

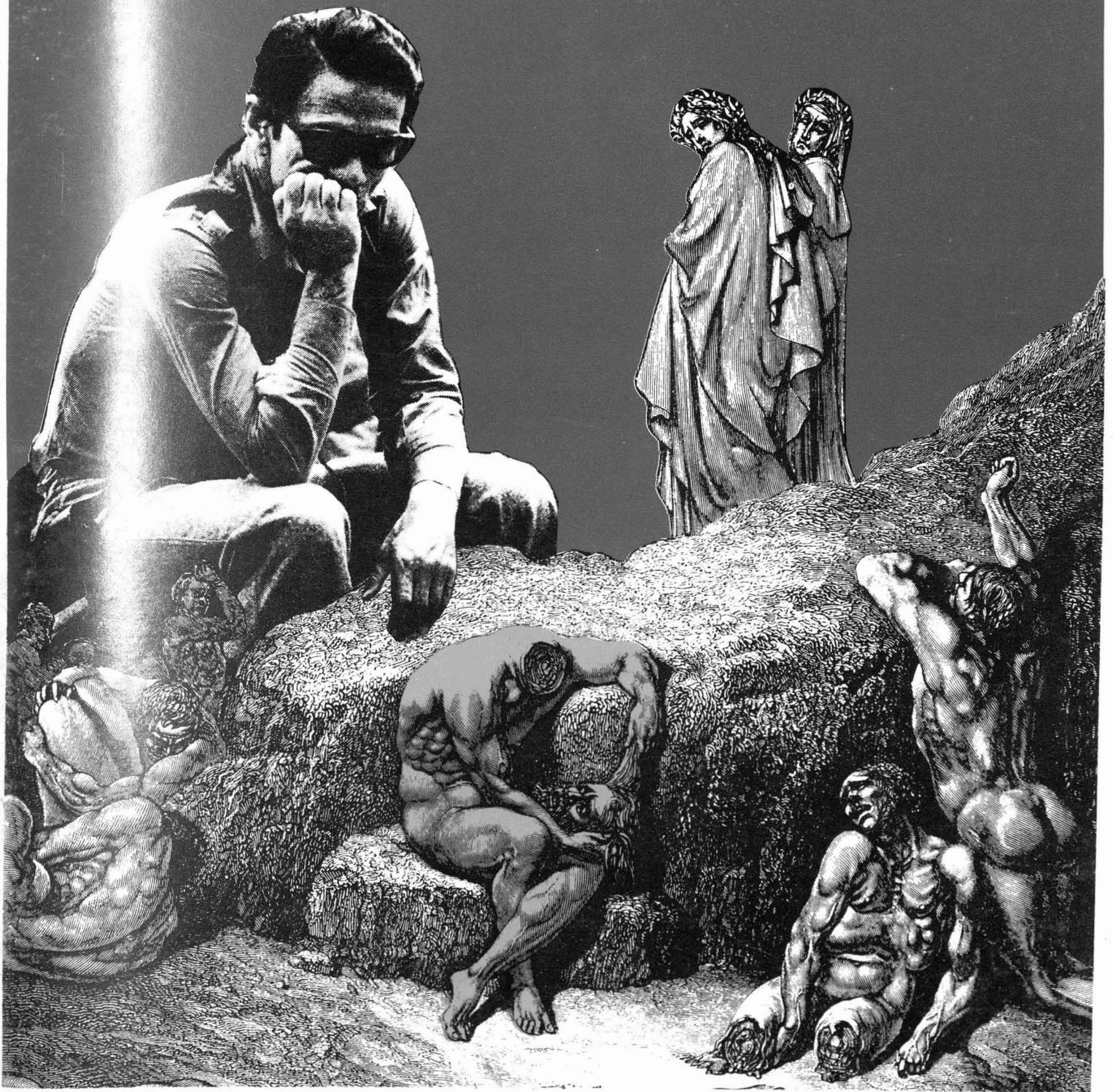
revista de la

universidad de méxico

abril de 1979

20.00 pesos

pasolini - la divina mimesis, poesía de mejía sánchez y gabriel zaid
pedro lastra: carlos fuentes, ¿cómo traducir a vallejo?, relatos de
seligson - lópez páez, héctor xavier evoca: kahlo e izquierdo
crítica: harte, mcwilliams, cioran, alegría, joyce y dante, scorza, carpentier, monterroso



Pier Paolo Pasolini
La divina mimesis, 1



Ernesto Mejía Sánchez
Nuevos poemas dialectales, 9

Pedro Lastra
Sobre el Teatro de Carlos Fuentes, 11
(Lectura de *Todos los gatos son pardos*)

Entrevista Clayton Eshleman – Julio Ortega
Traduciendo a Vallejo, 15

Esther Seligson
Conciencia del encuentro, 23

Luis Leal
El héroe acosado, 25

I Emilio Rosenbluth
Rousseau y la educación contemporánea

Carlos Valdés
Evocación de Héctor Xavier: muerte de María Izquierdo, dolor de Frida Kahlo, 29

Raymundo Ramos
Introducción a Bret Harte, 34

Jorge López Páez
De la milicia, de campo y de ciudad, 38

Lya Cardoza:
La vuelta al mundo, 44



José Miguel Oviedo
Crítica al sesgo, 45

Annunziata Rossi:
Notas sobre lecturas, 46

Libros
Scorza: entre la desilusión y la polémica, 49
La consagración de la primavera, 51
Los silencios de Eduardo Torres, 52
Tres tristes tigres, 53

Gabriel Zaid
Variaciones sobre un tema (3a. de forros)

Portada:
Montaje de Bernardo Recamier

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General Académico: Dr. Fernando Pérez Correa
Coordinador de Extensión Universitaria: Arq. Jorge Fernández Varela.

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural / Director General: Hugo Gutiérrez Vega

Director: Arturo Azuela
Jefe editorial: Cristina Pacheco
Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas
Editores: Armida de la Vara y Eduardo Enríquez
Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

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: \$ 20.00
Suscripción anual: \$ 200.00 Extranjero Dls. 12.00

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

La divina mimesis

"Es una idea en la que pienso desde 1963, pero hasta ahora no he logrado encontrar la clave justa. Quería hacer algo hirviente y magmático, mas salió algo poético como Las cenizas de Gramsci, pero en prosa. Por esto sólo publico los dos primeros cantos: a un Infierno medieval con las viejas penas se contraponen un Infierno neocapitalista. Pero ahora estamos, por el momento, en 'mezzo del camin di nostra vita', en el encuentro con las tres fieras, etc."

El 21 de noviembre de 1975 —tres semanas después de que Pasolini fuera asesinado—, la editorial Einaudi terminó de estampar la primera edición de La Divina Mimesis, obra que el autor había proyectado en clave absolutamente autobiográfica y en el que narraría su propio infierno —el infierno de los años '50 y el de Los Dos Paraísos, el neocapitalista y el comunista—. Aparentemente, sólo dejó terminados los dos primeros Cantos, puesto que, según la Nota I, la obra podría ampliarse constantemente. El resto del libro está formado por apuntes y fragmentos para el III, IV y VII Cantos del Infierno; una Iconografía Amarillenta (para "un poema fotográfico") y un Pequeño alegato extravagante, un texto que se refiere a la relación Contini-Gramsci. En la tercera de las tres notas (para una "nota del editor"), escrita en un tono sarcástico y zumbón, Pasolini ve, con 12 años de anticipación, su propio fin.

Prefacio

La Divina Mimesis: publico ahora estas páginas como un "documento", pero también para molestar a mis "enemigos". Al proporcionarles una razón más para despreciarme, les ofrezco también una razón más para mandarme al Infierno.

Canto I

Alrededor de los cuarenta años, me di cuenta de que me encontraba en un momento muy oscuro de mi vida. Hiciera lo que hiciera, todo resultaba con un tono de oscuridad en la Selva de la realidad del año 1963, al que llegué absurdamente impreparado, excluido de la vida de los demás, que es repetición de la propia. No se trataba de la náusea o de la angustia, sino más bien de que en aquella oscuridad —hablando con la verdad— había algo de terriblemente luminoso: la luz de la vieja verdad (llamémosla así), aquélla frente a la cual ya no hay nada que decir.

Oscuridad igual a la luz. La luz de aquella maña-



na de abril (o de mayo, no recuerdo bien: los meses en esta Selva pasan sin razón y, por lo mismo sin nombre), cuando llegué (no se escandalice el lector) frente al cine Splendid (¿o Splendore, o Smeraldo?). En cambio, sé que una vez se llamó Plinius, y era uno de aquellos templos maravillosos (entonces no lo sabía), cuando los meses eran largos y verdaderos meses, y en todos mis actos —arbitrarios, pueriles o culpables— era claro que me estaba experimentando en una forma de vida *con la intención de expresarla*. Era una luz que los hombres conocen bien, en primavera, cuando aparecen los primeros —los más alegres, los más queridos— de sus hijos, sin sacos, en camisas ligeras; y por la avenida Aurelia Nuova pasan, silenciosos y veloces, los miniautos de las familias burguesas de Roma —con las trompas al ras del pavimento, como ratones atraídos por estupendos olores lejanos—, rumbo a las primeras meriendas en los prados, hacia las eras bordeadas por cañizales y glicinas, hacia el neblinoso, maculado Apepino...

Una luz feliz y malvada: al dar vuelta con mi coche, dejando apenas la avenida Gregorio VII —me parece— para llegar a la Aurelia, entre una feria de gasolineras brillantes bajo el sol, y el mercadito bajo techo, al fondo, con sus pequeños tejados verdes, allí abajo, entre los dos portones, había algo rojo, muy rojo: una altarcito adornado con rosas, como esos que preparan las manos fieles de las ancianas en los desheredados pueblecitos umbros, friulanos o abruzeses; ancianas como lo fueron sus anteriores ancianas, repartidas diligentemente en los siglos. Un altarcito torpón, festivo a su modo; un tupido ramo de rosas rojas que yo no sabría

Pier Paolo Pasolini, mejor conocido entre nosotros como cineasta, fue también un excelente poeta, novelista y ensayista. A raíz de su muerte, una buena parte de sus trabajos periodísticos se han dado a conocer en México en revistas y suplementos culturales.



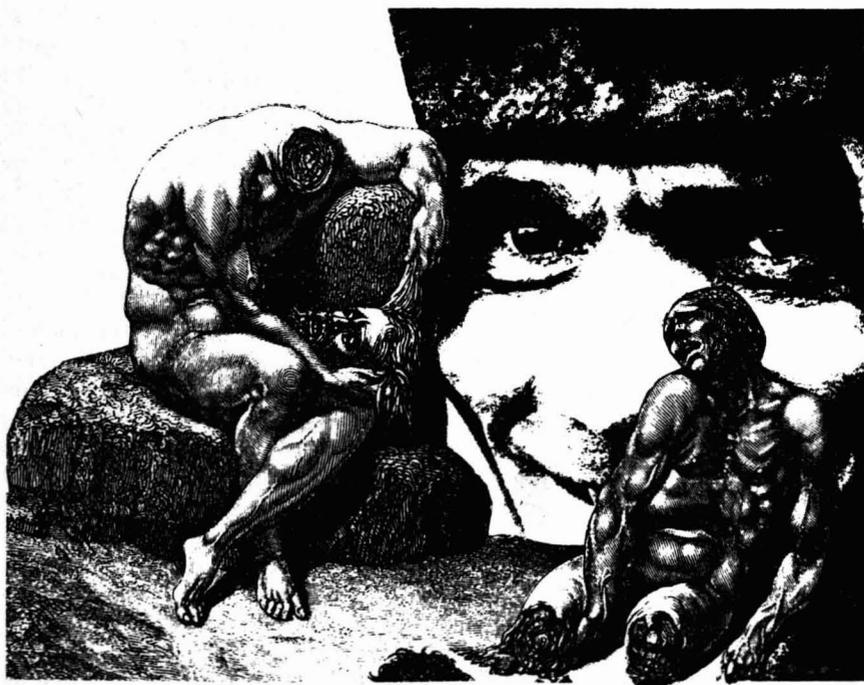
Pier Paolo Pasolini

describir. Al acercarme descubrí, entre las rosas rojas, un retrato doblemente fúnebre, porque era el de un hombre muerto dos días antes, un héroe de ellos, un héroe nuestro. Sus ojos estaban vivos aún bajo la frente calva (una calvicie plena de dulzura, leudado por el bien de la vida). Allí estaba la luz, iluminando rosas y retrato, banderas alrededor, tal vez amontonadas; en esa humildísima solemnidad popular (¿obra de las mujeres de los inscritos a la sección del Forte Boccea, o de los mismos inscritos: choferes o albañiles con sus gruesas manos tímidas, pero inspiradas en aquel altar de rosas?).

Todo ello entre los portones de ese cine Splendid: deslumbrantes por la noche; empobrecidos ahora por la luz, por esta luz. Miserables portones de vidrio y metal: y he aquí la milésima, la millonésima angustia en el corazón, el enternecimiento, la languidez, la lágrima. Hasta la constatación de la miseria, del triste lujo, tenía el poder de acongojarme.

Y ellos estaban allá, con un viejo senador, con un nuevo candidato a la Cámara, esperándome; morenos, oscuros, como los campesinos que vienen a la ciudad a arreglar sus asuntos, reunidos en la plaza que negrea con su solemnidad, en ese vacío engeguecedor que el verano inminente está preparando entre palacios y callejones. Y los saludos, los apretones de manos, las miradas de inteligencia y de alianza.

Ahora se reunían en las filas de las plateas, que también acongojaban el corazón; en aquella luz matutina (la luz de los almacenes, de las buhardi-



llas, de las avenidas, no la de los cines), en aquella sala de nombre espléndido —como continuación de la espléndida tertulia de las esquinas de barriada, en la larga serie de noches en que marcha, sin banderas, la vida.

Mientras tanto, ellos estaban contentos, todos estábamos contentos, porque dieciocho nuevos muchachos —después de asistir a un mitin del partido en el gobierno— se habían inscrito a nuestro partido: una alegría semejante a la de compartir los tragos, una verificación irrevocable de ciertos hechos cuyo acontecimiento esperábamos todos, y que todos saludábamos como un éxito: y aquel éxito me acongoja el corazón.

El recinto estaba vuelto hacia el centro de sí mismo, excluía al mundo. (El que estaba allá, afuera, como la claraboya semiabierta en el techo del Splendid mostraba con claridad flamante: un azul sedito, apenínico, con aire de mar).

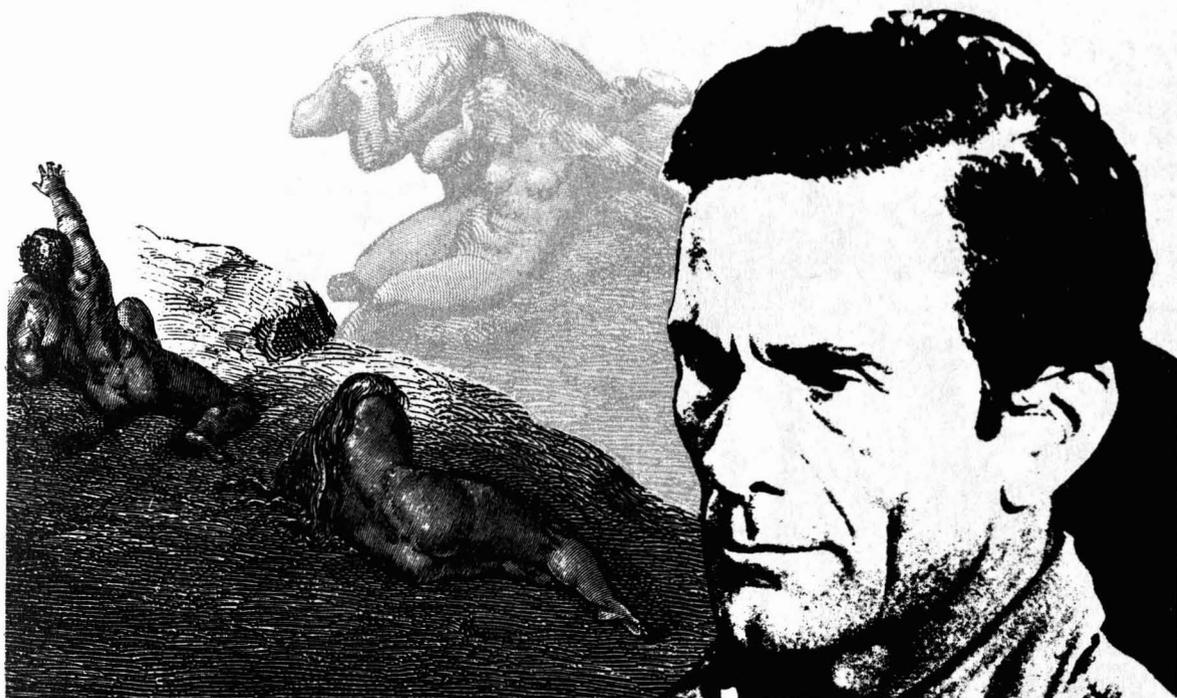
El palco de los años cuarenta; las banderas de los años cuarenta; el micrófono de los años cuarenta: todo tambaleante, de madera vieja, de jacalón, clavada con cuatro golpes de martillo, recubierto de pobre tela roja ¡que acongojaba el corazón!

Obscuridad en la obscuridad. Yo estaba ahí, entre los obreros endomingados. Los padres, vestidos de oscuro; los hijos, con camisas chillantes —de rojo granada, de amarillo canario, de naranja dorado, que estaban de moda en ese año—: ved la cara del desdentado, diputado en las certidumbres, como un porrista con su banderola; la nota humorística que restituye la fe cotidiana: su puesto está al centro de la platea y su silla parece la más alta de todas. Cuando aplaude —mostrando su boca desdentada que se abre en una sonrisa tradicional—, es la señal de que *se debe* aplaudir, y alegremente. El recinto está vuelto hacia su centro, colmado de certeza: el mundo está afuera, radioso e indiferente. Acongojado el corazón.

Por eso estoy aquí: computando como único dato bueno del mundo, en el que experimento el hecho de vivir, la existencia de estos obreros (que acongojan el corazón).

Ah, no sé decir cuándo comenzó: tal vez desde siempre. ¿Quién puede señalar el momento en que la razón comienza a dormir o, mejor, a desear su propio fin? ¿Quién puede determinar las circunstancias en las que ella comienza a salir, o a volver allí, donde no era razón, abandonando el camino que por tantos años había creído justo, por pasión, por ingenuidad, por conformismo?

Apenas llegué, en mi sueño fuera de la razón —de breve duración y tan definitivo para el resto de



mi existencia, pues lo imagino así—, a los pies de un “Cerro”, al fondo de aquel horrible “Valle” que de tal manera me había llenado el corazón de terror por la vida y por la poesía, miré hacia lo alto y vi, en su cima, una luz; una luz (aquella del viejo sol renacido) que me cegaba: como esa “vieja verdad”, sobre la cual ya no hay nada más que decir, pero que llena de gozo el hecho de haberla reencontrado, aunque ella traiga consigo, realmente, el fin de todo.

A la luz fatal de aquella vieja verdad se aquietó un poco mi angustia: la que había sido el único y real sentimiento durante todo el periodo de la obscuridad, a la que mi camino ¡justo!, me había irrevocablemente llevado.

Como un náufrago que sale del mar y se aferra a una tierra desconocida, miraba hacia atrás, hacia toda aquella obscuridad, devastado, maltrecho: la fatalidad del ser propio, de las características natales, el miedo a cambiar, el temor al mundo, del que nadie ha podido librarse, poniendo a salvo la entereza propia.

Descansé un poco; no pensé, no viví, no escribí: como un enfermo. Luego recomencé a caminar (es la vieja historia). Arriba, por la cuesta desierta donde podía decir que verdaderamente estaba solo.

Solo, derrotado por los enemigos, tedioso sobreviviente para los amigos, extraño personaje aun para mí mismo, iba renqueando por aquel nuevo y absurdo camino; trepando por la pendiente como

un niño echado de su casa, como un soldado disperso.

Pero súbitamente, después de unos cuantos pasos de mi solitaria y desanimada ascensión, apareció ella, saliendo de los escondrijos comunes de mi alma (que encarnizadamente continuaba pensando para defenderse, para sobrevivir, ¡para dar marcha atrás!); hela ahí, la bestia ágil y sin escrúpulos, cambiante como camaleón, con los cambiantes colores que son siempre los mismos de antes. Los colores externos, primero que nada: esos que se encuentran al nacer y pronto se convierten en objeto de un afecto tremendo, los que verdaderamente no quiero que cambien. Y luego los internos, a imagen y semejanza —causados por el error de la lealtad infantil y juvenil— de los del mundo. El color de la pureza, sobre todo, de la altura moral, de la honestidad intelectual —¡malditos colores pintados por la ilusión!

Así, la “Onza” (en la que me reconocí inmediatamente, sin ninguna dificultad), con todos aquellos colores que le manchaban la piel, estaba inmóvil frente a mis ojos, como una madre-muchacho, como una iglesia-muchacho. Empero, por una fuerza terrible —la de la verdad, la de la necesidad de la vida—, me impedía proseguir por mi nuevo camino —elegido no por mi deseo, sino por la ausencia de todo deseo—, en el que ya no existe ninguna necesidad de mistificación: porque se está *solo*. Y yo, mistificador, aún más, sutilísimo caso de mistificación, a causa del desperdicio de sinceridad honestamente deseada, estaba otra vez por rendirme y volver atrás, hacia el prepotente, el estúpido, el vulgar mundo apenas dejado.



Luego apareció, junto a la "Onza", el sueño y la ferocidad reunidos en una sola forma de "León", aunque despelado, fétido de estiércol bestial, perezoso, vil, prepotente, estúpido, privado de cualquier otro interés que no fuera el de la molicie y el hartazgo —sin embargo, tenía la potencia de quien no conoce el mal, de quien —por naturaleza— sólo considera un bien la satisfacción de sus necesidades.

Desde su ser de sueño y ferocidad, egoísmo y aidez rabiosa, el "León" inspiraba a vivir, lo que lo distinguía del mundo externo con una violencia francamente brutal. Una inspiración que albergaba temblando.

La idea de sí no tiene razón, y cuando se expresa destruye la realidad, porque la devora.

El saber devorar proporciona una certeza de la cual es muy difícil no servirse después: impedirse entrar en el mundo, por medio de tal ciencia, e instalarse como un poeta prepotente, como un rey. También me reconocí, aunque parcialmente, en aquel "León", como una desproporcionada señal premonitoria.

Pero aún debía reconocermé en algo peor. En el centro de aquel silencio —determinación incontrolable o fenómeno que se forma paulatinamente, fuera de los encarnizados e ingenuos retratos que el hijo ofrece de sí mismo durante toda la vida—, apareció una "Loba" junto a las otras dos bestias. Sus facciones estaban desfiguradas por una flaccidez mística, la boca adelgazada por los besos y por las

obras impuras, los pómulos y la quijada alejados entre sí: el pómulo en alto, contra el ojo; la quijada abajo, junto a la piel reseca del cuello. Y entre ellos una cavidad oblonga, evidenciando el mentón saliente, casi obstinado: ridículo como toda máscara mortal.

Y el ojo seco en un espasmo; tan abyecto como su parecido con los espasmos de los santos: una aridez alucinada, que donde posa su luz parece que se pega con cola filtrada por la pupila redondeada, ora demasiado directa, ora huidiza; y en medio la nariz, en gruesa piel y gruesos hoyos sobre el labio superior, casi invisible, consumido. La nariz de la bestia humana, que se vuelve conejillo de indias de sus propios deseos que se presentan, gangrenando, cada vez más naturales.

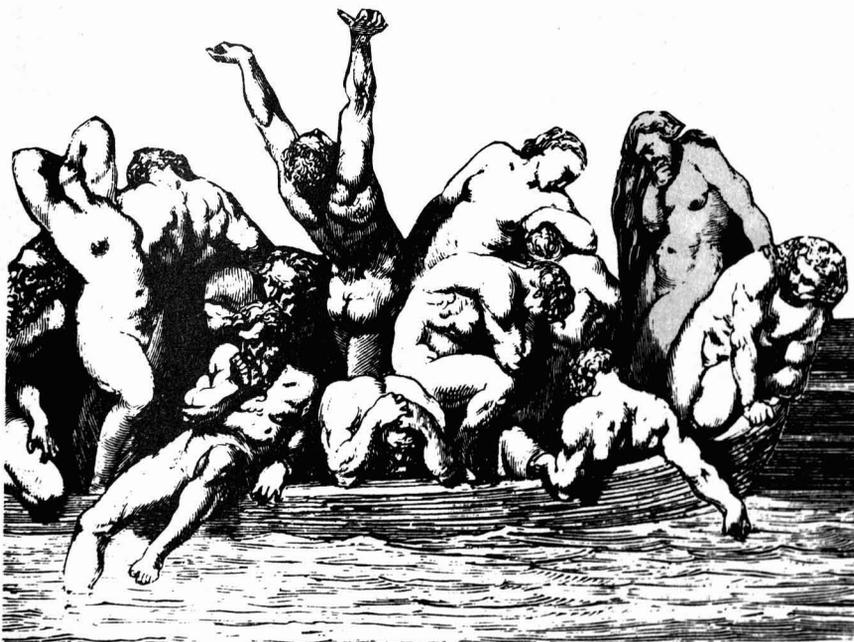
Aquella "Loba" me amedrentaba: no por ser la representación de lo degradante, sino por el solo hecho de ser una aparición casi objetiva: la definición en sí misma, un *ecce homo* por así decirlo, de cuya realidad el conocimiento no puede evadirse en modo alguno. Su presencia era tan palpable que hacía perder toda esperanza de poder llegar a la cima misteriosa que divisaba frente a mí, en el silencio. Hacia ésta me había encaminado voluntariamente —aridecido, sin vivir, sin escribir, y, sin embargo, precisamente con la carencia de todo, exceptuando "la abominación de la desolación"—; me sentía raptado por una nueva forma de vitalidad, que ahora debo acreditarle a la presencia de aquella bestia desapacible; una fuerza insuperable, algo que sería simplemente ridículo tratar de medir y que me inspiraba una angustia ante la cual yo nada

podía hacer. Me empujaba la tentación de regresar allá, donde no se pide más —en el fondo— que callar.

Y cuando ya desfallecía —sintiéndome justamente ridículo por mi antigua victoria en un mundo al que pertenecía; sin ninguna razón para considerarme más grande; privado ahora de la autoridad de la poesía; embrutecido por las largas frecuentaciones obscurantistas, prácticas y místicas—, he aquí que apareció una figura, amarillenta de silencio, en la que debía reconocerse una vez más.

Tan pronto la vi —en medio de aquella soledad total, en aquel lugar de olvido al que estaba reducido—, grité: “Piedad, por favor”, como se grita en los sueños, donde toda dignidad se pierde, y quien debe llorar, llora; quien debe pedir piedad, pide piedad. “Mira el estado en que me encuentro, mira, ¡aunque ignore si eres una supervivencia o una nueva realidad!”

“Ah —dijo, mirándome con una sutil y forzada ironía en sus ojos hechos para la seriedad—, tienes razón; soy una sombra, una supervivencia... Poco a poco me voy amarilleando en los Años Cincuenta del mundo, mejor dicho, de Italia...” Y luego sonrió, irónico, levemente neurótico, porque solamente la seriedad o la pasión eran capaces de encender la luz de sus ojos: ojos tibios y castaños. Bajo los pómulos pronunciados, las mejillas infantiles y magras, su boca con la fea sonrisa llena de dulzura, tensa por la mueca del embarazo que siente quien debe hacerse perdonar una vieja culpa. Así, con aquella sonrisa deformante, tenía el aire



de un pobre bandolero maltratado y sucio. Y me dijo: “Soy septentrional: mi madre nació en el Friuli, mi padre en Romagna: viví mucho tiempo en Bologna y en otras ciudades y pueblos de la llanura paduana —como reza en las solapas de aquellos libros *de los Años Cincuenta, que se amarillentan conmigo...* Y volvió a sonreír, como un desdentado, aunque ningún diente le faltara. Pero cuando la sonrisa —mal que bien, era una sonrisa— terminó de estirarle la boca hacia la sombra que formaban sus extremidades enfosadas, y que dejaba ver unos dientes amarillentos, un aire de nobleza ingenua invadió todo su rostro.

“Nací bajo el fascismo, y yo era todavía muy muchacho cuando cayó. Viví mucho tiempo en Roma, donde los restos del fascismo continuaban con otro nombre: contemporáneamente, la cultura de la burguesía exquisita no daba trazas de terminar, yendo siempre a la par (¿así se dice?) con la ignorancia de las ilimitadas masas de la pequeña burguesía...” Sonrió, sonrió de nuevo como un culpable, como si quisiera atenuar lo que había dicho, o quisiera disculparse por la generalidad a que lo constreñían las circunstancias, o también por su angustia.

“Fui poeta —agregó rápidamente, como si ahora quisiera dictar su epitafio—; canté la división en la conciencia de quien ha huido de su ciudad destruida y va hacia una ciudad aún por construirse, con el dolor de la destrucción mezclado a la esperanza de la fundación, agotando obscuramente su mandato...”

Me miró un momento, ya no como se mira a una víctima que necesita ayuda, sino como se mira a un escolar o a un entrevistador. “Es por ello —añadió— que estoy destinado a apergaminarme tan precozmente: porque la llaga de una duda, el dolor de un desgarramiento, pronto se convierten en males privados de los que se desinteresan los demás, con toda razón. Y además... cada quien tiene solamente un momento en la vida...”

Tuvo un asomo, aún, de sonrisa maliciosa y dolorosa en la mirada incapaz de sonreír y, en tono amistoso, dijo: “Pero tú ¿por qué quieres dar marcha hacia atrás, regresar a la degradación? ¿Por qué no sigues subiendo por esta parte, solo, como estás destinado a estarlo y como estás?”

Lo miré. Tanta gentileza, tanto deseo de ponerse a mi disposición en aquella incertidumbre, me confortaba. Mi auxiliador era misero y menudo: no era padre, no era hermano mayor, no tenía la grandiosidad consoladora de quien representa a la autoridad; a lo sumo, no podía ser más que un guía de montaña. ¡Pero santo cielo!, en una circunstancia como aquella, en la que mi vida parecía implicar

cielo y tierra, presentándose como una gran fábula edificante —ni más ni menos que una experiencia del más allá, una ascensión por laderas místicas y con una paradisiaca luz solar—, tal y como ocurre con los santos que ya son personajes de sus propios himnos sagrados, en semejante circunstancia ¡no podía ofrecérseme un encuentro mejor ni más novelesco! Me parecía que todo estaba preparado para ello: para presuponer un gran guía que llegaba a lo largo de las vías de lo necesario, con el esplendor de la poesía, del fondo de mi historia, de mi cultura. Podía ser, por ejemplo, el mismo Gramsci... él mismo, dejando la pequeña tumba del Cementerio de los Ingleses en Testaccio; con sus espaldas de menudo, erecto Leopardi; la frente rectangular de la madre sarda; la cabellera levemente romántica de los años veinte, y aquellos pobres anteojos de intelectual burgués... O bien, era Rimbaud quien se había presentado; mi Rimbaud de los dieciocho años, mi coetáneo, castrador, con su destino y su lengua ya divinos, como los de un clásico —pero hermoso—, cubierto de cintas como Alcibíades, y no para hacer el amor con él, sino para admirarlo con toda el alma infantil... O bien, era Charlot...

En cambio, frente a mí no estaba más que él, un modesto poeta civil de los Años Cincuenta, como él decía, amargamente: incapaz de ayudarse a sí mismo, no podía ayudar a ningún otro. Y sin embargo, estaba claro que en el mundo —en mi mundo— no hubiera podido encontrar —aunque miserable, tan... cómo decirlo... tan pueblerino, tan tímido— mejor guía que éste.

“¡Ah, eres tú —dije entonces—, te reconozco, te



reconozco! Ah, yo te he amado mucho —y me ruboricé al decirlo, no por el vicio confesado, sino por el hecho de confesarme una vez más. Siempre me has parecido —muy en el fondo, debo admitirlo— el “más alto poeta de nuestro tiempo”, su guía verdadero, en efecto. He leído y releído tus libros con gran satisfacción: ¡esto me valga ahora para salir de este “impasse”, ja, ja, ja, —reí—, el gran aparato crítico que pesa ahora sobre ti, bajo el signo —sin prestigio social— del narcisismo! ¡Para mí, tú eres ése cuyo estilo ha sido razón de afirmación y éxito!”

Me miré —atolondrado por el desagradable trauma de la enésima confesión, por el mal gusto de la repetición de una conciencia tan poco novedosa—, miré a mi alrededor: y, de las tres bestias, la que más se amedrentó fue la “Loba” de la flacura mística (la de la carne devorada por la abyección de la carne, fétida de mierda y esperma).

“Necesito tu ayuda —baluceé, inseguro como jamás lo había estado en toda mi vida—, porque esta bestia puede acabar de quitarme la fuerza y la voluntad de expresarme. Y no puedo soportar ni siquiera la idea de no ser más un escritor”.

“Es necesario cambiar de camino si una situación parece peligrosa o indigna” —dijo, con espantada prudencia, tratando de corregir la gravedad de sus palabras con un tono de lenguaje lo más mundano y banal posible. “Con esta bestia, de cuya presencia te lamentas, no se puede bromear mucho...” Escuchaba su continua corrección lingüística, y me conmovía, porque comprendía que lo irónico no fue hecho para él, modelo de la seriedad, de la pasión, del rigor del oficio... Ahora aplicaba la litote: la atenuación. Aprendida quizá en la frecuentación de sus escritores coetáneos. En el fondo, en el fondo... sí, era una actitud burguesa: el miedo a decir la verdad en la sublimidad de la expresión frontal; la necesidad de acercarla encubiertamente, negligentemente, *hablando de otra cosa*.

“Es una tenia. Y tú lo sabes. La repetición de un sentimiento se convierte en obsesión. Y la obsesión transforma el pensamiento...” Sonrió, burlándose del tono didascálico, precisando humildemente: “Como la repetición de una palabra en las letanías... Repetición, que es pérdida de significado; y pérdida de significado que es significado... Exaltante... ¡Ja, ja, ja!” Yo lo miraba reír en el silencio de la “abominación de la desolación”, en el lugar del olvido.

Terminó su pobre, inocente e infantil risa de conocedor del estilo, y continuó manteniéndose en el tono de la lengua hablada: “Repite al infinito la palabra *sexo*, ¿Qué sentido tendrá al fin? *Sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo*,”



sexo, sexo, sexo, sexo, sexo... El mundo se vuelve objeto del deseo de sexo, ya no es mundo, sino lugar de un solo sentimiento. Este sentimiento se repite, y con él se repite el mundo hasta que, acumulándose, se anula... Del mundo sólo queda la proyección milagrosa... Cuando la Obsesión se convierte en religión, es necesario ver con quién se esposa. Mientras tanto, la Religión, la Instituida, ha hecho todas las bodas posibles. Y hará todavía otra. Su deseo no tiene fin; tendrá sus machos... Hasta encontrar a uno que la tenga tan grande que la mate. ¡Ja, ja, ja! Ese tan bien dotado no será dueño de fábricas o de cadenas de periódicos; no será latifundista en el Sur, pero sus riquezas serán el espíritu financiero, el fondo monetario y la patria multinacional. ¡Ja, ja, ja! El será la salvación del mundo: que no se regenerará, por supuesto, con la muerte absurdamente heroica a la que se condena a la humilde juventud de siempre. Los muchachos de Reggio o de Palermo, los adolescentes cubanos o argelinos, Grimau o Lambrakis... El arrojará esa juventud a lo más profundo del Infierno, desde todas las ciudades de Occidente donde aún reina, al servicio de sus predecesores, de los que será heredero histórico. Por tu propio bien, me parece que lo mejor es conducirte a un lugar que no puede ser otro que el mundo. Además, tú y yo no iremos juntos, porque el mundo acaba con el mundo. Y en cuanto a las perspectivas de la Esperanza (por la cual se muere) y a los proyectos de Aquél que vendrá, me siento prematuro para sus leyes. Por lo tanto, no estoy autorizado a conducirte a esos dos Reinos: uno, el esperado; el otro, el proyectado."

"No tengo alternativa —dije—, iré contigo." Me

miró un instante, examinándome, tímido y duro, de soslayo, con el ojo húmedo sobre el pómulo consumido. Luego se puso en camino, y yo seguí sus pasos.

Nota 1

El libro debe escribirse en estratos; cada nueva redacción se hará en forma de nota *fecha*, en modo tal que el libro se presente como un diario. Por ejemplo, todo el material escrito hasta hoy (desde hace un año, o un año y medio, más o menos) debe estar fechado y aprovecharse en la nueva redacción, que consistirá, por lo tanto, en un nuevo estrato adicional o en una larga nota. Y así por el estilo con las redacciones sucesivas. Terminado el libro, deberá presentarse como una estratificación cronológica, como un proceso formal viviente: donde una nueva idea no cancele la precedente, sino que la corrija; o bien que la conserve inalterada, manteniéndola formalmente como pasaje del pensamiento. Y puesto que el libro será una combinación de cosas ya hechas y de cosas por hacer —de páginas retocadas y de páginas en borrador, o sólo intencionales—, su topografía temporal deberá completarse: tendrá al mismo tiempo la forma magmática y la forma progresiva de la realidad (que nada cancela, que permite coexistir al pasado con el presente, etc.)

Noviembre 1 de 1964.

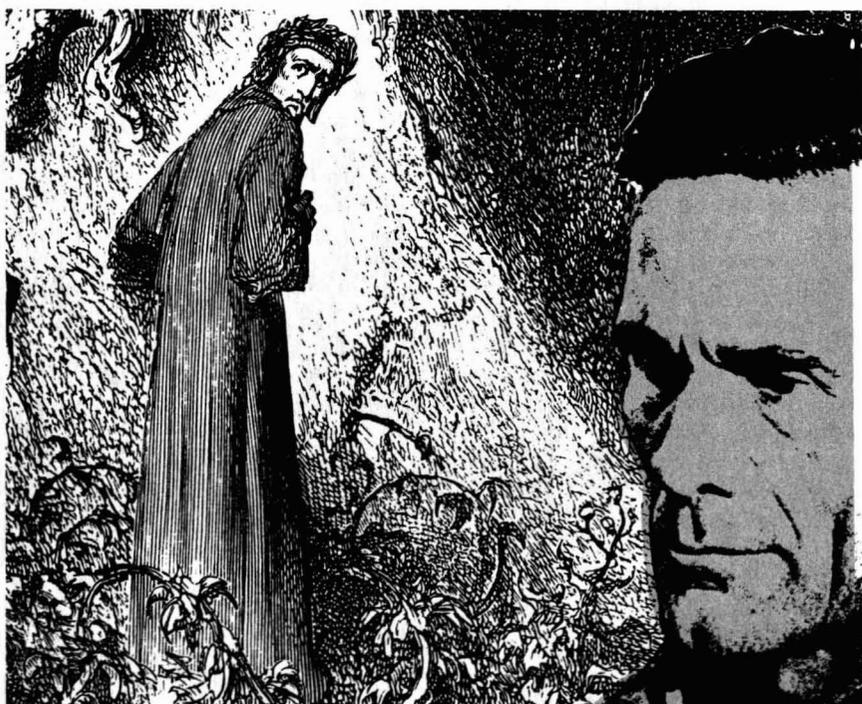
Nota 2

Nacimiento del italiano como lengua nacional hablada, fundada ya no sobre el italiano literario ni sobre el italiano instrumental dialectizado, como lengua franca de los intercambios comerciales y de la primera industrialización, sino sobre el italiano que se habla en el Norte, como lengua franca de la segunda industrialización (cfr. "Nuove questioni linguistiche").

"La Divina Mimesis" o "Mammona" (o "Paradiso") se presenta, míticamente, como la última obra escrita en el italiano no-nacional que conserva, vivientes y alineadas en una contemporaneidad real, todas las estratificaciones diacrónicas de su historia. En el Infierno, consecuentemente, se habla este tipo de italiano en todas sus combinaciones históricas: ósmosis con el latín (el clásico y el medieval), cruzamientos dialecto-latín, koiné-latín, lengua latino-literaria, tecnolenguaje-latín; después dialecto-koiné, lengua literaria-koiné, tecnolenguaje-koiné, etc., etc. Todos los cruzamientos posibles, según las exigencias de los parlamentos libres indirectos de los personajes socialmente distintos.

En cambio, todas las perspectivas en el futuro —o sea, el proyecto y la construcción (en curso) de los Dos Paraísos (el neo-capitalista y el comunista)—, se redactarán en la "supuesta" lengua nueva: con sus secuencias progresivas, sus formas concurrentes eliminadas, su absoluta preponderancia de la comunicabilidad sobre la expresividad, etc.

17 de noviembre de 1964.



Nota 3

(Para una "Nota del editor")

Esta no es una edición crítica. Me limito a publicar *todo* lo que el autor dejó. Mi único esfuerzo crítico —muy modesto— ha sido el de reconstruir la secuencia cronológica de estos apuntes lo más exactamente posible. Al calce de algunos de ellos el autor señaló la fecha y fue fácil insertarlos en la sucesión. Pero muchísimos apuntes, especialmente los más breves (algunos de dos o tres líneas solamente, ilegibles), no tienen fecha; más aún, muchos fueron encontrados fuera del cuerpo del manuscrito de la obra, o en cajones distintos en que ésta se hallaba, o entre las páginas de libros cuya lectura no terminó. También se encontró una libretita de notas en la bolsa interna de la portezuela de su coche; y para terminar, detalle macabro, pero también —consiéntaseme— conmovedor: una hojita cuadrícula (arrancada de un *blok notes*, evidentemente) llena de una decena de líneas muy inciertas en uno de los bolsillos del saco de su cadáver (él murió, asesinado a garrotazos en Palermo, el año pasado). El único escrúpulo que me podía permitir era el de la exactitud cronológica. Me aferré a él como única tabla de salvación. Naturalmente, comprendo que la lectura de estos fragmentos pueda verse turbada por una sucesión cronológica debida a la de la escritura y no a la del sentido. Pero he preferido el rigor —cualquier rigor— a una manipulación, por más honesta y razonada que fuera.

El título es "Fragmentos infernales": Pero lo es solamente, se entiende, siguiendo una deducción de carácter... necrológico. Si el autor viviera aún, lo habría cambiado probablemente por la superposición de cualquier nuevo título. De hecho, el cuerpo manuscrito de la obra está formado por un paquete de hojas para máquinas de escribir, cortadas a las mitad y fajadas con cinco hojas enteras que lo envuelven: al frente de la primera de estas hojas —que hace las veces de portada— están escritos dos títulos; el primero, mecanuscrito, es: "Memorias Bárbaras"; pero el segundo, manuscrito, en grandes caracteres, es, precisamente, "Fragmentos infernales". Al frente del siguiente folio mecanuscrito está el título "Paraíso", en letra de molde, pero encerrados en un círculo trazado con pluma (bolígrafo), hay dos títulos anulados: "La Teoría" y "La Divina Teoría"; en el folio siguiente, mecanuscrito, se encuentra el título "Las divina realidad", con una fecha, 1963, seguida por un guión, suspendiéndola, pero indicando al mismo tiempo el próximo fin de la redacción. En el penúltimo folio se lee el título "La divina mimesis" y, en la parte inferior, la fecha 1936, seguida también por un guión. Este es, evidentemente, el primer título, y como tal debe haber quedado durante mucho tiempo, porque ése era ya el del último folio, el más amarillento de todos.

