

revista de la

# *universidad de méxico*

agosto de 1978

20.00 pesos

## Carlos Chávez a los 29 años, según Copland y Gorostiza



**Semprún  
y el comunismo  
español  
Bárbara Jacobs  
vs. Leonard Woolf  
Poesía de  
Hinojosa,  
Castillo y Kozer**



**Crítica sobre Ibarguengoitia, Elvira Orphée, Woolf, Xirau,  
García Oropeza, Racionero, Miller, Di Giovanni y García Terrés**

## Sumario Volumen XXXII, número 12, agosto de 1978

José Gorostiza y Aarón Copland:

*Chávez: componer como comer y dormir  
(50 años antes), 1*



Armando Pereira

*La memoria (reprimida) del comunismo español, 5*

Bárbara Jacobs

*Apuntes contra un marido juicioso  
(el de Virginia Woolf), 13*

Francisco Hinojosa

*Robinson perseguido, 15*

Ricardo Castillo

*Poemas, 18*

Gustavo García

*Jorge Ibarguengoitia: la burla en primera  
persona, 19*

José Kozer,

*Un poema, 24*

.....  
Clásicos de la crítica / Crítica de los clásicos

Günter Blöcker

*Woolf, disolver el horror de la caducidad, 29*



.....  
Disparatario

*Cuando viajamos el dolor también es pasajero, 33*

Música

*Análisis y emotividad, 34*

Teatro

*El teatro comercial no es mejorable,  
es destructible, 35*

Multimedia

*Los grandes sucesos de la T.V., 37*

Libros

*El triunvirato de Xirau, 38 | Un nuevo y curioso  
prosista mexicano, 40 | Filosofías del underground,  
41 | Henry Miller: la vida encantada, 42 | 900  
(novecento), 43 | Reloj de  
Atenas: crónica de un aprendizaje, 44 |*

Manuel Núñez Nava

*Poema (3a. de forros)*

Paris Pishmish

*El Observatorio Astronómico Nacional; su huella  
en el primer siglo de vida*

María Luisa Bastos

*Reflexiones sobre el discurso autoritario  
(a propósito de cuentos sobre tortura de Elvira  
Orphée), 25*

### Universidad Nacional Autónoma de México

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

#### Revista de la Universidad de México

Organo de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Hugo Gutiérrez Vega

Consejo de Redacción:

Fernando Curiel, Andrés de Luna, Gerardo Estrada, Margo Glantz, Hugo Gutiérrez Vega, Francisco Hinojosa, Eduardo Lizalde, Armando Pereira, Guillermo Sheridan, Rafael Vargas

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas

Editores: Armida de la Vara y Joana Gutiérrez / 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

# Chávez: componer como comer o dormir\*

(50 años antes)

## 1. José Gorostiza: El agitador

La Orquesta Sinfónica de México está efectuando una temporada de conciertos que si no fuera por sí sola, cada año, el acontecimiento más importante de nuestro pequeño mundo artístico, lo sería esta vez a causa de la desolación que reina en los escenarios de la ciudad.

Hasta ahora se han tocado tres conciertos, pero no es mi propósito comentar aquí ni los programas ni su ejecución, porque con la música no sucede lo mismo que con la pintura, que se puede hablar de ella sin conocer otra cosa que una historia del arte bien ilustrada. Mis talentos musicales son tan escasos, por otra parte, que para tener una idea de la música he necesitado acogerme a cierta definición circunstancial de Jean Cocteau, quien la considera como un arte que "nos da la vuelta" —cito de memoria— por oposición a otras manifestaciones del arte, una escultura, por ejemplo, a la que generalmente los que le damos la vuelta somos nosotros. En efecto, yo nunca he podido decir si me gusta o no me gusta un trozo sinfónico cualquiera (y digo

trozo, porque, incapaz de una atención sostenida, sólo sé percibir la música a fragmentos, de suerte que el conjunto me parece siempre como mutilado, ni más ni menos que un Apolo arcaico), sino simplemente se me ha invadido o no, a fuerza de girar alrededor de mí. De suceder las cosas de otra manera me agradecería mucho dar el timo de crítico musical.

Pero la temporada de la Orquesta Sinfónica no consiste sólo en música. También representa un esfuerzo sostenido, una coordinación inteligente y una voluntad férrea. Es decir, un hombre. Un hombre a quien todo mundo conoce por sus hechos y porque, como nadie habla de él, excepto él mismo, el silencio le da un interés inusitado.

Carlos Chávez —éste es el hombre— fue mi amigo en una época en que los pocos años y las muchas esperanzas fortifican en seguida una amistad naciente. Por esta circunstancia me fue dado presenciar de cerca dos o tres etapas de su vida, entre ellas una amarga en la que tocaba el órgano en el cine Olimpia a cambio de un sueldo miserable, y no porque necesitara ganarlo, sino, lo que es peor, porque México le trataba mal —como acostumbra hacerlo con sus mejores artistas— y Carlos quería procurarse un medio de subsistir fuera de su patria. Había estado ya en Europa. Marchó entonces a los Estados Unidos. Y aunque poco a poco, primero con la ausencia y después en el distanciamiento, su presencia real ha llegado a serme indiferente, a partir de aquella época en que nuestra amistad quedó sellada con numerosas libaciones de café con leche y otros tantos proyectos absurdos de gloria, no me ha sido difícil seguir su derrotero.

He visto así cómo el muchacho rebelde de 1918, colocado diez años después frente a la necesidad de construir, hubo de sofrenar el espíritu de negación sistemática que anima a los jóvenes. La historia de Carlos Chávez es la historia, no consumada en él todavía, de este regreso al orden, a la medida, a la proposición, que efectúan por igual en un momento dado todos los artistas de todas las épocas. No se puede decir, por tanto, que se ha traicionado —como aseguran algunos— sino que continúa su evolución.

Ahora que si esto es claro para mí, comprendo que no lo sea para muchos profesionales o aficionados, románticos o ultraístas, que le juzgan con un criterio musical invariable. De éstos, unos, si Carlos Chávez toca a Beethoven, le condenan porque lo toca mal y si no, porque no lo toca, mientras que otros se encuentran, por semejantes razones, en una situación semejante de disgusto. En cambio yo, para explicarme mejor este mecanismo psicológico que se llama Carlos Chávez, he suprimido arbitrariamente al músico en el concepto que tengo de él. *Debo decirlo: No me gusta mucho como director de orquesta, pero como agitador me seduce francamente, porque es el caso que he dado en creer que*



\* Carlos Chávez murió a principios de este mes. La revista de la universidad al recordar estos dos textos quiere rendirle un mínimo homenaje.



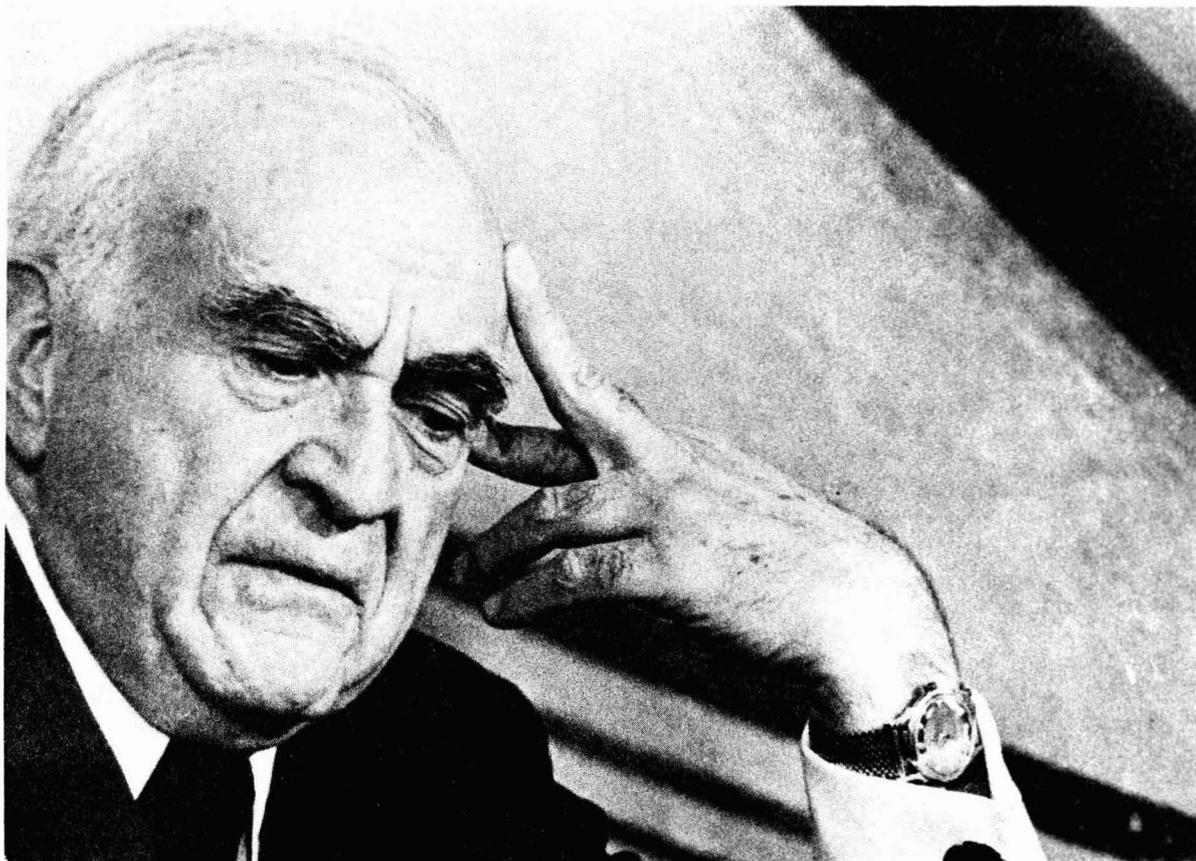
*Carlos Chávez es sobre todo un agitador cuyo instrumento de agitación está por accidente en la música, como pudo estarlo en la política, si el día en que Chávez salió de casa con el ánimo de hacerse una profesión, en vez de dirigirse al estudio de Pedro Luis Ogazón, en San Angel, se hubiera dirigido a la Escuela de Jurisprudencia.*

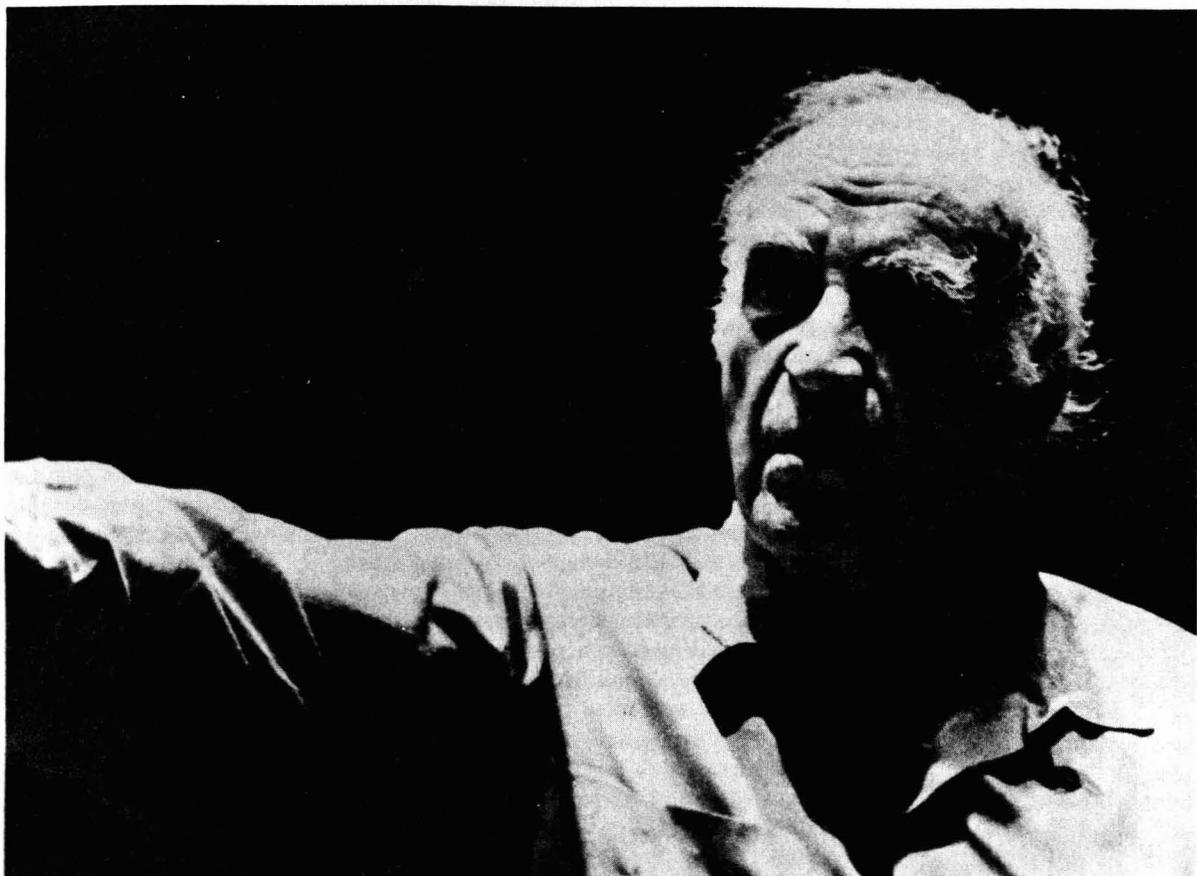
Y las razones en que me fundo para considerar este solo rasgo como característico de su fisonomía espiritual, me las proporcionan precisamente su música y su orquesta, es decir, ese más ancho espacio de fisonomía que no por serle igualmente propio le es igualmente característico. ¿Me explico? Mi cara es toda mía, pero puede suceder que sólo sea yo en un pliegue o una comisura. Así, volviendo a Carlos Chávez, lo mismo en "El Fuego Nuevo" que en "Los Cuatro Soles" —no he oído su H.P.—, se propone y resuelve con maestría problemas abstractos de técnica musical, pero en ninguna de ambas piezas consigue encuadrar un contenido. Para decirlo con mis propias palabras, la música de Chávez no invade al auditorio; en mi concepto, porque no la ha concebido en términos musicales, sino en términos plásticos que se desarrollan al margen de la audición. O de otro modo, el contenido de su música es extramusical y se requiere, para disfrutarlo, que el coreógrafo y el pintor nos lo revelen. Hasta la creación, pues, que es lo más estrictamente

individual en el hombre, Carlos Chávez la quiere colectiva. ¿No prefiere el ballet a las formas más íntimas de la música sinfónica? ¿No, encontrándose solo consigo mismo, a diferencia de quien sabe acompañarse de sí mismo, su obra, más que la revelación de un mundo interior, es una incitación a crearlo por medio de un esfuerzo combinado? En este sentido trascendental he dicho que Carlos Chávez es un agitador.

Si no, en otro campo, veamos cuáles son las cualidades sobresalientes de su orquesta. Oigo decir en los pasillos, durante un intermedio, que los conjuntos resultan bien por lo general, seguros y puntuales a las citas de la batuta, en tanto que la intervención de los solistas hace temer, por lo tímida, que se produzca un desastre; y oigo decir también que mientras Chávez ahoga en la orquesta los gritos y opaca la coloración —lo cual no puede menos que resultar en pérdida de matices— le imprime no obstante una exactitud y una fidelidad rigurosa que dicen mucho acerca del imperio que ha llegado a ejercer sobre ella en sólo tres años y a base de ensayos esporádicos e insuficientes. Si todo esto es verdad, no creo necesario asentar aquí mis conclusiones. El lector se me habrá anticipado.

Piénsese ahora que Carlos Chávez día a día, minuto a minuto, no sólo como director de la Orquesta Sinfónica —cuya sola existencia en México





es casi un milagro—, sino al frente del Conservatorio Nacional, celebra acuerdos, contesta correspondencia, dirige ensayos, publica una revista, da conferencias, escribe artículos, ataca, se defiende, coordina, arrastra y atropella y se verá que si lo más probable es que no consiga realizar mucho —como todo agitador—, conseguirá por lo menos hacerse añicos contra todos los obstáculos, para que otros cimienten el edificio musical de México sobre las ruinas de un Carlos Chávez demolido.

“Torre de Señales”, *El Universal Ilustrado*, noviembre 27, 1930.

## 2. Aarón Copland: el compositor

Carlos Chávez es uno de los mejores ejemplos que conozco de compositor absolutamente contemporáneo. Sin tratar conscientemente de ser “moderno”, pertenece a nuestra época, no sólo porque pueda, a veces, idear ritmos intrincados, porque prefiera la escritura lineal a la vertical, o porque componga ballets en lugar de óperas. Estas cosas no constituyen por sí mismas la música moderna. Chávez es esencialmente de nuestros días, porque usa sus dotes de compositor en la expresión de la belleza objetiva

de significación universal, mejor que en los medios de mera expresión personal. Para él, componer es una función natural, como comer o dormir. Su música no es un sustituto de la vida, sino una manifestación de la vida. Con ello evidencia la completa bancarrota de los ideales germánicos que tiranizaron a la música por más de cien años. La música de Chávez no propone problemas ni metafísicas. Es saludable, clara y limpia, sin sombras ni blanduras. Es ésta, si alguna vez ha existido, música absoluta.

Chávez pasó los años de aprendizaje en la ciudad de México, donde nació. Empezó a estudiar el piano a la edad de once, con una hermana suya, pero nunca quiso aceptar profesor de armonía ni de contrapunto. Leyó solo los libros de teoría, los comparó críticamente, examinó la verdad o la falsedad de sus reglas. Con instinto de autodidacta, rehusó guiarse por lo estatuído y hasta hoy usa su propia versión simplificada del signo convencional de la llave de sol. Un detalle, ciertamente, pero revelador de la independencia de su naturaleza.

El mismo cree que aprendió, en gran parte, a componer, analizando los trabajos de los maestros clásicos. Usándolos como modelo, había producido ya, antes de los veintiún años, un número considerable de trabajos. Un año más tarde, en 1921, compuso su primer ballet mexicano, “El Fuego Nuevo”.



Por primera vez dejaba a Europa para volver los ojos, en busca de inspiración, a las fuerzas vitales de su país. El compositor mismo no comprendió totalmente la importancia de este paso, hasta algunos años después, pero ya, desde entonces, había encontrado verdaderamente su camino.

La música ritual de los indios mexicanos es un rico venero de materia musical. Poco conocida aun en México, es difícil oír esta música que nunca ha sido tomada en serio por los músicos profesionales del país. Chávez había visitado a los indios cada año y se había empapado de su música mucho antes de que conscientemente pensara en ella como base de su trabajo. El punto que quedaba por resolver, era el de la mejor manera de emplearlo.

Es muy fácil crear una escuela nacional de música con ayuda de las melodías populares. Basta incorporarlas en una ópera o en un poema sinfónico. Pero este procedimiento esencialmente mecánico, rara vez puede satisfacer. Hay cierta congruencia inherente al intento de colocar temas simples populares, en composiciones de armonía sofisticada, y es todavía más difícil construir con ellos un largo y compacto edificio sinfónico. Fue en la última centuria cuando los Cinco Rusos introdujeron el nacionalismo en la música, por ese método. Desde entonces, todas las minorías raciales lo han adoptado como un medio de afirmar su independencia musical.

Chávez, en "El Fuego Nuevo", quiso hacer lo mismo. El uso de temas indios en este primer ensayo fue muy literal. Su modo, comparado con el que después ha logrado, parecía el modo un poco inorgánico con que Manuel de Falla ha empleado los temas españoles en sus ballets. Sin embargo, la siguiente composición de Chávez, "Tres Sonatinas", para violín y piano, celo y piano, y piano solo, escrita después de un intervalo de tres años, demuestra un adelanto considerable. La "Sonatina" para piano es la más característica del grupo. Es música fresca, original, de gran belleza y distintivo sabor mexicano. Ya no hay melodías indias mezcladas en esta composición. Chávez ha empezado a revisar el material de modo que sólo su esencia permanezca. Aquí y allí, puede distinguirse un fraseo característicamente mexicano, pero el elemento popular ha sido reemplazado por un sentido más sutil de las características nacionales. Como Debussy y Ravel reflejan la claridad, la delicadeza, la inteligencia y el dibujo preciso del espíritu francés, así Chávez ha aprendido a escribir música que aprisiona el espíritu de México, su alma latina, llena de sol. Con extraordinaria intuición, ha hecho en su trabajo más reciente una combinación de las dos maneras de nacionalismo, representadas respectivamente por las escuelas francesa y rusa. Así ha creado una tradición que ningún compositor mexicano del futuro podrá dejar de conocer. Si insisto en este punto, es porque comprendo que ningún otro compositor que haya usado material popular —ni siquiera Bela Bartok o

Falla—, ha resuelto con más éxito el problema de su completo amalgamamiento en las formas artísticas.

El segundo ballet mexicano de Chávez, "Los Cuatro Soles", basado en una leyenda azteca, es uno de sus más deliciosos trabajos. Está hecho con ritmos simples, dibujados, que dan a toda la composición un aspecto muy definido, inconfundible. Esta música fresca y vital tiene tan firmemente arraigadas sus raíces en una cultura antigua, que, a veces, toma algo de la monotonía de las danzas indias. Dos trabajos para pequeño conjunto son "Energía" para nueve instrumentos y "H. P., Baile de Hombres y Máquinas". El último fue tocado en Nueva York, pero no puede contarse entre los mejores trabajos de Chávez. Un delicioso sentido de humor se despliega en sus "Tres Exágonos", para voz y pequeño conjunto, y en su pequeña pieza para piano, "36". Es humor seco, mordente, sin traza de ironía ni de intentos maliciosos.

Indudablemente, su trabajo más maduro, hasta hoy, es el que terminó recientemente: "Sonata para Piano", en cuatro movimientos. Esta "Sonata" da una impresión confusa a primer oído, a causa de la técnica individual con que está escrita. Parece contener una profusión de gérmenes melódicos cortos, ninguno de los cuales se desarrolla de la manera usual, por lo que crea un sentido de incoherencia. Esto es también resultado del estilo, muy contrapuntístico. Las voces separadas se mueven de modo de producir un correcto enlace de disonancias agudas y repentinos unísonos brillantes. Agréguese a esto, una escritura especial de piano —delgada, dura y sin opacamiento de sonoridad— y es claro que sus trabajos presentan formidables dificultades hasta para el auditor más atento. Pero el frecuente trato con la "Sonata", me convence de que en estos cuatro movimientos altamente condensados, cada uno de los cuales parece estar envuelto en dificultades, Chávez ha puesto lo mejor de su ingenio. Contienen una cualidad personal que es imposible describir con palabras, pero que, después de todo, constituye el principal derecho del compositor a la originalidad.

Chávez, naturalmente, tiene sus limitaciones. —De espacio, tal vez de forma y melodía—. Sin embargo, es uno de los pocos músicos de América de quien se puede decir que es más que un reflejo de Europa. Nosotros —los Estados Unidos—, que hemos deseado por mucho tiempo la autonomía musical, podemos apreciar mejor la medida completa de esta conquista. No podemos, como Chávez, explotar recursos de ricas melodías, o perdernos en una civilización antigua, pero sí podemos estimularlos e instruirnos con su ejemplo. Porque Chávez, aunque está nada más, al principio de su carrera, no es precipitado decir que su trabajo se presenta como uno de los signos auténticos de un mundo nuevo con su propia música nueva.

De la revista *Contemporáneos* No. 7, agosto de 1928.

# Jorge Semprún: la memoria (reprimida) del comunismo español

por Armando Pereira

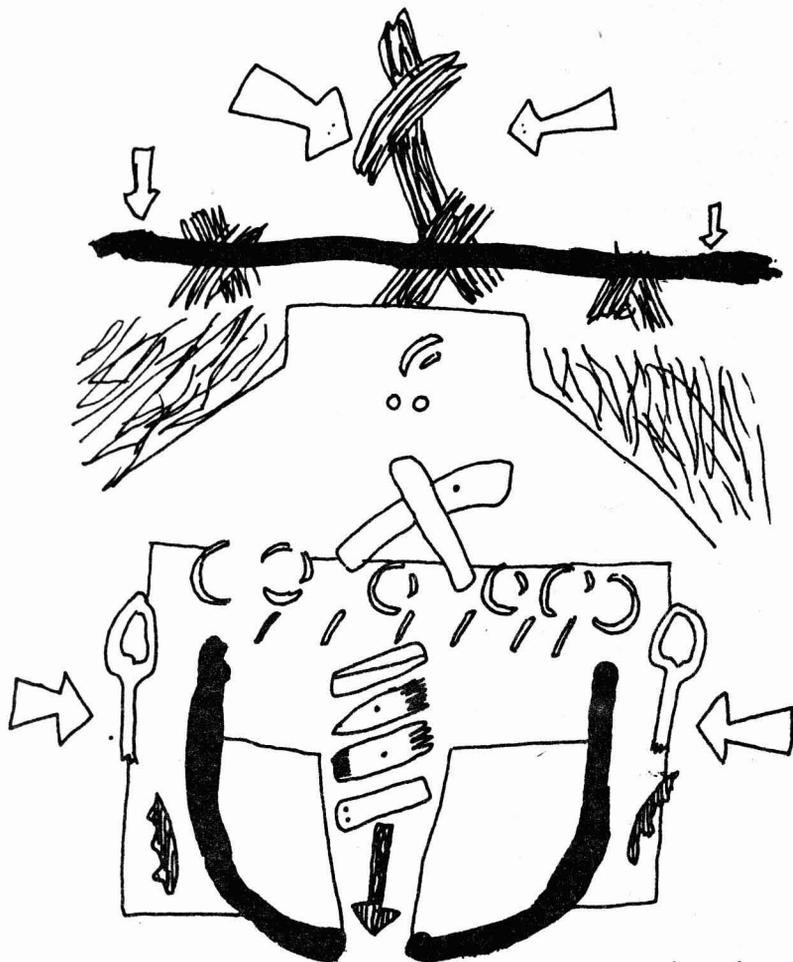
"*Cambio 16* quiso ofrecer a sus lectores la visión y los análisis de Jorge Semprún sobre el Congreso del Partido Comunista de España y pidió, para él, una acreditación. Angel Mullor, secretario de prensa del Partido, comunicó a esta revista por teléfono que la acreditación no sería concedida. Cuando se le preguntó la razón, contestó que Semprún no es un periodista de *Cambio 16*. Se alegó que había sido contratado especialmente para la ocasión y (Mullor) reiteró: 'yo, a este señor, no le doy la acreditación'."<sup>1</sup> Cuando se lee en *Cambio 16* esta rotunda e inapelable negativa del Partido Comunista Español (PCE) a que Semprún participe, como reportero, en el IX Congreso de dicho partido, lo menos que se puede hacer es inquirir el por qué de esta negativa, buscar las razones que están (que deben estar) determinándola.

A Semprún comienza a conocerse, en el ámbito literario, a partir de 1963, por la publicación, en francés, de su novela *El largo viaje*, galardonada, ese mismo año, con el premio Formentor de literatura. En 1969, publica, también en francés, *La segunda muerte de Ramón Mercader*, su segunda novela. Y

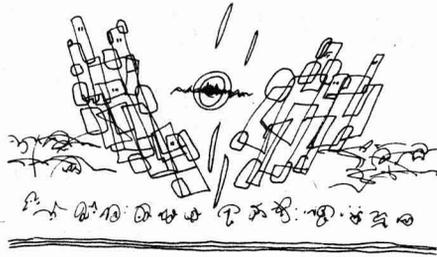
sus incursiones en el cine junto a Alain Resnais y Costa-Gavras, entre otros, lo revelan como un excelente guionista; cintas como *La guerra ha terminado*, *Z* y *La confesión* son la mejor prueba de ello. Por otra parte, en el ámbito teórico del marxismo, se le conocía ya desde tiempo atrás por sus múltiples artículos y ensayos en la prensa francesa; entre ellos, destaca concretamente su polémica con Althusser sobre "marxismo y humanismo"<sup>2</sup> Pero evidentemente ninguno de estos "hechos culturales" develan el "misterio" que oculta la negativa del PCE a que Semprún participe, como periodista de *Cambio 16*, en su IX Congreso "a plena luz pública". Sobre todo si se tiene en cuenta el "viraje democrático" del PCE al cerrar filas con los comunistas italianos y franceses en esa nueva línea que se ha dado en llamar "eurocomunismo".

Las razones de esta negativa hay que buscarlas, entonces, en otra parte. Y la insistencia en la necesidad de buscar estas razones, no estriba solamente en encontrar el porqué de la censura del PCE sobre la persona de Jorge Semprún, sino básicamente porque el esclarecimiento de este hecho podría develar mucho de lo que hay de verdad (o de mentira) en las nuevas estructuras "democráticas" de este partido.

Hace sólo unos meses, en un lúcido ensayo sobre *Proceso a la izquierda* de Teodoro Petkoff, Juan Goytisolo señalaba la necesidad de revisar, desde adentro, las estructuras estalinistas que aún perviven en el seno de los partidos comunistas, como la única posibilidad real de superar las taras del pasado hacia la realización de una verdadera democracia socialista. "Ignorar u ocultar las faltas y crímenes del pasado es condenarse a repetirlos en el futuro... —señala—. Los partidos comunistas de Europa Occidental —cuando menos el PCE— han comprendido al fin la necesidad de analizar la degeneración del proyecto socialista en la URSS y países controlados por ella, pero no han procedido aún con honestidad y rigor, a la revisión de su propia conducta pasada, esto es, al establecimiento de las responsabilidades en el seno de la dirección y la rehabilitación de las víctimas del sectarismo. Una encuesta oficial sobre episodios tan poco gloriosos como la desaparición de Nin, el anatema de los sospechosos de herejía titista, la condena de Comorera, la exclusión de Claudín y Federico Sánchez, sería la mejor prueba del cambio operado en sus filas y la garantía de que semejantes hechos no se repetirán."<sup>3</sup> Pero antes aún que promover la revisión de los casos de Nin, Comorera, Fernando Claudín y Sánchez, como una prueba evidente de su democratización interna, el PCE niega a Jorge Semprún la posibilidad de participar, como observador, en el IX Congreso de ese partido. Este acto de censura, este acto represivo, aparentemente inmotivado, contra la persona de Semprún, deja en tinieblas (al mismo tiempo que incita la curiosidad del espectador) una buena canti-



Mi querido amigo, la vida es un viaje.



dad de hechos que valdría la pena esclarecer si se quiere llegar a conocer, en profundidad, los mecanismos y estructuras que rigen la vida interna de un partido político. Y en la medida en que los comunistas españoles se niegan rotundamente a aportar datos en este sentido, al espectador interesado no le queda más que recurrir a la *Autobiografía de Federico Sánchez*, ese disidente expulsado, junto con Fernando Claudín, de las filas del comunismo español en 1964.

Es por esta razón —aunque no sólo por ella, claro está— que la *Autobiografía de Federico Sánchez*, ganadora del premio Planeta 1977, se convierte en un libro de central importancia para la vida cultural y política que se inicia en España con la muerte de Franco. Una sociedad como la española, que ha sufrido, durante cerca de cuarenta años de su historia, los mecanismos de represión y censura propios de una dictadura fascista, necesita encontrar los medios, las vías de expresión, que den libre cauce a todo ese material reprimido que, generación tras generación, pugna por ascender a la conciencia. No es ésta, evidentemente, una operación sencilla. Son muchos los muros de contención, los prejuicios culturales e ideológicos, que habrá que saber romper para que el “retorno de lo reprimido” se produzca. Es cierto que ya existen, en la literatura española contemporánea, antecedentes importantes en este sentido; tal vez los dos casos más sobresalientes sean el de Luis Martín-Santos y el de Juan Goytisolo. Sus novelas, las de más reciente factura por lo menos,<sup>4</sup> constituyen un verdadero acto iconoclasta. Muchos de los mitos, de las verdades “eternas” e “intocables” de la cultura española, son minados en sus mismas bases por la escritura desacralizante que conforma estas novelas. Pero este intento de ruptura con lo establecido, de destrucción del tiempo de la máscara y el ocultamiento, de búsqueda de una identidad más real y profunda, que inician y desarrollan, entre otros, Martín Santos y Goytisolo, sólo alcanza su verdadera, aunque tal vez no definitiva culminación (y esto sería lo deseable), con el último libro de Jorge Semprún. Porque en él, su autor lleva aún más lejos este proceso de desacralización que había signado a una buena parte de la literatura española anterior. La crítica que Semprún desarrolla en este libro no se dirige tanto a las *estructuras del poder establecido*, aunque la incluye, como a las *estructuras del poder que tiende a establecerse*. (Aunque más valdría decir, por supuesto, que el discurso crítico del novelista español se erige contra toda estructura de poder). No le interesan tanto los viejos mitos de la hispanidad, que ya casi se derrumban por sí solos, como los nuevos mitos que, provenientes de una izquierda trasnochada e indigesta en el festín delirante del sectarismo stalinista, tienden a convertirse en el nuevo credo, en la nueva “verdad revelada”. Su laboriosa búsqueda de Federico Sánchez, su denodado intento por resucitarlo en la memoria

(propia y en la de los otros) es la mejor forma de ejercer esa crítica. Porque precisamente Federico Sánchez resume veinte años de historia del partido comunista español; porque precisamente, después de haber entregado veinte años de su vida a la vida del partido, Federico Sánchez sufrió en carne propia el anatema de la excomunión.

