

---

# REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

---

SOLYENITZIN: *Por Polonia*

ÉTIEMBLE: *¿Qué es un intelectual?*

SABATO: *El arte abstracto*

CASTAÑÓN: *Literatura y Estado*

---



*Nueva época / mayo de 1982*

**GACETA  
RADIO UNAM**



NOTICIEROS  
8:00 A.M.  
15:00 P.M.  
22:00 P.M.

AMERICA: 1970-1980  
UNA EMISION  
DISTINTA

TEMPORADA 1981  
OFUNAM

LA OPINION  
DE LOS SUCESOS  
SABADOS 20:00 HORAS

7 1/2 A LAS 8:30  
LA MUSICA A TRAVES  
DE SUS GENEROS  
SABADOS 20:30

ESTE DIA...  
CON ROLANDO DE CASTRO  
LUNES A VIERNES  
7:05 A.M.

CURSOS MONOGRAFICOS  
MARTES Y JUEVES  
8:45 HORAS

CONCIERTO MATUTINO  
LUNES A VIERNES  
9:30 HORAS



## Carmen Castillo

### Un día de octubre en Santiago

En este relato apasionante y conmovedor, Carmen Castillo reconstruye la experiencia de la Resistencia chilena en la clandestinidad: la caída de Miguel Enriquez, la tortura de cientos de combatientes, sus conversaciones con Andrés Pascal - dirigente de la lucha clandestina -, hilvanando los recuerdos en torno a una fecha, los fragmentos de una historia que no se puede olvidar.

**era**

EDICIONES ERA  
AVENA 102  
COL. GRANJAS ESMERALDA  
DELEG. IZTAPALAPA  
09810 MEXICO, D. F.

MEXICO, D. F.  
☎ 581 77 44  
GUADALAJARA, JAL.  
☎ 12 60 37

lo mejor  
de las artes



SABADOS Y DOMINGOS A LAS 17:00 HORAS EN  
**TVONCE**

# Vuelta

REVISTA MENSUAL / NUMERO 66 / MAYO 1982 / 60 PESOS



**Enrique Krauze**  
**Entrevista con Isaiah Berlin**

*Juan García Ponce: Reencuentro con Pavese*  
*Ernesto Sábato: Argentina hoy*  
*Rodolfo Pastor: Nicaragua mañana*

*Un cuento de Juan José Hernández*

## SUMARIO

Volumen XXXVIII, Nueva Epoca, número 13, Mayo de 1982

- Alexander Solyenitzin:** Polonia: La lección principal: 2  
**Arturo González Cosío:** Poemas: 4  
**Adolfo Castañón:** La literatura y el estado en México 1876-1910: 5  
**Hernán Lavín Cerda:** Bufones del espacio: 14  
**Héctor Libertella:** Nínive, 1853: 15  
**Frédéric Ferney:** El caso Etiemble: 19  
**Ernesto Sabato:** Sobre el arte abstracto: 25  
**Irleamar Chiampi:** Lezama Lima: la imagen posible: 29  
**Lelia Driben:** Entrevista a Carlos Cruz-Diez: 32  
**Emir Rodríguez Monegal:** La novela histórica: otra perspectiva: 36

RESEÑAS

LIBROS

- Gustavo Guerrero:** La crítica como aventura vital (*Inscripciones*, de Francisco Rivera): 41  
**Enrique Pezzoni:** Inmediatez y distancia (*Paisajes*, de Luis O. Tedesco): 42  
**Eduardo Milán:** Un novalezco lezamiano (*El rayo en tinieblas*, de José Vicente Selma): 44  
**Máximo Simpson:** El doble discurso sobre comunicación social (*Comunicación y transición al socialismo*, de Armand Mattelart): 46

MUSICA

- Juan Arturo Brennan:** Xalapa, Yamaoka, Foro: 49

### Universidad Nacional Autónoma de México

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

#### Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México

*Directora:* Julieta Campos

*Jefe de Redacción:* Danubio Torres Fierro

*Diseño:* Bernardo Recamier

*Corrección:* Lilia Barbachano / Edna Rivera

*Administración:* Carlos Angeles Medina

*Oficinas:* Avenida Universidad 3002, México 20.

Teléfono 550 52 15 ext 3045

El pago a los colaboradores se realiza en Avenida Universidad 3002, México 20, de lunes a viernes entre las 10 y las 14 horas.

Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el *Diario Oficial* del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar sencillo: \$ 30.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 60.00

Suscripción anual: \$ 300.00 (30.00 Dlls. en el extranjero).

---

# Alexander Solyenitzin

## POLONIA: LA LECCION PRINCIPAL

¿Cuál es la lección principal que se desprende de los acontecimientos ocurridos en Polonia? Durante los últimos sesenta y cinco años, la misma lección se ha prodigado con más o menos claridad unas cuarenta veces, pero los occidentales han hecho todo lo posible por ignorarla o por interpretarla al revés. ¿Qué de explicaciones escuchamos en estos momentos! Desde la ingenua indignación: "Le han echado a perder la Navidad a Occidente" (tal era el sentido de las preguntas que me hizo un periodista inglés), hasta un espejismo fantasmagórico: "Una junta militar de tipo latinoamericano apareció en Polonia para expulsar a un extenuado partido comunista." Eso sí que es gracioso: ¿intentar expulsar a un partido comunista instalado en el poder! ¿Cuándo, dónde y quién lo ha logrado jamás?

La explicación más elemental habla de una injerencia del exterior: "el Kremlin presionó a Jaruzelski." Pero si la presión ejercida por el Kremlin constituye una explicación suficiente, entonces ni el ejército soviético ni los miembros de la Checa, que atizan la presión, son responsables. Y tampoco nosotros, los nacionales de la URSS, tenemos ninguna responsabilidad, porque también a nosotros el Kremlin nos ha "presionado"... desde 1918, por medio de la Checa, de ejecuciones, hundiendo lanchas cargadas de seres humanos, creando campos de concentración para millones y millones de personas, exterminando a pueblos enteros en proporciones todavía desconocidas en la Historia de la humanidad. Objetivamente, podemos señalar que el Kremlin en una primera época recurrió también a una fuerza del exterior: los cientos de miles de prisioneros de la guerra de 1914 a quienes se les permitió hacer la ley en el extranjero. Es cierto que al comunismo nunca le ha repugnado apoyarse en una fuerza del exterior, pero es indigno e ilusorio contentarse con una explicación semejante. Si el comunismo se consolidó en Rusia, en Cuba y en Etiopía fue porque encontró suficientes voluntarios en esos países para cumplir con la tarea del verdugo, mientras que el resto de la población no supo resistir. Y por eso todos son responsables, — todos, con excepción de los que murieron en la resistencia.

"¿El Kremlin presionó?" Bien. Pero, ¿por qué Jaruzelski y la milicia polaca y el ejército polaco, todos ellos, por qué obedecieron? ¿Cómo se consiguió el Kremlin tan pronto más de medio millón de ejecutantes? Entre las cuarenta lecciones anteriores, la lección polaca postula una claridad particular porque estamos frente a una nación ejemplar por su homogeneidad, su unidad, su integridad, en fin: una nación tan sólidamente cimentada en el sentimiento nacional y religioso que se pensaría que nada podría dividirla. Y, no obstante, esa nación generó también el número necesario de ejecutan-

tes comunistas. Incluso es seguro que algunos de los polacos que hoy se indignan colaboraron en 1945 en la exterminación del ejército nacional. Así, también, es seguro que entre las víctimas de Praga de 1968 encontramos a muchos que, en 1945, trabajaron con entusiasmo para edificar el comunismo, burlándose de los que habían huido de la URSS.

Esta es, pues, la lección: el peligro que amenaza a la humanidad del siglo XX no proviene de tal o cual país, o de tal o cual nación, ni de un dirigente en particular: proviene del mal universal que representa el comunismo. Hace ya sesenta y cinco años que el comunismo realiza, prácticamente sin tropiezos, su marcha triunfal a través del mundo. Pero lo curioso es que no hay una sola nación en Europa que no esté dispuesta a adjudicarle a la URSS el adjetivo necesario de verdugo para, de inmediato, someterse enteramente. Tomemos a la República Federal de Alemania: está totalmente de rodillas, o casi, frente al comunismo, sin que para ello haya necesidad de recurrir a los dirigentes de la República Democrática Alemana. ¿Y Francia? Hace ya mucho que un partido por el que votan millones de electores actúa allí al descubierto y no esconde sus intenciones de proporcionar al comunismo mundial los líderes que necesite. Y, cuando llegue la ocasión, se van a encontrar muchos de esos líderes — más que en Polonia — en países como Italia, España y Gran Bretaña.

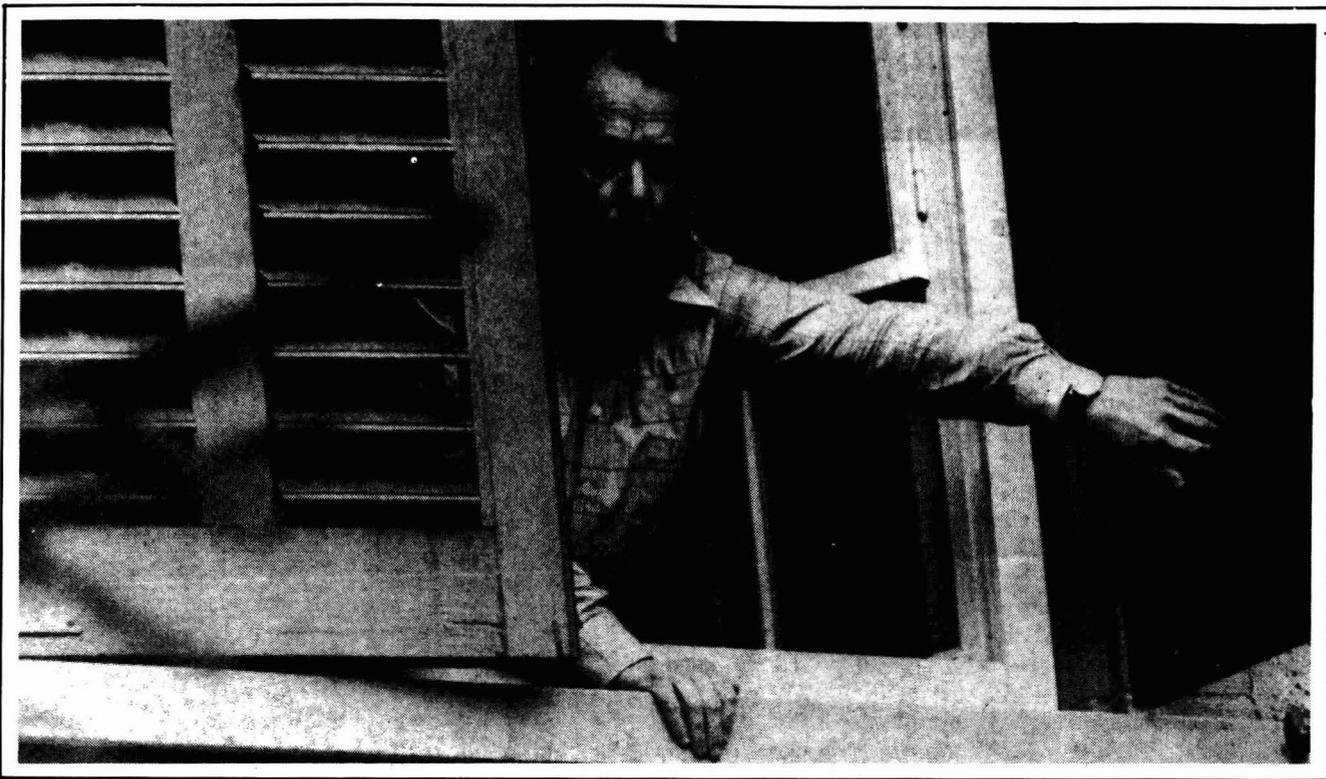
El hecho novedoso, entonces, no es "la presión del Kremlin", sino lo mal preparada que está la humanidad, lo excesivamente débil que se muestra para enfrentarse al comunismo. Esto es lo que rebasa y desafía a la inteligencia.

El hecho terrible no es "la presión del Kremlin", sino que la humanidad entera, todos nosotros, por razones que tienen que ver con nuestra debilidad espiritual, permitimos que nos hundan en la fosa que nos tiene preparada el comunismo.

Es demasiado fácil ahora expresar simpatías tardías por Polonia y esperar con ardor que los polacos se sacudan el yugo otra vez para detener así la marcha del comunismo por toda Europa. Pero entonces, ¿por qué en 1946 los aliados de Occidente empujaron con tal descuido a Polonia (y a Rumania también) para que cayera en las fauces del comunismo? ¿Qué tiene de novedosa la ocupación de Afganistán cuando Trotsky, en la cúspide de su poder, escribía explícitamente que "el acceso a Berlín pasa por Afganistán", mientras que, en Suiza Lenin había previsto en su programa de 1915 que su ejército revolucionario (que todavía no existía) entrara en la India?

Sí: el comunismo mundial representa siempre una fuerza exterior en relación con cada nación. Y la lección polaca adquiere un relieve particular porque incluso Polonia, con su pasión por la libertad, y con ese impulso de todo su pueblo por alcanzar la independencia, conoció la derrota. Ninguna

*N. de R.* Este ensayo se reproduce con autorización de *The New York Times*.



nación europea ha acumulado tal capacidad de resistencia. De ahí que el diciembre polaco suene a marcha fúnebre para esa Europa que, de 1917 a 1982, no ha sabido comprender la naturaleza del peligro que la amenaza.

En estos últimos tiempos nos regocijamos, para hacernos ilusiones, diciendo que "la ideología comunista ha muerto" o que ha sufrido un desastre. Pero no es cierto: arde todavía lo bastante como para conquistar al mundo entero: se lleva todo por delante. Brezhnev y Jaruzelski no son los únicos responsables de los hechos ocurridos en Polonia: comparten la responsabilidad con Deng Siao Ping, Pol Pot, Castro, los dirigentes de Nicaragua, Marchais, e incluso Berlinguer y Carrillo —sí, con ellos también, aunque enarbolean protestas públicas. Es sin duda su ideología lo que con su pesado caminar está pisoteando a Polonia. Y, hay que confesarlo, la responsabilidad alcanza también a los socialistas que, no obstante, protestan con vehemencia: no olvidemos que la ideología de todo socialismo se funda en el poder coercitivo del estado. Y tampoco nos equivoquemos: el movimiento de Solidaridad no está inspirado en el socialismo sino en el cristianismo.

¿Que la ideología está muerta? Antes de morir se va a encontrar el tiempo para derrumbar y conquistar al occidente entero y alimentarse con su sangre. La ideología comunista es una fuerza metafísica contraria a la naturaleza: actúa en contra de las leyes físicas, económicas, sociológicas. En lugar de reventar, como debiera, triunfa. Triunfa —repetámoslo— gracias a la debilidad de Occidente. La ideología comunista es capaz de sobrevivir a la URSS y a China comunista: siempre podrá encontrar en el planeta un suelo capaz de nutrirlo.

Hace ya sesenta y cinco años que, año tras año, mes tras mes, Occidente inclina su balanza siempre hacia el mismo lado: para caer y someterse. Varias generaciones de occidentales se entregaron a la comodidad mientras al este del Bug se mataba y exterminaba a decenas de millones de sus semejantes. Lo mismo sucede hoy: los pacifistas europeos, en su

extravío espiritual, se apresuran a meterle una zancadilla a los Estados Unidos, que parecen inclinados a oponer resistencia. Europa no desea contar con sus propias fuerzas y pone todas sus esperanzas en un milagro del exterior o en el éxito de las brumosas negociaciones entabladas con los comunistas.

Pero el milagro no alcanza nunca a las almas descarriadas. Las negociaciones con el comunismo jamás han sido fecundas para Occidente y siempre se han saldado con derrotas (hay dos excepciones aparentes: Austria se benefició con un gesto personal de Krushov y, en lo que toca a la prohibición de experimentos nucleares en la atmósfera, traduce más bien una reacción de defensa del planeta). Todas las negociaciones, desde Gênes (1922), pasando por Yalta y Helsinki, hasta las que se celebran actualmente en Ginebra, no han servido más que para engañar a Occidente y asegurar el éxito del comunismo. Vanas son, pues, las esperanzas actuales. La democracia occidental se aferra a ilusiones.

Es estar ciego creer que son saludables las negociaciones con un adversario sin corazón mientras la debilidad de Occidente, resultado de tres siglos de evolución europea, reside en sus propios cimientos. Porque la sociedad occidental, tal y como se manifiesta hoy en día (cada vez más consumidora, trabajando de mala gana, hedonista, con el núcleo familiar que se destruye, tentada por la droga, atea, y paralizada por el terrorismo), agotó su energía vital y perdió su salud espiritual. Tal como está no puede sobrevivir.

Y el socialismo, lejos de ser una solución, no es más que otra manifestación del mismo mal.

Por supuesto que los pueblos sometidos van a sublevarse aquí y allá, haciéndose en algunos momentos con una victoria que habrán de pagar con su sangre. Pero si funda sus esperanzas sólo en esa clase de respuestas, Occidente corre hacia su perdición. Así, las esperanzas de todo ser vivo en la tierra no pueden ser más que de orden interior: fortificar su propio espíritu, exaltar los verdaderos valores de la vida.

---

Arturo González Cosío

## POEMAS

### ESPIRAL DE HUMO

La sombra cubre  
las márgenes del río,  
la corriente se apaga  
sobre el ruido del agua;  
mientras del pozo brota,  
espiral de humo,  
la noche.

### EL OCASO

Las alas del mirlo  
cubren la tarde,  
el rumor del agua  
ronda la inmensidad;  
el ocaso esfuma la senda  
en los matorrales,  
deja ramas y pájaros  
a la deriva.

### LA ROSA

Inmóvil nave de aromas  
la rosa, ancla sus pétalos,  
después la brisa los mueve  
y la tempestad de rocío  
los desvanece.

---

Adolfo Castañón

# LA LITERATURA Y EL ESTADO EN MÉXICO 1876-1910

## NOTAS Y SITUACIONES

### I

En su origen moderno, el escritor europeo aparece como una figura engañosamente dividida por encontradas lealtades. Enciclopedista, hijo de las luces, heraldo conmovido de las razones seculares, reconoce su razón de ser en el juego tan pronto en, tan pronto contra, las instituciones establecidas y por establecer. Porque es un filósofo, porque sabe producir y hacer producir a las ideas, resulta un padre y un guía, un militante de las letras al servicio de la emancipación y, de refilón, un hombre encargado de llevar al estado escrito las nuevas tablas de la Ley. Mucho antes de aparecer como un pros crito, mucho antes de verse confinado a la torre ornamental, el escritor —firmando novelas, crónicas, ensayos, proclamas o poemas— se adelantaba como un faro capaz de orientarnos fuera de la noche oscura de la religión. Nacido y educado en América, el escritor sólo podía compartir con sus coetáneos y hermanos de sangre tales coordenadas declinándolas y ahondándolas. En cuanto americano, ejercería doblemente su tarea ilustradora y didáctica en la tierra insuficientemente conocida donde la liturgia católica apenas si recubría los rituales vestigios de hieráticas y crueles teocracias. Aquellas tareas ilustradoras y didácticas eran misiones de las que él mismo se había hecho cargo, enriqueciéndolas de paso con cierto espíritu de fundación: los arqueólogos del nacionalismo han señalado cómo éste resulta una importación, una criolla deuda externa del mismo género que el alcohol, la higiene y los pantalones. Como Philippe Ariès señala, el nacionalismo de los países coloniales se debe por entero a la emancipación de los colonos y sólo admite ser definido en términos negativos. El país colonial recién emancipado sólo es dueño de una 'historia' en virtud de la antítesis: el México Independiente sólo existe en la medida en que niega al México Colonial; digamos de paso que esa oposición entraña la supresión de la metrópoli colonial (España) y la reivindicación idealizada y 'elegida' de otras metrópolis y colonias (Francia): el escritor americano sólo podría decirse diciendo las verdades vivas de Francia en la lengua de una España necesariamente muerta en la memoria oficial. Hay nacionalismos y nacionalismos. De un lado, los nacionalismos culturales que pueden respaldarse en cierta herencia territorial; del otro, los nacionalismos políticos, los nacionalismos de Estado, surgidos de la colonización. Insistamos con Philippe Ariès en que este segundo tipo de nacionalismo vive una anti-historia, subrayando que debe la definición de su identidad a la existencia previa, el soporte ineludible de la colonia opresora pero también y sobre todo generadora y originadora. Si el destino de la identidad nacional está llamado a confundirse con el del Estado-Nación, la palabra México re-

cubriría algo más y algo menos que un país: una confluencia de minorías vencidas y vencedoras. Para soldar esa confluencia y legitimar a los ojos de aquéllas los triunfos de éstas se hace necesaria la nacionalización, vale decir que antes de aceptar al indio sin historia como nacional mexicano es necesario convertirlo en ciudadano, arrancarlo de la ignorancia, preológica y curandera para inscribirlo de lleno en la medicina, la higiene, la patria y la escolaridad. El calendario civil, el panteón nacional, los símbolos y actitudes nacionales sólo podían nacer, son el fruto de "una burguesía de juristas humanistas, digamos de una burguesía de intelectuales ayudada por la extensión del aparato militar", y la rapidez de la aparición y consolidación del nacionalismo en los países coloniales como el nuestro estaría en relación por demás directa con la aparición de esa burguesía de intelectuales, una aparición apremiada por las competencias económicas y la incompreensión de las grandes familias de terratenientes (Phillippe Ariès).

A la hora de crear la cultura nacional no se trataba tanto de articular modos de pensamiento para los indígenas que habían cambiado de tiempo sin cambiar de lugar (la Conquista y la Colonia representaron para ellos la institución de otra historia sobre la misma geografía) como de crear marcos de referencia apropiados para los criollos que, sin cambiar de tiempo, se habían limitado a desplazarse en el espacio; pero sobre todo se trataba de crear una cultura 'para los mestizos' cuya disposición era la del Estado nacional mismo: la ilusión de una historia recién comenzada era lo que importaba por sobre todas las cosas. Los escribas deberían crear en las letras, en prosa y en verso, en libros y en periódicos, un país hecho a la medida de aquellos que, teniendo la piel negra, debían preferir la máscara blanca, de aquellos que, llorando máscara adentro su negra condición, debían progresar ostentando solemnes la última moda. Sucursalización. La lógica quería que a un paisaje indígena correspondieran personajes occidentales y cosmopolitas y que a los personajes con atuendo aborigen correspondieran autores europeos en busca de un futuro para su pasado: son los soldados catrines de la *Clemencia* de Altamirano contra los indígenas sublimes de los imitadores criollos de Chateaubriand. La sed realista, la voluntad de denuncia, el impulso romántico y legendarizante, la concepción del escritor como detector de los espíritus prístinos del "pueblo", y como faro del porvenir, acicate del presente y freno del pasado se acordaban plenamente con las exigencias de la Historia en su inexorable progreso; sonaba la hora de la institución de las culturas nacionales y de los escritores-próceres, padres y guías, vigías de la razón y delegados seculares del poder espiritual. Así, aunque no se encontraran de manera directa e incondicional al servicio de los representantes de las instituciones, la cultura

literaria y las humanidades profanas estaban llamadas a consolidar, en el largo plazo y en la cuenta larga, los valores de una cultura occidental trasterrada y de un incipiente Estado-Nación prometido al Estado periférico.

No asombra que en las colonias recién emancipadas por las presiones de un nuevo régimen financiero mundial, los escritores, letrados, escribas y demás clérigos laicos (*grammatici certant*), se movieran al ritmo progresista de una misión: para hacer desaparecer a la provincia subsidiaria de un imperio es necesario decir al país en los términos de la nueva minoría dominante, decirlo en la primera persona de ésta, referirlo, traducirlo a los términos de ella, que sabe que es necesario emanciparse en las palabras e imágenes luego de haberlo hecho en las batallas y hechos de armas. Idisociable de ese ministerio creativo porque adánico es la tarea legisladora: sobre la palmaria, original pero indeseable, realidad colonial, sobre esas costumbres, intangibles de tan vividas, viene a yuxtaponerse un derecho (costumbre hipotética y deseable), una realidad jurídica llamada a reformar la presencia obstinada de la Colonia. Franco y anglocogitante, el escritor español arraigado en América, llámese criollo o mestizo, debe escribir paisajes feraces con una mano y redactar y hacer cumplir las nuevas leyes con la otra. A veces, ya pasadas las verdaderas batallas públicas y luego de violentas esgrimas con la letra, la impotencia o la susceptibilidad hasta pueden llevarlo a convertirse en duelista por motivos personales. Pasada la época heroica de los congresos constituyentes y de los romanceros nacionales, llega el momento en que el liberal abanderado de las luces debe renunciar parcialmente a la irrestricta militancia de la crítica con el objeto de consolidar en el plano de la cultura al Estado-Nación. Suena la hora de la tregua y de la restauración, de *El Renacimiento* de una siempre latente Unidad Nacional. Es Ignacio Manuel Altamirano quien, después de las invasiones extranjeras y las refriegas intestinas, toca el clarín de la reconciliación: "En esta pequeña república literaria no se concede el mando de la fuerza, ni a la intriga, ni al dinero, sino al talento, a la grandeza de alma, a la honradez. Hasta ese círculo literario no penetran las exhalaciones deletéreas de la corrupción; las modestas puertas de ese templo están cerradas al potentado, al rico estúpido, al espantajo de sable; y el corazón oprimido por las miserias de afuera, halla dulce e inmensa expansión en aquel asilo libre, independiente, sublime, en que el pensamiento y la palabra ni están espiados por el esbirro, ni amenazados por el poder, ni calumniados por el odio."

Era la época en que la República se restringía prácticamente a la de las Letras, cuando al Estado le preocupaba menos el sentido de lo que se producía literalmente que el hecho mismo de que se produjera, cuando la disputa de las letras podía reducirse a las querellas de un Estado que aún no acababa de instituirse y de una Iglesia que no se resignaba a dejar de prevalecer y alentar en las instituciones. En aquel entonces el escritor aún podía disfrutar de gran libertad en su calidad de fundador y reformador de instituciones. De ahí que al escriba liberal le atrajeran menos las revoluciones literarias que la emancipación política; de ahí que las herencias que nos ha legado sean más de política y legislativa índole que no de literaria y artística.

## II

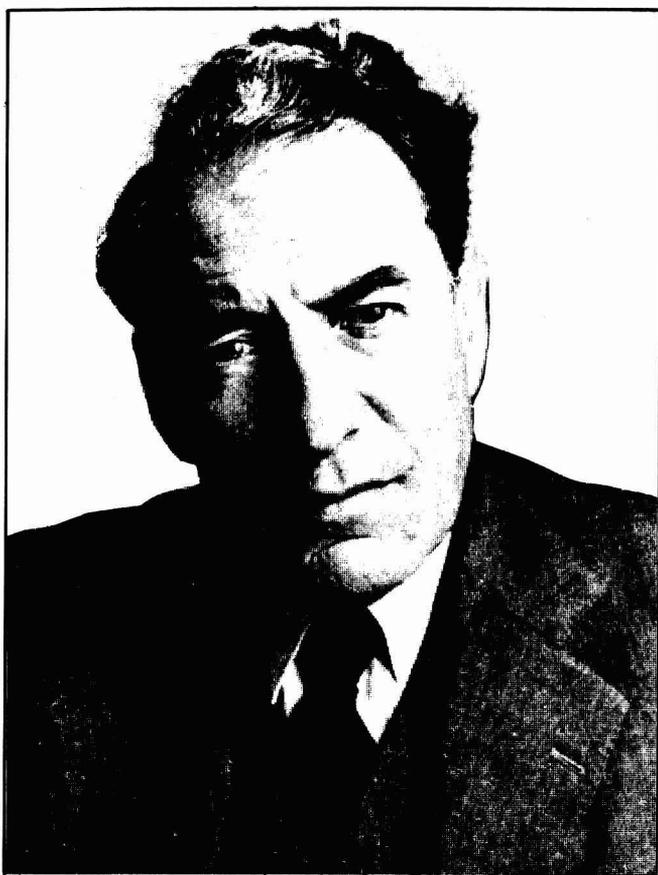
Hacia 1876, en la ingobernable república mexicana despuntaba el principio de un fin, empezaba a llegar a su término la

época de los inventarios más que menos heroicos. Poco a poco, sin prisa pero sin pausa, dejaban de ser necesarios los profetas. Los promotores de la Utopía debían poner manos a la obra y apartar la cabeza de la nube ubicua de la especulación legislativa. Si el escritor aún querfía pronunciar la ley, el futuro le enseñaría cuán necesario e inaplazable era el aprendizaje de un nuevo papel, a saber: el de aprobar, corregir, aplaudir, acreditar con su asentamiento las iniciativas del Estado encarnado en el Ejecutivo. Se trataba de un aprendizaje enojoso y duro y, sobre todo, demasiado largo para quienes carecían de esa vocación (v. g. José María Vigil). Para los escritores mexicanos del último tercio del XIX y principios del XX, la escuela del asentimiento duraría algo más de treinta años, fechemos tentativamente entre 1876 y 1910, y comprendería desde los rudimentos brutales de una 'educación elemental' hasta el tácito posgrado de un cinismo acomodaticio y malabar. 1876 representa el inicio del México moderno, mercenario, positivista y científico porque a partir de esos momentos irá quedando progresivamente claro que todo lo que no es ciencia, poder y dinero (el progreso es capital) sólo puede ser literatura, lirismo civil, mundano blablablá. 1876 inaugura el gobierno porfirista que apenas será interrumpido por el indispensable —se entiende que para Don Porfirio— General Manuel González. A partir de 1876, la vieja guardia liberal de los literatos se verá cada vez más y más desplazada en la práctica cotidiana de un Estado que, más a tuertas que a ciegas, ya trama su propia teoría desde las vanguardias subsidiadas de *La Libertad*, diario fundado por Telésforo García y animado por el pomposo, sutil, dicharachero y múltiple Justo Sierra.

A la heroica vieja guardia liberal le sucedería en esos nuevos tiempos lo que al propio Benito Juárez: sería exaltada, monumentalizada, puesta en el más alto peldaño solamente para ser neutralizada mejor. Una vez que las ideas fuesen puestas en lo alto de un pedestal, dejarían de ser armas para convertirse en adornos, o sea escondites y fachadas anticuadas, las entidades inmóviles que presidirían el altar de la religión nacionalista en el momento mismo de la desnacionalización y el utilitarismo siempre apátrida y profano.

## III

De esos agrios cursos en que el escritor fue viendo paulatinamente menguada su capacidad de intervención en la cosa pública existen las más diversas imágenes. Una de ellas nos muestra los comienzos de aquel aprendizaje, cuando el escritor aún ejercía con eficiencia el ministerio hablado y escrito de la oposición. Pero, así en el tono del cronista como en la atmósfera general que éste recoge, ya se deja sentir cierto declinio de su poder. El célebre episodio del Pago de la Deuda Inglesa o Convenio Noetzelin, como se le conocía, despertó la ira pública; marcaba una abierta contradicción con la política exterior liberal y nacionalista y por ende, representaba un indicio de la reconciliación por venir con los intereses extranjeros. Al mismo tiempo la reconciliación marcaba una fractura en el frente unido de la república literaria de la restauración y el renacimiento nacionalista. Justo Sierra se arriesgó a apoyar el Convenio. No menos fiel a sí mismo, Guillermo Prieto se opuso al ultraje. Con lucrativa malicia, Salvador Quevedo y Zubieta hace aparecer a Guillermo Prieto como a un dócil juguete entre las manos del pueblo a que da voz: "Un diputado septuagenario se había declarado en contra del convenio Noetzelin desde que fue presentado a



Martín Luis Guzmán

la Cámara. Se llamaba Guillermo Prieto, nombre popular, lleno de significaciones gloriosas. Para las mujeres y los niños significaba la poesía mexicana cantando coplas sandungueras al compás de nuestros fandangos; para la juventud significaba la poesía épica, la magistratura docente la oratoria del 57; para los hombres serios era la *ciencia económica*; para todos era lo más nacional de nuestra literatura, lo menos opaco de nuestra turbia política, lo más brillante de las figuras secundarias asociadas a la gloria de Juárez.

“La obra de oposición de ese anciano se hacía también en la calle y en la Cámara. Aficionado a la flânerie de las calles como Víctor Hugo, con quien tenía ciertas semejanzas de figura y de carácter, vagaba en México como el gran poeta francés en París. Cuando en los días de agitación por la *deuda*, encontraba a algún joven que por su aspecto equívoco y su libro bajo el brazo, le parecía estudiante, el viejo diputado se dirigía a él, le abría los brazos, le decía “¡hijo mío!” y lo excitaba a no dejar de prestar al empeñado debate parlamentario el concurso de su presencia y de sus demostraciones. “Sólo con ustedes cuenta la oposición. Ustedes nos salvan y salvan a la patria... ¡Esta tarde a la Cámara!...” Así hablaba el anciano a los grupos de estudiantes (...). Luego, el anciano se dirige a la cámara, asciende con dificultad las gradas que tiene que vencer para llegar a su sillón, pone en acción la energía suprema de su espíritu para dominar a su cuerpo decrepito que se inclina al reposo y al sueño, se mezcla en la lucha parlamentaria; no sólo rejuvenecido, sino también multiplicado, está en todas las partes de ella; en los incidentes que son las escaramuzas y en el curso principal del debate que es el centro de la lucha. Le llega su vez de expresarse ampliamente y fundar su voto de oposición y entonces (fue en el día 14 de noviembre), el anciano trémulo, en-

corvado, como agobiado por la doble nieve de su cabellera y de su barba, comenzó diciendo: “Permite Dios que al borde del sepulcro, cuando mis cabellos han emblanquecido haga oír mi voz en defensa de los intereses de la patria, en esta Tribuna, de la cual me tomo como de una rama para no ser precipitado en el precipicio...” Se va en seguida al análisis constitucional y económico del contrato de la deuda y cuando lo ha reprobado a la luz de ese doble examen fáltale de repente la voz y el aliento, sus piernas se niegan a sostenerle más, sus ojos se entrecierran acusando un síncope de las funciones vitales, por el inaudito esfuerzo que ha hecho, y cae vacilando sobre su sillón.” (Salvador Quevedo y Zubieta: Manuel González y su gobierno en México.)

Poco tiempo antes había tenido lugar otro episodio, esta vez significativo de las incomodidades que podía acarrear la promoción forzosa de los autores nacionales. ¿Por qué los escritores se empeñaban en meter las manos en la cosa pública cuando resultaba tan imperativa la producción de una literatura y un teatro nacionales? El proteccionismo estatal en favor de los dramaturgos del país fue uno de los actos políticos más agriamente recibidos entre los que decretó el ya popular Sebastián Lerdo de Tejada, jefe del estado mexicano hasta 1876, año en que se proclama el Plan de Tuxtepec. Expedido el 2 de septiembre de 1875, el Decreto Presidencial iba destinado a proporcionar cierto amparo financiero a las piezas dramáticas originales de mexicanos y decía a la letra: “El autor mexicano de una pieza dramática original, o el que traduzca o arregle para nuestro teatro alguna pieza extranjera, tendrá derecho el primero a un 25% de los productos líquidos en que se represente su pieza” (cit. por E. Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, T. II). La pobreza de nuestras letras puede medirse por la generosa concepción que el Decreto propone del Autor y que abarca desde el arreglista y adaptador hasta el traficante de las lenguas y el productor genuino y verdadero. La obligación que a partir de este decreto tenían los empresarios de dar preferencia a las obras de las nacionales encendió a la opinión pública. La jerarquización de las prioridades (¿cuál obra se pondría primero?) arrancó juramentos como “Maldita sea la protección de la literatura nacional si el Gobierno la sujeta a una humillación”. Pero tras el de la censura había un tema mucho más aparatoso y, desde el punto de vista oficial, mucho más incómodo: el fastidio de un público que pagaba con sus bostezos el proteccionismo a ultranza de los autores dramáticos nacionales independientemente de su calidad: “escribe comedias y sainetes hasta el mismísimo Pero Grullo, y el pobre público es quien paga el pato mirando con qué crueldad derraman los poetas cubos de sueño por el triste coliseo”.

La promoción de la literatura nacional, la consagración forzosa e instantánea de los autores indígenas, llevaba a un aumento del fastidio, pero cuando las letras —leídas, declamadas o actuadas— sabían despertar los intereses y pasiones en aquel impreparado público la promoción dejaba ver la otra cara, remoción y censura.

El domingo 23 de abril de 1876, Alberto G. Bianchi estrenó una obra teatral cuyo tema era el de la leva o reclutamiento forzoso, intitulada *Martirios del pueblo*. La función fue más que un éxito. El teatro, al decir del Cronista, se estremeció, rugió vivas y prodigó frenético su aplauso. Aun no caía Lerdo, uno de cuyos esbirros mandó a Bianchi al calabozo. Los ánimos siguieron calentándose en la república literaria, se habló mucho de represión contra los escritores, aunque,

como era de esperarse, no todos creyeron en las virtudes del Estado como crítico literario: "La represión a la prensa y la persecución a los escritores (...) a muchos dio inesperada importancia y los hizo aparecer como mártires." (E. Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, T-III citando a *El Monitor republicano*.) La obra de Bianchi se pronunciaba no tanto contra el Estado en sí mismo como contra las arbitrariedades de los facciosos que se lo disputaban en virtud misma de su debilidad. En resumidas cuentas, los *Martirios del Pueblo* solamente llegarían a su término cuando menguara la oleada de asonadas y pronunciamientos a que daba lugar la debilidad de un Estado liberal crecientemente impopular. El fin de los *Martirios del Pueblo* estaría en la aparición de un Estado fuerte y capaz de controlar las levas atrabiliarias. Y esa promesa fue la que, en parte, dio fuerza al militarista Plan de Tuxtepec.

