

**REVISTA
DE LA
UNIVERSIDAD
DE
MEXICO**

U

**MARCO
ANTONIO
MILLAN
CONTRERAS
POEMAS
GUILLERMO
SHERIDAN:
BORGES
Y EL CINE
ALBERTO
DALLAL
EL MITO
Y LA CRITICA
ROBERT RICARD
SOBRE
SOR JUANA INES
DE LA CRUZ
CONCURSO
DE CUENTOS
EL CHOPO
BETH MILLER
SOBRE ROSARIO
CASTELLANOS
POESIA JOVEN
DE COLOMBIA**

SUMARIO

Volumen XXX, número 4, diciembre de 1975, enero de 1976

- Marco Antonio Millán Contreras
Recapitulación de vida o muerte, 1
- Eduardo R. Blackaller
Renovación en el silencio, 4
- Guillermo Sheridan
La crítica cinematográfica de Borges, 9
- Alberto Dallal
El mito y la crítica, 14
- Joaquín Sánchez Mac Gregor
El filosofar latinoamericano en la encrucijada, 22
- Robert Ricard
Reflexiones sobre el sueño de Sor Juana Inés de la Cruz, 25

I Concurso de cuentos El Chopo. Cuentos de Ricardo Clark,
Vicente Quirarte Castañeda y Guillermo Samperio.

-
- Beth Miller
Voz e imagen en la obra de Rosario Castellanos, 33
- Nelson Osorio Marín, Giovanni Quessep y otros
Poesía joven de Colombia, 39
- Eduardo Noguera
Los incensarios prehispánicos, 44
- Vicente Martín Hernández
Las murallas medievales de Salamanca, 53

LIBROS

- Los sistemas de signos*, de V. Ivanov, I. Rezvin y otros, por Antonio Millán Orozco, 59
- Hablan los capitanes*, de Andreu Claret Serra, por A. E., 59
- Maquinaciones*, de Carlos Isla, por Adolfo Castañón, 60
- Orígenes e historia del movimiento obrero en México*, de Jacinto Huitrón, por Jorge Velasco del Rincón, 60

Editorial

- El presupuesto universitario, (3a. de Forros)
- Portada: Abel Quezada Rueda,
Quien le tiene miedo a lo sublime

Universidad Nacional Autónoma de México

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

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

Director: Diego Valadés / Jefe de Redacción: Antonio Millán Orozco

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: \$ 10.00
Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello
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

**MARCO ANTONIO
MILLAN
CONTRERAS***

RECAPITULACION DE VIDA O MUERTE

I

Porque cuando trepida la cáscara terrestre
con truenos interiores,
y amoratados tumbos de luz desgarradora
intempestivamente hacen trizas el cielo,
caigo en abrumadora confusión
y remotos temores
(irredentos desde el estupefacto
ancestro paleolítico
que conduzco al futuro en seminal ascenso
con brotes reflexivos, generosos y osados)
retrogradan mis luces:
alteran los enlaces de ideas y sucesos
que la vida me impone
—como a otra de sus tantas
estructuras que pueblan el espacio inconcreto
por la luz expandido en vuelo interminable—
sin término ambiciosa
de entendimiento y móviles de sobrehumano empeño
a través de mi andante aliento fervoroso.

II

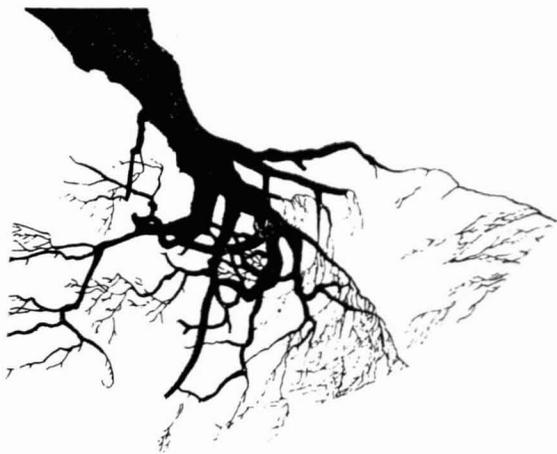
Porque también, si ocurre que el verdor afilado
y trémulo,
que extiende contra el viento la palma
con altivez danzante,
humilla o deteriora torpe huracán sonámbulo:
si desjarreta el vientre
de la nube, la cólera del rayo,
y derrumba en oleadas de entrecortados hilos
hacia la baja atmósfera las montañas pluviales
de airosa crestería, con derroches aciagos:
si devasta las eras y aniega las labranzas
y en cienos corruptores hunde granos y espigas,
me doy tanto y tan hondo al desastre,
que asumo
su compendio de daños colectivos
que apropiado asunto de mi extraviada estrella
consagrado exprofeso a mi exclusivo duelo.

III

Porque en fin,
siempre,
cuando
meteoros ignorantes de su poder maligno



* Morelia, Mich. (1913). Su obra poética ha sido ponderada, entre otros, por Pablo Neruda: "Tu poesía es incorrecta como un camino en la tierra, tiene mala ropa y ronca en los rincones solos y sombríos de nuestra América patética y profunda que aprendemos a conocer a sollozo limpio. Alabo tu poesía, Marco Millán, en forma no circunstancial, sino de manera definitiva, porque posee la substancia ciega, (*Poetas de México*, Ed. América, México, 1943, p. 280).



—casualmente inhumanos:
tal vez como reflejos de otros seres mayores,
por demás, inocentes,
en el cósmico engrane del espacio y el tiempo—,
o las premeditadas atrocidades peores
dispuestas en el Orbe con precisión científica
desatan sus rigores
contra mi grey incauta, dispersa y distraída,
por obra de unos cuantos opulentos caníbales,
por privilegio infame de un puñado de prójimos
distanciados del hambre y el amor comunales;
ebrios de fuerza impura y furor posesivo
del ajeno producto

—penosamente alzado
variamente,
doquiera uno tira los ojos—:
con megalomaniaco masoquismo ecuménico
apuro el sufrimiento plural hasta las heces
durante dilatados instantes catastróficos,
donde conjugo azoros de víctima estrujada
por ciegas potestades de incomprensible impacto,
y de conciencia súbita
de mi culpa (por cuantas vidas frustra la mía,
de la grey gusanera,
con sólo discurrir,
o ser o estar tan sólo. . .)

con retorcidas cláusulas
ideológicas
y arduas urgencias viscerales
de acción vindicativa, redentora del caos
—todavía en ciertas formas
mantenido a extramuros del examen y el juicio
del creador escondido tras la zarza del verbo
entre espesas murallas de ignorancia doliente
y ánimos ilusorios de esclarecer alguna
tiniebla impenetrada por el entendimiento
obstinado, mas lento, de mi estirpe mutante
—así fuera mediante sacrificios furiosos
explosivos por pura purulencia nihilista—,
cuando no un decaimiento
plúmbeo,
un cansancio inmenso sin tasa disolvente
dispuesto en cuanto cuenta
de odiseas sin Penélope mi timón desgajado:
con fácil mansedumbre, el retorno sumiso
—tal el pródigo hijo ya escarmentado—
al *no ser* primigenio.

IV

Por tanto,
necio insisto,
retornado al objeto
místico y amoroso que llevo hasta tus manos
y a tus ojos diversos por medios cabalísticos
de orientación sinfónica:
es decir, al hirviente
hormiguero de chispas
disparado hacia el logos que desde cierta mente inmediata o remota
estructura las letras de este combusto escrito:
—aclinatorio en suma

de que por temperamentales
inclinaciones líricas a la tensión dramática
martirizado vibro por cualquier contingencia
dañosa, enajenada o propiamente. . .
desde la estancia mínima, inmensamente oscura
del átomo más íntimo,
surcado por pungentes saetas aflictivas,
hasta la más lejana profundidad celeste
que la idea conjetura con cifras esforzadas:
donde el sol evidencia su proporción humilde
de grano indiscernido en la esparcida arena
galáctica,
sondeando del seno del vacío. . .

V

Testimonial
reitero sin táctica sintáctica
con ardiente premura de cubrir mi objetivo
tras tan acrisolados retorcimientos previos—,
de que por eso sólo:
por confundir los fines y enrevesar los medios,
enajeno lo propio, cargo con lo indebido
y me otorgo dolientes derechos lamentosos;
de que nomás por eso:
por miopes conjeturas
de arraigado engreimiento sentimental,
por débil
orgullo resentido produce,
en otros tiempos, arduos silogismos sofistas
para llamarte puta
ingrata, pervertida, intolerable,
muerte viviente,
meta disoluta de la tarea tremante del poeta.

**EDUARDO
R. BLACKALLER**

RENOVACION EN EL SILENCIO*

La esperanza es el hombre

Nazim Hikmet

La Sinfonía y coro final sobre la oda de Schiller a la Alegría para gran orquesta, 4 voces de solo y 4 voces de coro, dedicada al Rey Federico Guillermo III de Prusia, Op. 125, (Título original de la Novena Sinfonía) fue escrita, de noviembre de 1823 a febrero de 1824, en Mödling. La concepción de esa magna obra ocupó a Beethoven varios años: en 1817 ya existía un esbozo. La última gran sinfonía se estrenó en Viena, durante un memorable concierto celebrado el 7 de mayo de 1824 en el teatro Karntner, gracias a los esfuerzos de los viejos amigos del compositor que lograron disuadirlo de la idea de presentar esa composición en Londres. Debemos decir que para entonces la popularidad de Beethoven había casi desaparecido. El músico, prematuramente envejecido, llevaba la vida de un solitario retirado de la actividad social. Los años gloriosos de su existencia eran sólo un recuerdo. Quizá la rareza exterior, el brusco carácter y el trato agresivo, agravados por la sordera, contribuyeron para que el silencio y el vacío crecieran en torno suyo.¹ También la pérdida de muchos de los amigos cercanos, unos porque murieron, otros porque abandonaron Viena, ejerció influencia en el olvido que, poco a poco, rodeó a Beethoven. Por otra parte, la entrega a las tareas mezquinas que se derivaban de las dificultades creadas por los familiares, mermó su capacidad de trabajo hasta un punto tal, que la crítica llegó a decir que el genio estaba agotado: entre la octava y la novena sinfonías hay un lapso de 12 años. Sin embargo, la causa principal que determinó la pérdida de la popularidad de Beethoven fue el enorme éxito de la ópera italiana, en particular de las obras de Rossini. Este compositor puso todo su talento —la inagotable inventiva melódica, la orquestación fácil, pero audaz, la agilidad para el tratamiento del drama y la comedia musicales—, al servicio de las formas artísticas de masas. El público de Viena, como el de todas las capitales europeas, prefería la ópera,² no la música absoluta.

Beethoven intentó poner música a la *Oda a la Alegría* desde su juventud, cuando la marsellesa alemana encarnaba como ninguna otra obra de la literatura las aspiraciones democráticas del pueblo. Y no parece una conjetura sin base la suposición de que sobre Schiller cayó la acción de la censura, bajo cuya sombra siniestra surgió la alegría en substitución de la libertad.³ Quizá no aventuramos el juicio si decimos —atendiendo al temperamento y a las concepciones del músico— que Beethoven amaba al poema no porque lo vinculara a las primeras inquietudes de la vida juvenil plena de esperanza, sino más bien porque respondía a sus aspiraciones humanísticas. En todo caso los dos elementos están estre-

chamente unidos, ya que el compositor volvió la mirada hacia Schiller cuando el surco que abrió su existencia era muy hondo y podía dar al poema, como sucede casi siempre en la producción madura de los grandes artistas, la riqueza de contenido de toda la experiencia vital.⁴ No obstante, él jamás consideró a la Novena una obra definitiva ni mucho menos el punto final de su actividad creadora. Contra cualquier supuesto que afirme lo contrario están las notas, encontradas entre los papeles del compositor después de la muerte, donde trazó el esquema para la décima sinfonía.

Una obra como la Novena, tan avanzada para su época, de tan vastas proporciones y al parecer tan ajena al gusto del público vienés, no podía menos que ir al fracaso. Y sin embargo, el concierto del 7 de mayo constituyó una apoteosis para el compositor y fue su último gran triunfo. En medio de un frenético delirio que obligó a la policía a intervenir, el auditorio tributó al maestro cinco salvas de aplausos; esto es, dos más de las que se daban a la nobleza. De espaldas al público, completamente sordo, ajeno a lo que sucedía en la sala, Beethoven *miraba* el entusiasmo en el rostro de los miembros de la orquesta y los coros, sin advertir el júbilo que se apoderó de los asistentes. Una cantante⁵ tomó al viejo por el brazo y lo volvió hacia una masa humana que, en pie, agitaba sombreros y pañuelos: sólo entonces comprendió el impacto que produjo la sinfonía. La reacción de la corte fue diferente, desde luego, muy propia de la estrecha y sórdida mentalidad de sus integrantes. En efecto, disgustados porque el público rompió el protocolo de la corte, los nobles no dieron ayuda económica al compositor. El estreno de la *Novena* sólo ocasionó a Beethoven satisfacción moral. Poco después se realizó la segunda ejecución que fue un fracaso.

Como las otras sinfonías la Op. 125 tiene cuatro movimientos: *Allegro, ma non troppo, un poco maestoso; Molto vivace; Adagio molto e cantabile y Finale*. En la carta de Beethoven a Schott del 13 de octubre de 1826 y también en un *Post scriptum* de una carta a Moscheles, el compositor *metronomizó* “enteramente la sinfonía”. La disposición total de los tiempos es la siguiente: *Allegro ma non troppo; Molto vivace; presto; Adagio, tempo primo; Andante moderato; Finale presto; Allegro, ma non troppo; Allegro assai; Alla marcia; Andante maestoso; Adagio divoto; Allegro enérgico; Allegro ma non troppo: Prestissimo; Maestoso*. Hay una pequeña diferencia entre la carta a Schott y el *Post scriptum* de la carta a Moscheles. En la primera dice *Adagio, tempo primo* (negra igual a sesenta) y en la segunda *Adagio molto e cantabile* (negra igual a sesenta). Aunque la indicación del metrónomo es la misma, la referencia que hay en la carta a Schott al *Allegro, ma non troppo* puede acelerar el tiempo del *Adagio* si se interpreta en sentido directo. Debe decirse que los directores de orquesta usaron siempre la versión enviada a Moscheles. A principios de siglo el director de la *Royal Academy* de Londres, Sir

* Del libro del mismo título, que en breve aparecerá editado por el Fondo de Cultura Económica.



Villiers Stanford descubrió que en las ediciones de la *Novena* la indicación del metrónomo relativa al *trío* del *Scherzo* no correspondía al original. El *tiempo* estaba marcado al doble de velocidad.

La tonalidad de la *Novena* —Re menor— está subordinada, sin duda, al carácter de la parte coral, sobre todo al tema expuesto en *Mayor* en el *Allegro assai*. La introducción de los coros en composiciones de este tipo no era, como muchos críticos pretenden, una innovación; otros maestros habían creado antes obras con esa característica. El propio Beethoven en la *Fantasia para piano, coro y orquesta Op. 80*, estrenada en Viena el 22 de diciembre de 1808, utilizó la fuerza expresiva del instrumento solista, los coros y la orquesta. Tampoco es la *Novena* una especie de resumen de las anteriores, aunque así lo consideren incluso musicólogos tan serios como Paul Bekker. Hay una conexión de la *Sinfonía Op. 125* con las anteriores, principalmente con la *Heroica* y la *Quinta*, pero el nexo tiene que ver, sobre todo, con la problemática social abordada por el compositor, problemática que él nunca separó de su experiencia vital. En ese sentido, no en ningún otro, la *Novena* es la superación de los planteamientos anteriores. Pero sería absurdo buscar un vínculo esencial con otras obras, por ejemplo con la *Sonata Op. 27 No. 2*.

Intentar una *descripción* del contenido de la *Novena* es un camino fácil para hacer el ridículo. Sin recurrir a relatos arbitrarios, como el de Wagner,⁶ sólo es posible decir que los primeros tiempos están subordinados al *Finale* y que su contenido presenta una gama de sentimientos contradictorios. Es el mismo proceso difícil que en la vida conduce a la alegría. Nada más. Pero puede resultar una frase vacía afirmar que los primeros tiempos preparan el cuarto. En rigor, la cosa no es tan simple. Beethoven dejó un testimonio que ayuda a comprender el primer tiempo de la *Quinta* y permite, sin buscar interpretaciones inventadas, asimilar el contenido fundamental, la esencia de la obra. En la *Novena* es tan evidente el contenido de la *Oda* de Schiller que el compositor no dejó más indicaciones. En la *Op. 125* hay que escuchar los primeros tiempos partiendo de los rasgos del cuarto; en la *Quinta*, por el contrario, hay que *escuchar* los tiempos finales a partir de la característica del primero. Y esto tiene valor sólo si se quiere enriquecer el goce de las sinfonías con una información más o menos exacta sobre las intenciones del compositor. De otra manera, lo anterior sale sobrando.

Son más valiosas algunas indicaciones técnicas. La orquesta de la *Novena* es, entre todas las utilizadas por Beethoven, la más compleja y rica; es la orquesta moderna. Además del cuarteto de cuerda, emplea un flautín, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, un contrafagot, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones, dos timbales, bombo, triángulo y cimbales. Esta orquesta hizo posible, en cierto sentido, la sorprendente audacia



armónica que inicia el *Finale*; un acorde formado con todos los sonidos de la escala. Aunque la disposición de los grupos instrumentales da una sólida base diatónica a diferentes acordes, la entrada de conjunto de la orquesta produce un efecto único, como un grito desgarrador.

El tratamiento de las voces fue, en su época, muy criticado. Algunos músicos decían que, como el maestro estaba sordo, había olvidado los límites y la resistencia de las cuerdas vocales.⁷ En realidad no era así. Cuando la ópera italiana imponía un estilo ligero y superficial, Beethoven mostró las posibilidades ocultas de las voces, tanto para la expresión de un sombrío patetismo como de la más exaltada y regocijante alegría. Ya en la *Novena* se encuentra la paradoja del Beethoven tardío que, según Adorno, es conflagración entre extremos, potencia de disolución. Estas obras “representan catástrofes”, pero, en el arte, es la forma de advenimiento de lo nuevo.

La *Novena Sinfonía* tuvo una respuesta adversa de la crítica. Examinando los primeros estudios sobre ella, las crónicas de los conciertos y las opiniones de los músicos hallamos juicios que la consideran como un “notable error de un maestro afectado de sordera completa”, una obra “doblemente larga de lo que debiera ser”, “extravagante y absurda”. Schumann protestó contra la interpretación de Wagner y éste, a su vez, afirmaba que Mendelssohn no entendía ni la *Octava* ni la *Novena*, resultando ambas incomprensibles en su versión. Por su parte, el propio Mendelssohn escribió a su amigo Droysen: *Las partes instrumentales pueden considerarse entre las más bellas producciones artísticas; pero en cuanto aparece el canto, me siento perdido, no comprendo nada.* La asimilación de la *Novena* se produjo en un proceso gradual,

cuyos escollos y dificultades no fueron extraños, por lo tanto, ni siquiera a los grandes maestros de la música.

Después de las dos ejecuciones vienesas la Op. 125 comenzó, poco a poco, a ser conocida en el mundo. El trabajo de Wagner, Mendelssohn, Berlioz y otros músicos y críticos permitió que ya en la segunda mitad del Siglo XIX la obra fuera conocida en toda Europa. En América la *Novena Sinfonía* entró a las salas de concierto y se difundió en el presente siglo.

Casi al mismo tiempo que en la *Novena Sinfonía*, Beethoven trabajó en la *Misa Solemne* en Re mayor Op. 123. Las dos obras están en la cúspide de su actividad creadora. *La Misa en Re* fue escrita para la exaltación como arzobispo de Olmütz del archiduque Rodolfo, protector, amigo y discípulo del compositor. Sin embargo, quedó terminada cuando ya el solemne evento había transcurrido. Indudablemente la Misa es una de las grandes expresiones de la música religiosa occidental, a pesar de su franco carácter profano, de la falta de unidad estilística —el recitativo del *Agnus Dei* y las melodías del *Benedictus* y del *Gratias* fueron concebidas en el estilo operístico italiano, contradiciendo a la fuga del *In vitam venturi*— y de la violación de algunas prescripciones litúrgicas, como en el *Gloria*, donde la *intonatio* fue suprimida y el coro entra directamente con el *Gloria in excelsis Deo*. Por otra parte, la extensión de los tiempos y las dificultades que presentan tanto la orquesta como el coro, impidieron la asimilación de la Op. 123.

El epígrafe dado por Beethoven a la *Misa solemne* la ubica de entrada en el mismo contexto de la *Novena Sinfonía*: *Salida del corazón, para que vuelva de nuevo a los corazones.* Sin embargo, la obra es muy superior a las misas anteriores. Hay en ella una aproximación mejor al equilibrio interno de la religiosidad profun-



da y honestamente practicada, aunque Beethoven nunca la experimentara. Lo anterior es claro en algunos episodios del *Credo* y del *Sanctus*. El *Credo*, como el *Gloria*, está concebido sin respetar las normas litúrgicas, pero cuando los solistas cantan el *Crucifixus*, hay una especie de marcha fúnebre de honda religiosidad; asimismo, en el *Sanctus*, el solo de violín que describe el descendimiento del cielo es un acierto de esta obra singular y fantástica.

Algunos fragmentos de la *Misa Solemne* se estrenaron en el mismo memorable concierto en que se presentó la *Novena*. Como la censura no permitió que se utilizara la palabra *misa* en un anuncio de teatro, el programa fue redactado en los términos siguientes:

- "1. *Gran obertura --Op. 124--*.
 - "2. *Tres grandes himnos con solo y coros*.
 - "3. *Gran sinfonía con un final, solos y coros, sobre el texto de la Oda a la alegría, de Schiller*.
- "Dirigirá Ludwig van Beethoven en persona."

Este es el lugar y el momento para hacer la apreciación general de la obra de Beethoven. En torno a Beethoven ha existido una polémica permanente. Su obra ha suscitado siempre opiniones contradictorias, aunque la discusión muchas veces reflejó, más que un esfuerzo por penetrar en la esencia de la producción beethoveniana, los problemas planteados por el desarrollo de la sensibilidad musical en las diferentes épocas. Así tenía que suceder. La obra de Beethoven es tan completa y tan rica que bien permitía y permite tomarla como una referencia, como una guía, como el eje en torno al cual se mueven los parámetros musicales. De esa manera procedieron Liszt y Debussy.

Si miramos retrospectivamente y nos detenemos a observar la actitud de los contemporáneos de Beethoven hacia la obra de éste y la reacción de la crítica, encontramos una situación semejante a la que se produjo después de la primera edición del *Quijote*: La obra de Cervantes fue juzgada como un libro humorístico, un divertido relato de aventuras, ligera la forma, superficial el contenido. Poco más o menos ese es el juicio actual de un niño. Y en realidad eran niños aquellos hombres. Limitados por las condiciones históricas de su época no podían penetrar hasta el corazón de la obra cervantina. Igual sucedió con Beethoven. El asombro infantil de quienes escucharon por primera vez su insólita orquestación no era otra cosa más que el efecto del futuro anticipado. El atisbo genial del compositor obligaba a los contemporáneos a tener reacciones pueriles.

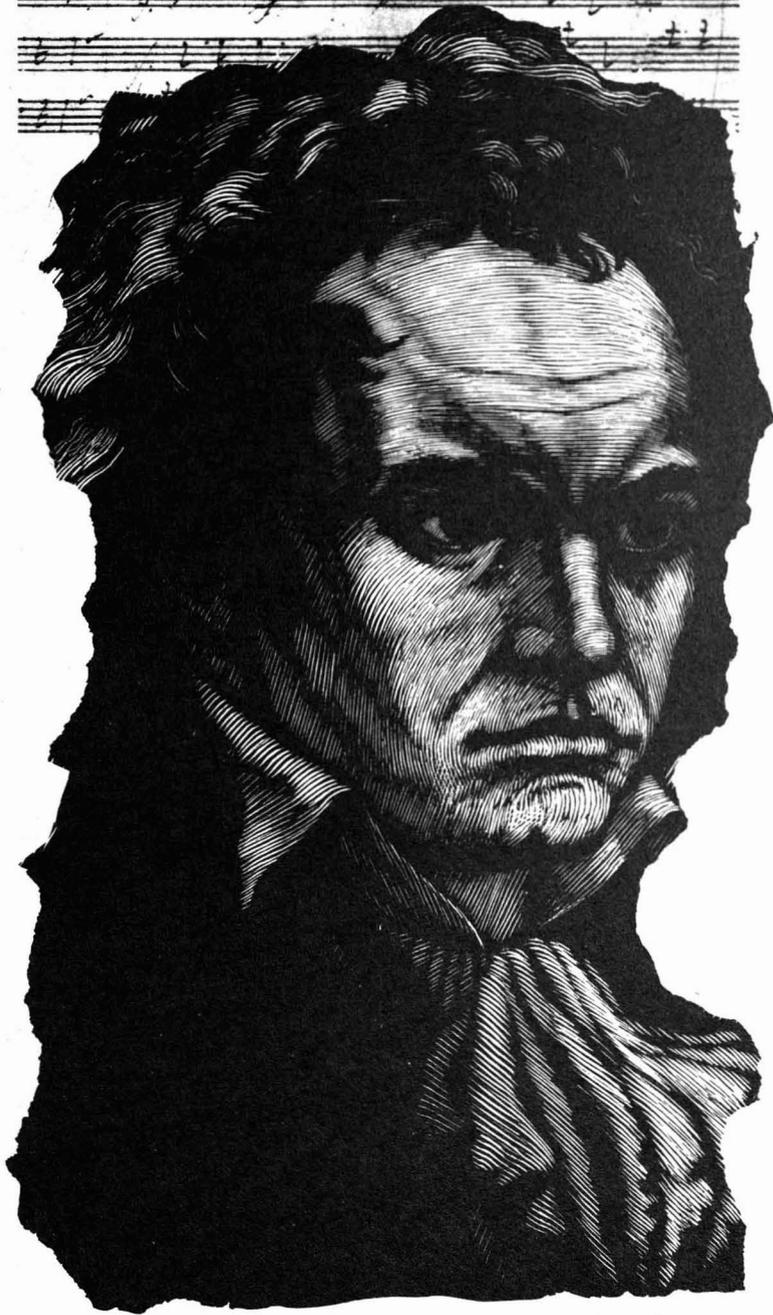
Cada maestro del arte se adelanta a su tiempo. Lo que acredita su talento es precisamente la capacidad de revelar las nuevas tendencias del desarrollo cuando están aún en germen. No es que tarde en imponerse, sino que llega *antes* a donde la propia

sociedad marcha. En ese sentido, los hombres del futuro no son los que gustan charlatanear *sobre* el futuro, son los que sacrifican la existencia *por* el futuro. De estos era Beethoven. Y no sólo por su obra.

Quien estudie sin prejuicios la vida del compositor encontrará cómo él orientaba la existencia, casi instintivamente, hacia el desarrollo universal de la personalidad, hacia el desenvolvimiento armónico e integral de las dotes y potencias humanas que se expresa en el despliegue total de la riqueza espiritual, de la autenticidad moral y de la perfección física. Al romper el curso consagrado de las cosas en una situación que no permitía el florecimiento completo del hombre, era un poco como si Beethoven hubiera recordado a sus coetáneos "el olvidado asombro de estar vivos", como si hubiera derribado por un instante inmenso "las paredes invisibles, las máscaras podridas que dividen al hombre de los hombres" y mostrado la imagen limpia del futuro. Un futuro que hoy no encuentra aún realización cabal.

Beethoven vive en la conciencia de los hombres a través de su obra. Todavía hace algunos años, no muchos, el conocimiento del músico se limitaba a un grupo de sus composiciones; hoy, prácticamente, toda su producción es patrimonio de la sociedad. Diversas causas han contribuido a la asimilación vasta del aporte beethoveniano. El incremento del número de orquestas, salas de conciertos y ejecutantes, la facilidad con que los actuales medios de comunicación llevan a la sociedad las grandes obras de arte, la ampliación del tiempo libre, y consecuentemente del interés de capas de la población cada vez mayores por la cultura, etc., son factores que ejercen y ejercerán influencia en la formación estética del hombre al difundir el producto de la creación artística en todas las épocas. Sin embargo, la extensa base social de la obra de Beethoven, sin menospreciar en forma alguna lo anterior, procede de sus rasgos propios.

Si la finalidad del arte es *humanizar al hombre*, perfeccionar los sentidos, enriquecer la característica psicológica y contribuir al despliegue armónico de la personalidad, ningún músico como Beethoven presenta una obra tan equilibrada en todas esas direcciones. En efecto, la renovación que produjo cobra significado si la examinamos desde el ángulo del enriquecimiento cualitativo de los sentidos; un avance tan grande en el desarrollo de los analizadores auditivos que apenas hoy el público puede comprender su lenguaje musical. Por otra parte, la audacia en la técnica nunca constituyó una mera exploración formal, académica y fría. Al contrario: la búsqueda de nuevos recursos era el procedimiento que seguía para dar una expresión adecuada a la nueva sensibilidad. El complejo psicológico de la música beethoveniana, resultado de su multifacético sistema de relaciones con el mundo, no podría manifestarse en las viejas formas. Son estos elementos, aunados al enfoque totalizador de lo humano, los que dan a la producción de



Beethoven una diferencia extrema en el contenido de las distintas obras junto a una perfecta unidad del conjunto. Su música es, en el más amplio sentido del término, un verdadero *medio espiritual de vida*, ella permite, *por* el goce de la belleza, la expansión integral de las fuerzas esenciales del hombre.

Notas

1 En una nota de la policía secreta de Viena, fechada el 30 de noviembre de 1815, se dice: "La sesión artística celebrada ayer no ha servido para aumentar el entusiasmo por el talento de este compositor, que tiene sus partidarios. Frente al bando de sus admiradores, que adoran a Beethoven, se yergue una aplastante mayoría de *inteligentes* que se niegan en absoluto a escuchar, de hoy en adelante, sus obras".

2 La *ópera concierto* fue en el siglo XIX el principal espectáculo de masas. La denominación genérica, *ópera italiana*, con que a veces se alude a ese tipo de obras, no es, en rigor, exacta. Históricamente, la *ópera concierto* surgió como una reacción de la *Escuela de Nápoles* —A. Scarlatti (1659-1725); Pergolesi (1710-1736) y otros— frente al drama musical florentino, que ya en el Siglo XV intentaba reconstruir la tragedia griega. Aunque Gluck y Mozart orientaron su actividad contra la *ópera concierto*, más tarde el inagotable talento de Rossini la puso de nuevo en un primer plano. El *Fidelio* de Beethoven tiene sus raíces no sólo en Gluck y Mozart, sino también en los primeros renacentistas florentinos. Igual puede decirse de Weber y Wagner y de la gran ópera dramática francesa de Spontini y Meyerbeer. Verdi recibió el influjo de esos maestros.

3 "Tampoco creo que la última parte (de la Novena) sea una Oda a la alegría; debe verse como una *Oda a la libertad*. Se dice que Schiller, bajo la presión de la censura debió reemplazar la palabra *libertad*. (*Freiheit*) por *alegría* (*Freude*), y que Beethoven tuvo conocimiento; yo estoy convencido de ello. La alegría no se conquista, ésta se ofrece y se posee, mientras que la libertad debe ser conquistada; por esto el tema de Beethoven comienza pianísimo en los bajos, y pasa por algunas variaciones para estallar al fin triunfante." (Rubinstein, *La Música y sus representantes*. Traducción de Julián Carrillo).

4 "La misma máxima moral en la boca de un muchacho que la interprete correctamente, no tiene el mismo alcance y significado que en el espíritu del hombre lleno de experiencia de la vida, para quien expresa toda la fuerza de su contenido." (Hegel, *Ciencia de la lógica*, "Introducción").

5 Los primeros intérpretes de la *Novena Sinfonía* y de la *Misa en Re* fueron Carolina Unger-Sabatier, Enriqueta Sontag, Antón Heizinger —tenor— y el bajo Seipelt. La obra fue dirigida, en realidad, por el violinista y viejo amigo de Beethoven Ignacio Schuppanzigh.

6 La interpretación de Wagner fue redactada para ayudar al público y se distribuyó entre los asistentes al concierto dado en Dresde en 1846. Wagner dirigió la *Novena Sinfonía* por primera vez en esa ocasión. La finalidad que perseguía, era preparar al auditorio e introducirlo en el ambiente de la música, por eso en su exégesis recurre al *Fausto* de Goethe y establece una relación entre algunas escenas de esa obra y los tiempos de la Sinfonía. Se trata, por lo tanto, de una abierta interpretación extramusical hasta cierto punto justificada, si se toman en cuenta las circunstancias históricas y las dificultades que planteaba entonces la asimilación de la Op. 125.

7 Beethoven tuvo dificultades con H. Sontag y C. Unger, primeras intérpretes de la *Novena*. Las dos pidieron al compositor que introdujese algunos cambios en los solos. En vano le decían que su melodía traspasaba los límites de la voz humana. Beethoven repuso que eso no era culpa suya, sino de la voz.

**GUILLERMO
SHERIDAN**

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA DE BORGES

Edgardo Cozarinsky señala que su recolección de críticas cinematográficas borgianas (*Borges y el cine*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1974), escritas entre 1931 y 1944, constituye solamente un inventario provisional de los numerosos y contradictorios aspectos del interés de Borges por el cine. Dicha recopilación incluye un apresurado y breve estudio preliminar, una interesante crónica acerca de la manera en que Borges llegó a formar parte de las lecturas de los directores europeos de vanguardia (Goddard y Straub, por ejemplo), más como escritor, claro está, que como teórico del cine, y dieciséis críticas¹ que abarcan unas veinte películas o films (término este último preferido por los argentinos). Sirviéndome aquí de la fuente proporcionada por esos textos y algunos otros, procuraré destacar aquellas constantes que nos permiten acceder a la concepción borgiana de la cinematografía.

Borges le ha confesado a Meilleret:

“Creo que las críticas de cine no tienen ninguna importancia. La mayoría de los filmes de que hablo pertenecen más bien a la historia del cine. Son más que nada una antología de un cine muy antiguo” (*Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Monte Avila Eds., Caracas, 1971, p. 96).

Sin embargo, no hay duda de que el cine fue para el joven Borges una actividad de capital importancia: “En esa época —dice— me gustaba infinitamente el cine, fue mi gran pasión” (*Entrevistas*, p. 43), como lo fue para muchos otros escritores, que veían en él una nueva manera de aproximarse a la realidad, de objetivizar el mundo, aunque —huelga aclararlo— la relación entre el cine y la literatura no tardó en hacerse retroalimenticia (Borges piensa en Conrad y en Joyce, y se puede pensar también en Faulkner y en Dos Passos).

Al Borges de 1931, “caprichoso y arbitrario”, que tenía opiniones “tajantes” y “quería decirlo todo”, y que tomaba la oportunidad de hacerlo por haber leído un libro o visto un film, el cine se le descubrió como se le ha descubierto el mundo todo: la aventura del conocimiento que, ante él, se objetivaba en su plana superficie con un extraordinario potencial lúdico.²

En el prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia* (1935) anunciaba:

“Los ejercicios narrativos que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de Von Sternberg. . .” (p. 7)

y en el prólogo a la edición de 1954 (1a. en EMECÉ) agregó que los cuentos que componen el libro no son

“otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo pueden agradar. . .” (p. 10)

Puede pensarse, fácilmente, que esa “superficie de imágenes” es el cine (“simbolización lumínica del movimiento” lo llamó, en 1916, don Alfonso Reyes; cf. “Cine, teatro, máscaras”, en rev. *Diálogos*, II, 7 nov.-dic., 1965). Las primeras obras narrativas de Borges pueden estar muy contagiadas de este gusto por lo “plano”, por lo “aparente”. *Historia universal de la infamia* es, en efecto, una obra en la cual el interés del autor va más hacia la creación de una *circunstancia* que hacia la siempre cuestionable búsqueda de la profundidad psicológica. Quizá esto suceda por el ya tradicional desprecio de Borges hacia el individualismo³, que lo lleva a centrar su atención en un tipo de obra concebida bajo la idea omnipresente del destino, de la historia y del tiempo, ante la cual el individuo es efecto y no causa.

Leyendo sus críticas cinematográficas, nos encontramos continuamente frente a un concepto del cine que radica sobre todo en su capacidad de crear circunstancias, en su habilidad para plantear más que para discernir problemas metafísicos o sociales. Borges, como todo escritor, es por oficio (o sea: por instrumento) un artista cuya idea de la realidad radica en la palabra y en el discurso. El campo connotativo que abre la palabra en el entendimiento de un espectador es lo que distingue a la prosa de Borges y la convierte en una forma de escritura peculiarmente significativa y unida, a la vez, a su enunciación escrita.

Recordemos, que, en la literatura de Borges, lo narrativo no discrimina entre ficción y no-ficción y su atractivo primordial consiste en exhibir ese juego dialéctico entre la ilusión y la realidad que se despliega en la mente del lector ante ese extraordinario estilo, ambiguo y plural, decantado de un discurso de notable sutileza. Las imágenes creadas por el discurso literario le parecen a Borges más “artísticas” porque aceptan en la estructura de su significación, simultáneamente, la subjetividad del lector con la objetividad del lenguaje escrito, la fantasía, el eco intelectual, el juego, las “huellas”. Recordemos, por ejemplo, sus espectaculares y discursivas “enumeraciones caóticas”. A Burgin le confesó, una vez, hablando de las ilustraciones de John Tenniel para las *Alicias* de Carroll, que “las imágenes visuales le quitan a lo escrito su matriz de pesadilla”, (cf. Richard Burgin, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Taurus Ed., Madrid, 1974, p. 75), lo que es una muestra notoria de un escepticismo sensorial muy patente en su obra posterior. En esa misma ocasión, citando a uno de sus autores predilectos, Henry James, advertía que “no creía en las ilustraciones porque se captan de un sólo vistazo, y, claro, como el elemento visual es más fuerte, un dibujo logra causar un impacto total, esto es, si se ve, por ejemplo, el dibujo de un hombre, se ve



de una vez; mientras que si se lee algún relato sobre él, o una descripción suya, entonces la visión es sucesiva. La imagen es completa; está, en cierto sentido, en la eternidad o en el presente."⁴ En los cuentos de Borges, sin embargo, lo *visual* no suele ser muy importante en el juego narrativo —especialmente en aquellos escritos al agravarse su enfermedad— pero cuando lo es, rebasa toda posibilidad de ilustración por estar casi siempre ubicado en el contexto de la memoria o del movimiento. Borges considera que, en efecto, la literatura tiene un vigor plástico que se dirige, en forma fatalmente inevitable, a lo que Stevenson llamaba "el ojo de la mente", (Cozarinsky, *Borges y el cine*, p. 17), y que consiste en creer que de todo libro recordamos más la impresión subjetiva de una escena que las palabras con que fue narrada (pero ése es, claro, un fenómeno derivado de la lectura más que del texto mismo).

En su hermoso ensayo *La postulación de la realidad* ya explicaba Borges que "el hecho mismo de percibir y de atender es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia comporta una deliberada omisión de lo no interesante" (*Discusión*, p. 69), que, por lo tanto, nunca deja de ser pertinente. De ahí que el conflicto más notorio consista en que ese choque entre simultaneidad (imagen) y sucesión (escritura) se complique tanto en aquellos cuentos que Charbonnier llama "cuentos en los que no hay necesidad de *ver*", en los que el lector se abandona al "placer intelectual movido por un arte combinatoria sin imágenes" y que, según Borges, se deben a la creciente falta de "imaginación visual" (Charbonnier, *El escritor y su obra*, Siglo XXI Eds., México, 1967, pp. 87-88) como "La Biblioteca de Babel", que sería todo lo contrario a "El hombre de la esquina rosada", escrito como un film de Von Sternberg.

En esas 16 críticas cinematográficas nos encontramos, pues, frente a un Borges que se debate entre lo formativo y lo informativo, entre el eterno espectador que mira y que admira, que, simultáneamente, es capaz de poseer una visión y de realizar una revisión. Irónico, furioso a veces, sarcástico hasta el delirio, eminentemente lúcido, Borges no intenta explicaciones analíticas exhaustivas y reduce sus comentarios a crear una ubicación genérica del film, estableciendo divergencias y similitudes con otras películas del mismo autor, del mismo país, de la misma época, aparentemente sin más ambición que explicarse a sí mismo — y a un grupo de amigos — por qué el film le ha gustado o no. Acentúa aspectos a su parecer notables y llama la atención sobre ellos con adjetivos precisos, discretos en la alabanza o cáusticos en la mordacidad. Nunca menciona a los actores (aunque en alguna ocasión recuerda "las espaldas cenitales de Greta Garbo"), pero constantemente alude a los directores; la fotografía le merece, acaso, un par de calificativos ocasionales; dos veces se detiene en la escenografía: o sea que prefiere, en pocas palabras, centrar su



atención en lo que hace que el cine sea cine (la verosimilitud) y no en lo que hace que sólo lo parezca.

Consciente de que el cine es un hecho perceptible e intelectible que toma parte de la realidad para sucederse y crearse, y de que la impresión de realidad es lo que da sentido al género, Borges centra en ese problema su apreciación, más fenoménica que estética. Ante todo pide credibilidad, o sea un sentimiento extraño a él, pero presente en la película (como una especie de "estilo"), que le obligue a creer, que le convenza de lo que está sucediendo en el film (sin importar que éste sea "insólito, realista o fantástico"). Hablando con Burgin, Borges citaba a "un amigo" que decía:

"...si alguien cantaba o bailaba en una película debería hacerlo mal, porque de otra manera la película sería una especie de



representación [...] Citaba a Chaplin que pensaba que, dada la facilidad de la fotografía, no era necesario fotografiar bien, porque entonces el espectador piensa en los fotógrafos y eso es tan malo como un lector que piensa: aquí hay una mancha de color local y, por lo tanto, un escritor" (Burgin, *Conversaciones*, pp. 102-103).

Borges pide, entonces, al cine que se "desconstruya", que se delate a sí mismo como cine, condición necesaria para derivar de él una verosimilitud condicionada desde luego por la aceptación mutua (del cineasta y el espectador) del carácter no homológico con la realidad, captada en pos de lo que Borges llama "una realidad alucinatoria" (Cozarinsky, *Borges y el cine*, p. 27), genuina dentro de sus métodos discriminatorios (de otra realidad que no sea la filmada) y distintivos (lenguaje, escenografía, etc.). Lo peor con lo que un espectador de cine puede encontrarse es con lo que Borges llama "lo inconveniente", que es, por ejemplo, el caso de "City Lights", de Chaplin, cuya "carencia de realidad sólo es comparable a su carencia, también desesperante, de irrealidad" (Cozarinsky, p. 28). Es interesante que Borges pida una consustancialidad a nivel cinematográfico entre lo verosímil y lo convincente para aceptar una buena película - no es, al menos, tan radical como Alfonso Reyes ("Cine, teatro, máscaras", p. 7) que exigía que el actor se matara después de una buena actuación -o bien, la destreza del director para crear una película real (y aceptar entonces sus condiciones, no las de su idea de lo real) o hacerla voluntariamente irreal y acatar su carácter lúdico.

Lo más grave, a su criterio, es que un director ignore a qué nivel está trabajando, pecado en que le parece que incide Eiseinstein en su *Acorazado Potiomkin*, pues le parece insostenible que el buque bombardeé a quemarropa "el abarrotado puerto de Odessa sin otra mortandad que la de unos leones de piedra" (Cozarinsky, p. 32). El reproche va no sólo contra la evasión de lo real natural (o estadísticamente lógico): la masacre que debería haberse producido; sino más específicamente contra el hecho de que el problema haya sido resuelto de esa manera por un afán político (o, al decir de Borges: "maximalista" [sic] que lleva al film a lo más opuesto al realismo: "el melodrama o la alucinación" [entiéndase: "ideología forzada"] (Burgin, pp. 102-104).

Borges insiste en varias ocasiones que la cámara debe respetar la disgregación de la realidad objetiva cuando filma, o, más bien, "la vaguedad de nuestra percepción de la realidad". El cineasta

Eiseinstein o el Von Sternberg sonoro, por ejemplo- olvida que las muchas justificaciones son contraproducentes e insiste tanto en justificar las motivaciones de su realidad a filmar, que cae en la ideología o en el melodrama convirtiendo su película en una obra "temerariamente normal". Este afán de verosimilitud toca inclusive lo referente a la escenografía:



"Sternberg, para significar Marruecos, no ha imaginado medio menos brutal que la trabajosa falsificación de una ciudad mora en suburbios de Hollywood con lujo de albornos y piletas de altos muecines guturales que preceden el alba y camellos al sol" (Cozarinsky, p. 29).

o también:

"Los episodios preliminares parecen falsos. Ello se debe a esa calle demasiado típica, demasiado europea (en el sentido hollywoodense de la palabra;... (Cozarinsky, p. 36)



Quizá algo peor que la incapacidad de manejar la verosimilitud en la película (y quizá consecuencia de ello), le parece a Borges, es la incapacidad de "narrar con imágenes", de muchos autores que caen en "meras antologías fotográficas" (defecto muy evidente en las películas soviéticas (Cozarinsky, p. 27). Ataca este error de orden narrativo, convencido de que sólo la correcta sucesión de las imágenes puede alcanzar el tono narrativo, puesto que le otorga al film una "coherencia creativa en sí mismo", y hace notar el fácil peligro que hay en la habilidad fotográfica (imagen) que va en detrimento de la "destreza cinematográfica" (montaje y movimiento: narración).

Esto es notorio en dos películas cuyo argumento novelado conocía de antemano y frente a las cuales no quiso utilizar su famosa salida ante "los Hermano Karamasoff" de Ozep:

"Yo desconozco la espaciosa novela de la que fue excavado este film: culpa feliz que me ha permitido gozarlo, sin la continua tentación de superponer al espectáculo actual la recordada lectura, a ver si coincidían." (Cozarinsky, p. 27)

La declaración —citada por Bianco para apoyar su tesis del "humorismo consustancial" en Borges— esconde un problema que provoca, pues, dos de sus críticas más interesantes por el conflicto impostergable entre lo literario y lo cinematográfico. No es que haga competir ¡ni más ni menos que a Conrad y Stevenson! con dos películas de las que él llama "incapaces de rehusar los encantos peculiares de lo caótico", sino que es interesante la manera en que delimita los géneros.

En la primera, "Sabotaje" de A. Hitchcock (27), inspirada en la novela *El agente secreto* de Joseph Conrad, advierte Borges que él hubiera dado con la filiación, pero no "con el respiratorio y divino verbo inspirar", y señala, texto en memoria, que Conrad describe a Mr. Verloc como un hombre vicioso cuyo rostro diabólico era prueba de que su carácter no era malo, y personaje al que Hitchcock "prefiere traducir en un inescrutable satanás eslavo-germánico". Borges no lamenta la infidelidad al texto tanto como la substitución que necesariamente produce esa infidelidad y que es "una deplorable tarea subalterna". Conrad, piensa, se aplica intelectualmente al análisis psicológico de un hombre que mata a un niño y "Hitchcock dedica su arte a que nos entristezca esa muerte". Borges no especula sobre las causas de esa infidelidad al texto, quizá buscando que el juicio brille por su ausencia; lo achaca a la simple imbecilidad del adaptador o a la mala interpretación del autor, pero en ninguna de las críticas parece aceptar que el cine (y principalmente el de Hollywood) posee un carácter comercial que impone una serie de reglas, originadas en las estadísticas económicas que hablan de un público favorecedor de



ciertas situaciones melodramáticas nefandas y arquetípicas de su cultura. Pero no parece interesarle, y quizás con razón, lo extra-artístico, considerándolo materia de la sociología o de otra disciplina. Conmovería el candor con que Borges se dedica a exponer, con la claridad y la altura de sus mejores ensayos, por qué "El hombre y la bestia" de Viktor Fleming (Cozarinsky, pp. 67-68), falsea *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, si no supiéramos que es su verticalidad intelectual lo que lo lleva a este su quizá más furibundo ataque al mal cine:

"Hollywood, por tercera vez, ha difamado a Robert Louis



Stevenson. Esta difamación se titula “El hombre y la bestia”: la ha perpetrado Victor Fleming, que repite con aciaga fidelidad los errores estéticos y morales de la versión (de la perversión) de Mamoulian. . .”

La profética tonada empleada por Borges no esconde su desprecio hacia la “perversión moral” que implica desvirtuar a un texto de su posibilidad de significaciones, para reducirlo a términos hollywoodescos que lo obligan a pagarles, en su crónica, con la misma moneda:

“El Bien para los pensadores de Hollywood, es el noviazgo con la pudorosa y pudiente Miss Lana Turner; el Mal (que tanto preocupó a David Hume y a los heresiarcas de Alejandría), la cohabitación ilegal con Fröken Ingrid Bergman. . .”

No sólo le parece inmoral esta disminución; le parece peor aún que ni siquiera la hubieran filmado con cordura: “la estructura del film es aún más rudimentaria que su teología”, ya que alega que si Stevenson dejó para el capítulo nueve la ilustración del lector respecto a la dualidad de Jekyll, Fleming, en las escenas iniciales del film deja “que Spencer Tracy apure sin miedo el versátil brebaje y se transforme en Spencer Tracy, con distinta peluca y rasgos negroides”. La ironía imperante en toda la crónica implica un evidente desprecio, creciente además, a los refritos californianos del período sonoro, y que lo llevan a concluir: “la fotografía y la palabra son artes diferentes e incomparables”, convencido ya de la pobreza de posibilidades temáticas de Hollywood:

“... el aviador que, mediante una conveniente catástrofe, muere para salvar al compañero de quien su mujer está enamorada; la falaz mecanógrafa que no rehusa donaciones de pieles, departamentos, diademas o vehículos, pero que abofetea o mata al dador cuando éste se propasa; el inefable y alabado repórter que busca la amistad de un gangster con el puro propósito de traicionarlo y de hacerlo morir en la horca. . .” (Cozarinsky, p. 70)

Y entonces surge una película que le provoca un entusiasmo tal que le hace revivir sus esperanzas en el género: *Ciudadano Kane*. Años después de haberla visto le confesó a Burgin que cuando la vio por primera vez, se dio cuenta de que “Orson Welles había inventado el cine moderno” (Burgin, p. 104).

Quizá lo “moderno” de Kane consistía para él en que la película “tiene por lo menos dos argumentos” (Cozarinsky, pp. 64-66) y que, por lo tanto, puede ser “vista” a varios niveles. El primer nivel, de “una imbecilidad casi banal” quiere “sobornar el aplauso del público distraído con la historia del millonario que,

vanidad de vanidades, añora su infancia”. El segundo, dice, recuerda el nihilismo de Kafka (a quien después Welles homenajeó con una maravillosa versión de *El Proceso*) en una historia que sólo puede llamar “metafísica y policial, psicológica y alegórica a la vez” (términos muy usados ahora para calificar la obra de Borges mismo), y que intenta reconstruir el alma de un hombre a través de toda su vida. Moderna quizá también por la utilización de un rompimiento metódico de la cronología y “una rapsodia de escenas heterogéneas” (cuya invención literaria atribuye al Conrad de *Chance*), que sólo investiga la identidad de Charles Kane: “ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien”, y concluye con un calificativo que, en boca de Borges, es el mejor homenaje: “esta película es un laberinto”, “adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra”.

Fervientemente antinacionalista “*Los muchachos de antes no usaban gomina* es indudablemente uno de los mejores filmes argentinos que he visto, es decir, uno de los peores del mundo”; (Cozarinsky, p. 52), sin caer en el chauvinismo —léase prudentemente cosmopolita—, agudo en la detección, discreto en la alabanza, ágil para detectar valores y consecuente con lo fallido, Borges dejó una crítica auténticamente fiel a los aún inexistentes principios del cine y que él buscó en sí mismo; iluminadora en el mejor sentido de la palabra. Prefirió ver en el cine un juego, una nueva, aunque menos capacitada, referencia cultural, como las Enciclopedias o los mapas arcaicos o las lenguas muertas; en fin, una nueva fuente de “lectura” (el “único oficio que he tenido”, dijo, si mal no recuerdo en *Elogio de la sombra*) que aún poblará sus recuerdos ahora que rara vez va al cine, a “oír cine”, y a verlo “por interpósita persona”.