La *Autobiografía de Federico Sánchez* se propone entonces como una lenta y dolorosa incursión por los vericuetos de la memoria. Es un buscarse a sí mismo, a ese otro que estuvo en él y que la Historia, la Historia Oficial por lo menos, se había empeñado en olvidar. La estructura de la novela (aunque en realidad no es una novela: “ensayo de reflexión autobiográfica”,<sup>5</sup> la define su autor) realiza entonces, con la fidelidad de la calca, la propia estructura de la memoria. No sigue la fría y rígida linealidad que impondría el discurso de la razón, sino que se abandona al flujo del inconsciente, en el que los recuerdos brotan unos de otros, espontáneamente, sin orden aparente alguno. Semprún define a la memoria “como una *babuschka*, una de esas muñecas rusas de madera pintada que pueden abrirse y que contienen otra muñeca idéntica, más pequeña, y otra, y otra más, hasta llegar a una última de talla diminuta, que ya no puede abrirse”.<sup>6</sup> Y su libro es también una *babuschka*. La escritura va dibujando los recuerdos como muñecas rusas de madera pintada. Nunca estamos en Concepción Bahamonde, número cinco, pero nunca hemos salido de ahí, porque es sólo el espacio necesario en torno al cual se organizan los recuerdos. El aparente caos y desorden de lo narrado no es en realidad tal, pues su sola presencia, caótica, desordenada, prefigura un orden más profundo y esencial, aquel que brota del flujo subconsciente del deseo, y que manifiesta, de manera latente, la unidad real que presentan las vivencias y recuerdos en el fondo del inconsciente. La obra se va construyendo, así, como las piezas de un rompecabezas, por semejanzas y diferencias, por atracciones y repulsiones. Y las coordenadas espacio-temporales sobre las que se organizan los recuerdos no son nunca las de la realidad concreta, que operarían sobre ellos como camisa de fuerza, sino las de la memoria, abierta siempre a la libre asociación, burlando siempre los obstáculos de la razón, regida sólo para las pulsiones inconscientes, en las que el futuro habrá que buscarlo hacia atrás, en ese espacio vivido y mal digerido y que una y otra vez habrá que volver a rumiar, y el pasado no será sino ese instante nuevo y distinto al que siempre estaremos arribando.

Pero es que la *Autobiografía de Federico Sánchez* no podía estructurarse de otra manera. Porque Federico Sánchez ya no está más en ninguna parte: ha sido olvidado, ha sido censurado, como tantos otros, por la memoria comunista. Sólo sigue existiendo en la memoria de Jorge Semprún, y es ahí donde hay que buscarlo, es de ahí de donde hay



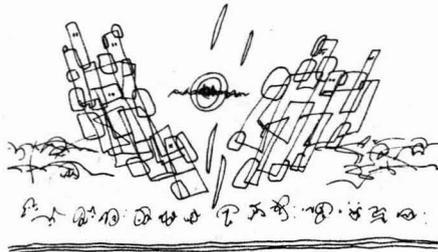


que rescatarlo, para que retorne, exaltado y denunciante, a la memoria de todo comunista. Porque la memoria comunista es una memoria bastante *sui generis*: olvida fácilmente todo aquello que *debe* olvidar, sus mecanismos de represión y censura están totalmente al día, listos en todo momento para entrar en acción, siempre que así lo dispongan las necesidades y los intereses políticos del Partido. "Pero te asombra una vez más cómo funciona la memoria de los comunistas —escribe Semprún—. La desmemoria, mejor dicho. Te asombra una vez más comprobar qué selectiva es la memoria de los comunistas. Se acuerdan de ciertas cosas y otras las olvidan. Otras las expulsan de su memoria. La memoria comunista es, en realidad, una desmemoria, no consiste en recordar el pasado, sino en censurarlo. La memoria de los dirigentes comunistas funciona pragmáticamente, de acuerdo con los intereses y los objetivos políticos del momento. No es una memoria histórica, testimonial, es una memoria ideológica."7 Así, la memoria de Semprún, al recuperar a Federico Sánchez, debe erigirse, a su vez, *contra* esa otra memoria, cuya función paradójicamente consiste en olvidar; es decir, erigirse contra

esa desmemoria que ha censurado, con el olvido, la existencia de Federico Sánchez.

Pero ¿qué hay en Federico Sánchez que hace necesaria su censura?, ¿qué es lo que el PCE debe tan afanosa y obstinadamente olvidar? El libro de Semprún reconstruye, ya lo hemos dicho, veinte años de historia de un militante comunista, desde su participación en la resistencia francesa contra la ocupación nazi y su confinamiento en el campo de concentración de Buchenwald hasta su expulsión, veintitantos años después, del partido comunista, pasando por diez años de trabajo clandestino en la España franquista. Pero el periodo histórico, fundamental en la vida política del comunismo europeo, que describe este libro, está visto desde una perspectiva crítica insoslayable. Y es esta intención crítica, que lo recorre desde la primera hasta la última página, la que lo convierte en un texto polémico y, por muchas razones, "peligroso" y "censurable".

La época de la que se ocupa Semprún en la *Autobiografía de Federico Sánchez* se caracteriza, en este orden de cosas, justamente por la "exportación" de la mitología stalinista al interior de los partidos comunistas europeos (y no sólo europeos,



por supuesto). Esta mitología, de nuevo cuño, tiende a convertir al marxismo —originalmente un instrumento científico, de conocimiento y transformación de la realidad— en un nuevo credo religioso, y a las organizaciones que debían hacer posible su práctica revolucionaria, en vicariatos dependientes del Kremlin, Santa Sede del comunismo internacional. La estructura organizativa que define a estas nuevas instituciones de poder calca fielmente la estructura de las instituciones eclesiásticas: el culto a la personalidad, la existencia de una estructura jerárquica, la vigencia de mecanismos verticales, autoritarios y represivos y las prácticas ideológicas inherentes a este tipo de organización son la mejor prueba de ello. Y fue justamente este tipo de estructura organizativa —jerárquica, autoritaria, represiva— la que decidió la expulsión, entre otros, de Fernando Claudín y Federico Sánchez de las filas del partido comunista español. Porque una de las características esenciales de una organización estructurada de esta manera es el no aceptar la diferencia en el interior de sus filas. Diferencia implicaría contradicción, contradicción implicaría movimiento y movimiento, ya lo sabemos, es sinónimo de cambio, de transformación constante. Pero nada más ajeno que esto a una organización que, queriendo pasar por marxista, se extravía detrás del señuelo fantasmático del poder. No habría más que echar un ligero vistazo a las sesiones del comité ejecutivo del PCE que dieron lugar a la separación de Claudín y Sánchez para corroborar lo que venimos diciendo. Un análisis somero de estas sesiones mostraría que lo que, de manera latente, constituye en realidad el contenido de la discusión, por lo menos por parte de Santiago Carrillo y demás miembros del comité ejecutivo allegados a él, no es tanto la situación económica y política de España y la nueva táctica a seguir, sino básicamente una cuestión de poder.

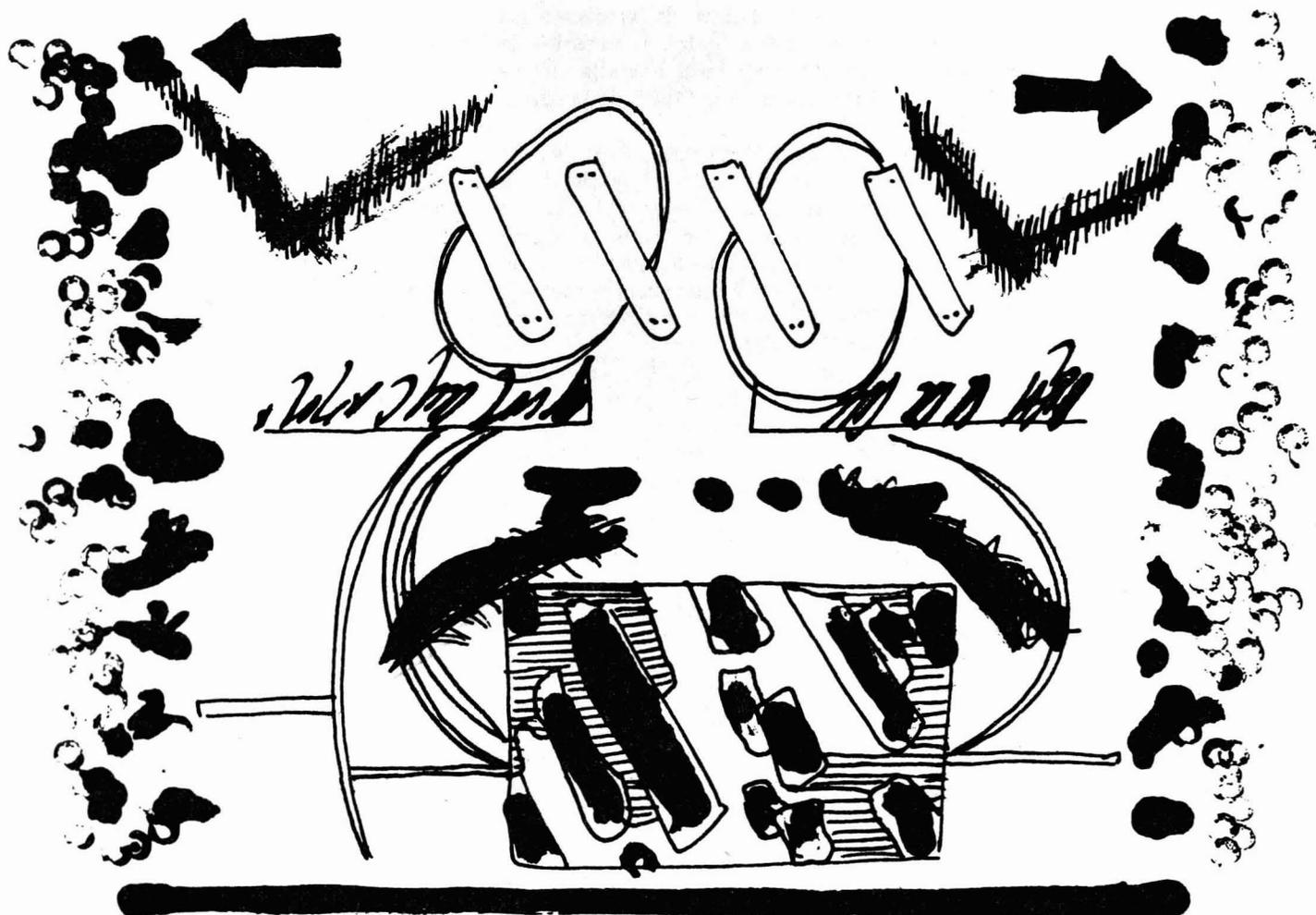
Lo que en aquel momento llevó a la picota a Claudín y a Sánchez fue justamente el análisis objetivo, serio y fundamentado que exigía la realidad económica y política de España, pero que, al mismo tiempo, inevitablemente, venía a dar al traste con la concepción triunfalista, de profunda raigambre ideológica y subjetivista, que por aquel entonces dominaba a la dirección del PCE y que suponía que, a partir de una huelga general —programada desde la caída de la República y que nunca llegó a producirse—, se produciría la transformación socialista de la sociedad española.

La tesis que sostenían Claudín y Federico Sánchez era bastante diferente. Para comenzar, no veían que el socialismo estuviera a la vuelta de la esquina de la realidad española. Por el contrario, suponían que la liquidación del franquismo —y aquí no hago más que glosar las palabras de Fernando Claudín en aquellas sesiones— sería producto, por una parte, sí de la acción de las masas y de otros sectores sociales interesados en la democracia, pero también, y básicamente,

de las propias necesidades del capital monopolista tendiente a buscar nuevas formas, más democráticas, de dominación política, que a su vez darían lugar a una nueva etapa en el desarrollo del capitalismo español. Es decir, no existía esa crisis general de estructuras, esa crisis revolucionaria, que condujera a un cambio brusco de la sociedad española hacia el socialismo. La táctica a seguir, que se desprendía necesariamente de esta nueva situación, contemplaba, ante todo, un estudio objetivo y científico del nuevo proceso político y la necesidad de participar, con el apoyo de las masas, en ese proceso de reformas parciales, económicas y políticas, hacia la transformación gradual y pacífica de la sociedad.

Este planteamiento, sin embargo, no fue escuchado (aunque claro que lo fue, pero de una manera un tanto oscura). Porque lo que menos interesaba a los miembros del comité ejecutivo, en ese momento, eran análisis y estudios de esta naturaleza; lo importante, más bien, era mantener a toda costa la unidad monolítica (*no dialéctica*) en el interior del partido. Y frente a ello, a quien planteara posiciones diferentes (no necesariamente opuestas o antagónicas) a la posición oficial, sólo le quedaban dos alternativas: la rectificación de las posiciones “desviadas” o la expulsión de la organización. “Rectificar” —escribe Semprún—: ésta es la palabra decisiva. Volver al ‘recto camino’, al ‘pensamiento correcto’. Pero el problema consiste precisamente en establecer una solución que permita a los militantes permanecer activamente en el partido sin ‘rectificar sus opiniones’, sino todo lo contrario: manifestándolas y defendiéndolas en los organismos regulares y en la prensa del partido. Y mientras no se haya encontrado una solución semejante, no sólo no se podrá hablar del partido comunista como de un partido democrático, sino que será imposible que elabore una estrategia de transformación real de la sociedad. Y lo segundo es más grave aún que lo primero.”<sup>8</sup> Cualquier organización marxista-leninista que no contemple, en su estructura y funcionamiento, un carácter dialéctico, es decir, que no admita en su seno la confrontación crítica de las posiciones contrarias, se convierte, de hecho, en una institución rígida y dogmática, y ajena totalmente a la realidad social que pretende transformar. Pero el problema, en este caso, no era evidentemente la elaboración de una estrategia acorde con las condiciones históricas reales y capaz de transformar la sociedad; lo que se dirimía, en realidad, por parte de la dirección del partido, era sencillamente una cuestión de poder. Y, ya lo sabemos, frente a una organización sustentada en el anhelo de poder, la *diferencia* se convierte automáticamente en *disidencia* y toda disidencia, dentro de la lógica de este tipo de organizaciones, está penada con la exclusión, la muerte o el Gulag. No fue otra la suerte que corrieron Fernando Claudín y Federico Sánchez.

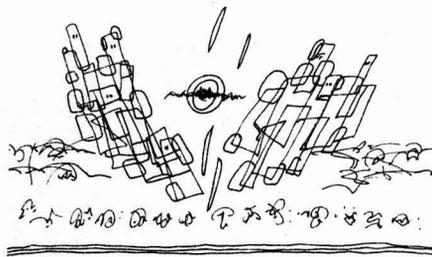




Pero ¡oh, paradoja de la historia! , quién iba a decirles a Claudín y a Sánchez, quién iba a decirnos a nosotros, que esta posición, calificada como herética en 1964, pocos años después, excluidos ya sus representantes de las filas del partido, iba a convertirse en la posición oficial del viraje eurocomunista del partido español. Carrillo, apropiándose tesis que en su momento criticó duramente, ha conservado el poder (y la unidad a ultranza) en el seno del partido. Pero este hecho da pie para dudar de la honestidad política de los dirigentes de ese partido que abalan, con su silencio, prácticas de esta naturaleza.

Sin embargo, no sólo la estructura y funcionamiento de estas organizaciones sino también su *doctrina* cumple al pie de la letra con los presupuestos de toda Iglesia. Habría que comenzar por señalar que la teoría marxista, esencialmente crítica en sus orígenes, ha terminado por convertirse, a través de la manipulación ideológica que hace de ella la burocracia partidaria, en una doctrina dogmática. Los nuevos mitos socialistas, como los viejos mitos cristianos, son formulaciones en la ideología y promueven, en los sectores a los que se dirigen, un

sometimiento acrítico y una fe ciega e idolátrica. El objeto central que estos nuevos mitos buscan exaltar es justamente el Partido como esa entidad omnipotente y todopoderosa, ese nuevo fetiche, ante el cual el único sentimiento posible (y aceptable) es la veneración. Algunos de los versículos de esta nueva doctrina del partido rezan así: "El Partido lo resume todo. En él se sintetizan los sueños de todos los revolucionarios a lo largo de nuestra historia; en él se concretan las ideas, los principios y la fuerza de la Revolución; en él desaparecen nuestros individualismos y aprendemos a pensar en términos de colectividad; él es nuestro educador, nuestro maestro, nuestro guía y nuestra conciencia vigilante... en él las ideas, las experiencias, el legado de los mártires, la continuidad de la obra, los intereses del pueblo, el porvenir de la patria y los lazos indestructibles con los constructores proletarios de un mundo nuevo en todos los rincones de la Tierra, están garantizados." (Palabras de Fidel Castro en el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba.) "Más vale equivocarse con el partido, dentro del partido, que tener razón fuera de él o contra él." (Frase que aunque no le pertenece, fue lanzada por Santiago



Carrillo en un momento decisivo de las sesiones del comité ejecutivo que dieron lugar a la expulsión de Claudín y Sánchez, y que repite a aquella otra ya clásica en la doctrina cristiana: “fuera de la iglesia, no hay salvación”.)

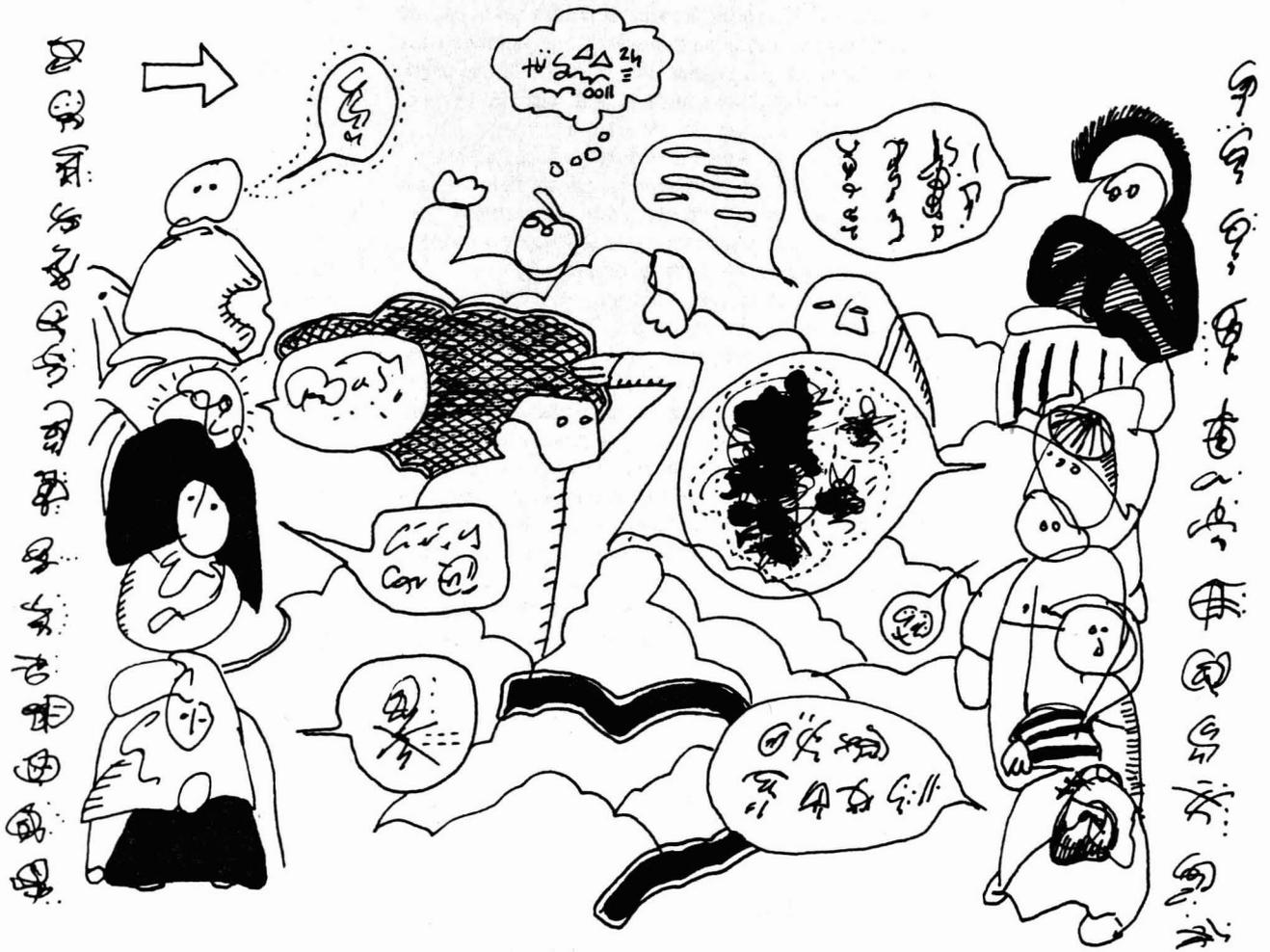
Así, para esta nueva dogmática, el partido ha dejado de ser lo que fue, en los orígenes de la teoría marxista, para Marx, Engels y Lenin: un instrumento —entre otros: los sindicatos, las organizaciones de masas, las corporaciones obreras y campesinas, etc.— *al servicio* del proletariado para la transformación de la sociedad, y caracterizado, por lo tanto, por su flexibilidad y por el hecho de ser susceptible de cambio y modificación de acuerdo con las necesidades históricas del momento. Ahora, en cambio, para los nuevos teólogos, el partido se ha convertido en el fin supremo del movimiento comunista, en el punto final, de suma perfección, al que “debe tender” la historia. Su rigidez y estatismo, su inamovilidad actual devienen necesariamente de este deificante proceso de conversión.

Pero, de hecho, la Doctrina del Partido no hace más que reflejar, en pequeño, la nueva situación —¿callejón sin salida?— a la que se ha visto sometida la teoría marxista al metamorfosearse, fundamentalmente con Stalin, en Doctrina del Estado. Porque fue precisamente con Stalin que el discurso marxista llegó a perder por completo su sentido contestatario para convertirse en un discurso burocrático, estatizado, en el que la verdad no es más el producto de una búsqueda dialéctica, de una lucha constante en la historia, sino, por el contrario, deviene “verdad revelada” por el poder, por la camarilla dirigente que detenta el poder en nombre de la clase obrera. El discurso marxista del poder tenía ahora nuevos privilegios que defender y para ello todo su potencial científico pasaba a segundo plano y su lugar iba a ocuparlo el discurso ideológico “socialista” que haría posible la defensa y sostenimiento de ese poder *sobre* la clase obrera. Un nuevo orden de cosas, un nuevo *statu quo*, se instituía en la Unión Soviética y había que defenderlo a toda costa, pero no tanto de los enemigos del exterior —que evidentemente constituían una amenaza real—, sino básicamente del propio malestar y descontento que comenzaba a gestarse en el interior. La sociedad burocrática soviética —y más tarde las sociedades burocráticas de su órbita de influencia— se erigía sobre el trabajo extenuante y el sometimiento ideológico de la clase trabajadora. La apropiación de la plusvalía, en estos nuevos sistemas, había dejado de ser privada, es cierto, pero sólo para hacerse pública, burocrática; la clase trabajadora seguía sin capacidad de decisión sobre el producto de su trabajo. Una nueva clase dominante aparecía en el escenario político de las mal llamadas sociedades socialistas: la burocracia estatal. Y para asegurar su dominio sobre el trabajo alienado, debía segregarse una nueva ideología, una ideología totalitaria, que, a través de ciertas



imágenes populistas y de una fraseología rimbombante, permitiera a las clases trabajadoras reconocerse en el poder. Porque no basta con autonombrarse “vanguardia del proletariado” o “Estado obrero y campesino”, para serlo realmente, es necesario hacer participar a esos sectores, tradicionalmente marginados del poder, en las decisiones económicas y políticas del Estado. Un intento en este sentido lo constituyó Checoslovaquia, con Dubcek, en la primavera de 1968, y ya es de todos conocido el lamentable final que tuvo este intento democratizador. Pues si a nivel individual hay que suprimir a toda costa el retorno de lo reprimido, con mayor razón a nivel social. Y sobre todo cuando ese retorno social de lo reprimido atenta contra el núcleo esencial de las estructuras estatuídas: en la medida en que el poder está en todos, es decir, en cada uno, el poder (y por lo tanto el Estado) desaparece como tal. Pero la tentativa democratizadora checoslovaca, que constituía *realmente* el comienzo de un verdadero proceso de desestalinización, no podía ser permitida, puesto que ello habría implicado la vuelta del discurso marxista a lo que lo había caracterizado en sus orígenes: el hecho de ser un instrumento crítico, de análisis, conocimiento y transformación de la realidad, un instrumento esencialmente antirrepresivo y democrático, surgido de la crítica del poder y tendiente a suprimir la existencia de todo poder. Aceptar, por parte de las burocracias socialistas, este viraje democrático real del discurso marxista, habría sido tanto como atentar contra sí mismas, como suicidarse políticamente. La única forma de conservar el control del poder era actuando represivamente contra toda manifestación libertaria y cada uno de los medios de que disponían —la doctrina marxista, la ideología “socialista” y el lenguaje que debía hacerlas posibles— fueron puestos al servicio de esos fines represivos.

“Y, ya se sabe —escribe Semprún—, lo primero que tuerce y mistifica un proceso de estalinización intelectual es la relación con el lenguaje.”<sup>9</sup> Un lenguaje formulado en la ideología es un lenguaje que sirve no para mostrar la verdad sino para ocultarla, no para ejercer la crítica y transformación de la realidad sino para apuntalarla. Y no ha sido otra la suerte que ha corrido el lenguaje marxista al convertirse en lenguaje del poder. Todo el libro de Semprún, página tras página, es un constante alegato contra ese lenguaje dogmático, retórico, formulario, que, en el fondo, no viene a ser otra cosa que un sucedáneo moderno del discurso teológico medieval. Pero este alegato de Semprún, en torno al lenguaje, es también un alegato contra sí mismo. Porque Semprún participó también, en la época del auge estalinista, de ese lenguaje esquemático y acartonado que se deshacía en una burda apologética del socialismo y de sus carismáticas figuras dirigentes. Sus poemas a la muerte de Stalin, a la Pasionaria y al Partido son la mejor muestra de ese proceso de



mistificación que un lenguaje alienado en el servicio del poder puede producir. Semprún, en aquella época, escribió:

Si mi sangre se llena de alegría  
se lo debo al Partido;  
si mi palabra anuncia un nuevo día,  
se lo debo al Partido.

Si una bandera tiembla en la alborada,  
se lo debo al Partido;  
si el mundo se agiganta en mi mirada,  
se lo debo al Partido.

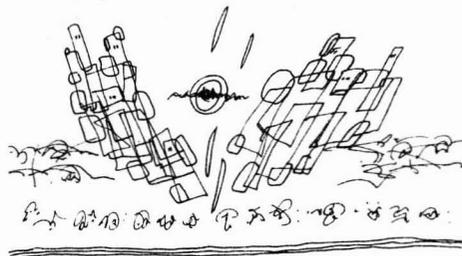
Si va mi mano unida a tantas manos,  
se lo debo al Partido;  
si tantos hombres son mejor que hermanos  
se lo debo al Partido.

(...)

Si acaso voy camino de ser hombre,  
se lo debo al Partido;

de ser hombre en verdad, no sombra o nombre se lo debo al Partido.<sup>10</sup>

Es por esto que la crítica de Semprún al discurso marxista del poder comienza por su propia autocrítica. El también, en una época, sirvió a ese poder, y la única forma de enfrentarlo ahora, es enfrentándose a sí mismo, destruyendo los mitos que en algún momento contribuyó a crear. Su libro es un diálogo incesante entre estos dos tipos de lenguaje, en el que uno, el que conforma la *Autobiografía de Federico Sánchez*, va mostrando la vacuidad, la rigidez, el formalismo vacío y retórico, la solemnidad dogmática y sumisa del otro: el lenguaje partidario. De esta forma, la *Autobiografía de Federico Sánchez*, a través de la crítica (y autocrítica) de ese lenguaje burocratizado y mistificador, devuelve el lenguaje marxista a su cauce original, esencialmente libre (y libertario). Aunque, para ello, su autor tenga que volver a los reductos de su memoria, levantar exclusas, dejar que los recuerdos fluyan libremente. Y tal vez podría pensarse que este aflorar de lo reprimido en el discurso político tiene un carácter reaccionario, en la medida en que, como



en el caso de Semprún, adopta la forma de la crítica al comunismo, tanto en la versión que asume en los países llamados socialistas como en la de los partidos de occidente. Pero, en realidad, esto sólo puede parecerle así al que se encuentra inmerso en el propio discurso represor. Pues ningún acto que tienda a liberar la represión, en cualquiera de sus órdenes, puede ser nunca un acto reaccionario, y si lo es, en cambio aquel acto que, en sentido inverso, tiende a ocultar, a reprimir la verdad.

La *Autobiografía de Federico Sánchez* pone en entredicho el pasado del partido comunista español, en tanto que muestra lo que ese partido se ha empeñado durante tantos años en ocultar: sus prácticas estalinistas, autoritarias y represivas, sus mentiras y farsas ideológicas, su dogmatismo religioso dependiente de Moscú; en una palabra, el hecho de haber sido ajeno a la realidad española a lo largo de la dictadura franquista. Pero, ahora, es el propio partido comunista español el que se pone en entredicho a sí mismo, al no aceptar la participación de Jorge Semprún en su IX Congreso "a plena luz pública". Porque ello demuestra que el "viraje de-

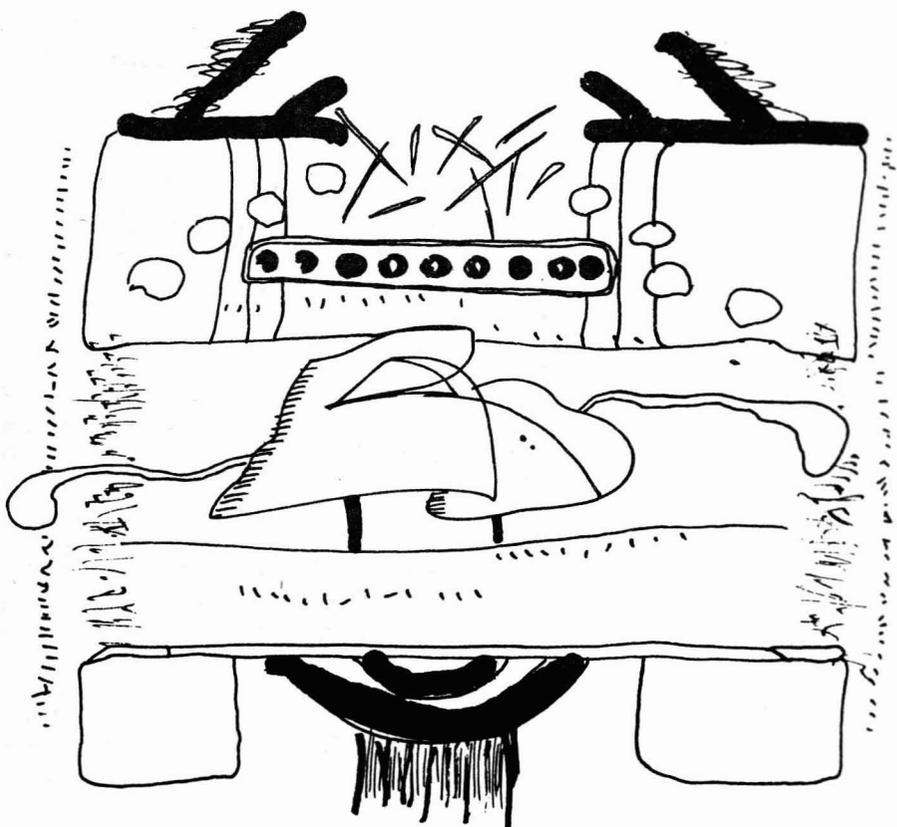
mocrático" del que tanto se ufanan sus dirigentes no es tal, y que hay todavía mucho que esconder. No se explica de otra forma ese miedo pánico a la presencia del novelista español en ese acto "público" y "democrático", aceptarla sería exponerse a una memoria que no olvida, a una voz que no calla, y eso quizá sería exponerse demasiado.

Pero ¿por qué tanto miedo irracional a la verdad?, ¿y hasta cuándo ese miedo? Tal vez, precisamente, porque una memoria como la de Semprún vendría a poner fin al silencio, a la castración intelectual a que se ha visto sometido el pensamiento comunista desde la época del estalinismo, y ello implicaría cambios tan radicales y definitivos, transformaciones tan sustanciales y necesarias hacia una verdadera democracia interna, que el PCE no se encuentra aún en posibilidad de asumir. Jorge Semprún es bastante escéptico con respecto a las posibilidades reales de un cambio dentro del PCE. "Quieres decir con esto — escribe — que los jóvenes revolucionarios de hoy dispuestos a ingresar en el PCE, no dejarían de hacerlo aunque estuviesen convencidos de la verdad de tu demostración. Pensarían que todo eso es historia, que han cambiado los tiempos, que ellos cambiarán el partido. No saben que el partido les va a cambiar a ellos o que tendrán que salirse del partido si se niegan a cambiar. Si quieren seguir siendo revolucionarios. Pero esa experiencia tienen que hacerla ellos mismos, como la hiciste tú mismo. Tienen que destrozarse o templarse, perderse o recobrase, por sí mismos, en esa experiencia."<sup>11</sup>

Tal vez estas palabras develen una visión poco dialéctica del partido, pero de cualquier forma, es el propio PCE el que tiene la última palabra en este sentido. Su transformación democrática real es el reto ante el que lo coloca la situación política actual de España, y de asumir o no ese reto depende tanto la vigencia política de ese partido como su capacidad, teórica y práctica, para transformar la sociedad española.

#### Notas

1. "¡Vade retro, Semprún!", *Cambio* 16, No. 333, 23-29 de abril 1978, p. 24.
2. Recogida y traducida por Marta Harnecker: *Polémica sobre marxismo y humanismo*, Siglo XXI, colec. mínima, México, 1968, 199 pp.
3. *Vuelta*, No. 14, enero de 1978, pp. 15-23.
4. Nos referimos concretamente a *Tiempo de destrucción* de Luis Martín-Santos y a la trilogía de Juan Goytisolo: *Señas de identidad*, *Reivindicación del Conde Don Julián* y *Juan sin Tierra*.
5. Jorge Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Editorial Planeta, Barcelona, 1977, p. 270.
6. *Ibid.*, p. 226.
7. *Ibid.*, p. 240-241.
8. *Ibid.*, p. 163-164.
9. *Ibid.*, p. 126.
10. *Ibid.*, p. 130.
11. *Ibid.* p. 274-275.



# Apuntes contra un marido juicioso (El de Virginia Woolf)

por Bárbara Jacobs

Quien deja un Diario desea que éste sea leído.