#### IV

##### Los temas y las vetas

La posibilidad y la necesidad de ese Estado estaba dada por los comunes denominadores que rigen la situación de la literatura en los países coloniales recién emancipados. Los escritores, liberales y/o reaccionarios, compartían un mismo subsuelo de creencias: a ninguno se le ocurriría poner en duda la barbarie de los indígenas y los desacuerdos nacían sólo cuando se ponían sobre la mesa de debates los medios de terminar con ella. Desde este ángulo, no deja de ser estéril restringir los predicamentos de la literatura ante el Estado de la consabida querrela de la ilustración liberal versus el oscurantismo recalitrante del atávico conservador. Los escribas y literatos injertados en la tierra virgen de la Nación se inscriben dentro del mismo horizonte idealista e institucional: un verbo laico, aunque empecinadamente redentor, es el rasero de los hombres de letras y entonces como ahora solamente era esclavo el cadáver que no paseaba ninguna inteligencia. El péndulo que va de la literatura al Estado no sabría restringirse legítimamente a los desplazamientos de los ministros, empleados y tinterillos en torno al Palacio Nacional; tampoco sabría limitarse al recuento de los enfrentamientos que los escritores etablaron con motivo de esta o aquella decisión administrativa. Aparecen de manera tentativa cuatro vetas, acaso coordinadas, en relación con las cuales se pueden medir las vecindades y distancias que pudieron adoptar los representantes del poder espiritual en relación con las instituciones dominantes: 1) el problema central de la llamada educación nacional apareado con el concomitante de una identidad; 2) los diversos tonos que pudo asumir el humor en la vida literaria nacional como instrumento de crítica y transvaloración; 3) la evolución de lo imaginario colectivo encarnado en la moda que es moral (hábito=hábito) a lo largo de los años que nos ocupan; 4) las complicidades y enfrentamientos que se dan entre la sociedad civil y el Estado tal y como se ven encarnados en la ausencia de un público y en la condición del escritor condenado a la empleomanía, el patriotismo burocrático, el apolitismo y demás inscripciones del escritor como funcionario elegante y/o decadente subsidiado. Empalmadas y yuxtapuestas, trezadas como en realidad están, esas vetas difícilmente podrían ver desarticulados sus traslapes en un trabajo de tan corta extensión. Me contento con ofrecer algunas calas, un sintético muestrario de esos filones que definen en parte el largo plazo de nuestras letras.

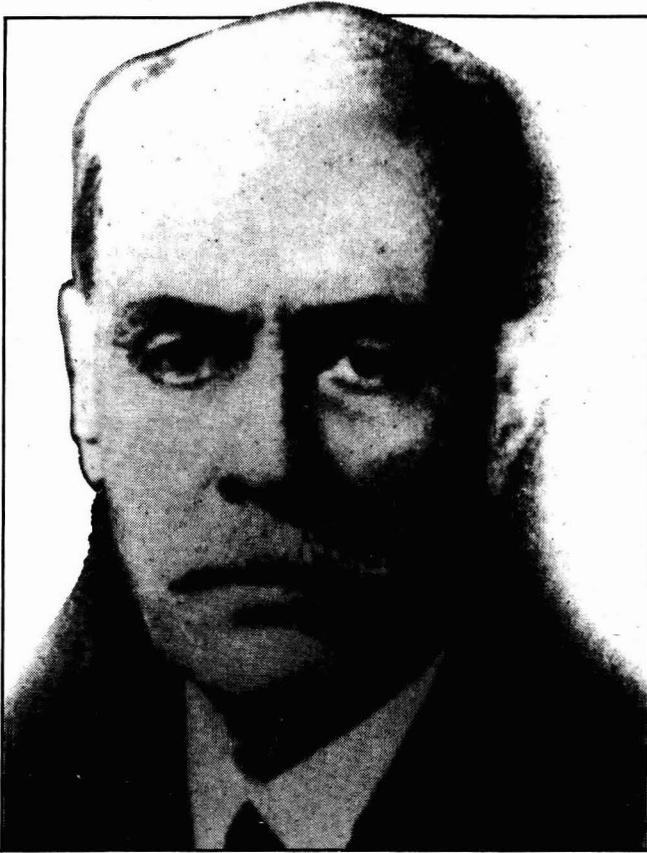
#### V

##### Justo Sierra: el escritor como magistrado y los orígenes de la difusión cultural en México

Justo Sierra, la figura que domina en sentido real y figurado este periodo, resume en su trayecto curricular la evolución de buena parte de la inteligencia que le fue coetánea. Hombre de nobles oposiciones en la lejana y juvenil esgrima periodística, jugador polémico que gradualmente se fue convirtiendo en árbitro, orador elocuente que siempre que decía decía la última palabra, magistrado humanísimo, abanderado convencido del Progreso rindió la prosa al servicio de un Estado-Nación que no dejaba de ponerse a sí mismo ante el espejo cada que se le preguntaba cuál era la opinión pública. Asombra en Justo Sierra la facilidad regalona con que pasa del lirismo al nacionalismo, la soltura indiscutible con que introduce el temblor subjetivo en el pensamiento oficial: de las letras patrias como escuela de virtudes a la política como ejercicio de varones virtuosos y de próceres desinteresados que se desviven por dejar su huella en el barro de que están hechos los pies de Leviatán. Sorprende en Justo Sierra la sinceridad arrabatada, quién sabe si prístina, con que el Estado-Nación hace su autoelogio. A lo que parece, no siempre había para Justo Sierra gran distancia entre la razón pura y la razón de Estado: la casuística de ambas se materializaría en el eclecticismo contundente del progreso, en una ciencia redentora traducida a beneficio tecnológico, en una lógica dizque positiva traducida a buena administración y en una creencia irrestricta en el Hombre más allá de cualesquiera de sus encarnaciones históricas y concretas. Acaso los estudiantes que alguna vez lo abuchearon por dar la espalda a los intereses populares, presentían en él al Porfirio Díaz de las letras mexicanas, pero quién sabe si afirmar tal cosa fuera menospreciar la dignidad conciliadora del Dictador y hacerle poca justicia a nuestro hombre de letras como político. No tuvo que esforzarse demasiado por hacer cada vez más suyo el papel de guía y de maestro y, de animar un periódico y alborotar un parlamento, pasó a presidir un ministerio, extensión inevitable de la cátedra. Al tiempo que rescribía y refundía las historias patria, clásica y universal siguiendo los pasos de éste o aquél Seignobos, impartía su catecismo estentóreo y, entre dictado y dictado, velaba por la salud financiera de "pléyade" de escritores y artistas. (De González Martínez y Salado Alvarez a Francisco Goitia y Julián Carrillo), para culminar su obra fundando una Universidad, organizando los festejos culturales del Centenario y patrocinando y animando la *Antología* conmemorativa de este.

Justo Sierra es el pionero de la difusión cultural; al practicar abiertamente su mecenazgo desde el Ministerio que presidía ("sí", se exculpa ante Limantour, "soy el hombre de los derroches y los donativos"), confirmaba la vocación pública del escritor en privado y, a su peculiar manera, apremiaba la profesionalización del creador sujeto a un mercado prácticamente inexistente.

Justo Sierra era "alto y grueso, con un rostro socrático y maneras distinguidas, era la adoración de sus amigos a quienes protegía generosamente" (E. González Martínez, *El hombre búho*). Aquella, su afectuosa familiaridad era "una de sus más grandes virtudes y la clave de su popularidad entre los estudiantes, principales autores, dígame lo que se quiera, de la merecida y larga fama del hombre, del catedrático y del literato". (F. Gamboa, *Diario*). Los escritores no eran menos responsables de esa popularidad, según deja claro más adelante el mismo Gamboa; (Justo Sierra) "está protegiendo de



Federico Gamboa

buen grado a los que en México nos diputamos por intelectuales, díganlo si no José Juan Tablada, Luis G. Urbina, Amado Nervo...” Para Rafael López fueron las épocas de su dorada temprana juventud “cuando el bondadoso maestro Sierra convertía el Ministerio en un Ateneo para dicha de los poetas famélicos y donde los provincianos nos topábamos con un Apolo compasivo en el Secretario particular (Luis G. Urbina) y con un citareda en cada covachuelista” (Rafael López, *Crónicas escogidas*). Acaso el mecenas Justo Sierra estaba persuadido de que “la vileza del oro sólo se depura cuando se arroja voluntariamente a los crisoles del dolor”, como poetiza en prosa el mismo lírico López refiriéndose a otro miembro del pináculo porfirista, don Joaquín Casasús. Pero el sol de esa generosidad también tenía sus eclipses. En el México finisecular era imposible abrirse paso en el mundo de las letras si no se contaba con el sésamo de una recomendación como la de Sierra o la de Casasús. Así lo recuerda Enrique González Martínez: un joven escritor provinciano llega a la capital con la cabeza llena de sueños sobre la camaradería literaria: las bohemias, las musas. Pero los compañeros eran más bien “rivales dispuestos a defender la pitanza que la Secretaría de Instrucción, más bien dicho Don Justo Sierra, prodigaba generosamente a los allegados” (E.G.M. *El hombre búho*), Una generosidad que, a decir verdad, se podía medir hasta en el régimen a que obedecía la distribución de los pronombres personales. Toño Zaragoza, un amigo provinciano de González Martínez, que ya conocía “la palabra final de la quimera”, despide a éste deseándole toda la gloria que en el Capital pueda conquistar y previniéndole con un “Aunque la gloria en México estriba en que Justo Sierra y Luis G. Urbina te hablen de tú”. El generoso Justo tenía su lado cortante para hacer honor a su apellido. En 1907 escribe en los siguientes términos a un profesor revoltoso al que había premiado con el ostracismo de una beca en el

extranjero: “Y la salvaré a la educación nacional de los adversarios exteriores que son en suma los de la civilización humana. Y la salvaré de los enemigos interiores, de *los que quieren dentro de la catedral hacer parroquias y levantar capillas*; yo admito veneraciones, cultos religiosos; me horripilan los fanatismos y las intolerancias (...). Estas parroquias son nuestro estado íntimo, son nuestro mayor estorbo (...). Sepa usted, nunca se lo había dicho, que su viaje tuvo por causa no sólo la fe en sus aptitudes, sino el propósito de evitar una disensión, un cisma...” (Justo Sierra, *Epistolario*, Sub. A.C.). Con todo, es más allá de sus consentimientos e intolerancias privadas donde se hallan las herencias positivas del prosista magistrado. Justo Sierra es el fundador de la difusión cultural en México, y no sólo por lo que en realidad hizo sino por lo que tuvo que batallar para hacerlo —un precedente cuyo estímulo no sabría desdeñar ningún elemento de la actual vulgarización culturalista. Justo Sierra no sólo es el Dios Padre a un tiempo benévolo y terrible que reparte viajes y prebendas. Apenas poco antes de que las huestes revolucionarias hicieran su entrada en la lujosa capital, Justo Sierra todavía se encuentra pleitando los dineros para que asista a un Congreso Internacional de Música el impagable Julián Carrillo; se ocupaba en lo personal de invitar a los artistas extranjeros, veía porque hubiese representantes mexicanos en los congresos y exposiciones internacionales.

Si alguna, la memoria que queda de las fiestas de celebración del Centenario de la Independencia Mexicana es la *Antología del Centenario* que, bajo su orientación, confeccionaron Henríquez Ureña y Luis G. Urbina entre otros, y que constituye una irónica prueba de que los lectores sobreviven a los dictadores. Búsqueda de instalaciones, alquiler de sillas y cortinas para el estreno en turno, bregas y mañas políticas para montar un escenario digno de las musas —he ahí una parte de la correspondencia de Don Justo, epistolario donde salta a la vista la práctica cotidiana del regateo, la fundamentación ideológica del indispensable Presupuesto que financia y mueve la organización de la cultura. En carta al subsecretario de Hacienda le alega la importancia que reviste para el país la presentación de las ruinas de Teotihuacán para el Congreso de Arqueólogos que pronto tendrá lugar dando de paso en el clavo de la tan debatida identidad nacional: “Para ustedes, hombres de las finanzas y de los fiscos, esto de la arqueología es asunto baladí y de poca importancia; pero para nosotros es lo único que caracteriza la personalidad de México ante el mundo científico: todo lo demás es lo mismo que existe en otras partes y está realizado aquí por extranjeros.” Y más adelante, en carta al propio Limantour, repite la idea, esta vez para defender a capa y espada el ejercicio del presupuesto que le toca ejercer a la Secretaría de Instrucción Pública y el proyecto siempre vulnerado de esa incógnita, la educación nacional: “Porque veamos a fondo las cosas, mi querido amigo; todo lo ha hecho aquí el capital extranjero y el gobierno en la transformación del país: los ferrocarriles, las fábricas, los empréstitos y la futura inmigración y el actual comercio; todo nos liga y subordina en gran parte al extranjero. Si anegados así por esta situación de dependencia no buscamos el modelo de conservarnos a través de todo a nosotros mismos y de crecer y desarrollarnos por medio del cultivo del hombre, en las generaciones que llegan la planta mexicana desaparecería a la sombra de otras infinitamente más vigorosas (...) y cuando dicen los pedagogos que el maestro de escuela hace el alma nacional, no emplean una metáfora; no, dicen una cosa rigurosamente cierta. Sin la escuela (...) todo cuanto se ha hecho por el pro-

greso material y económico resultaría un desastre para la autonomía nacional” (J.S. *Epistolario*). Y es con ese espíritu de adecuación a las realidades del país que propone la Universidad Nacional. Se trataba de organizar “un núcleo de poder espiritual condicionado por el poder político con el nombre de Universidad Nacional” (...) Aquí agruparemos unas pocas escuelas, altas, casi altas, les daremos un núcleo de gobierno tutelado por el poder público y una personalidad jurídica capacitada para adquirir y manejar dineros. Su espíritu, eminentemente científico y por ende absolutamente “laico” garantiza que “adquirirá el poder de amoldarse cada vez más a las necesidades de un país que manifiesta a las claras la resolución de educarse”. (J.S. *Epistolario*, carta a Miguel de Unamuno). Justo Sierra jugaba con fuego. Como alguna vez confió Torres Bodet a Alfonso Reyes, lo peligroso no es que la gente aprenda a leer sino que aprenda a escribir.

## VI

### De la empleomanía a la creación de un público: Para ubicar a Manuel Gutiérrez Nájera.

Federico Gamboa, “Micrós” y Manuel Gutiérrez Nájera son por demás representativos de ese México cuasi-moderno que fue el del Porfiriato. En página y libro propio gozaron padeciéndolas las facilidades y dificultades editoriales del subsidio. Se cuentan entre los representantes más perspicaces y conspicuos de lo que se ha convenido en llamar ‘la profesionalización’, expresión que traduce en última instancia el poder del escritor para sostenerse y mantenerse autónomo en el ejercicio de la inteligencia. Si pensar quiere decir ir más lentamente, muchos de sus contemporáneos pueden haber escrito mucho que no pensaron lo suficiente. Por supuesto, la profesionalización de que se habla aquí está lejos de ser la practicada por Juan de Dios Peza, “el héroe de cien banquetes, el que pronunció más brindis que pronunciamientos cuentan nuestros más aventajados generales, el que llenó de sonoras vulgaridades los álbumes de todas las niñas habitantes de segundo patio de los tiempos pasados (V. Salado Alvarez, *Memorias*), el mismo Juan de Dios que llegó a ser traducido al japonés y al ruso y cuyos *Fusiles* alcanzaron mayor victoria que los de Napoleón pues lograron entrar a San Petersburgo (*dixit* Duque Job). No se trata pues de esa profesionalización del escritor como comparsa cívica con o sin cartera que dio lugar a que en México se pensara “que el escritor no trabaja, que es una especie de holgazán destinado *ab eterno* a escribir en los álbumes de las niñas cursis y a abonar en las crónicas dominicales las excelencias de los ambigües elegantes” (Amado Nervo, *Fuegos fatuos*). La profesionalización del escritor no se refiere tampoco a oficios como el ejercido por el mismo Nervo cuando se encontraba al lado del Embajador don Juan A. Beistegui en Madrid, “quien era uno de los millonarios más conocidos de Madrid, recibía a los hombres y personalidades más eminentes de allá, pero lo ignoraba todo de México. Así, el trabajo de Nervo era el de un apuntador. Cuando un mexicano se presentaba en la legación, le tocaba a Amado Nervo informar a Don Juan quién era el visitante, cuáles eran sus nexos con Don Porfirio y Li-mantour” (V. Salado Alvarez). Tratáse evidentemente de otra profesionalización, la que hacía sentir la carencia en México “de un nivel intelectual que permita al literato pensar, escribir, y publicar sus producciones sin tener que ser empleado ni periodista ni agregado de algún rico”, pues, mientras no exista tal nivel, “no tendremos sino lo que tene-

mos hasta el día: jóvenes que escriben por el placer de escribir, de labrar esquisiteces y de esmaltar frases” (Amado Nervo *Fuegos fatuos*). Todos los aspirantes a escritor sabían que “el hombre debe vivir de otra cosa que de su cerebro” y optar por “dejar los frutos de éste para el progreso, para el adelanto del país” dándose tiempo en los ratos libres de “escribir para los que escriben” (A. Nervo, *op. cit.*). Los magistrados apenas tenían un rato libre y lo nacionalizaban: “La gran musa es la patria, demos el ejemplo de sacrificarlo todo a ella (J. Sierra, *Epistolario*). Escribir para el público representaba un desafío. Federico Gamboa, al igual que el clásico español, estaba consciente de que para escribir sujetos dignos de las orejas del vulgo antes hay que pedir perdón a sus tribunales, y, en una anotación de finales de 1903, aludiendo a los debates que causa *Santa* deja constancia de que “algunos de ‘mis mejores amigos’ han declarado que un libro así sólo debiera escribirlo un independiente y no un empleado como yo al que novela semejante quizá le cueste la torta” (F. Gamboa, *Diario*). Y, si no la torta, pudo haberle costado la no inclusión en los libros de texto, esa generosa inmortalidad del parnaso burocrático.

Dentro de estos contextos es Manuel Gutiérrez Nájera quien mejor representa, tanto en vida como en fama, la suerte del escritor decidido a profesionalizarse y a serse fiel a sí mismo en la lealtad a su público. El, a diferencia de los escribas que terminaron como próceres, no tuvo por esposa legítima una profesión respetable y por concubinas a la poesía y las bellas letras. Sólo tuvo una escritura, ejercida siempre más allá de cualesquiera tutelas institucionales. Y esa unidad de vida en obra lo llevó a sobrevivir desgastándose en las planas periódicas. Escrita entre el efímero consustancial a toda publicación periódica y la promesa de eternidad que quisieran encerrar todas las alegrías de la palabra poética, la prosa de Manuel Gutiérrez Nájera se hace cronista y, cronista, se recomienda lírica. Una prosa que describe un movimiento y que se contiene o, más bien que se pasea, entre una objetividad cristalizada en minoría y una subjetividad que, por lírica y afrancesada, será genuinamente pública y compartida, viva voz “nacional”. Pues, como se sabe, el manierismo, el afrancesamiento, la tan reprochada decadencia de Gutiérrez Nájera estaban lejos de ser dictadas por la ceguera a las demandas del público lector. Salvador Novo ha descrito con la exactitud que le es característica cómo una sociedad articulada por el afrancesamiento, tal la mexicana durante el eterno porfiriato, —régimen que fue hijo pródigo del efímero Imperio— exigía muebles e inmuebles, comida, espectáculos, vestidos y prosas en francés. A pocos jacobinos se les ocurriría nutrirse siguiendo las poderosas dietas recomendadas en *Los bandidos de Río Frío* y aun los personajes del nacionalista Altamirano tendrían más alimentos en común con los descritos por el Duque Job que con los consumidos en banquetes rústicos de *Astucia o los hermanos de la hoja*. Operas y maquillajes, divanes y *hors d'oeuvre*, crinolinas y Chablis —todo un repertorio a la vez concreto e imaginario, y tan encarnado como fantástico, cuya función era la de dar vestido cuerpo en las tierras salvajes de América a la entonces incipiente Nueva Europa mexicana. En prosa y en verso, se desvive Gutiérrez Nájera en la faena mágica y triste del periodismo y cuando la muerte lo despierta de su sueño reporteril sus lectores descubren que ayer y hoy está más vivo que nunca. Pocos escritores mexicanos tan populares: acaso esa popularidad se deba a la apasionada, eficaz perseverancia con que supo nutrir y aclimatar el sueño francés que tantos compatriotas soñaron despiertos en las postrimerías del XIX.



Manuel Sánchez Mármol

Porque fue minoritaria, no plebeya, su popularidad habitó como ninguna la creación de un público y hasta diríamos de una sociedad civil, de valores públicos independientes de la evaluación oficialista hasta donde esto es posible en países que deben su nacionalismo a la colonización. En esa tarea su originalidad creadora fue sobre todo la de un adaptador, la de un traductor, de actitudes y maneras, apropiador notablemente talentoso de la actualidad occidental en los surcos mexicanos progresistas. En su época, en los últimos dos tercios del siglo XIX cuando se van definiendo, ciñendo con creciente nitidez los campos encontrados de la sociedad civil y del Estado, por más que este llegara a confundirse con los rebaños negros de la buena sociedad y por más que aquella fuese algo menos que una utopía patrocinada. Se asoma en germen un público y un mercado, pues, como se sabe, en aquel dorado entonces la minoría ilustrada lo era en francés —no dominarlo era arriesgarse al analfabetismo funcional, como dicen hoy los expertos. El crecimiento del público iba escoltado por un fenómeno que acaso no sea tan singular ni exclusivo: la proliferación multitudinaria de las publicaciones periódicas más que menos subsidiadas. Selva mercenaria poblada en su mayor parte por gatopardos de papel. Hecizo pluralismo que se reflejaba tanto en la constancia fatal con que las mismas firmas aparecían en los más diversos periódicos como en la necesidad inaplazable de nuevos seudónimos que aquejaba a todos aquellos autógrafos. Anónimos, repeticiones, fusiles y refritos que proyectan su amenaza homogénea sobre muchas de las publicaciones de la época y que se antojan causa indirecta del olvido no siempre docto que cubre a algunos escritores importantes del entonces. Sin embargo, nadie sabía mejor que Manuel Gutiérrez Nájera que los autores nacionales no valen por mexicanos y patriotas sino sola y exclusivamente por su valor en cuanto escritores. A mediados de 1885, el Liceo Hidalgo discutía la exis-

tencia de una literatura propia de México. Por la recapitulación que Manuel Gutiérrez Nájera hizo de la polémica, sabemos cuán imperioso parecía a los escribas el establecimiento de una nomenclatura adecuada para referirse a los productos literarios autóctonos. Gutiérrez Nájera se oponía a la utilización indiscriminada del sello oficioso "Literatura nacional" pues, en su autorizada opinión, el adjetivo nacional se prestaba a confusiones (en las ex-colonias las confusiones son préstamos), hacía suponer que las letras producidas en México estaban obligadas a llevar inscrito, descrito, crónicamente pormenorizado el paisaje, la peculiaridad étnica, por decir así atmosférica, que rodea o emana de nuestras costumbres. Advertía Gutiérrez Nájera en su travesía admonición que el uso del adjetivo 'nacional' dejaba entender la movilización popular contra las invasiones extranjeras, y hacía presentir la decisión unánime de empuñar las letras como armas para echar al forastero conquistador de los lares patrios. En ese sentido, pero sólo en ese sentido, admitía Gutiérrez Nájera la existencia de una literatura nacional mexicana: algunos cantos del homérico Guillermo Prieto contra la anexión extranjera y ciertamente las coplas de ciego a que dio pie el de la Emperatriz Carlota. Había, si, una literatura mexicana porque éste era un país en el que habían nacido escritores que no habían podido sino expresar algunas de las atmósferas y realidades que envuelven esta geografía política y humana. Fuera de tales cualidades cuyo interés no pasa de ser eventual y episódico, los escritores del país solamente podían y pueden distinguirse por su calidad intrínseca por la excelencia inmanente de sus obras (M. Gutiérrez Nájera, *Obra crítica I*).

Duque Job, seudónimo elegido por nuestro autor, deslinda, así sea en lo nominal, una de las situaciones vigentes para el escritor mexicano a fines del siglo XIX. La primera imagen que hace surgir Duque Job es la de cierto enlace entre nobleza y teología, desposesión terrenal y poder espiritual. Duque Job es el príncipe mendigo y el aristócrata en harapos, el hombre superior que ha sido puesto a prueba por Dios despojándolo del sosiego y la salud, la jerarquía, la mujer, la familia, la herencia de los mayores y, en ese orden, los amigos. Duque Job lleva en su aureola operística un travieso retintín y, al través de sus resonancias bíblicas, concentra algunas de las situaciones que pueden ser las del escritor americano que escribe en las ex colonias y en la otrora lengua colonial: sólo, solamente una vez habló la Inspiración divina y, a pesar de todas las pruebas —ignorancia y vacío cultural— por las que hace pasar al escritor el reino prometido del Deseo vuelto literatura, éste continúa creyendo en la poesía y en las letras, y muere, se desvive entregado a su práctica. El Duque Job parece decir NO al mundo que lo rodea sólo para afirmarlo mejor en el SI perdurable de la poesía y la literatura.

### **Elegante el extranjero Apátrida la decencia**

Interesan las descripciones que hace Quevedo y Zubieta de las trifulcas a que dio lugar el pago de la citada Deuda Inglesa. El, como todo foliculario, resulta fidedigno en virtud misma de sus exageraciones y los subidos colores con que pinta la agitación pública producida por la discusión de ese pago de cuenta de lo que para él y sus contemporáneos significaba el liberalismo y la democracia, a saber: el desorden y el caos contra los cuales se recorta la consabida consigna de "menos

política y más administración". Según este cronista, el 8 de noviembre de 1884, fecha en que se aprobaría la autorización del pago había "tropa fuera de la Cámara", "gendarmería dentro de ella" y "agitación por toda la ciudad". El cambio de gobierno era inminente, los jóvenes hacían circular volantes contra Manuel González y el Pago de La Deuda Inglesa: "La nación agoniza, no le déis el golpe mortal; el General Díaz recibe un moribundo, que no reciba un cadáver". En el Parlamento, la aprobación forzosa de la deuda producía murmullos, campanillazos del presidente de debates, "un chubasco de gritos, imprecaciones, juramentos de indignación, epítetos denigrantes dirigidos a los diputados de la mayoría". La multitud ansiosa había agotado todos los argumentos en defensa de los intereses nacionales; "muchos diputados acariciaban los mangos de sus revólveres" y las galerías habían sido llevadas "al punto de indignación y tumulto de una plaza de toros". El encrespado mar de una siempre indeseable participación popular anunciaba naufragio "y el presidente (de debates) como un nadador desesperado que se lanza a la compuerta del estanque para tirar de ella y dar salida a las aguas en que se ahoga, levantó la sesión ofreciendo un cauce de salida a la multitud de las galerías, cuya exaltación ya no podía contenerse dentro del estrecho recinto de la Cámara (S. Quevedo y Zubieta, *Manuel González y su gobierno en México*). Largos años de liberalismo 'populista' y adulator habían arruinado la Autoridad desencadenando una premiosa participación popular. Era necesario cerrar las llaves que controlaban el flujo de la indecencia plebea y ceñir los mecanismos de la movilidad social imponiendo ese orden *par excellence* que es el de las buenas maneras. La escuela del asentimiento civil fue sobre todo, y en primer lugar, una escuela de la decencia. La política conciliatoria que habría de poner en práctica el General Porfirio Díaz redundaba necesariamente en adecentamiento y aristocratización. Francisco Bulnes hace observar en alguna de sus páginas el cambio que hubo entre la moda juarista y la de la época de Don Porfirio. Jacobino y puritano, misionero laico del estado secular, Benito Juárez se vestía con una molesta sobriedad, la ostentosa modestia de un funcionario puritano. Sus ministros, el laborioso Matías Romero a la cabeza, parecían predicadores metodistas y no secretarios de Estado. En el atuendo liberal iba un proyecto y una crítica, el desaliño era discreción en un país poblado de miserables. La política conciliadora de Porfirio Díaz se reflejaría en la magnificencia del aparato presidencial: las Cámaras dejaban de ser monopolio de una aguerrida minoría de notarios para dar cabida a los bien pensantes, notables y prohombres. Se reflejaba la política conciliadora de Porfirio Díaz en los zapatos de charol, en el casco prusiano de sus Dragones. El buen tono porfirista protestaba contra las complacencias populacheras del juarismo, pues ¿de qué podía servir la libertad si se era un bárbaro? En un país donde los hombres refinados y cultivados veían amenaza en las burlas hambrientas de los pelados, la defensa de la libertad, tal y como sería entendida por los prohombres del porfirismo, tenía que ser una defensa del buen tono y de la 'educación' entendida como higiene y como decencia.

Los testimonios que nos han dejado los escritores mexicanos de la época coinciden en la informulada identificación de las políticas antijacobinas del porfirismo con una guerra a los sudores literales y figurados de la participación popular. "El país" (incógnita de fácil despeje) ya estaba cansado de aquellos congresos ariscos del liberalismo donde se parlamentaban la madre unos diputados exaltados y sudorosos.

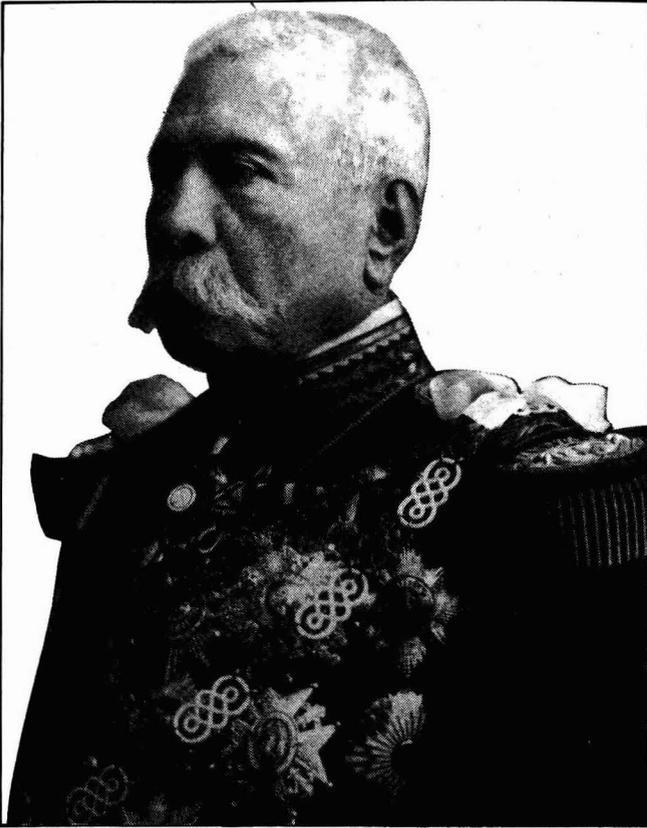
México sería moderno cuando se afeitara con las aguas de lavanda de la decencia: "Más el grueso de lo que ahora y entonces se llamaba 'representación nacional' era de personas decentes, de individuos útiles e incapaces (aunque muchos de ellos fueran mediocres y sus antecedentes resultarían turbios tras un modesto examen) de disparar tiros ni de cometer escándalos valiéndose del fuero. De uno recuerdo, hombre de gran talento, jurista eminente y brillante escritor, que por haber cometido un escándalo la tarde misma de las elecciones fue borrado de las listas, y no consiguió su entrada hasta el bienio siguiente. Otro estuvo en una comisaría, a pesar de su fuero y de su amistad con el vicepresidente, y no volvió más a la Cámara (Victoriano Salado Alvarez, *Memoorias*). Y en el *Diario* de Federico Gamboa calamos de qué noble y dócil materia eran los humanos sostenes del Parlamento porfirista: "Literatos de nota, médicos, abogados, ingenieros, distinguidísimos, *le dessus du panier*, han ocupado honrándolos y honrándose, esos sitiales que no siempre en lo pasado ni en lo futuro probablemente sirvieron de asiento a sujetos tan calificados en la mejor sociedad del país entero. Por eso, las sesiones son de buen tono y decorosas, cual conviene a cuerpo tan alto; no se oyen 'voquibles' tabernarios ni disparates de impreparados, analfabetos y zafios —el que no sabe hablar no habla y a quien la materia no se le alcanza se calla— no hay desenfundar de pistolas, ni tiros, mojicones o gritos como en tantos congresos de extranjería. Todo el mundo usa el jabón y el agua, se muda camisa y se afeita; todo el mundo practica, *velis nolis*, el respeto mutuo y vista franca en las grandes solemnidades. Se ha logrado podar a 'la sacrosanta democracia' de sus malas formas y sus peores pestilencias individuales y colectivas, se rinde culto a la decencia."

La descripción de Francisco Bulnes es muy semejante: "En vez de que los diputados y senadores fueran todos burócratas, generales, coroneles y abogados sin clientela, con excepción de diez o doce profesionales independientes y muy honorables, el general Díaz introdujo en las Cámaras federales y en las legislaturas de los estados representantes de la aristocracia de abolengo, de la plutocracia nacional, del alto catolicismo y de profesionales de gran posición social; y en la diplomacia, opulentos millonarios de educación refinada, capaces de satisfacer las más minuciosas exigencias de los protocolos. Dio respetable lugar en los gobiernos de los estados, en la Suprema Magistratura, en las Secretarías de Estado a representantes de la Industria, del Comercio, de la Banca, de la Agricultura, de la Ciencia, de la Literatura y del Arte, y de toda clase de cultura o potencia de lo elegante y de la distinción. Dispuso que los días de apertura de sesiones parlamentarias todos los miembros del Congreso asistieran en traje de etiqueta..." (Francisco Bulnes, *Páginas escogidas*).

## VIII

### Del sueño apolítico a la vigilia civil

El aseo simbólico del cuerpo parlamentario, aquella movilización disciplinada de prohombres elegantes que formó el brillante cortejo del porfirismo, traducía mucho menos el sereno aplomo de los jerarcas que el sopor en que caía la vida pública por excesivo respeto de las formas y jerarquías. Es cierto que el diputado asistía con puntual regularidad a las sesiones de la Cámara, pero, a semejanza del Ezequiel Montes recordado por Quevedo y Zubieta, "asistió grave e inmóvil al consejo, se sentó ante su pupitre a firmar casi maquinalmente documentos que apenas veía: se apareció en la tribuna parlamentaria a pronunciar discursos suaves como



Porfirio Díaz

un murmullo, y desapareció. No fue un muerto; fue una restitución de la sombra de un hombre al reino de las sombras” (S. Quevedo y Zubieta, *op. cit.*)

Frases que recuerdan el lapidario “y cuando despertó ya estaba muerto” que Alfonso Reyes escribiera en su fúnebre adiós a Manuel Sánchez Mármol, quien era “la comprensión y la tolerancia mismas, pero no creía ya en la enseñanza” a pesar de que “su lengua” fuese “una circunvolución de su cerebro”. “Voy a la casa de citas”, decía el mismo Sánchez Mármol al despedirse de sus alumnos rumbo a la Cámara de Senadores. Años después, con el mismo sentido de la empleomanía, Rafael López felicita a los electores de Efrén Rebolledo que, “haciéndolo diputado arruinaron su esperanza de progreso en el distrito correspondiente, pero en cambio le dieron los necesarios ocios para que escribiera hermosos libros”. De modo que si los jóvenes dotados de talento literario debían ponerse al servicio de una patria necesitada de hombres despiertos, éstos pagaban con la misma moneda durmiendo un sueño público indiferente y apolítico para vivir mejor las vigiliadas privadas del arte. Precisamente a nada temió más el Dictador que a los individuos resueltos a anunciar que *la vida no es sueño*, como años más tarde afirmaría un poeta italiano en la resaca de la posguerra. De ahí que las revoluciones literarias y en verso, “únicos alborotos que toleraba el malicioso caudillo de Tuxtepec” (R. López) fuesen consentidas y hasta fomentadas en la medida en que, satanismo y decadencia, no atentasen contra la disociación escolarizada del saber y de la acción, en la medida en que consolidasen la lucrativa compartimentación del saber que, gracias al positivismo, había decretado que de educación sólo podían opinar los especialistas y de la política los administradores. En privado, todos los sueños estaban permitidos: cualquier poeta desaseado podía creerse Paul Verlaine sin perturbar el orden. Pero al declinar la dictadura, el hambre

de saber y acción públicas ni siquiera estaba permitida a los escolares que tenían poco o ningún derecho a conmemorar sinceramente la Independencia o a entrar con los ojos abiertos en el panteón de los insurgentes. Un testimonio invaluable de Martín Luiz Guzmán deja aguda cuenta de la suspicacia con que fue recibida por las autoridades escolares la proposición de él y otros adolescentes de “conmemorar con discursos callejeros y una procesión de antorchas los fastos de la Independencia”. La proposición causó el estupor de los directores de las escuelas involucradas quienes se apresuraron a turnarla (“No hay nada malo en esto, pero tenemos que consultar”) al jefe del Departamento de Enseñanza Superior, Alfonso Pruneda, quien a su vez (“No, no veo razón para que tan simbólico acto no se realice, pero tengo que consultar”) la remitió a “otro venerado director de la educación mexicana, en aquel tiempo subsecretario de Educación Pública y Bellas Artes, quien también respondió, ‘no descubro motivo para oponerse, pero tengo que consultar.’ Y ocurrió así que, Justo Sierra, maestro de todas las generosidades y libertades del espíritu, auscultador del alma libérrima de su patria, hubo de consultar con el Presidente de la República si podían o no considerarse lesivos del orden y de la paz reinante en el país los discursos y la procesión de antorchas que los estudiantes querían dedicar a los héroes de la Independencia. Pero todavía hubo más. Don Porfirio, algo receloso al notar la simpatía de su ministro hacia unos jóvenes dispuestos a meter ruido, decidió decidir por sí solo y con pleno conocimiento de causa. “Tráigame usted a esos muchachos —contestó a Don Justo— para que hable yo con ellos.” Por donde, una luminosa mañana de azul y de sol, Don Porfirio Díaz recibió en la terraza del Castillo de Chapultepec a los organizadores de la manifestación patriótica. Uno a uno, sus compañeros y él (Martín Luis se refiere al niño que fue en tercera persona) fueron exponiendo los motivos y la intención del acto cívico que proyectaban, tras de lo cual Don Porfirio, que los había oído con escrutadora atención, consintió en lo que le pedían, mas no sin una advertencia. “Muy bien —les dijo— hagan su desfile y digan sus discursos; pero tengan mucho cuidado, mucho cuidado; porque hay en este pueblo atavismos dormidos que, si alguna vez despiertan, no surgirá ya quien sepa someterlos.” (Martín Luis Guzmán, *Academia*.)

