieron que sostener sangrientas luchas con numerosos coras y huicholes, inconformes con el Tratado.

La sierra había sido refugio seguro para todos los perseguidos por la autoridad española, y de ella bajaban las tribus nayaritas a hostilizar las haciendas, ranchos y minas de los españoles, y poblados indígenas pacíficos, vedaban la entrada a todo forastero que no les fuera grato, pero comerciaban libremente con las poblaciones abajeñas. Ocupada la mesa de Nayar, metrópoli sagrada, y quemados los adoratorios, los jesuitas comenzaron su labor, alabada por el padre Ortega, en sus *“Apostólicos afanes de la Compañía de Jesús en la América Septentrional”*. La expulsión de la Compañía de Jesús no agradó a los serranos tepehuanes, coras y huicholes, quienes rechazaron a los sacerdotes seculares que se les quiso mandar. Volvieron así a su autonomía y escaparon a todo control durante un siglo, llegando a conseguir, hasta ahora, una originalidad cultural incontestable. Nómadas y guerreros eran muy diferentes de los indios que vivían en los pueblos fundados y sometidos entre 1530 y 1630, formaron la punta de lanza del ejército de Lozada y le dieron sus victorias, aunque también su participación explica su fracaso final. Los serranos formaban pueblos divididos entre sí, y excepcionalmente unidos por Lozada; incluso dentro de los linajes no había cohesión, y la falta de confianza entre los diversos grupos era muy grande. Con todo, coras y huicholes fueron los últimos fieles a Lozada. Es que Lozada los gobernaba como a nación separada y no reconocía sino por fórmula a las administraciones generales cuando le convenía. Cuando era atacado “se oía resonar entonces de uno a otro extremo del Distrito el grito de alarma y el indio empuñaba el fusil, se posesionaba de una roca para defender a su territorio con arrojo, con la decisión, con el fanatismo del que ve profanado su suelo por planta extranjera. Los pueblos se reunían en asambleas y allí acordaban los puntos principales de su política, teniendo al mismo tiem-



po una organización militar que reconocía como centro el llamado Cuartel General de San Luis”.

Trabajando así, Lozada fue capaz de devolver a los pueblos de Acaponeta, Mezcaltitán, Tuxpan, Sentispac, Santiago Ixcuintla, Atanalisco, San Andrés, Pochotitán, Guajimic, Mecatlán, Tepic, San Luis, Jalisco, Zoquiapan, Ixtapa, Compostela, Tequepespan, Hostotipaquillo, Jomulco y otros al sur del río Santiago, las tierras que habían litigado en el siglo XVIII y perdido entre 1800 y 1860 “ejecutando (dice el gobernador Vallarta en 1873) la más escandalosa y arbitraria expropiación territorial”.

El reino de Lozada duró quince años y no pudo evitar la derrota final cuando se disociaron los elementos diversos que lo formaban. Un buen día la gente decente de Tepic, asegurada de escapar a la dominación de Jalisco, ya que así le convenía al gobierno federal, sintió que era innecesario y peligroso el dominio del “forajido comunista”. La Casa Barrón and Forbes y el caudillo Ramón Corona tenían cuentas personales que arreglar con Lozada, y el presidente Lerdo de Tejada decidió dar el golpe para terminar con el cacique sin dejar la gloria a Corona, posible rival. Confesaba que

“la paz y el orden reinaban en Tepic, que podía servir de modelo a varios Estados, pero que no por eso se podía considerar legal el orden de cosas allí establecido, por su origen intruso e inconstitucional”. Lozada debía morir y las comunidades perder sus cofradías, ejidos, tierras de pan llevar y hasta fundo legal.

¿Habría Lozada, como Zapata o Giuliano en otros tiempos, logrado sacar las castañas del fuego para los enemigos de los pueblos? ¿Quién se benefició con su sacrificio? La burguesía comerciante de Tepic, que vio al 7o. Cantón de Jalisco transformarse en Estado Libre y Soberano de Nayarit.

Lozada nos legó una imagen inservible, inutilizable, inasimilable que implica el festejo oficial y espectacular en el centenario de su muerte. Lozada sigue siendo un cacique fanático, vendido al extranjero; de su defensa de los pueblos vale más no hablar. Cuando se abren zanjas en las calles de Tepic para poner tubería, los buscones de tesoros creen encontrar los de Lozada por todos lados. Los descendientes del general Ramón Corona han heredado las tierras del pueblo de Lozada, San Luis, hoy San Luis Lozada, pero no se arriesgan a visitarlas, ya que “los indios de San Luis” siguen el pleito.



Manuel Capetillo

“Música nueva”: búsquedas y encuentros

I

Confundir el procedimiento de “una obra de arte” con el efecto de la obra en quien la percibe, como la impresión de espontaneidad, por ejemplo, puede ser una de las causas que favorecen muy ampliamente la realización de engendros, objetos de admiración para el snobismo en boga. La preocupación de “el artista” por hacer algo más allá de lo que se ha hecho, conduce en muy pocas ocasiones a la creación de la obra maestra, que, siendo de vanguardia al originarse, acaba por ser clásica. Las obras maestras necesariamente tienen sus discípulos; de éstas conviene afirmar que en la mayoría de los casos se aprovechan. Esto último lo digo al observar la música nueva de nuestros días.

Durante 1972 oí algunas obras, tanto por la radio como en salas de conciertos, para las que se empleó el anuncio oral, pronunciado con voz grave, solemne, especializada y comprometida o el anuncio escrito o la explicación “postmortem” en los que los compositores quisieron sin duda manifestar profesionalismo, preocupación verdaderamente artística, comunicación intensa con el público, para lo que emplearon un esfuerzo considerable —me refiero a Héctor Quintanar, a Antonio Cortés y a José Antonio Alcaraz. Me propongo examinar las obras de estos autores, y las de otros compositores que afortunadamente he oído y que sí he gustado.

Uno de los movimientos vanguardistas “más poderosos que sucede a la Europa occidental y a América”, y que yo supongo, y deseo, como algo que se convertirá de inmediato en efímero, en un mal menor finalmente olvidado, es el de la “música aleatoria”, mencionada al principio de este escrito cuando me referí a la “confusión entre el procedimiento y el efecto de una obra”. Dicha confusión pretende abolir un hecho teórico-práctico que existe desde hace no poco tiempo, el cual se enuncia como “la relación entre el contenido y la forma” y separa equivocadamente los dos conceptos, para darnos nada más una forma, “la que quien sabe cómo salga”, forma a la que se quisiera llamar “contenido de la obra de arte y de la vida”.

La música aleatoria es música “activa”, creada en el momento mismo en que se escucha, y quisiera ser a primera vista lo que en las ideas de “espontaneidad” y “comunicación” se esconde más profundamente: a los músicos aleatorios les gustaría hacer “lo libre absoluto” por medio de dos o tres recetas primarias del nivel de las cosas técnicas. Precisamente contra lo que Bach hizo, o contra lo que es el canto gregoriano, esto es, la construcción más rígida, el artificio puro producido enteramente aparte de la realidad, y sin originarse en ésta, y que encierra el sentido oculto de todas y cada una de las cosas, para finalmente comunicárnoslo; digo que contra esa rigidez y ese artificio puro que son “libertad y comunicación de la vida diaria”, la música aleatoria trata de dar directamente esa libertad y esa comunicación. Pero únicamente trata, ya que a la

música aleatoria le sucede lo que a toda obra que no es arte, desde el momento en que reproduce “la vida misma”; lo que se mira en la calle, y que como la vida misma, es un misterio confuso tan abrumador como sin importancia.

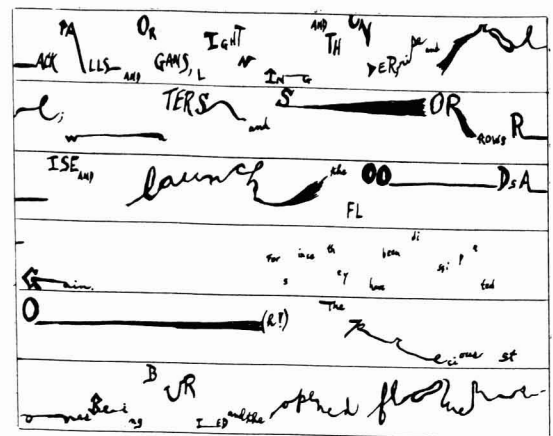
Las composiciones que conozco de José Antonio Alcaraz y de Antonio Cortés son aleatorias. Con mayores y menores recursos —flautitas, palos de diversos tamaños, multitud de clavos agrupados, botes y cubetas de plástico y dos o tres voces humanas el primero, y pianos, gongs, xilófonos, cuerdas, metales, percusiones, coros, voces solistas, etc., el segundo— logran mayores y menores efectos sonoros, disparados no se sabe desde dónde ni hacia dónde. Es raro que así como les preocupa el problema técnico de producir efectos sonoros nuevos, no muy nuevos, se preocupen por el problema técnico de destruir la menor posibilidad de una estructura.

Me parece que en las dos obras de Federico Ibarra que he oído ocurre algo distinto: a la preocupación por los efectos sonoros agrega su intención de construir un objeto cuyas partes se correspondan: en *La metamorfosis*, que es música para una interpretación de la obra de Kafka y en *El Unicornio*, sobre todo en la parte llamada “El jardín del Unicornio”, se presiente una lógica interna; la orquesta, las percusiones, los coros, las voces solistas, los narradores, cubren una gama amplia, desde la presencia poderosa de lo terrible, hasta la presencia misteriosa de un ser de un sueño tranquilo y oportuno.

