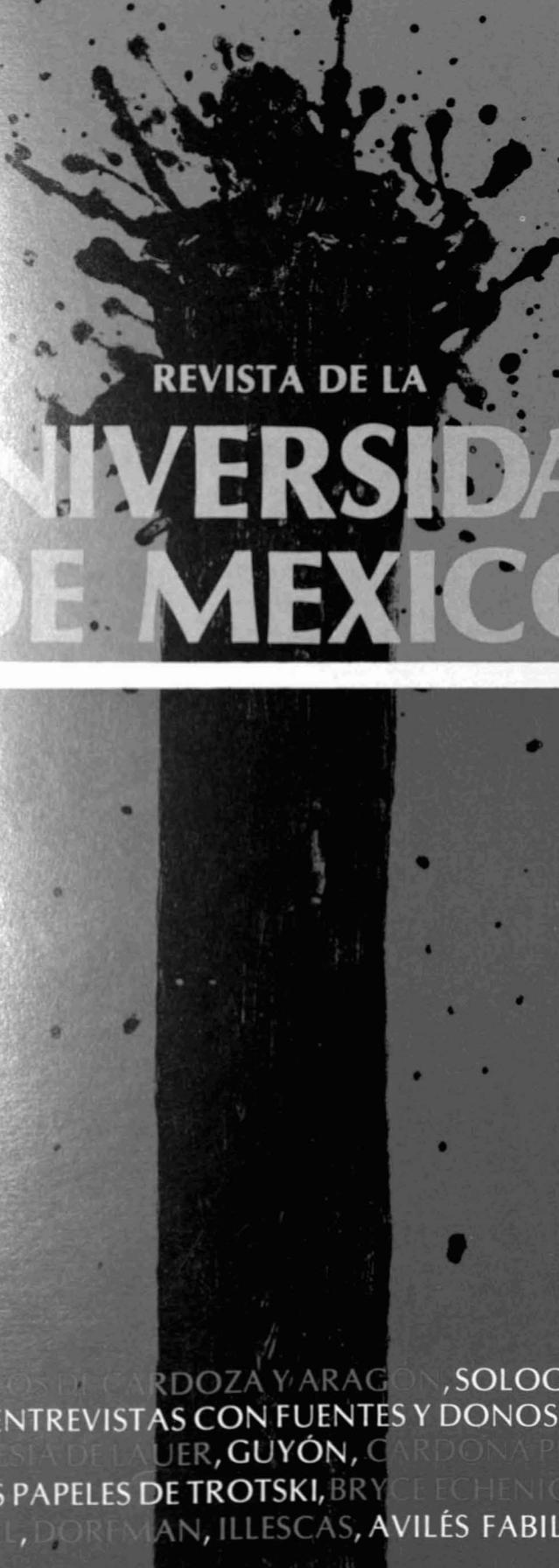


RÚFINO TAMAYO: MI LENGUAJE, LA PINTURA  
UN POEMA DE TOMÁS SEGOVIA  
UN CUENTO DE FERNANDO DEL PASO  
MONSIVÁIS Y LA FOTOGRAFÍA MEXICANA  
IONESCO: CULTURA Y POLÍTICA



REVISTA DE LA  
**UNIVERSIDAD  
DE MEXICO**

ENSAYOS DE CARDOZA Y ARAGÓN, SOLOGUREN,  
ENTREVISTAS CON FUENTES Y DONOSO  
POESÍA DE LAUER, GUYÓN, CARDONA PEÑA  
LOS PAPELES DE TROTSKI, BRYCE ECHENIQUE  
BALCARCEL, DOREFMAN, ILLESCAS, AVILÉS FABILA, PIAZZA

Tamayo

## SUMARIO Volumen XXXV, número 5-6, Diciembre 1980-Enero 1981

- Rufino Tamayo**  
*Mi lenguaje: la pintura, 1*
- Tomás Segovia**  
*Más inmóvil que todas, 8*
- Eugene Ionesco**  
*Cultura y política, 9*



- Javier Sologuren**  
*Lo que la letra nos dice, 13*
- Fernando del Paso**  
*"Yo soy un hombre de letras..." , 21*
- Mirko Laufer**  
*Sobre vivir, 27*
- Luis Cardoza y Aragón**  
*El surrealismo es anterior...; 29*
- Carlos Fuentes**  
*"Escribir novelas" (entrevista de Mauricio Carrera), 32*
- Ernest Feder**  
*El hambre, 36*
- Luis Guillermo Piazza**  
*En el principio..., 40*
- J. Van Hiejenoort**  
*Los papeles de Trotsky, 45*

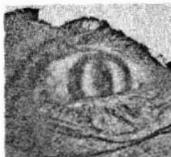
---

**Carlos Monsiváis**  
*Notas sobre la historia de la fotografía en México, 1*

---

- Robert Guyon**  
*Homenaje a Fernando Pessoa, 49*
- José Luis Balcárcel**  
*Somoza en busca de novela, 51*
- Graciela Carminatti**  
*Entrevista a José Donoso, 56*

- Martín Luis Guzmán**  
*Chiapas en México, 59*
- René Avilés Fabila**  
*La literatura fantástica, 66*
- Abelardo Sánchez León**  
*De buena presencia, 71*
- Alfredo Cardona Peña**  
*Declaraciones, 72*
- George M. Hyde**  
*La poesía de la ciudad, 73*



- Enrique Suárez Gaona**  
*Ciudadana de la gran ciudad, 78*
- Alfredo Bryce Echenique**  
*El mundo roto de Pierre Mayer, 80*
- Ariel Dorfman**  
*Trabalenguas, 82*
- Carlos Illescas**  
*Disparatario, 83*
- Guillermo Sheridan**  
*Raras piezas freudianas, 84*
- Gustavo García**  
*La sombra del halcón, 86*

### Libros

Siete noches de Borges, 88/ México Tenochtitlán y su problemática lacustre, 89/ Desde entonces de JEP, 90/ La revista Altaforte, 91/ No habrá más penas ni olvido, 92/ Para verte mejor, 93.

### Tercera de forros:

Tres poemas: Flores Castro, Javier Molina, Ignacio Hernández.

### Portada:

Acuarela de Rufino Tamayo, especial para la Revista de la Universidad.

---

### Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General Académico: Lic. Raúl Béjar Navarro

### Revista de la Universidad de México

Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural / Dirección General: Lic. Fernando Curiel

Director: Arturo Azuela

Jefe editorial: Cristina Pacheco

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas / Editores: Eduardo Enríquez, Gustavo García

Dirección artística: Bernardo Recamier

Administración: Lic. Roberto Damián Arriaga

---

Edificio de Diseño Industrial, 2o. Piso.  
Ciudad Universitaria, México 20, D. F. Tel. 548-43-52  
Todo asunto relacionado con suscripciones y ventas deberá tratarse en la oficina de Distribución de Publicaciones de Difusión Cultural:  
Adolfo Prieto No. 133, Col. del Valle, México 12, D. F.  
Tel. 523 46 40 y 523 61 77 ext. 28

Los pagos a los colaboradores de la Revista se realizan en el Piso 10 de la Torre de la Rectoría, de lunes a viernes entre las 9 y las 15 horas.  
Franquicia postal por acuerdo presidencial de 10 de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28 de octubre del mismo año.  
Precio del ejemplar sencillo: \$ 20.00  
Precio del ejemplar doble: \$ 40.00  
Suscripción anual: \$ 200.00 (12.00 Dlls. en el extranjero).

### Patrocinadores:

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

# MI LENGUAJE: LA PINTURA

Mi verdadero, mi único lenguaje está hecho de formas. De las palabras he prescindido lo más posible, quizá porque jamás logré expresarme a través de ellas con la eficacia y la sinceridad de mis pinturas.

Aunque de muy joven conocí la experiencia de tener ante mí a un grupo de estudiantes, siempre he dicho e insistido en que no soy catedrático. Ni pretendo ser el único poseedor de la verdad. Mucho menos aspiro a que quienes me rodean acaten como únicos e indiscutibles los principios de mi arte. Acepto que junto a la mía existan otras verdades. Por eso decidí venir a la "Cátedra José Clemente Orozco", porque creo que en ella podré escuchar la verdad de los jóvenes. Confío en que mientras permanezcamos juntos podremos entablar un diálogo que nos enriquezca a todos.

Para mí el mundo, *mi mundo*, es y ha sido únicamente la pintura. No tengo otra preocupación mayor que comprenderla y realizarla. El centro de mi vida es mi trabajo y si algo diré en estas pláticas estará referido al proceso de su realización y a mis hallazgos.

Me interesa particularmente establecer este diá-

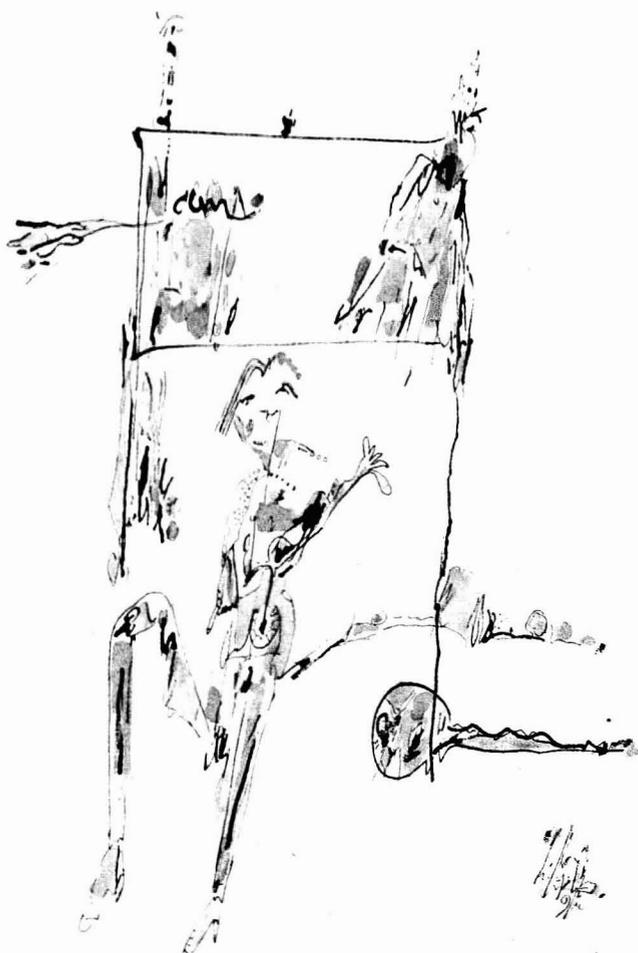
logo con los jóvenes porque en los años de mi formación carecí —lo mismo que mis compañeros— de ese formidable estímulo. Lo único que encontré fue profesores muy limitados y un vacío casi total de información. La primera posibilidad de enriquecerme con un intercambio de ideas la presenté para mí Diego Rivera, que en el año de 1918 o 19 acababa de regresar de Europa. En ese momento él ya era un pintor formado y con cierto prestigio. Como tenía ideas y conocimientos sobre pintura, hablar con él resultó interesante.

En el tiempo en que estudié pintura no había cafés ni galerías. Nuestro centro de reunión eran los pasillos de la escuela. Cuando deseábamos exponer nuestra obra debíamos hacerlo en las propias aulas. La primera visita de Diego coincidió precisamente con una muestra estudiantil. Desde luego fue invitado a verla. Rivera no me conocía de nada, pero cuando pasó junto al cuadro mío que estaba en exhibición se detuvo de golpe, levantó un brazo para señalarlo y exclamó: "El muchacho que pintó ese cuadro tiene talento." Sobra decir que en esa etapa de mi formación sus palabras fueron para mí un gran estímulo.

El arte pictórico mexicano de aquellos años estaba completamente aislado del mundo. De vez en cuando teníamos noticias de lo que se estaba haciendo en otros lugares, sobre todo en París, donde imperaba el impresionismo. No fui ajeno a su influencia. Es más, puede decirse que la primera etapa de mi pintura es impresionista. Desde luego, cuando hablo de mi primera etapa excluyo conscientemente cuanto produje mientras fui alumno de la Escuela de Bellas Artes, donde el gran arte consistía en copiar frutos y desnudos. Copiar nunca me interesó y menos me produjo emociones estéticas. En cuanto me era posible, me escapaba al campo para pintar allá, lejos de la atmósfera mediocre del salón de clase.

Uno de mis maestros fue Roberto Montenegro, con quien tuve relaciones muy curiosas y contradictorias. No exagero si digo que él mostró algún resentimiento frente a mis primeros éxitos. Recuerdo ahora una anécdota interesante. En prácticas escolares solíamos hacer excursiones por algunos sitios fuera de la ciudad. Una vez fuimos a Pátzcuaro. Estaba yo pintando frente al lago cuando Montenegro —haciendo uso del derecho que tenían entonces los profesores— llegó y sin consultarme corrigió mi trabajo. Yo no pude menos que exclamar: "Ya vino este tal por cual a corregirme". Lo supo y me odió por eso. Años después, restablecida la armonía entre nosotros, se disculpó por su arbitrariedad al decirme: "Cuánta razón tuvo usted aquella vez al enojarse conmigo."

¿Qué fue para mí la escuela de pintura? Casi nada. Desde que entré me di cuenta de que no era lo que yo necesitaba para desenvolver mi personalidad. Frente a esa certidumbre lo único que tenía eran muchas inquietudes, pero ninguna base. Así





Rufino Tamayo

que, como dirían ahora los jóvenes, me "aventé" yo solito a encontrar mi camino.

De Europa nos llegaban todos los ecos de la corriente impresionista. Aquí, Saturnino Herrán era visto por todos como un genio. Fue mi maestro en la clase de desnudo. Recuerdo bien que su única preocupación era que nuestras copias fuesen absolutamente fieles al modelo. Como es lógico, frente a tanta mediocridad Diego fue nuestra salvación. Para nuestra fortuna era un teorizante, un expositor magnífico que sabía hablarnos y despertarnos miles de inquietudes. Durante años Diego y yo fuimos amigos y creo que estimó mi persona y mi trabajo. Todo cambió alrededor de 1926, cuando hice mi primera exposición en Nueva York. Diego se alejó de mí, supongo que movido por ciertos celos artísticos. Después la división se hizo tajante a causa de nuestras distintas ideologías, pero aún entonces siguieron interesándome sus puntos de vista sobre el arte.

Alguno de ustedes podría preguntarme, ¿qué hay en mi vida entre mi experiencia en Oaxaca y aquel viaje a Nueva York? Realmente le tengo gran cariño a mi estado, pero un sentimiento puramente romántico porque allá viví muy poco.

Llegué a la capital a los once años, con una herencia que me legó mi tierra, pero no diré que era demasiado. Es más, aquella primera etapa de mi vida no tiene relación alguna con la pintura pero, por cuestiones religiosas, si la tiene con mi educación musical. Durante algún tiempo fui acólito. En la iglesia aprendí música, para la que tuve gran facilidad; tanta que llegué a dirigir el coro.

De niño fui muy religioso. Cambié al llegar a la ciudad de México, que me pareció inmensa, formidable. Dejé la religión, creí olvidar la música y me di cuenta de que tenía capacidad para el dibujo. Mi primera inspiración fueron unas tarjetas postales llamadas de arte que reproducían obras de pintores conocidos. Era posible adquirir aquellas tarjetas en las calles de Palma a un costo de diez centavos. El primer ejercicio que me impuse fue precisamente copiar aquellas tarjetas.

Mi familia vendía fruta en gran escala, en bodegas de La Merced. Algunos de mis enemigos intentan ofenderme diciendo que teníamos sólo un puestecito. Gracias a esos conozco mucho de frutas: sé cuándo tienen calidad y cuáles son los procesos para madurarlas. Cosa extraña, la fruta madurada artificialmente es mejor que la que se madura en el árbol. Los procedimientos de maduración eran entonces muy primitivos: en una bodega cerrada se ponía toda la fruta y en medio un anafre enorme con brasas. El cuarto quedaba cerrado unos días. Luego, al abrir la puerta, salía de allí un vapor espeso, cloroso, fuertemente aromático.

Tal vez muchas de las frutas que hoy forman parte de mi pintura son las que vi entonces. Curiosamente, cuando era niño jamás apetecí aquellas frutas. Sus formas y sus colores me fascinaban,

pero casi nunca sentí atracción por su sabor.

Si vuelvo la mirada hacia esa época de mi vida tengo que aceptar que mi niñez de huérfano fue muy difícil y triste. Mi realidad me desagradaba. Quizá por un impulso romántico, mi sueño era ser médico cirujano. Entre el disgusto y mis secretas aspiraciones, viví una niñez muy solitaria. Muchas veces me he preguntado cómo en aquél ambiente pudo nacer mi gusto por el arte. No lo sé, no me lo explico, sobre todo porque en mi casa dominaba un mal gusto pavoroso y jamás hubo antecedentes artísticos en la familia. En mi casa nunca comprendieron el arte. Lo vi muy claramente tiempo después, cuando intenté mostrarles los trabajos que hacía en la escuela: todo les pareció horrible y desagradable.

Con su simple existencia, con su ritmo, la ciudad me nutría de elementos estéticos. A veces iba a los conciertos que daban en el Anfiteatro Bolívar. Así veía satisfecha mi necesidad de estar nuevamente en contacto con la música.

En toda la intensidad con que viví esos años jamás pensé ni siquiera en la posibilidad de regresar a Oaxaca. A los 21 años volví a mi tierra en una excursión de la escuela. Allá pinté unos cuadritos impresionistas que me robaron y que me gustaría mucho tener conmigo otra vez.

Si mi familia no me estimuló, tampoco fue obstáculo para que iniciara mi carrera. Al ver que pasaba buena parte del tiempo copiando aquellas tarjetas me llevaron a la escuela de pintura. Como medio de presentación usaron algunas de mis copias, dibujos muy cuidadosamente hechos a punta de lápiz. Al ver esto no faltó quien imaginara que yo podía ser un buen grabador. Mentira: a mí sólo me interesaba la pintura; el grabado me gusta únicamente en un segundo término.

En cuanto llegué a la escuela percibí su pobreza, su mediocridad. No era el único en sentir esa repulsión, así que pronto se formó un grupo de muchachos rebeldes al que pertenecíamos, entre otros, Agustín Lazo, Leopoldo Méndez y Francisco Díaz de León. Nuestra rebeldía estaba dirigida contra el sistema de enseñanza que sostenía que el arte debe ser copia servil de la naturaleza. Nos rebelamos contra los principios impuestos por los académicos, para quienes la perspectiva lo era todo. Textualmente decían: "La perspectiva es el arte de reproducir las cosas tal y como se ven." Esos señores no se dieron cuenta jamás de que el artista, precisamente por serlo, ve las cosas de una manera diferente.

Todos juntos hicimos ruido, protestamos, atacamos a las divinidades del momento entre las cuales estaba el maestro Germán Gedovius: un sordomudo que nos daba clases a base de señas. Estaba también el maestro Leandro Izaguirre, profesor de una materia ridícula llamada "clase de colorido". Sí, en esa clase nos mostraban los colores pero jamás nos dijeron lo más importante: cómo mezclarlos.

En ese constante disgusto, en esa perpetua rebelión viví tres años. En 1921 se dio una circunstancia propicia: José Vasconcelos llegó a la Secretaría de Educación Pública. Con él se abrió un mundo nuevo en todos los órdenes. Aún cuando no le gustaba la pintura mexicana creó las circunstancias adecuadas para que floreciera. Vasconcelos fue extraordinario en muchos sentidos, pero sobre todo en su idea de que era necesario estimular todos los intentos nuevos. Así se inició el muralismo. Adolfo Best Maugard inventó el "diseño mexicano" basado en los siete elementos que, según él, sustentan las artes populares. Aquella teoría se impuso en todas las escuelas, de modo que los jóvenes tuvimos oportunidad de ganar cien pesos mensuales dando clase de dibujo.

Vasconcelos era mi paisano y tuve oportunidad de conocerlo. Me ayudó, dándome empleo en el Museo de Antropología. Allí Vasconcelos intentó poner en práctica una idea bastante buena: se trataba de que el Departamento de Etnología creara su propio taller de artesanías donde pudiera recopilar muestras de las artes populares que, ya en ese momento y por causa del turismo, empezaban a corromperse. La idea, que era magnífica, no tuvo

mayor repercusión por lo mismo que tantas otras fracasan: la falta de continuidad en la política cultural del país.

Gracias a ese empleo pude pararme el lujo de un pequeño estudio en las calles de Soledad. No diré que era un mundo ideal. Era un cuarto cerrado, ruidoso, en torno al cual transcurría la vida. Allí preparé mi primera exposición. Como he dicho, en aquella época las únicas salas de exposición eran los muros de la academia, pero rehusé exponer allí mis obras. La alternativa consistía en alquilar un espacio en alguna calle céntrica. Tomé el local que acababa de desocupar un armero en la avenida Madero.

Carlos Chávez escribió un artículo elogiándome. El también estaba en su punto de partida. Para vivir trabajaba como organista en el cine "Olimpia". Lo curioso es que como sabía tocar el órgano, muchas veces, a mitad de la película, equivocaba los ritmos: metía una tonada fúnebre en un momento romántico o algo muy alegre en una escena pavorosa. Desde luego todos sus amigos íbamos a visitarlo al cine, no tanto para ver la película como para reírnos de él.

Hablábamos de nuestros problemas y aspiracio-





José Vasconcelos

nes en el primer Café "París", aunque no puede decirse que fuéramos gente de café, como los "Contemporáneos". Con este grupo tuvimos cierta relación, por más que sus sentimientos antinacionalistas en cierta forma les impidieron apreciar nuestro trabajo. A Xavier Villaurrutia, que era el crítico del grupo, sí le interesó nuestra pintura. Los artistas que más ligados estuvieron a "Contemporáneos" fueron Agustín Lazo, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano.

El caso de Manuel fue muy curioso. El era completamente desconocido en México. Vino de Europa, donde se encontraba gracias a un empleo en la Secretaría de Relaciones, ya divorciado de Nahui Ollin. Rodríguez Lozano era muy guapo, hablaba mucho y se consideraba el mejor pintor del mundo. No tenía razón: su obra apoya mis palabras. Manuel no tenía la menor idea de lo que es la pintura aún cuando a cada momento dijera "Picasso y yo". Ciertamente, Picasso ya era un gran pintor pero Manuel jamás pasó de ser una figura encantadora y un hombre simpático.

Nosotros, nuestro grupo, nos reuníamos todos los sábados por la tarde para ir al "Sanborn's" de Madero o a jugar billar y luego al teatro "Lírico" donde veíamos a Celia Montalbán y a Lupe Vélez. El teatro de revista llegó a interesarnos tanto que hasta escribimos una obra musical que se llamó "Café negro". Salvador Novo, y Pepe Gorostiza, Villaurrutia y Jaime Torres Bodet escribieron los sketches; Lazo y yo hicimos la escenografía. Para estar a tono con la moda que llegaba de Estados Unidos, José Gorostiza le puso letra en español a una canción muy famosa que llegó acá por ese tiempo y se llamó "Rose-Marie". La letra decía:

*Rosa María te quiero,  
siempre he soñado en ti.  
Por mucho que yo quiera no te olvido  
y sufro por haberte conocido.  
Pero si te perdiera  
la vida yo daría por ti.  
De todas las mujeres te prefiero,  
Rosa María, a ti...*

Viejos escritores famosos, como Federico Gamboa, fueron a ver nuestra obra. Se rieron todo el tiempo de nosotros. Fracasamos rotundamente. Nuestro deseo era hacer algo muy popular, muy del gusto del público, pero nos salió muy intelectual y no duramos en cartelera.

En ese momento la música y la moda comenzaron a llegarnos de los Estados Unidos. El charleston fue la sensación pero el único que se atrevió a ponerse los famosos pantalones "balón" fue Salvador Novo. Sí, Novo era entonces un magnífico poeta. Para su desgracia lo descubrió la radio: lo emplearon para que hiciera comerciales, entre otros aquel famoso de "catorce millones de mexicanos no pueden estar equivocados". Fueron muy

buenos y empezó a ganar grandes cantidades de dinero. El no tuvo el carácter ni el valor para renunciar a eso.

Por lo que respecta a mi formación artística, una de las cosas más importantes fue mi viaje a Nueva York, a donde llegamos Carlos Chávez y yo en 1926. Siempre tuve la idea muy clara de que Nueva York era el centro del arte. Comprobé que esto era verdad después de la segunda guerra, cuando estuve en Europa. Al llegar a París, los franceses se quedaron muy asombrados de que yo pudiera hablar con absoluta seguridad de lo que estaban produciendo allí. Esto les chocó y me preguntaron cómo podía saber tanto de pintura francesa si jamás había estado en París: "Puedo hacerlo porque he vivido en Nueva York, que es a donde llega toda la pintura que se produce aquí y que ustedes no ven." Nueva York era el centro de arte más importante porque allí estaba el gran dinero. La relación entre el dinero y el arte residía en que a Nueva York iban —y aún van— compradores de todo el mundo. Por allá aparece toda la pintura, incluso la nuestra.

Yo realmente me formé en Nueva York. Allí aprendí a soltar la mano, a vencer los vicios que había adquirido en la escuela, a disciplinarme, a sobreponerme a la soledad y a la miseria —alguna vez tuve sólo siete manzanas para los siete días de la semana— y sobre todo a luchar contra las tentaciones.

En Nueva York las revistas siempre andan cazando buenos dibujantes a los que les pagan muy bien para que dibujen modas. Realmente es una tentación difícil de vencer. Pude hacerlo porque siempre tuve una sola meta —ser pintor—; pero también porque conocía el caso de otros artistas a quienes comercializaron y despojaron de todos sus talentos. Pienso en Miguel Covarrubias, a quien llamaron para trabajar en *Vogue* y gracias a eso alcanzó gran prestigio. Ganó mucho dinero, adquirió fama, se creyó genio, quiso pasar de ser un buen caricaturista a pintor. Entonces Covarrubias fracasó en las dos cosas. El suyo es el caso de muchos artistas que acceden a comercializarse con la esperanza de ganar un poco de dinero para luego dedicarse al arte con toda tranquilidad. Esto jamás ocurre: los instrumentos de trabajo y el talento se gastan, si no es que se pierden definitivamente.

Durante mi primera estancia en Nueva York la pasé muy mal. Chávez y yo regresamos a México. El entonces tuvo la suerte de conocer a Antonieta Rivas Mercado, que le ayudó e impulsó para que se pusiera al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Entre el primero y el segundo viaje a Nueva York transcurrieron dos años. Por entonces di clases en la Escuela de Bellas Artes, cuando la dirigía Diego Rivera. En ese momento sucedió algo interesante. Hasta esa época la Escuela de Arquitectura formaba parte de Bellas Artes y muchos deseaban separarla. Todo se desencadenó porque en la clase había un muchacho que era idiota y hacía cosas

muy extravagantes. Una vez Diego se exasperó y lo jaló de un brazo. Eso bastó para que aquello se convirtiera en un polvorín del que todo el mundo quiso aprovecharse: los académicos para correr a Diego de la escuela y los separatistas para lograr la independencia respecto a Bellas Artes.

De todos los profesores, yo era el único riverista. Se hizo una sesión en presencia de las altas autoridades de la cultura. Diego y yo íbamos armados. En el estrado se encontraba Antonio Caso, preocupadísimo porque esas cosas sucedieran en la Universidad. Finalmente Caso presentó su renuncia porque dijo que no toleraba escándalos como aquél. El mitin fue largo y fastidioso. Tanto que en un momento Diego se volvió hacia mí y me dijo: "¿No le parece que deberíamos irnos?" Estoy seguro de que si nos hubiéramos quedado habríamos salido triunfantes; pero nos fuimos y nombraron director de la Escuela de Bellas Artes a Vicente Lombardo Toledano. Aunque todo cambió, no quise abandonar mi grupo de estudiantes. El ambiente era muy tenso para mí, como único maestro riverista. Me desplazaron a un cuartucho infecto donde continué dando clases. Lo soporté todo,

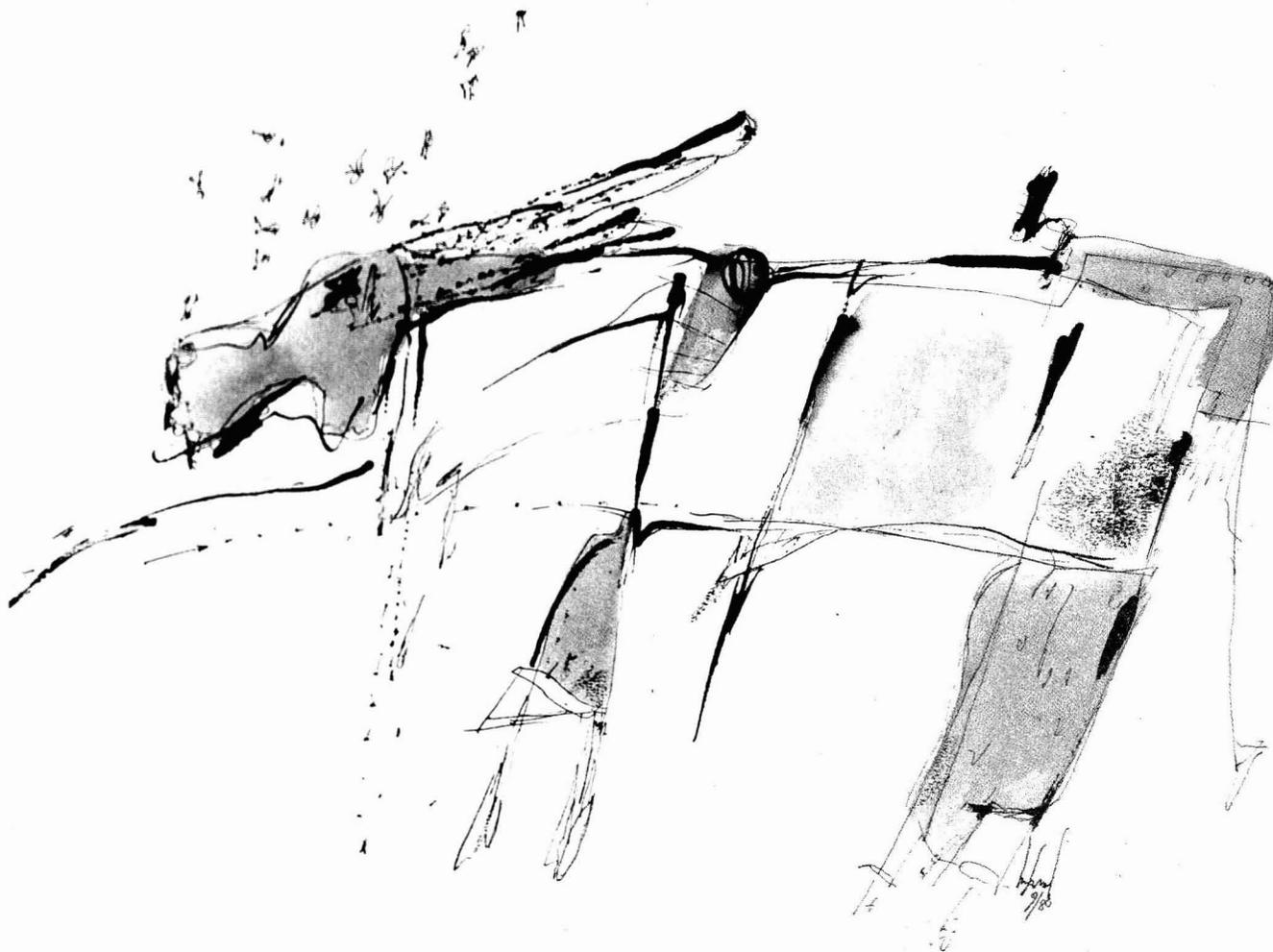
mientras veía la posibilidad de volver a Nueva York, cosa que ocurrió en 1929.

1929 fue un año terrible, muy difícil para todo el mundo a causa de la crisis económica. Mi posición era un poco distinta que en mi primera visita a Nueva York: la crítica hablaba de mí, pero no vendía nada. Después del año 30 las cosas empezaron a cambiar.

Por entonces se presentó la primera gran exposición de Dalí en la famosa galería de Julian Levy. Dalí siempre me pareció un hombre interesante, un personaje brillantísimo capaz de exponer toda clase de teorías con gran lucidez. Al principio me atrajo como pintor, pero después ya no: Dalí cambió mucho, la publicidad y el dinero lo perjudicaron como artista. La vida pública suele dañar al hombre débil.

Poco después vino mi exposición en la misma galería y luego una oferta para que diera clases en la Escuela Dalton de Nueva York, una de las más famosas del mundo. Acepté y con eso resolví mi problema económico.

La exposición en la Galería de Julian Levy fue definitiva en mi vida. Días después llegé a mi casa





Xavier Villaurrutia

un desconocido: Valentin Dudenzing. El era dueño de una de las galerías más importantes de Nueva York e introductor del arte francés. Se ofreció para ser mi dealer. Acepté. Con el tiempo llegamos a ser grandes amigos. Jamás olvidaré que fue Dudenzing quien me lanzó en grande.

A mi tercer viaje a Nueva York ya no fui solo. Me acompañaba Olga, mi esposa. Lo primero que hice fue llevarla a la calle 57, el centro del arte en aquellos tiempos. "Aquí están las mejores galerías —le dije— y te prometo que algún día verás expuesta en ellas mi pintura." No era una promesa falsa. Estaba seguro de que iba a lograrlo por que siempre tuve fe en mi trabajo.

Supe igualmente que el camino desde el anonimato casi absoluto hasta la calle 57 iba a ser largo y muy difícil. Para un artista es muy duro imponerse en cualquier medio, sobre todo en Nueva York, donde los latinos tenemos una serie de problemas terribles. No miento si digo que los únicos latinos que hemos conquistado Nueva York hemos sido Lam, Matta y yo.

Me formé en Nueva York, aprendí a ver pinturas y a criticar mi propio trabajo. Además tuve la experiencia de encontrarme con un público atento y en un medio donde verdaderamente se promueve a un artista. Aquí hemos ido siempre un poco a la zaga. La existencia de galerías de arte es un fenómeno muy reciente. La primera que hubo en México fue la de Carito Amor. Ella la creó con grandes esfuerzos y también gracias a que un grupo de artistas la apoyamos con todo nuestro ánimo.

Si no existían las galerías, menos los coleccionistas. Sí, algunas personas compraban cuadros, pero no con el espíritu que anima a un coleccionista sino tal vez para adornar sus casas, hacer una inversión, ir con la moda. La mejor colección de pintura que ha existido en México fue la de Gelman; y por cierto ya no está aquí.

Mi primer comprador importante fue Lee Ault, un muchacho millonario heredero de la famosa tinta "Waterman". Luego, en 1933 el Museo de Arte Moderno me pagó 350 dólares por el famoso cuadro de los perros. El director de cine John Huston me compró el "Perro ladrándole a la luna" para obsequiárselo a la que entonces era su esposa. A ella, según supe, jamás le gustó el cuadro, lo arribó y hasta intentó venderlo. Finalmente la Galería Knoedler lo adquirió. ¡Cómo me gustaría ser dueño de ese cuadro! Cosa curiosa, ahora me encantaría tener ese cuadro. Si me gusta mucho adquirir antiguas obras mías: he llegado a pagar diecisiete mil dólares por un cuadrado que vendí en cincuenta pesos.

En realidad no fue uno sino muchos los cuadros que vendí por esa cantidad. Aquí en México conocí a un señor Hale, vendedor de cueros, que tenía pasión por la pintura. Yo iba a verlo casi todas las semanas para venderle algunos de mis trabajos. Siempre me pagó los mismos cincuenta pesos. El ya mu-

rió, pero su esposa tiene una colección de mis primeras obras que —según sé— no piensa vender por ningún precio.

Para concluir deseo aclarar por qué Nueva York representó una influencia tan importante. Allí encontré y me compenetré con toda la pintura contemporánea. Es más, allí vi por vez primera la pintura, allí me interioricé en todo lo que concierne a mi trabajo y me di cuenta de lo que es realmente la pintura: una cosa muy importante, una forma de expresión que se realiza sobre dos dimensiones en las cuales está involucrada una serie de elementos plásticos: colores, espacio, diseño, forma. Ninguno está subordinado a otro, todos tienen el mismo valor. El éxito de un cuadro está en la forma en que se organizan esos elementos.

En Nueva York conocí todas las escuelas, aunque no faltan críticos que aseguren que fui influido sobre todo por Picasso. Quizá, pero creo que la mayor influencia sobre mí es el espíritu de toda la pintura contemporánea; es decir, que en mi obra han repecutado todos los problemas planteados por la pintura de los tiempos actuales.

Hay quienes hablan de la influencia que recibí de la Escuela de París. No lo acepto. En primer lugar la "Escuela de París" no existe como tal. Un grupo de pintores de todo el mundo se reunió en París, una ciudad muy propicia para el arte. Se trataba de gente con ideas nuevas y entre las cuales se estableció un intercambio muy vivo. La importancia de la Escuela de París radica, entonces, en su universalidad. Estoy contra el nacionalismo chovinista. El chovinismo no sirve para nada, excepto para levantar murallas que nos impiden ver hacia otros mundos, hacia otras experiencias.

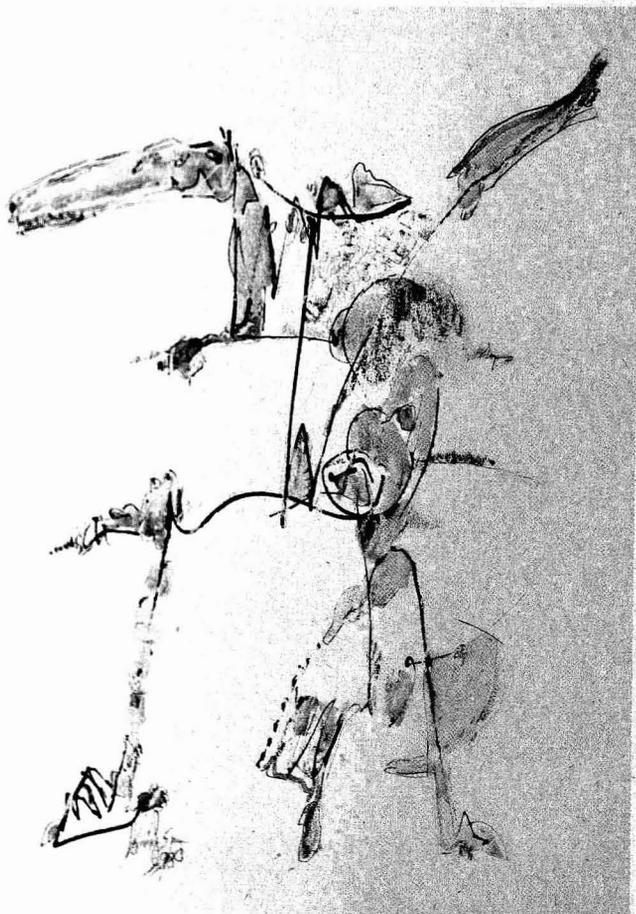
Si París es propicia para el arte, debo aclarar por qué la ciudad de México no lo es: primero, por su nacionalismo y, segundo, porque aquí es muy dolorosa la vida para el artista libre. He sido extranjero por muchos años y en ninguna parte se me ha tratado como aquí. Mientras que en otros países fui generosamente acogido, en el mío no faltó quien quisiera impedir mi desenvolvimiento. Creo que un medio propicio al arte es aquel en donde no hay sitio para la mezquindad. Sin embargo, en México hay muchas posibilidades y estímulos para el arte. Lo más importante es la luminosidad: la luz de México es única. En el sentido de la luz, París es una ciudad triste. Mientras estuve allí el color predominante de mis cuadros fue el negro.

México tiene una luz extraordinaria y otra que emana de sus artesanías, con las que reconozco y siento mi relación. Gracias al contacto que tuve con ellas, sobre todo durante el tiempo que trabajé en el Museo de Antropología, me acerqué al color y a formas que están presentes en todo mi trabajo. Ninguno de estos elementos tan nuestros me ha privado del derecho de contemplar otras formas, de captar otra luz y otros colores que provienen de fuera. En el arte popular están mis raíces, pero esas

se fortalecen con expresiones y lenguajes artísticos llegados de otros sitios.

Sí, en esas raíces está el secreto de mis formas y mis colores. Alguien ha dicho que mis colores son los que con mayor justicia y exactitud captan el espíritu del país. Lo creo y puedo explicarlo a través de la teoría que me he forjado al respecto: ¿Cuáles son los colores que usa la gente de un país pobre, como el nuestro? Los más baratos, los que están hechos a base de cal, los tonos de la tierra. Eso por una razón económica o estética, matiza e ilumina nuestras calles. Frente a estos colores mezclados y matizados que vi desde chico opongo otros: los más vivos, rabiosos, brillantes que contemplé en las frutas de mi infancia. Todo eso da la cosa muy atenuada y la lujuria que caracteriza a mis telas.

Quizá ustedes se pregunten por qué, en una sesión de esta naturaleza, he derivado hacia aspectos completamente personales de mi vida. Lo hice porque creo que "el arte ha de reflejar las características de la vida en el momento en que se produce". He querido explicarles mis circunstancias, mi trayectoria, los momentos con los que construí el tiempo general de mi obra. Una obra hecha a base de trabajo y constancia sobre las bases de una teoría personal que alguna vez —en una conversación con Víctor Alba— quedó asentada en una especie



de declaración de principios que en realidad no pretende decirlo:

1) Partir de la idea de que la pintura es un vehículo propio, personal, de expresión —independientemente de que sea buena o mala.

2) Trabajar con humildad, es decir, tener el orgullo de soportar el aislamiento, el silencio, la soledad, y sobre todo, la dureza del trabajo y de las privaciones.

3) Pintar no para vivir, sino porque se tiene necesidad de hacerlo.

4) No tener prisa.

5) Ser ciego para los obstáculos que colocan en el camino la envidia y la rivalidad.

6) Preguntarse de una vez por todas ¿qué es la pintura? y estar seguros de la respuesta. Cuando se tiene, ya no existen problemas ni peligro de seguir por caminos torcidos. Anteponer los problemas plásticos a todos los demás.

7) No descartar la existencia de otros problemas, ya que puede haber otros valores además de los plásticos. No hay que desdeñarlos ni ignorarlos, pero mucho menos hay que anteponerlos.

Sobre estas bases, ¿cómo realizo mi labor cotidiana?. En general, el trabajo directamente sobre la tela. Sin esquemas previos, transporto directamente a mi campo las formas reales que inspiran mi obra. Empiezo por diseñar la estructura general del cuadro y sobre eso construyo a través de la pintura. Jamás he trabajado con luz artificial porque considero que únicamente la luz natural da a los colores sus justas tonalidades. Aunque pinto sobre toda clase de superficies, creo que la tela —por su extraordinaria textura— es la que ofrece más posibilidades de manipular la materia pictórica.

Mi paleta es muy limitada, quizá porque tengo la idea de que el secreto del color no reside en emplearlos todos sino, al contrario, radica en la manipulación de algunos a los que uno llega a extraerles todas las posibilidades tonales.

Cuando pinto uso toda clase de instrumentos porque cada uno produce una textura diferente. Empleo telas preparadas de la mejor calidad posible, pues creo que ellas son verdaderamente nobles y además se las puede elegir según la textura y el grado de absorción que uno requiera. Siempre trabajo sobre una sola tela; no la abandono hasta que está terminada. Pero como en todo nuevo trabajo experimento con nuevas texturas, muchas veces tengo que dejar que una tela se seque antes de seguir trabajándola. Sólo en esos casos, y para no perder mi disciplina de trabajo, inicio en una nueva tela.

Ignoro si al final de este monólogo he logrado comunicarles una idea de lo que ha sido mi trayectoria y, sobre todo, de cuál es el espíritu que me anima a seguir pintando. En todo caso la que he expresado es mi verdad artística.

Espero que ahora me den la oportunidad de escuchar la suya.

# MÁS INMÓVIL QUE TODAS

Más inmóvil que todas  
Más infecunda y muda en la espera del Nómada  
Ese indecible y lento adiós  
A lo nunca habitado  
Inaceptable despedida de viajero  
Pero por qué ha de ser tan doloroso  
Un entrecruzamiento de miradas  
De donde un sordo viento todo amor ha barrido  
En su sala interior deshabitada  
El Nómada no se ha movido  
Es el tiempo el que pasa  
Sin meta ni destino  
Lo que pone en su alma  
Ese dócil terror desatendido  
Es saber sin protesta  
Que el tiempo nunca piensa en nada.

# EUGENE IONESCO

## CULTURA Y POLÍTICA

En principio, la cultura no puede disociarse de la política. De hecho las artes, la filosofía, la metafísica, la religión y otras formas de vida espiritual, y las ciencias, constituyen la cultura en sí. Mientras la política, que debe ser la ciencia o el arte de la organización de nuestras relaciones para permitir la vida en sociedad, la vida cultural propiamente dicha, ha asumido en nuestra época la precedencia sobre las otras manifestaciones del espíritu. En efecto, se ha convertido anárquicamente en organización por la organización, es decir, de hecho desorganización del complejo cultural y de la enseñanza en detrimento de la metafísica, del arte y de la espiritualidad, y hasta de la misma ciencia. Al desarrollarse, tomando el lugar de las demás actividades del hombre, ha vuelto loca a la humanidad. La política ya no es hoy sino un combate insensato por el poder, movilizándolo casi todas las energías intelectuales del hombre. Mientras debiera estar centrada sobre un punto de vista que la rebasara, mientras debiera permitir la liberación del hombre, del espíritu y la búsqueda en plena libertad del conocimiento filosófico o científico, de la interrogación acerca de nuestros fines últimos, la política se ha vuelto un compromiso fanático y obtuso que rechaza toda crítica y toda puesta en tela de juicio.

La política no puede existir sin el apoyo de cierta filosofía; sin embargo, existe y prospera en detrimento de toda creencia fundamental. Sabemos bien que el humanismo occidental está en decadencia. También sabemos que los dirigentes de los países del Este ya no creen en el marxismo. El cinismo absoluto y una gran vitalidad biológica es lo permanente de su fe revolucionaria y la sostiene en el poder, en acción, en la lucha por el poder y por la conquista de la hegemonía mundial: es el *imperium mundi* conforme a la definición proférica de Spengler. Se trata pues de ser el más fuerte por ser el



más fuerte; es un combate encarnizado, sin escrúpulos, ya que las ideologías y las morales han desaparecido; es un combate por la conquista del planeta y de sus riquezas materiales. A este respecto hay una anécdota bastante curiosa en el París de 1968. En una pared apareció pintado lo siguiente: "Dios ha muerto, Marx ha muerto, yo tampoco me siento muy bien". A esta guerra absurda de dominación, los medios de respuesta de occidente, a pesar de sus enormes posibilidades técnicas y económicas nos parecen totalmente insuficientes, ya que Occidente tampoco tiene una religión, alguna fe que le de impulsos para combatir. ¿Qué le haría falta a nuestro Occidente si no tiene una filosofía? Simplemente, por el momento, el mismo cinismo o la misma monstruosa y amoral vitalidad que sus adversarios han conservado en esta lucha a muerte. La fuerza y la debilidad de la Rusia soviética es la de combatir sin razón como faunos cazando sobre el territorio de otros faunos. La debilidad y la fuerza de Occidente es la de no poder combatir sin razones profundas.

Evidentemente, los cínicos del marxismo les hablarán de la sociedad utópica que llevarán a cabo, de la dominación del hombre sobre todas las fuerzas de la naturaleza, y de la libertad, de la fraternidad que reinarán finalmente en el mundo. Pero leamos los libros de todos los disidentes soviéticos, de Zacharov y de otros; leamos los libros de aquellos que pudieron huir y se encuentran entre nosotros para saber que, si nuestras sociedades occidentales no les gustan, las sociedades que ellos han dejado son mil veces más detestables. Sabemos todos que existen injusticias y desigualdades sociales en nuestros países. Pero también existe en nuestras sociedades la posibilidad de protesta y de reivindicación. Mientras que en los países que se llaman socialistas, donde no sólo reinan las mismas desigualdades e injusticias, sino también muchísimos privilegios y las más rígidas jerarquías sociales, las polémicas, protestas y reivindicaciones están prohibidas. Solyenitzin y sus camaradas no son los únicos que han atestiguado y exigido su libertad. Muchos otros lo hicieron y pagaron con su vida, como Kravtchenko, así como con su honor, ya que fueron cubiertos de injurias y de calumnias por los intelectuales occidentales: tales como Souvarin, Koestler, Istrati y cuántos más. Quizá la cosa más grave, en efecto, ha sido el acuerdo secreto, que se celebró entre las burguesías occidentales y las burguesías tiránicas del este.

Se puede decir que también de nuestro lado se tuvo miedo a la revolución y, hecho irónico, hemos sido sostenidos por la Rusia soviética, no sólo porque ella necesitaba nuestras materias primas y nuestras técnicas adelantadas, sino sencillamente porque también ella temía una revolución auténtica que hubiese amenazado el conformismo confortable de la burocracia y de su sociedad. Existe, sin embargo, hoy día, una crisis en el partido comunis-



ta francés y algunos intelectuales vuelven a poner en tela de juicio los fundamentos mismos del partido y de su ideología. El partido comunista, como lo dijera recientemente un joven pensador, es un Estado dentro del Estado. El hombre de este Estado, el más conformista de todos, se satisface con las ventajas que pueden darle las organizaciones sindicales y, si no tiene una filosofía vital que lo despierte, las respuestas de sus catecismos le bastarán todavía. Gracias a pequeños arreglos, al perfeccionamiento de la técnica y al espejismo de una revolución que no quiere en la realidad, su pequeña vida burguesa le basta. Luego se desfoga; tiene varios medios para desfogarse: sea mediante manifestaciones en la vía pública que no le son del todo prohibidas como lo son para los obreros checoslovacos, húngaros, soviéticos o chinos; bien mediante elecciones ocasionales o bien, por el deporte. De hecho, estamos todos como el obrero comunista occidental, enloquecidos por la política y el deporte. Burgueses, artesanos, obreros, ricos y pobres, todos tienen la conciencia acaparada, durante un mes al año, por la vuelta ciclista de Francia y el resto del tiempo, cuando menos todos los domingos, por los campeonatos de fútbol o de rugby. En cuanto a las olimpiadas, todo el mundo se encuentra fuera de sí, no dándose cuenta hasta qué punto las competencias deportivas hacen el juego a todas las políticas, no dándose cuenta siquiera que los atletas son falsos superhombres, monstruos del músculo y de la técnica. El deporte y esta política hipertrofiados constituyen el nuevo opio de los pueblos.