#### Cotejos y consultas

Philippe Ariès: “Nationalisme d’hier et nationalisme d’aujourd’hui” Pierre Chaunu: “Reformes et Nations” en *La Table Ronde (Enquête sur le nationalisme)*. Núm. 147.

Paul Bénichou: *La coronación del escritor*.

Huberto Batis: *Índices de El Renacimiento*.

Carlos Monsiváis: *A ustedes les consta*.

José Luis Martínez: *La emancipación literaria de México*.

Ignacio Manuel Altamirano: *La literatura nacional*.

Salvador Quevedo y Zubieta: *Manuel González y su gobierno en México*.

Enrique de Olavarria y Ferrari: *Reseña histórica del teatro en México*.

Justo Sierra: *La educación nacional. Epistolario*

Manuel Gutiérrez Nájera: *Obra crítica I*

Victoriano Salado Alvarez: *Memorias. Tiempo viejo y Tiempo nuevo*.

Federico Gamboa: *Diario (1892-1939)*

Amado Nervo: *Fuegos fatuos*.

Enrique González Martínez: *La apacible locura. El hombre del búho*.

Rafael López: *Crónicas escogidas*.

Salvador Novo: *Cocina mexicana o historia gastronómica de la ciudad de México. Letras vencidas*.

Martín Luis Guzmán: *Academia*

Jaime García Terrés: *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen*.

Alfonso Reyes: *Obras completas (T.I, II, IV, VIII y IX)*.

Francisco Bulnes: *Páginas escogidas*.

---

# Hernán Lavín Cerda

## BUFONES DEL ESPACIO

(ALGUNAS MARIPOSAS)

### 1. LA GAVILANA

¿Agripina o Gavilana?  
Dios dirá si cisterna, nueva o nido.  
Surtidor invisible, similitud del pez  
¿O soberbiamente huevo?

Mudo muere el que te ve volar de día,  
Ciego nace el que te ve sufrir de noche.  
Desgracia de haber sido, no ser la diminuta.  
Tan descomedidamente tonta y lenta,  
Tan poco audaz por tan desmesurada.

Piérdete, ahora mismo, en el cielo de esta oruga  
Que todavía se arrastra sin saberlo.

### 2. METAMANDANA DIDO DIATÓNICA

Si de ti hubiese sabido el del favonio,  
El dueño de los doce tigres matadores,  
Seguramente al galope del caballo  
Hubiera venido a desmalezar esta trama  
De esmeraldas detrás del otoño  
De tus alas torcidas y brillantes.  
Si de ti hubiese sabido el del jardín fresco,  
El dueño de los doce toros ciegos,  
Seguramente hubiera cambiado tu bautismo  
Llamándote la del acuerdo en lo futuro.

### 3. MONÓLOGO DEL CAZADOR

Poder enervante  
De las Morpho Godarty.

Ciegamente  
Los ojos en el vacío de Bolivia  
Donde te busco sin ningún desequilibrio.

Locura del que no sabe  
Desde cuándo el humor del tabaco  
En ti se ha vuelto transparencia.

¿Pudor o poder enervante?

Estoy loco y lo estaría  
Por toda mi vida  
Tocándote las alas y sintiéndome burlado  
Con total condescendencia.

### 4. ERRANTES

¿Vigoroso el vuelo de las luciferinas?  
Más bien sedente, monacal, monárquica:  
Con sus tres alas nunca podría ser la velocísima.

Más bien centrífuga: del espacio al vacío,  
Del vacío al vértigo de vivir sin el oxígeno.  
Manduca Occulta: ¿dónde está el que te arrebató?

### 5. A ORILLAS DEL LAGO

En esta hora en que el amor  
Y el odio viven, fugazmente desaparece,  
Enloquecida como una semilla sangrienta,  
La virtuosa Cethosia Biblis de la India.  
Ella vuela con torpeza, anaranjada  
Entre los corazones de los asesinos  
Que limpian sus uñas a la orilla del lago.

Amaranto en la noche de la tenaz mariposa  
Y en sus dientes el sol de la desvergüenza.  
Perro de agua, yegua voladora, zorra  
Que hizo de todo el vuelo un escarnio,  
Pájaro, furia, soberbia  
Como la del borracho que hidalgamente  
Quisiera reírse del vacío.

### 6. DESDE LA ISLA

Isla de Bugainville: invisible  
Es el sollozo sobre esta piedra,  
Sobre su reflejo salvaje  
Adonde vienen a morir los hijos de Jonás.

Isla o ballenato de la discordia:  
El último de los tristes bufones del espacio  
No sabría que hacer en tu presencia.

Isla o cólera para la muerte del azul o el negro  
De la abominable Ornithoptera Priamus

Cuyo salto, cuyo oficio es de abeja mundana,  
Cuya certidumbre es como el vuelo del escarnio.

Isla de bugainville: invisible  
Es la huella de las aves carniceras  
En el vientre de la oruga.

### 7. ADELPHAS

Regresión de dios  
bajo los vellos de las Adelpas.  
Dios en su oruga, ciempiés de Dios  
Jugando al caballito.  
Sátira del Espíritu Santo entre los vellos  
Y las babas de las sedientas Adelpas  
Donde toda herida es virtud  
Blando el corte de los ojos,  
Torvo el blanco descubierto en el vacío,  
Blancura hasta que Dios  
Se llene inversamente en su desnudo.

# Héctor Libertella

## NÍNIVE, 1853



“A quí no puede hacerse un sitio al pie...” De cuantas frases se mal versaron de las traducciones de Sir Rawlinson, ésta fue la peor usada en los colegios de Europa. Por no saber cómo disponer de ella, algunos discípulos subieron la montaña con sus instrumentos y equipos de lectura, y cayeron en un pozo mortal. Des cifrándolo en número de diez a doce personas, a otro grupo lo imaginé sentado en los cómodos sillones de la Biblioteca Británica: no queriendo ni hallando cómo moverse de sitio en la frase, empezaban a dar vueltas en redondo con que aquí no hay ningún sitio que tenga pies, o bien allí de pie nadie ha sitio y acá sí.<sup>1</sup> Elevé mi cabeza sobre los ayudantes de Flandin: en una mesa recorrían ida y vuelta la traducción francesa buscando dónde estaba el error. Ellos tampoco querían traspasar los bordes de la frase y se perdieron así el beneficio de una pingüe salida a la montaña. Otros arqueólogos se despeñaron en la grieta de sus propias dudas: no pudieron a firmar nada al pie y son los anónimos que desconozco.

Y como si mi lar fuera el origen de sus errores, en mi hogar asistí a idénticos asuntos durante todo el tiempo de la excavación. Viniera el interés de los franceses o del mismísimo Sir Rawlinson, ellos buscaban por igual de dónde extraer jeroglíficos. Un servidor, Rassam, encontraba tablillas en la oscuridad, y aunque fueran de cochura frágil se las ingeniaba para coserlas y sacarlas unidas a la luz del día. Si digo verdad, en esas costuras siempre quedaban involuntarias fallas por donde los especialistas perderían el hilo. De los dibujos de guerra había gran cantidad y desorden. Tantas y como iban saliendo, las tablillas formaban un amplio mural sobre el piso y eran la joya perfecta, en el ojo de esos anticuarios... Al cabo de unos días, Sir Rawlinson pasaba por escrito el resultado de sus pesquisas, y revivía para sí viejos preparativos de guerra:

**Veo que antes de la batalla el Rey se poné a la cabeza de su ejército de cien mil caballos y los organiza con el mando de cada diez hombres para un oficial y para cada cien, mil y diez mil, respectivamente, cosa de que cada diez de los que mandan diez reciban sus órdenes de aquél que dirige cien aunque, de éstos, curiosamente, cada mil del que manda cien y cada cien de estos últimos de aquél que manda diez cerrando el círculo, para que nadie críe soberbia y aparezca sólo El con claridad absoluta en medio del zafarrancho.**

Lo único claro es que los europeos buscaban armarse de alguna certidumbre, tal vez para disimular la desconfianza

<sup>1</sup> Acá por pie y aquí sólo puedo pensar que traducen pie de página.

que les provocaban tan redondos cálculos. Y yo, que aquí cuento, era muy responsable del error general por haber entendido en su tipo y letra las instrucciones torcidas de los copistas: *usted, Rassam, debe sernos útil: saque los grabados y dispóngalos en el suelo a la redonda, para que no nos molestemos los unos a los otros con codazos.*

Así cumplía Rassam con los ingleses, fielmente: bien pronto hacía blanco en sus deseos como en eso los dislocaba. Del lado francés era un vivo modelo de la estirpe asiria: todo el día buscaban hablarme para descubrir de antemano qué añejas razones y qué trucos poner en sus estudios. En cuanto al turco Rassam, de tantas vueltas sobre su raza sólo tendría que repetir “¡aquí no puedo hacerme un sitio con el pie!”, para devolverlos con lo suyo. Algo había de ida y vuelta en ese intercambio: que también ellos me devolvían con lo mío y despertaban mi atención en sus trabajos, por más cómicos o confusos. *El arte del mirón*, diría de mí Sir Rawlinson, pues todo eso era para ellos, a poco que me perdiera en sus papeles: este mirón desorbitado, un comicón fundido en sus escritos. De allí que muy sospechosa se fue haciendo mi curiosidad, cada vez que los copistas leían los diarios informes de su maestro:

**Por lo hallado en los nichos 112 bis y 113 entiendo que en el combate todos avanzan juntos tal y como han sido situados, y quien se adelanta en su fila es castigado gravemente a menos que haya una fuga general, ya que en este caso una parte sigue a los que huyen y los matan con sus flechas mientras la otra parte combate con los que se quedan (?) creando así el caos y matando más de los que combaten que de los que huyen, con lo que pocos hombres sobreviven y estos pocos gracias a su fuga —involuntaria, porque reciben luego pena de muerte por desertores y nadie quedará para contar algo de todo aquello.**

De tal asunto no era Rassam culpable, esta vez, pero sucede que ellos levantaban los ojos desvariados de sus papeles y se encontraban de lleno con los míos, tan filosos por la avidez de saber algo que bien pronto se sentían amenazados por mi mirada de turco, y recelaban no salir con vida para contar algo de todo aquello.

Conocido el desastre de estos expertos, hacia las fiestas de marzo París les envió un aliado: el dibujante Flandin, encargado de fijar sobre papel el fárrago de dibujos de modo que los franceses se abocaran por fin a una sola interpretación. Si el interés por los asirios había nublado tanto los ojos, alguien debía atravesar esa nube con su mirada para rescatar de la tiniebla a los copistas. Y en esto, Flandin tenía fama de insuperable, como que decía venir de

la antigua Asociación de Asiriólogos, o por lo que se le alcanzó a escuchar en medio del festejo, también de la de Iriólogos, tan bien asociada: a lo mismo, pues una y otra cosa coincidieron en él cuando llegó y las dos casualmente con algo que los distraía ese día. Era una rara estampilla donde el Rey asirio aparecía sentado en el último anillo sobre el zigurat, y desde allí veía abajo nuestro desfile en su honor y decía: "a éstos la diversión los une, tienen piernas para arrastrarse ante mí, muchas manos para saludarme y dos ojos abiertos para ver, ¡y claro!, Yo soy distinto porque me en ojo: mi ojo que ve ve que todo lo aburre, el Ojo perfecto es el que no ve, yo no quiero ver nada salvo mis ganas de apretar bien los párpados y di vertirme en lo oscuro", mientras nuestra comparsa le desfilaba abajo con los hombros aplastados de monumentos y edificios, para que El gozara de lo suyo, y esta vieja escena empezaba a revivir en la lupa de Flandin, celebrando en carnavales su llegada.

Pero ya mismo instalo a este hombre en su lugar: el Club de Excavadores de Nínive, una suntuosa carpa en la cual se con fundían, por el corte, los terciopelos y el re pliegue de las lenguas: super puesto todo, de lujo. De forma que, como allí ensayaban anécdotas y chistes para descansar del trabajo, entre el aroma de los tabacos y el sabor del café turco también unos y otros cruzaban y deformaban sus argumentos para competirse. Casualmente había surgido una querrela en Kuyundschnik, donde tenían repartida la colina en mitades, la mitad norte excavada por los franceses y la mitad sur por los ingleses. Pues bien, esa misma semana de marzo, después de penetrar en terreno francés por galerías abiertas en secreto, el servidor Rassam se apesionó de magníficos relieves, saqueó el campo invadido y llevó todo a su casa dispuesto a probar el arte de la negociación, por juego... Para conquistar ese botín, Sir Rawlinson explicaba cómo había aceptado mi desafío: *llegué el primero allí y le di medio saco de té que me había traído de Londres y, tras haberlo mirado, me pidió otro diciendo ¡que un hombre no entra en una casa sobre un solo pie!, a lo que sólo pude contestar con mi ingenio picado. Salí y volví con sotana y me excusé ante él de que, siendo monje, no teniendo ni recibiendo ni usando nada precioso, no podía ofrecerle más té a cambio, porque habiendo renunciado a todo bien personal no podía ser portador del bien ajeno.* Con lo cual, efectivamente, así me con venció su oratoria, por cor té, y para aprovechar de paso ese té di a él lo que me pedía y para mí él me dio saco. Como justo resultado, mis hallazgos en los palacios de Sanherib y Asurbanipal —del lado francés de la colina— no fueron al Louvre sino calladamente a Londres.

**E**stos alardes y otros de tipo sexual, de los que hacían gala los ingleses en el club, vinieron a reunirse en Flandin ni bien tuvo en turno presentar su venganza. *A éstos les preocupará cómo descifrar tantas tablillas, y cuánto pueden significarles, según lo que adivino por sus costumbres. Ya contesto: que nosotros deberíamos ser más modernos y controlar el uso que se haga de ellas, que por el uso mañana nos daremos cuenta de su valor real.* De tal suerte se echaba la investigación, bajo un solo intérprete y un único método casualmente ajustado a los hábitos solitarios de Flandin quien, efectivo de mente, a los pocos días empezó a copiar tablillas y reliquias en rollos envaginados, para que los discípulos probaran el uso real que pudieran tener sus instrumentos. Hacia la tercera semana de junio él mismo violó la tumba de la reina Schubad donde, para dar una honda sensación de la cámara, vació varias momias de sus ricos adornos, colgajos de perlas lechosas, guarniciones de oro en forma de hojas, zarcillos en forma de media luna, incrustaciones de laminillas de conchas con dibujos de incisión en los labios del papel. Todo lo iba recogiendo con

tanto ardor que sus alumnos no podían resistir la contemplación quieta de esos dibujos, y ponían la mano en reproducir exactamente aquellos objetos para mejor verlos, y moverlos... Bolitas y agujas de oro, cajetas re pujadas, vainas de cuero con gotas espesas del lápiz lázuli: cuando esos originales quedaron clasificados para su envío equitativo a los museos de Inglaterra ya estaban todos acabados y henchidos en el almacén de los copistas franceses, de modo que de tanto disfrutar con duplicados se hizo doblemente embarazosa la situación de Flandin y discípulos, y terminó en una sospecha sobre sus verdaderas inclinaciones.

Como iba lento el trabajo estas noticias llegarían tarde a oídos de Sir Rawlinson aunque bien rápido al de sus discípulos, que buscaron tener trato directo en el Club de Excavadores. Y como demasiado se habían hecho las frases al juego y muy poca era su eficacia, todo lo empujó a revisar complicadas gramáticas para encontrar un nuevo sentido a sus deseos, y otro algo más complicado en lo que dijeran. En fin, *el arte del comercio está en el de la lengua y en ese oficio tenemos antigüedad,* decía Flandin dando su con versión del asunto en una sola frase, des dicha para los ingleses, pues cada vez que una reliquia se preparaba y sellaba para su envío a Londres, torcía el camino y pasaba a las tiendas francesas, donde sabían cómo trocar las viejas redes por las modernas hiladas en París. Tanto y tal sería, que el más grande mural en disputa —lleno de cacerías regias de leones— fue comprado finalmente por unas miserables monedas, y en ese intercambio hasta el propio Flandin se avivaba... en su papel de iriólogo: *¿quién es el estafado aquí?, porque no es poco lo que yo pago por estas cosas. Vean este mural. Es una trampa: hace siglos le pidió al ojo de su pintor que depositara en él ese objeto parcial que es la mirada, la cual sólo se dio en parte con el pincel sobre la arcilla para que yo ahora dé a luz la mía, completa, ante el ojo del pintor. En esa operación, es claro, el cuadro me está pidiendo Todo, salgo perjudicado, ¡y encima debo pagar para llevármelo a casa!*<sup>2</sup>

Con tanta utilidad duplicaban los franceses su codicia como reducían a mitad lo que no les servía. Para ilustrarlo todo, pronto bastaron pequeños fragmentos de un grabado o medias tablillas arrancadas a escondidas para que ellos lanzaran su imaginación a completar las figuras faltantes, imitando con demasiada soltura el trazado original de la línea. Creo que en esta operación de agrandar y achicar lo que importaba casi siempre era el tamaño de sus baúles, pues alguna vez los vi acomodando allí sus falsas figuras, y arrojando al aire fragmentos de originales que para ellos serían una molesta carga. De estas medias tablillas, abandonadas en el apuro, luego iban a dar triste cuenta los informes de Sir Rawlinson:

**Encontradas por casualidad y limpiadas que fueron por mí unas tabletas, vi allí una masa de dibujos con mutilados cuerpos. Ubicados unos con otros en sus respectivos huecos, parecen ser los legendarios kirguises, medio hombres monopédicos que iban siempre a la retaguardia del ejército. Por lo que ahora confirmo, apenas presentan aspecto humano, a no ser porque tienen un solo brazo con una mano en el centro del pecho, y un solo pie. Me parece que se colocan de dos en dos para tirar del arco y corren tan de prisa que los caballos no pueden atraparles. Corren sobre un solo pie, saltando, y cuando están cansados de correr avanzan sobre la mano y el pie, dando vueltas casi en círculo, y cuando están cansados de dar vueltas**

<sup>2</sup> Es forzada traducción, pues en los pliegues franceses se perdió la competencia: "Du regard, ça s'étale au pinceau sur la toile, pour vous faire mettre bas le votre devant l'oeil du peintre".

vuelven a correr en la forma de antes, así en molinete para que el grueso de la tropa amiga pueda identificar fácilmente a los enemigos heridos, que carecen de esa ventaja y cojean torpes sobre el terreno, y pueda darles muerte sin error.

Después Sir Rawlinson me comentaría a brumado: *vea, Rassam, por más esfuerzos que haga, no me explico cómo estos monstruos habrán venido desde tan lejos, pues Isidoro de Sevilla los ponía en los desiertos al sur del gran país del Chingis-Khan. De manera que, si mi información es, como siempre, infalible, sólo me queda pensar que las preocupaciones y el insomnio hoy me están gastando una pesada broma.*



**L**a anécdota precedente termina curiosa, pues tan estudioso como crédulo cayó en la trampa Sir Rawlinson que a continuación, y para esconder su vergüenza, hundió por varios días la cabeza en un párrafo sin que durmiera o probara bocado en todo ese tiempo, viniendo luego de no dados esfuerzos míos para entender qué le pasaba. Era la conclusión de aquella estampilla, donde nuestro Rey partía con su ojo a cuestas y decía: "este ojo me dio alerta y la otra mitad oculta la guardo para mi uso. Mi ojo es un molde vacío, ¡y perfecto!, porque el ojo vidente es el que no ve". Prolongando por esta línea su mirada, Sir Rawlinson releyó mil veces las palabras hasta donde lo permitieran sus ojos distraídos y, por la pura repetición, acabó agotándolos y agotando un punto más cuanto leía otra vez. Y aunque su triste aspecto fuera de duda, él iba a sorprenderme otra vez pues al quinto día, por el principio de aquella frase, me dio alerta, entrevió en su mitad oculta que alguien se guardaba medias cosas, con sus expectativas llenó luego el molde vacío, ¡y perfecto!, "porque el ojo vidente" le hizo e vidente la solución del problema: que alguien lo había estado engañando sin que él viera cómo ni en qué momento, pues tampoco comprendía esa rara dis tracción de palabras. Así llegó a sospechar que los franceses guardaban algo para su uso, y esto lo confirmó incrédulo: abandonó por fin el párrafo, llevándose como testigo penetró él mismo de noche en sus tiendas y quebrando un brazo en sus baúles, como los legendarios kirguises, descubrió allí las medias tablillas robadas, de donde no nos alcanzarían uno ni los dos pies de cada uno para perseguir por todo el campamento a los culpables.

**E**s todo en cuanto a aquel escándalo, y termino en él mismo porque luego todos volvieron al trabajo. En cuanto a los copistas, ya devuelvo las manos a sus cuerpos y las re pongo en sus lugares: también yo quiero pintarlos con mi mejor pulso. Triunfante como estaba la des-

confianza, ellos se acomodaron a detalles por extremo ilusorios para no ser engañados en realidad. Y eso aumentó su desamparo. Y en cuanto al turco Rassam, tanto creció en protección sobre todos esos perseguidos que ya estaban dispuestos a regalarle con los atributos e historias que producían sin cesar. Agazapado junto al fuego, leía yo de noche lo que graciosamente me otorgaban a cuenta de mi pueblo: invenciones de grueso caletre que pasarían por ser un manual obligatorio en los colegios de Europa. Y como tamaña responsabilidad me tocaba durante la noche, durante los días siguientes prefería yo mismo retocar tablillas o rellenar las pinturas de guerra, antes que dejarles huecos por donde volvieran a poner los ojos en blanco. Todo lo cual fue otra imprudencia, porque ellos perdían de vista el objeto auténtico de sus estudios y se demoraban en las figuras piadosamente fraguadas por mí:

**Parece que antes de trabar lucha confeccionan figuras de cartón y las ponen sobre los caballos. Al frente del ejército van los cautivos, algunos de ellos y cantidades de estas figuras que desde varios lados distintos encierran y hostigan al enemigo para que, por muy numeroso que sea, se sienta rodeado por todas partes y crezca con fusión de tales figuras, desdoblándose o doblegándose fácilmente y siendo perseguido y matado en doble número aun que en el propio combate, sin que de ambos lados importe derribar ya sea a enemigos, cautivos o figuras de cartón, pues estas últimas son fácilmente duplicables mientras los primeros quedarán reducidos a la mitad, y si unos pocos consiguen vivir valen a su vez de reemplazo por los muertos, y las figuras de cartón por ellos, de modo que ya no nos preocupa saber quién es el vencedor sino cómo y en qué número se han traspasado de un bando al otro los combatientes, y por qué rara operación.**

De esto se hace evidente que eran ellos quienes se estaban traspasando con su propio modo de leer, por mejor ánimo que tuviera yo en avisarles el sentido de lo que veían.

Y a propósito de sus métodos de lectura, allí sí que "nadie podía hacerse un sitio con el pie". Colgados en cornisas sobre el precipicio, todos deseaban volver a sus cómodas bibliotecas. Con la ayuda de complejos instrumentos alargaban por telescopios sus ojos y los ajustaban con lupas, y así andaban sacando inscripciones de la roca. Es famoso en Behistún el lance que tuvieron Sir Rawlinson y Flandin, pues descubrieron una historia común de tamaño colosal: palabras esculpidas en nichos a seis mil pies de marcha sobre el fondo del valle. Para empezar el hilo de lo allí contado, ambos debieron desgarrarse y trepar sucesivos escalones de más de un metro de altura cada uno, apoyados en la montaña sobre su lado izquierdo mientras con el brazo derecho manejaban a un tiempo el lápiz y el libro de notas. En aquellas posturas inverosímiles cualquiera se olvidaba del peligro. Retomando la historia común por los largueros de su escalera, que eran desiguales, colocaron el más largo sobre los extremos y se agarraron a él con cuatro manos. Después por el de abajo comenzaron a cruzar la profunda grieta donde hacían un vértigo las inscripciones, y pudieron llegar a un descanso casualmente preparado entre dos de aquellas frases. La conclusión estaba escondida en un sitio inaccesible. Sir Rawlinson trató de distinguir las primeras letras con ayuda de unos catalejos, y falló, de modo que para acercarse a los últimos párrafos cruzaron por fin a una distancia de seis metros agarrándose con las puntas de los dedos de manos y pies, y llegaron a la pared interior donde estaba cavado el

punto final. Un último problema los aquejó allí, pues en sus forcejeos se había despeñado un bloque de piedra con relieves necesarios para entender la firma, y la fecha... Haciendo equilibrio en el vacío, primero sobre un pie y luego sobre el otro, Flandin descubrió en la argamasa del piso unos signos sobreimpresos, y a continuación Sir Rawlinson sacó un espejo y empezó a copiarlos del revés al derecho, mientras abajo todos los observaban con la respiración contenida. Cuando bajaron, lo principal en sus cuadernos era la historia de tan dura competencia, contada línea a línea de modo que se supiera "a qué castigos deben someterse quienes buscan aquí el placer de la lectura".

**D**e otros métodos daré cuenta sólo a medias, pues empiezo a sospechar que todos estos... eran bastante... para resolver sus problemas, y que ahora mismo, al querer hablar de sus esfuerzos, me estoy haciendo tan... como ellos, lo cual me da vergüenza. Así también yo iba a esconder en algunos sitios su fracaso, dejando borraduras y emulando al pie de la letra el estilo de ciertos gusanos. Por donde llego casualmente a lo que más me divierte: a veces sucedía que pequeños roedores habían atacado las tablillas haciéndole gruesos chistes a los copistas. En Nínive se los contaba de muy distintas clases: unos se limitaban a dar un rodeo a las tablillas, otros no se dejaban engañar fácilmente y las iban devorando, lo que producía limpios agujeros entre palabras, y otros causaban el mayor perjuicio pues recorrían la superficie mutilando líneas enteras, hasta que la tablilla terminaba por quedar como la parte interior de una corteza de árbol, cavada en espiral de modo que copiando alternada una frase con la tercera se alcanzaba más rápido el error. En fin, tanta sutileza debió aplicarse que todos inventaríamos otro feliz método. Digámoslo así: allí en los huecos o blancos importaba saber cómo ellos leían lo que mi pueblo *no había dicho*, y aquí en sus traducciones cómo yo descubriría, un poco por todas partes, lo que estos tremendos... jamás creían haber puesto.

**E**L SITIO A LAS FORTALEZAS. Si digo cómo enfrentaron el tema digo también cómo lo reemplazaron ellos mismos. Limpió Sir Rawlinson las tabletas encontradas por mí y enumeró los instrumentos allí registrados, con los ojos encendidos: máquinas, flechas, fuego en bolas, cosa de mostrar energía en su recuento. Dispuso Flandin la ubicación de los grupos y buscó cubrir en su dibujo toda las estrategias: alrededor de la muralla asiria, y distribuidos de tal forma que unos sustituyeran a los otros para no dar descanso al enemigo. Después la acción tenaz: el bloqueo a las guarniciones para que nadie pudiera entrar o salir, y el embate violento, de día y de noche, de modo que por ningún lado pudieran escaparse sus órdenes de trabajo.

**Si todos estos procedimientos no tienen éxito, y si la ciudad amurallada está sobre un río, lo colman o cavan otro cauce y sumergen a la ciudad si les es posible y, si no lo consiguen, cavan minas bajo ella y entran armados, por bajo tierra: cuando han entrado, una parte pone fuego para quemarla, mientras otra lucha contra la guarnición para destruirla.**

Con las armas que se habían traído, desde la fortaleza de su método atacaron a continuación el tema, lo que les permitió sentirse más seguros en el juicio y más protegidos en lo suyo. Pero cuando llegó el momento del asalto final hicieron

sus frases un tirabuzón, y en esa torcedura se perdieron fácilmente unas y otros sin saber por dónde atar los cabos para recuperar, al menos, el sitio respectivo:

**Si de esta forma tampoco les parece vencer, triangulan tropas y trincheras del través para no ser hostilizados frontalmente de uno y otro lado, y se mantienen en regla durante muchos años, a menos que se les cruce otra escuadra en diagonal, en cuyo caso resisten y hacen un giro de setenta y cinco grados para no ser expulsados (!), sin que nadie sepa dónde ocurrió este cambio de sitiador a sitiado...**

Exasperados con sus propias armas, si no cuento mal un día me pareció verlos destruyendo escuadras, transportadores, algunos compases y todas las reglas de trabajo que tenían.

**Y** bien, leyendo de corrido sus informes asimismo entraba yo en el desliz, pues sin saber cómo ni en qué momento re acomodarme, cuantas cosas son sacaban de mí me ponían fuera de lugar. E igualmente, sin que dieran cuenta alguna del asunto, tal como habían llegado el día de su Navidad todos desocuparían el sitio, abandonando la tierra llena de pozos y rajaduras: un basural. Tan tartamudo iba a quedar Rassam que al instante, y para despedirse, Sir Rawlinson se de volvió por un minuto, a su método cortés, y gritó desde lejos: *nosotros re partimos ya, los objetos, y usted, Rassam, se queda con la enseñanza. Aprenda, pues: que para resucitar y avivarse los pueblos pueden usar de sus muertos, y hacerlos valer en el intercambio*, mientras sólo dejaba en Nínive la visión de los sarcófagos vacíos y las montañas descascaradas. En cuanto a Flandin, él apiló sus bocetos inservibles en la puerta de las letrinas, y para no ser menos agregó con un guiño: *proceda usted con estos papeles, y hágales lo suyo, que a todo se le da uso. "El arte del anticuario..."*, pensó Rassam, y buscando la manera de cumplir con tales consejos allí mismo se obligó a amarillar esos papeles, creyendo hacer buen uso de su entendimiento.

Y como al irse todos del lugar se estaba yendo mi única historia real, decidí esto, pues: que yo debía re tenerla entre mis manos para darle algún fin. De modo que un servidor, Rassam, tomó estos borradores y los llevó a lo alto de los pudrideros, donde en otro tiempo los buitres habían hecho su faena sobre el cadáver de nuestros enemigos. A continuación los unté con lo mío, como me pedía Flandin, y los dejé secando allí arriba, así por tres días seguidos para eliminarles su olor. De vuelta al pie, con mucho pulso cepillé la superficie y los sometí a la humedad de estos sarcófagos, para ablandarlos un poco. Al sexto día acomodé los rollos en unos nichos donde los gusanos pudieran dejar su huella, de modo que la dificultad de lectura volviera más auténtico el documento. Oscurecí luego los ojos, como hacía nuestro Rey, apretando bien el párpado y de pronto los afilé para leer rápidamente todo lo escrito, re cortando mil veces las palabras hasta di vertirme y vaciarme por entero en ellas, de donde resaltó más la acción de los gusanos y el color de las páginas amarilleadas por mi propia... Por fin, para imitar un verdadero original, regresé estos papeles a lo alto de los pudrideros y allí arriba los dejé otra semana completa, buscando reforzar su antigüedad en siete días más. Con lo cual también iba a cumplir lo de Sir Rawlinson pues, sin necesidad de escribir ni inventar nada, valiéndome de tantos rollos fundí la historia de esta gente con la de mi pueblo, y de las dos hice una para simplificar sus errores.

---

## Frédéric Ferney

# EL CASO ETIEMBLE

“El caso Étiemble” titula *Le Nouvel Observateur*. Y de eso se trata, justamente: ese hombre que aparece en las fotos con ojos grandes y calva, ese hombre que tiene posiciones radicales, ese hombre que ha elegido, con derecho, la marginalidad, es alguien fuera de serie. Desde muy joven se interesó por las literaturas orientales y por la árabe, denunció el “imperialismo blanco” de la cultura (es decir: los criterios y las pautas impuestos por la civilización occidental), se empleó a fondo en el estudio de la literatura comparada y en la apertura de la expresión literaria hacia una actitud *verdaderamente* general (para el espíritu del lector), señaló que aceptar la teoría literaria en su sentido más totalizador y, por ende, comparativo entre culturas diversas —prescindiendo de la retórica árabe o india, por ejemplo— es no sólo inútil sino empobrecedor. Pero hay más: en estricta coherencia con sus pareceres, Étiemble piensa que “viviendo, como lo hacemos, en un mundo mayormente laico, nos olvidamos que muchos grandes pueblos han podido vivir y morir sin haber roto jamás el pacto original, aquel que, es evidente, hace de la religión un fenómeno de lenguaje y de la literatura un fenómeno religioso”. De ahí, entonces, que haya llegado a una conclusión que los tiempos que corren no hacen más que confirmar: el lenguaje y la religión y la literatura son hermanos siameses. Ya sea en sus *Essais de littérature (vraiment) générale* (1974) o en su *L'Écriture* (1973), Étiemble desarrolla estos y otros aspectos de su reflexión. Vale la pena no sólo conocer esos títulos sino, y con cierta frecuencia, revisarlos: son estimulantes y reveladores.

### —Étiemble: ¿cómo está?

—Como un hombre que desde hace varios años ha superado la esperanza de vida concedida por la santa estadística, un hombre cuyo corazón funciona bastante bien, gracias desde hace cinco años, por obra de una válvula de Starr, aunque desde que era joven funcionó muy mal; pero mis ojos, fatigados por casi setenta años de lectura, empiezan a pedir gracia; tengo un pequeño desprendimiento del cristalino que me molesta y “moscas volantes” que me acompañan cuando leo. Eso no impide que nade mis dos kilómetros por día en verano, sin la menor fatiga. Y con mi mujer nos obligamos a caminar todos los días una hora por el bosque, lo más ligero posible, para desintoxicarme de la lectura y del aire encerrado del escritorio.

### —¿Siempre “surrealista”?

—Nunca fui surrealista. Fui amigo de Breton, que no es lo

mismo... En 1943, en Nueva York, colaboré en un número de su revista “VVV”. Poco después me dijo: “*Oigame, Étiemble, no es posible... ¡No puedo publicar un segundo artículo suyo!*” Sin embargo, quedamos amigos —me escribió después unas cartas bellísimas—; pero mi amor por la razón nos separó. ¿Cómo podía estar de acuerdo con él que nos prohibía leer a Montaigne y recomendaba las tonterías de Sade? Me aburre mortalmente, no puedo. Una noche me fui haciendo un escándalo en plena sesión surrealista, proclamando que estaba hasta la coronilla de todas esas moviditas debajo de las mesas. A la mañana siguiente ya no estaba tan orgulloso; en el desayuno le conté a Max Ernst —en cuya casa vivía entonces— el escándalo que había hecho. ¿Sabe qué me dijo? “¡Bravo! Nunca me atreví a decírselo a Breton, pero estoy encantado de que tú lo hayas hecho.”

### —¿Siempre rebelde?

—Así espero. Pero, usted sabe, se ha exagerado: las reputaciones se fundan sobre los errores. Mire a Rimbaud, al que yo me sé de memoria. Su participación en las barricadas fue pura impostura; ¡se cuidó muy bien de ir a pelear con los comuneros! Yo admiro a gente como Louise Michel o como Jules Vallés, pero a él, ah, no. Es el más sórdido vendedor de suciedades.

### —¿Siempre militante?

—Cuando yo era estudiante (entre 1929 y 1932) nos enfrentábamos a garrotazos y a golpes de llave inglesa. Todos teníamos en nuestro morral con qué defendernos. Nos rompíamos la cara con el mango de una hachita: por eso me faltan los dientes. Para mí, el fascismo siempre ha sido algo intolérable. Hice mi servicio militar en 1933 y debido a mi corazón me pasearon por todas las oficinas del estado mayor de la 20a. Región. Una de mis funciones principales era leer *L'Humanité*. La discutía muy amablemente con mi jefe, que tenía una notable inteligencia y que venía del mismo liceo de Laval que yo. Yo le decía: “Este artículo no está mal. ¿Qué le parece?” Era muy divertido. Cuando habíamos terminado de trabajar leíamos a Gide a escondidas debajo de la mesa. Durante algún tiempo me hamacaba entre *El Inmoralista* y “el culto del yo”, al mismo tiempo que leía a Marx y a Reich e incluso empezaba a escribir una apología de la monarquía de los Antoninos. Durante mucho tiempo me negué a votar, considerando que un borracho, un ignorante, un burgués obsesionado por el dinero no son ciudadanos.

### —¿Era un poco trotskista?

—Aprobé el artículo de Malraux que se sublevaba contra su

Esta entrevista se reproduce con autorización de *Le Nouvel Observateur*.

expulsión de Francia. Sentía por Trotski una admiración literaria: era el autor de la *Historia de la revolución rusa*. Y además pensaba: "Si Trotski está proscrito por Stalin, es porque es buena gente." Más tarde lo encontré en México y me di cuenta de que era un tipo muy fanático, claro, pero dotado de una mayor inteligencia política que Stalin. Claro que es más fácil ser inteligente en la oposición que en el poder.

—¿Qué es un intelectual?

—A menudo un cabrón. Cuando un tipo te dice: "Yo soy un intelectual" eso significa en un noventa por ciento de los casos: "Soy un cabrón." Hay inteligentes que son estúpidos; hay albañiles muy inteligentes; la desgracia es que hay también muchos albañiles que son estúpidos...

—Sartre ponía de un lado los "canallas", de otro los "cabrones", es decir los "humanistas". ¿Usted también?

—Ah, no. Para mí, un humanista es lo contrario de un cabrón. Claro que hay que inventar un nuevo humanismo que abarque por fin las civilizaciones no occidentales, África, los indios. El escritor rumano Marino, en el libro que me ha dedicado, cita un maravilloso texto sobre el modo por el cual los indios hacen justicia al revés: cuando un campesino comete una falta tiene derecho a cierta Indulgencia (y a dos o tres reincidencias); cuando un oficial comete una falta es severamente castigado; cuando un sacerdote la comete es castigado con la muerte. En Francia es al revés: siempre se termina absolviendo a los canallas.

—Étiemble, René, Ernest, Joseph, Eugène, nacido el 26 de enero de 1909 en Mayenne. ¿Qué hizo de sus demás nombres? ¿Los dejó por el camino?

—Me horrorizan los hiatos: René Étiemble. Me hubiera gustado tener el hermoso nombre de mi padre, Ambroise, pero durante su infancia lo habían perseguido demasiado a causa de él. Eso no impidió que a mi vez me persiguieran: mis compañeritos me ridiculizaban con el mote de "Pot de chambre", para que rimara. Los niños son muy puros; como se sabe.