Casualmente encuentro algo relacionado con el aleatorismo y con la idea de estructura. Los *ragas* indios son improvisados, pero no son improvisaciones de última hora; lo que encontré es una explicación que Rajika Puri hace de la danza india, lo que desde luego puede aplicarse a su música: “Hay danzas que se ejecutan en los templos desde hace cinco mil años, y para su aprendizaje existen libros antiquísimos que dan las reglas precisas para su interpretación.” El caso más difundido es el del músico Ravi Shankar: se apartó de la vida común para hacerse discípulo de un monje, hombre buscador de la sabiduría y músico: Shankar, durante siete años, y diez horas diariamente, estudió y practicó música milenaria: cuando hoy improvisa crea una música de estructura ilimitada que ha existido siempre.

II

Debussy, con una disciplina propia de investigador pacientísimo y afortunado, y Ravel, de un modo distinto, relativamente parecido al de Debussy, agotaron esa manera musical que hacia 1900 constituyó una revolución en su sentido de cambio, la primera revolución de una serie que día a día parece acelerarse inútilmente, para dar forma a lo que no es sino revoltoso, desordenado, repetición de lo superficial y vacío que hay en la realidad del mundo. Tiempo después, Olivier Messiaen rescató con un estilo personalísimo



aquella misma manera: los acordes de las *Veinte miradas sobre el niño Jesús* se producen debido a cierta mentalidad impresionista.

De todos los innovadores, desde principios de siglo, muy pocos compositores han quedado para seguirse oyendo, y algunos otros sólo para recordarse como iniciadores, como precursores de lo que otros autores fraguaron satisfactoriamente. Debussy, Stravinsky, y más adelante Messiaen y Stockhausen, pertenecen a los primeros; tal parece que algunas de sus obras serán contemporáneas siempre. Quizás Schönberg pertenezca a los segundos, pues aunque descubrió en su propia música un sistema que se ha querido aplicar artificiosamente y sin grandes frutos a lo largo de cincuenta años, mientras diversos vanguardismos han fracasado sucediéndose unos a otros, su música, la de Schönberg, parece que ya ha encontrado su día en la historia, en el pasado. *Wozzeck*, del discípulo de Schönberg, Alban Berg, en cambio, es una obra escénico musical, estructura perfecta y literalmente "expresionante" que conmueve y modifica el ánimo, que hoy, después de cuarenta y siete años, es, si no avanzada para nosotros, sí absolutamente moderna.

Me parece oportuno relacionar el ejemplo que es la obra de Julio Estrada con otra, de Héctor Quintanar, *Mezclas, para sintetizador y orquesta*, o algo parecido de lo que únicamente recuerdo mi desagrado, en cuanto que ambas son música experimental o de búsqueda; lo que ocurre con Estrada, de un modo distinto sucede con Quintanar: están buscando. Obras como las que les oí, perfectamente admisibles en privado y para ser reproducidas a otros investigadores interesados, a mí me dan la impresión de ser aberrantes desde el momento en que sus autores y sus admiradores suponen que los frutos de sus esfuerzos son "obra acabada", en lugar de aceptar que son "experimento" sobre el que se debería seguir trabajando relativamente en secreto. Lo que me sorprende es que tales experimentos pertenezcan a puntos de líneas sobre los que ya se ha avanzado mucho más. ¿Cuáles otras "obras acabadas" electrónicas existen al lado de *El canto de los adolescentes*, que es de 1956? Quizás me equivoque, pero no creo que haya sólo una más. En cierto modo la música electrónica de hoy es muy anterior a la que preparaba la producción de esa "obra maestra" de Stockhausen.

Después de los movimientos revolucionarios "permanentes" —serialismo, electronicismo—, en los que las obras que les dieron prestigio ya son clásicas o se han olvidado, la música continuó buscándose a sí misma en un "nuevo concepto". El desuso y el abuso del ritmo hicieron que éste desapareciera; la melodía fue substituida por la estructura, entendida ésta como cosa matemática, y por el efecto sonoro; y la armonía se modificó substancialmente.

Hace meses compré un disco con música de Iannis Xenakis: *Polytope de Montreal, Medea, Symos*. Cuando la oí pensé que yo, que siempre he querido ser músico, o cualquiera, podría crear objetos audibles: basta con producir sonidos previamente imaginados,



derecki a veces he creído estar oyendo lo mismo que encuentro en el Canto Gregoriano; o al oír música de György Ligeti me ha parecido descubrir lo que más me gusta en la música inexpressiva de Bach: lo expresivo, la sensación que recoge mi alma. Penderecki y Ligeti son músicos constructores; yo diría que sus construcciones difieren esencialmente de las de Xenakis, en tanto "son" el espíritu que contienen: las obras de Iannis Xenakis "carecen de alma".

Hace aproximadamente tres años admiré a Penderecki por *De natura sonoris* y por la *Pasión según San Lucas*; al conocer otras de sus obras, anteriores y posteriores a las mencionadas, tal parece que su música empieza a resultarme fatigosa, probablemente porque desde su primer avance franco e interesantísimo, el *Treno por las víctimas de Hiroshima*, de 1960, probablemente porque Penderecki permanece estático desde esa obra, sin aportaciones nuevas que parecen indispensables al escucharse sus diversas obras, sólidos esculpidos toscamente, medibles y palpables.

Cuando Manuel Enríquez estrenó el *Capricho para violín y orquesta* de Penderecki con la Sinfónica Nacional, oí mucho de la misma obra que ya conocía sin necesidad de conocer precisamente el *Capricho*. Además me pregunté para qué estaría Enríquez en el escenario, ya que si Penderecki hace lucir sus grandes conjuntos, naturalmente el sonido del instrumento solista logra pasar inadvertido. Periódicamente oír música de Penderecki porque aún me impresiona, pero muy de tarde en tarde.

Los compositores que buscan "avanzar", toman los recursos técnicos como primera causa y último fin, especialmente aquellos compositores que pretenden "hacer" la destrucción sistemática de la música; su materialismo medido, atento al número, a la duración, al timbre novedoso de los sonidos, a la aventura electrónica, los distrae culpable y fatalmente de las pretensiones musicales últimas (avanzadas), indecibles, que deberían cultivar dentro de su oficio. Por otra parte, sin (verdadero) talento, el esfuerzo de estos compositores encontrará su mayor éxito en la cumbre, donde la moda los sostendrá para siempre, pero sólo durante muy corto tiempo. Además, ¿cuál es la relación exacta entre el autor y la obra? Porque si la aplicación meticulosa de una técnica "distinta" —generalmente pobre imitación, aquí en México, de lo que hace tiempo fue muy avanzado en Europa—, en la mayoría de las "búsquedas" da por resultado una composición que en realidad es nada, también sucede que, por otros motivos, la obra queda aparte del autor: hay quien, como György Ligeti, entiende a su propia música como si fuera objeto calculado, algo nada menos que un simple conjunto de sonidos combinados de una manera matemáticamente precisa; sin embargo, Ligeti, ignorante de las emociones, las produce, ignorante de que el alma escucha, logra descubrir y tocar lo más oculto del sentimiento humano.