Ernesto Mejía Sánchez

Nuevos poemas dialectales

EL CUTUFERO

A la Tita Valle

El cutufero es el colmo del cinismo;
tiene aprensión hasta de sí mismo.

El cutufero no llega a Presidente
por no tocar las manos de la gente.

El cutufero pierde su decoro
con sólo pensar en el inodoro.

El cutufero hace dinero por debajo
porque de cara le parece del carajo.

El cutufero muere de soltero
por no oler sobaco de tercero.

El cutufero daría cualquier cosa
por sentirse y gustar como la rosa.

El cutufero es víctima segura
del pueblo y de la dictadura.

Acapulco, 25-XII-77

EL GUAYOLERO

El guayolero lanza guayolas
y guayolas por todas partes.
Al guayolero no le importa la realidad.

La guayola es una especie
de déjà-vu de lo imposible,
un abrir y cerrar de ojos a la esperanza:

repentina crisálida de optimismo,
la guayola no es computable.
La guayola arde por sí, por nada.

El guayolero es un terrorista;
juega con las guayolas ¡guayolé!
sabiendo que le estallarán en la cara.

Pero también un muchacho sincero,
mentiroso, hablantín, sin freno,
dice la irresponsabilidad sin veneno,
alegremente, lloroso, su sueño.

México, 27-VII-78

EL CABECEÑO

El cabeceño no necesita
estudiar ni discutir.
Sabe las cosas así no más.

He aquí el fracaso
de la dialéctica resolutiva
y de la nueva escolástica.

Del psicoanálisis del miedo,
del cálculo vectorial,
de Dios y de la Sociedad.

El cabeceño organiza el mundo
por puro gusto. Tranquilo
como operado y sonriente.

Está más cerca de la yoga,
del Krishna, de la Christian Science,
de la masturbación que del sueño.

Sin embargo, el cabeceño
se sueña a sí mismo como perfecto,
poderoso, previsor y casi terrible:
Ignora que la Imaginación
lo está dirigiendo.

Cuernavaca, 28-VII-78



LA NUEVA MILPA

(Disco de Carlos Mejía Godoy)

Diviso a Camilo Zapata en su caballito chontaleño.
Los soñadores ciegos de Saragusca vienen también,
oliendo la flor de pino para orientarse.
Viene el Trío Monimbó llamando a su palomita guasiruca:
Ven, palomita, ven, que ya es hora / y verás la Aurora.
Vienen las campesinas de Cuá pegando gritos por su cuerpo desgarrado:
Viene Ernesto Cardenal escribiendo su llanto.
Ya está abonado con sangre el solar de Monimbó;
de la tumba del guerrillero se levanta la carne viva:
Somoza y el Juez de Mesta no aguantan ésta.
Lo dice el canto de los pájaros, alto y profundo como las aguas de Nicaragua.
Ahí viene don Justo Santos ya revivido y todos toditos juntos sus pinoleros.
Con un rastrillo de oro viene don Justo y una bala de plata por la limpieza de su conducta, a hacer la limpia de cielo y tierra,
La Mora limpia de nuestro sueño. Ya vienen por la quebrada,
La Quebradita, Terencio Acahualinca y el niño Quincho,
Quinchito Barrilete con su cometa y hasta la viejita de Mozambique.
Vienen huellas sagradas, hoy pestilentes, ardiendo en lava...
Vienen Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina, vienen cantando que es buena la cosecha, que está a la vista,
que está ya lista, que estalla limpia La Nueva Milpa. Llegó Sandino.

México, 30-III-1978

ANTES DEL SABADO

A todo chanco le llega su sábado

Que se va la bestia; que se va, se va.
Que se nos va herida del corazón. Se va.
Se va en estado de descomposición,
cuando pudo irse sin necesidad de transfusiones de plasmáféresis y de horchata, a morir feliz en Houston, en Rochester, en Miami.
Pero ella quería su sauna bar de sangre caliente, su high ball de bilis hirviendo,
su cocktail de huevos a la ostra derretidos.
Eso quería la bestia antediluviana:
hígado de niño encebollado,
leche de pus de puta envenenada,
cojones doble yema de guerrillero sin bañarse,
menstruación de virgen,
salivazo genital de sacerdote,
orines y diarrea de poetas.
Con ese menú bien podía vivir y morir en cualquier parte,
menos en la Nicaragua de su madre,
Salvadorita, Salvadorita, salva primero su corazón.
Su corazón de chanco desvergonzado, despanzurrado
por hijueputa y comemierda,
por la Dinora, por su Chigüín,
por Cosigüina, por Asososca y por Tiscapa,
por Matagalpa y por Monimbó, por Granada,
Managua y León, por Solentiname y por San Carlos,
por Chinandega, Telica, El Viejo, y Las Segovias,
Yalí, Estelí y Tipitapa, Boaco y Chontales,
Santo Domingo, Gracias a Dios y La Libertad
y Siuna y Rama Acahualinca y el Quilalí,
por Telpaneca y por Somoto, por Jinotepe, Dirriamba y Rivas
y Posoltega, Masaya y yo, todos toditos juntos, usted y vos.

Cuernavaca, 10-IX-1978

Sobre el teatro de Carlos Fuentes

Lectura de *Todos los gatos son pardos*

I.

En un capítulo de su libro *Cervantes o la crítica de la lectura*,¹ Carlos Fuentes reconoce dos modalidades posibles de la configuración verbal desplegada a partir de textualidades propuestas por la tradición:

Si es cierto que en la literatura no se repite el milagro del génesis, sino que toda obra escrita se apoya en formas previas, más que comenzar prolonga y más que formar transforma, entonces lo interesante es considerar, en primer lugar, cómo se apoya la escritura en una forma previa. Si el nuevo texto respeta la norma de la forma anterior, la escritura sólo introduce diferencias denotadas que contribuyen a la norma de la lectura única. (...) Pero si el nuevo texto no respeta esa normatividad y la transgrede, no para reforzarla, no para restaurar ejemplarmente el orden violado, sino con el avieso propósito de romper la identidad entre significante y significado, de quebrantar la lectura única e instaurar en el abismo así abierto una nueva figura literaria, la escritura introducirá una diferencia connotada. Creará un nuevo campo de relaciones, opondrá la pasión al mensaje normativo, criticará y superará la epopeya en la que se apoya, vulnerará la exigencia de conformidad de la lectura épica. (IV, pp. 27-28.)

Es una distinción precisa y funcional, que Fuentes ilustra con manifestaciones ejemplares de la historia literaria: Dante y Petrarca, respectivamente, como instancias tempranas y memorables de esos tipos de operación. Pero en cualquier caso, obsérvese que para calificar esas operaciones Fuentes enfatiza el concepto de la *diferencia*, cuyo sentido en ese contexto induce a vincularlo con la noción de *intertextualidad*, desarrollada en varios trabajos por Julia Kristeva y Philippe Sollers. Según Kristeva, el texto es "una productividad, lo que quiere decir: (1) su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destruccion-constructiva), por lo tanto es abordable a través de categorías lógicas y matemáticas más que puramente lingüísticas; (2) constituye una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos".² Sollers agrega que ese espacio intertextual es "el lugar donde se estructuran (las) diferencias".³

II.

Mi lectura de *Todos los gatos son pardos*⁴ se ciñe a esas sugerencias críticas. Se trata de un texto transgresor, que efectivamente quebranta la lectura única e instaura una "nueva figura literaria", que pue-

de y debe verse como crítica y superación de la textualidad épica que le sirve de base. El "Prólogo del autor" —ampliado en la reedición conjunta de sus obras dramáticas bajo el título de *Los reinos originarios. Teatro hispano-mexicano* (1971)— declara las motivaciones y propósitos de este aspecto de su trabajo y constituye el mejor análisis de su diseño. Como no sea la glosa, poco hay que agregar a esas convincentes reflexiones que insisten en el empeño por descubrir en el traumático origen histórico la explicación de una conciencia fracturada del presente. No la epopeya entonces, dice Fuentes, que "rehusa la crítica e impone la celebración", sino el ritual que "tanto teatral como antropológicamente, significa la desintegración de una vieja personalidad y su reintegración en un nuevo ser" (p. 9).

Por otra parte, *Todos los gatos son pardos* es una propuesta estimulante para los dramaturgos hispanoamericanos, y esto no sólo por su dimensión crítica sino por las virtudes constructivas que le confieren esta deseable e infrecuente eficacia: la de una formulación que reúne al mismo tiempo los valores de la palabra dramática y los del lenguaje escénico.⁵

En el prólogo mencionado, Fuentes registra una de las sugerencias que originaron esta pieza:

Hace algunos inviernos y muchas noches, Arthur Miller me decía en su granja de Connecticut que, desde niño, lo que le había fascinado en la historia de la conquista de México era el encuentro dramático de un hombre que lo tenía todo —Moctezuma— y de un hombre que nada tenía —Cortés— (p. 5).

Esa observación (tan propia de un dramaturgo) resume el conflicto de *Todos los gatos son pardos*. Y con esta notable particularidad estructural, que es uno de los aciertos mayores del autor: el hecho definido como *encuentro* no aparece materializado en la obra, y sin embargo opera poderosamente en su interior como la línea que subtiende la contraposición y derrota de los diseños históricos en pugna: el de la fatalidad del mundo indígena y el de la voluntad de los conquistadores, esta última frustrada finalmente por las jerarquías impersonales de la Iglesia y del Imperio. La pieza de Fuentes atiende a las instancias traumáticas de la disolución de esos diseños y abre para el lector (o el espectador) otro espacio dramático: el de la interrogación acerca de los males presentes. O como se lee en el prólogo:

Los indígenas son objeto de un culturicidio; los conquistadores son objeto de un personalicidio. España, con la Contra-Reforma, instala sobre los restos del poder absoluto de Moctezuma, que a su vez se fundaba sobre la operación colonial de los pueblos tributarios, las estructuras verti-



cales y opresivas del poder absoluto de los Austrias. España se cierra y nos encierra. Tanto el mundo indígena mexicano como el mundo renacentista español quedan fuera del diseño histórico de la colonia. Corresponderá al mundo mestizo inventar nuevos proyectos históricos y la lucha, hasta nuestros días, será entre colonizadores y descolonizadores. (p. 8.)

Lo que estas palabras dicen desde la ladera del ensayista que es Fuentes, la pieza dramática lo propone y lo despliega como situación escénica, a través de nueve secuencias dispuestas en un orden que, centralmente, podría cifrarse con los términos de preludio y contrapunto. En la primera secuencia, doña Marina convoca ritualmente “los portones y rumores” que anunciaron en 1519 el comienzo de “esta historia”. Las secuencias 2, 3, 5 y 7 profundizan el conflicto (y creo que ese verbo define bien la naturaleza de este proceso dramático), des-



de un *afuera* del Palacio de Moctezuma —donde ocurren los presagios de la tragedia— hasta el interior de la corte. Aquí, en los diálogos con augures que se desdoblán en dioses, con cortesanos y familiares, el Gran Tlatoani de México va leyendo el texto de su destino y el de su pueblo. La secuencia 4 presenta al sector de los conquistadores desde el momento del encuentro con doña Marina, y las sexta y octava, las etapas del avance hacia Tenochtitlan (Cempoala, Cholula). La secuencia 9 reúne lo disperso en el cumplimiento de los fracasos: Muerte de Moctezuma, destierro de Cortés, fusión degradada del pasado en un presente puntuado por una lluvia de zopilotes muertos que cae sobre el escenario.

III.

Este rápido esquema del conflicto dramático parece sugerir una adscripción más o menos fiel a la factualidad del acontecer, tal como ella ha sido descrita por los cronistas y por los historiadores. Pero esta obra, más que una relectura imaginativa de la historia, quiere ser asimismo una transgresión, una crítica de la epopeya en la escritura de la *diferencia connotada*. Los textos en que se fundan pueden ser localizados con relativa facilidad: la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo (citada en el prólogo, por lo demás); las *Cartas de relación* de Cortés, particularmente la segunda; los *Cantares mexicanos* y otras piezas poéticas, según las versiones de Angel María Garibay y de Miguel León-Portilla. Pero en el espacio de la rica intertextualidad que es *Todos los gatos son pardos* esos textos, y sin duda muchos otros (los de Bernardino de Sahagún, Diego Durán, etc.), se cruzan, se desplazan, se funden y se profundizan hasta alcanzar, en un incesante proceso de transformaciones escriturales, la dimensión de una apasionada respuesta a la pregunta por el significado de “toda nuestra historia”.

Anoto algunos ejemplos de estas operaciones intertextuales:

1) En la primera secuencia, doña Marina avanza desde la oscuridad del escenario con una tea en alto y dice:

Malintzin, Malintzin, Malintzin... Marina, Marina, Marina... Malinche, Malinche, Malinche... ¡Ay!, ¿a donde iré? Nuestro mundo se acaba. ¡Ay!, ¿a dónde iré? Acaso la única casa de todos sea la casa de los que ya no tienen cuerpo, la casa de los muertos, en el interior del cielo; o acaso esta misma tierra es ya y siempre ha sido, la casa de los muertos. ¡Ay! Totalmente nos vamos, totalmente nos vamos. ¡Nadie perdura en la tierra! ¡Alegrémonos!... Malintzin, Malintzin, Malintzin... (p. 13.)

Este parlamento, con las alteraciones y supresio-



nes que podrán advertirse, proviene del poema náhuatl titulado "Incertidumbre del fin", que aparece en *Cantares mexicanos*. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México, traducido por Angel María Garibay. Su texto es el siguiente:

¿A dónde iré, ay?
 ¿A dónde iré?
 Donde está la Dualidad...
 ¡Difícil, ah, difícil!
 ¡Acaso es la casa de todos allá
 donde están los que ya no tienen cuerpo,
 en el interior del cielo,
 o acaso aquí en la tierra es el sitio
 donde están los que ya no tienen cuerpo!
 Totalmente nos vamos, totalmente nos vamos.
 ¡Nadie perdura en la tierra!
 ¿Quién hay que diga: Dónde están nuestros amigos?
 ¡Alegraos!⁶



Incorporada en el contexto de la invocación ritual de doña Marina, la textualidad poética genera otras resonancias, que trascienden el margen de una vivencia individualizada y dicen la consumación de un *fátum* histórico. Véase cómo entre los dos versos iniciales —"¿A dónde iré, ay? / ¿A dónde iré?"— se introduce una frase nueva: *Nuestro mundo se acaba*.

Las supresiones de la afirmación y de la reflexión siguientes, que enfatizan el enigma, y el establecimiento de otro marco contextual en que se disponen y recombinan los versos, ilustran con suficiencia el procedimiento que permite instaurar "una nueva figura literaria", esa "interpretación connotativa" a la que se refiere Fuentes en su libro sobre Cervantes. En este espacio, el texto de base es ya —obviamente— *otro texto*.⁷

2) En las acotaciones ocurre también el mismo tipo de operación. Y un ejemplo saliente es el de la secuencia 3, en la que los augures se desdoblan en dioses.

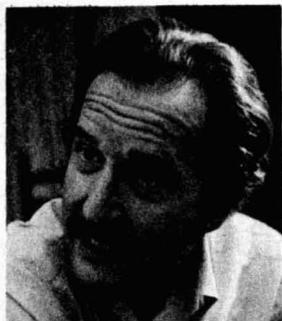
Al dicho del augur 1: "A mí, Huitzilopochtli, el dios guerrero...", sigue la nota indicadora de su transformación y del atuendo que corresponde a ese estado:

...penacho de plumas amarillas de guacamaya, las caderas atadas con mallas azules, campanillas y cascabeles, las piernas pintadas de azul, sandalias de oro. Porta un escudo, un haz de flechas, una bandera de plumas. Orejeras de pájaro azul y en la frente un soplo de sangre. (p. 25.)

No hay duda de que estos datos sobre el atuendo del dios provienen de las figuraciones de los códices, pero también de una textualidad que las verbaliza. En este caso se trata de un cantar basado en las descripciones de Fray Diego Durán, difundido en la versión de Miguel León-Portilla:

Atavíos de Huitzilopochtli

Huitzilopochtli, Guerrero,
 Colibrí a la izquierda,
 tus insignias y atavíos:
 casco de plumas amarillas
 y penacho de quetzales.
 Orejeras de pájaro azul,
 soplo de sangre en la frente,
 (...)
 las caderas atadas con mallas azules,
 las piernas color azul claro,
 campanillas cascabeles en las piernas.
 Sandalias de príncipe,
 (...)
 haz de flechas sobre el escudo,
 bastón de serpientes erguido en la diestra,
 y en la izquierda, bandera de plumas de quetzal.⁸



Carlos Fuentes

El parlamento del dios: "No en vano tomé el ropaje de plumas amarillas, porque yo soy el que ha hecho salir el sol" (p. 25), repite dos versos del himno ritual "A Huitzilopochtli":

No en vano me he ataviado con ropaje de amarillas plumas,
como que por mí ha salido el sol.⁹

3) Entre otros ejemplos de transformaciones escriturales realizadas por el autor, importan los de las secuencias correspondientes al sector de los conquistadores. El Soldado 1, que desde el centro del escenario relata las acciones guerreras del avance hacia Tenochtitlan en la secuencia 4 (pp. 72 y ss.), no es otro que Bernal Díaz del Castillo, según el capítulo IX de su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* —Episodio de la batalla de Champotón—, relación en la que se introduce también un detalle perteneciente al episodio de la batalla de Tabasco (capítulo XXXIV de la *Historia...*). Al relato del Soldado 1 (Bernal Díaz) hace contrapunto dramático el monólogo de doña Marina, cuya voz alterna con la del soldado creando el espacio que luego llena la presencia de Cortés ante los emisarios de Moctezuma. Los textos que aquí se permutan proceden de Bernal Díaz, capítulo XXXVI, y de la segunda carta de Cortés.

4) Finalmente, registro otro momento singular de la elaboración en la misma secuencia 4, donde un breve pasaje de Bernal Díaz —la relación de los caballos que pasaron a México, capítulo XXIII— es ampliado en la puesta en situación escénica de las figuras y las palabras de Cortés, Ordáz, Portocarrero, Sandoval, Alvarado (pp. 78-79), cuyos comentarios acerca de las propiedades de esos animales se proyectan como exaltación de las acciones personales. Pero ocurren aquí alteraciones y trasposos de una mención de Bernal Díaz a otra y otras; y como en todo el proceso de fusiones (recombinatorias) a que recurre Fuentes —en toda la obra y con respecto a todos los fragmentos de las textualidades de base que considera— se manifiesta una vez más lo que entiendo como el sentido de esa operación escritural: la verdad de la historia es puesta en entredicho y la ejemplaridad que se le atribuye es agredida profundamente, exigiendo de este modo la urgencia de la crítica, de la necesaria reescritura y, más aún, de la relectura. Por eso, al dictado de Cortés en la octava secuencia: "*Sea escrito...*" (p. 146), puntuado por las respuestas de Diego de Ordáz —que dice lo escrito por Bernal Díaz en el capítulo LXXXIII—, las voces del drama contestan con esta otra proposición: *Sea leído*.

IV.

Empecé esta nota con una cita de Fuentes sobre las operaciones intertextuales, y quiero cerrarla con

otra, que las reconoce como una actividad substancial de la literatura. Se encuentra en un ensayo reciente del autor¹⁰ y es, a su vez, una cita:

"El sentido histórico —escribe la mujer Virginia Woolf— compele a un hombre a escribir no sólo con su propia generación en los huesos, sino con un sentimiento de que la totalidad de la literatura europea desde Homero y dentro de ella la totalidad de la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. El sentido histórico... es lo que hace tradicional a un escritor. Al mismo tiempo, es lo que lo hace más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad".

Notas

1. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1976.
2. Julia Kristeva, *El texto de la novela*. Traducción: Jordi Llovet. Barcelona, Editorial Lumen, 1974, p. 15.
3. Cf. "Escritura y revolución. Jacques Henric pregunta a Philippe Sollers", en Redacción de *Tel Quel*, *Teoría de conjunto*. Traducción de Salvador Oliva, Narcís Comadira y Dolores Oller. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1971, p. 91.
4. 1970. La tercera edición es de 1973 (México, Siglo XXI Editores) y su texto difiere notablemente del que se incluye en *Los reinos originarios* (Barcelona, Barral Editores, 1971, pp. 23-126), dispuesto en tres partes y no en secuencias o cuadros separados. En la tercera edición hay también cambios o condensaciones apreciables en las acotaciones y en los diálogos. Mis citas del "Prólogo del autor" y del texto proceden de esta edición.
5. A las evidentes pobreza del teatro hispanoamericano se refiere José Miguel Oviedo en unas atendibles páginas sobre la antología del teatro breve publicada por Carlos Solórzano en 1970: "Notas a una (deprimente) lectura del teatro hispanoamericano", en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVII, Núms. 76-77, julio-diciembre de 1971, pp. 753-762.
6. *Poesía náhuatl*. II. *Cantares mexicanos*. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México. Primera parte. Paleografía, versión, introducción y notas explicativas de Angel Ma. Garibay K. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1965. (*Fuentes Indígenas de la Cultura Náhuatl*: 5). Vid. p. 86.
7. En algunos casos la correspondencia textual es fácilmente reconocible por la mayor difusión de fragmentos o piezas completas en antologías de la literatura indígena. Cp. el "Coro de augures" de la secuencia 9 (p. 173) con la "Descripción épica de la ciudad sitiada" —de *El texto anónimo de Tlatelolco*— y con "Un canto triste de la conquista", en *El reverso de la conquista. Relaciones aztecas, mayas e incas*, por Miguel León-Portilla. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1964, pp. 53-54 y 62. Véase también, del mismo autor, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1959. (*Biblioteca del Estudiante Universitario*, 81), p. 192 y ss.
8. En *Poesía precolombina*. Selección, introducción y notas de Miguel Angel Asturias. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1960. Cito por la segunda edición, 1968, p. 57.
9. En *Poesía indígena de la altiplanicie*. Divulgación literaria Selección, versión, introducción y notas: Angel Ma. Garibay K. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1940. (*Biblioteca del Estudiante Universitario*, 11). Tercera edición, 1962, p. 1.
10. "Cronos en su baño", en *Vuelta*, Vol. 2, Número 24, noviembre de 1978, p. 30.

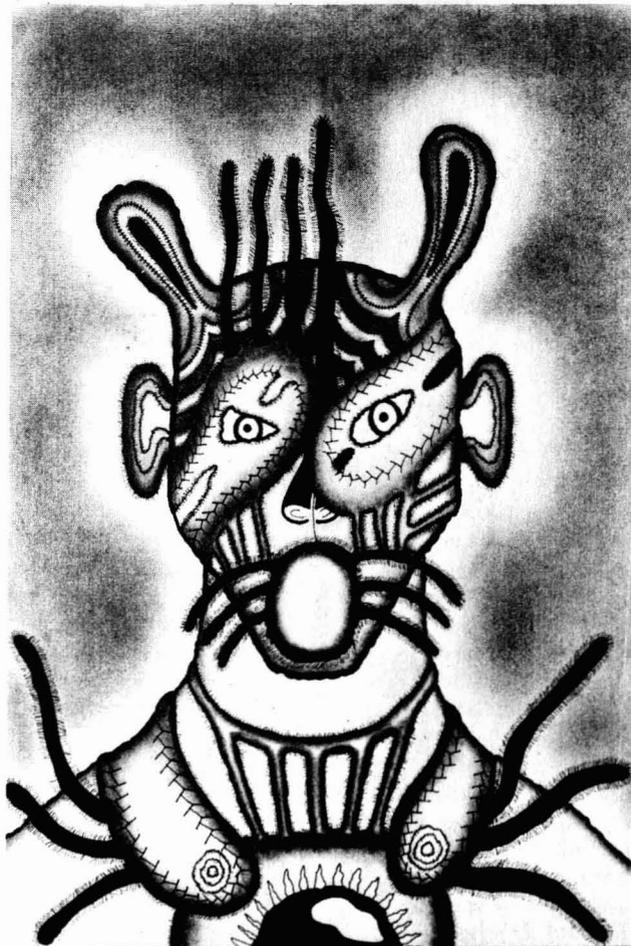
Clayton Eshleman:

traduciendo a Vallejo

Entrevista de Julio Ortega

Después de 16 años de trabajo para verter la poesía de César Vallejo al inglés, el poeta americano Clayton Eshleman, con la colaboración del crítico español José Rubia Barcia, ha concluido una nueva versión de la obra poética póstuma de Vallejo. En 1968 había aparecido en Nueva York una primera muestra de ese extraordinario trabajo en marcha; en 1979, en California, se publicará la nueva y ampliamente revisada versión de una empresa que hoy Eshleman da por concluida y de la cual emerge por cierto, transformado. Sobre ese diálogo profundo entre un importante poeta americano y la obra siempre actual de Vallejo, es esta conversación. Eshleman es autor de más de 20 libros, de poesía y traducciones, y ha sido director de Caterpillar, la más valiosa revista de la nueva poesía americana en la década del 60. Actualmente con una beca Guggenheim estudia el arte prehistórico en las cuevas del sur de Francia.

—Después de 16 años de continuo trabajo has dado por concluida tu traducción de la poesía de Vallejo. Es evidente que esta poesía, que es una de las más va-



15

Traducción del inglés:
Luis Ramos García

lios que se han escrito en español, es también de las más difíciles tanto por su complejo sistema expresivo, sobre todo en Poemas Humanos, como por su pensamiento poético. Es probable que esa doble complejidad no tenga paralelo en la poesía moderna. ¿Cómo ha sido tu experiencia de esta poesía? Al traducirla, ¿cómo has percibido y resuelto la compleja riqueza de ese universo verbal?

—¡Esa es una agobiadora pregunta! Permíteme hacer un comentario breve y luego responder a tu pregunta con un también agobiador poema de Vallejo. No sé qué quieres decir con eso de “complejo sistema expresivo” y con lo de “pensamiento poético” (i.e. la manera como él piensa en su poesía, ya que “poético” es actualmente una palabra muy débil, casi un adorno negativo). Te refieres a estas dos frases como una “doble complejidad” y me parece no percibir lo que evocas con tales frases como duales, aunque en verdad siento que hay una tensión en la poesía madura de Vallejo que sugiere un conjunto de visiones conflictivas. Creo que es posible demostrar que pensamiento *es* expresión y expresión es pensamiento, en Vallejo, que el lenguaje está demostrando constantemente lo que el pensamiento es, y que el pensamiento está constantemente a merced de lo que el lenguaje puede hacer.

Creo que la “doble complejidad” (sin importar si la consideramos como dual o integrada) tiene sus paralelos, si bien en otros terrenos, dentro de otras obras poéticas del siglo XX, por ejemplo me vienen a la memoria Pound, Stevens, Williams, Artaud y Paul Celan, ciertamente Gertrude Stein y, más recientemente, Charles Olson. Me doy cuenta de que toda una gama de disensión puede ser agitada al mencionarse este grupo tan heterogéneo, pero me parece que todos esos poetas, en el mejor de los casos, están a la merced de sus propios recursos lingüísticos, con lo cual quiero decir también que carecen del soporte de un dogma que los apoye. Vallejo, más que los poetas mencionados, encara, sin dogma, a la muerte como a una zona que separa dos regiones adyacentes, y como nada. Pienso que es este núcleo en su poesía, o digamos este vórtice, lo que da a su lenguaje su contorsión o incesante arabesco.

Tal vez ambos tengamos en mente el siguiente poema como un ejemplo de la complejidad de Vallejo:

A lo mejor, soy otro; andando, al alba, otro que
marcha
en torno a un disco largo, a un disco elástico;
mortal, figurativo, audaz diafragma.
A lo mejor, recuerdo al esperar, anoto mármoles
donde índice escarlata, y donde catre de bronce,
un zorro ausente, espúreo, enojadísimo.
A lo mejor, hombre al fin,
las espaldas unguidas de añil misericordia,
a lo mejor, me digo, más allá no hay nada.

Julio Ortega (Perú, 1942) ha escrito varios libros de ensayos, novela y poesía. Ha desarrollado, además, una espléndida labor como antólogo. El Fondo de Cultura Económica acaba de poner en circulación su libro *La Cultura Peruana*.



Me da la mar el disco, refiriéndolo,
con cierto margen seco, a mi garganta;
¡nada, en verdad, más ácido, más dulce, más
kanteano!

Pero sudor ajeno, pero suero
o tempestad de mansedumbre,
decayendo o subiendo, ¡eso, jamás!

Echado, fino, exhúmome,
tumefacta la mezcla en que entro a golpes,
sin piernas, sin adulto barro, ni armas,
una aguja prendida en el gran átomo...
¡No! ¡Nunca! ¡Nunca ayer! ¡Nunca después!

Y de ahí este tubérculo satánico,
esta muela moral de plesiosaurio
y estas sospechas póstumas,
este índice, esta cama, estos boletos.

Sabe Dios cuántos puntos de vista pueden ofrecerse al explicar este poema. Parece empezar imitando el "Je est un autre", de Rimbaud y perseguir hasta el fin las agitaciones que tal aseveración producen en el ser íntimo de Vallejo. Inmediatamente él descubre a ese otro moviéndose alrededor de su propio respirar, de su diafragma o centro anatómico, pero entonces retorna al "yo" como si fuera tan estable como el otro. Me parece que las series que la primera estrofa estructura están bloqueadas en ambos sentidos de la palabra "bloqueado", debido a la aserción al final de la estrofa que "más allá no hay nada". Pensé en este poema como una especie de respuesta a tu pregunta, ya que su complejidad elíptica parece ocurrir como una reacción al hecho de tomar "más allá no hay nada" muy seriamente, por ejemplo, la falta de un verbo copulativo en la línea 5 (menos áspero, tengo entendido, en español que en inglés), y la oscura transformación del hablante a "un zorro ausente, espúreo, enojadísimo", en la siguiente línea, parece demostrar el impacto de esta nada.

El poema llega incluso a ser más complicado en la segunda y en la tercera estrofa. Vallejo parece haber tenido en mente la proposición de Kant de que la realidad objetiva puede ser conocida sólo en cuanto se conforme a la estructura esencial de la mente inteligente, y se consuela hasta cierto punto con la posibilidad de que su aliento/habla ("garganta") vaya al encuentro y se engrane con lo que parece estar fuera de él. Sin embargo el "otro" se presenta inmediatamente otra vez, más como un vecino que como un "otro" místico y la relación sugerida en las primeras tres líneas de la estrofa es sofocada por la implicación de que él no puede conocer el sudor de otro y que ningún suero puede esencialmente compensar, en subida o caída, lo que él es. Es esta compleja maraña de escapes bloqueados la que le conduce a imaginarse muerto y regresando a la vida de menguada utilidad, en la tercera estrofa.

No es mi intención tratar de explicar el poema en su totalidad, antes bien indicar parte de mi lectura del mismo, la cual ha influenciado, sino determinado, la traducción en sí. Debo ser honesto aquí: no sabía lo que menciono arriba mientras traducía el poema, y ya que la presente traducción es un esfuerzo mancomunado con José Rubia Barcia, tanto su intelecto como el mío figuran en la versión final— y es sólo hasta cierto punto que nuestra interpretación de un poema influyó en cómo lo presentáramos en inglés. Con mayor frecuencia nos movíamos intuitivamente con el lenguaje, procurando sonar en inglés tal como Vallejo sonaba en español, sin entender completamente lo que él estaba diciendo. Haberle entendido enteramente habría sido cercenarle algunos de sus miembros oscuros para acomodarle a una explicación. Me parece que un poeta es grande en la medida que es penetrable y, al mismo tiempo, propone ignotas posibilidades al lector. Una vez que uno puede ver a través de un poeta (o por otro lado, si él es completamente oscuro), tal "grandeza" escapa al lector. Estoy consciente de que esto trae a colación el espinoso asunto de hasta dónde el traductor es responsable por pronunciarse sobre el significado de su original, pero como tú ves, preferiría, en el caso de Vallejo, tratar de entender pero no insistir en entender. Tal posición es posible porque no estábamos haciendo una traducción interpretativa sino más bien una flexible, precisa y literal.

—Es obvio que sólo otro poeta podría asumir la empresa y el riesgo de traducir a César Vallejo al inglés. Tu relación con Vallejo ¿supone de parte tuya alguna identificación o aproximación a la poética vallejeana? ¿Qué es lo que más te ha conmovido de esa aventura poética radical?

—En 1962, en Kyoto, Japón, cuando por primera vez emprendí seriamente la traducción de Vallejo, supongo que fui llevado por la intuición de que su experiencia era, en cierto modo, similar a la mía al punto de que él hablaba de la lucha por expresarse, lo que en ese momento sólo yo podía sentir. Esto es, andaba entonces sacudido por problemas tales como la relación entre la energía sexual y la creativa, y el cómo uno se escapa de sí mismo, el cómo uno encuentra una salida en la muralla con la que la familia y la educación nos rodea. Por un lado, Vallejo parece un hombre bloqueado en su poesía madura *i.e.* póstumamente publicada; no obstante, el grado con el que él permite a la ansiedad sexual y a sus ramificaciones informar a su intelecto, dada su educación y época, es extraordinario, y, una vez que empecé a comprender lo que Wilhelm Reich decía, me di cuenta que Vallejo andaba por buen camino, que la batalla del deseo, del dónde, cuándo y cómo expresarlo, debía ser ganada en el poema tanto como en la vida diaria de uno. Por otro lado, Vallejo me pareció en 1962 como una persona consciente de lo que ocurría fuera de él, y susceptible no sólo a los problemas sino tam-

bién a la visión de que cualquiera que fuere el problema, era sólo real en el momento del acto creativo cuando era puesto frente a sus dilemas personales *i.e.*, no sólo en el asunto de la ansiedad sexual sino además en el del morir. La distinción que aquí quiero hacer es que mientras yo me identificaba con Vallejo sabía que tal identidad era un magro ejemplo de lo que él mismo había realizado, y esa pobreza fue un catalizador: quería superar tal identificación, quería trepar al ramaje extendido al que su tronco conducía.

En la primavera de 1963 estaba cerca de completar el primer borrador del primero de los dos libros publicados póstumamente (entonces conocido como *Poemas humanos*) cuando experimenté una extraña ocurrencia. Después de trabajar toda la tarde en un café de Yorunomado, me dirigí hacia una fábrica de cerámica donde enseñaba inglés como segunda lengua una vez por semana. Cuando tenía cosas para llevar en mi motocicleta las ataba con un cordón a la plataforma trasera del asiento. Esa noche, como siempre, así lo hice y até mi cuaderno de notas lleno de poemas, mi diccionario y una copia de *Poemas humanos*, cuando dejé la fábrica. Ya estaba oscuro y la callejuela estaba po-

brememente iluminada. No habría manejado más de 100 yardas cuando escuché una voz, en japonés, que gritaba "¡Oiga, algo se le ha caído!". Viré bruscamente —la plataforma estaba vacía—, incluso el cordón había desaparecido. Paré y desanduve la distancia recorrida. Nada. Busqué a la persona que había llamado. Nadie estaba allí. Mientras caminaba en la oscuridad un perro, flaco y grande, empezó a seguirme muy de cerca —me acordé entonces de esos perros parias mexicanos, y eso proporcionó una especie de identidad misteriosa a este animal. ¿Sería peruano? ¿Sería... Vallejo? Regresé al siguiente día cuando estaba claro y por supuesto no había ni trazas de las cosas que había extraviado.

Cuento la historia por dos razones: primero, me sugirió la idea que Vallejo me estaba perturbando en una forma que me hallaba incapaz de raciocinar en ese momento; que mi interés tocante a su poesía era más profundo que la traducción puramente lingüística que trataba de llevar a cabo. En segundo lugar, fue el presagio de que yo habría de ser verdaderamente probado por el proyecto, que una y otra vez iba a ser maltratado y casi derrotado, y que, para completar el proyecto que iba a tener que au-





César Vallejo

mentar mis propios recursos: iba a tener que crecer y cobrar las fuerzas suficientes para superar lo que Vallejo (y más tarde, su viuda) puso en mi camino.

Siento ahora que he completado un aprendizaje de 16 años, junto con Vallejo, del arte de la poesía, y eso es lo que me conmueve más, que él pudo ofrecerlo y que yo pude tomarlo y llevarlo a su término.

—Hace algunos años publicaste *Human Poems* (Grove Press) y los críticos observaron algunos errores tuyos pero también el hecho más importante: que habías logrado comunicar en inglés la extraña fuerza orgánica del pensamiento poético vallejiano. ¿En qué se diferencia tu nueva versión de aquella edición? Y también: ¿cómo ha sido tu colaboración con Rubia Barcia?

—La retraducción, hecha con José Rubia Barcia, es al mismo tiempo más completa, pulida, fiel, y presenta a un Vallejo más preciso y oscuro que mi versión de 1968. En los años sesentas, me aproximé a Vallejo como un hombre entra a una selva armado de un cortaplumas. No tenía ni idea en lo que me estaba metiendo y las personas a las que pedí ayuda, me despistaron más de lo que en realidad me ayudaron —principalmente porque ninguno de nosotros creía lo suficiente en la originalidad de Vallejo como para seguirlo, paso a paso, como una receta, hasta el final. Todo esto se complicó por el hecho de que no sólo no tenía un texto preciso (utilicé cuatro ediciones diferentes), sino que además todos los textos compuestos tipográficamente, se sabe ahora, fueron uniformados, con considerables modificaciones, con los textos mecanografiados y corregidos de Vallejo, sólo posibles de conseguir en la edición de Moncloa, publicada en 1968. Para cuando conocí a Barcia en 1971, ya estaba preparado para trabajar con alguien en una co-traducción y tuve mucha suerte de hallar a Barcia, cuya escrupulosidad, honestidad e inteligencia literaria nos permitió mantener la versión inglesa más cerca de lo que Vallejo decía en español y desarrollarla con menor torpeza. Déjame dar, como un ejemplo, primero la versión de 1968 y luego la de 1978 del soneto "Intensidad y altura" (Intensity and Height):

I want to write, but it comes out spume,
I want to say so much and I stick;
there's no cipher spoken not a sum,
no pyramid written, without neck.

I want to write, but I feel myself, puma!
I want the laurel but I'm wreathed in garlic.
There's no cough spoken that doesn't end in
mist,
no god or son of god, without evolution.

Let's go then for this and feed
on grass, weep meat, groan fruit,
our melancholy soul canned.

Let's go! Let's go! I'm hit;
let's go drink that already drunk,
crow let's go fecundate your mate.

Esa es la versión de 1968. La siguiente versión es lo que Barcia y yo hemos hecho después de nueve borradores:

I want to write, but out comes foam,
I want to say so much and I freeze;
there is no spoken cipher which is not a sum,
there is no written pyramid, without a core.

I want to write, but I feel like a puma!
I want to laurel myself, but I stew in onions.
There is no spoken coughy, which doesn't end in
mist,
there is no god nor son of god, without unfolding.

Let's go, then, through this, and eat grass,
the flesh of sobbing, the fruit of groaning,
our melancholy soul preserved in jam.

Let's go! Let's go! I'm wounded;
let's go drink that already drunk,
let's go, raven, and fecundate your rook.¹

La versión de 1968 no es mala, pero en el ritmo y en el sonido es incoherente comparada con su original, y en varios puntos deja de reproducir tanto la riqueza como la obscuridad del español. Unos pocos ejemplos: "cogollo", en la cuarta línea, significa, en su sentido más amplio, el corazón de una col, el brote de una planta y la cumbre de un pino. En su contexto, creo que se refiere a la parte sobre la cual la pirámide está basada, la que la hace coherente. Que yo sepa, no hay una sola palabra biológica en inglés para este sustantivo, y escribir "there is no written pyramid, without a cabbage heart" es restrictivo en el sentido que "cogollo" no es. Obviamente, entonces, uno no puede corresponder el español palabra por palabra —un apuro constante al traducir a Vallejo. En 1968 escogí "neck", con la esperanza de evocar una fuerza que, en la mente del lector, vincularía la pirámide a su tierra, tal como el corazón de una col une la cabeza de la misma a sus raíces enterradas. Pero la mayoría de los lectores, decidí, no sabrían dónde colocar el cuello dado que el contexto en sí no señala abajo, hacia la base de la pirámide. "Core" no es completamente satisfactorio porque le falta el enlace cabeza-raíz de "cogollo". Sin embargo, retiene un poco más del significado vallejiano y es menos vago que "neck"

En la séptima línea hay lo que parece ser un neologismo, "toz", combinación de "tos" (cough) y "voz" (voice)". A pesar de que no uniformé la palabra, tal como dos de mis ediciones en español lo hicieron, en 1968 carecí del ánimo para tratar de encontrar su equivalente en inglés, así parecía un

error tipográfico en la edición de Grove. En la traducción de 1978 hemos mantenido todos los neologismos y faltas ortográficas de Vallejo, algunos de los cuales son probablemente errores tipográficos, y hemos tratado de encontrar sus correspondientes en inglés. Algunas veces hemos hecho un buen trabajo y, otras veces, tal como en "coughv", hemos indicado un paralelo; aproximado sin ser capaces de crear una palabra que sólo lleve la peculiaridad expresiva sino también el encabalgamiento del significado.

Finalmente, en 1968 no sabía que "cuerva", en la última línea del poema, era algo más que simplemente la hembra del "cuervo". Se indicaba en todos mis diccionarios que existe una confusión entre cuervo (raven), corneja (crow), cuervo europeo (rook) y el grajo (jackdaw) en ambos géneros, pero no pude entonces imaginar las dos palabras como algo diferente a un cuervo y a su compañero —lo cual no es un error de traducción, pero que no trae a colación el juego vallejiano de cuervo/cuerva en español. En mi frustración por conseguir una línea que me gustara, también aceleré el ritmo del verso en 1968, colocando el acento significativo sobre "fecundate" en vez de en "raven" y "rook".



—Juan Larrea me decía hace poco que ha concluido su propia edición de la obra poética completa de Vallejo, la que revisa la edición facsimilar de Moncloa. Es claro que los textos de Vallejo, póstumos los más importantes, requieren una edición crítica. ¿Cómo has resuelto tú estos problemas textuales?

—La edición de Moncloa de 1968 (Lima) se presenta como la *Obra poética completa*, y en el caso de casi toda la poesía publicada póstumamente provee lo que parecen ser las copias finales mecanografiadas de Vallejo, muchas de las cuales están excesivamente corregidas a mano. Estos fascículos están reproducidos dando cara a sus equivalentes ya impresos. Cuando Barcia y yo hicimos los primeros borradores de nuestra presente traducción, asumimos que el texto compuesto tipográficamente seguía fielmente los fascículos. Sin embargo, cuando, en una etapa más tardía de la traducción, estudiamos los fascículos para proveer en nuestras notas una traducción del material que Vallejo había tachado, especialmente notó Barcia que había una progresiva inconsistencia entre lo que Vallejo había escrito en realidad y lo que el texto impreso reproducía. Descubrimos que el texto tipográfico, en la mayoría de los casos, continuaba siendo fiel a las ediciones previas publicadas póstumamente y, sólo ocasionalmente, reproducía las idiosincrasias de la composición de Vallejo. Alrededor del borrador 16 (basado en el hecho que mi versión de 1968 era el noveno borrador) nos dimos cuenta que debíamos hacer caso omiso del texto impreso y prestar atención exclusiva al fascículo de la copia mecanografiada de Vallejo. Al hacer eso, nos dábamos perfecta cuenta de que, al seguirle al pie de la letra, estaríamos reproduciendo por ejemplo algunas faltas ortográficas involuntarias tanto como algunas intencionales. Hacer esto era preferible a traducir de un texto ya impreso con el que Vallejo no tenía nada que hacer y que además cubría muchos de los *divine particulars* los cuales dan a su poesía su inimitable sello.