—Étiemble, hombre de izquierda, nacido en una familia campesina de siete hijos, hijo de Angèle Falaise, obrera sombrerera desde los trece años, y de Ambroise Ernest Étiemble, empleado de comercio desde los doce, muerto de tuberculosis a los veintisiete. Su infancia parece mentira.

—Cuando uno ha tenido un tío cura, otro *bat d'Af.*, otro gendarme, otro obrero forjador, otro reparador de sillas, otro apacero en tierras chuanes —"*nouï'mait*" (nuestro amo)—, otro policía en la prefectura, una tía pantalonera en la casa, otra sirvienta casada con un borracho, una madre sombrerera y viuda, aprendiz desde los doce años, que en temporada trabajaba de noche teniendo por única compensación un pedazo de queso y un vaso de agua, uno no acusa a Marx de haber "imaginado" la explotación del hombre por el hombre, la noción de plusvalía y la lucha de clases. Viví esto siendo muy niño. Vi a los curas bendecir a como diera lugar los peores horrores, empezando por mi tío el cura: cuando entré a la escuela laica, siguiendo la voluntad de mi padre, me escribió una carta diciéndome: "¡Vas a morir en el cadalso!"

Cuando uno se ha pasado todas sus vacaciones presentando en vano a los clientes las facturas impagas de los sombreros —aunque a esa edad uno se divierta mucho en su bicicleta—, cuando uno se ha sentido mirar de arriba a abajo por los hidalgueros de la tierra chuan, humillado por todos esos aristócratas de mala muerte (de los que un cura decía: "¡Nobleza auténtica: yo la he visto hacerse!"), cuando uno ha sabido de la guerra del 14 y de todos sus horrores oyéndolos contar por las noches, entiende que las clases sociales existen, que las guerras patrióticas son un chiste y, sí, entonces se es hombre de izquierda.

—¿Cómo un "hijo del pueblo" se convierte en "hombre de bien"?

—Un día, mi viejo maestro de escuela, el padre Froger, convenció a mi madre de que me enviara al liceo. Durante muchos años me había hecho trabajar, ocupándose de mí después de clase. Gracias a él, no tuve nada que aprender —salvo el latín— hasta cuarto. Algunos heredan. Yo fui becario. Después, tuve la suerte de entrar en el concurso general de griego y de latín, lo que me valió un lugar en la prepa de Louis-le-Grand.

—¿No se sintió cortado de su medio, desarraigado?

—Sufrí una fractura. Me sentí diferente. Mi madre sufría por eso y yo estaba molesto porque ella sufría. Me decía: "*Tú no eres como los otros, René.*"

—¿Qué quería decir?

—¡Que no era tan cretino como los demás, vamos! Estaba sobre todo asqueado de lo que me rodeaba. Me acuerdo de los pobres tipos que veía pasar por la plaza del Mercado, en Mayenne, esposados y con el traje de la cárcel: porque habían robado dos pollos. Al día siguiente leía en el diario que eran criminales. Al lado de eso veía a los comerciantes alterar los precios; pero ellos eran buena gente. Ni siquiera el artesano se salva del comercio. Ni siquiera mi madre. Detesto las costumbres del pequeño capitalismo comerciante: muy niño, mucho antes de haber leído a Marx, padecí el espanto de la mercancía. Entiendo una civilización como la del antiguo Japón, en la que los comerciantes no tenían derecho a participar en las deliberaciones políticas. Si se hace política, se es pobre.

—Los indios, el África y ahora el Japón... ¿De dónde le viene esa atracción por lo extranjero?

—Era una criatura y ya tenía la manía de las lenguas. Cuando los soldados norteamericanos llegaron a mi pueblo natal, en 1917, me hicieron aprender un poco de inglés. Mi madre les vendía camisas, medias, adornos con los que seducían a las muchachas de los alrededores. Me había hecho escribir en un cartel: *Laces and Embroideries*, que yo pronunciaba a la francesa. Arriba del departamento de mi madre (donde yo no tenía ningún libro) había un granero; allí descubrí pilas enteras de periódicos que relataban las grandes aventuras polares y africanas del siglo XIX y también algunos libros. A los siete años me encontré con el *Quijote* y con Gil Blas de Santillana, pero las primeras palabras que me encantaron fueron *squaw*, *tomawahk*, *wigwam*. Me embriagué *grizzly*. Todas esas obras eran abominablemente racistas, claro, pero me dieron el gusto del vocabulario. Muy pronto

tuve conciencia de los tesoros que ocultaba la lengua francesa. Bajo este amor por las palabras extranjeras, se esconde para mí la obsesión de no saber mi propia lengua, de no poseerla por entero. A los setenta y dos años compruebo que no tengo todavía un conocimiento pleno —plenario— de mi lengua materna.

—¿No hay algo de miedo de no decir “lo que corresponde”? Cuando se es pobre (y sabio), uno se siente siempre desplazado...

—Sí, las humillaciones dejan rastros. Recuerdo la que me infligió un niño de ricos en la playa de Saint-Malo: estaba escribiendo el nombre de su barquito, “Stella”. ¿Stella? “¡Eh, ignorante! ¿No sabes que eso es latín?” ¡Qué bofetada! Yo, el pata-sucia, hijo de una obrera viuda y librepensadora, yo

rias francesas y decidí, por lo tanto, ganarme la vida honestamente como profesor. Me fue bien. En 1947, los comunistas me fundieron mis *Peaux de couleuvre*. En ese momento todos aspiraban al honor de aparecer en las “*Lettres françaises*” de Louis Aragon, que me liquidó. Yo lo llamaba “el mentiroso de Castilla”, en recuerdo de Santo Domingo y de la Santa Inquisición. Es cierto que después de los procesos de Moscú de 1936 rompí para siempre con la religión marxista —aunque seguí siendo “marxiano”— y que no he dejado de combatirla, al mismo tiempo que combatí el nazismo, el colonialismo y los rebotes del espíritu chuan. ¿Cómo podría uno reconocerse en todo eso?

—Como profesor nunca han contado con su unanimidad

—¡Ah, no! Cuando en 1952 sostuve mi tesis sobre el “Mito



que sabía árabe e incluso las lenguas indígenas precolombinas, no sabía que aquello quería decir “estrella”. Me sentí profundamente herido.

—¿No me dirá que en Mayenne había soldados árabes!

—Había leído el *Viaje a Tombuctú* de René Caillié y recordaba algunas frases en árabe. Cuando me enamoraba de una muchacha, le murmuraba palabras árabes que ella ignoraba tanto como yo. Mi primer “te amo” lo farfullé en árabe.

—En el fondo, ya era usted un profesor. ¿Y ése, cómo coexiste hoy con el escritor?

—Le pongo una vela a Dios y otra al diablo; un “sorbonard” y un tipo que escribe. ¿Está mal? Bien sé que todo universitario es un cretino incapaz de escribir, salvo que maneje la pluma como Julien Gracq. ¡Ah! A ése que rellena su prosa pseudosurrealista de adjetivos blanduzcos nadie le reprocha que sea un profe.

—¿Qué, *Le rivage de syrtis* es un mal libro?

—Espantoso. Créame, lo he analizado minuciosamente: sólo cabe ejecutarlo. Bueno, no es que todos los profesores sean malos escritores: pensemos en Jean Grenier. Quien haya oído su curso sobre “el buen uso de la libertad” —una de las cosas más turbadoras que he oído en mi vida—, sabe que hay grandes profesores de filosofía que son a la vez grandes escritores. Yo he preferido escribir lo que se me antoja sin preocuparme de un público selecto, sea católico, estalinista, cochino, burgués, estructuralista, fanático de cualquier jerga. Cuando salió mi primera novela, *L'enfant de choeur*, un crítico escribió: “El talento es innegable pero el silencio se impone.” En seguida entendí la baja de las costumbres litera-

de Rimbaud” en la Sorbona —anfiteatro Liard lleno a reventar, fotos de prensa y todo el escándalo—, Adamov me insultó desde un papelucho, dirigido por Louis Pauwels, que me negó el derecho de respuesta. Más adelante, algunos nazis atrasados y algunos rimbaudianos solemnes me honraron, en efecto, con algunos panfletos.

—Junto al profesor y al escritor hay un tercer ladrón: el crítico.

—Un buen crítico es infinitamente más “escritor” que un papanatas que empolla para el premio Goncourt o el premio Femina. No hago distinciones entre el crítico y el escritor.

—En su *Ensayo de literatura (verdaderamente) general*, cita una frase célebre de La Bruyère: “La crítica es apenas un oficio que requiere más salud que ingenio, más trabajo que capacidad y más costumbre que genio.”

—Es una buena definición del mal escritor. Un crítico no puede cumplir con su oficio si no es escritor. Oponer el crítico al escritor es un modo ligero de oponer el buen escritor al malo.

—Ya llegamos a la pregunta: ¿para qué sirve la literatura hoy?

—En una época en que los radiotontos y los telépatas de todas las cadenas —maravillosa palabra— se dedican a hacer de este país una nación de iletrados, la literatura es el único modo de salvarse, de ser libre, de expresar lo que nos sofoca. Ni la música ni la pintura pueden *concebir* tan claramente como las palabras bien dispuestas en una novela, en un ensayo, en un poema, en un panfleto. El teatro ya es menos libre: depende demasiado del dinero. Usted recordará ese pasaje

de *Une vieille fille* de Balzac: se discute en la Cámara una ley sobre la prensa —estamos en 1821— y Marcellus, diputado ultra, grita: “Podemos ser felices sin literatura. Para un pueblo valen más las virtudes que los talentos.” Y esta caricatura de Sennep bajo el gobierno de Vichy: frente a las campesinas pesadamente apoyadas en su pala, en un campo, vemos a unos burgueses petainistas que deploran la decadencia de la familia y de la patria, exclamando: “¡Miren! ¡La culpa la tiene Gide!” Siempre se ha hecho responsables a los escritores (y a los filósofos) de las catástrofes cuyas causas verdaderas se trata de no ver. “¡La culpa es de Voltaire”, “la culpa es de Rousseau!”. No, no es por casualidad que el señor Monory ha querido decretar la muerte del libro. Yo creo que cuando un pueblo está en peligro la literatura cuenta más que la ciencia. El escritor chino Lu Siun abandonó sus estudios de medicina para hacerse escritor. Ionesco tiene todo el derecho del mundo a considerar nula toda la literatura contemporánea —excluyendo la suya, me imagino— y escribir miserablemente: “Me pregunto, me lo pregunto aun en contra de mis intereses, si finalmente los estados autoritarios no tienen razón de despreciar toda la literatura.” En resumen, han tenido razón en liquidar a Mandelstam, a Babel, a Lao Ye, Fu Lei y demás.

#### —¿Considera que la literatura no depende de la moda?

—Ignoro qué es lo actual y qué lo inactual. Chuan Seu, Montaigne, Saikaiku Ihara o Diderot son mis contemporáneos. Mis amigos San Juan de la Cruz, Hallaj, Abul Ala Al Ma'arri están más cerca de mí que Françoise Sagan o André Stil.

—Al ignorar la moda, muchas veces se ha adelantado a ella. Reconoció a Mao antes que nadie, fue socialista y después gaullista durante la guerra y antiestaliniano a partir de los procesos de Moscú, en 1934. ¿No tuvo razón siempre demasiado pronto?

—En lo que respecta a Mao, ningún mérito. ¿Quién podía dudar en aquella época entre Chan Kai-chek y el Mao de la Larga Marcha? Bastaba un poco de sentido común. No, no me he adelantado a la moda. Como hijo de modista, esa es historia antigua para mí. Siempre andaba en peloterías con mi madre: me escandalizaban sus contradicciones y sus cambios de humor de una estación a otra. Me decía: “¡Mira qué lindo es este sombrero! Y ese abrigo, ¿viste ese abrigo?” Aquello le iba... Daba pena. “Pero, madrecita, ¿no ves que quedas ridícula con tus piernas gordas?”, le contestaba. De una temporada a otra quemaba lo que había adorado. Un día le hice poner un sombrero con lo de atrás para adelante convenciéndola de que era mucho más elegante. Palmoteaba, loca de alegría. Era una gran artesana, pero esclava de su clientela. Lo mismo ocurre en literatura. Desgraciadamente, el público no lee sino aquello que está seguro que no lo va a perturbar. Nunca las modas literarias han sido tan impositivas ni las clientelas tan exigentes.

—Qué nos lleva a reconocernos en un autor hasta ese momento desconocido, a que una evidencia oculta aflora repentinamente en nuestra conciencia?

—Días pasados usted me citaba una frase de Ronald Barthes: “Ser de vanguardia es saber lo que está muerto; ser de retaguardia es amarlo todavía.” Todo depende de lo que llamemos “muerto”. Hay muertos que se conservan muy bien,

que se siguen leyendo y que se venden como pan (Delly, por ejemplo); pero ser de vanguardia —si la palabra tiene algún sentido— es, creo, desenterrar, celebrar a un muerto que merece revivir: Crébillon (h.) por ejemplo, que pasaba por un escritor de segunda a los ojos de los tontos y que hice publicar en la colección de “Le Pléyade”. O *Los salmos del peregrino* de Tukaram, que vivió en la India a comienzos del siglo XVII, *La crónica indiscreta de los mandarines* de Won King-tseu. ¡Y Zeami y Chuang-tseu! siento a todos muy cercanos.

#### —¿Por qué la traducción no está considerada en Francia como un oficio honroso?

—Los franceses no son muy inteligentes. Para un escritor no hay mayor alegría que *traducir*. Todo escritor francés debería tener el derecho y la obligación de traducir al escritor extranjero por el que sienta afinidad. Es lo que hice con T. E. Lawrence, del que traduje *La matriz*, la *Correspondencia*. Luché durante veinte años para que se tradujera por fin *El sueño en el pabellón rojo*, de Cao Xuequin. Cuando los surrealistas prohibían leer a los autores del pasado, eran de retaguardia. Sin embargo, no es difícil: basta con saber leer. Yo sé leer desde los dos años y escribí mi primera carta a los tres para consolar a mi madre de la muerte de mi padre. Muy pronto supe que Henri Calet no era un maestrillo, con *La Belle Lurette*, o que Raymond Guerin sería un gran tipo como escritor. Mientras viví en Egipto publiqué en mi revista *Valeurs* a gente como Henein o como Georges Schéhadé; luché para que tradujeran al francés el libro de Tewfik El Hakim, *Un substitut de campagne en Egypte*. Entonces ningún editor quería. Cuando mi muy querido amigo Louis Guilloux escribió *Le jeu de patience*, que era un libro fracasado, se lo dije con toda la amistad y la admiración. Soy de los que creen que en literatura hay *invariables* —es mi idea fija— que encontramos 2 000 a 4 000 años atrás en textos chinos o sumerios. Cuando leo *Gilgamesh* estoy como en mi casa. Cuando hurgamos en la literatura japonesa caemos en la cuenta que se saben todas las tonterías hoy de moda y todas nuestras teorías sobre la novela y la epopeya. Y compruebo que el *S/Z* de Barthes, desde el punto de vista estilístico, es un tejido de ineptias.

#### —¿Usted es susceptible?

—Soy “tan amable como susceptible”. Es lo que esta mañana misma me decía mi mujer, Jeannine. Grenier, al que conocí en Alejandría —enseñábamos en la misma universidad y compartíamos la misma pensión—, me decía lo mismo. “Lo que lo caracteriza sobre todo...”, decía...

—“...es su poder de emoción, que lo vuelve susceptible, impaciente, nervioso y capaz de grandes sentimientos. Conmigo olvida su honra, esta gloriosa debilidad del genio castellano, y su sombrero mexicano no lo vuelve demasiado receloso.”... Con todo, usted no es un niño de coro.

—Cuando era chico todos me consideraban malo. He podido hacer mal involuntariamente, pero nunca a propósito. Me negué a absolver a Brasillach, que celebró el exterminio de seis millones de judíos, pero no soy malo. Era una basura. Le había dicho: “Si pasas a menos de seis pasos de mí en la calle, te rompo la cara.” Cuando me veía cambiaba de vereda, hasta tal punto era cobarde. Cualquier error judicial me obsesiona, pero ¿hay que dejar vivir a criminales cínicos, a traficantes de droga? Claro que si son de familia real eso cam-

bia todo... No soy un humanitario. Pienso como Diderot que hay crímenes imperdonables cuando no son provocados por la cólera de un instante o por la miseria. No tengo ninguna indulgencia para con la crueldad y, especialmente, la crueldad racista.

**-¿Cree todavía en las virtudes de la educación?**

-Traduje cantidad de trabajos sobre el racismo para la UNESCO. Han hecho la prueba de juntar niños de razas diferentes, separados de su medio familiar, y no registran las diferencias raciales. Han descubierto, incluso, otra cosa: si se cambia el nombre de las razas; si se dice: este niño es rosado (en vez de blanco), ese es color uva, violeta (en vez de negro), el racismo disminuye automáticamente. Se suprime la

-Sí, pero la hizo el pueblo. No fue impuesta por comerciantes, como ocurre con el norteamericano. Yo viví en Estados Unidos y en México donde el imperialismo "yanqui" es espantoso y sé de lo que hablo. No me hago ninguna ilusión sobre los "¡La Fayette, aquí estamos!" y otras pamplinas. Lo que cuenta es el "business as usual", es decir "paga tu escote". En una época previne al general De Gaulle: me contestó que era algo que le concernía a la Academia Francesa. A lo que le repliqué: "No, es un asunto de estado." Inútil. Bastó un sólo septenio para que Giscard d'Estaing nos empantanara en la imitación abusiva de los norteamericanos. No acepto recibir tickets de caja que digan: "Your receipt, thank you". Eso siempre termina en contrasentidos monstruosos. El otro día me explicaron que el bombardeo de nuestra flota en Mers El-Kebir se debió a un malentendido sobre la palabra "control".



oposición maniquea entre el blanco y el negro, entre lo puro y lo impuro, entre el día y la noche, etc.

**-Siendo usted un mestizo cultural al que escandaliza el racismo, ¿de dónde le viene su "purismo" en materia de lenguaje? Este integrismo de lenguaje se da un poco de coces con su panoplia de hombre de izquierda.**

-Me gusta cada lengua por lo que le es propio, por su propiedad. Por eso condenó el *français* (tanto como el *frenghish* o el *italglese* o el peso del ruso sobre las lenguas de la Unión Soviética). La cohesión -fonológica, morfológica, sintáctica- de una lengua; en una palabra, su belleza, me importa. Cuando Guillermo el Conquistador invadió Inglaterra la gente se puso a hablar en normando: eso hace del inglés una lengua bastarda...

**-Pero todas lo son. Empezando por la nuestra, el galorromano...**

-Ciertas interacciones son fatales, pero piense en el húngaro: es una lengua maravillosa, coherente. El turco también. En cuanto al francés, la lengua más bella es la de la Edad Media porque fue hecha por el pueblo, a partir de lo que entendía del latín, por el oído. Luego los pedantes la mecharon de griego. Y luego, a causa de una reina italiana y de sus cortesanos, la mecharon de italiano.

**-Che bello...**

-Los franceses de hoy son todos colaboradores del imperialismo norteamericano. Me desagradan tanto como los colaboracionistas nazis: los fusilaría sin vacilar.

**-La lengua francesa es resultado del imperialismo romano.**

En inglés *to control* significa "tener un dominio absoluto". Mientras que en francés "contrôler" quiere decir simplemente "examinar, verificar".

Hoy miro los escaparates, escudriño los periódicos, escucho la radio y hasta llego a mirar a veces la televisión y cada vez el corazón me da un vuelco: soporto mal mi desagrado ante esos voceros del poder que no saben ya su idioma. ¿Ya ha consultado una revista de *hi-fi*? ¿Conoce el ampli *quadrosound*, el sistema *antiskating*, el *Boomer*, el *muting*, la tecla *Rec. Mute*, el *slim line*, el *fan out*, el *super GX twin field*? ¡Mierda! En cuanto a la jerigonza con que nos asesina la C. B. ¿ha observado que ahora, en francés, la *b* y la *c* se pronuncian *bi* y *ci* como en el alfabeto inglés? El otro día entré en una farmacia: fui recibido por el *Lipsaver* contra las grietas, *Reach* contra la caries, *Quickies*, *Galenic*, un *Snake Bit Kit*, *Fluogum*, *Sun Suc.*, *Pop Color* y *Human Phorm*, todo lindamente expuesto junto a la caja. Salí nauseado.

**-Usted es, digamos, normativo ...**

-¿Normativo? ¿Y acaso no son "normativos" los que nos hacen tragar su basura hablada para ganar dinero? No me olvido de los quebequeses, que han comprendido esta amenaza imperiosa, insidiosa, que pesa sobre su lengua materna. En el siglo XVII, los gramáticos enseñaban que ni el propio Rey tenía derecho a forjar una palabra nueva. Hoy, el jefe de estado francés inventa la "décrispation", que la Academia, de la que sin embargo es "protector", condena juiciosamente.

**-¿Cree siempre en la literatura comprometida, en el intelectual solicitante?**

-Antes de entrar a *Temps Modernes*, precisamente, es-

cribí un artículo contra las posiciones de Sartre sobre ese punto. Comprometido, ¿cómo no lo sería tanto como Pascal, por ejemplo —“Estamos embarcados”— pero con la diferencia de que yo declino cualquier sometimiento a la Iglesia, sea cual sea? Hace tiempo defendí a Mao contra Chang, pero a partir de 1969 ejecutaba a Lin Piao en efígie y en 1971 aprobaba a Simon Leys por sus *Los trajes nuevos del presidente Mao*. De revolucionario me he convertido en *evolucionista*: cortarle la cabeza al rey para ir a parar en un Cromwell o en el culto del Ser Supremo con Robespierre como sumo sacerdote, me resulta demasiado poco. Moriré repitiendo que justicia, libertad y verdad son “hermanas siamesas inoperables”.

Sartre, por el contrario, después de un largo, periodo de indiferencia egoísta, por lo demás —se ha comprometido siempre exclusiva, religiosamente. En política siempre se equivocó. En cuanto a mí, fuera de uno o dos artículos idiotas que cometí cuando era “compañero de ruta”, puedo volver a leer sin vergüenza todo lo que he escrito desde hace medio siglo. Tuve la suerte de reconocer muy pronto al policía y al racista en el estalinista. “*Donc tu te dégages / Tu voles selon*” —ya lo decía Rimbaud. Creo en el más irrisorio de todos los regímenes: la democracia. A menudo la izquierda me desespera: la deploro pero la *prefiero*. Solicito cosas lo menos posible pero a veces hay que firmar: a menudo la acción secreta es más eficaz; tuve pruebas afortunadas para algunas víctimas de la tiranía.

—¿Puede redactar su epitafio: “Aquí yace Étiemble...”?

—Aquí no yace nadie por la buena razón de que seré pulcramente incinerado. Pero no tendré el mal gusto de hacer repartir mi polvo por las calles de Pequín, México o Alejandría so pretexto de que ahí fui feliz a la manera del Señor Yo de Montherlant, que ordenó a un joven brillante que distribuyera sus cenizas al viento en las avenidas de Roma. Yo seré una pulcra ceniza que servirá de abono. Cuando uno lee la descripción de los cadáveres en el *Ulises* de Joyce o en *La montaña mágica* de Thomas Mann, no tiene ganas de legar a la mujer que se ama o a la hija que se adora esa imagen de un vientre que estalla, de gases pestilentes que se liberan.

—Usted es terriblemente materialista.

—Soy un materialista lúcido y organizado. No encontré ni la dicha ni la paz ni la alegría de vivir hasta que supe que no era más que materia. Kawabata habla de la “misericordia de la nada”. No, si debo yacer en alguna parte, será en el corazón y en el espíritu de algunos. Georges Seferis —esto lo aprendí mientras dirigía la tesis de Denis Kohler— consideraba que bastan tres lectores para convertirse en un escritor. Eso confirma lo que me enseñó Basho: basta con haber escrito tres haikus, es decir, cincuenta y una sílabas perfectas, para ser un maestro en poesía. Abandono a su destino mis huellas escritas: *Habent sua fata libelli*. Mi viejo maestro, el padre Froger, yace muy vivo en mí aunque haya muerto hace mucho. Tan vivo como mis profesores del liceo de Laval, todavía veo inclinarse su alto torso hacia el primer poema que yo estaba garabateando durante las horas de estudio, en quinto. Sólo tiene ochenta y cuatro años ese querido Guillaume, que presintió algo en mí y me protegió contra la ignominia del interinato.

—Sus libros son a menudo muy sabios y sin embargo nunca resulta pedante. ¿Cómo hace?

—De niño, me maravillaban los términos técnicos relacionados con la carpintería o la agricultura, todas las variedades de garlopas, de cepillos, de limas. Como vivía en el campo, conocía el lenguaje de los campesinos y de los artesanos. También me aprendí de memoria el “Pequeño Larousse Ilustrado”: eso dio una curiosa mezcla. Dos hombres me curaron de la pedantería. Albert Bayet, que en la secundaria escribió un día en el pizarrón diez líneas abstractas y chapurreadas de un as de filosofía, Jacques Paoli, y las resumió en un solo golpe diciendo: “En el templo del gusto, los dioses pasan.” Y más tarde Pierre Lazareff, que me reclutó por consejo de Lévi-Strauss para redactar los despachos del *Office of War Information* de New York, donde sucedí a Denis de Rougemont. Me enseñó a ser inteligible. Cualquier jerga me eriza, ya sea la hexagonal, la jerigonza política y administrativa y todas esas sintaxis impenetrables. Mi ideal es el de Montaigne, Molière, Diderot: escribir como hablo, hablar bien, aunque a veces sea mal hablado.

—Es usted reconocido, admirado, invitado por todas partes en el extranjero; en Francia, por el contrario, se hace desear, se mantiene lejano y el público no lo conoce bien. ¿Por qué?

—No, no me hago desear, no me mantengo lejano, pero poco a poco me he ido convirtiendo, de confuciano comprometido con todas las querellas de su tiempo en un “confuciano-taoísta” al que le gusta soñar, tortuga en el cieno de su pantano, en el campo. Más que quemar en viajes, en conferencias, en los saltos de pulga del avión, en coches oficiales, el tiempo que me concedan mis molestias, prefiero caminar todos los días en el bosque vecino, tan hermoso de ver en otoño, discutiendo de todo con mi mujer, buscando hongos, acechando a las pocas ardillas, maldiciendo contra el abandono de nuestros bosques patrimoniales. Me da rabia verlos abandonados, en un estado escandaloso, deshonesto... pero ya me vuelve a asombrar el confuciano. En una palabra, estoy menos sujeto a escapatorias. La conciencia de mi edad, la preocupación por estar cerca de los seres por los que vivo: Jeannine, mi mujer, y Sylvie, mi hija, una pequeña vietnamita que adoptamos. La prensa me oprime, lo impreso me oprime, pero sigo siendo un comparatista militante. Me niego a comprometerme haciendo monerías de comediante ante los que juzgan a los escritores por su apariencia, pero considero mi deber expresar lo que me pasa por la cabeza y por el corazón y en las emisiones donde puedo decir lo que pienso con total libertad.

—La literatura comparada no explica ese rumor de litigio, esos “incidentes fronterizos” y tampoco ese estilo de “libertinaje erudito”: el resorte de esta errancia con ribetes picarescos. En el fondo usted ha querido reconciliar las literaturas del mundo un poco como Dumezil ha tratado de reconciliar los mitos universales, contra viento y marea.

—¡Querido Dumezil! Lo conozco desde 1934: era periodista del “*Intransigeant*” y para ganarse la vida escribía novelas policiales. Tenía que alimentar mujer y niños. Un día fuimos juntos a *France-Soir*: hizo su editorial en diez minutos, sin querer ver al tipo que dirigía el diario. Lo que nos acerca es que nos gusta peregrinar por montes y valles. Me niego a quedarme cómodamente sentado en mi departamento. Me gusta galantear.

---

## Ernesto Sabato

# SOBRE EL ARTE ABSTRACTO

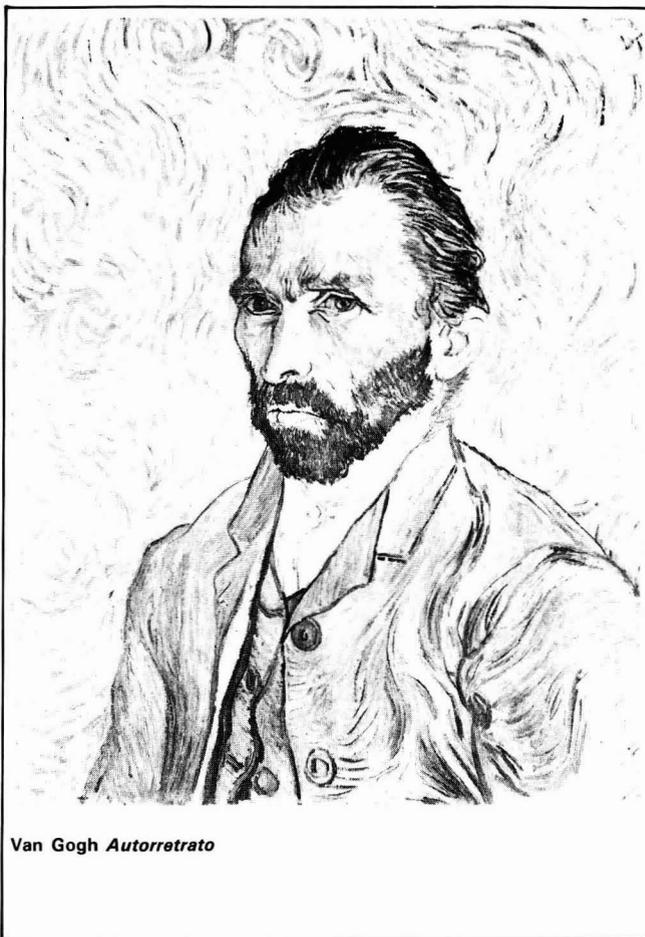
Cierto vigoroso esquematismo constituye la fuerza —al mismo tiempo que la precariedad— de Marx, Freud y, en general, de todos los fundadores de escuelas e ismos. Constituyen todos ellos algo así como hombres de acción del pensamiento; seres que, dotados de una gran intuición para lo fundamental, no sufren las infinitas dudas que otros pensadores sienten ante los matices; características que si hace a éstos más sutiles para percibir las finezas de la realidad los inhabilita, en cambio, para registrar las grandes líneas de fuerza, como esos sismógrafos demasiado sensibles —adecuados para los temblores casi imperceptibles— que saltan y son desquiciados por los grandes terremotos, sin poder registrarlos. Estos matizadores de las ideas son los que luego enriquecen, con arabescos y esfumaturas, el planteo un poco brutal de aquellos pioneros del análisis, hasta que las grandes y vigorosas líneas quedan de tal manera atenuadas, divididas y borradas que se impone la tarea de un nuevo espíritu esquemático que revigore el dibujo ideológico; de la misma manera, y por causas psicológicas análogas, que al desmenuzamiento final de los impresionistas debía suceder el constructivismo de Cézanne.

No considero injusto colocar a Wilhelm Worringer en esa clase de espíritus esquemáticos. Sus ideas sacudieron la estética del siglo XX y replantearon el problema de las artes plásticas a una luz intensa y aleccionadora. Sus defectos capitales, a mi juicio, son dos: el primero, que pone en un solo saco todas las manifestaciones del arte abstracto, tratando de explicarlas siempre mediante su hipótesis central; y segundo, que juzga rectilíneamente problemas que son dialécticos y zigzagueantes.

No es necesario recordar *in extenso* las tesis capitales de Worringer. Bastará recordar que para él existen dos artes opuestos —el abstracto y el naturalista—, no por causas de mayor o menor dominio técnico, ni por una más o menos evolucionada capacidad estética, sino como consecuencia de necesidades espirituales diferentes: mientras un arte naturalista es el resultado de una feliz concordancia entre el hombre y el mundo, como en la gran época de Pericles, la tendencia a la abstracción ocurre en civilizaciones cuya actitud espiritual es completamente opuesta y en las que prevalece un sentimiento de separación, de discordancia, de desarmonía entre el ser humano y la naturaleza, tal como acontece entre los egipcios.

El texto que ahora reproducimos apareció en la revista cubana *Ciclón* en 1956. En pleno apogeo del arte abstracto, Sabato vaticinaba la vuelta al arte figurativo. Como aquella revista ya sólo es accesible en muy contadas bibliotecas, lo ponemos aquí al alcance del público lector.

Ernesto Sabato nos lo envía como un homenaje a la *Revista de la Universidad*, al cumplirse un año de su Nueva Época.



Van Gogh Autorretrato

Las ideas de Worringer proyectan una intensa luz sobre las manifestaciones artísticas de pueblos y civilizaciones que habían sido juzgadas, con una mezcla de candor y arrogancia, como estadios preparatorios y defectuosos del gran arte naturalista europeo. Pero es lícito acusar a Worringer de un fuerte esquematismo.

El solo análisis del mundo griego basta para comprender hasta qué punto las tesis de Worringer han de ser tomadas con infinitas precauciones. Las fuerzas del espíritu no actúan jamás en una sola dirección sino que, manifiesta u oscuramente actúan sobre ellas las fuerzas antagónicas, de modo que la superficie de una cultura es siempre móvil; y aún cuando parezca tranquila o apenas estremecida —como en la gran época de Pericles—, corrientes profundas crean lo que podría llamarse el mar de fondo de una civilización. Así, en el momento mismo en que la cultura helénica parece cul-



minar en el espíritu de olímpica serenidad, en el instante en que —según los acreditados lugares comunes— parecen reinar el equilibrio, la gracia, la medida y la proporción, en ese instante en que, como nunca en la historia, el hombre y el mundo parecen profundamente reconciliados, en ese mismo instante ejemplar de la cultura, a pesar de esas manifestaciones externas (y en rigor por las mismas causas) tremendas fuerzas agitaban el fondo del alma griega, de modo que mientras Sócrates aconsejaba —*et pour cause*— la proscripción del cuerpo y sus pasiones, en el escenario ateniense Eurípides desataban la furia de sus bacantes.

¿Cómo conciliar este dramático dualismo del alma griega con la famosa serenidad olímpica del Panteón de los Lugares Comunes? ¿Y hasta dónde puede creerse en esa armonía entre el hombre y el mundo que según Worringer explicaría la creación de un arte naturalista y “clásico”? Habría tal vez que admitir que sólo en algunos y felices instantes de equilibrio el pueblo griego fue capaz de crear el arte naturalista de la Venus de Milo, mientras que luego (o simultáneamente), mediante esa dialéctica de las fuerzas contrarias, creó monstruos tan desmesurados como *Las Bacantes*. Y aquí habría que observar —como más detalladamente veremos en el caso del Renacimiento— que no es la abstracción la única manera en que el espíritu insatisfecho y angustiado se revela sino, y con suma frecuencia, el romanticismo o el expresionismo.

Que es una de las críticas fundamentales que pueden hacerse a la teoría de Worringer y, sobre todo, a la de su discípulo Hulme en el análisis que éste hace del arte renacentista y moderno.

Como si esto fuera poco, precisamente en esos mismos griegos que practican el naturalismo surge la abstracción, sobre la base de razón pura y geometría, fundamento de todo el racionalismo occidental y de toda la ciencia positiva. ¿Cómo compaginar esta nueva y trascendentalísima forma de la abstracción con la tesis de Worringer? Y como si eso no bastara y la confusión aún fuese insuficiente, obsérvese que la abstracción racionalista de los platónicos tiene en parte raíces egipcias, a través del pensamiento pitagórico y su teoría de los dos mundos.

Con ellos se inicia en Occidente esa dualidad que constituye uno de los rostros de nuestra visión del mundo, esa mezcla de misticismo y racionalismo, de éxtasis y geometría que, pugando con el espíritu existencial, perdura hasta hoy y se manifiesta en algunas expresiones platónicas del arte abstracto de nuestro tiempo.

Según Hulme, epígono de Worringer, hay dos grandes períodos en Europa: la Edad Media y el Renacimiento. En el primero se cree en el pecado original, en el segundo no; todo lo demás nace de esta enorme diferencia. En la Edad Media los hechos son la creencia en la radical imperfección del ser



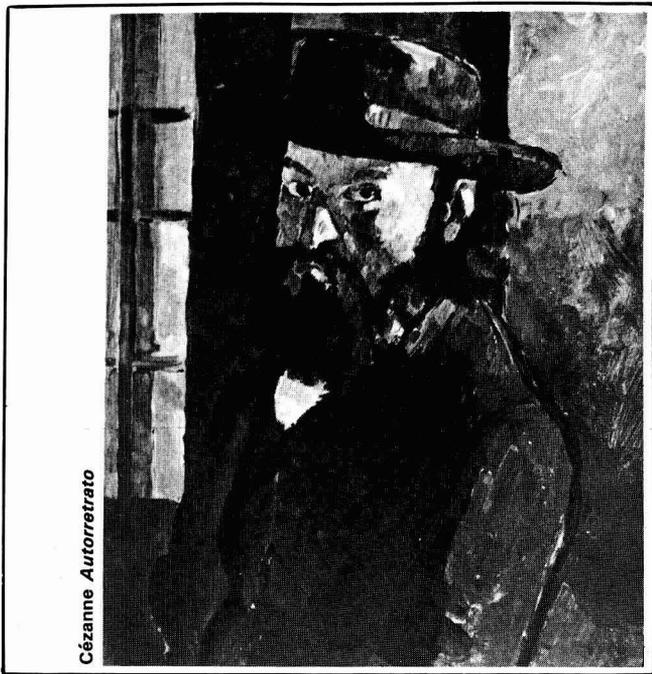
humano y la subordinación del hombre a ciertos valores absolutos, creencias que constituyeron el centro de toda civilización con inclusión de su economía. Por el contrario, la ideología renacentista considera al ser humano como esencialmente bueno y de esa tesis capital se sigue todo el mundo de sus creaciones. La diferencia entre estas dos maneras de considerar la realidad se manifiesta en sus dos antagónicas concepciones del arte: en tanto que el arte renacentista es vital y encuentra placer en la representación de *las formas humanas y naturales*, el arte bizantino que lo precedió buscaba una austeridad, una perfección, una rigidez que las cosas vitales no podían ofrecerle; y así, el hombre, subordinado a valores absolutos y eternos, busca en *las formas abstractas* la expresión de su intensa emoción religiosa, el intento precario pero de todos modos bien dirigido de aludir desde un mundo temporal y cambiante a un Universo Inmutable y Eterno. El *humanismo*, con todas sus variantes de *panteísmo, racionalismo e idealismo*, representa, según Hulme, la antropomorfización del mundo. Al comienzo, la concepción del hombre esencialmente bueno se manifiesta en una forma a veces heroica, tal como en el arte de Donatello, Miguel Angel o Marlowe; un humanismo de esta clase tiene aún, a juicio del implacable Hulme, cierto atractivo, pero no merece que se lo admire demasiado porque lleva en germen el *romanticismo, sentimental y utilitario*; tarde o temprano, aquel humanis-

mo tenía que desembocar en un ser tan abominable como Rousseau. Frente a esta modalidad antropomórfica, suficiente y superficial, el arte abstracto de nuestro tiempo vendría a reivindicar *una nueva trascendencia*, una nueva actitud religiosa en búsqueda de lo absoluto.