Adelantarse, menos poquísimas excepciones, es tentación de

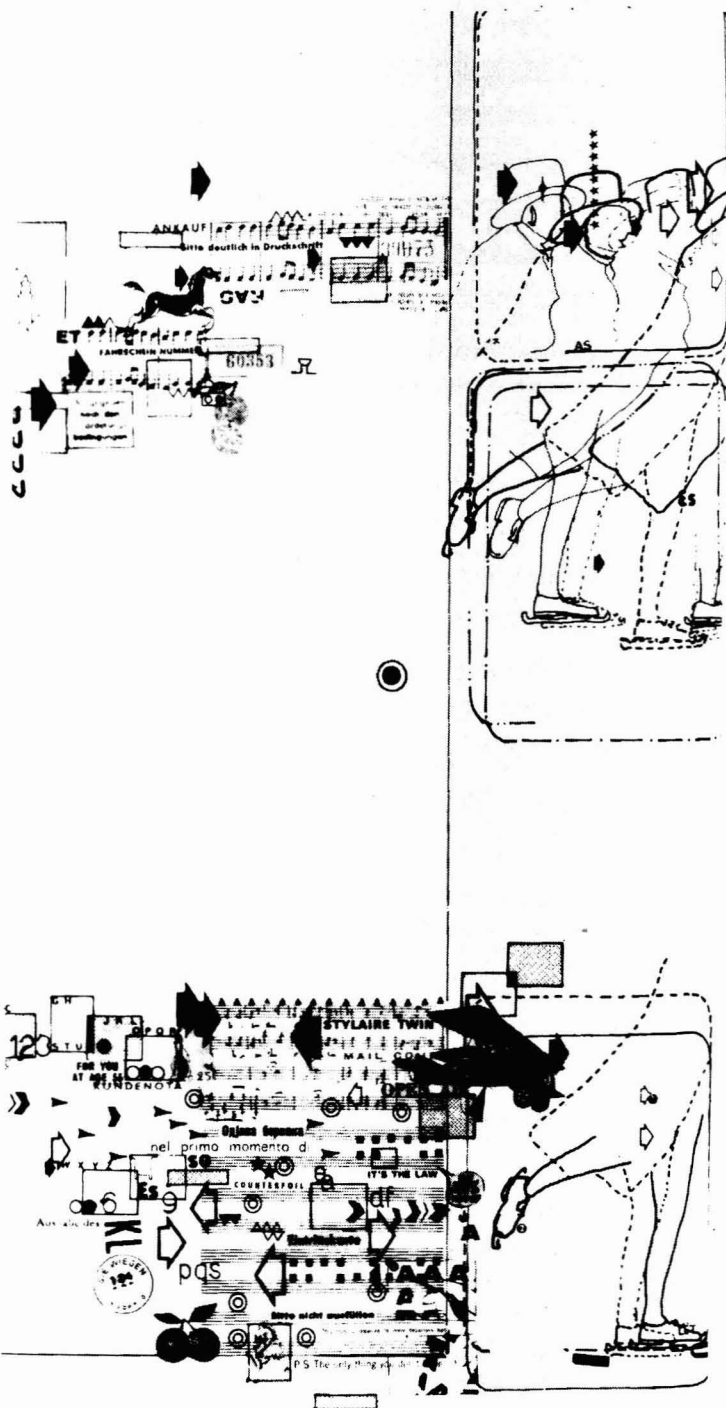


todo aquel que presiente y niega a sí mismo su incapacidad para recrear, para dar forma a la obra que ya está en su interior, porque, en justicia, dentro de sí no tiene nada. De ahí la necesidad del "grito de la moda", con que el autor afirma lo mucho que tiene que expresar, o sea, casi siempre la palabras, los recursos de otro, de alguien famoso, cuya notabilidad radica en sus maneras novedosas, no obstante que la novedad —formal, pues es lo único modificable: serialismo, concretismo, música electrónica, música aleatoria— tenga actualmente, en el mejor de los casos, una antigüedad entre cinco y diez años.

Es probable que la esencia de toda obra de arte está en el tiempo, en aquello que la obra de arte quisiera, por encima de cualquier otro fin, atrapar definitivamente. La idea de "el tiempo", en música, parece ser la principal causa de que la música exista. Si la medida propia de cada movimiento de una composición musical indica la idea de "tiempos" dentro de cada obra, no es menos cierto que cada autor da un tratamiento característico al "tiempo musical", y tampoco es menos cierto que los autores pueden agruparse, por el modo relativamente parecido con que lo manejan: el tiempo y el ritmo se relacionan estrechamente y se identifican; el tiempo musical nos remite al tiempo absoluto, a la idea de la eternidad: los tiempos de Mozart, Brahms, Bartok o Rodrigo son comparables entre sí, al compararse cada uno con el tiempo de Bruckner, Wagner o Mahler; el de Mozart es tiempo de un mundo próximo y conocido, terrestre, que nos habla de "otro" tiempo; el de Bruckner es como tiempo de un planeta de un sistema "distinto", de otra medida.

Además, para el músico vanguardista, la palabra "tiempo" tiene otra connotación, la del tiempo "histórico". En György Ligeti me parece descubrir que su avance, alcanzando el futuro, se realiza hoy, aprovechando las experiencias musicales del pasado inmediato, y con una atención esmeradísima —no él sino sus obras— a la esencia, al origen y al desarrollo de la música. Con Ligeti renace la idea contradictoria del "tiempo perpetuo" que en Bach se dio mediante el ritmo; las obras de Ligeti tal vez sean semejantes a las de Bach, pues propiamente carecen de "tiempo".

Cuando escucho música de György Ligeti deseo que nunca acabe. Su *Requiem* y *Lontano*, sus obras para órgano —*Volúmina*, *Harmonies*: experiencias de la música electrónica, búsquedas sonoras novísimas aplicadas a un instrumento tradicional— y otras obras suyas son "estructuras ideales", magníficas como el punto o como la línea, cuerpos aislados en el espacio infinito, en movimiento acelerado ilimitadamente o en reposo sin fin. En la música de György Ligeti no hay contraste, su música es una armonía "diferente", continua, "sin silencios", equivalente al silencio perfecto, a la impresión que nos da el descubrimiento de los rayos cósmicos con los que se dio origen al Universo, que partieron de un punto y que allí se están reuniendo nuevamente.



Gonzalo Celorio

No nos dejes caer en la tentación

Primero con los ojos abiertos por Cedros y Tecoyotitla hasta cruzar la avenida de los Insurgentes, a la altura del parque Obregón. De ahí en adelante, con los ojos cerrados por la avenida de La Paz hasta la calle Monasterio, donde los volvía a abrir, una vez pasado el peligro, para llegar a la iglesia de Nuestra Señora del Carmen. Así todos los días.

Vamos niños al sagrario. . .

En el primer trayecto —el de los ojos abiertos, intencionadamente místicos y luminosos, casi capaces de suscitar la levitación— brotó, como todas las mañanas, una candente llamarada que jugaba a las escondidas entre las hojas de los árboles del camellón. Sintió en las fosas nasales el ardor de los eucaliptos de la calle mal llamada de los Cedros. La respiración, pausada, profunda, amortiguaba el dolor que producía la piedra en el zapato y se coordinaba con el ritmo de los pasos, que tras muchos recorridos, se habían ajustado ya a los recuadros de la banqueta para no pisar ninguna raya: “El que pisa cuadro pisa al diablo, el que pisa raya pisa la medalla.” A veces le era inevitable romper el ritmo, dar pasos más largos o más cortos, para no caer en la trampa que le tendía la irregularidad de algunos recuadros, doblegados a las reparaciones de la banqueta, a la irrupción violenta de las bocacalles, a las cuarteaduras vegetales del tiempo, a las coladeras-almacenes de corcholatas y boletos de autobús.

Que Jesús llorando está. . .

En el empedrado de Tecoyotitla, la piedra del zapato se colocó en una posición más dolorosa, e inconscientemente cada paso izquierdo trataba en vano de provocar un reacomodo sísmico.

La sonrisa galopaba al paso de la llamarada que le seguía rascando el extremo del ojo derecho.

Atravesó corriendo la avenida Taxqueña hacia el parque y sintió en el huesito del tobillo la placentera mordedura de una serpiente venenosa. Por la oscuridad doméstica de las hortensias del parque, llegó a Insurgentes. La mano izquierda flotando sobre el pecho y la derecha parasitada pegajosamente al forro de plástico del misal negro con cintas de seda moradas, verdes, blancas.

Pero habiendo tantos niños. . .

Cruzó Insurgentes doloridamente (aunque no pasaran coches siempre corría al cruzar las avenidas), y antes de cerrar los ojos comprobó que todo estaba igual que siem-

pre y que a esas horas de la mañana nadie bajaba por la avenida de La Paz. Empezó a subir, ya con los ojos cerrados, por la empinada banqueta. Distinguía vagamente las nervaduras del interior de sus párpados, coloreadas por el sol de frente. A cada gesticulación provocada por el dolor de la piedra en el zapato, las nervaduras hacían erupción y pasaban del apacible anaranjado al verde, y del verde al azul, y del azul a los colores más indefinidos, lanzando en cada nueva coloración corpúsculos oscuros, como manchas, como piedras, que inútilmente trataba de fijar.

La respiración se liberó del ritmo de los recuadros y, concentrada en las tinieblas coloridas, se sometió a las punzadas del tobillo. Por su frente se fueron dibujando los signos de la lucha, de la violencia, de una subversión irrefrenable.

Muy contento se pondrá.

Le había costado mucho tiempo aprender a controlar la necesidad de abrir los ojos: empezó caminando veinte pasos, resuelto a no abrirlos. Al principio apenas daba diez o doce cuando su imaginación lo colocaba frente a un poste de luz o frente al batiente de una puerta de cochera abierta intempestivamente. Y es que la imaginación es más aguda con los ojos cerrados: en la noche, por ejemplo, mientras trataba de dormirse, volteaba la recámara al revés, como si tuviera los pies en la cabecera, y se dormía hasta el día siguiente con la habitación tergiversada; otras veces, con los ojos cerrados, caminaba por el techo. Frente al poste o frente a la puerta, abría los ojos a medias, como para restarle validez a su fracaso, apenas para vislumbrar la falta de obstáculos, y los volvía a cerrar al instante. Como era honesto y no quería engañarse a sí mismo, volvía a empezar la cuenta de los pasos, hasta que llegó, después de muchos tropezones, reales o imaginarios, a cuarenta, a cincuenta, a sesenta, a cien, a más de cien.

No llores, Jesús, no llores. . .