Todo esto a costa de lo que llamamos la cultura: ciencia, saber, arte, religión, filosofía. Vivimos en plena crisis de la cultura. Y la vida y la muerte son también escamoteadas. Vivimos al día. Y la insatisfacción, el descontento, las profundidades del alma todavía sepultada, duermen en un profundo sueño, casi letal. Se queja uno de la crisis de la civilización. Los jóvenes confiesan que ya no tienen razón de vivir. Vivir sin razón de vivir es incluso una razón suficiente para vivir entre las personas de los países del este. Pero es evidente que tarde o temprano su conciencia despertará y el problema del por qué y del para qué renacerá en su espíritu. Pues para vivir y para actuar, el hombre no puede impedirle el plantearse el problema de los fines últimos: no puede satisfacerse con su destino individual, necesita creer que la humanidad tiene un porvenir. El exceso de política no ha desespiritualizado suficientemente al hombre para que no permanezca lo que fundamentalmente es, a saber, un ser escatológico. Y si los biólogos han sacado a Dios y la preocupación de los fines últimos, los grandes físicos no los han negado. Louis de Broglie, uno de los fundadores de la física moderna, era un católico practicante; Einstein estaba convencido de que una conciencia superior, divina, regía el mundo. Sólo los periodistas, los ideólogos, los filósofos de décima



categoría, piensan que la creencia en Dios es una debilidad reprochable. Es trágico que por el momento, el mundo, en su mayoría, esté integrado por individuos espiritual y metafísicamente amputados. Repito con fuerza que es el exceso de política lo que ha provocado esta situación: no puede haber vida, no puede haber vida cultural sin metafísica ni espiritualidad. La política, tal como se practica, no es entonces más que un pasatiempo dramático y cruel al cual uno se entrega sin creer siquiera en ella. Las personas se imaginan que es la única diversión que, a pesar de todo, nos permite vivir. En verdad, hemos muerto de política. En realidad, la política ha muerto puesto que han muerto las ideologías y las filosofías de las cuales pretende proceder. La política podría ser el demonio. Contribuye poderosamente a reforzar el mal. Es el Mal.

Se ha hablado pues de la muerte del hombre y de la decadencia del humanismo. Entre las dos guerras mundiales, filósofos como Jacques Maritain o Denis de Rougemont habían rehabilitado el humanismo, orientándolo, haciéndolo relevante, dándole una dimensión religiosa o espiritual. Un humanismo no espiritual como el de Albert Camus, fundado "sobre una moral sin obligación ni sanción", es decir, sin trascendencia, no podía sostenerse pues carecía de raíces, pero donde el humanismo ateo está en desbandada y el antihumanismo moderno se encuentra en desuso, los nuevos filósofos franceses como Jean-Marie Benoist, Lardreau, Glucksmann, están obsesionados por la moral. Pero ¿cómo puede darse la moral sin una renovación de la metafísica? La moral no es, como se cree comúnmente, el conjunto de reglas que cada sociedad se forja y que se destruyen cuando esta se disgrega. Si dios no existe, decía un personaje de Dostoievski, entonces todo queda permitido. Estamos hoy, pues, en busca de los fundamentos eternos de comportamiento que puedan moralizar la política e incluso orientarla hacia la metafísica. La crisis es fundamental. Caminamos en la cuerda floja, como sonámbulos amenazados a cada instante de caer. Se trata, simplemente, del problema del Ser, de la supervivencia del ser humano en el mundo. Ahora bien, la humanidad sólo puede vivir por la cultura. ¿Cuál es esta cultura? Una multitud de circunstancias especiales reunidas en forma más o menos penosa y de las cuales muchas escapan a la memoria. Pero no hay que creer que están perdidas. La cultura intelectual, que es el resultado de ese trabajo de aprendizaje, permanece. ¿Acaso Edouard Herriot no decía que la cultura es lo que queda cuando se ha olvidado todo? Y que ese remanente era lo esencial. De ahí que Amiel decía que un espíritu cultivado es aquél que ha recorrido un gran número de ámbitos de la reflexión y que puede abarcar un gran número de puntos de vista. De ahí que Alain afirmaba que la cultura y la instrucción son cosas bien diferentes y Gastón Bachelard hablaba únicamente de

la persona, que hay cultura en la proporción en que se alimenta la contingencia del saber. Agregaría que no hay verdadera cultura mas que cuando el espíritu se extiende a la dimensión de lo universal.

Según los supuestos americanos de la sociología y de la etnología, por otra parte, la cultura es la configuración general de los comportamientos aprendidos y de sus resultados tal cual son adaptados y transmitidos los miembros de una sociedad dada. La palabra designa entonces, según Margaret Mead, esas formas adquiridas de comportamiento que un grupo de individuos, de educadores unidos por una tradición común, transmiten a sus hijos: tradiciones artísticas, científicas, religiosas y filosóficas, costumbres políticas, técnicas, y los miles de usos que caracterizan la vida cotidiana.

Diré que son, sobre todo, las tradiciones artísticas, científicas, religiosas y filosóficas las que constituyen o deben constituir las expresiones más esenciales y más elevadas de la cultura y de la educación. Pues al surgir de las condiciones y de las estructuras materiales, son el arte y el pensamiento los integrantes del hombre y que lo definen en el más alto grado. Y es por eso que, más allá de la variedad de las diferencias culturales, se encuentran no sólo semejanzas sino formas idénticas y aspiraciones comunes que confluyen a manifestar una indiscutible identidad universal de todos los hombres. La cultura se vuelve entonces expresión de nuestra continuidad y de nuestra multiculturalidad a través del tiempo y del espacio. Y esencialmente, para mí, el arte es el que revela que más allá de la diversidad se encuentra esta solidaridad de los espíritus. Bien que se sienta integrado o ajeno a su medio cultural, el individuo es necesariamente solidario, es él el portador de valores y permite la renovación de la sociedad en esta síntesis de colectivo y de individual. Así, el más grande poeta anarquista de la Francia moderna, Arthur Rimbaud, quien negara la tradición y la civilización, es recuperado por la cultura nacional, por la cultura universal. En esta forma, todo poeta, todo artista que quiera desarticular el lenguaje, de hecho, lo vuelve a articular y lo enriquece, y todo escritor que trata de expresar su enajenación nos vuelve más libres dentro de la cárcel de nuestra condición terrestre.

Se dirá sin embargo, que es necesario distinguir dos tipos de escritores y de artistas vinculados al más allá. Balzac y Zola parecen, a primera vista, autores políticos y sociales. Igualmente Brecht. Shakespeare es un comentarista de la historia, del poder, la política, pero ¿no es a la vez y por encima de todo, un editor metafísico? ¿Y acaso Balzac y Zola no están obsesionados el uno por problemas metafísicos y el otro por problemas que tocan por excelencia a la condición moral del hombre? Todos los autores de algún valor y de cierta autenticidad, tienen bien en primer plano y en forma evidente, bien en el trasfondo de su conciencia que de pronto se revela, una problemática que no se puede

desarraigar, un llamado muy profundo. Los artistas son, por tanto, irremisiblemente místicos y sociales. En la concepción del escritor comprometido que era André Malraux, el arte es el grito trágico, la plegaria de angustia del hombre que se dirige a la divinidad o al cielo vacío. Y es lo social, que un escritor y filósofo como Eugenio d'Ors saca a la luz cuando considera que las sociedades más diversas forman una sola sociedad. La cultura es, para él, como un gran parlamento donde Kant contesta a Platón, donde Plotino discute con el maestro Echart, en el cual Freud interroga a Sófocles o Hegel asume y adopta a Heráclito, donde Carlos Marx contesta a Proudhon o Dostoievski critica a los grandes inquisidores, donde Heidegger interroga a Husserl y lo prolonga, etc...

En su libro titulado *La Utopía y el Socialismo*, el filósofo Martín Buber pensaba que el socialismo podría abrir el camino hacia esta cultura, en que la política tan solo sería un medio secundario, pero el socialismo solo ha comprobado ser un desperdicio, la más grande atomización que jamás tuvo la sociedad capitalista o ninguna otra sociedad, existe actualmente en el mundo un exceso del mal y uno de los aspectos de éste, es el Estado. Un Estado liberal, a veces bonachón, a veces represivo, ha sido sustituido como lo sabemos por otro Estado de una violencia y de una intolerancia enormes. La concentración del poder, el Estado excesivo, es la muerte del hombre, del ser que está triturado por una inmensa máquina. Este Estado excesivo, verdadera dictadura, no abdicará, sobre todo en los países del Este, sin llevar nuestra rebeldía hacia un final exitoso.

Necesitamos pues un orden justo que no es posible sin la caridad y sin el amor. Se muy bien que estas dos palabras están desacreditadas en la actuali-

dad y les ruego no sonreír si las he pronunciado. Por tanto es necesario que la humanidad vuelva a encontrar el equilibrio indispensable entre el hombre y su sociedad. Por otra parte la utopía estática está desmistificada. El mal está diagnosticado, los espíritus iluminados lo saben y lo dicen. Pero todavía hace falta tiempo para que esas evidencias sean comprendidas por las multitudes de personas que todavía constituyen hoy en día las masas, las muchedumbres. Solamente entonces no tendremos más muchedumbres, esas muchedumbres creadas por el Estado o por las propagandas monopolizadoras. Pronto, lo esperamos ardientemente, cederán el lugar a múltiples asociaciones de hombres libres, diversas, originales, personales, en la unidad de la sociedad.

Es pues necesario que la política asuma su papel más importante, el de permitir el desarrollo de la cultura y más especialmente el del arte. Ya que el arte, siendo a la vez arcaico y moderno, muy antiguos y contemporáneos, garantiza la conciencia de nuestra continuidad, de nuestra identidad.

Depósito del inconciente colectivo, expresión espontánea o buscada pero siempre inspirada en la comunidad universal, lenguaje profético, el arte revela el hombre a sí mismo. La creación artística es lo que lleva en sí el mundo y el hombre, de la prehistoria al presente, y haciéndose, lo que anticipa también el porvenir.

Si la política es a menudo mentira, el arte, por su lado no puede mentir. Aún si lo quisiera, el artista no puede mentir, pues sus creaciones son imaginarias y la invención y la imaginación develan y siempre significan. En la frontera de lo real y de lo irreal, es decir, de la otra realidad, el arte vincula nuestro mundo, es sus estructuras esenciales, al más allá.

El arte nos lleva pues hasta el borde del misterio. Si no nos da la llave, ya que ningún esfuerzo humano puede dárnosla, cuando menos nos entreabre la puerta sobre la vida más allá de la vida, más allá de la nada. Mejor que la filosofía, que se pierde en la erudición, el arte nos plantea la pregunta del problema insoluble y nos pone frente a la interrogante sobre nuestros fines últimos. Y esta interrogante es ya un principio de respuesta. El arte es inútil, pero esta inutilidad es indispensable a la vida del hombre. Así, la política separa a los hombres, pues sólo los reúne una forma externa, codo a codo como fanáticos ciegos. Mientras que la cultura y el arte nos reúnen a todos en nuestra angustia común que constituye nuestra única fraternidad posible, la de nuestra comunidad existencial y metafísica. El arte lo es todo. El arte no es nada si uno no se compromete a fondo en su contemplación. Si una obra de arte no lo saca de sí mismo es que no la ha dejado hablar, cada aprehensión de la obra de arte es un combate, un sufrimiento.

Ustedes deben con ella, volver a poner todo en tela de juicio. Muchas gracias.





JAVIER SOLOGUREN

# LO QUE LA LETRA NOS DICE

*Grabada, pintada, cincelada, luego vaciada en el plomo, fotografiada finalmente, insensible al frotamiento del uso y a la erosión de los siglos —aunque vulnerable a las modas—, la letra ha sido en todo tiempo objeto de culto. Con ella comienza el saber; gracias a ella el poder se afirma; en ella el hombre se reconoce; por ella se transmite.*

Massin. La lettre et l'image.

## El dibujo y la letra

A la conquista de la palabra articulada, siguió la imperiosa necesidad de fijarla materialmente, pues con ello se podía prescindir de la presencia real del hablante a la vez que asegurar la perduración del mensaje y su consecuente disponibilidad. El dibujo —el trazado o la incisión lineal— fue así la primera manifestación de la escritura. Las urgencias del hambre hicieron del hombre un cazador, de ahí la representación de ciervos, renos, bisontes y muchas otras especies (que dio nacimiento al arte rupestre paleolítico, al Arte sin más); el misterio de la atracción sexual y la procreación llevó al hombre a la representación del sexo del macho y de la hembra pintados también en las paredes de cavernas como, entre muchas otras, las de Altamira y Lascaux, signos ya que se remontan aproximadamente a los 35,000 años de antigüedad, por lo demás, los más remotos signos descifrados. Dibujos arcaicos que son figuraciones concretas y que, andando el tiempo, irían a esquematizarse, a quedar reducidos a unas escasas líneas esenciales que constituyeron los primeros signos abstractos. Del dibujo —más o menos semejante al objeto evocado— al signo, ya sin aparente parecido, indicador del objeto. Tránsito continuo de lo concreto a lo abstracto y viceversa, que es el núcleo vital de todo proceso representativo, sea éste arte o escritura.

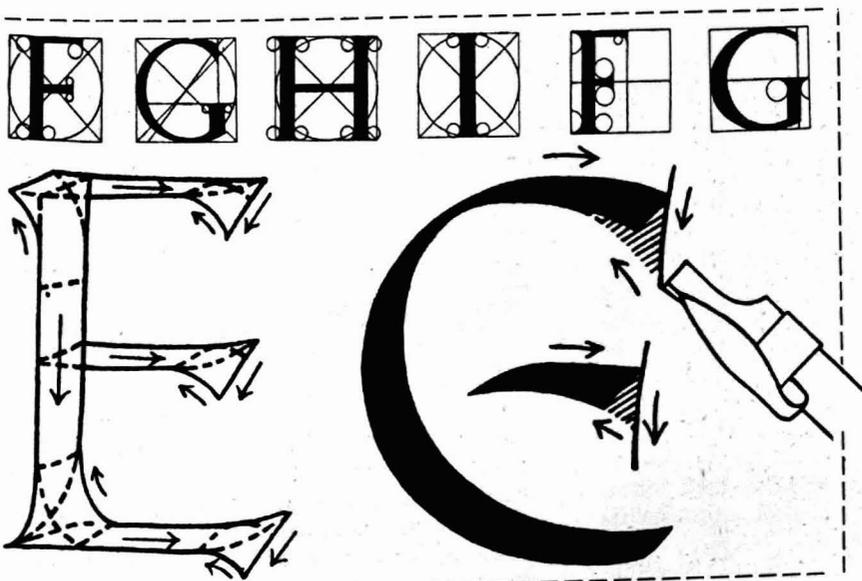
El dibujo fue, pues, la primera manifestación de la escritura. A modo de ilustración: ya en tiempos

históricos, en China con el dibujo de una boca se significó hablar; con dos bocas, gritar; con cuatro, el trueno. Entre los esquimales, una figurita sumaria de un hombre, con todos los dedos de la mano abiertos, decía: muchas focas. Es precisamente ese valor expresivo, artístico, de la imagen subyacente en la escritura que nuestra caligrafía occidental intenta rescatar y que otras como la china y japonesa recuperan con arte extremadamente sugerente y sutil.

## ¿Qué es la letra?

Diaria e inexorablemente, el hombre, sepa o no leer, se halla sometido a una copiosa exposición a la letra. Impresa o manuscrita, incorporada a la pintura o a las imágenes del cine y de la televisión, magnificada y espacial en los alucinantes artefactos publicitarios, diminuta y vistosa en el monograma ornamental y, último uso pero no el último, sobrenadando también en el plato hondo de la sopa, la letra es presencia e incitación visual permanente. La letra es el elemento básico de la escritura, su átomo radical, que, pese a su inagotable variedad y abundancia de diseño, sólo es parte del inagotable mundo de la imagen icónica, aunque muy especial, y esta participación, como hemos visto, le viene de su origen mismo. (La A de nuestro alfabeto, como se sabe, no es sino la representación invertida de una cabeza de buey, el Apis del antiguo Egipto; el ideograma significante de hombre en chino está conformado por trazos que sugieren cabeza, tronco y piernas). Conserva, pues, rastros —en su estado actual prácticamente imposibles de identificar— del arcano vínculo de la semejanza con las cosas, al igual que ideogramas, petroglifos, pictogramas, jeroglíficos. De algún modo y siempre, la realidad está aflorando en la letra.

Posee ésta un valor visual propio que hace de ella, con entera legitimidad, un objeto, es decir, algo capaz de reclamar la atención hacia sí por sí mismo. Esta faz de la letra es ciertamente inadvertida por la inmensa mayoría de quienes la tienen ante sus ojos. Para ellos no es otra cosa que el signo gráfico evocador del sonido (el fonema: vocal o consonante) y en eso ven la razón y el límite de sus servicios. Así, en apariencia, nos lo muestra un análisis simple: si unimos gráficamente las letras C, A, S, A tenemos la palabra CASA. Las letras han notado los sonidos que evocan eso: la casa. Con simétricos tecnicismos, se dirá que los grafemas han notado los fonemas y, sin duda, tal es su rol primario, acordarle representatividad a los sonidos del idioma. No quedó reducida a esto, sin embargo (con ser el alfabeto fonético una invención tan poderosamente revolucionaria). Partiendo de su primitivo carácter figurativo, la letra posee además otros niveles de expresividad. Si escribimos la palabra expresión así: *expresión*, o de este modo: **expresión** o de este otro: **EXPRESION** (o



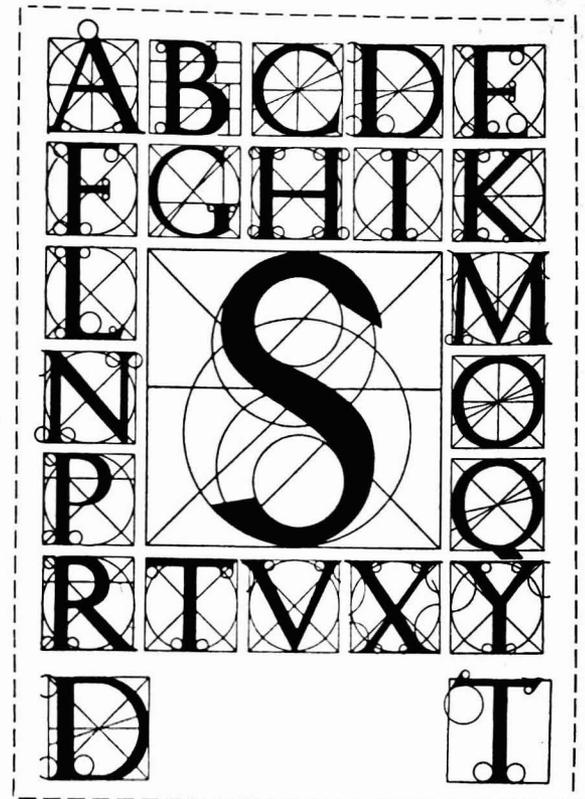
sea, con cursiva, negrita, mayúscula o alta) no lo hacemos arbitrariamente sino con un propósito expresivo; queremos, en uno u otro caso, otorgarle a ese término un valor especial, lo distinguimos, lo resaltamos. Con ello, hemos dotado con un armónico significativo al concepto significado por la palabra. La letra, en estos ejemplos según la inclinación de su eje (vertical u oblicuo) o del grosor de su trazado (fino o espeso), ha añadido por sí misma un valor expresivo. La mayúscula de Causas en el poema "Véspera" de José María Eguren (*La bruma empantalla/ los faroles del mar,/ suenan las brisas/ y en el silencio/ aletean/ las oscuras Causas*), ¿no nos están diciendo algo más que el sonido con el cual se halla acordada?

#### Anatomía de la letra

Con toda su variedad, tan rica y en crecimiento incesante, la letra se reduce, desde el punto de vista de los medios de su producción, a dos clases básicas: la manuscrita y la mecánica (a la que en nuestros días hay que agregar la obtenida por fotocomposición). La primera trasunta, en todos y en cada uno de sus rasgos, ciertos aspectos caracterológicos de quien la traza; aspectos que analiza e interpreta la *Grafología*. La *Caligrafía*, por su parte, surte las técnicas y modelos de la formación manual de la letra con el objeto de lograr una correcta ecuación de belleza y claridad. Considerada como arte menor, la Caligrafía es sin embargo la fuente misma de la creación de los caracteres de imprenta y, según una opinión autorizada, "puede ser una de las soluciones para la renovación de las formas tipográficas". (J. Feignot). Aquí nos interesa únicamente la letra o carácter tipográfico o de imprenta, o sea de lo que de un modo más generalizado se conoce como tipo, denominación que abraza tanto la pieza metálica, agente de la impresión, como la imagen impresa, su resultado.

La letra tiene una entidad corporal y sus órganos propios. Describirla es revelar su inadvertida y sutil anatomía. Basta con que el lector se desentienda por un momento del sentido que ésta la trasmite y, en cambio, fije su atención en ella, en su calidad de signo gráfico, para que se percate de sus elementos componentes: líneas rectas y curvas, trazado fino y grueso, etcétera. Si observa, ya no la letra impresa, sino el tipo metálico mismo, verá un relieve en su parte superior, el cual, al ser entintado, se imprime en el papel. Tal superficie (que corresponde obviamente a la totalidad de la letra) es el *ojo* del tipo. Las líneas terminales de la letra son los *pies* o *remates* (sérif); las *jambas* las líneas constituyentes de la letra; y el *eje* que se refiere a su inclinación. A su vez, cada uno de estos rasgos presenta sus variables. Tratándose del ojo, por ejemplo, éstas son sus dimensiones de bajo y estrecho, de altura media, bajo y ancho, y alto y ancho.

Estos caracteres o tipos, basándose en la conjun-



ción de rasgos comunes, se agrupan en las llamadas *familias*. Tomando como base de clasificación el dibujo del remate, F. Thivaudeau distingue cuatro familias; la *Antigua* que carece de remate; la *Egipcia* cuyos remates son rectangulares; la *Elzevir* que cuenta con remates triangulares y la *Didot* cuyos remates son finos trazos horizontales. Esta clasificación se considera netamente definida aunque un tanto rudimentaria.

Otra, más reciente, la de Maximilien Vox, está compuesta de nueve familias (Manuales, Humanas, Garaldas, Reales, Didonas, Mecanas, Lineales, Incisas y Escritas). Con esta amplia gama, se capta sin duda alguna un buen número de matices distintivos, pero no deja de ser bastante compleja.

Las letras se dan además en dimensiones diversas (los *cuerpos* cuya unidad de medida es el punto tipográfico); se bifurcan en capitales, altas o mayúsculas y en bajas o minúsculas; mantienen su eje vertical (y entonces reciben el nombre de redondas) o se inclinan (las *itálicas*, *bastardillas*, más conocidas, entre nosotros los peruanos, por *cursivas*); ofrecen trazos finos (blancas) o semigruesos (*negritas*) o gruesos (*negras*); las altas se emparejan con las bajas en iguales dimensiones (*versalitas*). Todo este amplio juego se halla destinado al uso normal y sistemático, y se registra en su intensidad en los catálogos de las fundiciones de caracteres. En cuanto a las letras llamadas de expresión (*fancy types*), éstas asumen las formas más variadas, caprichosas y sugerentes. No hay freno, ni tiene por qué haberlo, para su invención. Cunden y nos sorprenden día a día. La publicidad las lleva a su mágico sombrero de copa.

#### Construcción de la letra

Hay para esto: Anatomía, puesto que la letra posee cuerpo y órganos; Geometría, ya que la línea la define y la aísla en el espacio, y Arquitectura, desde el momento en que se configura y erige estructural-



mente. De modo pues que el feliz enlace de ciencia y arte dio vida a los alfabetos y estas creaciones se produjeron en el curso de esa espéndida aventura espiritual que fue el Renacimiento. La deslumbrante y genial curiosidad de Leonardo Da Vinci lo llevó a explorar también en ese aspecto. Estudió el vuelo de las aves para que el hombre fuese también ave y diseñó los bocetos de sus letras para otorgarle el vehículo óptimo a sus travesías mentales. Colaboró así con Luca Pacioli, autor del célebre tratado *De Divina Proporción*. Y esa fue la meta, y sigue siéndolo, de los constructores de la letra. Proporción, armonía, claro equilibrio de sus partes. Todo ello inspirado en la perfección corporal de la criatura humana. En la misma época, el francés Geoffroy Tory publicaba su *Champ fleury* (libro de explícito nombre, tal como solían usarse entonces) en el cual está contenido "el arte y la ciencia de la debida y verdadera proporción de las letras (...) romanas proporcionadas, según el cuerpo y el rostro humano".

#### La letra como imagen

Es bien conocido el carácter arbitrario de la relación entre la palabra y la cosa que designa. Entre ambas no existe semejanza. Sin embargo, Jean-Arthur Rimbaud intuyó la existencia de vínculos sugestivos entre las vocales y el color ("A negra, E blanca, I roja"...); y la estilística ha descubierto valores expresivos que evocan a los objetos reales en palabras, pongamos por ejemplo, tales como cuna y sepultura, en las que la *u* (tónica) es un álveo, una cavidad, algo destinado a recibir, respectivamente, la nueva vida y el cadáver. En estos casos, no se trata, como pudiera creerse, de los sonidos en exclusividad, pues es muy probable que en estos se haya tomado en cuenta además su fase de representación escrita, literal. La *u* de las mencionadas

Angst	retf
Gliz	eicu
NOT	كستر

palabras une a su articulación velar y profunda la concavidad receptiva de su signo gráfico correspondiente.

No es a este género de correspondencias al que vamos a dedicarle estas líneas, sino al significado de los caracteres tipográficos en tanto que tales. Para ello nos basamos, de modo bastante libre y personal, en las investigaciones de René Lindekens recogidas en su libro *Elementos para una semiótica de la fotografía* (Bruselas-París, 1971) cuyo tercer capítulo está dedicado a estudiar al carácter tipográfico como imagen mínima. En este original y riguroso trabajo, Lindekens parte, entre otras, de una hipótesis principal: la letra de imprenta — signo que se tiene generalmente por arbitrario — a través de la combinación de sus rasgos distintivos pertinentes (representados por el ojo, los remates, la posición del eje y el contraste entre las jambas llenas y perfiladas, así como las variables de todos ellos) impone un significante propiamente icónico, que se puede tener en consecuencia por una imagen mínima (en relación con una imagen fotográfica). Sin intentar la exposición de los pormenores técnicos de esta indagación, nos limitaremos a señalar una que otra idea a nuestro parecer de mayor y más general comprensión. Lindekens afirma, en primer término, que "una larga tradición tipográfica presta a los caracteres de imprenta significados implícitos". Es decir, poseen su propia significación. Así, los significados reconocidos de la Garalda (como se ha visto, una de las grandes familias en que, según su diseño, se agrupan las letras) son: delicada belleza, elegancia, llena de gracia y fineza. Dentro de esta familia, el diseño denominado Caslon recibe cinco significados tradicionales de base: bello, elegante, delicado, gracioso, aristocrático. Cualidades de las que diagramadores y artistas gráficos saben de sobra, ya que éstos deben escoger, para la debida adecuación al sentido de un texto o libro dados, tales o cuales estilos de letras, (tarea de sensibilidad y buen gusto que recibe el nombre de selección del tipo) "cuyos 'significados' pasan por estar de acuerdo con ese sentido, pasan pues por susceptibles de 'figurarlos', de ser de algún modo su imagen perceptible, aun si la percepción de ello es inconsciente en la mayoría de los lectores".

Se hacía, pues, necesario probar la hipótesis, ya apuntada, de que los significados tradicionales de estos tipos *dependen* de hecho de una imagen estructurada por los rasgos icónicos mínimos y pertinentes. Para el efecto, se realizó una encuesta entre personas no especializadas en cuestiones tipográficas a fin de obtener una respuesta perceptiva directa, lo menos reflexiva posible, acerca de las cualidades que se hallaban en los textos compuestos con tipos de cada una de las grandes familias. "Por una aplastante mayoría se confirmaron los significados tradicionales".

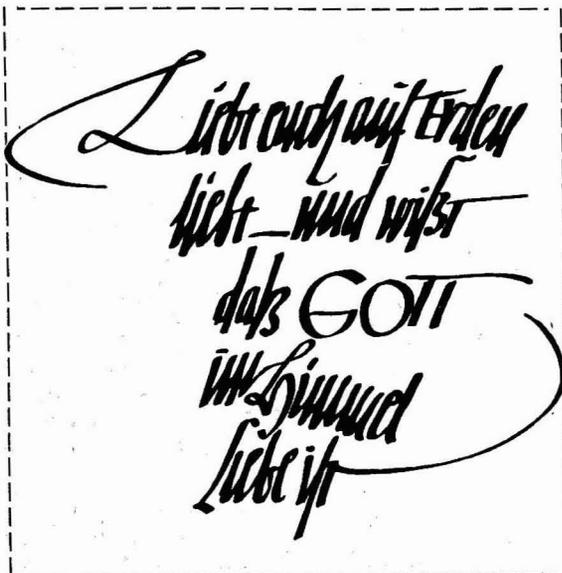
Todo esto lleva a pensar, con fundamento, que en la letra hay elementos objetivos; características

o cualidades que son condición suficiente para su 'lectura' al margen de interpretaciones subjetivas. Con rigor y cautela, Lindekens deduce que "un código icónico puro parece condicionar la percepción del 'lector'". O sea que, además de su rol fundamental de notar los sonidos alfabéticos, la letra se expresa a sí misma. Es un signo que posee una faz significativa propia e insoslayable.

La tesis de Lindekens sostiene, en definitiva, que la letra es una imagen mínima dotada de significados propios. Pero esta imagen, precisó, es de naturaleza abstracta, pues su aspecto analógico (su semejanza con algo) se halla ausente o trasmutado a tal punto que es imposible percibirlo. En efecto, nos dice, una *a* no se parece sino a la primera letra del alfabeto, sea esta manuscrita o impresa. Sin embargo, la imaginación se ha solazado en ver en la letra las más proteicas alusiones visuales y en hacer de ellas una llave maestra para los sueños de la figuración, cosa que no es —dado el origen representativo de la letra— sino un subconsciente deseo de recuperar su viejo y ya borroso o desvanecido rostro.

### La figuración y la letra

A esos significados intrínsecos de la letra, se suman los que son producto del diseño imaginativo que la dota de innumerables sugerencias evocadoras de los objetos del mundo real. A este género de letras se le conoce con el nombre de caracteres de fantasía (fancy types) y, con mayor acierto, de letras expresivas. Denominación dada por Massin en *La letra y la imagen* (París, 1973) que trata de la figuración en el alfabeto latino del siglo VIII a nuestros días; libro que es, por tantos conceptos, una rica gavilla de encantamientos visuales y textuales. La letra, entonces, en esta dimensión expresiva, desempeña un notable rol en la creación poética, artística y publicitaria.



### La letra en la poesía

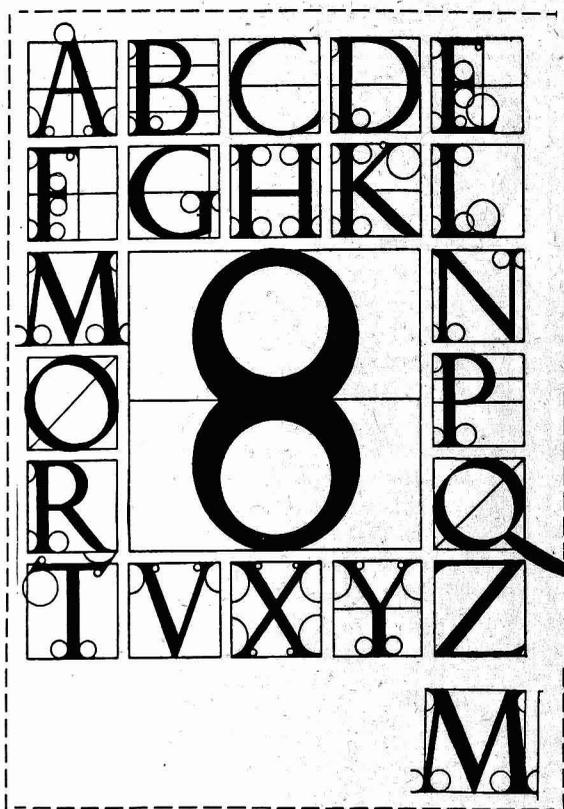
Los logros expresivos de las letras no se reducen, como podía suponerse por lo que acabamos de decir, a los obtenidos por el empleo de la letra caprichosa e inventiva. Valiéndose simplemente de los tipos de uso normal en la imprenta (de las llamadas fuentes sistemáticas), la creación poética ha sabido agregar singulares dimensiones significativas al poema. Dos ejemplos, a modo de aclaración. En una secuencia de palabras, en un enunciado como este: *El alba se levanta ya lavada*, hay un sonido pre-valoriente por reiterado y tónico que el oído distingue fácilmente. Pero si lo escribimos así: *el Alba se LevAnta yA lavAda*, estamos realizando una indicación visual, introduciendo un significante nuevo que resulta ser un valor agregado de destaque. Si nos valiéramos de un tipo cuyo diseño sugiera la amplia y clara apertura de esa vocal, entonces habríamos corroborado aún más las sutiles relaciones prosódico-visuales objetivamente establecidas. Esta operación semántica no es sino un primer paso en la busca de la expresión literal: de la expresión figurativa de la letra. Muchos, muchísimos se han dado y continúan avanzando en direcciones múltiples en este fecundo y fascinante campo de la invención tipográfica.

Este es el segundo ejemplo. Las cuatro palabras con mayúscula en el siguiente poema:

*Los balcones son barcas  
pegadas a la ORILLA,  
aves en el secreto  
DE alas recogidas;  
pero si mueves LA mano  
o simplemente me miras,  
hay algo que navega,  
que vuela hacia la VIDA.*

se aíslan en una segunda lectura y configuran una imagen verbal nueva, un segundo enunciado con existencia propia. Para el caso, *ORILLA DE LA VIDA* puede tomarse como un título internado en el poema o bien como simple sintagma, pero siempre como una sobrecarga significativa. Un texto que a la vez es parte del texto e independiente de él.

No es ninguna novedad por otra parte, en cuanto al uso figurativo de las letras, el citar los sabios hallazgos de Stéphan Mallarmé en su célebre "Un saque de dados jamás abolirá el azar" en el cual este título (que constituye el corazón del poema) reaparece esparcido en el curso del mismo y bajo la especie de grandes caracteres en mayúsculas. Con tal cambio de dimensión física de la letra, el poeta sugería la intensificación tonal reveladora de la hondura del centro de gravedad de su sentido. La letra se presentó en cuerpo grande, mediano y pequeño; los versos se sujetaron a una fragmentación y espaciado del todo inéditos, blancos de



la página en los que gravitaba el silencio engendrador.

Tampoco es algo nuevo referirse a los "caligramas" de Guillaume Apollinaire, poemas en los que se traza el perfil o la silueta (tipo)gráfica de los objetos a los que aluden. Un abanico desplegado o la lluvia que cae tal como en "Llueve" en el que cada palabra es una gota y los versos son los hilos de lluvia que —se ha interpretado— evocan la lluvia de recuerdos o de lágrimas ("*Escucha si llueve mientras que el pesar y el desdén lloran una antigua música*") es uno de sus descendentes versos hilos-de-lluvia).

Los más lejanos antecedentes de los caligramas apolinerianos son los llamados "versos figurados" de la Grecia antigua. Datan del siglo IV a.C. y sus primeras obras se deben a Simmias de Rodas quien compuso tres ("Alas", "Huevo", "Hacha"). A lo largo de los siglos, estas figuraciones —ya con letra manuscrita, ya con tipo— conforman un variado repertorio en el que hojas, flores, frutos, rostros, hombres, animales, cruces, columnas, copas y botellas, y tantos otros objetos más, son expresión del ingenio, del humor, del lirismo humanos. Un deslumbrante surtidor para los ojos y la mente ávidos de sorpresas.

La simple letra suelta, por su parte, ofrece múltiples senderos a la imaginación lúdica al estimular las más curiosas asociaciones visuales. Bástenos, como referencia ilustrativa, este pasaje del cuento "Los ojos de Judas" (1918) del escritor peruano Abraham Valdelomar: "Desde allí se veía el muelle, largo con sus aspas monótonas, sobre las que se elevaban las efes de sus columnas, que en los cuadernos, en la escuela, nosotros pintábamos así:

f f f f  
x x x x

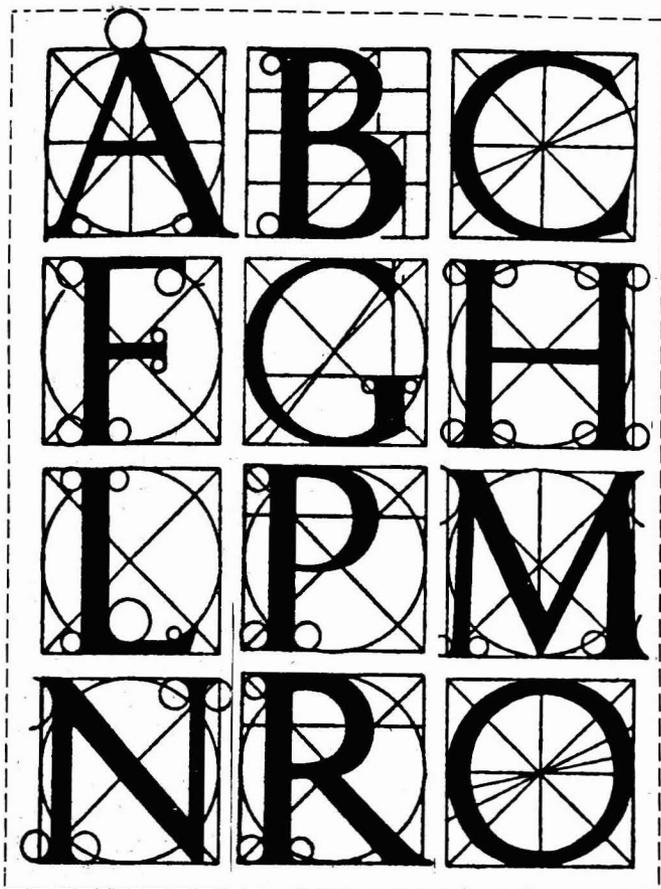
Pues de los ganchitos de las *efes* pendían los faroles por las noches." Observemos, de paso, la greguería

implícita. Un ejemplo más: bajo el título "Dibujo rupestre", el poeta brasileño Cassiano Ricardo se vale de la "g" (una de pie, otra caída) para significar humorísticamente la fábula de la cigarra y la hormiga.

La letra, en tanto que componente gráfico del verso (los rasgos de su cara visible), va a verse implicada en otras nuevas perspectivas del poema contemporáneo. Una de ellas es el "lino-signo" de Cassiano Ricardo: nueva unidad de composición que sustituye al verso, que no es verso ni prosa, que "desversifica" al poema. En suma: "una nueva técnica de cortes más representativa que la del verso". Tal procedimiento, como es lógico suponer, está ligado fundamentalmente a la estructura visual del poema, es decir, a su espacialidad. Otro tanto ocurre con los "topoemas" de Octavio Paz ("juegos con espacios mentales", según lo ha escrito) y definidos formalmente así: "Topoema = topos + poemas. Poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva. Recurso contra el discurso". Ambas perspectivas —lino-signo y topoema— convergen pues en su búsqueda de iconización de la poesía en el escenario de la hoja impresa o manuscrita y para ello está la letra como elemento insoslayable.

#### La letra en la pintura

Dibujo en sus remotos orígenes, la letra fue imagen —lo sabemos—, representación analógica. Ya hemos visto que se convirtió en signo por causa de un proceso estilizador y abstractivo. Proceso en el que participaron, entre otros agentes, los instrumentos escriptorios, modificando por la naturaleza propia de sus huellas a las figuraciones precedentes. Si el sol fue representado en la escritura china antigua por un círculo con su punto central, en la moderna los trazos del pincel lo transformarían en un rectángulo con el centro unido al lado izquierdo, con lo cual se eliminó el vínculo de la semejanza, con el objeto figurado. Pero así como en ciertas palabras suele perdurar el significado originario, pese a sus posteriores cambios semánticos (en el término filosofía, está siempre latente el ser un amor por la sabiduría, aunque esto no satisfaga a ninguna de sus actuales definiciones técnicas), en la letra reside, entrevista o secreta, la viva sugestión visual de su origen. Hecho plástico, concreto, que ha sido, por modos diversos, recuperado por la pintura contemporánea. Quizás el dechado más puro lo tengamos en los signos caligráficos japoneses cuya escritura supone una larga práctica dibujística previa y cuya belleza es componente de gran relevancia en los textos poéticos. Por sí solos y en dimensiones ampliadas al tamaño de un cuadro convencional, alcanzan plenitud pictórica tal como se puede apreciar, por citar un ejemplo, en "En (círculo)" del artista nipón Yuichi Inoue. Inspirados en esa ecuación escritura-pintura, Franz Kline y Hans Har-



tung han producido sus obras con la inmediatez gestual inherente al expresionismo abstracto. El ideograma oriental, la letra, está allí presente. Y presente se halla en todos los "ismos" de la vanguardia artística occidental. Futurismo, dadaísmo, cubismo, surrealismo la incluyen ya preservando su faz significante, ya como pura forma elemental. En todo caso, el pintor ha sido agudamente sensible a la magia expresiva que alienta en la letra.

Tal uso de la letra fue en particular ejercido por Picasso, Braque y Juan Gris, quienes la pintaron directamente o, ya impresa, la pegaron (el *collage*) en el lienzo. Pormenorizar las variantes que van desde el carácter tipográfico hasta los signos surgidos de la invención mas personal, pasando por las letras manuscritas, es tarea imposible de cumplir aunque fuera medianamente. Sólo citaremos, por la espléndida conjunción de poesía y pintura, ciertas acuarelas de Paul Klee (como "Surgido en otro tiempo de la noche gris" y "Comienzo de un poema") o "Escritura" o "Muerte y fuego". En este retorno a un lenguaje, a un alfabeto arcaico, marchan, junto con Klee, Joan Miró y Henri Michaux (y aquí conviene añadir: por no citar sino a estos artistas). Por otra parte, René Magritte, en su "El arte de la conversación", superpone bloques monolíticos en cuya base conforman la palabra francesa TRÊVE, donde, como en las cajas chinas, se hallan encajadas RÊVE y EVE (o sea: Tregua, Sueño y Éva), lo que hace que en esta pintura surrealista prevalezca la función poética del sentido.

Aunque muy de pasada, mencionaremos a Marcel Duchamp (en "Apolinère Enameled", 1916-1917) y Stuart David (en "Odol", 1924) quienes al pintar el artefacto manufacturado, objeto de la publicidad, introdujeron la letra de ésta. Fueron precursores de Pop art, tendencia artística en la que la

letra interviene también como elemento estructural de pinturas y grabados. Así, en Robert Indiana ("Love") en cuyas pinturas las palabras se usan como slogans y se dirigen directamente al espectador: "comer, morir" y en Roy Lichtenstein quien se vale del "globo" de los "comics" en sus telas.

#### *La letra en la publicidad*

La publicidad comercial (y la propaganda política) también barajan toda suerte de recursos verbales y visuales, y la letra colabora con todas sus formas, familias y estilos en la configuración de sus imágenes. Nada le es ajeno a este delirio de nuestra sociedad de consumo; todo lo traga y lo digiere, pero asimismo lo inventa todo ("El aire que respiramos está compuesto de nitrógeno, oxígeno y publicidad", ha escrito con razón Robert Guérin, autor de un libro sobre el tema).

Los prestigios del arte y de la poesía quedan involucrados en el "réclame", en la apelación al deseo del virtual comprador. Un caligrama tan famoso como "Llueve", de Apollinaire, trueca sus palabras por un texto que "canta" las excelencias de una marca de impermeables y el "Hay, hermanos, muchísimo que hacer", de César Vallejo, fue usado por una institución bancaria del Perú.

Al grafista-publicista se le deben, quiérase o no, logros que revelan ingenio y sensibilidad estética realmente notables. En lo tocante a la letra, la selección del tipo adecuado a la connotación del producto publicitado ofrece hallazgos que bien vale la pena destacar. Unos ejemplos nos ilustrarán sobre estos acordes de acentuación gráfico-semántica: la robustez de un artefacto tiene su eco en gruesas y cortas letras negras; para vajilla de vidrio, letras muy finas; la velocidad de los carros y aviones requiere de cursivas (letras "corrientes"); un acrílico transparente se anuncia con la palabra *transparente* en letras de fondo blanco, contorneadas por finas líneas negras, en contraste con las negras plenas del contexto; y sensaciones afines a la transparencia, como la frescura de una menta o de un dentífrico, son traducidas con letras similares. En el signo (monograma del *et* latino, nuestra *y*) el grafista vio el soporte o pedestal de una ofrenda. Procedimientos estos que se valen de los tipos en uso. Ya no hay límite posible para el empleo de la letra iconizada, la letra-imagen dibujada de modo que nos ponga ante los ojos el doble del objeto mismo. La letra entonces es la puerta abierta a todos los sueños y figuraciones.

#### *Estilística de la letra*

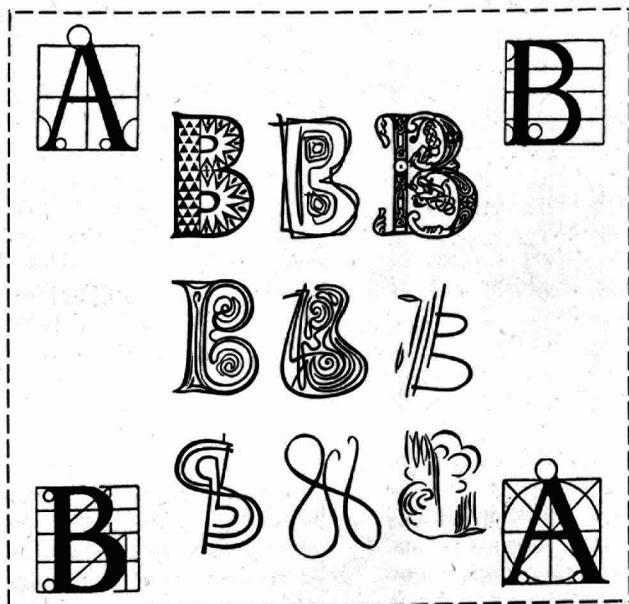
El carácter tipográfico, en tanto que significativo autónomo, entra de lleno en la esfera de la expresión estética, siendo ésta otro rol de cuya relevancia ya nos hemos ocupado líneas arriba. De ahí, el congruente surgimiento de un enfoque estilístico.

¿Qué queremos decir con esto? Recuérdese que la estilística literaria es la versión contemporánea de la antigua retórica, pues, como ésta, cubre dos campos bien acotados: el estudio sistemático de la expresión y el análisis crítico del estilo. La retórica estableció estrictas relaciones entre los grandes géneros literarios y los estilos propios que éstos reclamaban, estilos que eran sus modos o moldes de expresión intrasferibles. Tales códigos correlacionaban extracción social y lenguaje (más precisamente, el léxico): en *La Eneida*, ya que trata de héroes y actos hazañosos, ocurrirán palabras —como caballo, sable, ciudad— que no convenían a *Las Bucólicas* cuyos términos serán los del rústico pastor; por ejemplo, oveja, cayado, pastizal. Dos estilos opuestos: el sublime y el simple. Sin salirse de las consideraciones retóricas, Lope de Vega recomendaba el uso de determinadas estrofas para expresar determinados sentimientos y situaciones. Por su parte, las diversas familias de caracteres y sus numerosos diseños son materia así mismo de codificación y examen. El grafista, en el plano de la aplicación, sabe a qué atenerse. La tipografía, al seleccionar y combinar caracteres, produce una imagen textual que, siempre y de algún modo, posee un estilo. Estilo que ya está en embrión desde la letra misma, su componente elemental. Las grandes familias tipográficas son, en última instancia, estilos, y estilos igualmente las numerosas variantes de diseño surgidas dentro de cada una de dichas familias. El campo de análisis estilístico es, qué duda cabe, amplio y rico.

#### Dos problemas literales

##### A) Transparencia versus iridiscencia

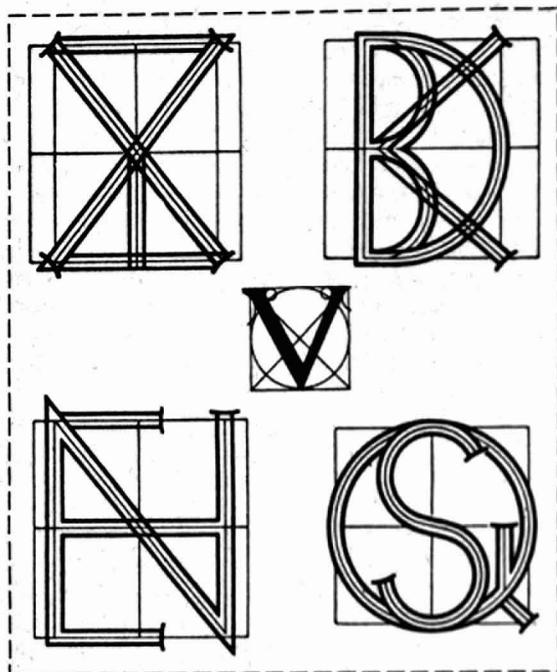
El problema de base planteado por la letra de imprenta estriba en la índole de su función. Para



Stanley Morison (en su magistral *Principios fundamentales de la tipografía*, 1930), ésta “es el medio eficiente para conseguir un fin esencialmente utilitario y sólo accidentalmente estético, ya que el goce visual de las páginas constituye rara vez la aspiración del lector”. En consecuencia, “un tipo de letra que haya de tener algo de común con el presente y que aspire a pasar al futuro no ha de ser ni muy ‘diferente’ ni muy ‘bonito’. El impresor, pues, jamás deberá permitirse la menor distracción tipográfica que violente la lógica o la lucidez del texto en favor del supuesto interés de la decoración.” Esta posición de Morison, que aparentemente vulnera la vida expresiva de la letra, se explica como freno a los excesos de que han sido víctimas las páginas del texto y no concierne ni a la portada ni a las páginas preliminares de un libro que “ofrecen campo suficiente para la máxima ingeniosidad tipográfica”.