La frase anterior puede ser refutada con diferentes hechos, razones y suposiciones. Que, por ejemplo, si se fabrican cuadernos con cerrojo, forrados de piel y con la palabra "Diario" grabada en oro, es porque se sobrentiende que lo que alguien escriba ahí permanecerá como secreto universal; o que, por otra parte, si es uso común guardar los Diarios en cajas fuertes o de seguridad es porque el autor de los mismos incluso paga para que sus textos no trasciendan al público; o que, para acabar, si alguien deposita en manos de un notario las páginas íntimas de su vida con la voluntad testamentaria de que su lectura, al menos durante tantos y cuantos años, se prohíba, es porque tiene el derecho humano de

decidir el paradero de los pormenores que constituyeron su existencia. Sin embargo, como los años pasan y como existen combinaciones y llaves que, acompañadas de curiosidad, abren cualquier cerradura, los cerrojos, las cajas fuertes o de seguridad y el aparato notarial entero resultan inútiles a la larga. De este modo en consecuencia, aquello que alguien registró con valiente profundidad y seriedad o con franca vanidad y pretensión no hace sino quedar finalmente al descubierto, para ser leído e interpretado por cuanto alfabetizado desee ocupar en su lectura algunas horas perdidas de su tiempo.

Así, es claro que la intimidad existe para ser franqueada y que cuanto se oponga a este principio no lo hace sino en apariencia, como un espíritu





Virginia Woolf

travieso que se vale de diferentes formas de coquete-ría, es decir, de carnada, para que cierto lector, por favor, pique el anzuelo. Recuérdese, si no, que Samuel Pepys escribió su *Diary* en clave, pero recuérdese asimismo que la clave era descifrable. Otro caso memorable es el de Kafka, que contó con que su amigo Max Brod lo desobedeciera y, de ese modo, no destruyera su obra, aun cuando ésta no fuera exclusivamente un Diario.

De lo anterior al paso siguiente no hay más que una brecha insignificante: lo que uno no quiere que se conozca no lo escribe y, menos, en un Diario que, aun considerando lo dicho, lo hace sentir a uno, si bien momentáneamente, tan seguro y confiado como en un confesionario, seguro y confiable sólo momentáneamente también. Piénsese en Eugene O'Neill, que rompió, con la ayuda de Carlotta, su mujer, innumerables manuscritos a los que ella, en frente de él, prendió fuego una oscura tarde de invierno al final de la vida de aquél. O, para aternos sólo a los Diarios, adviértase que lo que no contiene el *Journal* de Katherine Mansfield es lo que ella misma destruyó, si vamos a creer en lo que nos cuenta su viudo, John Middleton Murry.

Con lo que antecede se puede encontrar fundamento, entonces, en la conclusión que inicia estas líneas. Quien deja un Diario, decía, desea que éste sea leído, por más trucos que aparenten lo contrario. De otra forma, no lo escribiría.

Sin embargo, en 1953, Leonard Woolf, esposo y guardián obligado de los veintiséis volúmenes que constituyen hasta hoy el diario que llevó Virginia Woolf de 1915 a 1941, se toma la reprobable libertad de manufacturar *A Writer's Diary*, brevísima sucesión cronológica de extractos a juicio de él pertinentes a la vida de Virginia Woolf como escritora, y de la que omite cuanto, asimismo a juicio suyo, si bien no habría dado más luz sobre la vida de Virginia Woolf como escritora, en cambio sí habría dañado, o por lo menos perturbado, la vida de aquellos a quienes ella alude.

Que Leonard Woolf suponga que lo que se relaciona con Virginia Woolf como escritora es únicamente lo que ella registra de la literatura en general y de su vida y oficio literarios en particular, es opinión de él. Yo creo, contrariamente, que *todo* lo que se relaciona con ella se relaciona con ella como escritora, por lo que, de acuerdo con lo que el quizá demasiado explicativo Leonard Woolf señala en su prólogo, omitir algo de lo que se relaciona con ella es distorsionar su imagen. Así que él la distorsiona con premeditación, alevosía y ventaja, ¿no? Además, estoy segura de que, si no los propios protagonistas de los cuantiosos pasajes que él hizo a un lado, sí la Literatura habría preferido que los protagonistas sobreprotegidos por Leonard Woolf pasaran a la historia bien montados en el carro conducido por Virginia Woolf, y no sugeridos por aquél.

El Diario de una escritora (o de un escritor), es, más que un borrador de autobiografía, más que un ejercicio en afanosa búsqueda de comunicación, o de comprensión, más que un vicio por exceso de aislamiento, o de habilidad con las palabras; más que, en fin, un testimonio de un periodo, o de una etapa, parte acabada de toda una obra literaria y merece, por lo tanto, e independientemente de lo auténtico o ficticio, de lo valioso o prescindible que sea, un respeto absoluto. ¿Qué nos parecería, en la historia de la literatura, que quien hubiera preparado para su publicación *Het Achterhus*, de Ana Frank, hubiera censurado por compasión humana el nombre del delator?

Cuando uno tiene presente que Virginia Woolf dudaba del valor de cada una de sus obras mientras no fuera aprobada por Leonard Woolf, a quien ella siempre concedió el privilegio, aunque por humildad o inseguridad sostuviera que se trataba de una necesidad, de ser su primer lector y su determinante crítico; cuando uno tiene presente que Virginia Woolf, a pesar de ser la autora de *A Room of One's Own*, tuvo el gesto de no firmarse Stephen, entonces uno se indigna intensamente, bueno, más o menos intensamente, con Leonard Woolf, su protector puritano y obsoleto, que, incluso en lo que sí permite que pase por su filtro omite aquí y allá palabras o frases completas (¿en forma invariable relacionadas con él?) tras la justificación de que en el manuscrito aparecen ilegibles, uno se indigna con él, bueno, más o menos se indigna con él, y en señal de protesta, por demás inútil, debería negarse a leer *A Writer's Diary*, libro que finalmente no es sino una violación, aunque temporal y parcial, de la voluntad que movió a Virginia a escribir un Diario para que fuera leído.

Ni siquiera me atrevo a imaginar lo dolida que se sentirá Virginia Stephen, cada vez que un lector abra *A Writer's Diary* y se dé cuenta de lo que hizo Leonard Woolf de su Diario. Lo que sí me atrevo a hacer es tratar un último cabo de la historia de Virginia Stephen. Lo que hizo Leonard Woolf de su Diario equivale a lo que la Segunda Guerra hizo de su vida: al destruir sus casas, sus paseos, la parte material de sus días; al destruir su sentido del porqué de su existencia, destruyó su esperanza de que hubiera algo firme y significativo; destruyó, por último, su principio positivo de que valía la pena observar, y observar perpetuamente, como en la última anotación de su Diario recuerda que Henry James recomienda. ¿Para qué observar, para qué registrar lo que observo, para qué registrarlo y ponerlo bajo mi control, para qué ocuparme en controlarlo y entenderlo, para qué observarlo y registrarlo en vez de destruirme, diría Virginia Stephen desde su paraíso, si al final Leonard se encargara de descartarlo y menospreciar mi trabajo?

No tiene caso, realmente.







# Poemas

de Ricardo Castillo

## **YO YA NO TENGO CABEZA**

**Yo ya no tengo cabeza  
yo ya no quiero la pesada piedra  
que enferma mi pecho  
hermosas tempestades han limpiado mis pies  
y por ser andante  
por ver un sol he visto mil soles  
y he estado vivo.**

**Yo ya no tengo cabeza para tener corona  
algún sueño he tenido  
y alguna victoria como caballo he logrado  
pero hoy estoy tan desnudo  
como los buenos pastores  
amante de esta tierra y sin rebaño.**

**1972**

## **MIENTRAS EJERCEMOS**

**Mientras ejercemos en cualquier lugar  
todas las formas posibles de habitación  
nuestra vaguedad es precisa por nuestra entrega:**

**Hace tiempo que estamos presentes de los pies al cielo,  
con el corazón constando  
el sol, la lluvia y esas cosas que frecuentan la piel  
y esas otras igual de diarias pero sin nombre.  
Aguardando que suceda alguna cosa  
que pueda ser llamada siempre,  
aguardamos con el punto fijo mirado como un clavo,  
la memoria, la música que ordenaría nuestras cabezas.**

**1972**

# Jorge Ibargüengoitia: la burla en primera persona

por Gustavo García



Jorge Ibargüengoitia

Las dificultades para hablar de una literatura satírica como la mexicana empieza en su escasa producción, que la hacen un género apenas advertible, insignificante. Haciendo a un lado a los retrucanistas, recludos casi todos en el periodismo desde hace décadas aunque de vez en cuando formen un libro, los casos de escritores que asuman los riesgos y beneficios de la burla, la parodia y la ironía como arma literaria son tan pocos (Lizardi, ocasionalmente Riva Palacios, Salvador Novo, Renato Leduc) que es imposible establecer ya no tendencias o escuelas, sino simples constantes que aclaren el fenómeno del "humorismo a la mexicana", si es que existe.

Si no hay obras, es inútil también auxiliarse del antiguo culto a Coahhtlicue, la conquista, la Malinche, la espada toledana y los cristos sangrantes; en todo caso, esas imágenes indicarían que no hay literatura humorística porque a México no le ha ido muy bien en su historia. Aceptemos (y partamos de) el hecho de la excepcionalidad de la literatura satírica mexicana: por un lado, cualquier intento popular por reflejar o proyectar su burla o su picardía en los libros, se frustra por el analfabetismo (o casi) de sus autores y la endémica falta de canales de expresión adecuados, en un país donde hasta a los escritores de cierta importancia se les dificulta ver impresa su obra; por otro, la sátira es vista, por los autores profesionales, no como un tabú sino como un terreno de difícil acceso y tránsito, sembrado con los riesgos de no ser gracioso o no ser tomado en serio después. Si hay burla o ironía en las obras de los escritores mexicanos, se da sangrante, dolida, muy deprimente.

No deja de ser sintomático que, de toda la generación que se desarrolló en torno a la *Revista Mexicana de Literatura* y la *Revista de la Universidad* de principios de los sesenta, con todo su ánimo actualizante y crítico, impulsadas por el triunfo de la revolución cubana y la difusión de la nueva ola cinematográfica y la antinovela franceses, sólo Jorge Ibargüengoitia (y en un tono muy menor, Luisa Josefina Hernández con *La plaza de Puerto Santo*) acertara a ver las posibilidades desmitificadoras o críticas del humorismo.

Esa generación expresó, con métodos renovadores y más apropiados, el ambiente de las burguesías alta y pequeña ilustradas y ya firmemente afincadas y tipificadas. A la luz de los cuentos de Carlos Fuentes y Juan García Ponce, los que incluye Ibargüengoitia en *La ley de Herodes* (especialmente los de amor y desamor: *La mujer que no*, *What became of Pampa Hash?*, *¿Quién se lleva a Blanca?*) se pueden leer como versiones antitrágicas de *Las dos Elenas* o *Un alma pura* de Fuentes o *Tajimara*, *Amelia* y *La cabaña* de García Ponce, del mismo modo que *La revolución en el jardín* (1965) es complemento y antítesis de *La primera batalla* de Luisa. J. Hernández. Por supuesto, este tipo de relaciones sólo funcionan en un grado de equivalen-

cias, de ambientación cultural, de ubicación generacional (¿pero se puede hablar realmente de una "generación"?). Los cuentos de *La ley de Herodes* no son parodias de sus contemporáneos, sino la vertiente satírica y burlona de un conjunto de obras caracterizado por el dramatismo desaforado.

La burla de Ibargüengoitia nace de un horror visceral por las mezquinas manifestaciones culturales y morales de una sociedad que se proyecta y refleja en su eternamente provinciana clase gobernante. Por extensión, incluye en su desprecio (que oculta siempre una poderosa fascinación) las expresiones aparentes originadas en el subdesarrollo continental.

Con más intuición que intención, los personajes de Ibargüengoitia son los equivalentes precisos de los ya más que típicos, clásicos *schlemiehl* de la literatura judía occidental (Scholem Alejem, Saul Bellow, Philip Roth), los pobres diablos empeñosos y negados para el triunfo. Si de la literatura alemana (Kafka, Musil) pasaron naturalmente a la norteamericana, en México estaban inéditos, cuando el más elemental respeto a la realidad nacional debió haberlos incorporado como personajes infaltables de toda la cultura. El gran problema de estos personajes es que no son básicamente graciosos, por cuanto que aparecen derrotados y sólo excepcional y difícilmente triunfan; el humor se ampara en la desproporción entre lo que los personajes son y a lo que aspiran, entre su insignificancia y la gran magnitud de los problemas en que se meten, en la rapidez con que fortuna y desgracia se alternan en el desarrollo del argumento (si *Crimen y castigo* o *El proceso* no pueden ser humorísticas es por que el ambiente está cerrado a cualquier cambio en la suerte de los individuos). El universo de Ibargüengoitia es el de las pequeñas frustraciones, el de los actos irreflexivos o malogrados; que de ahí salgan piezas humorísticas es algo que deber ser analizado de modo más amplio, especialmente si se advierte que sus temas no sólo no son (o no deberían ser) graciosos (revoluciones, atentados, crímenes comunes, engaños y fraudes) sino que han sido copiosamente abordados por otros escritores.

Los instrumentos con que trabaja son delicados y muchas veces los logros finales son terriblemente desiguales. Es el caso, por ejemplo, del cuento *El episodio cinematográfico*: contra situaciones excelentemente planteadas (las condiciones bajo las que se debe escribir el argumento que ha sido encargado al autor y dos compañeros) y desarrolladas hasta el absurdo (el proyecto en que están involucradas ya es en sí absurdo), se oponen finales que pretenden demoler el carácter de los personajes y reforzar lo ridículo de la anécdota (el autor, molesto con sus colaboradores, se levanta, va a la cocina y se prepara un huevo frito), pero que no dejan de ser buenas ideas mal planteadas, muy inferiores a toda la estructura argumental que las sustentan. Y si no funcionan bien al principio, su repetición sólo logra



resultados aún más disminuídos (los compañeros se molestan con él y van a la cocina a hacerse huevos fritos).

Y es que no es en ese tipo de extravagancias, berrinches y actos “demasiado” pueriles, donde se tiene que apoyar la desmitificación o la burla, sino en los actos que, dentro de la lógica general de la idea, conducen a resultados contraproducentes o naturalmente sorprendentes: en el mismo cuento, uno de los colaboradores, en un ataque de sinceridad, confiesa a Ibargüengoitia que quiere dejar todo el proyecto; éste se le anticipa y huye con quinientos pesos que le dieron para comprar una botella de ron. Pero el mejor ejemplo es el cuento *Falta de espíritu scout*, una pequeña obra maestra de, precisamente, el intercambio de roles entre vencedores y vencidos.

Puede ser casualidad, pero cualquier tipificación de los recursos técnicos de Ibargüengoitia coincide con la hecha, en 1927, por Américo Castro a las

novelas picarescas en un prólogo a la *Historia de la vida del Buscón*: usa la técnica naturalista, el carácter autobiográfico y “gusta la vida con mal sabor de boca”. Naturalismo, autobiografía y desventura sólo pueden funcionar literariamente si se refieren a un pobre diablo (aunque esté en el poder) en un ambiente lo más cercano a la realidad posible, reflejado con una meticulosidad documental. El detallismo hace verosímiles las descripciones y referencias a personas, fechas y lugares reales y las desventuras de esa primera persona narradora, anti-mítica, siempre derrotada o humillada; el sarcasmo o la ironía de los retratos es demoledor, así, Fernando Benítez es un orgiástico miembro del jurado de la Casa de las Américas, que ante la vista de las cubanas tiene que exclamar “¡Mira qué mujer!” o “¡Mira nomás que culos!” (*Revolución en el jardín*) y Manuel Felguérez y el propio Ibargüengoitia son unos inesperados Hermanos Marx del escultismo en *Falta de espíritu scout*.

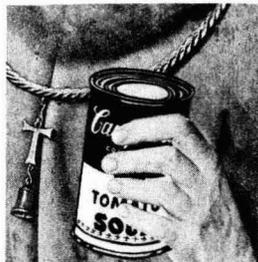
El dominio de las convenciones de la autobiografía y la memoria, tan manejado ya en sus cuentos, logró los mejores resultados en la novela *Los relámpagos de agosto* (1964). Aquí, el estilo y los objetivos del autor son casi subversivos en su capacidad de parodiar; sus pobres diablos ya no son los burócratas o los intelectuales pequeño-burgueses, sino los militares revolucionarios del norte que, al triunfo del carrancismo, se afincaron como la clase gobernante, los próceres oficiales.

Ibargüengoitia reelaboró memorias del tipo de *Ocho mil kilómetros en campaña* de Alvaro Obregón o la semblanza de Pancho Villa hecha por Marte R. Gómez para devolver a su ridícula dimensión original los actos de unos caudillos mediana o nulamente ilustrados, que repentinamente se veían en posesión de todo un país, presionados por sus iguales de otros bandos, por quienes esperaban ver cumplidas las promesas por las que se lanzaron a la lucha y por Estados Unidos, que daba y quitaba su favor a los grupos a su antojo. Dice el héroe, José Guadalupe Arroyo, general de división, en el prólogo: “Sirva, sin embargo, el cartapacio que esto prologa, para deshacer algunos malentendidos, confundir a algunos calumniadores, y poner los puntos sobre las íes sobre lo que piensan de mí los que hayan leído las Memorias del Gordo Artajo, las declaraciones que hizo al *Heraldo de Nuevo León* el malagradecido de Germán Trenza, y sobre todo, la Nefasta Leyenda que acerca de la Revolución del Veintinueve tejó, con lo que se dice ahora muy mala leche, el desgraciado de Vidal Sánchez” (p. 9).

Los méritos de Ibargüengoitia se multiplican desde el momento en que logra una excelente novela descodificando el lenguaje, la historia y las convenciones retóricas de un género; no se toca el corazón para pintar a los primeros gobiernos posrevolucionarios como un refugio de ladrones, cínicos, oportunistas e impulsivos, más ambiciosos que triunfantes,



Da Vinci-Warhol



siempre sujetos a una suerte cambiante y desmedida, metafísica y poderosa. El general Arroyo, al saber que ha sido designado secretario particular del presidente electo, apunta: "...me despedí inmediatamente de los brazos de mi señora esposa, dije adiós a la prole, dejé la paz hogareña y me dirigí al Casino a festejar" (p. 12). Muerto el presidente electo, los frustrados futuros miembros del gabinete planean incluso modificar la Constitución para mantener sus puestos. Uno de ellos advierte que eso podría alarmar a la opinión pública, pero "Aquí intervino Trenza, que después de todo era el Héroe de Salamanca, el Defensor de Parral y el Batidor del Turco Godínez, para decir por qué parte del cuerpo se pasaba a la opinión pública" (p. 25).

El argumento tiene muchos puntos de contacto con la rebelión de Adolfo de la Huerta de 1923, contra Obregón y Elías Calles, aunque al estar ubicado en 1929 se le puede emparentar con los movimientos en la cumbre del gobierno que, en

1927, terminaron en la matanza de jefes militares de Huitzilac. Durante ésta, un grupo de sublevados se reunió en Cuernavaca, donde fueron aprehendidos; el capítulo IX de la novela reproduce con toda minuciosidad y "mala leche" esa junta. El episodio del ultimátum del cónsul norteamericano en Pacotas ("Si cae una bala de aquel lado del río... el Gobierno de los Estados Unidos le declara la guerra a México", p. 91) y el plan de atacar Pacotas con un vagón de ferrocarril lleno de dinamita, es muy parecido a uno real, sucedido en el levantamiento delahuertista.

El ambiente de intrigas, verdades a medias y traiciones que han caracterizado al gobierno posrevolucionario es bien propicio a la actitud degradatoria de Ibarguengoitia; la operación no puede ser más saludable y necesaria, especialmente cuando se ha visto que tomar en serio una situación de por sí deprimente como es el mecanismo interno del poder, sólo conduce a una nueva mitificación (de *La sombra del caudillo* a *La cabeza de la hidra*). El sistema autoritario absolutista se presta a todos los excesos, desfigura a quienes acceden a él. Para Ibarguengoitia, sus miembros no son distintos al más torpe de los ciudadanos, pero el poder les magnifica su torpeza. En *Los relámpagos de agosto* la desproporción entre los hombres y sus empresas hace que la fatalidad se afinque como fenómeno omnipresente y todopoderoso, por única vez en la obra ibarguengoitiana; dentro de la mejor tradición de Kafka, los personajes (especialmente el general Arroyo) sufren por causas indirectas (olvidos, chismes, engaños, muerte de terceros).

La cosmovisión del autor es tan hilarante como pesimista; si exceptuamos el ya mencionado relato *Falta de espíritu scout*, sus héroes jamás alcanzan la victoria. En el mejor de los casos, sus padecimientos no pasan a mayores y, aunque no ganan nada, tampoco pierden. Su siguiente novela, *Maten al león* (1969) es la gran pieza de la ironía de la literatura mexicana, comparable a *El halcón maltés* o *Henderson, rey de la lluvia*, donde nadie logra plenamente sus objetivos pero todo termina paradójicamente bien. En *Maten al león* se revisa la figura del dictador patriarcal latinoamericano, cuya sombra se extiende desde *Tirano Banderas* hasta *La muerte de Artemio Cruz*, pasando por *La sombra del caudillo* y *Pedro Páramo* (y *El recurso del método* y *El otoño del patriarca*, hechas después de la novela de Ibarguengoitia).

El dictador de la isla de Arena, Manuel Belaunzarán, "el Héroe Niño de las Guerras de Independencia" es, más que un Porfirio Díaz antillano, un Mussolini americano, que apresa la silla presidencial por medio de desplantes físicos, leyendas constantemente revividas para mantener la veneración popular, como la celebración del aniversario de la "toma del Pederal", en la que Belaunzarán nada hasta el islote del Pederal con un machete entre los dientes



Van Eyck-Warhol



tras gritar “¡Voy por la gloria! ¡El que la quiera, que me siga!”. Un dictador primitivo, matón, populachero, que ha sobrevivido y perdurado gracias a su mano fuerte y la apabullante mediocridad anímica de sus súbditos, tiene como lógica contraparte un ambiente monótono y miserable. Ahí, “. . . la toma de la casa de doña Faustina, la de San Cristóbal número 3, el burdel más caro de Puerto Alegre (capital de Arena) formará, en adelante, parte de la mitología arepana” (p. 13).

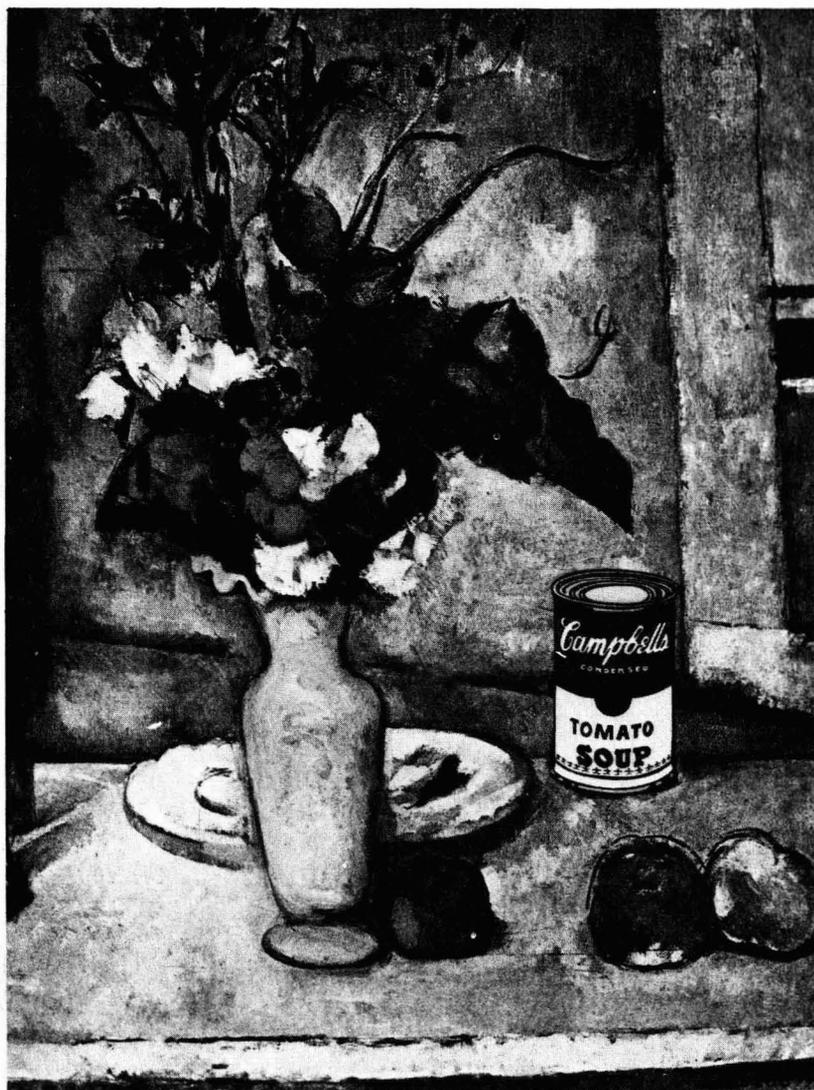
El subdesarrollo como provincianismo o viceversa: el panorama local es siempre una imagen del ambiente general, para el subdesarrollo, todo anhelo cosmopolita será imitación servil, importación dócil, impostura que pretenda negar, cubrir, la miseria interna. Eso ya lo había apuntado Leopoldo Alas al retratar a España en sus excelentes piezas de provincia *Su único hijo* y *La regenta* (que, por cierto, prologó Ibarguengoitia para Porrúa) y, de algún modo, también lo han hecho los escritores mexica-

nos (*Al filo del agua* de Yáñez, *Pedro Páramo*), pero sólo en Rulfo e Ibarguengoitia se dan los alcances nacionales de la mezquindad con toda precisión. De ahí que los atentados que intentan los burgueses de la isla contra el tirano, tienen el carácter desmedido e idealizado de los folletines por entregas en los que, supuestamente, se han nutrido (el complot para matarlo con un alfiler envenenado durante un baile, es por otro lado, el clímax de la novela y el mejor episodio). Por demás está decir que todo falla y el gran héroe de la burguesía, el aviador Cussirat, el mejor partido de Arepa, tiene que huir en un barco. Es el pobre maestro Pereira, un personaje secundario hundido en la miseria, quien aniquila al dictador a balazos, impulsivamente y de frente. Pero no hay victoria, Pereira es fusilado.

*Los relámpagos de agosto* y *Maten al león* apoyan buena parte de su enorme importancia en la capacidad de revelar las absurdas peculiaridades resultantes de vivir bajo esquemas mentales incompatibles con la realidad, de enfrentar los deseos con la impotencia (de gobernar un país, de derrocar a un presidente, de alcanzar el más mínimo fin) y configurar todo eso como un modo de vida universal.

En siguiente novela, *Estas ruinas que ves* (1975) es mucho menos ambiciosa que sus predecesoras, aunque lo devuelva al tono autobiográfico (*Maten al león* está en tercera persona) y al intimismo de sus cuentos. Son obvias las semejanzas entre el Guajuato natal del autor y la ciudad de Cuévano, capital de plan de Abajo (Cuévano se menciona, circunstancialmente, en *Los relámpagos*. . .), pero lo que podía haber dado material para un buen cuento sobre la provincia moderna (el amor platónico del profesor universitario Francisco Aldebarán por su alumna Gloria, quien, según el historiador Isidro Malagón, sufre una inflamación cardíaca que la llevará a la tumba en cuanto tenga su primer orgasmo) aquí se prolonga innecesariamente con insistentes borracheras del cuerpo docente de la universidad local y la conflictiva relación amorosa entre Alderabán y Sarita, esposa del profesor Espinoza.

Aunque el ambiente y, más o menos, la idea básica estaba apuntada ya en breve episodio teatral, *Amor de Sarita y el profesor Rocafuerte* (Revista de la Universidad, julio de 1961) y nuevamente aparece el problema del objeto deseado y nunca alcanzado (en este caso Gloria), el buen resultado general del libro se tambalea por una serie de buenas ideas, ocurrencias en torno a la falsa respetabilidad de los profesores universitarios que no pasan del vacile y el choteo. Basar una novela en la obsesión sexual de los maestros (lo que permite el excelente capítulo de la pintura de murales en “La flor de Cuévano”, donde todos se dedican a ver las nalgas desnudas de Sarita) y en la expectativa de que la casadera y seducible Gloria no se case, exige un rigor y una sencillez que, extrañamente, no siempre tiene el autor. Aun el complicado sistema de equívocos que



Cézanne-Warhol



conducen a la total frustración de Alderabán (Sarita rompe con él, Gloria no está enferma) está apoyado en bases tan falsas y previsibles (lo de Gloria lo inventó Malagón en una borrachera) que el lector jamás participa del todo en los empeños del profesor, pues sabe más que él. Con todo, *Estas ruinas que ves* no es solamente una obra extraordinariamente divertida (aunque poco ambiciosa, ciertamente) sino que recupera la figura de un autor con magnífica intuición para la literatura erótica, como ya se veía en sus primeros cuentos.

El proyecto de *Las muertas* (1977) se remonta a mucho tiempo atrás; ya en la novela anterior se mencionaba el caso de "Las Poquianchis", rebautizadas por Ibargüengoitia como las hermanas Baladro. La novela se basa en la investigación hemerográfica de lo mucho que se publicó, a principios de los sesenta, sobre las macabras actividades de unas tratantes de blancas que operaron en varios estados del centro del país, donde tenían varios burdeles

para refugiarse cuando eran corridas de algún pueblo.

Esta es la primera aproximación total de Ibargüengoitia al mundo de la miseria económica, de la necesidad de vender a las hijas y éstas de vender su cuerpo para sobrevivir. El resultado es tan desigual como en su novela previa, pues lo que cuenta no es, en lo absoluto, gracioso, es difícilísimo ver con ligereza a la prostitución, más aun cuando se ejerce entre castigos corporales y amenazas de muerte. Para salvar la imagen, el autor ha enfatizado lo singular de algunos personajes y situaciones (tan singulares como el modo de actuar de estas audaces madrotas). Ibargüengoitia se siente fascinado por la osadía de las regenteadoras, que cumplen sus viejos rencores con balaceras bestiales, que dependen del poder que les da poseer la vida de varias mujeres y la fuerza de las armas para ganar su impunidad ante las autoridades, que ven a sus trabajadoras como meras esclavas, incluso estorbosas en cierto momento. Son las patronas perfectas del capitalismo, con las agravantes del subdesarrollo y que comercian abiertamente con seres humanos. Amparado en señoras tan llamativas, se mueve un mundo ya más cercano a las constantes ibargüengoitianas de las buenas intenciones aniquiladas por la estupidez.

Tacho, el coime de las Baladro, sufre así su enorme fuerza: "Una tarde le di un abrazo a un amigo y cuando lo solté se cayó al piso... Por eso me llevaron a la cárcel" (p. 180). En consecuencia, Arcángela Baladro lo contrata: "Eres muy grandote, te ves muy feo y pareces muy bruto. Voy a darte un trabajo que te va a gustar" (p. 181). La muerte de las rameras, que da el título al libro, sigue el mismo rumbo del equívoco: la Calavera intenta aliviar de un doloroso aborto a Blanca, pero le provoca la inmediata defunción; Teófilo, cuñado de las Baladro, está encargado de vigilar en su rancho a varias prostitutas castigadas, cuando éstas intentan huir, él usa la escopeta tirando a matar, acertando en dos, pues teme la ira de sus cuñadas si dejaba ir a las mujeres. Para colmo, se gana un regaño de las patronas por enredar la situación.

En toda la obra de Ibargüengoitia, sus personajes no entienden de términos medios, sus decisiones son definitivas, fallidas o contraproducentes. Participa de una actitud desencantada por el mundo en que le tocó vivir, por un país tan insignificante culturalmente, sometido a una oligarquía tan ignorante y estúpida que reduce a su semejanza a sus sometidos. Un ambiente de falsas expectativas, gesticulante y grandilocuente en su vacuidad, sólo se presta a la desesperanza o la burla. Dolorosamente, desde los cuentos de *La ley de Herodes* (o aún antes, desde sus reseñas teatrales) hasta *Las muertas*, Ibargüengoitia entrega parodias que siempre son copias fieles de la realidad. Que él (y sus lectores) se puedan reír de eso puede ser un síntoma de cinismo o de salud mental.