Esos ojos que se llenaban de lágrimas ante la muerte de un gangster ahora asisten a una función eternamente prolongada, irrepitible, íntima, inasible, misteriosa como una lectura que sólo Borges puede realizar.

Notas

1 Publicadas en la revista *Sur* (entre 1931 y 1944) aunque Meilleret comenta que Borges le ha dicho que nada más entre 1929 y 1937 realizó 56 críticas (aparecidas no sólo en *Sur*, sino también en *Crítica* y en *El Hogar*).

2 Que llevó a Borges, en colaboración con Bioy Casares, inclusive, a escribir dos argumentos cinematográficos en 1937: *Invasión* y *Los otros*, incluidos por Cozarinsky en su libro.

3 Opuesto a su idea épica defendida, según él, por el “western” de Hollywood.

4 *Ibidem*, p. 76 (Véase también: G. Charbonnier, *El escritor y su obra*, p. 88). Como diría Barthes: “La imagen visual nunca provoca una alusión verdadera, pues sabemos que aquello que se nos muestra no se halla en realidad aquí”.

24
ARRIGHI

**ALBERTO
DALLAL**

EL MITO Y LA CRITICA

Cuando cabalmente logramos *entender*, mediante la reflexión, las causas y las razones de un fenómeno o de un suceso, de manera automática nos alejamos, eludimos o dejamos invalidada la oscuridad del nivel mítico. Si comprendemos científicamente el desarrollo de un fenómeno, ¿para qué seguir alimentando nuestra razón de mera sensibilidad, de ese campo de la mente del hombre que se vincula principalmente con lo desconocido, con lo inexplicable, con el misterio? Sin embargo, las ideas del siglo XX se han embrollado o desarrollado en tal magnitud y proporción que no pueden sino aceptar el impulso poderosísimo de una dinámica universal que antes despreciaban: los acontecimientos. Hoy se razona, más que antes, en términos de "realidad objetiva". Hoy el hombre busca comprobar lo que ya sabe sometiendo al mundo que lo rodea a las pruebas directas; así, la naturaleza de la realidad, sea ésta social, política, económica o artística, aparece a los ojos del hombre del siglo XX como un campo de experimentación, como una entidad "comprobable" o empírica. Las ideas y los hechos deben armonizar, en toda su magnitud, con su realidad *real* y por lo menos con una parte de sus reflejos: los pensamientos, conceptos, ideas y definiciones que el hombre ha logrado acumular a través de la historia.

No obstante, los acontecimientos resultan tan complejos, múltiples y vertiginosos (y la realidad y fuerza de sus orígenes nos resultan en ocasiones tan inaccesibles) que nos vemos obligados a acogernos a nuestras más inesperadas percepciones, a nuestras sensaciones más inverosímiles, para percibirlos. En el plano de la cultura (así: cultura, en general), se han "abierto" percepciones recónditas e inesperadas, "subconscientes", que se refieren siempre al mito, o al menos a una idea o imagen mítica que todos los pueblos de la Tierra aplican o "ponen en marcha" sólo en la medida en que sus objetivos lógicos y teóricos, sus "conocimientos", alcancen un límite; según su "capacidad de discernimiento científico" aviste un obstáculo.

Así, ante el resurgimiento de variadas formas de análisis no codificado o clasificado (esoteria, misticismo, interpretación "cibernética", sensualismo, captación extrasensorial, parapsicología, astrología, etc.), la mentalidad de algunos grupos humanos contemporáneos (principalmente de las clases medias intelectuales no adscritas a los movimientos revolucionarios) intenta captar y "calificar" la realidad mediante nuevos procedimientos. En general, este tipo de aproximaciones al entendimiento de la realidad indica angustia por saber cuál es la orientación, el camino, el curso de los acontecimientos. Pero asimismo estas actitudes se refieren a un tajante menosprecio a los conductos abiertos por las ciencias, el arte y los movimientos político-sociales más revolucionarios de nuestra era. Ante la "desocialización" (cientifización) y vulgarización de las ideas (por ejemplo, las ideas marxistas del cambio social), algunos grupos intentan la huida hacia una supuesta

originalidad. A una supuesta "elementalidad" en la explicación marxista de la historia y la sociedad, estos grupos oponen un prurito de misitificación y sofisticación que (si bien interesantes como objetos de estudio) reaniman algunas posiciones reaccionarias y francamente retrógradas.

En el ejercicio de la crítica, estas fuerzas o impulsos se manifiestan, quiéralo o no el ejercitante, cuando el análisis "reflexivo" no abarca todas las fases que se afirman en torno a la ubicación, a la naturaleza, al origen o al desarrollo de una obra. Debemos siempre partir del supuesto de que el crítico no necesariamente domina toda el "área de acción" de la obra u obras o tendencias que analiza, y de que al carecer de un método específico de indagación crítica requiere de un instrumento adecuado para describir el hecho, la obra o el fenómeno de su análisis. Este instrumento puede ser lo que denominamos simple y llanamente *sensibilidad*, aunque la operatividad de dicho instrumento sólo resulte "intachable" en los parámetros propios del proceso creativo. Este crítico, sin ser el dominador de esa "ciencia crítica" (metodología sistematizada, aplicada, experimentada) podrá aportar lo suyo si reconoce de antemano que en su aprehensión del objeto de estudio y su análisis sobre él persistirá un reconocimiento de que se sigue un camino "sensible", auténtico, que es posible mostrar sin falsas caídas intelectuales. En este sentido, nosotros, lectores, estaremos frente a una crítica no "especializada", y no obstante operativa, de la misma manera que cualquier individuo puede hallarse ante alguien (un dirigente, un amigo, un compañero) que explicará a la sociedad y el mundo según sus propias (más precisas) percepciones.

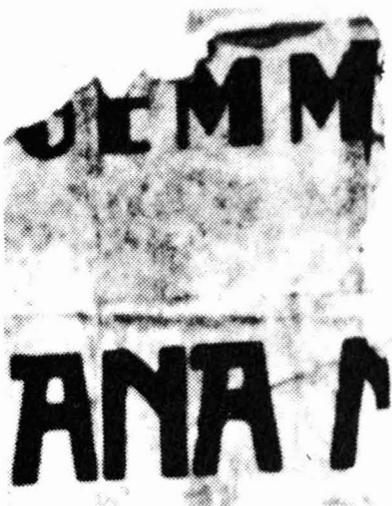
Debemos aceptar que dentro de nosotros, como en la mentalidad del "sensible" crítico, ya existen elementos culturales eficientes desde el momento en que nos acercamos a la crítica —como concepto o como ejercicio— para entenderla y desarrollarla. Este impulso, esta fuerza interna que nos une a la obra, que nos obliga a acercarnos a ella, que nos inquieta, nos ofrece por lo menos una certeza: su propia existencia. De ella podemos partir para desembocar en el esclarecimiento y posiblemente en la definición. Podemos, pues, partir de una energía, de una actitud, de una disposición, para arribar —tal vez— al entendimiento, a un tipo de razón que, metodológicamente hablando, podemos considerar como primer paso para abarcar el conocimiento científico.

Ahora bien, no se encierra en todas estas elucubraciones un cierto malabarismo engañoso. Al hablar de impulso mítico, de mito, le asigno el criterio de que existe una "tradición ingenua", un mundo rico y perdurable que la mente del hombre ha percibido y utilizado en diversas etapas de la historia de la humanidad; una capacidad de percepción colectiva que ha hecho actuar a la gente y que la ha conducido a la plena concientización. Este mundo —o "submundo", si hemos de aplicar una terminología estrictamente



científica— ha sido avistado y penetrado con lucidez por pensadores como Freud y Jung, descrito y especificado por ensayistas de la talla de Ernst Cassirer y Erich Kahler,¹ según los cuales existe una forma “mitológica” de actuar y de ver las cosas y fenómenos de la realidad, una etapa “mitológica” de la historia en que la “mitología era una forma de vida y de conducta”. A los mitos y actitudes míticas podemos acudir porque, según nos parece, en los tiempos que corren cada uno de nosotros lleva sus mitos a cuestas, carga con ellos hasta el momento preciso en que la experiencia, la realidad (con sus fenómenos y acontecimientos) y nuestra propia capacidad de discernimiento nos insertan en la explicación racional, en la plena conciencia, en el razonamiento, en el *logos*. Aparentemente, en este punto surge una contradicción: mito versus pensamiento científico. Sin embargo, sabemos que aun en la etapa histórica actual, el conocimiento científico no es patrimonio colectivo sino sólo en lo que respecta a una *suma de conocimientos*. Es decir: la ciencia, el arte, la tecnología de hoy no constituyen una propiedad social ni sus respectivos campos configuran una metodología del *discernimiento colectivo*, que significaría la “concientización de la actividad colectiva”, la cual sólo sobreviene en aquellos momentos en que se agudiza la acción revolucionaria. En este sentido, debemos estar conscientes de que utilizar una energía, un impulso (sensibilidad, tendencia ritual, percepción mitológica) para arribar al conocimiento del mundo y sus objetos, no significa lo mismo que identificarse, acatar, supeditarse a la simbología mítica como límite de la explicación de este mundo y estos objetos. En lo que se refiere al desarrollo de la crítica, se trata, entonces, de utilizar un rudimentario instrumento del conocimiento para aplicarlo, desarrollado, a la capacidad colectiva del conocimiento sensible individual o social. Aún más: incluso los “sistemas de ideas” se hallan rodeados muy frecuentemente de un aura mítica que los hace inaccesibles para los especialistas e interesados. La crítica actual, de esta situación, intenta ir a la raíz del fenómeno, del acontecimiento, de la obra, para “limpiarla”, para hacerla clara, para “uniformizarla”.² En una palabra, la tarea de la crítica actual consistiría en insertar el mito en la conciencia colectiva para “cientifizarlo” y al final superarlo. A cualquier tipo de actitudes míticas podemos recurrir porque, además de ser una realidad en el mundo actual, en las sociedades actuales, estamos más que obligados a prestarle atención a nuestros propios impulsos por alcanzar el conocimiento si no queremos permanecer inmersos en la irracionalidad o en la ignorancia ante una realidad muy compleja o complicada, muy llena de acontecimientos y obras y secuencias y etapas y movimientos vertiginosos.

Así pues, puede entenderse con claridad que no estoy hablando de magia, sino de un método que, como lectores o críticos, podemos ir construyendo paulatinamente a partir de nuestros propios impulsos, de nuestras propias búsquedas de entendimiento,



de nuestras propias fuerzas hasta ahora ocultas.

El lenguaje y la cultura como mitos

Vivimos inmersos en la cultura y en el lenguaje sin darnos cuenta de ello. Nuestro lenguaje y nuestra cultura particulares ya están "hechos" en el momento en que nos son transmitidos. Nosotros sólo obedecemos el impulso (necesario) de asimilarlos y prolongarlos. A la cultura la "percibimos" sin que de nuestra parte exista una noción precisa de cuáles son sus orígenes y contradicciones, sus peculiaridades, sus corrientes, sus obras, sus defectos, sus posibilidades. Nuestras nociones de la historia, la naturaleza, los orígenes y la trayectoria de nuestra cultura son casi siempre elementales y nos cuesta trabajo y esfuerzo, atención, ubicarlas en nuestro conocimiento. Lograr esto implica un despliegue de esfuerzos intelectuales. Creemos que sólo los especialistas, los estudiosos, los intelectuales deben y tienen una idea precisa del desenvolvimiento de la cultura. Si a estas circunstancias añadimos el rápido desarrollo de la ciencia, la tecnología y la obra de arte, entenderemos por qué la cultura se nos aparece como un mito, como un cúmulo de sensaciones complejas y en ocasiones confusas que nos hieren la vista, el oído, el tacto, el cuerpo mismo, pero que a la postre sólo "se muestran" a nosotros y permanecen alejadas, fuera de nuestros alcances.

De la misma manera, tendemos a pasar por alto otra peculiaridad de la cultura actual, regional o internacional: la aparición de élites, de super-especialistas en cuestiones culturales, de ideólogos, de por así decirlo "dirigentes" de la cultura. En la época actual, la cultura tiene mucho de "percepción generalizada" y los secretos y conocimientos particulares parecen apoyarse en grupos o individuos aislados que afirman y predicán lo que es y debe ser, el ser y el deber ser de la cultura. Al lego, al consumidor común y corriente, sólo le queda aceptar y asimilar mecánicamente lo que otros han "trabajado" con tanta asiduidad. Sólo en términos políticos e ideológicos (¿a quién representa, a qué grupo de poder encumbra tal obra, tal hecho, tal hacedor de cultura?) es posible ejercer y manifestar una crítica de la cultura que sitúe y confronte, que esclarezca y cuestione.

Al lenguaje lo manipulamos, lo utilizamos sin conocerlo, sin sentirlo como parte de nuestro existir reflexivo, cuando es a través del lenguaje que nos comunicamos con los demás y hacemos nuestra la información que creadores y dirigentes nos muestran o nos transmiten. En cierta forma, el lenguaje está presente, dentro de nosotros, en todo momento; forma parte de las funciones que cotidianamente ejercemos en nuestros trabajos y en nuestros ocios, en nuestros afectos y en nuestros problemas. La acción del lenguaje es, por fortuna, simultánea a la de la existencia e incluso las impresiones y las experiencias que recibimos a través de

conductos distintos a él, deben ser traducidas, pensadas, en términos de lenguaje. Tanto la conciencia reflexiva (razonada, racional, estabilizada) como la conciencia mítica (religiosa, meramente sensible) se configuran definitivamente, en el lapso que le toca a cada una de ellas existir, a través del lenguaje.³ Será culpa nuestra que no utilicemos el lenguaje para entender la realidad (o nuestro objeto de estudio) y sí para confundirla con él; que no aprovechemos su "capacidad de reflejo" (reflexión) y sí su acción mitificadora.

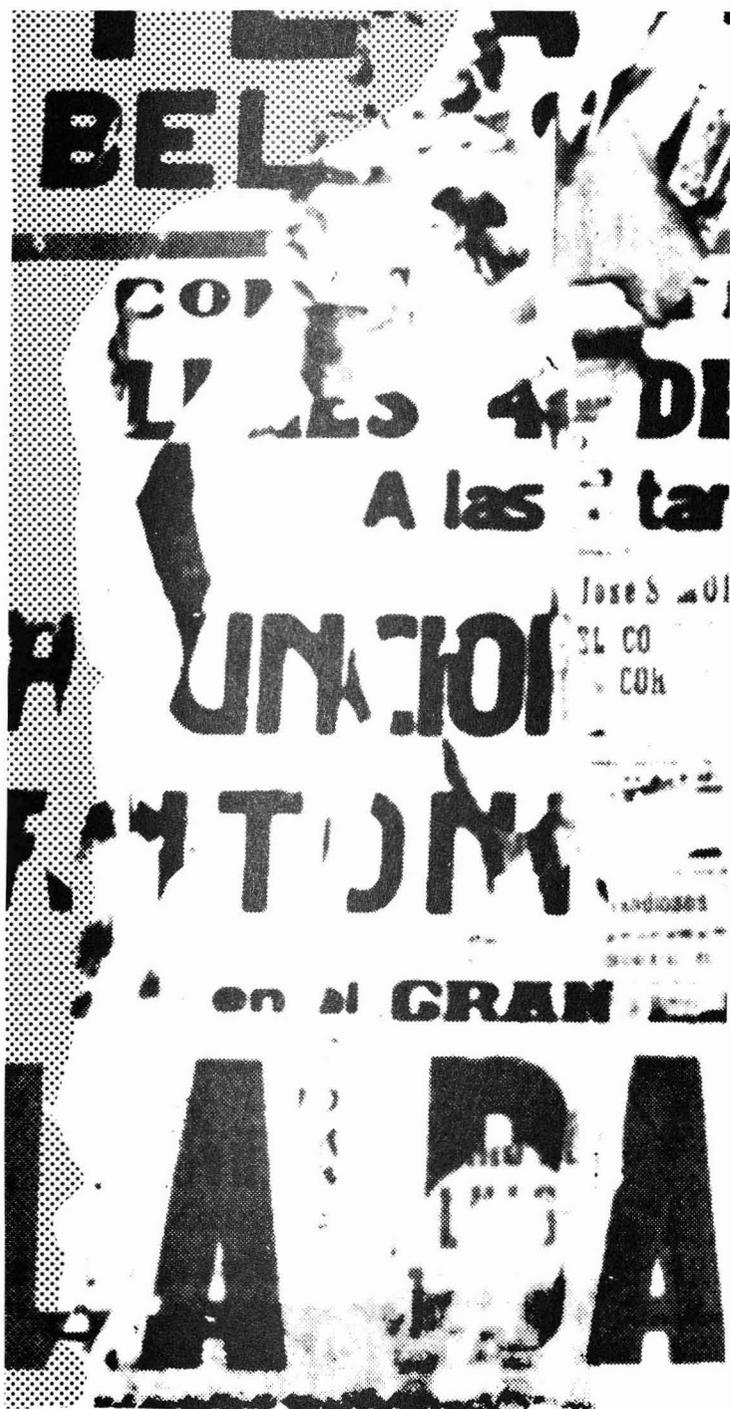
Por tanto, resulta fácil comprender que formamos parte y nos mantenemos inmersos en dos mitos fundamentales o, más bien, en dos zonas que consideramos míticas a falta de una explicación racional, científica de ellas: la cultura y el lenguaje. Pero como sucede con el desarrollo mismo de las relaciones artísticas, científicas, intelectuales, la manipulación de estos mitos se halla en manos de un sector reducido de la sociedad, de la misma manera que las relaciones de producción, del comercio y de la economía, se hallan sujetas a los designios de unas pocas personas que poseen precisamente un aparato productor y distribuidor de los bienes objetivos y sociales. Es decir: aun los mitos se nos ofrecen en los aspectos que más convienen y que escogen sus dueños. En el contexto de la relación cultura-lenguaje, sobreviene una liturgia parecida a los procedimientos del rito religioso: hay ofrecimientos para el grupo de fieles sojuzgados, pero los fieles participan pasivamente en los servicios. Lo mismo podríamos aducir en lo que se refiere a la crítica: especializada o no, auténtica o no, la observamos alejada de nuestra propia cultura y de nuestro propio lenguaje sin saber que el tiempo habrá de calificarla en forma aún más intransigente que la utilizada por ella en torno a la obra o el suceso.

Debemos adquirir plena conciencia (y responsabilidad) de que aun en sus rasgos míticos, la cultura y el lenguaje nos pertenecen y podemos acercarnos a ellos, asimilarlos, aprehenderlos y utilizarlos como instrumentos que nos aproximan al conocimiento, a la verdad y, simultáneamente, a la oportunidad de ejercer la crítica y a través de ella el cambio del *statu quo*:

La crítica como actitud

La crítica es, antes que nada, una actitud implícita a la existencia. No podríamos actuar ni tomar medidas con respecto a múltiples fenómenos, a múltiples experiencias, si dentro de nosotros (o en la superficie de nuestros cuerpos, a veces a flor de piel) no existiese esta actitud. En el plano del lenguaje y de la cultura, la actitud crítica actúa incluso sin que nos percatemos de ello, de la misma manera que ante una situación social dada los individuos y los grupos actúan, según se dice, por sensibilidad, instintivamente. (En el plano del lenguaje, ¿no sobrevienen *lapses*, aparentes equivocaciones, que nos ponen en guardia ante la realidad y nos informan





de una "crítica" que proviene de nuestro ser interior, del inconsciente?) En igual forma, nuestro "ser mítico" nos inserta en la cultura a través de inclinaciones por tal o cual obra o actividad, por una preferencia "x" que nos llama a atender cierto aspecto del hacer cultural y no otro distinto. Este fenómeno, nuestra inclinación, es ya una actitud crítica, pues si indagamos a fondo las razones, las causas de tal preferencia penetraremos de lleno en el plano de la crítica racional, ese tipo de crítica que, sistematizada en sus procesos y peculiaridades, ha sido configurada como *corpus* en las distintas actividades, acciones y disciplinas de la vida social e intelectual del hombre a lo largo de su historia.

La crítica como tránsito al conocimiento

Ahora bien, nosotros no nos atrevemos a llamarle "crítica" a este acto de selección. Sin un sistema hecho, acabado, relacionamos nuestro impulso mítico con respecto al lenguaje y a la cultura, pero carecemos de una meta más alta que es la de alcanzar una máxima concientización en el campo de nuestras selecciones e inclinaciones. La aceptación de este proceso podría aportarnos un valiosísimo material que sólo en nivel resulta diferente al que manejan los críticos especializados y los profesionales de algunas disciplinas y actividades. Lo mismo podríamos decir con respecto al lenguaje. Aunque en su generalidad lo observamos como un elemento mítico, o sea: como totalidad, cada uno de nosotros posee ya un lenguaje propio, un lenguaje que permite reflexión y comunicación, un lenguaje que hemos seleccionado inconscientemente a través de nuestra existencia, de nuestro trabajo, de nuestras elucubraciones, de nuestras pláticas y disertaciones. Si cada hombre descubriera en sí mismo las características de su propio lenguaje y asimilara el lenguaje de los demás, enriqueciendo el suyo, no haría otra cosa que ampliar y profundizar la acción de la comunicación colectiva; no haría otra cosa que seguir el trayecto repetitivo y dialéctico (en todos sentidos) que ha sido común a la literatura y a su historia. Aunque mito, el lenguaje es trascendencia. El lenguaje escrito, las palabras escritas, en mucho han participado en la dialéctica de esta trascendencia: en la ineludible acción de romper el monolitismo de una cultura diseñada y construida a base de símbolos políticos, históricos y sociales que ante la realidad de los hechos pierden vigencia y plantean un enorme vacío cultural y político.

La crítica como selección

Ahora bien, a cada hombre le llama la atención un sector dado de esa verdadera mitología que es la cultura, esa cultura que, a su vez, constituye un mito. Si cada individuo prestara atención a esta selección (natural, espontánea, inconsciente, primero; razonada,



posee la palabra escrita (la literatura, en su más amplia y estética y filosófica interpretación) para prolongar su contenido, sus formas de expresión, sus "lenguajes", sus visiones en dirección de un más allá de la vida de un individuo y de las etapas históricas de la humanidad. En este sentido, la literatura se inserta en lo que hemos llamado durante muchos siglos el "espíritu" del hombre: su cultura, su conciencia colectiva. Este aspecto de la literatura, esta función providencial de los textos (no importa a qué género pertenezcan o las asignaciones temporales que se les hayan impuesto; no importa que se trate de un modesto instructivo, un manifiesto artístico o una consigna política) se esparce, se difunde por el pensamiento en todas las épocas. Consciente o inconscientemente lo adherimos a nuestra capacidad de lectura y de comprensión y lo hacemos actuar cuando nos internamos en el mundo de los textos, de los libros, de las obras literarias y de las acciones humanas. Nuestro condicionamiento a esta actitud responde perfectamente a las características de una dinámica colectiva que no tiene fronteras en el tiempo o en el espacio, que es acción que no se detiene nunca, que desconoce la autocensura y que no se arredra ante la naturaleza de los materiales que tiene enfrente, sea esta naturaleza religiosa, mítica, artística o científica. Aspecto providencial de la palabra escrita: respuesta, esclarecimiento, explicación, pensamiento, conocimiento.

La comunicación

Si hemos de estar atentos a esa actitud crítica que posee todo hombre por el mero hecho de existir, también hemos de estarlo con respecto a sus anhelos de comunicación. No importa cuál sea el conducto de este impulso por comunicarse (señas, caricias, gestos, miradas, acciones, etc.), el ser humano, como los animales, busca que otros seres lo detecten, lo entiendan, lo tomen en cuenta. En este sentido, el lenguaje posee dos funciones fundamentales: elaborar pensamientos y expresarlos. Ambas guardan nexos indestructibles con la comunicación. A través del lenguaje descubrimos no sólo qué quiere "decimos" un individuo, sino también cómo nos lo dice. Este cómo (procedimiento, método) nos interesa profundamente, sobre todo si consideramos que ha dado lugar a sistemas específicos, o técnicas particulares del lenguaje, por así decirlo a "modos" de decir las cosas que han originado y configurado géneros, estilos y tendencias. En literatura y en poesía el *cómo se dice* resulta inseparable del *qué se dice*. Lo mismo podríamos afirmar para todos los tipos de texto que llamen nuestra atención, que atraigan a nuestra mirada, aunque en general nosotros permanezcamos más interesados en el *qué se dice* porque conferimos al autor del texto la posesión de algo que quiere ser dicho, expresado; de algo que intenta comunicarnos.

La capacidad de comunicación que tiene un texto interviene,

entre otras características y elementos, en la acción de determinar sus aspectos de temporalidad y trascendencia. En otras palabras: de si un escrito comunica o no, también depende que este escrito sea provisional o providencial. En ocasiones, incluso las cualidades y defectos totales de un texto dependen de si alcanza o no a "comunicar". Es decir: hay textos creados exclusivamente para comunicar, de la manera más funcional y productiva posible, una idea central y a veces una idea única. No son otras las características de, por ejemplo, el manifiesto político, el anuncio publicitario, la consigna, el refrán y el cuento.

La comunicación provisional

Hay cierto tipo de textos con los que guardamos estrechas relaciones y con los que entramos en contacto cotidianamente. Me refiero a aquellos que aparecen en diarios y revistas (artículos, reseñas, reportajes) y que quedan englobados en la tarea periodística. Los objetivos de estos escritos son claros para el común de los lectores e incluso en su forma más elemental, con sólo pensar en sus funciones, podrían ser explicados por los niños o por individuos que en general consideramos "incultos". Siguiendo el orden de las ideas expuestas hasta el momento, podemos afirmar que las modalidades del periodismo también participan de las características generales que hemos descrito para cualquier clase de texto. Un reportero (no sólo el periódico para el que trabaja) comparte con nosotros (lectores) una actitud crítica espontánea y natural porque escoge informarnos sobre una o varias noticias específicas. Asimismo, este redactor de artículos y reportajes manipula, aun sin pensar en ello, sus nociones míticas del lenguaje y de la cultura. Es decir, su postura crítica puede permanecer implícita, inmersa en el contexto de su redacción, pero de todos modos su artículo, su reportaje expresará una posición, una inclinación, una orientación con respecto al fenómeno de que se ocupa. Por otra parte, este mismo redactor llega a perfeccionar, no sólo un estilo que le es propio y un impulso de selección que lo inserta en una línea dada del periodismo, sino también perfecciona un "conocimiento" de sus temas y alcanza una "especialización" sobre tal o cual tipo de acontecimientos y fenómenos. Y, finalmente, también llega a desarrollar su propia capacidad comunicativa, a equilibrar a voluntad su *qué se dice* con su *cómo se dice*. Aunque este individuo esté consciente de que los objetivos de sus textos se localizan en la información inmediata, particular, a veces afímera desde el punto de vista temporal (es decir: aunque el aspecto provisional de sus textos sea más marcado que el providencial), de todas maneras puede suceder que las mismas características de sus escritos logren un grado de trascendencia que sólo el paso del tiempo es capaz de determinar. Como puede apreciarse, tampoco la comunicación provisional, que establece ciertos rasgos

de temporalidad más o menos exactos, se aísla de las fronteras de la trascendencia ni de lo providencial. Para probarlo están los artículos, crónicas, "columnas", reportajes que, escritos y publicados en periódicos de siglos anteriores al nuestro, ahora leemos como ejemplos de profundas ideas y excelente literatura.

Elogio del periodismo

No cabe duda de que son muy pocos los escritores que se alejan definitivamente del periodismo. Esto se debe a que el periodismo (la tarea que consiste en escribir y publicar textos relacionados con acontecimientos inmediatos) constituye una aproximación descriptiva y analítica, objetiva y subjetiva, de la realidad. Asimismo, constituye una expresión muy viva de ella. Estas circunstancias hacen del articulista, del reportero, del reseñista escritores especializados, dueños de técnicas y estilos que les son propios y que requieren para ser analizados, de puntos de apoyo teóricos particulares. Es tan difícil ser un buen periodista como lo es el ser un buen escritor. Sólo un *impasse* crítico y cultural convertido en incultura puede originar el menosprecio que algunos sienten por el periodismo y sus trabajadores. Sólo la falta de lectura o de información puede hacer que algunos intenten ver en el periodismo una labor apartada de la crítica y del desenvolvimiento de la cultura y del lenguaje. La actitud de aquellos que, *per se*, desprecian y/o denigran al periodismo se asemeja a la actitud (falsa moralidad cómplice) que sostiene la inoperante alta pequeña burguesía, según la cual no debe haber participación política porque "toda acción política es mala, se halla contaminada".

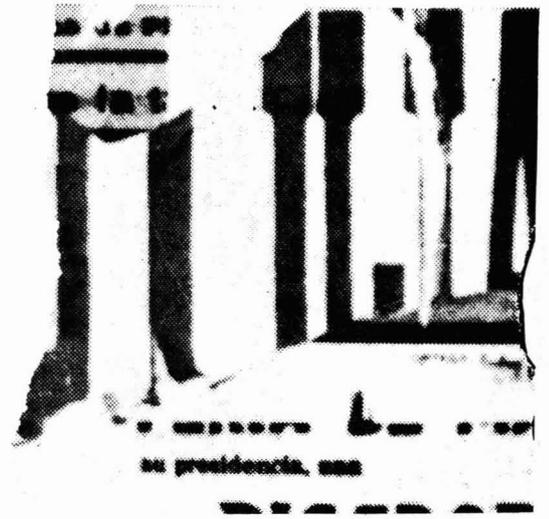
El periodismo y la crítica

Conforman un mismo cauce de la cultura. Los que se quejan del aspecto publicitario del periodismo ignoran que esta actividad cubre el primer paso de la crítica: la información. Por lo menos. Al informar, el periodista conduce al lector en dirección del libro o del fenómeno artístico y cultural. Y ése es también el primer objetivo de la crítica, pues la capacidad de discernimiento y de convencimiento del crítico especializado llegará a trascender sólo hasta el límite que le marque la capacidad de reflexión y selección del lector.⁵

Los vértices de la crítica o tres actitudes-límite

Consideramos un triángulo deformable. Sus vértices son *la desesperación* (tensión, angustia, deseo de cambio, tendencia al absurdo, a lo incomprensible, ira, lucha de clases, desproporción, pasión, desmesura, etc.), *la creación* (armonía o intento de armonía, poetización, búsqueda de equilibrio, intento de comprensión a través de la sensibilidad, análisis por etapas, cada una entregando subproductos, etc.) y *la investigación* (lúcida y rígida actitud científica, datos e información a la mano, penetración, documenta-





ción exhaustiva, aplicación de métodos eficientes y probados, ninguna idea definitiva antes de las conclusiones que proporciona la observación actitud racional a toda prueba, sistematización de datos, etc.). El triángulo es deformable porque en el espacio configurado por sus vértices pueden ocurrir las interpolaciones, las mezclas, las superposiciones propias de la experiencia crítica. Por ejemplo: un especialista en lo que se ha denominado la ciencia literaria (que parte del tercer vértice, del vértice de la investigación) puede recurrir, en alguna de las etapas por las que transita al analizar una obra, v. gr., una novela como *Cien años de soledad*, al desenvolvimiento de una "corazonada". Por ejemplo, descubre líricamente que el árbol al que se encuentra amarrado uno de los personajes guarda similitudes (si se quiere fantasiosas) con el árbol del bien y del mal que en el *Génesis* propicia parte del desenlace fatal que significa la salida ineludible del Paraíso. Probablemente este investigador rígido, de mentalidad científica, sólo llegue a esbozar su idea de la similitud entre ambos árboles (y sólo llegue a redactar una o dos páginas con respecto a este encuentro con la fantasía analógica) de una manera primitiva, elemental. Sin embargo, la interpolación de esta idea que se aparta de la secuencia "científica" por la que guardaba respeto su autor, bien puede sugerir que los límites racionales quedaban rotos por medio de una asociación de imágenes: árbol al que permanece atado un hombre que es el Hombre con mayúscula y árbol al que, simbolizando el pecado, queda atada la especie humana. Otro ejemplo: un crítico "creativo", un crítico que escribe ensayos "interpretativos" sugiere tendencias lesbiánicas en las expresiones poéticas de Sor Juana. Sus suposiciones se han fundamentado tan sólo en determinados adjetivos que con insistencia utiliza la gran poeta. Sin embargo, una lectura marginal le ofrece un dato (corroborado) de ciertas condiciones familiares o sociales que obligan a Sor Juana a asumir una actitud que, si bien no resulta declarada y francamente lesbiánica, sí puede explicar una tendencia inconsciente de la escritora que la impele a enfrentarse a los sabios de su época y su tierra, sabios que, como todos sabemos, son del sexo masculino. La imposibilidad de Sor Juana de compartir esta actitud hostil en contra de los hombres (como sucede en la actualidad dentro de algunos grupos organizados de mujeres militantes), resultará un dato psicológico que el crítico "interpretativo" podrá desarrollar sobre bases y datos concretos. Y así sucesivamente.

No todas estas mezclas e interpolaciones sobrevienen en la conciencia del crítico. Muchas veces el escritor descubre sus inclinaciones o versiones una vez que ha terminado de redactar sus elucubraciones. Lo mismo sucede al artista, al creador: en ocasiones sólo al terminar la obra se percata de los elementos que aparecen con claridad en torno a un elemento, a un tema, a un momento, a una circunstancia, en fin, en torno a un sujeto de análisis por el que se siente atraído o predisuesto en contra.

El otro vértice, el de la angustiosa expresión, resulta interesante en cuanto que da cabida a ese tipo de crítica militante, preocupada por una situación social de cambio. Responde, en general, a una necesidad de participación ideológica que se manifiesta fuera de los cauces académicos y culturales establecidos. Asimismo, es airada respuesta de jóvenes generaciones que se ven marginadas del acontecimiento literario y social. No todos los representantes de este tipo de crítica terminan por madurar un "estilo" o un *corpus* crítico, pero algunos de ellos sí acaban por intervenir en el asentamiento de corrientes e ideas. Ni la sobrevaloración ni el menosprecio de sus textos críticos resulta aconsejable pues en el interjuego de las opiniones (esa "movilidad" indispensable del triángulo de la crítica) sobreviene la integración de los registros y de las conclusiones. Y es en este vértice de críticos aislados de la "creación profesional" y del producto académico en donde aparecen elementos saludables de renovación y superación de la crítica "establecida" y de la cultura "reconocida". En este tipo de crítica inmersa en la desesperación, la mentalidad mítica ha dado la vuelta: percepciones abiertas hacia lo desconocido y hacia el futuro, hacia el cambio, hacia el espacio que azuza a un *corpus* que, maltrecho, se ha erigido en mito momentáneo.

Notas

- 1 *Mythos* jamás ha sido completamente abolido por *logos*; *mythos* ha persistido a través de todas las épocas hasta el presente. Ya no puede ser abolido por la razón, de la misma manera que los más profundos y elementales fundamentos de nuestra existencia no pueden ser penetrados completamente por el pensamiento racional" (Erich Kahler, "La persistencia del mito", en revista *Diálogos* núm. 41, El Colegio de México, sept-oct. 1971. Posteriormente apareció en *Nuestro laberinto*, colección de ensayos de Erich Kahler, Fondo de Cultura Económica, 1972).
- 2 Mi ensayo "Cultura y visión tecnológica" (*Diálogos*, núm. 60, El Colegio de México, nov.-dic., 1974) se refiere a algunos aspectos (principalmente los del "conocimiento" estético) de esta uniformidad.
- 3 "El problema de los orígenes del arte, la escritura, el derecho y la ciencia nos hace remontarnos en la misma medida a una etapa e indiferenciada de la conciencia mítica. De este englobamiento y abigarramiento fueron desprendiéndose paulatinamente los conceptos teóricos fundamentales del conocimiento (los conceptos de espacio, tiempo y número), los conceptos jurídicos y sociales (como el concepto de propiedad), así como también las nociones económicas, artísticas, y técnicas" (Ernst Cassirer, *El pensamiento mítico*, Fondo de Cultura Económica, 1972).
- 4 "El término 'prudencia' se halla etimológicamente relacionado con el de 'providencia'. Significa la capacidad de prever sucesos futuros y de prepararse para necesidades futuras" (Ernest Cassirer, *Antropología filosófica*, FCE, 2a. reimpresión, 1974, p. 89).
- 5 Para ampliar estas ideas sobre las funciones de la crítica, véanse: "El escritor y sus problemas", "La crítica: objetividad y comunicación" y "¿Qué sucede con la crítica literaria en México?", en *Revista mexicana de cultura*, Suplemento de *El Nacional*, respectivamente 6 de abril de 1969, 27 de diciembre de 1970 (núm. extraordinario) y 22 de octubre de 1972).

**JOAQUIN
SANCHEZ
MAC GREGOR**

EL FILOSOFAR LATINOAMERICANO EN LA ENCRUCIJADA

1. *Pluralismo y monismo*

¿Qué puede significar, con respecto a nuestra circunstancia, la conocida proposición sartreana [al comienzo de *Question de méthode*], de que existen *las filosofías*, en plural, pero no *la filosofía*, en singular? Su principal significación es ideológica y no filosófica o filosóficocientífica, según pretende Sartre. O sea, el dato innegable del pluralismo filosófico, de su heterogeneidad sincrónica y no sólo diacrónica, acaba por revelar, con sus tendencias irreconciliables, las luchas ideológicas [ideologías-ariete o ideologías de refuerzo], más que un filosofar estrictamente científico, bien escaso, por otra parte, a lo largo de la historia europea y, en la nuestra, prácticamente inexistente.

Quizá por vez primera se percatan del problema los escépticos griegos; Agripa, sobre todo, con su más célebre tropo: *diaphonia ton doxon* (discordancia de las opiniones). Sin embargo, se queda en el simple señalamiento de la enfermedad sin diagnosticarla ni proponer tratamiento alguno; más aún, invalida la actividad filosófica, al fin buen escéptico.

No vamos a caer en ningún historicismo pluralista pero, tampoco, en la ignorancia del problema que para los latinoamericanos, según veremos, es vital. Hay que formularlo distinguiendo con pulcritud entre los niveles ideológico y científico del filosofar.

Aqué ha determinado, con exclusión de éste, la naturaleza de nuestro filosofar. A fin de ubicar la cuestión, repasemos un fragmento aleccionador:

Lo que hace posible, lingüísticamente, el conflicto entre las ideologías, es que todas ellas son verosímiles. *Verosimil* no se opondrá a *cierto*. Atribuimos mucha menos certeza a nuestras ideologías que a nuestra ciencia, en la cual el análisis se efectúa en términos de probabilidad. *Verosimil* significa: allí donde no se puede hacer otra cosa que mostrar, donde la demostración analítica no es más que un artificio. La ideología solamente puede criticarse en una perspectiva histórica de diálogo con otras ideologías, no mediante referencia a un lenguaje perfecto (Frédéric François, "Filosofía analítica, lingüística e ideología", en *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso editor, 1971).

Lo mejor del filosofar europeo se ha esmerado por ubicarse en niveles científicos que son, por cierto, los que pasan inadvertidos al pluralismo historicista, o a Sartre, cuyo diagnóstico proviene del desconcierto de opiniones ideológicas con su descontrol obligado: imposibilidad de controles objetivos.

El elemento ideológico se vuelve casi constitutivo del filosofar latinoamericano tradicionalmente moralista: puede palpase, en cada una de las disciplinas filosóficas [hasta en la lógica: recuér-

dese la *Lógica orgánica* de Vasconcelos], un lenguaje "verosímil", no científico, ni falso ni verdadero ya que no procura demostración alguna ni se interesa tampoco en respetar controles objetivos o sistemas de referencia. Su parcialidad sólo es rebatible desde otra parte de la historia que es la sepulturera o salvadora de las ideologías en disputa.

Ahora bien, decir la *historia* equivale a mentar la soga en la casa del ahorcado pues no existe esa entidad abstracta ni por el lado del curso histórico o devenir, ni por el lado de la exposición historiográfica. En ambos casos, la historia es el cúmulo de decisiones institucionales, con apego al derecho o que lo crean, adoptadas por los hacedores de ella, en sentido práctico y teórico [por los *historiadores*, *lato sensu*].

De modo que el valor de una ideología, de esas explicaciones racionales no-científicas o verosímiles que todos están siempre ensayando, consiste en sus alcances e influencia, en su mayor o menor identificación con los intereses en juego. Posee una validez casuística, circunstancial, contingente.

Claro que hay circunstancias y circunstancias. No es igual la validez de la ideología pinochetista, subproducto del fascismo criollo, a la validez de la ideología imperialista que opera a escala y lapsos superiores; o la ideología del socialismo antimperialista inmerso en un gran proyecto, ambiciosísimo, de utopía social.

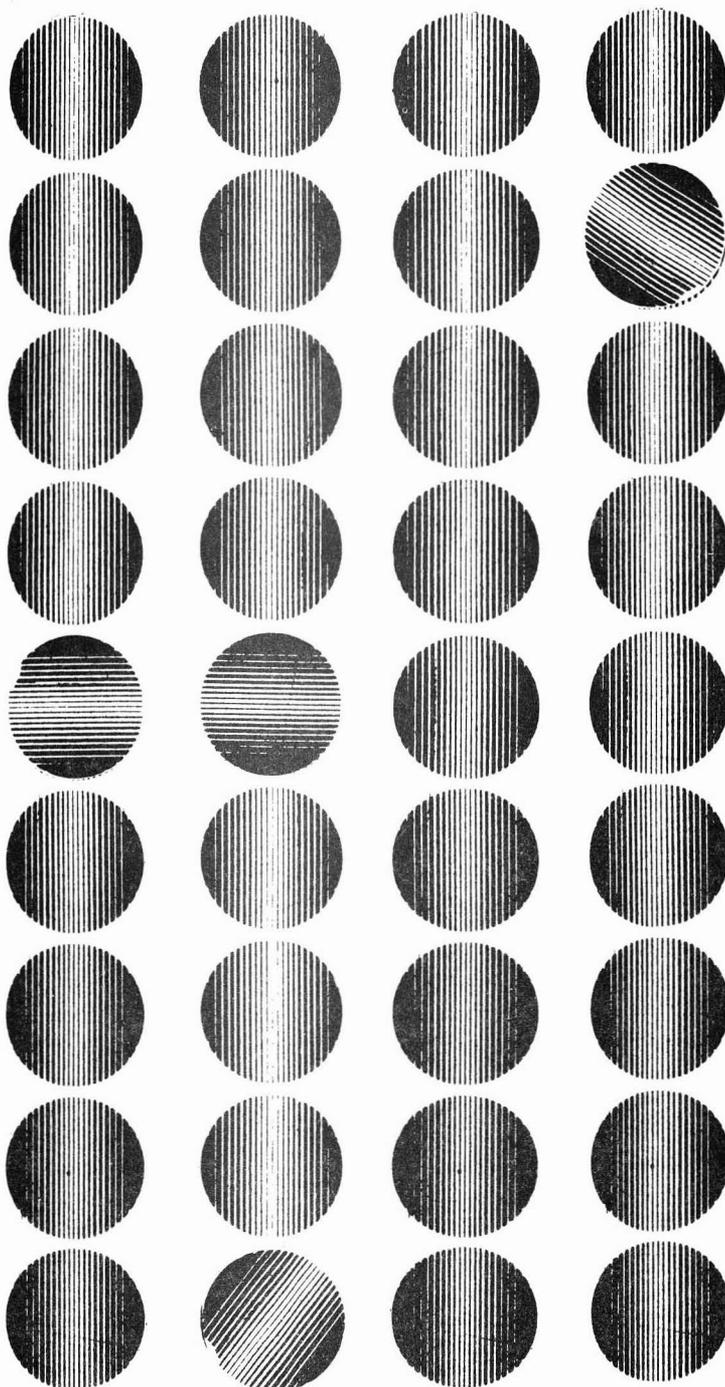
Es difícil que se dé entre nosotros lo científico a manera de un desideratum filosófico. Se deben vencer obstáculos internos y externos.

Imaginemos un filosofar latinoamericano predominantemente afincado en la cuádruple raíz de la explicación científica [cf. Mario Bunge, *La investigación científica*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 571]:

- 1a. Cuestiones bien formuladas
- 2a. Contrastabilidad
- 3a. Generalizabilidad
- 4a. Precisión y profundidad mejorables.

Para que pudiese arraigar entre nosotros este tipo de explicación tendríamos que luchar contra el peso de la inercia tradicional pragmático-moralizante en el campo de nuestro filosofar; formar escuelas filosóficas e investigadores de cada una de las disciplinas que pusieran en práctica las explicaciones racionales científicas, es decir, que supiesen usar los métodos científicos de investigación; tendríamos que discernir entre el pluralismo ideológico con su tendencia bipolar de un extremo, y, del otro, el monismo científicofilosófico. Ambos usan la explicación racional pero, en el primer caso, ésta no es científica.

Al lograr la instrumentación de estos puntos programáticos [v. *infra*, final], se dejaría atrás, paulatinamente, el predominio del descontrol ideológico y la parcialidad subjetiva que caracterizan la *diaphonia ton doxon*; se llegaría a las formas objetivas de control que unifican ciencia y filosofía.



Conviene aclarar que *discernimiento* no significa repudio [en este caso, repudio de lo ideológico, indiscriminadamente]; significa distinguir entre las funciones que desempeñan, juntas o por separado, las ideologías y la ciencia/filosofía.

2. Funciones activadoras, inhibitoras y de refuerzo

Las funciones son procesos o comportamientos de corta o mediana duración, reversibles. Pertenecen, las que ahora nos ocupan, en mutua interacción, a las estructuras ideológicas y filosófocientíficas que se manifiestan como sistemas constantes en el tiempo o, por lo menos, como procesos de larga duración [v. *Las estructuras jerárquicas*, Lancelot Law Whyte, Albert G. Wilson, Donna Wilson, ed.; Madrid. Alianza Editorial, 1973].

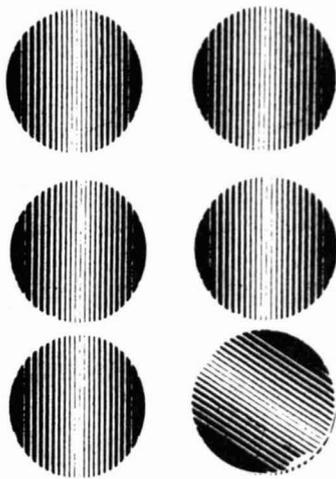
Las funciones activadoras e inhibitoras son comunes a ideologías y ciencia/filosofía. La de refuerzo, puede imponérsele desde fuera a la actividad científicofilosófica; las ideologías, en cambio, la ejercitan con naturalidad.

La activación/inhibición lo es con respecto al cambio histórico-social, entendido éste como un proceso global, tético ya que los agentes del cambio son, coyunturalmente, este o el otro sector de la sociedad que poseen su *terminus a quo* y *ad quem*, determinables en cada caso.

En efecto, el cambio puede ser para bien o para mal, en beneficio de unos y perjuicio de otros. Con el tiempo, resulta dable hacer el balance histórico llegando a un consenso más o menos general. Así han adquirido carta legal de ciudadanía [en los lenguajes científicos correspondientes] los procesos de cambio conocidos bajo el nombre de "revolución mexicana", "revolución cubana", "revolución rusa", "revolución china", etc., aun cuando no se compartan las ideologías marxistas de algunos de estos procesos. Lo cual significa: cientificación o universalización.

Ahora bien, las ideologías que cumplen una función predominantemente activadora del cambio, tratarán de inhibir, de modo correlativo, las tendencias opuestas al cambio que siempre existen en cualquier momento histórico. Ha de procurarse pues la evaluación con signo positivo o negativo de las ideologías educativas, políticas, económicas, morales, artísticas, jurídicas, etc., que estén en juego, distinguiéndolas de las que se destinan, consciente o inconscientemente, a reforzar el *statu quo* manteniéndolo o tratando de mantenerlo aunque sea en lo fundamental. Como también la evaluación de las ideologías cuya misión sería desestabilizarlo o inhibir las tendencias al cambio mediante la activación de lo más dañino y reaccionario.

El lenguaje científico -unitario y homogéneo, universal por excelencia- no puede nunca clasificarse como las ideologías. No es reaccionario, conservador o revolucionario. Mejor dicho, siempre es revolucionario en la medida que la ciencia, la verdad, constituye el



factor *sine qua non* del cambio, pues cuando se habla del subdesarrollo se está aludiendo, implícitamente, a esa larga noche de la explotación colonial en la que no puede darse una fecunda escuela de pensamiento científico, sino tan sólo una ciencia aislada y esporádica.

No se debe confundir el auge de la ciencia, capaz de integrar planes coherentes de investigación, con el programa tecnológico al servicio de la producción. Ambos son activadores y/o reforzadores, pero aquél posee un efecto multiplicador de los recursos académicos, o sea, estimula la fuente misma de la técnica.

En su obra maestra, *La investigación científica* [pp. 687-8, ed. cit.], Mario Bunge ha esclarecido la diferencia:

...si la investigación científica se hubiera sometido dócilmente a las necesidades inmediatas de la producción, no tendríamos ciencia.

Lo cual nos cura en salud de cualquier delirio tecnocrático. Y pone en seguida el ejemplo de la actual tecnología óptica que no requiere de la teoría ondulatoria, pues le basta con la óptica del rayo luminoso [siglo XVII], adquiriendo entonces plena significación el siguiente párrafo:

En el dominio de la acción, las teorías profundas o complicadas son ineficaces porque requieren demasiado trabajo para conseguir resultados que igual pueden obtenerse con medios más pobres, esto es, con teorías menos verdaderas, pero más simples. La verdad profunda y precisa, que es un *desideratum* de la investigación científica pura, no es económica. Lo que supone que el científico aplicado maneja teorías de gran *eficiencia*, o sea, con una razón *input/output* elevada: se trata de teorías que dan mucho con poco. El bajo costo compensará entonces la calidad baja. . . *Eficiencia de T = Output de T x Simplicidad operativa de T.*

Donde T es 'técnica'; si la reemplazamos con I ['ideología'] tendremos la fórmula correspondiente a la eficiencia de tantos marxismos simplistas, no necesariamente falsos.

3. La encrucijada

Las ciencias básicas y aplicadas tienen un estatuto ontológico distinto del de las ideologías [v. *supra*, 1], aunque sus funciones sean susceptibles de algún uso ideológico, que, por cierto, ha adulterado la naturaleza del filosofar hasta el punto de suplantarle, no pocas veces, por la ideología dominante.

El más ostensible ejemplo, en la vida latinoamericana, lo da el positivismo, según se desprende del famoso libro de Leopoldo Zea.

En el escenario contemporáneo está la ideología marxista —de signo positivo, revolucionaria— que maneja una ciencia simple, eficiente "con una razón *input/output* elevada: se trata de teorías que dan mucho con poco".

Esto, por lo que toca a las ciencias sociales y filosóficas, podrían producir a la larga una situación de *impasse* en las naciones latinoamericanas capitalistas, tomando en cuenta la dependencia económica y la insignificancia de los partidos políticos marxistas.

Aquí —encrucijada y coyuntura a la vez— les corresponde a nuestras universidades e institutos de enseñanza superior reavivar u organizar la función activadora de las ciencias filosóficas en cada una de sus ramas.

Si se lucha creativamente por un medio universitario idóneo capaz de formular un proyecto interdisciplinario de prioridades filosóficas —capaz también de cumplirlo—, con un lúcido criterio de la actualidad mundial y nacional, si esto se instrumentase paulatinamente hasta contar con los cuadros necesarios para su realización —la masa crítica—, habría sonado la hora de la filosofía y, quizá, la hora de nuestra emancipación.

Claro, tendríamos que deshacernos del torniquete de la cátedra magisterial pasándolo a otro tipo de instituciones masivas a fin de convertir las universidades en genuinos centros de investigación, desescolarizándolas, que fue una idea de Fidel Castro en 1968 y, también por la misma época, de Iván Illich.

En ese nuevo marco, resultaría equiparable a las ciencias básicas el estudio filosófico de los métodos científicos y de su aplicación a cada una de las disciplinas filosóficas cuya práctica concreta daría el equivalente de las ciencias aplicadas. Todo sin menoscabo de las ideologías concomitantes que a estas alturas, en su praxis revolucionaria, se vuelven un deber ineludible para el filósofo latinoamericano.

Este, precisamente por tal causa, ha de estar muy alerta contra la cegadora ideologización que simplifica más de lo debido las cosas hasta el grado de convertirse a veces la ideología —si es revolucionaria— en su contraria.