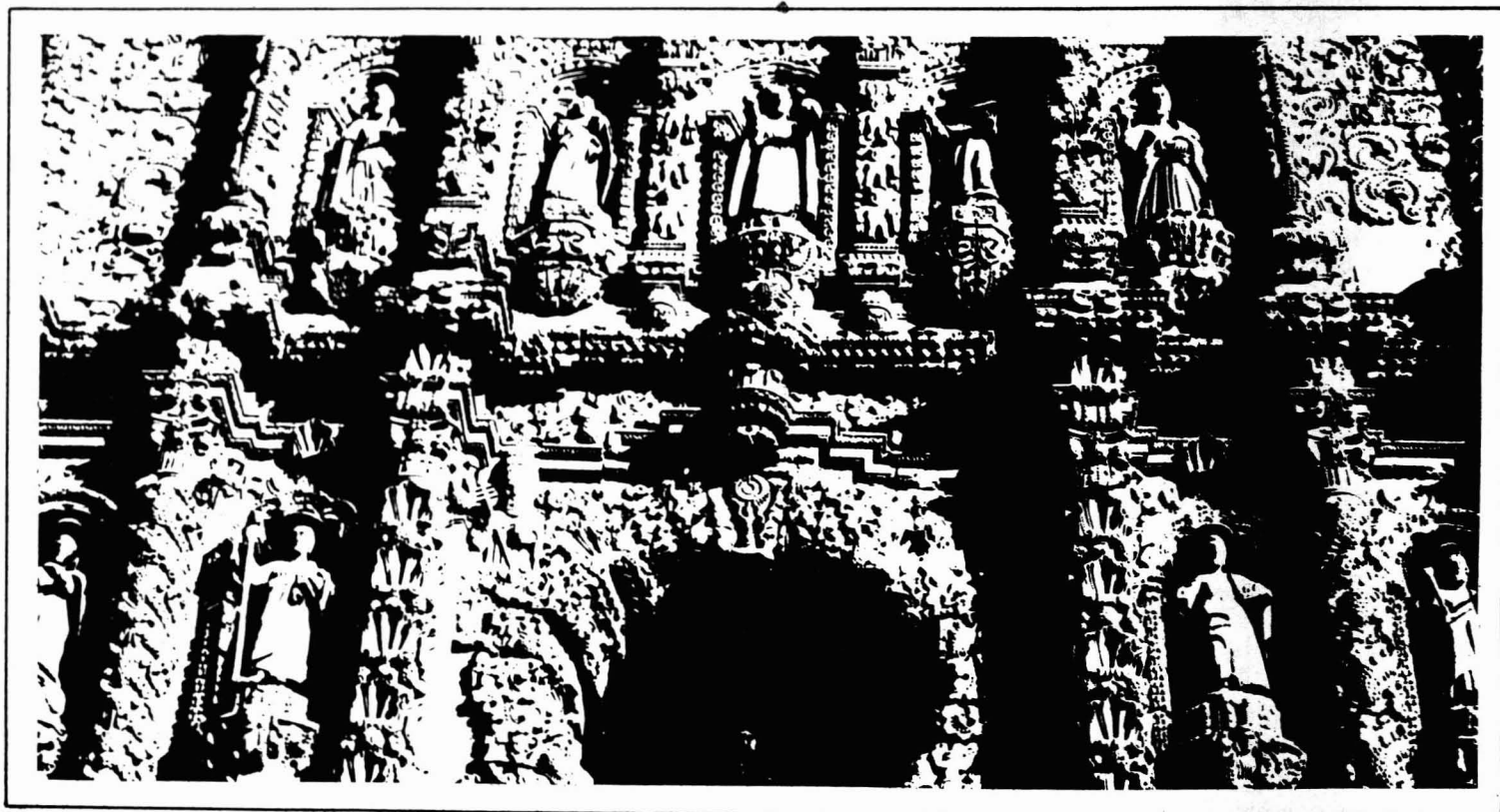
La mano izquierda cambió la suavidad de la playera a rayas por la aspereza del concreto, la cantera, la piedra, el ladrillo encalado de los muros que tendría que recorrer, mientras el latido de sus sienes detectaba la proximidad del peligro: 185 pasos, 12 casas, 6 postes de luz, 8 árboles antes de llegar a la casa de las rejas, frente a la que habían escrito la palabra sobre el pavimento. La casa

de las macetas rojas, la casa del Obispo, cinco postes; siete, seis árboles. . . Cuando la tentación de abrir los ojos era irresistible, con más fuerza raspaba las yemas contra las paredes. La casa de las rendijas, la miscelánea, cuatro postes, el edificio de la puerta de madera. . . Alguien bajaba por la misma banqueta; sin abrir los ojos se puso en cuclillas, se desamarró las agujetas de los zapatos, las volvió a amarrar, se restiró los calcetines de rombos azules y amarillos; cuando el que caminaba lo rebasó, emprendió otra vez la marcha: ahora el camino era más largo, más inclinada la subida. La casa del coche rojo, cinco árboles, la casa del número caído. . . No abriría los ojos, no leería la palabra, no la pensaría siquiera. La casa del balcón, la del perro, cuatro árboles, tres. . . La palabra se le agolpaba insistente, demoníacamente en el cerebro. La casa de las ventanas emplomadas, tres postes, dos árboles, la casa de la higuera, dos postes, la casa de la

Virgen del Rosario. . . el árbol. . . el poste. Apretó los dedos contra la pared, pisó con fuerza y sintió húmedo el calcetín, la mano tartamudeó por el enrejado, las explosiones azules de los párpados lanzaron piedras ensangrentadas que rompían los cristales de las casas; un poste, antes inadvertido, se plantó en medio del camino; todas las puertas se abieron al mismo tiempo y lo cercaron por los cuatro costados.

Que me vas a hacer llorar.

La llamarada le arrancó los párpados y le clavó la mirada en la palabra: irremediablemente la lengua la pronunció y la repitió a gritos siete veces, setenta, setenta veces siete. Escapó de los ecos por la calle Monasterio, entró rápidamente en el atrio de la iglesia y se oscureció en el templo con la memoria metida, acaso para siempre, en la palabra.



Raúl Avila

¡Justicia, señor presidente!

Presentación

Las comunidades indígenas mexicanas han sido objeto de un gran número de estudios. En este sentido, la edición de nueve cartas no significa ninguna contribución de importancia. No obstante, dado el interés de su contenido, es posible que motiven a algunos estudiosos a continuar la recolección de este tipo de documentos que, sin duda, abundan en el país.

Las cartas fueron enviadas desde diferentes comunidades indígenas a la Presidencia Municipal de Tamazunchale, S. L. P., de cuyos archivos fueron seleccionadas. Las unifican el tema —los conflictos amorosos— y el hecho de que todas fueron escritas por personas cuya primera lengua es el náhuatl: su influencia se observa, sobre todo, en la sintaxis.

En la edición se respetó la ortografía original, pero se añadieron algunas letras o palabras entre corchetes para hacer más clara la lectura. Las terminaciones de renglón aparecen marcadas, según se acostumbra, con una diagonal. Para mantener el anonimato, por último, se suprimieron los nombres de las comunidades y se utilizaron abreviaturas para los nombres de las personas.

Asunto

Recomendación

[...] a 26 de marzo de 1965.

C. presidente municipal
Tamazunchale, S. L. P.

Por los fines legales pongo a disposiciones / El Ci M. N. por de lito de / a berlo echo una cría a la muchacha / del sr. P. L. llamada / J. L. Edad 16 año. Y esta / Delegación mpl. a mi cargo de Claro / que la cria fue del dicho joven M. / N. pongo a conocimiento a Ud. a / su Cargo sin más /

Atentamente

Sufragio Efectivo no Relicción

El Delegado Mpal.

Oficio

Recordatorio del asunto
pendiente

[...] a 8 de mayo de 1905.

C. presidente municipal
Tamazunchale, S. L. P.

Con la presente le comunico a Ud. que el Sr. / P. L. paso en la Delegación / municipal a mi cargo. quiere que le aga un recordatorio de su asunto pendiente que tiene / en esta presidencia municipal a su cargo. que / el Joven M. N. y la muchacha / J. L. por motivo de aberse hecho cría / y el Joven estuvo preso en esta carcel mupl. / y Ud. le dio su libertad porque el quedo conforme / de casarse con la muchacha para dentro de un plaso / que puso para fines del mes de abril y a hora ya se / esta pasando el placio [plazo]. ya yebamos 8 días mas del plaso / que puso el dicho Joven. Y el señor P. L. / quiere que le aga Ud. el favor de a reglarle su / asunto. Obligalo el Joven que se case con la / dicha muchacha por lo civil. sin más

Atentamente

Sufragio Efectivo no Reeleccion

El Delegado mupl.

Asunto Indico

[...] a 19 de mayo de 1965

C. presidente municipal
Tamazunchale, S. L. P.

Por la presente le indico del Oficio / num. 51 fecha-do 8 de mayo de 1965 / a donde medice que me sirva exhortar / una ultima vez al referido indibido / M. N. para que cumpla su / compromiso. Y como me lleo el / Oficio luego en mediatamente lo yame / a la Delegación y le suplique del Oficio / y el quedo de cumplir para hoy miercoles / 19 del actual se casara por lo civil con J. L.

Y tambien le comunicamos de la crillita / de J. L.

pues ya fallecio antier / 17 del actual de una enfermedad de dici- / pela que es una inchason que se le puso / en el pescuecito. Y de esa enfermeda tardo / un dia casi no tubieron tiempo de curarlo. / Sin más

Atentamente

El Delegado Mpal. El Juez Auxiliar

.....
Precidente Municipal
Tamazunchale. S L P

Con Respeto de su Atento y distinguido / cargo
Lo saludo muy atenta / Y Enseguida bengo a poner
mi que [ja] / ante ud. para que ud. me haga Jus- /
ticia por causa que me Engaño / un Joven llamado
C. S. / que me prometió casamiento porque / yo es-
tava muy bien trabajando y el me son- / sacó. Y se
prometio llevarme todas mis / chivas para su casa.
Así es que ahora / no cumplido con su deber hir a
mante- / ner 4 hombres con Obligación de lavarles
/ y hacerles el Lonche muy temprano, que ten- / go
como un mes y medio de que estube en / su casa
sin comprarme nada, ahora señor / Precidente quie-
ro que ud. lo obligue que / me pagen el tiempo que
Estube porque / soy una triste guerfana quiero que
ud. / me haga Justicia que me acarrén mis co- / sas
que tengo asi como me acarrearion / que me las lle-
ven, porque yo estava muy / bien aunque a Rentan-
do casa pero / yo trabajando.

Teniendo ud. mis debidas atenciones
La Quejante.

.....
Tamazunchale, S. L. P., a 22 de marzo de 1965.
el Sr. Presidente Municipal Constitucional
Municipio de Tamazunchale S. L. p.