Coincidiendo en lo esencial, aunque tácitamente, con Morison, Jérôme Peignot, notable especialista en materia tipográfica, lo aprueba y apoya al citar (en su *De la escritura a la tipografía* 1967) a Beatriz Warde, quien afirma que “la tipografía cristalina es, sin duda alguna, la que mejor conviene a la transmisión del pensamiento” (...) “El pasaje de una idea, de un espíritu a otro, requiere de esta transparencia. Tal es la regla de oro del tipógrafo”. El mayor grado de legibilidad posible de una letra debe ser, por consiguiente, la meta principal de su diseñador. Para aclararlo mejor, Peignot arguye que el parecido de un retrato con su modelo no puede ser el criterio que permita juzgar la belleza de ese cuadro. El genio de un retratista como Holbein reside en que ha incluido también la semejanza en sus telas, pero este elemento no es el principio de ellas. “Las bellezas tipográficas están ocultas. Son como tesoros perdidos en la transparencia, un ligero velo en su vacío”. Así, perdidos en el placer de la lectura, “las letras pueden a lo más recordarnos que leemos”.

En el fondo, estos tratadistas exigen de la letra la renuncia a todo halago formal excesivo que se interponga (distrayéndolo) entre el lector y el contenido del texto que tiene ante sus ojos. La visión, entonces, debería ser, en primer término, de naturaleza semántica, aunque ella suponga obvia e ineludiblemente la previa visión sensorial. Esta sobriedad y modestia de la letra, nos parece, tendría su paralelo en el lenguaje científico y técnico cuya misión primera es la de comunicar nitidamente sus contenidos sin pretender adornarse para reclamar la atención. Signos que no se irisan, que corren al margen de los prestigios metafóricos. En ambos casos, la adecuación del órgano a su función es el requisito *sine qua non*. La belleza del tipo se halla así básicamente condicionada por su aptitud para la máxima inteligibilidad del mensaje que vehicula. Otro, y opuesto, es el camino que toma la letra en la publicidad. Esta es el reino del espejismo, la irrisación y la hipérbole. Adopta toda máscara, en-



saya todo gesto. Aquí la letra adquiere el rol de expresión globalizadora, intuitiva e instantánea propia de la imagen visual.

#### B) Letra manuscrita versus letra de imprenta

La letra manuscrita dio origen a la de imprenta y puede, como ya se ha señalado, ser así mismo factor decisivo de su renovación. Ambas coexisten, ambas son necesarias, pero el hecho de que la primera sea producida por la mano y la segunda mecánicamente acarrea considerables diferencias que, por su parte, marcan dos posiciones valorativas. Robert Benayoun (en su artículo "La palabra y la imagen") se pronuncia apasionadamente a favor de la escritura manual —cuyo "aspecto plástico", cuyo "vaciado natural del pensamiento" ... "fascina el sentido de la alusión" — frente a la imprenta, cuya intervención ve, respecto de la palabra que reproduce, "como la castración de sus aspiraciones a su renovación perpetua". Así, la escritura manual es toda ella expresión, flexibilidad plástica, inspiración, correspondencias evocadoras de la idea, mientras que "al imprimir un libro, se cede a las comodidades de lectura, al deseo de normalizar, de nivelar, de reducir el pensamiento hasta en su clima fotogénico innato." Para Benayoun tanto la letra-tipo (la mecanográfica) como la de imprenta son opuestas a la imaginación pues imponen "un siniestro uniforme" que le "hace preferir un ilegible garabato trazado por una mano amiga a una bella frase en Elzevir".

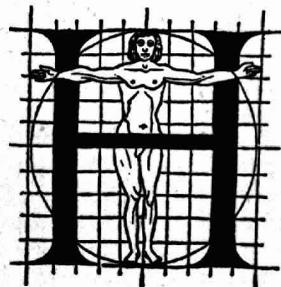
En el fondo, Benayoun se siente encandilado significativamente (su artículo se publicó en *Le surréalisme même*, la revista dirigida por Breton) por ese estado germinal de la escritura, penetrado por

el calor de la inmediatez del trazado manual, cifra del carácter y de la inspiración personal.

Paul Valéry ha escrito: "El espíritu del escritor se mira en el espejo que le libra la prensa. Si el papel y la tinta se corresponden bien, si la letra es de un bello ojo, si la composición es cuidada, la justificación exquisitamente proporcionada, la hoja bien impresa, el autor se siente incómodo y orgulloso. Se siente investido de honores que tal vez no le son debidos. Cree oír una voz mucho más neta y más firme que la suya, una voz implacablemente pura articulando sus palabras, destacando peligrosamente todas sus palabras. Todo lo que escribió débil, mal, arbitraria, inelegantemente habla demasiado claro y demasiado alto. Es un juicio muy precioso y muy temible el ser magníficamente impreso". Valga la larga cita (a través de Peignot, op. cit.), ya que por ella se deduce a las claras la estimación que el gran poeta le concede a la impresión tipográfica y, con ella, a la letra de molde. Algo, por lo demás, de una estricta consecuencia con su inteligencia y sensibilidad clásicas. El orden geométrico, las estructuras fijas y cristalinas no constituyen para Valéry grilletes que aprisionan el pensamiento ni su comunicación gráfica.

Jean García, en la advertencia a su realización tipográfica de *Temporada en el infierno* de Rimbaud, formula algunas consideraciones que juzgamos de interés dentro del problema que sucintamente exponemos. Un comediante o un director de orquesta tienen derecho a elegir las obras, que otros han creado, para decir las "según su corazón" — argumenta García, así estima poseer los mismos derechos para "interpretar a mi manera, en el silencio de una página, la impresión experimentada y, por todos los medios de la tipografía, ensayar restituirla." "He leído y releído la *Temporada en el infierno* y me ha parecido que cada uno de los poemas tenía su ritmo propio, y se puntuaba, a veces, tanto de silencio como de prisa súbitamente". El texto manuscrito de Rimbaud le merece, sin embargo, todas sus preferencias ("El texto, que fue escrito por la mano de Rimbaud, bien debía revestir, y un poco a pesar suyo, la forma de su tormento"). Pero, pese a las limitaciones derivadas de la frialdad de las letras de imprenta, se ha valido de diversos recursos para "decir" el poema. Al destacar ciertas palabras aislándolas, les ha prestado algo semejante a una entonación; con un blanco, que traduce el silencio, ha expresado recogimiento; con letras más negras ha sugerido una mayor intensidad del grito. Esto es, al fin de cuentas, la lección de Mallarmé bien asimilada.

Deducimos, por último, de este declarado intento, algo que podíamos tener por obvio: que más allá de las restricciones inherentes a la letra de imprenta, ésta, en manos del artista gráfico, es capaz de por lo menos rescatar ciertos valores de un texto. Y por todo lo que llevamos dicho, nosotros sabemos, además, que es capaz de realzarlos.



# "YO SOY UN HOMBRE DE LETRAS..."

POR FERNANDO DEL PASO

Yo soy un hombre de letras, señores, y por lo tanto casi pacífico. Y digo casi pacífico, porque una muerte me pesa en la conciencia. Pero la pagué con creces, la pagué con esas mismas letras de las que les hablo, que al mismo tiempo son más de las que ustedes se imaginan, y muy pocas. O mejor dicho eran, porque por un lado tenía yo más de tres mil letras diferentes, y por el otro sólo veintiocho, pero todas se desacompletaron cuando ocurrió el sucedido. Yo las llevaba en un cofre que a su vez llevaba en una mula con la que recorrí el territorio nacional de Yucatán a Sonora, para poner mis letras al servicio de la República. Yo nunca me he encargado de transportar de un lugar a otro un mensaje escondido en un trozo de cecina, y mucho menos un mensaje metido en el casquillo de una bala a su vez metido donde ustedes podrán deducir por suposición. Pero yo escribí muchos de esos mensajes con mi propio puño y letra. Yo nunca he pronunciado un discurso o una filípica, ni firmado un edicto o un decreto: pero los he escrito. Para eso me pinto solo, o me pinto y me escribo, las dos cosas, porque mi amor a las letras me ha llevado también a hacer letreros de todos los tamaños y colores. Los primeros libros que leí en mi vida, y que todavía sigo leyendo, fueron *El Quijote* y *Las mil y una noches*. Pero antes de que yo aprendiera a leer, cuando apenas tenía seis años de edad, mi padre, que trabajaba en una imprenta, sacó de su ropero un estuche que tenía un alfabeto de plata refulgente, y con unas pinzas cogió letra por letra y las colocó en fila sobre la mesa, de la A a la Zeta. Mi padre, que nunca bebía sino en las grandes ocasiones, se sirvió una copa de aguardiente de uva y me dijo que aunque él lo que se llama pobre de pauperidad nunca había sido —y me recordó que teníamos dos vacas, tres puercos y diez gallinas— no podría dejarme mucho si de casas o tierras aledañas estába-



mos hablando, pero que me iba a dejar el patrimonio más rico del mundo, que eran esas letras que valían no tanto porque eran de plata sino, como dijo mi padre, por su valor intrínseco. Con esas veintiocho letras se fundan y se destruyen imperios y famas, me dijo, con ellas se escriben cartas de amor perfumadas con pachulí y se redactan, con sangre ajena, condenas de muerte. Con ellas yo no sé si Homero escribió *La Odisea* y Esopo sus *Fábulas*, porque los dos eran ciegos, pero alguien, de todos modos, las escribió. Con estas letras se hacen los periódicos y las leyes, con ellas se hicieron la Revolución Francesa y nuestra Constitución y con ellas Don Ignacio Ramírez alias El Nigromante escribió sus primeros artículos periodísticos aparecidos en *Don Simplicio*. Con las letras se da vida a las causas y a los hombres, con ellas se les da muerte. Con ellas, acomodándolas unas veces en una forma y otras veces en otra, en grupos de dos, de cinco o de veinte y luego poniéndolas en hilera, tu podrás ayudar, hijo, a escribir la Historia de nuestra Patria, así con mayúsculas, y escribirás tu propia historia para bien o para mal, para tu honor o tu vergüenza. Mi padre me dio entonces las primeras nueve letras del alfabeto y me dijo para ganarte las otras tendrás primero que aprender que la letra con sangre entra. Y así fue: cuando se me cayó mi primer diente lácteo, dicho sea de leche, y lo puse bajo la almohada, al día siguiente no me encontré allí una moneda, sino una I de plata. Cuando se me cayó el segundo me encontré la Jota, y así sucesiva y posteriormente hasta que sin quererlo me tragué el último diente y como resultado tuve que buscar la Zeta no debajo de la almohada sino junto a unos magueyes y, como dijo mi padre, en la hez y la haz de la tierra. Mi padre, que Dios lo tenga en su Santa Gloria, feneció hace mucho tiempo: yo mismo le escribí un epitafio insigne que lo labraron según mis instrucciones con letras góticas en una lápida de mármol serpentino. Pero el viejo alcanzó a vivir lo suficiente como para enseñarme a leer y escribir y a fomentarme el inmarcesible amor a las letras, al grado que él mismo con sus propias manos paró las tipografías de mis primeros panegíricos sobre la Patria y los imprimió y los dos los repartimos en el mercado del pueblo. Me refiero al pueblo donde nací, Zumpango del Río, al que no he vuelto hace varios años, desde que decidí irme a la capital para inculcarme una mejor educación y después pelear contra los invasores y el austriaco pero, y como hubiera dicho mi padre, no con el filo de la espada sino con el fulgor de la pluma. Qué iba a saber entonces que me habría de pesar un muerto en la conciencia, yo, imaginense ustedes, que al igual que el presidente Don Benito Juárez, nunca he tenido una pistola o un fusil en las manos, ni siquiera un arma blanca con qué ponerme a pelar unas naranjas. Entre una cosa y otra, lo segundo que hice fue viajar por toda la República a caballo y a pie, en diligencia y en burro, y hasta en canoa aligera, para saber



de lo que estaba yo escribiendo, y sobre todo de lo que quería yo escribir. Y lo que comencé por hacer fueron poemas a los bosques de Guerrero, a las serranías de Durango y a las selvas de Quintana Roo. En la capital, aprendí a ser lo que llaman Evangelista, que son los que se colocan en los portales de las plazas con sus escritorios azules para escribir las cartas de los que no saben escribir. Y allí, de las diez de la mañana a las ocho de noche escribí miles de cartas de declaraciones y confirmaciones de amor, de rencor y de despecho, cartas de desahucio y de pésame, cartas a licenciados y senadores, a curas de parroquia y presidentes municipales. Y me fue muy bien no sólo porque yo me las sé ingeniar



sino porque mi padre, además del amor a las letras y del alfabeto de plata, me heredó una lista de esas fórmulas de cortesía y civilidad como Muy Señores y Estimados Míos o Su Seguro y Más que Atento Servidor, y una lista con una retahíla de palabras poéticas que les sugería yo a los novios y a los amantes y a los hijos pródigos para que sus pretendidas, sus esposas o sus señoras madres se enteraran de lo gélido que estaba su corazón o de lo nubífero que al parecer se estaba poniendo el tiempo. Eso, sin hablar del rosicler de los crepúsculos, que costaba varios reales más. Después de ser poeta, y cuando leí en la *Revista Científica* las entregas de *El fistol del diablo* de Don Manuel Payno, lo que más quise ser en el mundo fue hacer una novela, y allí traigo una en el cofre donde cargo mis tipografías, mis pinceles y mis letreros impresos, pero yo creo que se va a quedar a medias por *Secula Seculorum* porque a cada rato me dejan de gustar unas cosas que ya escribí y me empiezan a gustar otras que no sé cuándo escribiré. Y porque por si fuera poco, desde el sucedido de Querétaro también se me desacompletó todavía más. Eso, el escribir novelas, me llevó no tanto por casualidad sino por causalidad, como diría mi padre, a ser periodista: porque en mis panfletos y artículos lo que quiero decir lo digo pronto, y quedó dicho. Aunque eso de ser periodista es muy relativo: me he cansado de mandar mis escritos a los periódicos y no me los publican, y yo pienso de que pura envidia, porque lo que es una ortografía impoluta y una gramática prístina nunca me han faltado, gracias a Dios. O gracias a mi padre. Mientras tanto, como simple mortal he tenido que hacer de todo un poco para ir la pasando, y como también se ve que tengo facilidad para el dibujo, lo combiné con mi vocación para las letras y me puse a hacer anuncios y letreros. Si pasan ustedes por Tlalixcoyan, que es un pueblito del estado de Veracruz, ojalá vean una pulquería que se llama La Consolidada: yo pinté su nombre, y yo fui el que escogió sus letras, que son gordas y rojas y fileteadas de plata como tiene que ser y como su nombre lo indica todo lo que se consolida. Casi no hay un estado de los diecinueve que abarca la Nación, señores, donde no haya una cantina, una tlapalería, una tienda de ultramarinos cuyo letrero no haya pintado yo, con letras Pica o San Serrife rojas o amarillas, o Clarendon y renacentistas azules y negras, que son los nombres de las distintas tipografías que he ido coleccionando en el transcurso de mi vida y que traigo en mi cofre al servicio de la República. Quiero que quede bien claro que no me gusta comercializarme, y que pintar letreros no es lo que más prefiero hacer, pero como les dije, sirven para que me gane el pan y a veces, como diría mi padre, literalmente, que no es lo mismo que literariamente: cuando pasé por segunda vez por la capital y viví en la calle de Tacuba, pinté el letrero de la panadería El Golfo de Vizcaya, para el que no pude escoger las letras porque el dueño era un ga-

chupín empecinado que ya las tenía escogidas, pero me pagaron con pan dulce durante tres semanas con la ventaja adicional de que yo podía elegir lo que quisiera: semitas, alamares o chilindrinas, lo que fuera. Quién me iba a decir entonces que a esa misma panadería iba a llegar una madrugada el propio emperador Maximiliano, al que le gustaba salir de incógnito para ver cómo vivía y trabajaba su pueblo, o lo que digamos él llamaba su pueblo, y me contaron que tocó a la puerta pero que no creyeron que era él y lo mandaron al diablo con cajas destempladas. Mientras tanto, durante esas tres semanas que pasé a pan y agua, por así decirlo y por hacer gala a la metáfora, le escribí varias cartas al presidente Don Benito Juárez, Excelentísimo Señor, le dije, felicitándolo por las Leyes de Reforma, y mandé un artículo al *Monitor Republicano* que nunca apareció, lo que me hizo reflexionar que quizás a mis escritos no los publican porque son muy épicos o tal vez, y eso lo digo por lo bonito que suenan cuando los leo en voz alta y porque me parece que son más bien para ser recitados que para ser leídos, tal vez, decía, no los publican porque son demasiado acústicos. Y ahora me permitirán ustedes una disquisición que al fin y al cabo no lo será tanto, pero lo de la panadería me recordó que una vez que viajé a La Loma, en el mismo estado de Veracruz arriba susodicho, me contaron que la semana anterior habían pasado por el pueblo unos guerrilleros de los nuestros y habían asesinado al panadero que estaba amasando la harina y que después, con su propia sangre, habían acabado de amasarla, y yo me dije cómo pueden ser tan bárbaros si dicen que están luchando al lado de Don Benito Juárez por las mismas cosas. Y casi me iba yo a poner a escribir un artículo sobre eso, cuando me dije para qué darle munición al enemigo, y además a lo mejor ni siquiera es cierto o son exageraciones.



En La Loma, con letras versalitas azules y alargadas pinté un letrero para una tienda que vendía hielo traído a lomo de mula desde el Pico de Orizaba, y más adelante, en tierras todavía más calientes, otro que decía Se Prohibe Matar Zopilotes, pero ese no quise que me lo pagaran, porque como habrán de saber ustedes, los zopilotes no sólo se comen la carroña sino también todos los desperdicios y la basura que desperdigan los habitantes y que alborota el viento Norte. Esa fue mi contribución a la limpieza de la ciudad, y hasta diría a la higiene de la circunfusa. Mi contribución a la guerra contra los invasores la hice esa misma noche en que me levanté a escondidas y, con mala letra y faltas de ortografía, como si fuera yo otra persona, en el mismo letrero y abajo de donde decía Se Prohibe Matar Zopilotes, escribí Pero se Permite Matar Franceses. Y no menosprecien ustedes estos detalles, porque de minúsculos granos de arena, como decía mi padre, está formado el lecho inmenso del mar ecuóreo. No siempre me pagan en especie, por supuesto, aunque si me hubieran pagado este letrero y su añadido correspondiente con zopilotes vivos y con franceses muertos, aquellos se hubieran comido a aquestos y asunto concluido. En otra ocasión hice el letrero para una tabaquería y me pagaron con cigarrillos. Desde entonces cogí el vicio, ni modo de desperdiciarlos. Otra vez hice el letrero de una lavandería y me dijeron que sólo me podían pagar lavándome la ropa durante un mes y pico, pero como entonces era época de vacas flacas y yo no tenía otra ropa que la que traía puesta, tuve que pintar el letrero de una tienda de pantalones y camisas y pedirles que me pagaran en especie para tener qué lavar. Pero si en La Loma me hubieran pagado así, qué hubiera hecho yo con tanto hielo, díganme, sino acaso aprender que, como decía mi padre, a veces el hielo se derrite menos presto que el dinero.

El caso es que, y para irme acercando más a lo que les iba a contar, durante mis viajes por la República me di cuenta de lo mucho que los invasores humillaban y hacían sufrir a los mexicanos. Yo recuerdo el día en que a un hacendado de nombre Villegas, que de buena fe le dio un banquete a ese desgraciado del coronel Du Pin, el del enorme sombrero y las grandes botas amarillas, lo hicieron probar primero toda la comida, como si hubiera querido envenenarlos. Y yo vi a los oficiales republicanos que se llevaban prisioneros a Francia, o a la Isla del Diablo, sepa el mismo a dónde, cómo iban sosteniéndose los pantalones porque les habían quitado todos los botones para que no pudieran escapar. Y eso no es nada. Porque si fue cierto que el general Escobedo dijo en una proclama —y fue cierto porque yo ayudé a parar la tipografía— que le prometía a sus soldados el pillaje de todos los pueblos que no se sometieran en una fecha determinada al gobierno de la República, también fue cierto que por donde pasaban las contra-guerra-

llas francesas no quedaba un crucifijo o una copa de plata en las iglesias, y lo que es peor, no quedaban casi vírgenes, y con ello no me refiero, señores, a las que están quietecitas en los nichos de los templos. Y si es cierto también que los nuestros les aplicaban el suplicio de la cuerda a los franceses antes de ejecutarlos —lo cual por otra parte no me consta—, también fue cierto que los franchutes colgaban de los árboles a los emisarios juaristas, yo los ví, balanceándose como racimos de plátanos del árbol más grande de la plaza principal de Medellín. Y aunque no fuera del todo cierto, pues para eso se inventó la fantasía y hay que ponerla, digo yo, al servicio de la causa, esa misma fantasía que yo traigo adentro desde que lei *El ingenioso hidalgo* y *Las mil y una noches*, y por culpa de los cualesdichos libros yo he sido siempre algo así como mitad Quijote y mitad Harún Al-Rashid, como creo que fue también un poco Maximiliano, si se me permite la libertad de expresión, y por eso nunca me cayó del todo mal el desafortunado emperador, pero dije Juárez es el indio prieto que aquí nació, el otro es el austriaco rubio que se vino a meter sin que nadie lo llamara, uno es el Presidente, el otro es el Usurpador, y sin vacilar un segundo o pestañear una duda decidí, como ya les he dicho, poner no sólo mi pluma, sino también mis pinceles, mis tipografías, una imprenta portátil y sobre todo mi talento, al servicio de la República, a pesar de que Don Benito nunca me contestó ninguna de las tres cartas que en total le mandé, y a pesar de que también la fantasía tuvo la culpa de que cuando veía yo a un soldado egipcio con su uniforme blanco y su fez roja, a un húsar con sus galones dorados, a un francés con sus pantalones carmesí y a los legionarios y los abisinios y los jenizaros y hasta a los Cazadores Africanos a quienes llamaban los carniceros azules, casi me daban ganas de estar de

su lado, si no en México, si cuando menos en otras guerras, en lugares muy lejos de aquí que tuvieran nombres muy raros, y donde hubiera oasis y camellos, odaliscas y alhamoras. Me cabe el orgullo de saber a ciencia cierta que, de haberseme ofrecido la oportunidad de hacer el letrero de una fábrica de armamentos, me hubiera negado. Aunque tengo que confesar que una vez pinté el letrero de la fábrica "La Esperanza", de la que salían las telas de algodón con las que se hacían uniformes para los imperialistas, pero en las noches, con la misma pintura y con las mismas brochas que usaba en el día, pinté en las bardas y en los muros del pueblo letreros que decían "Muera Maximiliano". Otras de mis contribuciones a la causa no fueron tan modestas, y todas, unas más y otras menos, tuvieron que ver con las letras. Una de las veces que el presidente Juárez cambió la capital del gobierno, yo ayudé a distribuir la proclama donde decía algo así como La toma de Madrid no le dio a Napoleón el triunfo en toda España, la toma de Moscú no le dio la conquista de Rusia. En otra ocasión me pasé pintando tres días letreros equivocados que iban a señalar la dirección de pueblos y lugares para donde no estaban, porque según una idea que tuve queríamos que se perdiera un destacamento belga y de ser posible que se estuviera dando vueltas, pero no contamos con que traían sus mapas fluviales y logísticos. Otra vez tuve un gran proyecto, que fue poner en un cerro pelado de un pueblo un enorme letrero hecho con piedras pintadas de blanco que dijera Viva Juárez, y que se pudiera leer a tres leguas a la redonda, o cuando menos a la semirredonda porque el letrero no le iba a dar sino media vuelta a la loma. Cinco días estuvimos yo y los ayudantes que me destinó el alcalde llevando piedras en una carreta porque en el cerro ni piedras había, y pintándolas con agua de cal, y cuando ya teníamos escrito el Viva y ya íbamos a poner la Jota de Juárez, le comunicaron al alcalde que venían en camino las tropas francesas y nos dijo que pusiéramos en lugar de la Jota, la Eme de Maximiliano. A lo que yo me negué rotundamente, como sus Mercedes habrán de suponer, y me largué del pueblo no sin antes robarme de la imprenta oficial todas las letras A que tenían, así que durante varias semanas, mientras no les llegaron nuevas remesas de Aes, no pudieron decir nada de Maximiliano, porque de haber querido imprimir su nombre, hubiera quedado más parecido a un año de gracia escrito con números romanos, que a un apelativo. Con las Aes aumentó mucho el peso de mi cofre, pero me fui contento de mi contribución a la causa, y me prometí que se iba a regalar, cuando pasara por ellas, a las ciudades o a los municipios que más las necesitaran, como Jalapa, Tlalpan o Cosamaloapan. De regreso a Tampico, miren ustedes lo que son las ironías melodramáticas de la vida, como diría mi padre: la única vez que tuve oportunidad de publicar uno de mis escritos bélicos, que ya habían aceptado en *El*





*Cosaco*, una hoja de invectivas contra los imperialistas que dirigía un compadre mío, la única vez, les decía, y la desperdicié. Lo que pasó es que yo había sido testigo de cómo unos guerrilleros juaristas habían rescatado cerca de la costa un ballenero que se llamaba Lance y que ellos rebautizaron con el nombre de La Garza, y yo le hice un poema al sucedido hablando de la garza que renace como el ave fénix y remonta el vuelo con sus raudas alas a ras del mar glauco, y mi compadre se negó a publicarlo junto con mi filípica, pretextando que la política y la poética eran cosas diferentes que debían ir aparte, y yo acabé por retirar mi artículo y largarme del puerto. Después y de pura coincidencia, me enteré



que los juaristas habían llamado así al ballenero no por el pájaro, sino por el gobernador del estado que se apellidaba La Garza, y que no era de las preferencias de mi compadre. Mientras tanto seguí mis viajes y les hice varios poemas a las dunas de Veracruz, a las costas de Colima y a los volcanes de Michoacán, y en los últimos tiempos de mis andanzas sucedió que por las ciudades que yo pasaba, o por ellas acababa de pasar Maximiliano, o por ellas estaba a punto de pasar, de modo que parecía que yo iba siempre pisándole los talones o él me los iba pisando a mí. Otra de mis contribuciones fue ofrecerme en uno de esos lugares como tipógrafo voluntario para parar las letras de una proclama que tenía que decir Viva el Emperador, pero que cuando salió impresa, y gracias a una errata expromesa con la que hasta puse mi prestigio en entredicho, decía Viva el Empeorador. Mis andanzas me llevaron al fin a Querétaro, a donde llegué cuando ya Maximiliano y sus tropas estaban sitiados. Me encaminé al Cerro del Cimatario para ver al General Escobedo y decirle que yo podía imprimirle sus discursos y sus edictos, o hasta escribírselos, si quería, pero estaba muy ocupado con cuestiones beligerantes y no pudo recibirme, lo que no impidió que ipso facto me pusiera yo a trabajar por la causa. Ya para entonces me había iniciado no tanto por la necesidad de dinero como por amor a las letras, en el negocio de los carteles impresos y tenía infinidad de ellos, desde los que se usan nada más de vez en cuando como Se Renta Cuarto Amueblado, hasta los que se cuelgan siempre como Hoy No Se Fía Mañana Sí, o los que se usan, por así decirlo, sólo una vez en la vida, como Cerrado Por Defunción, y me propuse imprimir otros de utilidad en las batallas, aunque por el momento no se me ocurrió ninguno. Pero de ayudar, ayudé y mucho, qué duda cabe. Una vez los imperialistas nos capturaron dos cañones de montaña que teníamos en La Trinidad, con todo y munición, pero unos de sus hombres se quedaron rezagados y los barrieron los nuestros, y un capitán al que yo le escribía sus cartas para su novia me pidió que para cada uno de ellos, tanto los muertos en el encuentro como los heridos que después los nuestros remataron principalmente por no tener con qué curarlos, pintara yo un letrero que dijera Aquí Está Su Cabrón, cosa que yo hice a pesar de que no me gustan las malas palabras, que si acaso las pienso pero jamás las digo y mucho menos las escribo como esa vez, en que usé tinta de imprenta para que no se despintaran con el agua, porque la idea fue la de echar los cadáveres al río cada uno con su letrero amarrado al cuello con el doble propósito de infestar el agua y arredrar, o mejor dicho arredrar a los imperialistas. En otra ocasión capturamos a un alemán como de veinte años de edad que según supimos después era el edecán de un príncipe prusiano que a última hora se había agregado a las tropas del emperador, o del empeorador, si me permiten ustedes

la licencia, y le encontramos en el tacón de una bota un mensaje dirigido al general Márquez. Al pobre también lo colgaron y lo echaron después al río con un letrero pintado por mí que decía Aquí Está Su Cabrón Correo. Por último en otra ocasión, cuando ya sabíamos que los sitiados estaban padeciendo de la hambruna, les enviamos de mala broma una vaca en los purititos huesos con un letrero que también yo pinté y que decía Aquí Tienen Para que Coman. No había pasado mucho rato cuando los imperialistas nos mandaron a su vez un caballo de lo más escuálido que he visto, con un letrero no muy bien pintado que digamos desde el punto de vista profesional, que decía Aquí Tienen Para Que Nos Alcancen Cuando Rompamos El Sitio. Y entonces yo colegí que también del otro lado había gente que ponía sus letras al servicio del imperialismo, cosa que nunca pude entender, como cuando me dijeron que el propio emperador Maximiliano escribía versos, y hasta su ministro de la guerra que me ganó una idea que yo tenía, y que era hacer un poema con todas las letras Eme que le fueron al austriaco tan fatídicas: Maximiliano, Miramar, México, Miramón, Mejía, Márquez y Méndez, para no hablar de la Eme de Muerte. Ya alguna vez había tenido la ocurrencia de decirle al emperador que para ganarse al pueblo se cambiara el nombre, que en lugar de llamarse Maximiliano se llamara Meximiliano, y dije qué lástima que no soy publicista del Imperio. Para no hacerles la historia muy larga, les diré que el día en que otro destacamento intentó abrir una brecha en el sitio, estaba yo muy quitado de la pena junto a la cueva donde dormía y tenía mis cosas, cuando escuché unos ruidos. Caminé de puntitas hasta el borde de la ladera, y allí, al fondo, a unos diez metros justos abajo

de mí en línea recta, se arrastraba un soldado imperialista con un fusil, y sospeché que le iba a apuntar a un capitán de los nuestros que estaba más o menos cerca viendo el campo de batalla con su largavista. Me hubiera gustado leerle a ese soldado imperialista un discurso improntu para que se pasara de nuestro lado, me hubiera gustado leerle un poema lírico sobre la Patria, para que dejara de ser traidor. O cuando menos lo que hubiera querido hacer era haberle gritado al capitán para que se cuidara, pero me di cuenta que apenas abriera yo la boca el cabresto ése, perdonando el eufemismo, me hubiera descerrajado un tiro, y yo me dije en una revolución, y como decía mi padre, vale tanto o más un hombre de letras que un militar. Y gracias a que me acordé en esos momentos de mi padre, y de lo que me dijo una vez que con las letras se da vida a las causas y a los hombres, y que con ellas se les da muerte, que tuve la inspiración que ya ustedes se habrán imaginado. Fui a la cueva, cargué el cofre que tenía las tipografías, me acerqué de puntitas al borde de la cañada, y le aventé el cofre al soldado, que le cayó en la cabeza apenas a tiempo, porque todavía alcanzó a salir el tiro de su fusil, pero desviado. Y esa es la muerte que les decía que me pesa en la conciencia. Y que pagué tan cara porque el cofre se abrió y la mitad de las hojas de mi novela salieron volando y con ellas mis tipografías, incluyendo el alfabeto de plata que me dio mi padre y que se desperdigaron sin remedio por la ladera, aparte de las muchas que se rompieron. Muchas semanas después, cuando ya había caído Querétaro y habían juzgado y fusilado al emperador, yo seguía encontrando letras entre las piedras, el polvo, los breñales y los espinos, y hubo muchas, claro, que ya nunca encontré y entre ellas, que tanto me dolieron y aún no me resigno, cuatro de las letras de mi alfabeto de plata: la Ge, la Hache, y la Zeta. La Eme no es que en realidad no la hubiera encontrado: ya la tenía bien ubicada, ya había visto sus patitas fúlgidas brillar entre una zarza, cuando no sé de dónde ni cómo se apareció de repente un malhadado pájaro negro que se la llevó en el pico. Pero antes de eso, antes de la larga y como diría mi padre infructuosa búsqueda, yo quise ver cómo era la cara del muerto, así que le quité el cofre de encima y le di la vuelta. Allí, entre esa profusión de sangre y letras de todos los tamaños y formas, de Aes que se le metieron en las orejas, de Eñes y Equis que se le enquistaron en los sesos, de Oes y Dobleúes, vi sus ojos que habían quedado abiertos y que tenían una expresión entre incrédula y beatífica, entre impertérrita y estupefacta, como si se hubiera dado cuenta que lo había sorprendido una de las muertes más inverosímiles y más extravagantes, y hasta diría yo más peripatéticas de entre todas las que suelen suceder. Porque ustedes, señores, estarán de acuerdo conmigo en que no todos los días se puede matar a alguien con el peso de las letras, y, como diría mi padre, no tanto literariamente como literalmente.



MIRKO LAUER  
**SOBRE VIVIR**

11 estrofas de comentario al síndrome de abstinencia, a un poema de Luis Hernández y a la expresión "hacer el oso".

No era mi intención hacer el poema por la herida, ni repalpitar el bofe, haciendo natural una respiración artificiosa por el hócico abierto del amor. Yo quise la flotada labia del tutú, y la esmerada gracia del Casares; pero parece que nuestro tema es lo que no era la intención, igual que el líquido es lo que no era la jeringa, y la dulzura decididamente es lo voluntario que no sobrevivió, ahora blandura de madre y dureza de boj.

Mira lo que pasó con la poesía, oh mira lo que pasó con el deseo: su sombra leporina, su revés clavable y punzoparalizante, sus descartables que me hacen besar y besar tu mejilla azul, hincada y facetada su cegadora insistencia de lapizlázuli. Me pregunto si es realmente tarde para besar, insuficiente, tu convulso cachete, pero en el fondo sé: no es tarde: aquí está el tatur pasando el amor por debajo de la mesa.

Mesa desatendida en la que nos observa comer el saltimbanqui desde el tazón la vida mixta con el camote del perro y el atún del gato, en permanente picadura las cáscaras de diversas frutas sub-tropicales revueltas, como en frío fogón, con la austera bacanal de su reparto, vida camino de un culo que gravemente lo engulle y lo silencia todo, banal, apenas mencionable, y ya derrotado y triste como un cíclope.

Y un plato vacío como un halo del que alguien complicadamente no ha comido, con el ojo fijo del pájaro y la beatitud carnosa del mordisco, y el hectolitro trágico de sopa que hace un metro cúbico de man, y aceita, crujiente, el cuerpo hexagonal del mancornado pesista cuyas cicatrices son el ecuador, y cuyas hernias se abultan como frases para levantar el mundo y limpiar tu corazón de sus estacas.

Tu corazón un corazón listado de satenes, erizado de oblicuos vertederos por los que el funámbulo precipita sus claros sucedáneos, y desliza un cuerpo de aserrín a través de un cuerpo de trapo, y en el anverso de la mariposa críptica cala el diseño de la tarántula manual cuyo automatismo vivaz asusta, premonitorio, sagaz y semejante, y descose, discreto, el índigo de tu escapulario inaccesible.

Detesto declarar a tu corazón friable un parálitico infantil, y no lo hago, puesto que, según Adán, no se existe previo a la piedra, y nada puede calibrar exactamente la delgadez ambigua de lo purificado, y la rara manera como la ciega planta pisa la trampa ósea, y en su zigzagueada danza empalma la golosina con el placebo, hace en la cavidad del pelvis el occipucio, y estrecha la garfiada mano del contacto en la caverna flu del avestruz.

Nadie quiere comprenderte cuando tomas el zapallo del oso para ti, asumiendo el anillo de su nariz intermedia como una falangeta, para que la uña no siga creciendo en cualquier punto de la piel, tejida y acechante como el remolino sin Kayak de nuestras llagas, y la sublime baba de la golondrina que fabrica, como de la nada, esas oscuras canicas del escarabajo que en el quirófano siempre sobran, como inmensas esferas armilares.

El oso lleva pegada la gomina del mundo, y en su silueta la curva línea de la foca toda cuartos traseros y el mapa punteado de la vaca, exactamente del otro lado de la madre, husmeada por mastines, la insolitada que echa los perros sobre la celosa boca de la madriguera, y al pianodoble para que entregue la mitad de la canción, y siluetea la cara del poeta separando tensamente a la virgen del niño: vírgula cruzada sobre el tondo.

La vena azul que desciende de la quijada a la frente es el Danubio, y es el Ganges plateado también que hojeando te refleja en el mirabano de las celestes páginas: "Señor, ten piedad de mi hijo..." Pero el plantigrado es pagano y se acaricia la frente; sin necesidad, sin apelación, cae libre por el agujero de cada palabra, y junta como tantas almendras las monedas inflexibles, y dobla el panal envenenado.

Imagino que hasta el último momento parecía increíble que el oso al danzar lavara una miseria. El oso joven, crespudo y vaginal, y la danza madura y cuaresmática, hacen una extraña combinación: el movimiento de su pata jugosa y arañada, breve, pasada por trampa, y la pelambre inmóvil y desaseada. El hocico descansa sobre el cojín como sobre la boca furiosa de un volcán. La madre ha abierto su vientre de bengala, y te ha plantado palmar sobre la playa:

entre los cuerpos que gritan el oleaje tendido tiene un don de lenguas; las olas pueden ser aquellas llamas encendidas sobre las coronillas de los apóstoles, y toda la andrajosa multitud con la que avanzo y retrocedo, ávida de mar la toma mi ojo laico por una congregación de pentecostistas: olas gritando palabras de sal con sus papilas de dulce, gritando históricas con su estrépito, cuerdas, y vocales. Pero el oso es mudo. Tú me entiendes.

LUIS  
CARDOZA  
Y ARAGÓN

## EL SURREALISMO ES ANTERIOR A SU NACIMIENTO Y POSTERIOR A SU MUERTE

El surrealismo a nadie pertenece. Ha sido de todos desde el principio de la humanidad. No hay imagen real del surrealismo. No hay imagen real de nada. Y menos una imagen surreal del surrealismo. Sin embargo, Breton lo distingue con infatigable rigor, lo ilumina y lo acuña en prosa egregia. Lo imaginario, parte de la naturaleza; posibilidad de vencer algunas lindes de la vida inmediata y como degradada de su esplendor. Eros y Orfeo. El arte no borra tales lindes ni se lo propone: es distinto de la vida y de la naturaleza; quisiera exceder la suma transfigurada de ambas.

El surrealismo es anterior a su nacimiento y posterior a su muerte. Se halla en su prehistoria y en su porvenir.

La relación Marx-Freud no ha logrado concertarse. "El verdadero objeto del tormento del surrealismo —sustenta Breton— es la condición humana, más allá de la condición social." Como Iván Karamozov. ¿Hasta qué punto ha podido actuar sobre los acontecimientos? "Hoy, después de tantas vicisitudes, aparece claramente que la 'revuelta' sólo fue radical en palabras", piensa Jorge Guillén.

Nadie duda de la inconformidad política del idealismo de Breton, de su protesta contra la reali-

dad, de su nostalgia de una adánica Edad de oro. Sus palabras son de revuelta integral; no sus actos. Su pasión se disfraza de razón y acierta en el contrabando. Nadie duda, tampoco, de su integridad, "cuya ilusión fundamental era creerse revolucionario en el dominio del espíritu como en el de la acción, confundiendo revuelta y revolución". "Nada pasaba en las estructuras ni se irritaban los poderes públicos. La revuelta perdía toda su agresividad, aun cuando desesperara buscándola y aplicándola con sus obras", dice André Masson. Y agrega: "La ira fue nuestra madre."

Entró al "establishment"; de hecho, nunca había salido. El surrealismo no quiso enfatizar la realidad sino aniquilarla. Son burguesas las raigambres de las desesperaciones idealistas contemporáneas, las dudas, los escepticismos acerca de las capacidades del pensamiento. La revolución de Marx y de Lenin es otra. Lo explica el deprimente dictamen de René Lourau: "Tuvo que luchar menos por ser reconocido que por evitar una integración en la cultura oficial."

Lo más valioso de la libertad de la imaginación fue aprovechado por sensibilidades de muy distinta naturaleza. Hubo, hay, apremio de servirse de las pulsiones del inconsciente, para sustraerse a la



Luis Cardoza y Aragón es una de las figuras tutelares de la poesía y la crítica latinoamericanas modernas. Nacido en Guatemala, Cardoza y Aragón reside en México desde hace muchos años.

\* Fragmento de *André Breton, atisbado sin la mesa parlante* libro de próxima edición producido por el Centro Universitario de Profesores Visitantes y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM

cotidianidad y a la costumbre, para tener acceso a una palabra más compleja, más honda, más libre, más visionaria y reflexiva. Ello no es nuevo; sin embargo, no había alcanzado el relieve de las obras maestras del surrealismo. Fue más allá del "agua es llama mojada." En ellas, lo maravilloso ha sido captado con escritura estricta. Cuando Breton en el *Segundo manifiesto* enumera su estirpe poética sólo reconoce a quienes, como él, hicieron "un dogma de la revuelta absoluta, de la insubmisión total, del sabotaje en regla." Desde luego, una revuelta metafísica. Y retórica, pura y simple. Como su fanático ateísmo espiritualista, como las actitudes hiperrevolucionarias de su irracionalismo. Este inquisidor, este gran poeta, este guillotador, este profesor, golpeó la regla que establecía sobre la cátedra de su escuela y estatuyó una ortodoxia acrisolada. Su asalto a la razón lo conduce a perplejidad primitiva —es su instante más hermoso—, como para treparse al árbol del que bajó el hombre darwiniano y contemplar lo primigenio. Cuando abomina de la "literatura" hace literatura. Arrogantemente razona a fin de conferirle sitio privilegiado a lo irracional.

"Decepcionado de la política, estorbado por ciertos movimientos recientes de la psicología, el

surrealismo, enfrentado a la tremenda ausencia de originalidad revelada, por otra parte, por la etnografía, basculó en el magicismo más banal y completamente estéril, puesto que le había ocurrido la desgracia más trágica: No estar más en relación con el verdadero surreal. Qué hermoso trampolín perdido", escribe Nathalie Tarn.

Que le haya fascinado el tarot, las ciencias ocultas, es otra frase muy controvertida, que lo condujo a "errar en política, de capilla en capilla", afirma Etiemble. Esta puerilidad exhibe aspectos baladíes de la irracionalidad temblorosa de Breton. En tal punto no hay semejanza con Artaud y su bastón de San Patricio, cuyo "déréglement de tous les sens" es de otro orden: Para nada enunciativo; es real y surreal y asume distintas intensidades y formas. Artaud precisa revolucionar el lenguaje. "Que al marxismo (Breton) haya preferido el socialismo de Fourier, me parece aceptable; pero ¿por qué en vez de jugársela con ciertos tarambanos no se hizo taoísta?", se interroga Etiemble. Resumamos la cuestión: Mientras Artaud flameaba, en la mayoría de sus compañeros sólo había fuegos fatuos.

A la postre, el surrealismo fue ¿un residuo irracionalista? De las notas de Theodor Adorno (*Tesis*



contra el ocultismo) citaré unos cuantos diagnósticos inconexos y suficientes en sí mismos: "La regresión al pensamiento mágico bajo el capitalismo tardío asimila dicho pensamiento a las formas típicas de ese capitalismo". "El ocultismo es un movimiento reflejo sobre la subjetivización en todo sentido: Un complemento de la cosificación. Cuando la realidad objetiva aparece ante los mortales tan sorda como nunca, entonces procuran arrancarle el sentido con la ayuda del abracadabra. Indiscriminadamente suponen ese sentido en el mal más a mano, o sea: La razonabilidad de lo real, con el cual ya no concuerdan, suplantado por mesas que saltan y montículos que emiten rayos". "El Ocultismo es la metafísica de los imbéciles. Lo subalterno de los medios es tan poco casual como lo apócrifo, lo necio de lo revelado. Desde los tempranos días el espiritismo, el más allá, no ha comunicado nada más que saludos de la abuelita muerta y la profecía de un viaje en perspectiva". "La fétida magia no es más que la fétida existencia que refleja. De ahí que se acomode tanto a los desapasionados". "Desapasionados", dice Adorno. ¿Los decepcionados a tal extremo que son desapasionados? Pienso en Breton.

En los años de juventud, de mayor zozobra y violencia, los surrealistas se relacionaron con los jóvenes de la revista *Philosophies*, Pierre Morhange, Henri Lefebvre y Georges Politzer, fusilado éste último por los nazis, autor de obras marxistas.

"Somos los que estamos vivos —pensaba hacia 1925, Henri Lefebvre—. Los otros están muertos, y abrimos su testamento. Nuestra convicción hay que proponerla de nuevo: Un estilo. No un estilo literario, no, y algo mejor que un estilo de pensar. Una manera de vivir".

Hasta hoy las obras surrealistas son distantes de lo que el psiquiatra Pierre Janet (1859-1947) llamó escritura automática, uno de sus fundamentos o de sus esperanzas. Breton se dio cuenta de ello y lo discutió, sin sesgos ni argucias, es más de un ensayo. "Escritura de pensamiento, y no pensamiento escrito" (Maurice Blanchot.)

Cuando a una palabra la hospedamos en el infinito de la página en blanco, entran en acción (en la creación "pura", en la invención de realidad), bifurcaciones incesantes que se imponen, relaciones insólitas, extrañas a lo buscado, y concretan hallazgos extraídos en el estupor de nuestra infancia, de nuestros amores, de nuestros infiernos, de nuestras lecturas y experiencias.

"El arte comienza —escribe Pierre Reverdy— donde termina el azar. Sin embargo, todo lo que le aporta el azar lo enriquece. Sin tal aporte, no quedarían sino reglas".

Antonín Artaud, a quien pongo aparte, cuya coherencia e intuición comienzan a conocerse, cuyo caos fatiga, a quien impugnamos admirándolo, pregunta: "¿Qué quedó de la aventura surrealista? Poca cosa, sólo una gran esperanza decepcionada,

pero en el dominio de la literatura misma, tal vez aportaron algo. Esa cólera, esa repulsa ardiente vertidas sobre la cosa escrita constituye una actitud fecunda y que servirá tal vez un día, más tarde. La literatura se encuentra purificada por ello, aproximada a la verdad esencial del cerebro. Pero, eso es todo."

André Breton comprobó, sobradamente, los límites y las relaciones entre revolución política y revolución poética. La revolución poética, en el plano sociopolítico, es sólo un deseo con exiguo poder sobre la realidad. Un estimulante de mezzina eficacia —en relación con el propósito que se anhela—, síntoma de cierta realidad. La revolución poética se cumple en el lenguaje mismo. La ideología no distribuye talento. La poesía aún no es, contra lo que afirma Lautréamont, "verdad práctica". Quiere serlo y suele serlo en su propio terreno. "La poesía no rimará más la acción —proclamó Rimbaud—, estará adelante".

La revista *La Revolución Surrealista* se tituló después *El Surrealismo al Servicio de la Revolución*. ¿Cómo imaginar un surrealismo marxista? ¿Un marxismo surrealista? Aunque ambos compartiesen la misma escatología materialista, la dificultad se exhibió de inmediato. Pero la proposición fue lo más surrealista y memorable del movimiento: también nacía el surrealismo de la Revolución de Lenin triunfante en 1917. La imaginación nunca perderá sus fueros, serán compatibles con otro nombre, en otra época. La realidad es infinita. Entran en escena Fourier y Sade.

El surrealismo, casi inevitablemente, obró a manera de una droga de alcances mundiales. Breton renovó mitos y quizá creó mitos contra la "pálida razón". Esto es suficiente. ¿Cómo olvidaría su entereza, su acusación al régimen de Stalin? Su influencia poseía remotas raíces; algunas las divisó en las exaltaciones del romanticismo alemán. Las impulsó al enriquecer las virtudes del lenguaje, al desmontar estructuras de la poesía y al organizar fiestas de rigor y de imaginación. Lo reflejado en su espejo lo reconoció como la realidad. A lo bueno que escribió lo recorre un estremecimiento inaudito. Es brillante en sus afirmaciones, escepticismos o negaciones. Los enfrentamientos que al leerlo provoca suelen ser valiosos porque parten de él. Fue dogmatizante este fanático de la libertad y de la subversión surrealista.

La intransigencia, el antieclepticismo de Breton, son poderes cardinales, como la mallarmeana ineptitud para todo lo que no fuese lo absoluto. "Buscamos lo absoluto —gimió Novalis— y sólo encontramos cosas." Sus obras son vestigios de su ambición, simulacros de lo codiciado. Después de su sueño, el día despluma sus pájaros; pero el ámbito de sus pájaros y sus plumajes de tormenta resplandecen en nosotros. Vuelve a la superficie con visiones inesperadas, con joyas imprevistas de memoria prenatal. Anhela nombrar con el acento y el pismo primitivo del hombre.

# "ESCRIBIR NOVELAS ES COMO LA LIBERTAD"

UNA ENTREVISTA CON CARLOS FUENTES  
POR MAURICIO CARRERA

... "Si eres novelista, serás creado por la novela..."

C.F.