Courbet-Warhol

José Kozer

# Un poema

Señora muy mayor, hoy día, Madame Raab: manos de la vieja, pecas  
y una mirada que se pierde hacia el exterior, caso  
de que sus hijos (cuatro hombretones) vivan aún y que haya nietas  
(una, aunque sea) para que en épocas de una gran normalidad  
celebrems un séptimo cumpleaños  
con las baticas como floristas en el traspatio: mazel-tov Frau Raab  
o Fräulein

por si no hubo matrimonios  
o se llamaba Ud. Margot comparable a las magnolias  
(na na, mejor se llama Doris que preguntaba al entrar al salón:  
Und Meyer, er kommt? )  
o si se quiere Miss Lillian magnífica estratega si correteaba por las  
recámaras y al agacharse a recoger un abanico  
sus pechos abundaban, sufriría  
lo indecible el caballero Parsifal: más apremiaba si es que a medio  
vestir (qué tanta tela) (notar el gesto de desdén) Jaime  
o Rubén

deambulaban entre los arbustos  
(verla con la cestica para las moras silvestres) y se escandalizaban  
con los reflujos de la luna: de sus andanzas (ich noch  
nicht) dígase poco, una bufanda  
color crema, baratuca  
y chaquetón franela para resguardarla a cuadros (vulgaridades escocesas  
de la nueva industria) atavían  
las carnes de Margot (in yiddish me zugt amshuldik, Frau Raab) desnuda  
tras las enredaderas  
y al salir al balcón, Octavio (la destrucción de Roma) la vislumbra  
otra vez

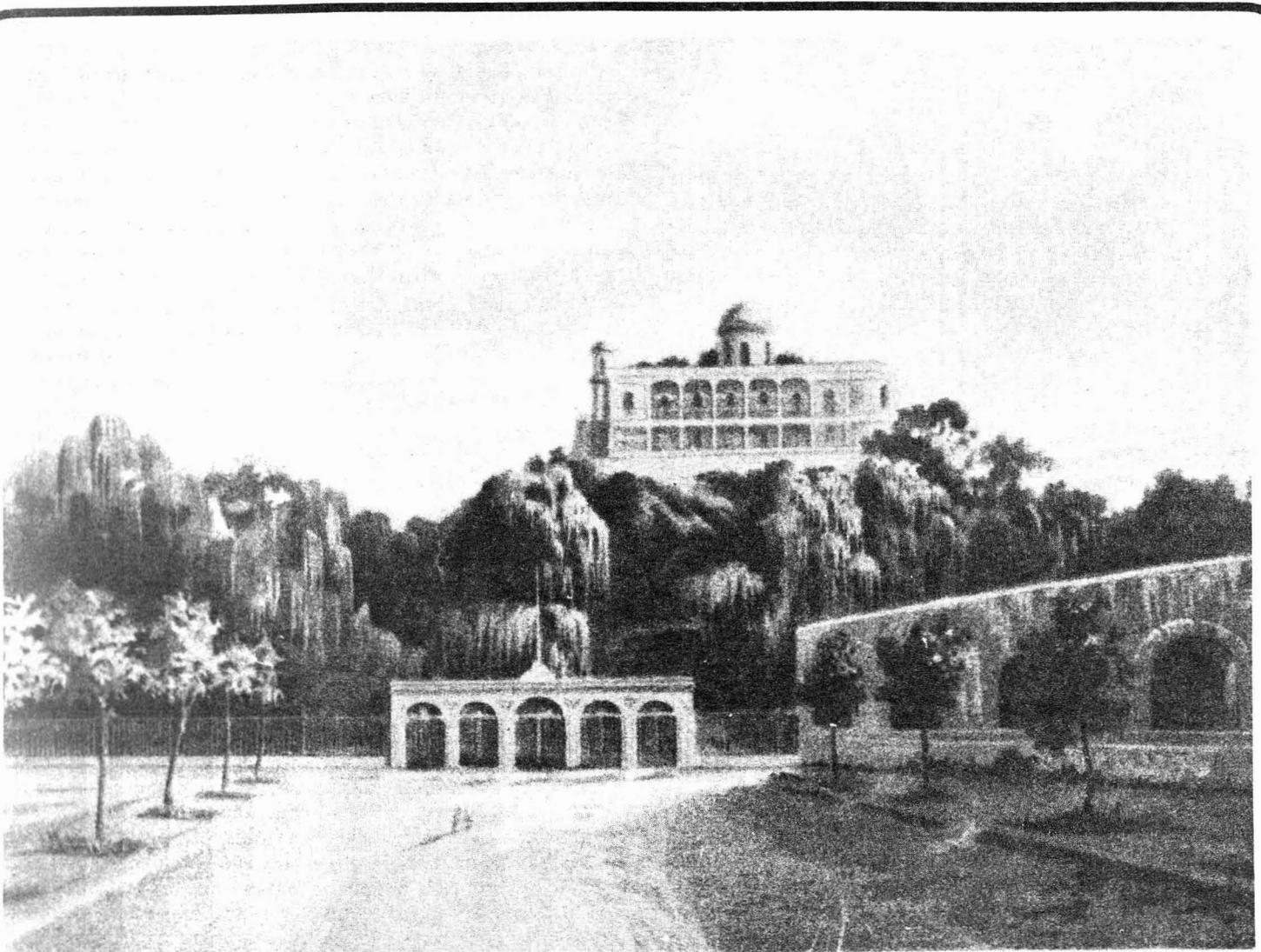
escotada  
en escena al reaparecer (Sra. Doris) como un asunto amoroso, un girasol  
que se desploma: realmente  
taconeas descalza (ise quiere nada más bonito! a la luz del farol,  
opaca, virajes de aquella cabellera), su garbo  
alza una monería, peinetas  
contra la luna (I am in California, dear) y la noción (cerquita) que  
las golondrinas

se obsesionan  
sobre un anfiteatro: regresan  
(pasa un año y otro año y Miss Lillian sigue igual) a visitar a  
Mr. Meyer,  
domingo, lluvia  
a pasito (no se resbale Mrs. Meyer/gracias/no las merece) y bajo los  
hongos de un paraguas  
diga lo que se diga  
parece un ángel que visitara a Mr. Meyer a colocarle las piedrecitas.

Paris  
Pishmish

# El observatorio astronómico nacional

su huella en el primer siglo de vida



*El Observatorio Astronómico Nacional en el Castillo de Chapultepec, alrededor del año de 1863.*

Señor Presidente de la República  
Señores del Presidium  
Colegas y Compañeros  
Señoras y Señores:

Al celebrar hoy el primer centenario de la fundación del Observatorio Astronómico Nacional, deseamos en retrospecto hacer un relato, recordar aunque brevemente la vida de esta institución científica, institución que sin interrupción, y esto lo diremos con orgullo, ha continuado activa durante 100 años, de 1778 hasta este día, y esperamos que continuará exitosamente varios centenares más.

Envueltos en nuestras tareas y actividades cotidianas, anhelos de desarrollar nuestras ideas, en nuestras luchas para merecer la confianza que se nos ha conferido, a menudo, y muy a menudo, olvidamos y quizá ignoramos la lucha que han tenido que hacer nuestros colegas del pasado. La celebración hoy del centenario de nuestro observatorio, será a mi modo de ver, una evocación, un homenaje a los astrónomos quienes bajo condiciones difíciles, circunstancias adversas han creado, sostenido y desarrollado la tradición astronómica del México independiente.

Podemos pensar que el desenvolvimiento de un país puede medirse con el grado de madurez intelectual y con el desarrollo de ciencias como es la Astronomía, ciencias que más que el beneficio inmediato que traen a la vida humana se cultivan para satisfacer la curiosidad intelectual.

Los primeros pasos formales en la Astronomía se dieron en el año de 1867 cuando se instaló un pequeño observatorio en la azotea del Palacio Nacional, con un altazimut, un anteojo de paso, un péndulo sidereal y un cronógrafo.

Sería de interés en este momento mencionar algunos antecedentes astronómicos antes de la fundación del Observatorio Astronómico.

En primer lugar quisiera transmitir aquí la información que da Don José María Beristain y Souza, del Siglo XVIII en su libro *Biblioteca Hispanomexicana Septentrional*, respecto de una dama astrónoma y creo que esta información será de especial interés a mis colegas las astrónomas. Escribe Beristain "...doña Francisca Gonzaga Castillo, matrona mexicana que sobre las costumbres de su sexo, supo dedicarse al estudio de las Matemáticas. Escribió Efemeris Calculada al Meridiano de México para el Año 1757" impreso en 1756.

Durante el siglo XVIII, se observó el tránsito de Venus ocurrido en 1769. Los estudios realizados entonces por Joaquín Velázquez Cárdenas y León, matemático mexicano, fueron de gran importancia.

El siguiente tránsito ocurrió en 1874. Francisco Díaz Covarrubias, ingeniero, matemático y astrónomo fue nombrado para presidir y organizar la Comisión Astronómica Mexicana que habría de estudiarlo en Japón, donde sería visible.

Acompañado por Francisco Jiménez como segundo astrónomo estableció su observatorio provisional en las afueras de Yokohama, después de transportar desde la ciudad de México los instrumentos astronómicos con los que se contaba en nuestro país.

Las observaciones del tránsito de Venus en Yokohama fueron realizadas con gran esmero y completo éxito y los resultados publicados con los obtenidos por las demás delegaciones científicas

de otros países. El reporte detallado de Díaz Covarrubias de su viaje al Japón, es de gran interés general.

Volviendo al Observatorio en el Palacio, la situación de éste en un edificio en el que aumentaba poco a poco el número de oficinas, de público y en el centro de la ciudad, sufriendo las trepidaciones causadas por el movimiento, no era a propósito para que se instalasen instrumentos de precisión, ni tampoco para desarrollar un programa de observaciones delicadas en un lugar fuertemente iluminado y rodeado por construcciones que, de día en día aumentaban. Se necesitó por lo tanto, trasladar los instrumentos a otro sitio más adecuado, decidiéndose por Chapultepec.

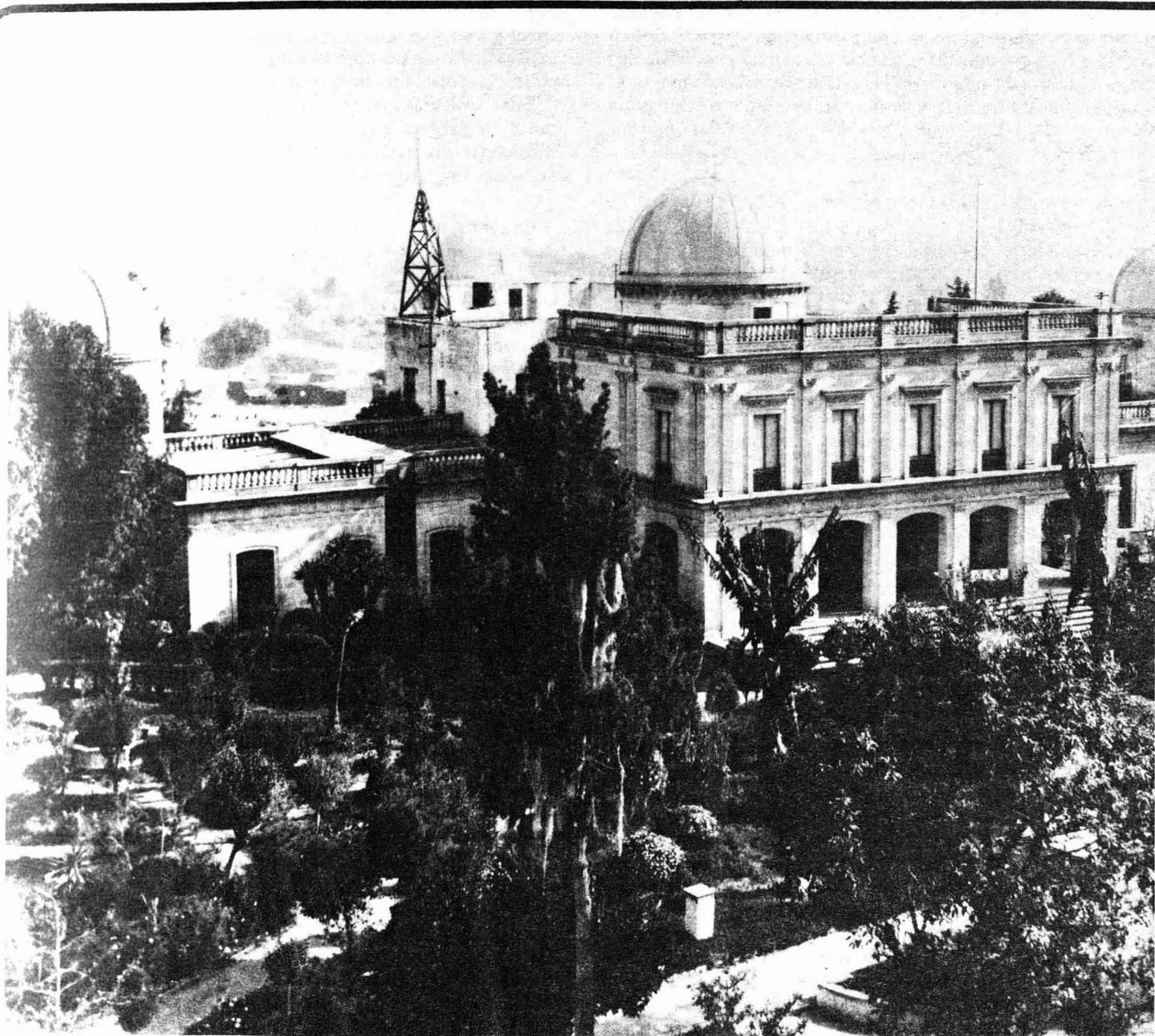
En este sitio, donde nos hemos reunido para esta celebración, comenzaron en 1877 las construcciones y el 5 de mayo de 1878, dieron principio las labores en el nuevo Observatorio Astronómico Meteorológico y Magnético, con el Ing. Angei Anguiano como director. De esta fecha data la historia del Observatorio Astronómico Nacional. Al formular y presentar el proyecto (cito textualmente las palabras del Ing. Gallo en el folleto que publicó en ocasión del quincuagésimo aniversario del Observatorio) "no faltó oposición por parte de algunos políticos para realizar esta obra, sin comprender la utilidad de una institución de esta índole, pero pronto los que se oponían se tornaron en defensores, cuando la política del Gral. Porfirio Díaz, Presidente entonces de la República, les hizo desistir de su empeño".

Ardua y concertada habrá sido la labor realizada por el Ing. Anguiano y sus colaboradores en el nuevo observatorio, pues al cabo de cinco años tenían a su crédito, aparte de observaciones de meteorología, la observación del tránsito de Mercurio por el disco del sol ocurrido en 1878 justamente el día siguiente a la inauguración; la determinación de las constantes de altazimut y del anteojo zenital, necesarios estos para la determinación de la posición geográfica, de las observaciones recíprocas con el antiguo observatorio del Palacio Nacional y otras observaciones que no detallaremos. Estas actividades evidentemente no causarán sensación hoy, pero tampoco se espera que los pulsares y quasares causarán sensación en 2078. Los trabajos mencionados fueron entonces de necesidad fundamental para la cartografía y para impulsar la astronomía clásica en el país.

Estos años marcaron asimismo la adquisición de instrumentos astronómicos de importancia: un círculo meridiano con 2.50 metros de distancia focal, un instrumento imponente, un ecuatorial refractor de 38 cm. de apertura, un ecuatorial de 15 cm. de apertura con el que se observó el paso de Venus por el sol en 1882 observado y estudiado en Guadalajara, México. Estas observaciones crearon una cierta tradición que tiene manifestaciones populares tales como el nombre de una pulquería llamada "El Paso de Venus por el Disco del Sol".

Apenas instalados el refractor y el anteojo de pasos, se recibió la orden de que se trasladase el Observatorio al edificio conocido como Ex-Arzobispado en Tacubaya. Dos años más tarde se empezó a construir un edificio en el terreno contiguo, que sería sede del Observatorio por poco más de 60 años. El proceso de la construcción fue algo lento, pues el edificio que conocimos como el Observatorio de Tacubaya no se terminó completamente sino hasta el año de 1908. A medida que se terminaba la construcción de los torreones y postes de suspensión se instalaban las cúpulas y los instrumentos en los lugares definitivos.

En ese período, varios hechos importantes merecen especial mención: en 1881 se publicó el primer anuario del Observatorio



*Vista de frente del antiguo edificio del Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya inaugurado en 1908, que muestra las cúpulas que contenían varios de los telescopios en funciones en la primera mitad de este siglo.*

Astronómico Nacional; es de interés señalar el propósito de esta publicación en las palabras del Ing. Anguiano: "que el objeto principal es el de popularizar la ciencia astronómica con artículos ya sean originales o tomados de las publicaciones extranjeras de mejor nota y el de ofrecer al ingeniero geógrafo y al aficionado a la Astronomía, los datos principales que puedan necesitar en sus observaciones y las tablas y elementos que tengan por objeto facilitar el cálculo".

El anuario se ha publicado sin interrupción hasta la fecha. Su demanda en el país es muy grande, pues es indispensable para el ingeniero topógrafo y el estudiante. Un segundo hecho pero de ninguna manera segundo en importancia sino sólo cronológicamente, ha sido la participación de México en una tarea de colaboración internacional y que ha dado relevancia y reconocimiento al Observatorio de Tacubaya. Las circunstancias son dignas de recordar.

En 1887 el Congreso Internacional de la Carta del Cielo reunido en París, invitó al gobierno de México a tomar parte en la preparación del Catálogo y Carta Fotográfica que cubriera todo el cielo. En esta reunión se sentaron las bases del proyecto; se dividió el cielo en zonas y se asignó al Observatorio de Tacubaya levantar las Cartas y hacer el Catálogo Fotográfico de una zona celeste austral, con las coordenadas ecuatoriales de todas las estrellas hasta magnitud 11 comprendidas entre declinaciones 9° y 17°. Para realizar esta importante misión fue adquirido un astrógrafo, que aún está en función; lo llamamos brevemente la Carta del Cielo.

En las décadas que siguieron, la mayor parte de la actividad del Observatorio fue consagrada a este programa. Las mediciones y los cálculos involucrados en este proyecto son largos y sin computación electrónica, son naturalmente mucho más largos. Entre 1910 y 1912 fueron tomadas todas las placas cada una cubriendo 2° x 2° del cielo; 1260 placas en total. Más adelante haremos mención a este proyecto de nuevo.

Un hecho notable en estos años, el tercero que deseo señalar, es la iniciación del Boletín, quizá la iniciación del primer órgano científico en México; en la introducción del primer número escribe el Ing. Anguiano: (de nuevo citaré sus propias palabras) ... "la Secretaría de Fomento" (del que era dependiente el Observatorio), "animada como siempre ha estado, de los mejores deseos por los adelantos de nuestro Observatorio Astronómico Nacional, ha resuelto y ordenado, de conformidad con una iniciativa mía, la fundación de una publicación que con el nombre de Boletín del Observatorio Astronómico de Tacubaya, tenga por objeto especial dar a conocer los trabajos del Observatorio que de día en día han venido aumentando considerablemente y que no muy tarde tendrán, yo lo espero, verdadera importancia, sobre todo, por el participio que nuestro Observatorio va a tomar en la ejecución fotográfica de la Carta del Cielo" ... y termina la introducción expresando su satisfacción y regocijo con palabras emotivas ... "nuestra publicación va a inaugurar una época que tal vez se registrará en los anales científicos de México, marcando un grado más en los adelantos de un Establecimiento que ha venido a formar el más bello ideal de mi vida y el punto de mira de mis más grandes aspiraciones: ella responde a un pensamiento que siempre he juzgado noble y digno de nuestra patria y del buen nombre del Gobierno que a la sombra de la paz, que ha sabido darnos, nos abre en el porvenir apacibles horizontes para la ciencia que al reclamar protección entre nosotros, encuentra abiertas

de par en par las puertas de nuestro suelo y corazones en él que lo aman y lo bendicen. Por eso "al comenzar esta nueva era, envió entusiasmado, a nombre propio y de mis dignos compañeros en el Observatorio, un saludo afectuoso a todos nuestros colegas"...

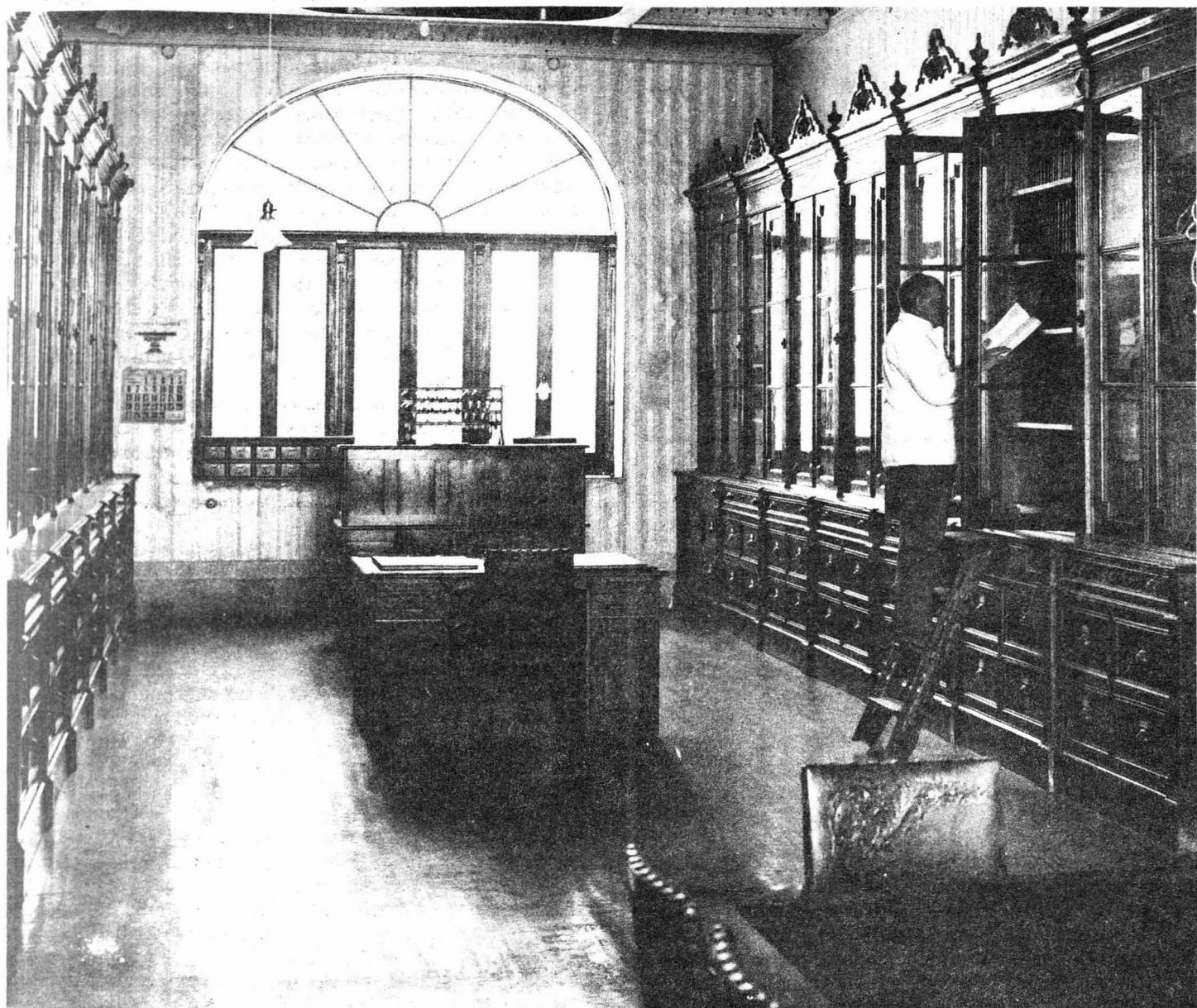
Estas palabras revelan al noble científico, entusiasta promotor, seguro en su marcha hacia un porvenir decoroso. Pero México pronto estaría envuelto en turbulencia política y los anhelos del Ing. Anguiano se realizarían con pasos muy lentos.

En un breve lapso, de 1911 a 1914, la dirección del Observatorio estuvo en las manos del científico Don Valentín Gama. Luego fue nombrado director en 1915, el Ing. Joaquín Gallo. Su lucha en sostener vivo el Observatorio Astronómico Nacional es digna de admiración. La continuidad del Observatorio Astronómico Nacional, continuidad de la que ahora estamos orgullosos, se debe en gran parte a la tenacidad y valor de Don Joaquín. Se decía que en esos años difíciles, sostenía la publicación del anuario con fondos personales. Unas frases de introducción en el Boletín, fechado octubre de 1919, describe elocuentemente pero dentro de la discreción, la precaria situación en la que se encontraba el Observatorio y donde se menciona que cuatro astrónomos y cuatro calculadores tuvieron que separarse debido a lo exiguo de los salarios; aunque la labor tuvo que reducirse a lo más indispensable y al procesamiento de los clichés del programa del Catálogo Astrográfico, se continuó la observación de eventos astronómicos: cometas, eclipse total de sol en 1923 en México, asteroides y observaciones magnéticas. No se hicieron observaciones meteorológicas, pues la sección de meteorología pasó a depender del Observatorio Meteorológico en 1917, separándose así del Astronómico, y en 1929 el Observatorio fue incorporado a la Universidad Nacional Autónoma de México.

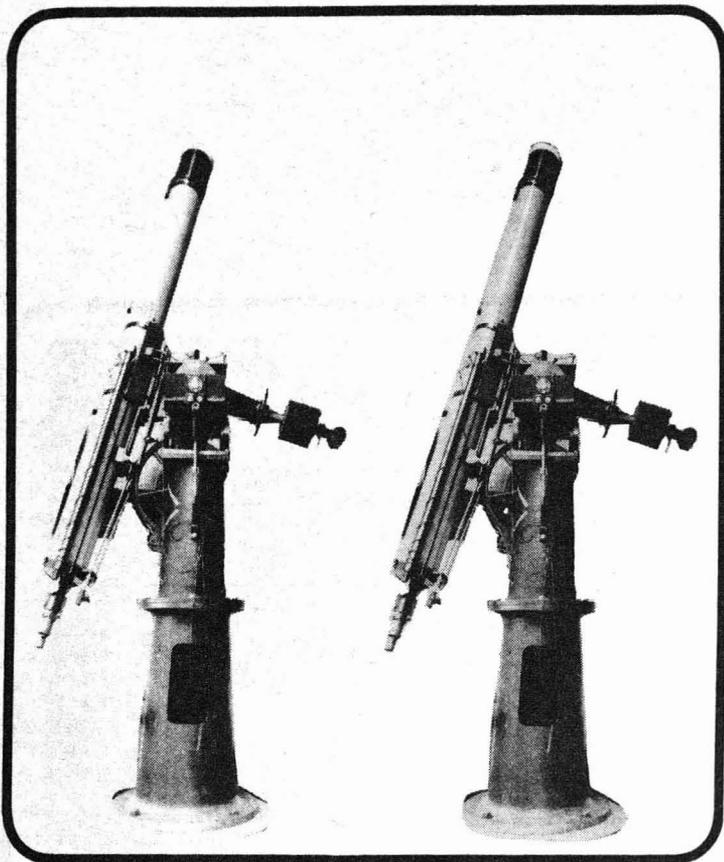
México ingresó muy pronto, en 1921, en la Unión Astronómica Internacional, fundada en 1920, gracias a la iniciativa y personalidad del Ing. Gallo quien participó en casi todas las Asambleas Generales de su época. En las asambleas de la Unión en que yo he participado, varios colegas me han preguntado por el Dr. Gallo, dando así una evidencia de su digna representación de México ante la UAI.

Volvamos a lo científico y señalemos que el Observatorio de Tacubaya ha contribuido a la terminación del proyecto del Catálogo Astrográfico con la medición y reducción de la totalidad del material y la publicación de algunos tomos de la zona del catálogo que le correspondió. Sólo faltaban por imprimirse algunos tomos; la publicación de estos tuvo que esperarse hasta 1958 cuando los medios económicos lo permitieron y con la parcial ayuda de la Unión Astronómica Internacional. Debo mencionar también que el Observatorio Astronómico dirigido por el Ing. Gallo tiene a su crédito la organización de expediciones de varios eclipses totales de sol exitosamente llevados a cabo, siendo la última la que se observó en 1944 en Perú.

El pueblo ha mostrado mucho cariño al Observatorio de Tacubaya. En todos los países, tal sentimiento se muestra hacia nuestra ciencia, la Astronomía, para ellos inalcanzable aunque bella. En las noches abiertas al público, los jueves y sábados de cada semana, se veían caras llenas de expectación esperando su turno en las escaleras que circundaban el pilar alto; con la mirada hacia donde se encontraba el ecuatorial. Esperaban con paciencia para tener una vista por el telescopio y admirar el misterio de las estrellas.



*Biblioteca del Observatorio en Tacubaya en 1923. Actualmente la biblioteca de nuestro Observatorio e Instituto de Astronomía cuenta con colecciones de libros y revistas muy importantes que datan de los primeros años de su fundación.*



En 1946, se retira jubilado el Dr. Gallo, transmitiendo así la herencia de Tacubaya a la nueva generación. Esta herencia, aparte de los telescopios que se ha mencionado y los instrumentos de medición, consiste esencialmente en una biblioteca valiosísima, celosamente conservada, conteniendo series completas de revistas astronómicas, el prestigioso *Comptes Rendues*, *Monthly Notices* de la Sociedad Real Astronómica de Inglaterra, revistas europeas, norteamericanas, argentinas, para mencionar unas cuantas, gracias a sistemas de canje y a las suscripciones. Complementada con libros, tratados y compendios tanto de astronomía como de ciencias afines, mapas, catálogos publicados desde entonces, nuestra biblioteca deja muy poco que desear.

Un acervo de clichés fotográficos de la Carta del Cielo y del Catálogo Astrográfico estuvo también celosamente cuidado y conservado. Los clichés de este acervo comparados con los clichés de sus respectivas regiones tomadas con el mismo instrumento después de un lapso de varias décadas proporcionan la velocidad de la estrella, llamada movimiento propio, que es transversal a la línea de la visual. Si bien la velocidad de una estrella puede medirse cuando se obtiene un espectro, no es así el caso de la determinación de la velocidad transversal. No hay otro modo de obtener velocidades transversales que teniendo las placas obtenidas en una época lejana y comparándolas con las que se obtienen ahora. De ahí deriva la importancia de la otra herencia del Observatorio de Tacubaya.

En 1948, después de dos años bajo directores interinos, fue encargado de la dirección el Dr. Guillermo Haro. Había terminado así una etapa en que Tacubaya se identificaba con la astronomía clásica y principiaba la era de la astronomía moderna y de la astrofísica. En estas líneas continúa orientada la astronomía en la UNAM. Será justo señalar que J. Gallo se preocupó también en problemas de actualidad de astrofísica, espectroscopía, estudios sobre el sol, movimientos estelares y otros, pero le faltaron los recursos humanos y económicos así como instrumentales para cultivarlos eficientemente.

Fui invitada a colaborar con G. Haro poco tiempo después. Repartimos la tarea de entrenar a futuros astrofísicos, Haro en lo observacional y yo en lo teórico; se preparó entonces un pro-

grama para la carrera de astrónomo. El plan contenía como base una amplia gama de temas de física esenciales para el astrónomo moderno. Mientras que se esperaba la aprobación de este proyecto por las autoridades universitarias, principiábamos en el Observatorio a impartir cursos con la mira de estimular, dar un panorama de las posibilidades actuales y de problemas de astrofísica a jóvenes estudiantes de la Facultad y enviarlos posteriormente al extranjero para su doctorado. Nuestra filosofía actual sigue siendo esencialmente la misma. Los esfuerzos iniciales pronto rindieron fruto; en los años 1949 a 1952, un pequeño grupo, tres en total, se reunía en la biblioteca del Observatorio de Tacubaya y hacíamos incursiones en los temas más variados de astrofísica. De este grupo, ahora astrónomos de prestigio, dos han sido pilares de la Astronomía en la UNAM.

En 1955 principiábamos formalmente la enseñanza de la Astronomía en la Facultad de Ciencias, según el plan de estudios establecido, del que hice mención con anterioridad.

Tuvimos así la oportunidad de ampliar el grupo de donde podíamos seleccionar candidatos de promesa y enviarlos a seguir sus estudios superiores en universidades de reconocido prestigio; a medida que regresaban con el doctorado, los jóvenes astrónomos contribuían a su vez a este proceso de entrenamiento de nuevas generaciones.

De nuevo se repitió la historia: a principios de los años 50, Tacubaya se encontró en plena ciudad, y claramente no era lugar propicio para observaciones astronómicas. El Dr. Haro con su vitalidad y entusiasmo promovió la adquisición de terrenos, la construcción de los edificios y trasladó algunos instrumentos, principalmente el refractor de la Carta del Cielo al nuevo sitio, contiguo al Observatorio Astrofísico de Tonantzintla, mientras que las oficinas, instrumentos de medición pequeños y la biblioteca se trasladaron a la Torre de Ciencia en 1954, donde permanecieron hasta hace dos años antes de ocupar el nuevo edificio en el Circuito Exterior de la CU.

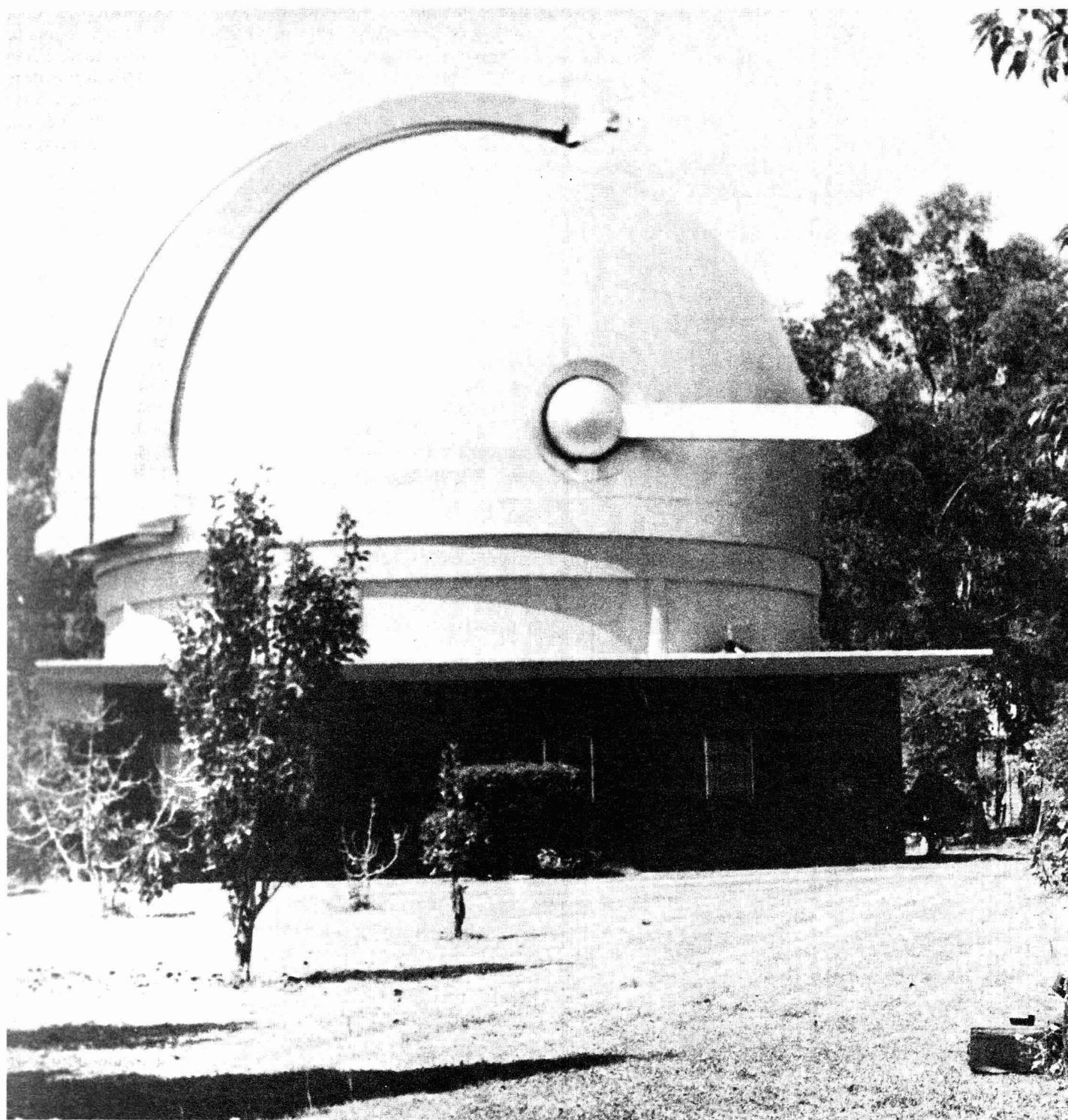
Confieso que con un tanto de nostalgia recordamos a veces al Observatorio de Tacubaya los que hemos pasado algunos años trabajando en medio de la tranquilidad del bello jardín, en ese edificio imponente y señorial.