Pongo el Conocimiento Ante usted / Respectivamen-
te por nuestro Cargo les / Saludamos Con mucho
Fabor presentamos / un Vecino J. B. M. / ante us-
ted Como eres Padre de nosotros / ese hombre muy
maldito no Respeta / a ninguno desde chiquito asi
crecio / Viene aciendo malas importancias no / se lo
olvida para nunca hasta hoy / Luego se Casaron Con
su mujer / M. C. Casados por Civil / se casó con J.
B. [M.] ya tiene 20 años / Cuando se Casó al prin-



cipio se emborracho / se pelió a su mujer desde el Principio / Viene aciendo de 20 años Cuando se / emborracha se lo pelea a su mujer con / manasos y algunos dias planasos con machete / y se lo maltrata a su mujer Como si fuera / una animal Como ya fuera Cristiano / asi esta sufriendo pobre su mujer / pasa de mal vida.

Le saludamos Ante usted al Sr. Precidente / Municipal se lo presentamos en su vuestro / mano a J. B. M. / y pedimos un gran Favor que lo des / su Castigo para que tome su Consejo Porque no atiende nada / porque aqui a pasado muchas veces / en la mesa directiva de Delegación / y no toma su Consejo está como siempre / ya a pasado varias veces aqui en la Carcel y toma su consejo esta Como siempre / no se lo obedece aninguno ni porque Delegado / dice que solo el hombre.

Atentamente

Sufragio Efectivo No Reelección

Delegado Municipal

Juez Auxiliar

.....

Of. nom 1

Asuntos pedimos, justicia.

para nuestro vecino

José Ligorio,

[...] abril 24 de 1965

Al presedente Mpl.

Tamazunchale S.L.P.

Las Suscritas autoridades de la Fracción / [...] ante a Ustedes con todo Respeto. / Comparecemos para Manifestarle lo Siguiente en / demanda de Justicia. hace aproximadamente nueve / Dias Señor O. A. Señora M. M. espo / sa, de J. L. el 8 del precente o Sea el Sabado / como a lás 11 horas de la Noche. les Encontró al Señor / O. A. estaba sentado platicado con la Señora M. / M., a dentro de casa de su esposo José Ligorio, y / por segundo veces les encontró al senor Onorio así / siendo cosas porque [e]ria con M. M. por no / Re[s]peta a Su Marido a si es casado por nuestro parro / quia de Nuestro

ciudad, como el Señor J. L. queriendo / casar con el Señor Juez de Nuestro, Civil pero la Señora / M. no quiso de Casar por la ley civil que ya / sabiendo que costombrada de que hacer las cosas. / El 18 del precente o sea el Domingo como a lás 12 / horas de la Noche. los hecho corriero al Senor O., / el Mismo tiempo Saliero de Su casa como a lás 7 y / Media de la Mañana. la Senora M. M. pedimos / Se Sirva hacerle Justicia a nuestros vecinos / ya que Ellos imponemente que fue[ro] n agredidos / sin compación al Reiterarle a nuestro súplico / c. precedente Mpl. para que se nos agán Justicia / es por que estos señores vecinos de la Fracción / de [. . .] ya tiene l costumbres de que cada / vez hacer estas cosas. /

Damos cuenta el lo pasado / el 20 Junio del precente del año de 1947 [1965] / encontraro un Muchacho de 17 años como a las 5 / horas de la tarde



y Jugaro como ellos quiere esta / M. M. también cayero en esta precedencia Mpl. / y no fuero Castigados Se arreglaro con dinero, / y por eso pedimos Justicia pero la Justicia para / que no vuelva ninguno, por que algunos / arregla Con su Dinero nosotros no ponemos / mentiras y pone palabra correcto, /

“El Respeto al Derecho ajeno es la paz”

Delegado Mpl. p.

Juez auxiliar p.

Tamazunchale S.L.P.

Abril 20 de 1966

C. Presidente Municipal,

Por medio del presente le manifiesto una queja que tuve con las autoridades de Zacayo que por un vecino de Tlacuhuaque que por aberse robado un vestido de mi mamá el 13 de abril y al día siguiente ese hombre que lo abia robado él mismo se presentó y dijo con su propia boca que el abia llevado ese vestido. Y las autoridades mandaron los oficios allá en Tlacuhuaque y ese hombre no quizo presentarse a la Delegación de Zacayo y por eso yo vine ante su digno cargo señor Presidente aber que e dices sobre ese asunto. y además ese hombre es un secretario de allá en Tlacuhuaque del Delegado Municipal, y el día 17 de abril le mandó un Recado a Mi mamá hasta con un vecino de su lugar. pues para mí me cae pesado por no respetarme por andar aciando travesura en mi humilde casa por que mi mamá cierto es una viuda pero ella no le ha dado su palabra para tenerse como para esposa.

Sin que decirle.

Aquí acabó mi palabra.

[...] Tamazunchale, S. L. P., a 4 de abril de 1965.

Señor Presidente Municipal Tamazunchale. / S. L. P. pasa el Señor P. G. en Representación de su Padre J. G. porque no pudo venir / porque esta un poco enfermo aponer una Demanda en Contra del Señor J. E. porque en / este mismo día 4 del pre-

sente de dió de Sintara sos al / joven A. G. estando el en la Cancha de / la Escuela jugando Basquette Bol. / lo saco afuera de la cancha ya estando afuera le / cobraba selos de Mujer que tiene di siendole / estaba asiendo tonto con ella le Pega de Pescosa- / das y de allí se lo lleva asu casa y llegando en su / casa saco el Machete le dió de Sintarasos este joven es de los que vienen apresentarse para la Mar- / cha y presisamente Pedimos usted todos los padres / de los jovenes que van apasar el Servicio Militar / todo el apoyo y justicia. Por que este individu es / muy malo no Respeta alas octoridades Por que / dice que a el no le ase nada Por que sabe ablar / este es aquel que ya tiene Pendiente Con el De- / legado ese no vive en el Ejido vive afuera / esta asta ocupando la escuela par la en senñasa / de sus hijos Con eso nos paga anos sotros de / Ejidatarios Dueños de Nuestra Escuela /

atentamente

El Delegado Municipal

Tamazunchale, S. L. P., 15 de marzo de 1965.

C. Presidente Municipal

Le ponemos inconocimiento a Usted de / un individuo que anda insultando una alumna / de 14 años tratando para su mujer y él Señor / B. R. es casado por la ley Civil / y el día 10 de marzo pasó a degar un escrito en / la casa del Sr. J. M. que es el papá de / la niña M. M.. y al siguiente día fué / la niña a traer agua al poso y le persigió el Sr. / B. tratando de enamorar y la niña le con / testaba mal, y le dijo él individuo si no me que- / res y me contestas mal entonces culquier día / que te encuentre sola te boy á ogar en él / poso y por ese motivo él papá no lo [la] deja salir / ni un lado ni áotro. Y poreso el papá pone la / queja á esta agencia al ministerio publico porque / ese individuo siempre así anda asiendo demas an- / tes [e]chando madrazos y sonando su machete por / la horia [orilla] de las casas.

Atentamente

Delegado mpl.

Juez Auxiliar

Malkah Rabel

Del frenesí a la impasibilidad



Toda civilización lleva en sí su propia muerte; toda sociedad engendra en su seno las permanentes contradicciones, y todo arte antes de expandirse y madurar del todo ya creó las semillas de su destrucción. Toda corriente artística antes de llegar al pináculo ya provocó un movimiento opuesto, contrario, la negación de su negación. En lo que va del siglo, más de la primera mitad tuvo que padecer un teatro de conversadores, lo que Pierre-Aimé Touchard llamó "Theatre des Bavards". Oscar Wilde, Bernard Shaw, Giraudoux y hasta Pirandello pusieron de moda un teatro donde se hablaba mucho. Primero fue un verbo elegante, conversación de salón; luego llegaron Sartre y Camus y lo reemplazaron por el verbo filosófico; a su vez Brecht lo hizo político, épico, narrativo; y con Ionesco y Beckett éste se tornó destructivo. Mas, con unos y con otros reinaba el festín de las palabras, de las palabras que se multiplicaban y multiplicaban, hasta llegar con el *Teatro del Absurdo* a anegar todo bajo el vacío y la nada. Y vino la reacción, llegó una nueva vanguardia desde los Estados Unidos, desde el Off, Off, Broadway, desde el Greenwich-Village, desde sus Cafés *La Mama* y *Ciano*, desde el *Open-Theatre* y desde el *Living-Theatre*. Una reacción que exigía la preponderancia del cuerpo, del movimiento corporal, que desde la época de la *Commedia dell'Arte* con su acrobacia y sus desfuegos cirqueros, había perdido sus derechos en la escena dramática. El cuerpo volvía por sus fueros en su movimiento y en su desnudez. El cuerpo volvía a ser el rey del escenario. Gro-

towski con un pequeño grupo y ante un reducido público, que nunca llegaba a más de 80 espectadores, trabajaba con cada músculo de sus actores, transformaba cada músculo en un arma de la actuación; la reducida experimentación nacida en Polonia se trasplantó a los usos masivos del continente americano, donde adquirió su faz de los grandes despliegues escénicos. Y desde América volvió a trasladarse a Europa transida por sus nuevas savias.