En el peor de los casos, suponiendo que el ejercicio generalizado de la razón científicofilosófica no tuviese nada que ver con el cambio emancipador, se estimularían los hábitos de investigación, ese sexto sentido exploratorio que sólo en la conducta estética se enfatiza tanto.

N. B. Por la referencia bibliográfica acerca de *Las estructuras jerárquicas* se habrá advertido que el término "función" se usa con el significado que le confiere la sistémica, y no con el de la sociología funcionalista. Se prefiere asimismo "filosofar", en vez de "filosofía", porque engloba a las diversas disciplinas y corrientes filosóficas.



**ROBERT
RICARD**

REFLEXIONES SOBRE "EL SUEÑO" DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Presentación

A Robert Ricard se le conoce en nuestro medio principalmente por su obra La Conquista Espiritual de México, fruto de más de diez años de investigación sobre un campo apenas explorado entonces. Obra considerada actualmente y con justa razón, como clásica en su género, fue primeramente editada en Francia por el Institut d'Ethnologie de la Universidad de París en el año de 1933; fue después traducida al español por Angel María Garibay e impresa en México en 1947 y por último fue vertida al inglés por Lesley Byrd Simpson en 1966. La inclinación de Ricard por los temas mexicanos e hispánicos se ha puesto de manifiesto en la amplia porción de su labor intelectual dedicada a nuestra historia y a la historia literaria de España. Sus Estudios de Literatura Religiosa Española (Madrid, 1964) versan sobre interesantes tópicos de la influencia de la mística y de la espiritualidad española en la literatura del Siglo de Oro. Su interés por las letras españolas del seiscientos había de llevarlo a estudiar la figura de nuestra máxima figura literaria: Sor Juana Inés de la Cruz.

En 1951 le dedicó un interesante estudio publicado en la Revista de Indias y titulado Antonio Vieira y Sor Juana Inés de la Cruz; en 1953 apareció en el Bulletin Hispanique su estudio

titulado Les vers portugais de Sor Juana y en 1960, en la misma revista, apareció su artículo L'apellido paternel de Sor Juana Inés de la Cruz. En el mes de julio de 1954 dictó tres conferencias en la Sorbona que llevaban el título general de Une poetesse Mexicaine du XVII siècle. Sor Juana Inés de la Cruz y que sólo conocíamos en francés y en una transcripción mecanográfica pesa a que aparentemente sí fueron impresas. Los títulos de las conferencias eran los siguientes: Juana de Asbaje y Sor Juana Inés de la Cruz, (1648-1691); La poesía culta: El Sueño; La poesía religiosa de Sor Juana y la Sociedad Mexicana del Siglo XVII.

Aquí damos ahora a la estampa la traducción de la segunda de dichas conferencias, la que su autor dedicó al análisis del poema titulado "El Sueño", y si bien es cierto que posteriormente a 1954 mucho se ha escrito acerca de esta obra, única en su especie, también es indiscutible que muchos de los atisbos de Ricard nos parecen todavía hoy como definitivos, ya que fue el primero en intuir la influencia de la tradición hermética neoplatónica y alejandrina en las ideas centrales que animan tan hermoso poema.

La presente traducción y publicación se hizo con la gentil aprobación del autor.

Antonio Marquet

Hasta hace poco, era extremadamente dificultoso el estudiar convenientemente las obras de Sor Juana. No se podían conseguir más que en ediciones del siglo XVII y XVIII, difíciles de encontrar fuera de algunas bibliotecas de Europa y de América. Las publicaciones recientes no ofrecían más que extractos o fragmentos escogidos que no nos permitían formar una cabal idea de la obra y de la autora. La lectura sistemática, meditada y degustada, de Sor Juana estaba vedada para el diletante, para el aficionado a la poesía y para el estudioso de la literatura. Ahora, felizmente, todo ha cambiado gracias a la magnífica edición dirigida docta y tenazmente por el Sr. Alfonso Méndez Plancarte. Esta empresa, evidentemente necesaria y por otro lado admirablemente conducida no está todavía concluida. Ya han aparecido dos tomos en México bajo los auspicios del "Fondo de Cultura Económica"; en 1951, la *Lírica Personal*; en 1952, los *Villancicos y letras sacras*. Nos falta aún el tercer volumen, que estará consagrado al teatro, y el cuarto que agrupará las obras en prosa.¹ Esta laguna, nos obliga por el momento, a esperar un poco para presentar la obra de Sor Juana en conjunto, pero los dos volúmenes ya aparecidos nos proporcionan los textos esenciales, que nos revelan las dos facetas principales del genio de la autora, no sólo el aspecto profano y el aspecto religioso —con respecto a este punto es necesario subrayar, que el primer volumen contiene ya poesías religiosas—, sino

también y sobre todo el aspecto docto, *culto* y *cultista*, y el aspecto popular o semi-popular. En esto Sor Juana no escapa a una fundamental tendencia de la literatura española. Ya hemos visto cómo esta literatura, en sus más dignos representantes, desconocía cualquier frontera entre lo profano y lo sagrado. De la misma manera —pues pertenece un poco al mismo orden— es fácil constatar que los grandes clásicos de la literatura española supieron fundir, a veces en la misma obra, la tradición culta más sutil y refinada, con una robusta y deliciosa tradición popular: piénsese en Cervantes, en Quevedo, en los grandes escritores dramáticos, en particular en Lope; recuérdese en fin al poeta que es el principal modelo de Sor Juana, es decir Góngora, poeta culterano sin duda alguna, pero que sin embargo, no es *exclusivamente* un poeta culterano. Para comodidad de la exposición, es necesario, empero, estudiar separadamente ambos aspectos. Como el espacio de que dispongo, no me permite analizar toda la obra poética de Sor Juana, (ya que de hacerlo así, dicho análisis sería tan superficial que carecería de todo interés), me es forzoso examinar un solo ejemplo de su poesía culterana: me refiero a ese extenso poema, singular y difícil, en el que el genio *cultista* de nuestra autora alcanzó probablemente su plenitud: el llamado el *Sueño*, en mi opinión el más característico de su obra.

Este poema muestra por sí mismo la hondura y el vigor del



gusto cultista de Sor Juana, el cual nos aparece con mayor evidencia si consideramos que este poema no es una obra circunstancial o escrita por encargo, sino que respondió a un impulso espontáneo de su voluntad, de ahí que ella haya sentido por él una mal disimulada y particular predilección. Sor Juana lo recuerda en su carta a Sor Filotea de la Cruz:² "...no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El Sueño*".³ El título que llevan las ediciones es el siguiente *Primero Sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora*. De hecho, se le llama *El Sueño*, pues no hubo un segundo, y como la imitación de Góngora es evidente, se le ha comparado con la *Soledad primera*. Hay no obstante, un pequeño problema, puesto que la misma Sor Juana dice simplemente *Sueño* y no hace alguna alusión a un segundo. No es completamente explicable esta iniciativa de los editores. El poema es una *Silva* de 975 versos que mezcla los heptasilabos y los endecasílabos rimados. No es fácil interpretarlo y esta dificultad general se encuentra agravada por el hecho de que la lengua española no posee más que una palabra, sueño, para designar tanto el sueño mismo como el ensueño.⁴ Pero Sor Juana nos ha concedido un delgado hilo conductor explicándonos sumariamente su génesis: "...siendo de noche me dormí; soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el Universo se compone. No pude ni aun divisar por sus categorías, ni aun solo un individuo; desengañada, amaneció y desperté".⁵ Si se desea analizar este singular poema, conviene que distingamos en él tres grandes partes.

I. El sueño del "cosmos"

La sombra piramidal de la tierra proyecta la punta de la noche hacia las estrellas, pero sin alcanzar la esfera de la luna. En el reino de las tinieblas rigen la calma y el silencio. No se oyen más que los gritos de las aves nocturnas. La tímida Nictimene - la lechuza -, de vuelo lento y de melancólico canto, escondida bajo los pórticos de los templos, espía los vanos de las ventanas y se acerca a las lámparas de flama eterna para beber y profanar el aceite. Los murciélagos y el búho, ministros de Plutón, entonan un cántico monótono y lúgubre, pero el dios Harpócrates tocando con el dedo la boca impone el silencio total. El viento cesa, los perros duermen; ni siquiera un átomo de polvo se mueve. El mar, cuna del sol, donde reposan los mudos peces, -doblemente mudos en este momento-, se mantiene completamente inmóvil. En las lejanas cavernas así como en las profundas barrancas de las montañas, las bestias abandonan su salvajismo o su pusilanidad y se inclinan ante la ley universal del sueño. El rey de los animales afecta una fingida vigilancia⁶ y el cazador Acteón, transformado en ciervo, dormita igualmente, aunque sus inquietas orejas se

agitan con el menor rumor. Por su parte, las aves duermen en sus nidos. Solo el águila de Júpiter, alerta por el silencio universal, se apoya sobre una de sus patas para no quedarse completamente dormida y mantiene en la garra que tiene libre una piedrecilla cuya caída la despertará en caso de que se quede dormida.

II. El hombre, el ensueño y el "cosmos"

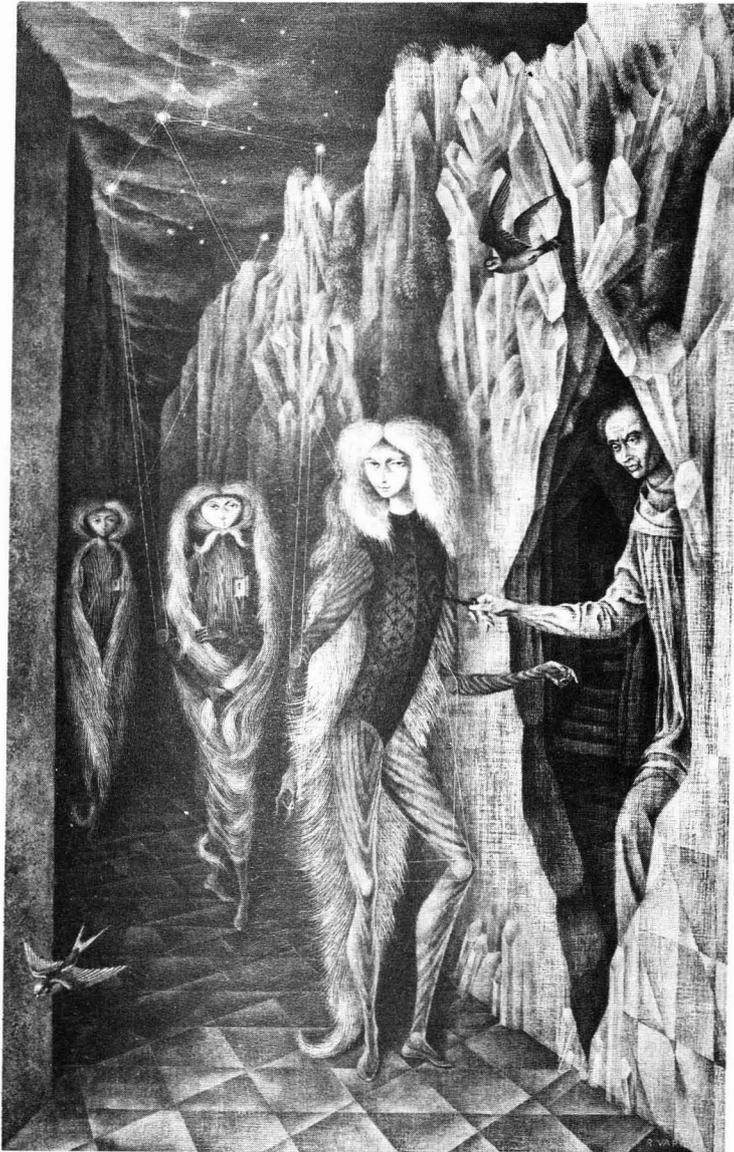
El silencio reina, todo duerme, aun los ladrones y los amantes. La medianoche se acerca; la Naturaleza entera se repone de los trabajos del día, de sus penas y de sus alegrías. Los miembros abrigados se reposan y los sentidos quedan como suspendidos. Así como la Muerte, el dios Morfeo desconoce la desigualdad entre los hombres desde el Papa y el soberano hasta el más humilde campesino.

a) Descripción fisiológica y psicológica del sueño y del ensueño.

Desembarazada de toda actividad sensible, el alma se concentra y no envía más que un calor vegetativo a los fatigados miembros; el cuerpo parece un cadáver dotado de alma y manifiesta débilmente la vida gracias al pulso. El corazón y los pulmones conservan el calor vital; los sentidos se quedan silenciosos y como a la defensiva; la lengua calla, el estómago, "despensa" de los otros miembros y tibio habitáculo del calor humano, emite hacia el cerebro los diáfanos vapores, que purifican a la memoria y a la imaginación. Esta última, liberada, refleja las cosas como el espejo del Faro de Alejandría en el cual se percibían, a grandes distancias, todos los barcos que surcaban el ancho mar, su número, sus dimensiones y su intrépida marcha a través de las olas. Así, la imaginación, en su descanso, reproduce con un pincel invisible las imágenes de todas las cosas, no sólo los colores y las formas de las criaturas sublunares, sino también los espíritus puros y los conceptos abstractos que simbolizan las estrellas y, en la medida en que es posible asir lo inmaterial, ella se los representa a sí misma para mostrarlos al alma. Esta, enteramente concentrada en sí, en una especie de intuición de la esencia espiritual de su belleza, contempla esa chispa que el Ser Supremo (Alto Ser) ha puesto en ella y por la cual la ha hecho partícipe de sí mismo creándola a su imagen.

b) Relato del ensueño

El alma se siente libre de la cadena corporal que la tiene prisionera y que le impide el vuelo intelectual, y considera la inmensidad del firmamento y las evoluciones armoniosas de las estrellas.⁷ Le parece estar situada en una cima sumamente elevada, más alta que el Atlas y que el Olimpo, donde las nubes se disipan y en donde el águila no alcanza a llegar; más alto que las dos pirámides, (la autora no toma en cuenta la tercera, que es muy pequeña), de



las cuales dice Homero que son las representaciones terrestres de los anhelos del alma; en efecto en la medida en que sus puntas se alzan hacia el cielo, en esa misma medida lo hace el espíritu humano; el cual como una llama ardiente, aspira vehementemente a la causa primera. Si se comparan estas fabulosas construcciones y la torre de Babel, de la cual procede la actual confusión de las lenguas, a la eminente pirámide mental, ésta parece una de las esferas celestes, pues la ambiciosa aspiración del alma, que se alza por encima de sí misma en su propio impulso, la hace ascender hasta la cúspide más alta de su propio espíritu a tal grado que parece haber salido de sí y haber alcanzado una nueva región.

La mirada libre y perspicaz que el alma extiende sobre la creación entera, cuya inmensidad se despliega bajo sus ojos, pero que escapa a su comprensión, retrocede aterrada ante la grandeza y el poder de las cosas. Sin embargo, se recupera y osa mirar al sol cuya vista le hace verter lágrimas. Pero el entendimiento, agobiado por el inmenso número de imágenes y de sus múltiples especies, se halla pobre en medio de la abundancia, se agita sin descubrir una dirección segura y no ve ya nada, mirándolo todo. Incapaz de discernir algo, no distingue ninguna cosa en las diversas partes del vasto universo. Sin embargo, así como una persona deslumbrada por una luz brusca y excesiva protege sus ojos retirándose a la obscuridad con el fin de ver después mejor, el alma concentra ahora su atención, en cierto modo antes dispersa ante una extraordinaria diversidad que la tornaba impotente aun para aprender y retener el más ínfimo detalle de esa realidad. Después de la enfadosa experiencia de tal fracaso, repliega sus velas, intenta examinar las cosas separadamente, una por una, reduciéndolas a dos veces cinco categorías, y, ante la incapacidad de la intuición para abarcar lo creado de una sola mirada, asciende poco a poco la escala de conceptos, pasando de un concepto a otro, para llegar a comprender todo. El entendimiento procede entonces metódicamente: comienza por los seres inanimados, pasa enseguida al reino vegetal; prosigue con los seres sensibles y llega por fin a la criatura más perfecta que haya salido de las manos del *Eterno Creador*: el hombre, que posee triple vida: vegetativa, sensitiva y racional, y que, siendo materia y espíritu, aparece como un resumen del Universo.⁸ Es así como el entendimiento discurre, a veces renuncia a tal método, pues le parece muy audaz, atrevido, cuando constata que no comprende el más simple de los efectos naturales, ni la manera en que brota una fuente, ni las cavernas de Plutón, ni los campos de Proserpina, ni el cáliz ni el perfume de las flores. Pero, si la razón, el entendimiento, y el conocimiento son tan impotentes ante fenómenos aparentemente elementales, ¿cómo podrán acometer al conjunto de esa inmensa máquina, para la cual las fuerzas de Atlas o de Hércules serían incapaces de soportar el peso y que se derrumbarían si no reposara sobre su propio centro? No obstante esto, el espíritu humano se siente excitado por el



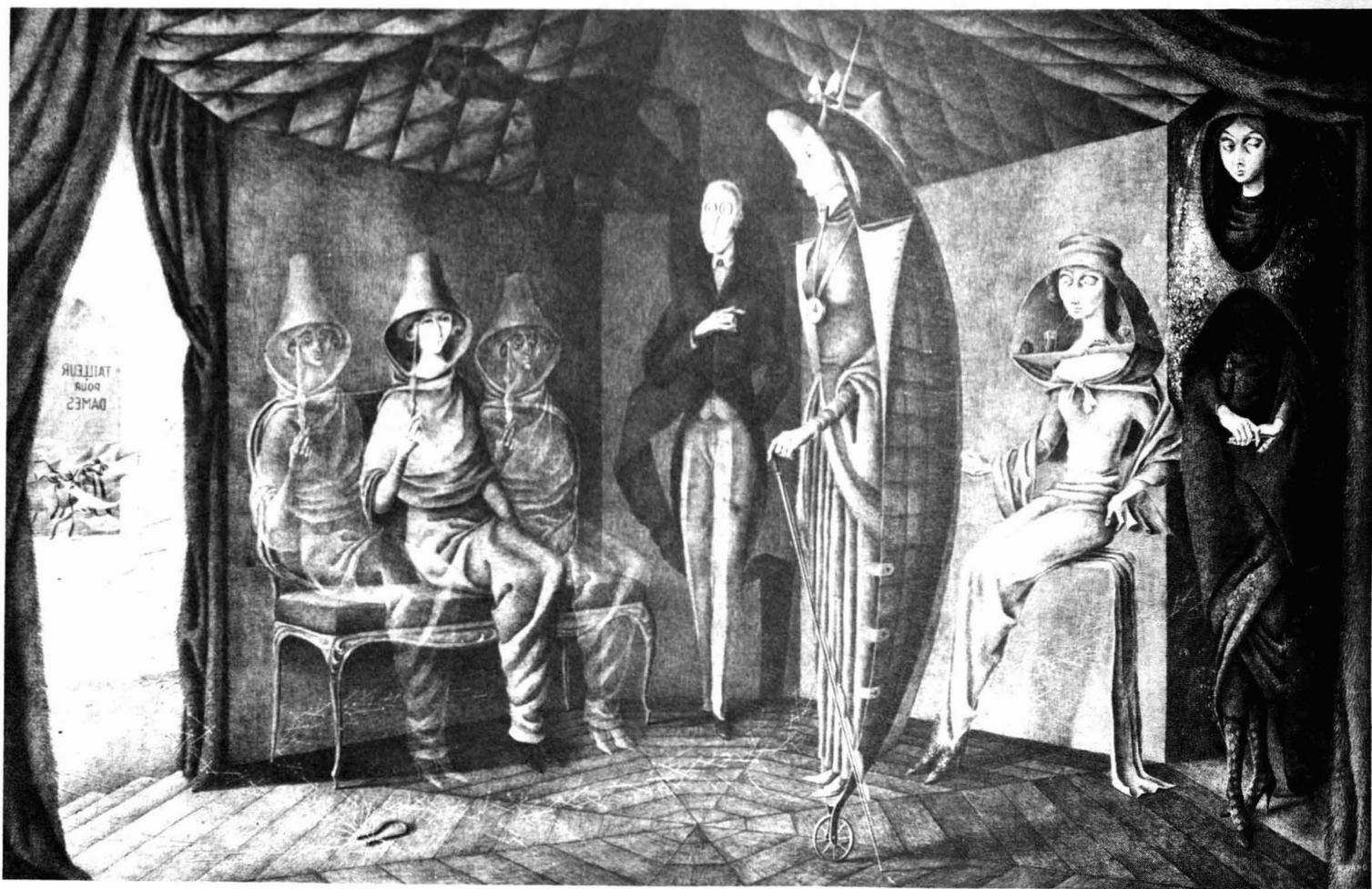
temerario Faetón; olvida el atroz castigo del intrépido, cuya tentativa se volvió en su contra, convirtiéndose en un incentivo pernicioso.

III. El despertar del hombre y el despertar del "cosmos"

Mientras el espíritu vacila, así acosado por aspiraciones y en direcciones contrarias, el cuerpo se ha vaciado de lo que podía alimentar el calor natural, pues el alimento de la tarde se ha consumido paulatinamente, los vapores soporíficos dejan de obrar, el sueño "se desvanece" de alguna manera, los miembros fatigados y entorpecidos sienten la necesidad del movimiento, los ojos se entreabren, los sentidos recobran progresivamente su actividad. Los fantasmas de la noche se disipan y abandonan el cerebro. El Sol,

por su parte se acerca al oriente; la Aurora le precede acompañada del rocío: es el asalto contra la noche usurpadora. Los pájaros comienzan a cantar, el sol aparece, la luz inunda al universo, las cosas recobran sus formas y sus colores, los sentidos recobran el poder absoluto de sí mismos: "el Mundo iluminado y yo despierta". (V. 975) Así finaliza el *Sueño*. El despertar, que constituye el desenlace, forma un contraste con el cuadro inicial: el sueño está limitado entre las tinieblas y la aurora.

Tal es la forma en que se puede, según los supuestos de los intérpretes más autorizados, comprender y sintetizar el gran poema de Sor Juana. Es un extenso desarrollo incesante. Indudablemente quiso Sor Juana expresar con este procedimiento el carácter mismo de nuestros sueños, que se desarrollan así, no como una progresión racional cuyas etapas estarían perfectamente delimi-





tadas, sino como un proceso ininterrumpido y sin objetivos aparentemente determinados. Es por lo que no me parece pertinente el fraccionamiento en un número excesivo de divisiones. Es inestimable la versión en prosa que nos ofrece el señor Méndez Plancarte; es una guía infinitamente valiosa.⁹ No obstante, el mencionado erudito distingue en la obra no menos de doce partes. Debe reconocerse que dichas divisiones son, en verdad, demasiadas. Ezequiel Chávez, más circunspecto, no distinguió en él más de seis partes, o para hablar con propiedad seis sueños; pero se le puede objetar el haber introducido en su división una simetría exageradamente artificial: *Sueño de la noche*, *Sueño del sueño universal*, *Sueño del sueño del hombre*, *Sueño de los sueños*, *Sueño del conocimiento*, *Sueño del despertar*; títulos por otro lado anfibológicos a causa del doble sentido del término *sueño* en español, como ya lo hemos señalado. Karl Vossler ha ofrecido una interpretación más breve que la del señor Méndez Plancarte, y que resulta a menudo equivocada, y en la que desistió de dividir el poema en porciones bien delimitadas. Esto último no deja de ser también una exageración, ya que el que la obra marche ininterrumpidamente no significa que carezca de una cierta composición en secciones bien definidas. Yo he optado por seguir a Ludwig Pfandl que se limita a cinco divisiones. El misterio del sueño, el mecanismo del sueño, la materia del sueño, el despertar del hombre, el despertar del mundo. He simplificado aún más esta división de la manera que se ha podido observar, limitándome a tres partes de las cuales sólo he dividido la parte central.¹⁰

Este *Sueño* de Sor Juana ha inspirado extensos comentarios y puede inspirar aún más extensos. No es éste el caso, por diversas razones, de analizarlo detalladamente.

El que sea una obra erudita no es necesario demostrarlo: se habrá adivinado por el simple análisis. Erudita para su época, naturalmente. Erudita en primer lugar desde el punto de vista científico: se halla en ella una fisiología, una psicología, una cosmología, que son aquellas que señoreaban aún en México durante la segunda mitad del siglo XVII; es decir que allí se encuentra, como en Luis de Granada, a Aristóteles y a Galeno para la fisiología y la psicología, Ptolomeo para la cosmología y, de una manera más general pues el conjunto es muy elaborado, toda una tradición alejandrina y neoplatónica.¹¹ Este es el aspecto digamos "caduco", del poema y que no tiene, por otro lado, más que una pequeña importancia. Se le ha creído descubrir cierta influencia cartesiana. Varios críticos han comparado los V.V. 617 y ss, en los cuales Sor Juana utiliza un "método" (el término "método" figura en el v. 618) que consiste en ascender progresivamente de lo más simple a lo más complejo, de la tercera regla del *Discurso del método*: "Conducir en orden mis pensamientos, comenzando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para subir poco a poco, como por grados. . ."¹² Es necesario, sin embargo, mantener

cierta prudencia. El parangón es seductor, pero no parece que el cartesianismo haya penetrado realmente en México antes del siglo XVIII¹³. Puede tratarse sólo de una simple coincidencia, máxime cuando la fórmula cartesiana no es quizá de una absoluta originalidad. Más cierto, pero menos interesante, es una imitación hecha, en lo referente a las pirámides y su simbolismo —el alma es una pirámide luminosa— al P. Atanasio Kircher, jesuita alemán famoso en el siglo XVII, y que pasa por ser el inventor de la linterna mágica de la cual habla Sor Juana al final del *Sueño*.

Culterano es el poema sobre todo desde el punto de vista literario. Primeramente por el tema en sí mismo. En seguida, por la forma estrófica, la silva de tipo italiano, que Sor Juana debió elegir no sólo por imitar las *Soledades* sino también porque esta larga estrofa, ágil y sinuosa, era la que mejor convenía para el continuo desarrollo que quería imponer a sus versos y para el efecto de sugestión y de hechizo que deseaba producir sobre el lector.

Finalmente por todo el estilo la mitología grecolatina, siempre presente, con frecuencia por simple alusión —lo que ayuda a subrayar el carácter *culto*— los giros, las palabras, las imágenes. Sor Juana no se inspiró solamente en Góngora, pues hay también, entre otros, reminiscencias de Quevedo y Calderón, pero es indudablemente Góngora el que domina: los comentaristas han podido establecer tantas imitaciones textuales que es superflua cualquier demostración detallada.

Otro aspecto que es necesario aclarar, es que el *Sueño*, en conjunto, tiene un cariz más filosófico que religioso. Se puede llegar a decir que es apenas cristiano. Al lado de las innumerables citas tomadas de la tradición grecolatina, el *Evangelio* no aparece más que una sola vez, e indirectamente, cuando el autor evoca a San Juan, *El Aguila Evangélica*. (V. 681). Dios mismo no es mencionado, y, si aparece varias veces, es por alusión y bajo apelaciones estrictamente filosóficas *Alto Ser*; *Causa Primera*; *Sabia*, *Poderosa Mano*; *Eterno Autor*, (vv. 295, 408-411, y 670-675) casi no sobrepasamos el plan de un vago espiritualismo deísta. Este aspecto puede explicarse por el género al cual pertenece el *Sueño*. He aquí que surge ahora la cuestión de su originalidad.

Partiendo de la ostensible influencia, casi aplastante, de Góngora, ¿es preciso concluir que el *Sueño* no es original? Esta influencia se restringe a la vestidura externa, la concepción y el tema se escapan. Parece ser que Góngora no se sintió particularmente atraído por problemas psicológicos y cosmológicos. Sor Juana quiso describir en versos *gongorinos* una experiencia personal, y lo hizo con una sorprendente capacidad analítica e introspectiva. Mucho más notable en cuanto que sus teorías no le facilitaban semejante análisis.

Pero debemos de sustraernos a dos tentaciones de sin igual gravedad. La primera es fácilmente explicable, puesto que se trata



de una visión que el autor presenta como un sueño real: consiste en buscar en la obra una revelación del inconsciente de Sor Juana, una "liberación" e interpretar en términos de *libido* conforme a los principios freudianos más o menos bien asimilados. Es la tentación a la que sucumbió Ludwig Pfandl. Su utilización del psicoanálisis parece, en efecto, mucho menos legítima que en su libro sobre Juana la Loca, pues ésta respondía con mucha más evidencia al método que Pfandl aplicó después a la poetisa mexicana.¹⁴ A pesar de lo que se piense acerca de los recursos de la psicología analítica, no deja de ser una actitud muy poco prudente, salvo en el caso de personajes indiscutiblemente locos, la de recurrir a ella de manera retrospectiva, para explicar un texto forzosamente fijo y debido a un autor desaparecido desde hace dos siglos y medio. La segunda tentación, que está íntimamente ligada a la primera, consiste en creer que Sor Juana quiso relatarnos un sueño real; en otras palabras, de hacer de esta obra de arte un testimonio. La tentación es explicable, también, cuando se recuerda el texto de la religiosa que he citado al principio de esta exposición. Pero ¿debe ser interpretado este texto al pie de la letra? Creo que se debe ver en el *Sueño* una síntesis que simplifica los hechos por necesidad de claridad y de brevedad, una reconstitución artística que "reúne" y resume cosas complejas y no contemporáneas. Cualquiera que haya sido la fuerza analítica y la memoria de Sor Juana, parece imposible que un texto tan extenso y tan complicado, y además escrito en verso, no sea otra cosa más que el simple relato de un sueño real. Sor Juana lo dice bien —lo veremos más adelante— que hacía versos dormida, pero es necesario tener presente que el *Sueño* cuenta con más de 950 versos. Para mí, hubo toda una elaboración nueva, fruto de una profunda meditación, efectuada con recuerdos de una precisión excepcional, y por ello se le debe considerar como una verdadera recreación literaria, en la que es imposible distinguir lo que proviene de los sueños mismos de Sor Juana y aquello que es resultado de las adiciones y modificaciones que pudo introducir escribiendo su poema.

Agreguemos, entre paréntesis, que esta interpretación hace aún menos aceptable la exégesis psicoanalítica pero no es de ninguna manera para descartar a ésta última que propongo, la anterior es únicamente, porque esta interpretación me parece más conforme a la verosimilitud psicológica y literaria. Es indudable que el sueño y en particular un estado entre el sueño y la meditación más intelectual que lo que se llama "ensoñación", jugaron un importante papel en la vida psicológica de Sor Juana. Ella nos explica en su *Respuesta a Sor Filotea*, cómo su espíritu, siempre despierto, trabajaba y reflexionaba sobre las cosas más insignificantes, no es pues sorprendente que este trabajo de reflexión se haya prolongado durante el sueño. En la misma carta, ella nos dejó un inapreciable testimonio de este fenómeno: "ni aun el sueño se

libró de este continuo movimiento, de mi imaginativa, —escribe— antes suele obrar en él más libre y desembarazada, confiriendo con mayor claridad y sosiego las especies que ha conservado del día, arguyendo, haciendo versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande, y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado dormida mejor que despierta. . ."¹⁵

Este testimonio, tan preciso por otro lado, parece favorecer la tesis según la cual el *Sueño* sería simple transcripción de un sueño real. Pero no es necesario hacerle decir más de lo que realmente afirma, y no sostiene de ninguna manera que este poema de 975 versos fue compuesto mentalmente en una sola noche de sueño. No nos impide interpretar el *Sueño* más bien como el fruto de un estado habitual de meditación y de especulación y como la sistematización poética de elementos reunidos y elaborados en momentos diferentes de ese estado habitual.

Es probable que la crítica hubiera resistido más fácilmente a las peligrosas tentaciones que hemos deplorado, si no hubiera olvidado que el *Sueño*, en su inspiración general, pertenece a un género antiguo y perfectamente definido. No pienso en los innumerables "sueños" que abundan en nuestras literaturas, los cuales a menudo son empleados como un mero procedimiento de exposición o como un recurso dramático y a los que podríamos llamar *Sueños literarios*. Para no referirme más que a la literatura española, el *Sueño* de Sor Juana no tiene mucho en común con el sueño de Don Quijote en la *cueva de Montesinos*, ni con los *Sueños* de Quevedo, ni con el tema de *La vida es sueño* de Calderón, ni siquiera con el *Somnium* en el cual, en el siglo XVI, Juan Maldonado describe la América cristiana e idílica que vio en sueños.¹⁶ Solamente podemos encontrar en el poema de Sor Juana un eco muy débil de una conocida *Silva* de Quevedo, *El Sueño* —el cual, por otro lado, trata del sueño y no del ensueño. Me refiero entonces a otra cosa. Me refiero a otra tradición, en donde el sueño mismo es descrito, por su valor didáctico, de una manera que tiene cierta relación con el género medieval de la visión. Es la tradición del *sueño filosófico*. Este sueño relata frecuentemente una ascensión, de la cual proviene su nombre de sueño, *de Anabasis*, y en la que el *Corpus hermeticum* ocupa un lugar importante en su historia y en su desenvolvimiento. Sor Juana debió conocer esta tradición, y ella conoció sin lugar a dudas su representante más ilustre, el *Sueño de Escipión* de Cicerón (recordemos que existe cierta reminiscencia de él en la primera *Elegía* de Garcilaso).¹⁷ Escipión, el principal interlocutor de *De República*, (de la cual el *Sueño de Escipión* es sólo un fragmento) narra un sueño durante el cual ha sido transportado a las estrellas. Describe el esplendor nocturno del cielo y el espectáculo de la tierra que ve muy pequeña a sus pies. Su abuelo Escipión el Africano lo recibe y le revela los misterios del universo y el destino de las almas después de la muerte. Al lado de un aspecto cósmico, hay pues en



esta obra un aspecto escatológico —futura suerte de los justos y de los malvados— y un aspecto moral —pequeñez de la tierra y vanidad de los asuntos humanos, que no nos interesan en este momento pues están ausentes en el *Sueño*: Sor Juana —y este rasgo es original de ella— permaneció en el plano intelectual, en el plano del conocimiento. Las afinidades entre la obra de Cicerón y la suya no pasan de este terreno. Pero existen. Ahora bien, el *Sueño de Escipión* no es más que un eco de toda una literatura, que tendrá en un momento dado numerosos ecos y prolongaciones en la literatura griega y latina, a tal grado que Luciano en su *Icaromenipo* sentirá la necesidad de caricaturizar estos viajes celestes.¹⁸

Seguramente, salvo el texto de Cicerón y quizás el de Luciano¹⁹, Sor Juana no conoció esta literatura más que de segunda mano; aun se debe señalar que estas referencias están muy teñidas de platonismo y de neoplatonismo y que la religiosa mexicana tenía muchas posibilidades de iniciarse en esta vasta corriente —aunque fuera a través de los *Diálogos de Amor* de León Hebreo, traducidos del italiano al castellano por el Inca Garcilaso en 1586.²⁰ Pero esto no le impidió ser ella misma. Notamos ante todo que nuestra monja dejó de lado las especulaciones escatológicas y los lugares comunes morales, los *Topoi*, que formaban parte del género en la antigüedad. Asimismo eludió otro elemento que aparece casi siempre en la literatura greco-latina: el guía, el iniciador que dirige al soñador y le descubre los misterios del mundo y de la vida: Escipión el Africano en el *Sueño de Escipión*, el dios Nous en el Pimandro del *Corpus Hermeticum*.²¹ En Sor Juana, el espíritu se mantiene solo, abandonado a sus propias fuerzas —símbolo de su propia formación solitaria— y se le agregan toda suerte de elementos que provienen ya sea de las lecturas, o ya de la experiencia personal. Si he insistido en esta literatura del sueño filosófico, es que *El sueño* jamás, que yo sepa, ha sido estudiado en esta tradición. Pero sería imprudente el exagerar el alcance de la comparación y el desconocer la originalidad fundamental del poema.

Basta, por otro lado, con hacer algunas simples objeciones. Retomemos el *Sueño de Escipión*: además de que, por su extensión, el texto no representa más que la mitad del de Sor Juana, es muy diferente desde varios puntos de vista: la contemplación del mundo encuentra en esta obra un lugar mucho menos grande. Hemos señalado que las especulaciones escatológicas son extrañas a Sor Juana: su fe le proporcionaba una respuesta suficiente. En fin, para los griegos y para los latinos, no se trata de Poesía: no existe una medida común entre la elegante prosa de Platón y la de Cicerón, la mala prosa del *Corpus hermeticum*, y los versos *gongorinos* de Sor Juana. Es necesario conceder a las cosas sus verdaderas proporciones: se debe hablar de una inspiración general que no excluya de ninguna manera la creación personal.



Tales son algunas de las observaciones que me ha sugerido la lectura del poema. Es posible que éstas den pábulo a una discusión: una obra tan singular y tan difícil hace nacer inevitablemente interpretaciones diferentes y aun divergentes. Por otro lado no me jacto de haber respondido, con estas observaciones, a todos los problemas que plantea el estudio del *Sueño*. Es a los historiadores de la ciencia y de la filosofía —pienso en las investigaciones del Sr. Gilson sobre los elementos medievales de un Rabelais o de un Descartes— a quienes concierne sobre todo el desenredar esta enmarañada madeja que constituye el sistema cosmológico y fisis-psicológico que guía a Sor Juana en sus visiones. Sólo ellos podrían con seguridad revelar lo que nuestra poetisa debe al alejandrismo y a las diferentes formas de platonismo, a la escolástica de origen aristotélico y quizá a las filosofías más modernas que comenzaban apenas a penetrar en la Nueva España. En el plano literario, todo el mundo está de acuerdo en reconocer en el *Sueño*, además de la indudable belleza de ese conjunto sin igual, esa nobleza intelectual y moral que parece uno de los rasgos distintivos de Sor Juana, a la que se puede aplicar el término de *Señera* tan difícil de traducir al francés. No obstante, *El Sueño* es una obra intemporal, y su autora una mujer culta no situada en el espacio, si no es por la lengua.

Notas

- 1 Debe tenerse en consideración, que la presente conferencia fue dictada en París en julio de 1954. El Tomo Tercero, *Autos y Loas*, fue publicado por Alfonso Méndez Plancarte en 1955. El Tomo Cuarto, *Comedias, Sainetes y Prosa* estuvo al cuidado de Alberto G. Salceda y apareció en 1957, (nota del traductor).
- 2 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, México, FCE, 1957. T-IV, p. 471, líneas 1266-1267.
- 3 Méndez Plancarte, T. I, p. XXXIV.
- 4 En francés *sommeil* y *rêve*. El primer término designa el "acto de dormir" y el segundo el "acto de representarse en la fantasía de uno, mientras duerme, sucesos o especies" (Véase la voz "Sueño" en el Diccionario de la Real Academia Española. En la traducción utilizamos el término "sueño" para la primera acepción y "ensueño" para la segunda, aunque eventualmente utilizamos *sueño* para *rêve*, cuando la expresión *ensueño* resultaba poco adecuada. (N. del T.)
- 5 Este texto figura en la biografía de Sor Juana, escrita por el P. Diego Calleja (*Vida de Sor Juana*, ed. Ermilo Abreu Gómez, México, 1936, p. 35). Pero el pasaje es un poco ambiguo, y no está claro si el autor cita una declaración de Sor Juana o si él resume de esta manera el *Sueño*.
- 6 Sobre la tradición del león que no tiene necesidad de dormir y que no cierra jamás los ojos, se puede agregar a la nota del Señor Méndez Plancarte (t. I, p. 585), A. J. Festugiere, *Corpus Hermeticum* (col. Budé), t. III, París, 1954, pp. CCVI-CCVII.
- 7 Todo esto, que resume los vv. 280-305, parece poder ser comparado, al menos parcialmente, a los análisis del P. Festugiere, *La revelation D' Hermes Trismégiste*, T. II, *Le Dieu cosmique*, 3a. ed., París, 1949, pp. 252-253.
- 8 Véase esta imagen en: León Hebreo, *Diálogos de Amor*, Buenos Aires-México, Espasa Calpe, 1947. pp. 80-84.
- 9 Se refiere a la edición de *El Sueño* hecha por Alfonso Méndez Plancarte y

publicada en 1951 por la Imprenta Universitaria (Textos de Literatura Mexicana, 4). Esta obra incluye la versión en prosa del poema, una valiosa introducción e interesantes notas. (N. del T.)

10 En suma, el plan que creo distinguir, difiere muy poco del que propone el señor Emilio Carilla en un artículo de la *Revista Filología Española*, XXXVI, 1952, p. 295, vv. 1-146; vv. 147-886, v. 887-975.

11 La fisiología de Sor Juana, por lo que concierne a la digestión, al Sueño y al ensueño, tiene afinidades con la de Rabelais. cf. Etienne Gilson, *Notes médiévales au "Tiers Livre" de Pantagruel*, en *Revue d'histoire franciscaine*, II, 1925 pp. 79-84. Es seguro que nuestra religiosa jamás leyó a Rabelais (y por otro lado no parece que haya aprendido el francés). Estas afinidades se explican muy fácilmente por un fondo común.

12 Sobre este punto, ver la nota del Señor Méndez Plancarte, t. I, p. 596.

13 Sobre la introducción del cartesianismo en México, cf. Pablo González Casanova, *El misonismo y la modernidad cristiana en el siglo XVIII*, México, 1948, p. 15 y Bernabé Navarro, *La introducción de la filosofía moderna en México*, México, 1948, p. 13 y p. 105. Sin lugar a duda, Descartes era conocido por Sigüenza y Góngora (1645-1700) que es precisamente contemporáneo de Sor Juana (cf. José M. Gallegos Rocafull, *El pensamiento mexicano en los siglos XVI y XVII*, México, 1951, pp. 387-392) pero este conocimiento no parece haber rebasado un círculo bastante restringido.

14 Ludwig Pfandl, *Sor Juana Inés de la Cruz. La Décima Musa de México. Su vida, su poesía, su psique.*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1963.

15 Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea. Obras Completas*, T-IV, p. 460, líneas 824-831, ed. cit.

16 Cf. Marcel Bataillon, *Erasmus y España* (Trad. A. Alatorre), 2 Vol. México, 1950, t. II, pp. 251-252.

17 Sobre la reminiscencia de Garcilaso, cf. Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1958, pp. 149-150.

18 Cf. Festugiere, *La révelation...* etc., t. II, pp. 441-459. Entre los trabajos anteriores, se remitirá al lector a Pierre Boyancé, *Etudes sur le Songe de Scipion*, Bordeaux - París, 1936, que ofrece útilmente el texto y una traducción francesa. El lector de lengua española podrá consultar la edición de *Clásicos "Emerita"* por Antonio Magariños, *Cicerón, Sueño de Escipión*, 2a. ed., Madrid, 1950 (Más asequible es Cicerón, *Tratado de la República, Tratado de las leyes, Catilinarias*, Editorial Porrúa, S. A. México, 1973; col. "Sepan cuantos..." n. 234). El fragmento conocido con el nombre de "Sueño de Escipión" pertenece al libro VI, pp. 73-79. (n. del t.)

19 El *Icaromenipo* fue traducido al latín por Erasmo, y el médico español Juan de Jarava lo tradujo al castellano (*Menippo el Bolador*, 1544), así como el "Sueño de Escipión" (cf. Bataillon, *Erasmus y España*, t. II, p. 231 y pp. 249-250).

20 Sobre el platonismo y el neoplatonismo en España, se puede leer el cuadro de conjunto de Menéndez y Pelayo, *De las vicisitudes de la filosofía platónica en España*, recogido en los *Ensayos de crítica filosófica*, Santander, 1948 (Ed. Nacional) en particular pp. 54-56; 64-91 y 96-106. La traducción española de los *Diálogos de Amor* ha sido reeditada (desgraciadamente sin tabla de materias) en la col. Austral, n. 704; se debe señalar, en el segundo diálogo, el pasaje sobre la jerarquía de los Seres (pp. 77-78) para comparar con el *Sueño*, vv. 617-703, y sobre el "hombre microcosmo" p. 84; y en el tercer diálogo, el pasaje sobre el sueño y el ensueño, pp. 159-163. Sor Juana no pudo conocer *Lo Somni* del escritor catalán Bernat Metge (siglo XIV), pues esta obra en la que el "Sueño de Escipión" es citado, estuvo inédita hasta 1889-1891 (véase la ed. de Antonio Vilanova Andreu, Barcelona, 1946, para el *Sueño de Escipión* p. 22).

21 Cf. Festugiere, *La révelation*, etc., t. II, p. 442 y pp. 456-457.

**RICARDO
CLARK**

EXTRAÑO CONCURSO EN EL CHOPO

Primera parte: Un anuncio misterioso. Me fallan por primera vez en mi vida las credenciales. Mac Laren a punto de morir. Abofeteo a la Kitty. Falla todo intento de penetrar al misterioso edificio. Son cinco mil del ala.

Estoy seguro que el anuncio salía todos los días en *Excelsior* porque tenían la idea de hacer una película y necesitan algún argumento muy especial, tenaz, a pedido, con garra, capaz de hacer estremecer a un estadio, y a pesar de que la cosa tenía poco sentido en sí, al ver con letra chiquita que se trataba de premiar el cuento sobre el edificio del Chopo con cinco mil del ala, los ojos casi se me saltan de las órbitas, y me da un síncope.

Debo decir que mi profesión no es la de escritor, por eso no tenía mucha importancia en este caso, ya que se trataba de conseguir esa lana y basta, así que de inmediato llamé al edificio del Chopo.

Esta es la grabación de la conversación que sostuve:

—Buenas tardes, señorita, habla el señor Fernández (nombre falso) quisiera saber quién me podría dar información sobre el concurso de cuento del Edificio del Chopo.

—Lo siento, señor, no podemos dar ninguna información. Está prohibido.

—¿Y no podría usted?...

—Chas... (colgaron)

Volví a insistir sin muchos ánimos.

—Halo, ¿Museo del Chopo?

—No señor, ya no es más museo, ahora es un centro cultural.

—Bien, señorita, llamaba de alfombras Zacate, para preguntar por nuestro operario que desea intervenir en el concurso del Chopo, ya que su mamá está muy enferma, él tiene doce hijos que mantener y necesita ganar ese concurso. Nosotros, la directiva de esta caritativa institución...

—¿Caritativa institución? ¿no me está diciendo que es una fábrica de alfombras?

—Perdone (le dije sollozando) habla la tía desesperada del empleado de la fábrica de alfombras Zacate, quisiera por favor que ayudaran a mi sobrino que tiene quince hijos, su madre enferma y su padre en la cárcel...

—Chas... (colgaron)

A pesar de que falló el intento de conseguir información extra para tratar de saber qué había de cierto en este extraño asunto, por lo menos sí averigüé una cosa. Los que dirigen ese edificio son unos desalmados. Con todo es necesario tener en cuenta que uno no es mercenario de la cultura, que es incapaz de escribir nada más que por dinero (en este caso cinco mil dinares). Dejemos entonces de lado las consideraciones económicas, y en la seguridad de que algo más siniestro se estaba incubando en el Museo del Chopo, decidí ir al bendito edificio, que estaba ahí, con sus dos cúpulas de metal, estructura forrada de ladrillos agrediendo a todo lo que lo rodeaba, con la risa del arquitecto que lo montó, que se está escuchando todavía desde su ignota tumba, porque en realidad la estructura no tiene nada que ver con todos los edificios que la rodean. Eso sí, ya no queda nada del aire lúgubre de meses atrás, ahora está pintadito de gris, con jardines bien cuidados y con un radio a todo volumen que se escucha desde la reja principal.

Golpeé tímidamente, pero este mundo no es de los tímidos.

Después grité con suavidad hasta que el uniforme azul se asomó, sin saber el pobre inocente, que era yo precisamente el que venía por el botín.

Observé su sonrisa y tentado estuve de sacar la pistola y hacerlo pasar al otro mundo, aliviándolo de la seguridad burocrática que emana de todo ser, pero me contuve. Por las buenas traté de obtener resultados. Saqué varias credenciales, para que me dejara pasar, pero nones, el imbécil quería un permiso de la rectoría, que yo ni remotamente conseguiría. Me indicó el tipo que tendría que escribir el cuento desde afuera. Esperé que fuera de noche y di vuelta a la manzana sin ser visto.

Mac Laren no podía estar por ahí porque no lee periódicos. Tampoco el Pitoyas, así que estaba seguro por el momento.

Me escondí detrás de un camión y miré largamente la calle, comprobando que efectivamente nadie me seguía.

De un salto me trepé a la moto, que aullando me sacó del tétrico lugar.

Si contaba a alguien lo ocurrido no me iba a creer, así que lo mejor era calmarse y comenzar todo de nuevo.

A la mañana siguiente tomé las previsiones necesarias para que al abrir la puerta el idiota sólo tuviera dos opciones; dejarme pasar o morir.

Mis pasos resonaron en la calle del Chopo. Cuando estuve seguro que era de día, que el sol no escondía sombras, comencé a caminar por el centro de la calle.

Tenía la absoluta certeza de que el cobarde no aparecería. Pero me equivocaba. Ahí, con la sonrisa cínica, el cigarro colgando de los labios, la cara sucia y barbuda, estaba el maldito de toda la vida, mi archienemigo jurado: Jonny Mac Laren.

Uno puede imaginarse que esto tenía que ocurrir tarde o temprano.

La ambición de Mac Laren no tiene límites, y esto no debería ser nada nuevo para mí porque había observado y sospechado algo cuando el año pasado se alzó con el premio al mejor bardo de la Feria de Cuautitlán. Sus tropelías en todos los juegos florales del país son leyenda. Mac Laren: el hombre con más contactos que nadie en las páginas culturales de la capital Azteca. El supremo escritor de la San Rafael. El tipo que siempre tenía listo un libro para publicar y un crítico amigo para llevarle acarreados que lo vitorearan en las reuniones literarias que organizaban sus compinches en los centros culturales proletarios. Mac Laren, el terror de los editores, la pluma más rápida del Oeste literario mexicano. Pensé con amargura que ahora él también estaba detrás de las rupias del concurso, y con desesperación imaginé el enorme poder que le daría toda esa lana, y juré solemnemente acabar con el deleznable sujeto.

Me miró como si tuviera todo el tiempo del mundo, arqueó los brazos y caminé hacia el centro de la calle.

Juntó las cejas, tenía las manos caídas cerca de la pistola. Tiró el cigarro, pero conmigo no se iba a poder; había visto todas sus películas.

Trató de traspasarme con su mirada hipnótica, otro truco favorito suyo, y comenzó a bajar lentamente sus manos, tratando, digo solamente intentando rozar las cachas cuando ya el cañón de mi cuarenta y cinco le apuntaba al corazón.

El cobarde comenzó a gritar: "¡No. zurdo. por favor! ¡No

EXTRAMUSEO

Para celebrar la restauración del local del antiguo Museo Nacional de Historia Natural y su inauguración como recinto universitario dedicado a la presentación de exposiciones, conciertos, proyecciones cinematográficas y otras actividades, la Dirección General de Difusión Cultural convocó, en 1975, a un concurso de cuento con el tema el Museo del Chopo. Dada la calidad de las narraciones concursantes, se decidió publicar un libro conmemorativo que incluya la mayoría de dichos relatos. Aquí adelantamos tres de los escritos premiados.

tires, te lo pido por la santa virgencita de Guadalupe!" Enfundé sin mirarlo.

Para las doce del día ya estaría en las ocho columnas de la capital Azteca el suceso. No valía la pena despeñarlo porque su acto de cobardía haría de él un paria literario. Ya tenía un competidor menos. Arranqué la moto, sabiendo, sin embargo, que el asunto del Chopo aún no estaba terminado. Y no estaba tampoco ahí la solución del enigma. ¿Habría mandado Valadés a Mac Laren? El asunto se arreglaría en cuanto yo pisara el piso diez de la Torre Universitaria.

Por lo pronto reflexioné que había tres implicados en el hecho. Valadés, el que fue a *Excelsior* a poner el anuncio del Concurso del Cuento, y el tesorero que tenía que pagar los cinco mil del ala.

En el *Sanborn's* de la decadente Zona Rosa me senté en una esquina contra la pared sospechando que en cualquier momento me podían liquidar por la espalda, truco favorito del Pitoyas, secuaz de Mac Laren.

Dormí mal esa noche. Soñé que se acababa el sexenio. A la mañana siguiente me vestí correctamente y me fui por Valadés.