*Encuentro a Carlos Fuentes sumamente agotado, con una sonrisa que apenas puede sostener, a la salida del hotel donde se hospeda. Celebro que me haya reconocido, que me recuerde, pero el encontrármelo cuando sale me hace pensar que ha olvidado la cita y el motivo de mi presencia esa tarde. Sin embargo tan sólo se despide de Fernando Benítez, su acompañante, preocupándose porque éste pueda encontrar algún medio de transporte, y luego, cuando quedamos solos, me pregunta si está todo listo para la entrevista.*

*"¿Quieres que lea antes las preguntas que he preparado?" le pregunto.*

*"No; se pierde espontaneidad", me contesta... Levanto la pañusa. La cinta corre, planteo la primera pregunta y la entrevista comienza...:*

*— Señor Fuentes, ¿cuál es su posición como intelectual en la vida política de su país?*

*— Mire, yo creo que cualquier hombre o mujer somos políticos. No podemos dejar de participar, de una manera u otra, en la vida política. Claro, algunos más de cerca, algunos más de lejos, pasivamente, activamente, mirando, haciendo, etc. A mí me interesa participar en la vida política de mi país como siempre lo he hecho: como escritor. Sólo excepcionalmente he participado en la vida política como funcionario; en mi vida reciente sólo una vez y dos años ¿verdad? A mí me interesa escribir, darle voz a esas realidades que solamente pueden ser captadas por un individuo, por un escritor, en este caso "yo". Sin embargo, esta situación supone al mismo tiempo una correlación colectiva porque "yo", Fuentes, estoy escribiendo en un lenguaje que es de todos nosotros, de todos los mexicanos e incluso de toda el área de la lengua española. Desde esta forma, creo que sí hay una presencia política inmediata del escritor, desde el momento en el que la literatura no se puede hacer sin el individuo que la escribe, pero que tampoco se puede hacer sin la expresión colectiva que llamamos lenguaje y que es una expresión social, de todos.*

*— Señor Fuentes, usted junto con un grupo de destacados intelectuales brindaron un apoyo bastante notorio al régimen del presidente Luis Echeverría... ¿a qué se debió ese apoyo, y cómo ve usted la situación actual por la que atraviesa México durante el mandato del presidente López Portillo y la proyección de nuestro país en base a la importancia de sus reservas petrolíferas?*

*— Vamos por partes. En primer lugar, hubo una coincidencia de muchos de nosotros con las ideas y los proyectos del presidente Echeverría. No fue tanto una cosa personalista sino una real coincidencia de metas después de la crisis del 68 y después de los años del auge del desarrollismo. Creo que el presidente Echeverría salvó la situación po-*

lítica del país, una situación que, de haber sido dejada a la pura inercia, nos hubiera conducido a una dictadura tipo Brasil o Argentina, por lo menos. El luchó contra eso y tuvo aciertos, tuvo defectos, pero creo que fundamentalmente salvó al país de ese género de represión que es la pendiente más fácil a seguir para un gobierno latinoamericano. Y creo que gracias al hecho de que el presidente Echeverría salvó la situación política heredada del 68, el presidente López Portillo ha podido enfrentarse a una nueva situación de Reforma Política, en primer lugar, y a una situación económica de posible bonanza. Esta nueva situación está preñada de peligros, naturalmente. El presidente ha dicho que ésta es la primera vez que somos financieramente independientes en nuestra historia, y ese es un hecho de enorme magnitud para un país que ha sido invadido y mutilado porque no podía pagar sus deudas. ... Es un hecho enorme, pero crea una responsabilidad gigantesca para todos los mexicanos y para el Estado mexicano. Mire usted: la historia de México desde Juárez ha sido la historia de la lucha por la creación del Estado Nacional. Inglaterra y Francia constituyen Estados Nacionales consolidados desde hace mucho tiempo. Los Estados Unidos y Rusia son algo más que Estados Nacionales; como lo previó Tocqueville, son Estados continentales que crean un universo y una dimensión nueva que aún no sabemos definir muy bien. Nosotros aún luchamos por lo que luchaba la Francia del siglo XVIII, por ser un Estado Nacional, y hasta ahora, por primera vez, tenemos los medios para hacerlo, para consolidar ese Estado Nacional. La responsabilidad del Estado, entonces, es enorme, porque si teniendo los medios para consolidarse como tal, como un ESTADO, y no lo hace, si el Estado Nacional fracasa en su gestión de la cosa pública, la iniciativa privada tendrá todo el derecho de decir: "Ustedes no saben manejar las cosas y yo sí..." (Y no me refiero a este presidente ni al que lo sigue, sino me refiero al Estado Nacional).

Es la última oportunidad del Estado y es una responsabilidad enorme, porque si el Estado Nacional fracasa con estos recursos, habrán fracasado Benito Juárez, Carranza y Cárdenas. Se habrá enterrado la mitad de nuestra historia por falta de inteligencia, por desidia o por falta de decisión. Ahora que creo yo que en el Estado Nacional no se puede defender sin la Democracia; la Democracia económica y política es nuestra mejor defensa. Los ingresos por la venta del petróleo no pueden servir ni para subsidiar la pobreza ni para aumentar la desigualdad social en México o para promover los intereses de la clase empresarial. Tiene que haber una intervención real del Estado para procurar (y ya ha pasado bastante tiempo, no es un personalismo) lo que podríamos llamar una política "cardenista" de equilibrio, de crecimiento equilibrado de los sectores, de impuesto sobre los capitales y de sometimiento de la voraz empresa priva-



da mexicana a los intereses de la nación. Si no se hace, eventualmente esta empresa mexicana habrá tomado al Estado mexicano y lo habrá puesto al servicio de los Estados Unidos.

—¿Y cuál es su posición ante esta situación, como el escritor e intelectual que es usted?

—Yo estoy empeñado en darle realidad verbal a una serie de verdades mudas que veo en mi país. Lo he hecho desde mi primer libro, *Los días enmascarados*, desde *La región más transparente*, y no he terminado. Ahora tengo 50 años y espero tener unos 25 años más para terminar mi mural, mi cuadro mi "comedia mexicana", si usted quiere. Tengo aún muchas cosas que decir y que hacer, así lo siento, y muchos libros que publicar. Y creo que a Balzac, Flaubert o a Dostoievsky nadie les pidió más de lo que hicieron (y no me comparo con ellos: yo soy un pinche tameme a su lado; no, no se trata de eso). Se trata de que a mi nivel y en mi país y en mi tiempo yo quiero publicar mis libros, escribir y reflejar una realidad en parte, y en parte también crearla, porque creo que un novelista también crea una realidad, así sea una realidad verbal, y no sólo refleja la realidad sino que le añade algo...

—¿Por un sentimiento de carencia?

—Sí, por un sentimiento de carencia en el mundo. Porque sabemos que el mundo está inacabado. El mundo acabado es el mundo totalitario, es el mundo de Kafka: la Ley dice "el mundo se terminó", y la Ley dice cómo es el mundo. El escritor dice "no, el mundo no está terminado, los hom-

bres no están terminados, los niños y las mujeres no están acabados todavía; el mundo encierra un misterio, el mundo encierra todavía una creación, y yo voy a contribuir a otorgar algo que le falta al mundo..."

—¿En *Aura* o en *Cumpleaños* se halla ausente esa su preocupación por lo social, por darle realidad a esas verdades o realidades mudas de las que usted habla?

—No; yo creo que lo social son los sueños también. Yo creo que la cultura es lo que la gente sueña, sus pesadillas, lo que teme. Entonces una novela como *Aura* encarna estos temores, esos sueños, es una novela sobre la vida de la muerte y éste es un país donde la muerte está viva ¿verdad? *Artemio Cruz*, que escribí al mismo tiempo, es una novela sobre la muerte de la vida. Artemio Cruz está muerto y no lo sabe. *Aura* es una novela sobre los fantasmas y éstos son los que nos dicen que la muerte está viva y los que nos acompañan en la vida de la muerte... Y esta es una realidad social, cultural, psicológica.

—Señor Fuentes, ¿por qué escribe?

—Precisamente por ese sentimiento de carencia del que hemos venido hablando y por motivos muy complejos. Por el hecho de que crecí en los Estados Unidos y por el hecho de que para mí México se presentó desde un principio como un enigma conflictivo, de que tardé en descubrir la identidad de mi nación y porque me tardé en descubrir la necesidad de escribir en español (porque yo fui criado en la lengua inglesa)... Acabé escribiendo en español porque pasé por Chile y porque soy mexicano y por muchas otras cosas...

—Bueno, ¿y por qué no escribe en inglés?

—Porque a la lengua inglesa no le hacen falta escritores; tienen muchos y muy buenos. Y a la lengua española sí le hacen falta escritores. Ha habido una muerte de la lengua española durante muchos siglos. En la lengua española hay mucho que hacer; constituye un desafío maravilloso escribir en español. Escribir en inglés no tiene chiste. Es una lengua con una tradición vasta, riquísima e ininterrumpida hasta nuestros días. No deja de haber una gran literatura en lengua inglesa desde la edad media. Pero la lengua española tiene unos baches absolutamente colosales. Después de Cervantes, ¿qué grandes novelas hay hasta *La Regenta* de Clarín o hasta Pérez Galdós? Hay un desierto de siglo y medio en el que no se escribe nada interesante. Es una lengua de la desposesión. Los propios españoles sienten después del fascismo que no son dueños de su lengua, que tienen que recrearla... Nosotros lo sabemos porque somos pueblos conquistados a los que se les impuso una lengua; de manera que es una lengua muy conflictiva, muy llena de desafíos, de vacíos, de lagunas, y a mí me procura una emoción muy grande escribir en español, una emoción que no tendría si escribiera en inglés. Yo escribo mucho en inglés

reportajes, periodismo, ensayos; pero para mí es casi una cosa burocrática el hacerlo. No hay un sentido de desafío. Mire usted: usted sabe que su lengua es una lengua cuando piensa cuál es la lengua en la que sueña, en la que hace el amor y en la que insulta...; y yo sólo sé insultar, sólo sé hacer el amor y sólo sé soñar en español...

—¿Y considera que actualmente hay una base o alguna tradición para que la lengua española resurja?

—Cómo no. Es evidente que hay un esfuerzo extraordinario a partir del siglo XIX. En la novela hablábamos de Leopoldo Alas, *Clarín*, y de Benito Pérez Galdós. Pero luego está el sentimiento de derrota española del 98. Este sentimiento fue muy importante para resucitar la necesidad de un lenguaje enojado, crítico, que es el de la generación del 98. Enseguida el de Valle-Inclán, el de Unamuno, el de Machado. Y hay también la gran influencia latinoamericana que se manifiesta por primera vez en esta especie de "regreso de las tres carabelas" de Rubén Darío a España... La influencia de Rubén Darío, de César Vallejo y de Pablo Neruda sobre la gran generación española de los años 20 y 30: Federico García Lorca, Cernuda, Prados, Alberti, etc. Todo esto son muestras de la necesidad de recrear la lengua ¡y es tan evidente en la poesía de Neruda!: es todo un esfuerzo el que hace por abarcar la totalidad de la lengua... Yo creo que los novelistas no podríamos existir sin los poetas que nos precedieron. En cierto modo es la novela hispanoamericana la que ha revitalizado más en los últimos años la lengua española, pero creo que detrás de cada novelista hispanoamericano hay toda una pléyade de poetas, del pasado y del presente. Creo yo que, así como en la lengua inglesa a partir del siglo XVIII la novela es un factor ininterrumpido de creación, entre nosotros, a partir de Rubén Darío y a ambos lados del Atlántico, hay toda una tradición ininterrumpida de la creación lírica, de la creación poética, que nos permitió a todos nosotros escribir novelas.

—¿Y considera que usted, su obra, ha contribuido a la revitalización del actual idioma español?

—Eso que lo digan mis críticos, yo no tengo la menor idea. Yo creo que formo parte de toda una corriente, de todo un movimiento muy grande en el que se incluye a Gabriel García Márquez, a Vargas Llosa, a Carpentier, a Julio Cortázar... En la novela son gentes que han agarrado al toro de la prosa novelística por los cuernos y la han transformado considerablemente. Si usted lee una novela de José María Pereda o una novela de Rafael Delgado y luego lee las novelas actuales, de inmediato puede ver la diferencia cualitativa que hay tan grande. Es decir: para aquellos autores no hay un conflicto con la lengua; para nosotros sí existe ese conflicto y esa es la diferencia.

—¿Y esa diferencia es lo que caracteriza al llamado "boom" latinoamericano?

—Bueno, como usted sabe, el "boom" es una cosa inventada un poco por libreros y editores porque les convenía; pero el "boom" latinoamericano empezó con Bernal Díaz del Castillo y con Sor Juana Inés de la Cruz. Siempre pertenecemos a una tradición, siempre ha habido escritores: no se empezó a escribir en 1960. Entonces, lo que hay en mi generación sí es una decisión de renovar la novela, de darle la mayor fuerza posible, de potenciar al máximo la novela a través de una renovación del lenguaje y de la temática: una renovación profunda del género y de su capacidad para decir cosas.

—¿Es esta su consideración en torno a la novela?

—Sí; yo creo que la novela es una salida al mundo para decir "no entendemos al mundo". Se empiezan a escribir novelas en el momento en que Don Quijote sale y dice "no entiendo al mundo, y leí una cosa y el mundo no es así"... Cuando no se tienen preguntas sobre el mundo, cuando se cree que se sabe lo que es el mundo, no se escriben novelas. De manera que la novela es siempre una inserción en la historia, es una salida hacia el mundo que no es de nosotros, para decir: "Ahí está el mundo y no lo entiendo, quisiera entenderlo y escribo una novela, estoy en la historia pero al mismo tiempo no soy esclavo de la historia porque le añado algo, porque la transformo y porque soy capaz de lanzar una mirada crítica sobre la historia..." Y esto es escribir novelas para mí.

—Decía usted que escribía por un sentimiento de carencia, ¿sus novelas han llenado o satisfecho ese sentimiento de carencia?

—No, no; mire usted: escribir novelas es como la libertad, es algo que no se conquista nunca. La lucha por la libertad es la libertad, y la libertad es la lucha por la libertad. En la medida en que estamos por la libertad somos libres; cuando creemos que ya tenemos la libertad, en ese momento dejamos de ser libres y hay que empezar otra vez. Esa es la concepción trágica del hombre, su existencia misma. Y si el mundo estuviera completo no se escribirían novelas ni se pintarían cuadros ni se compondrían sonatas. ¿Para qué, si el mundo está completo, perfecto y listo? Pero, repito, esto es lo que dice una mentalidad totalitaria: "el mundo está hecho, no hay nada que añadirle", y un artista siempre dice "el mundo está incompleto, hay que añadir algo".

—Sin embargo, se asegura que la novela como tal tiende a desaparecer. ¿Qué hay de cierto en eso? ¿En qué estado se encuentra actualmente la novela en el mundo?

—En un estado de bonanza maravilloso... Esa es una teoría vieja y en México las cosas llegan siempre, como sabemos, con diez años de retraso. En la teoría de Marshall Mac Luhan, que la expresó a principios de los sesentas y que ha sido desmentida totalmente por el hecho de que cada día se escriben más novelas y hay más lectores de no-



velas. Simplemente en los Estados Unidos habría que ver los tirajes de las últimas novelas de Styron, de Mailer, de James Baldwin, de Kurt Vonnegut, de Heller, tirajes que son gigantescos: de 200, 300 o 500 mil ejemplares... Mire usted, ha pasado una cosa y esto lo vio muy bien mi editor francés, Claude Gallimard, que dijo: "yo tengo la impresión de que la gente se ha saturado de la novedad de la imagen, sobre todo de la imagen televisiva, y saben muy bien lo que puede dar la televisión y hasta donde puede darlo, y no puede dar más. Y en consecuencia las gentes, que no son tontas, dicen que hay otra parte de nuestra vida, de nuestra alma y de nuestra existencia que sólo puede ser llenada por la lectura"... Entonces Gallimard, en Francia, nos dio una colección absolutamente excéntrica que se llama "Lo imaginario", en donde aparecen textos inéditos en Francia durante mucho tiempo y que no se conseguían, textos muy difíciles, textos de imaginación. Por ejemplo, el *Pedro Páramo* de Rulfo ha salido en francés nuevamente después de 20 años de no estar circulando en Francia. ... El *Absalon, Absalon* de Faulkner, textos de Pierre de Mandiargues y de Cocteau, han salido con tirajes de cien mil ejemplares. Y ¡oh, sorpresa! ¿verdad? la gente quería leer cosas de la imaginación, quería leer narrativa... De manera que no hay ninguna novela muerta y yo lo que veo es que se están escribiendo grandes novelas. Para referirme únicamente a 1979, yo le menciono de salida 5 obras maestras de la novela, que son: *Si una noche de invierno*, de Italo Calvino; *El escritor fantasma*, de Roth, la novela de William Styron,

*Sophie*; la novela de Milan Kundera, *El libro de la risa y el olvido* y la novela del gran William Golding que ha regresado con *La obscuridad visible*, una novela espléndida. De manera que no veo ninguna crisis de la novela. Al contrario, veo un resurgimiento de la capacidad narrativa e imaginativa del hombre, suplida por los novelistas...

—Mencionaba usted que "las cosas en México llegan siempre con diez años de retraso" ¿en México todavía no se da este resurgimiento de la novela?

—Bueno yo creo que ha habido un pequeño inter-regno literario en México. Creo que estamos llegando a las consecuencias finales de lo que se dio por llamar la novela de "la onda", la novela de José Agustín y de Gustavo Sainz, sobre todo, y empieza a haber algo nuevo. Yo creo que lo que se conquistó para siempre en México durante los años cincuenta fue el derecho a la pluralidad expresiva en la narrativa mexicana. La ruptura de las novelas de género, de las escuelas, la afirmación de la individualidad, la libertad para expresarse de una manera tradicional, etc., todo eso... Y entonces esto es lo que siento que está resurgiendo. Creo que estamos pasando por una época de resurgimiento de la lírica, de la poesía, y hay excelentes poetas jóvenes en México. Y enseguida comienzo a leer novelas que me interesan mucho y comienzo a encontrar narradores de mucho interés: María Luisa Puga, Emiliano González, Carrión... De manera que creo que hay una línea ininterrumpida. Estas cosas tardan en madurar, no se dan por decreto ni por buena voluntad nada más, sino que hay un proceso de ir yendo hacia adelante, de maduración de enseñanza, de parricidios, de matricidios... pero no veo que haya una interrupción del flujo creativo hacia adelante de la literatura mexicana. Eso para nada...

—Creo que con eso redondeamos la entrevista. ¿o no? —me indica Carlos Fuentes luego, como dándola por terminada.

—¿No tiene algo más que agregar? —le pregunto, aunque sé que hemos consumido más del tiempo que me concediera para entrevistarle —una hora— Por lo tanto, adivino su respuesta:

—No...

Regreso la cinta. La meto en su caja y nos levantamos. Al llegar a la puerta para disponernos a salir, Carlos Fuentes descubre un papelito en la alfombra y lo levanta. Lee en voz alta lo que aparece en el papel, un nombre, y lo repite antes de meditar:... "parece el nombre de un personaje de Agatha Christie". Por una rápida asociación de ideas pienso en *Hercule Poirot*, cuando añade:... "este hombre se fue sin pagar y lo mataron".

—...Y su cuerpo está escondido en el clóset —aventuro a decir, siguiéndole el juego; pero él es el escritor y me gana:

—O en el refrigerador... —y señala el refrigerador que se encuentra en la suite en donde nos hallamos. Sonríe y me invita a salir.

## ERNEST FEDER

# EL HAMBRE

Aunque es demasiado audaz intentar predecir el futuro, me gustaría ver a través de la bola de cristal e intentar sacar a la luz si dentro de los próximos veinte o treinta años será posible hacer desaparecer, o por lo menos reducir, el hambre de los países subdesarrollados —esa hambre que es una de las grandes calamidades que azotan al mundo capitalista. O si, por el contrario, se abatirá con más fuerza todavía sobre la próxima generación, como parece lo más probable.

Pero antes de ver a través de la bola de cristal, debo aclarar algunos puntos generales.

Hoy, el hambre, al igual que la desnutrición, está vinculada sobre todo con el sistema capitalista.

Por todos conceptos, los países socialistas proporcionan a sus pobladores suficientes alimentos, lo que nos lleva a una deducción fundamental: la de que el camino para resolver el problema de los alimentos nos es bien conocido y puede ser imitado en cualquier parte del mundo.

El hambre se concentra en los países subdesarrollados que forman parte de la órbita capitalista, por lo que la respuesta a nuestra pregunta inicial debe radicar en la forma en que el sistema capitalista funciona y en la manera en que ha de cambiar en un futuro previsible.

Existe la tendencia entre determinados sectores, incluyendo las llamadas agencias de asistencia al desarrollo, de confundir el hambre con las catástrofes naturales. Sin duda, las sequías y las inun-

daciones pueden hacer estragos de la situación alimentaria de algunas comunidades o incluso de regiones más grandes, pero se trata de situaciones temporales. Si la situación climática retorna a la normalidad, el hambre persistirá: se trata de una condición endémica de nuestra parte del mundo, y no de crisis de alimentos. O bien, si es que se hace necesario utilizar la palabra crisis, entonces resulta que la "crisis" de alimentos es permanente, lo cual en tanto más perverso cuanto que el sistema capitalista ha demostrado ser muy eficiente en la producción, el mercadeo y el transporte. Si falta comida en una comunidad o región, no debe haber ningún problema técnico hoy en día para proporcionarle alimentos desde alguna otra localidad. Para decirlo de una buena vez, hoy hay hambre en medio de la abundancia.

Evidentemente, el hambre es función de la pobreza. Y la pobreza es función del empleo. Donde hay desempleo o empleo con salarios de hambre —fenómenos característicos ambos de nuestra parte del mundo— ahí está el hambre. Así que cuando hablamos de ésta, necesariamente nos vemos obligados a hablar de empleo y pobreza. Son parte de un todo; forman un "paquete".

Encontramos hambre en las ciudades y —lo que es más absurdo— en el campo.

Finalmente, el hambre se ha extendido por el tercer mundo a gran velocidad.

Lo notable acerca del síndrome desempleo-pobreza-hambre es que todos estamos conscientes de su existencia —aunque (y esto es muy importante) no necesariamente como de un paquete. En unos momentos ampliaré este concepto. Incluso en los círculos financieros e industriales más altos de los países desarrollados y subdesarrollados se discute con toda amplitud el desempleo del tercer mundo, así como su pobreza y su hambre, y a este aspecto quiero centrar mi atención antes de intentar explicar los procesos que actúan para intensificar esta calamidad de la época actual. La pregunta fundamental es: ¿Cómo se enfrenta el sistema capitalista a estos problemas y cómo desea resolverlos?

Desde luego, el sistema capitalista no es del todo monolítico. No a todos los capitalistas los medimos con el mismo rasero. Hay aquellos —por ejemplo algunos poderosos banqueros y financieros norteamericanos, europeos o japoneses— que más bien quisieran no tocar la delicada cuestión de los pobres. Son los dinosaurios, los "momios" (para usar la expresión chilena en el sistema). Son de la opinión de que la mejor actitud hacia los pobres es dejarlos a su propio destino. Y no hay que tomarlos a la ligera. La historia está llena de ejemplos en los que los defensores más extremos de un sistema social son los que están en primera fila, y, cuanto mayor es el peligro de colapso del sistema, cuanto más intensos los ataques contra el sistema, mayores y más extremadas son los argumen-



tos y las medidas que adoptan para su defensa.

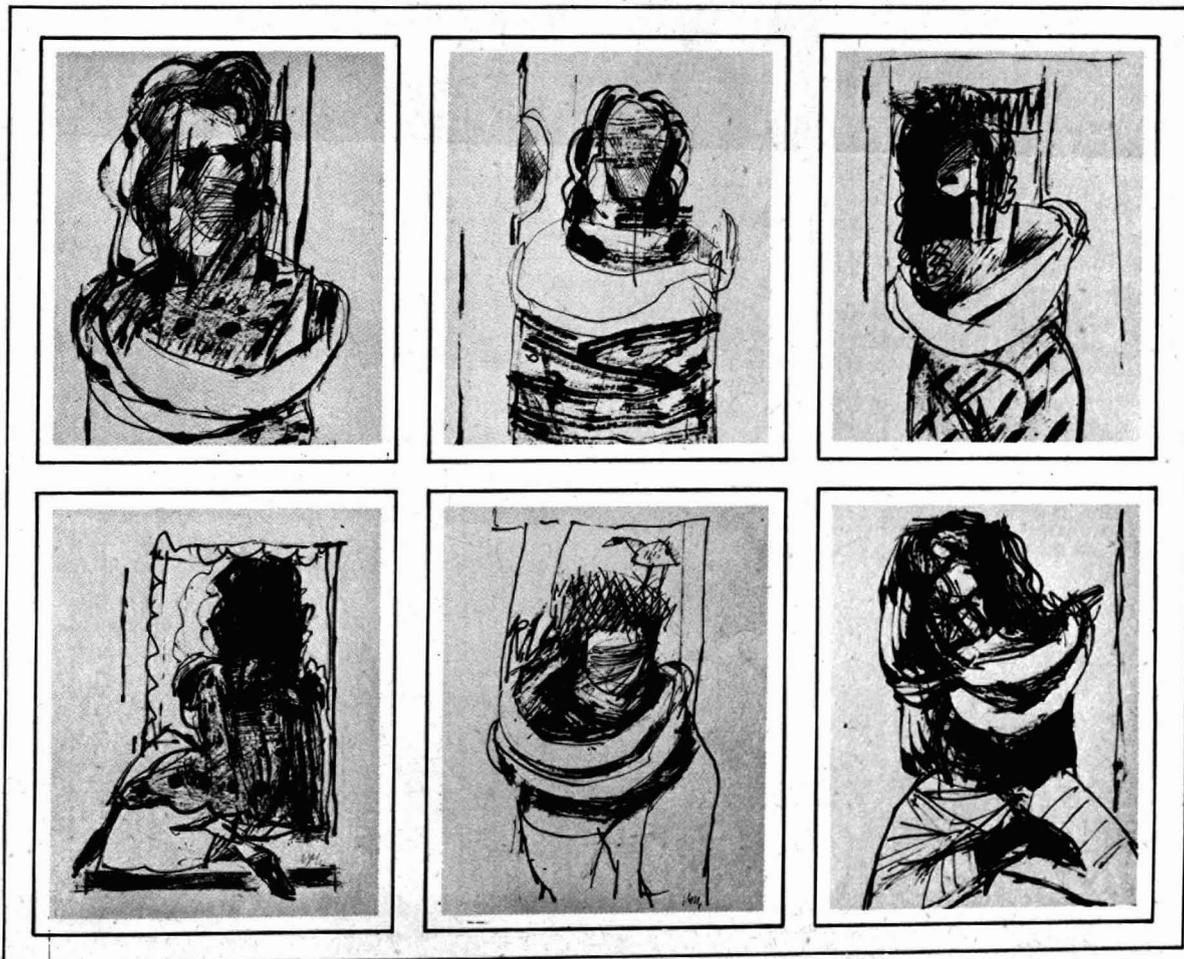
Después están — así se ven por lo menos desde fuera— los capitalistas de mente abierta, los elementos más progresistas que, a menudo utilizando un lenguaje marxista o paramarxista, ven en el propio síndrome de la pobreza un peligro político para la seguridad del sistema. Aunque no estén interesados en términos humanitarios en el desempleo, la pobreza y el hambre, quieren neutralizar sus efectos. Si están interesados en el peligro que se cierne sobre la seguridad del sistema, porque les interesa sobremedida la seguridad de sus ganancias. Fundamentalmente, el último grupo no difiere en realidad del primero salvo en el estilo.

Ya que el primer grupo de capitalistas no habla por lo común de los pobres, de inmediato podemos volver nuestra atención a los progresistas. Hoy en día hay una considerable literatura del "establishment" que busca las medidas a tomarse para "asistir" a los pobres. Gran parte de esta literatura proviene, ¡y qué notable!, del Banco Mundial, hoy por hoy la agencia de asistencia del desarrollo dominante, primera voz cantante del capital monopólico, cuyos bien sustentados préstamos para proyectos y sus estrategias de desarrollo, han sido desde siempre instrumentos para reforzar el sistema capitalista en todo el mundo y sus empresas transnacionales, y que ha contribuido desde entonces inconmensurablemente al desempleo y la pobreza. Las ideas del Banco Mundial han calado hondo y han tenido amplia resonancia entre las

demás agencias de desarrollo y por todas partes, y sus efectos se han sentido directamente en los países subdesarrollados. Podemos sin duda considerar al Banco Mundial como el representante principal del "capitalismo progresista".

El interés del Banco por los pobres tuvo su principio en aquella época que gira alrededor de 1973, cuando se hizo claro incluso para el personal del Banco que, a pesar de un período de crecimiento económico importante durante la década de los sesenta en todo el mundo capitalista, resultado de inmensas inversiones en el extranjero, la pobreza rural y urbana y el desempleo habían crecido dramáticamente. El Banco propuso entonces "asistir" a los pobres del tercer mundo, lo que realmente es una extraña terminología. Refleja el hecho de que el Banco no desea acabar con la pobreza, sino solamente aliviar la situación de los pobres en una medida limitada pero enteramente indefinida. A este respecto, su propuesta recuerda una de aquellas benevolentes actividades de las ricas ancianas de la Gran Bretaña de mediados del siglo XIX, que trataban de asistir a sus pobres tejiendo calcetas y ropa interior para ellos.

La actitud del Banco Mundial es comprensible. Las inversiones que realizan las corporaciones transnacionales de los países industriales o sus instituciones públicas de los países subdesarrollados eran manejadas en gran medida, y todavía lo son, con el propósito de aprovechar la mano de obra barata disponible en estos últimos. Tal es una de



las características de la Nueva División Internacional del Trabajo, o sea la reubicación de la industria, la banca, la agricultura y la minería desde los países ricos hacia los países pobres. Los rasgos principales de este nuevo fenómeno del sistema son, de acuerdo con un excelente estudio que pronto será publicado por Siglo XXI:\*

- a) La explotación de una fuerza de trabajo barata prácticamente inagotable
- b) La fragmentación de los procesos productivos
- c) el desarrollo de transporte y comunicaciones baratos
- d) una elevada tecnología y movilidad geográfica, a lo que añadiríamos, en relación con la agricultura, la explotación de reservas de recursos naturales todavía prácticamente inagotables.

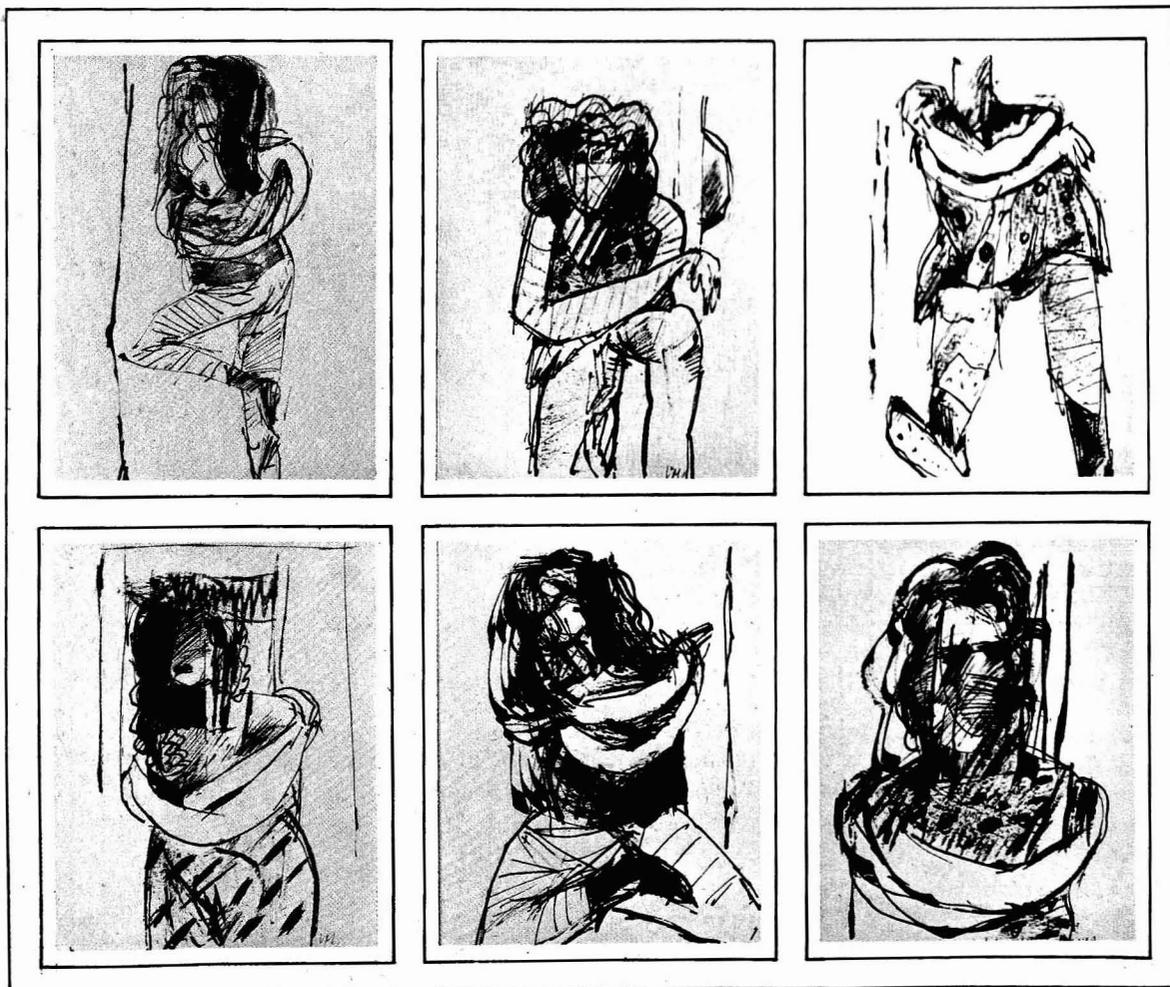
Estos elementos han contribuido, contribuirán y seguirán contribuyendo en el futuro previsible a asegurar plusganancias a las empresas extrafronterizas, esto es, ganancias que capaciten a los inversionistas a recuperar su capital invertido en uno, dos o tres años. Así que es comprensible la estrategia del Banco Mundial para "asistir" a los pobres sin acabar con la pobreza, pues la pobreza y el desempleo son una fuente de plusganancias. De estas

sencillas observaciones se hace evidente que la ayuda que el sistema capitalista está dispuesto a conceder a los pobres se mantendrá dentro de márgenes restringidos.

La asistencia puede darse de diversas maneras; por ejemplo, a través de un seguro contra el desempleo o proporcionando bienes gratuitos, tales como alimentos o ropa. En los países industriales existen hoy ciertas formas de ayuda a los pobres y desempleados, en términos de compensaciones a los desempleados y ciertos programas de distribución de alimentos. Todos estos beneficios son conquistas de las organizaciones laborales. Hasta ahora, han ayudado a aliviar los efectos del desempleo que, conservadoramente, se estima hoy en los 20 millones de trabajadores para los países de la OCDE.\* Puede predecirse fácilmente que los beneficios se reducirán si continúa la crisis económica actual.

\*1. V. Froebel, J. Heinrichs y O. Kreye, *The New International Division of Labour*, Cambridge University Press (Inglaterra), 1979.

\* Para una contribución interesante sobre el problema del desempleo en los países industrializados, vease Juergen Heinrichs, *Entwicklung der Arbeitslosigkeit und Arbeitsmarktpolitik in den Industrielaendern*, in *Starnberger Studien 4, Strukturveränderungen in der Kapitalistischen Weltwirtschaft*, Suhrkamp, 1980.





Pero ¿es todo esto factible para el tercer mundo? Hice un simple cálculo con miras a que si los 770 millones de pobres del tercer mundo (una de las muchas estimaciones del Banco Mundial) fueran a recibir tan sólo medio dólar (11.30 pesos) per capita diarios —digamos en términos de una ración de arroz o de maíz—, este plan, que representa una forma de redistribución del ingreso pagada principalmente por los ricos, requeriría anualmente alrededor de 140 000 millones de dólares, lo que parece una cantidad de dinero que causa vértigo. Hoy el tercer mundo no puede proporcionarla y los países industriales no querrán financiarla. Se trata de un gasto desde luego inaceptable para el sistema capitalista, ya que no tendría un *quid-pro-quo* directo. El sistema siempre busca algo en pago de sus inversiones, y el sistema razona textualmente que “asistir a los pobres” es “invertir en los pobres”.

La cifra no es tan escandalosa si la comparamos, por ejemplo, con los gastos anuales en armamentos o con los fabulosos subsidios que el sistema capitalista derrama sobre los ricos del mundo. Pero, dejando de lado nuestros cálculos, los regalos a los pobres nunca alcanzarán más que proporciones marginales en el mejor de los casos. En Sri Lanka, un programa limitado de distribución gratuita de arroz fue motivo de violentas objeciones por parte del Banco Mundial y del Fondo Monetario Internacional, año tras año, sobre la base de que era “minar a los pobres” y de que atacaba las finanzas públicas. Finalmente, fue suprimido.

Dejando de lado el concepto capitalista de si se debe iniciar o no un plan de distribución gratuita de bienes, debe preverse que un programa así tendría un efecto desmoralizador sobre los receptores y sobre la sociedad como un todo, particularmente en aquellas economías donde las perspectivas de un empleo mayor son sombrías —quizá aún más desmoralizador que la propia pobreza, que ya lo es mucho de por sí.

No: los capitalistas progresistas sostienen un punto de vista mucho más modesto con respecto a la redistribución, sea del ingreso o de la riqueza. En realidad, el Banco Mundial ha formulado recientemente sus propósitos sobre la redistribución y, en consecuencia, ha ajustado su estrategia de desarrollo frente al tercer mundo.<sup>1</sup> Es enteramente un programa mezquino y presumo que representa el pensamiento de este grupo de capitalistas.

La propuesta del Banco Mundial consiste en transferir una porción muy pequeña del incremento del ingreso nacional (y no del ingreso nacional como tal) a los pobres por un período limitado. La porción debe ser muy pequeña porque, de otro modo, y eso es lo que dice el mismo Banco, a los ricos no les gustaría.

La proposición tiene muchos defectos de base. No puede haber una redistribución del ingreso de efecto duradero sin una redistribución de la riqueza —por ejemplo, una verdadera reforma agraria—, punto sobre el cual volveré en unos instantes. En segundo lugar, la proposición está vinculada con un incremento del ingreso nacional. Si no hay crecimiento, nada habrá que redistribuir —precisamente en un momento en el que los pobres necesitan ayuda con toda urgencia, esto es, en un momento de depresión o de estancamiento con inflación. En tercer lugar, es difícil imaginar que bajo las presentes condiciones pueda llevarse a cabo una redistribución, ya que no existen hasta ahora en el tercer mundo mecanismos efectivos de redistribución tanto de la riqueza como del ingreso. De ahí que toda la idea carezca de factibilidad o que, cuando se hace el intento de instrumentarla, actúe en favor de los ricos. En cuarto lugar, ningún proyecto de redistribución del ingreso tan ultra-moderado será efectivo en períodos de inflación —fenómeno permanente del sistema capitalista hoy en día. La inflación siempre actúa en favor de los ricos y habrá de compensar —y mucho más que eso— cualquier proyecto que beneficie a los pobres. En quinto lugar, el Banco Mundial no pide ningún sacrificio tangible a los ricos, sea el que fuere.

1. H. Chenery et al., *Redistribution with Growth*, 1974. Para una crítica más detallada del concepto del Banco Mundial sobre la redistribución véase E. Feder, *Monopoly Capital and Rural Employment in the Third World*, ponencia presentada en el 60. Congreso Mundial de Economistas, México, agosto de 1980.

LUIS GUILLERMO PIAZZA

# EN EL PRINCIPIO...

El hotel Altavista en San Miguel tiene una especie de torres que a pesar de la hiedra y el moho y la pátina del tiempo misericordioso no terminan de reconciliarse con el resto de la arquitectura del albergue pero tratan de competir con las torres de la iglesia más cercana —la de la cúpula inspirada en Les Invalides de París, no la del albañil de iniciativa privada que tuvo por modelo una postal del Duomo de Milán. Desde que el mundo es mundo los hombres se han propuesto empresas elementales como seducir monjas, redimir prostitutas, dejarse barbas o bigotes en señal de ideología y elevar campanarios sin campanas. ("No le veo la relación", diría inmediatamente Scherezada: por cierto es ella una de las dos razones por la que estoy aquí y, un poco menos intranquilo aunque bastante propenso al remordimiento, me dejo llevar por estas imágenes caóticas a la manera en que un niño se masturba después de un regaño.)

Las torres del hotel, falos patéticos como casi todo lo que uno ve por ahí, hongos, cabeceras de cama, palos de béisbol, son el orgullo del hotelero: el señor Lindosio Rabinez, próspero revolucionario de fuertes bigotes negros encerados y una gorguesca barba apenas entrecana a la que todas las noches recoge amorosamente en una bolsa de plástico por encima de la sábana y la frazada, como dicen que hacía don Venustiano Carranza. Lindosio,

Lindosio el implacable, célebre desde que siendo Presidente Municipal, desplegó aquella feroz campaña para acabar con todos los de pelo largo —por maricones—, en lo que quedaron involucrados sorpresivamente los sabios asistentes a un congreso internacional de antropología, algo muy comentado tanto en *The New York Times* como en *El Clarín* de San Miguel.

En lo más alto de las torres hay extrañas habitaciones como ésta que ahora ocupo: cuarto redondo de insoportable simetría, desde el centro exacto de la bóveda gótica cuelga el enorme candelabro de gruesas velas que cuando se encienden dejan caer sus goterones sobre la ampulosa cama redonda ("obscenos mocos uterinos" "charcos de semen congelado", dicit Scherezada, que como buena sulamita no sólo huele estupendamente a sexo sino que huele sexo en todo lo que ve o toca; mujer de cuya ausencia afortunadamente aprovecho esta vez para procurarme visiones distintas). El candelabro, con sus consecuencias, puede bajarse a voluntad hasta casi incorporarlo al lecho como un ritual de misa negra, burlando el juego natural de los resplandores y las sombras, exacerbando el calor de nuestros cuerpos y su morbo, que del mío no hablo. Así sucedió muchas veces y ahora parece mentira o un recurso literario, solo como estoy y aparentemente exento del compromiso de satisfacer a una mujer.

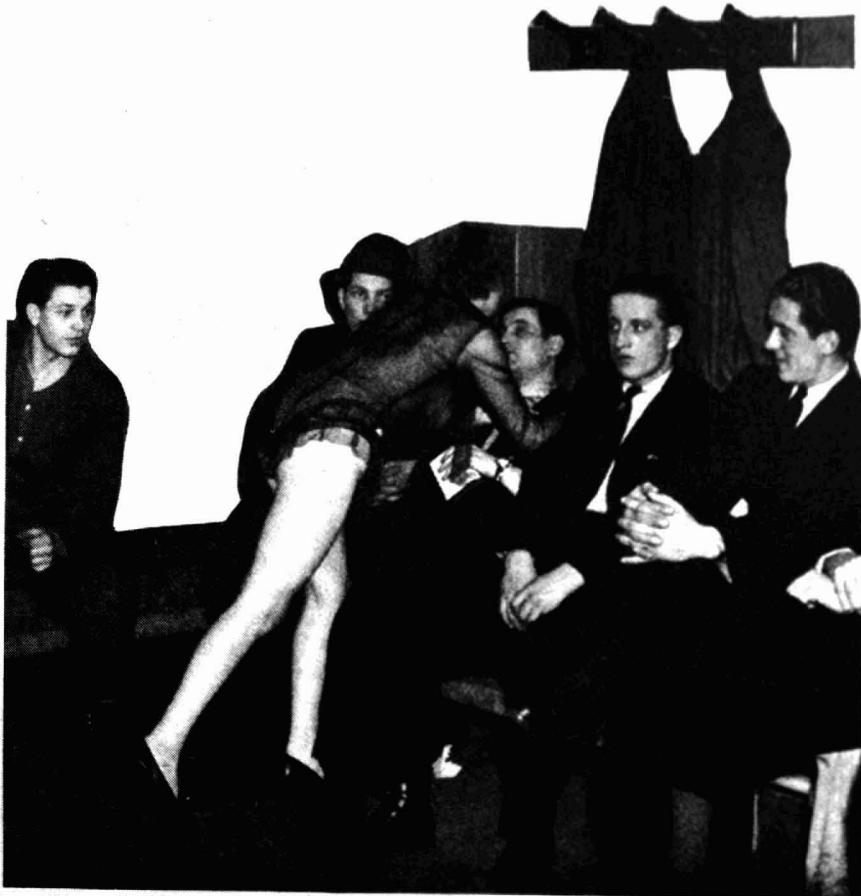
## *Aparentemente...\**

Como animal enjaulado  
como animal en la noria  
como figura de carrusel  
como falso vigía

como desprevenido turista en el *Aleph* o en *El Castillo*  
como guardafaro hastiado de su faro y del paisaje previsible a todo alrededor  
como chico bueno americano que acecha desde lo alto para matar familia o enfermeras  
como bebé desolado en un andador inmóvil  
como católico en minarete musulmán  
como indio en reservación  
como el fantasma de Hamlet en Elsinor a ratos como arterioesclerótico dando los primeros pasos lisiados  
o como alacrán empeñado en acabar mordiéndose la cola

por qué no como volador de Papantla abandonado a su suerte  
como mayate o chichifo inquieto dando toda la vuelta a la manzana

\*Con otra mujer me he comprometido a recrear la vida de otra mujer. Ya hablaremos.



como bailarín prisionero del círculo de luz en el escenario  
como luciérnaga  
como polilla  
o mejor a la manera de aquel tío mío que siempre sospechaba de los demás y para cada encuentro daba la vuelta completa mirando receloso hacia atrás por encima del hombro quizás como los pobres en el oasis de sol de *Milagro en Milán*  
como San Simeón de Buñuel  
como mal actor en escena de caer mortalmente herido  
como cumpleaños vendado en busca de la piñata  
como el dictador avisado de rebelión  
como comulgante indeciso:

así me paseo por esta habitación en ésta *mi* torre, una gira\* que parece eterna alrededor de la cama vacía, a lo largo de todo el espeso muro redondo, remordido por la culpa de no escribir lo que debiera estar escribiendo (como cuando estudiantemente leía las páginas que no correspondían al examen) y de estar obligado a escribir, de todos modos el oficio más cruel.

\* excursión o viaje de una o varias personas por distintos lugares, volviendo al punto de partida.

A lo largo del entero círculo del muro también va el ventanal, periscopio fijo a la altura de mi cuello que soy yo quien debo recorrerlo para mirar rutinas de un pueblo de provincia, "harían tomas extraordinarias" (ella es de los que creen que Emiliano Zapata hizo lo que hizo para que Marlon Brando hiciera lo que hiciera en la película de Kazan, o que algún escenógrafo diseñó el Sahara para Lawrence de Arabia y Omar Shariff). Ventanas inconvenientes de abrir, como previene patriarcal y no sin razones don Lindosio, por propiciar el vértigo, el suicidio al que todos aspiramos "en el fondo" y por dejar salir la música de adentro.

Esto de la música es una ocupación permanente que el hotelero le ha asignado a su hijo menor. *El Tocas*, quien aprendió a tocar la armónica al mismo tiempo que a fumar marihuana y desde entonces no ha parado en ambos menesteres, prácticamente al unísono. Desde lo más profundo de las torres, ¿tal vez una bodega? un sótano, y con intervalos ya apenas sospechosos, los cantos se esparcen por los cuartos en espiral mediante un sistema no muy diferente al de las cañerías de calefacción.

Después de dos o tres estadas en este lugar, uno se acostumbra.

Lo bueno de *El Tocas* es que a su vez y a su manera él también parece recibir vibraciones desde los cuartos, y en rara alquimia su música se va adaptando a las más diversas ocasiones (*moods* dicen los





discos importados) de festividad, melancolía, orgasmo o pensamiento. Hasta sus silencios resultan apropiados; y en estas intensas pausas que se prestan a conjeturas mínimas, yo juraría que no es sólo la falta de canto que nos predispone a otro ánimo, habiendo observado como he observado que las cañerías también sirven para conducir aromáticos sabores de la *cannabis* y que esa embriagante bruma que se infiltra subversivamente no puede venir de afuera.

En estas circunstancias reviso el paisaje disponible. Crepúsculo. Las campanas de iglesias abrumadoramente próximas repican el Angelus. No puede haber hora más triste que ésta, a no ser en el trópico. A un costado el teatro con el nombre de una pianista que murió tocando; como de seguro morirá *El Tocas* un buen día de éstos. Le sigue el destaralado cuartel militar. Y un hotel de dudosa reputación junto a una casa de putas indudables. Más allá el instituto de arte, *Casa de la Cultura* como se acostumbra decir desde que Malraux hizo de las suyas ("en la Ciudad Luz", suele glosar con nostalgia la mujer del hotelero, cuarentaytantos años después de su viaje de bodas).

Sigo el círculo, miro los árboles, veo las chimeneas del hotel Colonial que es el más reciente: las últimas americanas desnudas que se asolean corren a refugiarse del repentino frío por la puesta del sol. Después el jardín central, ennegrecido por los pájaros ("son los de Hitchcock", ella, la ausente, que aprendió la Biblia por Cecil B. de Mille, ella, la desterrada), bichos siniestros que a esta hora puntualmente vienen a terminar de destruir la vegetación que el nuevo alcalde todavía ha dejado en pie.

Me aburro, el tedio de lo conocido matrimonial; además de la carne y los libros, la vista cansada. Ya sé que, como piedra en un lago, desde la plaza principal se esparcen y se desvanecen concéntricas la opulencia relativa y la miseria algo menos relativa. Después, ese alrededor como de silencio, árido, *de nadie*, para enseñorearse de nuevo bastante más allá la riqueza en el suburbio, amenazadoramente rodeado de una pobreza nueva. Ecos, ecos, ecos de ecos.