Una vez que tomamos la decisión de seguir la propia copia original de Vallejo, fuimos estimulados con la confianza de que con lo que estábamos batallando era al menos basado exactamente en lo que Vallejo había escrito, y creo que esta certeza nos capacitó para proceder a la confección del borrador 19, el cual nos pareció ser lo mejor que podíamos producir.

Debo también mencionar que el trabajo erudito de Larrea publicado en *Aula Vallejo* 11-12-13 sobre el ordenamiento de los poemas sin fecha (anteriormente la primera mitad de los *Poemas humanos*) debido al cual, él descubrió el propio título de Vallejo —*Nómina de huesos*— fue de gran ayuda, tanto como las respuestas de Larrea a nuestras averiguaciones sobre las palabras esotéricas y peruanismos.

—En la experiencia práctica de la traducción de una poesía como la de Vallejo, sin duda que has podido cotejar, valorar y precisar las distintas teorías so-

bre la traducción. George Steiner ha hecho en After Babel una ilustrativa exposición sobre el tema. Por tu parte, ¿cuáles son tus propias conclusiones? ¿Compartes la percepción, más libre, de Pound ante la traducción?

—No conozco el libro de Steiner y si es verdad que he leído un número de traducciones de Pound, también es verdad que nunca he estado al tanto de una teoría particular de la traducción de parte de Pound. Las propias traducciones de Pound se mueven entre la retórica arcaica y los coloquialismos contemporáneos; a veces trabajan bien, a veces no. Algunas de sus versiones provenzales son pálidas comparadas con las de Paul Blackburn; aunque no sé chino, sospecho que sus versiones chinas (basadas en versiones italianas creo), a pesar de ser tan cautivadoras en inglés, poseen mucho de interpretación. Tal vez sus libertades pueden parcialmente ser justificadas sobre la base de que existe una gran distancia entre el chino y el inglés en lo que respecta a la gramática y al significado: menos distancia hay entre las lenguas romances. Con todo, creo que las versiones de Pound están dirigidas hacia una traducción interpretativa mientras que las nuestras apuntan hacia lo que ya he descrito como una traducción precisa y literal pero flexible.

Nuestro método en la retraducción de 1978 ha sido el trabajar dura y constantemente el borde literal de lo que Vallejo dice y, al mismo tiempo, ser lo menos interpretativos como fuere posible. No nos vemos recreando un texto en inglés; más bien, esperamos estar haciendo uno en español visible al lector en inglés. Nuestra meta ha sido ejecutar una traducción que pueda leerse como gran poesía en inglés mientras que al mismo tiempo sea exactamente lo que Vallejo dice en español. Obviamente, esto no es del todo posible. Nuestro deseo de ser responsables, ante todo, a la exacta palabra y significado de Vallejo no nos permitirá distorsionar un puñado de poemas rimados a fin de encontrar la rima en inglés. Hay también cientos de situaciones en las cuales una selección debe ser hecha, tal como entre "skull" (cráneo), "helmet" (casco) y "hoof" (casco animal), en el caso de "casco" en el poema que empieza: "Un hombre está mirando a una mujer". El contexto ayuda, pero advertimos que no es asunto de encontrar la palabra en inglés que duplique el significado de Vallejo, sino en seleccionar un estrato de significado de una palabra que Vallejo decidió usar porque significaba muchas cosas.

—*¿Qué significa una poesía como la de Vallejo para un poeta norteamericano? Aunque Vallejo no tiene en USA la popularidad de Neruda, parecería que algunos poetas descubren en su poesía algún indicio, modelo o lección. ¿Crees que Vallejo puede ser una presencia importante en la actual poesía americana?*

—Me supongo que la poesía de Vallejo tiende a hacer sentir, a un cuidadoso poeta-lector norteamericano, que es demasiado racional, demasiado

descriptivo, demasiado involucrado con las cosas, que no tamiza su experiencia a través suyo con la suficiente minuciosidad, y, que no ha sufrido a través de otros al punto de que pueda, en su poesía, hablar por el hombre. Vallejo emerge de una situación en el Perú, a principios de siglo, cuando el poeta era aún visto por un lado como una clase de bardo exaltado cuyas palabras se dirigían a la belleza y a la verdad, y por otro lado, cuando se esperaba que su poesía no interferiría con lo que realmente estaba pasando en el mundo. Al rechazar la tradición elitista de muchos de los poetas modernistas y postmodernistas, Vallejo se situó entre la presión de la palabra exaltada y la palabra prohibida, y creo sinceramente que él utilizó esta presión, o mejor, la transformó en su propia y personal forma de tensión. Ya que nosotros carecemos de tal situación, es probable que Vallejo nos parezca singularmente original y que no podamos hacer genuino uso de su poesía sin entender antes sus raíces.

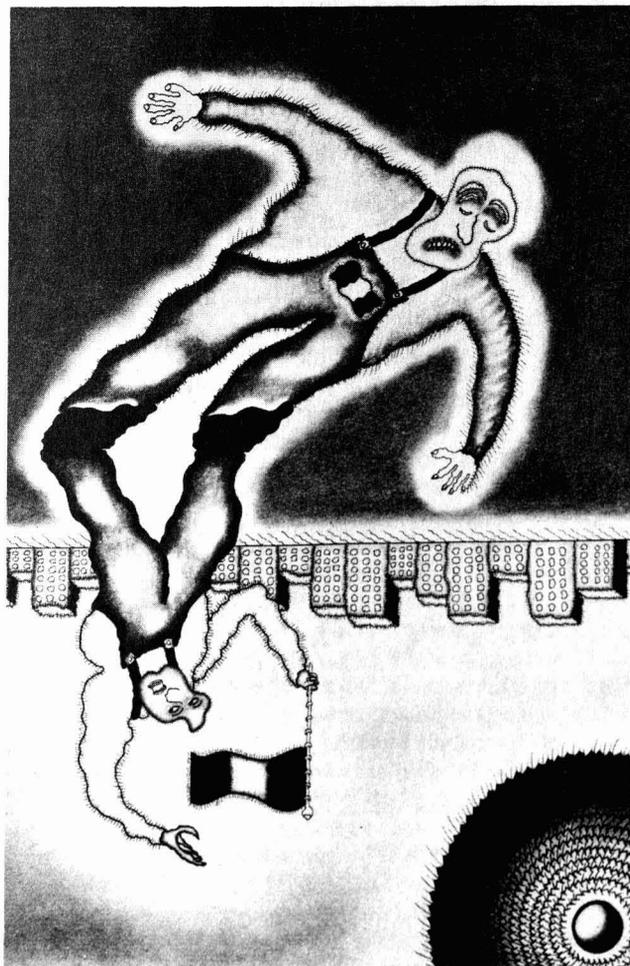
Personalmente no siento la presencia de Vallejo en el panorama contemporáneo norteamericano. Pero tampoco siento la presencia de Rilke o Artaud, de manera que la ausencia de Vallejo no puede significar nada en particular. Por supuesto que hay mucha gente, además de mí, quienes lo han traducido, pero noto que su poesía ni siquiera parece afectada por Vallejo. Creo que todos los grandes poetas rayan en la imposibilidad de ser asimilados (en oposición a absorber), y que nunca pueden ser descompuestos a fin de ser tajados y repartidos por el conjunto de hambrientos poetas en cualquiera o varias épocas. La mayoría de la gente que quiere escribir poesía son vagabundos que tratan de engancharse a un tren que pasa, es decir, un gran poeta pasa y la mayor parte de esperanzados poetas logran acoplarse al treintavo vagón que pasa zumbando. Lo que consiguen en el vagón treinta es un estremecimiento distante de la locomotora y, como todos sabemos, al tiempo que el tren entra en la próxima estación, los imitadores han engalanado tanto los vagones 30 y 50 que la locomotora es sólo esta jadeante energía, un poco fuera de la vista de la audiencia que se ha congregado en la estación conveniente. La locomotora se queda ahí, desatendida, mientras la familia (la audiencia) colma de cumplidos a sus familiares (los imitadores). Bien puede uno preguntarse el por qué habrían de correr hacia la locomotora y saludarla. No hay un encanto reflejado en elogiar la energía.

—*Como poeta tú pareces haber optado por una corriente subterránea de exploración que de alguna manera vincula a Blake, Artaud y Vallejo. Conozco tu poesía desde tus días limeños de 1966, y me consta que en su evolución y madurez esa relación es importante. ¿Qué significa esa tradición heterodoxa para ti?*

—En Kyoto, cuando me esforzaba para trasponer el intrincado español de Vallejo al inglés, cada vez más tenía la sospecha de que estaba en pugna

con el hombre más que con el texto, y que esa lucha era la cuestión de si llegaría a ser o no un poeta. El hombre con quien estaba luchando no sólo no quería que sus palabras fueran transformadas de una lengua a otra, sino que además parecía como si no quisiera ser transformado él mismo. Empecé a darme cuenta que al trabajar sobre Vallejo, yo había cesado simplemente de ser lo que era antes de venir al Japón, de que tenía ahora una visión breve de otra vida, una vida que habría de crear en vez de recibirla, y que ese otro hombre con el que luchaba era el viejo Clayton que se resistía al cambio. El viejo Clayton quería continuar viviendo en su blanco mundo Presbiteriano de "luz" —no luz en verdad, sino la "luz" del hombre asociado con el día/ la claridad/ lo bueno y, la mujer asociada con la noche/ lo opaco/ lo malo. La oscuridad que empezaba a hacerse sentir en mi sensibilidad podía ser vista como la disolución de esa luz.

Para descubrirme a mí mismo, la poesía de William Blake también llegó a ser muy importante. Quería conversar con Blake y sabía que no podía hacer esto en el sentido de Clayton hablando con William, sino que podría ser capaz de hacerlo sólo si creara una figura de mi imaginación. No era



realmente el mismo Blake al que buscaba, sino a la imaginación que él creó y denominó *Los*. En la segunda mitad del único poema que acabé a completa satisfacción cuando vivía en el Japón, me imaginé a mí mismo como una clase de Jacob, sin ángel, luchando con una figura de un alfabeto extraño, tratando de arrebatarle su significado: pierdo la lucha y me encuentro en una plataforma de harakiri en el Japón medieval, siendo condenado por Vallejo (ahora en el rol de un *Karo*, o señor feudal) a desentrañarme con mis propias manos. Así lo hago, cortando mis lazos con la "otorgada vida" y liberando una figura parecida a *Los*, llamada Yorunomado (en honor al café de Yorunomado, que significa "Ventana de la noche", mi lugar de trabajo por dos años) la cual había estado hasta ese punto encadenada a un altar en mi plexo solar. En 1964 el fruto de mi lucha con Vallejo no fue una traducción lingüística con éxito, sino un imaginativo avance en el cual una tercera (o al permitir el rol de Blake en el proceso) o una cuarta figura emergieron de mi correspondencia con el texto. Si hubiera gastado a Vallejo en una versión final en inglés en ese entonces, Yorunomado no habría sido revelado. El se convirtió en mi guía en el proceso de diez años hacia el desarrollo de una "vida creada", anotado en el poema-libro, *Coils*.

Decidí traducir algo de la poesía de Artaud escrita en los últimos años de su vida (1945-1948) en 1970, luego de leer algunas cortas secciones de su *Artaud Le Môme*, traducido por Naomi Greene en su libro sobre Artaud, *Poet Without Words*. Inicialmente me interesó debido a su deseo de interiorizar su sufrimiento, de explorarlo, en vez de encajullarlo y esperar la mariposa. Dada esa imagen, estoy tentado de decir que Artaud se canibaliza a sí mismo en su propio aposento de oruga, aunque el alcance del hombre, su sensibilidad hacia energías fuera de él y su tierno deseo por la tierra, sin el intermediario de la civilización, le traen directamente al "progresivo frente de la realidad" (Olson). Y su cólera, magnífica y hermana de *Rintrah* de Blake, participa en el pathos del sufrimiento europeo de los primeros años del cuarenta. Artaud es el poeta enteramente vulnerable de nuestro tiempo, el guante de un Rabelais vuelto al revés tratando de filtrar todo a través de él a fin de ser convertido en la pura nada. Unos años después que empecé a leer y traducir a Artaud, me topé con el *Rabelais and His World* de Mikhail Bakhtin.

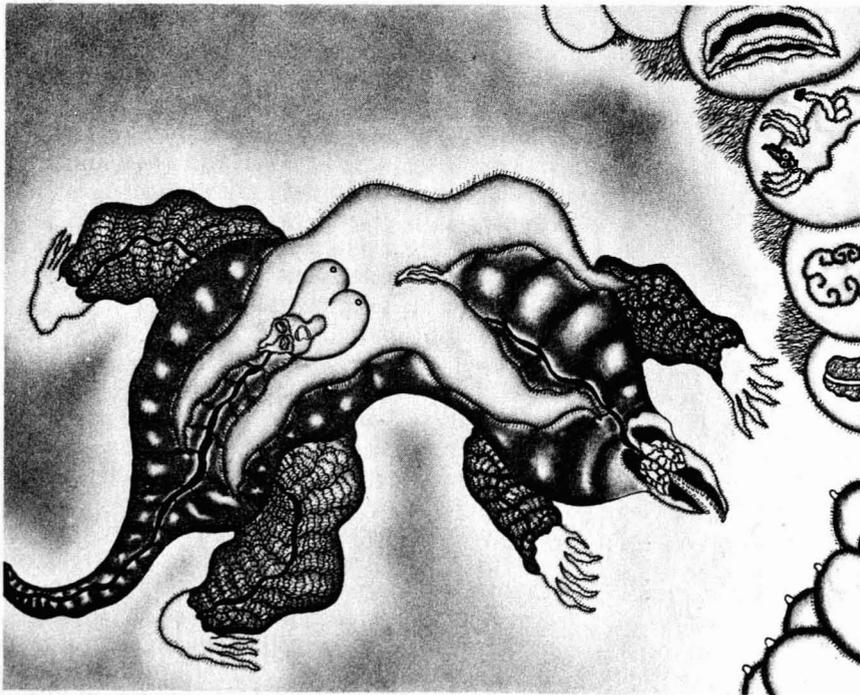
El libro de Bakhtin me dio lo que *The Function of the Orgasm* de Reich me había dado hace diez años: una afirmación, desde otra dirección, de que alguien había ensayado teóricamente lo que yo había experimentado y escrito en mi poesía.

No sólo Artaud, sino hasta cierto punto Vallejo y Blake pueden ser recordados en las siguientes palabras de Bakhtin: "Degradación aquí significa bajar a la tierra, el contacto con la tierra como un elemento que devora y da a luz al mismo tiempo. De-

gradar es enterrar, sembrar, y matar simultáneamente, para procrear algo más y mejor. Degradar también significa el ocuparse del más bajo estrato corporal, la vida del estómago y de los órganos reproductivos; en consecuencia se refiere a los actos de la defecación y la copulación, la concepción, el embarazo y el nacimiento. La degradación cava una tumba material para un nuevo nacimiento; no sólo tiene un aspecto negativo, destructivo, sino también uno regenerante. Degradar un objeto no implica simplemente arrojarlo al vacío de la inexistencia, a la absoluta destrucción, sino conducirlo hacia el estrato reproductivo más bajo, la zona en la cual la concepción y el nacimiento ocurren. El grotesco realismo no conoce otro nivel; es la fructífera tierra y la matriz. Siempre está concibiendo."

—Frente al predominio de una poesía coloquial y testimonial en la mayoría de poetas norteamericanos del hoy, la poesía de Vallejo —por su textura compleja, que da forma a los dramas de la conciencia moderna en sus desgarramientos— ¿no crees que aparece como un tanto exótica o extemporánea? ¿O la poesía de Vallejo se vincula a la exploración de otros poetas americanos?

—Una vez más, no creo que la poesía de Vallejo



sea una frontera en las exploraciones de mucha de la poesía norteamericana; sin embargo, tampoco creo que sea exótica o extemporánea. Mantiene escasa conexión con la franqueza de William Carlos Williams y la clase de poesía que ha influenciado, pero este es sólo un aspecto de la poesía americana del siglo veinte. Stevens, Hart Crane y Louis Zukofsky son una parte de nuestra experiencia y poetas tan diferentes y no-coloquiales como Robert Duncan, Theodore Enslin y Larry Eigner son parte de un sentido desenvolvente de lo que la poesía norteamericana es en la actualidad.

Vallejo no es exótico o de otra época debido a la gran cantidad de contradicción, coherencia e incoherencia que él dejó intervenir en su trabajo. Y Blake nos es contemporáneo, debido al grado con que permitía a sus visiones e ideas conflictivas participar en su poesía. En la actualidad todos los poetas que creen seriamente en la poesía, saben que sus lenguajes están siendo deshuesados por los medios de comunicación y la publicidad, que las palabras están desmoronándose y que el retruécano y la contradicción algunas veces parecen ser las únicas vías a los enunciados e imágenes que se mantendrán. Vallejo no sólo retorció la lengua española, como una cosa volitiva que él mismo dirigía, sino que su neológico y, algunas veces, corroído lenguaje es una respuesta a lo que está pasando con el lenguaje en general— incluso más ahora que cuando él vivía. Además, Vallejo trajo una conciencia del "Tercer mundo", filtrada en Europa, a la poesía, llevando al indio, tanto como al Cristo español y al mismo Marx, en sus brazos. Y su respuesta a la guerra es también contemporánea con los poetas norteamericanos. De todos los poetas estadounidenses que escribieron conmovedora e inteligentemente sobre la guerra, ninguno es tan perturbador, para mí, como Vallejo. Esto es probablemente porque Vallejo midió la Guerra Civil Española con el impacto de su propia agonizante condición, disminuyendo de este modo la distancia espectador-acontecimiento que debilita la mayor parte de la "poesía de guerra".

Austin, Texas, 1978

I. Intensidad y altura

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

¡Vámonos! ¡Vámonos! Estoy herido;
vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.

Esther Seligson

Conciencia del encuentro

"Porque ignoraba que el deseo es una pregunta cuya respuesta no existe."

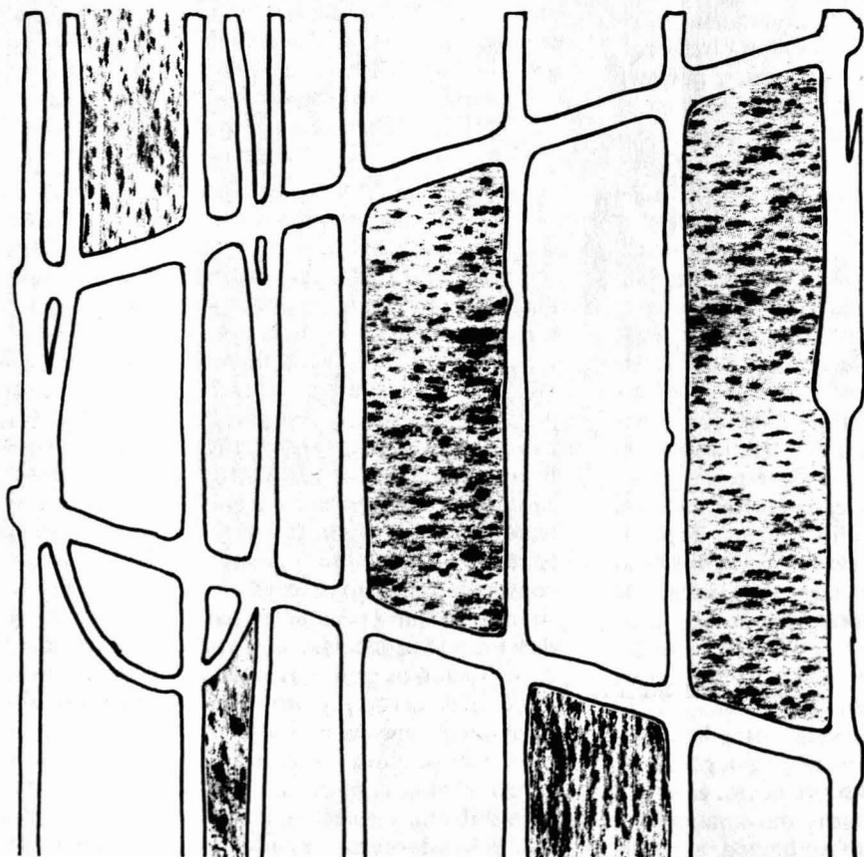
Los placeres prohibidos, Luis Cernuda.

El viento, viento solar, esparce sobre las aguas semillas de mar que zambullen su aroma en el reflejo de las ondas y comulgan con lo impronunciable ensanchando el sonido de la luz, diálogo de lo infinito y lo fugaz entre la posibilidad y lo continuo, diálogo de texturas y de ritmos en un cuerpo que se entrega a la fascinación del crepúsculo mientras aguarda, tenso, a que venga llegando el encuentro y se trueque lo distante en cercano, una promesa que se abre en abanico contra el horizonte violeta y tiñe de sonidos a la espera, perfume de la música en el principio de un después desconocido, cadencia de sonidos que se concentran en espirales de múltiple color, deseos apenas expresados pero resonantes, cadencia de alientos que los pájaros del atardecer repiten en su vuelo como surge de su canto la voz grave del oboe, llamado, desafío al espacio que delimitan los brazos tensándose hacia la presencia ausente, el silencio de la piedra encandilada por el tiempo, por sus suaves dientes de roedor incansable, soplo que invade y sobrecoge y sin embargo tiende a su manera puentes, estrechas vías por donde andariegos transcurren los minutos, esas barcas de acerada punta rompiendo los nervios, sangrando la piel que ya se cimbra en la demora con minucioso apasionamiento, rendida y ebria, ofreciendo su opulencia de fruto maduro a la caricia que está por acercarse, ventana y espejo, espejismo en el centro de la sed, desnudez que sólo el nombre cubrirá en su llegada, comunión del mutuo aprendizaje, brillo de luz en la palma de las manos, fragmentos del fuego robado a la noche en otras tantas tardes de espera, únicas tardes siempre únicas, revuelo de horas, huellas que pisan en la soledad de otros crepúsculos sin memoria, vacíos del abrazo y del crujir de los miembros agobiados en la entrega, capitulación de lo que gozoso se rinde y estalla en el asalto al umbral que cede, rota su linde, y se funde al embate que lo derriba confundidos paso y pasante, acorde de vaina y cuchillo, del lecho en el cauce, asilo donde bebe su ardor el beso profundo, el más profundo de los besos, el más misterioso, ese que escapa al pensamiento y a la imagen de pasadas realizaciones, prístino, siempre prístino beso de los cuerpos, encuentro, primigenio e irreplicable encuentro del ser en la reciprocidad del ser, conciencia que no es sólo anhelo de los pechos en labios del amante, aliento de lo remoto que se va acumulando como olas en una playa, sino expansión, ruptura de límites —"la vida eterna ha de ser en este mundo y no en otro"—, presagio, gotear de letras que se graban, blanco sobre negro, en la pupila y en las paredes de la carne transmutándola, cristal, en destellos, negro sobre blanco, aureolas

que irán a concentrarse en un punto de intenso vibrar desbordando en brotes de rama verde en primavera: renacer, sí, ésa es la voz a orillas de la espera en el confin de los atardeceres, restañar de las heridas de todas las ausencias que han venido desahuciando la cuerpo, peregrinar de siglos, inclemente errancia que habrá de repetirse una y otras veces, cíclica, ¿dónde aposentarla, reconciliada ya? ¿en cuál de sus etapas pedirle basta, detén tu curso y ahijate en el seno del abrazo, abandona tu rostro a lo posible y déjate conocer, fluir de presentes? ¿por qué habrá de ser tu paso siempre arritmia y ningún deseo formulado retenerte estrella?... Exilio, toda espera es un exilio, esperanzada esclavitud de retorno y rencuentro, hacer y deshacer el camino como ovillar y desovillar la madeja hasta encontrar el tono cuyo sonido abra la brecha y trueque franco el sendero por cruzar, astillas que dañan la memoria, una vez y otra martilleando su negativa a lo largo de los días en inclemente tránsito cotidiano, tránsito hacia el temor, ancha calzada sin asideros, sin una sola palmera para atorar la vista o cobijar la fatiga, duda de polvo que come los pulmones, opaco cuerno donde se angosta el llamado y termina por perderse sin ningún eco que lo repita en la distancia y lo haga llegar al diapasón del esperado, lira sorda que se enmohece y capitula: a la voz se la tragan los desiertos que taimados se acumulan durante los trechos en que se aguarda alimentando golondrinas premonitorias de floreceres veraniegos y húmedas entregas. ¡Ay del cuerpo que en expectativa insomne deambula! Alas que no llegan a besar las fuentes de su errante espera, en ardor se consume la agostada carne mientras los manantiales se hinchan como ámpulas sin reventar ni prodigar alivio, ahitos odres ávidos de succión, aguas que se pudren rencorosas y tornan más seco aún el espacio de intervalos, horizonte púrpura de donde surge el rostro de la muerte, pues muertes son todas las prórrogas, lentísima consunción que ningún sueño apacigua aunque en sus brazos se ilusione momentáneo el desencanto. ¡Ay rabia de la piel, qué desquicio en el alma provoca tu desamparo, qué vana lucha por sobrevivir en aras de una promesa incierta, de un indicio fausto que sea anuncio de llegada, sospecha de albergue, de venturoso recibimiento! Persistente sin tregua y hábil en falacia es la esperanza, a la duda convence y al temor sortea, artificio de imágenes que obnubilan la razón vistiéndola de quimeras, paisajes donde convergen pretéritos encuentros con sus cantos de sirenas, ¿si hubo un ayer no habrá un mañana? se dice incauta seduciendo con adufes a los sentidos, desdoblándolos para que se contemplen extraviados en el recuerdo y lo proyecten sin veladuras, absolutamente apetecible, inédito, y entonces ellos giman, labios, oídos, tacto, gusto, ojos, por la presencia, el olor, la palabra, la suave tibieza, la apretada dulzura, y se estremezcan en la vulnerabilidad y la añoranza, impúdicos y olvidados de la

grieta que el tiempo ha venido cavando mientras tanto entre abrazo y abrazo, de la hez dolorosa que el aplazamiento dejó, mantillo de demoras donde fértil creció un espino, falaz olvido porque de nuevo vendrá la zozobra zumbando con su agujón presto, toda vez que la espera se repite tenaz y el encuentro me aleja, descubijado, estupefacto, sin entender cómo vinieron a separarse los cuerpos ahí donde cada uno fue ambos y ambos una identidad unisona, laúd, caramillo, cendal que se rasga indefenso cuando se multiplica el tiempo en tiempos de ausencia y distancia, antesala de espectros, retener en el espejo al transcurrir, atraparlo en su inmediatez y solazarse en la belleza de lo ido: mentira y engaño, sólo cuenta lo que corre hacia su desgaste violado por el necio frotar de la cotidiana necesidad: no hay otro reconocimiento ni hay otra eternidad: la palabra se vierte en opacos cristales, la mirada se encierra plúmbea, el tacto enflaquece, se deshila el olfato y abortan silenciosos los besos. Todo cuerpo tiene, finalmente, su límite y su cansancio... Y sin embargo, sin embargo persiste la conciencia, la conciencia del encuentro, y el corazón con su memoria antigua, viento solar, más antigua que la carne, que la caja-músculo donde se encierra, alada memoria de los tiempos sin minuterero en el eco abismal de los espacios estelares, espacios donde sopla la ráfaga de un mundo otro, desnudo,

abierto, puro, como lavado en la plenitud de su esplendor, mundo virgen y tan grávido, tan antiguo también. Importancia de lo necesario, del esfuerzo de la sangre por perpetuarse como presencia viva, como testimonio de esa memoria moldeando a la carne, modulando su llamar de luciérnaga, metamorfosis de lo perdurable en la transitoriedad, y, no obstante, naufragio, naufragio continuo que quiere fugarse de la espera hacia un acaso menos incierto, hacia un aquí presente espeso que fluya denso, caparazón de tortuga tallando sus fisuras como signos que rememoran las edades del universo, del lento traslado de los astros y su lejano y próximo influjo en los seres con sus reminiscencias fatigadas de evocación, fatigadas de promesas, mendaces mendigas ovilladas en el afán de los sentidos, sonámbulas habitantes de los sueños amorosos, termitas del deseo que busca realizarse en lo inmediato y tiene que aguardar en lo fortuito con la fiebre hacinando sus ardores en las venas, en los tobillos, en el vientre, en el plexo y las sienes, hasta la corrosión, hasta el planto, morosa y desesperanzada respuesta del cuerpo ante el acecho de lo inconcluso, de aquello que los días van corrompiendo en su desafectado paso, corrompiendo a pesar de las intrigas y los arrestos de la ilusión. ¿Qué estimula a esas ignotas secreciones que yo llamo "conciencia del encuentro" para que con tal empeño permanezcan en la sangre aun en su evidencia de espejismo, de su imposible realización en lo inmediato? ¿Qué oscura leyenda persiste imperturbable en el fondo de toda espera como un hito luminoso desafiando a la ciega realidad? Misterio del rostro, misterio de la voz que se abraza a un rostro sabiéndolo conocido desde muy atrás, desde muy antes del ahora, y lo nombra, rasgo a rasgo, fisura a fisura, no para reconstruirlo sino para identificar su movimiento a ese movimiento incesante de la vida, esa presencia inmemorial que se traduce en un gesto, en un guiño, en alguna palabra que se escapa, pájaro, pez, en un sonreír distante hablando de ese otro mundo pleno en su desnudez, mundo del encuentro primigenio y el reconocimiento esencial, inmersión del uno en el otro y del ambos en el Uno, unidad de lo diverso, lenta y dolorosa carrera posterior para recuperar ese irrecuperable primer instante, el centro del círculo, una imagen de eternidad. Sí, y persiste, persiste tenaz el diálogo de lo infinito y lo fugaz entre la posibilidad y lo continuo, persiste la espera a pesar del tiempo en el seno del tiempo mismo, viento solar, la promesa de la germinación, de ese primaveral florecimiento, ciclo de resurrección y muerte, soplo que invade y sobrecoge, ¿de qué otra manera acataría el cuerpo su recurrente sobrevivencia? Una ventana, no un espejo, la búsqueda se cierra y una tarde más cae, redonda, en los arenales del Tiempo...



(De sueños, presagios y otras voces)

El héroe acosado

Una de las constantes en la narrativa hispanoamericana del siglo veinte es la presencia del personaje que voluntariamente se separa del trato de sus semejantes. No pocos de los mejores cuentos, de las mejores novelas tienen como héroe a personas que han roto con la sociedad. No nos referimos, por supuesto, a aquellos protagonistas que, aunque distanciados de su medio, siguen peleando para mejorar esa misma sociedad que los rechaza: tipo de protagonista común en la novela hispanoamericana de protesta social, en la cual la actitud del narrador —a través del héroe— es optimista, ya que todavía cree que es posible conquistar las bestias del apocalipsis moderno: la injusticia, la explotación del hombre por el hombre, la nueva corporación anónima. En este tipo de narrativa del mensaje implícito consiste en creer que la injusticia, la corrupción política y social, la tiranía, la pobreza, las villas miseria pueden ser eliminadas cambiando de dictador, de instituciones políticas, de organización social.

Nos referiremos, sí, al héroe apartado de la sociedad que no es un idealista consciente de que lu-

cha —con las armas o la pluma— por una mejor sociedad, sino un ser acosado, a veces por razones que desconoce; al héroe que aparece en relatos de estructura arquetípica —la cacería— en donde no sólo se le presenta como ser perseguido sino también como víctima de ineludibles fuerzas sociales.

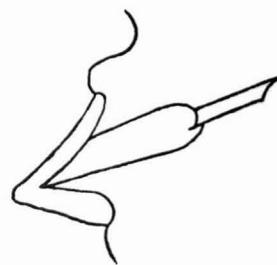
El héroe cazador es el arquetipo al cual la narrativa clásica nos tenía acostumbrados; el arquetipo lo encontramos en Sagitario, el Centauro Quirón, maestro de dioses y de héroes. En la sociedad burguesa Sagitario se convierte en Sherlock Holmes, el detective implacable que siempre *caza* al criminal; o en cazador de leones y elefantes en Africa (“El Riflero terrible y el fuerte Cazador”). Era inconcebible —y para muchos todavía lo es— pensar en un héroe acosado, perseguido, derrotado. En la narrativa contemporánea, sin embargo, es precisamente el que predomina. Lo encontramos en el cuento *The Killers* (*Los pistoleros*) de Hemingway, en donde el protagonista, Ole Andreson, pugilista retirado, acepta el hecho de que va a ser asesinado. Cuando Nick Adams entra en el cuarto donde se aloja y le dice que se cuide, contesta: “There isn’t anything I can do about it”. Y cuando Nick le sugiere que deje el pueblo, Ole Andreson, que está acostado, se voltea hacia la pared y dice: “No... I’am through with all that running around”. Está cansado de corretear tratando de evadir la muerte. Ni el lector ni los otros personajes en el cuento saben qué ha hecho Andreson para ser perseguido. Más tarde, cuando Nick le pregunta a George, el dueño del restaurante, “I wonder what he did?”, éste contesta: “Double-cross somebody. That’s why they kill them for”. Hemingway, con esas palabras, nos informa acerca de la motivación de los pistoleros.

Borges, en el cuento *La espera*, se vale de una estructura idéntica: el protagonista acosado por dos pistoleros. Tanto Andreson como Alejandro Villari son personajes acosados; y también extranjeros (Andreson es un sueco que ha emigrado a los Estados Unidos, y Villari un italiano que se refugia en Buenos Aires).¹ Si bien en el cuento de Hemingway el énfasis recae sobre los dos pistoleros, en el de Borges se enfoca el destino del personaje acosado, personaje que ha tomado para sí el nombre de su perseguidor, para mejor escaparse de él, según cree. Para captar la naturaleza de estos dos héroes acosados, tan parecidos, los autores se valen de técnicas narrativas distintas. Hemingway se apoya en el diálogo, recurso que maneja con soltura y da relieve a los personajes. Borges, en cambio, evita el diálogo y recurre al monólogo interior con el objeto de dar importancia al estado mental del acosado. Las dos técnicas, tan diferentes, están utilizadas con gran provecho por estos dos maestros del cuento, quienes hábilmente nos revelan los rasgos que caracterizan a estos dos héroes acosados y en poder de sus perseguidores.

Andreson, hombre fracasado, espera la muerte



Dibujos de
Isaac Kerlow



con resignación. Villari, en cambio hace un último esfuerzo para escaparse de ella escondiéndose en un hotelucho de Buenos Aires. Los dos, sin embargo, están perdidos, condenados a morir. Hemingway sólo sugiere que Andreson será asesinado, mientras que Borges termina la historia con la muerte de Villari por sus perseguidores. El motivo por el cual le matan no es tan obvio como en Hemingway. Más artista, Borges sólo nos dice que Villari, en el cuarto del hotel donde se aloja, había encontrado un ejemplar de *La Divina Comedia* y que, al leer el episodio de Ugolino y Ruggieri pensó que en su caso Dante no lo hubiera condenado al último círculo del infierno, círculo que, como el lector sabe, es donde se castiga a los traidores.

La asociación entre los temas principales —la traición y la muerte— en el cuento de Hemingway es tenue. En el de Borges, en cambio, la integración de los mismos temas está muy bien lograda. Al hombre acosado, Alejandro Villari, le da muerte Alejandro Villari, su perseguidor. Antes de morir, Villari también se da vuelta en la cama, hacia el lado de la pared.² Andreson lo hace porque está

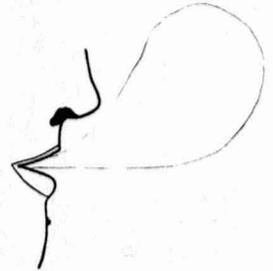
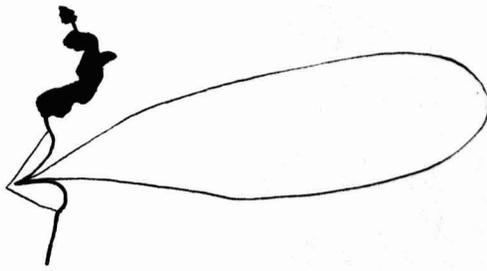
tan cansado de huírle a la muerte que ya no quiere oír el consejo de Nick. Más filosófico, Borges hace que Villari le dé la espalda a los pistoleros para fingir que no existen, que son parte del sueño que tantas veces ha tenido. “Con una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño. ¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron, o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y aguardarlo sin fin, o —y esto es quizá lo más verosímil— para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora? En esa magia estaba cuando lo borró la descarga.”

Ole Andreson y Villari son idénticos precisamente por su deseo de morir antes que sufrir más la agonía de la espera; el horror a la espera de los victimarios es peor que el horror a la muerte. Los dos acosados tienen más en común de lo que se revela en los estilos —tan distintos— de Hemingway y Borges. Los dos protagonistas pueden ser considerados como arquetipos del hombre que prefiere la muerte por parecerle infinitamente menos dolorosa que su espera.

En el cuento *La noche de Ramón Yendía* del cubano Lino Novás Calvo hay una pequeña variante en la estructura: el hombre acosado huye de perseguidores imaginados, no reales. En vez de esperar a sus verdugos, como Andreson y Villari, en un cuarto, pasa la noche recorriendo las calles de La Habana en su taxi, con la esperanza de evadir la muerte; su angustia, sin embargo, no es menos verdadera que la de Andreson y Villari; sus perseguidores, aunque imaginados, no dejan de ser menos reales. Y el desenlace es el mismo: su muerte, que resulta ser un error, no es menos trágica; es la muerte de un héroe desconocido. La respuesta a la pregunta final de uno de los revolucionarios que lo han matado reafirma el poco valor en que se tiene la vida del hombre acosado: “El hombre dijo: ‘¿Lo conoce alguno?’ Nadie lo conocía.” Lo han matado sin saber quién es, sólo por huir, como el cazador a la fiera.

La caracterización del héroe acosado obtiene su punto culminante en la ficción hispanoamericana con la publicación de la novela corta *El acoso* de Carpentier. El héroe innominado en esta compacta obra es el epítome del personaje asediado. Hombre doblemente desvinculado —de su herencia cultural provinciana simbolizada por los padres y la religión cristiana primero, y luego en La Habana de sus estudios universitarios— se refugia en El Partido para escapar de esa existencia anónima. Refugio que, como los anteriores, no representa la salvación. Incapaz de aguantar, igual que Ramón Yendía, el tormento al cual le somete la policía, traiciona al Partido delatando a sus camaradas. De ese momento en adelante es hombre señalado, tanto como lo es el del acné en el cuello, sentado frente a él en el Salón de Conciertos.





El acoso no tiene tregua. Como en el cuento de Borges —pero no en el de Hemingway— el énfasis narrativo recae sobre el destino del acosado y no sobre los perseguidores, meros agentes en su capacidad de verdugos anónimos. Para evadir la muerte, el acosado se refugia en el desván de la casa donde vive su antigua nodriza; en el cuarto de una prostituta, Estrella, y en el Salón de Conciertos, donde por fin los pistoleros le dan muerte. La novela abre cuando el acosado se refugia en ese Salón para escaparse de sus perseguidores, y termina menos de una hora después con las descargas de los cazadores. Es en ese Salón donde repasa su vida entera mientras la orquesta ejecuta la tercera sinfonía de Beethoven; y no es coincidencia que se trate de la Heroica, la sinfonía cuyo tema central es la cacería, el acoso. En estas páginas de Carpentier es donde mejor podemos captar la agonía por la que atraviesa el hombre acosado, el hombre segregado, incapaz de establecer lazos permanentes ni con la familia, los condiscipulos, los amigos, los camaradas o el mundo del arte; y en verdad, ni siquiera consigo mismo. La escena final, la muerte del acoso,

palidece cuando la comparamos con aquellas en torno a la cacería, en las que el héroe se ve sometido a intensos padecimientos, tanto físicos como psicológicos.

En los relatos de Borges, Novás Calvo y Carpentier la muerte del acosado es parte necesaria para el efecto dramático de la anécdota. De las tres muertes, la de Ramón Yendía es la más violenta; las de Villari y el acosado de Carpentier, aunque dramatizadas, tienen menos impacto sobre la sensibilidad del lector: son el resultado lógico, esperado, de los acontecimientos anteriores; se trata de hombres perseguidos que no tienen salida, de hombres-bestias atrapados por el certero cazador.

Las actitudes de los cuatro acosados ante la vida y la muerte son, sin embargo, diferentes. Andreson es un hombre que ha perdido la voluntad de vivir; se ha resignado a morir y quiere que el hecho ocurra cuanto antes. Villari, en cambio, ha anticipado tantas veces el acto de morir, en el sueño, que cuando la muerte por fin le llega no es sino una más en la serie. En el extremo opuesto encontramos a Ramón Yendía y el acosado de Carpentier, quienes no desean morir y tratan de salvarse. Ramón Yendía es el menos desvinculado de la sociedad, ya que tiene una familia a la que mantener y por la cual desvelarse; en el taxi, con el cual se gana la vida, recorre la ciudad en busca de pasajeros y con la esperanza de que las cosas mejoren. El acosado, que desea vivir, ha roto toda comunicación con la sociedad habanera y su provincia, a la que no puede volver; a la muerte de su nodriza tiene que abandonar su escondrijo; la Universidad lo ha expulsado; la iglesia le niega el santuario; el Partido lo persigue. Al final de la novela, escondido entre las butacas del Salón de Conciertos, todavía tiene esperanza de salvarse, de empezar una nueva vida (“No pensarán que he permanecido aquí. Nadie se queda en un teatro cuando ha terminado el espectáculo... Dormir; dormir primero. Más allá empezará otra época”). La brutal muerte y la actitud de un policía hacen resaltar lo irónico de esa mínima esperanza. “Uno menos —dijo la policía recién llamado, empujando el cadáver con el pie.”

Como Ramón Yendía y el acosado, el antihéroe del cuento *En la playa*, de Salvador Elizondo, no quiere morir. Tiene esperanzas de escaparse del implacable cazador de profesión que con él juega como el gato con el ratón antes de dar el zarpazo. El desenlace de este safari en el que la víctima es un ser humano es más que evidente. El acosado, tan gordo y torpe como un elefante, no puede evitar la muerte a manos de un cazador que se regodea con la cacería. La estructura del cuento difiere de las anteriores en que observamos la acción desde dos perspectivas, la del cazador y la de la víctima. El constante cambio de narrador nos permite penetrar en la mente de ambos personajes. Sin embargo, le es difícil al lector simpatizar con ellos. El cazador es un cruel sadista que no sólo mata al ele-





fante humano, sino que lo hace con gusto, ya que cada momento del acto (que puede ser simbólico de un acto sexual) le causa placer. Es un perseguidor, también, mucho más hábil y cruel que los de Hemingway, Borges, Novás Calvo y Carpentier. La escueta anécdota cobra intensidad debido a que no se le comunica al lector la relación que existe entre cazador y víctima, ni el por qué de la cacería. Nunca se descubren los motivos que mueven al cazador, ni los que el fugitivo ha dado para merecer la muerte. A Elizondo no le interesa revelar ese aspecto del relato. Y es precisamente la falta de conocimientos que tenemos acerca de las razones que mueven a los personajes (que no faltan, por ejemplo, en el cuento *El hombre* de Juan Rulfo, de idéntica estructura) lo que hace de este relato uno de los más descarnados entre aquellos que utilizan la cacería como forma arquetípica.