Hay mucho de verdad en este planteo de Hulme como lo hay, en general, en el de Worringer. Su defecto capital, a mi juicio, es que no ven el proceso dialéctico de la historia y, en particular, el desarrollo contradictorio de la expresión artística.

Hulme no advierte que el Renacimiento es el resultado de un doble movimiento, pues si por un lado, como consecuencia del espíritu terrenal y mundano de la clase que surge gracias al desarrollo de las comunas, está animado de una tendencia naturalista, por el otro, y como consecuencia de la misma causa, significa el comienzo de una actitud maquinista y científica. Mientras lo primero conduce a lo concreto, lo segundo inevitable ha de producir un universo abstracto. Y esta nueva abstracción, al menos la que proviene de este proceso, lejos de significar el triunfo de un espíritu religioso significa la reducción hasta sus últimos términos de un espíritu profano.

Si la tesis de Hulme fuese correcta, el arte abstracto de nuestro tiempo sería la búsqueda de una nueva trascendencia, y, lo que aún es más discutible, el único camino artístico



Cézanne Autorretrato

para lograrla. Contra estas dos perentorias afirmaciones cabe proponer las siguientes causas del arte abstracto contemporáneo:

Primera: el Renacimiento humanista y profano que tanto desdeña el ensayista inglés. Debajo de los sutiles estremecimientos de la carne hay en las figuras de Leonardo —para señalar un arquetipo— los invisibles pero rigurosos esqueletos de sus triángulos y de sus pentágonos, y el todo ordenado según los cánones de la Divina Proporción y de la Perspectiva. Escribe en su Tratado: “Dispón luego las figuras de hombres vestidos o desnudos de la manera que te has propuesto hacer efectiva, sometiendo a la perspectiva las magnitudes y medidas, para que ningún detalle de tu trabajo resulte contrario a lo que aconsejan la razón y los efectos naturales”. Y en otro aforismo agrega: “La perspectiva, por consiguiente, debe ocupar el primer puesto entre todos los discursos y disciplinas del hombre. En su dominio, la línea luminosa se combina con las variedades de la demostración y se adorna gloriosamente con las flores de la matemática y más aún con las de la física”. Piero della Francesca, pintor y geómetra, es el antepasado directo de Cézanne, quien, con sus pirámides, cubos y cilindros, es el antepasado de los abstractos, a través de los cubistas. No es casualidad que los cubistas resucitaran la sección áurea y se interesasen por Luca Pacioli. Esta genealogía vincula indiscutiblemente a los abstractos de nuestra época con el humanismo, la ciencia y el dominio burgués del mundo exterior. Nada, al menos por este costado, de misticismo ni de trascendencia: Renacimiento liso y llano, humanismo técnico y profano, no de papeles antiguos y excavaciones, sino de cartógrafos, geometrías, fortificaciones, ingenieros, máquinas de hilar y fundición de cañones.

Y como consecuencia, y al contrario de lo que supone Hulme, la rebelión mística de los tiempos modernos se hizo a través de los espíritus románticos, que, desde Donatello y Miguel Ángel, hasta Kierkegaard y Dostoievski, encarnan creciente y tumultuosamente la sublevación del espíritu religioso contra el espíritu tecnolátrico de una civilización burguesa. Sus últimos descendientes los hallamos entre los post-impresionistas como Van Gogh y Gauguin, entre los *fauves*

y los expresionistas, entre los surrealistas y, en fin, entre aquellos artistas que, aunque surgidos de la abstracción, derivaron hacia la realización de objetos concretos, inventados por su propio yo y no en virtud de un proceso de abstracción en el mundo que los rodeaba; actitud típicamente romántica y autista, por más que el ascetismo de sus formas geométricas pudiese llamarlos a engaño.

Segunda: la dialéctica interna del propio arte. Las expresiones estéticas no siempre son la manifestación (directa o inversa) de la época sino que también obedecen a la dinámica intrínseca de su propia evolución: a la lucha de escuelas, al agotamiento de las formas, al cansancio y hasta al mero espíritu de contradicción que tan a menudo es propio de los artistas. Así, no sin seguir los grandes arcos de cada periodo (romántico o gótico, renacentista o barroco), los creadores, siempre personales y anárquicos, ejecutan desplazamientos individuales a la izquierda o a la derecha, por arriba o por debajo de las grandes líneas. Y en el gran arco que constituye lo que podría llamarse “el arte de nuestro tiempo”, podemos encontrar tendencias tan contrarias como el constructivismo de Cézanne y el expresionismo, el riguroso problema de los cubistas y el desorden surrealista. En los últimos años, sobre todo en la Argentina, esa dialéctica interna de las escuelas ha provocado un creciente auge de la abstracción, lo que no sólo no significa que el arte figurativo quedará enterrado para siempre, sino, por el contrario, que ha de resurgir en una próxima e inevitable revancha, si la tesis que vengo desarrollando es correcta.

Tercera: el ascetismo del arte contemporáneo frente al sentimentalismo burgués. La burguesía que, mediante la ciencia, desencadenó el más poderoso proceso de abstracción que ha conocido la humanidad, no dejó por eso de ser “realista”, es decir, miopemente adherida a la capa más superficial y mundana de la realidad. Y de ese modo, paradójicamente, preparó su propia tumba espiritual, al convocar fuerzas mentales que han ido mucho más allá de lo que sus gustos mezquinos y confortables podían desear, hacia las zonas platónicas de las puras formas. Mediante esta independización y esta trascendencia de las fronteras burguesas, el arte abstracto ha dejado de pertenecer a la esencia del espíritu social que lo provocó para convertirse en un arte odiado y despreciado por la burguesía.

Cuarta: el caos. Que es, de las cuatro causas señaladas, la única a la que puede (y debe) aplicarse parcialmente la tesis central de Worringer sobre el esencial desacuerdo entre el hombre y el mundo en la base de cierto arte abstracto. La crisis de nuestro tiempo ha puesto nuevamente al hombre a la intemperie, metafísicamente hablando. El derrumbe de la civilización burguesa y racionalista lo enfrenta dramáticamente a un nuevo caos, y en medio de la catástrofe, muchos se aferran a un Orden Geométrico.

Ciertos espíritus angustiados tienen a menudo la tendencia a buscar en la claridad y seguridad de una organización matemática un sistema de coordenadas al cual aferrarse y en el cual encontrar la calma que su desorden interior les niega. Ya sostuve que el platonismo sólo podía haber sido imaginado por hombres demasiado preocupados por las pasiones de su cuerpo y de su alma. El platonismo de Sartre en la Náusea no tiene otro origen, como tampoco es posible explicarse de otra manera que espíritus tan románticos, oscuros y expresionistas como Mondrian, Kandinsky y Vantongerloo hayan derivado hacia el arte abstracto.

Santos Lugares, 1956

Irleamar Chiampi

# LEZAMA LIMA LA IMAGEN POSIBLE

“¿Quién oyó?  
¿Quién ha visto lo que yo?”  
Góngora

Lezama Lima es exactamente lo que puede llamarse un “caso” dentro de la literatura hispanoamericana. Unos ven con restricciones y hasta desconfianza el lenguaje tortuoso y oscuro de sus versos y prosas y confinan sus escritos a la categoría de lo aberrante o ilegible. Otros se adhieren con pasión a sus textos y exaltan su producción como la más afortunada aventura osada por un escritor de América Latina. Por otra parte, no son pocos los ingredientes biográficos cuyos desdoblamientos políticos se suman para profundizar las contradicciones: descendiente de la burguesía criolla cubana, Lezama jamás renegó de sus orígenes, ni siquiera dentro de los antagonismos creados por el espacio político de la Revolución Cubana. Homosexual y católico, quiso permanecer en La Habana hasta su muerte, en 1976, sin adaptarse al proyecto cultural del régimen pero sin convertirse, tampoco, en un contrarrevolucionario. Por su propia opción, o por prejuicios de los demás, permaneció al margen de la cultura oficial. No recibió, como Carpentier, el beneplácito del gobierno ni tampoco, como Cabrera Infante, sus maldiciones. Nunca se expuso a la furia de la izquierda, como Borges con su desfachada imprudencia, o como Octavio Paz con su incómoda independencia. En verdad, los hechos políticos no parecen haberle afectado o, mejor, resonaron en él metafóricamente, como en la memorable página que dedicó al Che Guevara, donde comparó el destino del comandante con el mito incaico de Viracocha. ¿Y quién podrá, al fin, explicar ideológicamente a ese poeta que interpretó la Revolución Cubana como una “era imaginaria”? Dicen sus contemporáneos que el gordo y asmático Lezama fascinaba a sus interlocutores con su erudición y su memoria asombrosas. Nunca viajaba, excepto alrededor de su biblioteca de la calle Trocadero, adquirida en La Habana Vieja. El legendario “Etrusco de La Habana” es hoy un texto bien nutrido para el futuro biógrafo.

Pero es para los críticos que Lezama se convierte en un caso serio. La proverbial dificultad para descifrar sus referencias y metáforas (“sólo lo difícil es estimulante”, escribió al comienzo de *La expresión americana*) se agrega a la de reconocer la tradición poética en que se inscribe su obra. Octavio Paz dice que con *La fijeza* (1949) se reabre la experimentación y la invención al término de la segunda guerra mundial —la vanguardia *otra*, crítica de sí misma, “en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia” (*Los hijos del limo*, p. 192). Pero ese post o neovanguardismo de Lezama escapa en varias direcciones (simbolismo, manierismo, culteranismo, gótico, o como muchos

simplificaron: “barroco”); algunas visibles influencias (Eliot, Claudel, Milosz, Rilke, Chesterton, Proust, Mallarmé, Martí, Rimbaud, Baudelaire, Blake, Quevedo, Góngora, los místicos españoles) y no pocas doctrinas (Santo Tomás de Aquino y Pascal, Nicolás de Cusa y Vico, Confucio y Pitágoras, San Agustín y Platón, Dilthey, los heterodoxos españoles, los estoicos y los escolásticos...).

Pero en un punto todos concuerdan: la obra de Lezama guarda una notable fidelidad consigo misma. En los cuarenta años que separan *Muerte de Narciso* (1937) de los últimos poemas reunidos póstumamente en *Fragments a su imán* (1978), ninguna fisura se abre en su quehacer poético, ninguna vacilación o abandono del proyecto de ejercer el absoluto de la poesía, de vivir el “Eros cognoscitivo” a través de la imagen. Lezama es un poeta que no “evoluciona”. Apenas puede hablarse de etapas en su obra. El mismo *tempo* maravilloso de los versos inaugurales —“Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo”— es sostenido en sus sucesivos libros de poemas (*Enemigo rumor* (1941); *Aventuras sigilosas* (1945); *La fijeza* (1949); *Dador* (1960)) con las alucinantes asociaciones hiperbólicas de imágenes, los retorcidos giros sintácticos, las lujuriosas combinaciones de tropos que tan bien caracterizan su poetizar hermético. El mismo distanciamiento crítico y la aproximación voluptuosa al banquete de la cultura universal que impulsaron los ensayos de *Analecta del reloj* (1953), tienen en *La expresión americana* (1957), *Tratados en La Habana* (1958) y *Las eras imaginarias* (1971) las extensiones y desarrollos consecuentes de sus temas obsesivos. Son la misma tensión erótica de las palabras, la misma barbarización de la lengua y del conocimiento, la misma cubanía y la misma americanidad que atraviesan la fabulación de *Paradiso* (1966) y su narración complementaria *Oppiano Licario* (1977).

La cohesión y la coherencia del universo poético lezamiano pueden, además, ser aprehendidas más allá de los rasgos formales, del tono y del gesto cultural que animan sus textos. Se trata de su concepción de la imagen, sobre la cual Lezama fue teorizando paralelamente a su poesía, para construir un “sistema poético del mundo”.

Las ideas que son el núcleo de ese sistema ya se encuentran en un texto seminal, “Las imágenes posibles” (recogido en *Analecta del reloj* y publicado, en 1948, en *Orígenes*, revista que Lezama dirigió entre 1944 y 1956 y que impulsó el espíritu de la modernidad en Cuba). Pero no hay que creer que Lezama teorizó “claro”. Ni este, ni cualquier ensayo posterior se ofrece como un discurso didáctico. Lezama jamás escribió como un profesor sino, siempre, como un poeta. Sus teorías avanzan por alusiones oblicuas, referencias subyacentes, metaforización opaca, sin la menor indulgencia para con el lector. Algunos delineamientos de su poética (a manera de un modesto asedio):

El poeta ("apesadumbrado fantasma de nada conjeturales" — así comienza el ensayo citado), concibe el mundo como imagen: "la imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles". Una noción clave justifica esas hipóstasis de lo poético: el mundo — el espacio ("los recursos intocables del aire") y el tiempo ("lo sucesivo") — no se da *per se* al conocimiento por haber perdido la memoria de la forma primordial ("una ruptura sin *nemosine* de lo anterior"). Superar esa ruptura, por la semejanza, es la función de la poesía, que se constituye, así, en la única posibilidad de rescatar la forma esencial. De ahí que la imagen sea la única realidad y la interposición que cubre la distancia entre esa Forma y la irrealidad de los objetos. El propio cuerpo sólo es "cuerpo" cuando se sabe como imagen, pues "el cuerpo — dice Lezama — al tomarse a sí mismo como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen". Sustancia resistente al tiempo, "revelación encarnada", la imagen es el único testigo de un jubiloso encuentro con el "reverso". (pp. 151-152).\*

"La red de imágenes forma la imagen" (p. 153), resume Lezama. La indistinción en el uso del término "imagen" (ora significa "metáfora" — el procedimiento del semejar —, ora la finalidad de las metáforas — constituir la *Imago*) es aquí a propósito. No es difícil deducir que Lezama alinea sus conceptos de poética por la doctrina platónica de las ideas, repasada por el discurso teológico de los filósofos cristianos medievales. La suprema meta del camino recorrido por las imágenes es Dios, que en este ensayo está referido por metáforas (el "anterior", la "Forma", el "reverso"). La dirección trascendente de toda *poiesis* (tópico que Lezama desarrollará más explícitamente en un ensayo de 1954, "Introducción a un sistema poético", en *Tratados en La Habana*, al hablar de la imagen habitada por "una esencia una y universal") viene todavía indicada por la asociación indisoluble que Lezama establece entre imagen y semejanza: "la semejanza de una imagen y la imagen de una semejanza, unen a la semejanza con la imagen como el fuego y la franja de sus colores" (p. 151). De este modo, la imagen contiene el dibujo de la progresión de la semejanza en busca de la Forma esencial.

En esta concepción, la metáfora jamás será un mero ornamento del lenguaje, una modalidad expresiva, un desvío de la norma lingüística o una sustitución. Es un instrumento de conocimiento — el único posible, insiste Lezama. Sobre este punto, cabe subrayar la realidad antiaristotélica de la poética lezamiana. Si bien Aristóteles reconoció que la metáfora no es un juego gratuito o un ornamento, la *Poética* establece también que la función cognoscitiva de la metáfora es hacer ver la semejanza entre las *cosas*, de acuerdo con la identificación aristotélica entre el modo de ser de las categorías y el modo de ser del lenguaje. El ingenio natural del poeta, enseñó Aristóteles, consiste en "saber descubrir las metáforas, significa saber percibir las semejanzas" (1459a, 7-8). Cuando en la *Retórica* asocia la metáfora a la mimesis, queda claro que el conocimiento metafórico es el conocimiento del dinamismo de lo real (la representación de las cosas en "acción" — 1411b, 25ss).

Es en torno al concepto de mimesis que Lezama teje objeciones (implícitas siempre) cuando dice: "Pero siempre en la imitación o semejanza habrá la raíz de una progresión imposible, pues en la semejanza se sabe que ni siquiera podemos parejar dos objetos analogados. Y que su ansia de seguir, de penetrar y destruir al objeto, marcha sólo acompañada de la

horrible vanidad de reproducir" (p. 155). A la semejanza entre las cosas, Lezama opone la semejanza a la unidad primordial, siempre insistiendo con vocablos como "progresión", "marcha", "dirección", "penetración", para significar el camino recorrido por la red de metáforas. La síntesis poética sobre el recorrido metafórico está en esta frase fulminante: "Va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola; va como la carta de Ifigenia a Orestes, que hace nacer en éste virtudes de reconocimiento" (p. 156). La referencia a la tragedia de Eurípides (tercer episodio de *Ifigenia en Tauris*) condensa la función que Lezama asigna a toda metáfora: así como la carta que Ifigenia entrega a Pélope para llevar noticias a sus familiares en Argos, permite a Orestes la *anagnórisis* (el reconocimiento de la identidad de la hermana, supuestamente sacrificada por el padre a la diosa Artemis), lleva la metáfora al conocimiento, a la posesión de un secreto.

Es de esos presupuestos que Lezama deriva lo que puede considerarse como la porción más original de su obra ensayística: la teoría de las eras imaginarias. Él mismo explicó, en una entrevista, las motivaciones que lo llevaron a historiar la poesía por lo posible de las imágenes: "... fui comprendiendo que por ese juego reversible de la metáfora y la imagen, esa aparente dispersión de lecturas era una devoradora ansia de integración en la unidad, en el espejo, en el agua fluyente y detenida. Un día pensaba en grandes periodos de la historia que no habían tenido ni grandes ni poderosos poetas y que, sin embargo, eran grandes épocas para el reinado de la poesía. Me resultaba un hecho muy importante que desde Lucrecio y Virgilio hasta la aparición del Dante, no habían surgido grandes poetas en esa inmensa extensión de lo temporal, donde no aparecía ninguna contracifra del poeta como unidad expresiva. Y éstos eran los tiempos de Carlomagno, del *Enchiridion* o Libro mágico, las catedrales, El Santo Grial, los caballeros del Rey Arturo, las cruzadas, la leyenda dorada, San Francisco, Santa Catalina... Eso me llevó a estudiar lo que llamo las eras imaginarias o de predominio de la imagen..." ("Suma de conversaciones", pp. 29-30).

Esa poética de la historia o historia poética, en la cual Lezama volcó su voraz apetito de lecturas, ya se insinúa también en "Las imágenes posibles" (recordemos la definición del comienzo: "... la imagen como la última de las historias posibles"). En buena parte del ensayo, Lezama se ocupa en examinar momentos (a veces instantes) en que una determinada cultura alcanzó su síntesis expresiva por la imagen. He aquí algunos: el mito de Prometeo de la tragedia de Esquilo, la carta de Ifigenia a Orestes en Eurípides, los reyes medievales como símbolos de su pueblo, la mítica identificación del faraón con el sol, los legendarios reyes-sacerdotes chinos que establecieron los principios del método celestial, la muerte del rey Gustavo Adolfo en la batalla de Lutzen, los consejos de Krishna al príncipe Arjuna, en el libro religioso hindú, el *Bhagavad Gita*, etc. La intención no es ofrecer aquí una serie de "eras imaginarias", sino sugerir fragmentos de la historia en que ciertas culturas "evaporaron" imágenes como revelación encarnada de lo absoluto. Lo que Lezama ya propone es un método para una revisión de la historia de la poesía: un juego de asociaciones, que él denomina "prueba hiperbólica" (p. 164), que consiste en *parejar* ciertos instantes privilegiados por la imaginación sin someterse a la lógica causal, de nexos visibles o sucesivos.

La elaboración más explícita de esa teoría se encuentra en el libro *Las eras imaginarias*, que reúne ensayos de 1958 a

\* Citaré siempre entre paréntesis las páginas de las obras referidas, cuyos datos completos están en la bibliografía final.



1968. Ahora Lezama establece las condiciones para que surja una era imaginaria: "tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las puede apresar al repetirse" (p. 44). Para identificar esas imágenes que se convirtieron en el paradigma de una cultura, Lezama focaliza mitos, fábulas, ritos, conceptos o hechos expresivos que han podido trascender el tiempo histórico: los mitos sobre la reproducción del hombre, entre culturas de tiempos remotos, como los idumeos, los escitas o chichimecas; los ritos de la muerte entre los egipcios; las fábulas acerca de la obtención del fuego, entre los etruscos; los reyes como metáfora de su pueblo, en la Edad Media; la sabiduría china en el pensamiento de Confucio, en el taoísmo y en los hexagramas del I-Ching; el culto de la sangre, en los druidas y los aztecas; los conceptos de gracia, caridad y resurrección en la religión católica; la Revolución Cubana con el espíritu de la "pobreza sobreabundante".

Sería inútil juzgar ese esquema por incompleto o carente de un criterio de historicidad. Se trata, primero, de un esquema abierto, un esbozo de sugerencias, sin pretensión de científicidad. Segundo: lo más interesante de esa teoría es, precisamente, la brecha que abre en la concepción racionalista de la historia. La intención —ya insinuada en "Las imágenes posibles"— es estructurar a la historia como "crónica poetizable de imágenes", descartando la lógica de sucesión y consecuencia en favor de lo que Lezama denomina como el "incondicionado poético" (Cf. "Preludio a las eras imaginarias", pp. 9-30). Es esa otra causalidad, de enlaces invisibles, la que permite suprimir el continuo sucesivo para instalar el contrapunto cultural, el orden coral de las imágenes. En este sentido, poco importan, por ejemplo, los trazos diferenciales de naturaleza espacio-temporal que separan a las culturas celta y azteca, si los sacrificios humanos que practicaban son la metáfora de su cosmogonía. "La historia de la poesía no puede ser otra cosa que la imagen evaporada por esas coordenadas", insiste Lezama. Por eso la historia de la poesía, como sucesión de eras imaginarias, no tiene evolución, no

tiene el antes y el después, lo primitivo y lo civilizado. No se circunscribe a lo "literario", a los textos escritos y mucho menos a los poetas. Nótese que Lezama no indica "autores", en una perspectiva algo similar a la visión "impersonal" de la literatura que Shelley, Valéry o Borges propusieron.

Hay que advertir todavía que, si bien la teoría de las eras imaginarias se presenta como una serie de anotaciones o con un carácter excesivamente abstracto, Lezama dejó por lo menos dos ejercicios fundamentales sobre cómo organizar esa posible y otra historia de la poesía. Me refiero, sin poder comentarlos aquí, al "Prólogo a la poesía cubana" que acompaña a la *Antología de la poesía cubana* (1965) y al excelente *La expresión americana* (1957). El primero historia la imaginación insular, de Colón a José Martí, fijando los momentos en que la cubanidad (o más exactamente el sentimiento de "lejanía") se expresó en la poesía. El segundo es la empresa crítica más original llevada a cabo en América Latina. Cuatro siglos de vida y arte, envolviendo tanto el poderoso magnetismo del espacio físico como la festiva o trágica relación con el colonizador, son resumidos en una interpretación de la cultura continental. Al mostrar cómo las imágenes fueron constituyendo la Imago de los americanos, Lezama nos muestra a todos como personajes de una era imaginaria.

Dijimos al comienzo que la obra de Lezama Lima, por detrás de su lenguaje oscuro, es absolutamente fiel a sí misma. ¿Cuál es el vínculo, pues, entre los conceptos de imagen/metáfora/ semejanza con la teoría de las eras imaginarias? La analogía me parece clara: así como la metáfora avanza para la constitución de un cuerpo de la imagen, mediante la semejanza que resiste a la causalidad lógica, también la historia de la poesía es una sucesión de imágenes asociadas hiperbólicamente, sin nexos visibles. El mismo contrapunto, el mismo orden coral que dibuja la progresión metafórica rige la visión poética de la historia. Lezama podría haber dicho: la única historia posible de la poesía debe ser una... metáfora del poema.

La coherencia que nos brinda Lezama no se limita, tampoco, a la estrecha relación entre los conceptos que desarrolló. "Las imágenes posibles", como cualquier otro texto que haya escrito, se presenta como un discurso poético que refleja en su forma el propio contenido de la imagen que Lezama postula. Sin nexos lógicos, sin locuciones causales, sin racionalidad didáctica, el ensayo se vuelve el espectáculo de aquello que teoriza. Es un avance por asociaciones, por saltos, por iluminaciones en busca de la Forma. Lezama no explica, pues "lo máximo se entiende incomprensiblemente", como acostumbraba decir repitiendo a San Buenaventura. Su ensayo dibuja la imagen posible de un nuevo discurso teórico: aquel cuyo contenido va unido a su lenguaje tal como "el fuego y la franja de sus colores".

Lezama sólo dejará de ser un "caso" para los lectores y los críticos cuando sus textos sean disfrutados como un *cuerpo* que encarna una revelación. Para llegar a Lezama Lima debemos aceptar, como él mismo hizo con Góngora, que su luminosidad requiere, primero, de la oscuridad.

#### Bibliografía citada

- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- LEZAMA LIMA, José. *Analecta del reloj*. La Habana, Orígenes, 1953.
- *La expresión americana*. Santiago de Chile, Universitaria, 1968.
- *Tratados en La Habana*. Santiago de Chile, Orbe, 1970.
- "Suma de conversaciones". *Lezama Lima*, ed. A. Alvarez Bravo, Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968.
- *Las eras imaginarias*. Madrid, Fundamentos, 1971.

---

Lelia Driben

## ENTREVISTA A CARLOS CRUZ-DIEZ

“Me he propuesto establecer un sistema simple y directo de comunicación a través del color, donde el espectador descubra y constata sus posibilidades y limitaciones y su relación con la obra no se reduzca a interpretar un código de símbolos. Quiero implicarlo en la vivencia de una situación mutante que le permitirá descubrir el color haciéndose y la posibilidad de encontrar su propio razonador afectivo.” Estas palabras de Carlos Cruz Diez —extraídas del catálogo con el que se ha presentado recientemente su individual en el Museo Carrillo Gil— aproximan al lector hacia algunos de los fundamentos del arte cinético internacional.

Cuando en 1960 el artista venezolano decide radicarse en París, el cinetismo veía crecer su incidencia en muchos pintores jóvenes que aproximándose a las investigaciones científicas, buscaban nuevas formas de resolver ese hecho controvertido que significa la obra de arte. Allí estaban Jacob Agam, Tinguely, Albers, Julio Le Parc y Jesu Soto, entre otros. A ellos se incorporó Cruz Diez. Todos ellos fueron los responsables, los formuladores y los que pusieron en práctica, una tendencia que, a la luz de nuestros años 80, quedó como una de las corrientes que englobaron el fenómeno de diversidades artísticas abiertas en este siglo hacia la mitad del mismo.

La entrevista con Cruz Diez se realizó, por cuestiones de azar, en la Galería Pecanins, mientras frente a dos tazas de café que, apoyadas sobre una vieja banca de madera y perfilándose en el amplio ventanal de la vieja casona, hicieron imaginar al artista una naturaleza muerta de esas que, desde hace mucho tiempo, ya no viven en sus obras.

—¿Cuándo comenzaste a pintar?

Dibujé siempre, mi madre comenta que desde los seis años y aún antes. Recuerdo que cuando era niño estando en el liceo y en la primaria dibujaba todo el tiempo; hacía periodiquitos, ilustraciones, historietas, me gustaban mucho las historietas. Más adelante, durante muchos años, viví de hacer tiras cómicas. Comenzó como una actividad infantil y después lo hice profesionalmente.

—¿Y cómo pasaste de las tiras cómicas al trabajo que haces ahora? porque hay notables diferencias ¿verdad?

Bueno, fue producto de una larga reflexión. Yo entré a la escuela de artes plásticas siendo bastante joven, a los 17 años. A partir de entonces me dediqué de lleno al arte porque felizmente tuve el apoyo de mi familia. Pero, en forma paralela, me fascinaban la gráfica, la imprenta, la fotografía, el cine. Cuando era pequeño hacía peliculitas con los amigos del barrio, aún las guardo. En cada escuela a la que yo llega-

ba había un periodiquito que yo hacía, en la semana, y los lunes lo llevaba para mis amigos. Mi vida estuvo conformada siempre por esa motivación principal: la de pintar.

Como es lógico en todo alumno de la escuela de artes plásticas al principio yo era figurativo; hacía, entre otras cosas, naturalezas muertas. Hubo una época en la que todos estábamos influenciados por Cézanne o por Picasso y el arte abstracto pues no, no se perfilaba en ese momento. A medida que fui avanzando comenzó a preocuparme la problemática social con todo lo que ello implica; vale decir, el arte tenía que traducir un mensaje que testimoniara la vida y la situación de Venezuela. El resultado fue una pintura sumamente mala, sin ningún interés, pero hecha con gran pasión. Yo creía que el pintor tenía que ser testigo de su tiempo, al modo de los pintores costumbristas flamencos que reflejaron toda su época, dejando una pintura que hoy en día, es un buen mosaico para descifrar lo que sucedía en el pasado. Y yo le daba mucha importancia al aspecto narrativo de la pintura. Pintaba, como digo, con gran pasión pero el resultado final era catastrófico, depresivo para mí. No sólo no eran buenos trabajos, sino que nadie entendía el mensaje que llevaban. Para algunos se trataba de cuadros muy bonitos, a otros les parecían horribles. La decepción era grande porque yo intentaba narrar situaciones dramáticas y notaba que esas propuestas caían en el vacío. No obstante, exponía en los salones y vendía, hasta me dieron premios.

—Entonces no debían ser obras tan malas, ¿o es que los jurados de los concursos eran muy malos?

No, lo que pasa es que era una pintura muy extraña, muy diferente a todo lo que hacían los demás. Yo lo considero muy deficiente. Eran trabajos caricaturescos a través de los cuales buscaba nuevas formas y planteos. En la escuela, como dije antes, todos pintábamos a la manera de Cézanne y de Picasso. Eso me hacía sentirme a disgusto. Entonces recurrí a la caricatura, elección coherente si se piensa en mi preferencia por las tiras cómicas. Eran estructuras deliberadamente mal dibujadas, desproporcionadas. Quería hacer algo grotesco sin alcanzar la eficacia de los expresionistas alemanes, que lo practicaban con una fuerza y una intención muy claras. Lo mío era dudoso. No puedo decir que ese periodo fue una pérdida de tiempo; fue, más bien, un camino que a mí me costó más entender.

—Sin duda que el cambio, de entonces a lo que constituye tu producción definitiva, es muy grande. ¿Queda algún cuadro tuyo de ese tiempo en algún museo o galería de Caracas?

Los guarda mi madre. A veces hay gente que daría sumas muy grandes por conseguir alguna de esas pinturas, pero yo me niego a que circulen. He sido siempre muy trabajador, por eso quedan muchos dibujos y pinturas e ilustraciones. En ocasiones voy a alguna colección y encuentro cosas de ese tiempo; qué le voy a hacer, no puedo negarlas, son mías, yo soy responsable.

Esas dudas y fracasos con relación al arte no me desanimaron porque yo me sentía artista; sabía que la única cosa que me interesaba era pintar, expresarme gráficamente. Eso me llevó a decir un día: vamos a parar, hay que reflexionar, el arte no puede ser, creo yo, sólo la voluntad de expresarse y de comunicar algo; es necesario encontrar las configuraciones plásticas capaces de hacer efectivo ese deseo de comunicación, llegar a una síntesis. El artista es una persona que conciente o inconcientemente adquiere una información muy vasta, es una especie de gran diletante que puede resumir, en un momento dado, aspectos de su época y comunicarlos transformados en una suerte de código descriptible o de fácil acceso; el artista es, fundamentalmente, un comunicador. Si uno pinta es para que lo vean, uno es un instrumento ineluctable de comunicación. Aún los que se proponen no comunicar implícitamente lo hacen y sintetizan, como decía, ciertas pautas de su época.

También comprendí que el arte es invención y es creación. Si no fuera así no existirían ni museos ni bibliotecas para guardar los millones de toneladas de papel que se escriben y los millones de kilómetros de telas que se pintan en el mundo. Queda, el hombre guarda, lo que realmente tiene un interés de invención y de modificación de formas precedentes. La obra de un artista adquiere significación cuando es capaz de transformar los modos de estructuración de las generaciones que lo anteceden. No importa la dimensión de esa transformación, hay quienes pueden adelantarse un gran tiempo a su época, otros que simplemente realizan un pequeño aporte, lo importante es no repetir, no quedarse.

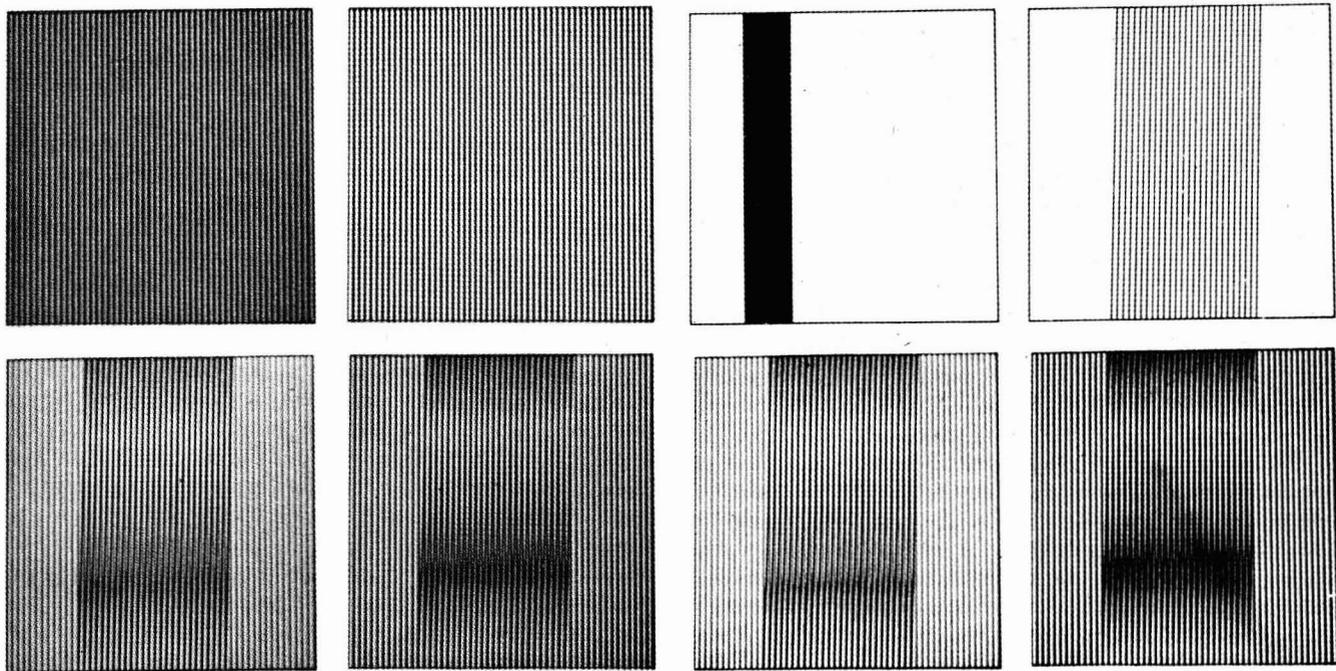
**-Explicame un poco el sentido que tú le das al término invención, ¿tú crees que realmente se inventa en arte?**

Sí señora, el arte es invención porque es un gran resumen de una situación. Lo llamo invención porque en el momento en que se produce aparece como algo desconocido hasta ese momento. Cuando surge Mondrian, cuando surge Picasso con el cubismo, cuando surge Malevich, cuando se conoce a los impresionistas, lo que ellos elaboran resulta ser una invención, nadie había pintado antes como ellos. Cuando surge Velázquez nadie había pintado antes como Velázquez. Velázquez inventa la pintura, Goya inventa la pintura, los impresionistas también, y así sucesivamente.

**-Yo hablaría más bien de distintos modos de conjugación de las formas y de los signos, de un modo diferente de construir el espacio figurado, más que de invención. Además, Velázquez introduce elementos que ya estaban presentes en obras anteriores, igual Picasso, igual Mondrian. Se puede hablar de una continuidad, en ese sentido.**

Bueno sí, siempre hay cosas en común, materiales, por ejemplo. Velázquez utiliza la misma tela, la misma pintura, pero la manera de pintar es diferente a la de sus predecesores; es decir, inventa un modo de pintar. Modifica la noción de lo que era arte hasta ese momento y todo lo que transforma un concepto precedente es una invención.

**-Antes que de invención, yo diría más bien que hay cambios de estilos, insisto, cambios en los modos de estructuración de la obra, al tiempo que se incorporan nuevos valores y nuevas pautas, esos que tienen vigencia en la sociedad de la que sale la obra, incorporación que se efectúa por mil caminos, desde los más oblicuos y su-**



tiles hasta los más directos. Y fíjate, a propósito de esa idea de continuidad, en una pintura de Mantegna podemos descubrir fragmentos que son verdaderos cuadros abstractos, fragmentos que nos hacen pensar en cualquier pintor abstracto de los años 50, Tapiés, por ejemplo, para nombrar a uno.

Es muy interesante eso que dices, porque la invención no es absoluta. Los elementos y sentidos que posee una obra son anteriores a ella, pero recobran vigencia, vuelven a existir, en la medida en que el artista los engloba dentro de un nuevo sistema de significaciones. De todos modos, es un error fundamental decir que el Bosco fue un surrealista, porque ni en sus propósitos, ni en sus fundamentos, ni en su estructura conceptual, el Bosco podía pensar en el subconsciente. El Bosco narra y trata de provocar terror en aquellos que no cumplían con las normas del Cristianismo.