Si se pudiera ver hasta en lo último del horizonte, ya es tarde, allí estaría inconfundible *La Escondida*, escenario autóctono de depravación nocturna pueblerina, en donde según los decires suceden orgías de sexo, sangre y canibalismo. Pero a nadie le consta. Siempre testigos de testigos son los que cuentan historias. Como los ecos. Y quien por fin se dedica a ir, a presenciar una de estas noches ("¡qué no daría Polanski por estar allí!", ella naturalmente), será recibido escasamente con promesas eróticas, los olores malévolos y la inapelable advertencia de que es demasiado temprano, ya que por allí las cosas *se animan más tarde*.

Tengo que escribir lo otro

tengo que cumplir

quedar bien

uno nunca queda bien  
sólo inmediatamente después del entierro

Miro abajo. El vidrio está frío. La torre cae a pico sobre el jardín apenas ocupado por matas aisladas, sombras confundibles con cualquier otra sombra a estas horas, y la piscina, pequeña, deforme, insolentemente iluminada. Ha callado *El Tocas*, podría pensarse que para siempre. Flota en el agua quieta de la alberca algo ovalado, una cuna, un canasto ("¡Moisés!", si ella estuviera, "como en Los Diez Mandamientos"), un botecito de plástico con un bebé de bracitos abiertos como niño Dios. El agua empieza a agitarse, primero levemente, después con cierta violencia. La nana al borde de la piscina, inconfundible en sus trenzas y su resignada parsimonia, de pie con un solo pie ha colocado el otro sobre el flotador traslúcido y los menea, pie y cuna, los hunde, los rescata. La cuna se ha ido llenando de agua, el bebé boquea, agita los bracitos como si él exorcisara al agua inquietada, como si aplaudiera el Show de la Sirvienta Infiel. En los momentos en que todo se hunde, el morbosos reflector del fondo de la alberca no sólo atraviesa la canoa sintética sino que parece hacer transparente a la criatura.

Si grito, quién me oiría, de no ser el fantasma de Scherezada, que gozaría como loca ante esta escena con tantas opciones. Si lograra abrir una ventana, tarea de por sí ardua, lenta y peligrosa, mi voz no llegaría más allá de los protagonistas de la ignominia, y aún eso quién sabe ya que *El Tocas* ha retomado su infatigable tarea musical. Si me decido a bajar, ya no llegaría a tiempo

*Temporada de excusas  
o Una de las dos razones para...*

La primera vez que me enteré de la existencia misma de Alzirlinha Mendes da Costa, extraña mujer dispuesta a venir a México para contar su extraña historia con los detalles más escabrosos y hasta las últimas consecuencias (y lo más extraño aún: dispuesta a que alguien reescribiera su historia, la *interpretara*, a ella, imaginense), fue por una amiga común que acababa de llegar de París y ahí la había visto. "Es portuguesa —me explico Nina por teléfono—, muy mal de la cabeza la pobre, única sobreviviente de aquel accidente de avión en Brasil, en Recife creo, después la internaron en una clínica suiza en donde estaba todo el Jet Set, los hijos descariados, *les Bêtes noires*, usted me entiende, *fin de raza*... esas grandes familias todas tienen sus casos raros, hijos, sobrinos, tíos, padres degenerados, trastornados a veces por tanto dinero o tanto apellido... (yo: tanto incesto) desequilibrados que hay que apartar como en una reservación... Lo malo es que Alzirlinha tiene mucho que contar, *¡demasiado!*, pero no lo sabe decir, hay que buscarle alguien que... Los del Jet Set están furiosos naturalmente,

no quieren que se sepan *ciertas cosas*... preferirían volverla a encerrar en la Clínica, han intentado secuestrarla, la chantajejan, amenazan callarla en cualquier forma, quisieran comprar su silencio... *And she remains enormously articulate, she can only talk! but how she talks!* ¡Será un libro sensacional! ¡Hasta el Papa está implicado!, en serio..."

Ante mi reticencia (y nada hay más descorazonador que el entusiasmo de una sola parte, en el matrimonio, en los negocios, en las aventuras, en los viajes, en las virtudes como en los vicios), Nina agregó que Alzirlinha sería su huésped, ya lo habían acordado, se quedaría aquí en su casa el tiempo necesario para registrar ese pasado con una grabadora, "lo atraparemos" (¿al pasado? ¿a mí?)... "*non si prioccupe*, los protagonistas se desenvolverán solos, ya verá, *comme il faut*, como en el caso de aquella muchacha que encontraron muerta en una playa de Italia, ¿recuerda?, ¡un escándalo!, y aquel periodista *come si chiama*"...

Historias, historias, todos me querían contar historias\*, Scherezada, mis hijos, mi mujer, la sirvienta, el cura, Flavio Katz, los del banco, los noticieros de televisión, los diarios, mi vecina, ¿y qué hacía yo con las mías? (*mi historia*). En medio de tantas distracciones. Allí mismo, junto al teléfono, estaba la carta que había recibido en la oficina:

Señores con perdon de ustedes les pongo Esta Carta para acerles saber que tengo un libro En donde tengo Escrita una istoria vibida por mi mismo Esta istoria comenso cuando yo tenía dose años y la termine a los beinticinco años Esta istoria se compone de tres abenturas la primera de mi infancia y la cegunda fue que me perdí En un decierto En los Estados unidos y la tercera abenturas amorosas con una mujer biuda pero muy Rica y Millonaria esas tres abenturas las tengo En un libro de docientas ojas y tengo Escritas Ciento Nobenta y Ceís 196 ojas por un lado y otro Creo que Esta muy buena y me gustaría que me la compraran para que la publicaran En sus Revistas Señores Si ustedes se interesaran En mí libro quiciera que me Contestaran para traerla aquí con ustedes para que la bieran pueden contestarme a este domicilio Sebastian Hernadez C Calle Aldana No 10 San Nicolas y barra jalisco

Ya veremos

\* En Estados Unidos —cuenta un semanario insidioso— hay tanta gente ansiosa de oír los viejos cuentos que muchísimos contadores de historias, narradores profesionales, se las arreglan para vivir de eso. Les pagan para escuchar una vez más lo del caballo mágico que puede llevar a sus jinetes adonde el corazón lo desee, o sobre el hombre demasiado perezoso para componer las grietas de su casa pero dispuesto a llegarse al Polo Norte a tapar el agujero de donde salen los vientos; los contratan en radios y escuelas. A veces estos narradores se juntan y se cuentan unos a otros.

Ya veríamos  
ya veré  
Ya se verá

*San Miguel. El hotel Altavista*

Todo lo que ya sabemos. La ausencia de quien debería estar para reconfortar y hostigar, como la mujer de Lincoln, la mujer de César, la mujer del panadero, la mujer de Lot, una lata. Un silencio de fábula. Silencio hecho de silencio, nada de esos ruiditos que suelen descomponerlo y recomponerlo haciéndolo pasar por lo verdadero, *apócrifo*. Un hombre desesperado con una frívola apatía. Un hombre que ha perdido no su mente (aún) sino su voluntad. De todos modos, ¿por qué insistir en esas excursiones ocasionales a las mentes de otros personajes? "Siempre ha tenido una especie de intuición de que por cada hora que uno pasa en compañía de otros seres humanos, se necesita por buenos el triple de cantidad de horas solo" —dijo G. En cambio C le preguntó a H sobre su obsesión con camellos y pollos como símbolos, dándole oportunidad a H de lucirse: "Fíjese bien en el ojo de un pollo, y verá la estupidez en su forma más repulsiva... El pollo es la criatura de más horror, antropofagia y pesadilla del mundo". La F dijo "nunca me aburro cuando estoy sola, me aburro fácilmente cuando estoy con otros".

Ultimos ecos de alguna fiesta, lectura, impresión, gente metida hasta el cuello en este pícaro



*mundo* posando de alineados, atribulados, fascinados con la desolación, quitándose lo mundano como la caspa con un golpe de efecto, la incomformidad, la frase inesperada, el gusto traicionado, el disgusto hereje, la gente invocando a Fausto, una aberración tanta excentricidad. *Mea culpa. Mea culpa.*

Abajo la sirvienta alterna la demorada agonía del bebé con el juicioso manejo de las luces. El tablero está a su alcance, allí en el árbol en que se apoya o casi se recuesta. ("¿Qué toma, qué toma!", si estuviera Schere... de todos modos ella hubiera podido venir, nada incongruente, como cuando uno se arrepiente de no haber llevado a un niño a ver una película que "no tenía nada de malo", para no hablar del miedo que siento por la responsabilidad de absolver esta escena yo solo). Primero aparece iluminado el jardín, que antes, ustedes recuerdan, estaba a oscuras. Aparentemente un error. Esas luces, que de por sí falsean los arbustos y prados y senderos con sus tonalidades verdosas y anaranjadas, se apagan. Después se desvanece la del farol que enfocaba a la nana desde por encima de su cabeza. Después, uno a uno, los reflectores de la piscina. El show ha terminado.

Conjeturas

la nana, Medea delegada

una especie de *fideicomiso*

una joven madre vengadora o arrepentida

la fámula ya no daba más, como

vulgarmente no debería decirse (tampoco)

debería decirse criada ni *doméstica*)

Van a sustituir la criatura con

la criatura no es hijo de

el bebé ¿niño o niña?

Cosas del padre

cosas de Scherezada

de la madre

no

(esto ya es paranoia)

el hotelero está enterado

El Tocas

¿por qué hace tanto que no se le oye?

todos en el hotel lo saben

todos están confabulados

quieren intimidarme

menos yo

Rompo el cristal de una ventana. Rompo el silencio. Rompo mi silencio. Rompo mi aislamiento. Cogida en el acto que tal vez no iba a culminar, miedosamente cae la nana a la alberca, aferrándose al cisne de plástico, su única salvación. Con las manos crispadas ahorca al cisne.

Noche de paz, noche de amor. Casi Nochebuena. La brisa de la noche fresca de todo San Miguel entra por fin por la ventana. Ya nadie podrá acusarme de no haberme liberado. "Les juro, caballeros, que estar demasiado consciente es una enfermedad, una verdadera y esmerada enfermedad".

# LA HISTORIA DE LOS PAPELES DE TROTSKI\*

POR J. VAN HEIJENOORT

Nos encontramos, aquí, en la etapa final de una larga trayectoria. El momento inicial de esa trayectoria es Moscú, 1927. De ahí pasa a través de Alma-Ata, en Siberia, cerca de la frontera china, para doblar luego hacia Prinkipo, una pequeña isla en el mar de Mármara; de Turquía pasa a Marsella y París, después a Oslo y a Honefoss en Noruega; de Noruega la trayectoria se continúa a Tampico y después a Coyoacán en las afueras de la ciudad de México y, finalmente, va de Coyoacán a Cambridge, Massachusetts.

Varios baúles que contenían los papeles de Trotski lo siguieron en esta odisea y se fueron acrecentando en contenido y en tamaño mientras pasaban los años. Los papeles que salieron de Moscú con él eran, en principio, su correspondencia de la guerra civil, que consistía especialmente en copias de telegramas intercambiados entre él y Lenin durante los años de 1917 a 1921 y, después, los documentos escritos durante la lucha de la oposición izquierdista contra Stalin durante 1923 y 1927. Fue este el núcleo original alrededor del cual, en 1928, en Alma-Ata, comenzó a cristalizarse una nueva documentación. Durante el año que Trotski pasó

en Siberia sus archivos se enriquecieron con la correspondencia que puso sostener con sus compañeros deportados.

Estos eran hombres (como Rakovsky, Solntsev y muchos otros) notablemente talentosos que habían ocupado hasta hacía poco posiciones importantes en el estado soviético como diplomáticos, economistas, etcétera, por lo que la correspondencia que crearon en 1928 se basaba en un íntimo conocimiento de la maquinaria del estado soviético. Cuando yo llegué a Prinkipo en 1932, había estantes a ambos lados de una enorme galería del segundo piso de la casa. En ellos estaban los que llamábamos los *papki* (legajos en ruso) que contenían los papeles sacados de Rusia. Muchos de ellos no habían sido abiertos desde la salida de Moscú y eran, para nosotros, objeto de maravilla.

Con Trotski, los archivos emprendieron, a principios de 1929, el largo viaje de Alma-Ata a Estambul. Alguien podría preguntarse por qué Stalin permitió que Trotski sacara del país sus papeles. Esa es parte de una pregunta más amplia: ¿por qué permitió Stalin que Trotski saliera de Rusia? La respuesta no es sencilla, y no es ahora la ocasión para discutirla en detalle. Me limitaré a decir que en ese momento Stalin se hallaba todavía maniobrando con algunos de los miembros del Politburo y en conflicto con ellos; y que también pensaba, en apariencia, que una vez que Trotski estuviera fuera sería fácil considerarlo un *agente extranjero*. Es obvio que, algunos años después, Stalin comenzó a morderse las uñas lleno de reproches por lo que había hecho.

Una vez establecido en Prinkipo, Trotski empezó a escribir abundantemente. Hizo lo que yo llamo los libros grandes, como *Mi vida* y la *Historia de la Revolución Rusa*, además de una serie continua de artículos, y de una amplia correspondencia. Había grupos trotskistas en quizá treinta o cuarenta países del mundo, y Trotski acostumbraba cambiar cartas regularmente con sus líderes y, en ocasiones, hasta con sus militantes. También se escribía con muchas personas que no eran miembros de esos grupos. Las cartas remitidas, así como copias de las que se recibían, entraban a los archivos. Incluso teníamos un legajo especial para cartas mandadas por buscadores de autógrafos y por gente que le ofrecían consejos relacionados a cómo salvar su alma y cómo mejorar su salud.

Con todo, hay en los archivos lo que yo llamo "agujeros" y, para ayudar a los estudiosos, quisiera ahora decir algunas palabras al respecto.

Hubo un incendio en la villa Izzet Pasha, en la que Trotski vivía en Prinkipo. El siniestro ocurrió a las dos de la mañana del primero de marzo de 1931. Afortunadamente el fuego fue rápido y leve y el contenido de los muebles cerrados no fue tocado por él. Recuerdo que los legajos fueron arrojados por las ventanas por Jan Frankel y que bien poco fue lo que se perdió: una gran colección de fotogra-

Jean van Heijenoort (1912) fue secretario durante muchos años de León Trotski, así como su traductor al francés. Recientemente publicó *Con Trotski. De Prinkipo a Coyoacán*. Este texto es una transcripción del discurso con el cual Van Heijenoort inauguró en Harvard la apertura del archivo de correspondencia del ideólogo ruso.



fias de la Revolución que conservaba en su cuarto Natalia Ivanovna, y cierto número de cartas que Trotski había recibido recientemente y que estaban en su escritorio para ser contestadas. Poco fue pues lo que hubo que lamentar.

Otras lagunas en los archivos vienen del hecho de que la vida de Trotski durante sus doce años de exilio, especialmente después de su salida de Turquía, fue todo menos lo que pudiera llamarse tranquila. En Francia, durante meses, estuvo corriendo de un lado a otro. En Noruega estuvo internado cuatro meses en condiciones muy adversas. Todas estas circunstancias eran contrarias a la conservación adecuada de los archivos. También hay el hecho de que los colaboradores de Trotski se mudaban frecuentemente y varios de ellos carecían del gusto de conservar los papeles en orden.

Uno de los "agujeros" de los archivos fue debidamente taponado en 1933. Llegamos de Turquía a Francia en julio de ese año y el gobierno francés le había otorgado una visa a Trotski sin ningún tipo de restricción especial. La actitud de la policía francesa contenía, sin embargo, un cierto elemento

de incertidumbre. Cuando los baúles que contenían los archivos fueron abiertos, Leon Sedov, el hijo de Trotski, sacó lo que yo llamaría los legajos delicados, aquellos que contenían los nombres de los jefes de los grupos trotskistas francés y alemán (Pierre Naville, Raymond Molinier, Erwin Ackerknecht, etc.) y los puso en lo que él consideró un lugar seguro. Los legajos nunca volvieron a los archivos. Sedov sacó también su propio legajo. Había dejado Prinkipo para ir a Berlín en febrero de 1931. Entre esa fecha y julio de 1933 Trotski sostuvo con su hijo una abundante correspondencia ya que, dos o tres veces a la semana, le dictaba cartas para él a la mecanógrafa rusa. Se trataba de cartas muy ricas en contenido, por lo que es una lástima que ese legajo nunca regresara al archivo y que no se haya vuelto a saber nada de él.

En la noche entre noviembre 6 y 7 de 1937 cierto número de paquetes llenos de papeles fueron robados de una casa en la que se les había guardado en la rue Michelet, en París. El reporte de la policía francesa decía que la puerta había sido recorrida y que toda la operación se había realizado con cuidado profesional. Se trataba de una pandilla de ladrones profesionales que había sido mandada de Moscú. A través de Mark Zborowski, un agente secreto stalinista que se había ganado la confianza de Sedov, la policía rusa sabía por adelantado lo que había en la casa de la calle Michelet. Después del hurto, Sedov le escribió a su padre que lo que contenían las cajas eran, en su mayoría, recortes de prensa y periódicos. Es difícil creer que la policía de Stalin iba a mandar una pandilla de profesionales desde Moscú sólo para robarse algunos periódicos viejos si sabían de antemano lo que las cajas contenían, por lo que puede pensarse que algunos de los folders sacados por Sedov antes, se encontraban entre lo perdido.

Debo mencionar también que parte de los papeles de Trotski, específicamente la correspondencia de la guerra civil, fue vendida por él al Instituto Amsterdam en 1935, que la ha publicado ya en ruso y en inglés.

He indicado las lagunas del archivo para ayudar a los estudiosos a entender lo que hay en él y lo que no. Ahora quisiera decir algo acerca de los métodos de trabajo de Trotski. Excepto cuando se hallaba trabajando en un libro de carácter histórico (como aquellos sobre Lenin y Stalin) no era un académico hurgando los archivos. Sus artículos estaban relacionados, casi siempre, con el futuro y con el presente, no con el pasado. Cuando los escribía usaba la información que le daban los periódicos. Conservábamos los archivos en buen orden, pero se hacía relativamente poco uso de ellos. De vez en cuando, cuando dictaba una carta, me pedía que le diera la copia de la carta anterior al mismo correspondiente, pero aún eso era poco común. Una excepción a esto es, por ejemplo, el trabajo para la Comisión Dewey sobre los Juicios de Moscú. Las au-



diencias se hicieron en Coyoacán en abril de 1937 y antes de que llegaran los comisionados empezamos a prepararnos buscando en todos los archivos documentos que sirvieran para refutar las acusaciones hechas contra Trotski desde Moscú. Los *papki* fueron abiertos por primera vez desde que salieron de Moscú y dejaron escapar el polvo que habían juntado. Cada pedazo de papel en los archivos fue escrutinado y ustedes pueden hacerse de una idea de lo que eso significó mirando los dos volúmenes de audiencias y documentos publicados por la Comisión.

¿Por qué vinieron los archivos a Harvard? Bueno, por algo del destino y por algo de suerte. A finales de 1938, después de Munich, Trotski advirtió, por supuesto, que la guerra empezaría en Europa. Estaba convencido de que, en caso de guerra, Stalin trataría de matarlo y hasta predijo con cierta exactitud cuándo intentaría hacerlo. El escenario que Trotski tenía en mente era el siguiente: los stalinistas mexicanos movilizarían a una multitud contra la casa de Coyoacán, dos o trescientas gentes, hasta rodearla. Tomando ventaja de la confusión un comando profesional trataría, en un momento dado, de someter a la guardia de policías mexicanos, entraría a la casa, le daría muerte y prendería fuego a los archivos. Trotski tenía un fuerte sentido de la historia. Estaba convencido de la importancia de los archivos para las generaciones venideras. Además del peligro que representaba Stalin, las condiciones climáticas en México no eran las adecuadas para la conservación de los papeles, así que Trotski comenzó a pensar en alguna institución norteamericana. Se establecieron contactos con algunas de ellas: la Chicago University, la Fundación Hoover en California, y Harvard. Cada una de las instituciones mandó a un hombre a México a ver los papeles antes de firmar un contrato. Yo era el encargado de mostrarles los papeles y recuerdo bien esas visitas en 1939. ¿Por qué vinieron los papeles a Harvard? Dudo que haya habido una razón particular. Hubo un momento en el que Trotski pareció inclinarse por la Fundación Hoover, pero probablemente Harvard se movió con mayor agilidad que los otros y fue así que se hicieron las cosas.

Por la cuestión de la venta, los papeles fueron divididos. Por supuesto era imposible que Trotski vendiera los papeles que todavía estaba usando, creando día con día. Por lo que la fecha de corte de diciembre 31 de 1936 fue fijada. Ese día Trotski estaba en el mar, entre Oslo y Tampico, por lo que había una laguna entre los días finales de un año y el principio del otro, de modo que se consideró un buen punto de corte. De ahí que el primer montón de papeles vendidos a Harvard incluía todo lo que había hasta finales de 1936. Pero en agosto de 1940, poco después de la firma del contrato de esa primera parte, Trotski fue asesinado. Inmediatamente después, Natalia Ivanovna y su consejero y

abogado, Albert Goldman, decidieron mandar todo lo que quedó en la casa a Cambridge, así que todos los papeles de 1937 en adelante fueron a Harvard, incluyendo el pasaporte turco de Trotski, el permiso de residencia en México, todo, y el contrato de venta fue firmado en 1946. Después de la guerra, Natalia Ivanovna reunió varios papeles de diferentes fuentes, sobre todo documentos que le mandaron de Europa, no muchos pero importantes, y todos juntos formaron un nuevo paquete que le fue vendido a Harvard en 1953.

A través de esta división cronológica, hay otra que se basa en los contenidos y que fue impuesta por Trotski mismo: que su correspondencia (la recibida y la mandada) se conservara cerrada por cuarenta años, con el objeto de proteger la seguridad de cierto número de personas de Europa, lo que efectivamente se consiguió. Esta es la sección que hoy acaba de ser abierta. Recuerdo haber venido a Harvard por primera vez en el otoño de 1940 a abrir los baúles que acababan de llegar. En ese entonces, 1980 parecía ser el fin del mundo y, sin embargo, como ustedes pueden ver, ha llegado ese año.

Me gustaría decir algunas palabras de consejo a quienes van a usar los archivos: se trata de un complejo montón de papeles, por su tamaño y por su contenido. Mi primer consejo sería no entrar a ellos bajo una perspectiva de corto plazo. Ustedes deben estar muy bien preparados para hacer con ellos algo que valga la pena, identificar a las personas, reconstruir circunstancias, etc. Recibirán una magnífica ayuda para ello de los tres volúmenes de catálogos que ha compilado el señor Patrick Mieh. Un bibliotecario no puede, sin embargo, leer cada documento y estudiar cada circunstancia en que fue escrito, limitándose a recoger nombres y fechas, y sin poder cotejar los documentos en pos de una pieza de información. Por eso hallarán en los catálogos errores pequeños y discrepancias, y por eso les pido que mantengan un record de cualquier error para que se lo den al bibliotecario a cargo de Houghton. Habremos de diseñar el aparato para que el catálogo pueda ser mejorado en una especie de trabajo colectivo. Debo decir también que al principio el señor Mieh usó, de buena fe, el libro de Isaac Deutscher, y que este libro es notablemente deficiente en lo tocante a fechas, lugares, deletreo de nombres, etc.

Por supuesto algún día algunas de estas cartas serán publicadas, lo que implicará problemas. Algunas de las cartas fueron dictadas en ruso, en un hermoso ruso. Era su lengua, y, usándola, se sentía perfectamente a gusto, por lo que en ella es donde uno mejor puede apreciar y juzgar su estilo. Su francés y su alemán eran, lo mismo, muy buenos. En México mejoró su inglés y aprendió español al grado de poder leer los periódicos y sostener pequeñas conversaciones. Dictaba en alemán, francés e inglés. Cuando me dictaba en francés en oca-

siones mejoraba yo su sintaxis. Había ocasiones en las que insistía en ciertos giros de la frase pues consideraba que quedaba más claro su pensamiento al hacerlo aunque no se tratara de un francés del todo correcto. Entre nosotros había una especie de interacción en ese sentido: algunas veces lograba imponerse y en otras yo triunfaba y lo cambiaba. Lo mismo puede decirse de cuando dicta en alemán y en inglés. Algunas veces modificábamos al escribir su dictado. De hecho, Trotski no puntuaba al dictar y eso tenía que hacerlo el secretario, por lo que quien edite las cartas deberá estar al tanto de esta situación. Las más de las veces resultará que las cartas no pueden editarse como están, es decir de manera facsímil: tendrán que cuidarse detalles como la ortografía, los acentos en francés, etc. Muchas de las cartas fueron mecanografiadas en circunstancias difíciles (máquinas rotas, sin acentos, etc.) por lo que una labor de pulimiento es inevitable. Pero tiene que hacerse con delicadeza. Las cartas no pueden reescribirse, eso es obvio, pero hay pequeños cambios que los especialistas tendrán que hacer con mucha delicadeza.

Por último quiero decir algo en relación a la correspondencia, es decir, a la parte de los archivos que acaba de abrirse. No deben esperarse revelaciones sensacionales en lo político, toda vez que Trotski no era un hombre con diferentes ideas en lo público, y en lo privado. La continuidad en el plano político entre los escritos publicados y la correspondencia será obvia para todos. No hay contradicción. Las cartas, sin embargo, agregarán una buena parte a los escritos publicados, nuevas dimensiones. Los escritos funcionan con conceptos políticos y no resulta fácil adivinar al hombre que había detrás de ellos. Hasta la autobiografía, *Mi vida*, revela poco de esa vida interior. Hay mucho drama: Trotski escapando de Siberia, corriendo por las estepas, etc., pero no sabemos lo que sentía al hacerlo. Eso es lo que la correspondencia va a cambiar, pues muchas de las cartas son muy reveladoras de Trotski como hombre. Las cartas a Natalia Ivanovna, a su hijo Liova, a su hija Zina traerán su vida íntima más cerca de nosotros. Pero todas las cartas, si las leemos con cuidado, contribuyen a una comprensión más profunda de su personalidad.

Otra función importante de la correspondencia es la de revelarnos lo que Trotski sabía en ciertos momentos sobre ciertos asuntos. ¿Qué sabía, por ejemplo, en cierta fecha, cuando escribía sobre Rusia, sobre lo que estaba sucediendo en los altos círculos burocráticos? La correspondencia arroja luz sobre estas fuentes de información y sobre la cantidad de información con la que contaba en momentos dados.

Las cartas fueron, claro está, remitidas a sus corresponsales y revelan por lo mismo mucho sobre la manera que Trotski tenía de tratar a la gente, al grado de sentir el tono de su relación con una persona dada.

Hay, por supuesto, una preocupación recurrente a través de toda la correspondencia: la creación de los grupos trotskistas a través de todo el mundo. Grupos que crecían en condiciones difíciles, perseguidos por todos y por todas las opciones. Casi siempre cada grupo se dividía en dos, tres y hasta cuatro facciones. Es difícil imaginar la cantidad de tiempo, esfuerzo y paciencia que Trotski tuvo que emplear en esa labor. Sólo en los archivos puede medirse la actividad de los doce años de exilio. La persecución fue para él un motivo constante de preocupación, hasta llegar a quitarle el sueño, y su vida privada y todo eso comenzará a respirarse cuando empiecen ustedes a leer las cartas.

Eso es todo lo que puedo decir en esta ocasión. Hay cerca de 17,500 documentos, de los cuales más de 4,000 son cartas escritas por Trotski mismo. Todo eso debe ser estudiado con cuidado y atención. Aquellos que están dispuestos a entregar esa atención tendrán grandes satisfacciones y a ellos les deseo la mejor de las suertes.



Enero 7 de 1980

CARLOS MONSIVÁIS

# NOTAS SOBRE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN MÉXICO

A Lolita y Henrique González Casanova

"mundo espío / mientras alguien voraz a mí me observa"

Obsesiones y reiteraciones:

—Hallar la imagen irrepitible que deleve (entregue) el sentido de una (de la) realidad nacional.

—Sacar a flote el sentido profundo de personas, situaciones o paisajes.

—Descubrir el común denominador que uniforma seres o acontecimientos aparentemente muy diversos.

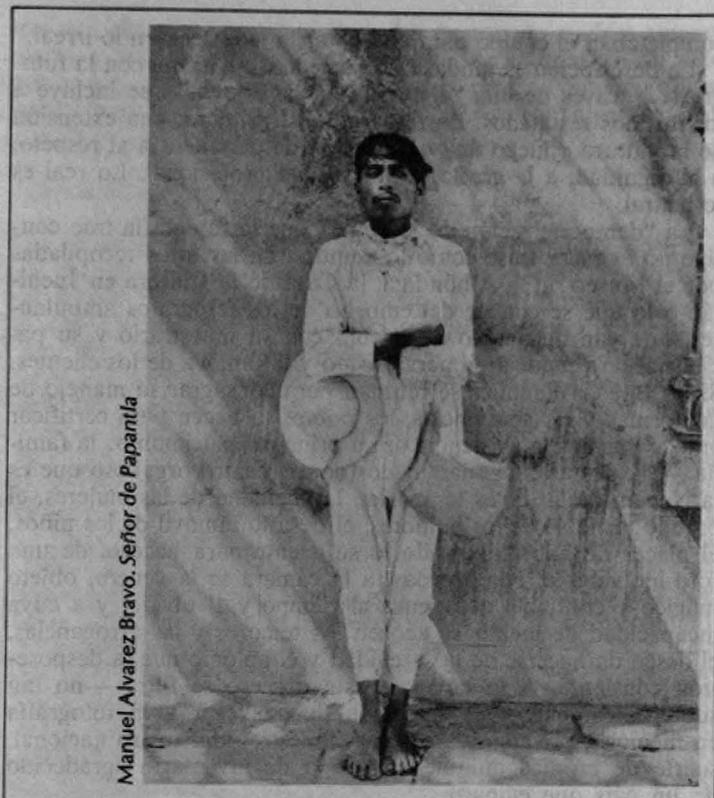
—Extraer o descifrar el misterio que acecha tras los típicos.

En la historia de la fotografía en México tales insistencias han determinado, poderosa y previsiblemente, no sólo tendencias y movimientos artísticos sino las interpretaciones adyacentes y, de algún modo, el *punto de vista* del espectador nacional. Se sepa o no, se exprese adecuadamente o no, este deseo social de una fotografía a-la-caza-o-captura-de-la-esencia-mexicana aparece casi desde el principio, transcurridos el primer azoro y la primera delectación ante las maravillas de una nueva técnica. Deslumbramiento del hecho mismo de la existencia de las fotos, su semejanza con lo visible, la posibilidad de apresar lo real en el tiempo. Detente, oh momento... Casi de inmediato, se capitaliza el deslumbramiento: ya que tenemos un instrumento veraz y que no nos deja mentir, usémoslo para ir determinando lo que es y lo que debe ser nuestra realidad. A la fotografía se le encomienda el descubrimiento y la fijación de las facciones nacionales y las facciones individuales, el retrato del pueblo y los retratos específicos de las clases dominantes y, por lo mismo, no se le exigen hazañas estéticas sino la mayor y más incontrovertible fidelidad reproductiva y/o simbólica. (Sólo en años recientes, se ha dado en México un espacio cultural en donde se aceptan plenamente las potencialidades y logros artísticos del cine y la fotografía.)

A nadie debe extrañar la ausencia, en nuestro siglo XIX, de equivalentes del trabajo de Atget en Francia, Julia Margaret Cameron en Inglaterra o Mathew Brady y Jacob Riis en Estados Unidos. En México, la fotografía empieza siendo mero recuento, un testimonio sin otra pretensión que la de aclarar imágenes fundamentales: cómo son los pobres, cómo podemos ver nuestra dignidad y nuestra altivez, cómo son nuestros paisajes naturales y urbanos... Tal exigencia de catálogo evita también intentos similares al del pintor guanajuatense Hermenegildo Bustos que, sin concesiones, retrató (radicalizó fisionómicamente) a sus paisanos. Es cuestión de criterios y de patrocinios: la burguesía del XIX sólo confía en el cuadro para eternizar la presunta o segura majestuosidad de sus rasgos. Las fotos importan como exaltaciones sentimentales o modelos del comportamiento externo, pero no se consideran ni se pueden considerar arte, no poseen el don de transmutar en objeto válido universalmente la grandeza o el calor humano de los retratados.

A mediados del XIX, franceses, norteamericanos y alemanes introducen la fotografía en México, ambrotipos y daguerrotipos, retratos "en vidrio y charol... en donde la efígie presa de una lámina de cobre argentada, parece emerger de la bruñida superficie de un lago o un espejo". Negocio, innovación técnica, curiosidad adulatoria, hechizo de la fijeza de los rasgos amados. La fotografía comercial democratiza paulatinamente la reproducción de la imagen y el bajo costo de los vapores mercuriales les permite a sectores cada vez más numerosos adquirir su figura. En su bella crónica, *La gracia de los retratos antiguos*, Enrique Fernández Ledesma explica la mezcla de orgullo de poseedor con candor de retratado. Tan importantes como las encomiables calidades de la foto, fueron sus recipientes, cajas de terciopelo y piel repujada, marcos de metal cincelado, estuches de gutapercha con ornamentaciones de bajo y alto relieve, con escenas clásicas o medievales y tapas de cobre, piel o plata.

Carlos Monsiváis es un periodista de obra indispensable para comprender el desarrollo cultural mexicano reciente. Este texto es su prólogo al libro *Bienal de fotografía*, editado por Bellas Artes y la SEP.



Los primeros fotógrafos van hacia la naturaleza, hacia los volcanes, las vegetaciones, los grupos primitivos. El público demanda, por principio de cuentas, participar vicariamente de la emoción de la guerra, los tiempos muertos, el feroz o plácido abandono de la soldadesca. Pero quienes afianzan la prosperidad de la fotografía son las damas y los caballeros que se confían a la cámara con lánguida discreción, inmersos en piadosas lecturas o reflexiones trascendentes, con la tristeza cerúlea de quien se sabe encarnando las virtudes de la raza. ¿Para qué tomarse una foto? Para pregonar quién es, cuánto se tiene, cómo se vive, cómo se espera la adulación ajena. Hay que mostrar el lujo de la ropa, la magnificencia de los brazos, la serenidad del alma, el dandismo impecable, el señorío desde la niñez. Al gusto por saber cómo nos ven los demás, corresponde la diversificación del mercado: las *cartas-de-visita* y las estereocopias se entretienen para asombrar y complacer. Para mayor seguridad, los fotógrafos más afamados aseguran que sus retratos "serán mejores que los que se han visto e igual a los más sobresalientes que últimamente hacen en Europa" y hay quien afirma que en su visita a Francia fue tratado con cariño por los mismos Padres de la Fotografía Daguerre y Niepce. Felices, los burgueses se deciden a posar dramatizando su quietud en escenarios que imitan a la naturaleza, que derivan de las descripciones en novelas románticas, que nos recuerdan que el teatro es el centro imaginativo de la cultura del XIX. El investigador Leopoldo I. Orendáin enlista entre los haberes escenográficos de los fotógrafos establecidos los fondos desvanecidos con montañas, bosques, jardines, fuentes, cascadas o lejanías con castillos, templos, palacios. "De madera se modelaban, con sobrepuestos de yesería, columnatas, balcones, balaustradas y escaleras de donde se desprendían cortinas, telas o reposteros. Los trucos habituales de la utilería tenían amplia acogida para dar la impresión de verdadero. El ámbito que rodeaba el cliente, se procuraba que fuera en concordancia con sus aficiones, método de vida o profesión. Para conseguir esos efectos, habían muebles con diversas combinaciones, de suerte que una consola se transformaba en piano, bufete, librero o tocador. Sillones, mesas, bancos, columnas, alimentos disecados, espejos, flores y plantas artificiales

# NOTAS SOBRE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN MÉXICO

completaban el equipo para aparentar la vida real, en lo irreal."

La descripción es nítida. Una sociedad se vincula con la fotografía a través de una "construcción de lo real" que incluye a los mismos retratados. La fotografía es, primero, una extensión de la pintura y luego una declaración de pertenencia al respeto, a la dignidad, a la gracia, a la seriedad profesional. Lo real es lo teatral.

La "democratización de la efigie" que la fotografía trae consigo no es mera frase como lo demuestran las fotos recopiladas por el Museo de la Alhóndiga, la Casa de la Cultura en Juchitán o lo que se conoce del empeño de los fotógrafos ambulantes, que van de pueblo en pueblo con su muestrario y su paciencia para manejar el nerviosismo y la timidez de los clientes. Si las Buenas Familias se retratan para consagrar su manejo de las formas y las apariencias, los pobres lo hacen para certificar ante sí mismos la existencia de su principal patrimonio: la familia. A la cámara, los marginados de ese centro orgulloso que es la Nación de las élites le aportan la docilidad de las mujeres, el orgullo receloso de los hombres, el desafío inmóvil de los niños, el placer de haber ahorrado lo suficiente para hacerse de una foto inolvidable. Por décadas, a la cámara se la venera, objeto mágico y confiable que vence al tiempo y al olvido, y a cuya incapacidad de mentir se acogen los temores y las arrogancias, el deseo de hacerse de la serenidad y el aplomo que la desposesión consiente. A lo largo de este proceso se filtra —no tan subterráneamente— la intención de convertir a la fotografía en memoria privada de la patria, muestreo del rostro nacional, suerte de crónica quintaesenciada o de inventario agradecido de un país que empieza.

## Las posturas de la plebe

La fotografía como recurso clasista es evidente en las fotos que —antes del auge de kodachrome— gozaron de ventas masivas. Se divulgan las veras efigies de fenómenos (seres mutilados, campaneros idiotas), de mendigos, de peones, de ladrilleros, de indígenas en invariable expresión asustadiza; se lanzan generosamente al mercado, en cantidades sorprendentes, retratos de vendedores ambulantes de rebozos, petates, velas, pan, matracas. ¿Por qué tal profusión de imágenes de la "grotescidad" o el desamparo del pueblo? Primero, porque la fotografía es afición de oligarcas intrigados por el aspecto de sus vasallos cuya vida cotidiana les resulta inermidad pintoresca... y porque la fotografía es también devoción de un pueblo a quien le gusta confirmar su existencia adquiriendo estampas que la reflejan o la convocan. Como los burgueses, los vendedores también se detienen en un escenario que, al fingir mármoles y yedras, ordena una templanza clásica que se corresponda con el atavío vencido: los pantalones remendados, la expresión de quien se sorprende de que alguien lo mire, el cansancio de aparentar ánimo sereno. Mexicanos y extranjeros acuden a la fotografía a enterarse —desde las distintas posiciones— de cuán retratables son los seres invisibles, aquellos que se vuelven indistinguibles a base de no distanciarse nunca del fondo de la pirámide.

Nada tan conmovedor aparentemente y tan difícil de entender en verdad como esas fotos de principio de siglo. Quienes allí se detienen, finalmente desconcertados, actúan una cauda de reacciones: estupefacción, indiferencia, la felicidad de quien cree disimular su alegría. Ante el halago inesperado, buena voluntad. *Este señor quiere nuestra imagen.* El fotógrafo es paciente y no necesita demasiada perspicacia. Sólo debe extraer del paisaje humano a su disposición gestos, actitudes, profesiones, modos de doblegarse ante la sociedad que la cámara traduce como visiones del ocio o de la actividad congelada, tardanza que —bien promovida— se transformará en revolución. No distraigas a los vendedores de sombreros y canastas o al acarreador de pulque: que no se enteren del asedio, mejor que la consideración de su existencia le corresponda a esa posteridad



Romualdo García

que ellos ignoran para siempre y tan cumplidamente.

Azoro y gratitud, displicencia y disciplina: el fotógrafo descompone y acumula lo que ve en las calles, la vivencia apasionada y solemne de la inclusión o de la marginalidad. Si en el porfiriato y en los años primeros de la Revolución, el punto de partida de estos fotógrafos es el mismo de "Nosotros" (la entidad paternalista, la clase ilustrada, la civilización que atiba al primitivismo), muchos, en el curso de su trabajo, terminarán prescindiendo del desdén filantrópico, absteniéndose de moralizar a propósito de las maneras "degradadas" de la plebe. Quizás, en su aparente imparcialidad, estos fotógrafos se niegan a calificar de "bárbara" la dignidad popular y de "excelsa" la parafernalia porfirista. Como sea, el tiempo —y ese organizador del tiempo que es la perspectiva ideológica hoy hegemónica— nos hacen ver esas fotos precaviéndonos del menosprecio o el fastidio de la modernidad complaciente. En los rituales burgueses y semif feudales observamos la trama de una intensa imitación que se convence a sí misma de su propia originalidad ("Vivimos como en París" es un delirio circular que culmina y empieza en "Vivimos como en México"). En las escenas de la calle, "simples y sórdidas", para usar los calificativos propios de la expulsión social, localizamos el registro artístico y testimonial de esa gran Materia Prima, los hombres que prestaron servicios, gastaron su energía y su vitalidad y recibieron a cambio miradas que no los veían, desprecios que nunca los individualizaron, frases o limosnas tajantes (antes y después de la Revolución).

En estas fotos de vendedores, indígenas, aguadores, tlachi-queros, pajeros, charros, "evangelistas", peluqueros con "paisaje", músicos, campesinos, bordadoras, fruterías, sombrereros, artesanos, bebedores de pulque, hay la doble verdad de una diversificación gremial y de un país clasista, autoritario y muy contento con su pobreza. Extraídos de su panorama cotidiano, las personas se vuelven personajes, los paseantes y los vendedores se desdibujan y retornan como alegorías semilitarias, los indígenas aparecen como presencias del México que existió antes de México y que, desde su hieratismo, complace a una rea-



Romualdo García

lidad ininteligible y opresiva. A los fotógrafos no les importa la denuncia sino la consignación: aquí los tienen, allá ustedes si se resisten a verlos como son, allá ustedes si ven aquí lo que no aparece. No hay compasión, hay curiosidad que se traduce en algo equidistante de las revelaciones y los ocultamientos, la primera confianza ante ese objeto, la cámara, que perpetuará y aclarará un tránsito colectivo. Por lo mismo, para nosotros, ahora, lo importante es vislumbrar el rostro de un tiempo vivido desde abajo, no desde la disponibilidad de la élite sino el de la silenciosa acechanza de reconocimiento. "Mudo espío / mientras alguien voraz a mí me observa."

En el campo de símbolos de las tarjetas postales, lo opuesto a las imágenes de la gleba no son las fotos del esplendor de una dictadura (al acumular tantos signos de triunfo sobre su pecho, Porfirio Díaz deja de ser un símbolo y se convierte en un muestrario del poder, no la abstracción sino el inventario de lo concreto), sino las muy propagadas fotos de mujeres sensuales que devendrán las apoteosis concentradas de las divas. Celia revive la procesión de vírgenes laicas —María Conesa, Celia Montalván, Celia Padilla, Esperanza Iris, Virginia Fábregas— verá con claridad que la belleza es una convención cultural y que una época desexualizada consagra a la matrona para aplazar el esplendor de la vampiresa. A diferencia de las estrellas de Hollywood que convocan a una rendición universal desde el lujo y la insolencia, estas divas se apoyan poderosamente en la *mexicanidad* (por lo común denotada por el traje de china poblana) y en una voluptuosidad que no es llamado clandestino a la masturbación o a métodos menos programados de la imaginación erótica; la voluptuosidad de estas fotos es inequívocamente "artística" (Nada más opuesto a la "picardía" o al señoría de las vedettes y divas, que las fotos de mujeres indígenas con el torso desnudo. En éstas, la ausencia de cualquier malicia revela un dominio del cuerpo inexistente en las profesionales).

Arqueología del gusto: las fotos de consumo popular delatan predilecciones, emociones y curiosidades. *Predilecciones*: las virtuosas de la escena o del canto. *Emociones*: las fotos (colo-

readas) de novios tomándose de las manos, de madres amantísimas recibiendo un ramillete, o de recién casadas en su albo esplendor. *Curiosidades*: los intrigados ojos de figuras obviamente populares que, al posar frente al telón inanimado, ofrecen el otro paisaje yerto de su indefensión social y política.

#### Romualdo García

En fecha reciente se ha iniciado una recuperación histórica, y un ejemplo magnífico es la publicación de la obra de Romualdo García, fotógrafo de Guanajuato. De allí obtenemos datos sociales tangibles, ejercicios de curiosidad siempre frustrada. Tras de cada foto una historia inferible o cerrada, largos preparativos para acudir al estudio, disposición del ánimo, arrobo ante los decorados donde jardines yertos o acechanzas neoclásicas le prestan su poesía prefabricada a una decisión de "inmortalidad íntima". Una foto, durante el porfiriato, es garantía de rostro, es inclusión (así sea marginal) en una sociedad hecha de apariencias. Tiene razón Claudia Canales al señalar en *Romualdo García, un fotógrafo, una ciudad, una época*, que "independientemente del interés o el especial encanto que puedan tener ciertas imágenes en particular, se trata de una obra cuyo valor está en su propia totalidad, es decir, en el conjunto de fotografías que la conforman". Pero también sin duda, García (1852-1930) supo extraer del quietismo, de la predisposición cerúlea de sus temas (y favorecedores) respuestas individuales, gozosas, confiadas. Los amigos toman cerveza, los campesinos reconocen de algún modo que al terminar de posar se iniciará la dispersión familiar, la mujer se aferra a su hombre no para denotar posesión sino seguridad en la seguridad, el clérigo se derrama en plena confesión de mimos y gula, los niños precozmente adultos revelan la concepción social de la infancia como trámite molesto para acceder a la madurez, el esteta de provincia inicia su liberación gay al desentenderse con un gesto de la rígida ortodoxia machista, el militar y el ranchero hermanan sus atavíos en común declaración de tedio. Y el mismo implacable, alguna vez esplendoroso paisaje de estudio le da a estas "revelaciones" (del pasado anónimo sólo sabemos las historias que nos gustaría que fueran ciertas) el carácter de testimonios irrefutables que lo son por ser primeramente logros estéticos.

El trabajo de Romualdo García: cartas-de-visita, requerimientos de fotos familiares, premios en la exposición de París, experimentaciones técnicas. El fotógrafo es, de acuerdo a la época, el representante de una técnica mitad magia y mitad revelación. Entonces un estudio es punto de confluencia de clases sociales, a donde acuden toda suerte de gentes a obtener status (preservable en estuches ostentosos), a rescatar sus imágenes del paso del tiempo, a conseguir una constancia solemne y digna del tránsito sobre la tierra. Doña Adriana García, hija del fotógrafo evoca a clientes típicos:

—Mire usted, entonces se trabajaban todas las minas, de suerte que había muchos mineros, "peladitos" como ellos mismos se llamaban. Bastantes solamente de calzón blanco, sin pantalón, hasta que hubo uno bueno, ahora se llama Presidente Municipal, antes se llamaba Jefe Político, don Cecilio Estrada, que vivía frente a la fotografía de mi papá. Ese dio orden de que todo hombre debería usar pantalón, no nada más el calzón blanco. Pues muchos en calzón blanco iban a retratarse, calzón de buena manta ¿verdad? y sus camisas también de manta con bordados hechos por las mujeres, en fin, a todos trataba mi papá igual. Me acuerdo yo de uno que nos cayó en gracia porque... fue un grupo a retratarse con mi papá y uno de ellos era el que tomó la palabra. Por alguna circunstancia estábamos allá en la fotografía, estaba yo chiquilla, pero se me quedó que el que tomó la palabra le dijo a mi papá: "Aquí venemos a que nos haga el favor de retratarnos, semos siete, todos peladitos." El mismo trato, el mismo cumplimiento para todo el mundo.

## La Revolución y los Casasola

A partir de los cuarenta, inicia su nueva y victoriosa vida el trabajo del fotógrafo Ismael Casasola y su familia. Al publicarse la *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*, una generación que ya no vivió la experiencia armada inicia un asombro que se repetirá y elegirá, con sospechosa monotonía, unas cuantas fotos para extraer de ellas ejemplos, moralejas, lecciones históricas, autocomplacencia estatal, estímulos de pequeña burguesía ilustrada o radical. Usted ya los conoce: unos zapatistas con expresión indescifrable desayunan en el palacio porfirista de Sanborns/ una soldadera nos mira desde un tren/ un fusilable atiende con meditado desprecio o refinada ironía al pelotón/ Zapata y Villa se acomodan en las sillas del poder/ Carranza distribuye su madurez y su gravedad entre un tropel de jóvenes/ Obregón ve maniobrar a un regimiento/ Villa entra a caballo a Torreón/ Eufemio, Emiliano y sus mujeres dan fe de la sobrevivencia de la pareja en el torbellino de la revolución. . . Si en los primeros años de la Bola, estas fotos se leyeron con miedo y repugnancia, el peso de la institucionalidad y el deseo de asir la esencia de esas luchas, convierten el Archivo Casasola en espacio de las metamorfosis y las interpretaciones inobjetables. Repetidas, comentadas —casi podría decirse “impresas en el inconsciente colectivo”—, las fotos seleccionadas muestran que el centro del interés no es el examen de la violencia popular sino la estetización mitológica del proceso revolucionario. A los fotógrafos del porfiriato les importaba registrar el paisaje (físico, humano) y asumir como naturaleza domeñada a multitudes o montañas, a indígenas o atardeceres. La sociedad era, únicamente, la Buena Sociedad, aqueña que se despreñía del rostro esculpido y las infinitas medallas de Porfirio Díaz. Para sus sucesores, y allí está la obra de Casasola o de Salvador Toscano en cine, la encomienda fue desplegar a la Revolución como naturaleza domeñable. La sociedad era, se infiere, lo que aparecería al disolverse esta irrupción desafiante.

El tiempo —la institucionalidad— encontró discriminatoriamente los avisos de la formación de otra Buena Sociedad en esas agrupaciones de violencia y entrega desesperada. La lectura posterior de estas fotos se basó, sin jamás explicitarlo, en la fascinación ante lo desconocido, y en la domesticación de los impulsos radicales. *Los zapatistas en Sanborns*: el primitivismo se asoma a un sitio neurálgico del porfirismo, para permitir las comparaciones protectoras con los atildados “científicos” del régimen caído. ¿No es cierto que todo contraste remite a paradojas conmovedoras? Estos soldados acuden a una zona sagrada para incurrir en profanación y, luego, desaparecer sin remedio. *La soldadera en el tren*: la mujer también participó en la Revolución. ¡Qué sorpresa la suya de verse arrastrada a una conflagración por el amor a un hombre o por las migraciones de su pueblo! *Villa entra a caballo a Torreón*: para ser caudillo se precisa una capacidad de riesgo personal y de intuición mitológica, donde la valentía sea función de lo pintoresco y la hazaña anticipe el despliegue cinematográfico. *Zapata ante la cámara*: el Buen Salvaje contempla aprensivo el mundo de la civilización que lo devorará. *El bosque blanco (ennegrecido) del ejército campesino*: el pueblo es ese largo conjunto de acciones heroicas e inútiles, el martirio sucedido por la dispersión.