En su cuento Elizondo logra obtener el grado cero de la motivación. En *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, en cambio, la motivación se convierte en el elemento central del relato. El narrador presenta múltiples posibilidades que servirían para

explicar el por qué del acoso, en esta novela de un nazi que se ha refugiado en México. La narrativa adquiere complejidad a través de la ambigua identidad de los personajes: el perseguidor es, o puede ser, el acosado. A la persona que sentada en una banca en un parque en una de las plazas de la ciudad de México, ocupada por la interminable lectura de los avisos de ocasión de un periódico, se le identifica (en una de las muchas posibilidades) con el hombre que le espía escondido tras la persiana de un cuarto en una casa enfrente del parque. Ese doble enfoque, esto es, la identificación del cazador con su víctima; ese sugerir que el perseguidor es un ser no menos angustiado que el héroe acosado es lo que da una nueva variante a la estructura de la cacería, para no mencionar la multitud de posibles interpretaciones que el lector puede dar a las motivaciones de los personajes (o el personaje, si acaso es uno). A la narración, cabe añadir, se le da complejidad por medio de la yuxtaposición de dos tiempos dispares, lo mismo que por el desarrollo de la fábula en trayectorias paralelas, la destrucción de Jerusalén por los ejércitos de Tito y la del ghetto de Varsovia por los esbirros de Hitler.

Si bien es verdad que cada uno de los relatos comentados presenta una estructura interna original, también es verdad que todos ellos se valen de una forma arquetípica externa (la cacería) que nos parece sumamente bien adaptada para captar el tema del hombre desvinculado de la sociedad en que vive. Difieren del arquetipo característico de la novela policial, en la cual el detective persigue y caza al criminal, en que los acontecimientos son observados desde el punto de vista del héroe (o antihéroe) acosado y no de sus perseguidores. Además, en la narrativa policial el detective es el héroe y el hombre acosado es generalmente un criminal a quien hay que castigar. En algunos casos, como sucede en el cuento de Elizondo y la novela de Pacheco, la perspectiva puede ser doble. La estructura es común no solamente en la narrativa hispanoamericana, como hemos tratado de demostrar, sino también en la ficción mundial preocupada por los problemas del hombre contemporáneo en su confrontación con las fuerzas sociales que lo oprimen y con frecuencia lo destruyen.

Notas

1. En una Nota que Borges añadió a una de las ediciones del *Aleph* leemos que el sujeto de la crónica era turco, pero que el autor lo hizo italiano "para intuirlo con más facilidad". También confiesa Borges que el cuento *La espera* se lo sugirió "una crónica policial que Alfredo Doblas me leyó, hará diez años, mientras clasificábamos los libros según el manual del Instituto Bibliográfico de Bruselas, código del que todo he olvidado, salvo que a Dios le corresponde la cifra 231".

2. El recurso lo ha utilizado Antonioni en su película *The Passenger*, en la cual el héroe acosado muere de idéntica manera.



Emilio Rosenblueth

Rousseau y la educación contemporánea

(Segunda parte y última)*

II LAS DEMÁS HUELLAS PROFUNDAS DE JUAN JACOBO

Leeré una cita. Me gustaría que interiormente cada quien adivinara el autor:

"... parece imposible concebir la idea de propiedad si no nace de la mano de obra; pues no vemos que, para apropiarse de lo que no ha hecho, pueda el hombre agregar otra cosa que su trabajo. Solamente el trabajo, otorgando derechos al agricultor sobre la tierra que ha cultivado, se los otorga también sobre el fundo, por lo menos hasta la recolección, y así de año en año; lo cual, sobre la base de una posesión continua, se trasforma fácilmente en propiedad."

¿Es Karl Marx? ¡No! Es Jean Jacques Rousseau. Se ha subestimado a veces la deuda de Marx para con Rousseau arguyendo que aquel se expresó en términos de acción revolucionaria, que su mensaje fue el cambio, mientras que Jean Jacques no trascendió la descripción y el enunciado de cómo convenía que fuesen las cosas, que no pretendió decir cómo implantar cambios, que nada pretendió. En lo superficial esto es cierto, pero fácilmente se encuentra el mensaje implícito; ideas de Marx, como la que se refiere a que el valor de las cosas está en el trabajo del hombre, son corolarios inmediatos del pensamiento rousseauiano, como lo son lemas de la primera y de la segunda constituciones de la Unión Soviética.

Igual sucede con lo que toca a las relaciones entre el yo individual y el yo colectivo. Para Juan Jacobo el individuo elige libremente identificar su voluntad con la de la sociedad, sociedad que es el pueblo soberano provisto de personalidad propia, que no hace decisiones por mayoría de votos sino como una nueva persona, y el individuo opta libremente por acatar todo lo que decide esta persona colectiva. Tanto aquí como en los conceptos sobre la igualdad entre los hombres encontramos el antecedente directo de Marx y de Engels.

La convicción rousseauiana de la propiedad privada se refleja nuevamente en esta otra cita:

El primero que cercó un terreno y dijo *esto es mío*, y encontró gentes tan estúpidas para creerle, fue el verdadero fundador de la sociedad civil. Cuántos crímenes, guerras, muertes, miserias y horrores habría ahorrado al género humano quien, tras arrancar las estacas o cegar el foso, hubiera gritado a sus semejantes: "¡Cuidáos de escuchar a este impostor; estamos perdidos si olvidamos que los frutos son de todos, y la tierra no es de nadie!"

Y de nuevo la relación con Marx es inmediata. Por cierto, Rousseau da crédito a Pascal por lo que atañe a la idea de que la propiedad privada es usurpación.

Es muy interesante lo que dice Rousseau en cuanto al concepto de "dar a cada quien lo que es suyo". En sentido usual, "lo suyo" es la propiedad que tiene cada uno, pero ésta resulta de la usurpación. Si así interpretamos este principio de aparente equidad, nada tiene de justo. Sí tiene de legal, no obstante, pues muchas leyes se inventaron a fin de proteger la propiedad individual, lo que durante milenios significó esencialmente la propiedad de la tierra. Tan es así que, citando a Grotius, recuerda Jean Jacques que los antiguos griegos llamaban a Ceres "La legisladora". De estos razonamientos se colige que aquello que en el sentido de la justicia es de cada



Emilio Rosenblueth (México, 1926) ha publicado numerosos artículos y libros de temas científicos. Es uno de los más importantes investigadores mexicanos en el campo de la ingeniería. Es miembro de El Colegio Nacional y de la Junta de Gobierno de la UNAM.

* Conferencia presentada en El Colegio Nacional, diciembre 1978.

quien es su trabajo. Debe cambiarse toda ley que no lo establezca así, pues conviene que la ley sea justa. Nuevamente Marx.

Los escritos rousseauianos van más lejos en sus implicaciones. Al defender derechos de los desheredados, implican que en rigor no sería justo premiar a quien tiene mayor energía y por consiguiente trabaja más, ni a quien posee mayor ingenio y por tanto produce más, aun cuando trabaje igual. Aquí se niega el dictum de "a igual trabajo, igual salario"; en cambio se validan los principios: "de cada quien según sus capacidades; a cada quien según sus necesidades". (Si saliéndonos de contexto seguimos cuestionando, surge de inmediato la interrogante ¿cómo establecemos diferencias entre lo que necesitan distintos individuos?, a la que nadie ha dado respuesta convincente.)

Y otro antecedente, ahora de las versiones stalinistas y maoístas del marxismo-leninismo: la limitación de las artes a aquellas que el pueblo aprecie y que le transmitan valores morales.

El parentesco ideológico entre el político, filósofo y poeta Mao y el filósofo poeta Rousseau proviene no sólo del linaje Marx-Engels-Lenin, sino directamente de Jean Jacques. Hallamos en Mao los ideales rousseauianos en cuanto a la vida campestre, a la ausencia de división funcional del trabajo y al cultivo puramente utilitario de la ciencia. Para extendernos en este parentesco, debemos considerar la faceta religiosa de Jean Jacques.

Superficialmente se ha impugnado la postura de Rousseau aludiendo a su triple cambio de religión: del calvinismo al catolicismo y nuevamente al calvinismo, para de facto abandonar ambos posteriormente. Se ha dicho, probablemente con razón, que el primer cambio obedeció a una fascinación precoz por Madame Warens, el segundo a conveniencia política para recobrar la ciudadanía ginebrina y el tercero a desinterés por la religión organizada. Todo esto parece incidental y poco relevante. En lo teológico, Rousseau fue deísta y, aunque hallaba manifestaciones de Dios en toda la naturaleza, jamás estuvo cerca del panteísmo. Para él, Dios creó al mundo, le dio leyes y lo dejó a su suerte. La posibilidad de pecar, como aparente contradicción de la bondad infinita del Creador, no le causa desasosiego, pues estima bueno que seamos semejantes a Dios por ser libres en nuestras decisiones aunque inevitablemente implique esto que podamos pecar. Pero hay otro aspecto religioso que, si bien no es del todo original en Rousseau, sí halló en sus manos una exaltación sin precedente: el nacionalismo como religión.

(Cuando Rousseau piensa en términos de unión se refiere al pueblo soberano, no a la clase obrera de todo el mundo. Si habló de unión entre naciones, como lo hizo en su *Proyecto de paz permanente*, se refirió a un convenio entre los jefes de gobierno europeos.) Este nacionalismo religioso está presente en Mao. Y Mao llevó a la práctica los principios igualitarios en grado superior a lo hecho en otros países socialistas. Mientras la revolución bolchevique se apoyó en los obreros fabriles, la maoísta tuvo que apoyarse en los campesinos, y esto lo acerca más a Rousseau. También es fácil relacionar la revolución cultural con los pensamientos rousseauianos.

Hace dos años que los moderados tomaron el poder en China. Se advierte creciente separación de su política con respecto al maoísmo ortodoxo y por ende con respecto a las ideas rousseauianas.

La esencia del mensaje que contiene *El contrato social* puede ilustrarse mediante un ejemplo, ya casi clásico, en términos contemporáneos de teoría de decisiones. Se trata del dilema

de los dos prisioneros. Supongamos que el juez sospecha igualmente de A y de B como autores de un crimen. Los apresa. Razona así: "Si A se declara culpable y B inocente, es seguro que estarán siendo veraces; enviaré entonces a la cárcel a A y dejaré libre a B. Si ambos dicen ser inocentes, no les creeré y partiré la sentencia por igual entre ellos; y si los dos dicen ser culpables, al menos uno será inocente y estará cometiendo un acto heroico; no podré menos que liberar a los dos". En la fig 1 se muestran, matricialmente, los años de cárcel que tocarían a A según lo que declararan él y B; las letras I y C abrevian "inocente" y "culpable". La matriz para B es igual, intercambiando A y B.

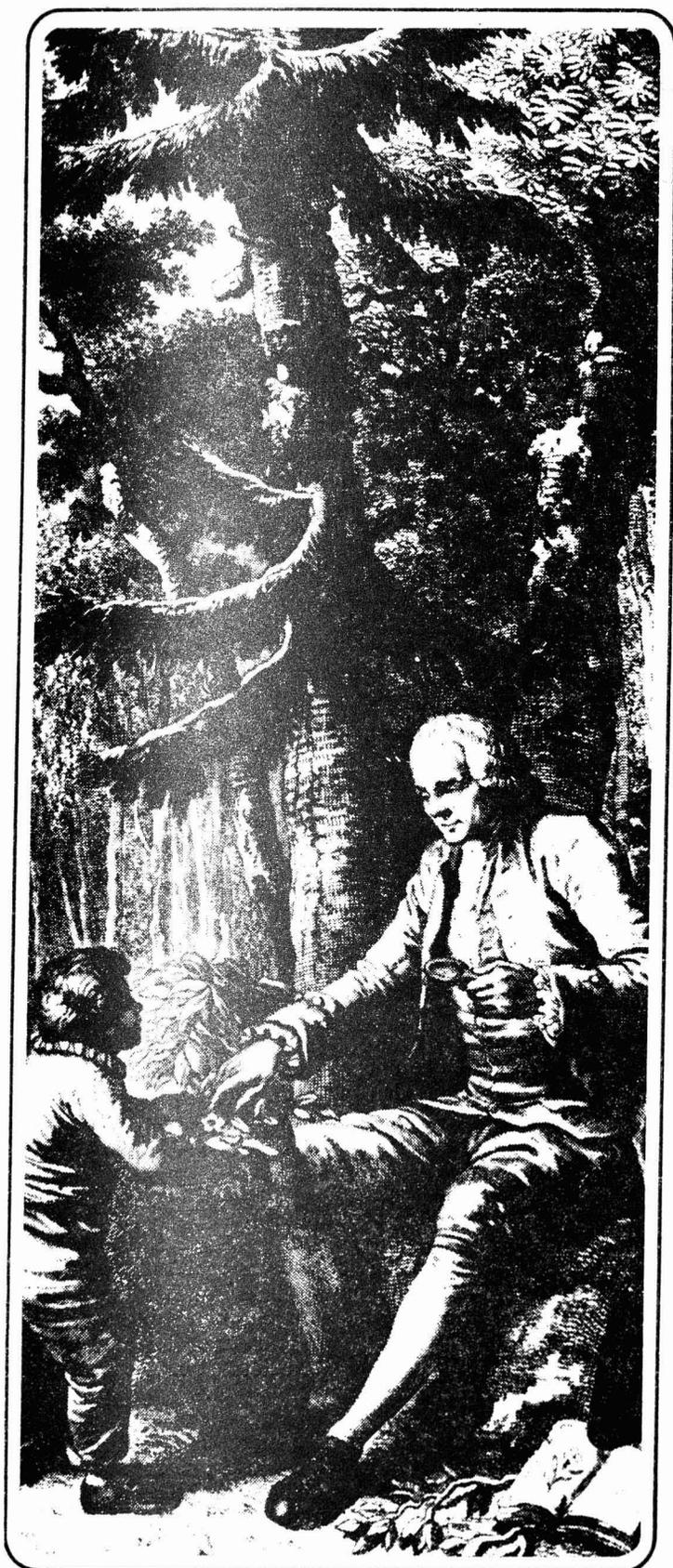
Si los prisioneros actúan por separado, A razonará como sigue: "Si B se declara inocente, me conviene declararme inocente, pues me tocan 5 y no 10 años de cárcel; y si B se declara culpable, también diré que soy inocente, pues salgo libre en vez de ir 10 años a prisión." B razona de igual manera. Por tanto ambos dirán que son inocentes y penarán 5 años. Si en cambio hubieran celebrado el equivalente a un contrato social, si se hubieran puesto de acuerdo, se habrían declarado culpables y les habrían tocado solamente 2 años en prisión; pero, claro, necesitaría cada uno alguna garantía de que no lo traicionaría el otro; creará en su palabra o requerirá que de alguna manera se asegure el cumplimiento de la ley implicada en el convenio.

Un ejemplo más sencillo, pero que ya contiene división funcional del trabajo, es este: A y B transitan por carretera. Se para su auto. Para que arranque necesitan que uno empuje y el otro maneje. Echan suertes. Nuevamente cree uno en la honradez del otro o establecen una manera de asegurar que se cumpla la ley de su convenio.

En Estados Unidos es notoria la influencia rousseauiana sobre William James, Dewey, Veblen, Riesman y Orwell. (Algunos pasajes de William James hacen dudar de su familiaridad con toda la obra de Rousseau. Por ejemplo, según James la felicidad de un individuo es proporcional al cociente de lo que logra entre lo que desea, mientras que para Rousseau el logro cabal de lo que uno se propone es causa de la máxima felicidad posible. Independientemente de que ambos autores abogan por el bienestar de los desvalidos y de cuál autor tenga la razón, si es que alguno la posee, llama la atención que James no haga referencia a Rousseau al presentar un punto de vista que difiere tanto del rousseauiano.)

Muy poco después de la publicación de las principales obras de Rousseau aparecieron refutaciones escritas por clérigos mexicanos. Sin embargo, es casi seguro que las cabezas intelectuales de quienes forjaron nuestra Guerra de Independencia, que Juárez y los intelectuales en su derredor, varios de aquellos que dieron forma a diversas ideologías de nuestra Revolución y los precursores de estos ideólogos conocieron las ideas rousseauianas, sea directamente o a través de otros autores. Consta, por ejemplo, que Fernández de Lizardi conocía a fondo la obra de Jean Jacques y comulgaba con la mayoría de sus postulados.

Sería erróneo tratar de encajonar las ideas filosóficas, sociales y políticas de Rousseau en cualquiera de las ideologías nacidas después de él. El brillante ensayo de Leszek Kolakowski, "Cómo ser conservador-liberal-socialista" (*Vuelta*, nov 1978, 45-46, tomado de *Encounter*, oct 1978) eclécticamente toma lo mejor que ofrece cada una de estas tres ideologías y las halla congruentes y complementarias entre sí. Es una fusión en las copas de árboles ya crecidos; Rousseau parece una fu-



sión de diversas tendencias que en él se alimentaron, una fusión en las raíces.

Es notable el paralelo de las ideas de Rousseau y de Vico en materias de educación, historia y sociología, a pesar de que ninguno conoció la obra del otro.

Cuando Rousseau escribe sobre economía política, emite juicios agudos sobre asuntos fiscales que son de sumo interés hoy en día. Por ejemplo, defiende el impuesto al consumidor en sustitución del impuesto al productor. Da dos poderosos argumentos: el consumidor burgués desarrollaría conciencia de que dilapida en lo superfluo y tendería a refrenarse, cosa que no sucede con el productor al cobrar a este los impuestos; y el productor generalmente está organizado, por la índole misma de su actividad, de manera que la ocultación y la evasión fiscal le resultan mucho más sencillas que al consumidor. El impuesto al consumidor se ha discutido seriamente en las cámaras del gobierno británico y resurge ocasionalmente; se antojaría reconsiderarlo a fondo. También señala Rousseau, cuando habla del impuesto a la propiedad, que este debería limitarse a dos tipos de objetos: aquellos que por sus dimensiones no se pueden ocultar fácilmente, como los inmuebles, y aquellos cuyo valor radica esencialmente en su lucimiento, así que no se adquieren para esconderlos.

Muy relacionado con las ideas de Jean Jacques sobre sociología y política es lo rousseauiano como inspirador de revoluciones, revueltas, experimentos de convivencia y utopías. En 1789 el santo patrono de todo revolucionario francés era Jean Jacques Rousseau. Se ha argüido que este hecho sólo matizó en parte la retórica de la Revolución y quizá la precipitó; que seguramente habría ocurrido cuando se llegó a cabo o no mucho tiempo después; que los mensajes de Rousseau se correlacionan menos con los hechos que los escritos más radicales de Helvetius, y que el ambiente estaba de cualquier manera cargado con ideas semejantes a las rousseauianas y estaba maduro. El punto se puede discutir; difícilmente dilucidar. Un hecho significativo que refuerza la concesión de la mayor parte del crédito a Jean Jacques es que Robespierre lo visitó para manifestarle su admiración, conversó con él y estaba impregnado de sus ideas. Es claro, por otra parte, que el jacobinismo, el Reino del Terror y demás posiciones y acciones extremistas de la Revolución Francesa no se relacionan estrechamente con lo que Jean Jacques pensaba.

Todas las guerras de independencia en el continente americano se emparentan con ideas rousseauianas. En particular, Simón Bolívar fue apasionado admirador de Jean Jacques.

La mayoría de las comunas que se han establecido en los continentes europeo y americano a partir del siglo pasado están o parecen estar inspiradas parcialmente en interpretaciones literales de los escritos de Rousseau. El fracaso de buena parte de estos esfuerzos habla de ingenuidad al suponer que los sistemas en el poder no reaccionarían aplastándolos; no necesariamente revela posibles fallas en el pensamiento subyacente de Jean Jacques.

En teoría de la evolución se ha dado gran crédito a otros enciclopedistas, como Diderot y Buffon, al buscar los antecedentes de Darwin. Sin embargo, tales autores se expresaron en términos de evolución o perfectibilidad dentro de una misma especie. Fue Jean Jacques, aparentemente, quien por primera vez apuntó la posibilidad de una evolución que produjera nuevas especies. No tiene gran importancia que esta innovación haya estado restringida al hombre y los antropoides.

Numerosos autores dan todo el crédito a Rousseau como creador de la antropología moderna. Destaca Lévi-Strauss,

quien le atribuye la paternidad de sus ideas sobre estructuralismo y lo cita con gran frecuencia. Por otra parte, una lectura superficial y parcial de Rousseau puede conducir a justificar las ideas de Ardrey en su *Génesis africano* sobre la agresividad y el imperativo territorial como componentes esenciales de la vida del hombre primitivo y moldeadores de nuestra actual manera de ser. Bien que Ardrey no sea antropólogo y pocos investigadores consagrados lo tomen en serio, pero su influencia ha sido significativa en amplios grupos de sus lectores, así que vale la pena hacer mención de él. Hay dos hechos recientes que echan por tierra las tesis ardreyanas: el estudio comparativo de los cromosomas del hombre y los antropoides ha llevado a la conclusión de que nuestro pariente más cercano en el mundo de hoy no es el chimpancé, por más que su simpatía haya hecho desear o pensar que así era, sino el gorila; y los hábitos del gorila lo asemejan mucho al comportamiento probable de nuestros antepasados como seres de andar erguido, bajados de los árboles, con existencia confinada principalmente a las llanuras. El segundo hecho es que en los gorilas no se dan la agresividad ni el imperativo territorial como elementos condicionantes del comportamiento social; rige más bien el imperativo de la vida familiar. El cuadro que se nos descubre justifica en grado casi increíble lo que Rousseau había intuido sobre la vida del "hombre natural", de nuestros antepasados inmediatamente previos a la existencia de sociedades civiles.

Entre los antropólogos poco posteriores a Rousseau y casi contemporáneos de él, compartieron varias de sus ideas Robinet, La Mettrie (autor de *El hombre máquina*), Monboddó y Smellie.

Varias figuras destacadas en etología moderna, como Lorenz, emplean razonamientos muy próximos a los que introdujo Rousseau al analizar la relación entre las condiciones de vida de nuestros antepasados recientes y los patrones de vida de nuestros días.

Es fácil encontrar un parangón aun más estrecho entre el tipo de análisis rousseauiano y el de la disciplina que hace poco ha cobrado cartas de respetabilidad —la sociobiología—, y no faltan sociobiólogos que reconocen en Jean Jacques el origen de sus enfoques.

También a Rousseau hemos de atribuir la inauguración de la antropología lingüística, junto con albos estructuralistas, en su ensayo sobre el origen de las lenguas, en que nuevamente demuestra su penetrante intuición.

Por lo que vimos en la primera charla, cabe la siguiente lista respecto a quienes siguieron a Rousseau en pedagogía: Pestalozzi, Froebel, María Montessori, Freud, Dewey, Piaget. En realidad, sin embargo, hemos de advertir un rompimiento de Pestalozzi con las ideas rousseauianas una vez que se desencantó de ellas por haberlas interpretado al pie de la letra.

De la línea Pestalozzi-Froebel-Montessori se derivan multitud de sistemas "progresistas" y "activos" de hoy. Por otra parte, si comparamos a Fromm con sus antecedentes psicoanalíticos inmediatos y con Rousseau, lo encontramos más cerca de este que de aquellos.

Es interesante lo ocurrido en la pedagogía de Estados Unidos. Wordsworth y los trascendentalistas derivan directamente de Locke, sobrepasando desarrollos europeos intermedios. Después, en los poetas románticos y en Pestalozzi, Froebel y Montessori encuentran fuente de inspiración Alcott, Thoreau, Emerson y Peabody, mientras que Hawthorne y Dewey beben directamente en la fuente rousseauiana reconociendo los méritos trascendentes de las ideas de Jean Jacques.

En el desarrollo de la pedagogía mexicana es avasalladora

la influencia de Comte en el positivismo, y Comte está estrechamente ligado a todos los enciclopedistas salvo a Rousseau. La maravillosa escuela rural mexicana, que floreció en las décadas de los veinte y treinta, rompe con la tradición positivista y se emparenta directa, indirecta y en parte independientemente con Pestalozzi. Las influencias de Froebel y María Montessori se manifiestan en subsistemas aislados. Diríase que en pedagogía los mexicanos hemos ignorado a Rousseau y que no nos haría daño su relectura.

* * *

Por España y costas más orientales del Mediterráneo entraron hasta la médula del europeo la cultura y sensibilidad árabes, cultura y sensibilidad que ilustran las siguientes palabras, entre las mil y una que el árabe legó al castellano:

Albañil, adobe, aldea, alcázar, almena, adoquín, aljibe
 Álgebra, algoritmo, guarismo
 Alquimia, alambique, alcohol
 Almanaque, Aldebarán, Algol, nadir, acimut
 Alejedrez, alfil
 Almirante, arrecife, alcalde, alguacil, alcancía, almacén
 Jinete, alazán, albardón, enjaezar
 Jarra, atún, arroz, berenjena, almíbar, sandía
 Alhaja, alfiler, ajuar, algodón
 Gaita, guitarra
 Alhelí, sándalo, jazmín
 Ojalá, alborozo, albricias, algarabía
 Alharaca, alboroto, alarido
 Alcoba, almohada, diván

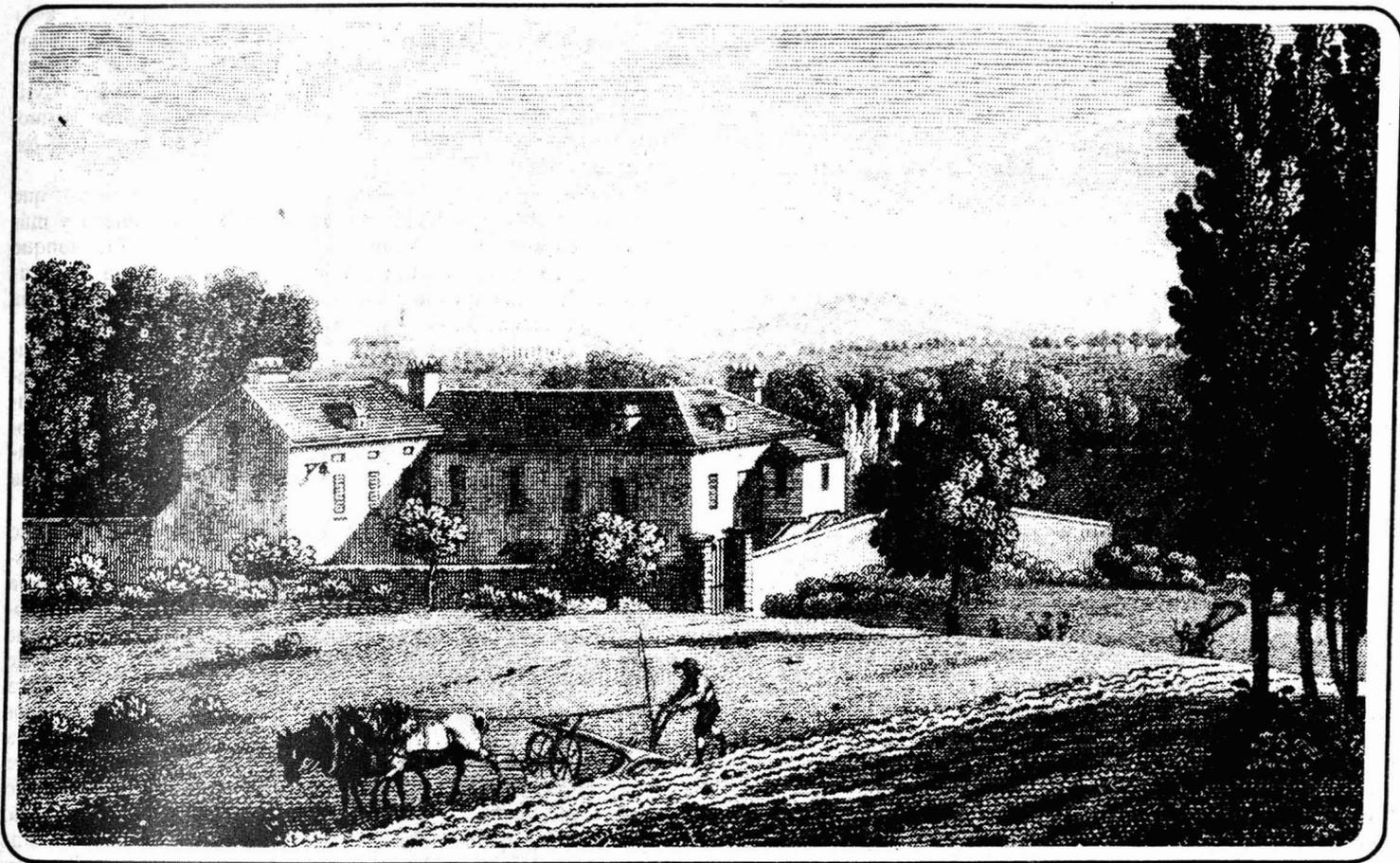
Y están *Las mil y una noches*. Porque empieza con *al*, se antoja decir que los árabes dieron *alma* a Europa.

Desde antes de Cristo había habido contactos. Los árabes enseñaron a los romanos a usar ladrillo y construir bóvedas, como después enseñarían a los otros europeos los números, el álgebra y mucho de filosofía.

Bien que el pueblo árabe no había creado todo lo que enseñó, pero había hecho suyo lo que armonizaba con su temperamento, y lo que hizo suyo matizó su temperamento. De los sumerios, asirios y caldeos aprendió a fabricar y emplear el ladrillo; su filosofía se apoyaba en la de Grecia clásica; los números arábigos descienden quizá de símbolos hindús, como también en la India nació el ajedrez y adquirió en Persia parte de su nomenclatura; y la palabra *atún* vino del latín; pero arábigo era este mosaico.

Otras antiguas influencias semitas habían fertilizado el campo y después reforzaron el aculturamiento. Está la lucha entre Roma y Cartago por la supremacía absoluta. Los fenicios y hebreos habían sembrado de colonias los mundos griego y latino. Si alguien pregunta cómo es la sensibilidad semita en comparación con la de los antiguos europeos, digámosle que tome tres textos bíblicos: dos que muestran fuerte influencia griega: el *Eclesiastés* (Vanidad de vanidades; todo es vanidad) y el *Evangelio de San Juan* (En el principio fue el Verbo), y una semítica pura: *El cantar de los cantares*. Y el cante hondo, gitano, la danza, tiene en la música tanto de hebreo como de árabe. De la India salieron los gitanos y, pasando por Egipto, marcaron con su estancia la sensibilidad de Hungría y de los pueblos latinos, reforzando aun más lo que legaron los árabes.

En un aspecto profundo es hoy pertinente ver lo que los árabes transformaron a los europeos. Se estaban infiltrando des-



de muy antaño la cultura y la sensibilidad que se acendran y que saturan a Europa a raíz de las cruzadas. De los países latinos surge y se esparce lo romántico; es romántico por latino, y latino porque estos pueblos estaban ya levemente arabiados; y es en el contacto de los pueblos latinos con el árabe que cuaja esplendoroso el romanticismo en torno al siglo 12. Unos siglos después, en Europa oriental se sumarán los invasores y conquistadores asiáticos —tártaros y turcos— que habían tomado de los árabes la religión y parcialmente su cultura, esparciendo y cimentando todavía más lo arábigo.

Los vitrales de la catedral de Chartres nos hablan del profundo cambio. En los primeros vitrales Cristo es la figura cimeria; y luego, de pronto, lo es la Virgen María; y la veneración por la madre de Dios se extiende por Europa. Se trata de la manifestación religiosa del romanticismo arábigo, pues característica primordial de este sentir la vida es que la mujer se convierte en el centro dominante de atención, digna de ser venerada. La mujer, como intermediaria entre el hombre y Dios, nos impele a recordar lo que cristalizaría medio milenio después en Rousseau y en Goethe: conoceremos el más allá gracias al amor que tengamos por una mujer. Para amar hay que creer, así que cito de nuevo a Bécquer: "Hoy la he visto; /la he visto y me ha mirado; /hoy creo en Dios".

Este amor a la mujer no es la pasión primitiva; es algo muchísimo más refinado; manifiesta la sublimación de los deseos y pasiones mundanos para convertirlos en los valores supremos del alma.

La transformación de lo sexual en sensual, del deseo en

amor por la mujer y de este en el amor a Dios tienen lugar en un proceso de que forman parte esencial la educación de las pasiones y el diferimiento de la satisfacción del apetito. La mujer árabe se cubre el rostro con un velo; el hombre de ese pueblo no la saluda de mano. Lo material pasa al dominio de la imaginación. La sublimación crea también el amor a la naturaleza toda, la reasignación de significados al mundo sensible, pero ahora poéticos, imaginativos, el refinamiento exquisito en los placeres de todos los sentidos: perfumes e incienso, manjares deliciosos, telas gratas y sensuales al tacto, música erótica, arabescos finísimos en el decorado; y despierta en el europeo el gusto por lo árabe, al atractivo de lo exótico. Característicamente la mujer más amada, por quien se suspira y se acometen hazañas heroicas, es la que no se puede alcanzar.

En el romanticismo arábigo se apoya *La divina comedia* casi tanto como en Virgilio. Y del romanticismo arábigo nacen los caballeros andantes y los libros de caballería. Cervantes, a la vez que ironiza este idealismo, lo abraza y nos lega el estudio más bello de la condición humana. Todo esto en pueblos latinos. Después vendrá su extensión a otros.

El agudo historiador y poeta Robert Graves está consciente de los orígenes y de los ecos modernos y aun contemporáneos. Nos explica el significado de las siglas MA que tenía el anillo de Lawrence de Arabia (¡sí, de Arabia!): dicen *Mon Altesse*; implican "Dama mía, inalcanzable, vivo y muero por el amor que os profeso"; dicen Dulcinea.

Hubo, es cierto, místicos sajones pero tardíos y escasos. Los grandes fueron latinos y tuvieron el alma un poco árabe.

Esta es la herencia que recibe Jean Jacques Rousseau; y en el sentido moderno de la palabra, es él quien crea la novela romántica al escribir *Julia* o *La nueva Eloísa*; al hacerlo, abre las compuertas del romanticismo en todas las artes. No en vano califica Jacques Maritain a Rousseau de místico.

¿Cuál es el sentido moderno de la palabra *romanticismo*? Es el romanticismo arábigo hecho consciente.

Rousseau abre las compuertas en las artes, y junto al caudal está la herencia de Rousseau en las ciencias.

Como sería de suponerse, el linaje de Rousseau es decisivo en literatura, donde se manifiesta no sólo en la inauguración del prerromanticismo, del romanticismo, del *Sturm und Drang* y varias otras corrientes literarias, sino también por lo que toca a su estilo retórico. Adicionalmente sus ideas filosóficas, éticas y sociales están presentes en Schiller, Lessing y Goethe; se acendran en Tolstoy (quien se apasionó con Jean Jacques) y otros escritores rusos de fin del siglo pasado, y reaparecen en el surrealista Antonin Artaud y el socialista Bertold Brecht; y el último de estos influyó fuertemente en el desarrollo de las artes dramáticas mexicanas.

Forzando el término cabe llamar perrománticos a Haydn (1732-1809) y Mozart (1756-1791). Le queda quizá mejor a Clementi (1752-1832), a quien se atribuyen las primeras sonatas casi románticas, y que merecería un lugar destacado en la historia musical si hubiera sido tan buen compositor como fue intérprete. Propiamente el romanticismo alemán se inicia en Beethoven (1770-1827) y Schubert (1797-1828), quienes habían dado cima al clasicismo, de manera estrechamente paralela a lo que medio siglo antes había hecho Rousseau en filosofía, sociología y literatura. El romanticismo musical alemán se continúa en una riquísima serie de compositores que culminan en Mahler, el Schönberg temprano, Hindemith y, ya en nuestros días, en desarrollos más paralelos que estrictamente colineales con este, en Karl Amadeus Hartmann y Boris Blacher. A su vez, parcialmente el romanticismo alemán y en parte la conciencia nacionalista (como vimos, emparentada con Rousseau) generan durante el siglo pasado múltiples romanticismos nacionalistas. Entre estos destacan el ruso (Glinka, Chaikovski, Los Cinco, etc) y el francés (Fauré, Frank (aunque haya sido belga), Chausson, Saint-Saëns, D'Indy Dukas).

En las biografías de quienes iniciaron el movimiento romántico, tanto en literatura como en música, llama la atención el componente trágico. Beethoven, al igual que Rousseau, tenía enorme éxito con las mujeres. Rousseau vivió tragedias amorosas. Beethoven buscó amores imposibles. Schubert hizo innecesariamente algo trágico de su corta vida. Siguiendo con otros compositores románticos, vale el mismo comentario sobre von Weber; Schumann tuvo crisis nerviosas que revistieron tonos trágicos en su vida interior; y huelgan comentarios sobre Chopin. Se antoja interpretar este aspecto de sus vidas como consecuencia de la síntesis de apasionamiento, subjetivismo y valoración suprema de la sinceridad: para que un romántico pudiese expresar sentimientos trágicos tenía que hacerlo apasionadamente y por tanto haber llevado una vida intensamente trágica.

Introduciré aquí una referencia a otra corriente musical, tanto por lo que adeuda al romanticismo como porque tiene otro contacto fascinante con Jean Jacques Rousseau. En efecto, el impresionismo musical, prácticamente personalizado en Claude Achille Debussy (1862-1918), surge del romanticismo na-

cionalista francés apoyándose firmemente en Fauré, y a la vez se desarrolla paralela aunque desfasadamente al impresionismo pictórico, que está estrechísimamente ligado a la figura de Rousseau, y al cual pronto haré referencia. (El inglés Cyril M Scott, nacido en 1879, también inauguró el impresionismo, independientemente de Debussy, inspirándose en música de los Mares del Sur.)

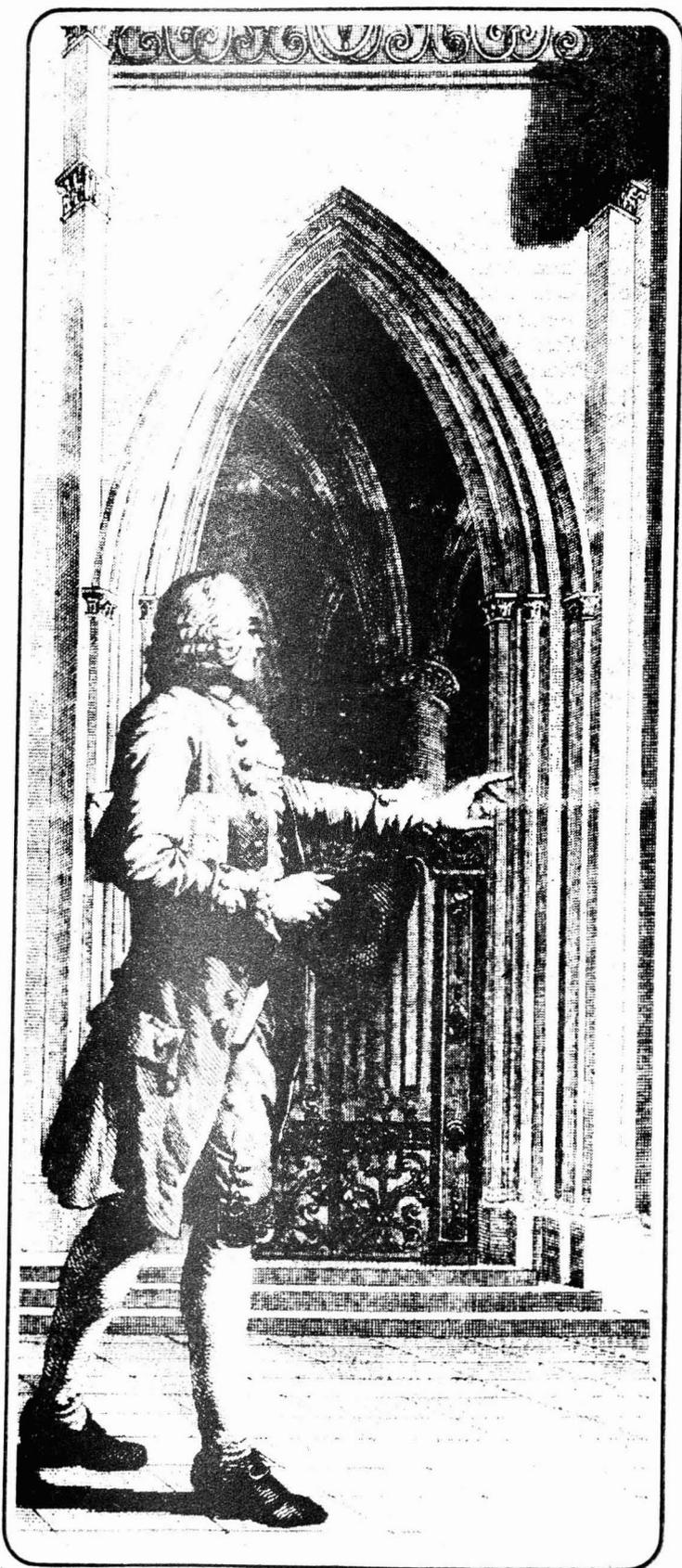
Como la pintura, la música tuvo su postimpresionismo, que también floreció principalmente en Francia. Su primero y más brillante exponente es Maurice Ravel (1875-1937), aunque hay quien lo clasifica entre los impresionistas. Estela contemporánea del posimpresionismo es el grupo La Joven Francia en que descuella Olivier Messiaën, nacido en 1908.

Destaca, como exponente del romanticismo pictórico, Eugene Delacroix; su temática tiene tanto de la Revolución Francesa que no puede su nombre desligarse del de Rousseau. Muchos otros pintores románticos merecerían mención. Por razones que haré evidentes, me limitaré a Goya, Velázquez, Watteau, Chardin, Corot, Millet, Daumier y la escuela holandesa del siglo 19.

El impresionismo pictórico francés emana del romanticismo pictórico. Se caracteriza por el afán de pintar la luz; por descomponerla en colores elementales sobre la tela para que la retina los sintetice dando sensación vibrante, de gran luminosidad; y por la devoción a la naturaleza ("una pincelada que se da frente a la naturaleza vale más que horas enteras de dedicación en el taller"). En este sentido está aun más cerca de Rousseau que el romanticismo. Hay antecedentes obvios del impresionismo en Turner, por su genial y obsesiva manera de representar la luz, y en los románticos que mencioné, por la descomposición de la luz en colores elementales. El último cuadro que pintó Goya ("La lechera de Bordeaux") es ya, según el maestro Armando Torres Michúa, francamente impresionista. Varios goyas y velázquez que hoy se exhiben en Bellas Artes son muestras de antecedentes inmediatos del impresionismo. (La mención de Daumier en la lista de precursores puede discutirse, y no sería descabellado verlo también como precursor del movimiento postimpresionista y de algunos salidos de este.) Cuando decimos "pintar la luz" no podemos evitar el recuerdo de Rembrandt y considerarlo como precursor del impresionismo tanto en este aspecto como por la solución que sus trazos tienen en algunos dibujos, y, a propósito, vienen a mente Rubens y otros holandeses renacentistas como precursores.