Esta corriente que rechaza la predominación de la palabra para reemplazarla por el triunfo del movimiento corporal, nace con los "happenings" que significa "lo que sucede", el acontecimiento inmediato, basado en el azar. Organizados sobre todo por los artistas plásticos, prolongación en los Estados Unidos del Pop-Art, el elemento visual en esta manifestación predomina, y los pintores o escultores que los organizaban seguían todos los mismos principios: reproducir irónicamente las realidades del mundo moderno, como por ejemplo presentar un monumento de hielo que se derrite bajo el sol. Pero también el elemento sonoro y verbal puede tener un papel preponderante. Este género nació en Nueva York en 1959, bajo la iniciativa del artista plástico, pintor y escultor Allan Kaprow, y lo que caracteriza esas realizaciones es el principio de un desarrollo sin matriz, sin otro significado que lo inconsciente. La improvisación no es obligatoria, pero es la improvisación lo que más huella dejó en las posteriores experimentaciones teatrales, porque le daba su mejor oportunidad al actor —sobre todo al actor

cómico— que en un principio sólo intervenía en el happening como un mero elemento secundario. En muchos actos de este género, interviene el elemento erótico, lo que para los pueblos sajones, de herencia puritana significó una revolución sexual, destrucción de todos los tabúes, y sobre todo la destrucción inconsciente en sí-mismo del miedo al pecado.

Y siguió en los Estados Unidos la reivindicación del movimiento corporal su carrera triunfante a través de las distintas experimentaciones juveniles, donde la herencia de la comedia musical típicamente yanqui pasaba por una depuración intelectual. Espectáculos juveniles donde, desde la agresiva desnudez triunfa el cuerpo, luego a la danza y al baile vino a unirse la militancia anti-bélica, las exóticas filosofías y místicas orientales, la defensa de la droga y de la libertad individual, con sus influencias hippies y sus diversas actitudes abreviadas ya sea en las teorías de Artaud, ya sea en las de Grotowski: “teatro donde el público se halla en medio, en tanto que el espectáculo lo rodea”. . . . “Espectáculo donde la sonorización es constante; los sonidos, los ruidos, los gritos deben ser buscados antes que nada por sus cualidades vibratorias, luego por lo que representan”. . . Teatro de rebeldía más sentimental que política, teatro de protesta inconformista, que revela la otra cara de América, la de una juventud rabiosamente harta de su Sociedad de consumo. Frente a las tendencias apolíticas y anti-políticas del *Teatro del Absurdo*, con sus verdades esenciales: la soledad, la muerte, la incomunicación, estas nuevas corrientes vanguardistas volvieron a traer el llamado de la esperanza, de la lucha y de las verdades cotidianas y contemporáneas, de las verdades inmediatas. Movimiento menos intelectual, menos hermético, menos inteligente que la vanguardia europea, el teatro de esta índole tenía la virtud de dar lugar a la presencia del optimismo, de la alegría de vivir, y a un lenguaje de fraternidad: “Yo, tú, él, todos podremos estar juntos. . .”. Lenguaje que a su vez tornóse oscuro y pesimista, hasta transformarse en “provocación” y “blasfemia”.

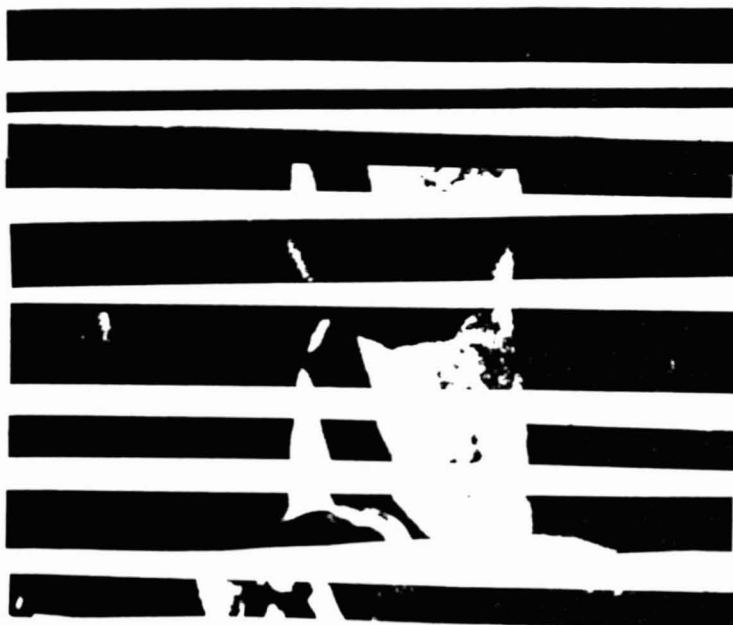
Basadas en esas dos tendencias: el reinado del cuerpo y la expresión de la protesta, las experimentaciones teatrales se multiplicaron y en distintos grupos, en conjuntos diversos, en compañías de acá y de allá, adquirieron sus rasgos peculiares, desde la actitud política de un Julian Beck transmitidas por medios artísticos austeros en el *Livign-Theatre*, hasta las máscaras ya parciales, ya enteras del *Bread and Puppet Theatre*; desde la militancia que aúna en su práctica la conciencia civil y la destrucción de costumbres hipócritas, hasta la concepción de un teatro nuevo unido a una intensa manera de vivir en común, tal como lo realiza el *Teatro Campesino* y *The San Francisco Mime Troupe*, hasta la alegría vital desatada, fraternal y rebelde de los *Hairs*, *Stamps*, *Helf* y *Hurra América*.

Estos movimientos llegaron a influenciar el continente europeo como también el Latinoamericano. Americanos inspirados por los europeos Artaud y Grotowski, devolvieron a Europa lo tomado en



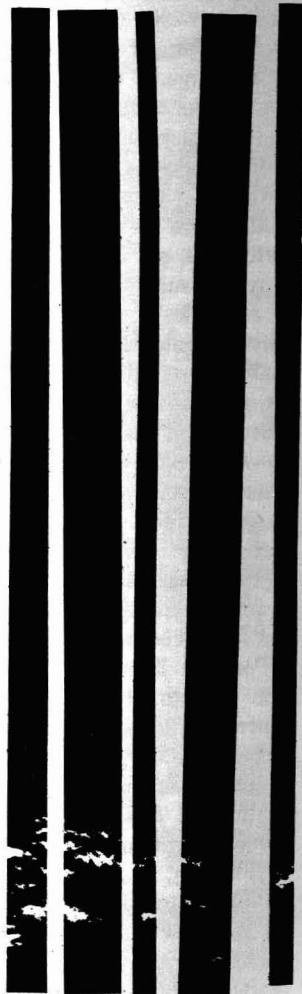
préstamo pasado por la criba de su americanización, con su pizca de ingenuidad y sus obviedades infantiles, y esta necesidad tan yanqui, consciente o inconsciente, de atraer al público, de tomar en consideración las necesidades de los espectadores masivamente. Es decir, esa dosis de comercialización de la cual el teatro norteamericano, así como la vida toda del mismo país, no pueden prescindir. Y los empresarios de muchos teatros en Nueva York —como así mismo en otras metrópolis— han descubierto que el entusiasmo de jóvenes actores puede muy bien ser explotado por razones muy ajenas al arte, muy ajenas a la protesta, por razones simplemente comerciales. Jóvenes actores que ingenuamente creían desnudarse como un acto anti-burgués servían a sus empresarios para atraer a un público en su mayoría formado por burgueses. Si el anti-teatro, el teatro del absurdo, en su hermetismo buscaba una total renovación de formas y lenguaje, este nuevo vanguardismo que ponía en primer término el cuerpo, a menudo se ponía al servicio de un lenguaje demasiado simple, hasta simplista, hasta llegar a suprimir del todo la palabra. A través de innumerables experimentos se llegó a suprimir del todo al verbo, hasta descubrir las posibilidades —o las imposibilidades— de un espectáculo reducido al movimiento corporal únicamente, al frenesí del cuerpo, a la gesticulación, a los retorcimientos, espectáculo que se distingue de la pantomima, por el empleo de la voz sin palabras, de la voz a través de gritos, aullidos, chillidos, experimentos del sonido de la voz en sus múltiples posibilidades, hasta el de un lenguaje incomprensible, ajeno al género humano; o también se emplea la transmisión de la palabra por medios microfónicos, voz lanzada a través del espacio por alto-parlantes, por toda clase de maquinarias colocadas en el ámbito de la sala fuera del escenario, como lo hace Beckett en *Los Clowns* cuando en el tablado un actor solamente se dedica a una actuación corporal, y la única voz que se oye es la de un megáfono, la voz de las cintas sonoras de la grabadora. Teatro sin palabras, donde el actor —mientras hay actores y la manifestación artística no se reduce a luces, colores y sonoridades como la presentó en una oportunidad Picasso— baila, salta, se agita se retuerce y deja plena libertad a su cuerpo.