La interpretación persistente de esas fotos selectas de Casasola es parte de la alquimia institucional que convierte una revolución en un desfile de motivos idiosincráticos. Se esfuma la violencia o se vuelve parte de un álbum familiar: en tanto hecho de armas, a la Revolución Mexicana sólo le queda el camino del primitivismo filmable. En la Revolución, un fusilamiento es suceso límite que describe la “normalidad” imperante, el valor muy relativo de la vida. Transmutado en foto, el fusilamiento es una especie de acto irreal, lo que ocurrió en otro país y en otro tiempo, lo que no remite a proceso social alguno y en sí mismo ni da ni genera explicaciones. Y esta tendencia de abstraer el sentido de las fotos, volviéndolas la admirada materia

de los posters, responde al proyecto de cambiarle de signo a una revolución, trocando rencores y revanchas por preocupaciones del ángulo mejor y la composición adecuada.

## ¿Hacia una fotografía nacional?

No existe ni podría existir algo parecido a una fotografía nacional. Pero sí hay una respuesta unificada ante el país (fenómeno, tema o problema). Incluso los fotógrafos más “artepuristas” se contagian de una fuerte ansiedad por así decirlo “ontológica”: queremos adueñarnos del alma de México, nos importa lo inasible, lo inexpresable a través de las palabras.

A un fotógrafo excepcional como el alemán Hugo Brehme no le aflige lo anterior: él recorre el país y capta la serenidad que es preámbulo de resignaciones o de rebeliones. Pero Brehme es un técnico y no cree en la fotografía como arte, empresa cuyo inicio en México le corresponde —previa vigorosa influencia del pintor Riego Rivera— a los norteamericanos Edward Weston y Paul Strand y a los soviéticos Serguei Eisenstein y Edouard Tissé.

En los veintes y los treintas, Rivera es algo distinto de un mito, así ya empiece a serlo. Encarna la potencia del arte revolucionario y es fuente de aprovisionamiento de los significados ocultos y públicos de México, gestor de las interpretaciones políticas y cosmogónicas de nuestra realidad. En su concepción muralista, México es una superficie plástica que va del Renacimiento a la lucha de clases, un hacinamiento de símbolos que recupera el fervor de obreros y campesinos, la suma de intenciones que usan del vestido típico o del gesto descodificable. Rivera cree saber lo que es México, cree posible develar su secreto y pone al servicio de esa búsqueda su genio artístico y su genio publicitario. Además, Rivera piensa que la fotografía esencializa a la personalidad humana que habita México. (En 1926, Rivera les dice a Weston y a su discípula Tina Modotti: “Estoy seguro de que si don Diego Velázquez volviera a nacer sería fotógrafo”).

Los veintes y los treintas son en México décadas de una fe integral que engloba al mismo tiempo la técnica, los públicos y el sentido de nación. En pro o en contra, la Revolución Mexicana unifica a intelectuales y artistas que descubren, redescubren, colonizan o exploran a México. En esa atmósfera, Weston se radicaliza artísticamente y accede a la sinceridad: “Debería —confiesa en su Diario— estar fotografiando más fundiciones de acero o fábricas de papel, pero aquí estoy en el México romántico y, se quiera o no, nuestro derredor nos influye. Puedo, por lo menos, ser genuino. La vida aquí es intensa y dramática, no necesito fotografiar poses premeditadas y hay paredes encendidas de sol de texturas fascinantes y hay nubes”. Para Weston la fotografía es arte autónomo, que trasciende lo testimonial o la incorporación fortuita de la belleza. Su pretensión es transmitir otra posible aplicación de la mirada, mostrar una confianza genuina en el uso pleno de los sentidos. La fotografía contribuirá a reevaluar la vida, reclamará los derechos de la sensualidad, eliminará hipocresías y egoísmos. La cámara —declara— debe usarse para registrar la vida, para hallar la sustancia y la quintaesencia de la vida misma, sea acero cromado o carne palpitante. . . “En las cabezas de Lupe Marín, Galván o Tina he capturado fracciones de segundo de intensidad emocional”. La fotografía nos devuelve poderosamente a la naturaleza, y naturaleza es todo aquello poseído por un íntimo o público élan vital: las viejas costumbres indígenas y católicas, los toros (“la gratificación estética de la sangre y el sufrimiento”), las pulquerías, las mujeres hermosas.

De modo previsible, Rivera admira las derivaciones de sus propias teorías estéticas. Ante la foto del senador Galván disponiéndose a dispararle a una moneda, declara: “Es un retrato de México”. ¿Qué se incorpora allí, según Rivera? ¿El vértigo de la autoridad, el instinto del poder, la concentración en la ac-



Manuel Álvarez Bravo. *Dos pares de piernas*

ción? Más bien, se alude a la adecuación: México —fuerza viril— pasión demostrativa. Pero el retrato de Galván es excepcional en la producción de Weston. Más bien, él, Strand y Tina Modotti intentarán, previa indiferencia manifiesta al hecho de si la fotografía es o no arte, ejemplificar un nuevo credo romántico fundado en el redescubrimiento de las facturas visuales.

“Tú eres más que mis ojos porque ves/ lo que en mis ojos llevo de tu vida”, dice Carlos Pellicer, y Weston o Strand podrían suscribir perfectamente estas palabras en beneficio de la fotografía. Como Tissé, el camarógrafo de Eisenstein, el extraordinario Paul Strand influye en las concepciones fotográficas a través del cine, por su labor de camarógrafo en *Redes* (1936, de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel). En *Redes*, Strand despliega el esplendor estatuario del trabajo y de los trabajadores, el sustrato catártico de un paisaje animado y reorientado por la lucha política.

#### *El hieratismo y el perfil de la raza*

Al venir en los treintas a México, Eisenstein ya ha revolucionado el cine con *La huelga* y *El acorazado Potiomkin*. Pronto, influido por Rivera, decide una línea de percepción que le comunica a su fotógrafo Tissé. Hay que vindicar a un pueblo oprimido recordándole sus enormes atributos, la belleza incomparable de sus rostros, cuerpos, vestidos, tradiciones. Allí está un país considerado “primitivo”, cuya movilidad (la Revolución) le ha procurado su primera grandeza. *¡Que viva México!*, debe llevar al cine la colmada elocuencia de los murales, incorporar la hermosura perenne de la sangre y el arte indios, el sentido de fiestas y rituales, la eternidad de las piedras, la monstruosidad y el imprevisible terror del México antiguo, la descomposición ornamental de los objetos visibles de la naturaleza.

El proyecto se truncó y las aproximaciones divulgadas dan una idea muy pálida de la concepción original. Pero la influencia de Eisenstein se prodiga en el cine nacional y de allí revierte a la fotografía. Notoriamente, el director Emilio “Indio” Fernández y el camarógrafo Gabriel Figueroa asumen la intención de

Eisenstein y se obsesionan persiguiendo la diafanidad de paisajes, seres, situaciones populares (de una “posada” a un entierro), atardeceres, alboradas, perfiles en la serranía, nubes capturadas por la intemporalidad del paisaje, rostros indígenas en plena demostración de su fuerza ancestral. Lo que en Eisenstein es recurso utópico (la estética que será descubierta) se convierte en el cine nacional y, pese al talento de Fernández y Figueroa, en trámite de recuperación chovinista. Estetizado, el paisaje deviene tarjeta postal, alucinación de la envidia urbana que, al pasar del cine a la fotografía, resulta el doble logro del turismo y de la efeméride. *¡Viva México que es tan fotogénico!* La fotografía persigue con igual saña logros artísticos y poses inequívocamente “mexicanas”. Tan admirable debe ser la calidad de la foto como la información sobre el espíritu nacional que la foto proporciona.

#### *Manuel Álvarez Bravo: “Los ojos, dioses del paisaje”*

Admirador de Weston, colaborador de Eisenstein, amigo de Tina Modotti, Paul Strand y Cartier-Bresson, participante del periodo más brillante del nacionalismo cultural, Álvarez Bravo (n. en 1902) ha sido el fotógrafo de mayor y más perdurable influencia en nuestro medio. A lo largo de casi seis décadas, su trayectoria se confunde de algún modo con la del reconocimiento, adquisición de status y mitificación de la fotografía artística en nuestro medio y, también, se corresponde con la polémica sobre la fotografía, Arte Bello o Expresión Bastarda. En los treintas, Diego Rivera afirma que AB “ha compuesto tan asombrosamente sus paisajes encontrados tal cual ante sí, que logra expresar en ellos el arte milenario de México sin alterar ni una grieta, ni omitir una espina, de lo que el motivo ofrecía a la pureza química, nítida y magnífica de la fotografía, que evoca desde los templos piramidales y las esculturas formidables hasta los ritos y todos los modos de nuestra vida”. Según André Breton, “todo lo poético mexicano ha sido puesto por él a nuestro alcance” y en su arte “toda casualidad parece excluida —el caballo negro sobre la cosa negra— en beneficio de esa fatalidad, únicamente perforada por ojeadas videntes”. En él, concluye Breton, el “poder de conciliación de la vida y la muerte nos permite descubrir los polos extremos”.

Gran técnico, AB nunca ha cedido a la tentación de “la objetividad” o a la “poesía deliberada”. Por el contrario, así de libre cauce a un impulso lírico, en él ni los temas ni la búsqueda de hallazgos son lo primordial. Como Weston, podría decir: “La forma sigue a la función”. De allí su aprovechamiento del surrealismo, del que toma la idea de la otra poesía, la que existe inadvertida o subversivamente. De allí su uso incansante de la desolación como materia prima y su libre tránsito entre lo “abstracto” y lo “real”, entre lo “artístico” y lo “documental”. Él no pretende entregarnos revelaciones literarias sobre la tristeza o la desdicha o la sensualidad o los misterios escenográficos de un pueblo o de una casa. Si él requiere de *la otra poesía*, es, precisamente, para rehusarse a las imágenes que llevan ya su cauda verbal, sus acumulaciones explicativas. Antes que poeta (Diego Rivera llamará a su obra “fotopoesía”), Álvarez Bravo es un creyente en los poderes autónomos de la fotografía y, por eso, en su obra lo más evidente es el modo en que la luz descubre o sitúa o manifiesta al tema; es el método que el paisaje incorpora a las figuras; es el impulso que la sutileza de plata y sales le otorga a los personajes.

Ni retórica ni “romanticismo”. Con frecuencia — y esto es muy claro en sus tratamientos de indígenas— quienes las contemplan le agregan a las fotos sus prejuicios paternalistas y clasistas, puesto que marginado, el indígena es misterioso y, por lo mismo, profundamente “poético”. Pero AB no hace literatura ni discurre sobre “la conciencia increada de la raza”. Él no capta un tema. Él construye una fotografía.

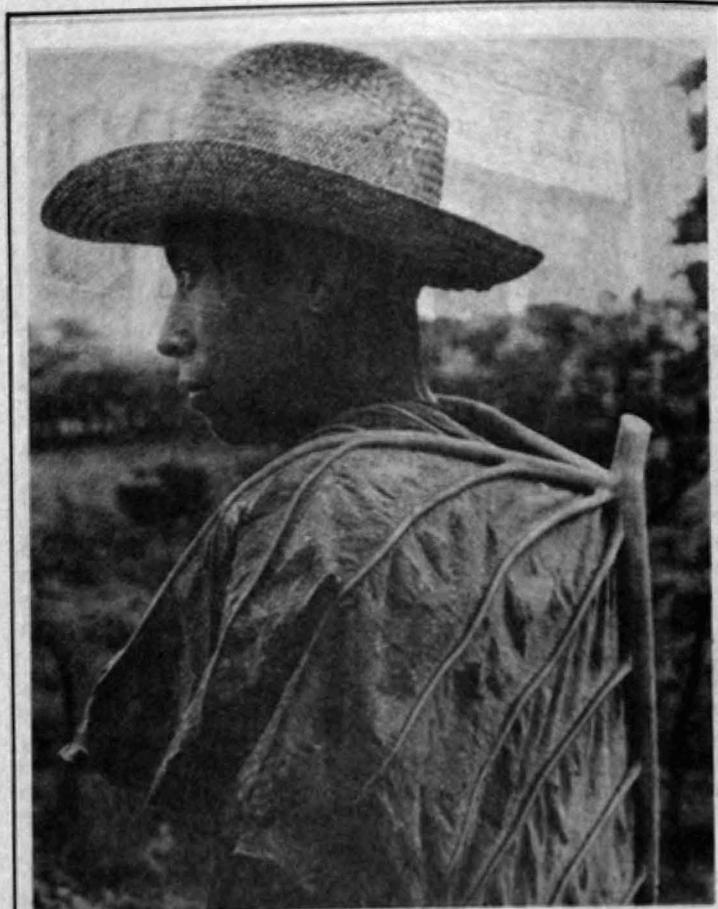
¿Qué es la “objetividad” y qué es el “realismo”? Tina Modotti declara la autonomía del gremio: “Me considero una fotó-

grafa —afirma en 1937— y nada más, y si mis fotografías se diferencian de lo generalmente producido en este campo es que yo precisamente trato de producir no arte, sino fotografías honradas, sin trucos ni manipulaciones, mientras la mayoría de los fotógrafos aún buscan los efectos artísticos o la imitación de otros medios de expresión gráfica, de lo cual resulta un producto híbrido y que no logra impartir a la obra que producen el rasgo más valioso que debería tener: *la calidad fotográfica*". Álvarez Bravo aprobaría lo anterior, mas para él —y su obra es un largo alegato al respecto— la calidad fotográfica es arte y la autonomía es también incorporación. Quien primero lo advierte es Xavier Villaurrutia: "Con una mirada penetrante y a un solo tiempo implacable, Manuel Álvarez Bravo ha detenido en sus placas más sensibles y ha fijado en impresiones imborrables, con una técnica invisible por perfecta y perfecta por invisible, esa presencia de la muerte que en sus obras se muestra en las relaciones inesperadas, inusitadas, imprevistas de seres, de objetos, de minerales, de vegetales que la realidad superior reúne misteriosamente y que ofrece de pronto a los ojos del poeta que es el único ser capacitado para verlas, y sobre todo, para hacerlas ver".

Ante un nuevo medio expresivo, todos actúan de acuerdo a intereses previos. Al trabajo de AB Diego Rivera lo declara milenario y mexicano, de raíces y sustentación prehispánica; Breton lo incorpora a la conciliación surrealista de los extremos; Villaurrutia lo juzga poesía obsesionada por la muerte, "una muerte cotidiana, presente y no visible menos sino más poética y misteriosa". (En Villaurrutia, la muerte es sinónimo de desintegración física y de opción marginal, no sólo lo que decae sino lo que se da fuera de lo permitido).

Una vez más, la obra resiste y trasciende las versiones que intentan reducirla a las frases de la comprensión clasificatoria. Quizás es más exacta su primera esposa, Lola Álvarez Bravo, cuando le atribuye a estas fotografías no indagaciones míticas sino una elección estética: "Cuando André Breton vino a México y conoció a Manuel se impresionó mucho por su forma de captar anuncios, partes de estatuas... es decir, una abstracción de la vida móvil aparente para ambientar una vida estática pero bella que se producía alrededor nuestro y en la que no se habían fijado antes los fotógrafos". Una vez más, la diferencia entre el asunto literario y el asunto fotográfico: AB insiste en el aislamiento, la inmovilidad estatuaría, el silencio múltiple de sus objetos de atención para *sugerir* —el verbo remite a la humildad y a la maestría de un gran artista— que lo más interesante no es la distracción comparativa sino la concentración visual.

¿Qué contemplamos? El sueño de la buena fama, el obrero asesinado que se transfigura en su lecho de sangre, un paisaje chamula, escenas callejeras, un entierro en Metepec, indígenas de mirada huidiza, mendigas, juegos de papel, paisajes cácticos o de siembra, motivos populares, una luz restirada, una ladriera, mujeres semidesnudas, perros dormidos, un vestido sobre una silla (*Retrato ausente*), composiciones, texturas, incluso espléndidos retratos (le debemos a AB una galería imprescindible: Novo, Villaurrutia, Owen, Cuesta, Pellicer, Agustín Lazo, Frida Kahlo, Diego, Buñuel, Trotsky, Orozco, Tamayo, Siqueiros, Plutarco Elías Calles, Ruflo, Paz). Abstracto o figurativo, erótico por comprensión o por despliegue, impulso congelado o febril, AB observa a su propio punto de vista y lo descompone en estratagemas de la luz, en hallazgos y ocultamientos, en composiciones sorprendidas donde lo inanimado enreda y enamora a lo vivo. Mítica por su capacidad de hallar un arquetipo en un vagabundo y de vislumbrar el azar en unos caballos de feria, dúctil, sensual, ascética, esta obra postula sus obsesiones: la soledad, el deterioro, el desdibujamiento o el extravío del ser humano en su entorno, la plenitud de los espacios desérticos, la vida orgánica como provocación visual, la fértil languidez del cuerpo femenino. Pero una vez descargado el impulso lírico la foto no agota sus significados. El deterioro,

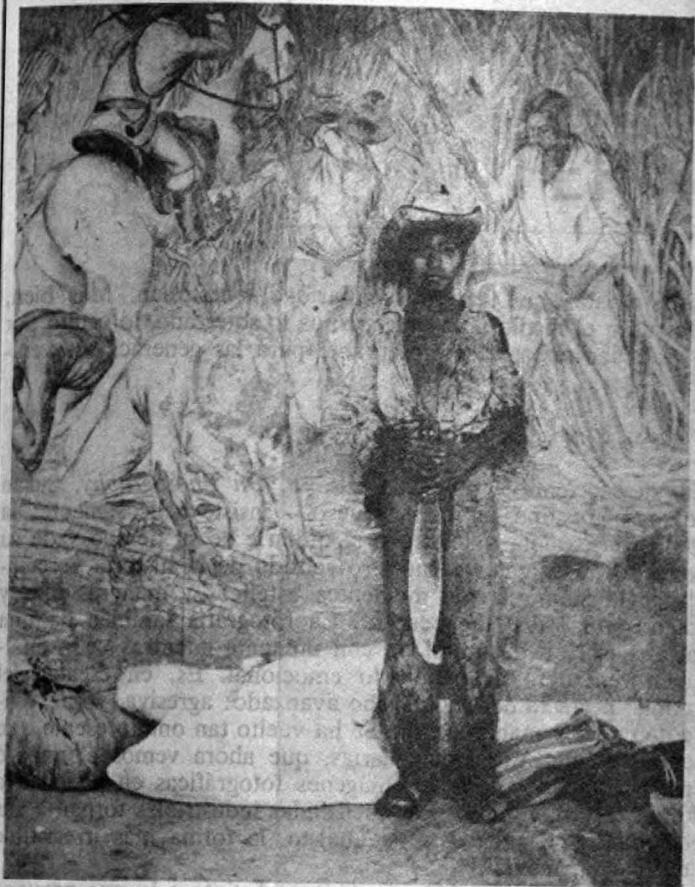


Héctor García

por ejemplo, es verdad secreta de los paisajes, de los santos de iglesia, de los muros "si un tiempo fuertes ya desmoronados". Existen las relaciones íntimas: las correspondencias entre un tronco y un apocalipsis vegetal o entre un muro pintarrajeado y el desarrollo de la imaginación infantil; abundan las informaciones clandestinas: por ejemplo, el orden de una calle desierta es a la vez su debilidad y su fortaleza. Alguien, algo, la circunstancia o el presagio han abandonado el jacal, la bicicleta, la mujer embarazada, la vendedora, el anuncio, la ladriera, para que AB los descubra y les añada su manejo de sombras y su desconfianza instintiva ante toda señal de poder y autoritarismo. De su espectador, estas fotos demandan un rápido sistema de relaciones y vínculos: únese a la transparencia con los estados de ánimo, a la dejadez de las criaturas con la energía de sus contornos, a las variedades de la sombra con el exhibicionismo de los objetos. Álvarez Bravo nos ayuda a entrever, a intuir, a complementar, y una vez agotados los recursos literarios y proclamada la elocuencia del tema o la persuasión de las escenas mexicanas, nos emplaza a la desnuda comprensión de las imágenes. Suprimidas las palabras definitorias, continúa el enriquecimiento visual y la educación de los sentidos. Todo el peso de la luz recae sobre la fijeza de los ojos.

"¿Este niño es México?"

¿Qué es el nacionalismo cultural? Entre otras cosas, una técnica de resarcimiento que saca a flote, indistintamente, la resistencia antiimperialista, el orgullo ante posesiones y yacimientos artísticos y el compromiso moral de atender las urgencias expresivas de una nación nueva o diferente. Bajo el clima de la Revolución Mexicana, ya convertida en la obligada "armonía de clases" que el Estado preside, el nacionalismo cultural en un periodo que va de los treinta a principios de los sesenta, hace suyas contradicciones y variaciones y mantiene, pese a todo, una idea (un programa): en esta sociedad, al arte le corresponde ser impulso moral y político, el arte es la continuación de la voluntad colectiva.



Héctor García

Muchos artistas asumen la encomienda y la llevan al centro de su actividad, entre ellos la mayoría de los fotógrafos quienes, aunque casi nadie los considere artistas, optan por una práctica apropiación ideológica que dé o rinda evidencia de la opresión capitalista. Ahora se puede calificar buena parte de ese trabajo como registro epidérmico de hechos y fenómenos; entonces anheló ser el fresco que reconociese la dignidad, la pobreza, la luz, las texturas, el sufrimiento y las geometrías de un pueblo.

Sin recuperación del pasado no hay conciencia política. Quien interpreta públicamente la realidad de algún modo la posee. Para cambiar el país debemos quitarle a la clase dominante el monopolio de la relación de los hechos... Las premisas anteriores, expresadas con titubeos o intuidas confusamente, son vividas con emoción y perplejidad por quienes saben que, en grandes sectores de su país, el pasado es todavía el presente en grandes rostros, atmósferas habitacionales, condiciones de salud, tradiciones familiares, costumbres regionales, hábitos religiosos, condiciones de vida bajo el autoritarismo. Pero si el pasado es todavía y en buena medida el presente, muchos fotógrafos deciden que lo conducente es aceptar la existencia de las Esencias Eternas, es decir, de una "estética de lo mexicano" que "captura visualmente" nuestras características inmutables. Fracaso circular: se quiere descifrar un país y se encuentran las pistas falsas del estatismo y la intemporalidad. No se comprende que ya no es repetible la actitud implícita, digamos, en esas magníficas fotos de Hugo Brehme de la década del diez, y que quien la prosiga lo hará al costo de moverse en el vacío del anacronismo. Al modificarse los conceptos de "pueblo", "relaciones sociales", etcétera, se vuelve aún más irrisorio el forzado inmovilismo de quien cree su deber "retratar a México". Brehme, digamos, supo ver sin condescendencia a rurales, familias indígenas, revolucionarios o clientes de una cantina que, en la inermidad de su sorpresa, no se sentían fotografiados sino rescatados un instante del prolongado olvido. En sus fotos no quiso ofrecer "entraña nacional" alguna sino ubicar a los grupos humanos que una técnica, una época o una revolución van conduciendo a la su-

perficie. Quienes intentan lo mismo décadas después transforman un acopio generoso de imágenes en los estériles clichés paternalistas donde el pueblo, más harto que mitificado, posa una y otra vez ante sus "descubrimientos".

¿Cuántas alegorías caben en una sola foto? Una generación de fotógrafos aspiró a ofrecer un testimonio con la interpretación adjunta. *Verbigracia*: los músicos y vendedores ambulantes expresan el falso caos del apretujamiento urbano, la imposibilidad del refinamiento. *Verbigracia*: un indígena al que se inmoviliza, reiterativamente, en su quietud nos informa de la condena de siglos de su raza. *Verbigracia*: toda escena popular es una limitación redimida por la pasión. Cualquier objeto es símbolo y cualquier ser es simbólico: en una foto fraternizan los volcanes con un anuncio: "Beber cerveza Victoria o no beber". Desde una pulquería un hombre clava su incompreensión sobre quien lo contempla (el vencido acude, previa metamorfosis estética, a la piedad de los vencedores). Un campesino traslada su pesada carga sobre un camino de piedras... y estas fotografías, al ligar, de algún modo, su interpretación y su crítica, surgen ya asimiladas.

Influencias primordiales: José Clemente Orozco, Eisenstein, el muralismo. Primera conclusión: la Belleza Mexicana es recóndita y ancestral. En las penumbras, el culto a la muerte. Segundo axioma instantáneo: la Belleza Mexicana es marmórea, bendición o maldición atávicas. (De paso, esta pretensión deserotiza, pospone la sensualidad.) Todo está detenido en el tiempo sin tiempo de la Esencia donde el deseo complementa a la historia.

De allí que el tono dominante no sea la denuncia sino la estetización bajo una idea implícita: para que se acentúe el sentimiento de ultraje moral ante las imágenes de explotados y hambrientos, hay que eliminar lo directo, lo muy testimonial, y aislar, estetizándola, a la realidad más significativa. De la Escuela Mexicana de Pintura la fotografía deriva una consigna: a la radicalización por vía de la estetización. Sin ánimo contradictorio, el nacionalismo cultural de la Revolución Mexicana se deja expresar también por el "westonismo", la fotografía contemplativa, la "exploración visual independiente".

¿Por qué tarda en aparecer una fotografía de denuncia? Es muy vasto el influjo del Archivo Casasola con su hábito social adyacente: las fotos no deben dirigirse a la conciencia sino a la historia. Por eso, durante más de tres décadas, los fotógrafos prefieren la sensación inaugural del descubridor. Lo importante es saber contemplar, hallar la genuina belleza mexicana y, a través de ella, a la nación perdurable. A diferencia de Álvarez Bravo, quien nunca se propuso la Suprema Revelación, muchos —influidos por el éxito internacional del gran camarógrafo Gabriel Figueroa— salen a la recolección de "rostros verdaderos", a la caza de ese lujo facial indígena que nos presente en nuestro mejor momento, en la plenitud de rasgos que algún día Occidente deberá reconocer.

Certeza del vaticinio retrospectivo: así seremos porque de algún modo así ya somos, como el fragmento de utopía/realidad que esa foto congela. En una escena cumbre del Kitsch latinoamericano, al final de *Río Escondido* (1945, de Emilio "Indio" Fernández), María Félix, travestida de maestra rural, defiende con un grito y desde su agonía a una criatura indígena: "¡ESE NIÑO ES MÉXICO!" Sin llegar a esa absoluta representatividad, muchos sueñan con apresar nuestra infalsificable condición, confían en la fotografía como en un espejo donde nos miramos por vez primera, y por las hendiduras de la credulidad nacionalista se filtran convicciones y supersticiones que proponen, de modo simultáneo, asaltar la realidad y someterse a ella. Un ejemplo: la foto de Emiliano Zapata, que los plutócratas ven con terror en 1914, es contemplada con reverencia por el Presidente Miguel Alemán en 1950. Frecuentadas y repetidas, las fotos donde la violencia se serena y viste de hermosura y luz rentable, se vuelven casi irreales o tienden a banalizarse.

La fotografía "democratiza la belleza" y, desde la perspec-



Lola Alvarez Bravo. *El ensueño.*

tiva del "ser nacional", se quiere aprovechar los hallazgos de esa democratización. Estamos en el otro extremo de la fotografía elitista, profética y subversiva que Weston invocó para "que muestre lo que han ignorado los ojos sin costumbre de ver". Se pide o se exige una "mirada patriótica", que mitifique lo visto a diario, que aisle y le confiera toda suerte de galas estéticas a aquellas escenas cotidianas que se prestan a su transformación emblemática. No hay que limpiar los sentidos, sino "nacionalizarlos", obligarnos a extraer verdad y belleza de lo que hemos contemplado con indiferencia porque siempre ha estado en nuestro derredor. Sin exagerar: el arte tiene los límites de la "decencia" y otra anécdota del cine viene al caso: en el régimen del Presidente Ávila Camacho se prohíbe la exhibición de la película *Forgotten Village* (Pueblo olvidado) de John Steinbeck, porque según la esposa del Presidente la escena de un parto "denigra a México". Y esta alarma en el poder ante una consignación visual se extiende a la sociedad, que le pide a la fotografía, para que se le acepte, tonos y perspectivas apacibles que le sean "connaturales" a la belleza.

Frente a esta tendencia, las excepciones se construyen de modo tenaz y admirable (Lola Alvarez Bravo, Nacho López, Héctor García, entre aquellos de obra más divulgada y valiosa), pero lo cierto es que, socialmente, se requerirá la explosión de 68 para confiar en la evidencia fotográfica que distingue y aísla los acontecimientos previamente nombrados, afecta moralmente y moviliza a la conciencia política. Se comprueba lo dicho por Sontag: "Sin una visión política, las fotografías de los mataderos de la historia serán muy probablemente resentidas como simples, irreales o desmoralizadoras".

Otra tendencia fotográfica sigue a lo largo de estos años el camino de Guillermo Kahlo y de Jesús Abitia: captar serenamente lo consagrado por la tradición, la belleza que acumula con justicia siglos de reverencia, los magnos logros del barroco y el neoclásico, la soledad de la Plaza Mayor y las avenidas porfiristas, la perpetua renovación visual de la arquitectura colonial. En este campo, es brillante el desempeño de fotógrafos como Salas Portugal, muy alejados de las imágenes típicas y

costumbristas que, en su familiaridad, anestesian. Más bien, ellos usan el medio para entregarnos lo soterrado, lo oculto por el trato indiferente, lo preservable para las generaciones venideras.

#### *A favor y en contra de la fotografía*

En su excelente y polémico ensayo, *On Photography*, Susan Sontag —resumo de modo grueso— insiste belicosamente: la fotografía explota a su sujeto al quitarle de su tiempo y de su contexto, al fragmentar nuestro sentido de la historia y reemplazar la memoria con momentos estéticos y maneras fijas y fragmentadas de la evocación. La fotografía también da una falsa sensación de intimidad con un tema mientras evita cualquier verdadero acercamiento emocional. Es, en esencia, el "arma" perfecta del capitalismo avanzado: agresiva, voraz, ávida de poder y manipulación. Se ha vuelto tan omnipresente, tan central en nuestras vidas diarias, que ahora vemos al mundo entero como una serie de imágenes fotográficas en potencia o de clichés fotográficos. Las sociedades industriales tornan a sus ciudadanos en adictos de la imagen, la forma más irresistible de polución mental.

Lo que se vive en México es muy distinto a lo que provocó el pesimismo de Sontag. 1968 descubre —e impulsa— un panorama agitado donde la fotografía quiere librarse ya de responsabilidades nacionales o literarias para desenvolverse libremente. Ni "persecución del Alma Nacional" ni "fotopoesía". Por otra parte, el proceso antes descrito (y subrayase convenientemente la falta de reconocimiento cultural de la fotografía), ha impedido en México, con la gran excepción reconocida de Manuel Alvarez Bravo, el florecimiento de obras individuales que, de Stieglitz a Richard Avedon, de Cartier-Bresson a Diane Arbus, de Imogene Cunningham a Irving Penn, van acortando el desarrollo de la fotografía internacional.

Si la industrialización, en efecto, permite que la fotografía se convierta en arte al proveer los usos sociales para las operaciones del fotógrafo, es también posible en ese panorama democratizado usar a la fotografía contra la polución mental. Hay una fotografía como arte de masas que —aquí Susan Sontag tiene inequívocamente razón— no es practicada por la mayoría como arte sino como un rito social, defensa contra la ansiedad, instrumento de poder o mecanismo de homenaje a la unidad familiar. Pero esas Hasselblads, Glarriflexs, Nikons, Brownies o Instamatics puede también emplearse de manera creadora y crítica. No hay ahora dictaduras culturales que indiquen el sentido único de la fotografía. Hay, sí, un público creciente y no necesariamente snob que acude a la fotografía para proseguir su educación visual y/o política. Si la crisis de América Latina y las luchas de liberación de Centroamérica han renovado el interés por la fotografía testimonial (el trabajo en Nicaragua de Maritza López, Pedro Meyer, Pedro Valtierra, entre otros), también hay sitio para la experimentación y la abstracción. No hay rutas tiránicas sino variedad de modos expresivos y exigencias de calidad técnica y honestidad profesional, y de esa diversidad de experiencias dan probada cuenta los fotógrafos incluidos en este libro. El nombre del Bauhaus, Moholy-Nagy declaró que "los analfabetas del futuro serán, creemos, las personas que no puedan fotografiar". Sin llegar a un extremo que me condenaría, creo que, en tanto arte participativo, la fotografía facilita la desmitificación y la agudeza de percepción y propicia que las mayorías y minorías marginadas intensifiquen su propia documentación y su propia interpretación de la realidad.

En América Latina, en la década de los ochenta, la fotografía es un método de creación artística, una vía del conocimiento social, un arma de solidaridad y denuncia, un vehículo de visiones individuales y de argumentaciones colectivas. Entre nosotros, ahora, la fotografía bien puede ser, como en el verso de José Gorostiza, "un ojo proyectil que cobra alturas".

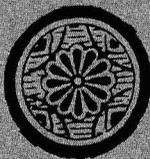
ROBERT GUYON  
HOMENAJE A  
FERNANDO PESSOA

A Rafael Barajas-Castro

Amo a las putas y a sus bastardos  
A quienes dudan de sus orígenes  
A todos los que son aquello que difiere  
Amo el grito desairado por el grito de él nacido  
El vino en la cordura de su moderación:  
Tal cual sí mismo cada año se enriquece  
Amo la vida ciega de las células  
Cuando se desconchan y regeneran  
La suavidad de la epidermis el asombro de cada epidermis  
Amo lo inenarrable de su reencuentro  
Y del mar también amo el movimiento  
La lentitud de sus repeticiones  
El clavo infatigablemente martillado  
La lenta lamedura del mar sobre una lengua de  
De los guijarros la usura  
La invisible transformación de las erosiones arena  
Los tránsitos insensibles  
Y también las arrugas  
De un rostro todos los senderos vivos  
Amo las huellas y las sobrepujanzas  
Las patas de gallo en las riberas de los ojos que supieron ver  
Los surcos de bocas ávidas de grito y risa  
Los resquebrajados panecillos de los labios  
Amo viejos toneles y vientres escritos  
Con nacimientos y zarpa  
Amo los sexos acomodaticios  
Las bocas entornadas y su humedad cual despertar de selva  
El recuerdo de cuantos antes de mí pasaron  
Y después pasarán  
La falsa virginidad en nuestras mágicas pizarras de la infancia  
Amo el defecto en la coraza los extravíos del lenguaje  
La dactilar aspereza sobre epidermis distraídas  
Y prefiero la partida al retorno  
Pero prefiero aún más a Penélope que a Ulises  
Aunque amo tanto a la estación como al fruto que entraña  
Aunque amo tanto la familiaridad de la botella  
como su embriaguez  
Amo los puertos y las cantinas  
Allí donde no hacemos moho pero donde volveremos  
Amo los puertos aun sin partida  
Los bares aun sin embriaguez  
Amo sin pedir ser amado  
Vocifero sin dar oídos al lobo  
Y escribo sin corresponsal  
Escribo y grito por amor de lo que deja huella  
De lo que obstinado deja huella  
Y huella el surco  
Por lo que en mí ama  
Por lo que en mí sementa  
Mas qué importa a la tierra la pregunta del labrador  
Mas qué importa al amante el hartazgo de sus levaduras  
Mas qué importa al jadeante lo hermoso de su esfuerzo  
La palanca en que apoyarse  
La palanca para elevar al mundo  
El soplo que ha de dar a luz a la estela

## EPHETA

EPHETA —El ábrete del: "Te amo"  
Y te amo y te amo  
Y el "TE" de te amo no es sino el trayecto  
De las cartas por dirigir de las cartas de mi amor  
En sus marcas y en sus huellas  
Amar no es sino humilde reconocimiento de huellas  
Estampadas antes de nosotros  
Las que seguirán marcándose  
Amar es ser capitán extravagante del navío explorador  
De sombríos golfos de este primer fondadero  
A quien se dará un nombre  
Amo lo que dura y lo que se hace durar  
Amo los reconocimientos y los reencuentros  
También amo los primeros encuentros acidulados  
Los: "Siempre te he conocido"  
Y los: "Al fin vuelvo a encontrarte"  
Los: "No ha cambiado" y los: "Sigues siendo el mismo"  
Amo el sorbo pleno de los flujos del vino añejo  
La piedra de fuego en el hogar ancestral de los  
licores de la amada  
Bebidos nuevamente después de largo tiempo  
La palma de la mano en nalgua complaciente  
Los desvarios de dormición en vez de rendir cuentas  
Los silencios compartidos tras los gritos mezclados  
Amo la soberbia humildad de picos de tenca  
En coros de Satchmo  
Y los plúmbeos graffiti morados del rafe  
Hilera celuloide de nuestras muñecas interrogadas  
Con gravidez de infancia  
Amo los ojos que se cierran en los ojos del interior  
Los barcos cuando parten  
Amo los barcos en su leva  
Pero también los navíos varados  
Pero también los bajeles cuando labran el surco  
Y aún más los rostros que enrian en el espejo de los bares  
A la desconocida que te habla  
Para la que toda la noche no te habrá hablado  
Amo a aquella con quien hablas  
Para hablar a la que no habrá de dirigirte la palabra  
Amo la amargura del alba  
La nadería del primer café negro  
La cuerda cantarela del primer cigarrillo  
El esperma blanca escharcha en las paderas del sexo  
Las praderas del sexo escarchadas de esperma  
Amo las estridencias del despertar  
Desperdigado rompecabezas del último sueño  
La blanca amnesia de los últimos momentos de la fiesta  
El recuerdo moscardón de miel en algún verso de  
escuela primaria  
El palpitante de la sangre en ambas sienes  
Y el mar que se mece en tu lontananza  
Y el mar  
Y tú —entre dos blancos—  
Y tú.



# SOMOZA, UN PERSONAJE EN BUSCA DE NOVELA

POR JOSÉ LUIS BALCÁRCEL

A Jorge Ruffinelli, con búsquedas que recorren vericuetos semeiantes.

Somoza, el tirano, el dictador que superó en todo a todos los demás, murió, fue ajusticiado, sin que la narrativa pudiera abarcarlo, sujetándolo como concepto. Somoza murió sin novela. O la novela dejó morir a Somoza sin aprehender muchas peculiaridades suyas. Somoza fue más allá de lo que en tiranología y dictadurología tenía previsto la literatura narrativa.

Hay conjuntos de elementos y características que articulan el contexto y el personaje en estructuras, no como término medio, o promedio, sino como síntesis que se vuelve modélica del personaje. Lo que en estética, sobre todo en la estética del realismo, se tiene como categoría de lo típico —la tipicidad. Este, igual que las demás categorías no admite lo estacionario. La dinámica es la característica que demuestra la incorporación necesaria de peculiaridades generalizadas que recrean el tipo.

Toda la novela, o la novelística, sin embargo, resultó insuficiente, al menos hasta hoy. Con lo cual se frustró ante la feracidad del que maltrató a Nicaragua y todo lo que tuvo a su alcance. Incluida la literatura, naturalmente.

No es ningún aporte a la teoría, sino pura reiteración, sostener que la realidad siempre es más rica que el concepto. Por lo demás, tratándose de Somoza, sociológicamente lo de rico tiene otra explicación.

Hay conceptos, y conceptos. Los de la teoría se arman de elementos explicativos, reproductores racionales y, en su caso, posibles de transformabilidad práctica. En cuento a reconstrucción mental objetiva de la realidad su significado es único. Sólo variable en tanto las variantes que adquiere la propia realidad. Por eso se trata de conceptos unisémicos; unívocos. Mientras que los de la literatura y los de las demás artes, según sus características, no son puramente reconstrucciones, sino referencias reales convertidas en realidades referidas. Por lo tanto, se trata de conceptos apoyados en la imaginación y en la fantasía, sin dejar de ser, en lo que les toca, conceptos que incluyen la razón como pensamiento, como abstracción y elaboración, en tanto conjuntos estructurales, susceptibles de amplia diversidad de significados determinados. Conceptos polisémicos.

Lo que parecería digresión lleva a dejar claro que en cuanto a descripciones y explicaciones teóricas, ya de la politología, o de la sociología —a la mejor aún de la psicología—, los conceptos, la caracterización y las categorías abarcan el caso y el fenómeno Somoza. Sujeto que practicó la política, la masacre, el robo, la depredación, el crimen y la ostentación. Ellos existen, propiamente, desde mucho atrás, y en la medida en que se le siga estudiando —terrible e ingrata tarea, necesaria de seguirla

haciendo—, se conseguirá abarcarlo más y mejor en todas sus relaciones.

En cambio, la literatura, sobre todo en lo que tiene que ver la novelística, se quedó corta respecto de él. En poesía existen alusiones y referencias a Somoza, y hasta la expresividad política de su tiranidad y dictadureidad. Y la que recogió su determinabilidad cual esperpento.

Pero la novela lo dejó fuera. No alcanzó recabar y a recrear su conjunto característico, que como particularidad contribuyera a determinarlo en intensidad y en extensión, como el tirano y dictador que real y efectivamente fue. A partir del concepto Somoza la categoría literaria del dictador necesita reestructurar su tipicidad.

Toda la novelística del tirano, desde Valle Inclán hasta García Márquez, pasando por Asturias, Carpentier, Roa Bastos y Sergio Ramírez, trabajó con una categoría de lo típico que fue violentamente desbordada por Somoza III, el segundo ajusticiado. Por supuesto, ya que el primero de la dinastía, y en ser ajusticiado, mediante justicia popular, quedaba cabalmente contenido en la abstracción modélica de referencia. Como todos los demás: los Estrada Cabrera, los Rodríguez de Francia, los Rosas, los Gómez, los García Moreno, los Díaz, los Ubico, los Carías, los Batista, los Trujillo, los Duvalier, los Rojas Pinilla, los Pérez Jiménez, incluidos los Stroessner.

El planteamiento en cuestión es asunto que en nada tiene que ver con la calidad expresiva, ni con la determinabilidad del tirano, en la que ella se sustenta, en las novelas: *Tirano Banderas*, *El otoño del patriarca*, *El señor presidente*, *El recurso del método*, *Yo el supremo*, *¿Te dio miedo la sangre?*. Aparte de que en esa vertiente ha quedado cancelada cualquier discusión. O lo que viene a ser lo mismo, todas son de calidad indiscutible. Lo importante es que así resulte ya no solamente para los críticos e historiadores, profesores y comentaristas, sino para el común de los lectores, cuyo círculo cada vez se ensancha más. Todo pesimismo al respecto es mera posición elitizante. Como la de los profesores que tienen como tema predilecto el comentario sobre el bajo nivel, supuestamente cada vez mayor conforme pasan las generaciones de alumnos.

Se trata de reconocer que el tirano, el dictador de la novela, hasta hoy, no alcanza características que se correspondan completamente —en lo que completamente quiere decir en la narrativa— con las de Somoza. Lo que tampoco significa que el tirano de la novela haya quedado atrás, como mero recuerdo literario histórico, de una realidad tiránica o dictatorial ya cancelada. No, de esos tiranos quedan aún. Todavía se dan. Se siguen dando. Somoza III, sin embargo, fue de cuño diferente. Lo cual no descarta que llegue a trascender en algún futuro personaje literario. Para seguir aterrando, en términos literarios, después de muerto, como viene hacién-

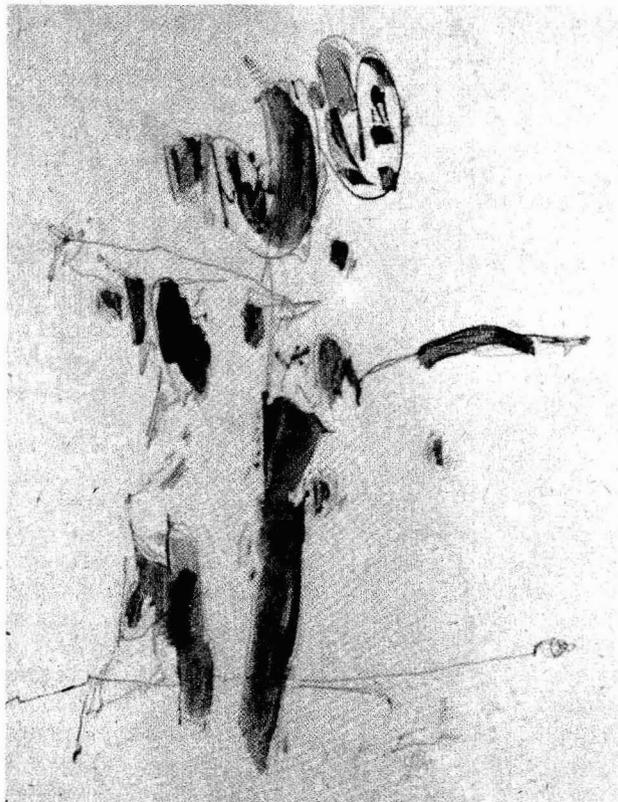
José Luis Balcárcel (Guatemala, 1932), filósofo, ensayista, profesor de la Facultad de filosofía y letras de la UNAM, publica en varias revistas y suplementos de México y América Latina. Este año, es jurado del Premio Casa de las Américas en la rama de ensayo.

dolo en la realidad, con la ola represiva que así desató en el Paraguay y países limítrofes. Elemento también, por cierto, de recuperación y transformabilidad literaria.

A otra forma estructural literaria corresponden textos sobre el tirano, como el *Ecce Pericles*, de Rafael Arévalo Martínez, y *El autócrata*, de Carlos Wyld Ospina. Ambos necesarios e indispensables para saber de y conocer a Manuel Estrada Cabrera, el mismo que encarnó en la novela de Miguel Angel Asturias. Desarrollados los dos de manera estilísticamente magnífica, en ellos se hace una relación articulada de conceptos unisémicos y polisémicos constituyentes del ensayo novelado, descriptivo de situaciones sociales y políticas, y de la personalidad del dictador, a través de sus comportamientos y reacciones, y del medio social correspondiente. En aproximada estructuración a ellos se sitúa el texto de Pedro Joaquín Chamorro, todavía insuficientemente conocido: *Los Somoza, estirpe sangrienta*.

Los tiranos y dictadores de la novela han estado vinculados en su expresión a las rémoras e incidencias feudales del desarrollo económico, social y político de Latinoamérica. No obstante que ellos mismos en la realidad tuvieron que ver con los procesos iniciales del capitalismo, desde sus comienzos dependiente. Bastaría mencionar el caso de Somoza I.

La novela misma de Sergio Ramírez, *¿Te dio miedo la sangre?*, tiene en el hombre, expresión del



tirano, un significado constituido por signos que arrastran el fantasma de Somoza I; los cuales, por cierto, en momentos se injertan con algunos que manifiestan aristas de sus descendientes reales, incorporados literariamente. Connotación que conjuga el peso de la dictadura que permanentemente cargaba la vida de Nicaragua.

Somoza III, en cambio, expresa formas de ser derivadas, correspondientes a relaciones que se dan en el capitalismo monopólico de Estado, por pequeño que fuera su país. Capitalismo monopólico de Estado administración unipersonal. Universal y sólo compartida secundariamente por una escasa, reducida, burguesía de servicios, por su origen. Burocrática, como también se le denomina. Tal parecería que la frase del fatuo Rey Sol: "El Estado soy Yo", hubiera sido elaborada en la corte, ante la aristocracia rival, ya en pleno desarrollo y lucha la burguesía, pugnante con el absolutismo de residuo feudal, para conceptualizar a futuro, en orden inverso de intereses por su significado, a Somoza III. Las paradojas de la vida real pueden servir de alimento a la narrativa.

Los demás dictadores fueron, o son, dueños de haciendas y vidas. De haciendas y vidas en sus respectivos países. Y hasta de incipientes o desarrolladas industrias. En sus países. También, sobre todo, agroexportadores en gran escala. De sus países a la metrópoli, o a otros países periféricos; bajo las regulaciones económicas y financieras impuestas por la metrópoli. Por lo tanto, bajo la dependencia de la metrópoli. Todos los tiranos con casa o hacienda en los Estados Unidos o en España, para descansar y sobrevivir con tranquilidad de rentistas después del golpe de Estado o de la revolución que los tumbe.

Batista salió a residir y a vivir en sus propiedades de Daytona. Ubico se refugió hasta su muerte en Nueva Orleans. Unos mueren en la metrópoli, otros en las exmetrópolis. Otros más de diferentes maneras, en el propio lugar de su destronamiento. Todos, naturalmente, después de vivir del saqueo y del despojo, de la devastación de sus pueblos, cuando no de rentas o frutos directos, de cuentas bancarias depositadas en Suiza.

Somoza III se quedó con todo lo que pudo de Nicaragua, y lo controlaba todo también, hasta el triunfo de la Revolución. Cuando Nicaragua era, como ahora Paraguay, una cárcel grande, nacional. Pero, a la vez y con lo mismo, fue gran inversionista en los Estados Unidos y en otros países. Fue, realmente, transnacional. Con inversiones de diferente índole en toda Centroamérica, en España, en Colombia, en Venezuela, en Argentina, en Paraguay. Sus cuantiosas inversiones norteamericanas lo llevaron a ser influyente en los círculos gobernantes de los Estados Unidos. No era simplemente un capitalista dependiente, sino un capitalista de y en la metrópoli, que vivía gobernando en Nicaragua.



¿Cómo explicar de otra manera que Howard Hughes se hubiera trasladado en avión hospital hasta Managua, en su cama portátil de enfermo incurable, con todo y frascos de suero, al décimo piso del Hotel Intercontinental, convertido en hospital y bar de negociantes, para tratar con su socio, el dictador, sobre inversiones transnacionales!