En Difusión Universitaria me dijeron cínicamente que ignoraban quién había tenido la idea del cuento, pero que de un momento a otro llegaría quien me pudiera informar. Me senté con discreción mientras miraba los volcanes desde el décimo piso de la Torre Universitaria. Palpé el cuchillo porque no pensaba hacer ruido si la bronca estallaba, aunque, claro, habiendo tantos cristales cuando empezara la maroma, seguro que se iban a romper, por una sencilla ley de física, me supongo.

Era el mediodía y el tipo no llegaba. Para esto la secretaria ya me había dado como diez cafés y una somnolencia comenzaba a apoderarse de mí.

Comienzo a sospechar una verdad que no tenía remedio: me habían drogado aprovechando un descuido.

Me fui al *Sanborn's* y pedí unas enchiladas con café mientras me serenaba.

Por suerte, del bar salió la Kitty, como siempre, el sweter le quedaba chico, o lo que tenía dentro era demasiado grande.

Se sentó conmigo sin hacer preguntas. De pronto, se echó a llorar a grito pelado diciendo: ¡Por favor, mi amor, deja el asunto del cuento del Chopo que a nada bueno te conducirá! ¡Tú eres un gran escritor sin necesidad de buscar esos cinco mil del ala!

La miré tiernamente con ojos de hielo. Me paré y le di un tremendo bofetón: ¡¡¡PASSSSS!!!

Miré a los presentes y me largué. Después me contaron que tuvo que pagar las enchiladas.

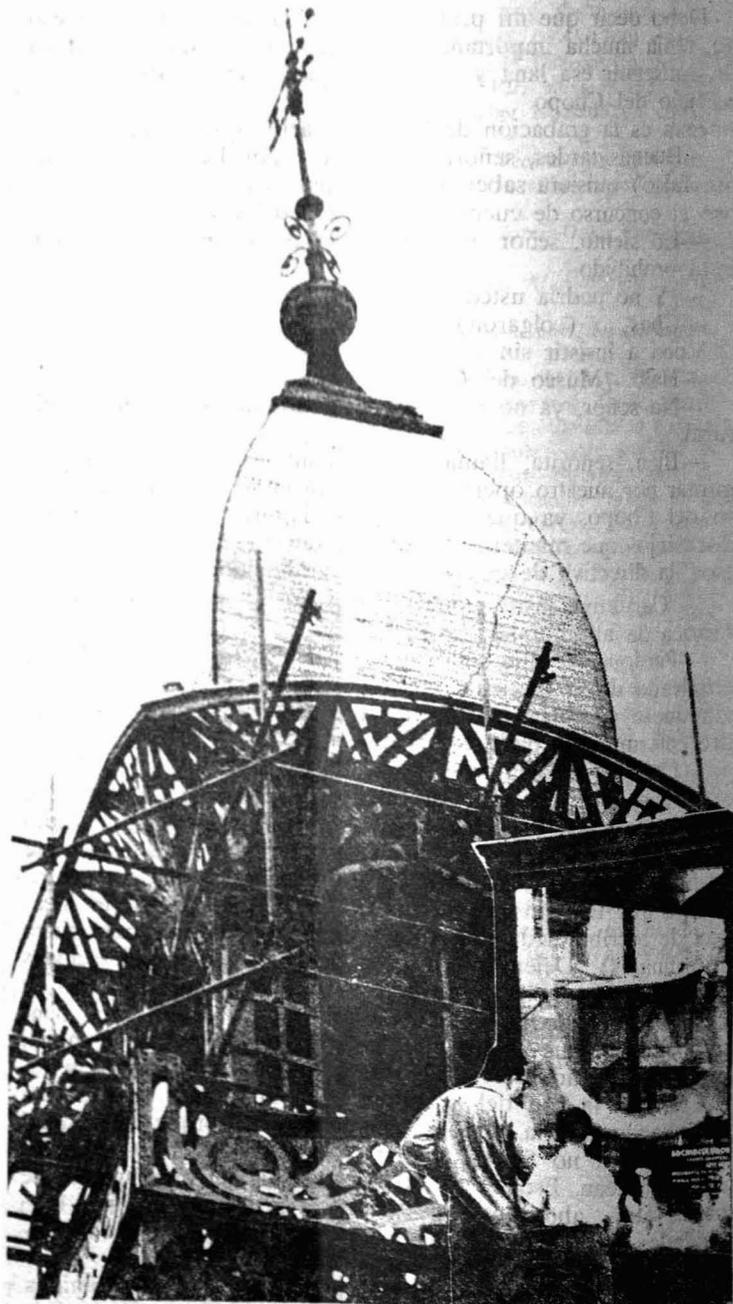
Más preocupado que nunca, con la cruda de cafés royendo el alma, con el remordimiento de haber dejado vivo a Mac Laren, que está seguramente de vuelta como perro rabioso sobre mi pista, intenté un nuevo ataque al edificio del Chopo.

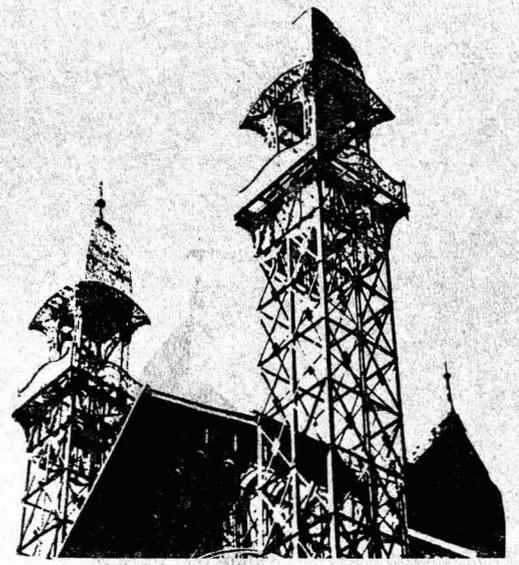
En un café de la esquina releí las bases del concurso, redactado con la mano aviesa de quien esperaba sacarme de juego, ya que las bases por lo pronto favorecían en todo a Mac Laren, quien trataría de asentar el golpe final, cosa que nunca iba a poder ser mientras yo estuviera vivo.

Traté de ser analítico como Poirot. Vamos: Fuentes no puede ser porque está en París. Cortuti tampoco porque ahora se dedica a escribir cómicas en sus ratos libres.

Cargué la pistola. Esta vez no tendría escrúpulos. No importa cuántos queden por el camino. Las balas recién aceitadas entraron en el cargador sin hacer ruido. Comencé a esperar. No estuve ahí mucho tiempo, el de azul, que me había negado la entrada, llegaba silbando alegremente, lástima que la alegría le duró poco tiempo. Se disponía a abrir la puerta, digo se disponía porque no pudo dar un paso más, congelado cuando le apoyé la *Beretta* en su cabeza grasosa y le dije simple y natural: "¡Un paso y lo quemó! ¡Abra la puerta!"

Se le cayeron los huevos del susto. Todos. Doce que su mujer le había mandado a comprar al maricón. La acera se man-





chó de amarillo. De un empujón hice entrar a la bestezuela en el vestíbulo del edificio.

Usándolo como escudo di un paso, pero eso fue todo. Una lluvia de balazos nos recibió, y dejando que el idiota se las arreglara como pudiera, salté sobre la verja del jardín y me escondí detrás de la moto respondiendo el fuego. Un balazo dio en el tanque de gasolina y el aparato se incendió, mientras yo con la ropa chamuscada, la moral por el suelo y bajo una lluvia de balazos trataba de escapar arrastrándome entre los coches. La defensa del edificio estaba dura, señores, y además era evidente la mano de quienes tan bien conozco, detrás de todo esto.

(Fin de la primera parte)

Segunda parte. Falla un intento de entrar con la sinfónica. Aparece Porfirio. The point of no return. Un mal día para el Zurdo. Mac Laren otra vez. Desaparece la Kitty. Cortuti en acción.

A pesar de toda mi buena voluntad para evitar la violencia no pude contener un juramento y un poco molesto por la balacera en el barrio de El Chopo, que es en plena capital mexicana, donde está instalado el Ex Museo, objeto de un concurso de cuento y de mis desvelos literarios.

(Que me perdone Alfonso Reyes, pero debe leerse aquí concretamente: cinco mil del ala y lamento portarme como un mercenario de la cultura, pero la lana es la lana y si no que lo diga cualquier borrego, con la cultura, hasta la muerte o a cualquier banco cercano donde cambiar el cheque.)

Digo, entonces, retomando el hilo que... un poco molesto por la balacera me replegué hacia la cercana estación del ferrocarril de Buenavista, donde entré en el bar con el decidido propósito de emborracharme o simplemente buscar bronca con el que fuera.

Así las cosas, al tercer tequila apareció un señor oaxaqueño que dijo llamarse Porfirio Díaz, cosa que no le creí.

Me pidió por supuesto que guardara el secreto de su identidad, porque parece ser que lo anda buscando un tal Madero con el cual tiene cuentas pendientes.

Lo invité a un trago y me dijo que sabía por sus agentes de mis afanes y desvelos por ganar el concurso de cuento del Chopo, y encaramarme así al plano literario internacional, cuando la UPI, AP, y CIA se enterara de quién era yo. Prosiguió Porfirio (ya nos tuteábamos) afirmando que como estaba desocupado se ofrecía como agente mío de Relaciones Públicas para que lográramos la entrada al bendito edificio, y pudiera yo de una vez por todas escribir el cuento que iba a cambiar mi vida.

Acepté de inmediato y con un gran apretón de manos salimos con este señor hacia el aeropuerto de Balbuena Springs donde con un curioso y nuevo aparato dijo que era posible intentar la hazaña de penetrar en la fortaleza chopiana.

Luego de identificarme en la base militar de Balbuena, nos encontramos con un extraño personaje, de ojos oblicuos que daría un giro extraño y definitivo a las cosas.

Al verlo sentí escalofrío, pero ya había entrado en el tercer tercio la hora de matar, *The point of no return*.

Fingí indiferencia mirando extrañado a Porfirio, mientras se instalaba el oriental dentro del gigantesco globo, inflado por el señor Cantoya, soplando de un popote a todo lo que daban sus pulmones para enviar aire caliente al artefacto.

Todo listo, aunque en ese momento Cantoya estaba de lo más palido, subimos al aparato que se encontraba con las cuerdas a punto de reventar.

Me encomendé a todos los santos y miré cómo el suelo iba desapareciendo bajo nuestros pies.

En realidad el japonés me tenía nervioso, pero mi agente de relaciones me calmó, afirmando que era el embajador del país del Sol Naciente. Por el momento todo era para el de ojos oblicuos como un paseo por Chapultepec y no un viaje que podía tener trágicas consecuencias. Debo confesar que pese a todas mis dudas el curioso artefacto, al mando del señor Cantoya nos llevó perfectamente al patio central del Museo del Chopo.

Ante mi asombro una abigarrada multitud estaba esperándonos. Poco antes de llegar Porfirio me explicó el plan: pasaría yo como miembro de la Sinfónica Nacional en la modalidad de trombón.

La multitud como digo nos felicitaba y apenas pude zafarme de ella.

En realidad la mayoría había ido ahí para ver a Don Porfirio, quien de repente se reveló como una persona importante por el número de abrazos que recibía.

Me integré de inmediato a la orquesta que estaba en el patio de las afueras tocando La Adelita, Volver, Noches Tapatías, El Día que me quieras, La Marsellesa, La Quinta Sinfonía, etc.

Seguro de que de una vez por todas entraría en el edificio para poder así cumplir mi cometido y develar el misterio del Museo del Chopo, me froté las manos de contento y ataqué duro con el trombón del que soy un eximio ejecutante.

Terminábamos de tocar la Marcha Triunfal de Garibaldi, cuando se presentó la oportunidad de dar un salto y meterme en el edificio del Chopo.

Pero estaba visto que no era mi día de suerte. En la puerta y del brazo de Mac Laren estaba la Kitty. Mientras la sangre me inundaba la cara comprendí todo de un golpe.

Una furia indescriptible hizo presa de mí. Al grito de ¡Haaaa! me le fui encima dispuesto a matarlo a golpes de karate.

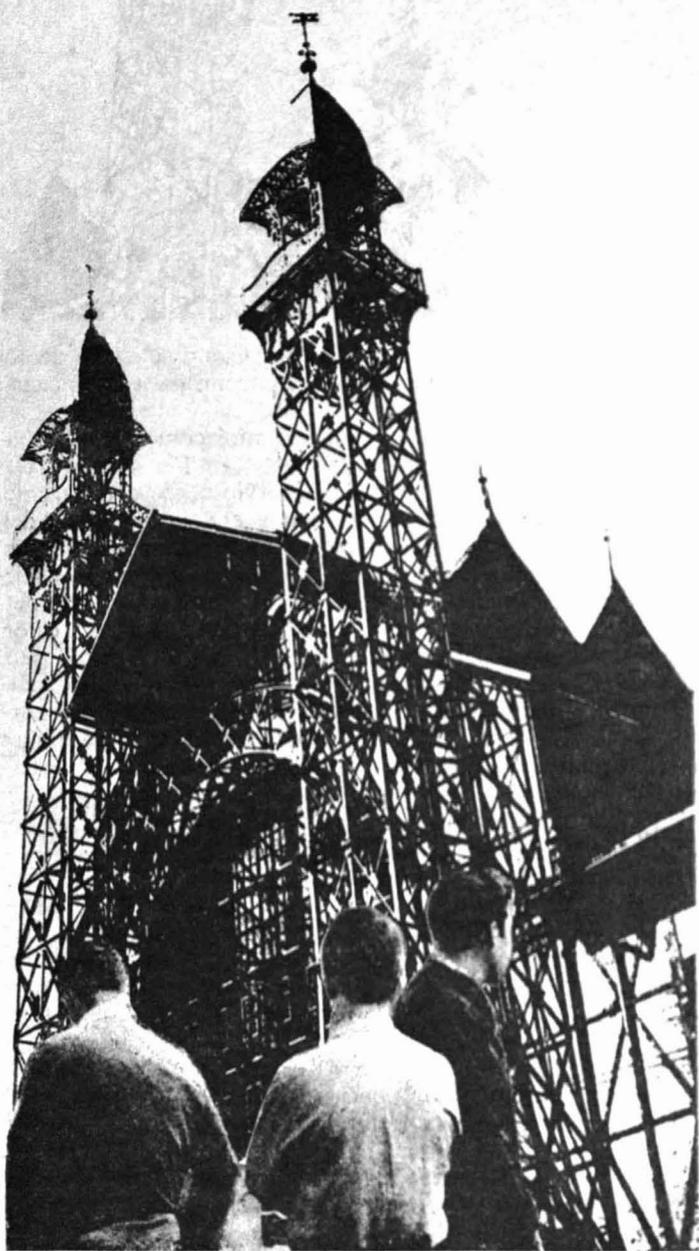
Debo reconocer sin embargo que Mac Laren es más hábil de lo que se puede pensar: tomando a la Kitty se escudó con ella, de manera que el primer bofetón lo recibió la pobre llamada, y la segunda patada que le tiré a Mac Laren quedó en el aire porque aprovechó la finta para perderse en el edificio.

Como algún gracioso había apagado la luz, al tanteo busqué guiarme cuando no hubo ya necesidad de más iluminación: un haz multicolor se hizo dentro de mi cabeza, volé hasta caer en la más completa oscuridad.

Al despertar estaba en la sala de entrada, fuertemente amarrado con cadenas, y con el oriental enfrente, con cara de torturador.

En definitiva que había triunfado Mac Laren. Unos minutos más y mi cuerpo sería pasto de los buitres en alguno de los potreros de la parte de atrás del Chopo, y aunque no perdía las esperanzas confesé que me quedaban muy pocas en la desesperada situación que me encontraba.

Don Porfirio ni rastros, pero lo que más me indignó fue la actitud de la Kitty, quien es evidente que fue todo el tiempo un agente de Mac Laren, quien trató y parece que lo ha conseguido que mis originales no llegaran al concurso del Cuento



del Chopo, Mac Laren a su vez estaba pagado por la UNAM, y en cuanto al tal Valadés, pieza suelta de esta historia, su papel aún no estaba claro, pero dejé mis meditaciones para mejor momento, porque sentí pasos y como presentí mi fin cercano maldije otra vez mi crónica mala suerte.

Miré a la Kitty con asco. Mac Laren ni siquiera saludó, directamente me dió una trompada en la boca del estómago.

Después los tres se sentaron frente a mí, y me preguntaron si quería morir lento o rápido. Contesté que daba igual.

Sin embargo Mac Laren tenía un trato especial que hacer conmigo: me daba la libertad a cambio de los originales de mi cuento para el concurso. Le escupí un ojo.

Otro trompazo esta vez en la cara. —Bien, bien dijo: “Si no es por las buenas, será por las malas, veremos qué tan machito eres cuando entre en funciones el torturador oriental...”

Efectivamente. El japonés ya estaba trabajando con su maquinaria infernal y yo sólo pedía un piadoso desmayo que me hiciera pasar sin mucho sufrimiento al otro mundo. De maleta Ojos Oblicuos sacó una revista y con todo sadismo me la puso delante de los ojos. El último ejemplar de *Alarma* enloqueció mis ojos, y entonces volvieron a repetir la pregunta: “¿Dónde están sus originales del concurso de cuento del Chopo?” Ante un terror indescriptible que recorría todo mi ser, el japonés dio vuelta a la página dos de la revista *Alarma*, y eso fue más de lo que pude resistir, cayendo en el desmayo más

profundo. Pero duró poco la cosa, un baldazo de agua fría me sacó de las tinieblas, preguntándome por qué todavía no había yo muerto.

Pero mi última hora no había llegado.

Un estruendo espantoso hizo pedazos los vidrios de la ventana y entró de un salto, con su capa roja, guantes blancos y máscara azul nada más y nadie menos que Cortuti, el as latinoamericano de las editoriales, el hombre que estaba por ocupar un sillón en la academia francesa por sus increíbles novelas, el sensacional capaz de todo por América Latina, inclusive el dejar de vivir en ella para ir a sacrificarse a París ignorando el subdesarrollo francés.

Lamentablemente la confusión que se produjo fue aprovechada por Mac Laren que huyó hacia el interior del tétrico edificio.

Cortuti me dijo: “¿Asustado, muchacho?”, y me desató las cadenas. Sin responder, pegué un salto y salí en persecución de Mac Laren quien esta vez no escaparía.

En tanto Cortuti se hizo cargo de la Kitty llevándosela también para lo oscuro a efectos de hacerla confesar. No soy partidario de torturar a las mujeres así, pero la verdad es que la Kitty, debía bastante.

Avancé a tropezones en la oscuridad. La Barreta me quemaba las manos, y me proponía vaciar su cargador en la cabeza de Mac Laren.

De pronto escuché unos pasos, unas carreras hacia la puerta principal. Salgo a la calle y comencé a disparar al auto rojo en que Mac Laren y el oriental escapaban.

Sobrevino un intenso tiroteo, pero todo fue inútil. Mac Laren huyó una vez más, pero al menos yo había podido penetrar en el famoso edificio, sede del ex Museo del Chopo, y me senté a escribir el cuento.

Epílogo

Debo decir que no todo salió a pedir de boca. Como lo sospechaba el concurso del Chopo lo gané yo, así que con todo el dinero me dirigí al banco fuertemente custodiado por cinco policías.

Cortuti, que trabajó intensamente toda la noche para hacer confesar a la Kitty, desapareció después de su atinada intervención. De la Kitty ni rastros y espero que a Cortuti no se le haya pasado la mano con ella.

En cuanto a Mac Laren es otra historia. Lo encontré seis semanas después pidiendo limosna en San Juan de Letrán no tuve más remedio que perdonarlo y ahora es mi socio en la cadena de taquerías que puse con el fabuloso premio del concurso. Debo decir que esta actividad deja más que cualquier trabajo literario. En fin, que después de haber dejado las letras me he convertido en un honrado pequeño comerciante, borrando la mala impresión de que es sólo un escritor que vivía de sus libros.

Así que desde que me alcé con el botín de el Chopo no he vuelto a escribir, salvo para un concurso de radionovela, lo que no es mala idea y que comienza así: “En las noches de luna brillante, cuando la brisa del trópico besa las tibias palmeras, y se escucha un lamento borinquen Laura la hija de Lucas, el señor de todo cuanto la vista abarca, tuvo un trágico presentimiento...” [música y pasa un comercial de jabón].

**VICENTE
QUIRARTE
CASTAÑEDA**

TRES RELATOS DEL CHOPO

1910: 4 de septiembre

A José C. Valadés

El empleado del Ferrocarril Central entra en la oficina, cuelga la levita en el perchero, contempla las dos torres del palacio de cristal del Chopo mientras extrae del cajón del escritorio las listas de viajeros e itinerarios. Las Parlange y las Casasús, en el mismo tálburi, ascienden por la avenida Verónica, después de la cabalgata matutina en Chapultepec, cruzando apuestas sobre si el general llegará a la ceremonia en el landó negro con el escudo mexicano grabado en oro o en el opaco faetón victoriano. La más rubia de las Parlange se inclina por el landó. En el estudio, Julio Ruelas se arma de papel, plumillas, tinta sepia, y antes del primer trazo mira el cielo de la clara mañana de septiembre. Doña Carmen no descansa en medio de la multitud que se ha reunido a la entrada del Chopo, bajo los relieves a colores en madera, bajo el portalón sostenido por delgadas columnas, suspensa la enorme farola de papel con sus dragones áureos.

El landó negro que avanza por Héroes de la Independencia se carga ligeramente a la derecha; el general lo advierte a Rafael Chousal, en medio de instrucciones para ministros, menor presupuesto para el ejército, importación de vajillas y mantelería, la casa de la viuda de Braniff para la embajada japonesa, la recepción a Polavieja. El general contempla a su derecha la gigantesca estructura metálica del Palacio Legislativo, cuando el landó desemboca en el Paseo de las Estaciones. Atrás, el humo de las locomotoras en los andenes del Ferrocarril Central, y al frente, más allá de la guerrera de botones dorados del cochero, de los caballos blancos y sus crines relucientes, más allá aún de los cascos prusianos de la escolta con sus moharras de plumas, el general contempla el museo del Chopo, así a lo lejos como un juguete de la exposición de París tejido por una araña caprichosa.

La más rubia de las Parlange aplaude para sí misma y mira triunfalmente a las Casasús, cuando el brillante landó negro se detiene frente al museo y se forma la valla de honor. El general entra tomando del brazo a la esposa del encargado de negocios extranjeros del Japón. Doña Carmen los recibe bajo la bóveda del museo, nota la condecoración solitaria —la cruz de la constancia de soldado veterano de la República— destacando en el fondo negro de la levita, y la Casasús gana la apuesta a la menor de las Parlange, y la Parlange hace un mohín de disgusto, soñando con el pecho del general lleno de tintineantes entorchados, mientras Julio Ruelas arroja hecha pedazos una tercera hoja de papel al piso del estudio y el empleado del Ferrocarril Central ve desde su oficina la multitud de léperos que han instalado mirador en el muro de una casa lateral al museo.

El general recorre la exposición, encabezando la multitud que inunda los pasillos; mira las banderas mexicanas y japonesas que se han colocado en toda la extensión del museo de reluciente estructura de acero, erguida su bóveda apuntada sobre el juego de color y de líneas que llena por completo el edificio. El general recorre la sala, contemplando en las vitrinas —a través de ese doble juego con el que se burlan de nuestra vista los cristales—, los tìbores, las tazas para té, las porcelanas pintadas a mano, las cajas musicales de lacas, los pómulos altos de la señora Horigoutchi, los dragones en mi-

niatura, los ingenuos caballos de madera, la mirada lúcida y penetrante de Justo Sierra, los trabajos en metal, las lámparas y charolas en relieve que muestran campesinos en la siembra del arroz o enfurecidos samurais trenzados en combate, el óvalo perfecto en el rostro de la más pequeña de las Parlange, las pinturas sobre papel de arroz, sobre bambú o sobre seda. El general se detiene frente a una estampa: un cielo tórrido y una ola solitaria, que se rompe, pura y clara, contra el acantilado apenas sugerido por los delicados pinceles y la tinta aguada. Más allá, un ruiseñor canta en la rama de un naranjo y a la izquierda los secretos encantados de un haikú, la colección de kimonos con paisajes invernales de Kioto, y Telésforo García y familia, y Antonio Alvarez Rul, seguramente también señora e hijas, las delicadas herramientas de ebanistería, y la señora Concepción de Arrangoiz, las cerilleras, las cajas para tabaco y el embajador Creel conversando con Ramón Corral, los ceniceros en forma de flor de cerezo o de elefante, y el general recordando la mirada verde azul o gris de James Creelman, y las armas de fuego grabadas, las culatas con incrustaciones de concha y plata.

El general termina de recorrer la exposición y se dirige al jardín. Entre los árboles enanos y el paso indiferente de los pavorrales, junto al estanque donde flotan grandes lotos, doña Carmen rechaza con una sonrisa la limonada fría que le ofrecen, cuando ve llegar al general, que ocupa el lugar de honor en la mesa y escucha el discurso del representante japonés, mientras piensa en Creelman y en Bernardo Reyes; busca con la mirada a Limantour, recordando vagamente los rasgos del norteño de escasa estatura que salió libre por su influencia. El general continúa escuchando el discurso, aprieta los puños, piensa en los cielos impecables de Oaxaca y en el sabor que tenía la pólvora en el aire un día de abril en Puebla, y contempla esa bóveda que reafirma la entrada por sus manos de un nuevo barroco imaginativo y desatado. Sobre su cabeza, la luz entra cegadora desde todos los ángulos; doña Carmen escucha el discurso pensando en los vestidos para el gran baile de Palacio del 15 y la mayor de las Casasús flirtea desde lejos con un *lagartijo* de ocasión que fuma recargado en uno de los estantes. El general responde al discurso, el pecho erguido y la voz pausada. Doña Carmen lo ve idéntico, después de nueve años, al cuadro pintado por Cusachs, en el que aparece con sombrero montado de astracán negro y plumas de avestruz, uniforme de general del ejército republicano y botas altas, montado sobre el alazán sereno y poderoso; se arregla el collar sobre el vestido gris perla, aplaude el breve discurso del general que desciende del estrado y se dirige a la salida, mientras da instrucciones a Limantour y a Chousal y acaricia el bastón con mango de cabeza de león que le ha obsequiado personalmente la señora de Horigoutchi, y la valla vuelve a abrirse y suenan los acordes del himno.

Doña Carmen permanece en el jardín con las damas de sombreros empenachados, ultimando los preparativos para el *garden party* que se ofrecerá en Chapultepec en honor del cuerpo diplomático acreditado en México. La hija más pequeña de la familia Brest se alza sobre la punta de sus pies para besarla, y doña Carmen sonrìe al sentir la mejilla pegajosa de limonada y caramelo.

La multitud se deshace tras la partida de la escolta y del landó negro tirado por los caballos blancos en que el general sube, levantando apenas la mano, sin sonrìer. El empleado

de la oficina del Ferrocarril Central ríe al ver que los policías logran finalmente bajar a los léperos que escapan corriendo por la calle del Chopo hacia la Ribera de San Cosme, acompañando su despedida con blasfemias y señales obscenas. Adamo Boari es asediado por un grupo de estudiantes de arquitectura interesados en las estructuras utilizadas por Eiffel y en los planos del Teatro Nacional. La mayor de las Casasús guía un ojo al *lagartijo*, al mismo tiempo que desliza furtivamente una nota entre sus dedos. Don Justo se acaricia la barba mientras comenta los preparativos finales para el viaje científico y cultural a Teotihuacán. Afuera del museo, los landós y los túburi se alejan en distintas direcciones, sus ocupantes anhelando el paseo de San Francisco y Plateros. Los aeronautas primitivos encienden los Ford y se dirigen a los llanos de Balbuena, dispuestos a hacer realidad los sueños de Icaro, y Tablada ya irá por Reforma en su automóvil nuevo, suspensas en sus pupilas las sutiles estampas japonesas, la doncella de rostro palidísimo que interroga su belleza en un espejo, los delicados sembradores de arroz en los quitasoles, los dragones escarlatas sobre las noches negras y brillantes de los kimonos, y Julio Ruelas en el estudio dará los últimos toques al dibujo en sepia de un fauno a punto de poseer a una ninfa menos Rubens, más Ingres y casi Alfons Mucha; el Paseo de las Estaciones y la calle de Chopo quedarán sembradas de papeles multicolores, de banderas mexicanas y japonesas, de ramas rotas del ciprés que algunos utilizaron como mirador, y en San Cosme los léperos pensarán en visitar por la tarde los nuevos aparadores de *Las Fábricas Universales*, y Miguel Lebrija revisará su globo para la ascensión al día siguiente, los empleados colocarán en la canastilla la manta con el nombre de la fábrica de cigarros *El Buen tono, s.a.*, y los aeronautas en los Ford celebrarán el vuelo de Glenn Curtis sobre el lago Erie, y en un mismo Brougham, rodando por Plateros, el general González Cosío comentará con el embajador Creel los preparativos de Turquía para la guerra con Grecia, y el landó brillante estará ya dentro de Palacio, el general aún pensará en Creelman y se sorprenderá al entrar en su despacho repasando en la memoria líneas textuales de *La sucesión presidencial*, el empleado de la oficina de itinerarios del Ferrocarril Central consultará el reloj, guardará en el cajón de la derecha las listas de viajeros y abrirá el cajón de la izquierda, el mismo en el que se encuentra la pistola, extraerá un legajo de hojas suciantemente mecanografiadas que comenzará a copiar con su hermosa letra, manchando ligeramente, pero corrigiendo a tiempo la pata de la p: *Plan de San Luis . . .*, y antes de echar llave al cerrojo y correr la persiana, contemplará las palomas que se posarán en la bóveda del museo, en las agujas de remates caprichosos y vivos, brillando en toda su intensidad bajo el espléndido sol del mediodía.

N' importe où, pourvu que ce soit hors de ce monde.

BAUDELAIRE

A (. . .), ella sabrá comprender este silencio.

1961

Sólo cuando decides llevar tú mismo tu equipaje, después de contemplar largo tiempo los andenes de Buenavista, las vías que traga el horizonte, la noche iluminada por los faros rojos en los rieles, sabes que has estado pronunciando en silencio el



nombre que ya en Insurgentes encarna entre tus labios y el aroma fresco y eléctrico de las calles recién lavadas por la lluvia: Lorca. Cruzas la avenida, sientes un viento ligeramente frío que te penetra por debajo del pantalón y doblas en Manuel Carpio. Reconoces, como si nunca te hubieras separado de ellas, esas calles que parecen haber sido hechas para el crepúsculo y la noche, nunca para el día. Sólo los gritos agudos y lejanos de los niños que todavía juegan a esa hora acompañan tus pasos, y justo cuando vas a atravesar Mariano Azuela, un grupo de niños sobre patines de ruedas cruza en dirección a la tuya. Te detienes y los ves alejarse, o más bien, *la ves alejarse*, contemplas la figura flexible de esa niña de cabello suelto y tobilleras desordenadas y vuelves a repetir: Lorca.

En el fondo de la calle aparecen los árboles de la alameda de Santa María, la marquesina verde y brillante del cine Majestic. Llevas la mano a la bolsa, sacas el llavero y ya estás frente al 217 de la calle de Pino; mano y llave se detienen frente a la cerradura de esa puerta estrecha y alta donde aún persiste el ángel de piedra en el dintel, las persianas de madera en las ventanas son las mismas y las columnas que sostienen la terraza del frente aún se levantan sin cuarteaduras. Abres y entras en esa oscuridad que suspendes al contacto de tus dedos con el apagador, cuyo lugar permanece fiel a tu memoria. Todo permanece igual, intacto, como si no hubieran transcurrido estos seis años y sólo por la mañana hubieras salido a la escuela y regresaras para el beso de llegada a Lorca y tía Isabel. Recorres con la vista los retratos de Cárdenas, el gran mapa de España en el vestíbulo, el tapizado rojo de los muebles y toda la ebanistería nogal oscuro. Miras el teléfono y piensas en llamar a Julián o Alfonso, pero dististes al comenzar a sentir el cansancio de cuatro días de viaje en ferrocarril. Te diriges a la cocina. En la mesa, una nota del viejo José disculpándose por no haber estado a tu llegada, que regresará el lunes y que este fin de semana lo pases lo mejor que puedas. Llenas un vaso de leche, te recuestas en un sofá de la sala, ves en la mesa de centro tus papeles listos para matricularse en la universidad y un recado de letra de tu hermana Leonor. Sabes que tampoco la llamarás esta noche y que quizá será mejor no visitarla en mucho tiempo. Mejor caer de



improvisó una tarde por su casa, conocer a los sobrinos y tomar el café en su compañía; seguramente conservará su sonrisa franca y segura —lo más hermoso, siempre dicen todos—, de Leonor. Detienes tus pensamientos al darte cuenta de que han desaparecido de los muros todos los retratos de Lorca. Te incorporas, miras en la sala, en el vestíbulo, y subes a la biblioteca. Sólo allí permanece el único retrato, en el que aparece toda la familia. Allí estás tú, varón solitario en ese cuadro de mujeres: Tía Isabel, tu madre, tus hermanas y tu prima Lorca, con el mismo vestido de la primera vez, la mañana en que recibieron el tren que las traía de Veracruz. Recuerdas que era agosto, porque días después cumplías seis años y tu madre diciendo mientras te abotonaba el saco que fueras bueno con tía Isabel, que había sufrido mucho desde que mataron a tío Esteban, que sólo por un milagro habían podido salir de España, que quisieras mucho a Lorca.

Entonces la vergüenza y el miedo pasan a un segundo plano y sólo es Lorca, Lorca vestida de amarillo, pero más vestida por sus ojos y su sonrisa que alguna vez conocí en fotografía, pero que sólo ahora adquiere su verdadera existencia, su movimiento real, como el único sol que yo consideraba hermoso, filtrándose en las mañanas por las cortinas apenas verdes del cuarto de mi madre.

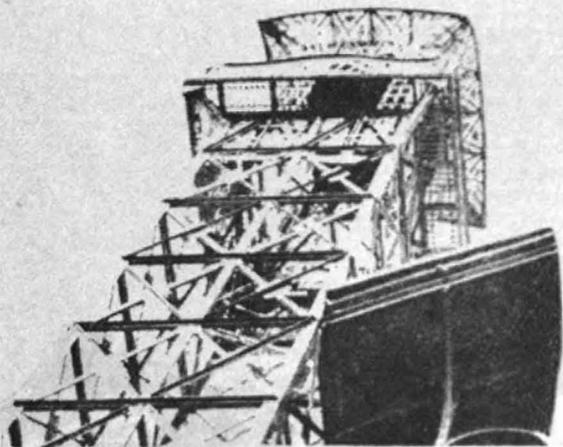
Despegas la vista de la fotografía y sales de la biblioteca. Las estrellas parecen girar mientras subes rápidamente a la azotea por la escalera de caracol. Más allá de las copas de los árboles de la alameda, sobre tinacos y tendedores, las dos torres del viejo museo del Chopo. Pronuncias por tercera vez en esa noche: Lorca.

:: :: ::

Después de haber pasado la mañana con Julián, Alfonso y los amigos, la comida que te hicieron en casa de tu hermana Leonor, miras en el vagón del metro los nombres de las estaciones. Vacilas un momento: Leonor te ha dicho que debes bajar en San Cosme, pero lo haces en Revolución. Son las cinco de la tarde, caminas por San Cosme, sintiendo el sol de otoño que te baña con su luz tibia. Llegas a González Martínez y en la esquina ves el viejo fresno seco, antes de doblar y acercarte poco a poco hasta encontrarte frente a ese edificio en el que todo, menos el tiempo, existe. Ves las torres esbeltas y elegantes, de metal negro y restos de óxido, los remates mansard deteriorados, sus vigas faltantes que dejan ver pedazos del cielo. En el jardín, un viento ligero sopla y decapita las puntas secas y amarillentas de la hierba que crece entre latas de cerveza, botellas y periódicos sucios. Las palmeras del frente se han ido marchitando, y muchas de sus ramas caen vencidas sobre las tejas arruinadas de la bóveda. Acaricias la verja helada, la corres y entras. No es la soledad: es una tristeza que crece gradualmente, haciéndose plena, íntegra, brutal, cuando desaparece el ruido de la calle, el asfalto desierto de González Martínez y entras en ese edificio en ruinas que recibe la luz del sol en rayos explosivos que penetran por toda la cristalería despedazada del vitral del frente. Repasas con la vista la bóveda de madera y acero, erguida en toda su ruinosa grandeza en lo alto del viejo museo de ciencias naturales, caminas por los pasillos parecidos ahora a una ciudad devastada por las bombas, entre las vitrinas vacías y polvorientas, ausente toda la colección que enloquecía a Lorca. Un aleteo rápido te

hace voltear nuevamente arriba: una paloma logra la pequeña odisea de cruzar de lado a lado la bóveda, recibiendo en su vuelo la luz del sol, que hace su cuerpo iridiscente. Continúas recorriendo los pasillos cubiertos de basura, de vidrios y de escombros, descubres molduras desprendidas de las vitrinas, idénticas a las que coleccionaba Lorca. Con el dedo recorres lentamente su relieve. Entonces te preguntas cuál fue el primer instante de Lorca, es decir, su verdadero instante, en el que no hicieron falta las palabras y quedó tendido el puente que enlazaba dos mundos. Al principio, no era posible en tu vida su existencia. Tú dormías en casa sólo los fines de semana, porque estudiabas en el internado. Cursabas segundo de primaria cuando Lorca entraba al sexto grado. El universo era entonces múltiple y sin límites, pero íntimo, tolerante y apacible: eran sábados por las tardes que transcurrían en compañía de Holmes y Watson en la persecución por el Támesis de *El signo de los cuatro*, o esperando la aparición del gigantesco sabueso de los Basquerville, oculto tras el seto de un jardín inglés a medianoche. De repente entraban tus hermanas hablando de Lorca, de su pasión por la música y las ciencias naturales, de sus juegos hasta el cansancio en la alameda de Santa María, de su capacidad para la invención, de su amor por las cosas antiguas. Aún así no hiciste nada, nunca diste el primer paso, como si supieras en el fondo que el instante llegaría sin que lo pensaras. Desde la llegada de tía Isabel y Lorca, la casa de la calle de Pino había adquirido la luz que no había vuelto a tener desde la partida de tu padre. Ahora hasta tus hermanas eran otras, como si todas tuvieran algo de la sonrisa imantada de la prima. Antes de la llegada de tía Isabel creías adorar a tu madre, pero poco a poco te fuiste dando cuenta de su egoísmo. Nunca le perdonaste que no quisiera a tu padre, y que por eso un día saliera de la casa para no volver. Tía Isabel, su diligencia en la casa, el nuevo acomodo de los muebles, las pláticas constantes en las que te decía que un día tú darías las órdenes en esa casa porque eras el hombre de la familia, contribuyeron a profundizar cada vez más el rencor hacia tu madre, que se volvió total cuando supiste de su decisión de inscribirte en el internado. Pero sólo durante tres meses. La tarde en que murió tu madre estabas en tu cuarto, sereno, mirando por la ventana la alameda de Santa María. Llorabas, pero no por la muerte de tu madre, sino por no poder llorarla como tu creías que se llora a una madre muerta. Entonces entró Lorca, dentro del drama, pero lejanamente salvada, protagonizado el drama pero al mismo tiempo con el timón en las manos. Por la forma en que te vio y habló —y esa fue la primera vez que en verdad hablaron—, te diste cuenta de que sólo ella intuía desde su origen el odio hacia tu madre, y que sólo ella podía comprender lo que sentías en ese instante, sin reprochartelo. Y dejaste de llorar frente a esa otra Lorca que aparecía frente a tí, muchacha de dieciséis años testigo del llanto de un varón de trece.

Y Lorca habla, pero es en su mirada donde yo recojo cada una de sus palabras, que parecen decirme cómo es Zaragoza, la ciudad donde nació, cómo se yerguen las seis agujas de su catedral en el horizonte, cuando se contempla la ciudad desde la carretera, y en sus ojos donde tiene su origen el viento del Ebro, que levanta el vestido de Lorca hasta la nuca. Lorca, sus cuatro años, en la lengua el sabor del cortado, la leve reminiscencia del vino tinto aguada.



Fue unos quince días después del entierro que tus hermanas decidieron continuar sus estudios en Monterrey, porque no soportaban los recuerdos de tu madre en la casa de Pino. Tú preferiste permanecer, saliste del internado, y todas las tardes desde entonces fueron Lorca. Después de las tareas y los besos a tía Isabel eran las carreras entre las vías de Buenavista, subir las escaleras del puente de Nonoalco y sentirlo vibrar bajo las piernas, contemplar las estrías del sol desde lo alto, aventurarse en las casas de lámina y cartón detrás del puente, acercarse a lo desconocido y perder el miedo en la risa de Lorca, en la ola tibia de su aroma, en su proximidad inevitable, sintiendo tu mano en su mano, su respiración acelerada en la carrera, a veces perseguidos por borrachos celosos de su intimidad y su penumbra. Y cada tarde eran Lorca y tú ensanchando el universo, descubriendo y colonizando nuevas galaxias en el microcosmos, buscando nuevas calles, nuevos solares en qué representar las farsas y comedias que inventaba para tus hermanas y que ahora tú habías heredado, espectador solitario con cualquier piedra como butaca, con Lorca como único espectáculo y el amplio cielo de la tarde como escenario. Pero la alegría sin freno se volvió sedentaria y el universo tuvo un lugar para alojarse la tarde de octubre en que Lorca y tú descubrieron el museo del Chopo.

Recorremos esa galería alta que parece querer derrumbarse con el sonido de nuestros pasos, ese edificio habitado por el enorme esqueleto del diplodocus y el polvoriento mamut de los colmillos gigantes, y alrededor de su reinado, las vitrinas que encierran momias y esqueletos humanos, el venado bicéfalo que vomita serrín y borra por orejas y hocicos, el asno con cuernos en las pezuñas, los pájaros disecados que están suspendidos desde lo alto de la bóveda, por cuyos flancos entra una luz cegadora como único vestigio de vida en este cuarto inmenso en el que se ha detenido el tiempo; donde vasijas, esqueletos y animales disecados sólo esperaban el contacto mágico de los ojos y la sonrisa de Lorca para adquirir existencia, para moverse sin vivir, para rebelarse a la muerte. A todo lo largo del museo, por el pasillo central, Lorca acaricia el plumaje de las avestruces disecadas en diferentes posiciones, que con la luz del sol y con sus manos parecen querer desprenderse de sus bases.

Pronto el cuidador no llegaba sino por las noches, a cerrar. Entonces fueron los inauditos juegos ya sin miedo, las danzas con las avestruces, y Lorca abrazando los esqueletos sin temor, en poses de muchacha de los treinta; Lorca subiendo por la escalera hasta los remates de las torres del museo y allí Lorca gritando tu nombre, extendiendo los brazos, los dibujos caprichosos del acero pareciendo alas enormes en su espalda; Lorca explicándote la evolución del pez al hombre, animándote a romper junto con ella las vitrinas, y Lorca colocando todo su tesoro en su cuarto de la casa de Pino, las vasijas antiguas, los peces fosilizados, las molduras de las vitrinas, el mapache disecado y los esqueletos de mamíferos pequeños, los polvorientos colibríes, las mariposas brasileñas en su marco, y Lorca bailando bajo el esqueleto del diplodocus, acompañada por la música rudimentaria de tu armónica.

Tu cuerpo flexible no conoce la estática y dices que ahora vas a ser la gran vedette. Yo digo que para ser la gran vedette

necesitas plumas, y tú no tienes un vestido de plumas, pero desnudamos a un avestruz y subes, ya vestida de vedette a la vitrina. Danzas. Al principio cuento, tú los brazos en cruz y el cuello en lo alto, el sol dibujando un cuadro de luz en tu espalda; armonizo tus primeros pasos, uno, dos, tres, cuatro, pero mientras más se inundan mis ojos y mis oídos de tu danza, voy perdiendo la cuenta de las notas, hasta que todo se reduce a la entrada y la salida de mi aliento a través de la armónica. Tu taconeo es rápido en el sonido, breve en el tiempo, íntegro y permanente en la bóveda que algunas palomas atraviesan, acompañando nuestra ruptura del silencio. Arriba, la luz entra a borbotones por los cristales rotos del vitral de la entrada.

Recorres con la mano la misma vitrina en la que danzó esa última tarde Lorca, y con un dedo repasas la espesa capa de polvo depositada en ella. Ahora, ninguna paloma cruza la bóveda y el silencio es absoluto. Acaso algún cristal del frente se mueve en su batiente, con un movimiento apenas perceptible.

Cae en mis brazos, riendo, exhausta por el baile y por el baño del gigantesco sol que entra por los ventanales. La oprimo contra mi pecho y siento en mi nariz el cosquilleo de las plumas del avestruz. Tomados de la mano, nos tendemos boca arriba en la vitrina, uno junto al otro. Así, nada parece existir, ni Lorca, ni la escuela, ni tía Isabel ni la casa de Pino. Sólo el museo que se levanta en lo alto. Comienza a llover. Se filtra el agua por la bóveda y cae una primera gota sobre mi brazo. Será mejor que nos vayamos, voy a decir, pero ella aprieta más mi mano y me retiene, como siempre, sin palabras, sólo con la mirada y la sonrisa que ahora está ausente. Toma una de las lonas que están el pie de las vitrinas y nos cubre con ella. Lorca. Creo decirlo, con un tono que su nombre nunca había tenido en mis palabras. No puedo decir más porque su cabello ya está sobre mi nariz y mi boca, mientras repasa sus labios por mi cuello y siento sus manos frías en mi camisa. La aparto, veo sus ojos, a los que cada vez me acerco más, acaricio manos, brazos, hombros, hasta que mis manos son ocupadas por la redondez cálida e incierta de sus senos. Escucho cómo resbala suavemente su ropa, cómo resbala mi camisa y la hebilla de mi cinturón golpea en la madera. Nariz contra nariz, rodear su cintura, aspirar su fragancia, sentir el aleteo de sus pestañas en mi mejilla y su lengua que ahora habla en silencio, mientras sus labios pronuncian mi nombre sobre mi boca cada vez más rápido, cada vez más breve, mientras crece el ritmo de mi respiración, y a mis espaldas la lona y la madera, y frente a mí, el estrepitoso derrumbe de otra Lorca, la apertura de una ventana diferente, otro nombre para el universo. Y afuera de este mundo, sólo de Lorca y mío, llueve, y dentro de nosotros llueve la inevitable combustión de los contrarios. Alcanzo a escuchar los aletazos de palomas rezagadas que huyen de la lluvia, y Lorca pronuncia mi nombre con una voz que no he vuelto a escuchar.

Sales apresuradamente del museo, corres otra vez hasta San Cosme. Noche. Te internas entre la gente, vuelves sobre tus pasos y tomas Santa María la Ribera, sorprendido de que todo cambie así en unas cuantos pasos, y que estas calles pobladas por gentes y por luces ignoren el silencio que reina en ese museo, perdido tras San Cosme. Sigues caminando, maldiciendo



en el fondo a tía Isabel, aun cuando ahora comprendas que no pudo hacer otra cosa que enviarte a estudiar a Massachussets, tres meses después de la última visita al museo, cuando descubrió el embarazo de Lorca. Llegas a la alameda de Santa María, y subes el kiosco mudéjar, bajo cuyos arcos Lorca adoraba patinar hasta el cansancio. El reloj del museo geológico ilumina la negrura del viejo edificio. Recuerdas las cartas de Lorca, revisadas por tía Isabel antes de hacértelas llegar. En ellas te hablaba de los nuevos objetos que habían ingresado a su colección, en sus constantes y entonces ya solitarias excursiones al museo del Chopo. Pero ninguna palabra de ese viernes, en el que Lorca y tú le dieron su verdadero nombre al silencio. A los seis meses se suspendieron las cartas de Lorca. Tía Isabel nada decía. Un año después, ella misma fue a visitarte, para decirte lo de la muerte de Lorca. Trató de explicarte como pudo lo que habías hecho, te explicó lo que era un aborto, la muerte por hemorragia, y nunca olvidarás el rostro de tía Isabel cuando te lo decía, ni el beso que te dio al despedirse en el vestíbulo del colegio. Hasta una humedad distinta se sentía en sus labios en esa caricia que iba a ser la última. Ahora, has heredado la casa de la calle de Pino, a la que regresas, sin decir a nadie, para qué, que ni el relámpago azul o verde que cruza la mirada de Linda y su cuerpo de trigo y viento suave, pueden borrar el retrato de una Lorca que vive en cada una de las calles que ahora recorres, aunque estés comprometido para casarte con ella el próximo verano, que vendrá con toda su familia desde Virginia. Te levantas bruscamente, cruzas la alameda y entras a la casa. Subes las escaleras y encuentras cerrada la recámara que fue de Lorca. Te lleva media hora abrirla, con ayuda de un cincel y un martillo. Entras, y el cuarto parece una reducción del museo del Chopo, con las mariposas brasileñas, los esqueletos cubiertos de telarañas y el polvo, que apenas permiten respirar. Tía Isabel lo dejó todo intacto. Pero tú buscas otra cosa, haciendo a un lado la colección de piedras y moluscos que siempre fueron los juguetes de Lorca. Por fin la descubres. Tras el pesado armario, junto a la cama, compruebas lo que Julián te dijo esta tarde, ya un poco borracho, aunque Alfonso haya querido desmentirlo. En el gran frasco de alcohol contemplas el feto violáceo que tiene los mismos labios de Lorca y la etiqueta con su letra menuda y temblorosa: *Para Eduardo, para que la guarde y la ame siempre. Octubre de 1954. Lorca.*

Y a través de la ventana de su cuarto, más allá de las copas de la alameda de Santa María, deformándose, dando la impresión de derrumbarse a través de tus lágrimas, las dos torres del viejo museo del Chopo.