Pero ya llega la oposición, la contradicción, la búsqueda del polo opuesto. Mientras en México *El Simio* y *Sodoma y Gomorra* siguen aún los lineamientos que impuso Jodorowsky en *Así Hablaba Zarathustra*, mientras Oceransky y Luis de Tavira hacen retorcerse a sus actores y gritar a voz en cuello, ya en París en el Teatro del *Espace Cardin*, alternando con la representación de *Home* (*Hogar* montado hace dos años por Rafael López Miarnau en México), el director Claude Regy pone en escena una ópera hablada o drama cantado: *Isaac* del compositor Michel Puig, quien desde hace siete años se entrega a búsquedas sobre las improvisaciones vocales con comediantes y directores de escena. En esta ópera hablada: *Isaac* sobre un estrado de madera, la historia del génesis es



representada por dos comediantes mudos, en tanto en otro extremo del escenario, sobre otro tablado, un tenor narra cantando los acontecimientos. Según se expresa la crítica de L'Epress, Sylvia de Nussac, a esta escena muda "no se le puede considerar mimada, porque comparando a esos dos actores, el mimo más sobrio parecería un Mounet-Sully". (Actor famoso en su tiempo por su temperamento gesticulador) "En la escena la impasibilidad total". Sí, la impasibilidad total, ni una crispación, ni una expresión del rostro, sólo, según sigue contando la misma crítica: "una gota de sudor traiciona la prodigiosa tensión interior. Solamente un gesto sereno al inclinar la cabeza en el hombro de Isaac, descubre la infinita ternura del homicida hacia su víctima". Espectáculo de imágenes,

ya solamente reducido a las imágenes, donde el juego de largas tablas se va amontonando hasta formar una mesa de comida, que bien puede ser la Última Cena, y una cruz, un altar, van formándose ante los ojos del espectador. Espectáculo de sugerencias, de imágenes, sin palabras, pero ya tampoco sin movimientos del cuerpo, con los únicos movimientos estrictamente necesarios como los que realiza Abraham al envolver a su víctima en vendas, como a una momia, luego lo libera a cuchillazos, después de haber dejado en el lugar del corazón una mancha de pintura roja. Un lento ritual que evoca el Cristo y a otros mitos paganos y en torno del cual la prensa francesa ya en diversas oportunidades mencionó los sacrificios humanos de los aztecas. Simulacro y homicidio real que



deja la parte más sugestiva a la imaginación del espectador y a la verbosidad del crítico.

Y vuelve la pregunta que desde años y ante cada nuevo experimento tortura a los profesionales y a los aficionados del arte teatral, del arte escénico. ¿Es ello teatro? ¿Qué semejanza tiene esa expresión escénica con el teatro tal como lo hemos concebido durante siglos? ¿Qué le queda de teatro, de teatral, a ese espectáculo que ya no cuenta ni con la palabra, ni con el movimiento corporal? ¿Y qué es en definitiva el teatro? ¿Existe acaso una definición estricta, teológica, que describa este arte tan complejo y tan completo, compendio de todas las manifestaciones artísticas conocidas?

En los últimos tiempos todas las definiciones han quedado anuladas, y se anulan cada vez más. Lo que fue llamado teatro por nuestros padres, ya no lo es por nosotros, y menos lo será por nuestros nietos. Ninguna regla, ninguna disciplina ya existen, ni son seguidas por las nuevas generaciones. Tal como sucede con todas las artes desde por lo menos un siglo, también el teatro busca su esencia pura: pintura por la pintura, música por la música, teatro por el teatro, por lo genuino del escenario. Supresión en cada caso de los elementos que les son ajenos: en la pintura, el tema, en el teatro, la política o la literatura. Y en esa búsqueda de la esencia pura en el teatro, unos la encuentran en la supresión de la obra dramática, esa manifestación artística independiente, que puede tener su valor intrínseco más allá de la escena. Otros sugieren buscar esa esencia pura en el reemplazo de los actores por marionetas, por muñecos, por máscaras, o bien por la supresión del escenario como espacio determinado para llevarlo de un lugar a otro en torno de los espectadores y a veces hasta fuera de los espectadores. Por una parte la ausencia del texto, y hasta la ausencia de la palabra: una representación que lleve su austeridad hasta la asepsia, y por la otra, la exigencia de llegar a lo espectacular máximo, que aúne todas las artes del espectáculo: el vodevil, el circo, la acrobacia, el canto, el baile, la pantomima, la parodia, el coro, la improvisación y a veces el drama. Un espectáculo *Total* que nos lleve en pleno corazón del *Luna Park*, de la *Fiesta Absoluta*, más cerca del circo y hasta del asilo de locos que de lo que durante siglos nuestra vieja civilización occidental consideró como teatro. El teatro refleja la vida, la sociedad en que se desarrolla, la civilización que le dió el ser. Y ya que nuestro mundo de consumo se hunde en la alienación, en el desequilibrio, ya que nuestra civilización occidental está a punto de "liar los bártulos" como dice Durrenmatt, ya que nuestra milenaria cultura se va a pique y es necesario destrozar todos sus valores tradicionales, ya que se hace necesario despedazar un mundo alienado y alienante para que sobre sus ruinas se construya un mundo nuevo, por lo tanto es también menester destrozar uno de sus valores más antiguos, inherente a su milenaria existencia: el teatro. ¡Muera la civilización occidental, muera su lógica, su cartesianismo, su belleza... y muera también su teatro!

¡Reemplacémoslo por la provocación, por la blasfemia, por la nada!

El teatro no se muere de enfermedad, sino que, tal como decía Max Stirner a propósito del mundo de su época: "Se muere de viejo... no trateis de abreviar su agonía". Al teatro, pues, decidieron matarlo aquellos que consideran digno de la cuchilla todo lo viejo: al hombre, a la sociedad, al teatro. Si el Anti-Teatro, el Teatro que Martin Esslin denominó del *Absurdo*, a pesar de su acción reducida a la mínima expresión, a pesar de su lenguaje cortado de todo significado lógico, transformado en incoherente, en incongruente, llevado a las últimas consecuencias de la asepsia, a las últimas consecuencias del "Teatro Puro" pues ese teatro que refleja la nada de la vida y la nada de nuestra condición humana a través del vacío escénico y de cuyas profundidades "grita el acorralado ser humano", este teatro del absurdo, que ya sólo es el fantasma, la sombra de un viejo cuerpo gigantesco remendado por todas partes, pues ese teatro, hoy ya casi relegado al museo de las obras inmortales, era todavía teatro, con un espacio escénico determinado y con sus autores que se apoyaban en la poesía de las situaciones. Todavía eran, son, teatro las manifestaciones espectaculares del teatro de protesta, con su show, su vitalidad peculiar, su predominio del cuerpo. Pero... pero ya estamos mucho más allá. En torno nuestro las formas cambian con una rapidez vertiginosa. Lo que hoy es novedad, al día siguiente deja de serlo, se antoja viejo. Casi se hace imposible seguir cuidadosamente el desarrollo del arte, de la literatura, del escenario actuales. Ya estamos más allá del teatro del absurdo, más allá del movimiento corporal, más allá del teatro mismo. Se ha suprimido el verbo, y ahora se trata de suprimir también el reinado del cuerpo. Se ha suprimido al autor, y ahora se trata de suprimir también al intérprete: la mudez, la impasibilidad. Y ya la crítica, siempre dispuesta a recibir con nuevos elogios y nuevas explicaciones todo lo novedoso para no estar "out", ya la crítica internacional habla de la "belleza fulgurante de las imágenes". Espectáculo de luces, de sonidos, de imágenes, pero sin la palabra del autor que fue la fuerza del teatro en todas sus grandes épocas, ni tampoco la prepotencia del movimiento corporal que fue su fuerza en todas sus épocas de decadencia. ¡La impasibilidad y la mudez! ¿Y después qué? ¿Un teatro sin autor y sin actores! Los actores se irán —como ya lo hacen— al cine, a la televisión, a la radio, y se hará cada vez más difícil encontrar nuevos contingentes para la escena; los autores escribirán para lectores. ¡Y el teatro morirá! ¿Morirá realmente? Desde décadas se va anunciando la muerte del teatro y éste permanece vivo, con algunos achaques, pero nada más. ¿Acaso después de girar sobre sí mismo, después de dar toda la vuelta de 180 grados a la rueda de sus posibilidades vuelva otra vez al inicio, a la palabra y al movimiento? Sólo la historia, el futuro, el porvenir con todos sus cambios sociales y humanos podrá contestarlo.

"El sistema Graham"



Cuando se me pidió preparar la introducción a este libro, sugirieron que escribiese sobre la influencia que ha tenido la danza moderna en el ballet. No pude decidirme a hacerlo: me encuentro demasiado comprometida bailando, viviendo la danza tan de cerca, que me es imposible ser objetiva. Aquella es una tarea para el crítico, para quien ha dedicado mucho tiempo a observar todos los tipos posibles de danza, a estudiarlos y evaluarlos; labores todas imposibles para un bailarín. Simple y sencillamente, el bailarín está demasiado ocupado bailando.

Además, no creo que, a largo plazo, sea una cuestión muy importante. Como arte, la danza es absoluto movimiento a tal grado que las cuestiones de estilo me parecen de poca relevancia. Creo que en realidad no hay más que dos tipos de danza: la buena y la mala. Todos nos influenciamos mutuamente, a través de nuestros logros, de esos momentos en que obtenemos la realización plena del arte que amamos por igual y que al comunicarlos, nos acerca más y más. Nos necesitamos unos a otros; todos los artistas se necesitan. No importa qué tan lejos podamos llegar en direcciones opuestas, terminamos alimentando a otros y alimentándonos de otros; tal es la naturaleza de las cosas, tal es lo correcto. El ballet, la danza moderna, las danzas del Asia o del Africa, en cada uno de ellos hay algo para nosotros y el único peligro es que seamos demasiado obstinados y que los aislemos como si fueran perfectos.

Al igual que la poesía moderna, la ficción y el drama, la pintura moderna, la escultura y la música, la danza moderna surgió de las formas existentes para alejarse después de ellas. No se trata de destruir; las formas clásicas existieron en su perfección y seguirán exis-

tiendo; cada quien es libre de utilizarlas si van de acuerdo con su temperamento; en ellas alcanzará el éxito, si es lo suficientemente artista.

La danza moderna es un poco diferente de las otras artes ya que fue iniciada por mujeres; es la primera de las formas artísticas donde la mujer ha sido creadora, innovadora y dirigente. Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Mary Wigman: cada una trabajó de manera independiente, cada una mostró un camino a seguir. Ni para ellas ni para quienes vinimos después se trató de ser originales o iconoclastas; se trató simplemente de que las formas existentes, bellas como eran, ya no servían. Es una historia tan vieja como el mundo.