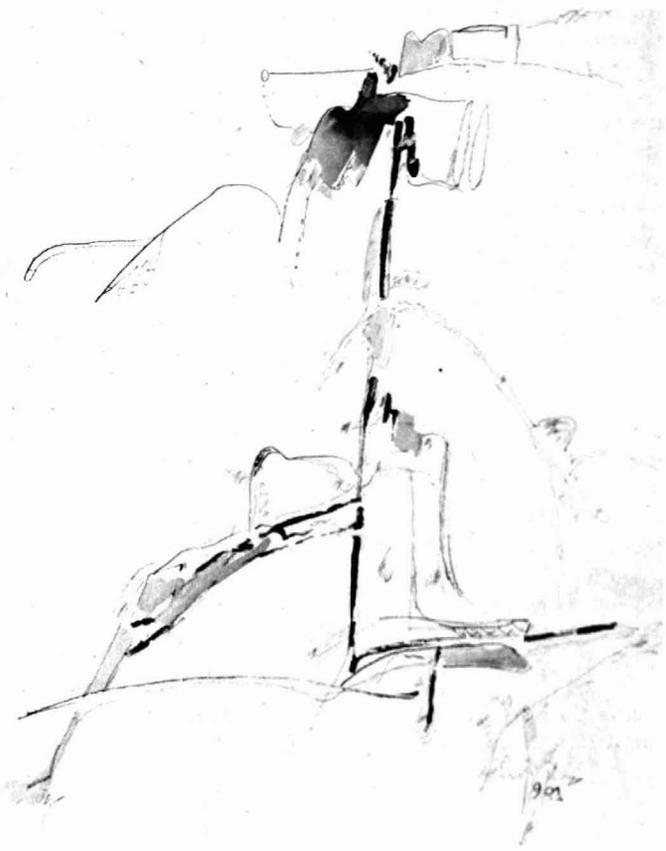
Somoza, fue, hasta su muerte, portador de inversiones redituables en la metrópoli. Al Paraguay llevó lo que el propio Stroessner, beneficiario prioritario del contrabando, no intentó; el cultivo del algodón, manifestación clásica de formas capitalistas en los procesos agrícolas.

Antes, cuando ejercía la dictadura, dio muestras de decidir políticamente no sólo en su pobre país, sino en los demás de Centroamérica. Cuando su socio Arana Osorio se manifestaba indeciso para realizar el fraude electoral que consumara el hecho de hacer gobernante a Kjell Laugerud —era tan insignificante el número de votos que pudieron prepararle a éste—, Somoza III viajó a Guatemala para imponerlo, asegurando el buen desarrollo de sus negocios. Todo eso podía hacerlo con base en la hegemonía económica suya mantenida en los países del área. Hoy se comienzan a saber datos sobre la cantidad de tierra que tenía en Guatemala. Ya antes se sabía de sus inversiones en la infraestructura turística.

Por eso el chiste guatemalteco —pueblo aquel que no pierde el buen humor en medio de la tragedia permanente que vive, entonces aún más agravada—, de que al producirse el terremoto y notificarle telefónicamente Arana a Somoza que se había caído media Guatemala, éste le preguntara si la suya o la de él.

Hay pues, una serie de características y peculiaridades que de Somoza podrían recoger la tiranología y la dictadurología literarias en materia de novelística, para incorporarlas y asimilarlas en el personaje correspondiente a las diversas formas expresivas del desarrollo capitalista en sus novedades de nuestros días. La tiranología y la dictadurología son a estos días lo que la demonología fue a los suyos. Esta se extinguió. Pasó a convertirlas en ser histórico pasado, cuando el interés por lo trascendente cedió su lugar a los fenómenos y desarrollos del mundo terreno. Cuando se desarrolló plenamente el capitalismo y el hombre se percató de su papel como eje de la producción, adquiriendo conciencia de ello.

Con aquella desapareció el interés por los más de los estudios de lo trascendente. Mientras la evolución que se desarrolla hoy en Latinoamérica conduce a extinguirse a tiranos y dictadores, la tiranología y la dictadurología tienen que continuar abstrayendo las características de aquellos para in-



tensificar y extensificar sus conceptos y categorías. Hasta que la revolución latinoamericana se extienda a los extremos de volverlos ser histórico pasado.

Las diferencias de comportamiento entre los dictadores de la tradición y el dictador de la innovación —que por lo visto también en la ingratitud y en la barbarie existen novedades, en lo que los economistas y sociólogos llaman modernización, concepto que no quiere decir otra cosa que desarrollo conforme al capitalismo—, dan lugar a reacciones también diferentes. Cualquiera de los dictadores o sus descendientes familiares o burocráticos han tenido lances amorosos con colegialas del último año del Bachillerato o de la Normal, o con profesoras de escuela primaria, enganchadas por algún funcionario calificado, que precisamente entre sus cualidades más destacadas figuraban las funciones de esa clase de engarces. Mientras que Somoza III, o el Chiguín, se lanzaron, entre sus acciones de nivel y alcances transnacionales a la conquista de damas con la especificidad de *Miss*. Como sucedió con una *Miss* Paraguay, con experiencias en el certamen de *Miss* Universo. Destronando así galanes que contaban con la protección y, por lo mismo tenían influencias cerca del dictador tradicional. En su caso, con el practicante de contrabando; modesto, y por lo que demuestra la historia, de menores ínfulas: Stroessner ante Somoza.

Somoza atesoró tanta fortuna como el Sha. La

de éste no le impresiona mucho a la historia de nuestros confines, pues basta asociarlos con Persia, los orígenes de la humanidad, las leyendas y las satrapías, para identificarlo con el oro y las piedras preciosas. Pero Somoza pertenece al subdesarrollo de nuestras pobrezas sobrantes de lo que deja el imperialismo de la frontera latinoamericana.

Después de muerto Somoza III todavía acumuló elementos para la narrativa. Por las circunstancias que impuso la Revolución, respecto al propio Paraguay entabló contrastes; recordemos al dictador Gaspar Rodríguez de Francia. Muerto éste nadie se atrevió siquiera a ver pasar el cortejo fúnebre, pensando que era una trampa del tirano para atisbar quién podía alegrarse de su desaparición. A la muerte de Somoza un pueblo entero, el suyo propio, festejó el suceso abiertamente, en todas las calles, en todo el país.

Por todo, por su fortuna que era cuestión propia de leyendas, cuando fue llevado a enterrar a los Estados Unidos, las agencias noticiosas al hablar de que iba en una caja plateada tradujeron: de plata.

Al decir que la novela no ha aprehendido al tirano Somoza III y creado al personaje que pueda corresponderle, deben tenerse en cuenta dos situaciones. Términos de una alternativa que puede conjugarse o no. Nada que se conciba mecánicamente tiene que ver con la realidad rica y contradictoria. Esto quiere decir que no siempre, necesariamente, tienen que producirse las cosas o no.

Pudiera suceder, ¡por qué no! que la novela tras la que anda en busca de trascenderse literariamente el fantasma de Somoza nunca llegue a escribirse. Pudiera ser que sí. No porque existan situaciones y hechos hallan forzosa e inexorablemente su correspondiente novela —en muchos casos, afortunadamente—. No porque haya novelistas tienen que decidirse por las situaciones y por los hechos que a muchos nos acucian. Al cabo que a ellos en lo particular pueden atormentarlos o encantarlos otros, para su generalización y trascendencia. Los artistas —ahí están los narradores— tienen un doble piso mental respecto del nuestro, que es sencillo. Imaginativo-racional, posible y capaz de concretarse en la nueva y distinta realidad que es la obra de arte, el de aquellos.

En la realidad y contexto latinoamericano, a ese propósito, existen ausencias novelísticas frente a constantes temáticas. No existe propiamente la novela de la lucha armada, de la guerrilla, la cual llegó a generalizarse en el Continente como acción patriótica necesaria, y hoy vuelve a manifestarse, sobre todo en El Salvador y en Guatemala, después del triunfo nicaragüense que por esa vía derrumbó al dictador determinante del personaje desnovelizado, anovejado, o sin novela sencillamente, Somoza III. En cambio, se dio, y mucha fue muy buena, la novela de la violencia, en Colombia. Fenómeno social distinto, por supuesto, aunque con semejanzas.

Ni siquiera Guatemala, en donde el movimiento guerrillero alcanzó durante los sesentas los mayores ascensos de la lucha armada latinoamericana, y actualmente se manifiesta en linderos triunfantes, se ha producido la novela de la guerrilla. No obstante las posibilidades que podrían suponerse por los serios e importantes antecedentes y tradición novelística suyos. Con todo y la paradoja que se repite en otros países, de contar con pocos novelistas —tras el largo intervalo que sigue a José Milla, Carlos Wyld Ospina, Miguel Angel Asturias, Flavio Herrera, Mario Monteforte Toledo, Rafael Arévalo Martínez, de alguna manera, y luego un inmenso salto temporal hasta Marco Antonio Flores y Arturo Arias hoy.

En cambio, y por sabido se tiene que los mismos condicionantes pueden empujar en sentido contrario cuando operan situaciones determinadas. Guatemala resultó ser caldo de cultivo para una novela de la contraguerrilla. De una novela antiguerrilla es mejor decir: la de Flores, *Los compañeros*. Con denotaciones y connotaciones que llegan más allá, o que forman parte de lo mismo. Personifica al lumpen en el guerrillero y le cuelga a éste las miserias, la apatía, la holganza, forzadas, la falta de principios de aquel, como elemento que por anticipado lo instalan en la derrota. Además de ser profundamente an-

ticubana, lo cual significa antisocialista, quiere decir, por tanto, como se constata claramente en estos días, posición instrumental coadyuvante a propiciar la justificación y el asentamiento de movilizaciones del imperialismo norteamericano.

Más claro aún aparece todo ello cuando a través de la lectura se van decodificando los que dejan de ser simples signos de delación. Los cuales de quedarse en eso no pasarían de revelar mera ingenuidad, tratándose de hechos y sucesos ya transcurridos. Sin embargo, adquiere significado delatorio en tanto que transcurridos, precisamente.

A propósito de delaciones, Somoza III decidió conservar, hasta después, los archivos de la inteligencia, como dejados en el abandono, para que el mundo entero se percatara de que uno de los máximos dirigentes del supuesto partido comunista nicaragüense, encargado de los asuntos obreros, un tal Sánchez, quedara revelado como el agente al servicio del gobierno dictatorial, durante muchos años, comisionado para denunciar todo lo que entre los trabajadores tendiera a perjudicar a la dinastía. El significativo individuo guardará 30 años en la cárcel por determinación del regimen revolucionario. Ninguna medida menor, y sí muchas mayores, de haber sido posibles, contribuyen a definir para la historia esa situación.



# ENTREVISTA A JOSÉ DONOSO

POR GRACIELA CARMINATTI

— *Quisiera que nos hablaras de la generación a la que perteneces ya que ésta fue la iniciadora de una narrativa consistente frente a toda una tradición poética muy fuerte en Chile.*

— Lo que pasa es que uno niega siempre a sus padres en el comienzo hasta tener una individualidad y después, cuando llega a la madurez y ya no es necesaria la rebeldía, lo revisa todo, lo metaboliza en una forma más inteligente. Nosotros éramos lectores de una literatura extranjera, Faulkner, Virginia Wolff, Kafka, Proust y eso se debía al hecho de que los novelistas anteriores en Chile eran muy localistas, se dedicaban a tener a una vertiente pedagógica con la cual documentar y enseñar lo que era el país y entonces, ni el interés ni la forma literaria pasaba por ese pequeño sector que es Chile, que aunque grande es un mundo relativamente limitado.

— *¿Qué proponían como expresión creadora estos narradores?*

— Los escritores de esa época nos ofrecían como única solución literaria de la novela al realismo que ellos llamaban "criollismo". La generación nuestra es la revolución contra el "criollismo" entonces, ser no sólo Chile sino parte de un continente y como tal parte del mundo es aceptar las lecturas de otros países, el intercambio. Junto con esto históricamente sucede otra cosa, comienza a ser más fácil el viajar, viajando más la gente trae y lleva libros, informaciones y los escritores se hacen amigos; todo esto fue muy útil en ese tiempo pues de ahí surgió una corriente de narradores chilenos que se llamó la generación del 50, éramos una legión pero

fuimos quedando pocos.

— *¿Nos podrías nombrar algunos?*

— De mi generación estrictamente, yo diría que Jorge Edwards, Armando Cassigoli, yo.

— *¿Tuvo eco esa generación?*

— Enorme, en Chile fue una especie de florecimiento, yo quisiera nombrar a más gente pero han dejado de escribir.

— *¿Hubo sucesores dentro de esta línea?*

— Ahora hay nueva gente que está escribiendo pero que yo no conozco porque he vivido 17 años en el extranjero y no estoy muy al tanto de siguientes generaciones; una de las razones por las que voy de nuevo a Chile es a ver qué está pasando, conectarme nuevamente.

— *¿Se puede hablar de un movimiento paralelo en otros centros culturales de América Latina?*

— Claro, no diría de la literatura sino de la prosa latinoamericana que fue la que tomó una posición distinta de la generación anterior, la de la poesía; hay que pensar en una cosa muy curiosa, los narradores latinoamericanos que tuvieron un eco internacional fueron aquéllos que se exiliaron por razones políticas o la mayoría porque sí, como me pasó a mí. Yo diría que la gran novela latinoamericana de mi generación es la novela de la ausencia.

— *¿Cuáles mencionarías?*

— Si tú piensas, *Rayuela* está escrita en París, *Tres tristes tigres* en Londres, *La ciudad y los perros* también en París, Roa Bastos escribe todos sus libros en Buenos Aires, Gabriel García Márquez lo hizo en México, nómbrame tú alguna de las novelas del llamado "boom" que se haya escrito en su lugar de origen, ninguna. Así paso con la poesía de la generación anterior, fue la que trascendió, Gabriela Mistral, Neruda, Vallejo, Paz, todos ellos vivieron muchísimos años fuera de sus países; es muy importante el exilio.

— *¿Cambia la óptica?*

— La literatura deja de ser acción, deja de ser útil, inmediata; para el hombre de letras latinoamericano que necesita y tiene la obligación de ser activo, en él deja de ser importante el novelista presidente, el poeta senador, ya con la distancia el poeta puede ser escritor y el novelista una persona no metida en la lucha y como consecuencia, la evocación o la reconstrucción del mundo que dejó atrás toma el carácter no de cosa útil sino de metáfora. La creación de la metáfora es la esencia de toda literatura y en la ausencia se crea la metáfora. La novela del llamado "boom" es enteramente metafórica porque está toda escrita en la ausencia.

— *En ese fenómeno que tú mencionas, de cómo en la distancia se puede revivir con tanta intensidad lo propio, claro que cuenta también lo que todos sienten en el exterior, una dosis de nostalgia...*

— ... Y una imposibilidad de enraizarse, ninguno de nosotros ha escrito nada sobre los países en que vivimos, el pasado inmediato está totalmente borrado.



— *Has escrito mucho sobre un sector de la clase media alta ¿por qué?*

— Uno no elige los temas, el tema lo elige a uno, se es un poco esclavo de lo que se lleva dentro. Esta alta burguesía es lo que he conocido; los fantasmas, como los llamaba Sábato y Vargas Llosa llamaba demonios, surgen de obsesiones infantiles de ciertos recuerdos. En los pequeños el cerebro es una masa mucho más dócil y fácil de marcar, las cosas quedan impresas para siempre y todo el resto de la vida es una forma de referencia a ese pasado, ésto es una repetición de aquéllo; vivir es como una referencia siempre al aquéllo.

— *¿Cómo pasas esa carga de emociones, de obsesiones al papel y de una manera tan preciosista, elegante, medida?*

— Por la metáfora, ésta no es solamente la imagen sino el idioma, que es la carne de la metáfora. En el caso mío el idioma es algo sumamente importante porque yo ya no puedo seguir escribiendo en el chileno vernáculo, me es completamente ajeno, absurdo, caricaturesco, no me pertenece; por otro lado no me puedo expresar en el español clásico, académico que se habla en España, donde vivo, en el que me habla mi hija, en el fondo soy un exiliado de mi propia hija, de manera que no hay en este momento un idioma con el cual escriba en forma natural y se me hace necesario crearlo artificialmente, que es el de *Casa de campo*. Tú hablas del preciosismo, ese preciosismo es el idioma de la ausencia, el exilio idiomático que ha vivido todo escritor fuera de su país. Piensa en el caso de James

Joyce, en su exilio voluntario se le fue olvidando el vernáculo, le fue imposible seguir escribiendo en irlandés, inglés incluso, y tuvo que inventar el idioma demencial de *Finnegan's* que ya no hay quien lo entienda; lo mismo sucede con Henry James, se le olvida completamente el idioma americano de su clase después de vivir 40 años en Inglaterra y sus últimas novelas están escritas en un inglés totalmente "jamesiano" que no tiene nada que ver con el real; eso es normal.

— *Cuando emprendiste el exilio ¿estabas consciente de lo que buscabas?*

— No, llevaba conciencia de que Chile era un país limitado que me imponía reglas literarias que no me gustaban, yo quería usar mis propias máscaras no las impuestas por el país. Cuando uno es más joven está muy encerrado, lleva señas de identidad escritas por todas partes, en la forma de hablar, de vestirse, de dirigirse a la gente, te clasifican inmediatamente; yo esencialmente salí de Chile por eso, porque quería perder relación con un barrio, con una casa, con un modo de vida, quería elegir lo propio, lo que los americanos llaman "light star"; eso sí, había también un ambiente literario provinciano, no sólo en Chile, en otros países también y todavía persisten.

— *¿Te costó mucho salir de ese cliché?*

— Sí y hay que salirse para ser un poco más uno, más universal y así poder utilizarlo como lo hice en *Casa de campo*, ya reelaborarlo.

— *Sin embargo todas las vivencias de Chile las trasvasaste a tus novelas ¿Podrías motivarte sin recrear ese entorno?*

— Me gustaría hacer otra cosa. Tengo entre tantos proyectos, el de hacer una serie de novelas cortas, escribir una biografía de Rubén Darío en inglés y el más interesante, hacer una novela de los exiliados, ya se está fraguando pero para hacerla tengo que distanciarme de ellos y volver a mis raíces en Chile; vivo demasiado cerca del mundo de los exiliados, hay que ayudarlos porque no superan la tragedia, la nostalgia de la lucha que ya no pueden seguir haciendo, uno forma parte de eso y sin embargo no forma parte, entonces hay toda una cosa muy difícil de cercanía que no me permite ser objetivo.

— *Volviendo a la forma literaria, eres considerado un escritor de vanguardia, buscas técnicas nuevas, no te repites. ¿Crees en la validez de este aporte?*

— Tengo una gran admiración por Picasso no porque me parezca el más grande de los pintores sino por esa gran virtud de nunca imitarse a sí mismo, dentro de cada obra suya se encuentra enseguida la contradicción. Era un hombre que se dejaba influir por todo y cuya originalidad no se sentía amenazada al amar otras cosas que pudiera dejar huella en él. Yo busco siempre la contradicción dentro de mis novelas, dialécticamente, la tesis y la antítesis, de ahí esa renovación.

— *¿Qué quieres transmitir al lector?*



-Mensaje no tengo, para eso está mi obra, la carne, la materia de mi obra; no creo que se pueda traducir a otra connotación que la obra misma, los significados ya son cosa para profesores.

-¿Te quedas satisfecho después de la última obra?

-Siempre, es la que más quiero pero me dura un tiempo corto, nunca me atrevo a releerla cuando está publicada; sí me queda el recuerdo de la agitación, de la lucha que hubo y del placer que ella produjo. Reflexiono sobre el papel en blanco como enemigo-amigo, qué relación más fuerte tiene uno en la vida con él y la sensación de si va a poder darle vida a eso que fue un árbol o una ramita. Es una cosa muy normal, uno convive con la hoja en blanco.

-Y que pasa entonces con Donoso creador?

-Uno no sabe quien es, no tiene conciencia clara de que uno no es y de repente se encuentra que a pesar de haber programado mil veces esa hora esta escribiendo cosas que no estaban planeadas y que no sabía siquiera que tenía dentro; esa hoja en blanco tiene el poder para penetrar en nuestro interior y hacerlas surgir, a veces las cosas que sacan son agradables a veces son desagradables, pero ahí están.

-¿Los escritores son intérpretes del mundo interno?

-No intérpretes porque esto implica una negación del subjetivismo emocional; se trata de que el idioma sea parte de la emoción y parte del conocimiento al mismo tiempo y que esa unión sea la palabra y que esa palabra sea más que la emoción y el conocimiento unidos.



-¿Tienes un método de trabajo?

-Llevo un diario, una serie de notas; empiezo a trabajar a las 10 horas como hasta las 15 horas, en la noche hago mi proyecto y los apuntes para el día siguiente. Escribo 20, 30 o 40 veces la misma hoja hasta dejarla lista para la primera versión y después hay 10 versiones más. Yo no soy una persona que se siente a la máquina y escriba de una forma fluida como otros escritores, trabajo mucho.

-¿Y una normativa de tu técnica?

-No tengo porque varía con cada obra pero hay dos elementos positivos: generalmente hago una primera versión muy rápida y sin revisar, ahí no puedo trabajar más de dos horas al día porque quedo exhausto; después de esta versión, que es al rojo vivo, me quedo en la cama y leo un poco para luego retomar ya el proceso más interesante para mí que es el de la recreación, corrijo, aumento, hago el montaje, desarrollo ambiente, personajes, en fin, elaboro todo; luego viene otra que es más de ajuste de estilo y así se van sucediendo los demás hacia la versión final.

-La atmósfera intrincada, los personajes complejos de tus novelas ¿Son reflejo de tus propias complejidades interiores?

-Quien me conoce dice que soy una persona de fácil trato pero como habrás notado tengo ciertas particularidades, sufro una ligera hipocondría y somatizo todo. En una época tuve fuertes problemas de salud que ya están solucionados, una úlcera al duodeno que me surgió en Mallorca cuando no podía terminar *El obscuro pájaro de la noche*; le daba vueltas y vueltas, tapado de papeles no entendía nada de lo que estaba pasando y cuando veía que la obra iba aumentando en forma interesante me dolía más la úlcera, tenía que guardar cama y no podía trabajar durante dos meses, sanaba, volvía a la novela y me daba una hemorragia. Estaba tan desesperado con esta somatización, con las fuerzas inconcientes, el dolor, etc., que decidí abandonarla y me fui a dar un curso en la Universidad de Colorado, Estados Unidos, allí tuve que operarme de urgencia y me sacaron la mitad del estómago; estuve al borde de la muerte y me pusieron mucha morfina a la que soy alérgico, esto me provocó un episodio de paranoia que revolvió todo dentro de mi inocente. Gracias a esta locura, cuando me instalé en Barcelona pude terminar *El obscuro pájaro de la noche* en un año y por haber pasado este gran desorden, aquéllo que parecía un caos, al final salió convertido en algo con forma, lo que no había podido ordenar en ocho años; fue el inconciente el que trabajó, yo no trabajé nada. Cuando estoy turbado por no poder terminar una novela o por cuestiones domésticas o lo que sea, en vez de ponerme de humor triste empiezo a somatizar y lo saco en mis obras transformado en otra cosa, lo puedo colocar fuera. Generalmente lo más interesante de las obras literarias son las partes inconcientes que no gobierna el creador.

# LA FEDERACIÓN DE CHIAPAS A MÉXICO

Hace algo más de sesenta y dos años, el 26 de julio de 1912, la H. Legislatura de esta entidad federativa declaró día de fiesta cívica del Estado el 14 de Septiembre, "en conmemoración —dice el decreto— de la federación de Chiapas a México". Ocupaba entonces la presidencia de la República don Francisco I. Madero y era gobernador de Chiapas don Flavio Guillén, a quien tributamos hoy merecido homenaje pronunciando su nombre unto al del iniciador, apóstol y mártir de nuestra democracia revolucionaria.

Veintiún años después, a iniciativa de ocho senadores de la República —don Benigno Cal y Mayor, don Genaro V. Vázquez, don José Ignacio García, don Desiderio Borja, don Alcides Caparroso, don Juan José Delgado, don Manuel Almanza— el Congreso de la Unión, por decreto del 28 de noviembre de 1933, declaró día de fiesta nacional esa misma fecha, "para conmemorar —dice el decreto— la federalización de Chiapas a México."

Transcurridos cuarenta años más, el 28 de diciembre último, el Congreso de la Unión, a iniciativa de la Cámara de Diputados, aprobó el decreto, originalmente propuesto por la diputación chiapaneca y tres señores diputados de otras entidades fe-

derativas, que nos reúne hoy en esta sesión solemne y el cual, en su artículo único —todos los legisladores presentes lo conocen, diputadas y diputados, senadoras y senadores— dispuso que para conmemorar el 150 aniversario de la federación de Chiapas a la República Mexicana se efectuara este día, en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, una sesión solemne del H. Congreso de la Unión con asistencia de los representantes de los poderes federales Ejecutivo y Judicial.

Como se ve, señoras y señores, a lo largo de más de medio siglo, la sensibilidad histórica de nuestro país y los sentimientos patrióticos nacionales han hecho sentir la creciente emoción con que el pueblo de México aprecia el acontecimiento, ya sesquicentenario, cuya evocación, unida a la del día 14 de septiembre de 1824, trae juntos hasta aquí, para celebrarlo dignamente, a los tres supremos poderes de la República.

Lo mismo el decreto del 26 de julio de 1912, que el del 28 de noviembre de 1933 y el del 28 de diciembre próximo pasado, se refieren al 14 de septiembre de 1824 considerándolo como el día de "la federación" o de "la federalización" de Chiapas a México; esto es, que parten del supuesto, o dejan que así se entienda, de que antes de aquella fecha existían en esta parte de nuestro continente, llamada entonces América Septentrional, dos entidades nacionales diferentes: México por un lado, y Chiapas por el otro, y que ambas se conjuntaron o se unieron el 14 de septiembre de 1824, interpretación histórica oficial que ha persistido hasta nuestros días. Hay, incluso, quienes tratan el asunto llamándolo "agregación de Chiapas a México" o "incorporación de Chiapas a México".

¿Efectivamente la esencia de lo sucedido fue así? En la coyuntura presente cabe esbozar nuestra duda y preguntarnos si desde la primera hora en que vimos de nuevo a Chiapas en el seno de lo que se llama hoy República Mexicana, no habremos incurrido en una confusión, en la confusión de haber extendido el concepto de situaciones jurídicas —situaciones cambiantes— al concepto de situaciones nacionales y permanentes. Sería también oportuno apuntar que quizás pudiera dilucidarse la materia —en las breves reflexiones de un discurso resultaría audaz el intentarlo— si recordamos, para ponderarlas y justipreciarlas, varias circunstancias históricas pertinentes al asunto, entre ellas estas cuatro, señaladas ya por algunos historiadores, como el ilustre Matías Romero, siempre bien documentado: primera, que hay bastantes fundamentos para sostener que Chiapas y Soconusco fueron parte del Imperio Azteca hasta la llegada de los españoles; segunda, que la conquista de Soconusco y Chiapas la realizaron tenientes y delegados de Hernán Cortés sujetos a él; tercera, que en virtud de real cédula expedida por Carlos V en el año de 1522, a Cortés correspondía el mando de los territorios que él o sus tenientes conquistaran, y, cuarta, que, por lo



menos hasta 1543, Soconusco y Chiapas dependieron de la audiencia de México.

Muy al propósito de la cuestión vienen, por lo que ahondan en las características espirituales y nacionales chiapanecas, las palabras que el ciudadano presidente de la República, en su última gira de trabajo por estos lugares, recogió del ambiente que lo había rodeado, y las cuales repitió el 21 de mayo al concluirse la reunión efectuada en la Casa de la Juventud de Tuxtla Gutiérrez y comentarse el sesquicentenario de la mexicanidad chiapaneca, que Chiapas celebraría. "Pensamos —afirmó— con este orgullo con que aquí se dice que todo en Chiapas es México." Y no es menos esclarecedor lo que añadió ese mismo día, abundando en el asunto, al recibir el título de profesor honorífico de la Escuela de Derecho de Chiapas y aludiendo a su convicción de que Chiapas se entregaba a fortalecer la vida de México en la frontera "con un apasionado espíritu, con una cultura vibrante que ha ratificado ahora y que ha dicho a todo México, y al mundo, que Chiapas siempre quiso ser provincia mexicana y late al unísono de la patria mexicana entera".

Sea de ello lo que fuere, no otra cosa nos descubren, con la elocuencia de hechos merecedores de que la historia los haya consignado, centuria y media de esencias nacionalistas mexicanas presentes en la invariable y rubricada de Chiapas como parte de México y rubricadas con el sacrificio que de sí mismo hizo, inmolándose por México, un héroe cívico inmensurable, tan grande como lo máximo que el civismo heroico haya dado en nuestro país: Belisario Domínguez.

La Provincia de Chiapas constituyó primitivamente, consumada la conquista española, una entidad jurídica sujeta a la audiencia de México, según lo dispuso la Instrucción Real dada en Valladolid, España, el 5 de abril de 1528. Después, al crearse la Capitanía General de Guatemala, Chiapas quedó incluida en la nueva jurisdicción, conforme a la cédula del 20 de noviembre de 1542, y así permaneció y se desarrolló, paralelamente a como evolucionaba la Nueva España y sin perder nunca su personalidad jurídica propia.

En vísperas de consumir México su independencia, las poblaciones de la Provincia de Chiapas, movidas por análogo sentimiento al que sacudió al pueblo de la Nueva España, declararon su emancipación de la corona española. Fue primera en hacerlo la ciudad de Comitán, que declaró su independencia el 28 de agosto de 1821 y la proclamó solemnemente cuatro días después, el 10 de septiembre, dando por supuesto que la provincia de Chiapas sería una parte del Imperio Mexicano. En el grito de independencia lanzado por los comités hay detalles que recuerdan el Grito de Dolores. En él desempeñó papel notable, conservado por la historia y la leyenda, una mujer, émula de doña Josefa Ortiz de Domínguez: doña Josefina García.

El 3 de septiembre de aquel mismo año, Chiapas

entera declaró su independencia de España y proclamó su libre y espontánea adhesión a México. Por esta razón, cuando las tropas insurgentes —al frente de ellas Agustín de Iturbide y Vicente Guerrero— llegaron en triunfo a la capital de lo que hoy es nuestra República, Chiapas se cobijaba ya con la bandera de las Tres Garantías. El pronunciamiento solemne de la incorporación de Chiapas al Imperio Mexicano y el juramento de defenderlo en su independencia los consigna el acta levantada el 8 de septiembre de 1821 en la antigua Ciudad Real, hoy San Cristóbal Las Casas, documento que suscribieron el muy Noble Ayuntamiento de la Ciudad, el Intendente y Jefe Político y otras autoridades civiles, militares y eclesiásticas.

Además, el 28 de octubre de 1821, Chiapas al expresar de nuevo a la Soberana Junta Provisional Gubernativa del Imperio Mexicano sus deseos de adherirse al Imperio, la informaba de que se había separado de la Capitanía General de Guatemala y había designado un delegado especial que reiterase una vez más la inquebrantable voluntad con que Chiapas decidía ser parte de México.

Al caer el emperador Iturbide se declararon insubistentes, por decreto de 8 de abril de 1823, el Plan de Iguala y las disposiciones políticas que para la gobernación del país se habían previsto en los Tratados de Córdoba, firmados el 28 de agosto de 1821 con el virrey Juan Odonojú. Esto fue causa de que las provincias centroamericanas, entre ellas Chiapas, quedaran desligadas de México. Pero no obstante que el gobierno mexicano comunicó entonces a la Junta Provisional Gubernativa de Chiapas que se dejaba a la provincia en absoluta libertad para proclamarse independiente o unirse a Guatemala, si tal deseaba, Chiapas persistió en su voluntad de no separarse de México. Así lo hizo ver en el plebiscito escrupulosamente llevado a cabo para que los chiapanecos expresaran cual era su verdadera inclinación, y del cual resultó, conforme al dictamen de la comisión escrutadora, reunida el 9 de septiembre de 1824, y según el Acta de la Junta Provisional de Chiapas, levantada el día 12 siguiente, que de los 172 953 habitantes que entonces tenía Chiapas, 96 829 votaron por México, 60 400 por Centroamérica y 15 724 no expresaron su preferencia. Fue un plebiscito nada común, en el cual participaron hasta los recién nacidos, pues lo precedió un censo general y la votación se hizo por jefes de familia.

Dos días después, el 14 de septiembre, se efectuó la junta en que se haría el solemne pronunciamiento de la adhesión de Chiapas a México. Dice el acta levantada para constancia de cuanto entonces ocurrió, que inmediatamente después de las arengas que dirigieron a la concurrencia el Presidente de la Junta, el Agente Supremo del Gobierno de la Nación Mexicana y el Jefe Político, éste a nombre del Noble Ayuntamiento, pasó, en unión de la Suprema Junta y del señor Agente, en medio de

una gran orquesta y numeroso pueblo y repique general de campanas, a la iglesia catedral, donde en acción de gracias se cantó un Te-Deum; y que de regreso en el salón, el presidente manifestó "cuán satisfactorio era el buen orden y júbilo general que se advertía en los concurrentes y espectadores, júbilo propio de un pueblo libre y virtuoso, que queriendo perpetuar la memoria de tan fausto suceso, se esmeró en el ornato de calles y colgaduras, especialmente en hermosear con dos hileras de árboles y cuatro arcos triunfales el espacio que media entre la Casa de Juntas y la Santa Iglesia, y que se leía, en caracteres de oro, el lema siguiente: 'Viva la religión, viva la unión, viva nuestra federación, viva la justa libertad.' Por la tarde, añade el acta, siguieron los regocijos públicos y por la noche hubo orquesta en las Casas Consistoriales, con iluminación general".

Pese a sus pronunciamientos de adhesión a México, Chiapas no figuró como parte de la nación mexicana en el Acta Constitutiva de la Federación, aprobada el 31 de enero de 1924 por el primer Congreso Constituyente; pero sí se la consideró así en nuestra primera constitución federal, la Constitución de 1824, que en su artículo V menciona a

Chiapas como una de las entidades federativas. Y a partir de entonces, el nuevo Estado, fiel a su mexicanidad, empezó a compartir, y ha seguido compartiendo, las fortunas y adversidades que la historia ha deparado a nuestro país.

Promulgadas las Siete Leyes Constitucionales de 1836, que convertían a los Estados mexicanos en departamentos subordinados al gobierno central, Chiapas, contrariando sus sentimientos federalistas, pero respetuosa de la unidad patria, nombró sus diputados y senadores durante el tiempo que el centralismo se mantuvo. Otro tanto hizo, en años subsecuentes, siempre que el Poder Legislativo estuvo depositado en asambleas populares. Chiapas no dejó nunca de designar sus representantes.

Las luchas entre el federalismo y el centralismo agruparon aquí como federalistas a los chiapanecos de pensamiento avanzado. Entre ellos ocupó lugar prominente uno de los hijos más ilustres de esta tierra: don Joaquín Miguel Gutiérrez, quien por su fervor patriótico se había distinguido desde los días de la proclamación de la Independencia. Electo gobernador del Estado en 1820, sus principios liberales y progresistas le atrajeron la animadversión de las clases conservadoras, que al fin pu-



dieron deponerlo de su cargo cuando Antonio López de Santa Anna, presidente de la República, se colocó a la cabeza del régimen centralista. No por eso Joaquín Miguel Gutiérrez abandonó la pelea, que era enconada y difícil para él. A principios de 1838 logró fortificarse en Tuxtla para hacer frente a las tropas centralistas, que lo acosaban, y el día 8 de ese mes, en un combate que le fue adverso, cayó herido y prisionero. Sus enemigos lo fusilaron inmediatamente y, no satisfechos aún, profanaron el cadáver atándolo a la cola de un caballo y arrastrándolo por todas las calles de la población.

Señoras y señores: nos cumple rendir hoy, desde esta tribuna, el tributo de profunda admiración debida al héroe epónimo de la ciudad en que nos llamamos: a don Joaquín Miguel Gutiérrez.

En 1847 y 48, cuando el gobierno federal apenas ejercía su autoridad cercenada; cuando la nación se veía desprovista de hacienda y ya casi sin ejército; cuando la impotencia y el dolor latían silenciosos en los corazones de todos los hijos de México, Chiapas sintió y manifestó las mismas ansiedades, las mismas angustias que consternaban al resto del país.

El Plan de Ayutla, principio de la batalla final

contra la dictadura de Santa Anna, tuvo en Chiapas muchos e ilustres sostenedores. Figuraban entre ellos don Matías Castellanos Solórzano, don Domingo Ruiz Molina, don Angel Albino Corzo, grandes liberales. Triunfante la Revolución de Ayutla, asumió el gobierno del Estado don Angel Albino Corzo, cuya gestión, iniciada en noviembre de 1855, hubo de enfrentarse a las rebeliones que los conservadores fomentaban por dondequiera que podían hacerlo.

El golpe de Estado de Comonfort provocó en Chiapas nuevos choques armados; iniciada aquí de ese modo la Guerra de Tres Años, los poderes locales tuvieron que trasladarse a Tuxtla Gutiérrez, desde donde la legislatura y el poder ejecutivo ratificaron su adhesión a la Constitución de 1857. Don Angel Albino Corzo promulgó las Leyes de Reforma expedidas por Benito Juárez en el puerto de Veracruz, y, aunque con grandes esfuerzos, él y quienes lo seguían dieron al fin el triunfo a los principios liberales.

Durante la Intervención y el Imperio, Chiapas estuvo presente en las batallas de Puebla contra la invasión francesa. De aquí salieron, al mando del entonces coronel Pantaleón Domínguez, tropas chiapanecas que después de recorrer más de mil kilómetros penetraron en Puebla, sitiada por el enemigo, y participaron decisivamente en los combates de 1863. El general González Ortega, al rendir parte oficial de aquel sitio, dedicó a los chiapanecos las siguientes frases, que mucho los honran: "Permitame usted —decía al Ministro de la Guerra— hacer ante el Supremo Gobierno, aunque parezca inoportuno el lugar, una mención muy especial y altamente honorífica para el Estado de Chiapas, tan pobre y lejano cuanto patriota y amante de la independencia y de las glorias de México. Ese Estado y su digno gobernador fueron de los que más se distinguieron en los servicios prestados al Ejército de Oriente".

Cuando en 1865 la guerra llevó a Benito Juárez a su gobierno hasta Paso del Norte, Chiapas, entregada a sus pocos recursos en este otro extremo del territorio nacional, se sostuvo firmemente, animada por los sentimientos que la identificaban con las mejores tradiciones de la patria. Bajo la dirección y mando del general Angel Albino Corzo, los liberales chiapanecos combatieron a las huestes reaccionarias e imperialistas del Padre Chanona y de Juan Ortega hasta conseguir vencerlas.

A la caída del presidente Lerdo de Tejada el porfirismo se instauró en Chiapas, lo mismo que en toda la República; y conforme fue creciendo la preponderancia de los hombres más próximos al dictador, y según se encontraban más y más a sí mismas la teoría y la práctica con que el grupo de los "científicos" acabó gobernando el país, Chiapas padeció lo que todo México: "poca política y mucha administración", traducida ésta última en un caciquismo que se perpetuaba, en la entrega de





la riqueza general a intereses extranjeros y en la explotación y abandono de los sectores más desheredados.

Y así llegó Chiapas hasta 1910, con heridas y cicatrices que eran prolongación de las del resto de México y con los ojos puestos en iguales empeños y esperanzas.

Alguien ha dicho que en Chiapas "ni un solo hombre apoyó con las armas en la mano los principios proclamados por el Plan de San Luis, lo que no supone —añaden— que el señor Madero y su causa regeneradora no hayan tenido fervientes simpatizadores en la tierra heroica de los Gutiérrez y los Corzos". Lo cierto es que a mediados de 1911 estuvo a punto de estallar en Chiapas una grave guerra civil con motivo de la elección de la nueva legislatura y del nombramiento del gobernador interino, que ocuparía el puesto vacante a consecuencia del triunfo de la Revolución y los tratados de Ciudad Juárez. Se pusieron entonces frente a frente, en diversas formas, la tendencia renovadora, alimentada por muchos chiapanecos, y la tendencia retardataria, que arrastraba a otros, y tuvo oportunidad de actuar como fermento catalizador del conflicto la vieja disputa, apasionada,

entre los cristobalenses, que querían recobrar para San Cristóbal Las Casas la categoría de capital del Estado, y llevarse allá los poderes locales, y los tuxtlecos, partidarios de que la capital siguiese siendo Tuxtla Gutiérrez. Hubo levantamientos en diversos pueblos, a los cuales se agitaba, inculcándoles el descontento, y se predicaba, armaba y aprestaba para guerrear; se nombró un jefe de la rebelión, movimiento subversivo contra las autoridades constituidas, y el cuartel general rebelde se instaló en San Cristóbal Las Casas.

Tal cariz tomó la lucha, que hacia fines de septiembre don Francisco I. Madero, entregado a su campaña electoral por Campeche y Tabasco, hubo de intervenir desde lejos, y el presidente Francisco León de la Barra decidió mandar acá un general inteligente y enérgico —el general Eduardo Paz— con la investidura de jefe de las armas en el Estado y algunas tropas de refuerzo.

Pinta el encono y los peligros de aquel choque político armado, que sí era de lucha entre quienes falsamente decían apoyar los principios de la revolución maderista y quienes sinceramente se inspiraban en ella, la conducta que el doctor Belisario Domínguez, entonces presidente municipal de Comitán, adoptó en su intento de poner coto a la pelea.

En nombre del sufragio efectivo, postulado por Madero, el jefe de las armas insurrectas, Juan Espinosa Torres, telegrafió al doctor Domínguez pidiéndole que Comitán se sumara al movimiento subversivo. Pero lejos de aceptar la invitación, el doctor Domínguez se comunicó con el presidente municipal de San Cristóbal Las Casas, a quien envió un telegrama que decía:

"Comitán, Septiembre 16 de 1911. Señor Presidente Municipal, San Cristóbal Las Casas. En beneficio de todos los habitantes de nuestro Estado, cuya tranquilidad se encuentra alterada, ruego a usted se sirva sacar dos copias del mensaje que sigue, una para entregarla, visada por ese H. Ayuntamiento, al señor Juan Espinosa Torres, y otra para mandarla imprimir y repartir a los habitantes de esa culta ciudad; el original se servirá usted presentarlo a esa H. Corporación para sus efectos. Por esta misma vía mando copia del mensaje al H. Ayuntamiento de Tuxtla."

El mensaje que debía imprimirse para repartirlo, decía:

"Señor Juan Espinosa Torres. Contesto su mensaje de ayer. No acepto su invitación por ser lo que me proponen una traición al gobierno legalmente constituido, que está cumpliendo con su deber. Incitando a la revuelta armada a los hijos de esa noble ciudad, está usted cometiendo un crimen que le hará cometer muchos otros, pues usted será responsable ante Dios y ante la patria de toda la sangre de nuestros hermanos que se derrame en la contienda.

"Para resolver en qué ciudad deben permanecer los poderes, si en San Cristóbal o en Tuxtla, pro-



pongo a usted un duelo entre usted y yo, en estos términos: dos pistolas idénticas, la una cargada y la otra no, esto ratificado por los padrinos de ambos. Mis padrinos colocarán las pistolas en una bolsa; en seguida, introduciendo usted la mano en ésta, cogerá la pistola que guste; yo cogeré la que quede.

“Cada uno de nosotros aplicará su pistola en la frente del otro, y a la voz de uno de los padrinos de usted, los dos dispararemos. Infaliblemente uno de los dos debe caer muerto. Los poderes permanecerán en Tuxtla si usted queda vivo, y en San Cristóbal si quedo vivo yo.

“Este pacto deben comprometerse solemnemente a aceptarlo para siempre los ayuntamientos de ambas ciudades y de los otros municipios del Estado en representación de todos sus habitantes. El duelo se verificará en esa ciudad, adonde me comprometo a ir el día que se me fije.

“Si realmente usted persigue una idea, y cree que para realizarla se necesita sangre, de seguro que no tendrá usted inconveniente en aceptar mi propuesta; de lo contrario los habitantes de esa culta ciudad sabrán calificar la conducta de usted. Espero contestación. Doctor Belisario Domínguez.”

El desafío no siguió su curso porque el señor Espinosa Torres no respondió al reto.

Don Belisario Domínguez, que dos años después de aquello demostraría, desde el Senado de la República, hasta dónde su espíritu se hallaba fácil y seguro en el ámbito de la heroicidad, era ya entonces un iluminado, un iluminado provisto de sentido común. Al retar a Juan Espinosa Torres estaba diciéndole, con hombría y sencillez; si usted cree que la disputa sobre cuál ciudad debe ser la capital del Estado vale la pena de que se derrame sangre, que esa sangre no sea la del pueblo chiapaneco; basta con que ofrendemos la mía o la de usted. Para salvar la vida de muchos chiapanecos, yo estoy dispuesto a dar la mía por Tuxtla Gutiérrez; dispóngase usted a dar la suya por San Cristóbal Las Casas.

Señoras y señores: la exposición de motivos del decreto que desde hace 40 años declaró día de fiesta nacional el 14 de septiembre ha permitido que, deteniéndonos unos instantes en el curso de los acontecimientos, nos hayamos asomado a la perspectiva pretérita que comunica a esta fecha todo su significado y valor históricos. Pero las efemérides



de un pueblo, si en ellas se guarda lo trascendental, no sólo animan lo pasado; viven también en el presente. Por eso, apartando de la historia nuestra vista, debemos fijarla un momento, fijarla interrogativos, en el sentido vivo y actuante, en la substancia guiadora que pueda encerrar la fecha que conmemoramos. La respuesta a nuestra interrogación acaso nos la dé el breve preliminar del decreto que hoy nos ha congregado aquí. Leámoslo, pues, atentos, y advirtamos que hace de la adhesión de Chiapas a México el símbolo de la unidad nacional. Dice, en parte, lo que sigue:

“Considerando que la conmemoración que atañe al Estado de Chiapas, la de unirse voluntariamente a México, es un hecho que merece ser recordado como símbolo de la unidad nacional, y para testimoniar el reconocimiento de la patria al pueblo chiapaneco, los que suscribimos, diputados miembros de la XLIX Legislatura, de conformidad con nuestras facultades constitucionales y reglamentarias, sometemos a la consideración del Honorable Congreso de la Unión el siguiente decreto.”

Y ¡qué natural y propio —subrayamos nosotros— que a propósito del sesquicentenario de la federación de Chiapas a México y de nuestro federalismo, y con motivo del centenario del restablecimiento del Senado, se evoque el principio de la unidad nacional y se le exalte! Porque esencia de lo federal es la unión, y mantener lúcida la unión federativa de las entidades que juntas hacen a México, es la más augusta función del Senado de la República.

Pero, además de natural y propio —conviene decirlo—, qué oportuno, pues en los tiempos que estamos viviendo debemos proclamar un día y otro, salvo que mantengamos nuestros oídos y nuestros ojos ajenos a lo que hora tras hora se dice, se escribe y se hace en nuestro derredor, cómo, ante los excesos de violencia y crueldad, y las maledicencias apócrifas, y las conductas perversas subrepticias, y los designios ocultos, pagados o gratuitos, interesados u ociosos, de que tenemos noticia lejana o próxima, es una de nuestra mayores obligaciones fortalecer en todos los mexicanos, mirándonos con franqueza unos a otros, el concepto y el sentimiento de la unidad nacional alumbrada por nuestra inteligencia y movida por nuestras emociones.

Urge, sí, que ratifiquemos con nuestros actos el sentido y la acción de la verdadera unión nacional; una unidad nacional sincera y limpia, que ataje en la fuente misma las asechanzas de la desunión; unidad nacional cerrada a cuanto perturba y confunde; inflexible ante todo lo que desvía y desquicia; sorda a lo que desorienta, a lo que engaña, a lo que frustra, porque sólo así conseguiremos desbaratar la obra inconsciente, tan perjudicial para el país como pueda serlo en este momento la carestía o la inflación, de quienes no son siquiera capaces

de jugarse sus centavos a la carta de la patria, o de aquellos que, insensatos, recogen de la calle —basura levantada por el viento— los rumores tendenciosos, cuando no malignos e inicuos, que mellan y desgastan las posibilidades creadoras del México que estamos obligados a cuidar para que no llegue hecho astillas a poder de nuestros hijos.

Sin duda que México tiene —y perdónese la vanagloria si la hay— un Poder Legislativo formado por senadores y diputados alertas y serenos —el juicio incluye, sin la menor reserva, a los señores diputados de la oposición—, poder que sabrá dictar, en caso de necesitarse, leyes que mantengan incólumes las realidades y promesas constitucionales, ya que estamos seguros de que la Constitución, definidora de nuestras instituciones e instrumento jurídico del orden y la paz, ofrece simultáneamente cauces bastantes para que dentro de la legalidad se canalicen hasta las mayores inconformidades. Y tenemos un Poder Judicial que sabrá castigar a quienes infrinjan esas leyes, y un Poder Ejecutivo que llevará a término cuanto esas leyes provean, lo que sin duda se hará inspirándose las decisiones, por encima de cualquier otra consideración, en el bien, generosa y equitativamente entendido, de la nación entera.

Pero cierto y convencido de todo eso, no debe ocultársenos tampoco que ni la ley ni la existencia de la ley bastan por sí solas, sino que hay que aplicarla, y que para aplicarla con eficacia se requiere el concurso de la virtud, de la virtud ciudadana, a la que en este día, que bien pudiera llamarse Día de la Unidad Nacional, debemos dedicar parte de nuestro pensamiento, porque sin virtudes públicas no es factible la verdadera unidad nacional, o sea la unidad abierta a la diversidad y a la discrepancia políticas armónicamente coordinadas por la virtud cívica.

Y ¿podríamos pedir mejor suelo ni mejor día que éstos para invocar a la unidad nacional y a la virtud ciudadana? Ambas se yerguen ahora frente a nosotros, la una simbolizada en una fecha: 14 de septiembre de 1824; y la otra, encarnada en la figura del gran mexicano, nacido en esta tierra, y único por su incomparable personalidad, que supo y quiso dar su vida inmolándose en bien de la patria. Hablo otra vez de Belisario Domínguez.