Un nuevo telescopio, un reflector de 1 m. de diámetro se instaló en Tonantzintla en 1961, excelente instrumento con controles automatizados. G. Haro fue el principal promotor en planear la construcción del telescopio y encontrar apoyo económico además de lo recibido de la UNAM mediante donativos de fundaciones e instituciones particulares.

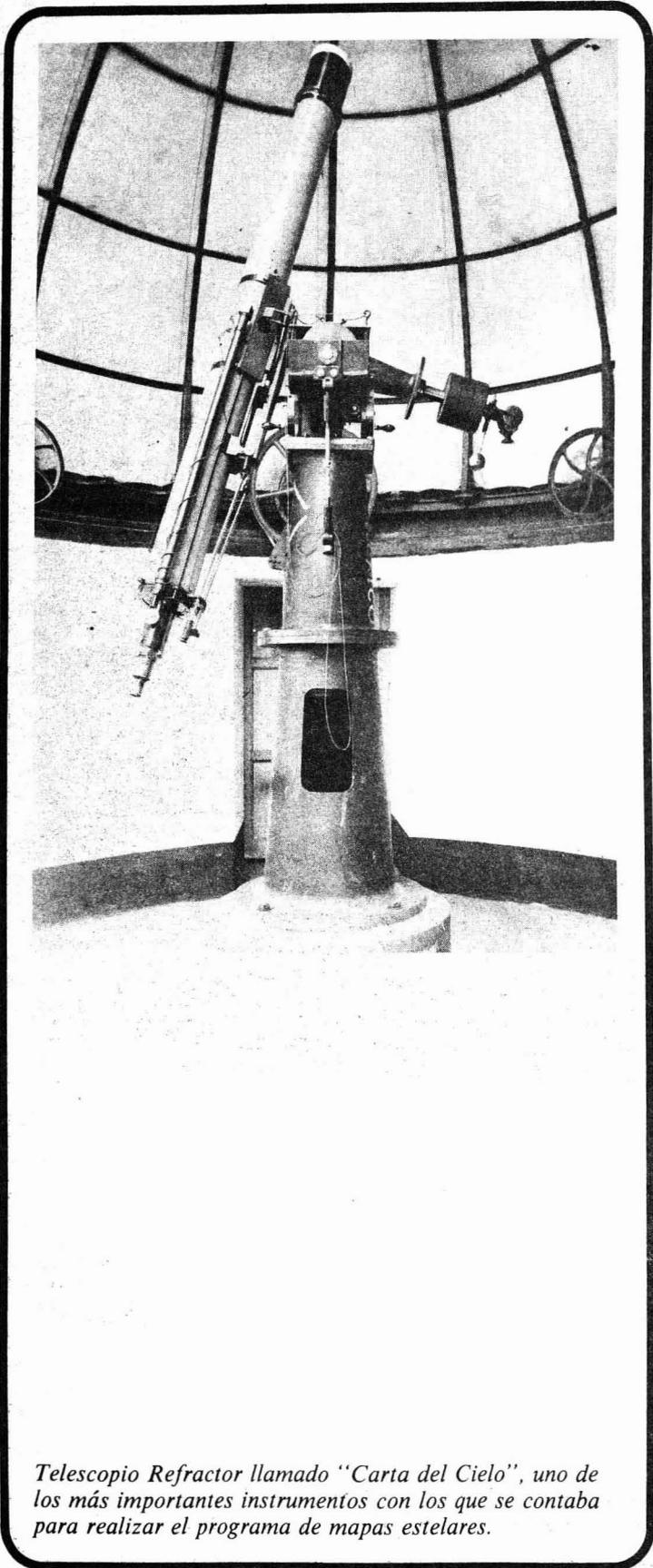
En el curso del tiempo, se adquirieron y en algunos casos se construyeron en nuestros talleres, instrumentos auxiliares como son: fotómetros, un espectrógrafo versátil moderno, equipos con sensores televisivos, un interferómetro Fabry-Pérot fotográfico con intensificador electrónico y otros.

Las investigaciones realizadas en el Observatorio a partir de 1948 motivaron la iniciación en 1951 de un órgano de difusión con el título de Boletín de los Observatorios Tonantzintla y Tacubaya. Al discontinuar esta serie unos 20 años después, teníamos publicados tres tomos con un total de 174 trabajos.

El Instituto de Astronomía que abarca el Observatorio Astronómico Nacional está bajo la dirección de A. Poveda desde 1968 y sigue su desarrollo con una aceleración notable. El apoyo de la Universidad Nacional a nuestro Instituto ha sido cada vez mayor; contamos ahora con un Observatorio más, ubicado en las



*Edificio que alberga al telescopio reflector de 1 m. de apertura en la estación del Observatorio Astronómico Nacional de Tonantzintla. Es actualmente uno de los telescopios más útiles con que cuentan los investigadores del Instituto de Astronomía.*



*Telescopio Refractor llamado "Carta del Cielo", uno de los más importantes instrumentos con los que se contaba para realizar el programa de mapas estelares.*

montañas de San Pedro Mártir en Baja California a una altura de 2800 metros y con excelentes condiciones atmosféricas. En esta etapa del nuevo observatorio, el Dr. Poveda ha tenido una tarea enorme, difícil, y a la que se ha enfrentado exitosamente. Están en plena función los reflectores a 150 y 83 cm. respectivamente a los que se acoplan fotómetros, espectrógrafo y otros equipos auxiliares. Un reflector de 2 metros de diámetro está a punto de entrar en operación y tendrá un poder cuatro veces mayor al del reflector en Tonantzintla.

Permítanme ahora presentar un bosquejo de lo que es nuestro Instituto con toda objetividad. Es una gran satisfacción mía haber presenciado y seguir presenciando el desenvolvimiento del ambiente astronómico en nuestro Instituto.

El cuerpo académico, investigadores y técnicos académicos son casi 50; entre ellos tenemos 14 doctores, 8 investigadores con maestría, un buen número de estudiantes en entrenamiento y varios doctorados por regresar en estos días. Se cultivan la teoría así como lo observacional, no sólo en los dos observatorios, sino también en visitas a observatorios extranjeros, como son el Interamericano en Chile y Kitt Peak en Arizona.

Las investigaciones cubren una amplia gama de temas; mencionaré los más sobresalientes: se estudian los procesos físicos en las nebulosas gaseosas, la abundancia de elementos químicos, movimientos de masas en éstas, la cinemática, dinámica y la evolución de sistemas de estrellas, de galaxias; la edad y evolución por medio de computadoras, de sistemas pequeños de estrellas llamados trapecios, estudios sobre el sol, meteoritos, asteroides, fotometría de las estrellas normales y anormales, metálicas y magnéticas; espectroscopía de estrellas que están perdiendo su masa, fenómenos explosivos como son las supernovas y los núcleos de galaxias, cosmología y relatividad, origen de la vida. En coloquios semanales se discuten temas presentados por nuestros colegas así como por colegas visitantes. La dedicación y el entusiasmo es un factor común entre todos los compañeros del Instituto. Un interés común de colaboración en los esfuerzos de superación académica ha motivado la formación del Colegio del Personal Académico del Instituto.

Una parte considerable de los resultados de las investigaciones se presentan en reuniones de la Sociedad Astronómica Americana, en los simposios, coloquios y asambleas generales de la Unión Astronómica Internacional. Participamos en Escuelas de Verano para enseñar y aprender al mismo tiempo, tenemos un flujo constante de visitantes de países extranjeros y nosotros mismos hacemos visitas de la misma índole.

Desde 1974, gran parte de nuestros trabajos aparecen en la Revista Mexicana de Astronomía y Astrofísica, publicada por el Instituto de Astronomía y que goza de reconocimiento internacional. Tenemos publicados tres tomos hasta la fecha. Es justo señalar que nuestra labor como investigadores no sería fácil sin el apoyo de los compañeros en las tareas secretariales administrativas.

No dejaré sólo al futuro el juzgar nuestro Instituto actual ni tampoco voy a asumir falsa modestia institucional. Afirmaré al finalizar esta presentación, que en un ambiente joven, sano, crítico y dinámico, nuestro Instituto, La Astronomía en la UNAM, marcha con su potencial académico por un camino firme y creo que estamos mereciendo los esfuerzos y cumpliendo con los anhelos de los nobles mexicanos que han fundado el Observatorio Astronómico Nacional hace cien años.

# Reflexiones sobre el discurso autoritario

(A propósito de cuentos sobre tortura de Elvira Orphée)

por María Luisa Bastos

*La última conquista de El Angel* —título del cuento final de los once recogidos en el volumen publicado por Monte Avila en 1977— es el sexto libro de la argentina Elvira Orphée. Los cuentos, escritos entre 1961 y 1974, se leen como unidades autónomas pero también configuran una suerte de historia —o, mejor, una serie de ejemplificaciones— de cómo a través de la tortura infligida, presenciada y, sobre todo, *relatada*, el narrador llega a convertirse en sucesor y reflejo de Winkel, su jefe admirado. De anticiparse a sus pensamientos (“hoy pienso si no sería justamente ése el pensamiento del jefe, que me lo estaba transmitiendo. Quizá a mí solo no se me habría ocurrido una cosa así” (p. 68)) Llega a ser casi el otro (“Yo tenía la situación que ocupaba él [...] cuando empecé. El oficio era el mismo, pero como neblinosamente cambiado” (p. 134)).

Son varios los engarces de estos textos con sus referentes. El más obvio es la localización geográfica. Con excepción de parte de uno de ellos —“Todos los héroes murieron”—, los episodios se desarrollan en la ciudad de Buenos Aires: en el ámbito



cerrado y secreto de la “Sección Especial” —reservada a las torturas— de una policía claramente identificable con la argentina, o en suburbios alledaños. Tanto el narrador como su jefe son provincianos —de La Rioja— (“Con razón le notaba yo a Winkel una talla superior. La provincia, muchachos, no hay vuelta” (p. 23)).

En contraste con la puntualización geográfica, la determinación histórica —sobre todo, ideológica— está diluída. Ese difuminado responde a la deliberada voluntad de la autora, quien advierte en el “Prólogo”: “Cualquier intento de cifrar esta obra en averiguaciones de lugares, organismos, países, actores y color ideológico desvirtúa su verdad esencial” (p. 9). Esa *verdad esencial* —la conclusión a que aspira que sus relatos induzcan— está, para Orphée, expresada en las palabras de su personaje Winkel: “Lo que ellos llaman tortura pertenece a un orden sobrenatural, como el cielo o el infierno” (*ibid.*).

Con todo, el propósito generalizador no es absoluto, y los cuentos son fechables. Por lo demás, la misma autora ha señalado como génesis de este libro los episodios de su novela *Uno* (1960) en los que se hace referencia a la llamada Alianza Libertadora Nacionalista, cuerpo parapolicial que estuvo en auge en la década de 1950.<sup>1</sup> Y es evidente que los cuentos marcan *dos tiempos*. Los siete primeros episodios se desarrollan, inconfundiblemente, en el apogeo de la época peronista, hacia 1953 o 1954 (algunas ligazones con la época: el desdén del gobierno por los estudiantes (p. 22); los cigarrillos “Particulares” (p. 38); los “cabecitas negras” apiñados en las villas miseria, a orillas de la ciudad de Buenos Aires (p. 44). No se consigna el nombre del gobernante —a quien se alude sólo dos veces, una, como presencia icónica y aquiescente: “Quedó frente al escritorio, mirado por el gobernante desde su fotografía dedicada” (p. 20); otra, como protector cuya benevolencia se acata como una orden: “me basta con que el presidente me dé muestras de su estima encargándose de la carrera de mi hermano en el colegio militar” (p. 55). Sin embargo, es claro que el octavo episodio marca la caída de Perón —(“parecíamos hormigas despavoridas [...] Oíamos los comunicados de los vencedores y nos cerraban la garganta” (p. 98)—, con la que coincide el tránsito de Winkel a la demencia. Los tres últimos cuentos cubren con rapidez hiperbólica las etapas que van desde 1955 hasta las actividades de los guerrilleros iniciadas hacia fines de la década de 1960 (“Detrás de un armatoste antiguo [...] que guardaba mucho libro, encontramos en la pared hueca dos metralletas, varios revólveres, planos de puntos vitales, listas de operativos en preparación” (p. 137)).

No faltan alusiones oblicuas o directas al machismo como refugio, como enmascaramiento de deficiencias de distinto orden. Los personajes secundarios lo reflejan reiteradamente, en conductas, en declaraciones. Winkel y el narrador padecen de



solapada impotencia, que desplazan a distorsiones jactanciosas: "Las hembras de la tortura pueden ser hermosas, pero eso ¿a quién le importa? Uno codicia la médula de la espléndida vida" (p. 110). En el cuento titulado "La blanda montura de la discordia", el narrador superpone sus experiencias de exhibicionista y torturador: "Aun cuando estaba en la Sección, cumpliendo con mi deber y trabajando hasta la convulsión, yo no andaba con mi cabeza en La Rioja sino en la callecita" (p. 49).

Ya se ha dicho que la autora descarta el aspecto de documento político para organizar la materia narrativa: "como experiencias semejantes a las narradas superan a la realidad, estas historias no tienen una intención realista" (p. 9). Sin embargo, cuentos que tratan de torturas no dejan de ser *inventarios* (listas de lo inventado = encontrado) cuya verosimilitud debe ser *también*, ineludiblemente, extratextual. Y cabe consignar que esa extratextualidad a veces se impone, hasta dificultar la lectura de los cuentos; por momentos, los detalles sádicos ocultan el desarrollo narrativo cuyas articulaciones más importantes sólo una segunda lectura rescata. Pero ese desarrollo narrativo existe, y sin duda ha sido cuidadosamente organizado. Cada cuento plantea una intriga paródicamente —grotescamente— *policial*. Hay un enigma por resolver: la confesión que hay que arrancar al preso. Para lograr esa confesión, el torturador —Winkel en los primeros cuentos, el narrador en los últimos— inventa procedimientos siempre diversos. Y esas etapas de la "ceremonia" que culmina en la confesión o en la delación son como variaciones sádicas, como *performances* paródicas de las deducciones sagaces de que se vale el relato policial clásico. A su vez y a la vez, el torturador es como una versión disminuída y de gran guiñol del bonachón o excéntrico detective tradicional. Versión disminuída: "Oficial, empleados, todos aprovecharon para sacarse fotografías. [...] Reguera [...] se puso medio tristón cuando vio que la familia no lo esperaba en el aeropuerto, mientras los otros ya andaban a los abrazos con sus parientes" (p. 37). Versión de gran guiñol: "Sí, queríamos confesiones. No era tanto ansia de confesiones como necesidad de que algo extraordinario nos contestara por qué. [...] Una cosa de brujos, qué sé yo" (p. 111). También, de alguna manera, esos policías rudimentarios dedicados a torturar son versiones económicas —de entrecasa, podríamos decir con sarcasmo— de una instancia más alta de lo siniestro: constituyen explicitaciones irónicas de la designación periodística de "servidores del *orden*".

En los siete primeros cuentos y en el último, los pasos de cada episodio reproducen anecdóticamente el *crecendo* de la tortura. Así exceptuando "Nada", "La blanda montura de la discordia" y "Carta a la amada"—, el punto culminante, el nudo de la anécdota, es también desenlace. "Nada"—que recuerda lejanamente "El simulacro" de Borges— presenta un

final excepcional, irónico, en el que la tensión se afloja (o se advierte que en rigor no existía): "Después los largamos al chiflado y su pariente, y aquí no pasó nada" (p. 48).

Tampoco faltan elementos con que fundamentar, anecdóticamente, el resentimiento esencial de los personajes. Basta apuntar que Winkel parece ser hijo natural de una señorita provinciana venida a menos y un alemán (p. 23). O que la memoria del narrador ha forjado una fantasía, casi una cosmogonía, en torno de un recuerdo único, dominante, de su infancia: la experiencia del horror telúrico de un terremoto ("me proveyó de horror ya para siempre. Lo que él me ha dado yo lo pongo en la Sección porque es lo único que tengo mío" (p. 43). Si se tiene en cuenta que en los últimos cuentos el narrador surge como una imagen *perfeccionada* de Winkel, hasta se puede ver la admiración que el jefe le provoca como una forma de narcisismo. Pero en estas páginas me detendré en otras reflexiones que sugiere este libro y que propondré como elementos para una lectura complementaria de la que Elvira Orphée ofrece para él.<sup>2</sup>

En primer lugar, algunos enunciados del narrador y de Winkel muestran como común denominador ciertas tergiversaciones significativas, en las cuales se da la fuerza connotativa principal de los textos. Ciertos pasajes revelan que el sentido más importante de estos cuentos no se encuentra ni en los localismos coloquiales (muchos de ellos marcados con notas a pie de página que acaso no sean tan innecesarias o ingenuas como las ven los ojos argentinos de quien escribe estas páginas) ni en las expresiones o adaptaciones de letras de tango. Tampoco están en las minucias sádicas en que se complace el narrador, aunque sí en la interpretación revertida del significado de la tortura, en la busca de justificación para el sadismo:

Winkel amenazó al preso:

—Pobres de ustedes, *traidores sin corazón* de la *patria*.

Y tenía un aire fenómeno de antigüedad y *justicia*, como si fuera todos los jueces juntos desde el principio del mundo.

Somos nosotros el chivo emisario, el blanco del odio de todas las cuevas del país. No comprenden el *deber*. Bastará con que lo comprendamos nosotros y lo llevemos adelante como una deformidad, si es necesario (p. 20; subrayados míos).

Es notable cómo un escamoteo de los significados ha borrado las ataduras ideológicas. Gracias a un cambio violento y audaz de los referentes, las palabras abstractas —traidores, patria, justicia— o la metonimia hecha lugar común —sin corazón— han pasado a ser meras designaciones de la fuerza, amenazas, puros signos siniestros. Las grandes palabras llenan el vacío de la ideología de que carecen



los personajes y rubrican, terriblemente, la autoridad arbitraria que detentan.

El discurso autoritario puede prescindir de las grandes palabras y valerse de una exaltación grandilocuente que simula con eficacia una incuestionabilidad falsa:

Nadie crea que nosotros éramos insignificantes y que nos perdíamos entre los borrones de la ciudad. No nos veían los que andaban con los ojos a la bartola. Pero nosotros, cuando salíamos en misión, éramos brazadas de banderas, funerales solemnes, cargas de brigadas ligeras, siempre arrebatados de grandeza, como hubiera dicho Winkel. Hablo de mí, pero sobre todo hablo del rey secreto que nos enseñó a los muchachos en cuartos casi vacíos la médula de la vida espléndida: Winkel. El nos mostraba tales como éramos y no como querían vernos los inmundos y los enemigos (p. 51).

Estas fingidas racionalizaciones propuestas por los textos reproducidos exponen algunas de las caracte-

rísticas más notables de la actitud y el discurso autoritarios.<sup>3</sup> En el primero de ellos, además del flagrante escamoteo de significados hay una fuerte carga lírica, una suerte de efusión de signo negativo, amenazante, que ayuda a que los tópicos —patria, justicia, deber— provean un simulacro de lenguaje común, una ficción de puente comunicativo. El segundo texto finge el acercamiento comunicativo bajo apariencias de cotidianidad. Así, conjuga la entonación coloquial (“los que andaban con los ojos a la bartola”) con lugares comunes disimulados en énfasis retóricos (“brazadas de banderas”; “funerales solemnes”; “cargas de brigadas ligeras” son locuciones figuradas —metonimias y metáfora— que insisten en lo heroico, en lo más superficial y externo de lo heroico).

En unas notas escritas en 1873, Nietzsche señala que el mentiroso, para resultar convincente, abusa de las convenciones cambiando arbitrariamente —aun revertiendo— los nombres; apunta también Nietzsche que las pretendidas “verdades” son simplemente metáforas desgastadas por el uso: monedas, dice, que han perdido las imágenes y sólo mantienen su valor en cuanto metal.<sup>4</sup> Los personajes autoritarios, especies singulares de embusteros, también operan cambios arbitrarios y reversiones de los significados. Los lugares comunes parecen especialmente aptos como ejes del discurso autoritario, ya que las características de estas formas desgastadas por el uso permiten un doble manipuleo. Porque el desgaste ha vaciado los lugares comunes, es fácil trastocar sus referentes; porque el uso los ha prestigiado, los mismos lugares comunes suscitan la ilusión de ser representaciones concretas de verdades permanentes.

Pero también puede ocurrir que la obliteración de los referentes se extienda a otras zonas del lenguaje, trasponiendo los bordes —la inmunidad— de los lugares comunes. Si el personaje autoritario cae en la tentación de emplear formas prestigiadas por el uso pero ni “embellecidas” por tropos ni suficientemente desgastadas como para que el trueque de referentes se lleve a cabo con impunidad, el discurso limita con el desvarío:

—Todos los hombres son iguales ante nosotros. Parece álgebra: hombre más hombre igual a cero. Hombre igual a cero ante Sección Especial. Sección Especial igual a Dios. No hay diferencia entre nosotros y Dios en este sector de la vida (p. 63).

La *alteración* del discurso de Winkel es evidente: al usar, y trocar, un postulado discutible, no aceptado como verdad *universal* —“Todos los hombres son iguales ante Dios”, o “Todos los hombres son iguales ante la ley”— se produce una retracción. Y esta retracción subraya, sutilmente, la preponderancia del ámbito privado —incomunicado— en el dis-



curso autoritario. Si pierde el apoyo de la simulada comunicatividad de los lugares comunes, Winkel *no dice nada*:

Winkel [...] se paseó sin reposo mascullando palabras que a veces se entendían y a veces no querían decir nada (p. 90).

Esos vocablos inutilizados, inarticulables, terminan por disolverse en otra especie de lenguaje:

Sus pensamientos se le habían puesto de una velocidad demasiado grande para las palabras, y antes de que terminara uno ya se le atropellaba con otro. De tanto decir parecía que no dijese nada [...] Unos días después, lo que había hecho con las palabras empezó a hacerlo con los movimientos; brazos arriba, brazos abajo, manos agitadas, patio atravesado en diagonal, en recta, en curva (p. 91).

En el último de los cuentos en que aparece el personaje de Winkel —el octavo, “Carta a la amada”—, el desvarío autoritario ha dejado paso a la alienación demencial:

sueño todos los días con vos y me pongo tan triste que me agrieto, me hago pedazos, y me vuelvo un vivero de epidemias. Pero no me impedirán unirme a vos, mi querida, mi pasión, mi deber. Me han encerrado porque quieren separarnos, maridita Sección Especial [...] y borrarle el amor ardiente y fatal (p. 97).

La locura de Winkel pone en guardia al narrador contra las aseveraciones pretendidamente unívocas:

Han pasado años desde que vi a Winkel por última vez. Difícil creer que ese desecho, ese cuerpo, fuera un soporte de eternidad. “A su imagen y semejanza”. Me bastó verlo para renunciar a la doctrina católica (p. 103).

Sumergido en la rutina gris de un mundo sin relieve, digno de Onetti, el personaje desarrolla un cinismo pragmático, que se refleja en su discurso, cuyas veleidades ontológicas son puros restos nostálgicos (p. 106, 111, 113). En el último cuento descubre, *razonando*, una célula guerrillera y su conexión con el asesinato —falsamente presentado como suicidio— de un policía tomado guerrillero y luego arrepentido. Ahora, el narrador usa su decantada habilidad para las torturas *sobre todo* como medio específico de venganza; los datos que logra a través de una ceremonia macabra se dan por añadidura. Como tantos personajes de otros libros de Elvira Orphée, el narrador ha ido perfeccionando a lo largo de los episodios los rasgos de una sensibilidad exacerbada —de signo negativo, como el lirismo del discurso

autoritario— que sólo se manifiesta en distorsiones extremas. No parece impropio anotar aquí un tipo de intuición emparentada con un aspecto de la de Rulfo: piénsese en “La cuesta de las comadres”, en “Talpa”, incluso en las dos facetas de Pedro Páramo. Junto con el cuento titulado “Tormenta, tormento”, “La última conquista del Angel” —que da título al libro— respondería a una de las preguntas que la autora propone: “¿en este drama de transgresión, no serán los actores simultáneamente víctimas y victimarios?” (p. 9).

Los tres últimos episodios fundamentan también otras preguntas planteadas por Elvira Orphée: “¿la tortura del hombre por el hombre no será sin principio ni fin y estará ligada a la condición humana? [...] ¿qué organización de poder o de revolución ha evitado la tortura?” (p. 9). Sin embargo, aunque estos cuentos abren en el libro una vertiente distinta, cuyas implicaciones de alcance existencialista merecerían un comentario detallado, no considero ilegítimo detener mis notas en las consideraciones que la locura de Winkel sugiere. Esa locura coincide con la caída del gobierno y con el desbande de la Sección Especial; también marca un *turning point* en la actitud del narrador. Coincidencias no casuales: parecerían ejemplificar metafórica y literalmente —en reducción paródica: el soliloquio de Winkel vertido en la trivialidad de una letra de tango— a la vez las fisuras del discurso autoritario y la falacia de un orden que apoya y genera semejante discurso. Dicho de otra manera, la correlación anecdótica terminaría por mostrar que subvertir las palabras hasta reducirlas a puros signos amenazantes es jugar peligrosamente con el sinsentido. Esas coincidencias tienen, asimismo, una importancia más general. Muestran, en una fusión de elementos sádicos, patéticos, líricos, —sin concesiones, por vías inesperadas—, uno de los problemas más atrayentes de la ficción contemporánea.

Herbert H Lehman Collage (CUNY)

#### Notas

1. Véase “Conversación con Elvira Orphée”. En *Zona Franca*, III Epoca, No. 2, julio - agosto de 1977, pp. 26-27.
2. *Idem*, p. 27: “por el carácter y el comportamiento durante la tortura de algunos de los torturadores, se entronca la realidad con la metafísica”.
3. Otro aspecto del discurso autoritario: el emisor suele presentarse como “bueno”, “sacrificado”, sin voluntad propia, sometido a las exigencias del deber:  
—No haga más difícil nuestra tarea— dijo, pidiendo cortésmente que no lo insultaran—. Nosotros defendemos el futuro del gran pueblo argentino. ¿Usted no es parte del pueblo, acaso? Defendemos su vida futura [...]  
El preso ya andaba a puro grito. A Winkel se le iba el alma con la traición de ese hombre.  
—Grite, si quiere, muchacho. Pero yo no puedo abandonar mi trabajo por sus gritos. Uno de ustedes traiga una manta (pp. 64-65).
4. Véase “On Truth and Lie”. *The Portable Nietzsche*. New York and London: Penguin Books, 1977, pp. 42-47.



Günter Blöcker

## Woolf: disolver el horror de la caducidad

Clásicos  
de la crítica

Crítica  
de los clásicos

Lo que está en el aire y lo que exige el tiempo, escribe Goethe a Zelter, puede brotar en cien cabezas simultáneamente sin que ninguna haya tenido que basarse en otra. Haremos bien en recordar esta frase cuando se habla de Virginia Woolf. Es habitual clasificarla, con un cierto aire de condescendencia, detrás de Proust y Joyce, como si no hubiera hecho más que transmitir los logros de *A la recherche* y del *Ulysses*, algo diluídos, a su público, habituado a la dieta de Bloomsbury. La poco galante etiqueta de "Joyce para señoras" que se le ha adosado a Virginia Woolf apunta hacia una forma de ver la literatura en la que se siente todavía la representación romántica del genio original. Quizá nos acerquemos más a la inescrutable relación causal de lo poético con el tiempo si ante todo preguntamos por las tareas que una época confía a sus genios, y sólo después por el grado de originalidad personal con el que colabora cada uno de ellos en el cumplimiento de dichas tareas. Se evidenciaría entonces un reparto de papeles de singular economía. Lo que une a Virginia Woolf con Joyce y con Proust no es lo necesidad de apoyo literario. No es la exigencia de una variante, que posee a veces a ciertos genios menores, sino más bien la regla de una inconsciente

colectividad. El autor percibe las exigencias de aquella hora, las siente dirigidas a su persona y trabaja, sin embargo, sin saberlo o sin querer comprenderlo, dentro de una comunidad.

Virginia Woolf compartió con los espíritus más sensibles de su generación la convicción de que se estaba fraguando un nuevo concepto de realidad. La realidad es para ella algo que ya no puede ser aprehendido con los instrumentos habituales de la percepción y de la expresión: algo fluido, múltiple, incommensurable. Desconfía de la verdad, o de lo que hasta entonces pasó por verdad, su "cheapness", como anotó en su diario. Pero, sobre todo, desconfía de los métodos con los que la novela se acerca a este fenómeno. En una conferencia (1924) lo explica mediante el ejemplo de la figura, para todos familiar y, sin embargo, ampliamente desconocida, de Mrs. Brown, esa madrecita modesta, limpiamente vestida, con la que nos encontramos en el departamento de un tren cualquiera y que parece carecer de misterios y de problemas. Pero, ¿quién es Mrs. Brown? El conocimiento de los hombres, el don de observación, la experiencia social y la comunión de sentimientos no bastan para contestar satisfactoriamente a esta pregunta. Virginia Woolf llama en su ayuda a los colegas Arnold Bennett, John Galsworthy y H. G. Wells, y en una escena imaginaria de pruebas muy divertidas de cómo los tres pasan de largo ante la realidad de Mrs. Brown. Sabemos todo cuanto le concierne, cómo y dónde vive, cuánto pagó por sus guantes, si utiliza una botella de agua caliente y de lo que murió su madre, y, sin embargo, ella misma nos sigue siendo desconocida. El narrador educado en el realismo tradicional se encuentra ante Mrs. Brown "inerte y sin posibilidades de darla a conocer al lector".

Este ejemplo pudiera despertar la impresión de que Virginia Woolf, como los novelistas del viejo estilo, se interesa sobre todo por los caracteres; ella misma quiere también hacérselo creer. Pero cuando desarrolla su propia concepción de Mrs. Brown, resulta evidente que ve en ella algo más que un caso individual o, hablando estéticamente, una historia. Para Virginia Woolf, Mrs. Brown es "eterna", es la naturaleza humana misma, es todo y en todas partes, "una anciana de posibilidades ilimitadas y de variedades infinitas, capaz de presentarse en cualquier parte, con cualquier vestido, diciendo todo lo concebible y haciendo Dios sabe qué. Pero diga lo que diga y haga lo que haga, sus ojos y su nariz y su palabra y sus silencios son de un encanto abrumador, porque ella es —resulta evidente— el espíritu que todos respiramos, es la vida misma".

Esta definición es de tal índole que no podía dejar de tener consecuencias trascendentales, por lo menos para Virginia Woolf como narradora. La insignificante señora del departamento ferroviario se revela inesperadamente como anarquista secreta. Porque si Mrs. Brown es todo, significa que en



Virginia Woolf

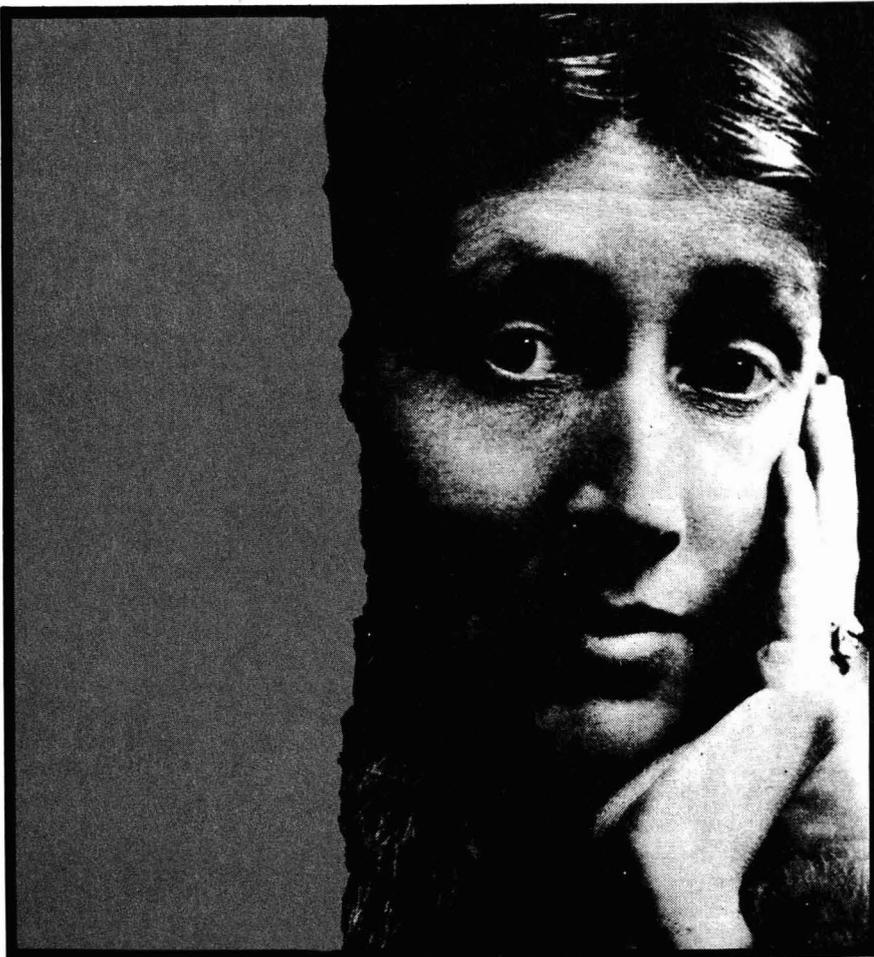
realidad ya no existe, por lo menos no en el sentido pulcramente redondo de la novela de caracteres. Cuanto más ajustado a la realidad vital sea un personaje, tanto más tendrá que abarcar de la fluctuante vida y tanto menos definido será en sustancia y contornos. Las novelas de la Woolf lo confirman. Y no es que su Mrs. Dalloway, que Mr. y Mrs. Ramsay en *To the lighthouse* (1927) o Susan y Bernard en *The waves* (1931) no sean figuras inconfundibles, verdaderas en muy alto grado. Pero precisamente en esto radica la cuestión: son más verdaderas que reales. Las sentimos más de lo que las vemos, las palpamos corporalmente y tenemos trato con ellas. Las vivimos, pero de modo distinto al de Wronski o Tony Buddenbrook. Casi nunca caracterizó a un personaje de tal modo, observa E. M. Forster, novelista y amigo del grupo Bloomsbury, que se le pueda recordar por sí mismo. De hecho recordamos menos los caracteres que su aura. Las figuras brillan de dentro afuera, su esencia las rodea como un resplandor, como aquel halo misterioso que lleva Minta Doyle (en *To the lighthouse*). Están vivas, pero es una vida de índole distinta a la habitual, una vida que sueña con algo más allá de sí misma, materia que parece siempre dispuesta a

mezclarse con materia ajena. Entre el difunto Percival (en *The waves*) y los que —hilera de perlas de monólogos interiores— se acuerdan de él, apenas hay diferencia. Son todos luces y voces.