Mucha gente dice que la diferencia entre el ballet clásico y la danza moderna es ahora mucho menos marcada que antes. Esto es probablemente cierto; pienso que el ballet nos presentó el reto de obtener una disciplina técnica y virtuosidad mayor de las que teníamos; mientras que la danza moderna provocó al ballet a explorar temas nuevos y más profundos, a utilizar su técnica y vocabulario con mayor intensidad para obtener una significación más verdadera. Pero aquí también son los críticos los que deben tener la última palabra. Para mí... para cualquier bailarín, japonés, siamés, indio, ruso, francés, inglés, americano, de cualquier nacionalidad, de cualquier tradición, lo único importante es bailar a cada instante con tanta verdad y belleza como le sea posible.

Martha Graham
[Prólogo a *Ballet of Today*]



Ya está a su disposición la lista de precios 1973 en nuestras 7 direcciones

LIBRERIA CUAUHEMOC
Av. Cuauhtémoc No. 80

LIBRERIA ESCOBEDO
Mariano Escobedo No. 665

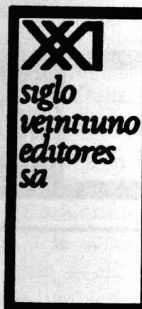
LIBRERIA INSURGENTES
Insurgentes Norte No. 59 (P.R.I.)

LIBRERIA SATELITE
Local 178, Plaza Satélite

LIBRERIA LINDAVISTA
Av. Inst. Politécnico Nal. 1805 local A

LIBRERIA REFORMA
Reforma y Havre

LIBRERIA UNIVERSIDAD
Av. Universidad 975



NOVEDADES

J. CHESNEAUX
Una lectura política de Julio Verne
276 pp. \$ 35.00

ILPES
Guía para la presentación de proyectos
Empastado, 240 pp. \$ 60.00

R. BARTHES
Crítica y verdad
84 pp. \$ 14.00

E. CARDENAL
Canto Nacional
88 pp. \$ 16.00

F. DOLTO
El caso Dominique
264 pp. \$ 36.00

C. PARIS
Filosofía, ciencia, sociedad
192 pp. \$ 22.00

I. M. ZAVALA
Románticos y Socialistas
—Prensa española del XIX—
224 pp. \$ 27.00

J. FERRATER MORA
El hombre y su medio
216 pp. \$ 27.00

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS O
EN: SIGLO XXI EDITORES, S. A. — GABRIEL MAN-
CERA No. 65, MEXICO 12, D. F. — TELEFONO
543-93-92

UNAM/DIFUSION CULTURAL DISCOS DE RECIENTE APARICION:

MUSICA DE LA CIUDAD

Panorama de la música metropolitana.
Contiene material recabado durante ocho meses de
investigación por diferentes rumbos de la ciudad, grabado
preferentemente en los lugares mismos donde éstos se
producen.

LA MUSICA Y EL NIÑO

Obra didáctico musical de César Tort.

LOS FOLKLORISTAS

Panorama de la música folklórica latinoamericana.
Su objetivo es ilustrar mediante ejemplos los más
característicos ritmos y formas musicales, con la
instrumentación y el carácter de cada país o región musical.

PEDRO GARFIAS / VOZ DEL AUTOR

Pedro Garfias fue uno de los integrantes más destacados del
Grupo Ultraístas, que revolucionó la vida literaria española
de 1918 a 1922. La obra de Garfias es una de las más
originales e importantes que ofrece la poesía española
contemporánea, aunque, paradójicamente, el estudio de la
misma no haya ocupado aún la atención de la mayoría de
los críticos y los historiadores de la literatura en nuestra
lengua.



Ediciones Era
Novedades

Norodom Sihanouk
MI GUERRA CONTRA LA CIA

Andre Gunder Frank
**AMERICA LATINA:
SUBDESARROLLO O REVOLUCION**

José Luis Alcázar
José Baldivia
**BOLIVIA: OTRA LECCION
PARA AMERICA**

Ernest Mandel
**INTRODUCCION A LA TEORIA
ECONOMICA MARXISTA**

Edouard Glissant
EL LAGARTO

Georges Sadoul
EL CINE DE DZIGA VERTOV

De venta en todas las librerías o en
Ediciones Era, S. A.
Avenida 102/México 13, D. F. ☎ 582-03-44

DIALOGOS

artes / letras / ciencias humanas

DIALOGOS

Número 52 (julio-agosto 1973)

IMAGINACION - ACTO CREATIVO - OBRA

Textos de

Barthes, Warnock,

Sarduy, Xirau,

González, Elizondo,

Lavista, Durán,

Fandiño

Ilustra

José Luis Cuevas

DIALOGOS

Director: Ramón Xirau

Venta y suscripciones: El Colegio de México
Librería: Guanajuato 131, México 7, D.F.
Tel. 574-65-17



JOAQUIN MORTIZ
libros recientes



Damián Bayón
ARTE DE RUPTURA
\$ 30.00

Gastón García Cantú
UNIVERSIDAD Y ANTIUNIVERSIDAD
\$ 15.00

Herbert Marcuse
CONTRARREVOLUCION Y REVUELTA
\$ 20.00

Julieta Campos
FUNCION DE LA NOVELA
\$ 20.00

Luisa Josefina Hernández
LOS TROVADORES
\$ 24.00

Federico Arana
LAS JIRAS
\$ 32.00



En todas las librerías y en
Tabasco 106, México 7, D.F.
Teléfonos 533-12-50 y 533-12-51



plural

- Cioran:
Escuela del tirano
 - Vargas Llosa:
Pantaleón y las visitadoras
 - Ignacio Bernal:
Teotihuacan y los destinos mexicanos
 - Gerardo Deniz:
Poema
 - Alberto Lacerda:
Sobre Cesariny
 - Juan García Ponce
La cultura
 - Jorge Alberto Manrique
Sobre Rojo
 - Suplemento:
Blaise Cendrars
 - Héctor Bianciotti:
Crónica desde París
- Director: Octavio Paz

FERNANDO GONZALEZ GORTAZAR

En la era tecnológica que nos toca vivir, el arte ha estado en peligro de desaparecer, ya que su servicio no está claramente definido, como en los siglos pasados, cuando estaba sostenido por los valores de una sociedad basada en una espiritualidad determinada. Lo que caracteriza nuestra época son, sin duda, los avances materiales y racionales. El artista, receptáculo de la intuición, la espontaneidad, la imaginación, la sensibilidad, es decir, representante de la *Danza* en el contexto nietzscheano, se encuentra atraído por diferentes imanes. Tiene presente la tentación de la *torre de marfil*, en la cual pueda encontrarse consigo mismo. Le es más fácil echar mano del exhibicionismo que le permite protestar, como arlequín, contra el orden establecido o aceptar incorporar su obra a la sociedad de consumo. Puede aceptar la época e intentar integrar a ella su obra. Este último camino ha seguido por un grupo que crece aceleradamente: los diseñadores arquitectónicos, industriales o gráficos que tienen una obvia razón de ser dentro de la sociedad y son aceptados como parte integrante y necesaria de ella.

Pero por suerte existe también un reducido número de artistas, entre los cuales figura Fernando González Gortazar, cuya tarea reside en el empleo de elementos irracionales e imaginativos, en búsqueda de valores que dignifiquen y salven espiritualmente a la sociedad de masa. Para éstos, el tamaño de sus obras es de trascendental importancia, porque la monumentalidad saca al arte del recinto de las galerías y museos, de la élite de los intelectuales y lo pone en relación y al servicio de la comunidad. Sin embargo, aquí también el artista tropieza con el peligro de competir con la monumentalidad creada dentro del mundo de la técnica: el impacto de las grandes fábricas, la espectacularidad de las refinadas cubiertas de humo, pintadas de colores que emiten un nuevo

timbre musical. O las cortinas de agua de las presas, los conjuntos de chimeneas, torres, radares, tanques, etc. ¿Cómo es posible para un artista competir con las maravillas formales que la técnica construye en todas partes? ¿Cómo espiritualizar estas formas a menudo bellas por sí mismas, aunque realizadas sin conciencia estética? ¿No es éste el gran desafío producto de la técnica que amenaza aniquilar al artista? ¿Está éste condenado a fracasar?

Estoy convencida, en lo personal, que —a pesar de la aparente imposibilidad de resolver este problema— la importancia y la necesidad del artista en la sociedad es hoy mayor que nunca, puesto que a él toca, en gran medida, salvaguardar los amenazados valores del mundo del espíritu. Vistos así, los *fracasos* de González Gortazar no deben tomarse como tales por el hecho de no estar realizados, sino haber quedado, en su mayor parte, como sueños convertidos en maquetas.

Siendo arquitecto, González Gortazar trabaja para integrar su obra a las condiciones específicas de un encargo establecido o para un determinado lugar. Le interesa esencialmente el efecto que sus realizaciones monumentales puedan causar al espectador del mundo moderno que pasa ante ellas a alta velocidad, la del automóvil, y es de lamentar que su talento no fuera aprovechado en el experimento atrevido de la Ruta de la Amistad en la ciudad de México.

El pesimismo de Fernando González Gortazar, al nombrar a sus trabajos *fracasos*, no es sino un nuevo llamado a la conciencia y un ejemplo del valioso esfuerzo del hombre sensible por enfrentarse a lo que hoy parece imposible.

Ida Rodríguez Prampolini [1970]



Imprenta Madero, S. A.
Avena 102
México 13, D. F.