Se han mencionado un antecedente científico y uno tecnológico del impresionismo. Se ha mantenido que la teoría ondulatoria de la luz, desarrollada por Helmholtz y Chevreul, dio bases para la descomposición de la luz en sus elementos constitutivos. También que el advenimiento de la cámara fotográfica apartó del deseo de pintar la naturaleza fotográficamente. Como vimos, sin embargo, los antecedentes pictóricos y espirituales bastan para comprender las intenciones del impresionismo. No que los avances científico y tecnológico no hayan influido en el desarrollo del impresionismo, pero diríase que se ha exagerado su importancia.

A diferencia de sus contemporáneos, los prerrafaelistas, los impresionistas carecieron de un conjunto de normas formales, y privó entre ellos el individualismo. Los impresionistas se congregaron en torno a Manet. La figura de Manet es doblemente relevante a nuestra charla sobre Rousseau: no sólo es quien da cohesión a los impresionistas sino que se trata de un gran innovador. Como otros de gran talla, culmina el movimiento que lo precede, rompe con él y sintetiza lo viejo con



lo que él ha innovado, para inaugurar así un movimiento. Quienes lo siguen generalmente no se apartan mucho del nuevo trayecto. Así sucedió con Rousseau como cumbre del enciclopedismo, delator de los excesos de este y creador del alto romanticismo, síntesis de la razón y la pasión (reservamos el término "bajo romanticismo" para la mera negación del enciclopedismo, para el mero remplazo de los pensamientos con sentimientos). Cumbre de lo clásico, rompimiento y síntesis, alto romanticismo, son Beethoven y Schubert; bajo romanticismo von Weber.

La exhibición de "Olimpia" de Manet causó escándalo. Se le criticó su composición heterodoxa. Sin embargo la composición se inspira en la "Maja desnuda" de Goya (expuesta actualmente en Bellas Artes) y la "Venus con espejo" de Velázquez, que a su vez se derivan de las composiciones de "Venus reclinada", título que lleva tanto un cuadro de Giorgione como el de Tiziano. También escandalizó la composición del "Almuerzo sobre la hierba" de Manet; y el dibujo de esta obra es una réplica, prácticamente trazo por trazo, de un grabado de Marcantonio que copia el "Neptuno y ninfas" de Rafael; además, el tema se inspira claramente en el "Concierto campestre" de Giorgione.

El impresionismo alcanza su máxima calidad y pureza en Manet y en Renoir. Renoir, sin embargo, abandonó después este movimiento y se tornó casi preimpresionista. Lo mismo ocurrió con Seurat, exponente más destacado del puntillismo, forma extrema del impresionismo. Una figura de particular interés en el movimiento impresionista es Edgar Degas, el "impresionista reluciente", el "impresionista a pesar suyo". Se ha dicho que de todo el siglo 19 sólo Ingres compitió con él como dibujante.

Cuando se veía próximo el agotamiento del impresionismo surgieron los postimpresionistas. Los mayores fueron Cézanne, van Gogh y Gauguin. Cézanne casi no acude a la técnica de la descomposición de los colores. Cézanne, que parece azorarse apasionadamente de cuanto ve, independiza el trazo y el color, nos muestra simultáneamente la visión de las cosas desde donde está el pintor y un poco más, se preocupa por representar el peso, la pesantez de las cosas, y sus últimas obras con casi cubistas. Fue él quien dijo que todas las formas pueden reducirse a la pirámide, el cubo y la esfera. Van Gogh no abandona del todo algunos gustos y modalidades impresionistas; evoluciona hasta lograr una pintura apasionada, avasallante, plena de mística y locura, tan grande es su intensidad; hasta los objetos adquieren vida y pasión en su paleta; prefigura el expresionismo y puede decirse que lo inaugura. Gauguin se aparta completamente de las técnicas impresionistas y, sin embargo, por su temática es el más fiel rousseauniano.

De los postimpresionistas fertilizados por otras formas artísticas emanan estilos que son legión. La síntesis de Cézanne y la escultura africana da nacimiento al cubismo. Matisse y Vlaminck conducen el fauvismo a su cumbre, y en Matisse hay componentes chinos y japoneses que ya se acusaban en Monet. Nacen también el surrealismo, y su hermano menor el realismo fantástico, el dadaísmo, el futurismo y multitud de otras tendencias más efímeras. Máximo exponente de unas y padre o precursor de otras fue Marcel Duchamp.

De entre las corrientes que siguieron al posimpresionismo merece especial mención el expresionismo alemán. Pictóricamente tiene sus antecedentes inmediatos en el pintor holandés Vincent van Gogh, el suizo Ferdinand Holder y el noruego Edvard Munch, y encuentra un precursor en El Greco, como es fácil apreciar en el Palacio de Bellas Artes. El expresio-

nismo saca inspiración ideológica de la novela *Candide* de Voltaire, y esta es la principal razón por que nos interese el expresionismo hoy en la noche.

El 1o. de noviembre de 1755, el terremoto más violento de la historia redujo a ruinas buena parte de Lisboa. El fenómeno se sintió desde Escocia hasta Asia Menor. En la víspera del evento, Lisboa se estaba convirtiendo en una de las ciudades más prósperas del mundo merced a la riqueza de las posesiones portuguesas de ultramar. En el lapso de dos minutos eso se acabó. Hubo tragedia y muerte, lamentaciones y llanto, pérdida de fortunas y de supremacía. En toda Europa hubo estu-por. Voltaire escribió un ensayo en defensa del pesimismo.

Como casi todo lo que Voltaire hacía por entonces, su ensayo recibió la crítica acre de Rousseau. Voltaire respondió con *Candide*. El espíritu de la novela inspiró cerca de siglo y medio después, al movimiento expresionista alemán. El mensaje de este movimiento pictórico es, en general, tan negro que anonada.

Pasados los primeros años del siglo XX hubo en Alemania exposiciones de cubistas, fauvistas y demás derivados del postimpresionismo francés. El expresionismo tomó entonces otro rumbo, quizá levemente menos fatalista. En un solo movimiento pictórico se conjugaron los herederos remotos de los dos terribles enemigos, Rousseau y Voltaire.

Entre los principales exponentes del expresionismo alemán se hallan su iniciador, el ruso Wassily Kandinsky, Max Pechstein, Franz Marc, Emil Nolde, Oskar Kokoschka, L. Corinth, el judío-lituano Chaim Soutine y el judío-ruso Marc Chagall. Tanto a Chagall como al suizo Paul Klee se les coloca en este movimiento y quizá por su técnica así deba ser; no por su amable temática.

Casi todos los expresionistas alemanes perecieron en la guerra o por suicidio o por la persecución nazi. Muchos años después seguía trabajando Klee, influenciando a optimistas ebullientes como Dubuffet, y Chagall todavía produce y deleita.

Hemos visto el desarrollo del impresionismo pictórico y de sus estelas a manera de ejemplo de los múltiples surcos que en la historia hizo Juan Jacobo. Los surcos son profundos y ya los sentimos parte nuestra, tanto que nos parecen verdades evidentes. La relectura de Rousseau nos hace apreciar la magnitud de sus contribuciones, percatarnos de que vive hoy entre nosotros, vive en cada uno de nosotros, en cada uno de quienes asistimos hoy por la noche a esta sala.

AÑOS DE CÁRCEL PARA A

PRISIONERO	B		
	I	C	
A	I	10	0
	C	5	2

Fig. 1 Dilema de los dos prisioneros

BIBLIOGRAFÍA

Juan Jacobo Rousseau publicó entre otras las siguientes obras:

- 1750 *Discurso sobre las ciencias y las artes* ("Sobre si el restablecimiento de las ciencias y de las artes ha contribuido al mejoramiento de las costumbres").

- 1752 *El adivino de la aldea* (comedia estrenada como ópera en 1759).
 1753 *Carta sobre la música francesa*.
 1755 *Discurso sobre el origen y fundamento de la desigualdad de los hombres*.
 1755 *Carta a d'Alembert*.
 1761 *Julia o La Nueva Eloísa*
 1762 *Emilio o La educación*
 1762 *El contrato social o Principios del derecho político*.
 1762 *Carta de defensa*.
 1763 *Carta desde la montaña*.
 1767 *Carta a Malesherbes*.
 1771 *Consideraciones sobre el gobierno de Polonia*.
 1774 *Diccionario de botánica*.
 1781 *Primeros libros de Las confesiones*. (póstumo)
 1782 *Diálogos de Rousseau, juez de Juan Jacobo*.
 1788 *Ensueños de un paseante solitario*.
 1788 Segunda parte de *Las confesiones*.

Consulté las siguientes obras acerca de Rousseau y de sus escritos:

- "Rousseau, Jean-Jacques", Encyclopaedia Britannica, Inc, Chicago, 1956.
 Lemaître, J. *Juan Jacobo Rousseau*, trad. por Irazusta, Editorial Huemul, S. A., Buenos Aires, 1967.
 Sanguinetti, H.J., *Rousseau: su pensamiento político*, Centro Editor de América Latina, S. A., Buenos Aires 1968.
 Cardona de Gibert, A. "Presentación", en *Emilio o La educación*, Editorial Bruquera, S. A., Barcelona, 1971, 11-20.
 Cardona de Gilbert, A., y González Gallego, A. "Estudio preliminar", en *Emilio o La educación*, Editorial Bruquera, S. A., Barcelona, 1971, 21-59.
 Moreno, D., "Estudio preliminar", en *Juan Jacobo Rousseau: El contrato social o Principios de derecho político, Discurso sobre las ciencias y las artes y Discurso sobre el origen y desigualdad*, Editorial Porrúa, S. A., México, quinta edición, 1977, IX-XLVI.
Rousseau for our time, Daedalus, 187, 3 Proc. Am. Acad. of Arts and Sciences, verano de 1978, con artículos por B. Baczo, B. R. Barber, A. Bloom. Featherstone, L. Grossman, W. Kessen, F. E. Manuel, R. D. Masters, B. I. Schwartz, J. N. Shklar J. Scarobinski y R. Wolker.
En busca de Jean Jacques Rousseau, La gaceta, Año 8, 95, nov. 1978, Fondo de Cultura Económica, México, con textos de M. S. Anderson, R. Bayer, E. Becker, A. Béguin, J. Boswell, H. N. Brailsford E. Cassirer, A. Castañón, W. Dilthey, J. y F. Gall, A. Gari. G. W. F. Hegel, P. Henríquez-Ureña, E. Imaz, E. Kant, C. Lévy-Strauss, J. de Maistre, F. Meinecke, W. Muschg, H. Peyre, M. Raymond, A. Reyes, J. J. Rousseau, G. Steiner y M. Weber, trads, por A. Castañón, J. García Terrés, A. Reyes y M. Uribe.
 Palop, P. "Un Rousseau contemporáneo: Piaget y la metafísica", suplemento de *El Día*, México, 19 nov. 1978, 14.

El cuento de ficción científica está tomado de:

- Bradbury, R., "El ruido del trueno", en *Las doradas manzanas del sol*, trad. por F. Abelenda, Ediciones Minotauro, SRL, Buenos Aires, 1962 (la ed. en el original, 1952), 110-125.

Evocación de Héctor Xavier:

Muerte de María Izquierdo, dolor de Frida Kahlo

Héctor Xavier inició su carrera artística como alumno informal de La Esmeralda. Allí conoció a muchos integrantes de la Escuela Mexicana de Pintura. Pronto superó las influencias tempranas y afirmó su personalidad. El éxito de sus primeros años como artista plástico se basó en un extraordinario dominio (casi deslumbrante) del oficio. Pero Héctor Xavier no se conformó con el descubrimiento y con la explotación de algunas fórmulas con las que había obtenido el éxito y podía continuar teniéndolo. En ese momento incomprensiblemente (para los filisteos) se rebeló contra el medio que lo rodeaba, y se apartó de sus protectores, dedicándose a una busca profunda y dolorosa de su verdadera vocación: conoció el duro rostro de la soledad, y enfermó de un padecimiento crónico. Entonces encontró su "segundo aire" artístico, descubriendo la manera de transformar su angustia y su soledad en arte, pero en un arte introspectivo y profundo.

Conocí a Héctor Xavier hace unas dos décadas, cuando acababa de realizar sus puntas de plata para el Bestiario de Juan José Arreola. Le hice una entrevista para la prensa, donde contó sus experiencias con los animales del zoológico de Chapultepec, que le habían servido de modelos. Pasó el tiempo. No volví a tener noticias de Héctor Xavier. Hace unos seis meses tuve un nuevo encuentro con él. Le pedí que reanudáramos el diálogo roto. Héctor Xavier fue un testigo curioso e interesado en el desarrollo de la Escuela Mexicana. No perteneció propiamente a ésta (estuvo en contacto, apenas y entabló amistad con muchos de sus miembros) pero ello no le impidió evaluar imparcialmente las personalidades de María Izquierdo y Frida Kahlo.

—¿Dónde estudió pintura María Izquierdo?

—Fue alumna de San Carlos. A Tamayo le contaron que asistía una muchacha a la escuela cuya pintura tenía cierto parentesco con la de él, que manejaba elementos y formas populares. Tamayo sintió interés y la visitó. De ahí se formó una amistad que dejó de ser solamente amistosa...

—¿Dónde la conociste?

—En el año de 1945 en la Escuela de La Esmeralda. Allí era maestra de acuarela (allí también enseñaba Frida Kahlo). Había una competencia entre los alumnos predilectos de Frida Kahlo (a quienes llamé "los fridos") y los alumnos de María Izquierdo. Frida invitaba a su casa a sus alumnos para darles clases. Formaban parte de la decoración del jardín, donde estaban los monos araña que ellos dibujan, y estaban tan apegados a ella como los monos.

—¿Cómo enseñaba María Izquierdo?

—María daba clases con bastante libertad, como se usa hoy. Esto no se hacía en otros salones, como

en los de Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Guerrero Galván, que daba clase de desnudo. Frida Kahlo y María Izquierdo formaban una pareja ideal y almidonada. Se vestían de tehuanas un viernes, o un lunes aparecían de chinas poblanas, de lentejuela brillante, con grandes arracadas; esto era bastante festivo para los alumnos de primer ingreso.

—¿Cómo te llevabas con los fridos?

—Recuerdo haberles hecho algunas canalladas. En cierta manera estaba más ligado a María Izquierdo. Esto originó que más tarde se dijera que yo era su alumno. Cuando hice mi primera exposición en la Galería Mont-Orendain fui presentado como discípulo suyo. Esto lo generó la mentalidad de la época: había ciertos favoritismos, que aún siguen existiendo, pero con otro sabor y otro tono.

—¿Frida y María sabían realmente enseñar?

—A pesar de sus figuras festivas, sus alumnos mostraban aplicación y entusiasmo. Yo asistí a La Esmeralda como una "aparición". Antonio Ruiz, el Corcito, entonces director de la escuela, me permitía asistir al salón de desnudo para practicar. También asistí a la clase de Orozco Romero para trabajar en dibujo de imitación. Pinté unos alcatrazes azules en la clase de María Izquierdo, lo que la alarmó, porque agitó hasta cierto punto a los alumnos. Mi contacto con María era más frecuente fuera de las horas de clase: en los paseos, en las reuniones que había saliendo de la escuela, en la casa de Frida cuando no iban "los fridos".

—¿Fuera de clases cómo era María Izquierdo?

—En esa época, daba espléndidas fiestas en su casa, en la Calle de Kepler. María había perdido ya bastante su ingenuidad. Me refiero exclusivamente a la ingenuidad pictórica; ignoro si María alguna vez fue ingenua en otro aspecto. Entonces María pintaba altares, caballitos de circo, mujeres que caminan por un alambre con una sombrilla, llenas de encanto, ingenuidad, color; pero había ya, por el año de 46, una gran malicia en María, estimulada por Uribe Castillo, su esposo. Este promovía, vendía y pedía a María una mayor producción. Claro, tenía ya cierta demanda la obra de María, pero ella perdió su ritmo de producción, empezó a trabajar en serie y con otros colores. Sus pinturas se volvieron chillantes como colorines populares (los colores sobrios de María manifestaban pesar) pero eran más aceptadas por la gente. En la obra de María Izquierdo hubo un gran tropiezo: con el éxito de ventas empezó a perderse el antiguo sabor de su obra, la ingenuidad del periodo de los años 40 a 47. Algunas obras, un autorretrato de ella, retratos de sus sobrinas, son un ejemplo de sus valores sensibles, positivos.

—¿Te sientes capaz de criticar a la gran Escuela Mexicana?

—No intento ser un crítico de ese periodo: sólo fui un observador que estuvo cerca del caballete de María. Hay una serie que fue importante (de las

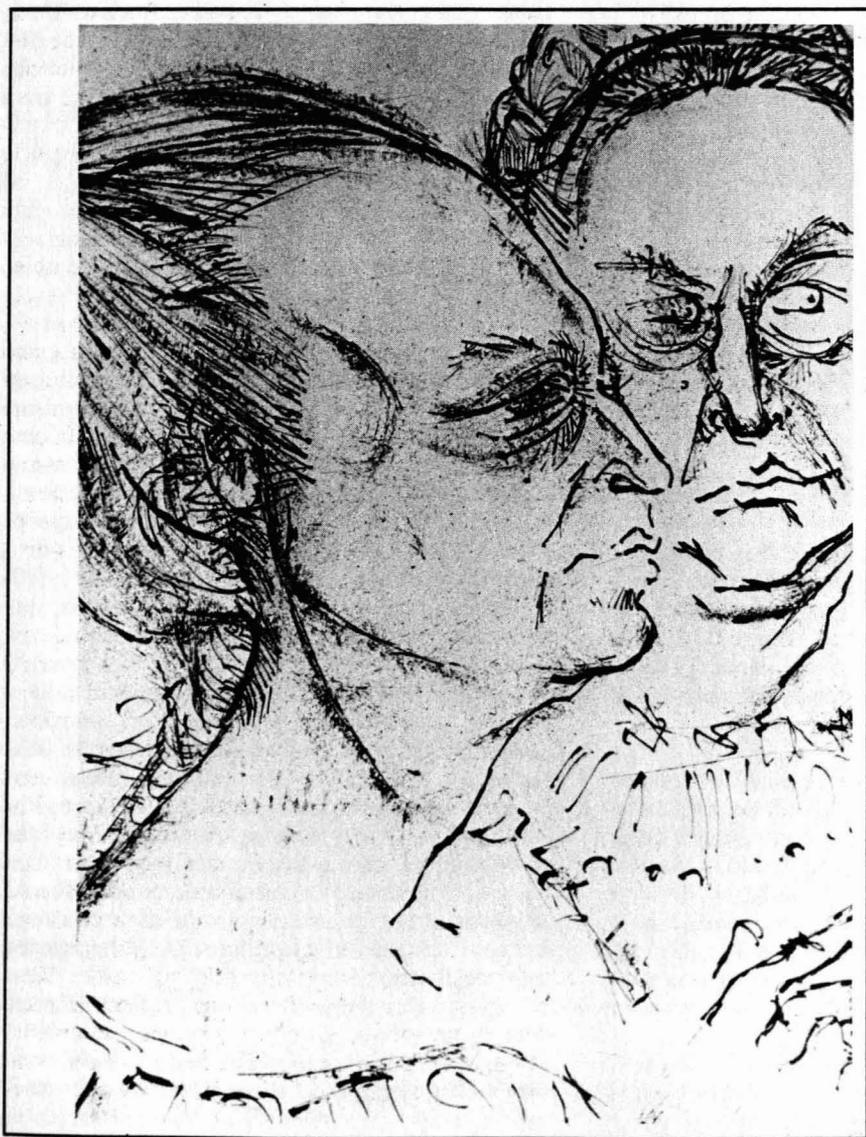
muchas de circo) en que María intentó volver a sus formas anteriores, pero insistió en hacer más definidas las formas, y perdió espontaneidad. No puedo imaginar la obra de María fuera de lo que hizo por tanto tiempo y que tenía tanto sabor: las cosas populares que tan bien había pintado.

El éxito de las ventas de María a los diplomáticos la perdió. En esa temporada eran muy amigos suyos Rojo Gómez y su secretario el Pollo Hernández, que se apoyaba en el caballete de María, porque todas las noches en su casa había fiesta, cantos y diplomáticos. También asistían "los traviesos, los canallitas": Juan Soriano, Reyes Meza, yo, etc...

—¿Le encargaron algo en el gobierno?

—María fue llamada a pintar unos murales para la escalera central del Departamento del Distrito Federal; iba a convertirse en la primera mujer muralista. Hubo una lucha entre María y Frida; si no

María Izquierdo



fue con Frida, sí estuvo Diego en un tercer plano, como me comentaba María. (Estas declaraciones mías son confusas, porque simplemente son imágenes o recuerdos vagos). Esto precipitó a María Izquierdo a una vida más activa social que artística, y entonces le entregaron algunos cheques y empezó su trabajo sobre unos *panós* móviles. Recuerdo que uno de ellos se llamaba "La música" y creo que el otro era "La poesía". María tenía un auto negro, un chofer, dinero, y todo su interés estaba enfocado en su obra mural.

—¿En qué terminó esta historia?

—Una mañana acompañé a María Izquierdo al Departamento Central, pero encontramos clausurada la bodega donde guardaba su material. María supuso que Diego había impedido que ella fuera la primera muralista en nuestro movimiento. Supuso que Siqueiros también había tenido alguna intervención negativa. Pero los dos *panós* móviles que María había realizado no funcionaban en sus soluciones plásticas dentro de una composición mural. Este era el concepto que entonces tenía de esa obra, lo que ahora, recordando, creo cierto; pero María había perdido el sentido de la realidad al aceptar esa gran obra mural. Posteriormente no tuvo oportunidad para continuar. Allí terminaron sus relaciones amistosas con la gente del gobierno de esa época. Indudablemente el trabajo se le encomendó por recomendación del Pollo Hernández. Pienso que una determinación política acabó con aquel proyecto.

—¿Qué sucedió después?

—Para María fue un golpe moral, económico y volvió a la obra de caballete. Hay un impresionante autorretrato de María, donde saca la cabeza por una ventana, hay unas huellas rojas de pies que entran o que salen, un árbol... Creo que fue el último cuadro que pintó María Izquierdo (después hubo la sospecha de que era ayudada) antes de sufrir una embolia y una parálisis. Se dijo mucho que María Izquierdo "pintaba con la mano izquierda", pero ella ya no pintaba. No sé quién pudo hacerlo en su lugar. Desde ese momento, y en los cuadros posteriores, no hay nada de María Izquierdo.

—¿Crees que los cuadros posteriores son falsificaciones firmadas por María Izquierdo?

—Simplemente María Izquierdo no firmó esos cuadros. Tengo una gran duda. Esta respuesta a tu pregunta es comprometedor, pero era muy dramática la situación de María. Quedó en muy mala situación económica. Se hizo un llamado a los artistas para que contribuyeran con sus obras a una subasta para ayudarla. Me hicieron una serie de acusaciones porque no le entregué todo el dinero, ya que hice un depósito bancario para que ella pudiera retirar mensualmente una cantidad determinada para curarse. Ante las presiones de su marido Raúl Uribe Castillo le entregué todo el dinero. Los pintores protestaron violentamente y en forma justificada: ese dinero en vez de emplearse en medica-

mentos sirvió para que ella se cambiara a un departamento de lujo en la Calle de Gutenberg (muy cerca de la Avenida Melchor Ocampo). Parecía que había vuelto a la época en que su situación económica era magnífica; pero no recibió la atención médica que necesitaba y sólo asistía una o dos veces por semana a los baños curativos de El Peñón.

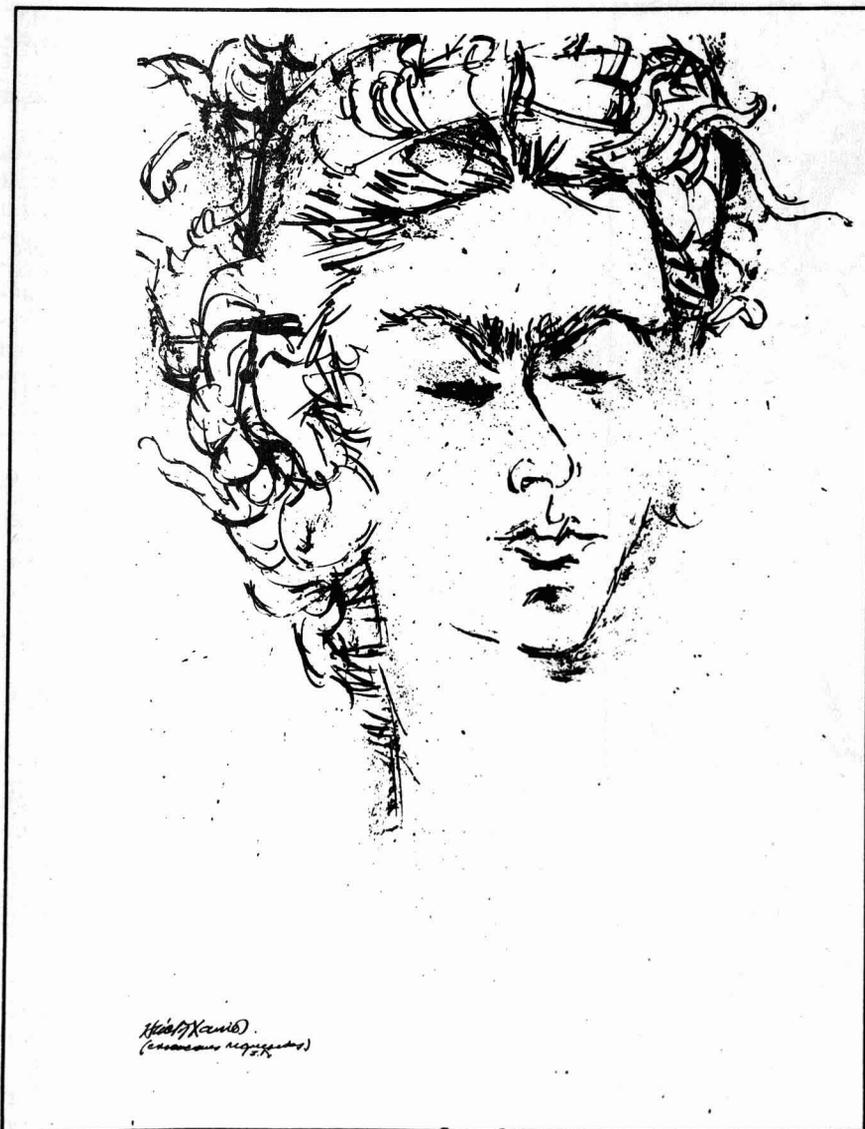
Después me marché a Europa. Cuando regresé descubrí que María visitaba las galerías (regordeta, abandonada, sola, arrastrando una pierna, sosteniendo su brazo izquierdo con el derecho y con una boina); se detenía a la entrada de las salas donde había exposiciones.

—¿Esa es la imagen que reproduces en uno de tus dibujos?

—Es la María que recuerdo. En un abandono total, ya no como artista, sino como ser humano. Esa imagen me hace pensar en los perros callejeros.

—¿Cuál fue el fin de María Izquierdo?

Frida Kahlo



—La mañana que falleció María Izquierdo yo me encontraba viajando en la carretera acompañando a su hijo rumbo a Ciudad Victoria, donde él estaba construyendo un mercado. Un boletín que transmitió la W (María era muy amiga del locutor Gálvez y Fuentes) y que captamos en la radio del automóvil, anunció que María había muerto esa mañana. Volvimos a México. El cadáver de María aún estaba en la cama. La habían cubierto con palomas blancas de papel y flores de papel de china. Los resortes de los muebles botados, salían de la tela; estaban como testigos. Subí al primer piso donde María estaba en la cama. Bajé y en la planta baja se inició una verdadera lucha: los tres hijos discutían la propiedad de los cuadros y de los libros. Recuerdo sus libros, porque a través de María Izquierdo conocí la obra de Pablo Neruda y de otros escritores.

Unos momentos más tarde bajaron el cadáver de María. Lo primero que vi fueron los pies en primer plano. Ella descendía como un ángel tieso. Como un ángel caído pero duro. Un ángel rodeado de flores artificiales. Todo era artificial, hasta el homenaje que le hicieron sus amigos; porque llegaron más que nada a curiosarse. Ahí mismo se hizo un remate de las cosas, muebles y todo. Esto parece una exageración, pero no lo es.

—¿En cuanto salió el cadáver o antes?

—Antes de que se cerrase el féretro ya estaba la venta de muebles, de bolas de cristal, espejos, objetos de barro popular, había otras figuras prehispánicas de valor. Todo se vendió entre los viejos amigos. No digo que entre ellos no hubiera amigos verdaderos; pero esta es una de las pocas ocasiones en que he visto actuar así a la gente. Cuando cerraron el féretro (yo había ido con el hijo de María a la Agencia Alcázar a buscarlo) fue espantoso, como si se encerrase al testigo muerto al que se estaba saqueando. Me atrevo a decir estas cosas, aunque es un atrevimiento decirlo, y lo había callado siempre, porque es algo que debe saberse.

—Cuéntame tus recuerdos de Frida Kahlo.

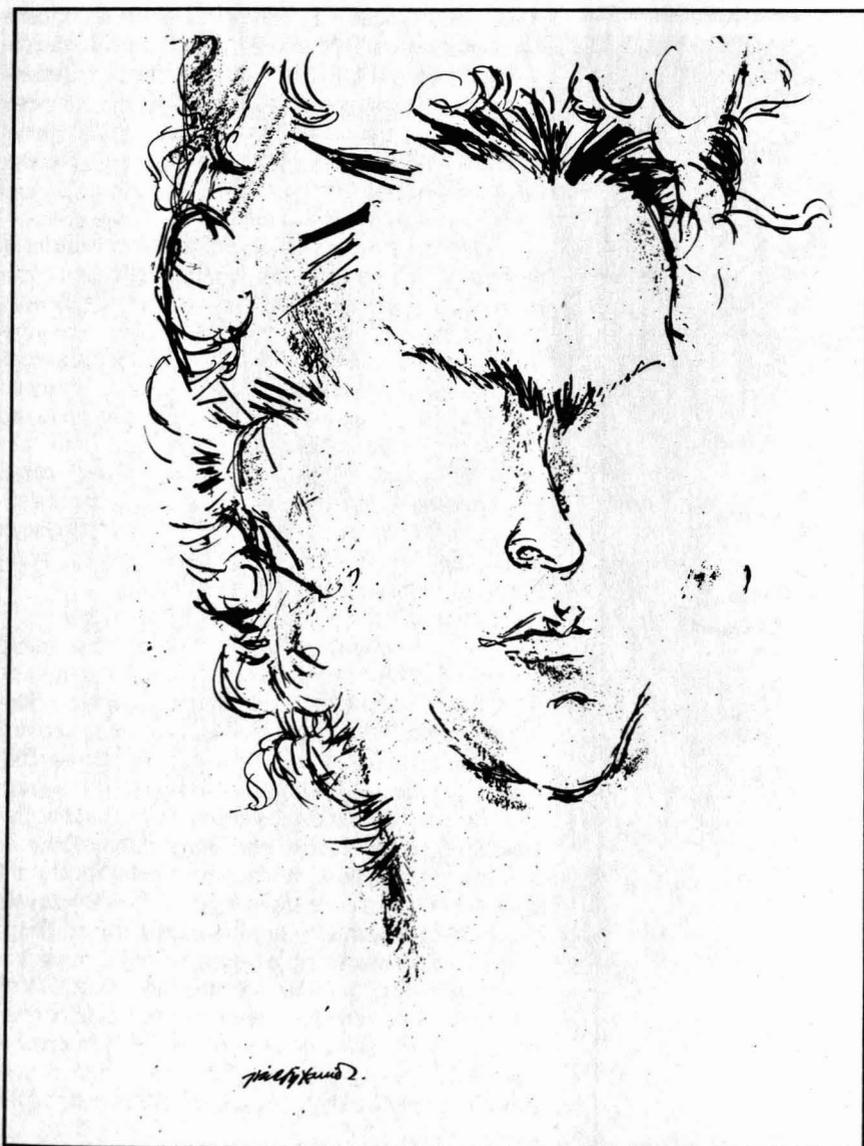
—En La Esmeralda se organizaban excursiones al campo; en camiones se transportaba a grupos de muchachos. Aquellas excursiones didácticas (como las que se hacen hoy día en las escuelas activas) las dirigían Frida Kahlo y María Izquierdo. Ibamos a "las ruinas" no tanto a dibujar, sino a escuchar lo que Frida hablaba sobre Teotihuacan. Entonces no tenía luces ni sonido, y estaba lleno de hierbas, de arbustos, de basura. Frida Kahlo nos contaba la historia de los indígenas. Mucho de esto posiblemente tomado de la ágil palabra de Diego Rivera, esa masa terrible que era Diego, masa por la forma física, pero inteligentísimo, audaz, lleno de humor y de veneno. Sin embargo, Frida conservaba su personalidad; era una mujer que creaba, que tenía una gran capacidad para el dolor, y su obra estaba libre de la influencia del maestro Diego.

Frida hablaba de la Pirámide del Sol, de la Pirámide de la Luna, y María Izquierdo escuchaba. Las dos estaban vestidas de "apariciones". Frida usaba un vestido como de bailarina de flamenco. Los alumnos admiraban a Frida Kahlo. Ella hablaba de la importancia del nopal en el alimento del mexicano. Decía que el nopal había sido utilizado por los pintores indígenas, y que gracias a esa sustancia gelatinosa (a la resina que arrojaba el nopal, que había sido mezclada con los pigmentos) se debía lo durable de la pintura antigua. Diego también afirmaba que esto había sido usado por los indígenas...

—Se dice que Frida sufrió un accidente y quedó inválida a los 16 años. Me extraña mucho que caminara entre las Pirámides del Sol y la de la Luna...

—Sufrió un accidente al chocar un autobús con un tranvía, pero hubo un periodo en que Frida Kahlo, usando un corsé de metal, podía moverse

Frida Kahlo



por sí misma. Así dirigía a los estudiantes, caminando entre la maleza, casi como una persona normal. Ocultaba su defecto con sus vestidos típicos, largos, lo que le daba una apariencia extraña que, como María Izquierdo, parecía salida de un cuento provinciano.

Un dato curioso es que saludaba con gran respeto a los campesinos que se acercaban a vernos a nosotros, y en especial a esas dos mujeres vestidas como para una fiesta popular, listones, pulseras, collares, arracadas.

—Frida Kahlo era hija de un extranjero, ¿tú crees que ella realmente se indentificaba con el pueblo de México?

—Ella nació en Coyoacán y estuvo en contacto íntimo con las cosas populares, gracias a su padre que era fotógrafo. Más tarde Diego estimuló su gusto por las cosas, por los sentimientos y los problemas populares. Ahí no fue impermeable Frida. Fue impulsada a muchos actos de tipo social por Diego; pero desde su época de estudiante de preparatoria se destacó en los movimientos políticos estudiantiles.

—¿Recuerdas algo especial que sucediera en esas excursiones?

—Una vez Frida me encargó "refrescar" a los muchachos. Me dijo "Adelante hay una pulquería cuyo nombre me recuerda tal o cual poema o tal o cual corrido mexicano". Fuimos todos a la pulquería, y yo abrí el portamonedas que me había confiado Frida donde había mucho dinero. Los muchachos empezaron a beber. Cuando salimos después de hora y media, Frida, que había tenido una larga conversación con María Izquierdo, me preguntó: Héctor ¿qué has hecho con los muchachos?" Le respondí: "Tú me pediste que los refrescara, y he hecho lo posible."

Le devolví el dinero sobrante. Frida se quedó sorprendida y me preguntó: "¿Ha costado tan poco tanta alegría?"

—¿Cómo terminó aquello?

—Cuando subimos al camión, los muchachos se pusieron a cantar en coro. Frida comprendió que no era conveniente que regresaran en ese estado a la escuela. Comenzó a darle instrucciones al chofer, indicándole la ruta que debía tomar para hacer más tiempo. Recorrimos varias calles y lugares. Se determinó que fuéramos al Panteón de San Fernando. Los muchachos descendieron del camión, aunque Frida trataba de controlar su entusiasmo, y echaron a correr entre las tumbas. Ahí se encontraba aún la tumba de Benito Juárez, y alguien se puso a declamar con alegría de ebrio ante su tumba.

Yo no era el encargado de aquella multitud. Pero Frida me llamó aparte y me dijo que tratara de convencerlos de que se marcharan a sus casas. Esta petición de Frida no fue escuchada, y a pie volvieron los muchachos a la escuela. Hubo un conflicto entre los maestros y los alumnos por el es-

tado en que regresaron después de sus clases de historia al aire libre.

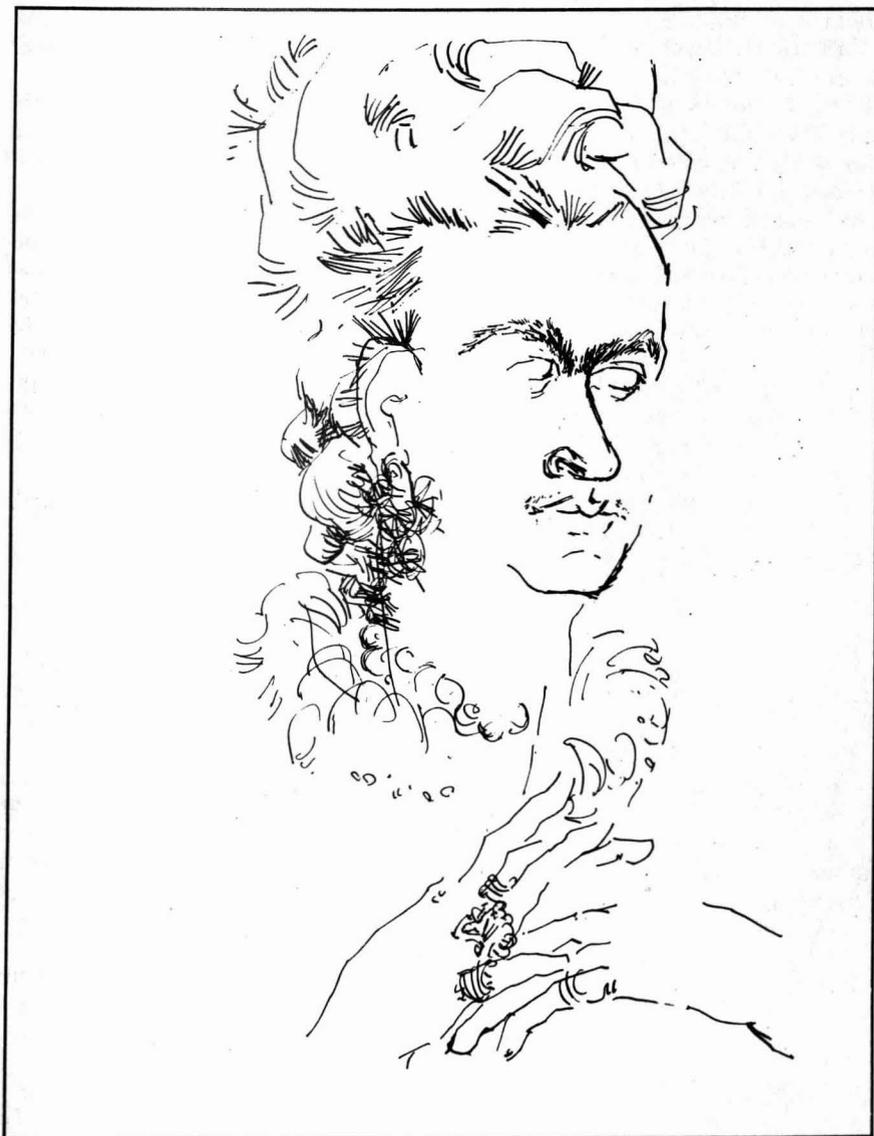
—¿Quiénes eran los alumnos preferidos de Frida?

—Estrada, Monroy, y el que últimamente armó un alboroto con los murales que pintaba en Oaxaca, García Bustos. La pequeña de su predilección, recién llegada a México, era Fanny Rabel...

Recuerdo que Frida llegaba a la escuela en la camioneta verde de Diego, y un chofer la conducía hasta la puerta. En la escuela se reunía con sus alumnos preferidos, y allí determinaban si dibujarían en la escuela o si regresaba con ellos a su casa.

Esta camioneta verde después fue histórica. En ella se transportaba Diego una noche por San Angel hacia su estudio; tuvo un choque con otro automóvil. Diego bajó de su vehículo y disparó su pistola. Al día siguiente se puso a dar vueltas en el Zócalo de México, con un cartel que decía: "Soy inocente: Diego Rivera."

Frida Kahlo



Estos rasgos de buen humor de Diego animaban a Frida. Más tarde dejó la escuela para recluirse en su casa. Por temporadas estuvo en el Hospital Inglés: se había agravado su enfermedad tanto del muslo como de la columna vertebral. Frida pintaba en su cama. (En un libro reciente de Raquel Tibol se habla bastante de todo esto, y se han hecho muchas publicaciones sobre su vida).

No hace mucho se hizo una gran exposición de la obra de Frida. Allí pudo contemplarse el rostro de Frida, cejijunta, con ojos que mostraban azoro, o parecían interrogantes.

—Cuéntame de los retratos que le hiciste.

—Los retratos son tres: el primero es de la Frida joven, que conocí, que traté durante unos 10 o 12 años, hasta la época en que tuvo que recluirse en su cama o en el hospital.

Hice otro retrato de evocación. Como decía José Revueltas, de "evocaciones requeridas", y así retraté a Frida.

El tercero es de los años 50, en que la veía ocasionalmente, unos dos años antes de su muerte. Este retrato fue también una "evocación", porque Frida no posó para mí.

En su rostro había un bigotito, no muy ligero, que volvía muy extrañamente tierna su expresión. Hay un autorretrato de Frida que se usó en la portada del disco *Voz viva de México*. En éste se retrata como un ciervo, llena de flechas. Se decía que ella afirmaba: "Así me hiere el dolor."

—¿En aquella época qué te parecía la pintura de Frida?

—Me producía un rechazo. Creo que Frida usaba su obra como terapia, pero quizá también representaba no sólo su dolor, sino el de toda la humanidad.

—¿Qué evaluación estética hacías de su obra?

—Aquellos autorretratos de Frida Kahlo, su autorretrato con la imagen de Diego en la frente, me producían una profunda impresión y yo la consideraba como una actitud enfermiza en ella, que yo no comprendía del todo (como lo comprendí más tarde) al ver la exposición completa de homenaje que no hace mucho se le hizo, de la que salí aterrorizado y afectado al mismo tiempo.

—¿Ahora sí te gusta su pintura? ¿Te parece de valor estético?

—Hay unas naturalezas muertas en que Frida despliega una carnosidad, una sensualidad, un sabor distinto tanto en la composición como en la representación de esos frutos, bastante llenos de sensualidad, y que distan mucho de su obra en que están representados el dolor, la angustia del mundo y su propio dolor, porque ella había logrado crear una capacidad para resistir el dolor. Mujer extraordinaria, de gran fuerza y de gran valor en todos sentidos. Frida Kahlo en sus momentos de exaltación gritaba el verso de una canción popular: "Arbol de la esperanza, mantente firme..."