1973

A Guillermo Garza Galindo

“Voy a decirlo todo de nuevo, pero sólo a usted, señor, porque sólo usted no se ha portado como los otros. Está bien que uno esté jodido, que sea de lo peor, pero no es justo que lo traten a uno a punta de fregadazos, ni hay derecho a que lo bañen con agua fría como si estuviera loco. Está bien, ya me tranquilizo, pero usted debe decirles que no busquen más, que se están haciendo pendejos inútilmente. Mire, señor agente, nosotros éramos cuatro, es decir, cuatro igual de desgraciados, igual de pobres, pero igual de amigos. ¿A poco no es cierto que uno casi siempre se junta con amigos que la pasan igual de jodido que uno? Y no digo jodido por falta de lana, porque ganábamos poco, es cierto, pero nunca nos faltaba que comer, sino de una joda más por dentro. Los cuatro éramos solos en el mundo, y no nos teníamos más que a nosotros mismos, como amigos. Eramos Salvador, Isaías, yo y Mario. Si viera a ese condenado de Mario cómo lo queríamos y cómo lo respetábamos. Hasta yo, así como ve de viejo y de maleado, siempre hacía lo que nos decía, y eso que le doblaba la edad. Era el único de nosotros que había hecho tantita escuela, cuando hacía sus cuentas viera qué bien nos quedaban los muros que enyesábamos, lisitos, lisitos y bien derechos. Usted quiere que le diga sobre los familiares de Mario porque no acaba de creerme ¿verdad?, y menos va a creerme si le digo que no conocíamos ni nuestros apellidos. A veces nos platicábamos de las familias, pero usted sabe, poco a poco la soledad se lo va tragando todo. Lo que sí recuerdo es que Mario había estudiado para radiotécnico, aunque nunca acabó porque le faltó chamba y ya no pudo seguir pagando la escuela. El fue quien nos animó a meternos de peones de riel en la estación de Buenavista, cuando nadie nos quería ocupar. No sé si usted leyó hace como cinco años sobre el *maestro* que asesinó a un ingeniero del gobierno; pues ese *maestro* resultó ser el nuestro, y por eso ya nadie nos quería en ninguna parte. Si viera que al principio no nos gustaba la nueva chamba, pero todos seguíamos siempre al Mario y pensábamos que con el tiempo nosotros también acabaríamos por poner la cara de lelo que él tenía cuando veía pasar los trenes. Una noche, me acuerdo muy bien, casi como si lo estuviera oyendo ahora, fumábamos un cigarro entre los dos, después de la última corrida. Me dijo que hubiera querido ser maquinista. A veces hablaba muy bien, yo no sé cómo repetir lo que decía, pero desde esa noche comenzó a gustarme más esto de los trenes. Nomás dese una vuelta por Buenavista una noche, allá hasta el fondo de los andenes, y va a ver qué tranquilo se siente el cielo y los trenes que se alejan con quién sabe quiénes dentro. Lo más bonito es cuando hay estrellas, porque entonces la noche se ilumina con chispas blancas y rojas de los faros de señales en las vías. Después todo queda en silencio y uno no sabe qué le pasa, pero algo se le sube a la garganta. Y todo eso lo aprendí del Mario, yo le tenía mucha estima al muchacho, cómo no. Hasta llegó a gustarme más esta chamba que la de yesero. Lo que no sé es por qué cuando las cosas van mejor, tienen que pasar las peo-



res desgracias, y precisamente a los que no la deben. La noche que le digo habíamos rayado, ya le digo a usted que ganábamos poco, pero la pasábamos bien, porque fíjese, no gastábamos en camiones de la casa a la estación desde que dejamos de vivir en la vecindad de la colonia Guerrero para irnos con todas nuestras chivas al museo del Chopo, una tarde que Mario se dio cuenta de que estaba abandonado. Al principio no nos gustaba ese edificio frío y grande como un templo, pero pronto nos acostumbramos. Además, la idea de Mario era que juntáramos dinero para poner más adelante un negocio de materiales. Aunque no todo fue fácil, no se crea, nos tuvimos que vérnoslas con borrachos que como nosotros, se habían dado cuenta de que nadie se fijaba ya en ese museo y que también querían su lugarcito. Hasta tuvimos una vez bronca con ellos, mire, todavía me queda la cicatriz del vidrio que me encajó en la panza uno de esos desgraciados. Pero como entre pobres todos nos entendemos, y se venía la temporada de lluvias, pronto cada quién señaló sus límites. Entre nosotros cuatro nos hicimos una casita dentro del museo. Juntamos varias de las vitrinas abandonadas y las cubrimos con todo lo que encontramos. Luego, desde que Isaías y Salvador se volaron unas lonas gruesas de un vagón de carga, el frío nos hizo los mandados. Lo que más nos gustaba eran las mañanas, porque al correr las lonas nos encontrábamos con un sol como nadie lo tiene, ni los de los caserones de las Lomas. Al Salvador y al Isaías les gustaba el relajajo y a veces se encueraban toditos y brincaban bajo la luz del sol, haciendo como que se estaban bañando. Afuera del museo había una llave siempre con agua, así que ni eso nos faltaba. Lo teníamos todo sin pagar renta, sin tener que aguantar a viejas chismosas ni escuincles chillones. Además, ni vieja ni familia teníamos, no le digo que hasta en eso nos parecíamos los cuatro. Ah, pero no empiece usted a pensar porquerías, porque eso sí, todos éramos machitos. Antes, cuando trabajábamos de yeseros, Isaías se había juntado con una señora, pero supo que lo hacía buey a sus espaldas y se separó de ella. La mujer de Salvador murió por la misma época, y eso sirvió para que Isaías no pensara en vengarse de su vieja. Había noches en las que no llegaban los borrachos. A lo mejor se morían de frío o de puro briagos en la calle, porque muchos de ellos no regresaban ya. No me vaya usted a tomar por mal alma, señor, pero pa'mí que era mejor que se murieran, pobres diablos, para qué vivían si casi parecían muertos en vida, arrastrando sus cobijas por el frío del museo. Pues aquella noche que le digo, cuando regresábamos de la chamba, no estaba ninguno de los borrachos. Ya le dije que habían pagado, y como teníamos ya algo de dinero alzado, Salvador empezó a picarnos para que lo celebráramos, llevando botellas y viejas. ¿Usted cree que una mujer iba a querer irse con nosotros a ese museo tan oscuro y frío por las noches? Ah que Salvador, sólo a él se le ocurren esas cosas. Además, no me gustaba que llevaran a nadie al museo, usted sabe, un chisme y luego lo meten a uno al bote por vicioso y esas cosas. Total, que no muy conforme, el Salvador se salió con Isaías a comprar unas tortas para cenar. El Mario sacó su guitarra y se puso a cantar boleros. Después se quedó callado, y se quedó mirando el techo, si viera qué bonito era el museo, después de todo. Después, hicimos una fogata con una de las vitrinas, aunque pudiera ser que llegara el velador de la cuadra. No nos quería. Pero la lana es lana y con unos billetes en la mano o unos tragos en la panza, se iba como si nada hu-

biera visto. Ya nos empezaba a apretar el hambre y Mario iba a salir a buscar a los muchachos, cuando entraron Isaías y Salvador, cada uno con una vieja y dando la patada a alcohol. Apenas miré a las mujeres. Tomé a Salvador por la camisa y le dije que me sacara inmediatamente a esas mujeres, pero había tomado más de la cuenta y de un trancazo me tumbó al suelo, quiso seguir pateándome, Mario lo detuvo. Las mujeres gritaban. Mario y Salvador cayeron al suelo; Isaías, también perdido de borracho, se reía como un idiota. Sólo entonces ví la hoja brillante del puñal, relumbrando en la mano de Salvador, luego el lamento apagado de Mario que caía boca abajo. Después de esa noche me pelé, tomé un tren hasta Tampico y allí pude, con la recomendación de un compadre, trabajar en el vagón del correo durante dos años, hasta que me regresaron a Buenavista y volví a la vecindad de la colonia Guerrero. Allá en Tampico no me había ido tan mal, hasta me había juntado con una mujer y me la había traído. Ahora espera un escuincle mío. Pero qué cree usted, que una vez que regresaba a la casa ví desde lejos las torres del museo, y las ví distintas, como más nuevas y brillantes. No dejé de correr hasta llegar al maldito museo. Allí me di cuenta de que lo estaban arreglando y que empezaban a llevarse la basura y los escombros. Afuera había mucha gente que decía que se habían hallado montones de bolsas con dinero. El arquitecto no podía controlar a los albañiles, que buscaban dinero por todas partes. Y yo que pensé que nadie se acordaría ya de ese museo y que con el tiempo lo tumarían o se caería de puro viejo, para que ya no fuera refugio de borrachos y jodidos como nosotros. Yo le dije al arquitecto que dejaran las cosas como estaban, que no iban a encontrar nada más. Pero los albañiles casi me apedrean allí dentro. Salí hecho un idiota, sin saber ni qué hacer. En la noche volví, había luz dentro y estaba la puerta cerrada. Toqué hasta que me abrieron, dos albañiles y el velador de la obra, que se me quedaban viendo como si estuviera loco o borracho cuando yo les decía que debían largarse pronto y dejar por la paz a ese maldito museo, quise golpearlos al ver que ninguno me hacía caso, pero entre los tres me agarraron. Llamaron una patrulla, en la delegación me pusieron una santa madrina y luego, claro, así sí, me llevaron con el doctor. Después me aventaron en esta celda. Y como usted no ha sido como los otros, y como sólo usted ha aceptado oírme, porque me parece que usted sospecha algo más que lo que les dije a los otros, y porque se ve que es más abusado que la bola de pen-dejos que buscan tesoros que no existen en el museo del Chopo, le voy a decir que no hay necesidad de que busquen más. Lo que han encontrado son las baratijas que traían puestas las mujeres que llevaron Salvador e Isaías aquella noche, y los saquitos con pesos, son los ahorros que guardábamos en distintas partes del museo para el negocio de materiales que queríamos poner. Si quieren el resto de la lana, no la van a tener, porque sólo a usted le voy a decir que en la esquina derecha, debajo de todo ese montón de tierra y vigas que aún no han levantado, están los cinco cadáveres y el dinero. A las viejas, a Salvador y a Isaías que se los cargó el demonio. El dinero no es mucho, pero alcanzará para un entierro decente para Mario. Si no me cree, hasta le digo cómo coloqué los cadáveres, además allí va a encontrar el pico con el que los maté a todos y el cuchillo que asesinó a Mario todavía en la mano de Salvador.”

**GUILLERMO
SAMPERIO**

BODEGON

A Alma Sepúlveda

"... El país que es principalmente sótanos, subsótanos, altillos y despensas alejados del sol."

Ray Bradbury

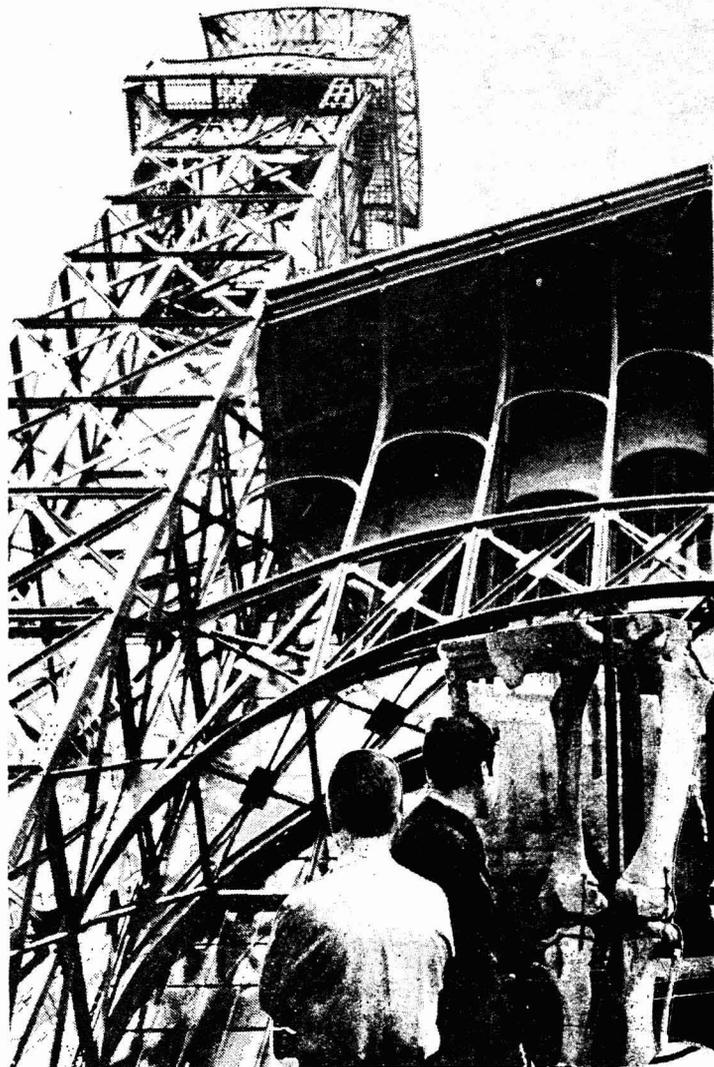
A la mamá de Otto le ofrecieron dinero para que expusiera a Otto en el museo. No sabes si aquello fue una guasa o si hubo algo de verdad, pero lo que haya sido.

Aunque te has esforzado por evitar los llamados de esas gentes que, no sabes por qué, has denominado Secta, con ese mayúscula, hay por ahí dos parientes que te atraen por medio de una cuerda que no puedes definir, pero que al menos intuyes. Pero todo lo intuyes o crees que lo intuyes, ningún problema lo has querido aclarar: intuyes que usas calcetines y camiseta y que te gusta tu prima Lú. Pero muy en el fondo comprendes que la intuición es una especie de coraza, de ponerse detrás del muro para llorar. Rebuscas momentos de seguridad y extraes tu locura por las películas de Hitchcock, tus lejanos deseos de salir del país, inclusive, tus lances de político estudiantil; pero nada de las nadas, surge la coraza, reculas, atrasas, tapas el sol de tu cerebro con el dedo meñique y te pones dentro de la vitrina mostrando tu ojo, aunque estés en la calle o en la cama. Intentas reponerte: en la actualidad cantan otras notas musicales tus zenzontles disecados. Y dices notas musicales para ganar ambigüedad, para que las ideas queden un poco fuera de las palabras. Miras en tu cabeza una cola a la entrada de un museo, cada persona carga una bolsa de recuerdos, de vida detenida, de pensamientos y sueños, de hechos que se imaginan en la vigilia. La prima Lú espera en el cuarto o quinto lugar con su cargamento: una bolsa de polietileno llena de ardillas y trilobites. Las ardillas son de color blanco y sepia. Observas clarito los ojos de vidrio de las ardillas blancas: azules y rojos. Tu prima también tiene los ojos azules, pero los ojos son otros, parecidos a los de la comadreja. Y como la mayoría de los acontecimientos son absurdos o así te lo parece o porque en la actualidad todo se combina y se trueca, el Museo tiene una sala de cine; la *Sala Chopo* que sólo proyecta películas mudas, señoras y señores.

Aparte de este insólito hecho, la *Sala Chopo* presenta la peculiaridad de que nada más tiene una butaca, y a la entrada, en lugar del depósito de boletos común y corriente, hay un acuario con peces de verdad. Intuyes que la gente que espera, incluyendo a tu prima, viene a ver la función.

NO HAY PERMANENCIA VOLUNTARIA

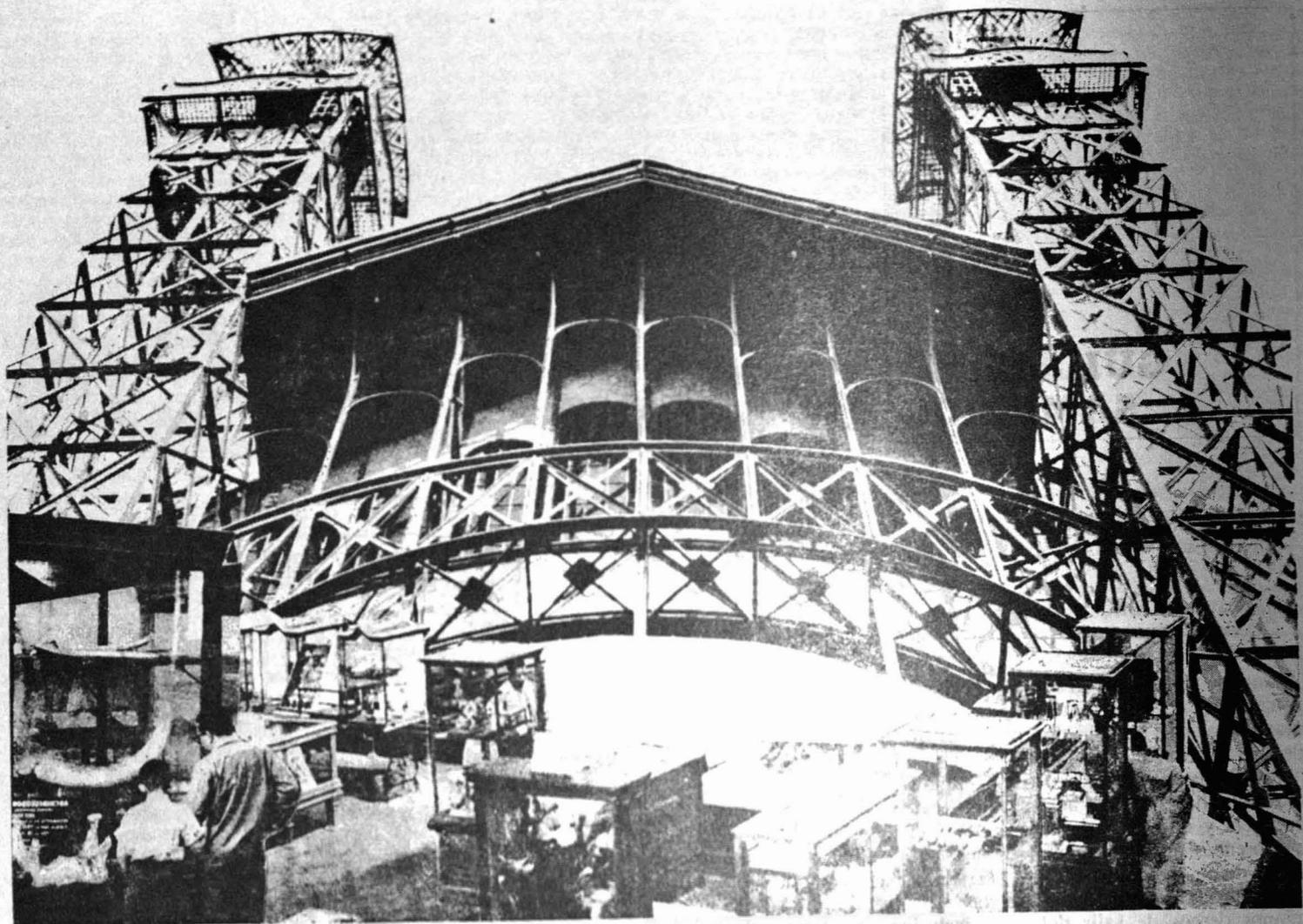
La voluntad está de tu parte, y con toda razón exclamas: por lo menos que dentro de mi cabeza se haga mi voluntad. Reculas. Te asalta la vacilación. La vitrina. ¿Hasta qué punto lo de afuera no está dentro? ¿Quién puede afirmar tan categóricamente que tu museo interior no es, quién sabe de qué desgraciada manera, la intromisión del museo-ciudad, del museo-calles, del museo-casa, y que todo lo que se mueve puede, en el fondo, estar suspendido, solamente esperando el zarpazo de la muerte? Tú mismo te has mofado de la dialéctica y has dicho que si de casualidad existe una dialéctica, es la dialéctica de lo torcido. Pero con sobrada razón pides voluntad en tu cabeza, aunque sea voluntad para intuir, para adorar a Hitchcock,



para rozar un blanco brazo de la prima Lú, a pesar de lo raro del museo interno.

Por consiguiente parece que las células se intercambian numerosos mensajes, que tienen, entre otras, la función de mantener cada célula "en su lugar" y regular su movimiento durante la morfología.

Sería una estupidez repetir la función igual que en un cine comercial; las gentes deben irse a sus casas para meditar el espectáculo. Otra noche pueden regresar y les proyectas lo mismo, lo mismo, lo mismo. Para entonces los detalles más insignificantes cobrarán vida, al dinosaurio le faltarán los huesos que le faltan, la humedad será una humedad real, sin musgo de sobra. Para Lú tienes una escena, la escena preferida de Lú: aparece Max Linder vestido de overol blanco y con esa terrible gracia de Max, como si todo fuera mirarse en el espejo, se desabotona el overol y desde su aparente corpu-



lencia comienzan a surgir muchas ratas blancas (tienes obsesión por el color blanco); mientras tanto Lú, sentada en la única butaca, desamarra la bolsa y los trilobites, a duras penas, se arrastran sobre su falda, las ardillas saltan y corren hacia la pantalla para reunirse con los animales de Max Linder; y cuando las ardillas pululan por la manta, casi desesperadas, la película se quema, aparece el clásico caramelo retorciéndose, el rostro de Max se contorsiona y las ratas y las ardillas se consumen en el mismo cuadro de la cinta. Por su parte, los trilobites —aquellos que lograron llegar— truenan y saltan como frijoles mágicos. Lú, segundos después de la catarsis, contempla el panorama de la Sala, se pone de pie, patea dos trilobites-sanguijuelas y comprende el vacío y el frío. El túnel de luz sigue clavado en el velamen. Lú dobla su bolsa, sabe que ya no hay nada que hacer, que no es necesario encender luces y abrir puertas y poner anuncios para la dulcería. Lú conoce el laberinto de vitrinas. Lú abre un estante y entra a lo que ella denomina casa. Lú tira la bolsa sobre la mesita de centro. Escucha el ruido metálico de la puerta.

—Qué milagro, Otto. Qué cara de bobo te cargas. Pásale.

—Pues nada, dando una vueltecita.

—Pásale.

—La cara de bobo la traigo siempre, acuérdate.

Con lo que respecta a tu cara tanto ella como tú sobreentienden que existe una falsedad, una hipocresía compartida; eso de la "vueltecita" es otra gran mentira: te morías de ganas por llegar y circular por el teje maneje de pasillos y olores. Estás aquí por ese malentendido gusto de acercarte al cuarto de la abuela Zuberá, para intuir algún misterio más allá de la puerta. Y también, ¿no querías encajonarte en el estudio del tío Wilhelm y escuchar algo de ópera, comentada por el mismo Wilhelm y mirarle los ojos a Lú o simplemente quedarte sentado, recargado, acomodado en cualquier zona de esa casa y de ninguna otra? Debiste decirle a tu prima que no era una vueltecita común y corriente, que llegaste por medio de una "ida directa y premeditada"; que llevas el propósito de platicarle lo de la intuición y lo de las ratas de Max Linder.

Aunque Lú te ha invitado a pasar, sigues parado entre las rejías, mirando las grandes bolas de granito, escrutando los ven-

tales y como queriendo descubrir un secreto en los ojos de Lú:

—Creo que exageré.

—Qué dices.

—Nada.

—Entra que me muero de frío.

Entran en la sala. Percibes el primer olor: amoníaco, y de inmediato piensas: amonite, neumodermo y... le paras, porque tu asociación espontánea te llevaría hasta macrópodo, cheltopusic. Observas con amargura que la bolsa de las ardillas no está; quizás la escondió antes de abrir. No lo puedes comprobar. Pero no la escondió, la bolsa no pudo salirse de tu museo, en fin.

—Ya lo conocías, es mi novio.

—Mucho gusto.

—Mucho gusto.

(¿Otra falsedad?) Ahora sí has puesto la mejor cara de bobo que pudiste encontrar. Cómo no darse cuenta de que ahí se encuentra un tipo y que seguramente del estudio de Wilhelm viene la música de clavicémbalo. Lú te dice que vayas, que su papá está desocupado. Después del mucho gusto, aplicas otra fórmula: compermiso.

—Estás en tu casa —contesta él.

Comienza el teje maneje y te gusta porque estás habituado a las sensaciones de protección que te ofrece el reducido espacio de los pasillos y corredores. Percibes muy claro que la lluvia se hace presente allá afuera, en la ciudad-museo; es como un sonar de millones de tamborcitos que te viene desde el juego de triángulos de la techumbre. Y detallas aún más: son tamborcitos de fierro que se entremezclan con la música del clavicémbalo para ofrecer una sonata de escándalo. Y sin saber por qué te sientes contrariado, pero también a gusto con la defectuosa acústica de la edificación, con ese sucesivo entrechoque de los ecos del teclado del clavicémbalo y de los tamborileos, como si fuera una fuga desacorde. Tal parece que la música de Scarlatti se apresura por escapar, por largarse aunque sólo sea hacia la noche marroquí; pero en su desesperado afán por escurrirse del ambiente, y al presentir una inexplicable taxidermia de corcheas y semicorcheas, pa-

rece un murciélago desequilibrado chocando y rebotando y produciendo un silencioso escándalo de membranas doloridas. Y a esto habría que sumarle el choque de tus zapatos contra el mosaico, el concierto de la lluvia, el rechinar de un tranvía y los ecos de las voces de Lú y del hombre que ella, sin ningún trámite, llamó novio. Del ambiente te llega otro aroma: naftalina; te detienes al darte cuenta de que has pensado *aroma* y no *olor*; miras tus zapatos en la penumbra, mientras una leve sonrisa se perfila en tu cara. Intuyes que no está bien eso de *aroma*, y sin ninguna mediación te preguntas que si no hubiera sido mejor que las ratas de Max Linder fueran grises, porque *aroma* y *color gris* hacen una pareja sospechosamente agradable. La leve sonrisa se transforma en franca carcajada, pero de inmediato te cubres la cara al percibir que la sonata de tambores, aromas, vitrales y clavicémbalo se descompone aún más con el ruido de tu garganta. Regresa la fuga, pero ahora representa una verdadera fuga, interpretada por manos torpes, que dan la impresión de que llevan mucho tiempo intentando un ordenamiento consciente de los dedos, pero que sin querer, a pesar de la rabia y de la baba, el índice se adelanta, el anular se niega y luego hay un movimiento brusco, incontinente, de todos los dedos para producir esa multiplicidad de sonidos que muy en el fondo podría afirmarse que es una fuga y que, en realidad, no es otra cosa que un Scarlatti angustiado, un murciélago que agoniza en su propia oscuridad, en la oscuridad de esa construcción que emerge silenciosa en el museo-calle; y no sabes y el murciélago tampoco lo sabe, que si de casualidad se llega a realizar el escape, aún habría la incuestionable posibilidad de enredarse y chocar en un golpe de gracia contra alguna de las torres, que hace bastantes años aventuraste a denominar chapiteles.

Al percatarse de la cómoda que tienes en tus narices no puedes contener un lipedóptero, macaón, mariposa, cheltopusic, saurio, lagarto, zarigüeya, didelfo, cola prensil, zorra; pero esta vez no detienes ese caminar, porque de alguna manera hay una concordancia con murciélago, tambores de lámina, gris, naftalina, Zuberá, ojos azules, bola de granito, *Sala Chopó*, Lú, intuición y Wilhelm. De momento te surge el deseo de ir al cuarto de la abuela Zuberá porque imaginas que la naftalina se encuentra ahí dentro y que a partir de ese cuarto estarías en posibilidad de arribar a un ordenamiento de imágenes y sensaciones; pero el tío Wilhelm, sí, Wilhelm. Ya estás a unos pasos de Wilhelm y decides que mejor Wilhelm, nada más que Wilhelm.

Sin embargo, cuando un grupo de células terroristas", retarda la transmisión del las, que L. Wolpert ha llamado "célula-mensaje o, en su defecto, el mensaje no es realizado...

—Cómo estás, Otto.

—Bien tío, y ustedes.

—Pues yo, escuchando a Scarlatti.

Mientras Wilhelm recoge unas monedas de la mesa y te indica una silla, piensas: Siempre que vengo a esta casa me siento en entredicho, como si estuviera forzado a dar una explicación detallada de cada palabra, de cada pensamiento, de mis calcetines, de mi camiseta. ¿Por qué fumo Delicados sin

filtro? ¿Por qué me gustan las palabras trilobites, zenzontle, bicicleta, neumodermo, cheltopusic, dinornítidas? ¿A qué se debe que teniéndole pavor a la claustrofobia, me agrada estar encajonado, cerrado, pero no lejos de la gente; a qué se debe? ¿Por qué tuve que enamorarme de algunas palabras y, por medio de ellas, entrar al gusto infernal por los crucigramas y los acertijos y por todo lo que implique suspenso o teje maneje? ¿Por qué desde siempre estuve enamorado del blanco brazo de Lú?

Cuando venías por Insurgentes pensaste que después de varios meses sin pararte por allá, era necesario construir una historia portentosa. No te creerían la disculpa de que en cada visita quedabas exhausto y liviano, y que por ese motivo estabas forzado a dejar que pasaran los meses para que se acumularan sucesos, miradas, fobias, dificultades, gozos, obsesiones y llanto detrás del muro; para así poder llegar hasta Orozco y Berra, caminar hasta el fondo de la calle, acercarte a lo que ellos denominan casa, golpear con una pluma los barrotes como si fuera marimba y por último golpear la puerta con la aldaba. Entrar hasta Scarlatti y los armarios y hasta las monedas antiguas que Wilhelm no sabe o no quiere saber con qué limpiar. Cómo externarles que al entrar en la casa presientes intensísimamente que está pasando algo fuera de lo común, o que en realidad intuyes que en alguna esporádica visita sucederá cualquier cosa menos el monótono rodar de las bicicletas y ese duro dormir de los fósiles. Para qué decir que tu tío acaba de entrar en la *Sala Chopó* con su respectiva bolsa, llena de gusanos con pies de dedos. Es una bolsa de lona que Wilhelm tiene que sostener con ambos brazos. Los gusanos son un poco más grandes que los normales, miden alrededor de treinta centímetros, gordos, y los pies son dedos de mujer joven. No dejan de agitarse como si les perforaran el estómago a miles de mariposas. El rostro de Wilhelm muestra temor y repugnancia; podría afirmarse que no se identifica con sus gusanos. En una ocasión, más o menos por el pasillo de la cabra de dos cabezas, el tío Wilhelm soltó la bolsa y los gusanos saltaron en varias direcciones, revolcándose entre el polvo y estrellando otros cristales de los aparadores. La cola se agitó, algunos escolares salieron despavoridos; tus ideas pisotearon dedos y cuerpos rechonchos; había que detener el desequilibrio. Esa tarde suspendiste las proyecciones.

HOY NO HABRÁ FUNCIÓN

Hasta que los personajes del museo-otto retomen sus lugares precisos y la cola vuelva a la normalidad. Desde aquella vez, tu vecina Gilda desapareció, tal parece que sus gorriones sin patas salieron volando por los huecos de los ventanales y del vitral del frente, y nadie pudo hacer nada por ella, sobre todo porque la gente se encontraba demasiado entretenida cuidándose de los gusanos de Wilhelm. Cosa graciosa, la gente huyendo de los gusanos y tus ideas pisoteándolos; pero, entre otras cosas, no pudiste evitar ese desorden, la culpa fue del tío Wilhelm, el responsable de la crisis sólo podía ser él, Wilhelm, nada menos que Wilhelm. Han pasado los meses y ya controla mejor la bolsa, a pesar de los chipotes que surgen, zig-zag, por toda la lona. En la función de Wilhelm rompes un poco con las reglas del Museo (¡bueno!, después de todo), en esa función sí hay sonido, pero desacorde



con las secuencias proyectadas. Sale una toma de *El acorazado Potemkin*, el mar al principio es manso, pero en medida de que el acorazado avanza de izquierda a derecha en la pantalla, para perderse en la oscuridad de la sala, las aguas se agitan, viene la marejada, el rectángulo blanco tiende a desbordarse, es imposible que la tela resista y el líquido brota buscando espacio, entonces Wilhelm no se preocupa ni siquiera por abrir la bolsa, el agua rasga la lona y arrastra a los gusanos hasta la playa de la Salida de Emergencia. Como si fuera un muñeco de plomo, Wilhelm se queda atornillado en la butaca, porque has decidido que para él las aguas tengan la consistencia del viento ligero que despeina a los mirlos. Una canción de Pink Floyd acompaña la función. Wilhelm se para, echa el asiento hacia atrás, se sacude el pantalón como si estuviera quitándose los restos de unos pistaches. Se peina las canas, se retira el sonido y también tu tío, que te dice:

—En qué piensas.

—En nada. Miraba cómo limpias las monedas.

—Esta es de 1847. Las pienso mandar a que les den un baño de oro. De oro bueno. He estado pensando en tu madre.

—Las de la cajita son centavitos, ¿verdad?

—No, son alemanas, eran de mi mamá, las encontré entre sus cosas. También había un dólar de plata. No te lo enseñé porque lo tengo —señala el ropero— guardado. ¿Cómo la has pasado?

—Bien.

—Fuimos a dejarle unas flores a tu madre y tú no habías ido, los floreros estaban vacíos.

—Fui muy tarde y ya no me dejaron entrar.

—Creo que debes respetar su memoria. Nosotros la quisimos mucho y parece que ella nos correspondía de igual manera, estoy seguro.

—Es que.

—Todo el tiempo que estuvo con nosotros nunca hubo motivos para una mínima fricción. Tuvo mucha paciencia con tu abuela Zuberá... Ella sí era mexicana.

Mientras Wilhelm observa una moneda como a través de un telescopio, Scarlatti abandona el estudio; llegan apenas los ecos de las voces de Lú y su novio. Se te ocurre pensar que los ecos vuelan con dificultad, abriéndose paso entre los aromas y la música de los tambores pluviales, que quizás vinieron al mosaico, buscando los recovecos oportunos.

—¿No tienes algún disco de Chaliapin?

—Cómo no. Tengo una joyita grabada en Rusia. ¿Te gustan los bajos?

Wilhelm saca del disquero una pasta de color rojo, y por el tamaño le pregunta que si es de 78.

—Es de 33, nada más que más chico. Lo tengo rayado en la aria de Mefistófeles; se me hace que Lú me lo hechó a perder. Es una desgracia este tocadiscos. Después te pongo un bajo que te va a gustar, nada más que no es profundo.

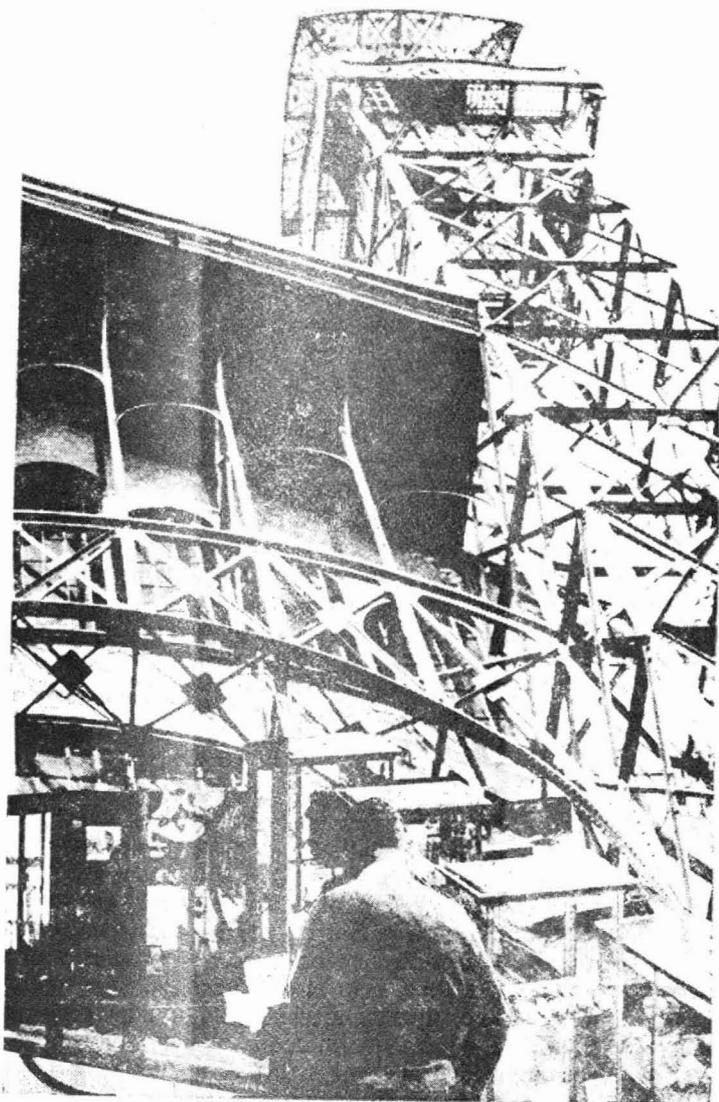
Ya se avecina la palabrería que te llegará desde tu tío. Nunca le falta qué platicar. Al rato te dará una cátedra de música clásica. Las voces irán apareciendo para poblar el estudio, escucharás distintos tonos, gorjeos, respiraciones bien aprovechadas. Si les alcanza el tiempo, Wilhelm sacará el cuaderno para leerte los poemas de siempre; porque tú sí lo escuchas, a ti sí te gusta la ópera; los cuadros que pinta los observarás como si estuvieras frente a un Magritte. Por tu parte, aunque sean dudosas las afirmaciones de Wilhelm, sólo

te quedarás sentado sin articular una palabra o cuando mucho dejando salir tus acostumbrados monosílabos, pero, además, a eso fuiste, a callarte unas horas y a introducirte en sus sueños y en sus vidas. Con Wilhelm experimentas lo contrario que con Lú, prefieres escucharlo, que te cuente lo que le venga en gana; a Lú quisieras platicarle cada milímetro de tus experiencias. No intentaste, en varias de tus "visitas familiares", transmitirle a Lú el impacto monstruoso que te causó *Los pájaros* de Hitchcock, y que después de la película, mirabas a la vida con unos ojos-mirlo, que practicaste, inclusive, una vida-mirlo, que buscaste por las calles del Distrito Federal otras vidas-mirlo para agregarlas a tu Museo de objetos multisimbólicos. Y que la mayoría de las películas de Hitchcock arribaron a tu cuerpo como un transatlántico en la Avenida Juárez, para que tus horarios, tus coleópteros y saurios, tus espaldas a la vecina, tu frustrada carrera, el blanco brazo y los ojos azules de Lú, para que todo eso se pusiera a tambalear ante la acometida de ese trasatlántico, que tú mismo aceptaste como si fuera un simple y llano dinosaurio.

Claro que te mueres de ganas por contarle a Lú que no sabes nada de ópera, que apenas has oído hablar de Chaliapin y que hasta este momento te acabas de enterar de que es un bajo profundo; aceptarás que te "agrada" la ópera pero que no encuentras el agujero por dónde comprender la belleza de esas voces que de chico llegaste a odiar y que es probable que sigas odiando, sobre todo si traes a colación los aromas y tu pómulo y tu ojo y los grises y los pelos en la frente; admitirás que la aria de Mefistófeles, a pesar de ese trak constante, te transmite algo que tú intuyes como frescura, como un brazo levantando un tractor; pero nada, señoras y señores, nada, reculadas, te encuellillas, te acochinillas y te largas hasta la *Sala Chopó* y Max Linder y el acuario con peces de verdad, hasta la ciudad-museo que abandonaste a tus espaldas. Te reencuentra el consuelo-mirlo de que un suceso inexplicable está por fraguarse en el interior de un cuarto, allá, al fondo del laberinto de biombos y pasillos. Te da por imaginar un acertijo en el que los cuadros de animales con patas de dedos que pinta Wilhelm te señalan un camino de comprensión; pero luego abandonas el acertijo porque la señal es más que obvia.

... "la posición" de las células afectadas quedaría fuera del control normal de los procesos metabólicos.

Te sumerges en el recuerdo del sueño que te contó Wilhelm, del sueño que llevó a Wilhelm a pintar lo que ahora pinta: una ciudad se distorsionaba a su alrededor y que unos túneles color carmesí terminaban su profundidad exactamente en sus ojos y que de muy lejos hasta allá se acercaban unos animales rarísimos cocodrilos con cabeza de mandril, mariposas con cuerpo de león y pies de dedos de hombre maduro múltiples combinaciones pero que lo que más me aterraba del sueño eran los dedos, lo humano que se colocaba en aquel zoológico fantástico; si los dedos diferentes como los tuyos y los míos y cuando los túneles se habían disipado y la panza de un cocodrilo-mandril me asfixiaba desperté y entonces me dije que tenía que dejar de pintar paisajes y mujeres arias para descubrir el significado de los sueños aunque odie el surrea-



lismo y así poco a poco me he ido metiendo en la pintura de esa corriente.

—¿Y no has vuelto a tener el sueño de los dedos?

—No. Escucha qué voz.

Chismes, dictaminó Wilhelm, calumnia solapada; cuando se sueña con ratas eso quiere decir chismes, cizaña a tus espaldas, cuídate, terminó por decirle a Lú. Hasta qué punto estabas de acuerdo con el significado que Wilhelm le atribuía al sueño de Lú. Opinabas que para tu *Sala* era muy precaria la tal significación, que resultaba muy elemental pensar en simples chismes o en calumnias. Pero qué cara pondrían si les confesaras que tú te soñabas encerrado en el cuartito de la abuela y que, a pesar del esfuerzo desesperado de tus pulmones, la respiración se te apagaba por tanta rata y tanto gusano sofocándote, obstruyendo la salida, y que estabas a punto de gritar pero que las cuerdas vocales se atascaban en el lodo del silencio. De seguro que no pondrían ninguna cara de sorpresa ni nada parecido, lo tomarían con tranquilidad y una explicación superficial serviría para darte a entender que no exageraras la nota. Pero, entre bizcocho y bizcocho,

descubrirías una mirada cómplice de padre a hija, en ese orden, de padre a hija, para que de inmediato dedujeras que ellos habían descubierto el porqué de ese zoológico persiguiéndote. Entonces —pensarías— el viejo cuadro del halcón sin patas, que aún no estaba terminado según Wilhelm, estaba claramente relacionado con los gorriones de Gilda. Y qué casualidad que aunque sólo los visitabas de vez en cuando, y que en el fondo nada más te unía a ellos algo inclasificable, sí, qué casualidad que sólo pensaras en ellos y que casi por inercia llegaras hasta la aldaba y que al entrar la casa fuera, desde luego, un tanto oscura, pero por lo demás completamente normal, hasta un novio y música clásica y bizcochos y café con leche y moneditas antiguas. Claro que no podrían ninguna cara, más que la de siempre; a quién se le puede ocurrir que precisamente ellos iban a poner una cara de sorpresa. Y que mirando las cosas con unos ojos-mirlo, te iban a venir a engañar a ti, nada menos que a ti.

—¿Sigues tomando tus clases de inglés?

—No.

—Ya decía yo que se necesita constancia.

—Pues sí.

—Cangrejo, es lo que eres, un duro cangrejo.

Y por qué la ironía de Wilhelm con ese lugar común, por qué siempre se refiere a tus actividades con lugares comunes. Cuando le comentaste tu decisión (o, ¿indecisión?) de abandonar la carrera te dijo que algo tenías que hacer en la vida, y así podrías ir formando un ejército de lugares comunes. Pensabas que los decía para que tú te fueras al otro lado del lugar común, para que sintieras que cada frase que ellos transmitían (porque no sólo era Wilhelm) implicaba lo radical contrario. En ese simple *entra que me muero de frío* de Lú se encerraba un cosmos de comprensión, implicaba que lo que no habías descifrado durante toda tu vida, ella lo había resuelto con sus ojos azules de un chispazo; sabías que el blanco brazo de Lú concentraba la capacidad de una mañana nublada para derrotar el ánimo de cualquier clase de vida, de cualquier sueño, de cualquier chimenea humeando allá a las cinco de la madrugada.

—No te preocupes. Siempre se va a esta hora.

—¿Sí? —preguntas, con la voz casi quebrada.

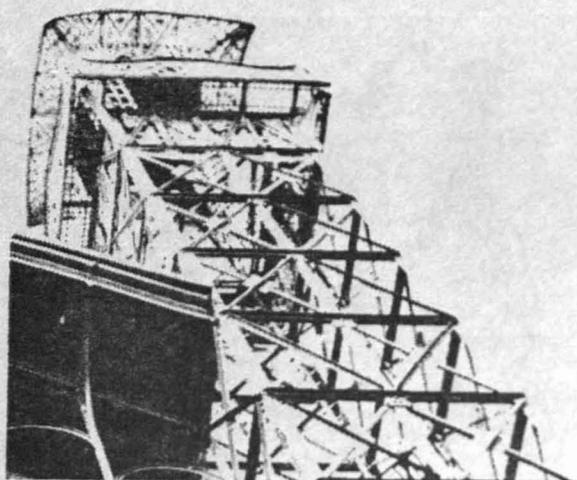
Te asomas por la ventana para cerciorarte de que en realidad se va la luz en toda la colonia. La respiración se te normaliza al darte cuenta de que sí, de que la calle está a oscuras. En el trasfondo de la retina aún te queda una especie de luz fosforescente, es el recuerdo de la claridad de la lámpara; y al mismo tiempo, también como un recuerdo, ronda tu cabeza la voz deformada y pastosa de un Chaliapin que se callaba lo mismo que la lámpara.

—¿Tardará mucho en venir?

—A veces sí, a veces no. Pero es una desgracia que se haya ido en este momento.

El cuerpo de Wilhelm se mueve, supones que camina hasta el tocadiscos, que levanta la aguja para que no se siga rayando el disco. Escuchas su respiración y luego que sus pies se arrastran hasta donde estás, miras un bulto que se agacha y que del buró saca una vela que prende luego luego. Ansías que venga la luz lo más pronto posible, la vela no representa ninguna seguridad, las cosas no pueden quedar dependiendo de un pabilo.

—¿No tienes otra vela?



—No, este pedazo es el único.

Dejas por un momento la idea de otra vela y resuenan las palabras. Pero es una desgracia que se haya ido en este momento. Lo dijo muy seguro, como si hubiera preparado la frase mucho antes de que llegaras de visita. Te preguntas que si en realidad se va la luz a esa hora o que si no es una casualidad premeditada; no pensaste, en cuanto la oscuridad se apoderó del estudio, que era muy probable que Lú hubiera bajado el *switch* para jugarle una guasa de mal gusto, y que en ese momento tu tío y el mentado novio y ella misma procederían a realizar lo que detalladamente habían planeado. Y por qué Wilhelm no respondió: “No, no tarda ni diez minutos”; sino que contestó con ese ambiguo a veces sí, a veces no. Ahora te inunda un escalofrío porque intuyes que todo ese atado de imágenes y sensaciones se te revelará muy pronto como la luz fosforescente en el traspatio de tus ojos. Entonces comprendes que Wilhelm no necesitaba responder con esos lugares comunes para suponer que los lanzaría; que no era indispensable decir: “Siempre se va a esta hora”, para que tú supieras que no, no se iba a esa hora, que en esa colonia nunca se iba la luz, que Wilhelm recordó millonésimas de segundo antes de que se apagara la lámpara que eso tenía que responder. Para que tú te sumergieras en la eternidad, en Hitchcock, en aquello que te traía loco del cuarto de la abuela Zuberá.

—Porqué no vas con Lú, a pedirle otra vela —propone Wilhelm.

—¿Y el novio? —con la voz quebrada de nuevo.

—Qué tiene el novio. ¡Ah, vaya! No, ya se fue hace horas.

—Bueno.

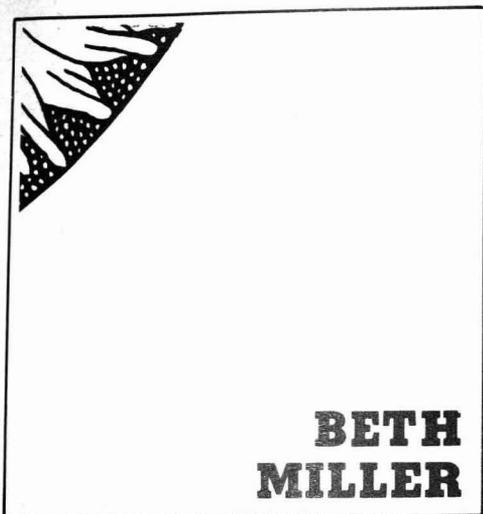
Es entonces cuando la morfogénesis se trueca en una patomorfogénesis...

Te sabes de memoria el crucigrama de pasillos y hasta sin querer llegas a decir en voz baja: mamut, saurio, cheltopusic, duro fósil. Y sin que te lo llegues a explicar, ese resolver el crucigrama te desencadena un ruido escandaloso en la cabeza, en el museo-otto, y lo único que atinas a comprender es una palabra: murciélago. Sí, ahora Scarlatti vuela desesperado en el museo-otto y todo está oscuro, en los dos museos, en los tres museos, en los diez museos; el sonido de la lluvia parece aguacero y los ruidos en tu cabeza aumentan, se escucha un quebradero de vidrios, quizá algún grito en el fondo del ruidajal; pero caminas, tus piernas no se detienen y mueves los brazos como si el océano de Wilhelm estuviera rodeándote y ahogándote; corres un poco y te percatas de que al avanzar disminuye el desorden; corres otro tanto y el murciélago vuela mejor, vuela sin tanto tropiezo, como que recupera la vida, su aguda sensibilidad; y como si te entrara un fognazo de claridad comprendes que te diriges hacia el cuarto de la abuela Zuberá y que en la medida de que te acercas a él se produce un franco ordenamiento en el museo-otto. No puedes adivinar en qué lugar se encuentra Lú, piensas estúpidamente que por la respiración la podrías descubrir; es probable que esté en la cocina o en la sala o detrás de un anaquel o en el baño; no percibes su respiración. Encrucijada: el cuarto o Lú. Que por lo menos se haga tu voluntad en el museo-otto. Pero la

encrucijada es una falsa encrucijada, el acertijo es un pueril acertijo, el suspenso es una masturbación mental; ahora entiendes profundamente que lo que te gusta de Hitchcock no es tanto la historia-suspense en su conjunto, con todo y solución y ojo y pelos y descubrir el asesino; te gusta todo menos que se resuelva el ¿quién fue? Y, además, la encrucijada es una falsa encrucijada porque a nadie pueden engañar, ni a ti mismo como es tu costumbre, de que te diriges sin remedio hacia el cuartito de la abuela Zuberá, y de que no hay Lú ni Wilhelm ni Mamut ni Max Linder, y que, si de casualidad hay todo eso, es en función del cuartito, sólo en función de él, y que si existe una encrucijada es entre largarte para regresar dentro de ocho meses o entrar al cuarto; esa es la encrucijada de todas las veces, en las que siempre ha vencido la negativa a descubrir el ¿quién fue? El murciélago vuela ahora como llevado por un vals bien ejecutado; el clavicémbalo, por primera vez se percibe con toda claridad, nota por nota, compás a compás; el ruido escandaloso en tu cabeza le cede el lugar a un imaginado Scarlatti que se transporta con destreza y agilidad; y este conjunto de hechos te señala que ya no hay que caminar más. Tomas la manija y retiras la mano, la tomas de nuevo y aún no te decides a dar el insignificante giro; es la oportunidad que tanto anhelaste y no la puedes desperdiciar ahora que la música es como un reflector dentro del Museo; das con la clave y entras ahora o renuncias a tu vida-mirlo. Tienes las piernas relajadas, demasiado tranquilas a pesar de la situación. Por fin te decides, giras media vuelta la manija, escuchas un tenue rechinado y piensas: la abro poco a poco o de sopetón, te decides por el sopetón, pero antes opinas que todo es ridículo, que hasta decir sopetón es una imbecilidad; abandonas esas ideas y volteas hacia atrás como deseando que Lú venga del pasillo y te diga: “ten la vela que quiere papá”, pero sabes que andas buscando una disculpa para no entrar, para regresar al estudio y hacerte el que nada sabe, que no encontraste velas y que al fin y al cabo ya te ibas, pero el melódico volar del murciélago te retiene, hace que te aferres a la manija como si fuera una pistola y tuvieras que matar a alguien y que si no lo matas él te mataría a ti; no lo piensas más y abres, empujas la puerta y pegas el grito más terrible, doloroso, que hayas pegado nunca al descubrir que Lú viene de frente sosteniendo una vela que le alumbra el rostro y que te dice: “Qué te pasa, Otto”, y casi a punto del desmayo escuchas que Wilhelm viene hacia ustedes. Te recargas en la puerta. no puedes articular palabra alguna; la luz de la vela te muestra el cuarto y lo vas recorriendo con la mirada: escobas, sillas rotas, cajas destartadas, varios pájaros disecados sin alas o sin patas o con el aserrín de fuera, frascos; intentas entrar para mirar al fondo pero Lú te propone que salgan. Llega Wilhelm, en tanto que tú has hecho a un lado a Lú y ya en el interior del cuarto observas varias vitrinas amontonadas entre las que destaca una que tiene una tarjetita amarillenta que dice:

OTTO

... desde luego que el embrión prosigue su desarrollo, pero el resultado en la mayoría de los casos, es nefasto.



VOZ E IMAGEN EN LA OBRA DE ROSARIO CASTELLANOS

En toda discusión sobre las escritoras mexicanas es siempre un lugar común comenzar mencionando a la monja jerónima Juana Inés de la Cruz, poetisa del siglo diecisiete, para terminar recordando a Rosario Castellanos, escritora del siglo veinte. Después de haber honrado a Sor Juana, quisiera añadir que la arbitrariedad es innegable, ya que casi nada de común existe entre ambas. Mientras Sor Juana es una escritora marcadamente individualista, Castellanos por el contrario, acostumbra ver sus problemas personales en un ámbito social, identifica sus vivencias subjetivas con experiencias generales de la condición femenina a través de la historia y entiende que el papel sexual es significativo tanto política como culturalmente. Así, a raíz de la reciente muerte de Castellanos en agosto de 1974, un joven crítico, José Emilio Pacheco, afirmó: "Cuando pase la conmoción de su muerte y se releen sus libros, se verá que nadie entre nosotros tuvo en su momento una conciencia tan clara de lo que significa la doble condición de mujer y mexicana e hizo de esta conciencia la materia misma de su obra, la línea central de su trabajo. Naturalmente no supimos leerla."¹

Esta doble condición de mujer y mexicana fue padecida por Castellanos desde su más temprana niñez. Ella misma confiesa con ironía: "Tuve un hermano, un año menor que yo. Nació dueño de un privilegio que nadie le disputaría: ser varón. Mas para mantener cierto equilibrio en nuestras relaciones nuestros padres recordaban que la primogenitura había recaído sobre mí. Y que si él se ganaba las voluntades por su simpatía, por el despejo de su inteligencia y por la docilidad de carácter yo, en cambio, tenía la piel más blanca."²

Cuando Castellanos abraza en su poema "Malinche" tradiciones literarias, agrega dimensiones culturales a su personaje al mismo tiempo que lo universaliza. Así el personaje de la Malinche es utilizado por la escritora para testimoniar a la india, a la propia Castellanos y a la condición de la mujer. La Malinche deja entonces de ser simplemente una mujer-mito para reflejar una herencia en línea materna, de rechazo y encubierta competencia más un legado paternal de abandono y alienación. La búsqueda de identidad de la Malinche no es la de un ser dividido, sino la de un extranjero, la de una persona desplazada que desea comprender sus derechos de nacimiento, hallar un sentido de raigambre en la lengua y en el pasado, y encontrar en estos elementos una fuente de valor y un sendero hacia su borroso mundo.