**-Sí, los mecanismos de constitución de la obra son diferentes, pero hay pautas en los cuadros del Bosco, elementos fantásticos, cuyos similares se encuentran luego en trabajos de algunos surrealistas. Hablemos ahora del cinetismo, ¿qué fue, qué es?**

Con el cinetismo, por primera vez, el tiempo y el espacio reales se integran a la obra; ésta no se realiza sino en el tiempo y en el espacio; ese es el aporte histórico del cinetismo.

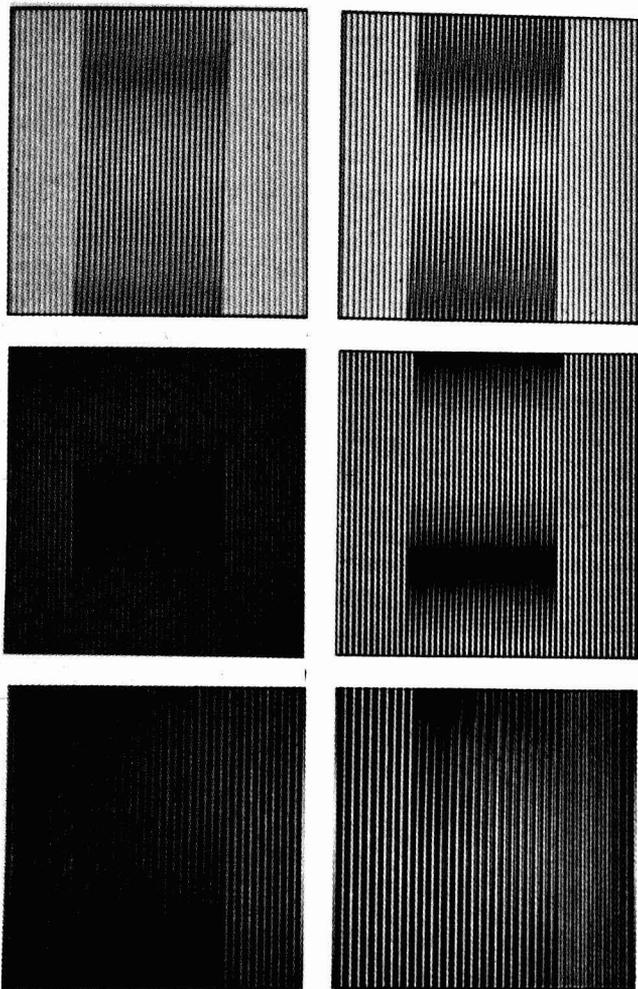
Si tú te remites al pasado, encontrarás que los egipcios modelaban unos carritos con unos muñequitos que se movían, pero su intencionalidad no era incorporar el tiempo y el espacio reales. Por su parte, los pintores barrocos tenían el deseo profundo de comunicar el movimiento porque la realidad era, para ellos, movimiento. Es por eso que si observas las figuras del Españoleto o de Rubens tienes la sensación de que están por salirse, por desbordar el espacio bidimensional. Pero, por supuesto, no se puede decir que el cinetismo es una consecuencia del barroco. Lo que esta tendencia hace, más bien, es tratar de cumplir un deseo que se venía manifestando a lo largo de toda la historia de la pintura, el deseo de trabajar sobre el movimiento. Ahora bien, en nuestro caso no se trata de representarlo, sino de generar el movimiento en sí mismo. Y ahí, vuelvo a insistir, surge la invención porque se reformulan, desde sus bases, las nociones del arte.

**-Ustedes obviamente reconocen un antecedente en el puntillismo, en Seurat por ejemplo.**

Sí, claro, y mi trabajo obedece a un análisis y a una reflexión sobre ciertos planteos del siglo XIX, con la pretensión de resolver una contradicción presente no sólo en los impresionistas, sino también en el cubismo.

**-¿Cuál es esa contradicción?**

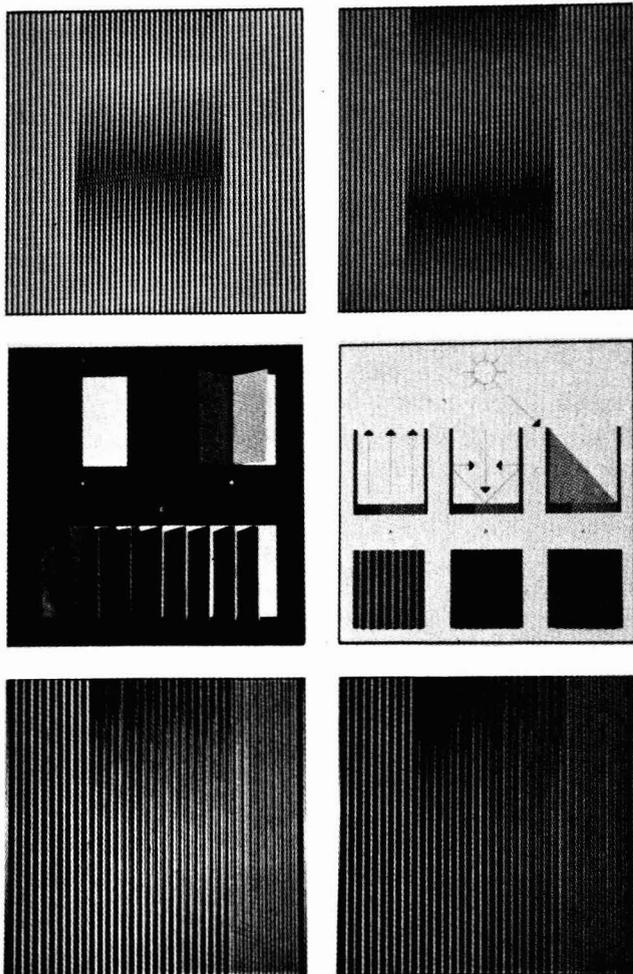
El impresionismo descubre por primera vez al espacio entre los objetos, la presencia del aire, la movilidad del color, su condición efímera, la del color. Y a partir de ese descubrimiento trata de recoger toda esa información y de codificarla. Pues bien, pero esa mutación continua que, repito, no se había formulado nunca antes, es procesada mediante los mismos mecanismos transpositivos de la pintura tradicional, vale decir, sobre un espacio bidimensional.



**-Y siempre dentro de esquemas figurativos que mantienen la anécdota.**

Sí, la referencia al entorno, al mundo exterior, responde a un código transpositivo. Ese árbol no tiene dos dimensiones como en la tela, tiene tres dimensiones y las hojas se mueven y ese verde que vemos ahora en diez segundos no será el mismo verde y en veinte segundos tampoco. Es decir, el color y la situación van cambiando vertiginosamente. La tela, en cuanto es espacio bidimensional, pictórico, convierte a esa situación en un hecho estático, no lo olvidas y no olvidas tampoco que ese espacio bidimensional responde, al deseo de perpetuidad del hombre y de su tiempo. Cuando se pintaron las cavernas, el hombre que puso la huella sobre la piedra seguía el oscuro instinto de perpetuidad de esa mano, que al cabo de un tiempo ya no era la misma mano, había muerto, pero quedaba como el deseo ineluctable de permanencia del hombre. Y el espacio bidimensional es reflejo de esa permanencia, es su continuidad.

Hoy en día, en cambio, gracias a las conquistas y a las teorías científicas constatamos que no somos permanentes, que todo se destruye, se modifica, se transforma. En base a eso estructuramos nuevos soportes para el arte. El cinetismo se plantea lo que no se plantearon los impresionistas. Ellos utilizaron un soporte permanente, estático, para expresar una situación inestable, efímera, no resolvieron la contradicción. Monet encontró una solución muy inteligente: la de hacer muchos cuadros de un mismo sitio a diferentes horas; pero el tiempo físico y real durante el cual se ejecutaba la obra no se correspondía con los cambios más móviles de la situación re-



-¿Y cuáles eran las formulaciones?

Ya lo había preconizado la Bauhaus: el arte no debía limitarse a ser un cuadro dentro de una colección, debía estar en todos los niveles de la vida. Se trataba de cambiar la relación entre el espectador y la obra, de intentar una relación más directa, más elemental, donde aquel que mirara la obra no necesitara poseer información previa.

Por otra parte, no se trata simplemente de que la obra se mueva. La Venus de Milo en el Louvre tiene un motorcito que la hace girar. Lo que se pretende con el arte cinético es que el movimiento genere muchas posibilidades. Y esas posibilidades dependen del grado de desplazamiento del observador respecto del cuadro, o sea de la distancia en la que se ubica y de una serie de circunstancias aleatorias que hacen del discurso cinético, algo totalmente distinto al discurso tradicional de la pintura. La luz, la distancia y la velocidad van cambiando la percepción, entonces se puede pasar de una percepción monocroma a la aprehensión de múltiples gamas para concluir en una nueva visión monocroma.

-¿Qué es el color?

Es una situación que evoluciona en el tiempo y en el espacio. No es solamente la anécdota de la forma. Nos han condicionado durante siglos a ver al color como acompañante de la forma, a no reconocer su existencia sin ella. Hay muchas teorías sobre el color, más de cincuenta, y ninguna es totalmente cierta. Es por eso que me he embarcado a investigar este tema, y se descubren muchas cosas. En el color incide la fenomenología, la subjetividad, la afectividad. Es un mundo afectivo, no tienes memoria de él, aprehendes lo genérico, no sus matices.

Pongamos un ejemplo muy elemental: a ti se te daña esa media roja, vas a la tienda, compras un hilo rojo, pero cuando regresas te das cuenta de que ese rojo que llevas en tu cabeza no es el mismo, porque es imposible memorizar una situación efímera. Tú retienes lo genérico, el rojo, el verde, el azul, el gris, pero no su especificidad. Todo ello permite un juego que abre múltiples posibilidades. Es una situación fugaz, evolutiva, en el tiempo, en el espacio, que toca profundamente la afectividad.

-¿Tiene color el espacio?

Claro, el espacio es sólido y está coloreado, sólo que nos enseñaron a no verlo.

-¿Qué es la forma?

La forma sirve para el soporte de la anécdota. Mediante ella, se lleva al plano de dos dimensiones lo que vive en el espacio de tres dimensiones.

-El arte cinético quiere olvidarse de las formas.

Sí, en él se destruyen las formas para abrir otro camino a la expresión.

-Para que me contestes a esta última pregunta, voy a borrar a Telonius Monk de la cinta. ¿Qué es el sonido?

Es la terrible constatación de que nada es permanente.

presentada en la pintura; el problema, así, seguía quedando irresuelto.

-El arte cinético, en cambio, no usa mecanismos transpositivos, no representa al tiempo y al espacio sino que los incorpora a la obra.

Exactamente.

-El cinetismo nace en los años 50 ¿verdad?

Sí, entre el 50 y el 65 se verifica su desarrollo completo. Pero hay antecedentes importantes. Recordemos el manifiesto realista de Naum Gabo en el año 20. Luego Calder hace su aporte en el 33. Gabo coincide con los artistas que propusieron el constructivismo en la Unión Soviética y que después emigraron a Oslo. Y ya en los años 50 están Vasarely, Soto, Jacob Agam, Tinguely. Todos ellos agrupan a las ideas que se habían estado gestando, en una plataforma coherente. Después y paralelamente seguimos trabajando en esa dirección Julio Le Parc, Hugo de Marco, yo y otros artistas jóvenes de diversas nacionalidades.

-Todos confluyeron en París, ¿quiénes más estaban?

Había gente que venía de Holanda, de Yugoslavia, de Venezuela, Argentina, Brasil. Cuando nosotros llegamos a París el gestualismo, como última expresión del romanticismo, estaba muy en boga; frente a él, nuestro objetivo era abrir una alternativa distinta.

---

Emir Rodríguez Monegal

# LA NOVELA HISTÓRICA: OTRA PERSPECTIVA

It is certain that Scott had no knowledge of Hegel's philosophy and had he come across it would not have understood a word.

Lukács, *The Historical Novel*<sup>1</sup>

## I

### Una polémica estéril

El debate sobre la novela histórica ha estado contaminado desde el comienzo por una serie ya ilustre de malentendidos. A pesar de haber leído y (en parte) admirado las novelas de Walter Scott, Goethe creyó que en la novela histórica la invención y el documento se estorbaban hasta hacerse la vida imposible. Aun cuando escribió una de las más famosas y perfectas novelas históricas, *I Promessi Sposi*, Manzoni se dejó influir por los juicios de Goethe y cantó la palinodia en un artículo que declaraba estéticamente erróneas a las novelas históricas. Mucho más tarde, a pesar de haber desentrañado con finura y erudición el error de Manzoni, Amado Alonso pudo publicar todo un *Ensayo sobre la novela histórica*, en 1942, en que hay increíbles ausencias e ingenuidades. Aunque escribe en Buenos Aires, no menciona a Eduardo Acevedo Díaz en una lista larga (y generosa) de practicantes de la novela histórica: a él, justamente, que un medio siglo antes había publicado alguna de las piezas de su tríptico histórico en aquella misma ciudad. (Es verdad que Alonso tampoco menciona *La Guerra y la Paz*, tal vez la obra maestra del género. Es indudable que el comparatismo no era su fuerte.)<sup>2</sup>

Sin embargo, la novela histórica existe: es un género de trayectoria perfectamente documentada, y aún antes de Scott; se sigue escribiendo hasta nuestros días y (para decirlo con una fórmula célebre) goza de buena salud. La que no parece muy saludable es la crítica del género, y, en particular, la de sus manifestaciones en América Latina. Abundan, eso sí, estudios parciales sobre algunos novelistas históricos: Alencar, en el Brasil, por ejemplo, o Blest Gana, en Chile, y Eduardo Acevedo Díaz, en el Uruguay. Pero falta el estudio crítico general que examine, a la luz de una nueva perspectiva literaria, la naturaleza y desarrollo del género en nuestra América.

En este ensayo preliminar sólo me propongo examinar algunos aspectos del debate sobre la novela histórica para ilustrar la lectura de algunos textos capitales de la misma. Este trabajo se apoya en unos estudios adelantados en diversas publicaciones y que tuvieron una primera síntesis en un libro ya agotado: *Vínculo de sangre* (1968), sobre las novelas históricas de Eduardo Acevedo Díaz.<sup>3</sup> Al volver sobre el tema, no sólo me propongo revisar lo ya dicho en aquel libro sino

extender y aún ampliar algunas de sus perspectivas, a la luz de un trabajo más reciente. Aspiro, de esta manera, a extraer al debate sobre la novela histórica del sitio estéril en que había sido colocado por la crítica tradicional, para renovar con otra perspectiva un tema que me parece fundamental para el estudio de nuestras letras.

Una palabra sobre el método. En vez de buscar en la crítica más a la moda un instrumento conceptual que (seguramente) agradaría a mis colegas, he preferido volver a leer con cierta minucia la obra misma producida por los novelistas latinoamericanos, buscando encontrar en el intertexto de sus novelas aquellos textos que les sirvieron de modelo. De esta manera, pretendo renovar un diálogo de textos en que la lectura a la Pierre Menard que suele practicar la crítica al uso (*Ivanhoe* como si hubiera sido escrito por Hegel, Mármol como discípulo de Nietzsche, Carpentier como lector de Marx), es sustituida por una crítica que pretende examinar *específicamente* el texto.

## II

### El caso Walter Scott

No cabe duda de que Scott fue uno de los modelos más persistentes de la novela histórica en América Latina. Su influencia en Europa y en particular en España ha sido ya trazada reiteradamente; lo mismo cabe decir de nuestra América. *L'histoire Walter-Scottée*, como escribió con humor Balzac, tomó América por asalto, aunque hay que tener en cuenta también la influencia de discípulos e imitadores de Scott, como los célebres folletinistas Alexandre Dumas, Eugène Sue y Fernández y González. Pero no me interesa ahora repasar un estudio de fuentes, sino examinar en algún detalle uno o dos aspectos de la utilización del modelo scottiano por los escritores latinoamericanos. Esos aspectos no son los que tradicionalmente han sido estudiados con más ahínco por los cazadores de fuentes, generalmente demasiado encaucados por los paralelos literales para reconocer ecos estructurales más profundos.

Uno de los aspectos fundamentales de la obra de Scott que ha escapado generalmente a la crítica latinoamericana es el hecho de que él reconstruía la historia británica desde la perspectiva de una cultura marginalizada. Aunque su enfoque es nacional y abarca las islas británicas enteras, hay demasiado en él del escocés para olvidar que en, las raíces de esa cultura nacional, hay culturas locales que no han desaparecido íntegramente. Ninguna obra ataca el tema con el brillo y el humor de *Ivanhoe*, que Scott publicó en 1819, es, sin duda, uno de sus libros más populares. Según Alonso, esta novela "desató en toda Europa y América la fiebre de la no-

vela histórica". El tema de *Ivanhoe* es, precisamente, el conflicto entre representantes de las dos nacionalidades (sajones, normandos) que habrán de confluir en el cauce de la gran nación británica. Este tema da a una novela histórica en que predomina lo pintoresco y romancesco del estilo de su época un valor que trasciende las fronteras limitadas en que se sitúa la narrativa. Más allá de las aventuras del intachable (y algo aburrido) protagonista, de su conflicto sentimental entre dos mujeres, y de su esfuerzo por reconquistar el aprecio de su padre, está el más general conflicto de la violencia con que los normandos tratan de extirpar toda libertad a los sajones, obliterando así su cultura, y el coraje desesperado con que éstos luchan por conservarla.

Este aspecto de la obra de Scott (cuya importancia para la novela histórica latinoamericana examinaré luego) no esca-



Walter Scott pintado por Sir David Wilkie

pó del todo a la mirada penetrante de Georg Lukács. En un estudio publicado en la URSS en 1937, que sólo se conoció en Occidente a partir de su publicación en alemán (1955) y en inglés (1962), Lukács incluyó atisbos sobre este aspecto de la novela de Scott. Así, por ejemplo, al explicar que en la novela son más importantes Cedric, el padre de *Ivanhoe*, y Robin Hood, que el mismo protagonista o el Rey Ricardo Corazón de León, observa:

*the popular characters of Scott's historical art manifests itself in the fact that these leader figures, who are interwoven with the life of the people, in general are more historically imposing than the well-known central figures of history. (p. 38)*

El argumento de Lukács es tradicional; lo que es nuevo en él es el subrayado de que esas figuras populares extraen su grandeza no del papel histórico mismo que representaron sino de estar sus vidas trenzadas con la vida del pueblo del que emergen. De ahí que Lukács cierre su argumento mostrando que "Scott portrays the great transformations of history as transformations of popular life". (pp. 48-49). Al referirse luego más específicamente a *Ivanhoe*, Lukács subraya aún más este aspecto crucial de la novela:

*The interaction between "above" and "below", the sum-*

*of which constitutes the totality of popular life, is thus manifested in the fact that, while on the whole the historical tendencies "above" receive a more distinct and generalized expression, we find the true heroism with which the historical antagonisms are fought out, with exceptions "below". (p. 49)*

Sin embargo, y a pesar de estas intuiciones, y de que no erra al situar a Scott del punto de vista de su clase—

*an English petty aristocrat with strong ties both in tradition and individual habits of life with the bourgeoisie (p. 55)—,*

Lukács no distingue el hecho flagrante de que Scott es escocés, y, por lo tanto, marginal a la lucha misma reconstruida en *Ivanhoe*. De ahí su distanciamiento irónico, así como su simpatía por los sajones, también marginalizados, como más tarde los escoceses, por la cultura centralizada de los normandos. Es aquí donde radica a mi juicio el valor central de esta novela para la narrativa histórica latinoamericana. El examen de la obra de dos novelistas fundamentales (José de Alencar, Eduardo Acevedo Díaz) permitirá confirmar este aserto.

### III

#### Entre Scott y Sue

Aunque no ha alcanzado la popularidad que tuvo en su época, *As Minas de Prata* (1862-1866), debe colocarse en el crecido canon de la obra de Alencar no muy lejos de sus dos obras maestras: la leyenda indianista, *Iracema* (1865) y *Senhora* (1875), un estudio socio-psicológico de increíble intuición. Pero por su género, por su extensión, por la (ahora desestimada) facundia de su estilo, *As Minas de Prata* es la menos leída de las tres. La crítica se ha confinado hasta hace poco a examinar su validez (o invalidez) histórica, trazando las obvias relaciones con los prototipos narrativos europeos, o con las crónicas en que Alencar encontró el color local y el trazo aventuresco de su libro.<sup>4</sup> Hace falta, sin embargo, una lectura menos literal.

Como *Ivanhoe* (que es uno de sus modelos), *As Minas de Prata* se sitúa en un momento histórico de grandes tensiones nacionales. Brasil, colonia de Portugal, lo es temporariamente también de España. En la lucha entre dos metrópolis, se divide la lealtad de los colonos. Un tercer elemento habrá de agregar a este conflicto latente su sabor de melodrama: es la presencia ominosa de la Compañía de Jesús, institución supranacional de rígida estructura burocrática, que compete con españoles, portugueses y brasileños en el descubrimiento de esas fabulosas y perdidas minas de plata. Aunque el conflicto nacional, y de culturas, no está diseñado en la forma maniqueísta de *Ivanhoe*, en el entretexto de la novela ese conflicto existe y le proporciona una tensión interior que es más eficaz que las peripecias (algo disparatadas) de la acción misma.

Como sucede en todo melodrama histórico de categoría, el motivo inicial (la localización del documento que permite el acceso a las minas, el descubrimiento de las mismas) resulta sólo un pretexto para levantar un fresco complejo de la vida colonial en el Brasil, a comienzos del siglo XVII. En la trama se tejen las vidas de españoles (el siniestro jesuita, Gusmão de Molina), y de portugueses (el Gobernador Diego de Meneses) pero sobre todo de criollos: el joven protagonista,

Estácio Correa, tan romántico cuanto imprudente. Los paralelos con *Ivanhoe* son innumerables. No sólo Estácio está en una situación socialmente inferior, como aquél, y es perseguido por enemigos poderosos, sino que también ama a dos mujeres simétricamente contrastadas: la ideal D. Marina y la judía Raquel. En sus infinitas aventuras, Estácio será ayudado por, y protegerá, a esta última así como a su padre, el rico judío Samuel. La situación es similar a la de *Ivanhoe*, entre la casta Rowena y la hermosa Rebecca. En más de un detalle se podría seguir un paralelo, que ya ha sido indicado por la crítica.

Pero no sólo el protagonista y sus peripecias derivan de *Ivanhoe*; hasta la estructuración de otros personajes secundarios recoge lecciones del maestro. Un ejemplo: El capitão do mato, João Fogaça, es un eco del Robin Hood que se destaca tanto en *Ivanhoe*. Como éste, conoce al detalle el territorio agreste, cuenta con la lealtad total de sus compañeros, los ubicuos indios que le sirven de espías, y tiene un arrojo que sólo cabe comparar al del protagonista. Hasta la ficción, prestigiada por Scott en el prólogo a *Ivanhoe*, de que la obra se basa textualmente en viejos manuscritos —un recurso ya usado por las novelas de caballerías y brillantemente parodiado en el *Quijote*—, encuentra eco en *Las Minas de Prata*. Sería prolijo continuar el paralelo. Quede para otra vez.

En lo que Alencar se aparta del modelo es en la estructuración general del relato. En tanto que Scott usa con economía de las digresiones narrativas y concentra en relativamente poco espacio una acción que tiene apenas media docena de hilos, Alencar prolifera y multiplica las ocasiones de dispersar la materia narrativa. Su modelo aquí no es, al fin y al cabo, el algo dieciochesco novelista escocés, sino otro maestro de la novela del siglo XIX: Eugène Sue. Como el famoso folletínista, Alencar descansa en la avidez de su público por una acción que no cesa de girar sobre sí misma, que efectúa imperturbable las más imposibles peripecias, y que usa y abusa del suspenso para mantener al lector atado al libro.

Pero algo más que el esquema narrativo de Eugène Sue ha venido a complicar aquí el trazado más clásico de Scott. En la figura del jesuita, verdadero genio maléfico de la historia, Alencar ha tomado algunas lecciones del maestro del folletín. En una de las más populares novelas de Sue, *Le Juif Errant* (1845), el *daimon-ex-machina* es un jesuita llamado Rodin.<sup>5</sup> Aquí, como más tarde en *As Minas de Prata*, se trata también de una fabulosa herencia que la Compañía quiere desvirtuar hacia sus insondables cofres. Como Gusmão de Molina, Rodin no se detiene ante nada: las mayores bajezas resultan justificadas por una filosofía de que el fin justifica los medios. La absolución que la divisa de la Compañía (*Ad Majorem Dei Gloriam*) es usada cínicamente tanto por Molina como por Rodin. Aunque los recursos folletinescos de Sue eran claramente superiores, Alencar consigue casi siempre competir adecuadamente en la invención de situaciones altamente improbables pero brillantes en que el cinismo y el talento de Molina quedan a prueba. El hecho de que en ambas novelas, la herencia se disipe (por el fuego, por el descubrimiento de que las minas eran, literalmente, un espejismo), contribuye a acentuar el paralelo. La ironía final sólo castiga a los malvados. Los buenos tienen recompensa en su propia felicidad.

Si Alencar aprendió el diablismo jesuítico en Sue, es obvio que no cayó en la trampa discursiva que hace penosas tantas páginas de *Le Juif Errant*. En tanto que Sue tiene la intransigencia del cruzado por una causa noble (al combatir el jesui-

tismo no combate sino defiende la verdadera religión cristiana), Alencar usa a la Compañía como un elemento melodramático de indudable eficacia. En el Brasil del Segundo Imperio, en el que tuvo un papel político de tanta importancia, la causa del antijesuitismo no era tan central.<sup>6</sup> Otras preocupaciones políticas lo ocupaban más. Y es aquí donde se puede captar mejor el proyecto nacional sepultado bajo el melodrama histórico. Lo importante no es la búsqueda de las minas de plata, las rivalidades entre los grupos que mandan en Brasil, o siquiera el destino personal del héroe. Lo que realmente interesa a Alencar, y lo que da a su libro una vitalidad que aun hoy no se extingue, es el trazado del héroe; ese joven Estácio, pobre pero de familia distinguida, que la sociedad relega a un puesto secundario pero que por su valor y por su inteligencia y su virtud habrá de triunfar de rivales más ricos, de enemigos poderosos y hasta del supervillano Molina. En la figura del héroe, Alencar se aparta radicalmente de *Ivanhoe*.

Es sabido, y Lukács ya lo ha subrayado adecuadamente, que en esta novela el héroe es bastante pasivo y su figura queda apagada junto a la de su padre Cedric, o a la del legendario Robin Hood. Incluso, podría agregarse, el rijo templario, Bois-Guilbert, el rival empedernido de *Ivanhoe*, es un personaje más brillante que el mismo héroe. No así en *As Minas de Prata*. De todos los personajes del libro, el único que escapa de los estereotipos y crece y se transforma es Estácio. ¿Será leer demasiado entre líneas el postular que, de alguna manera, Alencar se sentía identificado con esa criatura, atraído hacia su peripecia caballescica?

Se sabe que el libro fue escrito a toda velocidad. Sobre un comienzo de novela, publicado en 1862 y abandonado por dos años, Alencar escribió febrilmente, en tres meses de 1864-65, uno de los libros más largos y complejos de su copiosa bibliografía. Si la prisa con que fue escrito se nota, esa prisa no afecta la tensión interior de la narrativa; al contrario: ayuda a mantenerla. Especialmente, en la segunda mitad, en que Estácio tiene, cada vez más, el papel predominante y se revela como un verdadero héroe de romance. Tal vez esa tensión provenga de una identificación del autor con el protagonista.

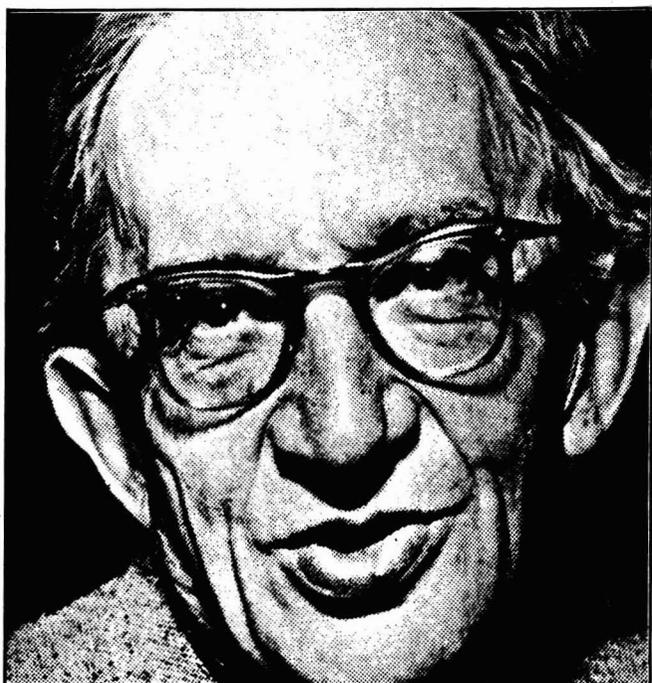
Adelantemos una hipótesis: mientras escribía *As Minas de Prata*, José de Alencar ya había empezado a mostrar su garra de escritor político y de parlamentario. También había elegido (quizás inconscientemente) el rival al que habría de dirigir sus más aceradas flechas: nadie menos que el Emperador Dom Pedro II. La ambición de Alencar no era pequeña. Se sabe que esa ambición fue la causa de su fracaso político, ya que el Emperador no quería tener rivales.<sup>7</sup> Pero la motivación debajo de ese enfrentamiento desigual podía tener una raíz no difícil de explicar. En tanto que Dom Pedro representaba, para la sociedad del Segundo Imperio, la legitimidad total, Alencar (aunque aceptado y hasta mimado por la sociedad) no podía olvidar que era el hijo muy ilegítimo de un sacerdote y político que nunca había regularizado su unión con la madre de José y de otros tantos vástagos.

¿Elegir al Emperador como rival no era una empresa digna de Estácio, que era capaz de desafiar a españoles, portugueses, criollos y hasta jesuitas para alcanzar el premio que adoraba? La vida y la ficción de Alencar están más ligadas de lo que, hasta ahora, ha mostrado la crítica, empuñada sobre todo en catalogar la producción inmensa del escritor, así como su intensa vida política. Sin embargo, hay aquí un filón biográfico que podría enriquecer la lectura de su obra y que, por ahora, habrá que dejar sólo apuntado.

#### IV

### El Tríptico Nacional

La crítica hispanoamericana ha sido cruel con Eduardo Acevedo Díaz. Salvo tardíamente, y en su patria, el Uruguay, su obra ha sido prácticamente desconocida. No sólo Amado Alonso ignoró la existencia de sus novelas históricas. Muchos de los que ocasionalmente las mencionaban parecían conocer apenas los títulos y no se habían tomado el trabajo de leerlas realmente. En el Uruguay, razones políticas (Acevedo Díaz fue blanco pero en un momento crucial no apoyó al líder de su su partido, quedando fuera del juego) su nombre fue silenciado o minimizado por críticos de orientación colorada (Alberto Lasplaces, Alberto Zum Felde) y sólo fue



Georg Lukács

rescatado por una generación posterior (Francisco Espínola, Roberto Ibáñez) que supo leerlas al margen de la polémica política. Acevedo Díaz es, sin embargo, el más importante de los novelistas históricos que ha producido América latina.

Cuatro novelas — *Ismael* (1888), *Nativa* (1890), *Grito de Gloria* (1893), *Lanza y sable* (1914) — componen un ciclo histórico cuya estructura ha sido discutida con algún detalle por la crítica uruguaya. Para unos, se trata de una tetralogía, que abarca desde los comienzos de la lucha por la Independencia (primera novela), pasando por la lucha de liberación nacional contra argentinos y brasileños (las dos novelas del medio) y concluyendo con los comienzos de la guerra civil entre blancos y colorados que habrá de ensangrentar al Uruguay por tres cuartos de siglo. Otros críticos alegan que la cuarta novela está fuera del ciclo. No sólo fue escrita muy posteriormente sino que tiene más un corte político que histórico. Trilogía o tetralogía: la disputa parece acercarse a la sublimidad paródica de la que suscita en el *Quijote* la bacía de barbero o el yelmo de Mambrino. Tal vez la solución se encuentre por el lado del chiste de Sancho: si éste corta el nudo gordiano con la invención del *baciyelmo*, el corte podría efectuarse aquí recordando que en la intención original del autor las dos novelas centrales del ciclo eran una, lo que reduciría el problema. La solución que he propuesto, tríptico en vez de

trilogía o tetralogía, me parece atender más a la verdadera estructura narrativa del ciclo.

Así en *Nativa* como en *Grito de Gloria*, la acción histórica ocurre dentro del mismo período y con los mismos personajes, tanto reales como de ficción. Las otras dos novelas (*Ismael*, *Lanza y sable*) realmente abren y cierran el ciclo, ya que en la primera se buscan los orígenes de la nacionalidad independiente en la lucha contra el español, en tanto que la última muestra la fisura que habrá de escindir esa nacionalidad en dos grupos no sólo rivales sino fratricidas. Tríptico, entonces, y tríptico que abarca ampliamente un momento decisivo en la constitución del Uruguay.

Llegando tarde al campo de la novela histórica (Acevedo Díaz era 22 años más joven que Alencar), su perspectiva del género es mucho más variada. Aunque es indudable que conocía a Walter Scott y Alexandre Dumas (para citar sólo a los más populares cultores del género), Acevedo Díaz también había leído a Balzac y a Galdós, a Flaubert y a Zolá, quizás a Tolstoy. Su visión histórica está muy cerca de la de este último, aunque es posible que también haya sido influido por los *Episodios nacionales*. De Balzac (también discípulo de Scott) tomó uno de los recursos narrativos más eficaces. Como en *La Comédie Humaine*, un elenco básico de personajes aparece en las distintas novelas, mudando su función de una en otra. Así, *Ismael*, protagonista de la primera, es sólo personaje muy secundario de la tercera.

Donde Acevedo Díaz se aparta más del esquema scottiano (seguido por casi todos los novelistas históricos) es en dar a un personaje real el papel central, aunque no protagónico, en una de sus novelas. Ya se sabe (y Lukács lo ha subrayado con elogio) que para Scott el pueblo es el verdadero protagonista de la historia. Por eso, en sus novelas, los personajes ficticios conducen el peso de la acción y son su foco. En *Ismael* (el protagonista es apenas un gaucho) y en las dos novelas centrales, la acción se concentra en seres de ficción. Los personajes históricos que aparecen sólo lo hacen ocasionalmente (Artigas en *Ismael*, Lavalleja en el volante central del tríptico) y no pierden su cualidad de estampitas del culto nacional. *Lanza y sable* rompe con esta costumbre.

Aunque el general Rivera no es el protagonista, su papel es central y a él se dedican los mejores capítulos del libro. Por otra parte, Rivera no está sólo visto como héroe histórico: está mostrado en su intimidad, incluso en su apetito sexual que no reconoce barreras. Aquí, Acevedo Díaz se acerca más a la visión tolstoyana que se atrevió a mostrar tanto a Napoleón como a Kutusov, en *La Guerra y la Paz*, en el detalle de su biografía. Pero Acevedo Díaz tenía un ejemplo aún más cercano y relevante: *Amalia* (1855), de José Mármol, en que la figura del dictador Rosas aparece desde el comienzo en su doble dimensión política e íntima. El retrato (uno de los más brillantes que ha producido la literatura histórica del siglo XIX) salva de la trivialidad una novela imposible. Es indudable que Acevedo Díaz aprendió allí cómo insertar al personaje histórico en una escena ficticia de tres dimensiones.

Pero hay otro aspecto en que el trabajo histórico-novelesco de Acevedo Díaz parece aún más notable, y que le da una distinción especial. A lo largo del ciclo, el novelista uruguayo ha ilustrado en detalle la unión y mezcla de sangres que constituye la base de la nacionalidad. La revolución libertadora se hace con la sangre del gaucho (*Ismael*), con la sangre del señorito criollo (Luis María Berón), con la sangre del indio (Cuaró) y con la sangre del negro (Esteban). Estas figuras de las tres primeras novelas del ciclo encontrarán en

la acción épica de *Grito de Gloria* la ocasión incomparable de manifestar directamente su papel en la fundación de la patria. En la batalla de Sarandí con que culmina esta novela y se cierra el volante central del tríptico, Acevedo Díaz enlaza contrapuntísticamente todos estos hilos humanos logrando una trama ceñida en que los distintos colores de la piel crean en difinitiva el color múltiple, mestizo, de la patria. Allí se mezclan todas las sangres en un sacrificio ritual, una ceremonia monstruosa de iniciación viril que tiene caracteres hondamente genésicos.

El tema de la sangre atraviesa como una corriente, a ratos oculta, a ratos visible, todo el ciclo histórico. No es sólo la sangre derramada en los campos de batalla sino también la sangre de Felisa (sacrificada en *Ismael*) que abona el campo antes del gran encuentro entre Ismael y el español Almagro. Es también (al final de la misma novela) ese crepúsculo en que los franciscanos, expulsados de Montevideo por simpatizar con los patriotas, creen descifrar un presagio terrible. Es la sangre de Jacinta sobre el campo de batalla de Sarandí, el culminar *Grito de Gloria*, y también el duelo a lanzas en que Cuaró mata a Ladislao (inaugurando así la contienda fratricida) y la muerte de Luis María Berón en el rancho "Los Tres Ombúes", que ciñe con luto funerario la misma novela. Es la muerte de Camilo Serrano, a manos de su padre Cuaró, en *Lanza y sable*, sacrificio de Issac realizado que cierra definitivamente el ciclo.