Introducción a Bret Harte

Raymundo Ramos

Francis Bret Harte nació el 25 de agosto de 1839 en Albany, Nueva York; día de San Luis Rey, bajo el signo de Virgo, y murió 63 años después en Frimley, Surrey, Inglaterra, el 6 de mayo de 1902: sol en Tauro, San Juan ante Portam-Latinam, patrono del arte de la imprenta; cuatro años mayor que Henry James —también neoyorquino—, quien renunció a la ciudadanía norteamericana por simpatía a Inglaterra, donde murió en 1915; sólo tres mayor que Ambrose Gwinet Bierce (1842: Cáncer) que unido a las tropas de Villa —solo, cansado y asmático— se esfumó sin saberse cuándo ni cómo, igual que cualquiera de los personajes de sus relatos fantásticos.

Entre 1830 y 1860, que incluyen los primeros 19 años de la vida de Francis, alcanza su punto culminante el romanticismo norteamericano; Boston había dejado de ser el centro intelectual de la joven nación y Nueva York acaparaba el prestigio de las finanzas y la literatura: se fundan las grandes empresas editoriales y periodísticas y todos los escritores acuden al llamado de la naciente Babel de Hierro: Washington Irving y Joseph Rodman Drake, primero; Fenimore Cooper, William Cullen Bryant, Fitzgreen Halleck y Nathaniel Parker Willis, después. A todos ellos se les conoció con el nombre de los *Knickerbrocker*, por haber sido colaboradores del "Magazine" que llevaba este nombre; con todo, es un error pretender que estos escritores forman escuela, ya que cada uno tiene sus propias características estilísticas y el único vínculo de unión entre ellos en Nueva York: su cosmopolitismo.

Cuando Francis nació hacía 13 años que se había publicado *The Last of the Mohicans*, la novela más popular de Cooper, cuya acción típicamente americana hay que situarla en el momento histórico de la última guerra entre Francia e Inglaterra: entre celadas indias y combates singulares se dejan oír los ecos románticos de la prosa del "vizconde poeta".

Poe muere en Baltimore el domingo 7 de octubre de 1849, durante un coma alcohólico: tenía cuarenta años, y hacía menos de dos meses Francis había cumplido 10; en 1845, cuando el bostoniano publicó "El Cuervo", su fama literaria era ya considerable, y en materia narrativa la compilación de sus alucinantes narraciones en *Historias breves y extraordinarias*, definen una posibilidad sorprendente del género. En 51 moría Fenimore Cooper y su aportación a la construcción del "carácter nacional" fue lo que Van Wick Brooks llamó, con gran agudeza, un "pasado utilizable", por más que entre la fronda americana de *Los pioneros* (1823) se escuchan aún los ecos declamatorios de Cheateaubriand y sus novelas posteriores se resientan del historicismo scottiano.

En 1864, cuando Francis cumplía 25 años, ocurrió la muerte, en Plymouth, del patriarca de la novela gótica: Nathaniel Hawthorne, quien había pu-

blicado en 1850, una de las novelas fundamentales en la construcción del "carácter nacional": *The Scarlet Letter*, seguida un año después de *La casa de los siete tejados*. Cuando Hawthorne decidió escribir sobre una comunidad del siglo XVII en la que existiera una frontera indecisa entre la realidad y la imaginación, volvió sus ojos a Boston, en busca de otra porción del "pasado utilizable": el subconsciente colectivo de la magia negra y la demonología.

Hawthorne aportó a la novela norteamericana —escribe David Levin— "una aptitud admirable para el simbolismo y un serio interés en la fidelidad histórica, en la verdad psicológica y en el orden social."

Corrían los días cálidos de un verano neoyorkino —el 5 de agosto de 1850— cuando un grupo de celebridades procedentes de Boston y Nueva York —las rivales literarias— se reunieron en un paseo campestre seguido de una comida, en la que se propuso una memorable disputa: si los Estados Unidos podían producir un escritor de la talla de Shakespeare.

Los neoyorquinos se proclamaban partidarios del efecto del medio sobre el genio, y los de Nueva Inglaterra, escépticos, se inclinaban más a la sátira que al entusiasmo. No muy lejos de Boston se encontraba la pequeña ciudad de Concord, que se había convertido en "la capital del Renacimiento americano." Allí podía encontrarse a Emerson, que en 1837 había pronunciado en el Harvard College su famosa *Declaración de Independencia intelectual*; a Thoreau, que en 1847 se proclamaría a favor de la "desobediencia civil" y negaba al Estado como necesidad social; a Margaret Fuller, que había fundado la famosa Brook Farm Community, de inspiración fourierista, y al propio Hawthorne. Sin embargo no serían ellos los llamados a contestar el reto. Un antiguo marino, Herman Melville, lector cuidadoso de Carlyle (*Sartor Resartus*, *El sastrer remendón*) fue la respuesta. Existen pruebas sustancialmente eruditas —escribe León Howard— "de que Melville empezó a escribir de nuevo su libro (*Moby Dick*) con la tragedia shakesperiana en la imaginación y con el ejemplo del sombrío realismo narrativo de Hawthorne en la mente". La obra permaneció inédita en vida de Melville, fue un fracaso intrascendente para su siglo antes de convertirse en obra maestra para la posteridad.*

Mientras la ballena filosófica de Melville nadaba entre las aguas del empirismo británico de Locke y del trascendentalismo kantiano, con sus dos cosas contradictorias, el país se sumergió en la charca

* En 1856, cuando Melville escribe *The Confidence Man* y publica *Piazza Tales*, era ya un viejo de 37 años atormentado por el reumatismo, la ciática y toda clase de neuralgias.



sangrienta de la Guerra Civil (1861-1865) que terminó en el cementerio de Gettysburg. Sin embargo, los libros acerca de las causas subyacentes de la guerra empezaron a circular mucho antes de la lucha armada. La melodramática y sensacional *Uncle Tom's Cabin* (1852) de Harriet Beecher Stowe fue un éxito en Europa y América.

Otra novela menos conocida es *Miss Ravenel's Conversion from Secession to Loyalty* (*La Conversión de la señorita Ravenel de la secesión a la lealtad*) abominable título que encubre, sin embargo, un documento notable producido en 1865, unos cuantos meses después de la guerra, pero publicado hasta 1867. Su autor es John W. de Forest, un capitán del Ejército Unionista, natural de la Nueva Inglaterra. El fuerte realismo de la obra y su rechazo a la idealización de la guerra son sus méritos esenciales. No es *La guerra y la paz* abreviada —como pretende en sus entusiasmos críticos Howells— pero sí un buen anticipo de la literatura bélica que estaba por venir; a lo lejos —30 años las separaban— se agita *Red Badge of Courage* de Stephen Crane.

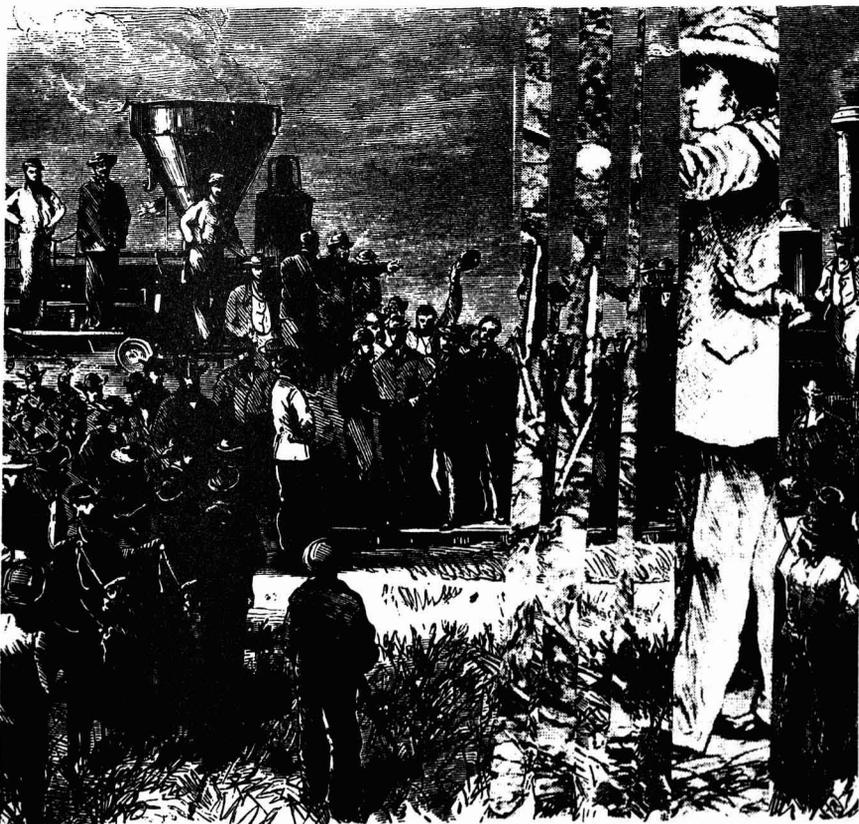
Mientras aquel atormentado cazador de ballenas existenciales que se llamó Melville se hundía en el silencio, un joven piloto de embarcaciones de vapor, Mark Twain, hacía sus primeras armas literarias con éxito creciente. Melville había querido responder al reto de la emulación shakespeariana; de Twain, años más tarde, dedicaría un libro erudito y

despiadado a sostener la inexistencia de Shakespeare.

Otra pregunta debía responder el ingenio terrible del marinero fluvial, aquella que lanzó un francés naturalizado —Saint-John de Crevecoeur— al rostro de la joven nación al terminar la Guerra de Independencia, en 1772, en sus *Cartas de un granjero norteamericano* “¿Qué es, pues, el norteamericano, este hombre nuevo? “Las novelas de Fenimore Cooper son un intento de respuesta, igual que las tesis emersonianas y el anarquismo filosófico de Thoreau; Edgar Poe y Hawthorne ensayan contestaciones similares en sus “ansiosos laberintos”, y Walt Whitman dedicó la mayor parte de sus *Leaves of Grass*, a definir, a grandes voces, al norteamericano de su tiempo; Mark Twain, que había empezado su carrera literaria en 1869 con un relato inocente de las aventuras de un norteamericano en ultramar, quince años más tarde esboza una respuesta definitiva en *Huckleberry Finn*, mediante el huérfano harapiento navegando 2,000 kilómetros aguas abajo del río Mississippi en compañía de Jim, el esclavo negro; se trata de una historia compuesta con la retacería de recuerdos de gentes y lugares que él conoció en sus años de niñez en Hannibal, Missouri, en la década del 40 y en sus navegaciones por el Mississippi, en la del 50. Bernard de Voto resume así las aventuras de Huck: “un recorrido con deleite inagotable, a través de la diversidad de la Unión Americana, la herencia de una nación simbolizada con justicia por el curso de un río.”

Este era, en líneas esenciales, el estado de la narrativa norteamericana cuando escribió sus primeros trabajos literarios Francis Bret Harte, en 1871.

Recordemos algunos incidentes de su vida preliteraria: a los quince años, en 1854, quedó huérfano de padre y emigró, como muchos otros, contagiado por la “fiebre del oro”, a California en donde recorrió los yacimientos mineros sin decidirse a empuñar las herramientas de los buscadores de metal. Las cosas no fueron bien y en 1857 lo encontramos en Sonora, empleado como maestro rural (una de sus pequeñas novelas: *Miss*, tiene como protagonista a un joven maestro de escuela, y a una maestra su cuento *El idilio de Red-Gulch*); el año de 57 marchó rumbo a San Francisco, (el Frisco de muchas de sus narraciones) en donde encontró trabajo de cajista en el periódico *Golden Era*, en el que aparecieron sus iniciales ensayos literarios, que le valieron ser nombrado redactor en jefe del periódico; al poco tiempo le ofrecieron la dirección del *Weekly Californian*, empleo que dejó para casarse y empezar a trabajar en la sucursal de la Casa de Moneda, hasta 1868, año en que fundó la célebre revista *Overland Monthly*, para la que escribió su primera obra de importancia, *The Luck of Roaring Campo* (1871); la misma fecha de *Poems* y de *East and West Poems* y tal vez la de *Santa Claus a Simpson's Bar*; pero había de ser en sus cuentos y novelas cortas y no en poesía, donde alcanzaría





cierto renombre nacional: su espíritu inquieto lo lleva a abandonar la cátedra de Literatura Contemporánea que desempeñaba desde 1870 en la Universidad de San Francisco California — ¡Qué lejos estaban ya los días de su magisterio rural en Sonora! — así como la dirección de *Overland Monthly*, para trasladarse a Nueva York. En esta ciudad se transformó en colaborador asiduo de la *Atlantic Monthly*, revista en la que publicó sus mejores cuentos hasta el año de 1878, año en el que ingresa a la carrera diplomática y es designado cónsul en Crefeld, Alemania.

Ese mismo año de 78 un suceso de escándalo, se suscita en la *Atlantic*, al publicarse *Daisy Miller*, una breve *nouvelle* de Henry James, que había sido rechazada por una editorial de Filadelfia, por considerarla “un ultraje a las jóvenes americanas”.

Su éxito fue inmediato: en Boston se publicó una edición pirata, y convertida a obra de teatro, Alarper and Brothers la editaron en forma de libro. “Todo el mundo” había leído *Daisy Miller*. Escrita a principios de la carrera de James, contiene en germen el estilo de sus piezas maestras: *The Ambassadors* y *The Wings of the Dove*. *Daisy Miller* lejos de ser una novela antiamericana y antifeminista es un cálido elogio de la muchacha “estilizada” de su tiempo.

En la ciudad alemana de Crefeld situada en una fértil y bien cultivada llanura a seis kilómetros de la orilla izquierda del Rin, con ferrocarril de Cleves a

Colonia, se instaló el cónsul norteamericano Francis Bret Harte durante dos años, de 1878 a 1880; esta ciudad de la regencia de Dusseldorf, de calles anchas y rectas y plazas de forma regular adornadas con arbolado, jardines y estatuas; tiene como industrias principales las sedas y los terciopelos; hacia 1814 tenía tan sólo 14,000 habitantes y cerca de 80,000 cuando vivió en ella Bret Harte. Durante sus años de consulado alemán publicó *The Story of a Mine* (1878), *The Twins of Table Mountain* (1879) y *An Heiress of Red Dog* (1879); la ciudad empezó a prosperar hasta mediados del siglo XVII, cuando los protestantes, expulsados de Francia, llevaron a la ciudad su actividad industrial. En 1880 Bret Harte es trasladado a Glasgow, Escocia, donde permanece hasta 1885.

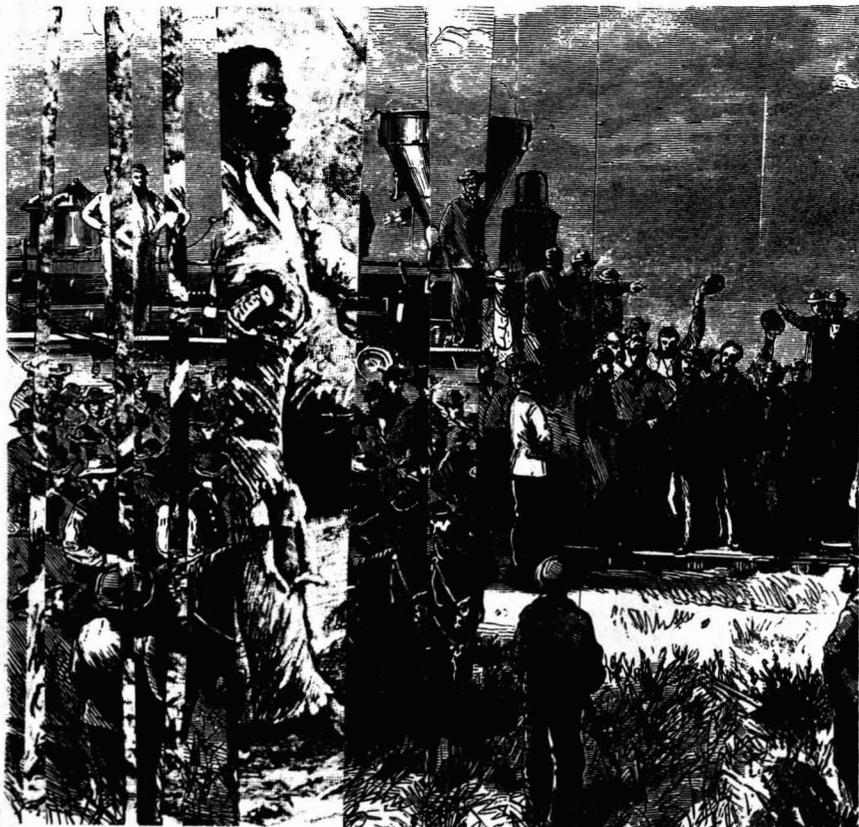
Glasgow era otra cosa, situada en las orillas del río Clayde, es una de las primeras ciudades del Reino Unido, sólo a la zaga de Londres y Liverpool, hermosos muelles bordean las orillas del río que es cruzado por varios puentes: en la margen derecha está la ciudad antigua, con su centro industrial y comercial y en la izquierda la parte nueva y monumental. Especial atención deben haberle merecido al cónsul norteamericano la catedral gótica y las iglesias de San Andrés y San Jorge, el hospital Royal Infirmary, el Palacio de Justicia y los monumentos de Nelson y de Walter Scott, y la Universidad fundada por el obispo Turnbull en 1450, cuyos edificios se hallan en West End, en las colonias de Gilmore; hay además escuelas industriales, de ciencias aplicadas — fundada en 1796 — bolsa y cámara de comercio, bibliotecas, museos, observatorio y jardín botánico. En los alrededores de la ciudad abundan las minas de hulla y de hierro; después de la del hierro la industria más generalizada es la de hilados, tejidos y estampados de algodón y lana; muchos obreros absorben estas industrias: sin embargo, por esa época era frecuente el espectáculo de miles de hombres desocupados y harapientos pululando por la ciudad vieja. A mediados del siglo XIX ya pasaba de 300,000 la población de Glasgow.

De sus cinco años escoceses son: *Flip* (1882); *In the Carquinez Woods* (1883); *On the Frontier* (1884); *By Shore and Sedge* y *Maruja* (1885).

En 1855 renuncia definitivamente a la carrera diplomática y se establece en Londres, hasta el día de su muerte, ocurrida el 6 de mayo de 1902.

Años fecundos para la producción de Bret Harte, estos siete de residencia londinense: de esa época son veintisiete obras, entre ellas *Under the Redwoods*, la última, escrita en 1901.

John Forster en *The Life of Charles Dickens* afirma que éste leyó, a principios de 1869, uno de los cuentos de Bret Harte publicado en *Overland Monthly* “el tal vez impercedero” *Outcasts of Poker-Flat* (*Los expulsados de Poker-Flat*) y que encontró en su estilo algunas afinidades con el suyo, alabando “los finos toques de carácter, la fres-



cura del tema, la ejecución magistral, la milagrosa realidad del conjunto." Estos juicios, de ser ciertos, bastarían para endulzar la muerte de cualquier escritor y mucho más en el Londres que tan bien conoció y tanto amó el autor de *David Copperfield*; sin embargo, no parecen probables; si bien el *Overland Monthly* lo fundó Harte en 1868 y en él se publicaron sus primeras producciones, *Outcasts* aparece hasta 1872, dos años después de la muerte de Dickens; pudo ser o no la primera novelita *The Luck of Roaring Camp* aparecida en 1871, y haberse publicado previamente en el 68 antes de su edición definitiva: ¡Dios quiera que así haya sido por el eterno descanso del alma de Francis Bret Harte!

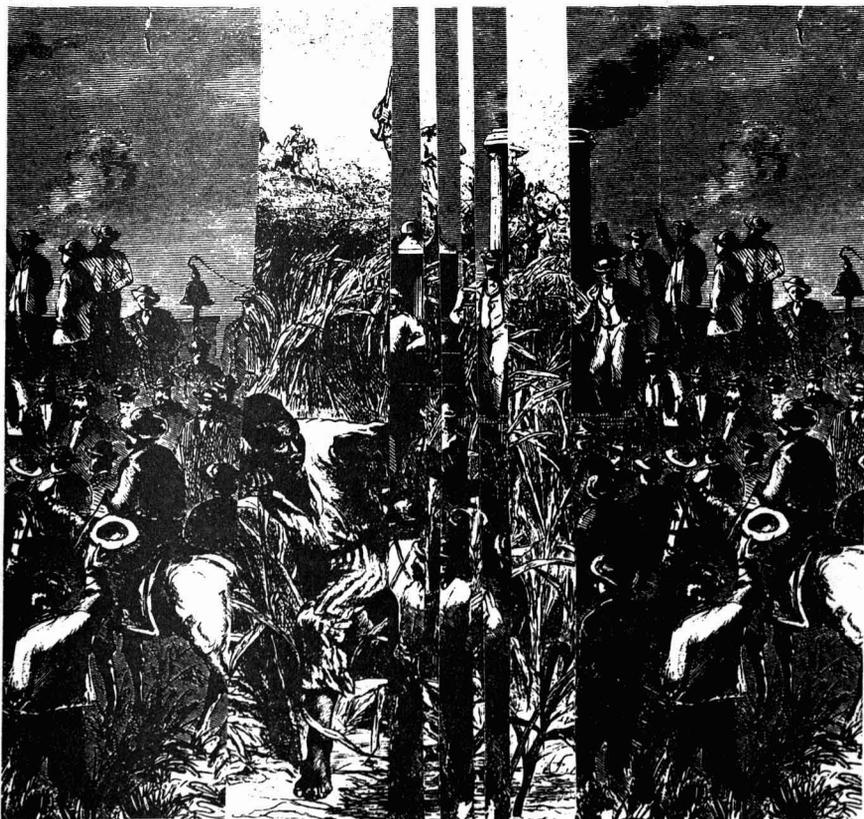
Otros juicios hay que vindican y aun reivindicán al neoyorquino: los de Chesterton y los de Andrew Lang, este último colocando a Harte al pie del primer Kipling (*Essays in Little*, 1891) en un minucioso examen de fuentes; Lewishon, en cambio, en su *Story of American Literature*, lo trata con injustificado desdén. En la nota preliminar que Borges pone a los *Bocetos californianos* (Emece, Buenos Aires, 1946) donde se reúnen catorce cuentos, tránsito de reflexiones y apoyo de estas notas, escribe el argentino: "La observación confirma esta melancólica ley: para rendir justicia a un escritor hay que ser injustos con otros. Baudelaire, para exaltar a Edgar Allan Poe, negó absolutamente a Ralph Waldo Emerson (que como artifice era muy superior a aquél); Lugones, para exaltar a José Hernán-

dez, rehusó a los escritores gauchescos todo conocimiento del gaicho; Bernard Devoto, para exaltar a Mark Twain, ha escrito que Bret Harte era "un impostor literario" *Mark Twain's America*, (1932); otros podríamos agregar a la larga lista: Jacinto Grau en su afán de exaltar a Unamuno llamó a Pío Baroja "vasco adulterado"; N. J. Entwistle y E. Gillett en su *The Literature of England*, (1943) señala que el culto de Trollope por Thackeray implicaba una censura para Dickens; y el de Charlotte Brontë lo era a expensas de Fielding. La Brontë dice de Thackeray que se parece a Fielding "como un águila se parece a un buitres." Ya se entiende que el buitres es Fielding.

Durante sus veinte años en la Isla, Bret Harte observa atento las producciones de la cultura madre y escribe febrilmente con los ojos atentos a su propia verdad interior. Dickens, las Brontë, Disraeli y Goerge Eliot ya habían muerto cuando él llegó a Glasgow. El principado de la novela lo tenía George Meredith, un estilista de minorías que poco debe haber impresionado al neoyorkino; tal vez su *Diana* (Merion) *de las encrucijadas* (*Diana Crossways*) es su personaje más consistente; Thomas Hardy es otra cosa, su círculo es también pequeño pero por razones distintas a las de Meredith, su programa de novelar es bien sencillo: "Una novela es una impresión, no un argumento." El resultado de su observación atenta "es una visión sutil y un tanto cruel de la conducta humana" (Entwistle y Gillette, *op. cit.*, p. 186).

¿Aprendió Bret Harte algo de la despiadada imparcialidad de Hardy? *The Woodlanders* es de 1887; *Tess of the d'Urbervilles*, de 1891 y *Jude the Obscure* de 1896; sin embargo, el perfecto hilador de historias de ese tiempo fue Robert Louis Stevenson, de prosa fluida y atrayente que no debió haber pasado por alto Francis Bret Harte; su elegancia y fantasía eran ya evidentes en *New Arabian Nights* de 1882 y llegó a su máxima perfección en *The Treasure Island* de 1883, que indudablemente debió leer fascinado el cónsul norteamericano en Glasgow. En el *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) enriqueció la lengua inglesa e hizo popular ante todo el mundo el término de esquizofrenia; ese año Bret Harte compuso—ya en Londres—*Snowbound at Eagle's*; al siguiente (1887), *A millionaire of Rough and Ready*; *The Crusade of the Excelsior* y *Devil's Ford*. *The Black Arrow*, de Stevenson es del mismo año—1888— de tres obras a Bret Harte: *The Argonauts of North Liberty*; *A Phyllio of the Sierras* y *A Drift from Redwood Camp*. Stevenson era once años menor que Bret Harte, pero éste le sobrevivió ocho.

Charles Lutwige Dodgson, "Lewis Carroll", profesor de matemáticas en Oxford, y autor de los más extraños y hermosos cuentos para niños y grandes: *Alice's Adventures in Wonderland* y *Trough the Looking-glass* había nacido en Inglaterra el mismo año que Bret Harte en Nueva York.



De la milicia, de campo y de ciudad

Jorge López Páez

a: Clementina Díaz y de Ovando

I. De la milicia

—Josafat es mi amigo. Siempre ha sido mi amigo. El y yo hemos hecho muchas cosas juntos: trabajos, comisiones...

Ignacio dio por terminada la explicación, que por cierto no se le había pedido, y en un tono como si invitara, que no de pedir permiso, agregó: "Sería bueno que nos tomáramos otra copa de tequila."

Todos aceptamos. Raúl, el compañero de trabajo de Ignacio, dijo: "Nachito siempre se toma sus copitas de tequila los sábados", lo expresó rápidamente, sus ojos llenos de malicia.

—Más bien que los sábados, lo hago los domingos a mediodía —corrigió Ignacio—, y debo decirte Raúl, y más que decirte, pedirte que no me digas Nachito en la oficina. Aquí en el restaurante no me importa. Yo me llamo Ignacio Fernández Aguirre.

—Está bien Nachito, así lo haré —respondió con sorna Raúl, y preguntó: "¿Y con quién te tomas los domingos?"

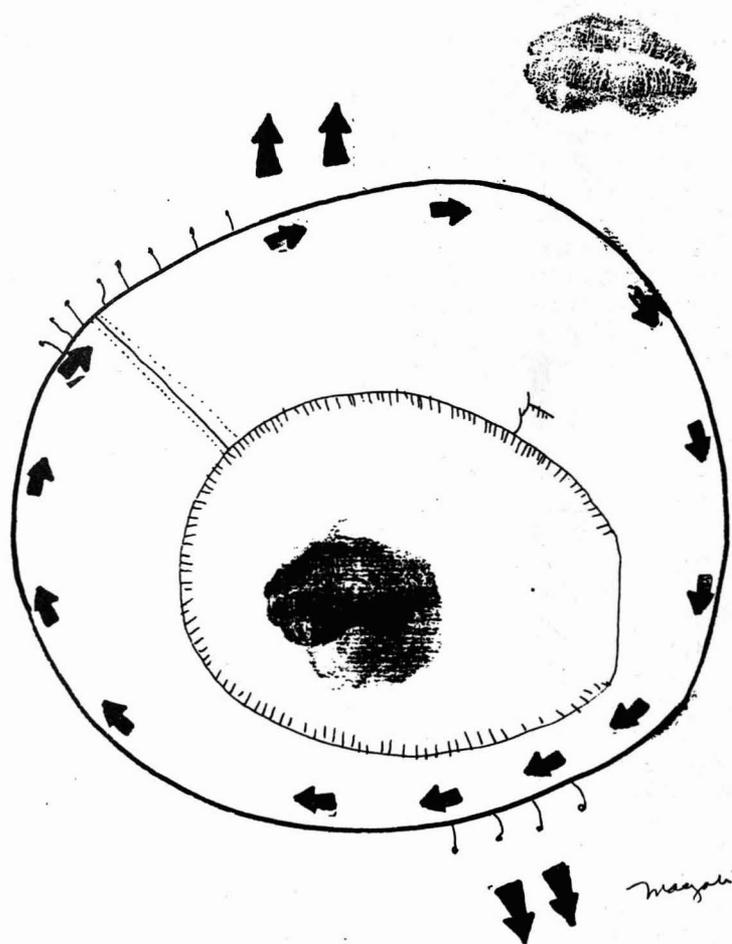
—Con el teniente coronel, con el teniente coronel Mendoza, con mi teniente coronel Mendoza—mientras iba diciendo estas palabras Ignacio Fernández Aguirre fue tomando una actitud muy marcial.

—No sé cómo, realmente, licenciado, no sé cómo ocurrió esto. Usted me debe creer en lo que le digo. Con mi actitud verá usted que esto no sucederá jamás. Yo creí que usted no se iba a enojar. Es cierto que son muchos, y se presentan una vez por mes. Razón tiene usted en repelar. Estoy consciente de que aunque sea una sola ocasión no todos se presentan el mismo día. ¿Cómo ponerse de acuerdo con ellos? Tampoco, créame usted que volverán los telefonazos. Es que los pobres muchachos me avisan de que por esto o por aquello no me pueden llevar la... Sí, eso es, para decirlo con palabras precisas, la moderada cuota que les cobro. No crea usted que es nada más para mí. Usted comprenda, yo tengo un grado simbólico. Claro que estoy en la reserva. El día que hubiera una guerra a mí sería de los primeros a quienes llamaran. Arriba de mí está el teniente, y arriba de él el teniente coronel. A ellos no les gusta tocar el dinero directamente, para eso estoy yo. El teniente es una persona a todo dar. Debo de confesarle que le debo más al teniente coronel. Todo esto principió cuando hice mi servicio. Son cosas que pasan en la milicia. Yo llevaba las listas y se las entregaba al teniente coronel, a mi teniente coronel Bonilla. Magnífica persona. Se les llevaba los sábados en la tarde, como a eso de las cinco. En su oficina solo, siempre solo. Platicaba decentemente con él, y me daba cuenta de que no tenía a nadie. Usted sabe, llaman por teléfono, se hacen citas. Mientras estaba con él: nada. El y yo solos, hablando él y yo, como estamos ahorita usted y yo, aunque aquí hay

gente, los meseros o como el otro día con Raúl. Sí, licenciado, Raúl como que se ríe de mí. Lo veo. Se ha de acordar la otra vez. Verdad que se acuerda. Yo no le digo nada, cada quien pasa por sus cosas. Cree usted que a un hombre como mi teniente coronel Bonilla se le puede rehusar cuando le invita a uno una copa de tequila. Debo decirle licenciado que me la tomé muy a gusto, platicada. Después, creo que al otro día de la primera copa de tequila, le fui a entregar la lista de las asistencias. Bueno, quiero que me entienda. Es la misma lista de asistencias, pero ocurría que el sábado le daba la lista, para que se presentara con ella al día siguiente. Enfrente de todos los conscriptos me la daba, y yo pasaba lista de asistencia. Comprenda que es un rasgo de confianza. Me sentía muy honrado, y en la tarde, poco después de terminar, como un acto de cortesía, nada más me acercaba y le decía: "Mi teniente coronel Bonilla aquí está la lista". "Dámela el sábado", respondía siempre. El muy tranquilo, peinándose, mientras los otros oficiales, sin peinarse y llenos de polvo, a toda prisa abandonaban el cuartel. Daba gusto ver la serenidad, el aplomo de mi teniente coronel Bonilla. Yo, licenciado, tampoco tenía prisa. Mi abuelita sabía bien adonde estaba, y ella siempre, según me ha dicho y me repite: "el ejército está para mantener el orden, la paz y la tranquilidad del país".

Y platicaba con el teniente coronel, con mi teniente coronel Bonilla de cosas de la milicia, de los conscriptos, y cada día me fue teniendo más confianza, y como usted supondrá yo también correspondí en igual forma. No crea que muchas copas, una, dos, y hasta tres, y hubo ocasión en que fueron más. Fíjese bien, licenciado, esa vez me tomé muchas, pero no crea que porque me gusta emborracharme. Tuve que quedarme con mi teniente coronel hasta que calculé que a mi abuelita la había rendido el sueño para que no me viera tomado. Ayudé a desvestirse a mi teniente coronel Bonilla. Ya era tarde. Por las calles ni una persona. Mi abuelita ni me sintió. Y al día siguiente no me desperté para ir a la Prepa. Ya sabe usted cómo son las mujeres: que-a dónde fuiste-dime-que-no-has-tomado o-si-tomaste-prométeme-que-no-lo volverás-a-hacer. Licenciado con este ya son tres los caballitos de tequila que me tomo, y no son caballitos, son caballos de verdad, muy caracoleadores, alegres, y yo soy buen jinete. No crea que presumo, pero como le decía con mi teniente coronel Bonilla, me tomaba muy buenas copas, todos, todos los domingos. Mi abuelita como que se las olió: No-regreses-tan-tarde-, si-no-mañana-no-vas-a-levantarte-para-ir-a-la-escuela y fueron muchos los lunes que no fui en la mañana a la prepa. Me acuerdo mucho. Yo soy muy sentido, ¿verdad? o se dice ¿sentimental?. Dígame usted. De veras. Y si no tiene inconveniente yo me tomaría otra copa. Que sea la penúltima. La última es la de antes de morir. Al contarle esto me ha hecho acordarme de mi teniente

coronel Bonilla. Creo que fue como un año en que no contaba con mis domingos: toda la tarde y toda la noche con mi teniente coronel Bonilla. Se ríe usted. Ya lo veo. Era preferible quedarme con él a que me dieran un mal golpe ahí por la Penal. Debo decirle que siempre que me quedé, sí, en honor de mi teniente coronel Bonilla, siempre me hizo levantarme muy temprano: antes de las seis. Y mi pobre abuelita ni cuenta se daba que había pasado la noche fuera de la casa. No es que haya hecho algo malo. Solamente acompañaba a mi teniente coronel Bonilla. No vaya a pensar en otras cosas. Mi teniente coronel Bonilla se preocupaba por mí. Unicamente las primeras veces tomábamos mucho. Así fue como me quedé a dormir con él. Ya se lo dije. Después, y usted sabe cómo me gusta la cerveza, nada más una o sin ella, y mi teniente coronel Bonilla me decía: "Nachito, vamos a dar la vuelta". Así fue como realmente conocí Guadalajara. Ibamos por aquí, por allá, por la barranca, a los nuevos fraccionamientos, a Chapala. Y un día



que fuimos allí en que se le pasaron las copas, no quiso venirse manejando. "Tú tienes toda la vida por delante, yo, yo,..." Y se quedaba pensando, medio triste. Créame, licenciado, yo lo respetaba. Me quedaba callado, sin moverme, sin hacer ruido, y a veces, porque usted no sabe, cómo iba a saber, mi teniente coronel Bonilla tenía su cara con muchas señas de viruela. ¿Cómo se dice? Si, cacarizo, bien cacarizo y muy moreno, y las lágrimas le brillaban como charquitos en las cicatrices, porque recostaba su cabeza en el asiento. No crea que tardaba mucho así. Como que no le gustaba que lo viera que se le escurrían... Se las limpiaba y nos íbamos a otra parte. Nunca supe por qué lloraba...

Esta penúltima copa, licenciado, me la voy a chiquitear. Ojalá y no me sienta mal cuando me dé el aire. Es muy traicionero. Le decía licenciado que nos quedábamos en Chapala, porque muy aquí, ya en confianza, fueron muchas las veces: unas porque no quería venirse manejando para aquí a Guadalajara con toda esa cantidad de carros de los que regresan los domingos en la tarde. Usted ha visto los accidentes; otras porque nos tomábamos nuestras copas o solamente andábamos por la ribera del lago. Cuando llego a quedarme los domingos solo, después de que entrego las listas, me acuerdo que entonces era cuando realmente empezaba lo bueno. Como le diré había orden y desorden. Comíamos mucho y bebíamos más. Pero eso sí, licenciado, mi teniente coronel Bonilla así estuviera crudo, crudísimo, si es que nos quedábamos en Chapala a las cinco de la mañana se estaba despertando: "Andale-Nachito,-hay-que-llegar-antes-de-que-se-levante-tu-abuelita." Déjame-nada-más-un-ratito-mi-teniente-coronel. Debo de haberle dicho con esas palabras, así como de borrachito como estoy ahora. Déjeme-un-cachito-más-de-tiempo-, es-muy-temprano-. Y creará licenciado que no me dejaba. Ahí estaba parado, ya muy rasurado y me extendía la maquinita para que yo lo hiciera. Usted ha visto que a veces llego a la oficina sin hacerlo, pero entonces cómo iba a dejar de rasurarme. Y no está para saberlo: todo el regreso me dormía. Y mi teniente coronel no me despertaba. A media cuadra de mi casa se detenía. Yo me despeinaba un poco en el camino y él, sin yo pedirselo, me ofrecía su peine. A veces él me esperaba afuera de la Prepa. No decía nada, y nos íbamos a cenar. Esto que le digo es cierto, de veras, créamelo, raramente me quedaba con él. Sólo el día que se me pasaban las copas o yo, para no molestar a mi abuelita sabiendo de que tenía ganas de tomarme algunas inventaba que la mamá de alguno de mis compañeros había muerto o de que me iba a pasar la noche estudiando con un amigo para preparar algún examen. Bueno, licenciado, eso que le dije fue la pura verdad, y le pido como amigo que soy de usted que me lo crea: la semana antes de que se fuera no me dijo nada, pero todos los días a la salida de la Prepa ahí estaba, con su cara muy triste,



me parece ahora. Y la muchacha, mi chava, después se rete-encabronó. Y yo no le dije nada de que tenía un compromiso a mi teniente coronel Bonilla. Hicimos lo de siempre: cenar, tomarnos unas copas o unas cervezas bien frías por el Santuario. Yo lo supe después de la conscripteada. Al llevarle la lista me dijo: "Ya conoces al teniente coronel Mendoza. El se va a hacer cargo de hoy en adelante".

Yo licenciado, usted lo sabe, soy discreto. "A sus órdenes teniente coronel Mendoza." Mi teniente coronel Bonilla, como siempre, muy serio le dio las explicaciones necesarias a mi teniente coronel Mendoza. Usted sabe: de que soy de confianza, de que me encargo de las cuotas, de que soy honrado. Para qué lo canso. Y después mi teniente coronel Bonilla y yo nos fuimos a dar la vuelta, como si nada hubiera pasado. Ya con copas y ya muy noche le dije: "Mi teniente coronel Bonilla, bueno, ¿pues qué pasa?" Como si fuera la cosa más natural respondió: "Soy militar y me cambian a la frontera." Todavía dormí con él esa noche. Me obligó a que me levantara temprano. Ya le dije que toda esa última semana fue por mí todas las noches a la Prepa. La última vez que yo no sabía que lo era, me levanté temprano, tuve que rasurarme, Licenciado, y va usted a pensar de que soy un pendejo, pero así sucedió. Me dejó a media cuadra de la casa, como si nos fuéramos a ver esa noche. Salí de la Prepa. Uno se acostumbra, señor licenciado, a todo, y ya esperaba el coche amarillo, porque el coche del teniente coronel Bonilla era amarillo. Y no estaba. Los cuates me decían; "Vámonos Nachito. Vamos a las cervezas". Yo esperé hasta que apagaron las luces de la Prepa. Me sentí solo. Entonces me acordé de la chamaca, pero no la fui a ver. Al otro día sí lo hice. Ya le dije antes que estaba rete-encabronada, pero se contentó. Le prometí ir a verla todas las noches.

Llegué al cuartel el sábado a entregar mi lista al teniente coronel, pero ya no era mi teniente coronel Bonilla, sino el teniente coronel Mendoza. Y ya no estuvo más mi teniente coronel Bonilla. Y yo no sé, por eso le dije antes de que soy muy pendejo, a dónde le mandaron, ¿a Tijuana? ¿a Reynosa, a Matamoros, a Piedras Negras? Y mi teniente coronel Bonilla se perdió en esa frontera tan grandota.

II. De campo y de ciudad

Le llaman camino vecinal. Por él sólo puede transitar un automóvil. Quizás tuvieron razón en no gastar más dinero y esfuerzos, pues raramente se encuentra a un carro. Hay polvo. Los baraños, de los que fueron hermosos girasoles están secos, a ambos lados del camino amén de otras muchas yerbas. Los campos sin ningún cultivo, una que otra caña que quedó de los rastrojos. A lo lejos, muy lejos los cañales con sus hermosos verdes, y más allá, como

si quisieran confundirse en la lontananza con los azules de los cerros, las mezcaleras con sus verde-azules. Hace sed. Manejo con precaución: hay muchos hoyos, y el camino con sus curvas no permite ninguna distracción. A mi lado Ignacio Fernández Aguirre: Nachito, como le decimos todos. El sol incompasivo lastima mis ojos desprotegidos de mis lentes, que por un descuido, dejé en la oficina. Tengo los labios resecos, sin pensarlo los remojo con mi lengua.

—¿A que no sabe licenciado en qué estoy pensando?

—Nachito, lo mismo que yo.

—¿Cómo haríamos para que después usted no me diga que me había leído el pensamiento? Párese usted y escribimos lo que pensábamos en un pape-lito.

—Nachito, déjelo así. No le rasque. Si me paro aquí, con este sol, me va a dar un ataque. Este calor de Marzo, este polvo, este camino. Le propongo otra cosa mejor. Si no se me poncha una llanta y llegamos a Tala, después de que paguemos en la oficina recaudadora de Hacienda, le voy a invitar una cerveza.

—¿Una?

—No quiero ser preciso.

—Sería capaz de tomarme seis, una tras otra.

—¿Está usted crudo?

—Licenciado, cómo va usted a creerlo. Lo que pasa es que los campos así de secos me ponen la carne de gallina.

Nuestra gestión en Tala fue rápida. Alrededor del zócalo había una serie de tejabanos mal hechos, y bajo ellos mesas y sillas.

—Licenciado, buena la hicimos: es la feria de Tala ¿no había oído hablar de ella? ¿Qué tal si nos quedamos? Vea usted los músicos están afinando sus instrumentos.

—Para tocarle a los perros. No veo a nadie.

—Ya verá usted cómo esto se compone. ¿Dónde nos sentamos?

La primera cerveza la tomamos casi en silencio, escuchando a la banda. Aparecieron primero algunos niños, se pararon frente al kiosko, después corrieron por los arriates y se fueron. Desganados, como arrastrando penas o fatigas de siglos, llegaron unos rancheros, cada uno por su lado, sin entusiasmo, atraídos por el ruido. Nachito me vio a los ojos. Vi su copa vacía. Ordené otras.

—Licenciado, cuando dije: "Estos campos me ponen la carne de gallina", usted subió las cejas ¿o no es cierto?, como si no me creyera, como si yo le dijera una mentira. ¿No es así?