Esta es la debilidad y también el genio de esta narradora. Sus objetos se difuminan, les falta fuerza sustancial, espiritualiza la vida. "I insubstantise", dice, empleando un insólito giro, en su diario, y expresa altaneras dudas sobre si dispone de un vulgar "reality gift". Pero esta altanería no está injustificada. Pues aunque no puede dar una plástica épica, da otras cosas: un tejido iridiscente, artístico, una especie de fantasmagoría, labor de ganchillo cósmico de finura y solidez asombrosas, en la que incluye todo: las ideas y los acontecimientos, hombres y cosas, naturaleza y poesía, vida y muerte, pasado y futuro. Pero todo ello no es un inventario enciclopédico como en el caso de Joyce, sino que todo está siempre reducido a Mrs. Brown. Sobre ella descende aquella "incesante lluvia de incontables átomos", de la que habla Virginia Woolf en su ensayo programático *Modern fiction* (1919) y que trata de registrar; pero también es ella quien se ve incesantemente arrebatada sobre sí misma por tal asalto de sensaciones cósmicas. Llámese como se llame Mrs. Brown en cada caso particular —Clarissa Dalloway o Lily Briscoe o Coronel Pargiter—, siempre es algo más que el mero caso particular. Está engarzada en ese todo fluido del que las novelas de Virginia Woolf quieren rendirnos cuenta; es una de las olas mencionadas en el título de su novela *The waves*.

Esto parece simbolismo barato. Pero precisamente en este punto Virginia Woolf se expresa con concreción total. Sus figuras no apuntan más allá de sí misma en el sentido de querer *significar* algo mayor, general. La tendencia universalista de esta narración está más bien en el lírico sentir con la totalidad de la narradora, reside en su especial modo de comunicarse con las cosas. Un trozo de papel de periódico sobre una calle polvorienta, un narciso a la luz del sol, un autobús en el tráfico de Piccadilly, en todo esto, opina, estamos nosotros. Las cosas inanimadas nos expresan, parecen conocernos, son la parte más constante de nosotros, sobre la que podemos medir nuestro vacilante yo. Cuando Mrs. Ramsay se sienta con su labor en la terraza, siente una ternura totalmente irracional hacia el árbol, el arroyo y la flor: algo en su interior la empuja hacia ellos, como a "la novia hacia el novio"; y cuando Mrs. Dalloway recorre Londres en el piso alto de un autobús, no tiene la sensación de estar sentada sobre un duro banco de cuero, sino de ser todo lo que allí abajo está viendo: la señora en la calle, el hombre detrás del mostrador, los árboles, las casas, las figuras talladas de sus frontones. "¡Qué lejos se extendía su vida, su yo!"

Se podría objetar que se trata de un sentimiento de la totalidad muy femenino, muy doméstico. Pero



Virginia Woolf

precisamente en esto reside la aportación de la Woolf al gran tema de la época: la trascendencia de sí mismo. En las pleamares y bajamares de las cosas vive la totalidad de la existencia, en las pleamares y bajamares de las cosas se disuelven los horrores de la caducidad. Partiendo de una insignificante impresión sensorial llega a un abrumador sentimiento de cohesión. En Proust, el gusto del café con leche matutino conjura y sella todas las esperanzas vitales que se enlazan en este degustar. En Virginia Woolf sobra la trabajosa compañía del recuerdo, conoce la eternidad en las cosas mismas, descubre —y en ello se encuentra la parte más personal de su quehacer, su verdadera hazaña— la espiritualidad del mundo de los objetos. El viento, la lluvia y el césped, la bahía y las dunas, la gruesa cortina de cuero de una iglesia romana, no son los emisarios, son el mensaje mismo. En un jarro blanco, teñido de rosa por el sol poniente, resplandece una verdad propia, una “frontera entre la vida y la muerte”; el túnel absorbente de una estación de metro, que se traga a las personas apresuradas, adquiere una realidad demoníaca; incluso de la mesa del comedor “se desprende la vida en cataratas”. El sensualismo de Proust era, con todo su descarado hedonismo, filosófico-cons-



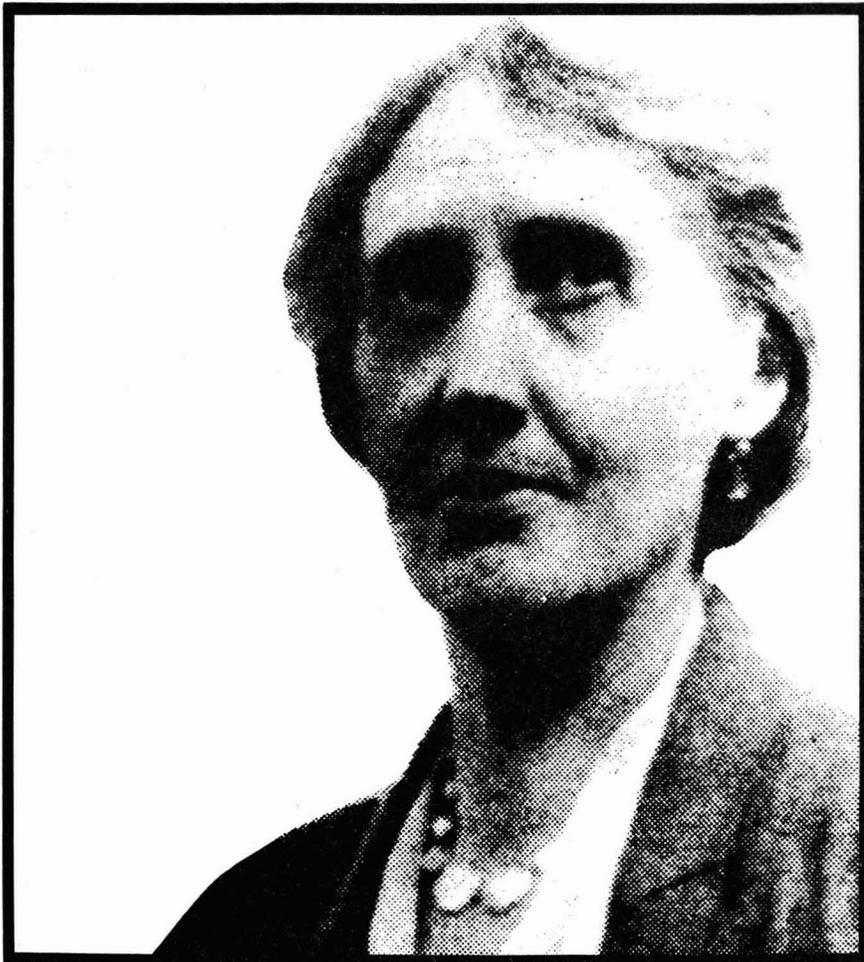
tructivo; el sensualismo de la Woolf es, con toda su intelectualidad, ingenuo. “Vida, detente aquí”, hace exclamar a Mrs. Ramsay, descubriendo así lo que ella misma anhela.

Lo perdurable del instante, “the present moment” como totalidad, como reflejo de lo eterno: he aquí su filosofía. Y así se precipita en lo más recóndito del instante, lo expande con violencia tierna, hasta que se sale de sus límites y se vierte en el tiempo más grande. También así se desvirtúa el tiempo, el tiempo en el sentido trivial del cronómetro. En *Mrs. Dalloway*, los toques del Big Ben puntúan el desarrollo del día de la heroína. Cada uno de esos toques, empero, emite oscuros círculos, y estos círculos (la frase “los anillos plomizos se deshicieron en el aire” recorre como *leitmotiv* la novela) señalan el otro espacio temporal, al que se sienten pertenecientes la autora y su heroína. Una mendiga que vocea en una esquina una canción de amor se convierte en la pregonera del verdadero tiempo: en su cancioncilla tiembla una prehistórica primavera; su canción se abre camino a través de “la anudada maraña de raíces de los tiempos infinitos”. La curtida persona, que asemeja a “una bomba oxidada”, parece haber estado en su sitio millones de años; es eterna como el sentimiento, al que canta con una voz sin sexo y sin edad; una grotesca hermana de aquel gracioso espíritu-ser, que en el libro más enajenado de Virginia Woolf, su “mock-biography” *Orlando* (1928), recorre en una sola vida más de cuatro siglos, desde los días de la gran Elisabeth hasta los de la aeronáutica. Y al igual que la mendiga lleva, por casualidad y circunstancialmente, un vestido de mujer, es Orlando, por casualidad y circunstancialmente, un adolescente: al cumplir los treinta años cambia de sexo y sigue viviendo como mujer. Una ocurrencia tan divertida como sugerente, que demuestra hasta qué punto vivía Virginia Woolf en el encanto del todo-uno. Ante la eternidad de las cosas y la eternidad del instante, se atrofia lo personal. La década que hay entre las dos partes principales de *To the lighthouse* es registrada, por lo que se refiere a lo privado-humano, de paso y someramente: el destino es recludo en la nota a pie de página; el “argumento”, literalmente desarrollado entre paréntesis. La mayor felicidad parece no residir ya en la personalidad, sino en el hecho de olvidarla. “No se halla jamás la tranquilidad siendo uno mismo —reflexiona Mrs. Ramsay—, sino siendo una cuña de oscuridad. Al perder la personalidad se pierde la preocupación, la prisa, la inquietud.” Y siempre le viene a los labios una “exclamación de triunfo sobre la vida” cuando las cosas “se concilian en esta paz, esta tranquilidad, esta eternidad”.

Hablamos antes de la ley de la contemporaneidad. Virginia Woolf, como centro del círculo Bloomsbury, familiarizada con todas las corrientes del espíritu moderno, tenía plena conciencia de esta

Virginia Woolf

ley. Sobre todo percibía muy claramente la relación íntima que existe entre pintura y literatura. "Si se destruyera toda la pintura moderna —dice—, un crítico del siglo XXV podría deducir la existencia de un Matisse, Derain, Cézanne y Picasso a partir de la prosa de Marcel Proust." En la literatura conoció el choque liberador del *Ulysses*. En Leopold Bloom ve realizada por primera vez su visión de Mrs. Brown. Escribe su ensayo *Modern fiction* bajo la impresión de una primera y fragmentaria lectura de *Ulysses*. Allí se halla la bella indicación: "Si buscamos la vida misma, hela aquí"; pero también se anuncia aquí ya su oposición contra Joyce, oposición que aumentará con el tiempo. La violencia de su espíritu innovador la repele. Habla de ello —con justificación subjetiva— un sano egoísmo de artista. Se aísla la propia obra de influencias poderosas y se comprueba lo que a uno mismo le queda por hacer. Virginia Woolf ha de satisfacer a su manera el anhelo de su época de captar lo infinito en lo finito, y así lo hace. Donde en Joyce la poesía trasciende a una ciencia oculta, donde su idiosincrasia irlandesa lleva la destrucción creadora hasta límites inimitables, la Woolf, a pesar de su euforia por la experimentación, sigue siendo una inglesa bien educada,



una lady escritora, con una considerable conciencia de la tradición. Curiosa y significativamente reprocha a Joyce y también a T. S. Eliot ("great Tom!") el tener malos modos de escritor. La "obscuridad" del uno y la "oscuridad" del otro le mueven a decir: "Su sinceridad es desesperada y su valor increíble, sólo que no saben si comer con el tenedor o con los dedos."

Por el éxtasis algo preciosista de su narrativa, se le ha achacado a Virginia Woolf la falta de sentimiento. Desde luego no fue lo que se puede llamar una mujer de gran corazón o una escritora romántica. Para una persona de tal sensibilidad valen otras categorías que el romanticismo. Virginia Woolf tuvo que ser fría para no verse arrastrada por el exceso de impresiones; tuvo que defenderse del "chaparrón de átomos" formulándolo; lo cual no es una actividad romántica. Sabemos la carga que le suponía su excesiva impresionabilidad. Cuando en 1941, como ya anteriormente le había ocurrido, se vio amenazada por la demencia, cede y busca la muerte, significativamente la muerte en las olas. La búsqueda del sentimiento parece superflua frente al íntimo horror que se agazapa detrás de las frágiles imágenes literarias, tras la fachada clara y ligera de su mundo poético. Este horror, sin el que no existe conocimiento total del mundo, sin el cual no es posible la verdad y sin el que hasta Mrs. Brown no pasa de ser un esquema, inspira a Virginia Woolf el dar a Mrs. Dalloway un antagonista invisible, es decir, invisible para ella, un joven que sufre las consecuencias de la explosión de una granada y que finalmente se suicida. Mrs. Dalloway, la mujer feliz, superficial, encantadora, no llega nunca a ver a este joven, pero en una reunión social es informada rutinariamente de su muerte; en ese momento se da cuenta de que conoce desde hace mucho tiempo al muerto, porque era una parte de ella misma. Siente que aquí se ha ejecutado su sentencia, pero que —por esta vez— la víctima no había sido ella. Es evidente que se trata de un doble autorretrato. Virginia Woolf es Mrs. Dalloway y es también Mr. Smith, el suicida. Se dice que vaciló mucho tiempo antes de dejar suicidarse a Mrs. Dalloway.

Vemos a qué consecuencias artísticas lleva aquel sentimiento de la totalidad repetidas veces mencionada cuando se le toma en serio. Pero también vemos cómo debemos cuidarnos de rehusar a la *snob* Virginia Woolf (y no cabe duda de que lo era en una parte de su personalidad) profundidad y sentimientos. Stephen Spender ha transmitido una frase pronunciada por Virginia Woolf en su presencia, que revela la razón de existir de su arte, y no sólo del suyo: "Hay que haber sido derrotado y destrozado por la vida antes de poder escribir sobre ella." Lo que significa nada menos que la afirmación de lo trágico. Se trata de otra versión de la fórmula heroica de su admirado Joseph Conrad: "La poesía es conocer el ser en el fracaso."

## Disparatario

### Cuando viajamos el dolor también es pasajero

Si atendemos debidamente, como tú dices, la elaboración de una lista de libros de contenido ameno, el viaje que esperamos emprender hacia lugares remotos sin más compañía que los pensamientos, no habrá de resultar tedioso.

Si se prevén títulos, prólogos y epílogos elucidatorios, el a veces calumniado camión de pasajeros, el vagón de ferrocarril o el avión, en su caso, resultarán en lugar de celdas carcelarias gratas y móviles estancias, sobre todo por lo que aportan de complicidad a los afanes lecturales (perdonando el casi neologismo) sin importar, por lo demás, que la soledad sea interferida por masas de viajeros anónimos (*compagnons de voyage*, como tú dices).

Desde luego, un discrimen inteligente machihembraría a clásicos y modernos, a españoles y americanos, sin soslayar épocas, géneros y si cabe simpatías y diferencias (yanquis, chinos y rusos), como teniendo por medida tanto los días que hayamos de permanecer encerrados en el moviente claustro como otras condiciones entre las cuales la temperancia y excesos del clima cuentan de manera especial.

A propósito de lo último deberá efectuarse la selección con la finalidad de que si se va a un ambiente frío se impone el libro altamente belicoso pero moderadamente erótico para evitar contratiempos, o al revés; y si el asunto se presenta al contrario, entonces se precisa de la frígida elegancia de un ensayista inglés. Pero si se quisiera no ser tan obvios, la elección recaería en México, país en el que también sobrenadan muchos témpanos ilustres, cuyas páginas ayudarían a conllevar con alivio la soflama tropical.

En caso de que el lector previese el desierto en su recorrido le conviene elegir al pronto autores cuya espontaneidad florida lo metan en poblados bosques en los cuales las aves repiten a García Lorca y los arroyos a Neruda, sólo por decir algo. Ya metido en la espesa floresta literaria, no tendrá ocasión de evaluar los efectos de la

erosión en campos ayer amenos y hoy ganancia del desastre ecológico. Pero si se tratara de que el recorrido prevé la selva, nada más *ad hoc* que fatigarla leyéndose opúsculos relacionados con la repartición agraria, sin excluir a título de contexto a Kafka, autor que a su tiempo reconstruyó la Muralla China. Por lo demás, ¿quién se atrevería a parcelar a estas alturas tan vetusto monumento levantado también a la metafísica?

Si hemos de viajar en autobús y el compañero chofer para distraer la fatiga y tedio ilustra la semántica con términos particularmente enérgicos, convendrá leer sin moratorias un texto contundente y clásico, *Diálogos de la lengua*, del renacentista Juan de Valdés y no al Bertold Brecht de *Mère courage*, para no pecar de analogistas.

El viajero inteligente aprovecharía, pues, tanto el asfalto y los rieles como los corredores del aire para limpiarse de culpas lállicas como quedó dicho.

En seguida expresamos los más importantes.

A mayor abundamiento, el viajero inteligente del ser deprimido como lo era antes de oír el clic de la maleta de camino al cerrarse y el *smack* de la esposa al despedirlo, pasa a constituirse en persona protoliberada de largos y molestos compromisos, porque ha decidido leer, además de los clásicos, los manuscritos de amigos que durante muchos meses han aguardado en vano su *verdicto*. Poesías, cuentos, relatos, novelas, nivelas, ensayos y muchas formas civilizadas más de la literatura, pero eso sí, sañudas, con las cuales los amigos (¿pero lo serán de verdad? —como tú dices) expresan su terco persistir en el mundo de las letras.



Deberá estar claro al viajero inteligente, sin embargo, que imponerse de una sola vez de tan diversa literatura no es posible. Los amigos de hoy no ayudan al efecto porque sólo en contadas ocasiones orientan con solapas o contraportadas esclarecedoras. Los prólogos ralean como el pan en casa de pobre y los prefacios que tanta fama dieron a nuestras letras, éstos no volverán. Por lo demás, nadie podría relevarlos de esta obligación aunque sí de abusar de los epígrafes oscurecedores de manera que hemos de leerlos sin claves explicatorias.

Debido a las deficiencias apuntadas, después, ya puestos en camino, con cuánta inconfesada alegría nos percatamos cómo el vehículo a su paso aplasta gallinas ultrafastas, zopilotes surrealistas y cisnes de enhiesos cuellos persistentemente modernistas.

La tranquilidad sedante del avión, por fortuna, permitirá que odas bien trabajadas, aunque manuscritas, proporcionen la certidumbre de que el divino Horacio aún vive. Al descender del avión, si la buena suerte así lo depara, agradeceremos haber descubierto en un oscuro autor altísimas facultades creadoras. Por ellas recorrimos los campos de México, escuchamos el triscar de los ganados y los cantos campesinos al atardecer. Y puestos en este camino apetece aldea sobre corte.

¿Y el ferrocarril qué lectura manda 'perpetrar'? ¿Más que nada, en general, impone leer entre líneas, lo que sea, a tenor de los cantos que emiten sus sirenas? Tal vez, pero muchos preferirán el texto romántico, desgarrado, catártico, en la inteligencia de que el dolor también es pasajero.

Si nos estuviera permitido aconsejar al viajero, le pediríamos que la lectura descansen sobre textos en los cuales ni el verso ni la prosa ocupen el caudal de su atención. En efecto, la isocronía ferroviaria (tanto o igual a la neurosis auditiva de Robert Schumann) producida por las ruedas deslizándose en los rieles, propaga una suerte de taquicardia métrica cuyos efectos silábico cuantitativos echan a perder la atención lectural —perdonando el definitivo neologismo—; tal exceso ocurre debido a que mientras el autor propone endecasílabos de pie quebrado, el traqueo del ferrocarril reproduce humildes octosílabos, como si en ello dijera a su manera que el pueblo, sólo por fastidiar a los neopetrarquistas de todas las épocas, opta por el democrático metro del romancero, sin más deseo que mantener alta la reacción antirrenacentista de Dn. Cristóbal de Castillejo.

Para terminar este discurso que encarece la perseverancia en el dislate, pediría a los escritores prósperos de hoy privilegiar, por lo menos un día a la semana, ballenas, delfines, troles y tranvías con sus personas, a fin de dar lectura a textos inéditos de que son depositarios, tantos como en sus manos han dejado incoloros autores que esperan una palabra, un gesto de simpatía. Sólo eso esperan.

Y nada más.

Y al no esperar más que farfullantes parabienes, sonoros palmoteos en la espalda, de hecho han renunciado a ser sujetos de crédito ante la industria editorial, siempre reacia a publicar lo que no sea el *best seller* a calzón a media asta.

En fin, cuantos pertenecemos al exclusivo frente de los privilegiados, debemos hacer de los viajes, sobre todo si largos y tediosos, praxis inspirada en la lectura de manuscritos que no a fuerza pertenecen a la subcultura. Y todo en beneficio de ese vagaroso mundo de personas inéditas que solicitan atención urgente. Como tú dices. ¿Estamos?

Carlos Illescas

## Música

### Análisis y emotividad

En el número anterior tuvimos la oportunidad de explorar algunos de los problemas en que incurrimos al limitarnos a exclamaciones emotivas. Uno de ellos consistía en que al limitarnos a ese tipo de exclamaciones no logramos desembarazarnos de los problemas del análisis; lo único que hacemos es posponerlos, imaginando mientras tanto una actitud de concordancia entre nosotros que en realidad no hemos ganado. Vimos, entonces, que lejos de tener que limitarnos a formular exclamaciones emotivas, había la necesidad de substanciar esas exclamaciones. En este número especularemos sobre algunas dificultades que encontramos al tomar otro punto de vista.

Supongamos que, con el afán de ser "objetivo", adoptásemos la terminología y los instrumentos que la física utiliza para

describir fenómenos acústicos. Así, una pieza de música podría ser descrita como una sucesión de eventos acústicos, cada uno de ellos exactamente medido en términos de frecuencias (ciclos por segundo), duraciones (número de segundos), volúmen (decibeles), etc. Ahora bien, imaginemos dos descripciones de sucesos acústicos en los términos arriba esbozados, pero sólo una de ellas refiriéndose a un fenómeno musical. Seguramente que al teórico musical le sería de su agrado el poder captar esa diferencia en sus descripciones de música, pues ¿de qué servirían sus esfuerzos analíticos si no podemos deducir de ellos, ni siquiera, que se refieren a un suceso musical? Es probable que el teórico musical trataría de encontrar algunas cualidades acústicas que distinguiesen el suceso musical de toda la gama de sucesos simplemente acústicos. Sin embargo, es difícil imaginar qué diferencia podría haber en el sonido mismo.

Algo parecido puede observarse en cuestiones lingüísticas; no podríamos, por ejemplo, describir satisfactoriamente un fenómeno lingüístico simplemente en términos de fonemas. Y aún cuando alguna secuencia de fonemas se asemejara mucho a una secuencia lingüística, como por ejemplo cuando oímos "hablar" a un loro, algo existe en la situación que nos impide decir que la imitación es un suceso lingüístico. Lo más probable es que captemos el evento como si hubiera sido un eco: el loro repite pero no entiende, nos diríamos nosotros mismos. Y seguramente esta diferencia que intuimos entre el suceso acústico y el suceso lingüístico o musical, es la que nos impide decirle al aprendiz de un idioma, que "use mejores fonemas para mejorar su español" o en el caso de un compositor, decirle que "use mejores acordes para mejorar su música". No es tanto que las sugerencias son barbaridades, sino que más bien están mal atinadas pues se dirigen al nivel más superficial. Así, tanto en lingüística como en música, nos rehusamos a identificar la simple fisonomía del suceso con la compleja totalidad que le adscribimos a una oración o a una pieza de música.

Pero entonces ¿qué cualidades faltan en las descripciones del suceso acústico para que éstas se conviertan en descripciones de sucesos musicales? y ¿en dónde encontrar estas cualidades musicales si no en el sonido mismo? ¿Qué es lo que a un oyente le falta cuando al escuchar cierta composición declara ofendido: "¡Esto no es música!" Obviamente el oyente que hace tal declara-

ción intuye una diferencia entre lo que él llama "música" y el suceso acústico que escucha. Pero desgraciadamente estas intuiciones son rara vez analizadas a fondo y el resultado es que las soluciones que propone un oyente ofendido son frecuentemente tan insatisfactorias como la desdichada composición.

Sin embargo, volviendo a la intuición del oyente, es probable que lo que él reporta, si un tanto dramáticamente, es que no está logrando relacionar los eventos acústicos que escucha. Esas relaciones, inferidas de sucesos acústicos (frecuencias, timbres, duraciones, etc.) son las que logran convertir un simple evento acústico en uno musical. Y en efecto la percepción es convertida, porque la percepción del suceso musical es epistemológicamente posterior a la percepción del suceso acústico.

Una descripción musical, entonces, contiene descripciones de relaciones entre sucesos acústicos. Estas relaciones, al igual que otros tipos de relaciones, existen como pensamientos, como construcciones, como arreglos particulares de eventos. Es interesante notar que el tipo de escritura musical que empleamos nos revela también este enfoque: los símbolos que usamos tienden más a especificar relaciones estructurales (altas relativas, duraciones relativas, etc.) que cuestiones ligadas a la producción de sonidos individuales. De no ser así, nuestras partituras se asemejarían más a instructivos con indicaciones como las siguientes: "use una frecuencia de 440 ciclos por segundo; mantenga esa frecuencia por 2.5 segundos, etc."

Escuchar música es, entonces, una ocupación profundamente activa; primero, el oyente infiere relaciones entre los sucesos acústicos que escucha; después, construye poco a poco una complicada red de relaciones; y ésta, en su totalidad, es la que da sentido a cada nota, a cada frase, a cada acción.

¿Qué es lo que pedimos, entonces, cuando mostramos una inquietud sobre algún pasaje de música? Probablemente lo que pedimos es que se nos explique el sentido que tiene el pasaje: "¿por qué tal nota aparece en el lugar que aparece, en el momento en que aparece, y de la manera en que aparece?"

En el próximo número tendremos la oportunidad de contestar algunas de estas preguntas con ejemplos musicales.

Daniel Catán

# Teatro

## El teatro comercial no es mejorable, es destructible

(Entrevista a Enrique Buenaventura, director del "Teatro Experimental de Cali" y dramaturgo colombiano)

Acaba de visitar nuestro país el Teatro Experimental de Cali. La labor efectuada por el grupo en México fue la presentación de las obras "Vida y muerte del Fantoche Lusitano" y "Soldados" (5a. versión) escritas por Enrique Buenaventura con la participación del grupo; dos conferencias dictadas por Enrique Buenaventura (una en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y otra en la Escuela de Arte Teatral del INBAL) y un intercambio con creadores, críticos y actores locales. A continuación se presenta una pequeña entrevista con Buenaventura, director del grupo.

A. H. —Durante una de las pláticas que diste te escuché decir que en Colombia no existe teatro comercial y aludías como causa el hecho de existir muy poca inmigración europea en ese país. La pregunta es que, si además de ello, intervienen en el fenómeno los tres puntos siguientes:

- i) El grado de desarrollo del capitalismo colombiano.
- ii) La influencia de la "central de teatro" que agrupa más de 100 grupos no comerciales y ofrece un bloque sólido en contra de él.
- iii) La poca inversión de capital extranjero para la producción de éste tipo de teatro; ya que en otros países el capital extranjero es el que se maneja como fundamental para la producción del teatro comercial.

E. B. Es difícil tener datos sobre esto. La relación entre el desarrollo del capitalismo en Colombia y el desarrollo de un teatro comercial puede ser un factor evidente; puede ser una hipótesis que enfoca el proceso urbano colombiano, proceso relativamente reciente, más reciente que el de Argentina o el de México; ciudades como Buenos Aires y México no son sólo mucho más

grandes que Bogotá, sino que se forman y estructuran como centros, grandes centros urbanos, antes que Bogotá. Bogotá era todavía una aldea cuando Buenos Aires y México eran ciudades bastante desarrolladas; eso puede tener una gran influencia, pero yo no me atrevo a asegurarlo, habría que verlo con mayor exactitud. En cuanto al desarrollo del capitalismo y su relación con el teatro comercial, no sé... En Ecuador se desarrolla más el teatro comercial que en Colombia y no se puede hablar de una superioridad del desarrollo capitalista en Ecuador. Sin embargo, trazar éstas homologías es un poco delicado y esto pertenece al terreno de la sociología en general y de la sociología del teatro en particular... Lo que nosotros sabemos es que antes que nosotros el movimiento del nuevo teatro en Colombia, no hay antecedente de teatro comercial organizado; hay intentos de teatro comercial pero no existe una estructura de éste tipo. Las razones exactas están por estudiarse.

Esto no quiere decir que no se vaya a desarrollar un teatro comercial a partir del éxito que está teniendo el *nuevo teatro*; puede desarrollarse y es evidente que comienza a germinar en el *Café-concert* y otras formas ya establecidas.

No creemos tener ni los factores, ni las formas, ni el poder de impedir el desarrollo del teatro comercial; pero, en el gran público popular, ya tenemos una influencia que quizá pueda mantenerlo al margen de ese teatro; además, ese teatro se desarrolla con su propio público en este momento. Es un público de cabarets, de café, de espectáculo entretenido (porque habría que establecer una diferencia entre la diversión y el entretenimiento). Es un teatro, como Brecht le

llamaba, de digestión. La central de teatro ofrece una alternativa que pueda combatir a este teatro ofreciendo otro tipo de teatro, *el nuevo teatro*.

A. H. ¿Qué posibilidades de superación le encuentras al teatro comercial?

E. B. El teatro comercial no es mejorable, es destructible. De la misma manera el sistema no es mejorable.

A. H. —En el momento de plantear al teatro como un fenómeno inmerso en la sociedad y, por lo tanto, que tiene una serie de elementos comunes con ella; en el momento en que se dice que la realidad, que la sociedad, es transformable se está asumiendo —desde diversas perspectivas— la "onceava tesis sobre Feuerbach" de Carlos Marx (*"Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, de lo que se trata es de transformarlo"*). Brecht la asume cuando plantea un teatro que aporte a la transformación del mundo desde su perspectiva: la estética. El teatro del "Teatro experimental de Cali" está basado, en parte, en los postulados brechtianos y, por lo tanto, en la estructura que él propone. Entonces: ¿Cómo asumen ustedes esta tesis? .

E. B. Al plantear esa tesis hay que plantear con exactitud, y sin utopías, la eficacia real del teatro. Sería un poco utópico hablar de que el teatro pueda transformar la sociedad, abarcando todas las prácticas sociales (incluyendo las de producción). El teatro tiene un papel en la transformación de la sociedad, quieran o no; la literatura, así como todo arte, al ser elemento de la cultura, tiene un papel en el proceso de transformación de la sociedad, pero por sí misma no transforma la sociedad. ¿Cuál es ese papel?, Brecht lo especifica muy



bien, "es la creación de imágenes útiles para la transformación de la sociedad"; ¿qué quiere decir esto? : Brecht plantea cómo el teatro contemporáneo, el teatro que llama *de la era científica*, es un teatro que debe develar, que debe ser un teatro crítico-analítico; que debe develar de dónde viene el poder, cómo se establece el poder, cómo funciona el capitalismo, cómo se da un fenómeno dentro de estas estructuras; en ese sentido, sería un teatro que cambiaría el *fenómeno del destino*, que ha jugado un papel enorme en los teatros tradicionales y que aún en el mismo teatro burgués (donde todo funciona por el destino de los personajes). Brecht especifica que el destino del hombre es el hombre; es así un teatro de la era científica en la cual el hombre toma su destino en sus propias manos a través de la transformación de la sociedad por medio de la transformación del modo de producción; es un teatro que conscientemente se inserta en el proceso de la sociedad y, en este sentido, divierte al develar la estructura de la sociedad. El lo hace a través de obras como "La resistible ascensión de Arturo Ui", por ejemplo.

A.H. —¿Pero ustedes cómo asimilan la tesis? ¿En qué medida es aplicada a la transformación de la sociedad? ¿Cómo lo hacen y a quién le llevan el resultado?

E.B. —Bueno, lo más importante de esta tesis es quién va a utilizar esas imágenes (antes mencionadas) que produce el teatro; quién las va a utilizar en la transformación de la sociedad. Es muy importante la búsqueda de un público popular, y no solamente esto, sino la relación con este público; es decir, la elaboración del producto teatral junto con él, a través de debates, discursos, etc. Que el producto teatral no se dé al público y sea consumido por él, sino que él intervenga en su transformación; al ofrecer esta alternativa buscamos el teatro que nos interesa, que le interesa a ese público, buscamos a nuestro público y a nosotros mismos; formamos una relación dialéctica con el público, no una relación de gente que enseña y gente que aprende, de gente activa y pasiva, ni de productor y consumidor, sino una relación de productores (El público es tan productor del espectáculo como nosotros).

Esta es la clave del problema, no está en cómo hacemos ese teatro, no está en un problema de la estructura del espectáculo. Nosotros partimos de que el fenómeno artístico es una convención; el arte es una convención y al serlo se está transformando

constantemente de acuerdo al público que lo recibe y lo utiliza. Lo importante es una transformación del teatro.