Pero este vínculo de sangre derramada no ofrece sino una de las dos caras simbólicas del ciclo épico. Más importante aunque menos advertido por la crítica es el vínculo de sangre que se explicita sobre todo en la última parte del ciclo. Desde este punto de vista es posible considerar en una dimensión totalmente distinta a esas paternidades folletinescas que se revelan en el curso de la última novela. Así, Abel Montes es hijo de Sinforosa y de un estanciero desconocido; Camilo Serrano, hijo de Cuaró y de Jacinta; Paulo y Hubaldo Vera, hijos de Rivera en dos madres distintas. Sí, la marca de fábrica del folletín gótico (y de la tragedia griega). Pero tal vez lo que quiso decir Acevedo Díaz sea comprensible en otra dimensión. La clave tal vez esté en la figura de Rivera, ese jefe político que es padre de la patria en más de un sentido. Se sabe que su colega y rival, Juan Manuel de Rosas, con ese instinto para el escarnio, lo bautizó de *padrejón*. Con seriedad discute Acevedo Díaz en el capítulo XII de *Lanza y sable* el significado exacto de ese mote que la habitual invención criolla deformó en *padrejón*. Interesa en este momento muy poco saber si Rivera era realmente pardo, es decir: mulato. Tal vez lo fuera, tal vez su tipo haya sido aindiado. Lo que sí importa es el acierto simbólico del mote de Rosas: allí se apunta inequívocamente a las actividades genésicas del general, celebradas por la historia y recogidas por Acevedo Díaz.

En el ciclo de Acevedo Díaz, Rivera termina siendo algo más que el traidor político que contribuye a la escisión fratricida. El se constituye realmente en el *padrejón*, el padre de todos los hijos naturales que en el Uruguay heroico han sido. La concepción naturalista que subyace el tríptico permitió intuir al autor el significado alegórico de esta figura histórica, verdadera fuerza de la naturaleza, instinto superior que hereda y a la vez orienta y moldea el espíritu de una raza. La nacionalidad que se forja en la lucha por la independencia, se forja también en la interminable guerra civil que la madura y la completa. Cómo lo intuyó genialmente Acevedo Díaz, en la entraña misma de esta raza mestiza, que empieza siendo gaucha y termina incorporándose todas las otras

sangres, todos los otros sueños, es donde puede encontrarse el verdadero vínculo que ata para siempre a los uruguayos.

## V

### Una tradición nuestra

Si Alencar siguió más de cerca la fórmula de Scott en *Ivanhoe*, Acevedo Díaz logró recoger y desarrollar mejor lo que en aquella novela estaba apenas insinuado. Por su marginalidad cultural, Scott supo ver en el conflicto de sajones y normandos en un momento crucial de la formación de la nacionalidad británica el tema subterráneo de su obra, y de todo un sector de la novela histórica. Alencar reconoció la importancia de esa encrucijada histórica y la supo trasladar hábilmente al Brasil de principios del siglo XVII, cuando las lealtades nacionales estaban divididas entre portugueses, españoles y criollos. Pero otras preocupaciones de carácter muy personal hicieron que ese cuadro general se debilitase frente al empuje novelesco que las hazañas de Estácio (y su propia figura ambigua de héroe desclasado) imponían. Le tocó a Acevedo Díaz restaurar, para beneficio de la novela histórica latinoamericana, la dialéctica de culturas que estaba implícita en la obra de Scott.

Por ser latinoamericano, y por pertenecer a un país que debió luchar no sólo contra los poderes metropolitanos (España y Portugal) sino contra sus ávidos vecinos (Argentina y Brasil) para imponer el perfil de su nacionalidad, Acevedo Díaz vio mejor que Scott y que Alencar lo que subyacía en esa visión histórico-novelesca. Vio la novela histórica como el instrumento para desvendar el origen de la nacionalidad. Supo, así, darle una dimensión latinoamericana que no pasó (en las letras europeas) del carácter cronístico. En tanto que Scott y Dumas se quedaban en lo pintoresco, Acevedo Díaz fue a buscar en la génesis de la sangre, en ese vínculo que corre invisible bajo la superficie narrativa, el verdadero origen de una tradición nuestra.

Su obra, así situada, así leída, deja de tener esa condición de marginalidad a que ha sido reducida por una crítica ignorante o descuidada para situarse en el centro mismo de las preocupaciones fundamentales de las letras latinoamericanas. El carácter fundacional de su obra aparece magnificado cuando se la compara con la de sus pares, y en particular con la de José de Alencar. Por ellos, más que por Mármol o Blest Gana (para citar otros nombres importantes) pasa la verdadera tradición de nuestra novela histórica.

### Notas

1. El epígrafe de este trabajo proviene de Georg Lukács, *The Historical Novel*, Boston, 1963, p. 30.
2. Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica*, Buenos Aires, 1942. El libro contiene un adecuado resumen del debate sobre la novela histórica, desde una perspectiva tradicional. La omisión de Acevedo Díaz ocurre en la nota de la p. 66.
3. Emir Rodríguez Monegal: *Vínculo de sangre*. Montevideo, 1968.
4. Pedro Calmon: "A verdade das Minas de Prata," in José de Alencar, *As Minas de Prata*, Rio, 1977. Una cómica errata hace inscribir a Calmon el nombre de Mallarmé en una lista de novelistas históricos; se trata naturalmente de Mérimée.
5. Una digresión. En la edición que he manejado de *Le Juif Errant* (Bruxelles, 1845) hay una ilustración frente a la p. 81, en que se muestra a Rodin, sentado a una mesa, en la misma postura que luego inmortalizaría el Pensador, de otro Rodin. ¿Coincidencia, influencia?
6. Sobre este aspecto del libro ha escrito Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, São, Paulo, 1977, Vol. III, pp. 223-4.
7. Luis Viana Filho, *A vida de José de Alencar*. Rio, 1979, pp. 138-204.

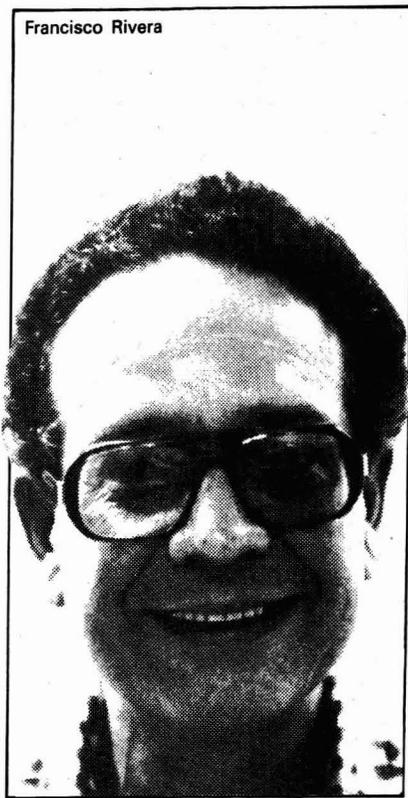
## DE LIBROS

### LA CRÍTICA COMO AVENTURA VITAL

Estoy consciente de los riesgos que se corren al escribir sobre un libro que nos está dedicado. De falta de objetividad, sin duda alguna, nos acusará el lector prevenido por la dedicatoria y fiel creyente en la supuesta "mirada inocente" del crítico ante la obra; mirada ésta que, en verdad, no es otra cosa sino la consecuencia obligada de la concepción del "lenguaje inocente" en literatura. Por fortuna, ya Roland Barthes, primero en *El grado cero de la escritura* (1953) y luego en *Crítica y verdad* (1966), ha demostrado la falsedad de estas posiciones: ni la crítica puede aspirar a la objetividad deseada por la mente positivista, ni el lenguaje es tan inocente como se cree. Partiendo de estas dos premisas, me permito escribir sobre un libro que considero excepcional: *Inscripciones* de Francisco Rivera.

Asiduo colaborador de la revista *Vuelta* de México y de *El Universal* de Caracas, traductor de Cavafy a nuestra lengua (*Cien Poemas*, Monte Avila, Caracas, 1978) y buen conocedor de los principales movimientos de la crítica del siglo XX (Rivera ha traducido también a críticos tan distintos como Bloom, Doubrovsky, F.R. Leavis, Sollers, Steiner y Genette), el autor nos ofrece con *Inscripciones* una lectura a la par lúcida y vivaz, rigurosa y apasionada de la literatura contemporánea, entendida ésta no como un juego de individualidades sino "como un todo", "como una vasta red de analogías" (p. 59). Cavafy y Pessoa, Eugenio Montejo y Juan Gustavo Cobo Borda, Julieta Campos y José Donoso, entre otros, entablan así un diálogo secreto a través del libro, mientras Rivera, parafraseando a Seferis, "escucha indiscretamente" y nos hace escuchar las voces de los escritores confrontados. "Siem-

Francisco Rivera



pre he sucumbido a la atracción de las coincidencias —lo que algunos llaman semejanzas casuales; otros, fenómenos de sincronicidad— que existen en el mundo de lo escrito", confiesa el autor en uno de sus textos. Pero esta posición de testigo ante el diálogo no debe ser confundida con una actitud imparcial o poco comprometida. Por el contrario, profundamente crítico de las escrituras y autores que examina, Rivera va delineando a través de sus comentarios una visión propia de la literatura y el quehacer literario. Siguiendo el pensamiento de Alfonso Reyes de que toda creación "lleva infusa un arte poética", el autor de *Inscripciones* nos dice a su vez, en su magistral ensayo sobre "Guillermo Sucre y la poesía latinoamericana", que toda obra crítica, precisamente por ser creación, también contiene, expresa o tácitamente, su propia poética. En un fragmento que creo necesario transcribir por entero, agrega: "A veces, en los casos deplorables, el crítico no se percató de la poética que su obra implica, tiene esa imperdonable inocencia de la que ha hablado Roland Barthes; otras veces, en los casos dignos de tomarse en cuenta, el teórico conscientemente se dispone a justificar, ilustrar y esclarecer una actitud de-

terminada del poeta hacia la poesía y la realidad" (p. 31). En cierto modo, éste es el camino seguido por Rivera para exponernos su poética al leer con conocimiento y agudeza la poesía de Roberto Juarroz, de Eugenio Montejo o de Cobo Borda, por dar sólo algunos nombres. Y digo en cierto modo porque nuestro lector no se limita exclusivamente a "justificar, ilustrar y esclarecer" los textos leídos. Lejos de la fría actividad del teórico que desmonta la obra como un aparato de relojería o la pedantería erudita del académico que pretende reducirla a un conjunto de datos y categorías inamovibles, Rivera, sin renegar por ello de la teoría ni de la erudición —y esto hay que aclararlo a los innumerables críticos "impresionistas" que pululan entre nosotros—, hace de cada lectura una experiencia, en el sentido existencial de la palabra, y un acto integral al que concurren todas las funciones de la psique y no sólo el pensamiento. "El arte", como decía un viejo alquimista, repite constantemente Rivera, "reclama al hombre por entero".

Admirador de la "crítica de la identificación" (Poulet) y de la "crítica inmanente" (Genette), Francisco Rivera asume también el texto como un campo de relaciones intersubjetivas en que el pensamiento crítico intenta "abrazar el pensamiento criticado, reviviéndolo e imaginándolo desde dentro" (p. 17). Tal procedimiento lo que busca es lograr una unión íntima pero libre entre dos pensamientos, entre dos escrituras, que se fecundan mutuamente, unión que sin embargo exige en gran medida la entrega del crítico al texto criticado. Esta entrega del crítico a su lectura puede ser vista como una suerte de respuesta al llamamiento imperioso del arte. Fiel a los postulados de Georges Poulet y a las palabras del alquimista, Rivera, a lo largo de *Inscripciones*, si se me permite la redundancia, se "inscribe" en los textos que lee y, al mismo tiempo, los "inscribe", partiendo de la concepción del fenómeno estético, como Rivera ha explicado muchas veces en sus clases y conversaciones, como un proceso de inscripción del mundo interior o subjetivo en el mundo de la materia y del espacio, alcanzando de ese modo una fusión de objeto y sujeto: "El joven embelesado de la Escuela Nacional Preparatoria, el muchacho que en *Vuelta* camina por un poema

▲ Francisco Rivera: *Inscripciones*, Fundarte, Caracas, 1981, 199 pp.

"entre San Ildefonso y el Zócalo", es el hombre que escribe el ensayo "El árbol de la vida", pero también es ese otro muchacho que, en Caracas y en Berkeley, leyó el *Fausto* y *El laberinto de la soledad* y también el hombre que ahora lee unos textos de Paz (está mezclando en su cerebro unos textos de Paz, pues siempre leemos más de un texto a la vez) o, mejor dicho, está escribiendo en Berkeley y en Caracas (siempre se está en más de un lugar al mismo tiempo), acerca de una lectura mediata/inmediata de una serie de textos de Octavio Paz (p. 193). Pero tal vez el ejemplo más amplio de esta aproximación crítica lo encontramos en el ensayo dedicado a la poesía de Eugenio Montejo, verdadero ejercicio de lectura identificatoria o, quizás, en los bellos fragmentos en los que Rivera comenta *El miedo de perder a Eurídice* de Julieta Campos, texto realmente revelador.

Habría que regresar, no obstante, a la poética implícita del libro de Rivera y tendríamos que decir que, más allá de su evidente gusto por la poesía impersonal o transpersonal o por los logros narrativos del *nouveau roman*, existe una visión mucho más profunda tanto de la literatura como de la realidad que recorre estos textos. Influidos desde sus años de estudiante en Berkeley por el budismo zen, como nos lo hace saber en la contracubierta de *Inscripciones*, y desde entonces lector entusiasta de Paz y Breton, Francisco Rivera se suma, ayudado por estos modos de pensar coincidentes y complementarios, a una de las búsquedas más importantes de nuestro tiempo, la afanosa búsqueda de la unidad. Surrealismo y zen, dos visiones del mundo que más que prescribir normas éticas o estéticas o religiosas nos proponen actitudes ante la realidad, se dan la mano en la escritura de *Inscripciones* para hacer del acto de leer una experiencia del espíritu y del cuerpo, y de la crítica una aventura vital.

La actividad triple de "vivir-escribir-leer", que expresa la aspiración surrealista de un mundo en que poesía y realidad sean sinónimos, y la imagen sagrada del *tai-ki*, que simboliza la unidad entre lo mecánico corporal y la invisible energía del cosmos, corren inmersas en esta escritura y son a un tiempo el impulso principal que anima los textos y el proyecto creador escondido en ellos: su poética, su concepción de la literatura y la vida. Quizás esto explica la creencia

inquebrantable que tiene Rivera en la existencia de un terreno común a la poesía y a la experiencia poética, independientemente de la multiplicidad de lenguas que el autor conoce y cita en sus textos a la manera del Walter Pater de *The Renaissance*, y en su concepción unitaria de la escritura "como una vasta red de analogías".

Unidad primordial de palabra y mundo, reintegración de las fuerzas interiores tristemente disociadas en el hombre occidental: éstas son indudablemente dos sendas que resume *Inscripciones* con su logrado equilibrio entre reflexión y pasión, rigor y placer, conciencia e inconsciente. Tal vez el texto que mejor ilustra esta eterna oscilación que crea la unidad es "Variaciones sobre el libro", escrito con ocasión de la muerte de Henry Miller, en el que, a través de un sueño, Rivera nos ofrece su imagen del escritor perfecto y del hombre reconciliado consigo mismo al sumar la vitalidad avasalladora de Miller y el intelectualismo infinito de Borges. Sin embargo, la busca de la unidad encuentra su razón de ser dentro de una *queste* mayor. Continuo en su discontinuidad fragmentaria, el libro todo es concebido como un largo viaje iniciático "en busca del mundo solar" (p. 7). Pero, ¿qué quiere decirnos Rivera con ello? Lo que indica la *Prashna Upanishad* cuando afirma: "En cuanto al mundo solar, éste se conquista en la vía del norte, buscando el ser." No era otro el fin supremo que concedía Heidegger a la poesía; no es otra tal vez la meta final de toda literatura.

Años de dedicación al sencillo y humilde oficio de "vivir-escribir-leer" desembocan en estas *Inscripciones* que están llamadas a convertirse en un punto indispensable de referencia para nosotros. Los libros, al menos los que realmente cuentan, no se construyen sólo con palabras, sino también con actitudes, y creo que valdría la pena regresar ahora a Barthes y a su *Lección inaugural* del Collège de France, pues hay en ella una frase que a mi juicio resume no solamente mucho de lo que significa *Inscripciones*, sino también mucho de lo que ha sido hasta ahora la actitud de Rivera ante la literatura y la vida: "Ningún poder, un poco de saber, un poco de sabiduría y el máximo sabor posible."

**Gustavo Guerrero**

## INMEDIATEZ Y DISTANCIA

*Los objetos del miedo. Cuerpo.* Aquellos dos primeros títulos de los libros que Luis Tedesco publicó en 1970 y en 1975 nombraban lo material y lo tangible: lo que se toma en el impulso del deseo y lo que se abandona en la exasperación del deseo enmascarado de miedo. Ahora, Luis Tedesco reúne una serie de poemas a los que da el título de *Paisajes*. No ya lo tangible sino lo opuesto: el espacio, la extensión, la distancia. Título de diáfana neutralidad y de sabia precisión, pues señala una ambivalencia radical y asombrosa de estos poemas. Los textos contenidos en *Paisajes* tienen un grado muy alto de tensión. Están animados por un impulso que los precipita, los proyecta, pero no fuera de sí, sino a la inversa, sobre ellos mismos. Es una tensión que los recoge en una clausura límpida, traslucida y a la vez inabordable por los referentes del mundo exterior a que parecen aludir. Es en el interior mismo de esa clausura donde surgen el espacio y la distancia. Como en toda genuina poesía, estos textos deparan la experiencia ritual del encuentro entre los opuestos, la coincidencia de los contrarios que no se dejan absorber mutuamente. En estos poemas, lejanía e inmediatez, ausencia y presencia se reúnen, no ya como contrarios dialécticos, sino como fases simultáneas de un mismo y único modo de ser. El paisaje es allí una extensión creada para ser salvada, y la distancia reabierto sin cesar es lo que hace posible la visión del encuentro. El encuentro de la poesía consigo misma, de una poesía que se concibe como aspiración y necesidad, y así se ofrece como búsqueda, como pura inminencia. Los poemas de Luis Tedesco no describen paisajes: los *inscriben* en el ámbito de esa búsqueda. Son unos textos que no se abren al mundo exterior: lo externo, lo de afuera no es algo previo a ellos mismos y que se empeñen en reproducir. Al contrario: el afuera es la dura condición que los poemas se imponen para narrar la aventura de esa tensión hacia el encuentro.

▲ Luis O. Tedesco: *Paisajes*, Torres Agüero Editor. Buenos Aires, 1981.

Un rasgo de la poesía moderna es su negarse al mundo exterior para reproducirlo o utilizarlo como vehículo. No me refiero tanto a la exaltación de aquella poesía con voluntad de modernidad, la poesía enamorada de sus imágenes brillantes, autónomas y de un lujo opulento. Pienso más en esa otra poesía que une el apasionamiento a la meditación y que se concibe como un saber experimental cuya premisa básica consiste en que la realidad de lo mirado no es otra que la realidad de la mirada.

Para un poeta como Luis Tedesco, ya no hay mundo que pueda ser vehículo transmisor. Las imágenes que él propone son una forma de rescate que deja atrás el mundo para crear un espacio de revelaciones. Y lo revelado por ellas es, precisamente, lo que nos permiten ver, lo que han creado para ser visto. Los paisajes inscritos en estos poemas, el espectáculo ofrecido a la mirada, es el de la poesía que se busca a sí misma y se obtiene como busca tenaz. La mirada es el eje de una contemplación que se refracta en el espacio instaurado por ella misma, en una extensión y una distancia iluminadas por la memoria y a la vez por el deseo. Memoria de lo que aún no se ha tenido, pero que el deseo permite reconocer y ofrece como posesión recordada. La mirada es el instante entre ambas posibilidades: la de apropiarse de lo que no es sino ausencia, puesto que sólo puede nombrarlo el recuerdo, y la liberación del deseo, que si subraya la distancia lo hace para encender el objeto deseado y para poder contemplarlo sin agotarse en la saciedad, en la satisfacción total. De ese modo, la mirada es la anulación del tiempo en la fijeza de ese objeto deseado, recordado. Un poeta como Luis Tedesco sabe y se repite que es fugaz, y esa fugacidad suya es su desamparo y su gloria, porque el deseo y la memoria salvan, aun en la certeza de la finitud.

Infinito recuerdo en el paisaje  
crecido con los años, infinita sombra

del ojo perseguido que descubre  
ajadas penumbras familiares  
tiritando en las ventanas

Infinitos dedos de la muerte  
marcaron el cuerpo de mi padre  
y se llevarán el mío,



Luis O. Tedesco

que ya no sueña, que reclama  
cálidos gestos, donde la vida  
golpeó sabiendo que la memoria  
salva.

La memoria salva: la frase vuelve una y otra vez en estos poemas de Luis Tedesco, que la reitera como un acto de fe, aun sabiendo que la memoria no sólo trae lo deseado, sino también el tiempo, la historia, el devenir, la finitud. "La memoria salva", insiste en otro poema,

...y de su suelo  
brotan imágenes que luchas  
implacables  
prolongan en la historia.

La poesía corrobora así la historia y le opone la exaltación, la necesidad de superarla. Muerte y supervivencia son, de nuevo, los contrarios que se reúnen, los complementarios que se dan sentido el uno al otro.

Pero no basta  
que un idioma de siglos nos  
devuelva  
la fuerza del sentido, ni el esperado  
hijo que nutre la razón de trabajar  
repara de la muerte. La memoria  
salva  
palabras de la vida derramada,  
pero el fuego moviendo nuestro  
cuerpo  
deja cenizas que vientos sedentarios  
vuelan en el aire, y un niño los atra-  
viesa.

En esta poesía de movimientos convergentes, la palabra *salvar* asume así su pluralidad de sentidos: devolver y excluir a la vez, recordar y exceptuar, vencer obstáculos, rebasar alturas, recorrer distancias, subrayar aquello que da validez al intento mismo de escribir, rescatar el esfuerzo de la poesía buscada. La mirada que se posa en el paisaje inventado es, pues, un espacio poético: el centro de convergencias, la trama de la memoria y el deseo, el múltiple encuentro de las ausencias en la palabra. Es la medida definitiva del deseo: ocupación de la palabra que realiza y da sentido a lo vivido y a lo deseado.

De allí el conmovedor arrebató inquisitivo que atraviesa estos poemas memorables. Certeza y desazón se unen en el rito circular de una indagación apasionada, lúcida y crítica. Frente al tiempo histórico, que todo lo vuelve relativo, frente al mundo desarticulado, el poeta re-traza la ruta del sentido, acude a su origen y a su liberación. Se vuelve hacia el lenguaje cotidiano, lo violenta, le impone la poesía. En el paisaje realizado por la mirada, lo percibido es el margen, el contorno, es decir, ese otro espacio que enmarca, que amuralla el espacio interior del poema, donde la palabra tendrá por fuerza que decir la poesía. Y en la clausura del espacio interior, el acto poético surge con imágenes de violencia, de penetración, de violación. En el amanecer, el azul del cielo es "cuchillo hundido entre las casas". El poeta necesita sentirse acorralado para acorrallar a su vez. "El infinito

## UN NOVALEZCO LEZAMIANO

—dice Luis Tedesco en la prescindible solapa de este libro— cuando se presenta está detrás de una pared, de una laguna, en el perímetro de un terreno baldío." Sólo que el infinito no está, en verdad, afuera, sino *dentro* de lo marginado, de lo cercado. Y en ese interior la poesía es una y otra vez lo que hiende, penetra. Al mito de la zarza ardiente sucede la imagen de la zanja ardiendo. Violencia del cuerpo que penetra y ardor del cuerpo que reclama esa violencia. La pregunta, la indagación del poeta no es sino conjuro, reclamo:

y quién, quién del fango  
alzará su vestidito, y el maduro  
flux, su azar que matan, qué gasa  
cubrirá del cuerpo el doloroso  
prado de terror, la zanja ardiendo.

Encuentro del vértigo y la conciencia, signo del destino amoroso, instante vivido y reconocido, el lenguaje poético es incesante combate cuerpo a cuerpo, entrada en materia. Lenguaje cotidiano, lenguaje poético se interpenetran en un goce incesante y feroz, versión ardiente de esa otra interpretación de la supervivencia y la muerte, la felicidad y la zozobra.

Los poemas de Luis Tedesco depuran una experiencia más que quisiera agradecerles. Breves, severos, de una parquedad en la que reconocemos formas y actitudes del hablar rioplatense, estos poemas aceptan a la vez la gestulación sintáctica, la voluntad arquitectónica de algunas zonas del clasicismo barroco. Una vez más, la inmediatez y la distancia. En Luis Tedesco reviven, desautomatizadas, recargadas de energía, formas que, precisamente, se inauguraron para denominar la energía, la transformación de la materia en energía, en expansión. La efusión y cierta desmesura apuntan a veces en estos poemas tan ceñidos que parecen aspirar al monosílabo. Arte poética fascinante en ese afán de búsqueda que se impone una práctica difícil, abarcadora, posesiva y austera a la vez, y que encuentra la carencia y la plenitud, el despojo y la riqueza en la posibilidad de nombrar y nombrarse.

Enrique Pezzoni

### Una Enciclopedia, una gran Enciclopedia, no se la ve

Para Novalis, la Naturaleza es la madre, no la hija, Mímesis, niña mimada de la naturaleza. Se trata para este poeta romántico de reconstruir la naturaleza de la misma forma en que está dada: el modo es el lenguaje fragmentado; la meta, la totalidad. Si bien Novalis es el conocido poeta de los *Himnos a la noche*, arquetipo desde el título de lo que es cierto espíritu romántico heredero del *Sturm und drang*, es en su *Enciclopedia* donde se manifiestan los esfuerzos modernizadores que hay realmente en la obra del poeta alemán. La naturaleza habría sufrido una explosión en el origen, estallido redondo, en que la madre de las palabras habría esparcido sus botones. El individuo es sólo uno de los botones caídos del natural vientre materno. Si escribir junta cristales, con la reconstrucción del mosaico que es todas las cosas alcanzaríamos el conocimiento total, fusión de poesía y filosofía y ciencia a la que debe aspirar todo verdadero amante de la naturaleza.

La *Enciclopedia* de Novalis es el negativo absoluto de la francesa, la de Diderot. No es en vano, entonces, que en momentos en que resurge el ímpetu neodiderotiano en discursos tan dispares pero entrelazados como los de Foucault, Deleuze, Lacan, Baudrillard, etc, resurja también el esfuerzo subterráneo del espíritu de la novaliana más nuevo que nunca: es todavía el negativo de la otra, su loco. Pero si bien la *Enciclopedia* de Novalis se estructura y se basa en el juego libre de fragmentos (rotan los signos de una naturaleza rota), la foucaultiana (para dar el todo por la parte) se base en la crítica del juego, con la pretensión (¿le falta algo a los franceses?) de integrarlo. Una es la *Enciclopedia* luminosa de París; su otra es la *Enciclopedia* de las Profundidades. Estamos, todavía o nuevamente, entre el cielo y el infierno.

▲ José Vicente Selma: *El rayo en tinieblas. Novalis y el saber romántico*. Fernando Torres Editor, Valencia, España, 1981.

### Color local

¿Qué ocurre con el romanticismo novaliano, el único (si descartamos la locura de Hölderlin, cuya última signatura *Humildemente Scardanelli* debajo de sus últimos poemas paraliza de ternura) que busca la totalidad armónica en relación al conocimiento, con la nostalgia de un humanismo dialécticamente evolutivo; qué ocurre entonces con el romanticismo de Novalis enfrentado a la lógica misma del lenguaje? El siglo XIX mantenía firme el bastión de la razón a ultranza y su discurso de poder brillaba en la lógica cartesiana cuya duda todavía nos somete. Por otro lado, avanzaba la potencia de la analogía como base de la creación de una utopía que no fuese tan creída en el progreso. Esta disyuntiva todavía se plantea en el plano de lo estrictamente poético: por un lado un discurso poético-verbal entronizado en el mundo y su ordenamiento discursivo; por el otro, una poesía basada en la ruptura de ese discurso, en el juego verbal libre y no dependiente de ordenamientos o pseudo-ordenamientos discursivos del lenguaje de un mundo que se cae a pedazos. Es verdaderamente sintomático que el movimiento poético que se planteó en la Europa crítica de la postguerra y que pretendía resolver el problema poético con miras a una mayor libertad creativa haya sido el surrealismo. Sintomático: el surrealismo no tocó en el dominio del lenguaje (único nivel donde se plantea la poesía y se juega el poema) ninguna estructura que pudiera alterar profundamente la sintaxis lógico-discursiva. Sólo en el nivel de la imagen obró el surrealismo (aparte, claro está, de su profunda revolución individual), como si la imagen poética, por otra parte, fuese independiente de la sintaxis. La poesía actual no ha podido escapar del debate viejo entre mímesis y poiesis y cuando pretende alterar el orden de esa lucha cae vertiginosamente en la *surrealístiada*, sobre todo la poesía de nuestra vertiginosa América, tan provista de follajes como de empolvados folios que todavía medran. Aquí todavía prospera la poesía con mayúsculas —el pasaje de la minúscula a la mayúscula se llama mitificación—, en la obra de poetas que todavía creen en su "realización personal", en su "decir lo que tengo que decir", en su "no tengo nada que ver con esto", sin adelantar un ápice de lo que

está confuso en la teoría. En pocas palabras: son casos aislados los poetas latinoamericanos que realmente saben lo que escriben y que se preocupan por fundamentarlo. Subsiste aún la roncada del desprecio por la poesía que juega sin más objetivo que jugar a la poesía. Todo lo que juega es rotulado de artepurismo o de arte por el arte, de alquimia verbal, de impotencia frente a los grandes problemas, de "retorno del creacionismo", como si *Altazor* de Vicente Huidobro no fuese uno de los mayores poemas escritos en lengua española.

Los fragmentos de la *Enciclopedia* de Novalis, polémicos en sí mismos por el polen que contiene cada una de esas cápsulas de pensamiento, rompió en su medida con la lógica discursivo-cartesiana. Es un ejemplo de obra no acabada, casi oriental, de eyaculación contenida. Y es lógico —o mejor dicho: analógico— que el concepto de obra de arte no acabada esté íntimamente ligado al concepto de juego. Por varias razones: primera: ambos conceptos no resuelven problemas metafísicos (el libro no puede funcionar con la apariencia de que está sustituyendo al mundo de lo real y el juego conlleva siempre en su ley la anulación de los contrarios como opuestos y reivindicación así el principio de la libre contradicción de lo real —el juego es dialéctico por definición.<sup>1</sup> Segunda: ambos conceptos son radicalmente opuestos a la vertiente sacralizadora del arte occidental (la poesía de los niños es siempre una poesía enana; la obra de arte no acabada no resiste el carácter de consultorio de la biblioteca). Tercero: la horrorosa utilización de la sustitución metafórica entre elementos insustituibles: por ejemplo: "el cuerpo es un lenguaje" (Lacan) en vez de "el cuerpo es como un lenguaje", tratando siempre de trasplantar el principio de identidad poético al plano de la razón y así diluir su profundo significado subversivo, lo que habla muy mal de la identidad de nosotros los occidentales. La obra de arte no acabada está contra el principio de identidad que ordena la razón; el juego es contrario al principio de identidad que ordena la razón. John Keats: "los poetas no tienen identidad". Los niños (el



Novalis

cuerpo) están sumergidos en el agua del lenguaje: no son un lenguaje: son todos los lenguajes. O: "un caracol nocturno en un rectángulo de agua".

### Los discípulos en Sais estaban en Cuba

Como heredero claro de lo que es el pensamiento novaliano aparece Lezama Lima. Paronomásticamente, alguien que lleva en su nombre un trocillo tan fácil debía poseer un amor difícil. Es el caso de *les ama*. (¿A quiénes? ¿A qué?) Y el caso de Lezama es el caso de un amor difícil por el significante: es el significante al borde de su negación o una suerte de artepurismo al borde del no-arte. Si *la verdad es un error completo*, como afirma Novalis, el caso de Lezama es un error completo. En Lezama no hay más significado que el extraído del mito para ser convertido en significante. Como prueba ahí están las *Eras imaginarias*. Poesía es fundamentalmente la intuición de espacios, de otros espacios convergentes

—siempre— con el espacio desde donde se evoca. Si se parte de la evocación de un espacio imaginario desde un espacio *real*, la intuición del espacio imaginario es simétrica en cuanto a su valor con el espacio real. De lo contrario no tiene sentido. Ahora bien: la totalización de la experiencia poética y la búsqueda de su absoluto necesariamente implican el borde de un límite peligroso: el sin sentido. Es aquí donde se completa la experiencia de verdad de la poética de Lezama: en la totalidad del error, o mejor: en la posibilidad de la totalidad del error. Es decir: un desequilibrio entre el error y la verdad en la poética lezamiana terminaría en un fracaso completo. El prodigio es cómo logra salvar el peligro Lezama Lima.

Lo increíble de Lezama es cómo, con su confianza absoluta en la imagen y en su totalización, la metáfora, salvó la valla surrealista, como bien dice Haroldo de Campos. Lezama salvó la valla surrealista porque, al contrario de la poética de este movimiento, la de Lezama no opone significados a través de la imagen sino que opone significantes. En efecto, la carga de significación que puede tener cualquier palabra dependerá siempre de un código civilizatorio, y no hay civilización que más haya cargado diacrónicamente de historicidad a sus palabras que la occidental. Lezama es significante porque sincroniza las palabras, es decir, las descarga de historicidad en un sentido diacrónico. Toda la ensayística de Lezama —como si fuera poco su poesía— es una prueba de ello. Ahí coexisten civilizaciones por analogía significativa, no por semejanza de hechos. La semejanza significaría la muerte para la poética lezamiana. Es por eso que la poética de Lezama puede confundir al lector tradicionalmente encasillado, en una tradición que no tiene más referente que sus propios ojos —los ojos del lector. "Saltaba de Chamusquina para árbol", dice Lezama en su texto sobre Ernesto Guevara. ¿Qué quiere decir con esto? Quiere decir que *saltaba de chamusquina para árbol*, es decir, tenía el efecto del sonido, el efecto del feto, del nacimiento que no necesariamente tiene sentido, pero sí tiene significación. El significante, el juego significativo no tiene relación directa con el conocimiento como entendimos que era el conocimiento según la lógica aristotélico-cartesiana: tiene que ver con el saber que intuimos en otra lógica

<sup>1</sup> Consultar al respecto: Kostas Axelos: *Argumentos para una investigación*, págs. 165-67, Barcelona, Anagrama, 1973.

radicalmente opuesta: la analógica, principio de la poesía. No se puede pretender saber de una cosa la estructura que pertenece a otra.

## Retorno al principio

¿Escribir de una manera clara, con lenguaje cristalino y significado seguro para acercar la poesía al mundo, o escribir de una manera poética tratando de acercar el mundo a la poesía? Y no se trata de responder según los acordes de la mitificación, preguntando con petulancia qué se cree que es eso de la poesía. Si esa fuera la respuesta, tendríamos que el mundo (la sociedad occidental, el sistema de valores socializado) acepta la poesía, que la pseudo-realidad acepta la existencia de otras realidades, cosa que sabemos que no es cierta. Pero esa es la disyuntiva básica que se planteaba Novalis, que se planteaba Lezama y que todavía nos planteamos. El lenguaje cristalino concede al mundo y su ordenamiento una primacía, un valor representativo que situaría al mundo, a este mundo, como uno de los mejores mundos posibles. Paradójicamente, esa es la respuesta que nos da la poesía pretendidamente comprometida, la escritura que pretende ser testigo de un cambio en el mundo. Claro está: sin tocar un palmo de las estructuras internas de ese mundo, que, en lo que respecta a la poesía, constituyen el *lenguaje* poético.

Como orientación y presentación del mundo poético y teórico de Novalis, el libro de José Vicente Selma ayuda, y mucho. Sin embargo, pese a su amor desmedido por las citas —y de las largas que, paradójicamente, permiten conocer la escritura de Novalis en una totalidad prácticamente verdadera—, Selma no logra ponerse de acuerdo consigo mismo en cómo situar a Novalis en nuestra época. En este sentido descuida muchísimo el aspecto formal de la escritura novaliana y se va por laberintos y ramas del romanticismo alemán heredero de la tradición ocultista medieval, como si en el fondo dudara de que si Novalis era o no era un brujo. Lástima grande: la problemática poética actual dice a gritos que el verdadero carácter de Novalis era el de un Visionario.

Eduardo Milán

## EL DOBLE DISCURSO SOBRE COMUNICACION SOCIAL

Una lúcida reflexión de Oscar del Barco acerca de las teorías leninistas sobre la relación entre el Partido y la clase obrera —lo que por extensión es aplicable a la sociedad en su conjunto— puede servirnos para definir casi todos los trabajos que integran esta reveladora compilación de Armand Mattelart. En efecto, del Barco señala que algunos términos reiteradamente incluidos en los textos de Lenin, "y que marcan el despliegue de su discurso político, muestran con claridad cómo el discurso autoritario sostiene el discurso de la liberación".<sup>1</sup> De ahí que si bien algunos fundamentos explícitos de la política de comunicación social implementada por el gobierno revolucionario de Mozambique plantean como tarea primordial "dar la palabra al pueblo", "implantar estructuras democráticas en los órganos de información" y crear una prensa libre que sea "de las masas, por las masas y para las masas", todo ello cabalga sobre un discurso y una praxis que derivan de concepciones fundamentalmente verticalistas de la vida política y social, y en cuyo centro se halla la función rectora del Partido gobernante y del Estado o, para ser más precisos, del Partido-Estado.

Desde luego, son muchas las dificultades para llevar a cabo políticas de comunicación social en un país que, como Mozambique, emerge de la opresión colonial y de sus múltiples secuelas. En una nación prácticamente sin caminos y con un noventa por ciento de analfabetos, —donde los medios de comunicación masiva constituían el "circuito cerrado de una clase"—, y del que después de la Independencia emigró la abrumadora mayoría de los cuadros (en la radio, el 85 por ciento del personal de información y el 70 por ciento de los técnicos), el planteamiento de políticas comunicacionales configura un enorme desafío. Y esto resulta obvio, sobre todo si se advierte que los obstáculos se acrecientan por los problemas culturales (la coexistencia de diversas tribus,

lenguas, tradiciones) y la falta de equipo, en gran parte destruido por los colonos en retirada, a lo que se agrega el escasísimo presupuesto de que se dispone.