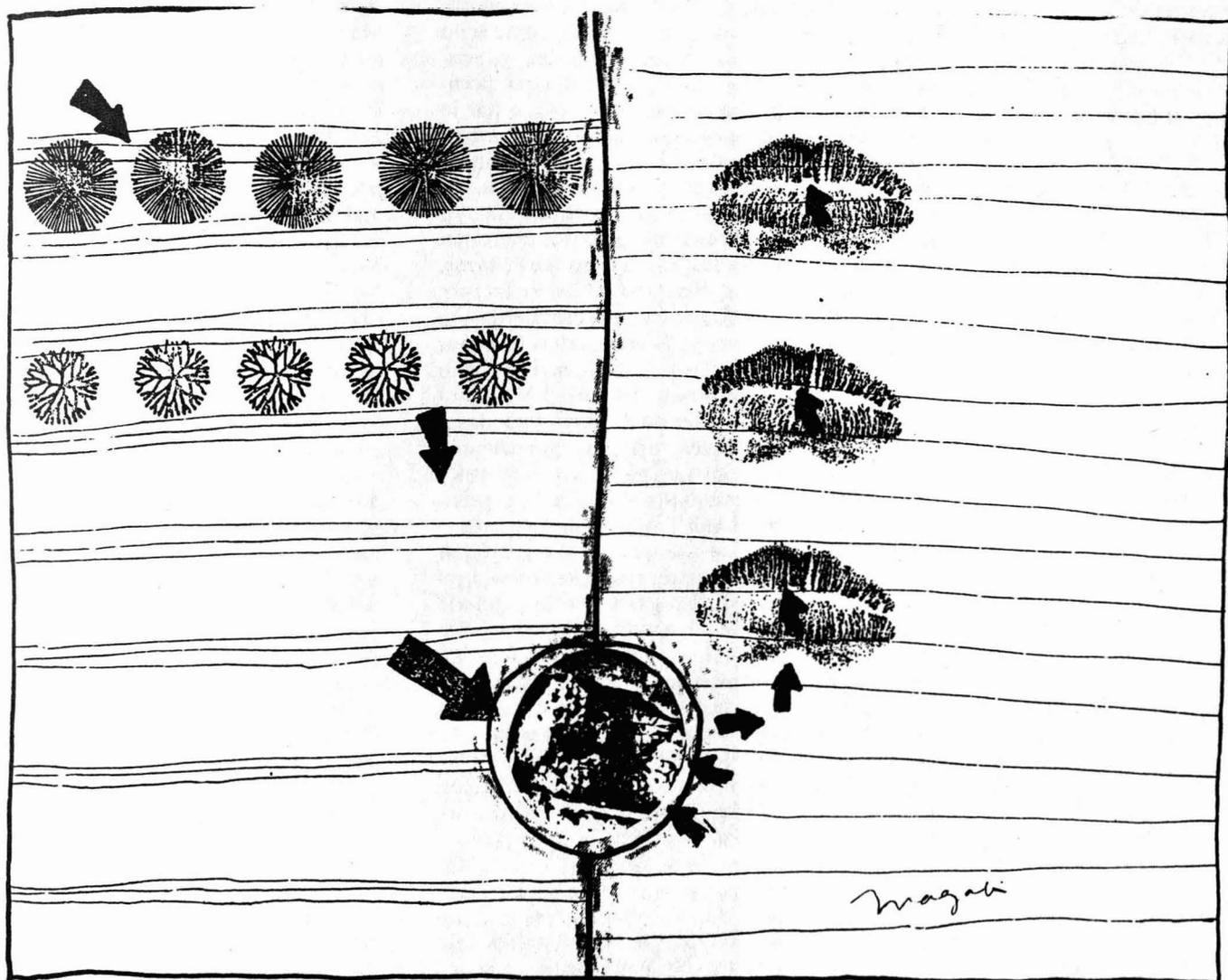
Usted sabe, si, si sabe, creo que le he contado que a mí me gusta mucho el fut, y como espectáculo nada me satisface tanto como las películas de Bruce Lee, el karateca chino. ¿A usted cuál le gusta más? Yo no tengo preferencias. Varias de sus películas las he visto como cinco o seis veces. Yo era del equipo de la Prepa. No vaya a creer que de Kung-

fu. Ahora creo que hay un club, pero cuando yo estaba allí, no había nada de eso. Me refiero al fut. No fui fundador. ¿Por qué iba a serlo? Ya existía el equipo. Usted sabe que en la Prepa no hay vehículos, como en las prepas particulares, para llevar a sus equipos. Usted conoce la movida: no falta algún contacto con los de la FEG y ahí estaba el camión. No muy bueno, ni tan cuidado como los de las prepas particulares. El lujo para qué se necesita. De tanto gusto de que iba a ir a jugar a las seis de la mañana ya estaba en pie, sin que mi abuelita me despertara. A las siete ya había desayunado y no sabía qué hacer. La cita en la Prepa era a las ocho. Todos sabíamos que el camión no partiría de la escuela sino a eso de las diez. Y mucho antes de las ocho me encontraba con otros semejantes a mí en el patio de la Prepa.

No faltaba un nervioso que declarara que tenía dudas de la certidumbre de que llegara el camión. "Alguna vez en que íbamos a ir a Cocula no vino el

camión, y esperamos en vano todo el día. Cómo nos dolió, perdimos por default." Y total, licenciado, que una vez metido en el camión, de cansado que estaba, me dormía. Y de repente alguien me tironeó. Ya íbamos a llegar a Santa María del Monte, o Santa María de la Cruz o Santa María del Tajo, o Santa María de las Flores, un pueblito como hay tantos aquí en Jalisco. Bajamos con las bocas secas. El atrio de la iglesia desierto. Desde los corrales se oía el ladrar de los perros, nada acostumbrados a nuestros gritos. En una tiendita nos tomamos unos refrescos y allí nos aseguraron que pronto vendrían a recibirnos. Los organizadores estaban en el campo.

Yo me estaba enojando con Melesio, dizque el representante de la FEG. Este no sabía hacer bien las cosas, como se dice bien. En una organización como ésa hay que estar demostrando que se es en todo momento, no nada más en las trompadas a la hora de las elecciones. ¿No lo cree licenciado? Le





decía que empecé a dudar de la habilidad de Melesio. Ya no teníamos sed, después de que nos tomamos unos refrescos tibios. Imagínese, licenciado, en un pueblito como ése unas cheves como éstas que nos estamos tomando. Y el polvo aquel, y el sol. Entonces apareció el hambre. En la tiendita a donde nos refugiamos, y que por cierto no cabíamos, sólo vi unas galletitas de esas de animalitos, unos alfajores, que tan sólo de verlos se me acabó la saliva. La cosa no andaba muy bien para Melesio. Algo pasó. Los vi a todos animados. Aníbal, un amigo con quien hablaba, me volvió la espalda. A codazos me acerqué a Melesio. Hablaba con un rancharo. Pronto supe que era el presidente del comisariado ejidal. Alguien gritó: "Tenemos hambre, tenemos hambre." Y a coro respondimos: "Mucha, mucha." El presidente del comisariado ejidal nos invitó a que lo siguiéramos. La casa donde nos condujo era grande, de esas de pueblo. En un corredor largo, a donde había varios montones de mazorcas de maíz, nos sentamos en ellos o a donde pudimos. Al rato aparecieron unos refrescos. El presidente del comisariado entraba y salía él solo, como si no hubiera mujeres, y sí había. Yo había ya vislumbrado una carita, bastante bonita mi licenciado, bastante bonita. No sé si por eso, o por lo mal servidos que íbamos a estar me acomedí a ayudar al presidente. Ya ve cómo es la gente de campo, medio recelosa. Apenas si me presentó con la que ha de haber sido su esposa, y a otras muchachas, y a la de la cara muy bonita, que tenía por cierto, un cuerpecito, y unos ojos. Todas enrollaban tacos. No crea que muchos. Nos han de haber tocado, cuando mucho de a cuatro por piocha. Lo que no faltaba eran los refrescos. Nos llenamos de aguas de colores, no como estas cheves, licenciado. Esto sí es vida. Nos quedamos en el corredor descansando. Yo me dormí. Cuando desperté algunos jugaban cartas. Las puertas de la casa que daban al corredor cerradas, como si desconfiaran de nosotros. Melesio no estaba ni el presidente del comisariado ejidal. No faltaba ninguno de nosotros... Afuera en el corral, de tanto sol, ni las gallinas se movían. Estaban acurrucadas debajo de un mezquite. Han de haber sido las tres y media, cuando mucho las cuatro. No sé bien qué hora sería. Entonces mi licenciado, no tenía dinero para tener un reloj, siquiera como éste, que no es como el suyo. Y si tuviera tampoco me compraría uno como el suyo, que ha de ser bueno, sino que compraría uno de esos modernísimos, que se les aprieta un botón y aparecen las cifras en colores. Usted sabe cómo son esos rancharos. Me imagino que así lo planearon. Han de haber sido las tres y media de la tarde.

Le dije a usted que cuando llegamos a Santa María de no sé qué, no había nadie. A la hora del partido vi mucha gente. Eso sí, todos con sus sombreros, y las mujeres con sombreros o cubriéndose la cabeza con sus rebozos. No nos fue bien en el primer tiempo. Apenas los adelantamos con un gol.

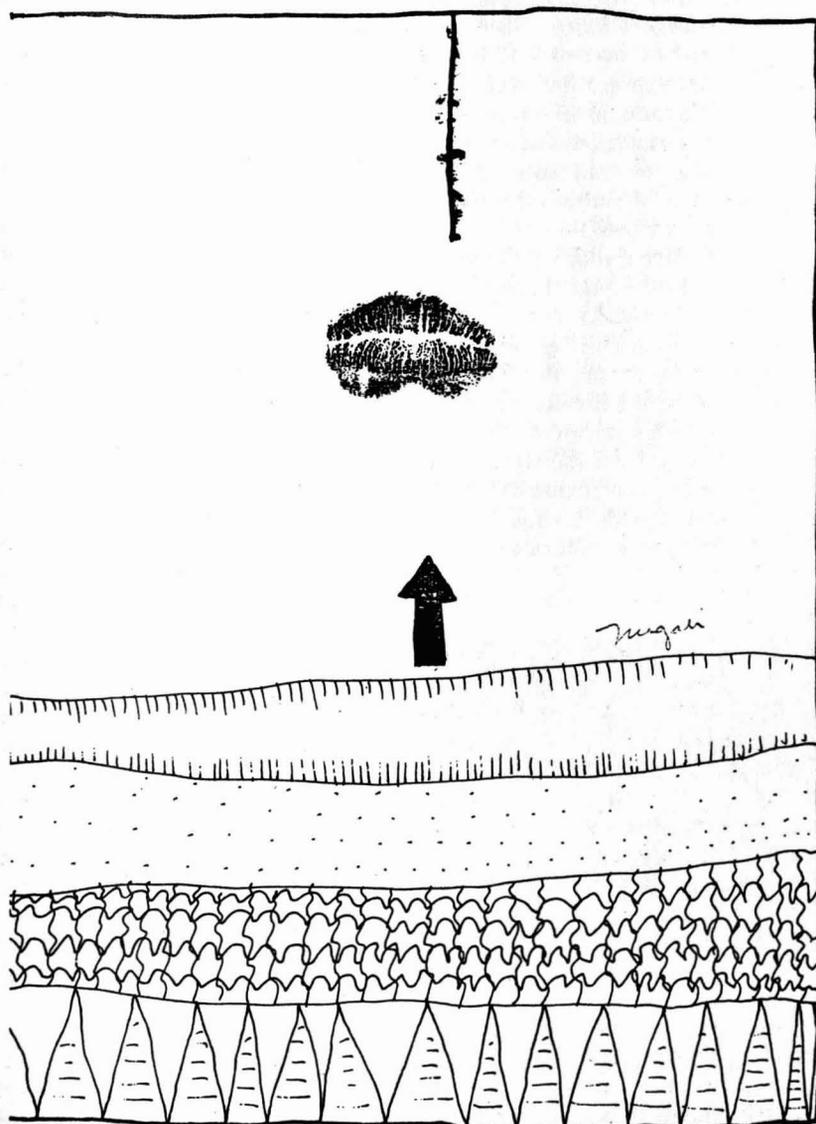
Estábamos rendidos. Ese Melesio, el representante de la FEG, apenas si nos animaba. Los de Santa María, como las gallinas de la casa del presidente del comisariado ejidal, se protegieron también debajo de un mezquite, en el descanso. Nosotros nos tomamos unos refrescos, que cada quien pagó, en la tiendita. Después aquellos rancharos, me imagino, y usted también lo creará, que por el sol, a que no estábamos acostumbrados, y mejor comidos y en su terreno, se subieron, se subieron tanto que nos ganaron 3 a 1. Y qué gritos los del público, a pesar del calor y del polvo. Melesio, que no jugó, parecía estar más jodido que nosotros. Uno se siente mal cuando pierde así, licenciado, y con éstos. Yo recogí mi ropita y ya me iba para el camión. Ya me bañaría en Guadalajara, aunque no me gusta andar así de sudado y lleno de polvo, estaba pegotioso. "¿Dónde van muchachos?", nos preguntó el presidente del comisariado ejidal, dirigiéndose a mí que iba adelante. "A Guadalajara, señor presidente." "No nos van a dejar con los gastos hechos. Hemos organizado una fiestecita para celebrar..." Me imagino que no hubiera habido la fiestecita si no nos hubieran ganado. Nos vio mugrosos. Con un gesto nos indicó que lo siguiéramos. Subimos, lo que podría llamarse una calle. Desde allí nos señaló unos juncos que debían estar a unos trescientos metros, y nos dijo que por allí había un nacimiento de agua, que no nos bañaríamos allí, sino más abajo, que nadie nos molestaría. Si le digo licenciado que todavía había más polvo en el camino hacia el nacimiento de agua que en el pueblo. El juncal era grande. El olor, cómo le diría, a como dicen que olía antiguamente Guadalajara, a barro nuevo, a tierra mojada. No hubiera necesitado habernos dado tantas instrucciones el presidente del comisariado ejidal. A donde nacía el agua había lodo y muchos juncos, en cambio corriente abajo, y eso de corriente es una exageración, apenas si era un arroyito, se encharcaba un poco, en una hondadura de rocas. No echamos mucho relajo, pues teníamos prisa para estar en la fiesta. Ya de regreso me di cuenta de que el sol estaba muy alto. La estrellota ya se dejaba ver. En el mismo lugar a donde habíamos jugado se habían reunido. En el centro una tarima, no muy grande. En dos mesas de madera había botellas, me imagino que de tequila, y muchos refrescos.

Todos los del pueblo estaban muy contentos. Obsequiosísimos. Yo, como siempre, pedí mi tequila con squirt. Y sí tenían la fiesta organizada. Los refrescos estaban fríos. A la segunda copa me olvidé de que habíamos perdido. No sé si a usted licenciado le pase, pero a mí las copas me animan. Los rancharos seguían hablando del juego, como si no hubiera otra cosa de que platicar. Yo empecé a ver a las muchachas, y todavía las vi con luz. Le conté de la hija del presidente del comisariado ejidal, por allí andaba. Usted sabe que soy discreto, muy discreto, con cualquier pretexto me retiré de

los rancheros. Me acerqué a la tarima que estaba en el centro de la plaza. Ya para entonces la luz eléctrica ya se veía. En ese momento comenzó la música. Primero oí los discos mediorallados. Apenas principió a bailar uno de los muchachos del pueblo, me agarré a la hija del presidente del comisariado ejidal. ¡Qué cuerpecito! Y fijese licenciado solamente olía a jabón corriente, pero qué olor. Y bailamos muy pegadito. La muchacha se creció, me respondió pegándose. ¡Cómo me voy a olvidar de ese baile licenciado! Los rancheros aquellos emborrachándose. “Vamos”, le dije a Margarita, “vamos a tomar un refresco”. Luego de beberlo la tomé de la mano y la guié, para el único lugar que sabía, hacia el juncal. La muchacha a nada me decía que no. La besé, bueno para qué le cuento: le hice cosas, y en un barbecho, por eso le digo que se me pone la carne de gallina cuando veo uno, nos acostamos. Ahí empezó a poner algo de resistencia, en eso escuché un balazo y unos gritos: “¡Marga-

rita, Margarita!” Los gritos los reconocí como los del presidente del comisariado ejidal. Me levanté asustadísimo. Le ayudé, y créamelo licenciado, a bajarle la falda del vestido. La empujé hacia donde venían los gritos. A través del juncal vi las luces, que me supuse eran de ellos. Las luces se dividieron. Pensé en mi abuelita, en lo joven que era yo, en que no tenía escapatoria. Me iban a matar. Si me apartaba del juncal me atraparían, si me quedaba en él también. Arrastrándome me fui por el rastrojo, sin importarme las serpientes que les tengo tanto miedo, ni las espinas. Después le cuento cómo quedaron mis manos. Los gritos los escuchaba más cerca, y también los disparos. No sé a qué distancia del juncal, cuando ya no pude más, me incorporé un poco. Las luces y los gritos por el juncal. Me iban a alcanzar. Entonces, y yo creo que algún santo me ayudó, por intercesión de mi abuelita, vi un espantapájaros. Me paré detrás de él, y me encomendé a la virgen de Tala, a la de Guadalupe, a la de San Juan de los Lagos. Las voces se acercaban. Venían muy borrachos. Un disparo me pasó cerca de la cabeza. Entonces oí que alguien gritó: “No seas pendejo, es el espantapájaros”. Todavía dispararon hacia otros lugares. En ese momento me temblaron tanto las piernas que me caí junto con el espantapájaros.

El frío de la madrugada me debe haber despertado. Hacia el pueblo se veían las lucecitas de la plaza. Me dolían las manos, las rodillas, y cuando me paré me temblaban todavía las piernas. Me senté, y entonces me sacudí todo, de frío, de miedo. Y en el campo hay muchos ruidos que uno no se imagina, pensé que eran víboras o para consolarme tuzas. Mi primera intención fue acercarme al pueblo para tomar el camino hacia la carretera, pero deseché el proyecto, y a pesar del temor a las víboras, caminé a campo traviesa en dirección a donde yo creía que pasaba la carretera. Licenciado, los huevos en la garganta no me dejaban ni respirar. Del lado del pueblo se escuchaba el ladrar de los perros. No sé cuántas veces me caí, me espiné, subí cercas, atravesé rastrojos. Por fin a lo lejos, vi las luces de un carro rumbo al pueblo. Eso me dio ánimos. Al llegar a la carretera me volvieron a temblar las piernas de sólo pensar que si pedía un aventón y si en el coche o camión venía alguien del pueblo me iban a matar. Me senté al borde de la carretera. Ya empezaba a clarear y hacía frío. Dejé pasar tres camiones. Pensé en mi abuelita que me estaría esperando e hice la parada, con los huevos en las narices. Era un camión lechero. Me subí en la parte de atrás con los tambos de leche. Me toqué la cara y estaba llena de tierra, de briznas de paja. Las orejas igual, y para qué le digo de el pelo. Me bajé en las afueras de Guadalajara. Ningún taxi me quería llevar. Mi abuelita al verme me dijo: “Nachito, Nachito ¿qué te pasó” Y hasta ahora licenciado no le he contestado su pregunta.



La vuelta al mundo

Carey McWilliams: el crítico amigo.

Las grandes infamias se convierten — para nuestra tranquilidad— en películas de glorioso technicolor, series de televisión melodramáticas. La lucha racial se presenta ahora en comedia musical: "Zoot Suit", gran éxito primero en Los Angeles, luego en Nueva York. En *North from México*, Carey McWilliams describe con pelos y señales la historia de los zoot suits o pachucos. El autor fue secretario de la defensa de las víctimas mexicanas de Sleepy Lagoon, famoso linchamiento. Emplazado por el Comité de Actividades Antinorteamericanas por "comunista", en California, defendió en los tribunales, en la prensa, en conferencias, a quienes entonces llamaban "greasers".

Acerca del "zoot-suit" nos dio copiosa información: "Los muchachos mexicano-norteamericanos jamás usan el término 'zoot suit'. Prefirieron la palabra 'drapes' al hablar de su ropa." (Un cuarto de siglo después, todos nos vestimos de trapos o harapos que cuestan un ojo de la cara). Sigue McWilliams: 'Drapes' comenzó a aparecer a finales de los años treinta y a principios de los cuarenta. En su aspecto general, los 'drapes' se parecen a los que llevan los jóvenes negros de Harlem, aunque los iniciados señalan diferencias en detalle y diseño. Llamado 'drapes' o 'zoot suit', el traje en verdad es uno de los más funcionales que jamás hayan diseñado. Lo llevan muchachos que tienen un tipo de actividad específica, precisamente, un estilo de baile que sería un desastre para el traje común. Los bordes de los pantalones son apretados alrededor de los tobillos, para que no estorben los movimientos rápidos de los pies. Los hombros del saco son anchos, con suficiente espacio para movimientos enérgicos de los brazos, y los zapatos son pesados, sirven para anclar al muchacho en el piso mientras de vueltas a su compañera." Afirma que

"nada esotérico hay en estos 'agudos' arreglos sastreriles en grupos sin privilegios, aparte de su aspecto funcional. Los rechazados lo usan con frecuencia como símbolo de desafío al mundo exterior y, al mismo tiempo, como símbolo de pertenencia al grupo interior. A la vez, es un signo de rebelión y una señal de pertenencia. Da prestigio. (...) Con todas las cortinas de fondo en su sitio, el telón sube para mostrar un cuadro interesante de Nuestra Ciudad Reina de los Angeles, fundada en el año de 1781 por pobladores mexicanos, bajo la dirección de funcionarios españoles que usaban trajes mucho más ridículos que los que usan los pachucos más flamantes".

Cuando Carey McWilliams publicó, en 1948, *North from México* (Monthly Review Press, Nueva York) ya había dedicado la mitad de su vida a la defensa de los mexicanos en los Estados Unidos. Historiador social, perteneció a numerosos comités de defensa y de integración, fue editor de *The Nation*, combatió el macartismo, defendió a los espaldas mojadas, a los braceros, acusó a los traficantes de esclavos. Actualmente colabora en *Los Angeles Times* y *Herald Tribune*.

En el libro citado —que tradujo al español para Siglo XXI en 1968— Mac Williams especula acerca del significado de la primera descarga de energía atómica en la historia del mundo: Alamo Gordo. Y piensa que el aislamiento de Nuevo México, el de todos los hombres de todas partes, terminó de una vez para siempre. "La explosión de Alamo Gordo abrió la riqueza latente de los recursos minerales del suroeste. Lo que dijo Emerson, hace muchos años, ahora se ha

realizado. 'Para la ciencia no hay veneno; para la botánica no hay mala hierba y para la química no hay basura'. La ciencia que soltó la energía atómica en el suroeste ahora puede encontrar nuevos usos para los recursos considerados mucho tiempo como inservibles, y reclamar grandes partes de sus desiertos áridos. Aquí, en el corazón de las antiguas tierras fronterizas españolas, la parte colonizada más antigua de los Estados Unidos, ha nacido un mundo nuevo, y el aislamiento de la región fue destruido para siempre. Unidos como los pueblos del mundo, los pueblos de las tierras fronterizas se enfrentarán al futuro o caerán en el olvido." Basta con leer recientes encabezados de los periódicos: ni están unidos ni cayeron en el olvido.

Cabe señalar que cuando McWilliams escribió *North from México* poco se conocía sobre el problema mexicano-norteamericano. A pesar de que existía casi medio centenar de obras sobre el tema, de diferentes estudiosos de universidades norteamericanas a partir de los años veinte, más estudios de algunos mexicanos, así como escritos en el *New Mexico Quarterly Review*. El libro apareció en México cuando ya sonaba entre nosotros el término "chicanos", cuando aparecieron los nombres de sus líderes, cuando vimos "La sal de la tierra", cuando la frontera de México comenzó a aparecer en los diarios con escandalosos atentados a espaldas mojadas, braceros y ahora indocumentados.

Recientemente volvimos a encontrar a McWilliams en las columnas de *The Herald Tribune*: "Si la administración de Carter realmente quiere hacer algo por los tra-



bajadores mexicanos indocumentados en los EE UU, habría que tomar en consideración los factores del extraordinario "push" de México y los factores del "pull" de este lado de la frontera. Quizá mejoraría el equilibrio. Sería una idea obvia construir más industrias inmediatamente al sur de la frontera. Alentar y financiar este desarrollo. Pero Carter no lo hizo, lo cual demuestra, una vez más, el descuido de las relaciones de los EE UU con México, lo cual también es una acusación a la administración misma."

McWilliams sigue siendo un ojo crítico de la política norteamericana con México. Habría que declararlo Señor Amigo.

Lya Cardoza

P.D. Seguramente aparecerá en breve alguna telenovela sobre la burbuja de Three Miles. Será un éxito con un happy end... si antes no nos vemos en el Valle de Josafat.

Crítica al sesgo

Ciorán el escéptico y Claribel Alegría.

E. M. Cioran es un pensador que puede ser leído como un gran poeta de la catástrofe, o como un filósofo a lo Samuel Beckett: ambos están empeñados, con furia y asco, en la misma tarea de demolición de todos los conceptos que dan coherencia a nuestro mundo y a nuestra situación en él. Ignoro el grado de aceptación y prestigio que tiene Cioran en los círculos filosóficos europeos, pero entre los escritores y otros creadores de hoy su influencia y su autoridad son muy grandes. Su mortal escepticismo es un signo de nuestros tiempos, en el que muchos nos reconocemos. La originalidad de Cioran, creo, no está en el planteamiento de ese rabioso y burlón nihilismo que empapa toda su obra, sino en la forma que su visión adopta. Su prosa tiene un brillo tan definido y seductor que pasa inclusive a las versiones en español;



ese estilo descarnado, filoso, cínico, es también su pensamiento. Como otros grandes escritores del presente siglo (como Apollinaire, como Ionesco, como el propio Beckett), este autor francés no es francés: su país de origen es Rumania. Esa paradoja se explica por otra paradoja: nadie mejor que el emigrado puede usar una lengua extranjera, una vez adquirida y adoptada por su sensibilidad, con una conciencia hipercrítica, con una sutileza endiablada, con una pizca de desconfianza y malicia: la del que sabe que usa como propia una lengua ajena.

Los títulos de los libros de Cioran no pueden ser más precisos (y más bellos) en el rechazo total que prometen: *Breviario de la podredumbre*, *Silogismos de la amargura*, *La tentación de existir*, *El aciago demiurgo*, *Del inconveniente de haber nacido*, etc. De esos títulos conocía sólo el primero y el último, aparte de numerosos ensayos sueltos leídos en revistas. Ahora conozco



también *La caída en el tiempo* (Caracas: Monte Avila, 1977), en traducción de la mexicana Esther Seligson. La misma Seligson ha traducido una selección de ensayos y aforismos inéditos o entresacados de otros libros, bajo el título de *Contra la historia* (Barcelona: Tusquets, 1976). Inexplicablemente, incluye allí tres trabajos que forman parte de la época de *La caída en el tiempo*; más inexplicablemente todavía, sus versiones difieren de libro a libro.

La forma del aforismo es la que mejor expresa el pensamiento irritado y terminante de Cioran, quizá porque el género es, por definición, el vehículo característico del pensamiento escéptico y sin atenuantes, desde la Rochefoucauld hasta las bromas glaciales de Ambrose Bierce. En *Contra la historia* encontramos estos "silogismos": "En este 'gran dormitorio' que es el mundo, según llama un texto taoísta al universo, la pesadilla es la única forma de lucidez"; "Entre el Tedio y el Extasis, se desarrolla toda nuestra experiencia del tiempo". O esta explosión herética: "Aristóteles, Tomás de Aquino, Hegel —tres esclavizadores del espíritu. La peor forma de despotismo es el sistema, en filosofía y en todo". Gracias a sus tres diferentes series de aforismos, este libro hecho de otros libros me resulta, curiosamente, más interesante y sobre todo más convincente que *La caída en el tiempo*, aunque éste sea más orgánico. Desarrollado en un ensayo más o menos extenso su pensamiento parece perder fuerza; como parte de un libro, sus ensayos me impresionan menos que como textos independientes. Cioran es la víctima de su propio *dictum*: su filosofía es asistemática y "el libro" no es un objeto que le convenga demasiado. Leídos uno tras otro, sus ensayos se me hacen monótonos —aunque brillan y aquí y allá como relámpagos— y hasta el escepticismo naufraga en la sobresaturación. Encuentro mucho de compartible en su odio a la civilización y en su irónica nostalgia del bárbaro, pero no al punto de entender su romántica visión del analfabetismo: "pues, a fin de cuentas, ¿es un mal no saber leer ni escribir? Francamente no lo creo. E incluso pienso que deberemos vestir luto por el hombre cuando desaparezca el último iletrado". Es difícil que un europeo, escéptico o no, pueda opinar con más realismo que un hispanoamericano sobre este asunto: nuestros pueblos saben lo que es llevar más bien el luto de la ignoran-

cia. Satanizar la civilización me parece menos peligroso que santificar aquélla. Me gusta el otro Cioran: el indiscutible maestro de la frase cáustica, que no propone nada sino que habla de sí mismo y cuya noción central de la inutilidad de la existencia ya está en Calderón: *el delito mayor del hombre es haber nacido*.

Hasta recibir *Sobrevivo* (La Habana: Casa de las Américas, 1978) no sabía que Claribel Alegria había obtenido el Premio de Poesía que otorgó ese año la conocida institución cubana. Los libros poéticos de esta escritora salvadoreña nacida en Nicaragua y ahora residente en Mallorca, son verdaderamente inaccesibles; los lectores quizá la recuerden mejor por su novela *Cenizas de Izalco* (1966), escrita en colaboración con su esposo, Darwin J. Flakoll, y por *El detén* (1977), excelente novela corta que, sin ningún ruido, es una de las mejores obras narrativas hispanoamericanas de esta década. Los premios Casa de las Américas, especialmente los de los últimos años, no siempre honran a quienes los reciben: las consideraciones no literarias son muchas veces evidentes. *Sobrevivo* merece realmente leerse, no porque el conjunto sea muy parejo en su calidad, sino porque contiene algunos poemas que pueden considerarse los mejores que haya escrito la autora, cuya poesía posee un perfil muy personal y apreciable a partir de la década del 50. (No hablo sólo del contexto literario de su país, que tiene una tradición poética pobre. Acabo de leer por casualidad una antología de la *Poesía femenina de El Salvador*, de 1976, y aunque allí hay un par de nombres que inspiran interés —los de Claudia Lars y Dora Guerra—, no encuentro otra voz tan inconfundible, tan nueva como la de Claribel Alegria. Tampoco puedo ni debo discutir aquí la aberrante designación *poesía femenina*, que queriendo privilegiar en verdad discrimina. Sencillamente no hay *poesía femenina* porque no hay nada que pueda llamarse *poesía masculina*.) Adelantándose a muchos poetas mejor conocidos ahora, Claribel ensayó temprano la total sencillez de la poesía, el tono oral y casi familiar, la textura narrativa, la anécdota humorística y el elemento popular. Su esfuerzo coincide con las búsquedas poéticas que han realizado también, a su modo, Mario Benedetti, Sebastián Salazar Bondy y, en cierta época, Ernesto Cardenal.

Sobrevivo es un buen título porque la preocupación central de la autora es la in-



dagación y cuestionamiento de su propia existencia, de lo que ésta significa al proyectarse sobre la vida de los otros, los suyos inmediatos pero también los hombres de su país, los hombres de su tiempo. El delgado volumen contiene 23 composiciones, varias muy breves y unas pocas extensas. De todas ellas, las que más me impresionan son "Sorrow", "Tamalitos de Cambray" y "Confesión". El primer poema es sin duda el más ambicioso del libro y tal vez el más conmovido: es un homenaje en memoria del también salvadoreño Roque Dalton, el militante poeta de izquierda que fue asesinado por gente de izquierda. El texto de Claribel se entretiene con citas de otros poetas que pertenecen a la estirpe luchadora de Dalton: Neruda, Hernández, Vallejo. Su intención es clara: no está escribiendo un homenaje personal, sino colaborando en el poema de todos a la memoria del poeta muerto,

el poema río
que nos sostiene a todos
y es tan sustantivo
como el catre
el poema que todos escribimos
con lágrimas
y uñas
y carbón.

"Confesión" reconstruye una escena religiosa que parece arrancada de las páginas de *El detén*: la niña ante el confesor revelando sus pecados, exhibiendo una inocencia maliciosa e irresistible. Y al final el brochazo burlón: la verdadera confesión no es esta ceremonia, sino que está en sus libros, en el gesto en sí mismo imperdonable de escribir poesía. Pero el poema que

más me gusta es "Tamalitos de Cambray" que es todo él una parodia, de humor muy delicado y muy crítico en su alusión a la domesticidad de su vida de mujer; el texto adopta la forma de una receta de cocina, que inadvertidamente se va deslizando hacia otro plano, el de la situación política ("una bolsita de oro multinacional/ dos dientes de dragón/ una zanahoria presidencial..."), y que culmina con una sarcástica promesa: "lo pones todo a cocer/ a fuego lento/ por quinientos años y verás qué sabor". Poesía sin pretensión pero auténtica, de superficies humildes pero repliegues hondos, la de Claribel Alegria sigue esperando la difusión que merece.

José Miguel Oviedo

Notas sobre lecturas

Dante y Joyce: Obras de Juventud

Quizá un acercamiento entre las obras juveniles de Dante y Joyce pueda parecer arbitrario o un tanto general, pero una reciente lectura del *Retrato del artista adolescente* me llevó, por asociación, a la atmósfera de *La vida nueva* de Dante; por supuesto no quiero hablar de influencias directas de Dante en Joyce, aún cuando éste haya conocido al gran florentino. De hecho Joyce fue un gran estudioso del medioevo, cuya teología le sirvió como punto de partida para elaborar su poética, y tuvo, además, un rico *bagage* cultural que le permitió *excursus* y reminiscencias asombrosas por toda su obra.

Por otro lado, vislumbrar interrelaciones o semejanzas no haría más que comprobar la unidad en el tiempo y en el espacio de la literatura europea, tesis que E.R. Curtius sostiene a lo largo de su precioso libro, *Literatura europea y edad media latina*. La literatura europea es una "unidad de sentido" que se escapa a la mirada si la fragmentamos; unidad, conjunto, que comprende 26 siglos, dice Curtius, desde Homero hasta Joyce; y nosotros podemos añadir: hasta Joyce o Hesse.

La vida nueva es una novela teológica, como la llamó Croce. Lo es también, en cierta medida, el *Retrato* de Joyce cuya educación teológica no es doctrinariamente menos rígida que la de Dante, aunque, transportada a un contexto histórico bien diverso, contenga una carga cuestionadora que no podía presentar la cultura del tiempo de Dante, que sin embargo conoció la eversión en el averroísmo encubierto de misterio de un Gúido Cavalcanti.

Los dolcestilnovistas y Cavalcanti estaban familiarizados con Stephen Dedalus, si es cierto que éste, de paseo por las calles de su Dublín, podía encontrar, a diario y en el mismo lugar, al sombrío amigo de Dante: exactamente "al pasar lanzando miradas ociosas a los escaparates de las tiendas de comestibles, a lo largo de North Strand Road"; y uno se pregunta por qué exactamente allá.

La *Vida nueva* y el *Retrato* son retratos juveniles (sobre todo el de Joyce, porque de retratos en sentido estricto no puede todavía hablarse en la edad media), autobiografías de iniciación sentimental y artística: las primeras turbaciones frente al misterio que el amor representa para el hombre de todas las épocas y máxime para el adolescente; el descubrimiento de la vocación artística y la elaboración de una poética personal. En ambos poemas que están en la primera juventud —Dante cuando escribe la *Vida nueva* es poco mayor que Joyce—, estas dos obras son el anuncio solemne de las obras futuras, el sigilo de una vocación de la que toman definitiva conciencia.

Dante, en el breve último capítulo de su *Vida nueva*, con un giro amplio y extático nos comunica la admirable visión de la amada muerta y se despide de nosotros prometiendo una obra dedicada a la exaltación de Beatriz, cuando pueda hacerlo de manera más digna: "... infino a tanto io potesse degnamente parlar di lei" y "dicer di lei quello che non fue mai detto d'alcuna". La obra concluye con una serenidad de tono que contrasta con la angustia y la desesperación de los breves capítulos anteriores.

También al final del *Retrato* Stephen se despide de su amada, ésta viva: es también un final seguro, sereno, después de la atmósfera atormentada de los cuatro capítulos anteriores. Stephen registra sucintamente su decisión de abandonar el país en unas notas de diario que contrastan con el registro lingüístico del libro: cambio de



registro que subraya de manera magistral la decisión de cortar con su vida pasada.

Stephen saldrá del mundo sofocante y angustioso de su Dublín a "buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y de forjar en la fragua de (su) espíritu la conciencia increada de (su) raza". La salida será para Stephen-Joyce el punto de partida de la obra madura, quien concluye su trabajo de juventud con una invocación a la musa de la literatura clásica, preludeo y pauta a sus obras futuras: "Antepasado mío, antiguo artífice, ampárame ahora y siempre con tu ayuda!".

Antes de partir, Stephen encontrará por última vez a la joven amada, a "she", ella. Joyce no recurre a la señal que utilizaban los poetas del medievo. Anota el adiós con observaciones entrecortadas y agresivas que bien pueden disfrazar su emoción. Lo hace con una cita, por supuesto a Dante: "Gierro la llave del grifo y abro el aparato refrigerante heroicoespiritual patentado en todos los países por Dante Alighieri", ironía que encubre con pudor sus sentimientos y al mismo tiempo es liberadora: un gesto revolucionario, como él mismo dice.

Un escritor italiano, Eduardo Sangüineti, hablando de la fenomenología de la pasión dolcestilnovista, encabezada por Dante y Cavalcanti, dirá tan irónicamente como Joyce: que "está tñ cargada de consecuencias que lo comprueba todavía hoy

el joven preparatoriano cavalcantiano de paseo con su novia, máxime cuando la luna es favorable; y no se alude aún sólo al estudiante enajenado a las calificaciones del semestre, cavalcantiano por deformación profesional, sino también al muchachito burgués que se está formando su buena educación sentimental y emplea, *grosso modo*, aquel lenguaje, y experimenta, *grosso modo*, aquellos cánones..." etc., que había dictado hace siglos el *Dolce Stil Novo*.

Y por cierto las turbaciones de los dos jóvenes poetas separados por siglos, tienen parecido. Quizá podrá parecer sacrilego comparar la experiencia de Joyce con la trasfiguración amorosa de Dante joven que en su primer acercamiento sentimental se alimenta de "miradas", "saludos", "sonrisas", "alabanzas", es decir de todos los tópicos que nutrían a los *Fieles de Amor*, desde el soneto "Tanto gentile e tanto onesta pare/ la donna mia quand'ella altriu saluta/", hasta la canción, *Tragica conjugatio*, "Donne ch'avete intelletto d'amore", en la que Dante argumenta sobre el amor, con un análisis psicológico sutil, de sabor escolástico.

¿Qué tiene que ver todo esto con el Stephen angustiado por la lujuria y perseguido por las llamas infernales a las que se siente irremediabilmente condenado? El realismo del capítulo tercero del *Retrato*, con el sermón apocalíptico del padre jesuita sobre el pecado y los tormentos del castigo infernal, que correspondería al infierno dantesco pero de éste mucho más impresionante, en cuanto Dante, por el mismo hecho de estar adentro del infierno como espectador que se "instruye" sobre los pecados y sus castigos, se está de hecho inmunizando contra de ellos.

La dicotomía amorosa que en *La vida nueva* queda encubierta, sugerida, está manifiesta en el *Retrato*. El amor en Joyce está representado en manera inversa a la de Dante. En Joyce está en primer plano el delirio de la carne que exige satisfacción, los tormentos que el despertar del sexo crea en Stephen. En el fondo, a lo lejos, sorda e intermitente, pero no menos importante, la presencia de "she", ella, de su Beatriz quien le hace sentir más torturante el pecado y la caída.

En Dante, por el contrario, en primer plano está la mujer angelizada cuyos encuentros lo llenan de éxtasis y de dolor que no es sólo dolor de la muerte presentida de la mujer amada. Pero en Dante también



está presente, aunque como trasfondo, la otra vertiente del amor; sólo que en la *Vida nueva* no hay cabida para la descripción realista del impulso erótico, que sería ofensa, profanación para la dulce Beatriz. Sin embargo, entre líneas hay sugerencias y ambigüedades que son señales de una ambivalencia amorosa, de una tensión entre el amor sagrado y el amor profano.

Esa ambivalencia, presente, en toda la cultura medieval, arranca de manera manifiesta desde la tradición provenzal y viene doctrinariamente desarrollada en Italia por el *Dolce Stil Nuovo*, sobre todo por uno de sus poetas; el sombrío Guido Cavalcanti, quien ahonda en la naturaleza psicológica del amor, en contra del cual "no sirve ni fuerza ni medida". Toda la lírica italiana del siglo XIII, heredera de la poesía provenzal y la siciliana, está empeñada en un problema que había preocupado ya a Plotino: "Si el amor es un dios o un demonio, o sólo una pasión del alma, o los dos conjuntamente". Cavalcanti, sin negar el amor platónico, acentúa el carácter irracional y violento del amor en el que el deseo erótico se mezcla a menudo con el instinto de muerte:

"Quest'accidente che sovente é fero"
(este accidente que a menudo es mortal)

El platonismo amoroso, la ideología amorosa que la "inteligencia" florentina profesaba —aristocrática "per altezza d'ingegno", como no se cansa de indicar Dante mismo, y desdeñosa de las compañías ruidoras; ese platonismo renuncia a la realización carnal a través de una catarsis artística y de la pasión que se resolvía en contemplación extática de la belleza. La renuncia tuvo que haber sido "un aprendizaje doloroso para el fuerte temperamento sensual y carnal de los grandes protagonistas del Eros lírico florentino", como dice Sanquineti; y para convencernos que fue en realidad un aprendizaje doloroso están las *Rimas* petrosas del cancionero de Dante, en el que el poeta canta, casi como contrapunto al amor platónico, la otra vertiente del amor.

Ejemplar, la canción "Cosí nel mio parlar voglio esser aspro/ com'è ne li atti questa bella petra/..."; aún cuando se quiere aceptar la interpretación alegórica de la donna petra como Florencia o la iglesia. La dulzura, lo inefable, el éxtasis de la *Vida nueva* se convierte en brutalidad amorosa y en el grito del deseo carnal y se acerca al impulso "bestial" que lleva a Stephen de calle en calle —"la lengua pegada al paladar"— y en la obscuridad de la

noche, a buscar satisfacción en los brazos de una prostituta.

El *La vida nueva* el deseo está en segundo plano, porque el grito de Stephen no puede prorrumpir donde camina la "tanto gentil o tanto onesta" Beatriz, que con su presencia elimina toda intrusión inconveniente. Por otro lado la dulzura de Beatriz va a la par con su intransigencia, al punto que le quita a Dante, aparentemente culpable, el "saludo" que era "la razón de toda su dicha". Y si no bastara, a lo largo de la *Comedia* son frecuentes regaños a las intemperancias, en sentido lato, de Dante.