Malinche:

Desde el sillón de mando mi madre dijo: "Ha muerto".
Y se dejó caer, como abatida,
en los brazos del otro, usurpador, padrastra
que la sostuvo no con el respeto
que el siervo da a la majestad de reina
sino con ese abajamiento mutuo

en que se humillan ambos, los amantes, los cómplices.

Desde la Plaza de los Intercambios
mi madre anunció: "Ha muerto".

La balanza
se sostuvo un instante sin moverse
y el grano de cacao quedó quieto en el arca
y el sol permaneció en la mitad del cielo
como aguardando un signo
que fue, cuando partió como una flecha,
el ay agudo de las plañideras.

"Se deshojó la flor de muchos pétalos,
se evaporó el perfume,
se consumió la llama de la antorcha.

Una niña regresa, escarbando, al lugar
en el que la partera depositó su ombligo.

Regresa al Sitio de los que Vivieron.

Reconoce a su padre asesinado,
ay, ay, ay, con veneno, con puñal,
con trampa ante sus pies, con lazo de horca.

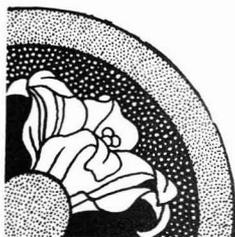
Se toman de la mano y caminan, caminan perdiéndose en la
niebla."

Tal era el llanto y las lamentaciones
sobre algún cuerpo anónimo; un cadáver
que no era el mío porque yo, vendida
a mercaderes, iba como esclava,
como nadie, al destierro.

Arrojada, expulsada
del reino, del palacio y de la entraña tibia
de la que me dio a luz en tálamo legítimo
y que me aborrecía porque yo era su igual
en figura y en rango
y se contempló en mí y odió su imagen
y destrozó el espejo contra el suelo.

Yo avanzo hacia el destino entre cadenas
y dejo atrás lo que todavía escucho:
los fúnebres rumores con los que se me entierra.

Y la voz de mi madre con lágrimas ¡con lágrimas!
que decreta mi muerte.³ (*Poesía*, pp. 295-297)





Castellanos es experta en hacer declaraciones políticas a través de alusiones literarias y monólogos dramáticos. Malinche/Electra no es la Mujer, sino una mujer con cuyos sufrimientos Castellanos identifica los suyos. Similarmente, en "Lamentación de Dido", los recuerdos de la niñez son bastante abstractos e impersonales para evocar experiencias generalizadas de tiempo malgastado, de capacidades no aprovechadas y de una vida tediosa:

De este modo transcurrió mi mocedad: en el cumplimiento de las menudas tareas domésticas; en la celebración de los ritos cotidianos; en la asistencia a los solemnes acontecimientos civiles. (p. 93)

Nuevamente las figuras literarias, históricas o legendarias recreadas son vehículos para conectar experiencias personales y realidad social.

Igualmente que Alfonsina Storni, Rosario Castellanos utiliza situaciones de la vida - nacimiento, niñez, divorcio - en su poesía. De la escritora argentina Castellanos aprendió a usar la ironía con fines de protesta social y defensa propia. Sus preocupaciones sociológicas conducen a veces necesariamente a la metáfora moral y a la exposición política, como en los poemas "Emblema de la virtuosa" y "Memorial de Tlatelolco", este último sobre los sangrientos acontecimientos de 1968.⁴

La imagen de la mujer en "Metamorfosis de la hechicera" es "obediente y triste" y está llena de astucia:

Mujer, tuvo sus máscaras y jugaba a engañarse y a engañar a los otros (p. 205)

En un ensayo de militancia feminista, "La mujer y su imagen", Castellanos analiza este estereotipo en términos políticos: "Se ha acusado a las mujeres de hipócritas y la acusación no es infundada. Pero la hipocresía es la respuesta que a sus opresores da el oprimido, que a los fuertes contestan los débiles, que los subordinados devuelven al amo. La hipocresía es... un reflejo condicionado de defensa - como el cambio de color en el camaleón - cuando los peligros son muchos y las opciones son pocas."⁵

Otro de los "temas feministas" recurrentes en la obra de Castellanos, que ella exploró obsesionalmente, es la paciencia. En tanto que se puede considerar la decepción un arma, la paciencia implica falta de acción, simple pasividad:

y el vacío se puebla de diálogos y hombres inventados.

Y la soltera aguarda, aguarda, aguarda.⁶

Ambos temas, la pasividad y la decepción, son significativos a causa de la amenaza que estas características tradicionales presentan a la autenticidad personal, a una integración psicológica y, por eso, a una dinámica participación social y política. Castellanos considera a las mujeres mismas como las transmisoras efectivas y las más pacientes maestras de la pasividad:

Mi madre repetía:
la paciencia es metal que resplandece.⁷

Para su personaje Hécuba, como para Castellanos misma, la feminidad llega a ser algo difícil de soportar:

Alguien asiste mi agonía. Me hace beber a sorbos una docilidad difícil.⁸

Castellanos lo explica elocuentemente en un ensayo: "La osadía de indagar sobre sí misma; la necesidad de hacerse consciente acerca del significado de la propia existencia corporal a la inaudita pretensión de conferirle un significado a la propia existencia espiritual es duramente reprimida y castigada por el aparato social. Este ha dictaminado, de una vez y para siempre, que la única actitud lícita de la feminidad es la espera... Sacrificada, como Ifigenia en los altares patriarcales, la mujer tampoco muere: aguarda" (*Mujer*, p. 14).

Las mujeres de Castellanos sufren, pero muy a menudo la ironía es motivo de salvación. Aun en su propio caso, el sufrimiento fue aprendido. Así nos lo comunica en el poema "Autorretrato": "me enseñaron a llorar". Y afirma:

Sufro más bien por hábito, por herencia, por no diferenciarme más de mis congéneres que por causas concretas. (p. 298)

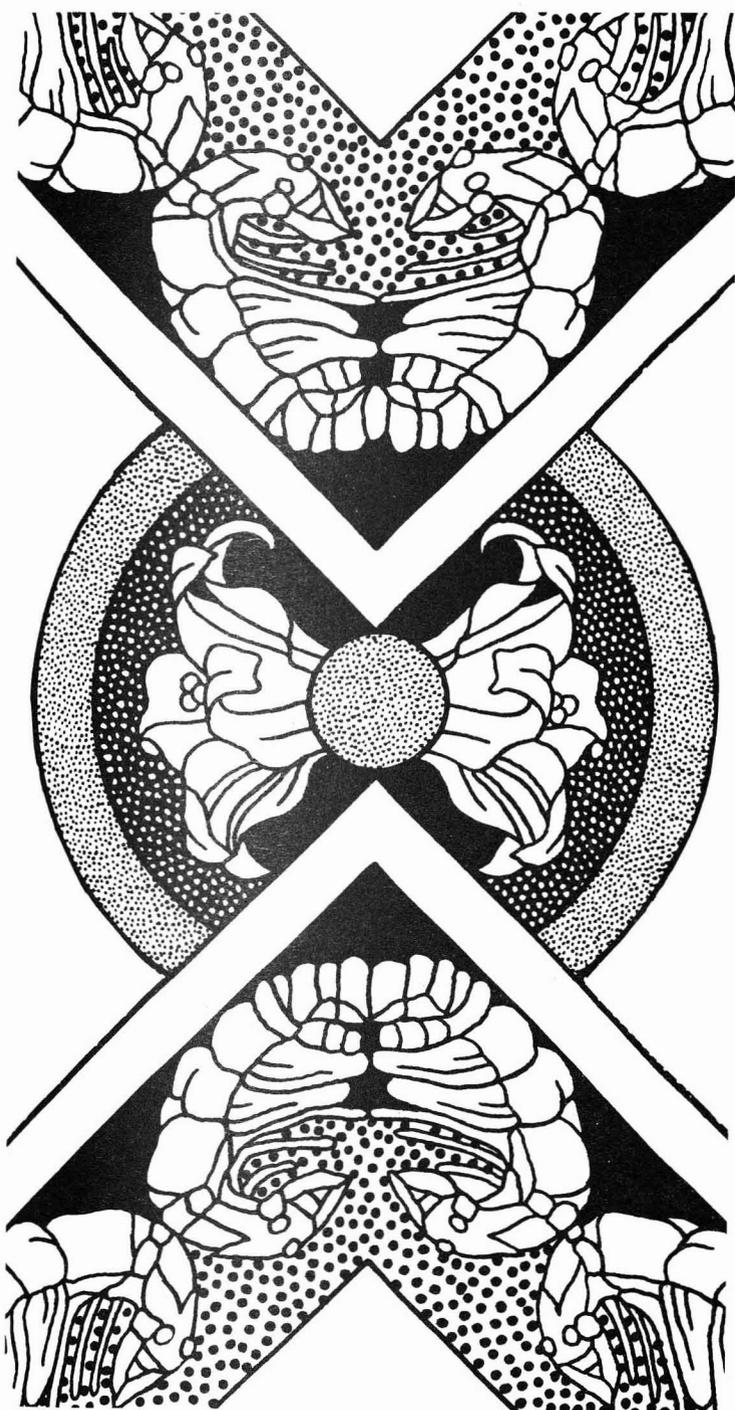
También, en el drama poético *Salomé*, una madre le dice a su hija:

... Mis hermanas
tienen su propio infierno.
Y fui educada para obedecer
y sufrir en silencio.⁹

A las niñas se las educa para que sean como sus madres, y la feminidad se transmite de pecho en pecho:

Mi madre en vez de leche
me dio el sometimiento.¹⁰

En "Lecciones de cosas" Castellanos culpa de la equívoca educación de las mujeres al sistema patriarcal:



Me enseñaron las cosas equivocadamente
 los que enseñan las cosas:
 los padres, el maestro, el sacerdote
 pues me dijeron: tienes que ser buena.
 Basta ser bueno. Al bueno se le da
 un dulce, una medalla, todo el amor, el cielo. (p. 307)

Castellanos ve estos rasgos femeninos como una serie de constantes en el ideal femenino occidental originado en la cultura judeo-cristiana: “La mujer fuerte, que aparece en las Sagradas Escrituras, lo es por su pureza prenupcial, por su fidelidad al marido, por su devoción a los hijos, por su laboriosidad en la casa, por su cuidado y prudencia para administrar un patrimonio que ella no estaba capacitada para heredar y para poseer. Sus virtudes son la constancia, la lealtad, la paciencia, la castidad, la sumisión, la humildad, el recato, la abnegación, el espíritu de sacrificio, el regir todos sus actos por aquel precepto evangélico de que los *últimos serán los primeros* (*Mujer*, p. 22). Por supuesto, se han usado tales virtudes para limitar las oportunidades de las mujeres y mantenerlas en el hogar. La visión empequeñecida del mundo se refleja en los versos famosos de Emily Dickinson, los cuales traduce Castellanos:

Jamás he visto un páramo
 y no conozco el mar

(I never saw a Moor—
 I never saw the Sea—)¹¹

Castellanos, con experta sutileza, puede crear una tragedia del material de radionovelas. En el siguiente trozo, los versos tradicionales —la mayoría de siete y once sílabas— y el vocabulario religioso le ayudan a sostener su propia causa. Su estilo intencionalmente trillado —“orgullo supremo”, “suprema renunciación”— logra que la frase final sea netamente efectiva:

El orgullo supremo es la suprema
 renunciación. No quise
 ser el astro difunto
 que absorbe luz prestada para vivificarse.
 Sin nombre, sin recuerdos,
 con una desnudez espectral, giro
 en una breve órbita doméstica.¹²

La “órbita doméstica” de la experiencia de una india es conmovedora en este “Monólogo de la extranjera”, uno de los primeros y más conocidos de los monólogos dramáticos de Castellanos. El poema combina dramáticamente la realidad social y el mito mexicanos:



Vine de lejos. Olvidé mi patria:
Ya no entiendo el idioma
que allá usan de moneda o de herramienta.
Alcancé la mudez mineral de la estatua. (p. 112)

Si Castellanos explica cómo las mujeres son convertidas en solteronas pacientes y estatuas silenciosas, también muestra cómo sus cerradas galerías crean y crían, a la vez, ignorancia y trivialidad. Junto con docilidad y bondad se les enseña a las niñas desde pequeñas un conjunto de normas dogmáticas, muchas de ellas tan arbitrarias y sexistas como la "regla de oro" en el poema "Economía doméstica":

He aquí la regla de oro, el secreto del orden:
tener un sitio para cada cosa
y tener
cada cosa en su sitio. . . (p. 301)

Cierta poesía de Castellanos ha llegado a llamarse "abierta", es decir, independiente de metáfora. Esta tendencia "realista", más notable en sus últimas obras, cobra significado literario porque representa el logro de un buscado rompimiento con la dominante tradición simbolista —una meta muy discutida de sus contemporáneos de la Generación de 1950.¹³ Teniendo en cuenta la declaración feminista de Castellanos, este modo "socio-realista" le resulta apropiado por las mismas razones que el uso del monólogo dramático y el de las alusiones literarias a mujeres legendarias. En "Kinsey Report", por ejemplo, el tono de la voz de la mujer es de confesión, pero Castellanos añade una parodia necesaria para presentar su argumentación:

. . . Y un día
vendrá el Príncipe Azul, porque se lo he rogado
como un milagro a San Antonio. Entonces
vamos a ser felices. Enamorados siempre. (p. 330)

"Mirando a la Gioconda" es un poema igualmente chistoso, pero más obviamente consciente de sí mismo y más abierto como sátira política:

Si yo fuera Sor Juana
o la Malinche o, para no salirse del folklore,
alguna encarnación de la Güera Rodríguez
(como ves, los extremos, igual que a Gide, me
tocan)
me verías, quizá, como se ve
al espécimen representativo
de algún sector social de un país del tercer mundo. (p. 335)

Como "espécimen del tercer mundo", Castellanos explora la raíz del *machismo*, el que ella cree tiene una fuente doble. México, según escribe en su ensayo "La participación de la mujer mexicana en la educación formal", es heredero, no sólo de la cultura europea de los siglos XV y XVI, sino también de una serie de civilizaciones con sello severamente patriarcal. La Conquista produjo una cultura profundamente dividida en la que "la violencia del choque entre vencedores y vencidos llegó aun a presidir los ayuntamientos sexuales" (*Mujer*, p. 25).

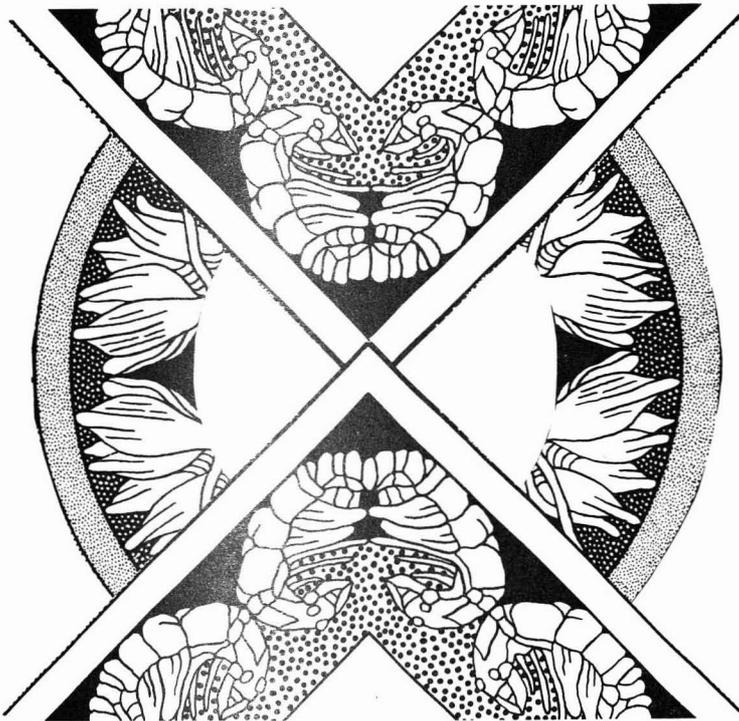
Castellanos fue una mujer que leyó a mujeres. Ella ha reconocido la temprana influencia no sólo de Storni, sino también de Juana de Ibarbourou y, especialmente, de Gabriela Mistral. Se ve claramente la dirección anti-simbolista desde 1959 en poemas como "La velada del sapo" cuyo animal protagonista recuerda al "jardín de poesía" de Marianne Moore con "verdaderos sapos". En *Al pie de la letra* (1959) y *Lívida luz* (1960), su poesía es menos abstracta y artificiosa, más socialmente comprometida. Así ve ella su propia evolución: "Entre tantos ecos empiezo a reconocer el de mi propia voz. . . Tres hilos para seguir: el humor, la meditación grave, el contacto con la raíz carnal e histórica" (*Mujer*, p. 207). Su poesía de los años cincuenta se beneficia de experimentos intermedios escribiendo prosa y algo de sus experiencias como coordinadora en el Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (1952), en el Centro Coordinador del Instituto Indigenista de San Cristóbal de las Casas (1956-57) y en el Instituto Indigenista de México (1958-61).

Hacia 1960 sus valores estéticos habían cambiado, y empezó a reflexionar sobre el mundo "ya no como objeto de contemplación estética sino como lugar de lucha en el que uno está comprometido."¹⁴ El título del volumen de 1960, *Lívida luz*, es un recuerdo de la muerte, con énfasis en la necesidad de escoger y en señalar actos de reconocimiento a través de la creación. Así se lee en "Destino":

El ciervo va a beber y en el agua aparece
el reflejo de un tigre. (p. 171)

En la tierra de en medio (1972) lleva un epígrafe de T. S. Eliot: "Human kind/cannot bear very much reality" (El ser humano/no resiste mucha realidad). Entrelazada con humor y confianza, la poesía se vuelve dura en su declaración. Esto se anuncia desde el título del primer poema: "Bella dama sin piedad". Es una poesía lúcida y honesta, a veces demasiado simple, pero a menudo aparentemente simple ("Malinche"). Es, por lo general, una poesía abierta (p. ej., "Autorretrato") y contemporánea (p. ej. "Valium





10"). Muchos de los monólogos feministas recuerdan poemas de épocas anteriores tales como "Emblema de la virtuosa" (en *Materia memorable*, 1969) y "Jornada de la soltera" (en *Lívida luz*). El nombre de *tierra de en medio* es una traducción de la palabra indígena *nepantla*, un concepto que se refiere a un lugar no-lugar, el que Castellanos usa con intención de describir su condición espiritual, como escritora del México actual. El uso de este término aparece anteriormente y sirve como pretexto de confirmaciones: "Pero, ay, como Sor Juana, como los transterrados españoles, como tantos mexicanos no repuestos aún del trauma de la Conquista, yo vivía *nepantla*."¹⁵ El sentido evocado es semejante al aislamiento descrito por Storni y Sylvia Plath.

La identificación de Castellanos con otras mujeres, sean iletradas campesinas o mujeres nobles del siglo XIX, heroínas de ficción o villanas históricas, se puede atribuir a su feminismo radical:¹⁶

No, no es la solución
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoy
ni apurar al arsénico de Madame Bovary
ni aguardar en los páramos de Avila la vista
del ángel con venablo
antes de liarse el manto a la cabeza
y comenzar a actuar.

Ni concluir las leyes geométricas, contando
las vigas de la celda de castigo
como lo hizo Sor Juana. No es la solución
escribir, mientras llegan las visitas,
en la sala de estar de la familia Austen
ni encerrarse en el ático
de alguna residencia de la Nueva Inglaterra
y soñar, con la Biblia de los Dickinson,
debajo de una almohada de soltera.

Debe haber otro modo. . .

Otro modo de ser humano y libre.

Otro modo de ser.¹⁷

Tanto en su obra literaria como en su vida, Castellanos se esforzó por buscar "otro modo de ser". Ella destaca como prosista tanto por sus novelas y cuentos cortos como por sus estudios críticos, por sus ensayos y su labor periodística. *Balún-Canán* es una de las novelas que abrieron el camino para lo que iba a llamarse el "boom" de la novela latinoamericana y el éxito de sus traducciones a otras lenguas ayudó a preparar ese auge. También se ha dicho que los artículos que Castellanos publicó entre 1964 y 1969 en *Excélsior*, son antecedentes del nuevo periodismo en México¹⁸ Algunos de esos artículos fueron coleccionados en *Juicios sumarios* (1966) y *Mujer que sabe latín* (1973).

En el primero de estos, incluye dos ensayos sobre Sor Juana, uno sobre Santa Teresa, tres sobre Simone de Beauvoir, y uno sobre Virginia Woolf, a la vez que menciona a Ana María Matute, a Nathalie Sarraute, a Simone Weil y a otras escritoras. En *Mujer que sabe latín*, se estudia a Natalie Ginzburg, Isak Dinesen, Simone Weil, Elsa Triolet, Violette Leduc, Virginia Woolf, Ivy Compton-Burnette, Doris Lessing, Penelope Gilliat, Lillian Hellman, Eudora Welty, Mary McCarthy, Flannery O'Connor, Betty Friedan, Clarice Lispector, Mercedes Rodoreda, Corín Tellado, María Luisa Bombal y Silvina Ocampo. Castellanos también incluye escritoras poco conocidas del siglo XIX tales como Fanny Calderón de la Barca, famosas escritoras internacionales como Katherine Mansfield y Agatha Christie, escritoras contemporáneas de México como Ulalume González de León y María Luisa Mendoza.

Aunque Castellanos escribe que en la literatura "la galería de retratos femeninos no es muy abundante, muy variada ni muy profunda" (*Mujer*, p. 159), hace lo posible para que pueda mejorar la situación, examinando una amplia variedad de imágenes femeninas literarias (Ana Karenina, Melibea, Hedda Gabler, Dorotea, Dulcinea, Celestina), ideales culturales o arquetipos (Eva, Lucrecia Borgia, la Virgen María) y estereotipos (por clases y sitio geográfi-



co, en la ficción). En un breve ensayo Castellanos discute las tres figuras femeninas más importantes en México y el significado que han adquirido: la Virgen de Guadalupe, la Malinche y Sor Juana. La primera es venerada más allá de la religión, es totalmente buena; la segunda, totalmente sexual, peligrosa, seductora, destructora de moralidad y cultura; la tercera es una mujer estafalaria, una hembra intelectual del siglo XVII, cuya feminidad "siempre fue una hipótesis". Según Castellanos, hay que admirarla sobre todo porque a pesar de "las resistencias y los obstáculos del medio, ejerciera esa vocación [de escritora] y la transformara en la obra".¹⁹

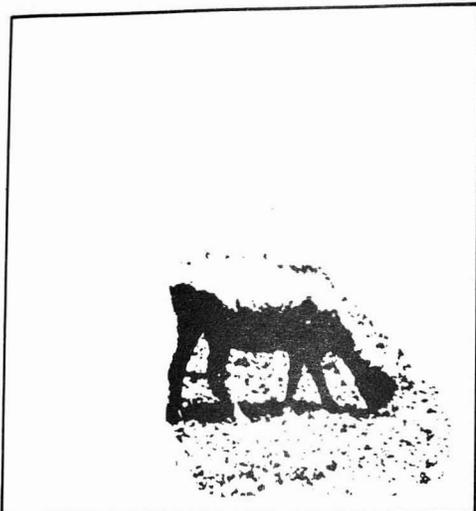
Según Elena Poniatowska, la tesis que escribió Castellanos para graduarse en la Universidad de México, *Sobre cultura femenina* (1950), niega la existencia de una cultura específicamente femenina, sin embargo representa "el punto de partida intelectual del movimiento de las mujeres de los últimos años en México".²⁰ Este comentario honra mucho más la memoria de Rosario Castellanos —quien murió en agosto pasado en Tel Aviv, donde actuaba como Embajadora de México en Israel— que su entierro en la "Rotonda de los Hombres Ilustres". Sin embargo, existe una contradicción. ¿Por qué negar la existencia de la feminidad y luego dedicar cientos de páginas a definirla, seguirla en biografías, en escritos, en imágenes literarias, sino por fines feministas? Obviamente, es útil conocer la tradición, el terreno, y las acusaciones antes de ponerse a construir una defensa.

La amplia preparación de Castellanos en historia, en antropología y en literatura, le proporcionó perspectivas para juzgar a las escritoras de que se ocupó. Decía, por ejemplo, que a Silvina Ocampo no le ha tentado "ni el análisis psicológico ni el cuadro de costumbres, los Scilas y Caribdis en los que generalmente naufragan los libros escritos por mujeres" (*Mujer*, p. 150). Y, explicaba, toda mujer puede extraer provecho de la preparación si quiere enfrentarse con el sistema: "La hazaña de *convertirse en lo que se es* (hazaña de privilegiados sea el que sea su sexo y sus condiciones) exige no únicamente el descubrimiento de los rasgos esenciales... sino sobre todo el rechazo de esas falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer en las cerradas galerías donde su vida transcurre" (*Mujer*, p. 20).

En sus obras ella explora, describe y trabaja contra los patrones culturales de dominación-sumisión entre hombres y mujeres, blancos e indios, mexicanos y europeos o norteamericanos, clase baja y aristocracia, padres e hijos. Lo que ella ve como la meta para las mujeres es la liberación de la feminidad que es engañosa y ardua. Pero cree que "la hazaña de convertirse en lo que se es" siempre es problemática, es cuestión mental, de la conciencia, tanto como de circunstancias políticas, sociales y económicas: "Hay que reír, pues. Y la risa, ya lo sabemos, es el primer testimonio de la libertad" (*Mujer*, p. 207).

Notas

- 1 José Emilio Pacheco, "Inventario", en *Diorama de la Cultura: Suplemento cultural de Excelsior*, 11 de agosto 1974, p. 16.
- 2 *Los narradores ante el público*, Vol I (México: Joaquín Mortiz, 1966), p. 89.
- 3 Como la poesía de Rosario Castellanos es más accesible en el reciente volumen de sus obras coleccionadas en *Poesía no eres tú* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), todas las citas referidas a su poesía se amparan en esta edición, abreviada en mis notas: *Poesía*.
- 4 "Emblema", pp. 209-10; "Tlatelolco", pp. 297-98, en *Poesía*.
- 5 *Mujer que sabe latín* (México: Secretaría de Educación Pública, Col. SepSetentas 83, 1973), p. 25. Todas las siguientes referencias a esta obra se abreviarán *Mujer*, en mi texto. El título se deriva de un dicho popular: "Mujer que sabe latín, ni tiene marido ni tiene buen fin".
- 6 "Jornada de la soltera", *Poesía*, p. 175.
- 7 "Acción de gracias", *Poesía*, p. 217.
- 8 "Testamento de Hécuba", *Poesía*, p. 197.
- 9 *Salomé y Judith: Poemas dramáticos* (México: Editorial Jus, 1959), pp. 17-18; en *Poesía*, p. 126.
- 10 *Salomé*, p. 18; *Poesía*, p. 126.
- 11 "Versiones", *Poesía*, p. 226.
- 12 "Monólogo de la extranjera", *Poesía*, p. 113. Este poema fue publicado primero en *México en la Cultura: Novedades*, 9 Marzo, 1958.
- 13 La "Generación de 1950" fue el nombre a veces dado a un grupo de escritores latinoamericanos (quienes publicaron sus obras en *América, Revista antológica*, dirigida por Marco Antonio Millán), formado, entre otros, por Emilio Carballido, Ernesto Cardenal, Dolores Castro, Rosario Castellanos, Sergio Galindo, Otto-Raúl González, Miguel Guardia, Luisa Josefina Hernández, Carlos Illescas, Sergio Magaña, Ernesto Mejía Sánchez, Augusto Monterroso, Jaime Sabines.
- 14 Emmanuel Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* (México: Empresas Editoriales, 1965), p. 415.
- 15 *Los narradores ante el público*, p. 93.
- 16 Según Shulamith Firestone, en "On American Feminism": "La posición contemporánea radical feminista es la descendiente directa de la línea radical feminista del antiguo movimiento [del siglo diecinueve]. Ve las cuestiones feministas no sólo como la primera prioridad de la mujer sino también como el núcleo de cualquier análisis revolucionario más amplio", *Women in Sexist Society*, Ed. Vivian Gornick and Barbara K. Moran (New York: New American Library—Mentor, 1972), p. 684.
- 17 "Meditación en el umbral", *Poesía*, p. 326.
- 18 Pacheco, *ibid.*, p. 16. Castellanos publicó dos novelas: *Balun-Canán* (México: Col. Letras Mexicanas 36, Fondo de Cultura Económica, 1957); Trad. Irene Nicholson, *The Nine Guardians* (Faber, 1958; New York: The Vanguard Press, 1959) y *Oficio de tinieblas* (México: Joaquín Mortiz, 1962). Sus cuentos cortos han sido coleccionados en tres volúmenes: *Ciudad real* (Xalapa: Edit. Veracruzana, Col. Ficción 17, 1960); *Los convidados de agosto* (México: Eds. Era, Col. Letras Latinoamericanas 4, 1964); *Album de familia* (México: Joaquín Mortiz, 1971).
- 19 *Juicios sumarios* (Xalapa: Universidad Veracruzana, Col. Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 35, 1966), p. 29.
- 20 Conversación con Poniatowska, México, D.F., 1 Sept. 1974. Véase también el ensayo de Poniatowska, "Evocaciones de Rosario Castellanos", en *La cultura en México: Suplemento de Siempre*, No. 1106, 4 Sept. 1974, pp. 6-8.



POESIA JOVEN DE COLOMBIA*

Colombia, quizá más que otros países sudamericanos, es tierra de poetas. Siempre lo ha sido. Sólo unos cuantos nombres, sin embargo, han trascendido las fronteras de aquel país. Poetas como Porfirio Barba Jacob, Jorge Zalamea (desaparecidos), León de Greiff y Alvaro Mutis (residente en México), pertenecientes a muy distintas trayectorias estéticas, han dado la pauta —en diversos momentos— para que en otros ámbitos se conozca el arte poético colombiano y para que las nuevas generaciones de colombianos, agobiados por distintos problemas, realicen sus propias indagaciones creativas.

Los jóvenes —y esto es característica de todo el Continente— cultivan la poesía con flores o con balas, según quieran embellecer la expresión con meticulosamente cuidados jardines, o engrosar los arsenales de la acción mediante ideas construidas con airadas palabras como un deber de conciencia. Son éstas las dos tendencias que en realidad se perciben más fácilmente en la generación reciente de poetas, por lo menos en lo que respecta a los grupos culturales activos en Bogotá, Medellín y Cali. Lógicamente, ambas tendencias se dan a menudo en un mismo poeta.

Tal vez podría hablarse de una corriente intermedia, resultado indirecto del nadaísmo —escuela poética semi-nihilista que en los años 50 pusieron de moda en Colombia Gonzalo Arango y otros poetas de su generación—, de la literatura del absurdo y del humor negro, de la llamada antipoesía de Nicanor Parra, y de la recuperación de una especie de tropicalismo elaborado que mezcla técnicas tomadas del surrealismo con un impresionismo muy

personal y matizado de hechos contemporáneos. La característica principal de esta tendencia, búsqueda ecléctica que quisiera fundir flores con balas sin que resulte el caos del sinsentido, sería la ruptura definitiva con los viejos moldes retóricos cuya solemnidad —muy colombiana— se incrustaba en una tradición poética apolillada. Este estilo —por llamarle de alguna manera— es una mezcla, o utilización alternada, de ironía, humor, imaginación exaltada, irreverencia, realismo mágico y actitud crítica, propiciados por un lenguaje que, pese a la multiplicidad temática que lo diferencia, trasciende el discurso coloquial que sería extremo contrario del verso opulento y pomposo. Esta poesía se vale, pues, de un lenguaje que podríamos llamar “de la cotidianidad trascendida”. La nota personal prevalece, no obstante, en cada poeta, y hablar de corrientes, estilos o maneras de participar de una misma poética es solamente una forma cómoda de presentar panorámicas más o menos coherentes por ser productos elaborados en una misma región geográfica, nada más.

Muchos de los poetas más jóvenes de esta muestra —irremediamente parcial y arbitraria como toda selección— son originarios de Medellín, provincia de Antioquía. Pero los hay también de otras ciudades —hombres y mujeres—, y hasta de pueblos poco conocidos incluso en Colombia. Presentamos, en su mayoría, poemas cortos —sólo por la conveniencia de su acomodo en el reducido espacio de algunas páginas—, aunque estos mismos 16 poetas han escrito también poemas largos excelentes. Se trata de poetas nacidos todos a partir de 1939.

NELSON OSORIO MARIN

¿TORTURAS? ¿CUALES TORTURAS?

A Medardo Parra

Los hombres de sombrero alicaído
gafas oscuras
gabardina de cuello levantado
—y los hombres con condecoraciones
hasta en la parte posterior del kepi—
se levantaron de sus sillas en silencio
para no incomodar al prisionero,
le sobaron la cabeza con carifio
y le dijeron dulcemente:
“Hijo, dinos quién te indujo
a cometer el crimen
de pedir aumento de salarios
y prométenos por la memoria

de los padres de la patria
que te vas a retractar”.
Pero el prisionero siguió mudo
los hombres con tristeza
tomaron una decisión histórica:
hacer una reunión en “La Cumbre”
(así se llamaba el cafetín de al lado)
para estudiar el caso con detenimiento.



Luego de dos segundos
de intensas deliberaciones
llegaron a un acuerdo
que a ellos mismos les dolió:
tenían que lograr que hablara
apelando inclusive al método más cruel
que ellos conocían:
hacerle mala cara al prisionero,
decirle feo varias veces
y en último caso
pellizcarle una oreja con delicadeza extrema.
Por eso fue
que cuando vimos salir al prisionero
con los ojos reventados
la boca desdentada
el cuerpo lleno de magulladuras
cojo y sin uñas en los dedos,
nos ordenaron ir al oftalmólogo
por estar “viendo visiones”.



GIOVANNI QUESSEP

CANCION Y ELEGIA

Abandonas la música del bosque
Oh cuerpo amado si olvidé tu nombre
¿Qué tiempo de castillo entre las ruinas
La clausurada torre?

Desde mi canto para qué leyenda
(Tejió el amor la túnica imprecisa)
Si el canto no es real si el caminante
No asciende a tu colina

Si sombra de un color es la palabra
Ceniza de la piedra es el destino
Y el poeta lejano de la noche
Al lado del olvido

Dónde la oculta voz que te nombraba
El extranjero la doliente luna
Viene venía por el mar de vino
La nave en la penumbra

Penumbra de la nave es el espejo
La púrpura o lo blanco de la muerte
Vendrás venías por el mar antiguo
Penélope doliente

La mano y el cristal en su premura
Oh rostro amado si perdí tu nombre
Nave del paraíso te deshojas
Solitaria del bosque

Quién moverá mis pasos en la arena
Celeste o gris si al reino desencanta
El hilo de la muerte o la memoria
Cercano de la nada

Vuélveme ahora a mi país de origen
Nómbreme el reino para mí celeste
¿Qué sombra de silencio por el agua
Paraíso de nieve?

Nave de casi ayer entre las manos
El mar no permanece a tus orillas
La fábula de un cuento para siempre
Y espejo de las islas

ADELAIDA MEJIA

ROMANCE DEL RETORNO

Si te vuelvo a poseer,
un cataclismo
de espesa bruma,
de incoherentes desviaciones,
de quebrados arbores
y de obscuras turbaciones,
convulsionarían la sosegada corteza
de mi ramificado ser.

Tendido tú
en la sorpresiva realidad
de tu lúcido retorno,
indemne descubrirías
tu infragante desnudez,
tus desgastadas razones,
tus inflamables rencores
y tus estériles perdones.

Mas nuestra piel flagelada
por pasados estertores
al instante se reconocería.
Y ebria de intoxicante dicha
rasgaría el velo contagioso
de nuestros réprobos corazones,
depositando en el ánfora del placer
dos mundos entrelazados de volátil placidez.

JUAN MANUEL ROCA

PRESENCIA

La noche
poblada de antiguas presencias
atrapa en sus muros
los pájaros del sueño.
Vuelvo a escuchar
un sonoro olor a pastizales.
¡Sin brillo (en silencio)
asoma su escafandra
la luna de los ciegos!



ELKIN RESTREPO

De nuevo, el paisaje levanta su escenario,
y el corazón vuelve a su día más solitario.
Como en un retrato de familia,
el recuerdo compone aquí su historia,
hilvana un episodio del mundo,
reclama su technicolor a una nube.
Una lancha cruza las aguas amarillas de un río;
un colono grita metido en media selva.
Aquel que fui,
vuelve, reclamándome como a un fantasma,
llenándome el sueño de sus palabras.
Echado en un petate,
como un enfermo de fiebre, delirio su verdad,
habito oscuramente su visión,
bailo del otro lado de la muerte.
Doy pie a su nostalgia,
y canto su canción a lo largo de una semana.

HENRY LUQUE MUÑOZ

ENCUENTRO

Nadie le entendía que quería amarrar
la noche, coagular el transparente frío
en la memoria.
Y corría perseguido, apedreado por el sueño
Como alacrán de fuego en las ventanas del aire
se sentaba a oscurecer la sombra,
a pulir los azadones de la amargura
que habían quedado mal limpios.
Quién lo viera por el vastísimo río
del amanecer escapando, volando aparatosamente
hacia la nada.
Pero era imposible, porque a su desvencijado
cuerpo, a los ternísimos portones de su pecho
había llegado ya la soledad.

DARIO RUIZ GOMEZ

Tranquilo voló el pájaro: sin ruido.
Adoptó la forma de la muerte: las altas
copas de los cedros
la voz sonámbula de los jaguares
urdió una tela de silencio
alrededor de las pequeñas uñas:
nada cambió en ese orden:



ni el promontorio de las hormigas arrieras
ni el relampagueo de la sabaleta
Tampoco el alma de la errabunda mariposa:
¡Cuántos inútiles lazos sobran al corazón!

HELI RAMIREZ

I

Veo un policía y traquean vidrios y latas entre mi piel
por fuera el mundo cae sobre mi cuerpo
su sudor caliente recorre cada baldosa de mi cabeza
detiene el reloj la colina el estómago de la mañana es amarillo.

II

Haremos el amor
sin desesperos
y culatazos en la puerta.

III

No tiene nombre
el hecho de abrir la boca
y cerrarla vacía
su sello no tiene nombre acostarse de boca abajo
sin papeles sin ocupación conocida sin días de fiesta
en la piel.

IV

Era como subiendo
por las escaleras del edificio nuevo recién construido
el edificio era como subiendo al infierno
por cada arruga una corbata el jefe órdenes en las puertas
de los ojos
los habitantes del edificio vueltos unas cifras
no me gustan las flores de papel.

CARMEN ELISA VELASCO

HOY ME DUELE LA VIDA POR DENTRO

Hoy me duele la vida por dentro
por fuera
por los lados
por arriba y abajo.
El tiempo y el espacio

hoy me duelen.
Mi voz se resquebraja
como se resquebraja el moribundo
en su último grito de gloria.
Mi mano está yerta
como la muerte enferma,
yerta como la soledad que hay en mi cuerpo.
Me duele la miseria de las calles,
del niño que espera en un andén
me duelen los niños que hoy no tienen mundo,
como yo.
Hoy me duele la noche
como me duele el día.

RAUL HENAO

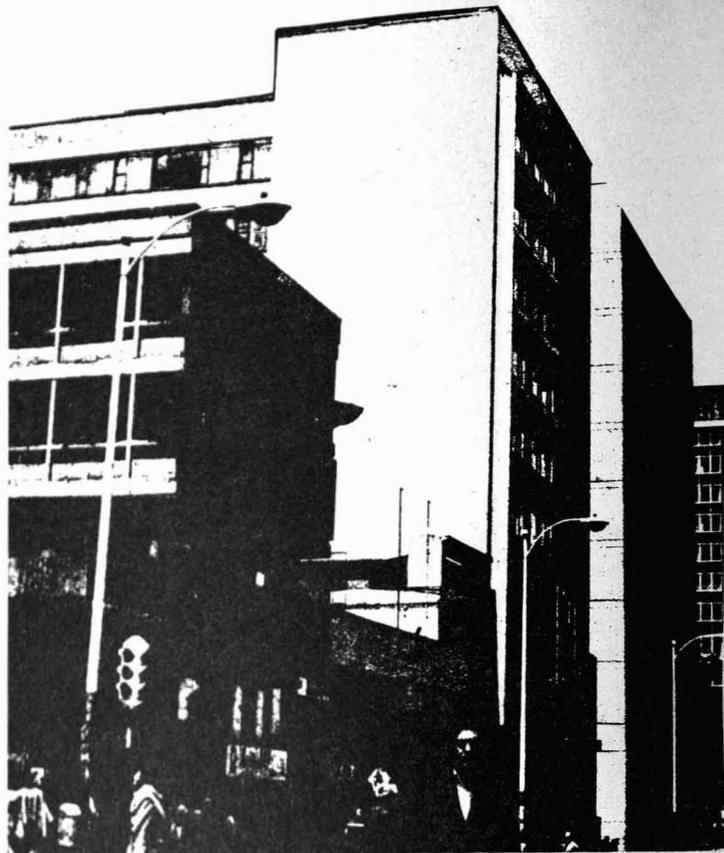
EL TIEMPO

Uno de tus días (Dios se apiade de ti)
Hallarás de todos modos a aquel viejo de aspecto estúpido
Que no se ha sacudido el polvo de encima en muchos años
Gritando y blasfemando como en una taberna
Sentado ante una mesa con tablero de chaquete y dados
Que como no tardas en advertirlo juega
con su mano izquierda contra su mano derecha
Y te asegura que por todos los demonios siempre pierde
Y apostando tres veces a su mano izquierda
gana tres veces la derecha
Hasta que no dudas más de su palabra y te sientas a su mesa de
juego
Con la certeza de que jamás perderás frente a semejante
adversario
Olvidando que cada mano a su turno ganará
para él lo que la otra ha perdido.

CARMIÑA NAVIA VELASCO

EL NUEVO SIGNO

Cuando mi cuerpo sea como la piedra en que
ahora estás dormido
y mis manos reduzcan su contacto a una
mueca esquelética que da asco,
cuando la sed haya agotado sus posibilidades
y mis ojos no sean sino fantasmas
rondando por tu cama,
cuando mi piel no espere más el roce
de tus dedos



y sea un conjunto de hojas secas,
cuando camines por el parque mirando los
despojos que han dejado los perros
y mi voz sea un susurro que se perdió en
el viento.

cuando esta mano mía no llegue ya a tu
cuerpo
y el fuego del hogar caliente para otras
piernas y otros besos,
las piedras rodarán abriéndose a una
nueva figura.

DARIO JARAMILLO AGUDELO

DESPUES DE LA PALABRA

Partamos el futuro como el pan.
Traguemos esperanza juntos
como quien ya sólo por delante
tiene la horca.
Y vamos hasta el día
a padecer,
—a flor de angustia—
este camino de sol,
esta sed de cada uno,
este cansancio.

J. G. COBO BORDA

AÑOS DESPUES

El apartamento es una jaula.
Los espejos del tocador y la sala
repite los mismos ojos enrojecidos
y esa cara hinchada por el llanto.

Llamadas por teléfono, el matinée
y un té luego; la esterilidad
de las amistades femeninas
y esa rutina de conversaciones
que en nada concluyen. Nunca
el ruido de una sirena, nunca
esa muerte lenta de los barbitúricos.
Tampoco el agua caliente empañando con su vaho,
ahogando el recuerdo imprevisto. Jamás
la sangre manchando los baldosines. Apenas
los deshilvanados pensamientos
de una esposa triste. Nada.

JAIME GARCIA MAFFLA

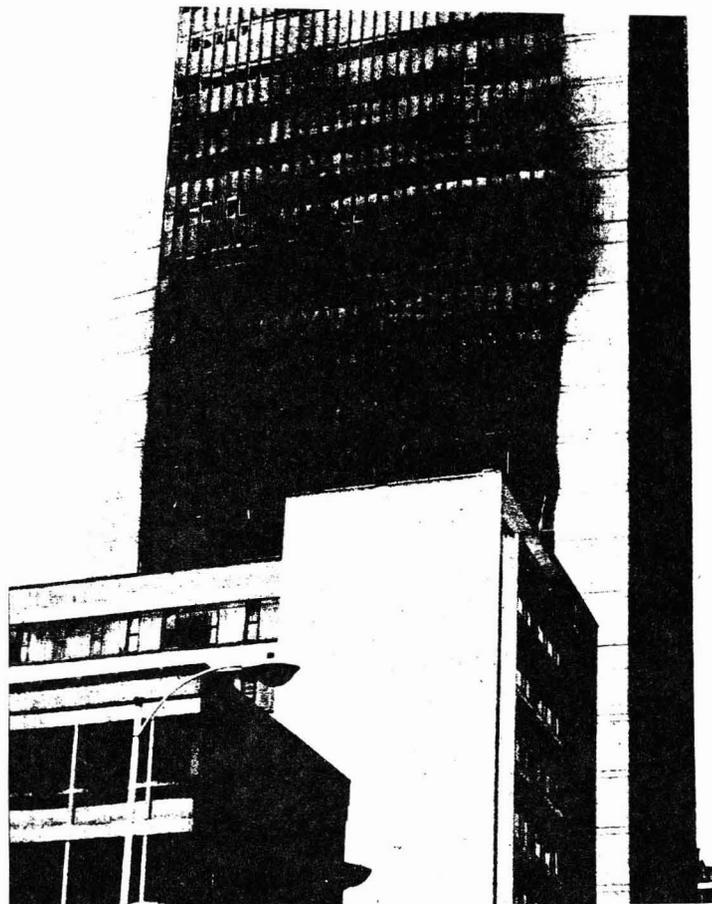
SI ESTA NOSTALGIA

Si esta nostalgia
tenaz anhelo en horas
esta voz fríos labios
hacia el deseo suspendidos
si la caricia lánguida
obstinada e inútil
llegase
lenta ola
por sábanas blanquísimas
que resbalaran
que rodaran ya únicas
al movimiento acompasado
Si el impasible cuerpo esbelto
en su desolación
y eterno
por avenidas bosques páginas
inesperadamente un día

JOSE RAMON MERCADO ROMERO

LOS CASTILLOS QUE CONSTRUYEN LOS POETAS

Yo he tenido ganas de comenzar
un poema de esta manera
"El canto de las alondras
me sacó de las sábanas
mientras dormía en la alcoba"
Pero viéndolo bien
yo no duermo sino en un pobre barrio
—al sur de la ciudad—
con mi mujer y mis hijos



JOTAMARIO

LA PLAZA ROJA DE SAN NICOLAS

El primero de mayo
los voladores poblaron el cielo de campanazos de pólvora.

Con ropas de trabajo los hijos de la ciudad
tomados de la mano se agitaban en las esquinas
las mujeres llegaban en fila india,
abajos al gobierno gritaban todas las bocas
que iban llenando la plaza.

Podría muy bien ser la hora de pedir cuentas.

Los afiches del Che Guevara
portados por jóvenes estudiantes
hablaban más claro que los oradores en las tribunas.

Por una calle lateral desembocó una curiosa manifestación
conformada por ancianos de lento paso
que reclamaban su derecho a la vida
levantando sus manos inhábiles para el trabajo.
Vendedores de helados
lanzaban sus gorras a las copas de los árboles.
Los niños trepaban a la estatuas.
Los periodistas se creían en la plaza roja.

Marcharon todos en silencio hacia la misa del pueblo
y el sacerdote les dijo que alcanzaba a ver desde el púlpito
soldados a caballo desenfundando sus sables.

El pueblo
encomendado al señor de los ejércitos
esperó pacientemente que se acercaran.





**EDUARDO
NOGUERA**

LOS INCENSARIOS PREHISPANICOS

Incensarios, sahumadores, sahumeros, braseros, son elementos imprescindibles en el ceremonial y el ritual de los pueblos prehispánicos.

Los braseros o incensarios necesitan dos elementos indispensables para su función, sin los cuales su utilidad sería nula: el fuego y el incienso. El fuego, al mismo tiempo que ha sido de primordial utilidad para el hombre, puede también ser origen de gran destrucción. Por lo tanto, desde su descubrimiento y creación, según la leyenda, Tezcatlipoca se transformó en Mixcoatl-Camaxtli y produjo el fuego en el año 2 Acatl. Otra narración nos dice que Tezcatlipoca se creó por medio de una pareja sobreviviente al diluvio de la Cuarta Edad o Sol. El fuego, por lo tanto, era reverenciado o temido y la deidad que lo presidía era Xiuhtecutli o Huhueotl, "dios viejo". Como Xiuhtecutli era "señor del año", "señor de la turquesa" o "de la yerba", también se le conocía como Xiuhtecutlitl.

Así, tenemos la descripción del uso del fuego (de acuerdo con los datos del Templo Mayor de Tenochtitlan, relatados por testigos presenciales a Sahagún, y que se conservan en el Códice Florentino) hecha en lengua náhuatl y traducida al castellano por López Austin.¹ A continuación señalaremos los párrafos más sobresalientes del uso del fuego en el Templo Mayor y otros edificios cercanos.

"POYAUHTLAN: Ahí ayunaban el Ofrendador del Fuego de México y el Ofrendador del Fuego de Tlalocan. Cada año en la veintena Etzalcualiztli ellos ponían el fuego allí en Poyauhtlan."
"TLAXICCO: Ahí iba a colocar el fuego el Ofrendador del Fuego: *Tlilan*. Y ahí se hacía, sólo de noche, no de día.
TLILAPAN: Ahí se bañaban los ofrendadores del fuego, sólo en la noche. Y cuando se habían bañado, entonces colocaban el fuego allá en el templo de *Mixcoapan*.
CALMECAC DE MEXICO: ahí estaban los penitentes que ofrecían el fuego en lo alto del Tlalocan, a diario. CUAUHXICALCO: ahí colocaba el fuego el llamado YOPUCHCALMECAC DE HUITZNAHUAC: ahí estaba el penitente, el ofrendador del fuego; ahí ofrecía el fuego."

Por su parte, Zantwijk² aporta datos en un estudio del texto del Códice Ramírez que trata "del gran ídolo de los mexicanos llamado *Huitzilopochtli*, de su templo, sus sacerdotes y de dos monasterios". A continuación expone lo que los informantes de Sahagún dijeron respecto a los conventos (*calmecac*):

El "Convento" de México: ahí estaban los penitentes (sacerdotes) que ofrecían el fuego en lo alto del templo de Tláloc, a diario. El "Convento" de Huitznáhuac: ahí estaba el penitente (sacerdote), el ofrendador del fuego; ahí ofrecía el fuego sobre el templo que tenía por nombre Huitznáhuac; diariamente se

hacía. El "Convento" de Tlamatzinco: ahí permanecían los ofrendadores (los sacerdotes) de los *tlamatzincab*; ofrendaban el fuego en la cumbre del templo de *Tlamatzinco*. El "Convento" de Tletanman: ahí permanecía el ofrendador del fuego, el penitente (el sacerdote de Cuauxólotl-Chantico, dios del fuego y del hogar).

Bastan estas referencias para entender la importancia que tenían los ritos y ceremonias del fuego, que en los casos citados debió hacerse en los grandes braseros situados en diversos lugares de los templos y de los que conservamos algunos excelente ejemplares.

Si el incensario y brasero era de gran importancia y constante uso, fue una derivación y evolución de otros más antiguos, desde los inicios de las civilizaciones en Mesoamérica, empezando por el horizonte pre-clásico del que tenemos referencias en restos de ejemplares que han sobrevivido.