Generalmente se cree que la transformación del teatro es un problema técnico, que es un problema de mejores actores, de mejores directores, de más talento y en realidad es un problema de relación con el público y de transformación de las relaciones internas de organización del grupo.

A.H. —Sin desenfocar la cuestión de la tesis; lo que antes has dicho dirige la problemática hacia la relación de los participantes del hecho teatral. De aquí partimos para un cuestionamiento sobre lo que es el arte. Si la relación entre público-actores es lo que está definiendo el hecho teatral y si se parte de ella para intentar efectuar una transformación, enfocándose en un nivel sociológico como consecuencia, ¿qué es lo que definen como artístico?

E.B. Una de las investigaciones de orden estético que existen en nuestro tiempo auxilia la respuesta; se trata de una tesis del formalismo ruso de la primera etapa (consolidada hacia los años 20s) en la cual los formalistas rusos comienzan a cambiar el concepto que se había formado sobre la *artisticidad*. La *artisticidad* era, en el planteamiento inicial, una especie de esencia que se creía encontrar en la obra de arte misma. Entonces habría que buscar y preguntarse porqué esa obra era *artística*, buscar qué elementos se combinan al interior de esa estructura para que se produzca un fenómeno *artístico*, qué es necesario para que el producto sea *artístico*. Esta búsqueda es de carácter aristotélico, es una búsqueda idealista. *No hay esencia*. La *artisticidad* es una convención; en una época se conviene que una cosa es arte, a través de una relación entre los productores de él (entre los productores tenemos que poner a los emisores del mensaje y a los receptores). Tanto emisores como receptores son productores del fenómeno artístico; entonces no se trata de buscar la *artisticidad*, la *esencia*, sino que se trata de buscar la relación, se trata de transformar el arte mediante ésta relación.

Esta relación tiene dos aspectos: la relación con el público que puede y debe transformarla, con un público que necesita verdaderamente el arte, y la relación con el público que no necesita el arte. El público burgués cuando pone una pintura en su casa lo hace para adquirir prestigio; tiene un Picasso o tiene un Matisse por que lo que ha colgado en la pared vale millones de

pesos, eso es lo que a él le interesa. Pero, cuando uno trabaja para una organización popular sabe que éste no es el interés. Si en las paredes de una organización obrera existe un cuadro, es porque se les está ofreciendo una imagen de la sociedad. En cambio el burgués no la ve o no la quiere ver. Esto no quiere decir que no existan dentro de la burguesía movimientos de avanzada y elementos importantes. Dice Brecht: "así como los proletarios están sometidos a la influencia de la burguesía, también la burguesía está sometida a la influencia de los proletarios"(\*)

A.H. Para establecer la relación que planteas tiene que existir un cambio en la relación que tomamos como normal para eliminar así la distancia entre espectador y espectáculo, de acuerdo a lo planteado por ti. Esto me recuerda aquello que Antonio Gramsci, llamaba el "intelectual orgánico" (que establece una relación de actuación directa con su realidad por medio de su praxis específica). El intelectual se coloca así como un trabajador comprometido con los acontecimientos que le rodean.

De lo dicho anteriormente se desprende un nivel de praxis "orgánica" por parte de los creadores del teatro. Para asumir esta posición ¿qué se debe hacer?

E.B. Yo no podría plantear a los compañeros mexicanos: "Mañana rompan relaciones, decreten la guerra y cambien el proceso teatral mexicano." No tendría sentido alguno; se trata de un proceso difícil, pero hay que comenzar por asumirlo. Hay que iniciarlo, si no le pasa como a la muchacha que para juntar para el ajuar se metió de puta por un rato y ahí se quedó toda la vida. Hay que tomar la determinación, tomando en cuenta que no se trata de algo heroico. A veces nos llaman profetas del teatro pero en realidad sabemos una sola cosa: si queremos evolucionar artísticamente tenemos que hacer este tipo de teatro porque el otro artísticamente está muerto. Hay que tener en cuenta que la pelea es larga y que está en juego el ser un bufón o ser un artista.

A.H. —¿Cuál es el papel del texto dentro del proceso de estructuración de un montaje?

E.B. El texto no es lo fundamental en el teatro, no es ningún elemento privilegiado. Uno no puede encontrar previamente la significación en él. Si la encontrara sería inútil montar la obra. Si yo sé previamente lo que significa, puedo hacer un buen ensayo sobre ella pero no montarla.

El discurso de montaje crea significaciones en su proceso de estructuración. El teatro mercantil convierte el texto en motor de la posibilidad del montaje; en él un empresario dice lo que se debe hacer y un director interpreta al empresario, es un intermediario. Los actores están formados de tal manera que deben hacer lo que se les diga y técnicamente están formados para ello; son la carne de las ideas del director o la carne de las ideas de ellos mismos.

El montaje es un proceso de creación artística más importante que el texto. Este es apenas uno de los muchos elementos que intervienen en él. Existen varios *textos no-verbales*: sonoro, quinésico, proxémico, espacial, musical, etc. El escenario es un texto en el que se integran todos los *textos no-verbales* con un texto verbal. Todos éstos elementos constituyen un código del "texto del montaje". Una vez elaborado éste, se presenta como texto modificable al público el cual, con su influencia, lo cambia.

A.B. —Mencionaste que, en el trato tradicional, los actores "son la carne de las ideas de un director o de las ideas de ellos mismos"; ¿cuál es entonces el papel de las ideas en un montaje?

E.B. Todas las ideas posibles son hipótesis de trabajo, no son verdades. Las vamos a contraponer con la práctica del montaje; no es, por lo tanto, una práctica "ilustrativa" de ideas, es una práctica *creativa* de ellas.

A.H. ¿Dentro de la relación intrínseca al montaje, cuál es el papel del director?

E.B. La función del director es establecer una relación no jerárquica y destruir el sistema del teatro mercantil por medio de un equipo de trabajo; poniéndose de acuerdo con ellos sobre los métodos de trabajo. Nosotros lo llamamos "el espectador más importante" porque es el que puede ver todo lo que sucede. Durante una improvisación previa al montaje el director o equipo de dirección (nosotros usamos generalmente equipo) toma notas y posteriormente las reúne con todas las obtenidas y comienza el análisis para ir rescatando elementos para un montaje. No es el organizador puramente "tecnocrático", es el instigador, inspirador; es, ante todo, aquel que conoce el oficio y puede guiar a la gente hacia unas buenas relaciones creativas. El buen director es aquel que está dispuesto a "mandar al diablo" todo lo que ha pensado sobre la obra, aquel que se interesa más por lo que



contradice sus ideas que aquello que las comprueba.

A.B. ¿Si existe un proceso de creación colectiva, cuál es tu papel como dramaturgo?

E.B. Mi relación como dramaturgo es una relación de contradicción; apenas hace unos cuantos años que se ha vuelto así y se va volviendo cada vez una contradicción menos antagónica y más creativa, se ha vuelto una integración donde la clave es no imponer mi idea.

A.H. ¿De dónde partió?

E.B. Fue cuando empezamos a dudar de todo el teatro que hacíamos; una vez trabajando *La Celestina*, dije: "Bueño compañeros, hasta aquí llegué. Esto es todo lo que sé, lo que estamos haciendo es repetir viejos vicios y modelos, recetas que enseñan en las escuelas de teatro. Aceptemos volver a empezar puesto que nada sabemos y eso ya es mucho saber. Partamos del planteamiento socrático para renovar nuestra manera de trabajar".

Empezamos con la improvisación. Hacíamos cosas torpes que no llevaban a ningún lado, pero se presentó el conflicto: "¿Qué es la improvisación? ¿Cuál es la relación de la improvisación con la dirección y el texto?" La relación es conflictiva y poco a poco entendimos que en lugar de eliminar los conflictos había que aumentarlos. Todo conflicto debe llevarse hasta sus últimas consecuencias si no, no sirve para nada. No podemos hacer reformitas.

Simultáneamente comenzamos a cambiar nuestra manera de trabajar en el escenario, nuestra relación de directores y actores, nuestro mundo y comencé un trabajo de equipo. Empezó a cobrar fuerza la improvisación, empezamos a manejar la contradic-

ción virtualidad-improvisación (entendiendo por virtualidad todo lo previo al montaje). Entonces fue cuando empezamos a darnos cuenta que el texto no era lo principal y cambió todo por un proceso de conocimiento y experimentación teatral.

Por Alejandro Hermida Ochoa

## Multimedia

### Los grandes sucesos de la T.V.

¿Dudaría alguien en considerar a la televisión el narcótico más barato y accesible (amén de legal) que ofrece la cultura que nos abruma? Desde 1973 las horas por día por casa, en los Estados Unidos, decrecen obstinadamente; por cada hora de televisión que alguien ve en los Estados Unidos, sin embargo, y considerando la densidad de la población, se ven tres en México, según una reciente encuesta. Recientemente la revista *New York* (Vol. II, Núm. 14, Abril de 78) señaló algunos de los momentos más importantes o interesantes en la relativamente corta (25 años) vida del aparato. A continuación anotamos algunos ejemplos:

—En 1954, en vivo, el ciudadano Joseph Welch, a mitad de su interrogatorio ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas, hizo a McCarthy su famosa pregunta: "¿No tiene usted sentido de la decencia, señor?"

—La coronación de la reina Isabel II de Inglaterra (el suceso fue filmado y llevado a los E.U. en tiempo record para que, con la diferencia de tiempo, fuera casi simultáneo).

—En la Convención Demócrata de 1968 Gore Vidal acusa, en vivo, al comentarista William Buckley de ser un "cripto-nazi"; Buckley le contestó algo peor: fueron a las cortes y el resultado fue un empate.

—En 1971 un nuevo encuentro: ahora fueron Vidal y Mailer. Pudieron separarlos cuando, según los expertos, Vidal llevaba una clara delantera. Tiempo después Mailer cobró su revancha en una fiesta.

—En el programa de Dick Cavett el experto en nutrición J.J. Rodale declara estar tan sano que vivirá hasta los 90 años;

un minuto después murió ante las cámaras de un ataque al corazón.

—Acusado de malversar dinero de su campaña, en 1952, Richard Nixon aparece en la tele y declara, cargando a su perrito "Checkers": "Yo no soy un bandido".

—La locutora Chris Chubbuck, abrumada por la cantidad de malas noticias que estaba leyendo, interrumpió su programa, sacó una pistola de su bolsa y se mató en julio de 1974.

—Jack Ruby apareció en las cámaras y asesinó a Lee Harvey Oswald en 1963.

—El mafioso Frank Costello consiguió legalmente que, de aparecer a declarar ante el Comité Senatorial de lo Criminal, sólo se televisaran sus manos (1951).

—Un camarógrafo a bordo de un helicóptero filma a un jet despegando de Da Nang, Vietnam, de cuya escotilla caen varios soldados vietnamitas. El jet supuestamente iba a evacuar mujeres y niños.

—El veinte de julio de 1969 la televisión transmite la imagen de Neil Armstrong hollando, por vez primera, el suelo de la luna.

—Los Beatles aparecen en el Show de Ed Sullivan en febrero de 1964. ¿Querrían los *Chances* locales mandarnos una lista de sus acontecimientos favoritos de la realidad mexicana no transmitidos por la tele?

(Transcribió: C.O.)

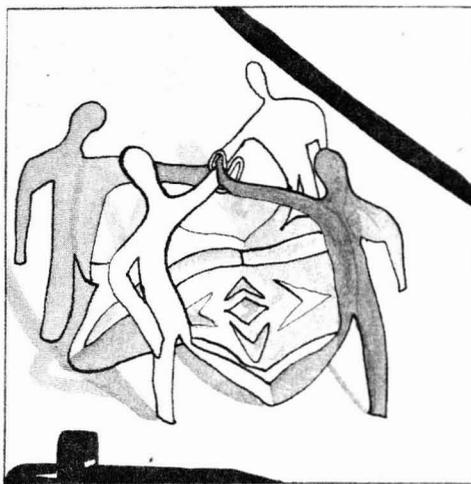
## Libros

### El triunvirato de Xirau

En el último libro publicado por Ramón Xirau,\* el conocimiento sigue apostándole a la poesía desde el análisis del crítico y desde las obras de Jorge Luis Borges, José Lezama Lima y Octavio Paz, triunvirato que ha alcanzado asiento seguro en el ómnibus de la poesía del siglo XX.

El libro nace a partir de ocho conferencias de su autor en El Colegio Nacional, en las que "no se pretende abarcar la totalidad de la obra de Borges, Lezama Lima y Paz; se intenta, únicamente, relacionar sus obras con la posibilidad —o imposibilidad— del conocimiento por medio de la poesía". (p. 9)

Xirau deslinda sus términos y aclara



cómo emplea la palabra conocimiento: "entendida como forma de saber y, especialmente, como forma de saber que algunos, con Dilthey, llaman "cosmovisión" o visión del mundo y que prefiero llamar, con un término viejo y rico: metafísica". (p. 12) Así pues, de lo que se trata es de ver qué tan metafísica es la obra de los autores mencionados, y para ello Xirau inicia su análisis acudiendo a Dante y a sus afirmaciones sobre el sentido alegórico y polisémico de la poesía, para concluir que "tanto la poesía como la filosofía son formas de un conocer más amplio, de un conocer religioso". (p. 16) Los puntos argumentales que menciona para defender su tesis, que en el libro aparece como "persuasión probable" según la tradición de la Edad Media son, en síntesis, los siguientes:

- Tomando al conocimiento desde un sentido histórico, como conocimiento colectivo, surge desde la memoria, que existe gracias a la imagen —elemento esencialmente poético.
- A partir de Bacon y Descartes, y pasando por Kant y Hegel, el conocimiento científico y el ser emotivo del hombre se dividen, hasta que llega el romanticismo a echarle a perder la fiesta al Progreso. Con Goethe, y particularmente con Coleridge, se afirma que el conocimiento proviene de la imaginación, con lo que la poesía vuelve a ser un elemento vital en la exploración del mundo, y deja de ser un adorno inútil.
- Poesía es *resligatio*, intersubjetividad, conocimiento de la "otredad".
- Desde la Biblia, conocer se identifica con un sentido de penetración; el poema es un medio que permite esta penetración.

### I

"Un autor profetizó el fin de lo eterno. Nosotros nos contentamos con viajar al fin de lo inmóvil."

René Crevel (*El clavecín de Diderot*)

El primer invitado del libro, que tratará de darle fundamento a la persuasión probable de Xirau es Borges, quien desde su aparición llega definiendo a la metafísica como una rama de la literatura fantástica. Sin embargo no hay que tomarle muy en serio esta afirmación al homérico argentino, bromista profesional después de todo. Para darle sentido a las aseveraciones de Borges, Xirau instrumenta cuatro vías, que relacionan la poesía de la obra borgiana con el conocimiento:

#### 1. Refutaciones del tiempo y existencia sucesiva y mortal de la vida.

Como Mallarmé, que se proponía disolver el mundo para crear un poema total, Borges niega el tiempo. A diferencia de Mallarmé, nunca ha creído Borges en la posibilidad de un libro único: ciertamente, Mallarmé se dio cuenta de que escribir el Libro era una imposibilidad. Borges lo supo desde siempre. Por esto, y escépticamente, escribió alguna vez que "no hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil ("Pierre Menard, autor del Quijote")" (p. 38, 39). Borges no sólo niega el tiempo, sino la eternidad, el infierno y la sucesión. Su obra, que se funda a partir del idealismo empirista de Berkeley y Hume, así como de Schopenhauer según el análisis de Xirau, es una negación en la que se mezcla la duda con la tragedia, y en la que no queda otra cosa que una serie de imágenes deslumbrantes, reflexiones que desconciertan por la claridad de su sintaxis y la ambigüedad de su sentido.

#### 2. Sueños, mitos, arquetipos.

Otra característica de la obra de Borges, bien precisada por Xirau, es la de la utilización de tradiciones culturales muy antiguas que le permiten a Borges escapar del tiempo sucesivo para refugiarse en tiempos cíclicos, en mundos laberínticos, en los que el tiempo y el espacio crean una experiencia de abandono, donde cada hombre es todos los hombres, cada objeto es lo mismo y nada, todo hombre es nadie. Borges utiliza también concepciones opuestas a las habituales en las que el conocimiento no sólo

es recuerdo, sino la novedad olvido, para afirmar el enigma de ese ajedrez sin final que tiene cada poema y cada texto de Borges.

### 3. Poética borgiana

Siéndole fiel a su concepción temporal, Borges concibe la historia de la literatura como la obra de un solo autor, y en ella no hay un significado real de los textos, puesto que la literatura está fracturada de la realidad: "cuando el tigre es parte del poema deja de ser tigre" (p. 50), y lo único que queda es la transmisión de una emoción más cercana a la música que a la lógica. Sin embargo no se puede pensar que Borges piense que el mundo es irreal, piensa más bien que la ficción es idéntica a la realidad, y en esta correspondencia la teología viene a ser la perfección del género fantástico.

### 4. Inmortalidad, divinidad.

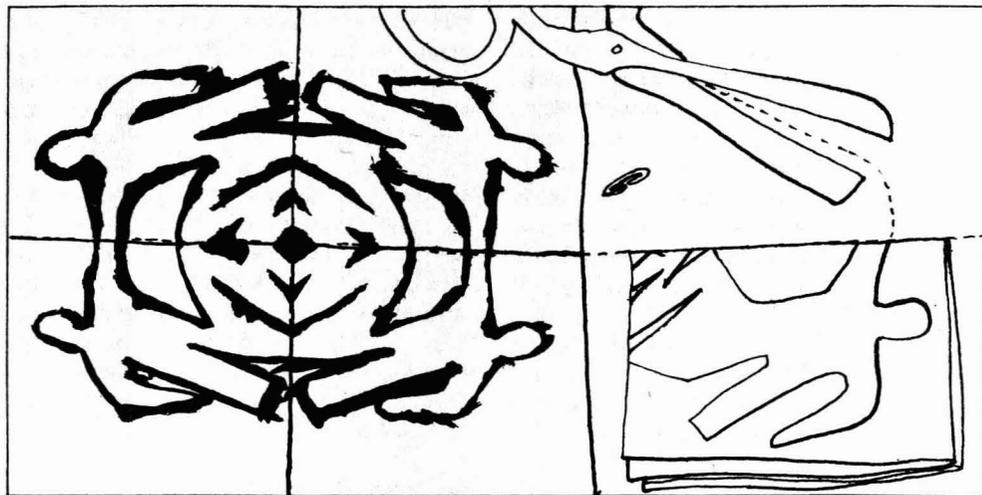
Esta vía, que resulta más del interés de Xirau que de la obra de Borges, es en cierta forma consecuencia de las ideas expuestas anteriormente. Borges no afirma nada concluyente en cuanto a una concepción de Dios o de la inmortalidad. Continúa la ficción, los argumentos tomados de la literatura fantástica, el humorismo teológico, la idea de la inutilidad de la literatura y del absurdo de la vida.

A fin de cuentas, la búsqueda de Xirau de un conocimiento poético en Borges termina en fantasía, incertidumbre, duda y en la afirmación improbable de que "hay en Borges no sólo un conocimiento sino que hay en él un verdadero autoconocimiento". (p. 65).

## II

"Acto poético: conocimiento de ese destino interno y dinámico del pensamiento." Artaud.

En Lezama Lima observa Xirau una identificación más plena de la idea inicial, por la que la poesía es un conocimiento religioso. El poeta cubano parece construir la base de su obra en una fe religiosa, que se traduce en una seguridad artística llena de implicaciones herméticas. Como ha observado también David Huerta (Material de Lectura No. 5, Serie de Poesía Moderna, UNAM), el poeta cubano suma a su creación un mundo erudito en el que participa el conocimiento de China, Egipto, Roma, anatomía, heráldica, gastrosofía... para dar



como resultado una obra poética tan importante como única en la literatura americana. No deja de existir aquí el absurdo, pero éste es de signo opuesto al de Borges cuando Lezama elimina la duda para afirmar, aunque esta afirmación sea fundamentalmente la de la imagen.

El mejor análisis del libro es el que se ocupa de la definición de metáfora e imagen en Lezama. Xirau parte de una cita de *Analecta del Reloj*: "Va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola; va como la carta de Ifigenia a Orestes, que hace nacer en éste virtudes de reconocimiento", para afirmar: "En otras palabras, la metáfora es temporal —es un 'ir hacia'— mientras que la imagen es un reconocimiento. Pero el tiempo de la metáfora es tan breve que, por breve, por instantáneo, carece de verdadera duración y carece de permanencia." (p. 69) De esta manera se crea la visión de una metáfora que, siendo instantánea, reúne fugazmente elementos de la materia poética para cederlos a la imagen, establecida como permanente. "La poesía es, así, progresión, movimiento y continuidad. La imagen es la que otorga permanencia a la metáfora para que metáfora e imagen representen el doble juego de lo dinámico y estable —estable, por lo menos, en la duración de este mundo y esta vida." (p. 70)

La obra del poeta cubano, opuesta a la de Borges y de Paz desde su raíz barroca, tiende hacia un hermetismo en el que los sentidos son el centro comunicante de cada uno de sus textos. Y esa carga sensorial ininterrumpida, que hace que el lector parezca sumergirse en un lenguaje en clave, parte de un sentido de resurrección en el que la erudición sobre concepciones muy antiguas

sobre la vida, se suman a un primitivismo que le permite a Lezama una gran libertad en su escritura, así como un humor —festividad ritual del texto— que inaugura un barroquismo lúdico en la literatura latinoamericana. Si Borges afirma con incertidumbre la ficción de la realidad, Lezama construye una obra en la que la historia es ficción constante donde se reúnen algunos momentos de algunas culturas. Y el punto de reunión es la imagen, la poesía que, según Xirau: "es capaz de entender la realidad; es capaz, ante todo, de darle fundamento; es también capaz de cambiarla." (p. 91)

## III

"Hay otro mundo, pero se encuentra en éste; para que alcance su perfección es preciso que se lo reconozca distintamente y que se adhiera a él." Troxler, según Albert Béguin (*El Alma Romántica y el Sueño*)

El último autor analizado, con quien Xirau ha tenido una larga correspondencia crítica es Octavio Paz, poeta de "los caminos de la transparencia."

A diferencia de Borges y Lezama Lima, cuyas concepciones sobre la poesía forman parte implícita de su obra, la poética de Paz es una extensión explícita de sus ensayos y su poesía. Hay en él un sentido didáctico por medio del cual cada secuencia de su obra es una nueva proposición poética. Y aunque en Paz se pueda advertir una mayor gama formal que en el argentino o en el cubano, sus proposiciones parten de una cosmovisión —esa metafísica de Xirau, tan sólida como la de aquellos.

Pero no se trata aquí de círculos temporales ni de historia ficción, sino de una

inmanencia, un "presente perpetuo" al que pueden acudir —y de hecho lo hacen— la fábula y los laberintos de cosmogonías primitivas, sin alterar la inmovilidad del mediodía cayendo sobre el mundo, convertido en una sola imagen múltiple, plural, por la virtud de la analogía. Es por esto que la poesía de Paz cae como una letanía, como un salmo. "El hecho es que, a pesar de sus diferencias, la poesía, como la magia, encuentra analogías insospechadas entre las cosas, entre las palabras, y que tanto magia como poesía ven la palabra como una forma de *encantamiento*. Es esta presencia del encantamiento lo que nos conduce a la esencia misma del ritmo." (p. 95) La poesía más alta de Paz ocurre cuando el encantamiento del lenguaje magnetiza al mundo de la imagen, cuando el lector participa en el encuentro erótico, en el encuentro de las sensaciones, en la revelación que cada imagen crea para crear al mundo. Tanto *Himno entre ruinas* como *Piedra de Sol*, como *Blanco* o *Viento entero*, etc... son testimonios de una captura en la que la presa es el conocimiento y el cazador el lenguaje, pero un lenguaje con la inocencia original del descubrimiento. Xirau observa la progresión de esta cacería como un canto que revela —devela— la imagen, y que llega a su concreción más significativa con *Pasado en claro*:

*Pasado en claro* no es principalmente autobiográfico; es un poema del autoconocimiento, entre el horror y la luz, entre el lenguaje del horror y el lenguaje de la luz. Fluidamente, palabras, tiempo, (epifanías del tiempo), belleza y temor. ¿Podemos conocer?; ¿podemos autoconocernos? La respuesta a estas preguntas ha de ser parcialmente afirmativa: podemos conocer y conocernos siempre que sepamos que por nosotros pasa este gran Lenguaje que es el lenguaje del Universo. Las *revelaciones* de este ser nuestro tejido de palabras, fugacidad, permanencia, presencia, olvido, recuerdos que varían —verdaderas variaciones sobre el recuerdo, son vislumbres hacia nosotros mismos, son movimiento hacia 'adentro'..." (p. 136)

Nuevamente ve Xirau la posibilidad del conocimiento a través de la poesía como un autoconocimiento. Aquella persuasión probable con que se inicia el análisis, y que plantea un conocimiento religioso en la poesía y en la filosofía queda finalmente como una posibilidad metafísica: cada lector será persuadido según su gusto. Lo valioso de *Poesía y conocimiento* de Xirau

está en las metáforas fugaces y la permanencia de las imágenes de Lezama Lima, en la revisión de la poética —demasiado oficial en nuestra literatura— de Paz, en el transcurso laberíntico de un Borges que concluye diciendo (*Cosmogonías*, 1976): "La fe postula una gran voz que es instrumento de la obra y un Espíritu que se mueve sobre las aguas y la bella ficción de una Eternidad que se amoneda en tiempo. Esta hipótesis de la fe es tan inconcebible como cualquier hipótesis de la ciencia, pero durante siglos ha encendido la imaginación de los hombres y la ha poblado de planetas y de ángeles."

José Manuel Pintado

\* Ramón Xirau, *Poesía y conocimiento*. Cuadernos de Joaquín Mortiz. México, 1978.

## Un nuevo y curioso prosista mexicano

El primer libro de narrativa de Guillermo García Oropeza ha pasado, hasta hoy, excesivamente ignorado. Un talento formado, como quería Goethe, en la quietud ha producido un libro que si bien a veces es irregular no deja de ser, en el buen sentido de la palabra, inquietante, el de García Oropeza merece, sin lugar a dudas, más atención de la que ha recibido. Quizá esa forma por solapada no menos eficaz de la ignorancia se deba en parte a que García Oropeza sea un escritor y columnista editorial de provincia (Guadalajara) en donde, seguramente, los comentarios habrán sido suficientes.

La narrativa de García Oropeza, que va de la veleidad apenas considerable que da pábulo a los dos párrafos confesionales y humorísticos hasta el cuento cabal y la *muerte* imaginaria o los retratos de gentes y objetos se caracteriza siempre por dos cosas: su lenguaje minucioso y delicado y su extraordinario carácter *outdated*. Quizá su virtud mayor sea la que primero se anuncia para desaparecer luego perentoriamente ("Al grano", "La balada de Gary Cooper"): un genial sentido del humor en la línea flagelante y lleno de la grandeza en el infortunio que, a veces, festejamos en Juan José Arreola (lo que quiere decir que su

diletantismo lejos está del tedio y riesgos sucedáneos).

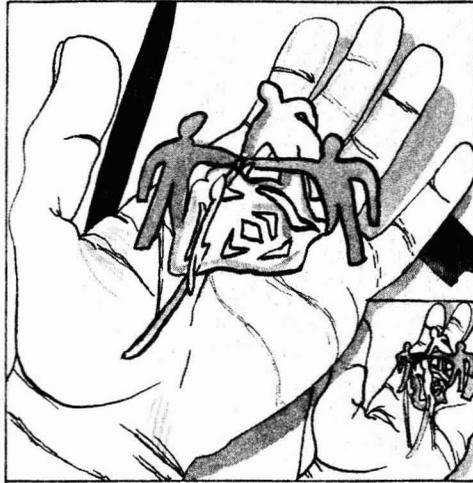
Es una pena, eso sí, que no sean pocos los cuentos o prosas que aspiren, con todo y embelesado festejo de adjetivos y adverbios excesivos, a una perfección formal que resulte un tanto *demodé* en su anhelo edificante y soberbio de consumirse en el aforismo, en la cita shakespeariana o en el estupor común aunque disfrazado de originalidad. Procedo a hurtarme lo que a su vez es hurto en una de las mejores prosas del tomito ("*Deja-vu*"): al leer este libro se está seguro de haberlo leído anteriormente. Se trata de un libro común y quizá hasta absurdo. No se piensa en grandes páginas con mensajes eternos. Imposible saber hasta qué grado esa sensación hace inútil un texto, si bien se admite que la originalidad no es mucha. En donde radica el valor del libro de García Oropeza es en su habilidad para hacerse manifiesto él mismo sin desarrollar un confesionalismo impertinente y tedioso: casi todos los textos de *La balada de Gary Cooper* se escriben en consideración de una primera persona absolutamente simpática casi en la medida que se desaparece: escucha narraciones de otros, consigna hechos e ideas al vuelo, revela acontecimientos recordados o imaginarios minimizándose y diluyéndose, como apenado, por los márgenes y los puntos y comas. Pero siempre, de algún modo misterioso y envidiable, logra quedarse ahí. Cuando se leen cuentos como "Centenario" o "Los infantes de Aragón" el lector casi siente a sus espaldas la presencia espía del autor. Esa sería quizá la virtud mayor de esta narrativa: ese yo receloso que se insinúa de pronto o que se pierde hasta incorporarse en el lector testigo es algo difícil de conseguir. Y cuando, se autoflagela y se mofa de su misma impertinencia, sus fracasos o sus glorias, demás, es buen escritor.

Así, desde los patios bochornosos de Lagos de Moreno donde dos amigos acechan los vestigios del poeta provinciano ("Los poetas"), desde un western interior y lejano con balas y maromeras ("La balada de Gary Cooper") hasta un pueblo de Cincinnati donde una anciana sortea su supervivencia ("El avestruz") o hasta el "Empire State" y Amsterdam o el magnífico relato "Los infantes de Aragón" que junto a "Muerte y condena de Felipe II" es lo mejor del volumen, García Oropeza levanta un itinerario dúctil y sombrío, bufonesco y trágico de aquellos sucesos y argumentos que, evidentemente, ha oído o en

los que ha sido reticente personaje. *La balada de Gary Cooper* es, creo haberlo ya insinuado, un libro disparejo: advierte la presencia de varios talentos diversos que no siempre se articulan con justicia en el paradigma del volumen. Entre esos talentos el lector ambiciona la perseverancia, sobre todo, de dos: el humorista de "Al grano" y el especulador de "Muerte y condena de Felipe II". Una eventual combinatoria de los dos, ni qué decirlo, sería la petición que este apresurado lector haría al próximo libro de García Oropeza. De buscar tal espíritu habría sólo que cuidarse de dos leves estorbos: el gusto inoperante de la descripción semi-postal de las ciudades, y la consecución de un estilo que no despierte tan prontamente la memoria de Arreola o de Schwob.

Guillermo Sheridan

\* Guillermo García Oropeza: *La balada de Gary Cooper*, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, México, 1977.



pretender, como lectores, extraer de él una conclusión que nos permita llegar a la "verdad". Racionero, al igual que las filosofías que nos presenta "no busca la verdad, no concatena argumentos para deducir otros". Si las filosofías que describe no aceptan ni el rigor metodológico ni los axiomas del pensamiento racional, él, al analizarlas, tampoco. De hecho juega un poco con la "racionalidad" del lector acostumbrado a los libros—luz, a los textos cuasi-bíblicos dadores de lo cierto.

Las tres corrientes del pensamiento que se analizan son la filosofía individualista antiautoritaria de los románticos, la filosofía oriental (entiéndase filosofía y no "folklore de incienso, Harrison y tamborín") y la filosofía psicodélica: las tres están inmersas y forman parte del caudal ideológico del fenómeno *underground*. La primera parte, dedicada a los románticos e individualistas, presenta los intentos de William Blake, Percy Bysshe, Shelley, Byron, Dostoievsky, Nietzsche y Hesse por lograr una verdadera revolución cultural capaz de crear una ética personal "amoral", una actitud contraria a los tabús culturales opresivos y alienantes. Racionero maneja la idea de que a toda revolución debe corresponder una revolución cultural, fenómeno que hasta ahora no se ha dado, haciendo así inexistente el cambio. En los movimientos "contraculturales" (entendiéndose contracultura en su sentido inglés de "counter culture" o contrapeso de la cultura) de los sesenta, la filosofía romántica es recuperada, ya que su "intolerable actitud" personalista, antiautoritaria y emocional resulta tan buen antídoto contra la sociedad de consumo —la sociedad del espectáculo de los situa-

cionistas— como lo fue contra la sociedad posterior a la revolución industrial y a la consolidación del capitalismo. (Es sin duda interesante analizar el porqué actualmente renacen las ideas de los socialistas utópicos y los anarquistas o el nihilismo y la amoralidad de Nietzsche y Dostoievsky en países en donde la "democracia" y la "razón" imperan de E.U. a Suecia, de la URSS a España). Las condiciones siguen igual; el grito de "la imaginación al poder" pudo haber sido dado tanto por Shelley, Cohn Bendit, Ginsberg o cualquiera que viva actualmente sujeto por la camisa de fuerza ideológica de lo sublimemente "racional".

En la segunda parte Racionero nos presenta la filosofía oriental "como fuente de una actitud distinta ante la vida que contrarresta el activismo y la agresividad egoísta occidentales". Lo peligroso de esta corriente de pensamiento consiste en tomarla como filosofía de la inmovilidad, ya que justificaría cualquier acto domefiando la voluntad de lucha por transformar el sistema, por cambiarlo. De ahí que en Estados Unidos el aparato ideológico dominante la haya adoptado como una forma alienante más, y no contentos con manejarla para ellos la exportaron a todo el mundo "libre". Lo válido de esta filosofía sería entender su sentido de la inmediatez, un poco parecido al presupuesto anarquista del "aquí y ahora", a la espontaneidad. Sólo así el peligro de verse inmersa en la cultura alienante desaparece. Nos dice Racionero sobre la filosofía oriental que "cuando no se torna como un mero juego snob, surge un nuevo estilo de vida fundado en una visión alternativa del mundo".