Pero, por otra parte, todo ello suscita serios interrogantes respecto al correlato que se advierte entre las nuevas estructuras político-estatales y las estructuras de comunicación y, específicamente, sobre el *modelo* comunicacional que se promueve. A nuestro juicio, las declaraciones acerca del cambio radical de las estructuras comunicacionales ponen de manifiesto una grave contradicción:<sup>2</sup> ¿es posible lograr una auténtica democracia informativo-comunicacional en un sistema de Partido Único fusionado con el Estado? ¿O ello implica, más allá de la subjetividad de los conductores, *pasar de un monopolio a otro* y, por lo tanto, dejar esencialmente *intactos* en cuanto a su carácter piramidal —aunque ampliando la base social en busca de consenso— los propios *mecanismos de generación de mensajes*?

La colección de documentos sobre la política de comunicación e información del Estado y del Partido de gobierno en Mozambique (FRELIMO), precedida de un extenso prólogo del compilador, constituye un útil aporte para la reflexión crítica sobre estos y otros aspectos de tan rica problemática; cabe señalar, además, la importancia de la experiencia mozambiqueña a la luz de los múltiples intentos verificados tanto en México como en otros países de América Latina por eliminar el carácter unilateral de las relaciones emisor-receptor y crear estructuras *participativas* dentro de procesos globales de democratización. Ello explica la relevancia que los estudiosos de los problemas político-sociales otorgan actualmente al análisis de las relaciones de comunicación, en la medida en que constituyen, a nuestro juicio, *un espejo de la sociedad en su conjunto*.

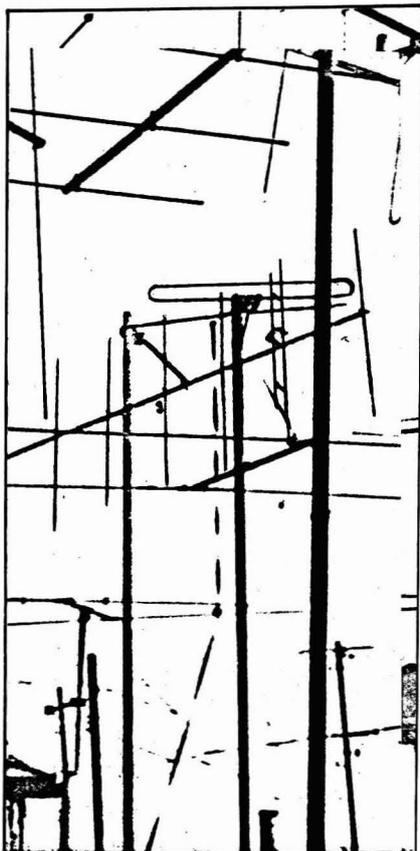
En tal tesitura, llaman la atención algunos *denominadores comunes* de los documentos incluidos en el libro, documentos que fueron presentados en la Conferencia Nacional del Departamento de Información y Propaganda del FRELIMO (1975) y en el Primer Seminario Nacional de Información (1977), así como en los encuentros preparatorios del mismo. En todos estos materia-

▲ Armand Mattelart: *Comunicación y transición al socialismo*, México, Serie Popular Era, 1981, 214 pp.

les prevalece una concepción *estatista-centralista* realmente inconciliable, como ya se observó, con la permanente apelación a las clases trabajadoras como fuente de todos los procesos de comunicación. En lugar de proponer la *dispersión del poder comunicacional* entre el pueblo, se postula su *concentración* en el Partido-Estado. Así, las vías de comunicación popular —que se alientan teóricamente— estarían de antemano asfixiadas por el corset ideológico de la burocracia, lo cual es reconocido incluso por los propios miembros de la cúpula conductora: “Nuestros programas transmiten esencialmente las palabras de los dirigentes”, señala un texto citado por Mattelart, a lo que se agrega que la Agencia de Información Mozambiqueña “confinó en cierto modo el proceso revolucionario a la actividad de tal o cual figura gubernamental” (p. 56).

Sobre la base de una esquematización en que se identifican automáticamente los intereses de obreros y campesinos con el aparato estatal, se suprime toda diferenciación entre la sociedad civil —por débil que ésta sea en el contexto mozambiqueño— y el Estado, soslayando así las contradicciones inherentes a todo proceso regido por un aparato estatal que requiere fortalecerse para consolidar sus proyectos de sociedad.

En este amplio contexto se inscriben las declaraciones y documentos de los dirigentes mozambiqueños vinculados a los problemas de la comunicación social. Sostiene el ministro Jorge Robelo: “El periodista profesional, por otra parte, el elemento de los órganos de información, tiene que subordinarse a la disciplina y a la orientación del FRELIMO, ya sea en cuanto al contenido como en cuanto a la forma. Lo que se difunde en nuestros periódicos o en la radio no puede nunca estar desvinculado de la causa de la revolución” (p. 128). Tal vez consciente de las contradicciones involucradas en tal concepción sobre la labor profesional de los comunicadores, añade Robelo: “Obviamente, esta exigencia no tiene carácter opresivo. Aquí no se trata de matar la iniciativa personal, la vocación, la fantasía del redactor, pero es necesario que lo que se publica se encuadre en la línea de orientación del partido. Y no se piense que de esta manera está siendo negada la li-



bertad de prensa” (Ibidem).

En este discurso paradójico no podían faltar, desde luego, las invocaciones a los preceptos del “centralismo democrático” formulados por Lenin: “La falta de una estructura en el plano nacional es la gran responsable de nuestras fallas. Una estructura que cubra todo nuestro país y permita canalizar todas las situaciones, dentro de los principios y del esquema del centralismo democrático. Una estructura simple, operativa, que nos permita al mismo tiempo controlar todos los órganos de información” (p. 129). Así, llamando a la liquidación del liberalismo, se promueve la detección de los “infiltrados” en la información y se destaca la necesidad de que ésta se encuentre “en estrecha relación con las estructuras del aparato del Estado” (Samora Machel, p. 145).

A su vez el ministro de Transportes y Comunicaciones, Luis Cabaço, señala que “la información mozambiqueña sólo puede ser a favor o en contra”. No hay términos medios, no hay matices. Y coherentemente con ello se dispone que todo periodista tiene la *obligación*

de “poseer el pensamiento común del Partido”.

En el documento titulado “Lucha ideológica y democratización de estructuras”, se establece que los medios de comunicación masiva “deben impulsar y dinamizar la implementación de las orientaciones del partido y del Estado en cada órgano” (p. 174). Y aunque se plantea la necesidad de colectivizar las estructuras de dirección de los medios, tanto impresos como electrónicos, se aclara que los representantes de quienes trabajan en los órganos periodísticos deben ser elegidos “a propuesta del comité del partido” (p. 176). Por lo cual, como es lógico, la elección de sus propios representantes escapa al arbitrio de esos trabajadores. En cuanto a la planificación del trabajo profesional, no hay duda de que debe realizarse “sobre la base de las orientaciones del partido y de las metas y objetivos trazados por el Estado para la información” (p. 177).

En otro texto, “Reclutamiento, formación y actualización de periodistas”, es interesante advertir cómo se manifiesta el concepto staliniano de las organizaciones profesionales (y sociales en general) como simples “correas de transmisión”<sup>3</sup> del mensaje elaborado por el grupo gobernante. En la parte dedicada a las propuestas concretas se estipula en primer lugar: “Que todo proceso de reclutamiento, formación y actualización sea dirigido por el partido, aunque su organización y planificación pueda realizarla la Organización Nacional de Periodistas actuando como instrumento del Partido” (p. 193).

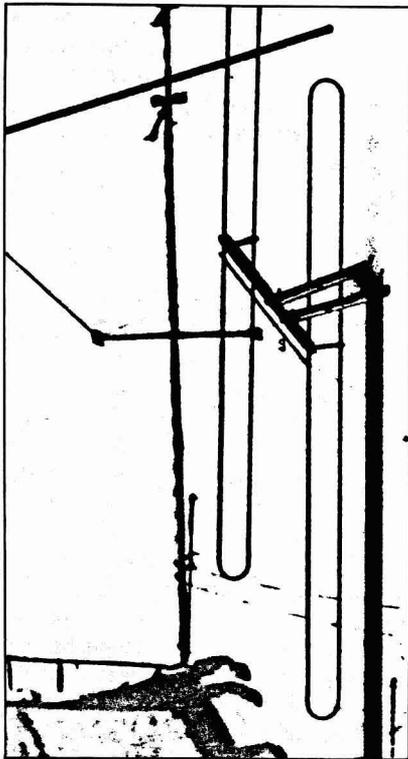
Pero no se crea que la grisura de un periodismo elaborado dentro de tales chalecos de fuerza no es percibida por los dirigentes. En “Accesibilidad y aceptación popular de la información” se expresa, en una línea autocrítica, la preocupación por incorporar a los medios la indispensable dosis de *humor* y creatividad. Nos cabe, sin embargo, la duda de que ello pueda hacerse por decreto, en un sistema en que el FRELIMO tiene asegurado indefinidamente, por disposición constitucional, el monopolio del poder.

No es de extrañar, entonces, que en ningún momento se haga referencia a estructuras *autogestionarias*, a la transformación de los receptores en productores conscientes de información con capacidad de *decisión, emisión y difu-*

*sión autónomas.* Se aspira a "que todos puedan escribir", pero el *control* de lo que se escribe permanece en manos de una élite ilustrada. Ello puede ser ejemplificado por una interesante iniciativa; se promueve en varios textos, como paradigma de democratización, una muy difundida idea de Lenin: la formación de "corresponsales populares". Al respecto, Mattelart cita en su prólogo las palabras de Samora Machel, máximo dirigente mozambiqueño, quien explica así el carácter de la propuesta: "Nuestra información debe contar con una amplia base de participación popular, debe dar la palabra al pueblo. Para alcanzar rápidamente este objetivo, el partido va a lanzar un amplio movimiento de corresponsales populares en todo el país. Los corresponsales populares serán miles de trabajadores y trabajadoras conscientes, que asumirán la tarea de proporcionarnos una información regular acerca de los acontecimientos, las dificultades, el trabajo, la lucha, la vida concreta en su lugar de trabajo, en su localidad, en su barrio. A través de ellos, recibiremos miles de informaciones que ningún número de periodistas, por más grande que fuera, sería capaz de obtener" (pp. 46-47).

Debido a las excelencias que se le adjudican, parece pertinente exteriorizar unas breves reflexiones acerca de esta iniciativa: en primer lugar, los trabajadores no controlan la totalidad del proceso, y los corresponsales son por lo tanto simples *informantes* al servicio de quienes luego elaboran los textos sobre la base de los datos obtenidos; no hay aquí, además, flujos horizontales y multidireccionales de información, sino *sólo de la base a la cúpula*; la primera provee a la segunda de la materia prima, y aquellos que controlan los medios devuelven el material elaborado según el código del Gran Emisor, es decir, del Partido-Estado. Finalmente, de ninguna manera puede confundirse tal procedimiento con una genuina participación, con auténticos procesos autogestionarios, en que los trabajadores son a la vez emisores y receptores, difunden su discurso a través de los medios que *les pertenecen* y no sólo desde la base a la cumbre sino *en todas las direcciones posibles*, sin cortapisas burocrático-ideológicas.

De tal manera se establece —para



emplear la terminología de Pasquāli un simulacro de relación dialógica, en la medida en que el receptor continúa subordinado al emisor y gira en torno al mismo; y, por otra parte, se prolonga así, en el campo específico de la comunicación, la *división social del trabajo* propia de las sociedades clasistas: por un lado los que *piensan y deciden*, es decir, el Partido-Vanguardia que se asume como el *único emisor válido*, y por el otro los proveedores de materia prima comunicacional y *receptores* del Mensaje ya elaborado. Vemos así, en la conjunción Partido-Estado como depositaria del *Saber* y del *Poder*, como monopolizadora de la capacidad de decisión, como expresión de la asfixia de la incipiente sociedad civil por las estructuras burocrático-partidarias, quién es el verdadero emisor del discurso social, el carácter real de las estructuras comunicacionales que se están creando dentro de un proceso global de modernización.

En el haber de este proceso hay que anotar una política de salud pública y un esfuerzo alfabetizador, vinculado al rescate y promoción de los valores culturales autóctonos, que de ninguna manera pueden subestimarse; pero ello no implica soslayar las concepciones auto-

ritarias de que se parte, concepciones que gravitan en la praxis cotidiana y determinan el alcance y el significado reales de la política comunicacional.

El propio Mattelart pareciera advertirlo, pues aunque se refiere en términos elogiosos a la "originalidad" de esta experiencia y la avala en su conjunto, arriesga una tímida reflexión que es a nuestro juicio muy iluminadora: no cabe duda, dice, que la mayor parte de los medios tratan de hacer lugar cada vez más a las expresiones populares, "a medida que los debates sobre la instalación de estructuras democráticas se amplían y precisan los objetivos del poder popular, únicos garantes de un modelo alternativo de comunicación" (p. 53).

Sin embargo, en ningún momento cuestiona el monopolio de los medios ejercido por el grupo dirigente, pues los estereotipos con que se manejan algunos comunicólogos críticos no les permiten advertir la existencia de otros monopolios de la información que los que derivan del capitalismo nacional o transnacional. En cuanto a los monopolios informativos del vasto mundo "socialista" o supuestamente en transición al socialismo, constituyen todavía un invulnerable tabú, no obstante las evidencias aportadas por sus mismos apologistas. De ahí el doble discurso que puede leerse a lo largo del último libro de Armand Mattelart.

## Máximo Simpson

<sup>1</sup> Oscar del Barco, *Esbozo de una crítica a la teoría y práctica leninistas*, Puebla, Pue., México, Biblioteca Francisco Javier Clavijero, Colección Filosófica, Serie Mayor, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1980, p. 133.

<sup>2</sup> Algunas reflexiones, como las de Samora Machel —máximo dirigente de Mozambique— parecieran un eco de las críticas de Rosa Luxemburgo en su célebre controversia con Lenin: "Al remplazar la discusión en la base por órdenes de servicio, al ocupar las sanciones el lugar de la crítica y la autocritica, la base será nuevamente asfixiada y verá usurpado su poder por un puñado de burócratas" (p. 98). Sin embargo, este tipo de discurso se inserta en un discurso global inspirado, aunque no siempre se lo señale explícitamente, en las concepciones autoritarias de Lenin, básicamente del Lenin de *¿Qué hacer?*, y en los principios del llamado "centralismo democrático", que la experiencia histórica ha mostrado como únicamente *centralista*.

<sup>3</sup> Cfr. José Stalin, *Los fundamentos del leninismo* México, Segunda Serie, Colección 70, Nro. 82, Editorial Grijalbo, 1970, p. 148.

## DE MÚSICA

### XALAPA, YAMAOKA, FORO

En la primera semana del mes de marzo se presentó, en la Sala Nezahualcóyotl, la Orquesta Sinfónica de Xalapa, con Jorge Velazco como director huésped. Se esperaba que, como suele suceder, el conjunto veracruzano ofreciera una buena sesión musical; pero eso se alcanzó sólo a medias, a pesar de que el programa era halagüeño. Con ello quiero decir que los programas de mano anunciaban, debajo de cada obra, algo nuevo o especial, cosas que a la larga no resultaron ni tan nuevas ni tan especiales.

Inicialmente, el violinista alemán Hans Maile tocó la parte solista del *Concierto para violín* de Beethoven, en lo que el programa anunciaba que era la versión original del manuscrito del compositor. Tal observación obedece al hecho de que, según la historia, el violinista Joseph Joachim introdujo una serie de modificaciones en la partitura que se han perpetuado en las versiones que usualmente oímos de la obra. En efecto, y con un poco de atención, fue posible descubrir algunas variantes en la versión de Hans Maile; lo más notable fue que el fraseo y la articulación tuvieron tintes mozartianos muy claros, y que, en general, la parte solista pareció más difícil que en la versión más canónica. Lo desconcertante de esta interpretación se dio durante las cadenzas, que dieron la impresión de estar estilísticamente fuera de lugar. Por el uso de las dobles cuerdas, el registro agudo, el staccatto y ciertas figuras rítmicas, las cadenzas parecieron más adecuadas para una obra de Paganini que para el concierto de Beethoven. En particular, una de las cadenzas es acompañada por un marcial *ostinato* en los timbales, que no suele aparecer en otras versiones, y que no parece coincidir con el espíritu musical beethoveniano, aunque es posible que tal acompañamiento, en efecto, forme parte de la versión original mencionada en el programa. Fuera

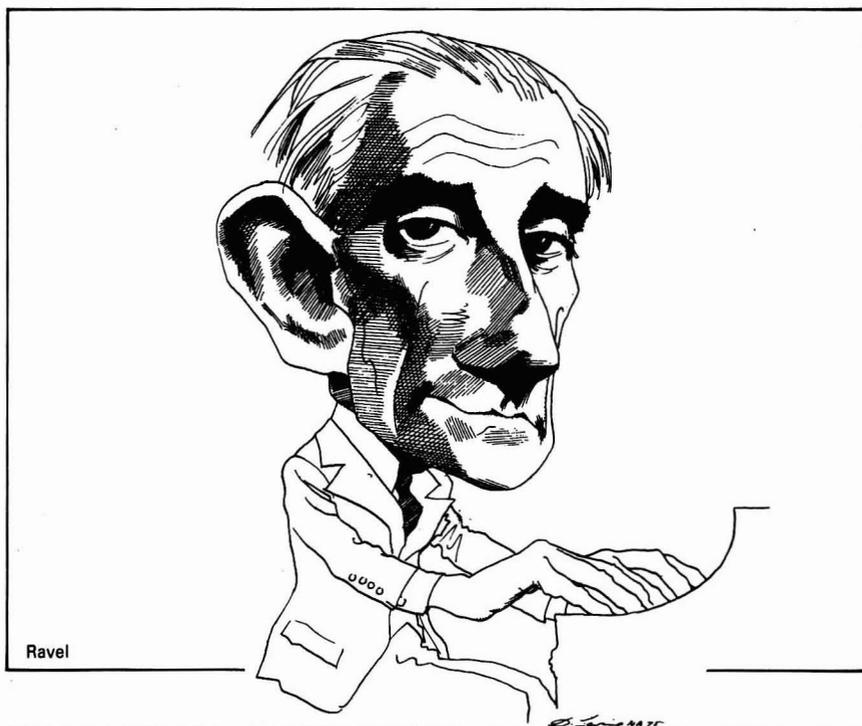
de estas diferencias estilísticas, difíciles de apreciar para la mayoría del público, esta versión del *Concierto para violín* de Beethoven poco aportó en cuanto a novedades interpretativas, tanto en la parte solista como en el acompañamiento orquestal.

La segunda obra del programa interpretado por Jorge Velazco y la Sinfónica de Xalapa fue el poema sinfónico *Oithona*, de Ricardo Castro. En el programa se podía leer: "estreno mundial de la única obra sinfónica que subsiste del gran autor mexicano". Por lo general, al escuchar una obra sinfónica mexicana anterior a las dos últimas generaciones de compositores, uno tiende automáticamente a buscar el contenido sonoro nacionalista, las citas rítmicas, melódicas o armónicas de algún material folklórico o tradicional. En esta curiosa obra de Castro no hay nada que se aproxime siquiera a la tendencia nacionalista. Se trata de una pieza básicamente romántica, sencilla, sin complicaciones, con algunas sonoridades que tienden a lo impresionista, y de características netamente europeas. A manera de referencia, menciono el hecho de que esta obra es contemporánea de la *Cuarta sinfonía* de Brahms y la *Primera sinfonía* de Mahler.

Finalmente, llegó el momento de lo que aparentemente sería el plato fuerte del programa. Si bien ya nadie espera nada nuevo del *Bolero* de Ravel, la

anotación del programa apuntaba hacia algo diferente: "versión auténtica, con los instrumentos originales indicados por el autor, por primera vez en México".

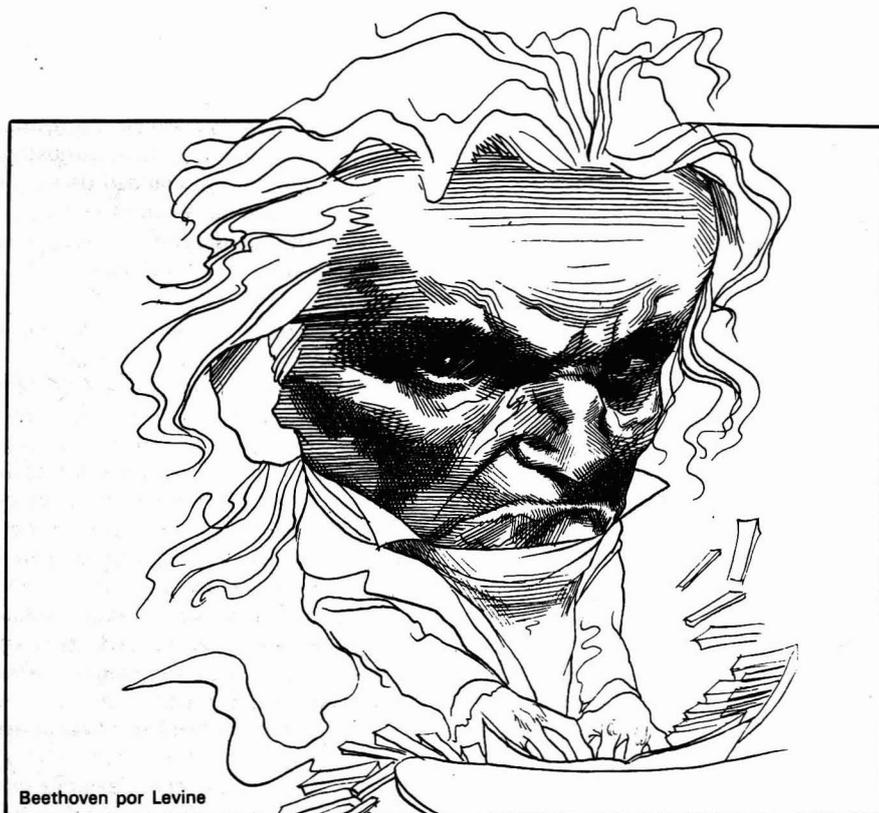
Para quienes han oído muchas veces el *Bolero*, y sobre todo para quienes alguna vez se han asomado a la partitura, la nota no dejaba de ser desconcertante; ninguno de los instrumentos pedidos por Ravel es particularmente extraño o difícil de conseguir. Así, pues, no quedó más remedio que leer con cuidado la nota al programa, para descubrir que tanto escándalo con el asunto de la *versión auténtica* se reducía a una banal discusión sobre si existe o no existe el saxofón sopranino, instrumento que Ravel pide para uno de los solos de su obra. El *Bolero* ha sido tocado en México muchísimas veces, y se antoja realmente difícil que ésta haya sido la primera vez que se haya incluido el pequeño saxofón en la orquesta, sobre todo si consideramos el hecho de que muchas orquestas extranjeras han interpretado esta obra en nuestras salas de concierto. Después de todo esto, lo menos que podía esperarse era una interesante ejecución de este *Bolero* tan conocido y tan popular; sin embargo, la versión escuchada fue bastante plana y convencional. Incluso, algunos de los solos fueron bastante desafortunados: flauta, oboe d'amore, corno, trombón. Y, en general, la sección de maderas sonó



# RESEÑAS

desafinada a lo largo de la obra. Así pues, este concierto lleno de notas que anunciaban grandes cosas resultó menos que satisfactorio, y la Orquesta Sinfónica de Xalapa no estuvo, por esta vez, a la altura a la que nos tiene acostumbrados en sus actuaciones.

Después de haber dirigido con éxito un programa con obras de Takemitsu, Haydn y Stravinski, el japonés Shiguenobu Yamaoka volvió a ponerse al frente de la OFUNAM para dirigir un difícil concierto, compuesto por una sola obra: la *Octava sinfonía* de Anton Bruckner. Difícil en realidad por las características de la obra misma, y difícil, quizás un poco hipotéticamente, por lo que parecía un reto singular: ver y oír hasta dónde la mentalidad oriental del director sería capaz de descifrar y comunicar el contenido de una de las obras más significativas de la forma sinfónica occidental. Para sorpresa y gusto de propios y extraños, Yamaoka demostró un profundo conocimiento de la monumental obra (que dirigió de memoria) y, además de ello, una gran capacidad de penetración en los elementos brucknerianos de la sinfonía. De entre todos los aciertos del director japonés, vale la pena mencionar uno: el soberbio tratamiento que dio a la coda del último movimiento. Esta coda es particularmente interesante en la producción de Bruckner porque en ella el compositor ha hecho una síntesis compacta y magistral de toda la sinfonía, combinando simultáneamente los temas principales de cada uno de los cuatro movimientos en un brillante final. Considerando la peculiar orquestación de Bruckner, que sobre todo en sus codas tiende a grandes acumulaciones sonoras, es indispensable un manejo clarísimo y preciso de estos temas para no perder claridad. Shiguenobu Yamaoka supo dar a cada sección la importancia necesaria para dejar lucir este ejemplo del genio de Bruckner, y en su interpretación la coda brilló, poderosa y enérgica, para concluir una muy buena versión de esta *Octava sinfonía*. Si bien es cierto que para lograr todo el esplendor del sonido bruckneriano hace falta una orquesta como la del Concertgebouw de Amsterdam, del conjunto especialista en interpretar a Bruckner, hay que decir que la OFUNAM respondió bien a la batuta de Yamaoka, logrando buenos momentos en su trabajo de conjunto, y



algunos pasajes brillantes en las secciones de trompetas, trombones y tubas tenor.

De entre los veinticinco eventos llevados a cabo durante el IV Foro Internacional de Música Nueva, he elegido dos para comentarlos en este espacio. He seleccionado estos dos en particular porque representan, a mi modo de ver, polos distantes en el espectro de la música nueva, y porque hablan de la diversidad de manifestaciones que fue posible ver y oír durante el foro.

El primero de estos dos eventos estuvo a cargo del Grupo KIVA, del Centro de Experimentación e Investigación Musical de la Universidad de California, en San Diego. Dicho de una manera muy simple, el trabajo del grupo gira alrededor de la improvisación — un género muy libre de improvisación. Durante una sesión de improvisación llevada a cabo en una de las salas del Museo de Arte Moderno, el Grupo KIVA permitió echar un vistazo a algunos elementos interesantes que han integrado a su trabajo. El primero de estos elementos es la fusión de la música y la danza; Jean Charles François y John Silber son los instrumentistas y Hi-Ah Park es la bailarina. Desde la elección de este formato dual y la forma de presentación de su improvisación, los miembros de KIVA afirman el carácter ritual que la improvisación musical ha tenido desde tiem-

po inmemorial. Por otra parte, nada hay en el trabajo interpretativo que tienda hacia la exhibición del virtuosismo. Por el contrario, François y Silber retoman, invirtiéndolo, un interesante concepto en la creación musical: en momentos remotos de la cronología musical, los intérpretes aprendieron a utilizar los objetos como instrumentos, y los miembros de KIVA tienden a utilizar sus instrumentos como objetos, creando una serie inesperada de sonidos, empleando desde instrumentos primitivos de barro hasta medios electroacústicos. Con todos estos sonidos como base, Hi-Ah Park crea un desarrollo coreográfico en el que también es posible descubrir elementos rituales; su trabajo, en esta ocasión, se ha basado en una constante tensión, portadora de angustia y un cierto sentido del terror. Se dieron momentos interesantes en los que la bailarina planteó una interacción directa, física, con los instrumentistas y sus instrumentos, para después invadir literalmente el espacio vital de algunos miembros del público. Aquí, lo interesante fue ver las distintas reacciones de las personas a las que Hi-Ah Park se aproximó durante su trabajo; desde el miedo y el espanto de algunos, hasta la total ecuanimidad de otros ante los elementos de agresión/repulsión/insinuación/erotismo/invitación/seducción manejados por la bailarina.

Algunos conocedores de danza que asistieron a la presentación de KIVA coincidieron en que si bien fue interesante, el trabajo coreográfico de Hi-Ah Park no fue tan completo como pudo haber sido. Sin embargo, la combinación misma de todos los elementos propuestos por el grupo resultó una experiencia músico-visual muy interesante.

El segundo de los eventos a los que me refiero está, claramente, en un polo lejano del quehacer musical: se trata de un recital de música para pianos ofrecido por Jorge Suárez y María del Carmen Higuera. Algunos de los asistentes aplicaron calificativos diversos al contenido del programa: desconcertante, dijeron unos; desequilibrado, afirmaron otros; incoherente, gruñeron éstos; raro, murmuraron aquéllos. La verdad es que el programa en cuestión distó mucho de ser redondo y satisfactorio.

Hay que mencionar, desde luego, las dos obras del programa que hicieron valer la pena toda la sesión. La primera de ellas, sin duda lo mejor de todo el concierto, fue la *Sonata II* para piano de Federico Ibarra. En ella se nota un claro cambio de actitud (que no de pensamiento formal) en el compositor desde su primera *Sonata*. Aunque con un lenguaje armónico más denso y complejo

que en su primer trabajo en esta forma, Federico Ibarra ha vuelto a demostrar en esta *Sonata II* la claridad de su intención en cuanto al desarrollo de la forma, y ha logrado una obra muy bien balanceada en cuanto al manejo justo de su material, y en cuanto a lo escueto de sus proposiciones, para la resolución de las cuales Ibarra ha empleado los elementos necesarios y suficientes, sin caer en reiteraciones o en el planteamiento de acertijos musicales.

La segunda obra valiosa del programa fue la *Música para dos pianos* de Rodolfo Halffter, en la que el manejo de los elementos derivados de una serie dodecafónica es siempre claro y conciso, y en la que el compositor no pierde nunca de vista sus acentos rítmicos, manejados como siempre dentro de un esquema global muy económico en el que la austeridad y el humor cohabitan sin conflictos.

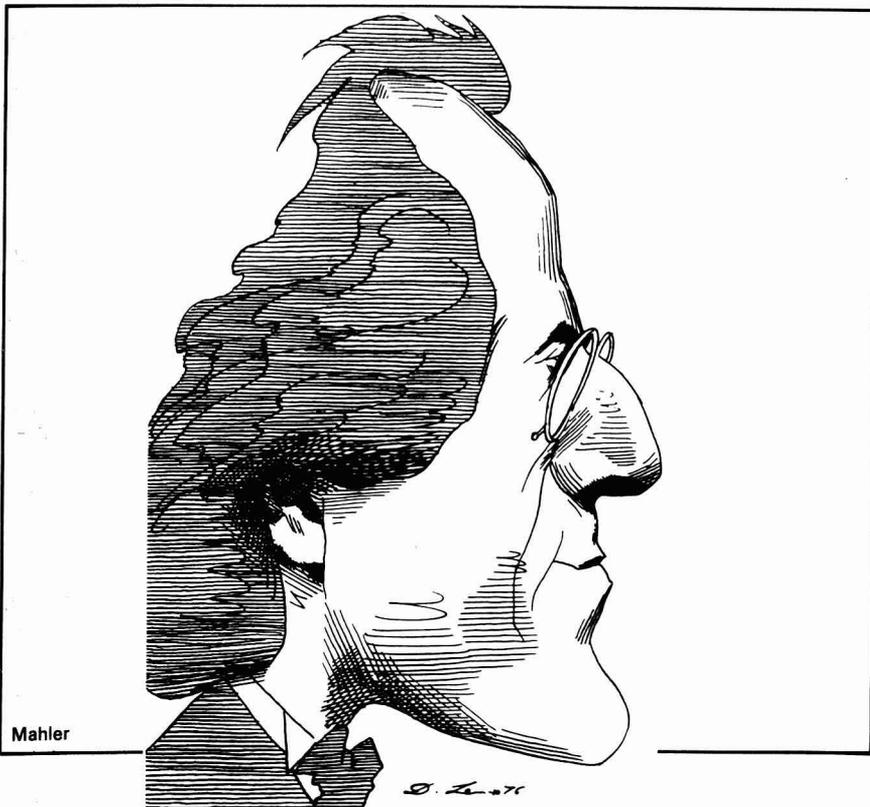
Del resto de las obras del programa, *Añorando-anhelando*, de Gerhart Muench, fue la más rescatable. La alternación pendular de elementos de lenguaje musicales añejos con expresiones muy contemporáneas da a esta obra un ambiente de remembranza muy especial, aunque en ocasiones la unidad musical parece diluirse un poco.

*Atmósferas*, de la argentina Alicia Terzián, propone elementos crípticos y ásperos que, finalmente, no logran el propósito (suponiendo que éste exista) de evocar las atmósferas a las que el título se refiere. La *Sonata* para piano de Miguel Alcázar se percibe como un buen intento de resolver el problema formal, y sin embargo, la expansión temporal de la obra vuelve oscuro el discurso musical, y la buena intención no fructifica del todo. Finalmente, lo peor del programa resultó ser *A Cenotaph*, para dos pianos, de Lejaren Hiller. El autor ha partido de una premisa muy interesante: construir su obra a partir de elementos musicales del pasado —específicamente, intervalos de quinta y acordes fundamentales en tríadas. Sin embargo, Hiller no ha sabido manejar estos elementos coherentemente, y por fin *A Cenotaph* ha servido para demostrar que de buenas intenciones está pavimentado el camino al tedio. Como contraste, cito la efectividad con la que Mario Lavista ha empleado los intervalos de quinta en sus *Ficciones* para orquesta, obra en la que se ha logrado un riguroso y sugestivo ámbito armónico de características muy actuales a partir de un elemento musical antiquísimo.

Finalmente, me permito *bip* distraer la atención del lector para comentar *bip* brevemente algo interesante. Ya en el número 8 *bip* de esta *Revista de la Universidad* comenté algo respecto a los ubicuos relojes *bip* electrónicos que suenan intempestivamente durante los *bip* eventos musicales. Hace poco tiempo, en la última página *bip* del programa de mano de uno de los conciertos *bip* de la Filarmónica de la Ciudad, encontré lo siguiente: "AVISO IMPORTANTE. Agradeceremos profundamente el que los usuarios de relojes electrónicos desconecten las alarmas durante el tiempo que duran los conciertos. Esto nos beneficiará a todos. Mil gracias."

Qué bueno *bip* que ya se haya hecho algo *bip* al respecto. Ese domingo, en el que Efrem Kurtz dirigió una intensísima *bip* versión de la *Sexta sinfonía* de Mahler, al dar la una de la tarde escuché solamente *bip bip* catorce veces. Por fortuna, para las *bip* dos de la tarde se redujeron a *bip bip* once. Mil *bip* gracias.

**Juan Arturo Brennan**



Mahler



**DISTRIBUIDORA DE LIBROS  
DE LA UNAM**



<b>ESTETICA Y HUMOR DE LO SINIESTRO.</b> Héctor Trillo	<b>250.00</b>
<b>OBRAS II SATIRA POLITICA,</b> José Juan Tablada	<b>80.00</b>
<b>LA METAFISICA DIALECTICA DE EDUARDO NICOL.</b> Juliana González	<b>130.00</b>
<b>DICCIONARIO ALFABETICO LEGISLATIVO DEL COMERCIO DE FILIPINAS Y NUEVA ESPAÑA</b> Felix Lope y Vergara	<b>40.00</b>
<b>HISTORIA DEL DERECHO ROMANO Y DE LOS DERECHOS NEOROMANISTAS.</b> Tomo I Beatriz Bernal José de Jesús Ledesma	<b>120.00</b>
<b>RELACIONES DE MEXICO Y ESTADOS UNIDOS. Una visión interdisciplinaria.</b> Alonso Gómez -Robledo	<b>160.00</b>
<b>EL MEXICANO.</b> Raúl Béjar Navarro	<b>100.00</b>
<b>DOS MUSICOS ESLAVOS.</b> Jorge Velasco	<b>120.00</b>
<b>EL PROBLEMA DE LOS UNIVERSALES.</b> Varios autores	<b>130.00</b>
<b>LA RANURA DEL OJO.</b> Francisco Torres Córdova	<b>60.00</b>
<b>ARQUEOLOGIA Y ARQUITECTURA DEL ECUADOR PREHISPANICO.</b> Daniel Schávelzon	<b>800.00</b>
<b>PRESTAMOS DE LENGUAS INDIGENAS EN EL ESPAÑOL AMERICANO DEL SIGLO XVII.</b> Hugo A. Mejía	<b>70.00</b>
<b>TEMAS SELECTOS DE FISILOGIA CELULAR.</b> Varios autores	<b>150.00</b>



textos inéditos de **friedrich nietzsche** •  
**virginia woolf**: lunes o martes • **huber-**  
**to batis**: memorias de cuadernos del viento  
 poemas de **ferreira de loanda**,  
**sandro penna**, **germán dehe-**  
**sa** y **héctor carreto** • **vladimi-**  
**ro rivás iturralde**: dos imá -  
 genes • **cintio vitier**: la revolu-

el  
17/18

ción no ha perdido su rumbo •  
 textos de **ángel cappellet-**  
**tti**, **ricardo pozas hor-**  
**casitas** y **humberto**  
**guzmán** • **bestiario**

sa del  
mpo 17/18

(reseña de libros y crítica

de arte) • ilustra: **al-**  
**fredo larrauri** •  
 revista de la dirección de  
 difusión cultural • direc-  
 tor: **carlos montema-**  
 yor • publicación  
 mensual • vol. II,  
 enero/febrero de  
 1982 • medellín  
 28, col. roma,  
 méxico 7, d.f.  
 tels. 511 61 92  
 y 511 08 09;  
 ext. 17 •

casa del  
tiempo 17/18

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

publicaciones

# El Colegio de México

Artes/Letras/Ciencias humanas

## **DIALOGOS**

Número 102 / noviembre-diciembre 1981

Ensayo:

Roland Barthes, Alfonso  
 Reyes, Hugo Hiriart,  
 Ernesto Mejía Sánchez,  
 Luce López Baralt,  
 Satish Chandra

Correspondencia:

Miguel de Unamuno

Poesía:

Antonin Artaud, Mahmud  
 Darwish, Manuel Ulacia,  
 Pablo Arrangoiz

Relato:

María Luisa Puga

Ilustra:

Federico Silva

Ejemplar: 40 pesos / Suscripción anual (6 números): 190 pesos

De venta en librerías y en El Colegio de México, Departamento de Publicaciones, Camino al Ajusco 20,  
 10740 México, D.F., teléfono 568 60 33, extensión 366



REVISTA DE LA  
**UNIVERSIDAD**  
DE MÉXICO **D**