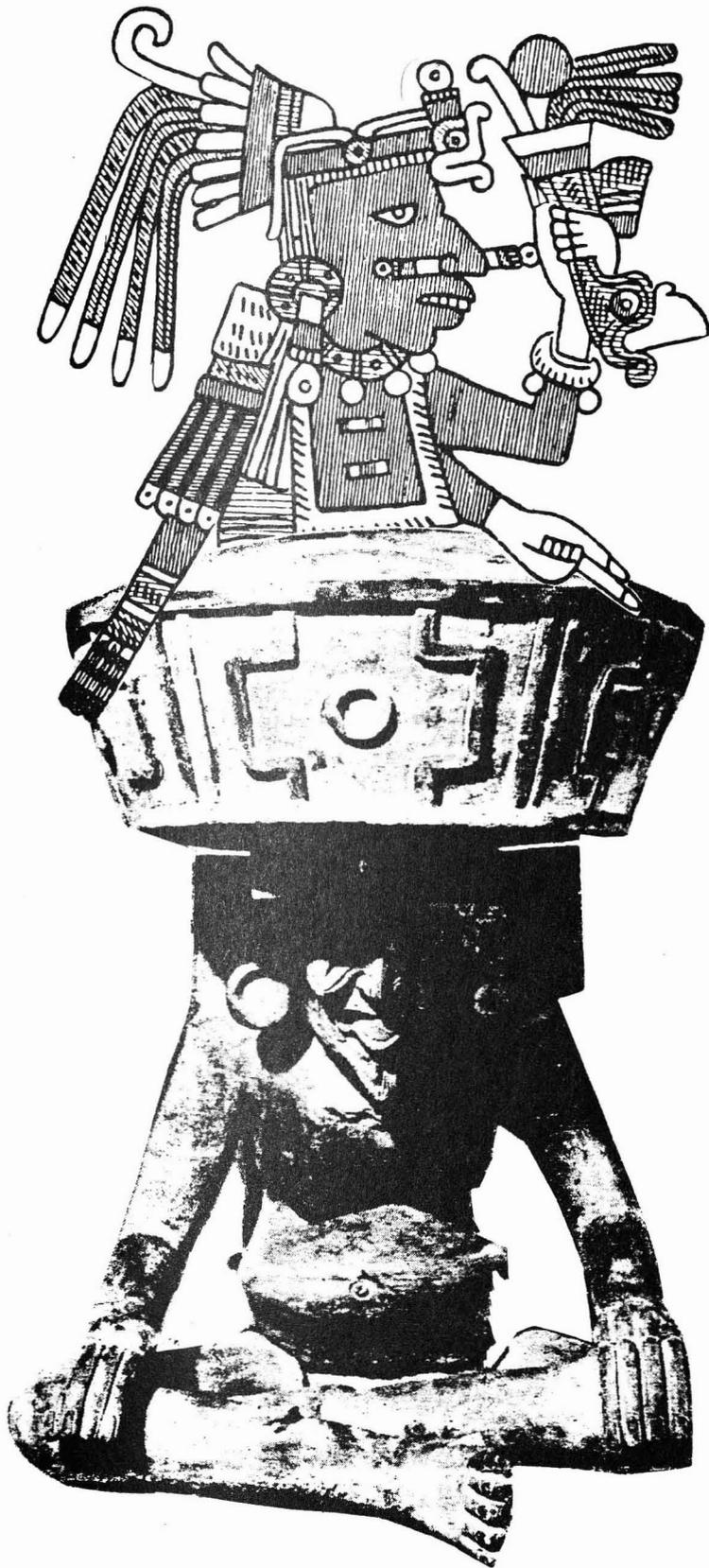
Una de las referencias, quizás de las más antiguas, es el incensario del Preclásico Superior, conforme lo describe Vaillant.³ Al decir de este autor puede representar un antecedente del dios Tlaloc teniendo en cuenta una especie de voluta sobre la boca a modo de bigotera de esa deidad aunque faltan los anillos de las anteojeras propios de la misma.

A su vez Cummings, en Cuicuilco⁴ encontró dos incensarios que se distinguen por ofrecer un claro antecedente de los incensarios del Clásico como lo describiremos más adelante. Se trata de figuras en cuclillas con la espalda doblada y los brazos descansando en las piernas. Los rasgos faciales están bien ejecutados y ambas sostienen un recipiente. Es un claro antecedente de lo que fue tan abundante en el período Clásico y una antiquísima representación del Huehuetotl, el dios del fuego. Un ejemplar del mismo estilo aunque menos bien ejecutado y hecho en piedra basáltica fue encontrado por Vaillant en Ticoman.⁵

Más bien ejecutado al llegar al horizonte Clásico, el incensario en forma del dios Huehuetotl está más perfeccionado. Generalmente es de piedra basáltica y se ve un hombre anciano como dios del fuego con el cuerpo encorvado y sosteniendo un gran recipiente, es decir el brasero para prender el fuego.

Típico del horizonte clásico y que se encuentra por millares son los incensarios conocidos como "Candeleros" como fueron conocidos desde la época colonial debido a que se utilizaron para tal fin por tener dos cavidades; hoy tenemos algunas comunidades indígenas que los usan para ese objeto. Estos "candeleros" constituyeron un enigma sobre su función; en épocas recientes fueron mejor estudiadas. Ceballos Novelo hace un detenido estudio publicado en la monumental obra de Teotihuacan⁶ y los clasifica en diferentes formas: la más predominante es de paralelepípedo irregular con dos cavidades aunque raramente hay de una; su decoración es modelada, rallada, raspada, zoomorfa y antropomorfa.





Algunos investigadores surgieron que estaban destinados para el auto sacrificio de la nariz y allí en los dos depósitos verterían la sangre de las narices,⁷ pero actualmente ya han sido debidamente estudiados.

Cevallos Novelo procedió a un análisis de los residuos encontrados en algunas de las cavidades con el resultado de que era copal y, por lo tanto servirían como incensarios verdaderos.

A este respecto contamos con un reciente estudio de uno de los "candeleros" por Rosa Margarita Brambila,⁸ de forma muy especial. Es un paralelepípedo rectangular en cuya parte inferior ocurre una figura antropomorfa que ha sido identificada como Huehue-teotl de igual aspecto que los grandes braseros en piedra tan característico de la cultura clásica ya que carga un recipiente en este caso de dos bocas y con elementos decorativos simbólicos iguales de los de los braseros.

En períodos más tardíos del Clásico se observa la presencia numerosa de pequeñas piezas de barro en forma de flores, frutos, orejeras, penachos, caracoles, conchas, rostros humanos, cabezas de búho, mariposas, cornisas, jambas y otros elementos arquitectónicos. Estudios sobre estos hallazgos han señalado que son parte de grandes braseros (amacalli-popochcomitl) representando templos y que han sido encontrados en Teotihuacan y con más abundancia en Azcapotzalco. Son pues grandes incensarios ceremoniales que representan los envoltorios de los muertos rematados por elementos arquitectónicos formando una especie de nichos o altares que sostienen máscaras de muertos acompañadas de las placas de los objetos citados.

Al llegar a la época postclásica, el mejor exponente fue Tula, la que ha sido estudiada con detenimiento y numerosos han sido los descubrimientos lo mismo que estudios sobre la cerámica. Aquí en Tula tenemos variados tipos de sahumerios o incensarios iniciándose ahora el incensario provisto de mango que fue tan común y típico en los períodos tardíos algunos elaborados y calados pero el de mejor elaboración y significado es el brasero con la efigie de Tlaloc con muy grande distribución en otras partes de Mesoamérica.

Es, sin duda, en el período mexica cuando encontramos una gran variedad de incensarios y sahumerios, pero antes de abordar ese interesante tema que dejamos para el final de este estudio, veamos cómo son y cuál es la distribución de esas piezas en otras culturas de Mesoamérica.

Un gran desarrollo y belleza lo vemos en los incensarios de cultura maya. Así tenemos en el Altiplano de Guatemala elaborados incensarios de 20 a 30 cm. de alto, provistos de tres soportes antropomorfos y recipiente de profundas muescas.

El culto expresado por el incensario empezó en el Altiplano guatemalteco desde el Preclásico Inferior y fue más elaborado durante el Preclásico Medio y Superior. Los típicos incensarios de



tres soportes fueron comunes sólo que en estos últimos períodos observamos que los incensarios van provistos de cámaras inferior y superior. Ya no hay decoración en el cuerpo del ejemplar y los soportes, tanto los huecos como los sólidos, en lugar de llevar representaciones de hombres viejos y barbados, son ahora lisos. Por otra parte, la delicada decoración geométrica en las paredes de dichos incensarios ahora lleva representaciones estilizadas y formas monstruosas quizás representativas de jaguares o deidades serpentinas.⁹

Ya para el Clásico se descartó la fabricación del incensario de tres soportes al recibir influencias del centro de México. Ahora son de doble cámara con decoración de efigies humanas con dos bordes salientes verticales. Las figuras humanas se representan con naturalismo por lo general con los ojos cerrados, grandes orejeras y narigueras. Entre los adornos que los decoran se ven representaciones de elotes. En Kaminaljuyú son comunes entonces los incensarios provistos de mango a veces en forma humana y aquí vemos como influencia de Teotihuacan la presencia de candeleros como posible incensario. Por otra parte, allí aparecen incensarios trípodes de sabor Mixteco, que señalan la influencia en el área maya de culturas del centro de México.

Sin embargo, en las épocas Postclásicas se experimenta sensible transformación en la forma de los incensarios, ahora llevan la figura de Tlaloc, o provistos de espigas o en forma humana de figuras sentadas con brazos tubulares, también representando deidades.

En el mismo Altiplano hubo intensa producción de incensarios, aunque en ocasiones se usaron como sostenes o plataformas, más que como incensarios. Fue predominante la producción durante el Preclásico y Clásico Temprano. Se ven incensarios antropomorfos representando personajes grotescos. Incensarios con tres apéndices o prolongaciones verticales de elaboradas tapas, antropomorfas y soportes trípodes es la forma que aparece en el Altiplano. Hay también el llamado "tipo mixteca", tan común en Oaxaca, provisto de mango y alto recipiente, pero durante la fase Esperanza de Kaminaljuyú vemos influencias de Teotihuacan en incensarios de formas variadas con figuras antropomorfas sirviendo a modo de plataforma o tapa.

Durante el Postclásico en la misma región vemos incensarios trípodes "tipo Mixteco" con paredes perforadas y uno de los soportes alargados constituye el mango del ejemplar.

En Chiapa de Corzo, en el Preclásico Inferior, tenemos incensarios típicos de 3 prolongaciones verticales (Three-pronged). Este tipo de incensario del período Chiapa II, señala relaciones religiosas con el altiplano de Guatemala. En el preclásico superior en la zona del Mirador sobre el Río Soyatenco al oeste de Ocozocoautla aparece una variante del incensario de tres prolongaciones y estos incensarios compuestos son los más abundantes en esta zona de Mirador.¹⁰

Un tipo especial y característico de la Depresión Central de Chiapas es un incensario compuesto de un depósito o cajete con tres prolongaciones en su base interior alrededor de un agujero para la admisión del aire.

En la porción norte de las tierras bajas del área maya, de acuerdo con Andrews, son antropomorfas de gruesa pasta sin pulir, pero pintadas después del cocimiento en variedades de colores y adornos que al decir de Thompson, algunos exhiben deidades del panteón mexica.¹¹

También tenemos la presencia de incensarios de largo mango en forma de reloj de arena y de pedestal¹² o con soportes.

En la porción sur de las tierras bajas tenemos elaborados incensarios de largo mango ancho y dentado, donde su manufactura fue muy abundante en el Postclásico temprano, a los que hay que agregar los incensarios antropomorfos, aunque los modelados fueron más frecuentes en el Clásico tardío.

En Oaxaca, contamos con gran profusión de incensarios en diferentes regiones y períodos. Hay desde luego, los incensarios antropomorfos de Monte Negro, que pertenecen al período Monte Alban I, de características olmecas.

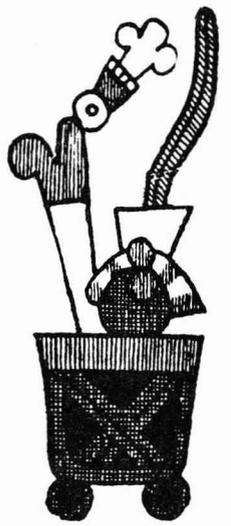
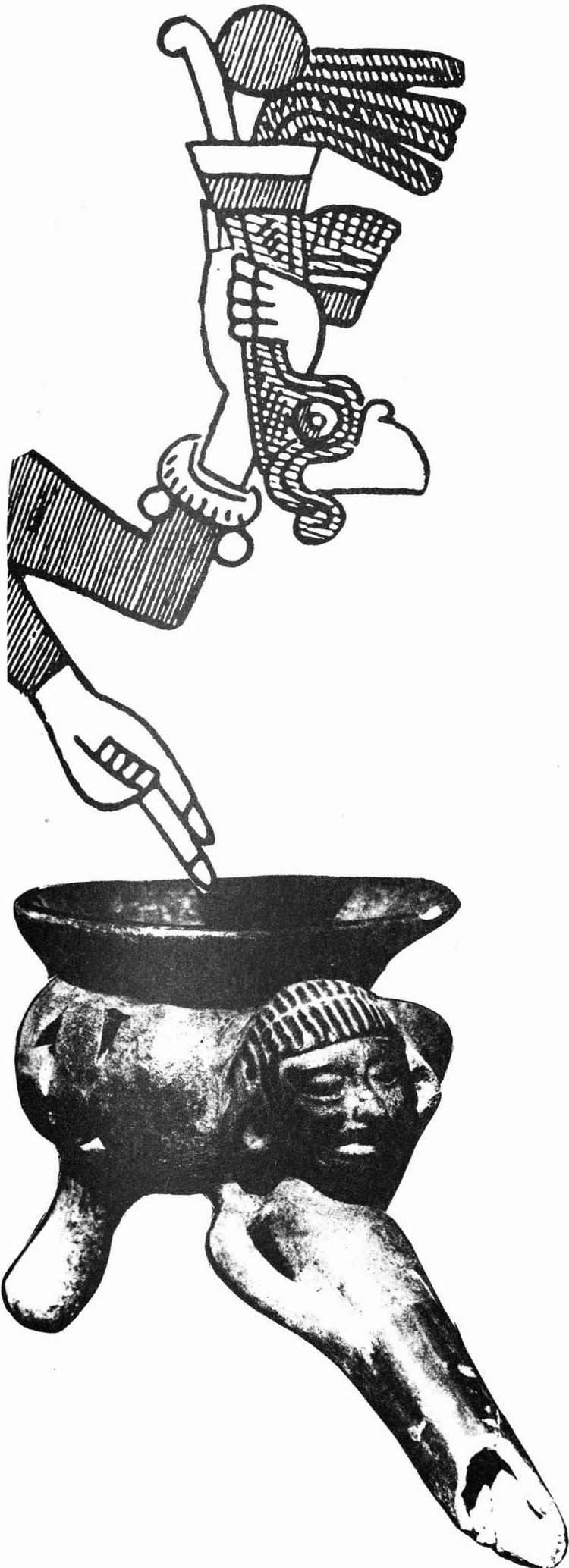
Empezando por Monte Albán I, desde esa temprana época, aparecen como rasgo característico. Según descripción de Caso,¹³ se encontraron 11 piezas, todas de barro gris con excepción de uno, de barro amarillo. Ofrecen características en común. Comprenden un mango hueco sin comunicación entre éste y el recipiente, el cual no tiene agujeros para admitir el aire. El interior del recipiente es circular o elíptico, decorado exteriormente por salientes o por incisiones; muescas o pequeños adornos agregados por pastillaje. El ejemplar de forma ovalada de recipiente tiene mango hueco y representa una cabeza humana. En contraste contamos con un magnífico ejemplar con decoración modelada e incisiones y cuyo mango representa una serpiente como se observa por las cejas, fauces y lengua.

En cambio, en la Época II los sahumerios son más bien raros. Son de recipiente grande con perforaciones y mango hueco, de menor valor artístico y decididamente funcionales.

Se encontró uno de barro gris sin pulir con la particularidad de tener una cabeza de serpiente en el mango, hecha con molde. Es pieza única entre las muchas halladas en esa época.

De la Época II-III A, los sahumerios son semejantes a los de la Época II. Constan de recipiente semiesférico con perforaciones circulares y mango cilíndrico. En esta misma época se encontraron en Monte Albán los típicos candeleros teotihuacanos, llevados por comercio. Uno de ellos es de barro sin pulir, idéntico a los de Teotihuacan; lleva cuatro perforaciones paralelas a la base. Otro de ellos es de una sola cavidad, barro café con decoración de acanaladuras y puntos unidos. Un tercero es en forma de cono truncado y dos perforaciones, decorado con líneas incisas.





En la Epoca IIIB-IV, los sahumadores son muy abundantes. Comprenden un recipiente cónico en forma de casquete esférico, base redonda o plana, con o sin perforaciones. Llevan mango redondo hueco, que por lo general no se conecta con el recipiente.

Teniendo en cuenta el elevado número de sahumadores encontrados en esta época (440), más del noventa por ciento (423) se encontró en tumbas, de lo cual se deduce que eran objetos con finalidades mortuorias; el sacerdote llevaba los sahumadores con carbón y copal y éstos se enterraban junto con los grandes personajes en las tumbas. Excepcionalmente se usaba con personas menos importantes. Al parecer los sahumadores que habían sido utilizados durante las ceremonias funerarias, eran enterrados con el desaparecido. Es sin duda, más abundante esta época que las anteriores; los sahumadores se han hecho de varias clases de barro. Miden por término medio de 23 a 26 cms. de largo, pero hay uno mayor, de 31 cms. El mango y el recipiente van alisados y no pulidos. Algunos ejemplares llevan una sencilla decoración geométrica. Hay un grupo de muy pequeños sahumadores que posiblemente no tuvieron funciones utilitarias sino sólo simbólicas.

Durante el período Monte Albán IV, son de forma como los anteriores, de barro gris y de cuerpo cónico o cuerpo hemisférico. Las perforaciones son apenas señaladas; el mango es fabricado aparte y adherido a la vasija antes del cocimiento.

Al llegar al último período de Monte Albán tenemos cerámica mixteca. Ahora los característicos incensarios son diferentes. Son más finos, mejor acabados, de barro rojizo pulido; van provistos de largo mango a menudo terminado en una cabeza de serpiente; el recipiente o cuerpo del incensario lleva dos soportes y contiene perforaciones triangulares. En ocasiones lleva decoración de líneas negras de grafito.

Un tipo especial de Sahumador en Oaxaca lo describe Bernal¹⁴ procedente de Yagul. Se distinguen por su barro diferente, a los de Monte Albán. Llevan líneas en el interior del recipiente formando una cruz, situada paralela al borde. Llevan perforaciones, llamadas "teóricas" por el propio Bernal, por no perforar las paredes del recipiente, y por lo que no tienen funciones de ventilación para avivar el carbón. Son más pequeños que los de Monte Albán con mango tubular muy estrecho. Sin embargo, son de tipo mixteco y corresponden al tipo de barro café.

También en Yagul se encontró típico sahumador mixteco conforme lo describe Bernal:¹⁵ "Sahumador calado con mango de serpiente y dos soportes al frente terminados en bola. Barro café pulido con decoración de grafito. El mango tiene abajo dos perforaciones triangulares y aunque hueco, no comunica con la vasija".

Apareció un tipo de brasero de barro gris cremoso. Lleva base anular y el recipiente va decorado en la parte superior con líneas radiales incisas que llegan hasta el borde. En el centro se ven

cuatro líneas paralelas y una banda de puntos igualmente incisos.

Se hallaron otros de forma típica mixteca, de largo mango y dos soportes terminados en bola, el recipiente es ancho y profundo con perforaciones abajo del cuello. Hay también un mango con decoración policroma.

Durante la Epoca V o Mixteca, los sahumeros policromos son más elaborados, compuestos de taza semiesférica, fondo plano, con dos pequeñas asas sobresalientes y perforación en el centro y que guardan semejanza con los braseros mexica como es el hecho de que algunos mangos llevan representaciones zoomorfas y antropomorfas. También hay otros tipos de sahumeros semejantes a los de la época anterior, aunque varían por las proporciones entre el mango y el recipiente ya que ese último es cónico y sin perforaciones y el mango más largo.

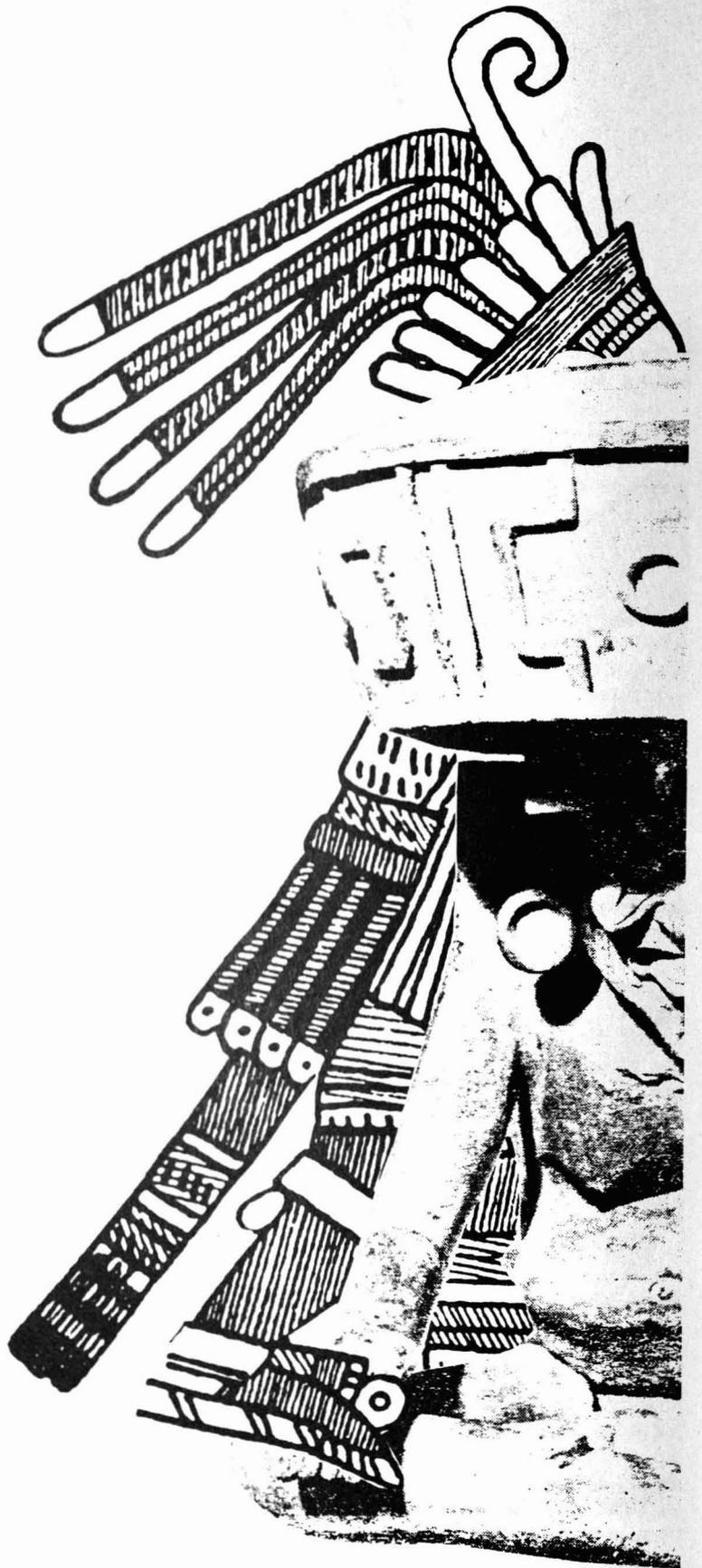
En Veracruz y Tabasco, tenemos los numerosos incensarios. Así en Tres Zapotes, conforme lo describe Drucker,¹⁶ hay incensarios con molduras verticales modeladas, hechas de una pasta rojiza cafetosa. Se observan dos formas principales. La más común es un incensario de recipiente divergente y provisto de tres asas que también sirven de soporte. Hay otro en que el recipiente lleva reborde superior a veces decorado de muescas. Otra forma de incensarios es la de recipiente abierto sobre base anular generalmente alta y con anchas perforaciones o pastillaje.¹⁷

Por su parte, en Cerro de las Mesas, Drucker¹⁸ ilustra y describe incensarios sencillos de recipiente somero, mango hueco, cilíndrico, a veces terminado en un simple ornamento.

En los Tuxtlas, Valenzuela descubre grandes incensarios antropomorfos correspondientes a la fase Metacapan. Algunos son de forma de reloj de arena y llevan al parecer una figura de Tláloc, revelando su relación con el período tolteca; algo análogo aparece en Tula.

Respecto al occidente, tenemos un magnífico incensario antropomorfo con la cara de Tláloc. Procede de El Chanal, cercano a Colima, y en Cojumatlán Mich., Lister¹⁹ encontró ciertos tipos de sahumeros. Hay uno con perforaciones y de forma globular. El más interesante es un gran incensario con la efigie de Tláloc como se observa por los grandes discos para representar los ojos, largos comillos y nariguera. El incensario que es hueco y se divide en dos porciones: la superior para quemar el incienso la inferior, que es una base anular.

Es, posiblemente, en el período Mexica cuando la manufactura de braseros sahumeros o incensarios tuvo un mayor auge y variedad. Desde luego, en los códices, tenemos representaciones del fuego y de incensarios lo mismo que de sacerdotes oficiando. Así, encontramos reproducciones de braseros con soportes; las llamas se representan con realismo o simbólicamente por medio de una mariposa. Tenemos otros tipos de incensario, de mango o cucharones (*Tlemaitl* y *Tlecaxitl*). También aparece el incensario con la





mano que lo empuña y el cucharón o recipiente del cual emerge el fuego. O bien, grandes braseros rituales profusamente ornamentados y con la representación del fuego.

En barro o piedra, tenemos magníficos ejemplares de incensarios de distintas formas y tamaños, desde el enorme brasero que perteneció al templo Mayor y allí fue encontrado, hasta una gran gama de sahumerios de cucharón o recipiente y provistos de largo mango, uno terminado en una cabeza de serpiente o simplemente lisos, para allí, a través del mango, atizar el fuego y quemar el copal como ofrenda. Entre éstos contamos con un tipo de incensarios único en las culturas más tardías. Se trata de una pieza generalmente decorada con pintura policroma. Va provista de dos grandes asas y soporte circular, interrumpido en su mitad por una escotadura con el fin de permitir que allí se ajustara una vara amarrada a las asas, la cual serviría de mango.

Son variadas las clases de incensarios usados por los pueblos mexica. Además del incensario clásico, con mango, tenemos incensarios con aditamentos, y muy característico es uno al que ya hemos hecho referencia, o sea el incensario compuesto de dos conos verticales con asas en forma de cabeza humana.

En el Templo Mayor de Tenochtitlan y posiblemente en los templos principales de otras localidades, había numerosos braseros que ardían toda la noche. En el sitio que fue ocupado por el citado Templo Mayor se han encontrado enormes braseros, como hemos señalado.

Los llamados *xantiles* sobre los que hicimos un estudio especial en años pasados, en atención a su forma antropomorfa, se encontraban por lo general provistos de gran cabeza y pequeño cuerpo; la boca, por lo general, abierta, de manera que la pieza era colocada sobre un brasero para que el humo pasara a través de ella.

Los pueblos mexica tenían una complicada y desarrollada religión, de un elaborado ritual, con clase sacerdotal muy compleja. Entre las atribuciones de estos últimos figuran las ceremonias y ofrecimientos al fuego, presididas por su deidad patrona.

El ritual exigía incensar (*copaltemaliztli*), frecuentemente con el sahumerio de mango (*tunamaquiliztli*). Así, solemos encontrar un sacerdote oficiando con su típica indumentaria. Sostiene en la izquierda una bolsa conteniendo copal y tabaco (*yetecomatl*) y en la derecha empuña el sahumero de mango, a veces intensamente decorado de policromía de laca. El mango era hueco y en algunos ejemplares termina en las fauces de una serpiente. Bellos ejemplares de ese tipo han sido hallados en excavaciones en el centro de la antigua Tenochtitlan. Tarea del sacerdote era quemar incienso (*copaltemaliztli*) por lo general con el sahumerio de mango (*tunamaquiliztli*).

Tratemos ahora acerca de la muy venerada deidad del fuego dedicada a ese elemento tan indispensable en todas las actividades

humanas, Xiuhtecutli. Se representaba con magníficas orejeras de mosaicos de turquesa y un escudo también cubierto de mosaicos en la mano izquierda. Algunos autores mencionan brazaletes y máscara de mosaico de turquesa lo mismo que la corona real (*xiuhuitzontli* o *copilli*).

El culto de Xiuhtecutli constituye todo un complejo, es de gran antigüedad y de la mayor importancia puesto que el fuego es el creador del calor y del principio vivificador. Al ser un concepto sagrado, según lo expresa Nicholson²⁰, el fuego era indispensable y, por lo tanto una de las principales obligaciones de los sacerdotes era conservar el fuego en los adoratorios y en los templos en forma permanente. Se encendía y preparaba el fuego con motivos de diversos actos del ritual indígena, destacando como ceremonia más sobresaliente la del Fuego Nuevo al terminar el ciclo de 52 años.

Así pues, Xiuhtecutli, al igual que las deidades primordiales Ometeotl y Tezcatlipoca, era *teteo innan*, *teteto inta* "la madre y el padre de los dioses". Sin embargo, Xiuhtecutli llevaba por otros nombres el de Huehuetotl, el más viejo de los dioses y cuya veneración aparece desde las épocas del preclásico cuando ya con el conocimiento del elemento fuego reciben gran impulso las culturas indígenas.

Una descripción muy amplia la obtenemos de Spence.²¹ Por mandato de Xiuhtecutli se producía calor o frío; patrón de los *temazcales* o baños de vapor. Su representación consiste en un tocado en forma de pájaro de fuego (*Xiutétotl*), por la espalda lleva una serpiente, la *Xiuhcōatl* y ostenta un disco de turquesas como símbolo del año.

El siempre cotejado Sahagún nos trae amplias referencias sobre la deidad Xiuhtecutli de las que señalaremos las más significativas conforme lo expone ese autor.²²

Xiuhtecutli tenía otros nombres, uno de ellos era *Ixcocauhqui*, que quiere decir "cariamarillo" y otro es *Cuezaltzin* ("llama de fuego"). Como a Huehuetotl, "dios antiguo", lo tenían por padre. El dios hace la sal y la miel; el carbón calienta a los que tienen frío, calienta los baños para bañarse. A este dios se le hacía fiesta cada año al fin del mes llamado *izcalli*.

Esta deidad tenía su morada en el centro de la tierra, en el "cercado de la turquesa".

Además es conocido por otra serie de nombres menores: *Tzoncaztli*, *Yei itzcuintli*, *Tloque Nahuaque*, *Tolalxicentica*, etc.

Se le representa de varias maneras en distintos códices. Así en el Códice Vaticano B, Lám. 19, se le ve de pie frente a un templo con un haz de leña. Va pintado de rojo y la cara se halla ennegrecida. En forma muy parecida aparece en el Códice Borgia, en cambio en el Magliabecchiano está bailando o en actitud de guerrero.

Por su parte, Sahagún al describir a Xiuhtecutli bajo su apelativo de *Ixcocauhque*, va cubierto de pintura roja y negra y





sus labios y barba están untados de hule. Ostenta un tocado de piedras preciosas y una corona de papel. En la espalda porta la serpiente de fuego. En los pies lleva cascabeles y conchas.

En el manuscrito de Sahagún, se le describe como "la madre y el padre de los dioses"; es dios del fuego y se halla en medio de flores.

Durante las fiestas de Xocohuetzi, Izcalli y Ce Itzcuintli se verificaban grandes ceremonias que son descritas con detalle por Sahagún.

Además de la deidad principal del fuego, había otras menores tales como Chantico, que era un diosa adorada en especial en Xochimilco. Junto con la anterior había otra diosa relacionada, Quaxolotl, que es una variante de Chantico. Con motivo de las festividades del décimo mes *Xocott Huetzzi* se hacía la fiesta al dios del fuego. Durante esa fiesta echaban en el fuego muchos esclavos vivos atados de pies y manos. Sahagún describe esta cruel ceremonia:²³

"Después de haber velado toda la noche los cautivos en el *cu* y después de haber hecho muchas ceremonias con ellos, empulverizábanlos las caras con unos polvos que llaman *yiuhltli* para que perdiesen el sentido y no sintiesen tanto la muerte; atábanlos los pies y las manos, y así atados poníanlos sobre los hombros y andaban con ellos como haciendo areito, en rededor de un gran fuego y gran montón de brasas; y así andando ibanlos arrojando sobre el montón de brasas, ahora uno, y después a un poco otro; y el que habían arrojado dejábanle quemar un buen intervalo, y aún estando vivo basqueando sacábanle fuera arrastrando, con cualquier garabato y echábanle sobre el tajón y abierto el pecho sacábanle el corazón; de esta manera padecían todos aquellos tristes cautivos. Estaba el árbol atado con muchas zogas de lo alto, como la jarcia de la nao está pendiente de la gavia; en lo alto de él en pie la imagen de aquel dios hecha de masa que llaman *tzoalli*. Acabando el sacrificio ya dicho arremetían con gran ímpetu todos los mancebos. Otras muchas ceremonias se hacían, según a la larga está escrito adelante de esta fiesta".

Una interpretación muy valiosa nos la da Beyer,²⁴ acerca de Xiuhtecuhtli, que significa "Señor de la Turquesa", "Señor Azul" o "Señor del Césped", y también, "Señor del Año". En las fuentes aparece como dios del fuego, en su tocado se ven dos palos que sirven para prender el fuego.

Por otra parte, los emblemas del dios del fuego, sigue diciendo Beyer, adornan la imagen del guerrero muerto y sacrificado en tierras del enemigo, puesto que las almas de los guerreros muertos acompañaban al Sol en su camino diario hacia el zenit. Además Xiuhtecuhtli tiene rasgos iguales a los del dios viejo creador

Ometecutli-Tonacatecutli-Ueuecoyotl y se identificaba con él, debido al hecho de que consideraba al Sol como principio de todas las cosas y creador de la vida.

Además de considerársele como deidad del fuego, era regente de las trecenas y señor de la noche y del día; también aparece en las festividades que se celebraban cada veinte días.

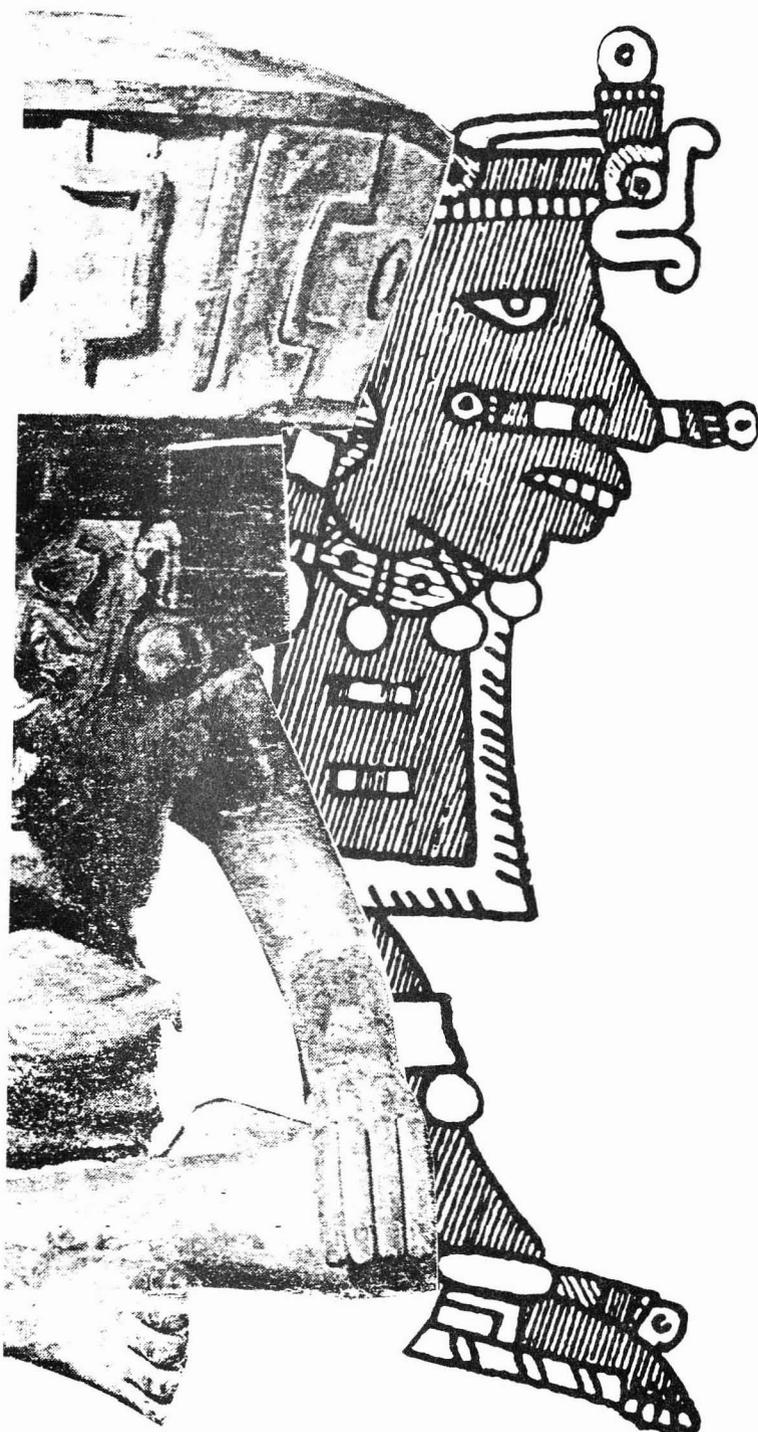
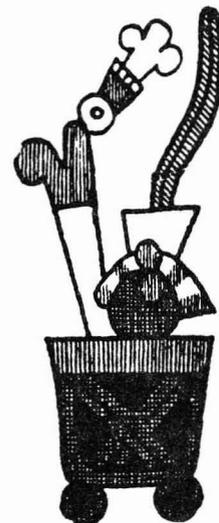
Las representaciones del dios, conforme lo vemos en códices y otras imágenes, era la de un ser humano de cabellera amarilla, la parte superior de la cara, roja, y la inferior, negra; el resto del cuerpo es también rojo o amarillo. Sobre el tocado lleva dos pequeños maderos alusivos a la producción del fuego y una voluta roja en el labio superior o la boca. Su frente, ciñe banda roja posiblemente de cuero. Va cubierto del maxtlatl, paño de caderas y a veces una especie de saco. Porta orejeras, collar azul con cascabel de oro, pectoral de mosaico de turquesas simulando una mariposa estilizada, pulsera y ajorcas de piel de tigre. En la espalda lleva la característica principal de la deidad. Consiste en un adorno que es su disfraz, el cual se compone de una cabeza de serpiente de fuego, las fauces abiertas y una prolongación del belfo hacia atrás provista de ojos estelares en número de siete. Enormes cabezas de piedra representativas de Xiuhtecuhtli se encuentran sobre pequeñas plataformas en Tenayuca en los lados norte y sur de la pirámide. También se aprecia en la Xiuhtecuhtli colosal de Tenochtitlan, famoso monolito que se exhibe en la Sala Mexica del Museo de Antropología.

Como dios viejo, Huehuetēotl, su mejor representación, ya señalada, se hacía en los braseros teotihuacanos por medio de un viejo enjuto, espalda encorvada, desdentado y con arrugas, en posición sedente, con las piernas cruzadas hacia adelante, los brazos apoyados sobre las rodillas, y con la cabeza como soporte de un enorme brasero con relieves alusivos a las funciones de la deidad. Su función en cuanto brasero está claramente indicada: algunos aún tienen restos de copal, ennegrecidos por el fuego. Esta representación de Huehuetēotl tiene una amplia distribución geográfica. Se encuentra en Michoacán, Cerro de las Mesas, o Tlaxcala.

Esta deidad era igualmente reverenciada en las ceremonias en ocasión de la erección de un nuevo templo y más destacadamente al inaugurarse el fuego nuevo al final el ciclo de 52 años. Era, además, patrona y se le tributaba especial adoración con motivo de otras festividades.

De acuerdo con la cosmogonía azteca, sus antecesores habían pasado por varias edades o soles. La primera era presidida por Tezcatlipoca, convertido en sol, y en esa época jaguares hambrientos habían devorado a los hombres. Quetzalcóatl regía el siguiente Sol ('edad'), cuando vientos huracanados destruyeron a los hombres y los convirtieron en monos. La tercera época es dominada por Tláloc, y en ella la humanidad fue destruida por lluvias torrenciales. La diosa del agua Chalchiuhtlicue, regía el cuarto sol,





época en la que sobrevinieron grandes inundaciones y los hombres se volvieron peces. Finalmente en la tan temida quinta época, presenciada por los aztecas, la humanidad sería destruida por violentos temblores. Para evitar dicha catástrofe, que podría ocurrir al terminar cualquier ciclo de 52 años, se hacían elaboradas ceremonias del Fuego Nuevo. En primer lugar, el fuego sagrado de los altares se apagaba, habiendo estado prendido sin interrupción durante el ciclo que terminaba. Junto con este principal acontecimiento, todas las gentes apagaban sus fuegos, descartaban sus muebles y enseres rompiéndolos y despedazándolos. Temor y lamentos eran emitidos por el común del pueblo ante la posible catástrofe que se avecinaba.

Ante ese espectáculo tan deprimente se iniciaba la ceremonia. Al amanecer, los sacerdotes en suntuosos atavíos y representativos de sus dioses tutelares, ascendían al cerro Huizachtecatl, hoy cerro de la Estrella. Allí, en lo alto de dicho cerro y al lado de un altar, los sacerdotes-astrónomos observaban el firmamento hasta llegar a una hora solemnísima en que, según unos autores, las Pléyades, y, según otros, la estrella Aldebarán pasaba por el cenit del lugar. En ese preciso momento los sacerdotes prendían el fuego sobre el pecho de un sacrificado acabado de inmolar. Si el fuego se encendía, era señal que los dioses se habían apiadado de los mortales y les permitían vivir otro ciclo de 52 años. Inmediatamente, y como el fuego era visible a gran distancia, por medio de vigías sobre las alturas circundantes, se transmitía a todas las comarcas del vasto imperio. Al mismo tiempo, diversas estafetas y mensajeros del Fuego nuevo, prendían sus hachones del primer fuego sagrado y corrían, unos a encender los de los altares de los templos de las calmecas, y otros a los hogares de las casas principales. Todas las gentes del común del pueblo aguardaban ansiosas y corrían a encender sus fuegos de aquel traído por los mensajeros y entonces se iniciaba un gran jolgorio expresado por la dicha de vivir otro período de años.

Los sacerdotes velaban durante toda la noche, mantenían el fuego y preparaban el incienso.

De toda esta descripción se desprende que los sahumadores, braseros, incensarios, tenían funciones esencialmente religiosas. Eran manejados primordialmente por los sacerdotes y en ciertos casos en ceremonias menores o de sacrificio personal por particulares, quizás por el común del pueblo. Además vemos que estos artefactos, dada su función religiosa, se comenzaron a usar desde remota antigüedad. Los pueblos Preclásicos los utilizaban y, conforme avanza el desarrollo y complejidad de las culturas posteriores, hay numerosas variedades, tamaños y especialidades que aumentan hasta llegar a la época mexicana, en la que hay una notable gama de incensarios para diversas ceremonias y determinados usos. Posiblemente su empleo no fue cortado violentamente al momento del contacto español. Ciertos tipos de incensarios siguieron



empleándose abierta o clandestinamente por parte de la población indígena que aceptó o simuló recibir la nueva religión traída por los europeos.

Notas

- 1 Alfredo López Austin, "El Templo Mayor de México-Tenochtitlan según los informantes indígenas", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol V, 1965, pp. 79-82, 85.
- 2 Rudolf von Zantwijk, "Los seis barrios sirvientes de Huitzolopochtli", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. VI, 1966, p. 178.
- 3 George C. Vaillant, "Excavations at Ticoman", American Museum of Natural History, en *Anthropological Papers*, vol. 32, Part 2, New York, 1931 (lám. LXXIXe).
- 4 Byron Cummings, "Cuicuilco and the Archaic culture of Mexico", en *University of Arizona, Bulletin*, vol. IV, 1933, no. 8, fig. en la p. 50.
- 5 G. C. Vaillant, *op. cit.*, lám. LXXIX, C.
- 6 Roque Ceballos Novelo, "Candeleros", en *Población del Valle de Teotihuacan*, Tomo I, pp. 205-212.
- 7 Tozzer, comunicación personal.
- 8 Rosa Margarita Brambila, "Un «Candelero» Teotihuacano", en *Notas Antropológicas*, Vol. I, 1973, Nota 17.
- 9 Robert R. Rands y Robert E. Smith, "Pottery of the Guatemala Highlands", en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 2, 1965, pp. 95-145.
- 10 Gaveth Lowe y J. Alden Mason, "Archaeological Survey of the Chiapas Coast Highlands and Upper Grijalva Basin", en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 2, 1965, pp. 195-236.
- 11 Wyllys E. Andrews, "Archaeology and Prehistory in Northern Maya Lowlands: an introduction", en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 2, 1965, pp. 288-230.
- 12 Robert Smith y James C. Gifford, "Pottery of Maya Lowlands", en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 2, 1965, pp. 498-534.
- 13 Alfonso Caso, Ignacio Bernal y Jorge Acosta, "La cerámica de Monte Albán", en *Memorias del Inst. Nac. de Antrop. e Hist.*, XIII, 1967, pp. 434-436.
- 14 Ignacio Bernal y Lorenzo Gamio, *Yagul el Palacio de los seis patios*. Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM. Serie Antropológica: 16. México, 1974, pp. 24, 76.
- 15 Bernal, *op. cit.*, p. 24.
- 16 Philip Drucker, *Ceramic Sequences at Tres Zapotes, Veracruz*. Smithsonian Institution. Bureau of American Ethnology. Bulletin 140. Washington, 1943, lám. 25 g, i.
- 17 Philip Drucker, *Ceramic Stratigraphy at Cerro de las Mesas, Veracruz*. Smithsonian Institution. Bureau of American Ethnology, Núm. 141. Washington, 1943, pp. 69 y 61.
- 18 Drucker, *op. cit.*, pp. 29 y 61.
- 19 Robert H. Lister, *Excavations at Cojumatlán, Michoacán*, University of New Mexico, Pub. in Anthropology, Núm. 5. Albuquerque, 1949, pp. 57-58.
- 20 Henry B. Nicholson, "Religión in Prehispanic Central Mexico", en *Handbook of Middle American Indians*, 1971, pp. 412-413.
- 21 Lewis Spence, *The Gods of Mexico*. T. Fisher Unwin Ltd., London, 1923, pp. 268-278.
- 22 Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las Cosas de Nueva España*. Edición Porrúa, México, 1969, pp. 56, 59.
- 23 Sahagún, *op. cit.*, pp. 120-122.
- 24 Hermann Beyer, "El origen natural del dios mexicano: Xiuhtecutli" en *El México Antiguo*, tomo X, 1965, pp. 309-312.



**VICENTE
MARTIN
HERNANDEZ**

LAS MURALLAS MEDIEVALES DE LA CIUDAD DE SALAMANCA

Los cronistas e historiadores de la ciudad de Salamanca dieron el nombre de muralla vieja a la que se construyó en los inicios de la repoblación limitando y protegiendo a la zona que ocuparon los Francos. Dentro de ella, se construyeron los edificios eclesiásticos y civiles más importantes, y entre ellos, el que más: la Catedral. El espacio que cercaba recibió en la Edad Media el nombre de *Ciudad Vieja*, y en ella, sobre los estratos del poblado prehistórico, de la ciudad romana, y de escasos restos visigodos y musulmanes, se formó el núcleo principal de la ciudad medieval. El área repoblada fuera de sus límites no mereció el título de ciudad mientras no estuvo amurallada, siendo hasta entonces un conjunto de "arrabales" o "suburbios".

Pocos años después de iniciarse la construcción de la muralla vieja, se comenzaron las obras de la muralla general, o *muro del arrabal*, que ciñó toda la superficie que ocupaban los distintos grupos, o "naciones", que participaron en la repoblación; quedando al margen, extramuros, aquellos que por su condición u origen, no merecieron el privilegio de vivir dentro del recinto. Cuando la muralla general hubo sido terminada, incluyó dentro de su perímetro a la ciudad vieja y ésta recibió el nombre de *distrito de las murallas viejas*. La primera muralla ceñía y defendía el cerro llamado de San Isidoro, asiento de las poblaciones anteriores. La segunda, que se unía con aquellas en las puertas del Río, y de los Milagros, abarcaba los tres cerros que servían de asiento a toda la población.

La primera muralla (muro de la ciudad)

La construcción de las murallas ha sido confusamente interpretada por algunos historiadores. Esto nos obliga a exponer nuestra propia versión, con objeto de contribuir al esclarecimiento del asunto y para el mejor conocimiento de su historia.

Las más antiguas referencias que conocemos sobre los muros o cercas medievales, se deben al historiador Gil González Dávila, quien, en su *Historia de Salamanca*, dice lo siguiente: "Está plantada la Salamanca que hoy vivimos (que su planta tiene figura circular) en tres montes y dos valles"... "La Ciudad antigua contenía poca grandeza, como del distrito de las murallas viejas se colige, que respecto de lo antiguo lo que hoy está en pie es más que dos ciudades de las antiguas, pues tiene de circuito 6 366 pasos", y refiriéndose a la ciudad antigua continúa: "A esta ciudad la cerca un antiguo muro que edificaron sobre un gran peñasco los moradores y vecinos de ella: en el año que el glorioso Emperador Don Alonso ganó de los moros a la ciudad de Almería", como consta del antiguo fuero y leyes de la ciudad, cuando dice: "Esta salud ficieron los alcaldes que eran en Salamanca quando el Emperador fue Almería. Que fagan el muro: e quando fuer hecho el muro de la Cidade, fagan otro muro nel Arabelde. E lo tuvieron por bien Alcaldes e Iurados en el Consejo".

Es evidente que "el muro que construyeron sobre una gran peñasco los moradores y vecinos", se refiere al construido sobre los restos del romano en el cerro de San Isidoro, para proteger la ciudad vieja, que más tarde recibió el nombre de distrito de las murallas viejas o antigua ciudad, cuando el área repoblada fuera de su recinto, al ser cercada por la segunda muralla fue denominada "ciudad nueva".

La denominación de "muro del arrabal", que se emplea en la orden del Emperador, es la que ha originado la confusión de quienes suponen que el primer muro que mandó construir el rey fue el que circundó toda el área repoblada y que el llamado muro del arrabal que según algunos escritores no llegó a construirse debía referirse al del arrabal del puente. Este error lo comparte Villar y Macías, al decir: "Sería inconcebible que durante los cincuenta años (1102-1147), que transcurren desde que se inicia la repoblación, hasta que comienza la construcción de la muralla nueva, la mayor parte de los pobladores quedaran sin protección", por lo cual afirma "que el muro de la ciudad vieja sería inmediatamente restaurado al verificarse la repoblación y mucho más hallándose en su recinto la Catedral, el Consejo y la Residencia del Rico Ome y del Obispo, pues el muro mandado construir cuando el Emperador Alfonso VII fue a Almería en 1147, se refiere sin duda, al que había de ceñir la ciudad nueva, etc."

Según nuestra opinión, la "muralla de la ciudad", cuya construcción ordenó el emperador, fue la muralla vieja (que en parte fue una reconstrucción de la romana) y se explica por la urgencia de proteger a los pobladores instalados en ella y, en caso de peligro, al resto de la población establecida extramuros, hasta que pudiera contar con los recursos humanos y económicos necesarios, para construir la cerca o muro, que había de proteger a todas las "naciones" con sus barrios y parroquias.

El nombre de arrabal se empleaba, y se empleó hasta época reciente para designar los barrios construidos fuera de las murallas y durante la primera mitad del siglo XII, todos ellos, con excepción del de los Francos y el de los Serranos, estaban extramuros, formando un arrabal, o más bien varios arrabales. El título de ciudad, se aplicaba exclusivamente a la que gozaba de protección amurallada, pues era éste el atributo que entonces caracterizaba y definía dicha condición, y aun cuando en el año en que el emperador dio la orden, los repobladores de la ciudad vieja al parecer todavía no habían construido ninguna, los restos de la romana justificaban el título de ciudad, frente al conjunto desordenado de edificios, que sin límite natural bien definido, ni protección de muro, estaban en aquel momento construyendo los restantes grupos de repobladores.