En cuanto a las filosofías psicodélicas, Racionero compara el mundo descrito por la física moderna con el dado por las "experiencias místicas" ocasionadas con sustancias como la mezcalina, el LSD, la marihuana, etc. Estas experiencias psicodélicas (expandidoras de la psique) producen un estado psicósomático parecido al logrado por la contemplación, la yoga u otros métodos usados por los místicos. Nos remite Racionero a las investigaciones de Carlos Castaneda y sus encuentros con Don Juan.

Por otro lado, el autor cuenta las experiencias del físico norteamericano Alan Watts quien "afirma que la relación misticismo-psicodelia-misticismo-física moderna" nos permitirá lograr un método de conocimiento en donde la racionalidad sea un verdadero instrumento utilizable por el ser humano, para evitar así que el cientificismo

## Filosofías del underground

"La contracultura es un stand en la sección de juguetería del supermercado cultural."

(F. Savater)

"El UNDERGROUND es la tradición del pensamiento heterodoxo que corre paralela y subterránea a lo largo de toda la historia de occidente."

(L. Racionero)

Este libro, finalista en el concurso de ensayo convocado por la editorial Anagrama, está dedicado "a los que no tienen uso de razón", esto es, a todos aquellos que se han rebelado contra el yugo intelectual de *lo racional*. Nos dice Racionero: "Este no es un libro contra el racionalismo, sino contra el monopolio racionalista de las formas de conocimiento que radicaliza el racionalismo hasta convertirlo en un modo de autoritarismo mental." Construido a base de pequeños estudios, su libro, ante la disyuntiva especialización-divulgación, opta por lo segundo; razón por la cual no hemos de

se siga convirtiendo en una herramienta de autoritarismo y opresión. Lo importante entonces de las filosofías psicodélicas estará en los nuevos caminos y formas de percepción que nos den para hacernos capaces de conocer realmente.

Racionero acepta la muerte de la "contracultura" ya que ésta sólo fue una "encarnación pasajera del underground en los sesentas". Sin embargo el underground sigue subsistiendo como ha existido siempre a lo largo de la historia de la razón occidental. Cualquier manifestación marginada o contestaria que vaya en contra de la cultura dominante entendida como castrante de la libertad, forma parte de él. Sin embargo el peligro que no advierte Racionero, quizás por su optimismo, es que la institucionalización del UNDERGROUND como receta es perfectamente aislable por el aparato ideológico del capitalismo, más que eso, totalmente recuperable. Sólo creando nuevas y verdaderas instancias se podría lograr esa revolución cultural; esa revolución.

Alain Derbez

Luis Racionero. *Filosofías del underground*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1977. Colección Contraseñas, 186 pp.

## Henry Miller : La vida encantada

Dice Henry Miller en *El libro de mis amigos*: "Me pregunto qué me induce a escribir este libro. Casi todos los hechos que relato los he recogido con más detalle en otros trabajos, y, sin embargo, siento la compulsión de evocarlos nuevamente, aunque sea la vigésima o más veces que lo hago. ¿Estaré hechizado por mi propia vida? ¿Creo deveras que mi vida ha sido distinta de la mayoría de la gente? Me temo que así sea. Y lo más curioso es que, al recordar acontecimientos, me veo objetivamente a mí mismo como individuo. No estoy ciego ante mis faltas, ni me hago ilusiones ante mis logros. Lo que cada vez advierto con más claridad es este elemento milagroso que ha guiado mis pasos. Ha sido la mía una vida "encantada" como suele decirse. He salvado situaciones que hubieran provocado la muerte o la ruina de otros hombres."

Henry Miller, a quien el rudo Norman Mailer calificara en *El prisionero del sexo* como "el único viejo maestro que tenemos", comienza a sus magníficamente vívidos ochenta y cuatro años y a través de los personajes que han desfilado por la pasarela de su vida, que también es su obra, un recuento definitivo, "encantado" y confesional, que desde el primer libro *Tropico de Cáncer*, publicado en 1933, hasta este *Libro de mis amigos*, llevó a cabo abiertamente, sin sentimientos pequeñoburgueses que coartan la sinceridad y el autoanálisis que tanto han pesado en la obra de otros escritores, por su ausencia.

Y nadie podría desmentir a Miller, aunque ciertamente muchos norteamericanos pueden haber vivido lo que él; cientos pueden haber huído del país y otros tantos se habrán debatido entre las pocas gratificaciones que el sistema les brinda, pero eso sí, ninguno podría sostener un punto de vista tan personal, individual, del mundo: Miller es el único representante auténtico, y quizás el mejor forjador de la filosofía que mantiene vivas a las hordas marginadas por el establishment. Miller es una inteligencia y una sensibilidad fuera de lo común, cuyas antenas lo captan todo para volcarlo en los libros luego de pasar por el coladero de "un alma y espíritu libres" (ojo: en Miller "el alma" y "el espíritu" son dos cónclaves donde reside su esencia moral).

Si Miller ha sido capaz de fascinar a sus lectores, es porque él mismo está rendido a su autobiografía. Miller está entregado a sí mismo porque mantiene los ojos siempre abiertos para atrapar las situaciones y los momentos importantes por los que cruza. La reflexión acerca de cada uno de los instantes que vive es fundamental; una reflexión que, ante todo, se significa por su alto contenido político y que se explica, plenamente, cuando habla del "elemento milagroso que ha guiado mis pasos" y el cual no es otra cosa que la actitud política y vital que sostiene para con el sistema de vida americano, y aún más: ante el modo de vida occidental. Sus ideas de progreso, de modernidad (ver *El Coloso de Marussi*, adelantado por más de treinta años a la filosofía juvenil y radical de los sesentas) y los valores morales que la sociedad capitalista genera. No es un negador sartreano de la cultura en occidente ni mucho menos: pretende rescatar lo mejor: las fuentes culturales, los mejores pensadores, los mejores hombres, entre quienes se encuentran, por supuesto, sus amigos, marginales, como los

mejores hombres. Sin esta actitud política Henry Miller nunca hubiera sobrevivido a "situaciones que hubiesen provocado la muerte o la ruina de otros hombres".

En *El libro de mis amigos* aparecen las múltiples influencias que Miller ha recibido, más que para su propia literatura, "para sobrevivir en este infame país. Uno ha de tener la moral de la comadreja, la agresividad de un perrito faldero, la insensibilidad de un asesino, la dureza de corazón de un magnate, y además de todo eso un montón de suerte". Y si Miller ha sobrevivido es porque se alimenta con "esta literatura que nos ayudó a discernir cuán santos y pecadores son los hombres, que la santidad puede hallarse entre la mugre y el delito como en los templos y en los creyentes. Nos hizo aceptar el hecho de que el idiota o el simple no sólo son el antagonismo del hombre de genio, sino muchas veces su superior. Eramos capaces de vivir varios planos a la vez. No existiría lo justo y lo injusto, lo feo y lo hermoso lo verdadero y lo falso, todo era un aspecto de la misma realidad". Esta literatura que ha ayudado a su salvación tiene nombres que van desde Homero hasta Whitman, pasando por Frank Harris autor de *Aventuras de un play boy* al que Miller acepta como su autor preferido; la aceptación se comprende: Harris escribe acerca de las aventuras sexuales, alucinantes, que vive mientras recorre el mundo a principios de siglo. En Harris se puede encontrar desde una mujer que copula con un burro, hasta otra a la que le cabe en la vagina una botella de leche.

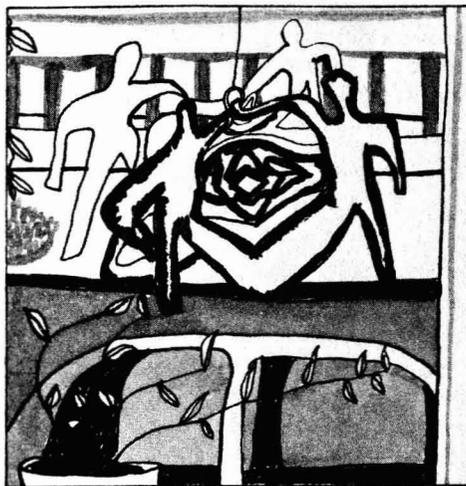
Pero en realidad, como el mismo Miller afirma, su obra está marcada más por los hombres y las mujeres a quienes ha amado que por los libros leídos: "los escritores no suelen aprender gran cosa de otros autores, profesores e intelectuales coetáneos. La fuente de su inspiración está las más de las veces, en el arroyo, o en los dementes o criminales en potencia". Aquí están las verdaderas influencias de Miller: un personal social que, por supuesto, no figura, ni figurará, en los catálogos turísticos en vista de que ese personal es el de la miseria y de la "inmoralidad" más que de la sociedad; de una inmoralidad que, por cierto, para el autor es el detonante de la moral burguesa. "¡Cuánto cuesta aceptar que la pobreza también tiene su fascinación!" Exclama Miller.

Si *El libro de mis amigos* resulta una obra menor es porque los años han acabado con las energías de Miller para hundirse en

el mundo. Aquí el escritor ya no regresa de la aventura para escribir el libro sino que evoca, a mucha distancia, aunque con esa emoción capaz de conmover al lector tanto como a él mismo: "todavía hoy, si estoy de buen talante, lo cual quiere decir moderadamente achispado, terriblemente sentimental, del todo ablandado y en paz con el resto del mundo, las lágrimas asoman a mis ojos y me convierto en el *pleurnicheur* con que mi amigo Alf siempre me apodaba".

Como dice Mailer: "porque pierde la literatura, porque perdemos todos", habrá que lamentarse de que esté llegando el final, de que se está acabando el antiguo Miller. No habrá más vagabundeo por las grandes ciudades, ni estará más el escritor que se alimenta con la fauna humana de los suburbios más oscuros, el que recoge de los barrios miserables no la conmiseración por la pobreza sino las respuestas iracundas que esa miseria provoca y dispara contra el mundo del consumo y la opulencia: "estoy convencido que mientras menos necesidades tiene un hombre más feliz puede llegar a ser". Para Miller la pobreza no es más una derrota que una oportunidad salvable con testículos, arrebatos, actitud, alegría que surge en él porque se encanta ante la contradicción que es el hombre. Quiere hombres y mujeres que "tengan algún valor humano", incluido el de la frialdad ante el asesinato; hombres que no estén apegados a "unos esquemas extremadamente burgueses". Para él la vida es una fiesta que tiene que gozarse más allá de las imposiciones perpetradas por el capital. La palabra infelicidad está ausente del léxico de Miller: para él la vida tiene que vivirse en medio de la marea de la violencia, el sexo como huida y encuentro consigo, el riesgo, el atraco, la mendicidad y una "riqueza espiritual" que se puede sustraer de la cultura y a partir de la cual puede surgir un mundo en el que el hombre terminará comportándose como ángel.

La obra completa de Miller es una persecución de su propia individualidad. En *El libro de mis amigos* estamos ante el individuo pleno. La miscelánea que son los amigos carecería de interés de no ser por el milagroso ojo con el que Miller analiza y rememora a sus viejos camaradas. El viejo escritor puede morir a gusto. Si perseguía la individualidad la ha logrado a través de sus amigos y de sus actos: por algo durmió no en un hotel parisiense sino en las márgenes del Sena, por algo mendigó en los pobladitos de Grecia.



Los amigos de Miller son miembros de su cuerpo moral, esparcidos en su memoria, arraigados en su ser, escondidos en el tiempo, vivos en las palabras, en su piel. Y si anuncia que se siente más pleno al evocarlos es porque en la vejez está destazado, con trozos de su cuerpo regados en una historia siempre ausente pero presente en la escritura. Los evoca no para resucitarlos, sino para reintegrarlos a su yo y para reconocerse como en un espejo. En Alec, por ejemplo, personaje del capítulo siete está el Miller que al ver a una mujer lo primero que pregunta es: "¿se puede follar con ella?" (el *follar* se lo debemos al traductor). En la figura adolescente de Johnny Paul está la filosofía, el *punto de vista ético y dialéctico* ante los hechos y los hombres. En su propio Henry está la complicidad en el mundo subversivo del erotismo oculto. En Wessie "la cachorra" (de nuevo el traductor), están las primeras, deliciosas lascivias sexuales —le hablaba de Dios mientras le sobaba el coño y la figura ya esbozada de dos mujeres importantísimas: Cora y June. En Joey y Tony se encuentra el Miller ansioso de congraciarse con la naturaleza, el agua, la luz, el viento, la serpiente, el animal. En los amigos de Miller están las entrañas de Miller. Ellos son sus intestinos y su corazón, su alma y su espíritu, lo peor y lo mejor de él; Alec, el perpetuamente gonorréico —"me lo mostraba como un chorizo purulento"— lo describe así: Hay en ti un no sé qué de perverso. No sólo está contra la sociedad, sino en contra de la naturaleza humana. No sólo es un ateo, sino que la sola idea de la existencia de Dios te parece absurda. No cometes delitos pero eres un delincuente visceral.

Hablas del amor fraterno pero tu vecino te importa un rábano. En cuanto a la palabra amistad ni siquiera conoces su significado. Para ti un amigo es alguien que te saca de apuros y si no te conviene al carajo con él. Eres un egoísta hasta la médula, un egocéntrico integral".

Quien lee a Miller abdica. La capacidad que el autor de *Plexus* tiene para reflexionar sin menoscabo de su maestría prosística, es el truco con que nos hechiza, aún a pesar de la traducción que es *verdaderamente* española, llena de modismos, puritanos y en ocasiones con una divertidamente —de tan inauda— mala construcción de frases. Los jóvenes de Grijalbo deberían preocuparse por leer *cuidadosamente* los trabajos que les traducen, sobre todo cuando se trata de ibéricos arraigados en el rígido lenguaje de la Madre Academia.

José Buil

Henry Miller: *El libro de mis amigos* Ed. Grijalbo, México, 1978.

## novecento ( 1900 )

La Italia del siglo XX es una nación hollada. Fascismo manifiesto o latente, progreso industrial y persistencia de fincas semifeudales, autoritarismo y muerte, triunfos efímeros en la búsqueda de la construcción socialista y entronizamiento de las lacras de la decadencia del capitalismo, Italia recuerda todavía los tajos de la daga mussoliniana a través de *1900 (novecento)* de Bernardo Bertolucci.

El proyecto de un largo cantar épico sobre las contingencias del proletariado rural lo había dado Ladislao Reymont, con su extraordinaria novela-río *Los campesinos* (1903-1907). En *1900 (Novecento)*, Bernardo Bertolucci junto con sus coguionistas Giuseppe Bertolucci y Franco Arcalli tomaron como esquema estructural la obra monumental del escritor polaco; e incluso, la división de la película y de la novela guarda la nomenclatura de las cuatro estaciones del año.

De esa manera Bertolucci quiere asumir el compromiso de la saga violenta y de la epopeya emocional de un campesinado que se rebela ante el cacicazgo. La película, aún no exhibida en México, ha recibido toda clase de críticas, pero ante la imposibilidad momentánea de verla se da un anticipo al

presentar una versión novelada de 1900 debida a N. Thomas di Giovanni (que desde luego es un seudónimo del equipo que trabajó el guión).

La novela es un trabajo interesante, con ciertos aires que evocarán las atmósferas de Elio Vittorini y con algunos momentos pastorales de clara tendencia pavesiana, con sus adolescentes llenos de celo inocente. Maniquea y ágil la adaptación deja ver los endeblés andamiajes ideológicos sobre los que se sustenta 1900.

Lucha de opuestos supuestamente dialéctica, 1900 es una obra carente de rigor, es un juego, hermoso por momentos, de obviedades y catarsis. Larga epopeya que descubre el carácter conciliador de los revolucionarios y la voluntad de arrepentimiento de los burgueses. Estallido sincero cuyo principal defecto es la inconsistencia ideológica, pues de ninguna manera se podría entender a 1900 como un cántico de filiación marxista, como lo ha pretendido su autor.

Naturalismo en el que aparecen las condiciones infrahumanas en que conviven proletarios y burgueses, quienes comparten el mismo suelo, pero no el mismo techo, ni el mismo alimento, ni el mismo licor. Escatología verbal y física de los personajes, autodestrucciones y ascenso de una conciencia de clase que pondrá sus miras en combatir el fascismo de los patronos y de las autoridades. Maniqueísmo y estereotipo del héroe. positivo, Olmo Dalcó encarnará las virtudes del valiente mancebo rural, mientras que Alfredo Berlinghiere, el hijo del patrón, será el receptáculo idóneo para la cobardía y la ausencia de salidas propias de su formación social.

Resulta fácil forjar una idea de la lucha de clases a partir de una concepción maniquea, pues de esa forma la complejidad se esfuma y todo se convierte en un remedo de marxismo, donde las cosas son simples y fáciles de advertir. Bertolucci se equivoca. No se es revolucionario por el hecho de anteponer el adjetivo *coarde* a la burguesía, ni por comparar la elegancia del comedor del amo a la miserable mesa del lacayo, sino por encontrar las relaciones de producción que provocan una situación semejante, por desentrañar el carácter opaco (ideológico) del trabajo explotado.

Las biografías de Alfredo y de Olmo son existencialistas con decorados propios del naturalismo. Por esa razón, las ambivalencias y las convergencias de los personajes quedan mediadas por una actitud común:

el existencialismo, que es asumido desde dos ángulos distintos, como distintas son las clases de las que han emergido. Uno es el conformista, que nunca podrá ser héroe, menos aún revolucionario, ni santo. El otro, Olmo, es el iconoclasta prototípico, que desde pequeño se comporta como provocador y que encabeza revueltas y pone en su lugar a los fascistas de camisa negra e ideas turbias. Esquematismo reductor y ocultador de los verdaderos motores de la historia.

La primera parte de 1900 son los años de infancia y de adolescencia, cuando aún *La belle époque* exhala sus perfumes y atrae a uno de los Berlinghieri, que después se descubrirá como homosexual y derrochador, el trotamundos pleno de dandismo y amaneramiento. El tío viajero que propone el mito de las ciudades llenas de burdeles, donde la diversión es un privilegio de clase al igual que la inversión sexual. Mirada intensa y rechazo moral. La burguesía de 1900 tiene un sello, un estigma, que se desmorona por su condena ética, pero que no alcanza a llegar hasta las raíces del problema. No está por demás señalarlo, que los héroes positivos de 1900 huelen a realismo socialista, con los prejuicios y bondades que parecen implícitos y congénitos al proletariado. Error craso: las miradas morales tienden por lo general a ocultar el trasfondo auténtico de los problemas sociales.

De 1900 se desprende que la decadencia de la burguesía se debió a los vicios y defectos morales que animaban sus existencias. De este modo, la intrincada y complejísima red que presupone el surgimiento del fascismo quedan fuera del discurso de Bertolucci en la adaptación de Di Giovanni.

El ambiente campesino con su folclore y sus deficiencias de lógica (desde el punto de vista gramsciano) nunca adquieren una concreción propias, con figuras que eslabonan un bello, pero imperfecto, poema; *poema épico* donde se destaca en forma principal un erotismo que no omite *cunnilingus*, ni *felaciones*, *menage a trois* y un acto pederasta, lubricidad donde la novela se desliza con magnífico ritmo y escritura atinada, donde la imagen aflora recuerdos y la sensualidad huele a establos o a perfume barato, donde se besa el vello púbico o se desvirga a una adolescente frívola; paraíso-infierno apto para la cópula lenta o salvaje, paraíso-infierno donde las mujeres degustan falos y los hombres lamen o simplemente rozan sexos que estallarán de placer a los primeros movimientos.

1900 es una novela irregular, con diálogos simplistas y obvios, con espléndidos párrafos eróticos y con una intención social que nunca llega a desarrollarse del todo por sus confusiones ideológicas.

NOTA: El guión original se encuentra publicado en dos tomos por la editorial Einaudi de Roma.

Andrés de Luna

N. Thomas di Giovanni: 1900 (*Novecento*) Ed Grijalvo, Barcelona 1977. Traducción de Amparo Burgos, 405 pp.

## Reloj de Atenas: crónica de un aprendizaje

Cronista por excelencia de las cosas pequeñas y cotidianas (*La feria de los días*), Jaime García Terrés se ha empeñado a lo largo de su obra en una lucha por la claridad. Bastaría leer sus apuntes sobre la crítica en México, o recordar los nombres de algunos de sus ensayos (*Sobre la responsabilidad del escritor*, *Los infiernos del pensamiento* —¿y qué título más revelador qué este?) para confirmarlo. Tanto en su prosa como en su poesía, ese deseo de iluminar se convierte a la vez en motor y en objetivo. Esclarecer y corregir: su obra ha adquirido con el tiempo el carácter de un testimonio que busca situar cada cosa en su lugar. Es cierto, toda obra literaria testimonia y refleja una historia, pero pocas lo hacen tan consciente y voluntariamente como la de García Terrés. Así, no es extraño que de los libros publicados hasta ahora, buena parte de ellos sean, en el sentido lato, *Diarios*, registro de reflexiones y sucesos, preocupaciones y deseos, voces anónimas y comentarios. La práctica intelectual y literaria es un intento de encontrarse con otros y con uno mismo.

Desde un principio, García Terrés se asume como personaje central de su obra: "Aquí, donde el papel se puebla / de temerosas letras invasoras." Lo que le permite actuar, al mismo tiempo, como creador y observador sin ocultar al lector sus experiencias.

De esta manera, *Reloj de Atenas* (\*) no

es sólo el testimonio —como lo han visto la mayoría de sus reseñadores— del golpe militar que tomó el poder en Grecia en 1967. El diario que García Terrés mantuvo a lo largo de su misión diplomática en Grecia es algo mucho más que eso. Es, simultáneamente, la descripción de una pasión y un desengaño.

El interés de García Terrés por Grecia no es nuevo de ninguna manera. De hecho, a partir de 1960, puede rastrearse en todo lo que hasta hoy ha escrito —en *Los reinos combatientes* existen algunas muestras.

En 1962, con la publicación de *Grecia 60: poesía y verdad*, se nos revela un helenista entusiasta y fascinado por el descubrimiento de la Grecia moderna, un visitante fundamentalmente: "...releo cuanto llevo escrito. Apuntes, impresiones, lirismo circunstancial, fragmentarias estadísticas, crónicas de ociosa lectura, episodios inherentes a la rutina del viajero. En ello, lo sé, no queda resumida la Grecia de 1960; este mosaico de tenues anotaciones refleja, cuando más, mi acercamiento amoroso a una tierra y un pueblo; esta narración marginal entraña apenas la constancia de un peregrinaje vagabundo y despreocupado." No obstante, *Grecia 60* es un libro espléndido; a pesar del tiempo no ha perdido su frescura y las imágenes que suscita conservan su capacidad de contagiar al lector el deseo de emprender el viaje. Y sin embargo, sólo podemos aceptarlo como un precedente. En realidad, sin la publicación de *Reloj de Atenas*, *Grecia 60* sería una obra inconclusa, válida solamente como un relato de viaje. *Reloj de Atenas* retoma la narración haciendo una breve pausa y reaviviza la intención de *Grecia 60*: dar una visión de la vida en la Grecia contemporánea. Pero el autor, esta vez, tiene una perspectiva diferente: rebasados los límites de la idealización y la sorpresa, Grecia comienza a mostrarse, poco a poco, como un país semejante a cualquier otro. Dice García Terrés: "Quisiera mantener la pasión por Grecia que experimenté al conocerla. ¿Es ello posible todavía?" Pero, como los enamorados, se va decepcionando conforme crece la convivencia con su amada. El mayor valor del libro radica precisamente en el enfrentamiento progresivo con la realidad griega, despojada de su prestigio histórico y mitológico.

Al respecto, las dudas y reflexiones aumentan a medida que el libro avanza: "Grecia no es ya la nación que fue. (...) "Los antiguos dioses han muerto. Eleusis yace



asfixiada por las chimeneas del progreso.

Quedan el cielo, el mar, las piedras. Lástima que uno necesite mucho más para vivir." (pag. 22). Y después del golpe de estado: "En cuanto a mí... ¿Me ha defraudado Grecia? Sin duda puse en ella demasiadas esperanzas. Y buena parte de las leyendas que en mí armaban su imagen no eran más que reliquias venerables y vencidas. Para colmo, la "gloriosa revolución de abril", como diría el brigadier Pattakós, con el pretexto de curar a la nación, le ha segado la fantasía, la sutileza y la libertad." (pag. 175). Pero no hagamos aquí un catálogo de citas citables; finalmente, y pese al desengaño, García Terrés admite en su persona la profunda huella dejada por Grecia: "Grecia no es cualquier parte del mundo".

En realidad, uno no sabe a ciencia cierta cómo reseñar un libro como *Reloj de Atenas*; conviven en él muchos más temas que los que inicialmente supondríamos, y no sería justo destacar sólo uno de ellos. Definido por el propio autor como un "álbum más o menos íntimo", *Reloj de Atenas* recoge en sus páginas breves e inteligentes ensayos sobre algunos de los más significativos poetas griegos contemporáneos, así como versiones de algunos de sus poemas (y por cierto, ¿por qué no se incluyó la versión completa de *Amorgós*, el hermoso poema de Níkos Gátsos? Los versos que se citan son verdaderamente impresionantes:

"Yo sé que el trueno ha escrito su nombre sobre tus labios

Yo sé que un águila en tus ojos construyó su nido"

ojalá que García Terrés decida publicarlo próximamente).

Existen también testimonios diversos: un encuentro con Ezra Pound (que, como muchos otros de los asuntos ocurridos en Grecia durante el periodo de redacción de *Reloj de Atenas*, conocíamos ya a través de los poemas incluidos en *Todo lo más por decir*), otro con Katsímbalis, el memorable *Coloso de Maroussi*, en fin. No sería justo, ya hemos dicho, destacar sólo un aspecto del libro: pero, ¿cómo evitar la parcialidad? Parece necesario que cada quien subraye el renglón que más le interese.

Uno de estos renglones, para nosotros, lo constituyen esas breves reflexiones, *preguntas* mejor dicho, que el autor se hace a propósito de la escritura. Su importancia radica no tanto en la "novedad" de esas preguntas como en las respuestas que da a ellas, ya que hablan mucho del sentido que el acto de escribir tiene para García Terrés: "Por qué esta necesidad de decir, de comunicar aun las cosas más triviales, de acumular renglones?

"En realidad me gusta escribir. Me agrada que las ideas vayan precisando su forma en el papel; que quede algo del fluir del pensamiento. Pensar —ya lo dijo Wittgenstein— es aprender. Esta quisiera ser la crónica de algunos aprendizajes." (pags. 95-96). Al mismo tiempo, estas líneas explican su estilo y sus ambiciones: "Partimos de un silencio, y nuestra última meta es otro silencio, que a sí y en sí solo se llena y se alumbr."

"¿Pero cuál es, entonces, el sentido de nuestros menudos, angustiosos trabajos cotidianos? ¿Por qué razón me siento en una silla, frente a una mesa, a devanar estos renglones?" (pag. 97) La respuesta se encuentra páginas adelante: "Me molesta la idea de escribir para mí mismo (...) Me divierte, en cambio, preparar una futura crónica para otros (aunque esos "otros" sean apenas un puñado)." (pag. 127). Leyendo estas líneas —que finalmente son una interrogación sobre el sentido del libro—, uno podría decir de *Reloj de Atenas*, como respuesta (utilizando una frase del mismo García Terrés referida a los diarios de Seféris), que "interesa por varios motivos; en especial porque destila en párrafos conmovedores sus experiencias."

Jaime García Terrés. *Reloj de Atenas*. Ed. Joaquín Mortiz, serie *Confrontaciones*. México, 1977. 294 pp.

Rafael Vargas

**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



**21**  
CESARE PAVESE

**22**  
CESAR DAVILA ANDRADE

**23**  
RUBEN BONIFAZ NUÑO

**24**  
ALVARO MUTIS

**25**  
CAVAFIS

**26**  
GERARD MANLEY HOPKINS

**MATERIAL DE LECTURA**  
SERIE POESIA MODERNA

DE VENTA EN: Librerías Universitarias, El Juglar, El Agora, Icaro, Jardín, Miquelín, C. U., Pab. Principal de la Torre de Relojes, Palacio de Minería, Casa del Lago, Discoteca Augusto Novaro, Departamento de Publicaciones, Adolfo Prieto 133 México 12, D.F.

poesía joven rumana

Labis, Ioana, Pitut, Malancioiu, Buzea,  
Alexandru, Blandiana, Paunescu, Ioan,  
Barbulescu

DARIE NOVACEANU  
PUERTA ABIERTA

La  
Máquina  
Eléctrica



Editorial

una editorial de poetas para poetas  
apartado postal 11576 México 11, d. f.

de venta sólo en

El Agora Librería Hamburgo  
Libros Escogidos Links Kurve  
Del Sótano Extemporáneos

**La Máquina de Escribir**



TITULOS PUBLICADOS:

1. Jorge Aguilar Mora: *U.S. Postage Air Mail Special Delivery.*
2. David Huerta: *Huellas de civilizado.*
3. Evodio Escalante: *Dominación de Nefertiti.*
4. Esther Seligson: *Tránsito del cuerpo.*
5. Adolfo Castañón: *Fuera del aire.*
6. Federico Campbell: *Pretextos.*
7. María Luisa Erreguerena: *Un día dios se metió en mi cama.*
8. Coral Bracho: *Peces de piel fugaz.*
9. Ricardo Yáñez: *Escritura sumaria.*
10. Ignacio Millán: *Psicoanálisis y poder.*
11. Mariano Flores Castro: *Desierto atestado.*
12. Juan Villoro: *El mariscal de campo.*
13. Carlos Chimal: *Una bomba para Doménica.*
14. Javier Molina: *Para hacer plástica.*
15. Rosario Ferré: *La caja de cristal.*
16. José Ma. Espinasa: *Son de cartón.*
17. Eduardo Urtado: *Ludibrios y nostalgias.*

Apartado Postal 21-998  
México 21, D. F.

# DIALOGOS

Artes / Letras / Ciencias humanas

Revista bimestral publicada por El Colegio de México, ofrece en su número 81:

Carlos Cortínez: *Un autorretrato espiritual del joven Neruda*; Bertran de Born: *Poema*; Mauricio Beuchot: *Microcosmos y lógica*; Homero Aridjis: *Tres poemas*; Guadalupe González: *La naturaleza de la política exterior soviética*; Verónica Volkow: *A Vlady*; Ramón Xirau: *Los nuevos filósofos: ¿Por qué no hubo polémica?*; Roberto Páramo: *Cómo conquistar a las mujeres*.

Creación literaria, ensayo poético, filosófico y político. Secciones fijas: *Epítgrafe*, *El eterno retorno*, *Artes* (por Alberto Dallal), *Libro a libro* (por Ramón Xirau), *Lecturas* (por Gabriel Zaid, João Paulo Morteiro y Mónica Mansour).

En esta oportunidad *Diálogos* ha sido ilustrada con una interesante colección de boletos de camión, iniciada hace más de quince años por el historiador Bernardo García Martínez.

*Diálogos* está a la venta en las principales librerías o directamente en:

EL COLEGIO DE MEXICO  
Camino al Ajusco 20, México 20, D. F.  
Tel. 568.60.33, exts. 364, 367, 368



## 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.

difusión cultural UNAM

## MATERIAL DE LECTURA



SERIE LAS ARTES EN MEXICO.

Alberto Dallal.

### 1 LA DANZA MODERNA EN MEXICO.

Agustín Piña Dreinhofer

### 2 ARQUITECTURA PREHISPANICA.

### 3 ARQUITECTURA DEL SIGLO XVI.

### 4 ARQUITECTURA BARROCA.

### 5 ARQUITECTURA NEOCLASICA.

### 6 SIGLO XIX: ARQUITECTURA PORFIRISTA.

### 7 ARQUITECTURA DEL SIGLO XX

DE VENTA EN: LIBRERIA ARVIL: Cerrada de Hamburgo No. 9, Tel. 525-57-73 LIBRERIA EL AGORA: Insurgentes Sur No. 1632, LIBRERIA UNAM: Insurgentes Sur No. 229, Tel. 574-33-31 LIBRERIA EL JUGLAR: Av. Revolución No. 1915, TORRE DE RECTORIA LIBRERIA AUGUSTO NOVARO PUBLICACIONES UNAM: Adolfo Prieto 133 México 12, D.F. Tel. 523-26-33



## los libros del mes

**NUEVA ANTOLOGÍA POÉTICA**  
Ernesto Cardenal

**TERRITORIOS**  
Julio Cortázar

**FUERZAS ARMADAS Y ESTADO DE EXCEPCIÓN EN AMÉRICA LATINA**

Mario Estéban Carranza

**FORMACION Y DESARROLLO DE LA BURGUESÍA EN MÉXICO. SIGLO XIX**

Ciro F.S. Cardoso y otros

**[P y P 60] MARIÁTEGUI Y LOS ORÍGENES DEL MARXISMO LATINOAMERICANO**

Selección y prólogo de José Aricó

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



**Ediciones Era**  
Novedades

Roger Owen / Bob Sutcliffe

**Estudios sobre la teoría del imperialismo**

Pierre Salama

**Sobre el valor**

Tomás Amadeo Vasconi

**Gran capital y militarización en América Latina**

Michael T. Klare / Nancy Stein

**Armas y poder en América Latina**

Jacques Valier

**El partido comunista francés y el capitalismo monopolista de Estado**

Ediciones Era

Avena 102 / México 13, D.F. / 581 77 44



## difusión cultural UNAM

**CARLOS PELLICER CARLOS FUENTES JORGE LUIS BORGES  
JAIME SABINES JUAN RULFO GABRIEL GARCIA MARQUEZ  
MUSICA VIRREINAL JULIO CORTAZAR LOS FOLKLORISTAS  
G. LAZARO CARDENAS PABLO NERUDA POESIA NAHUATL**

reediciones



**voz viva de méxico**

Manuel Núñez Nava

# Poema

Yo te conjuro, reptil, toma este pan bendito, come  
en el nombre de aquel anillo igual, del Otro  
que no has visto

Yo soy Manuel, él mismo  
todos los que yo he sido  
desde antes de la inicial conflagración  
desde antes del olvido

Y nada tengo ya  
en contra ni a favor

Abre tus alas  
que florezca tu sed, que termine  
el laberinto

Manuel Núñez Nava (1943), escribe y traduce poesía. Dirige actualmente el  
Departamento de Humanidades de la Dirección General de Difusión Cultural.