Si falta en la *Vida nueva* la representación naturalista que encontramos en el *Retrato*, el llamado de la carne que la tradición cristiana había venido condenando, no es porque Dante haya sido incapaz de expresarlo. En el infierno están presentes horrores, miedos, disgustos de sí mismo y lo grotesco y lo deforme —todo lo que Goethe desde su olimpo había rechazado para luego, en los años de su madurez, aceptarlo—, pero en ese infierno hórrido y "pavoroso", en esa obra destinada a la salvación de la cristiandad y por eso ya no iniciática sino didáctica, no había cabida para detalles que por su crudo realismo pudieran turbar la fantasía de los lectores; pero este "velo" se observa sólo en el campo erótico, quizá porque es lo que más profundamente turba la sensibilidad de Dante.

Por eso el episodio admirable de Paolo y Francesca en el quinto canto del *Infierno* que presenta el otro polo del amor, la vertiente de la lujuria, se detiene en los sublimes versos, sombríos y castos: "quel giorno piú non vi leggemmo innanzi"; sin que (o quizá) haya presentado Dante el poder alusivo de estos versos que deja vibrar con toda su ambigüedad y sugerencias en el lector, cuya imaginación, queda abierta a integrar aquellos "dubbiosi desiri" de los que se muestra tan ansioso por saber, cuando se dirige a Francesca.

Por el contrario, en Joyce la figura de la virgen y de la prostituta emergen con el acento de un naturalismo crudo y sin rodeos. La primera, "she", ella, permanece como un sordo leitmotiv para la conciencia culpable de Stephen que llora su inocencia perdida. La revelación atormentadora del sexo en conflicto con la ley religiosa no le permite levantar los ojos hacia ella. Intermitente y fugitiva aparición que lo enmudece, ella es la Beatriz de un *colle*ge moderno embebido de teología, cuyos

encuentros lo llenan de temor y de éxtasis, y que se vuelven "epifanías", en las que Joyce basó su método narrativo. (Hay que precisar que la búsqueda de la epifanía, del momento de gracia que comunique al hombre con el mundo a su alrededor es una característica de toda la literatura nuestro siglo).

Joyce logra esos momentos epifánicos o de revelación a través de la *radiance* que él deriva de la teología y precisamente de la *claritas* de Tomás de Aquino; es decir del último de los tres requisitos que el *doctor angelicus* le exige a la belleza: la *integritas* o perfección; la *consonantia* o proporción; la *claritas* o irradiación. La *claritas* sería el grado más elevado, una síntesis de los primeros dos: resplandor de la verdad, luminosidad que irradia del objeto y que propagándose se transforma en iluminación adentro del sujeto que así descubre y fija para siempre la *quidditas*, su identidad, su alma, bajo las apariencias.

"La luminosidad —explica Stephen al amigo Cranly, mientras deambulan por Dublín — a la que se refiere santo Tomás, es lo que la escolástica llama *quidditas*, la esencia del ser". Se trata, es obvio, de correspondencias cuya síntesis dará la epifanía. Y Joyce usa la palabra "epifanía" en vez de símbolo que es término moderno, para subrayar el valor místico y de derivación teológica.

La aparición de "ella" en el último capítulo del *Retrato* saliendo de la biblioteca, constituye una de las páginas más bellas y tiene un sabor stilnovista que recuerda los encuentros de Dante con Beatriz;... hasta que un indiscreto piojo simbólico interfiere en el cuello y en la imaginación de Stephen, cuando la visión diáfana de la joven empieza a concretarse y a tomar dentro de él demasiada consistencia carnal:

"... Era ella la que pasaba. Salía de la biblioteca e hizo una inclinación —¡el saludo stilnovista!— para responder por detrás de Stephen al saludo de Cranly. ¿También él? ¿No había un ligero rubor en las mejillas de Cranly? ¿O procedía de las palabras de Temple? la luz se había desaparecido y no lo podía ver..."

Por un momento es el amigo Cranly que se convierte en el Dante enmudecido por la aparición y el saludo de ella"... Ne li occhi porta la mia donna amore/ per che si fa gentil ció ch'ella mira;/ ov'ella passa, ogn'om ver lei si gira/ e cui saluta fa tremar lo core/..."

Joyce sigue: "...La charla de los que



estaban cerca de él había cesado por un momento y por segunda vez un suave silbido descendió de una de las ventanas de arriba. Todo lo demás estaba silencioso en el aire o ya estarían dormidas aquellas golondrinas cuyas evoluciones había seguido con ocioso mirar:

“Y ella había pasado entre el crepúsculo. Esa era la causa por lo que todo estaba silencioso, todo, salvo el suave siseo que caía de la ventana. Y esa era la razón por la que las lenguas de los hombres habían cesado también de su chárchara. Estaba cayendo la obscuridad

Darkness falls from the air, (La obscuridad descende del aire).

“Una alegría temblorosa como una caricia de luces pálidas danzaba una danza de espíritus encantados en torno de él. ¿Qué era? ¿El paso de la muchacha por entre el aire crepuscular? ¿O el verso lleno de vocales densas, pleno de ritmo, son de laúd?

“Quiso ocultar su ensueño a los otros y se apartó lentamente hacia el extremo de la columnata donde las sombras eran más intensas; y, según iban andando, golpeaba blandamente las cosas con su bastón y dejaba a su espíritu vagar a su placer por otras edades; tiempos de Dowland, de Bird, y de Nash...”

“Quiso ocultar su ensueño”. He aquí otro motivo común al Dante de *La vida nueva*: disfrazar los sentimientos para distraer su “segreto” a los otros. La donna dello scherno (La mujer de la pantalla) le sirve a Dante para ocultar el verdadero objeto de su amor, para defenderlo de la curiosidad y de los chismes del “vulgo” que se burla de lo intangible que no pueda entender y así profana y destruye los sentimientos más sagrados. Este desdén explica el ca-

rácter iniciático de la lírica stilnovista ligada a la poética del *trobar clus*. La poesía, el amor, de potencia se vuelven acto sólo en “spírito gentil”: son, pues prerrogativas de los espíritus nobles. Hay que subrayar, sin embargo, que la palabra vulgo no tiene ni en Dante ni en Stephen una acepción clasi-

Si para Dante la mujer continúa siendo, hasta en las obras de la madurez, mediación, instrumento de salvación, y, como la define Eugenio Montale en un ensayo sobre el poeta florentino: “trámite necesario de la escalada hacia Dios”, en Joyce la mujer se volverá mediación hacia la tierra, y la aparición epifánica de la joven a la orilla del mar en el capítulo IV del *Retrato*, es angelical, pero no se trata ya de un ángel descendido del cielo a “miracol mostrare”, sino de un “ángel de juventud mortal, de belleza mortal, un ángel enviado por el tribunal estricto de la vida para abrirle de par en par, en un instante de éxtasis, las puertas de todos los caminos del error y de la gloria.”

La aparición de la joven-pájaro es una de las más significativas páginas del *Retrato*, en donde coinciden la revelación del sentido del amor, la toma de conciencia de la vocación artística y la aceptación de la vida. Las figuras poéticas a las que recurre Joyce son las mismas que Dante utiliza para crear el clima visionario en la *Vida nueva*; las mismas que encontramos en las escrituras sagradas y en la liturgia católica: metáforas, símbolos, alegorías, reiteración, prolepsia, polisíndeton, anáforas, asonancias; recursos del lenguaje místico.

Los libros de la juventud de Dante y de Joyce son la elaboración personal y original que parte de la teología medieval; una

especie de *Work in progress* que tiene como culminación la *Comedia* y el *Ulises*, es decir un libro total que, como dice Umberto Eco, es “resumen metafísico de toda la historia de la realidad intencional”: una obra en que han puesto mano el cielo y la tierra, el pasado y el presente, la historia y la eternidad.

Dante en la *Comedia* presenta una *Suma*, una enciclopedia del mundo medieval. A distancia de seis siglos Joyce traza en *Ulises* “un retrato negativo del espíritu y del mundo” y presenta otra *Suma* en la que deshace —la dice Jung en su espléndido ensayo que le dedica en 1932—, lo que el gran florentino construye. Ulises en la enciclopedia del mundo occidental bajo el dominio del capitalismo (como diría Pound) que disgrega su cultura utilizando los mitos y arquetipos sobre los que está construida la psique humana. Arquetipos y mitos ya consumidos y mecanizados, y habría por lo tanto que recrearlos porque el hombre moderno, “no diversamente del hombre arcaico, no puede vivir sin mitos” (Mircea Eliade).

Annunziata Rossi

Libros

Scorza: entre la desilusión y la polémica

Con *la tumba del relámpago*,* Manuel Scorza concluye la narración de los levantamientos protagonizados por las comunidades indígenas del Perú en los años 1960-61. La serie consta de cinco novelas que, a pesar de formar un conjunto ofreciendo una visión genérica de este episodio histórico, pueden ser leídas independientemente. Sin embargo, sólo un análisis global de los cinco cantares nos permite evaluar en su justa medida *La tumba del relámpago*.

En efecto, la lectura consecutiva de las cinco novelas hace resaltar una evolución notoria entre la primera obra: *Redoble por Rancas*, y ésta última. Situándonos en el estricto plano literario, precisamos aclarar

que, desafortunadamente, esta evolución no se percibe como un enriquecimiento de la técnica narrativa del autor, sino más bien como un desgaste que ya se anuncia a partir de la tercera novela: *El jinete insomne*. Se nota a lo largo de las cuatro primeras una repetición de la técnica narrativa que termina por caer en una monotonía desilusionante para el lector. Esta pérdida de cierta originalidad literaria lograda con mayor éxito en *Redoble por Rancas* a través de una búsqueda de representación "respetuosa" de cierta clase social de Perú contemporáneo, se confirma en la *La tumba del relámpago*. En esta última trasciende, encima otra preocupación literaria y de otra naturaleza, el empeño por comprobar una tesis política que, supuestamente, debería conducir a una revolución encabezada por la clase campesina indígena de los Andes Centrales del Perú. Lo que antes Scorza planteaba de manera más sutil en *Redoble por Rancas*, pasa a ser una suerte de planfletto en el cual las denuncias y peleas entre los partidos políticos de la izquierda peruana ocupan la mayor parte del escenario, dejando a los campesinos en los entretelones como pretexto necesario pero ya no primordial para la situación narrada. Se sienten, demasiado vivos y presentes, los rencores partidarios, y con legítima razón se pregunta el lector: "¿Y qué pasó con los comuneros? ¿Qué pensaron ellos de este nuevo fracaso? ¿Hacia qué nueva situación o conciencia les habrá conducido esta lección histórica?" Todas estas preguntas quedan sin respuesta ya que Scorza centra todo el interés final de esta serie en el destino de los líderes intelectuales de la rebelión, entre los cuales se presenta a sí mismo como uno de los protagonistas principales.

La importancia de *La tumba del relámpago* reside en el hecho de que representa la culminación de las cuatro novelas anteriores porque en ésta es cuando se da la condición "objetiva y subjetiva", según los propios términos de Scorza, que siempre faltaba para que la lucha desembocara hacia un final victorioso: la unión de las luchas aisladas de las comunidades indígenas. A este respecto, es significativo el hecho de que el fomentador de dicha unión sea un personaje ajeno a la comunidad. Se trata de un abogado, Genaro Ledesma, que se pone al servicio de las luchas indígenas para resolver el problema crucial del derecho a la tierra. Lo demostrado en *La tumba del relámpago* es que el fracaso de



las ocupaciones de la tierra relatadas en las cuatro primeras novelas se origina siempre en la falta de coordinación entre las comunidades cuya fuerza, limitada de por sí, no permite vencer la supremacía de la tropa militar.

En *La tumba del relámpago* aparece resuelto un factor que representaba el punto más crítico en *Redoble por Rancas*: el problema de la conciencia revolucionaria de las comunidades indígenas. En la primera novela, este problema constituye el trasfondo político sobre el cual se desarrolla el relato más anecdótico, en el sentido de específico, de la rebelión de Rancas. En la última esta discusión ya no se presenta como problemática, sino que al contrario, justifica la táctica de lucha sostenida por Scorza. Se da por admitida la conciencia revolucionaria de los comuneros y por tanto, ellos deberán constituir la vanguardia de la revolución socialista. Así, el autor evoca como causa principal, pero única, del fracaso repetido a pesar de la unión, la falta de armas. También aparece más implícitamente este problema en las novelas anteriores, pero en *La tumba del relámpago* Scorza limita su visión de la situación situándose en el plano de las condiciones tácticas y materiales de la lucha, dejando de un lado el carácter "ideológico" antes presente. En *Redoble por Rancas*, se planteaba la desigualdad en la lucha entre comuneros y latifundistas y/o transnacionales a nivel de desajuste entre categorías de pensamiento, lo cual ocasionaba una inadecuación de las formas de lucha protagonizadas por los comuneros. Este desajuste se concretaba no sólo en un nivel estrictamente material —lo que sería la desigualdad de los instrumentos de lucha—, sino también en un nivel conceptual, es de-

cir en un enfrentamiento entre dos conceptos del mundo radicalmente opuestas. En este sentido, nos parece que la primera novela ofrece una estimación más completa, y por tanto más real, de las dos partes antagónicas. En *Redoble por Rancas*, se ve muy claramente cómo la visión del mundo de los comuneros se acerca más bien a una concepción mítica de las cosas y de los fenómenos. A este respecto la técnica narrativa logra con mucho éxito rescatar, a nivel de las estructuras, esta particular categoría de pensamiento, gracias a la creación de mitos etiológicos que solamente pocas veces retoman motivos de mitos auténticos inkaicos. Por otro lado, se refleja en las acciones de la transnacional "Cerro de Pasco Corporation" la ideología capitalista fundada en la explotación deshumanizada de los indígenas, a favor de valores tales como la rentabilidad y la expansión imperialista.

En el caso de la primera novela, el mérito de la plasmación literaria de este orden social reside en la recreación, a nivel de las estructuras de la novela, de las tres categorías de pensamiento que actualmente coexisten en el Perú de los Andes centrales: el mundo mítico de las comunidades; el régimen feudal o semi-feudal vivido en las haciendas y que se evidencia ante todo en las relaciones entre terratenientes y peones, a quienes Scorza llama "siervos"; la organización capitalista dominante en el Perú actual y de la cual atestigua la presencia de la empresa transnacional norteamericana: La Cerro de Pasco Corporation. No es difícil reconocer en este esquema constante en las novelas, el marco teórico desarrollado por José Carlos Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. A pesar de las denuncias hechas por Scorza en contra del Partido Comunista Peruano en *La tumba del relámpago*, está presente, como sustento político del análisis, la herencia directa del que fue calificado de primer marxista latinoamericano y que fundó el Partido Comunista Peruano.

Scorza se inspira directamente en las tesis de Mariátegui para otorgar a la clase campesina indígena su importancia tantas veces negada en el proceso de cambio de la realidad peruana. Sin embargo, a diferencia de Mariátegui, Scorza intenta demostrar, en *La tumba del relámpago*, que esta clase es la única capaz de engendrar la revolución. En este punto reside toda la polémica de la última novela y de allí provienen las disidencias con los partidos de izquierda, principalmente con el Partido

Comunista, que sostiene la necesidad de que el proletariado constituya la vanguardia que conducirá la revolución general en el Perú. Esta polémica se cristaliza en la novela bajo la forma de una pregunta que vuelve a lo largo del relato tal un *leit motiv*: “¿Y si en los Andes la vanguardia revolucionaria no es la inexistente clase obrera sino la esquilada clase campesina?” (cap. 12, p. 62).

Scorza, en ese entonces Secretario de Política de Movimiento Comunal del Perú, se muestra partidario de aprovechar las violentas rebeliones centrales en la reivindicación del derecho a la tierra para dar inicio al proceso revolucionario de cambio. El fracaso del levantamiento general tiene, según la expone Scorza en *La tumba del relámpago*, las siguientes causas: la dificultad de la unión entre las comunidades por las rivalidades ancestrales que surgen entre ellas mismas. Sin embargo, como ya lo dijimos, este obstáculo parece vencerse en la última novela. La falta de armas que obliga a los comuneros a transformarse en una suerte de francotiradores, en mártires heroicos que América Latina ya no necesita para llenar sus calendarios de luchas populares. También evoca la falta de difusión a nivel de los medios masivos de comunicación de estas luchas que se llevan a cabo en un mundo que, para los propios limeños, es tan extraño y lejano como Siberia o China. Y por fin, la falta de cuadros “intelectuales” susceptibles de canalizar políticamente las rebeliones espontáneas y violentas de los comuneros.

Lo que Scorza pretende demostrar, y que en este sentido llega a confirmar en *La tumba del relámpago*, es la existencia de un potencial revolucionario en las comunidades indígenas cuyo origen se halla en la supervivencia de la organización social del Imperio Inkaico concebido como una forma de comunismo primitivo Mariátegui también sostiene esta tesis que además constituye su argumento principal para subrayar la importancia de esta clase en un proyecto de cambio socialista. Nuevos estudios, como por ejemplo el del etnólogo rumano John V. Murra (*La organización económica del estado inca*) tiende a destruir, o mejor dicho a desmitificar esta idea de organización comunista del Imperio Inca, fundándose en un análisis más profundo de la real distribución de las tierras y del sistema rudimentario de imposición fiscal. Sin embargo faltándonos actualmente los datos objetivos que nos permitirían decidir a favor de una u otra, no



nos parece esencial esta discusión en torno a la forma de organización social del Imperio Inca. Lo que sí nos parece primordial es poner en duda una tesis política de acción que funda su argumentación en una concepción tan idealista y tan romántica de la clase campesina. Subsiste sin duda una forma de organización colectiva de las comunidades antiguas, pero este hecho no conlleva como consecuencia necesaria la existencia de una conciencia colectiva revolucionaria capaz de dar la lucha en un sistema capitalista dominante. La fragilidad y el romanticismo revolucionario de tal concepción sólo puede entrañar el fracaso y la muerte de los comuneros como lo atestigua el final de *La tumba del relámpago*.

Fabienne Bradu

* Manuel Scorza: *La tumba del relámpago*, Siglo XXI, México, 1979.

La consagración de la maestría

En este libro* —del que las dos primeras ediciones se han agotado en sólo dos meses—, Alejo Carpentier nos ofrece su versión de un trozo de Historia Universal que comienza con el combate de la República Española contra el fascismo y termina con la victoria de la Revolución Cubana y los acontecimientos de Playa Girón. Los hechos con reflejos, pensados y vividos por personajes cuyas aspiraciones, sentimientos, frustraciones, cobardías y rebeldías, reflexiones y logros, se insertan en una Historia que rebasa a los hombres, pero a la vez es construida por ellos debido a su

capacidad de convertir las convicciones en acción: “Por fin —¡carajo!— había tomado una verdadera decisión en mi vida. Por fin había algo *a mi voluntad debida* —acción emprendida sin verme zarandeado por los acontecimientos o por dictámenes ajenos”, dice Enrique, personaje-hilo conductor, al tomar la decisión de participar en las Brigadas Internacionales.

La acción de la novela está basada en las trayectorias de Enrique y Vera. El primero es un descendiente de la aristocracia habanera criolla —adicta a cualquier dictador en turno que represente sus intereses de clase— a quien, sin embargo, su afán de cultura y sus relaciones con los compañeros de la Universidad le permiten vislumbrar la tremenda injusticia que se comete contra el pueblo por la dictadura de Machado. Su participación en política lo obliga al exilio en el cual, tras acontecimientos que lo hacen madurar, participa en la guerra de España en la que conoce a Vera.

Ella es originaria de Bakú, ciudad de la que su padre —comerciante en paños— se ve obligado a huir debido a los motines provocados por la lucha entre armenios y mahometanos. Comienza para ella el descubrimiento de la danza, practicada en exilios sucesivos que la llevan a París y después a España.

A partir del encuentro de estos personajes, se hace patente que Vera es una mujer que huye constantemente de la realidad que la rodea, realidad donde la *Revolución* ocupa un primer plano —mientras Enrique, desgarrado entre el deseo de transformación y una progresiva comprensión del mundo, participa periféricamente en acontecimientos donde otros son figuras centrales. Finalmente, la Revolución Cubana es el marco en donde ambos realizan sus más claros sueños al integrarse, de una manera consciente y lúcida, en ese gran proceso de transformación colectiva.

Los logros de la civilización humana y la capacidad creadora de los hombres, son concebidos en la novela como un proceso autodesarrollante, en lucha sin cuartel contra la degradación que implica el fascismo y las dictaduras militares latinoamericanas, sus hermanas gemelas.

Esta novela histórica —tanto por el lugar que seguramente ocupará en la literatura del siglo XX como por el material que utiliza— nos revela una rara maestría en la selección de hechos tanto más significativos en cuanto aparecen meditados por el hombre que podemos ser cualquiera de nosotros en alguna parte de nuestra vida.

La profundidad de la interpretación que de la historia hace Carpentier se puede medir por el hecho de que, a medida que progresamos en la lectura del texto, nuestro conocimiento de la realidad social, cultural e histórica, se ve notablemente aumentado, no sólo en el aspecto informativo, sino englobado en una perspectiva que lo hace aplicable a la realidad mexicana de nuestros días. En este sentido representa una real superación de, por ejemplo, *El Siglo de las Luces*, novela cuya estructura es similar a ésta.

La Consagración de la Primavera de Stravinsky, aparece en el texto cual verdadero leit-motiv, en diferentes planos: como el gran ballet que Vera quiere escenificar liberado de coreografías preciosistas que, por decadentes, no logran manifestar la fuerza y universalidad de la música; como ritmo y secuencia temática que estructura y matiza el conjunto de la novela; como fusión de culturas "locales" en una cultura universal. De este modo, se produce una síntesis que muestra las posibilidades de una literatura cuya concepción y fuente creadora es la música, a la vez que plantea interesantes problemas teóricos en torno a la interdependencia e interacción de las artes.

El contenido positivo, es decir, las propuestas y alternativas que nos ofrece Carpentier en *La Consagración de la Primavera*, revelan una profunda convicción humanista de la que, al terminar de leer el libro, somos también copartícipes.

Fernando Castillo

* Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera*, siglo XXI, México, 1979.

Los silencios de Eduardo Torres

Ya habíamos tanido noticia de él: en un libro anterior (*Movimiento perpetuo*) y, fragmentariamente, en distintas revistas y suplementos culturales (*Revista de la Universidad de México*, *Plural* (primera época), *La cultura en México*, y el honorable y tan injustamente olvidado *Suplemento literario* de *El Heraldo de San Blas*). Ahora, después de más de veinte años de espera, aparece por fin Eduardo Torres, a los ojos del lector, en *Vida y Obra. Lo demás es silencio** de Augusto Monterroso, nos cuenta su

historia y su pensamiento. Son varias las voces que hablan en él y son ellas precisamente las encargadas de configurar un ámbito y un personaje. Porque San Blas, S. B., "ciudad grande con los encantos de un pueblo chino y al revés", sólo podía secretar a un personaje como Torres, ¿y en qué otro sitio habría podido vivir, tan a gusto y sin traicionarse, el pintoresco doctor Eduardo Torres, "espíritu chocarrero, humanista, sabio o tonto"? Geografía y biografía de trenzan, así, en ese singular juego dialéctico al que sólo puede dar lugar la ironía.

El libro, de hecho, se divide en dos partes: la primera, a cargo de Juan Islas Mercado, Luis Jerónimo Torres, Luciano Zamora y doña Carmen de Torres, trata de reconstruir (o de ocultar) a un personaje; la segunda, lo hace hablar, entre dichos, aforismos, poemas y concienzudos artículos doctorales. Pero en general, el libro entero es un juego de ocultamientos que parece no tener fin. ¿Dónde está realmente Eduardo Torres? ¿Qué llegamos a saber de él al final de la lectura?

A lo largo de las primeras 84 páginas del libro, Eduardo Torres es sólo un *pretexto*: desaparece en el relato de los otros. Amigos y parientes, entregados a la tarea de buscarlo, no hacen otra cosa que suprimirlo de su discurso, silenciarlo. Está allí, sí, pero sólo por su ausencia. La memoria, que debía recuperarlo, actúa entonces como censura. ¿Y qué otra cosa podía ocurrir en San Blas, esa pequeña ciudad, ese pueblón, en el que los celos, los chismes y la envidia constituyen el pan espiritual de cada día? Parientes y amigos aprovechan la oportunidad que les ofrece la memoria de Eduardo Torres para narrarse a sí mismos. "Desde que E. Torres fundó el Suplemento Dominical de *El Heraldo de San Blas* —escribe Luis Jerónimo Torres—... nuestro periodismo dio un gran vuelco al recoger en sus columnas, sin distinción de sexo, moral alguna o ideología, ya no sólo lo que nuestro Estado produce, sino los aportes de la nueva generación de los alrededores, sin contar con la producción del samblasense de fuera y hasta del español o hispanoamericano de dentro... Por lo que a mí respecta, hace tiempo que abandoné San Blas y vivo aquí en donde ejerzo el periodismo, no diré que sin eficacia, pero sí con modestia. Mis ambiciones de novelista y poeta..." Es este el mecanismo de que se valen los apologistas de Eduardo Torres para, al enunciarlo, suprimirlo de su discurso y, con ello, poder

tranquilamente desovillar su propia biografía. Personaje esculpido sobre su ausencia, la escritura, que al omitirlo paradójicamente lo hace posible, nos arroja de pronto a ese ambiguo y pantanoso territorio en el que el juego de la ironía y la nostalgia constituye el signo en el que se desdibuja su presencia. Esa sonrisa constante que recorre sobre todo la primera parte del libro, deviene de pronto franca carcajada, pero una carcajada que, al pronunciarse, no olvida sin embargo el lejano reducto en el que se origina y al que necesariamente remite: la carencia que implica descubrirse al final de la vida sin haber estado nunca en ninguna parte. ¿San Blas te recuerda, doctor Eduardo Torres?

En la segunda parte del libro (considerablemente menos atractiva que la primera), al hacerse *texto*, Eduardo Torres desaparece también. No sólo se oculta detrás del aforismo, del chiste, del chascarrillo, que ponen distancia, distancia insalvable, entre quien escribe y quien lee, se oculta también detrás de aquellos sobre quienes escribe. ¿Dónde queda Eduardo Torres frente a Miguel de Cervantes, don Luis de Góngora o Augusto Monterroso? ¿No será sólo una pura invención de alguno de ellos? O al revés: ¿no serán Augusto Monterroso, don Luis de Góngora o Cervantes una fantasmática invención de la sarcástica y burlesca de Eduardo Torres? Hay, evidentemente, más que un punto de contacto entre Torres y Monterroso: no sólo la ironía y el espíritu burlón que recorren sus textos, no sólo el absoluto rechazo de las múltiples formas de la solemnidad —más acentuado tal vez en el segundo que en el primero— que los caracteriza, ni tampoco exclusivamente el simpático bestiario que sus obras conforman, sino también, y sobre todo, una cierta vocación por lo pequeño: "Cada quien, pues —ha escrito Torres sobre Monterroso—, lleve el fardo que sus energías le permitan, y recuerde que en cualquier caso arar ha sido siempre una tarea que pueden compartir al unísono el Buey y la Mosca". Ellos, los dos, han optado felizmente por la Mosca. Y eso será algo que, como lectores, siempre tendremos que agradecer a un texto. Pero a fin de cuentas ¿quién ha inventado a quién?, ¿cuál es el personaje y cuál el autor? De cualquier forma, y para cualquier conclusión al respecto, habría que tener en cuenta la carta que don Librado Valencia remitió a la redacción de *La gaceta*¹ del Fondo de Cultura Económica, en la que se duele de que se haya "tomado a broma a



San Blas y lo samblasense" y en la que reivindica a Eduardo Torres como "un pensador insigne".

Eduardo Torres, ese secreto demonio de Augusto Monterroso (¿o al revés?), habita *in absentia*, como un fantasma burlón, cada una de las páginas de *Lo demás es silencio*. Acercarse a él, buscarlo allí, en ese ambiguo y pantanoso territorio de la ironía, constituye una experiencia particularmente recomendable. Lo único que lamentamos, tal vez, es que hayan sido tan escasos los "testimonios" sobre su existencia, ¿sobre su existencia?

Armando Pereira

Augusto Monterroso: *Lo demás es silencio*, México, Joaquín Mortiz 1978, 188 pp.

¹ *La gaceta*, F.C.E. Nueva época, abril de 1979, núm. 100, pp. 5 y 7.

Tres tristes tigres en tesis

Este estudio del profesor Jiménez* ubica la novela *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante dentro del desarrollo de la novelística cubana como paso previo para el análisis del texto de la novela.

En el primer capítulo, el autor anota cómo en Cuba en el siglo XX, la inclinación hacia el realismo-naturalismo va evolucionando, hasta que con Enrique Labrador Ruiz (*Laberinto*, 1933) el lenguaje idiomático pasa a ser empleado en la literatura. Importante también en el desarrollo de la literatura cubana es el grupo *Orígenes* en la década del 40 (Lezama Lima, Eliseo Diego, Rodríguez Feo, entre otros) así como lo habían sido *Social* y la *Revista de Avance* en la década anterior. Durante los cuarenta, se consagran también otros escritores de ámbito internacional como Lydia Cabrera, Lino Novás Calvo y Alejo Carpentier, quien va a dominar enteramente la siguiente década (que coincidirá con los años de la dictadura de Batista). A raíz del triunfo de la revolución en 1959, la narrativa trata de temas referentes a la insurrección contra Batista y de ambientes de gran angustia existencial a la Jean Paul Sartre (quien visita Cuba en 1960). Jiménez describe en forma cronológica la producción novelística de los años 1960-1969 porque "para considerar a Guillermo Cabrera Infante y en especial a *Tres tristes tigres* era lógico familiarizarnos con el am-

biente donde en última instancia, esta obra artística se forjó. Por otro lado, es interesante observar que la novela cubana actual parece estar en un proceso de resurrección, después de unas décadas de silencio casi absoluto".

El segundo capítulo contiene una reseña bio-bibliográfica de Guillermo Cabrera Infante, donde se anotan características y tendencias estilísticas que después se verán ampliadas en *Tres tristes tigres*. Acierta el profesor Jiménez al exponer su premisa de que "lo que se propuso Cabrera Infante al escribir *Tres tristes tigres* fue esencialmente la fijación de una forma de vida a punto de desaparecer, y que específicamente se puede definir como la expresión de la cultura habanera nocturna".

En el tercer capítulo, "Recreación de un mundo perdido", hay una descripción detallada de la estructura externa de *Tres tristes tigres*, una presentación de los personajes principales y un catálogo de los muchos elementos que constituyen esta novela: desde la técnica cinematográfica (Cabrera Infante había sido crítico de cine) hasta la música popular.

Los dos capítulos que siguen tratan del choteo a nivel anecdótico y a nivel formal, basándose en el ensayo de Jorge Mañach, *Indagación sobre el choteo*, donde explica que el choteo es una actitud idiosincrática habitual de no tomar nada en serio. La manifestación más evidente del choteo es la "sistemática quiebra de autoridad o de cualquier estructura jerárquica... así se va creando un ambiente de burla que lleva a la caracterización grotesca y desfigurada del objeto o persona choteada". Jiménez dice que el choteo "en gran medida subraya la realidad ambiental de *Tres tristes tigres* y, consecuentemente, rige el compor-

tamiento de sus personajes". De alguna manera el choteo desarticula la realidad recreada, ya que Cabrera Infante "asume la tarea de escribir su novela con una actitud similar a la que sus personajes manifiestan en su experiencia vital". Así se relacionan el fondo y la forma y se pueden concretizar las características de la novela: la falta de transición lógica de una sección a la otra, la yuxtaposición de acciones a manera cinematográfica, la simultaneidad de las acciones "rechazando totalmente la tradicional construcción episódica y cerrada, optando por la fragmentación como sistema", y la ambigüedad como sistema formal apoyada por referencias librescas y citas filosóficas y por la "constante interpolación de textos que no parecen guardar relación directa con las narraciones que preceden o que siguen."

El profesor Jiménez está de acuerdo con otros críticos que sitúan la importancia de *Tres tristes tigres* en el idioma como vehículo de expresión y de creación. Cabrera Infante opone al lenguaje rígido de la escritura formal, un lenguaje popular y oral "que opera libremente en el nivel de la intuición y de la espontaneidad sin verse circunscrito a y limitado por categorías escolares, y que finalmente rescata y explota las posibilidades que el lenguaje ha enterrado y fosilizado en la frase hacha". Acertadamente Jiménez plantea que, paradójicamente, al crear este supuesto idioma real, por así llamarlo, Cabrera Infante ha creado sus propias estructuras que rigen su novela. Este aspecto creador a nivel del lenguaje viene dado de dos formas distintas: la manera de hablar de los personajes (la jerga nocturna de la ciudad de La Habana donde están representadas varias clases sociales e infinidad de tipos de la farándula), y los juegos lingüísticos de Bustrófedon, personaje eje que rechaza la literatura escrita por la oral.

Este estudio del profesor Jiménez es altamente recomendable porque explica por medio del análisis riguroso que la aparente descoyuntura de la novela es en realidad una característica que apunta a la íntima relación entre texto y contexto. Asimismo, señala el valor lingüístico de la obra desde el punto de vista de la creación artística y de la captura del lenguaje en un momento histórico-social que ya no existe.

Armando Armengol

* Reynaldo Jiménez: *Guillermo Cabrera Infante y tres tristes tigres*, Ed. Universal, Miami, 1977.



JOSEPH SOMMERS.

Uno de los más conocidos críticos norteamericanos dedicados a la investigación de nuestra literatura, **JOSEPH SOMMERS**, murió, el 4 de marzo de 1979, en San Diego, California, en cuya universidad impartía varias cátedras de literatura hispanoamericana. Lamentamos profundamente su deceso: con él pierde la literatura en Iberoamérica uno de sus más entusiastas divulgadores.

El profesor Sommers cursó estudios en Cornell University y en la Universidad de Wisconsin, donde se doctoró con un estudio sobre "La contribución de Francisco Rojas González a la literatura mexicana", en 1962; obra que más tarde, corregida y aumentada, le publicó la Universidad Veracruzana, en 1966. Sus ensayos sobre Rosario Castellanos y la literatura indigenista son fuente indispensable de consulta así como sus estudios sobre nuestra novela. Como un pequeño homenaje a su memoria publicamos una bibliografía seleccionada de su obra:

—"Oficio de tinieblas, de Rosario Castellanos", en *Books Abroad*, vol. 37, núm. 3, Summer, 1963, p. 316.

—"Novels of a dead revolution", en *The Nation*, vol. 197, núm. 6, 7 sep., 1963, pp. 114-115.

—"Rosario Castellanos: nuevo enfoque del indio

mexicano", en *La Palabra y el Hombre*, núm. 29, Xalapa, Ver., ene-mar., 1964, pp. 83-88.

—"Changing view of the indian in mexican literature", en *Hispania*, núm. 1, march, 1964, pp. 47-55.

—"El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria", en *Cuadernos Americanos*, núm. 2, México, mar-abr., 1964, pp. 246-261.

—"The indian-oriented novel in latin america: new spirit, new forms, new scope", in *Journal of Inter-American Studies*, vol. VI, núm. 2, abr., 1964, pp. 249-265.

—"The mexican novel of 1964", en *Books Abroad*, núm. 2, Spring, 1965, pp. 144-146.

—"The present moment in the mexican novel", en *Books Abroad*, núm. 3, Summer, 1966, pp. 261-266.

—"The recent mexican novel: tradition and innovation", en *Revista Interamericana de Bibliografía*, núm. 4, oct -dic., 1966, pp. 398-403.

—*Francisco Rojas González: Exponente literario del nacionalismo mexicano*, trad. de Carlos Antonio Castro, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1966 (Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 36).

—*After the storm. Landmarks of the modern mexican novel*, New Mexico, The University of New Mexico Press, 1968; trad. al español: *Yáñez, Rulfo*,

Fuentes: la novela mexicana moderna. Ensayo, Caracas, Monte Avila, 1970.

—"Novela de la Revolución: criterios contemporáneos", en *Cuadernos Americanos*, núm. 1, ene., 1970, pp. 171-185.

—"Individuo e historia: *La muerte de Artemio Cruz*", en Angel Flores y Raúl Silva Cáceres, *La novela hispanoamericana actual*, Compilación de ensayos críticos, New York, Las Américas, 1971, pp. 145-155.

—"Temas y perspectivas de investigaciones en la novela mexicana", en *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, vol. III, núm. 2, sep., 1973, pp. 286-295.

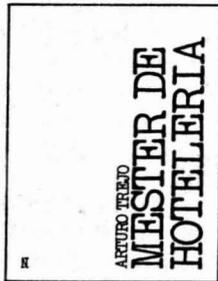
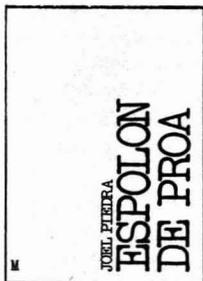
—"Literatura e ideología: la evolución novelística del militarismo en Vargas Llosa", en *Hispanoamérica*, anejo 1, ago., 1975, pp. 83-129; en *Cultura y dependencia*, Guadalajara, Jalisco, Depto. de Bellas Artes, 1976 (Col. Textos).

—"Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas*, 5a. ed.", en *Nexos*, núm. 2, México, feb., 1978, pp. 15-16.

—"Forma e ideología en *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 7-8, Lima, Perú, 1er y 2o. semestres de 1978, pp. 73-91.

(Aurora M. Ocampo)

nuevos títulos de
la máquina
eléctrica editorial



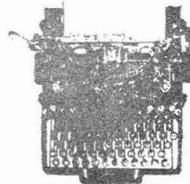
La
Máquina
Eléctrica



Editorial

una editorial de poetas para poetas
Apartado Postal 11-576 México 11, D.F.

La máquina de escribir



nuevos títulos:

- Angel José Fernández: *Escribir sin para qué.*
- Nicolás Parkhurst: *El sayo elemental.*
- Bárbara Jacobs: *Un justo acuerdo.*
- Roberto Diego Ortega: *Línea del horizonte.*
- Antonio Deltoro: *Algarabía inorgánica.*
- Rafael Vargas: *Conversaciones.*
- Margarita Dalton: *Polo en vilo.*

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

LOS UNIVERSITARIOS

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

EL CASO DE LA ANGOSTURA por Ricardo María Garibay.

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

RESEÑA DE TEATRO, CINE Y LIBROS

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

DIALOGOS

Artes / Letras / Ciencias humanas

Contenido del número 86 (marzo-abril 1979)

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

Artes, Lectura, Comentario

Ilustraciones: Eugenio Servín

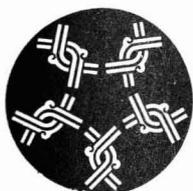
DIALOGOS

Revista bimensual de El Colegio de México

Precio \$20.00
Dls. \$1.08

Suscripción anual: \$10.00
Dls. \$5.46

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



Información sistemática

Panorama Internacional
México en el panorama internacional
México en el panorama económico
México en el panorama político-social
México en el panorama campesino
México en el panorama laboral
México en el panorama urbano-popular
México en el panorama educativo-cultural

Información Sistemática posibilita recuperar la información de prensa, de tres maneras:

- 1) Mediante los índices que remiten al texto de la revista.
- 2) Mediante las notas que remiten al banco de datos de Información Sistemática, A. C. (Recortes de prensa numerados.)
- 3) Mediante la cita de la fuente utilizada (diario con fecha y página), lo que remite directamente a los diarios procesados

Revista mensual sobre la realidad económico-política nacional en su contexto internacional.

Información Sistemática PROCESA en cada número tres mil piezas informativas, procedentes de ocho diarios de la Capital del país, indicando las fuentes de información.

Información Sistemática contiene INDICES de personas, instituciones, lugares, temas y grupos sociales.

Información Sistemática ACUMULA DATOS ORGANIZADAMENTE en ocho panoramas:

Esto convierte a Información Sistemática en un banco de datos siempre a la mano.

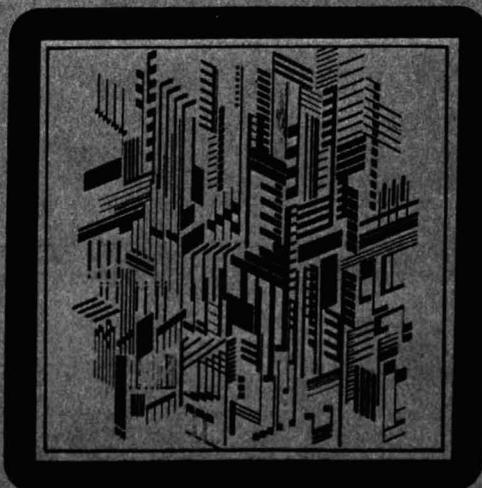
DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

JUNIO DE 1978 **102** PRECIO \$ 3.00

**EL LIBRO Y LA FORMACION
MATERIAL Y ESPIRITUAL
DEL MEXICANO**

ERNESTO DE LA TORRE VILLAR



CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA UNIVERSIDAD UNAM
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES



EDICIONES ERA / NOVEDADES

**Robert A.
Rosenstone
John
Reed**

**Un revolucionario
romántico**



**Robert
Bresson
NOTAS SOBRE EL
CINEMATÓGRAFO**

Ediciones Era

Avenida 102, México 13, D.F. 581-77-44



**siglo
veintiuno
editores**

**II CONCURSO ENSAYO
SIGLO VEINTIUNO**

**Qué hacer en
América Latina**

• Ensayos sobre el presente americano con extensión mínima de 150 páginas y máxima de 300 • Primer premio de US \$ 5,000; segundo de US \$ 3,000; dos terceros de US \$ 1,000 cada uno • Se recibirán originales hasta el 31 de diciembre de 1979 • Los ensayos premiados serán publicados • Se fija un 10% sobre el precio de venta de cada libro en pago por derechos de autor.

**Solicite información adicional a
Siglo XXI Editores: Apdo. postal 20-626
México D.F.**

revista de la

universidad de méxico

20.00 pesos



en su próximo número

50 años de autonomía universitaria

- cronología de la autonomía
- alejandra lajous: 1929 panorama político
- salvador azuela: el vasconcelismo y la autonomía
- piño sandoval: mural de la memoria
- cristina pacheco: ha muerto ulises
- entrevistas a: s. azuela, e. brito rosado, b. dromundo, a. flores-ramírez, j. de los ríos, a. ruiseco avellaneda, s. sierra, c. zapata vela
- crítica: los libros del 29

a la venta en las principales librerías de la capital y la provincia, en la planta baja de la torre de la rectoría y en minipuestos de c.u.
ventas y suscripciones en el departamento de distribución de publicaciones de difusión cultural, adolfo prieto 133, col. del valle, méxico 12, d.f.

Variaciones sobre un tema

por Gabriel Zaid

Un amigo mío, Federico Price, me envió hace tiempo unos haikús. Quizá por lo que tienen de variaciones sobre un tema, la lectura me condujo a escribir una variante que resultó un poema distinto y autónomo, pero tan obviamente en deuda con el de Price, que (con su autorización) los publico juntos.

SUB TILAE (BAJO LOS TILOS)

1. Calla el árbol.
Con cigarras y aves,
suena el árbol.
2. Suena el árbol.
con aves, con cigarras,
¡árbol que canta!
3. Suena el árbol
a hojarasca, grillos:
¡Ah, qué sonaja!
4. *Tree: full of birds' song,
crickets, leaves' partying:
lullaby, rattle.*

SUB TILAE

Diferencias sutiles
de argumentación.

La noche fue de grillos.

Bajo los tilos
queda la hojarasca.

Gabriel Zaid (Monterrey, 1934), bien conocido por nuestros lectores, publicó recientemente su estudio sobre *El progreso improductivo* en Siglo XXI editores.