Don José Ma. Quadrado, en su obra sobre Salamanca, Avila y Segovia, trata con mayor justeza esta cuestión en los siguientes términos: "En la restauración y ensanche de la ciudad (se refiere a

la realizada en el siglo XII), lejos de quedar olvidados los vestigios y tradición de aquella cerca, ora derivase de los sarracenos, ora tal vez de los romanos, acordose rehacerla por completo, corriendo ya el año 1147, sin perjuicio de cerrar al mismo tiempo con otra los nuevos barrios que respecto de la expresada ciudadela se denominaban arrabales.”

La interrogante que plantea Villar y Macías, de que “resulta inconcebible que durante cincuenta años el conjunto de la población hubiera permanecido sin defensa”, tiene a nuestro entender fácil explicación: la ciudad vieja contaba con protección, aunque precaria, de los restos del muro romano y, con las defensas naturales del terreno. Y sus poderosos pobladores, dedicaron en aquel medio siglo sus mayores esfuerzos a iniciar la erección de la catedral-fortaleza y algunas parroquias y obras civiles, no contando durante aquel período, con recursos humanos, técnicos y económicos sobrantes para la construcción o reconstrucción de la muralla, que, por otra parte, la lejanía de las fronteras de moros hacía menos urgente.

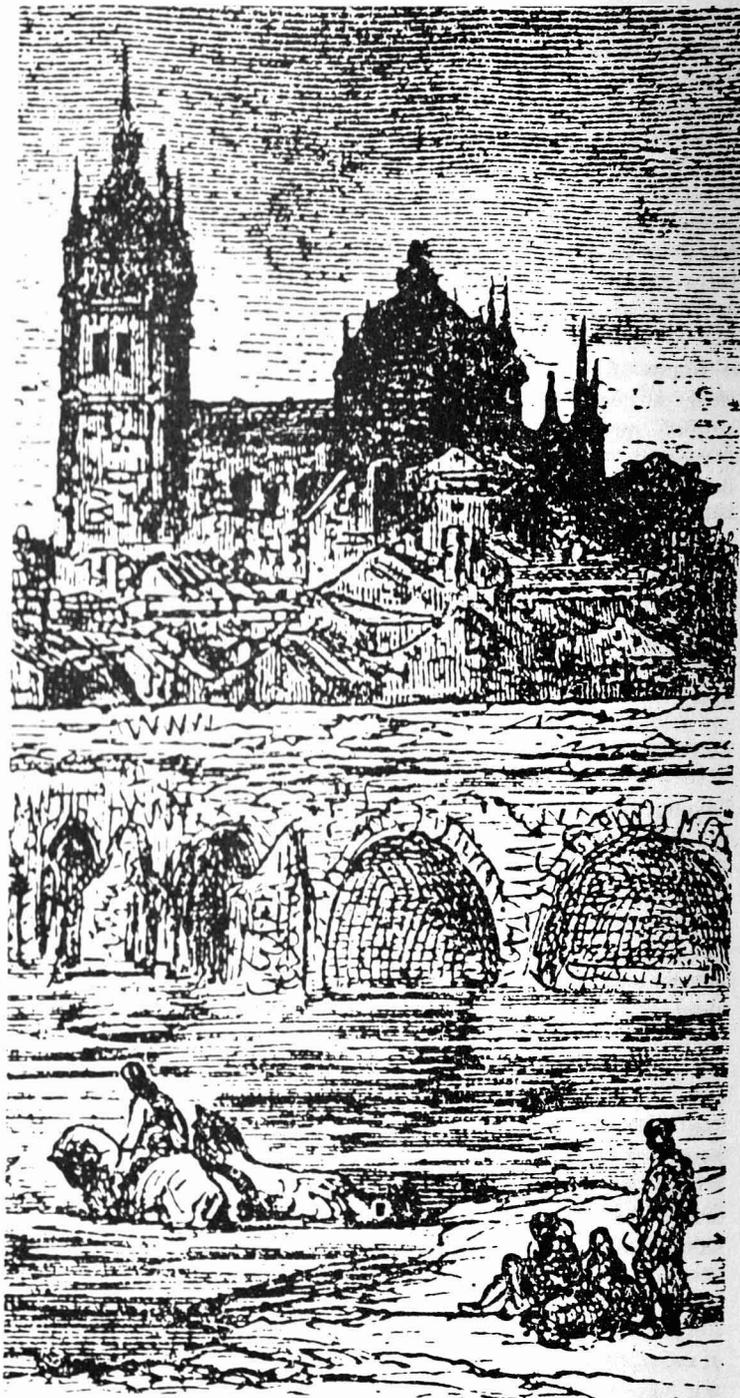
Razones semejantes impidieron durante la primera mitad del siglo XII, que se construyera la muralla general, o “muro del arrabal”, pues los restantes grupos de repobladores —que padecían también de limitación o escasez de recursos— dedicaron éstos a la construcción de sus barrios y parroquias y de algunas casas fuertes para residencia de caudillos y señores. La construcción de ambas murallas sólo fue posible cuando los habitantes de la ciudad dispusieron de recursos económicos excedentes, especialmente monetarios, y las autoridades pudieron exigir a los moradores impuestos y gabelas, para llevar a cabo obras de tal magnitud y de tan elevado costo, que requirieron cuantiosos gastos y esfuerzos durante largo tiempo.

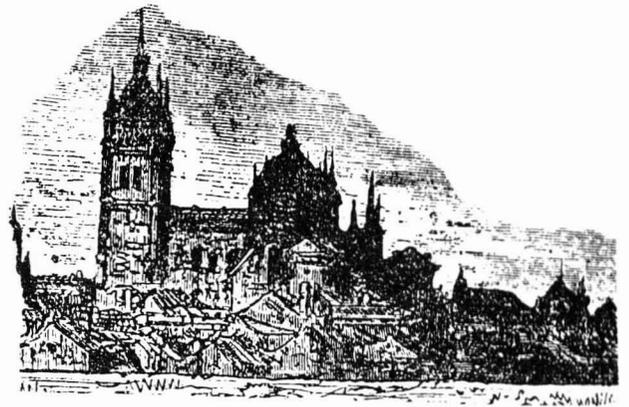
Las razones que acabamos de exponer nos permiten afirmar, que a mediados del siglo XII, poco después del año 1147, se comenzó la construcción de la “muralla vieja”, sobre los restos de la muralla romana, aprovechando su traza y materiales y creemos que con pocos años de diferencia se inició la de la muralla nueva que, al ser terminada dio categoría de ciudad a todo lo que quedó dentro de su recinto.

La llamada “ciudad vieja”, para distinguirla de la nueva, que surgió extramuros, siguió llamándose hasta 1932 con aquella denominación y también con la de “distrito de las murallas viejas”. Estas, al parecer se conservaron casi en su totalidad hasta fines del siglo XV y principios del siglo XVI en que comenzaron a ser destruidos algunos de sus lienzos.

La muralla nueva (muro del arrabal)

La repoblación de la ciudad de Salamanca obedeció a necesidades sociales, políticas y a exigencias militares; asentamiento de pobla-





dores en los territorios reconquistados; fortalecimiento político y económico del reino, y creación de ciudades fortalezas, que asegurasen las fronteras y sirvieran de base para proseguir la conquista de nuevos territorios. Todas estas motivaciones eran impulsadas por la dinámica histórica de aquella época, que determinaba la creación de organismos urbanos que pudieran satisfacer las nuevas necesidades y tendencias sociales, entre las cuales poseían particular fuerza las de carácter económico representadas por la naciente burguesía. Estas necesidades generales, comunes a distintos territorios y reinos, recibieron estímulos y formas particulares en los de León y Castilla, por las características de éstos y por las condiciones en que se encontraban en aquella época a causa de la lucha que sostenían contra los musulmanes. La necesidad que prevaleció en el origen de la Salamanca Medieval, como en todas las ciudades contemporáneas, fue la de obtener protección sólida y permanente, mediante una cerca o muro que hiciera posible crear dentro del "caos" que representaba la sociedad feudal y rural y la constante amenaza musulmana el "cosmos" de una organización estable y protegida sometida a nuevas leyes y regulada por nuevos ordenamientos sociales y políticos. Para que el nuevo organismo, que nacía casi indefenso, pudiera sobrevivir y cumplir su misión histórica, necesitó revestirse de sólida corteza o más bien "colocar un escudo entre su carne desnuda y la espada", que salvaguardase su existencia e hiciera posible su desarrollo.

Hemos expuesto con anterioridad la forma en que debió ser concebida inicialmente la muralla general, la influencia de los factores sociales y topográficos en su traza y en el contorno de la ciudad. Vamos ahora a examinar con mayor detalle estos y otros aspectos importantes referentes a dicha obra y, en primer lugar, el proceso que debió seguir la construcción.

La construcción de la muralla nueva (muro del arrabal) debió comenzarse a partir de las puertas de San Pablo y de los Milagros donde enlazaba, con los extremos de la parte meridional de la muralla antigua. Esta, por su posición y fortaleza, fue aprovechada como parte de la nueva. A partir de las mencionadas puertas se utilizaron como asiento de la muralla, las altas paredes rocosas que por la parte del río limitan los cerros de San Vicente y San Cristóbal. La obra se continuó por ambos lados abarcando los territorios de las distintas pueblas, y, por último, al construirse el lienzo que unía las puertas de Toro y Zamora, ambas ramas se unieron completando el abrazo y defensa de toda la ciudad. Podemos considerar que fue en aquel momento (segunda mitad del siglo XIII), cuando realmente comenzó a existir la ciudad, que hasta entonces había tenido un desarrollo embrionario. A partir de entonces la ciudad vieja perdió el privilegio de ser *la ciudad* y se convirtió en parte de la nueva, como "distrito de las murallas viejas".

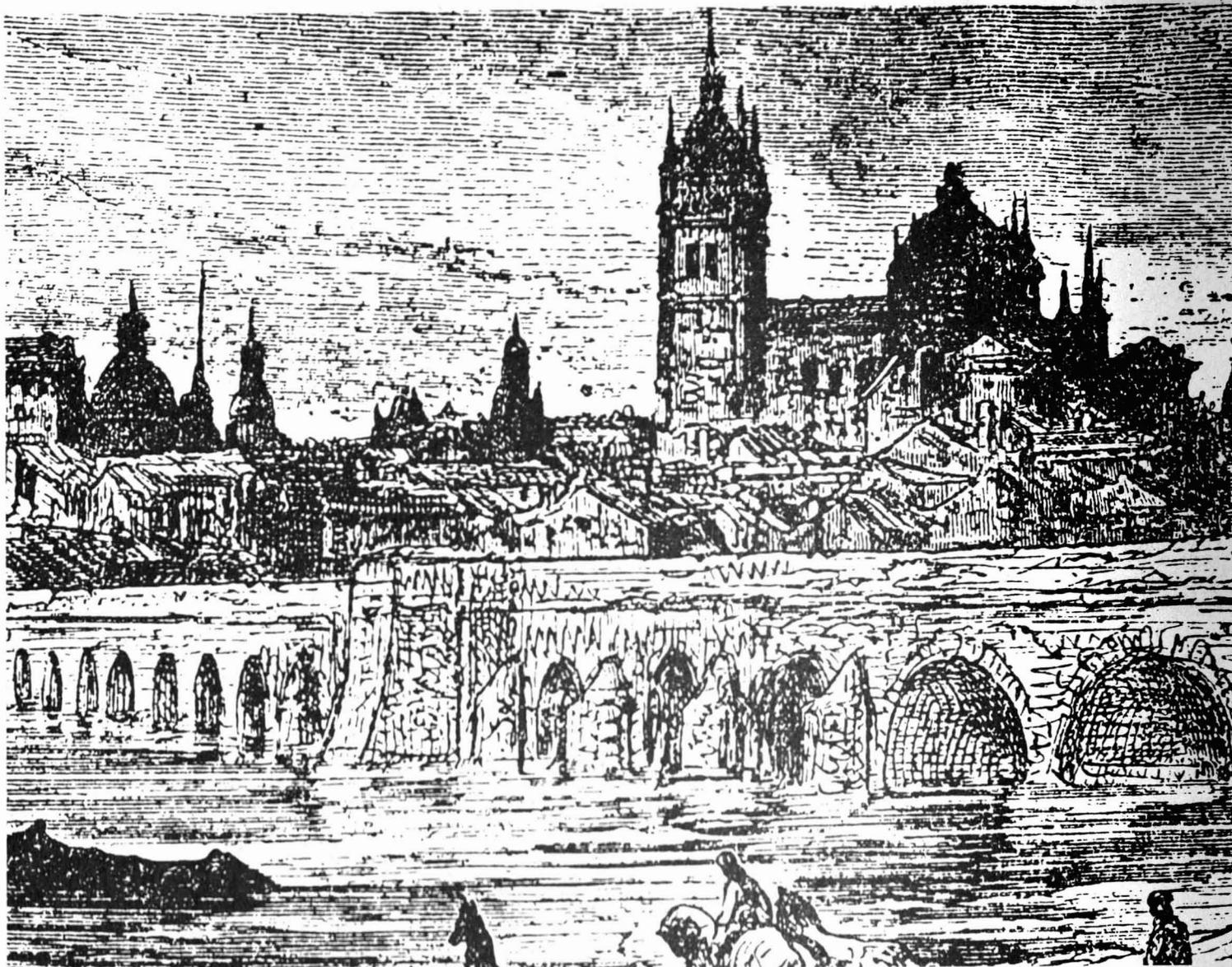
Este proceso creemos que corresponde a la secuencia cronológica de la obra y se produjo, al parecer, a semejanza del de la

muralla romana que, a juzgar por los vestigios que conocemos, comenzó también por el lado del puente, lo cual evidencia que era esta parte que lo protegía la de mayor urgencia e importancia.

La longitud de la cerca estuvo determinada por varios factores: la extensión de los terrenos concedidos a cada puebla; y los previsibles para una mayor población y los necesarios intramuros para cultivo y pastoreo en previsión de un asedio. En cuanto a su perímetro y a la distancia a él desde el centro debió influir también el principio tradicional que normaba la extensión de las ciudades medievales. Estas, por lo general, no excedían de media milla en su parte más ancha a partir del centro, ni de una milla de diámetro máximo (la milla histórica). Sin embargo, este criterio explicable por razones militares y económicas, no fue tomado rigurosamente en cuenta en la traza de Salamanca, cuyas medidas exceden ligeramente de aquellas. La generosidad con que fue concebida podemos atribuirle a la importancia que tuvo desde sus comienzos (a pesar de la escasa población inicial), y a la que se le concedía para el futuro.

Carecemos de noticias sobre las vicisitudes —que debieron ser muchas y muy interesantes— del proceso de construcción de esta obra. De sus características físicas y arquitectónicas sólo conocemos directamente las que proporcionan los vestigios que todavía se conservan. La insuficiencia de éstos, nos obliga a utilizar la información y referencias que nos han transmitido algunos historiadores y el plano topográfico de la ciudad, levantado a mediados del siglo pasado, en el que aparece todavía casi completa la muralla. Con estos elementos y dos dibujos del siglo XVIII de las puertas de Santo Tomás y de Villamayor, trataremos de establecer imaginariamente la construcción de la cerca, su forma y la de sus puertas y algunas de sus características constructivas.

La muralla poseía trece puertas, de las cuales las del Río y del Alcázar pertenecían a la muralla antigua y entre ellas se encontraba el postigo ciego. Las restantes eran las de San Pablo, contigua a la muralla vieja; la puerta Nueva (cerrada después de la guerra de Sucesión, y cuyo nombre hace suponer que no estuvo entre las primitivas), a continuación estaban las de Santo Tomás y Sancti Spiritus, desde la cual el terreno y la muralla continuaban en declive hasta cerca de la puerta de Toro. En ella comenzaba el lienzo norte que terminaba en la puerta de Zamora —que fue hasta el siglo pasado la entrada principal de Salamanca—, desde allí volvía la cerca en dirección del río y en este tramo estaban las de Villamayor, San Bernardo —o San Francisco—, y más abajo la de San Vicente, y entre estas últimas la de San Hilario —o puerta falsa—; desde la de San Vicente bordeando las elevadas paredes rocosas que limitan el cerro, descendía a la de los Milagros, situada junto al arroyo de los Milagros y desde allí un lienzo de muros que completaba el recinto, subía hasta el costado de la Peña Celestina, donde enlazaba con la muralla antigua.



La importancia relativa de cada una de las puertas debió estar determinada por la de los caminos que las originaron. Las de Zamora, Toro y Villamayor, que correspondían a las que llegaban de importantes ciudades o villas, recibieron el nombre de éstas, las restantes fueron designadas con el de ermitas, iglesias o monasterios que estaban en sus proximidades, lo que parece indicar que los caminos que por ellas pasaban eran secundarios. Debemos exceptuar, sin embargo, la de San Pablo, que aunque recibió nombre de la contigua iglesia de San Polo, era entrada muy principal a la que afluían todos los caminos que llegaban a través del puente. Es posible que algunas de las puertas fuese hecha exclusivamente para cumplir la finalidad, común a todas ellas, de facilitar la concentración de hombres y de armas en caso de peligro.

Podemos advertir que la misma generosidad que se aplicó en la traza de la ciudad y en la longitud de la cerca, se manifestó también en el número de puertas, muy superior al de otras ciudades y que, a juzgar por la escasa distancia que separa a algunas de ellas, como ocurre con las de Villamayor, San Bernardo, San Hilario y San Vicente, parecen exceder de las necesarias para la defensa. Juzgando por la planta, la muralla representada en el primer plano topográfico de la ciudad, no poseía torres ni cubos, con excepción de los que defendían las puertas y los pertenecientes a la muralla antigua, que están entre la puerta de San Pablo y la Peña Celestina, y los dos que se encuentran en el costado de ésta. A menos que dichos cubos hubieran desaparecido en la época en que se hizo el plano, resulta extraña la falta de un elemento tan

importante para la defensa lateral de las cortinas. Podemos atribuirlo a insuficiencia de recursos económicos, o urgencia de tiempo por completar la cerca, o a ambas razones. Sea cual fuere la causa, la falta de estos elementos que interrumpían la continuidad de los lienzos, contribuyó a que careciese del movimiento y de la fuerza arquitectónica que caracteriza a las murallas que poseen dichos elementos.

La construcción del muro, en general se hizo con relleno de piedras y aglomerado de mortero de cal, es decir con obra de "cal y canto". Sin embargo, por la variedad de terrenos en que estaba asentada y el mucho tiempo que duró la obra, no debió poseer homogeneidad de composición, ni unidad de formas y dimensiones. Su espesor era más angosto en el lienzo que unía las puertas de Zamora y Toro y no se construyó muralla en lo alto de la Peña Celestina, ni en la parte más elevada del Cerro de San Vicente, porque su fortaleza natural hacía casi inexpugnables estas partes. El paramento de la muralla no tenía revestimiento de sillares labrados, siendo visibles los materiales de relleno del espesor del muro. Solamente las puertas y torreones, por su importancia arquitectónica y castrense, se construyeron con obra de sillería.

Podemos suponer que la muralla estaba coronada con almenas, especialmente en las puertas y torreones. En la actualidad se conservan solamente del pequeño lienzo (milagrosamente conservado) que limita los terrenos del Convento de San Esteban. Este lienzo y sus almenas nos permiten juzgar de la forma, aspecto y características constructivas, que debió tener la mayor parte del

muro, e imaginar la fisonomía que poseía antes de su desaparición. Se conservan algunos otros vestigios muy maltrechos o en ruinas; entre ellos son todavía visibles los que bordean el cerro de San Vicente, sirviendo de muro de contención, más que de protección, y el tramo que se encuentra a espaldas del colegio de Fonseca, en cuyos extremos estaban las puertas de San Bernardo y la puerta falsa. Todavía a mediados del siglo pasado, según el escritor J. M. Quadrado, el lienzo del ángulo suroeste, contiguo a la puerta de San Vicente, era el más entero y mejor almenado del recinto.

Sobre la forma y características de las puertas (con excepción de la del Río) sólo disponemos de imprecisas referencias y de los dos dibujos del siglo XVIII, que representan, ya muy maltrechas, las de Santo Tomás y Villamayor y por ellas podemos imaginar la forma de las restantes. La de Santo Tomás está formada por un torreón que sobresale de la muralla, en cuya parte inferior se abre el zaguán. La puerta está formada por un arco apuntado, enmarcado por otro semejante de mayor altura; en la parte superior se abre una ventana y troneras laterales. Corresponde por su forma a las características que tenían, en general, las de aquella época. La puerta se abre en la muralla y está formada por arcos apuntados sobrepuestos y protegida y enmarcada por dos altos torreones, de forma semi-cilíndrica, semejantes a los de las murallas de Avila. Junto a ella existía un torreón aislado, al que atribuían formas mudéjares y leyendas moriscas, que fue demolido en el siglo XVII, para allanar el paso de ronda.

La de Zamora, puerta principal de la ciudad, poseía también arcos apuntados y rastrillos, pero en 1534 con motivo de la entrada del emperador Carlos V, añadiéndole arcos renacentistas y columnas con medallones en las enjutas, fue derribada.

La importancia de la muralla no queda limitada a los aspectos que de manera incompleta hemos expuesto; se manifiesta también, y de manera muy especial, en los de carácter técnico y económico que plantearon su construcción y en las consecuencias que tuvieron para la vida de la ciudad. En el documento que envió Alfonso VII a los alcaldes en 1147, ordenando construir el muro de la ciudad y después el del arrabal; indicaba que los vecinos de aquella debían garantizar a los de ésta que cuando estuviera hecho el de la ciudad, ayudarían a los del arrabal a construir el suyo.

Es interesante destacar la exigencia de colaboración y ayuda, —personal, técnica y económica— que requería de toda la población, tanto de la ciudad como de los arrabales, obra de tal magnitud que superaba, por sus dimensiones y costo, la capacidad particular de grupos o de personas y que, por otra parte (a diferencia de las eclesiásticas y nobiliarias que gozaban de rentas y donaciones) como empresa civil colectiva y no contaba con más recursos que los que aportaban los habitantes de la ciudad. Es posible que la ayuda fuese inicialmente de carácter voluntario, bien fuera contribución personal o mediante materiales y medios econó-

micos, pero la insuficiencia de este procedimiento debió obligar muy pronto a establecer obligaciones permanentes o periódicas y exigir las por medios coercitivos. La importancia de los recursos obtenidos y la complejidad de su recaudación y aplicación obligó a crear formas municipales de organización, fiscalización y contabilidad de dichos recursos.

El historiador Henri Pirenne describe así este interesante aspecto financiero de las murallas medievales. La necesidad de construir la muralla, la obra más importante de la ciudad medieval eminentemente civil, pública, constituye el punto de partida de las finanzas urbanas. Las contribuciones y donaciones "ad opus castri", dieron lugar a sistemas de tributos para obtener los recursos municipales y mediante la coerción se obligó a cada vecino a participar en los gastos de interés común, pudiendo ser excluido de la ciudad el que se negaba a contribuir a ello."

En Salamanca, los alcaldes podían requerir a algunos de los vecinos para los trabajos del muro y los que se negaban tenían que "pechar cien maravedis". En el fuero se dice: "El que moriese e ovier de valía dejará cien maravedis por su alma para la cerca, y medio si dejase diez" y muchos testadores dejaban voluntariamente legados mayores para la cerca. Vemos, pues, como resultado de la construcción de la muralla, el establecimiento de contribuciones que están en proporción con la capacidad económica de los vecinos, iniciándose de este modo la organización de las finanzas de la ciudad que más tarde constituyeron la base de la economía municipal, para atender a otras necesidades de la comunidad.

Hemos aludido con anterioridad a los efectos cohesivos y unificadores que la muralla produjo en ciertos aspectos físicos y sociales; vemos ahora cómo la muralla contribuyó también mediante sus efectos económicos a reforzar aquellos vínculos mediante formas de subordinación económica de los particulares a los intereses comunes de la ciudad.

La muralla —además de la influencia que ejerció físicamente como cinturón de la ciudad y como frontera entre ella y el campo— ejerció otra influencia muy importante por medio de sus puertas. A éstas afluían caminos y senderos, que al penetrar en la ciudad, perdían su carácter rural y se convertían en tránsitos urbanos originando la red de arterias viales sobre las cuales se creó la complicada trama de calles y callejas de la ciudad. Los más importantes conducían a los principales centros y espacios religiosos, sociales y económicos; los que afluían desde las puertas de Zamora, Toro y San Pablo al centro de la ciudad, determinaron los ejes o radios más importantes y mejor transitables; aquellos que procedían de puertas secundarias por lo accidentado del terreno que tenían que salvar originaron calles más tortuosas y accidentadas. De esta red fundamental nacieron ramales secundarios que al unirse con los que originaron las parroquias, formaron el tejido de calles y espacios de la ciudad medieval.



A las influencias ejercidas en la traza y organización vial de la ciudad por la muralla, debemos añadir la que produjo la ronda exterior* que la circundaba, que aunque no afectó al plano de la ciudad, lo ejerció, y de manera muy importante cuando ésta se derramó extramuros, por haber preservado un espacio en torno libre de construcciones para facilitar su vigilancia y defensa. La ronda exterior fue adquiriendo el carácter de camino especialmente a partir del siglo XVI, al construirse importantes edificios extramuros y al ser cegado el foso o cava que existía en algunas partes. Durante el siglo pasado la ronda se convirtió en carretera y calle de los arrabales que se formaron junto a las Puertas de Zamora, Toro, San Bernardo y Santo Tomás, y se inició la destrucción sistemática de la muralla y el ensanche de la ciudad. Las avenidas perimetrales que circundan la vieja ciudad, producto de la muralla y de su ronda exterior, señalan vigorosamente en la traza de la actual los límites de aquélla, y las entradas perpetúan las de las antiguas puertas. Aunque han desaparecido los muros y almenas y las puertas con sus fosos y rastrillos, han dejado huella inborrable y mantiene viva su influencia en el plano, en la fisonomía y en la vida de la ciudad.

Esta vieja muralla salmatina que ciñó la ciudad en el siglo XIII, para que en ella pudiera desarrollarse una nueva vida, fue testigo y a veces protagonista, de los episodios de su historia. El tiempo y los hombres, más éstos que aquél, fueron minando su fuerza y debilitando la de sus muros y humillando la altivez de sus almenas y el señorío y monumentalidad de sus puertas y torres. La guerra de Sucesión dejó en ella, ya maltrecha en muchos de sus lienzos y entradas, graves heridas. Cien años después, los franceses consumaron la destrucción de gran parte de sus lienzos y medio siglo más tarde se inició la destrucción sistemática de lo que quedaba en pie.

La muralla, coraza protectora de libertades urbanas ("el aire de la ciudad hace libres a los hombres" decía un refrán medieval), se fue convirtiendo poco a poco en cadena que simbolizaba la opresión feudal y la violencia de los nobles y el absolutismo de los monarcas. A mediados del siglo XIX, la ciudad se sintió limitada y encogida física y políticamente dentro de su recinto y la destruyó con impaciencia al grito de libertad, para poder ensanchar el pecho y respirar nuevos aires.

Fue lamentable la desaparición de tan importante testimonio histórico-arquitectónico; producto y símbolo de la historia pereció víctima de nuevas corrientes. Otras ciudades que cristalizaron al final de la Edad Media interrumpiendo su desarrollo histórico, pudieron preservar como reliquia sus murallas, tras de las cuales la historia se remansa. Por ser Salamanca ciudad agitada y de gran vitalidad y estar colocada en la encrucijada de la historia, fue víctima de destrucciones y violencias de las cuales las de la muralla son un claro ejemplo.

LIBROS

LOS SISTEMAS DE SIGNOS

de V. Ivanov, I. Rezvin, y otros

por Antonio Millán Orozco
Centro de Lingüística Hispánica

Se reúne aquí una serie de artículos publicados en la última década por varios autores rusos entregados a la investigación semiótica, en torno de la cual intentan formar escuela. El libro constituye más que nada una declaración de principios, donde se concede muy poco lugar a hipótesis o a conceptos en vías de demostración —lo más de esperarse en el ámbito de una ciencia que apenas nace—, y lo que predominan son afirmaciones categóricas.

Según estos pensadores, la semiótica debe ocuparse de establecer las diferencias entre el hombre, la máquina (las computadoras) y los animales, basándose en las características que presentan los sistemas de signos empleados por estas especies. El hombre queda escuetamente definido como "un mecanismo que opera sobre diversos textos y sistemas de signos, asignándosele el mismo programa que a estas operaciones bajo forma de signos... Sólo insertándose en la red de sistemas de signos que funcionan en una sociedad dada, adquiere el hombre las características que diferencian su comportamiento del de los animales" (pp. 10-11).

El criterio básico con que opera esta semiótica es el concepto de modelo. Un modelo es un esquema estructural que se elabora para describir fenómenos de la realidad. En este sentido las lenguas naturales se distinguen de los lenguajes artificiales, creados por la ciencia, por su amplia capacidad de modelización. Esto es, los lenguajes artificiales sólo pueden estratificar partes limitadas de la realidad, en tanto que las lenguas naturales pueden abarcar conjuntamente todo el campo de interés huma-

Los sistemas de signos: teoría y práctica del estructuralismo soviético. Madrid, Ed. Comunicación, 1972; 183 pp.

no, incluyendo fenómenos que la ciencia aún no ha intentado describir.

Los componentes de este texto programático son trabajos de diferente extensión (algunos de cuatro o cinco páginas, otros hasta de cuarenta) y desigual calidad. Se pueden considerar en tres grupos: relacionados con la lingüística, con el arte y con la antropología.

Los trabajos relacionados con la lingüística se ocupan de destacar la importancia semiológica del concepto de signo, de la función metalingüística (el problema de los metalenguajes), de los órdenes paradigmático y sintagmático, del carácter algebraico de las descripciones de N. Chomsky, de la necesidad de llegar a una mayor abstracción en la concepción del fonema, y de la tipificación del lenguaje humano por la naturaleza física (fónica) de su plano de la expresión.

Las teorizaciones semióticas sobre el arte van desde un intento de explicación general del fenómeno estético, consistente en el efecto producido por "la amplificación" estilística (una especie de hipérbole retórica) que la construcción del mensaje opera sobre la situación comunicada (cf. Zholkovski, p. 173), hasta una insípida enunciación (muy pobre, de escasas cuatro páginas) de la posibilidad de practicar una poética estructural.

Los trabajos con inclinaciones antropológicas tratan del ya señalado aspecto caracterizador de los sistemas de signos empleados por el hombre, las máquinas y los animales; la tipología de la cultura realizada por medio del estudio de las ideologías que, históricamente, se han generado con respecto a la naturaleza del signo; y el análisis de las propiedades modelizantes de sistemas de signos como los religiosos, matematizados algebraicamente para simbolizar la estructura de los mitos.

El libro es, sin duda, interesante por la variedad de temas que en él se desarrollan y por el panorama que ofrece del pensamiento de los profesores rusos dedicados a la investigación semiótica. Su principal deficiencia radica, a mi manera de ver, en lo poco especificados que se encuentran los conceptos de *sistema de signos* y de *lenguaje artificial*, piedras angulares en que se cifra la mayor parte de las afirmaciones hechas a lo largo de los estudios que integran el volumen, cuyo título es, precisamente, el de *Los sistemas de signos*.



HABLAN LOS CAPITANES

de ANDREU CLARET SERRA
por A. E.

En algo más de un año, Portugal ha pasado de la dictadura más antigua de Europa al régimen más progresista del viejo continente. En unos pocos meses, el país ha conocido la caída de un fascismo viejo de casi medio siglo; inmensos territorios dominados por siglos de colonialismo se han transformado en nuevos estados independientes, y el ostracismo y la humillación históricos de un pueblo siempre marginado han cedido el paso a un protagonismo reconocido por el mundo entero. Todo empezó el 25 de abril de 1974, cuando los pocos oficiales que integraban el Movimiento de los Capitanes desencadenaron un golpe militar incruento que terminó con la dictadura salazarista.

Las Fuerzas Armadas no han cesado desde entonces de intervenir en los principales acontecimientos que han configurado el nuevo curso político portugués. El Movimiento de las Fuerzas Armadas, que restituyó la libertad del país, ha estado al frente de la descolonización, y ha creado las condiciones para que las ansias de paz del pueblo portugués encontraran una pronta respuesta en concordancia con la voluntad libertadora de los pueblos de Guinea, Angola y Mozambique. El MFA volvió a ocupar la calle en septiembre y en marzo, cuando fuerzas reaccionarias civiles y militares se propusieron acabar con la joven democracia. Tras el último de estos intentos y su consiguiente fracaso, los militares pasaron a desempeñar, como es sabido, un papel decisivo en los órganos de poder provisionales, con la creación del Consejo

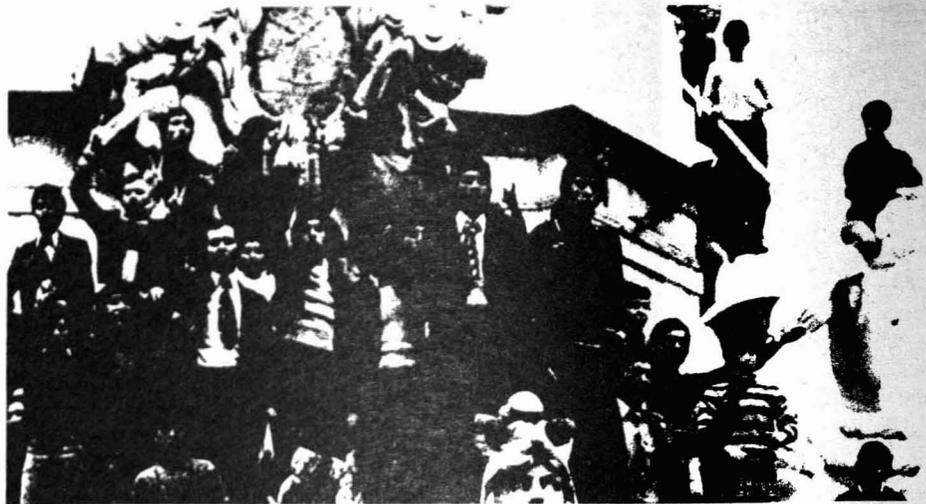
Ed. Ariel,
Col. Nuestro Siglo por dentro, 1975, 248 pp.

de la Revolución y la ampliación de la Asamblea del MFA a la clase de tropa.

Son éstas razones suficientes para que el tema de los militares portugueses, el de su transformación de ejército colonial y represivo en movimiento democrático y revolucionario, sea digno de un estudio específico, en el marco del proceso histórico portugués.

Tal es la tarea que ha emprendido en este libro Andreu Claret Serra. El autor, periodista y redactor del semanario *Cambio-16* —publicación en la que han aparecido varios trabajos suyos sobre Portugal y en especial sobre el MFA—, ha estado en cuatro ocasiones, particularmente decisivas, en contacto directo con varios responsables del Movimiento de las Fuerzas Armadas: en julio, cuando los jóvenes oficiales forzaron la descolonización; en septiembre, coincidiendo con los momentos más delicados que ha conocido la revolución portuguesa y observando la respuesta que dieron a la campaña de la "mayoría silenciosa" los militares progresistas, junto con las fuerzas populares; en marzo, asistiendo a la culminación de la derrota de Spínola en el ejército y de la derecha en la sociedad civil, y, finalmente, con ocasión de las elecciones, cuando se inició en el seno del MFA una abierta y decisiva polémica sobre las peculiaridades de la "vía portuguesa al socialismo". De estas cuatro estancias en Lisboa, han resultado estos materiales en que los propios protagonistas, los "capitanes", explican los orígenes de su movimiento, relatan la preparación del golpe militar, dibujan la concepción que del socialismo tienen para Portugal y exponen algunas ideas —todavía vacilantes— sobre el "ejército de nuevo tipo" que corresponde a las nuevas necesidades históricas de su país. Estos tres aspectos —la génesis, la ideología y la práctica política del MFA— constituyen el cuerpo central del libro. Además, en un capítulo final Andreu Claret recoge, a modo de epílogo, los elementos más significativos de la intervención del MFA en la vida política portuguesa después de las elecciones, y presenta algunos de los principales interrogantes que plantea hoy el proceso revolucionario al año de su alumbramiento, en la fase actual de consolidación de la democracia y de "reconstrucción nacional", antesala difícil de una sociedad socialista.

A.E.



MAQUINACIONES

de CARLOS ISLA

Por Adolfo Castañón

Las recientes *Maquinaciones* de Carlos Isla reúnen dieciocho textos y una serie de dibujos que constituyen una guía para hacer una "pajarita de papel".

Si Isla había mostrado en su primer libro una admiración suicida (y sospechosa por exagerada) hacia la obra de Octavio Paz, ahora deja ver claramente que aquella falta de voz y acentos propios no era ilusoria ni provisional. Los rasgos más constantes de los textos aquí reunidos son el humor, la paradoja y la expresión deliberadamente imprevista y ansiosa de parecer surreal. Isla juega con las palabras y éstas —hinchadas, para él y su lector imaginario, de significación y poesía lo maravillan. Así el autor de *Maquinaciones*, deslumbrado por el significado que atribuye a las palabras, descubre el lenguaje. Pero no pasa de ahí. Utilizar metáforas cotidianas, explotar hallazgos accidentales —he ahí un testimonio elocuente de lo que para Isla es la poesía. No es visión ni expresión de una nueva sensibilidad moral y mucho menos es aventura del lenguaje o indagación en torno a la muerte. En este sentido el redactor de las líneas contenidas en *Maquinaciones*, sagaz, *tienta* al lenguaje para explotar los descubrimientos que éste —nunca demasiado torturado— le entrega.

Carlos Isla combina y, con las expresiones accidentales que de ese ejercicio surgen, construye textos, versos, poemas. Literatura experimental clandestina, la de Isla ve en el lenguaje una máquina y en las imágenes, metáforas y comparaciones los productos elaborados por ésta cuando se le somete a cierto tratamiento. No hay, en *Maquinaciones*, ecisión entre el espíritu del hombre y el lenguaje.

Para Isla el lenguaje lo es todo, incluso sustituto y sucedáneo de la experiencia.

Triviales, las *Maquinaciones* de Isla constituyen privilegiados ejemplos de ese humor involuntario y previsible, lento, reiterativo y machacón tan común entre quienes tienen una musa a la medida de su capacidad intelectual.

* Joaquín Mortiz, Col. Las dos orillas, 1975, 65 pp.

ORIGENES E HISTORIA DEL MOVIMIENTO OBRERO EN MEXICO*

de JACINTO HUITRON

por Jorge Velasco del Rincón

El texto que comentamos quiere ser una historia del movimiento obrero mexicano desde el trabajo indígena de la colonia hasta su claudicación —según el autor—, cuando desaparece la Confederación General de Trabajadores (C.G.T.) en 1931.

El autor, anarcosindicalista, fue cofundador del "Grupo Luz" de la Casa del Obrero Mundial y de la CGT. Según relata él mismo, se incorporó al trabajo asalariado desde muy joven. Ya en 1909, cuando laboraba en los Ferrocarriles Nacionales, ingresó a la Sucursal 5 de la Unión de Mecánicos Mexicanos. En Puebla se unió a los maderistas y no fueron pocas las veces en que fue encarcelado.

Huitrón es el prototipo del anarcosindicalista de fines del siglo pasado —sus hijos llevaban los libertarios nombres de Anarcos, Autónomo, Libertad y Emancipación— in-



* Editores Unidos Mexicanos, México, 1975, 320 pp.

capaz de entender que hablar de la emancipación inmediata de la clase obrera en un país tan atrasado, desde el punto de vista industrial, en 1910, era una auténtica quimera.

Los capítulos iniciales del libro tratan de la Colonia, la Independencia y la Reforma. Su posición ante la historia, consecuente con su anarquismo, liberal y jacobina, ve en el indio a una clase cuyo "coraje se agotó en la lucha contra el conquistador, y la voz de su rebeldía quedó guardada bajo los siete sellos de su silencio", aunque siente que, aun sin quererlo, "había en su interior una palabra que se insinuaba: Libertad" (pp. 51-52).

En la sección destinada a las organizaciones obreras del siglo XIX ofrece una amplia lista de publicaciones periódicas (aunque parece que sólo consultó *El Hijo del Trabajo*). Recuerda al Gran Círculo de Obreros y algunos de los artículos que más se conocieron en esa época (como el de J.M. González, "¡De rodillas, miserables!"); olvida, en cambio, el movimiento de Julio Chávez López (1869) y su *Manifiesto a todos los oprimidos de México y del Universo*, no obstante la mención de Plotino Rhodakanaty —foureriano y proudhoniano— y a Francisco Zalacosta, maestros de Chávez en lo que respecta al socialismo.

Al llegar al siglo XX, relata sus experiencias en el Primer Congreso Liberal de la República Mexicana, efectuado en San Luis Potosí en 1901, al que asistieron, entre otros, Diódoro Batalla, Ricardo Flores Magón, Camilo Arriaga y Librado Rivera, y que destacó por su actitud anticlericalista y su fidelidad a la Constitución de 1857. Otros capítulos de esta primera parte del libro se dedican a la fundación del Partido Democrático Independiente, los sucesos de Cananea y Río Blanco y, en especial, a la participación en la lucha sindical de los ferrocarrileros.

Es la segunda parte del texto la que convierte a este estudio en consulta obligatoria para el investigador: la historia de la Casa del Obrero Mundial (COM). Según el autor, esta organización representa el paso de las alianzas cooperativas y de las mutualidades a la organización propiamente sindical, o sea, a la ofensiva proletaria. Fundada en 1912 por el "Grupo Luz" y cuatro uniones de resistencia obrera, la Casa del Obrero —el "Mundial" se agregó hasta 1913— se inició como un "acto cultural" en el que participaban sastres, choferes y algunos tabaqueros. La primera represión fue sufrida un año después a manos del gobierno de Huerta, quien mandó asesinar a Serapio Rendón y clausura la Casa en 1914.

Hasta la caída de Huerta y la entrada de los Constitucionalistas a la capital en 1914, la COM se había mantenido al margen de la



revolución, actitud que, además de ser consecuente con la posición anarquista de no participar en política, obedecía a su creencia de que la revolución tenía mucho de económica, pero también mucho de política. Triunfó Madero pero no la revolución, decían. La apertura maderista permitió que se empezara a hablar de socialismo y de anarquismo —"el sindicalismo vino después"—, pero no hubo ningún cambio económico. Apareció Zapata: "revolucionario agrarista muy desinteresado pero no anarquista, ni siquiera socialista".

Carranza reconoce que la revolución tiene un aspecto económico: el agrario, por lo que declara que se expropiará parte de las haciendas, "no todas, y se darán a los trabajadores del campo pequeñas parcelas. Nada de socialismo o comunismo. El pueblo no entiende otro colectivismo que el rudimentario. El peón quiere un pedazo de tierra y nada más. El mismo Zapata me dijo: 'Eso de socialismo y anarquismo no lo entiendo'..."

Así, en 1915, los anarquistas, que habían rechazado las ideas sindicalistas de Pedro Junco Rojo, de la Confederación de Sindicatos Obreros, por haber propuesto la acción múltiple, se incorporan al constitucionalismo para combatir a Villa y a Zapata. Sin embargo, no obstante su afiliación al carrancismo, fueron consecuentes con el documento que trata de las "Ideas generales para la declaración de principios de la Casa del Obrero Mundial", escrito en el que se encuentra patente todo el liberalismo en que se apoya el anarquismo contrario al "socialismo autoritario" (marxismo). De este modo se inicia el conflicto entre marxismo y anarquismo, según Huitrón: "Para la concepción materialista de la historia, la sociedad se divide en dos clases... mas para la concepción libertaria del universo y del hombre, la sociedad es única, con opresores y oprimidos. Así, el campo de visión se amplía y permite la acción demoledora que está sobre cualquier lucha de partido, de privilegio y ostentación." Los comunis-

tas —pensaban los anarquistas— quieren, a través de la lucha de clases, llevar a la clase obrera a la toma del poder político, lo que representa la amenaza de una dictadura (pp. 249-251). La situación, en fin, no deja de ser un eco de la pugna entre marxistas y anarquistas, iniciada entre Proudhon y Marx y continuada después, más violentamente, en la 1.ª Internacional entre marxistas y bakuninistas.

El acuerdo entre los constitucionalistas y los delegados de la federación de sindicatos de la COM, se firmó en 1915 después de analizar las medidas obreristas del gobierno que incluían la jornada de ocho horas, el salario mínimo, la Ley del Trabajo de Cándido Aguilar, el reparto agrario y las leyes de restitución de tierras, hechos que se habían venido realizado en varios estados.

Sin embargo, después de fundados los "batallones rojos" y varias Casas en los estados, el 4 de febrero de 1916, Carranza clausuró la COM y Pablo González se negó a pagar sueldos atrasados. Por ello, en julio estalló la huelga general, a pesar de la amenaza de Carranza de poner en uso la Ley de 2 de enero de 1862, creada por Juárez, que prescribía la pena de muerte para los participantes en huelgas. Estos hechos permiten confirmar a Huitrón la tesis anarquista sobre el estado: "Así pagan los gobiernos de todas las latitudes y de todos los tiempos" (p. 293).

Los últimos 3 capítulos, unas veinte páginas, abarcan desde la fundación de la CROM hasta la claudicación de la CGT en 1931. Ya desde 1925 la debilidad del anarcosindicalismo se había vuelto patente. Sus últimas batallas, sostenidas en el IV Congreso de la CGT, fueron contra el "bolcheviquismo", los tribunales de Conciliación y la militarización escolar, y a favor de la jornada de seis horas y la escuela racionalista.

El anarquismo mexicano murió como los ancianos: recordando tiempos mejores y negándose a aceptar las nuevas condiciones de la existencia social.

U

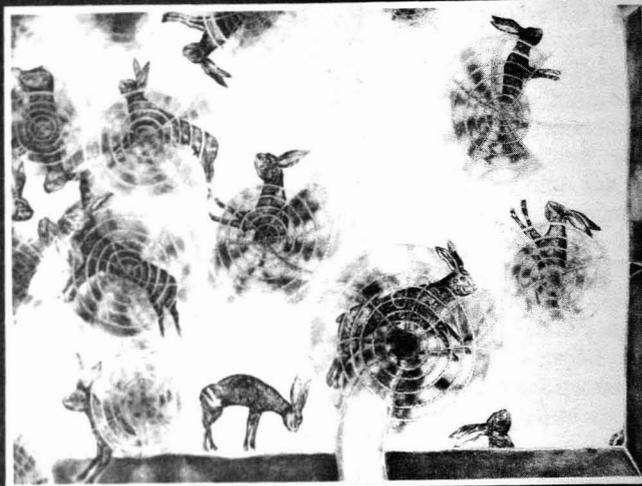
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO:

- *Thomas Mann: El problema del artista frente a la vida*, por Margo Glantz
- *Circulus vitiosus*, por Pierre Klosowski
- *El héroe sofocleo*, por Enrique Zulbarán
- *Trazo de un encumbrado simio institucional*, por Omar O. Hamín
- *García Márquez en México* (entrevista)
- *Payno, el novelista*, por Griselda Alvarez
- *Llorar por el vigilante*, por Maruxa Villalta
- *Poemas*, por Roberto Vallarino
- *Nerac*, por Oscar Zorrilla
- *Confusión*, por Magaly Martínez Gamba

DISCOS

VOZ VIVA DE MEXICO



RODOLFO HALFFTER ☆ BLAS GALINDO

VOZ VIVA DE MEXICO MEXICO NUEVO / UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

DICIEMBRE 1975 **72** PRECIO \$ 2.00

LA SOCIEDAD EN CRISIS
Y SUS REPERCUSIONES EN
LA VIDA UNIVERSITARIA

LORENZA DEL RIO
DE ICAZA



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL UNAM

LOS UNIVERSITARIOS

PERIODICO QUINCENAL
PUBLICADO POR LA DIRECCION GENERAL
DE DIFUSION CULTURAL • UNAM



Director: Margarita García Flores

Suscripción anual \$ 20.00

Dirección General de Difusión Cultural.

10o. piso torre de la Rectoría. Méx. 20. D. F.



EN **13** CANAL TELEVISION

LA ESTRELLA ES... LA FAMILIA MEXICANA

*al seno de cuyo hogar dirige una programación
variada, ágil y selecta,
con obras teatrales. . . cuentos y novelas de inmortales
autores nacionales y extranjeros. . .
musicales de alta calidad. . . biografías de hombres
y mujeres célebres. . .*

*deportes y noticias del país y del extranjero. . .
cuanto informa y divierte, comentado sobre el
momento. . .
logrando así que ella disfrute compartiendo una
diversión que, a la vez, ampliará los fundamentos
de la cultura necesaria a nuestro pueblo.*

UN NUEVO ESTILO EN TELEVISION



SERIE CLAVES

**JOSE
MARTIN-ARTAJO
FIESTA A OSCURAS**

NOVELA
263 PAGINAS ■ \$ 60.00

**PAUL NIZAN
POR UNA
NUEVA CULTURA**

ENSAYOS
218 PAGINAS ■ \$ 60.00

EDICIONES ERA

AVENA 102 ■ MEXICO 13, D. F. ■ 582 03 44



siglo
veintiuno
editores
sa

NOVEDADES

CUBA ¿DICTADURA O DEMOCRACIA?
Marta Harnecker (Coordinación y prólogo)

AMÉRICA LATINA EN SU ARQUITECTURA
Roberto Segre y otros

LAS PRUEBAS DE FUEGO
La crítica de las armas, vol 2
Régis Debray

LA GUERRILLA DEL CHE
Régis Debray

LA FORMACIÓN DEL CAPITALISMO EN MEXICO
Sergio de la Peña

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERÍAS
O EN: SIGLO XXI EDITORES, S. A.
Ave. Cerro del Agua 248, Tel. 550-25-71
México 20, D. F.

DIALOGOS

artes / letras / ciencias humanas

Número 68 (enero-febrero, 1976)

Carmen Orrego
Tres poemas

Jaime García Terrés
Exposición de motivos

Francisco Ayala
Incidente

Anne Freemantle
Contemplación y acción en Anne Hutchinson

Helio Jaguaribe
Cultura actual y nuevo humanismo

Rafael Catalá
La Heredera

Ramón Xirau
Dos elogios, dos lecturas (Paz, Fuentes)

Director: Ramón Xirau

Venta y suscripciones: El Colegio de México
Librería: Guanajuato 131, México 7, D.F.



Plural No. 52, Enero de 1976

Gordon R. Wasson / *El soma del "Rig Veda"*

Roger Caillois / *Picasso el demoleador*

Danubio Torres Fierro / *Entrevista con José Bianco*

José Emilio Pacheco, Guillermo Sucre, Roberto
Vallarino / *Poemas*

E. E. Cumings (antología) / *Traducción selección
y presentación de Ulalume González de León*

Libros
Letras, letrillas, letrones

EL PRESUPUESTO UNIVERSITARIO

Los criterios generales aplicados en la elaboración del presupuesto universitario para 1976 se basaron en las siguientes prioridades: la necesidad de mantener y consolidar la infraestructura de recursos humanos con que cuenta la Universidad; la obligación que establece nuestra legislación para revisar los salarios del personal universitario cada año y la de cubrir mayores honorarios a quienes obtienen promociones al cumplir con lo establecido por el Estatuto del Personal Académico; el incremento de la población estudiantil, y el mejoramiento de los programas señalados en las recomendaciones que el Consejo Universitario acordó.

También aparecen en ese presupuesto importantes modificaciones, tendientes a hacer más sencillo y ágil su manejo y control, a producir una mayor y más oportuna información para la toma de decisiones y a permitir cada vez más su uso, no como elemento contable de información de ingresos y egresos en el tiempo, sino como herramienta útil para una adecuada administración.

En la distribución del presupuesto, cuyo monto asciende a 3 780 millones de pesos, aparece un incremento mayor para el renglón de la docencia que para la investigación y difusión de la cultura. Esto no significa, empero, que se descuiden estas últimas en beneficio de la primera, pues ambas tuvieron incrementos muy superiores a los asignados para 1974 y 1975.

Con esto el presupuesto universitario para 1976, que recibió un incremento del 35.6% en relación al de 1975, permitirá que todos los programas en marcha continúen y que la Universidad cumpla de manera más eficiente con sus objetivos.