#### BIBLIOGRAFIA

*Bosquejo histórico de la agregación a México de Chiapas y Soconusco* por Matías Romero. (Lo obtuve de la biblioteca histórica del señor José Antonio Pérez Porrúa).

*La Federación de Chiapas a México* por Flavio Guillén. (Mi biblioteca).

*Rastros de Sangre. Historia de la Revolución en Chiapas* por Luis Espinosa. (No. 2 del Volumen V de mi colección encuadrada de folletos sobre la Revolución Mexicana).

*Los últimos acontecimientos políticos de Chiapas* por Jesús Martínez Rojas. (No. 1 del Volumen LL de mi colección encuadrada de folletos sobre la Revolución Mexicana).

*Historia de Chiapas* por Manuel B. Trens. (De mi biblioteca).

# ¿ES LA LITERATURA FANTÁSTICA UN GÉNERO DE EVASIÓN?

POR RENÉ AVILÉS FABILA

En un cuento de Ray Bradbury, "Pilar de fuego", un hombre muerto resucita. Se encuentra con el futuro; hace más de cuarenta años que los viajes a Marte son comunes. El mundo es distinto. El cadáver viviente ha dormido casi mil años. Vaga por lugares desconocidos comiéndose hechos que desconciertan a los nuevos seres de la Tierra. Llega a una biblioteca y allí aventura una petición: pregunta por Edgar Allan Poe. El autor no figura en los ficheros. Tampoco están Lovecraft ni Derleth ni Ambrose Bierce. Todos desaparecieron en el Gran Incendio de 2265. La desolación del hombre resucitado es absoluta. No existe ya el temor, el horror a lo desconocido y a lo sobrenatural, parte muy importante del espíritu humano. Significa, en otras palabras, que una sección destacada de la literatura, la fantástica, se ha desvanecido del orbe, por lo tanto el hombre está incompleto. Una tragedia. El muerto-vivo ya no tiene qué hacer en un mundo que desconoce el pavor, que abandonó a su arte de causar sobresaltos e inquietudes, esa etapa no le importa.

La anécdota encierra gran profundidad. Un ser completo debe conocer todos los sentimientos, todas las emociones, el amor, el odio, la compasión, el terror, la tristeza, los celos, para ser un imperfecto humano. Con esta alegoría Bradbury demuestra, aunque sea parcial y metafóricamente, la importancia del género fantástico.

La literatura fantástica es tan antigua como el hombre. Su origen se pierde en los tiempos, "figura —dice Lovecraft— como un ingrediente del primitivo folclore de todas las razas, y cristalizó en las más antiguas baladas, crónicas y escrituras sagradas". Primero es oral, refleja los temores humanos, lo inexplicable, el miedo a lo desconocido. Luego, al aparecer el lenguaje escrito, se recogen leyendas, historias fabulosas y aparecen seres imaginarios. Se convierte, en suma, en la creación más pura, en la mejor y más compleja forma de la inteligencia literaria.

Lo fantástico es un juego (muy serio) con el miedo, con lo repugnante o con lo maravilloso. Es la relación entre la imaginación y la realidad. Es la literatura de lo irreal, en donde prácticamente caben todos los matices: el humor, el terror, lo policiaco, la ciencia-ficción, etcétera. Suele ser poético aun ahí donde lo espantoso predomina.

Al respecto no hay definiciones satisfactorias. Para Louis Vax y para Caillois lo fantástico significa alterar la realidad, romperla y presentar lo inexplicable. Tzvetan Todorov explica en su *Introducción a la literatura fantástica*, después de rechazar varios términos, entre ellos *sobrenatural* porque le parece demasiado amplio, que lo fantástico sería la vacilación entre lo real y lo ilusorio. Pero ésta es una concepción asimismo ambigua e incapaz de contener a un género que se desborda.

Existe algo de innecesario en buscar sutiles diferencias entre lo irreal, lo maravilloso, lo sobrenatu-

ral, etcétera, cuando todo esto es posible englobarlo dentro de una sola y rica palabra: fantasía, y darle al género la amplitud que exige y que los teóricos de la materia, enfrascados en discusiones mínimas, estériles, se niegan a darle. Edgar Allan Poe —en su ensayo *Fantasía e imaginación*— señala que es posible "establecer una distinción de grado entre la fantasía y la imaginación, si decimos que esta última se emplea con fines más elevados. Pero la experiencia prueba que la distinción es insatisfactoria. Aquello que *sentimos* y *conocemos* como fantasía, será siempre *fantaseo*, no importa el tema al cual se aplique". Tampoco Lovecraft encontraba grandes diferencias al respecto. Le parecía que un solo tipo de literatura podría englobar (*El horror sobrenatural en la literatura*) "...las historias convencionales y hasta fantásticas o humorísticas de fantasmas en las que el formalismo o el malicioso guiño del autor esconden el auténtico sentido de los elementos morbosamente sobrenaturales..." Sin embargo hay que añadir dos elementos a los que de una u otra manera ya han aparecido. Lovecraft indica que para buscar lo fantástico o para valorar la obra fantástica hay que graduar el miedo: "podemos juzgar un cuento macabro, no a través de las intenciones del autor o la pura mecánica de la trama, sino más bien a través del nivel emocional que es capaz de alcanzar en sus más pequeños elementos sobrenaturales". Es decir, debemos tomar en cuenta al lector y sus emociones y sentimientos. A su vez, Jorge Luis Borges explica que frecuentemente la solución mágica es más eficaz, cala más hondo que la científica o racional en este tipo de obras literarias.

De cualquier manera nos quedamos a medias. La literatura fantástica no siempre es inspiradora de terror. Al contrario, en ocasiones, como en "El fantasma de Canterville" de Wilde, lo ironiza. También descubre nuevos planetas o se recrea con la invención de complicadas tecnologías. En ella lo mismo aparecen demonios y vampiros que seres de otros mundos y crímenes inteligentemente planeados.

Esta literatura recoge o inventa toda una larga serie de personajes y mitos, de símbolos y alegorías. Por ejemplo, los fantasmas, los vampiros, el hombre lobo, los demonios, las brujas, los seres invisibles. Luego, cuando los métodos policiacos son desarrollados en la sociedad burguesa para tratar de eliminar la contradicción entre "buenos" y "malos", hecho que disfraza a la lucha de clases, que provoca la aparición del criminal y su brutal respuesta: la justicia, el género se enriquece con autores, pese a las ironías de Luckacs, como Conan Doyle a Agatha Christie, ampliando las posibilidades descubiertas por Allan Poe. Finalmente la ciencia-ficción captura el espacio y el futuro, los más avanzados y sofisticados aparatos (robots, computadoras, máquinas del tiempo...) y abarca planetas y universos desconocidos. Por ello, por-

que todo lo anterior es parte de una sola gran familia que ha ido marchando junto con la humanidad, a menudo algunos teóricos mezclan los nombres de Walpole, Poe, Verne, Wells, Shelley, Sturgeon, Lovecraft. No olvidemos que Bradbury, en el prólogo de *Cuentos espaciales*, se considera heredero natural de todos los escritores fantásticos, sin importar su *especialidad*. Más todavía: Jacques Sadoul (*Historia de la ciencia-ficción moderna*) considera una certeza: "Digamos simplemente que la ciencia-ficción es una rama de la literatura de lo imaginario, al lado de lo fantástico y de lo imaginario."

La literatura fantástica recoge asimismo seres fabulosos y monstruos: desde antes de la Grecia clásica ya hace mezclas de hombres y animales, le concede a los humanos características de dioses, le otorga el viejo anhelo de la inmortalidad, pues estamos ante una literatura para la que no existen barreras.

Con frecuencia la literatura fantástica es simbólica y moralista. Vemos constantemente enfrentados al bien y al mal, como en Poe y en Jacques Cazotte. O dándole rienda suelta a los fenómenos del espíritu y sus complejidades, como en el Stevenson de *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde* o en el Gautier de "La

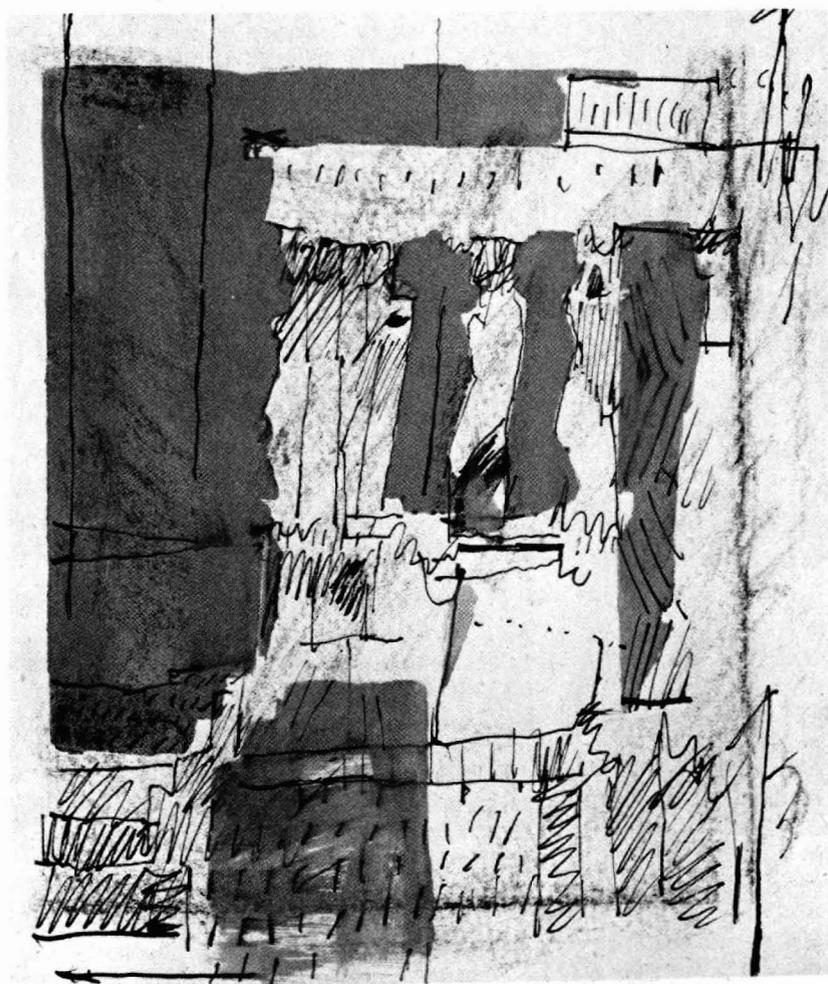
muerte enamorada". Las pasiones, los sentimientos y los problemas que mueven en parte a la humanidad son temas centrales del género que nos reúne. Lo humano, pese a cualquier suposición frívola o superficial, está presente en la literatura fantástica. Sólo que no con la obviedad de cierto realismo; en aquella privan las alegorías, los símbolos, los juegos de la cultura, la sensibilidad y la inteligencia.

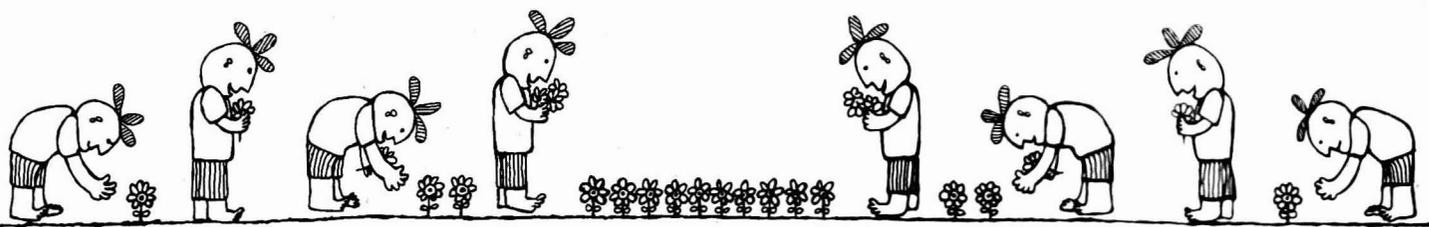
Para ejemplificar en parte lo anterior podemos recurrir nuevamente a Todorov: "Una novela corriente (no fantástica), una novela de Balzac, por ejemplo, debe ser leída del comienzo hasta el final; pero si por capricho, se lee el capítulo quinto antes del cuarto, la pérdida experimentada no es tan grande como si se tratara de un relato fantástico. Si se conoce de antemano el final de determinado relato, todo el juego resulta falseado, pues el lector no puede seguir paso a paso el proceso..." Todorov, igual que en otras ocasiones, nos da una verdad a medias, una apreciación inacabada, pues si bien es cierto que la sorpresa o la persecución de tal proceso son importantes en la obra fantástica, también lo es la relectura, la que con su razonamiento descalificó. Pensemos en Poe o en Cortázar o en Jean Ray o en Hoffman. Conocemos sus historias, sus tramas y desenlaces y aún así, no obstante la afirmación de Todorov, volvemos a ellos por el placer estético, porque confeccionaron obras maestras, porque están espléndidamente escritas.

Pero algo es claro: la literatura fantástica es un arte refinado que no ha alcanzado el lugar que le corresponde, que todavía pertenece a las minorías y que por sus dificultades formales o temáticas no consigue la penetración necesaria, especialmente en los países donde los problemas culturales son grandes. Y esto no es un criterio elitista, sino parte de un complicado fenómeno político y social.

En términos generales la literatura fantástica ha sido vista como género menor, como algo para los niños o para personas afectas a perder el tiempo leyendo "boberías"; peor todavía: hay quienes la contemplan como una forma de evasión, un volverle la espalda a la realidad. Sin embargo no es así. Estamos ante un universo hartamente complejo, cuya discusión es aún insuficiente. Los teóricos de la fantasía no han estudiado con cuidado las relaciones de este género con la sociedad, cómo a lo largo de los tiempos han marchado juntos.

Pero vayámonos acercando al centro del tema. El recientemente fallecido Roland Barthes decía que la "literatura está penetrada de socialidad. Los materiales que utiliza provienen esencialmente de la sociedad, de la historia de la sociedad. Resulta inconcebible escribir el texto más mínimo sin que por él, de un modo u otro, pase la historia y, desde luego, la sociedad, con sus divisiones, sus conflictos, sus problemas. Sin embargo, existe siempre esa mediatización de la forma, la cual determina que la





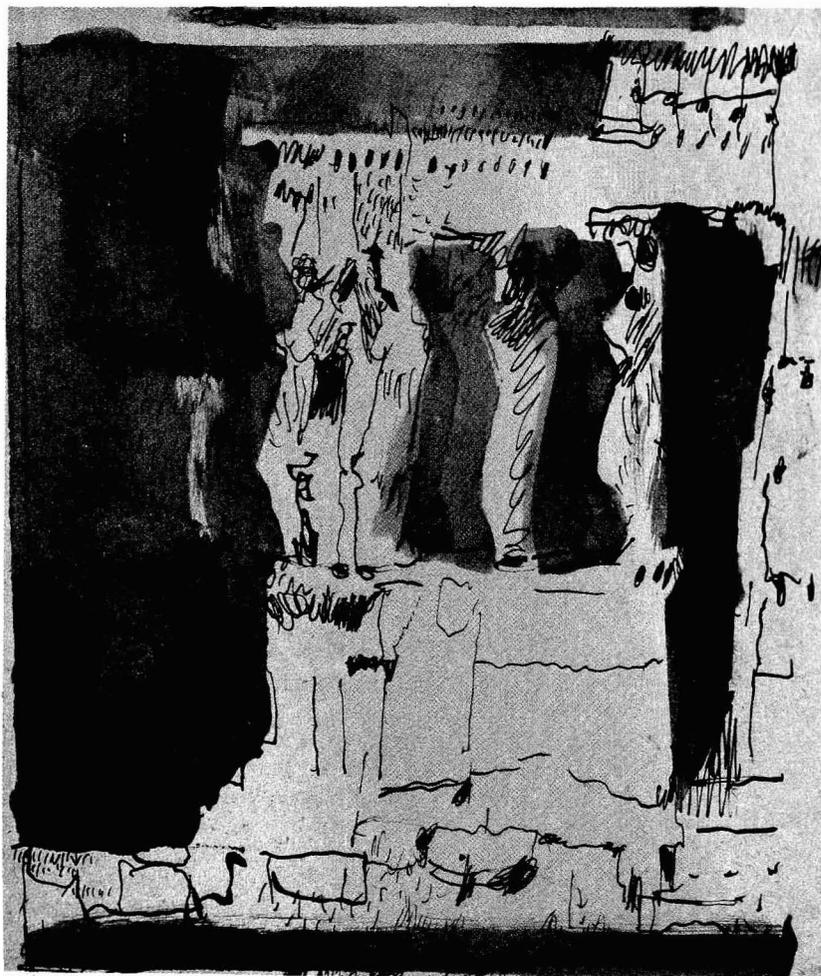
obra literaria no sea jamás un reflejo puro y simple de la sociedad..." Y sus agudas palabras nos conducen a la relación entre sociedad y arte. Es obvio que las discusiones sobre este aspecto han llegado a ser fatigantes. Pero eso no es lo más grave del asunto. Lo terrible del caso es que todavía no llegamos a ningún acuerdo. No obstante hay diversos puntos con mayor claridad. No hay duda, digamos, de que la literatura es un reflejo, algo que influye sobre la sociedad como antes ésta la determinó. Y aquí cabe recordar las tesis que van de Madame de Staël hasta René Escarpit y que de alguna manera constituyen puntos medulares de la sociología burguesa de la literatura. Ciertamente para algunos pensadores marxistas, Althusser entre ellos, la literatura no es una ideología sino la relación con ella. Más claro: una forma de percibir la ideología. Ahora bien, es necesario establecer que la ideología es el reflejo de la existencia social, del sistema económico que predomina en un momento dado. Digamos que en una sociedad de clases, la ideología es clasista y expresa y defiende los intereses de tal o cual clase en el poder.

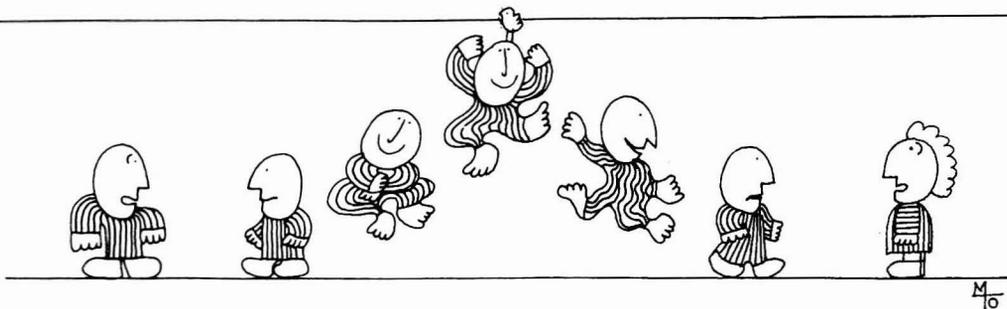
La literatura es en efecto un producto social. No hay duda al respecto. Y cobra pleno sentido en el

momento en que llega a manos de los lectores, su destino final, pasando antes por lo críticos, punto intermedio. Es, como han dicho varios pensadores, un espejo de la realidad. Mas atención: esta realidad debe ser modelada y remodelada hasta convertirla en arte. De lo contrario se estará haciendo realismo del más pedestre, semejante al que algunas posiciones equivocadas nos han entregado, como el método llamado realismo socialista que, para su desgracia, eliminó buena parte de literatura fantástica, considerándola vanguardista, decadente o simplemente burguesa (por fortuna en la URSS ha cobrado fuerza la ciencia-ficción, hecho que permite suponer que la literatura fantástica sobrevivirá allí donde ha sido perseguida, merced a uno de sus componentes). Existe un complejo proceso que permite que la realidad sea transformada en literatura. Y en este fenómeno "la clase dominante — como advierte Jacques Leenhardt en la *Lectura política de la novela*—, organizadora de la esfera cultural, impone un orden ideológico del discurso, cimenta toda legitimidad literaria", aunque, claro está, su valor es sólo temporal.

No todas las cosas en arte responden a modelos y a elementos perfectamente delimitados y configurados. Marx advertía que a la estructura económica no siempre le corresponde con precisión determinada superestructura artística. Así, a la Grecia de Pericles, la del gran arte que hasta la fecha nos mueve e impulsa, le correspondió la relación de producción esclavista. Otras veces existe mayor equilibrio: las grandes literaturas inglesa y francesa aparecen en un momento de inmenso desarrollo burgués, gracias a la explotación de los imperios coloniales y a un elevado nivel tecnológico. Aún siendo de este modo aparecen contradicciones. Julio Verne, hombre del establecimiento, muestra los conflictos. Recordemos el espléndido libro de Jean Chesneaux *Una lectura política de Julio Verne*: el buen burgués que invitaba a las mujercitas a ser amas de casa, domésticas y disciplinadas al hombre, tenía su antítesis en el visionario, el socialista utópico, lector de Saint-Simon y Fourier, en el literato que anticipó y condenó al nazismo cincuenta años antes de su aparición. Por tales razones, explicadas a grandes rasgos, no es posible jugar arbitrariamente con la historia o utilizarla de manera simplista, queriéndola encajonar en modelos absurdos. En arte las cosas no son lógicas ni exactas. La estética tiene sus propias leyes y aunque no son independientes en su totalidad sí suelen apartarse de los esquemas.

Otro problema que se presenta para el análisis de la literatura en general y fantástica en particular es el siguiente: para algunos poderosos métodos de análisis, como el marxismo, el arte ha estado constantemente relegado a segundo plano. Las preocupaciones políticas de los clásicos y los afanes revolucionarios de sus seguidores se han centrado en la estructura socioeconómica, dejando para después la superestructura artística. De allí que con fre-





cuencia haya huecos y errores, desviaciones. A veces se ha querido derivar, como en la época del estalinismo, una estética marxista en función de los gustos personales de un Marx o de un Lenin. Pero tendrá que ser del mismo método marxista de donde se extraigan los elementos indispensables para hacer un estudio severo e incluso científico del arte. Marx, Engels, Lenin, sólo rozaron el arte, ocupados como estaban en la transformación radical de la base. Trotsky, Luckacs, Lunacharski, Morawski, Deutscher, Sánchez Vázquez, han trabajado más en cuestiones artísticas. No obstante, la estética marxista sigue en pañales.

Ahora bien, es factible hacer sociología de la literatura, incluso hacer sociología del arte fantástico y estudiar a Wells y a Stevenson y a la novela gótica, en fin. Pero hay que advertir que en primera instancia tenemos la obligación de ver a la literatura como tal, como literatura. Lo demás es ganancia. Se disfruta una novela o un cuento y este goce enriquece el espíritu. No se utiliza un texto de Poe para escribir un informe psicológico, aunque claro está, es posible hacerlo. De la misma manera que, digamos, la novela de la Revolución Mexicana puede sernos útil para comprender o completar la visión de ese periodo histórico.

Retomemos a Julio Verne. Sus obras, como las de Lewis Carroll y las de Swift, quien dicho sea entre paréntesis creó una de las más ejemplares utopías en los *Viajes de Gulliver*, han quedado injustamente en manos infantiles. Verne critica con violencia —y lo podemos comprobar los adultos en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, no así los niños— a toda una serie de instituciones de su época, condena la esclavitud, la intolerancia y el racismo. Su posición política es clara, su compromiso. Y lo mismo es válido para las hermosas defensas que Bradbury ha hecho del ser humano, utilizando como escenario universos y galaxias, planetas rojos y marcianos aniquilados por simples enfermedades terrestres.

Todavía vivimos marcados por el realismo socialista, de allí que con frecuencia insólita los revolucionarios y los supuestamente revolucionarios se aferren a las lecturas realistas, especialmente aquellas en donde es muy clara la explotación del hombre, donde aparece en toda su magnitud (y obviedad) la lucha de clases, los combates de los marginados, campesinos y obreros. Y dejan de lado las lecturas fantásticas considerándolas un género de evasión, sobre todo en América Latina, en donde existe un notable gusto por el realismo, con la excepción de Argentina a causa de sus ligas con Europa.

Algunos de los grandes cultores del género fantástico, como Jorge Luis Borges, sustentan posiciones políticas reaccionarias y esto molesta al radicalismo a ultranza y dogmático de muchos de nuestros izquierdistas, quienes por criticar y aun vituperar los lamentables errores del autor de *El Aleph* olvidan que es uno de los más importantes escritores de habla hispana, poderoso, de prosa inteligente y formalmente perfecta, uno de los pocos que, como señala Cortázar, ha influido en escritores de otras nacionalidades en las que las letras alcanzan mayor desarrollo. Al cometer tal aberración se deja de lado —imperdonable equívoco— que en arte lo revolucionario no suele ser lo político, sino el aspecto formal de la obra. Por ello a veces encontramos pésimos escritores santificados por su devoción a las causas revolucionarias. En arte el contenido no es lo fundamental. Es la forma, la belleza y la originalidad lo que cuenta; dicho de otra manera: lo estéticamente valioso no es lo que se dice sino cómo se dice. Ahora bien, si hallamos que un escritor reúne las dos cualidades: el arte y el compromiso, pues tanto mejor. Sólo que esto es difícil y los ejemplos son unos cuantos a lo largo de la historia.

¿Pero acaso la literatura fantástica no posee ningún compromiso? Naturalmente. Está comprometida con el hombre, sólo que de manera distinta, menos obvia, del mismo modo que lo están otros géneros. Es imposible desligarlo de él. Simplemente es otra forma de ver el mundo, de interpretarlo. La materia prima son los sueños, las pasiones, el deseo de inmortalidad (también buscada de alguna



manera por la ciencia), la eterna lucha entre el bien y el mal. El multicitado Todorov sugiere que la literatura fantástica se hace para evitar ciertos tabúes sociales y cierto tipo de censura. "Más que un simple pretexto —dice el francés—, lo fantástico es un arma de combate contra ambas censuras..." Sin embargo el panorama no está completo. Existe arte fantástico porque existen hombres que buscan explicarse la realidad con sus propios medios y porque existen otros que así miran el entorno, el escenario que les tocó vivir. Todorov, como algunos siquiátras de la literatura, no ve más que un lado de la luna, el más complicado sigue oculto, con sus secretos a cuestas, inabordable y misterioso como la misma corriente fantástica que muchos autores han escogido para expresarse. Este género pretende, como la mejor literatura, enriquecer el espíritu, refinar la sensibilidad del hombre, dotarlo de elementos que le permitan comprender más cabalmente el mundo y las inquietudes y mecanismos psicológicos de sus habitantes, sea cual sea su origen, raza o nacionalidad. En una palabra: fortalece la imaginación.

"El arte y la literatura fantásticos —escribe Louis Vax— testimonian justamente un progreso de la conciencia humana. El diablo que ya consti-

tuye tan sólo un accesorio folklórico, era temible en el tiempo en que se creía en él, cuando se quemaba a sus pretendidos adoradores. Pero los hombres-raíces de Arnim, los diablos enamorados de Cazotte, Lewis, Hoffmann y Balzac, los vampiros de Stoker y Th. Owen, no causan mucho más daño que si fueran osos de paño. El arte y la literatura fantásticos han sustituido las supersticiones groseras por delicadas emociones estéticas."

Detractores, por otra parte, no le faltan a la literatura fantástica. Atacan utilizando variadas armas que apenas mellan su fuerte coraza, formada a través de siglos de un género que jamás ha estado desligado de ciertos problemas y temores comunes al hombre.

El arte fantástico ha sabido evolucionar y enriquecerse. Ciertamente. Hoy en día no son los demonios quienes nos aterran desde las páginas de una novela sobrenatural. Han aparecido nuevos elementos de terror o de preocupación para el ser humano. Así como la literatura policíaca ha correspondido a los países burgueses de mayor desarrollo, la ciencia-ficción forma parte muy estrecha de las naciones cuyo avance tecnológico les permite hurgar las oscuridades espaciales. Sin duda este es otro ejemplo, más o menos obvio, que demuestra la relación entre literatura fantástica y sociedad.

Tal vez por los cambios del mundo y por la obra de Franz Kafka, Sartre propuso que ya no se hagan más seres extraordinarios: hay un ser fantástico: el hombre común y corriente. Y es preciso añadir que en efecto existen millones de Gregorios Samsa, inermes, sujetos, débiles, enajenados, temerosos, victimados. El mal ya no está en un demonio, un vampiro o un científico demente ni la ambientación procede de un castillo fantasmal. Ahora es encarnado por otros elementos que son los monstruos de nuestro tiempo, los Frankenstein de la segunda mitad del siglo XX; puede ser ese inmenso y cruel Levhiatán que es el Estado, como lo vislumbró Orwell en *1984*, o las atroces ideologías como el fascismo. El terror y el miedo a lo desconocido aparecen en el espacio sideral y las brujas y los muertos tienen otras ambientaciones y distintas características, igual que las mutaciones. En este amplio terreno estará luchando la literatura fantástica por el hombre, con sus propias armas, las que le son naturales y fueron puliendo lentamente las antiguas civilizaciones, las grandes culturas y los pueblos modestos y que luego alcanzaron la perfección en manos de cientos de brillantes escritores como Walpole, Radcliffe, Mary Shelley, Gautier, Maupassant, Villiers de L'Isle Adam, Merimée, Apollinaire, Hoffmann, Wilde, Rider Haggard, Conan Doyle, Poe, Lovecraft, Bradbury, Kafka, Borges, Cortázar, Bioy Casares... No importa que siga rodeada de incompreensión y desdén. Sus admiradores, unos cuantos por ahora, saben que algún buen día ocupará cómodamente el lugar que por justicia le corresponde.



# DE BUENA PRESENCIA, SIMPÁTICO Y COMPLETAMENTE DESPREOCUPADO

POR ABELARDO SÁNCHEZ LEÓN

Zonas industriales, negocios cercados por muros de ladrillos, techos de calamina, avenidas largas y bien iluminadas: allí está estacionado su auto. Conoce de memoria el trayecto más corto entre su residencia y su fábrica. Los baches, los semáforos. En invierno la neblina no le oprime el pecho, tampoco lo alegra la primavera ni el sol; la garúa equivale al temor de que le roben el limpiaparabrisas.

Se levanta a buena hora, desayuna ligero, se despidе rápidamente de su mujer y en la cabeza se alterna el olvido a sus hijos con las cuentas en el banco, las inversiones, los préstamos. En segunda respira con alivio: por el retrovisor contempla un tajo en la barbilla, se arregla el nudo, el atisbo de calvicie. Mujeres, dinero y trabajo, sus vicios preferidos. La loción, por el momento, impide que surja el sudor; el sudor le atrae, detesta a los perezosos, a los comunistas y a los soñadores. El mundo debe andar como el tren sobre el riel, esa es su filosofía, la única, y de la cual se jacta. Con humor, añade: también nosotros pensamos, tenemos ideas. A pesar de cierta tendencia a la gordura es joven y esto lo reconforta y le otorga aplomo y confianza. Son los primeros años, los más duros, pero los mejores. A esa edad el mundo brilla, ofrece sus encantos, guarda aún secretos. Luego, como decía su padre, va hundiéndose en las aguas del pantano. Me enseñó desde muy temprano sus maldades y colocó sobre el escritorio sus armas. Todas poseen un fin, y su uso, de acuerdo con la habilidad, es provechoso. Alérganas, no los escatimes, ejércitalas. El hombre, como el demonio, posee varias caras. Para cada una existe un arma. No confíes.

Mi padre detestaba la inocencia, le era antipática y falsa: es la peor mentira de la humanidad, la más vil y cobarde. Insistía en que los niños saben lo que saben los adultos pero desconfían de su fuerza

física. Desde muy joven me enseñó a no ser hipócrita, a escoger el camino, el único, el correcto: los demás son como vagones abandonados, decía, como locomotoras gastadas, todos terminan haciendo, luchando, viviendo por lo mismo, es mejor que empieces temprano que tarde, hoy y no mañana.

Le gustaba recordar las frases de su padre. Lo hacía rejuvenecer, ser el niño que escuchaba, el joven que aprendía, el adulto que hizo lo correcto. Mi padre fue mi único libro, decía risueño: leía poco, muy poco, casi releía. Renovarse es acercarse a la muerte, esa era su otra idea. Quien cambia es porque teme o es débil. Quien se conserva, porque es fuerte y valiente. El mundo es uno y las ideas pocas, quizá por eso fue silencioso como las tardes en el escritorio. Con los años se acostumbró a vivir a oscuras. Le gustaba distinguir las pisadas de los criados. Yo lo confundía con mi voz: hay que hablar poco, la voz es desagradable. Detestaba por igual a políticos y filósofos; son farsantes, gruñía, mezquinos. Nunca explicó sus frases; agitaba las manos como alejándose de ellos, de todos, hasta de mí.

Pensamientos, pensó, qué absurdo; los elaboraba como parte imprescindible de su herencia igual a una araña inconsciente y natural. Absurdo, repitió colocando la tercera. Avanzaba veloz, la autopista estaba despejada, era la mejor hora, la hora sin congestiones, sin esos imbéciles que se te cruzan; sólo aquellas sombras que empezaban a surgir por las bocacalles — vastos terrenales de pus y sangre alterarían luego la coherencia de su mar sin mareas. Por la ventanilla ingresaba el fresco de la mañana, aún sin contaminaciones y escalofríos; recuerdos, pensamientos, se acomodó en el asiento sin aminorar la velocidad. Iba en cuarta.



ALFREDO CARDONA PEÑA

# DECLARACIONES

(FRAGMENTO)

SI, como pienso,  
el tiempo es un escarabajo  
que muere a cada instante  
por el hecho de nacer,  
un cuento que hemos imaginado  
para poder contarlo,  
la muerte (su eternidad)  
es vida en quietud de sí misma,  
vida intensa, secreta,  
vecina de raíces que como labios se mueven  
buscando ávidamente besos de árboles,  
depositaria de las fuerzas de la Creación,  
energía que reponiéndose  
vuelve a iniciar su tremenda aventura  
con el alma,  
esa Luna de nuestra galaxia personal  
a quien solo contemplamos  
muy de tarde en tarde  
en oscuridad, en luz vendada,  
reflejando una claridad que no le pertenece  
(pero que se apropia).  
Sabedlo: no hay habitantes en el alma,  
no hay rostros, no hay conceptos ni inmanencias,  
no sabe hablar, no tiene inteligencia:  
tiene consumaciones y sinfines.  
Los primeros exploradores que llegaron  
a su Estrella  
sólo encontraron lágrimas, recuerdos  
de una formación anterior,  
cuando permanecía unida al universo  
de donde la arrancaron  
para depositarla en un Sistema.  
(¿Será ella el fragmento  
pequeñísimo  
de alguna Supernova inmensurable?)  
De manera que es la Extranjera,  
la Exiliada  
a quien expulsaron de astros no concebibles.  
La adivinaron tan imposible y aberrante

en su nada total,  
que regresaron espantados  
a decirnos lo contrario,  
comparándola a llama,  
a pluma de agua,  
a rocío de éter,  
inventándola con artificios sorprendentes.  
Nada (inferían) pesaba en ella:  
las montañas flotaban en su mano,  
todos los siglos eran como algodones  
de azúcar en su boca,  
y estaba hecha de soplos no existentes,  
de consistencias iguales a oxígenos múltiples.  
Mas se acercó a la Forma  
y su temperatura fue la ardiente  
plenitud del deseo.  
Horrible es confirmarlo,  
pero fue colonizada por nosotros,  
seres de planetas de furias:  
caímos sobre ella  
como estruendo de hachazos en un bosque.  
Desde entonces el alma,  
que nada comía y se alimentaba  
de yerba de ternura,  
que dormía como una ratita blanca  
en el vientre de un buque,  
despertó,  
y ya no tuvo más destino que habitarnos.  
Ay, cuesta mucho trabajo y mucho astío  
sentirla encadenada a nuestros huesos.  
Pobrecilla. ¿Qué sentirá  
cuando partimos carne y nos matamos?  
Y lo peor es que no hace ruido  
ni exige comida  
y está como fuera de este mundo,  
pensando cosas.  
Dejémosla, pues.  
Algún día nos perdonará.

GEORGE M. HYDE

# LA POESÍA DE LA CIUDAD

I

Podría afirmarse que la literatura modernista nació en la ciudad y con Baudelaire, particularmente con su descubrimiento de que soledad y muchedumbre quieren decir lo mismo y de que las palabras 'multitud' y 'soledad' resultan intercambiables para un poeta de imaginación activa y fértil:

Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.<sup>1\*</sup>

La cercanía de estos casi-homófonos ('multitude', 'solitude') nos convence, gracias a un arabesco de la activa y fértil imaginación de Baudelaire, de que las masas son una abstracción generalizada del mismo orden que el sustantivo *soledad*, y aquí se prefigura *The Waste Land* de Eliot. Las ciudades se vuelven menos reales cuanto más se acercan, o mientras uno más se acerca a ellas. Esta proposición constituye un reto a las leyes de la perspectiva de una manera característica del modernismo:

Jerusalén Atenas Alejandría  
Viena Londres  
Irreales.

En este momento de su poema, el nadir de la rue-

\* Multitud, soledad: términos iguales e intercambiables para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en una muchedumbre atareada.



da de la historia, Eliot cambia de dirección: su búsqueda por el punto donde se intersectan lo que está sujeto al tiempo y lo intemporal, toma aquí, abiertamente, la forma del mito cristiano. La búsqueda del grial es más sustanciosa que las multitudes urbanas no redimidas que son, para Eliot, especímenes de degeneración y esterilidad. Otros importantes poetas modernistas (Crane, Mayakovsky) han explicado lo irreal de la ciudad irreal como una falla del arte más que como una falla humana. Así, profundamente en desacuerdo con las actitudes antidemocráticas de la generación simbolista, Crane encuentra a Elena de Troya en un tranvía, Mayakovsky contempla con júbilo al proletariado urbano como agente del milenio, y en la obra de ambos poetas se renuevan las ciudades junto con la poesía y se impone una visión antisimbolista del lenguaje como propiedad del pueblo y no de una élite cultural purificadora. Pero Crane y Mayakovsky, arquitectos del ambiente urbano transfigurado, cuyos mundos míticos eran demasiado pesados para un solo hombre, también marcan la muerte de la ciudad modernista: Crane se ahoga en 1923 y Mayakovsky se pega un tiro en 1930. El trabajo de ambos muestra una confusión entre el poder revolucionario de la poesía y el apocalipsis, el fin del tiempo histórico. Este dilema se encuentra implícito en la obra de Baudelaire.

Si multitud y soledad son términos iguales e intercambiables, la ciudad no tiene ninguna realidad objetivas. En *Les Fenêtres*, Baudelaire amplía su proposición:

Celui qui regard du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle\*.<sup>2</sup>

La palabra *fecundo* aparece aquí en una posición crucial: la ciudad es no-poética por excelencia (esta es la actitud básica del romanticismo a pesar del soneto de Westminster Bridge de Wordsworth, donde el poeta descubre a la ciudad como desprevenida, dormida, sin darse cuenta, en una postura asombrosamente natural); y sin embargo, la ciudad es, por excelencia, el material más poético.

Todo depende de cómo se mire. Baudelaire, inquieto por el prestigio de su proposición y anticipando una aguda respuesta del lector, siente que tiene que defender su posición. Esta actitud (defensiva pero arrogante) se ha convertido en la clásica pose de los escritores modernistas, lo mismo que el debate con un interlocutor imaginario — que por lo mismo resulta demasiado real— se ha convertido

\* Aquel que se asoma a una ventana abierta nunca ve tantas cosas como el que mira una ventana cerrada. No hay ningún objeto más profundo, más misterioso, más fecundo, más tenebroso, más asombroso, que una ventana iluminada por una vela.

en el modo de existencia de muchas obras de arte modernistas ('Let us go then, you and I'). De una dialéctica clásica en el caso de Baudelaire, se vuelve nerviosa y de auto-escarnio en el caso de Laforgue y reverbera vibrantemente en *Prufrock* y *The Waste Land*. Muchas veces es tanto diálogo con uno mismo como diálogo con otro y parece vincularse con la enfermedad característica de las civilizaciones modernas, la esquizofrenia. El mismo Baudelaire, por supuesto, es de hecho su propio interlocutor:

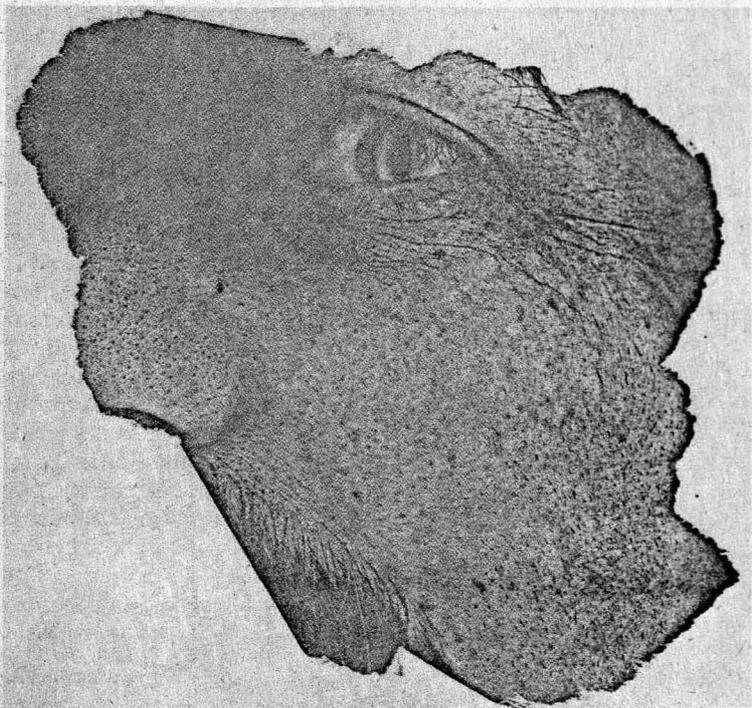
Peut-être me direz-vous: 'Es-tu sûr que cette légende soit la vraie?' Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à sentir que je suis et ce que je suis.\*<sup>3</sup>

2

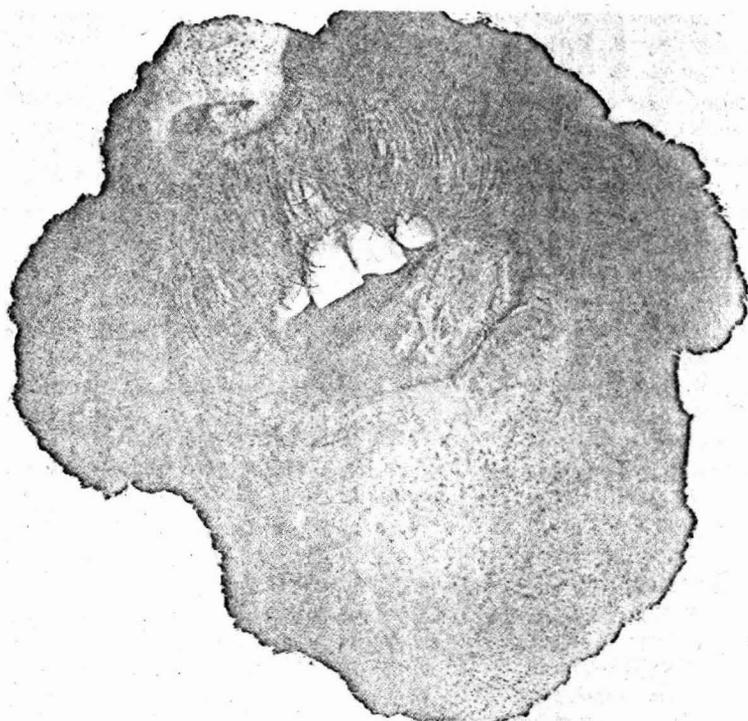
Este solipsismo encuentra en Eliot un triste eco: 'Estos fragmentos arrastré contra mis ruinas' y habrá de servir como introducción a otro aspecto del modernismo que encuentra sus metáforas más adecuadas en imágenes de ciudades: el tema de la relación del talento individual y la tradición literaria, de mi raza y yo, de mi raza y su pasado.

La ciudad donde escribía Baudelaire era el París del Segundo Imperio, en plena expansión; la espléndida ciudad de Hausmann que sugería un resurgimiento de las glorias de la antigua Roma. París aparecía como la flor tardía de la Ilustración y adquirió las rígidas formas de una *immortelle* en lu-

\* Me dirán quizá: '¿Estás seguro de que esta leyenda sea la verdadera?' Qué importa lo que pueda ser la realidad fuera de mí si me ha ayudado a vivir, a sentir que yo soy y lo que soy.



gar de la plasticidad vital del crecimiento natural. La ciudad y su vida estaban dominadas por la ideología de la burguesía, lo que hizo inevitable que surgieran elementos disidentes en ella y contra ella. El poeta pertenecía literal y simbólicamente a las buhardillas y desvanes que ocultaban las enormes fachadas; todavía no soñaba con una ciudad transfigurada o un nuevo orden sino que trataba de entender por qué estaba necesariamente condenado en una sociedad tan segura de su salvación. El destino de Evgeny, en el poema de Pushkin *El jinete de bronce*, prefiguraba esta condición como sin duda también prefiguraba las grandes novelas urbanas de Dostoyevsky. Evgeny, el empleaducho, atrapado entre la inundación (venganza de la naturaleza sobre el hombre por su hbris al construir la ciudad en contra de sus designios) y el rígido monumento del déspota ilustrado que fundara San Petersburgo, se vuelve loco. Su habitación será ocupada por un poeta empobrecido, agrega secamente Pushkin. En esto radica la diferencia con Baudelaire y la razón de que, a pesar del reconocido lugar que ocupa a la cabeza de la ficción rusa del siglo XIX, no nos parezca tener una sensibilidad moderna. Pushkin vio a San Petersburgo en términos hegelianos, como la encarnación de la idea de libertad, y sus premoniciones respecto a la tiranía que surgiría de la inclemente sujeción de lo natural (incluyendo al hombre) a los dictados de la Idea encarnada, impregnan a un arte que en el fondo es apolíneo, gracioso y severo como la ciudad misma. San Petersburgo, imitación consciente de ciudades de Occidente como Amsterdam y en pleno crecimiento como una totalidad armónica y racional durante el siglo XVIII, equivale, en la piedra, a la urbanidad disciplinada del verso de Pushkin. El París de Baudelaire presenta, por el contrario, sólo el travestimiento del clacisismo: sus fachadas esconden inmundicial (quizá fue siempre así, pero sólo ahora puede verse debido a la disolución de las formas sociales y al colapso de las jerarquías naturales). El conspicuo desgaste de la arquitectura de Hausmann es una parodia de la ciudad clásica descrita por Auden en su ensayo *El poeta y la ciudad*<sup>4</sup>, donde las instituciones garantizan la libertad y la vida pública expresa las facultades más elevadas del hombre. La uniformidad de estilo y estructura que alguna vez fuera radiante testigo del hecho de que los hombres civilizados hablaban un mismo lenguaje, amenaza ahora con encerrarlos en el duro caparazón de hipocresía del Segundo Imperio. El spleen es sobre todo un sentimiento de encierro (el tema predomina en la poesía urbana de Blake) y la libertad toda es ahora interior. La poesía urbana de Baudelaire no está marcada por una radical innovación formal (aunque a veces, como en *Crépuscule du Soir*, trabaja con el alejandrino desde dentro, aprovechando su equilibrio formal para yuxtaponer material lírico y sórdido), pero su obra expresa ya los problemas que llevarían a las innovaciones formales del modernismo. Estas surgen de la pro-



blemática relación del poeta con su público, con su raza, con su herencia cultural, con su medio ambiente, con su lector. En una sociedad que sólo ofrece una falsa e hipócrita explicación de cómo se interrelacionan sus partes, la ciudad es la única metáfora adecuada mediante la cual se pueden expresar estos problemas. Las exigencias del mercado obligan al poeta a vivir en la ciudad, como un artesano, y las presiones de la competencia establecen que tenga que existir en guerra con su sociedad y con todos aquellos que se disputan la plusvalía de la burguesía emergente que es la única en garantizar una base material para el arte. Así, aislado, el poeta se vuelve hacia adentro con una introspección distinta a la subjetividad romántica y junta los fragmentos culturales que le dan un sentido privado de pertenencia, un sentido de orden por más personal que sea.

*Le cygne* de Baudelaire plantea estos problemas y anticipa los temas y métodos de *The Waste Land*. Su primera invocación a una tradición clásica viva (transmitida a través de Racine) contrasta, a la manera de Eliot, con un presente reducido y constituye una contribución temprana a ese historicismo invertido que rechaza las confiadas proclamaciones de progreso ahora reemplazado por una afirmación de retroceso, es decir, el mito de la caída, la declinación de Occidente. El río es eterno (cf. el Neva en el poema de Pushkin y el Támesis en el de Eliot) y las aguas dan vida (*fécond, fécondé*) mientras el río evoca otros ríos recordados e imaginados y el poeta vuelve a poseer los fragmentos de una tradición cultural destruida yuxtaponiendo irónicamente lo clásico a lo neoclásico para afir-

marse, mediante la fragmentariedad, ante las totalidades opresivas que niegan la fertilidad:<sup>5</sup>

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel).\*

El cisne del título del poema es uno de los muchos parias urbanos de Baudelaire y sufre, en primer lugar, porque ha escapado de su jaula (bonita ironía) y porque el pavimento es puro; pero, aún más, porque anhela el trueno que trae la lluvia, epifanía con la que termina *The Waste Land* de Eliot. La estrofa clave aparece vulnerablemente al principio de la segunda parte del poema:<sup>6</sup>

Paris change! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégo-  
rie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des  
rocs.\*

Baudelaire se siente lleno de cierta materia dolorosamente cruda que ninguna forma puede abarcar y que, no obstante, es su más preciosa posesión, es la roca de donde se cortan los bloques para construir la civilización, tiene una edad de siglos, es su herencia cultural y la nuestra y es una carga paralizante para él. En poemas como *Le Cygne* y *Les Sept Viellards*, las imágenes urbanas llevadas a lo que Eliot describía como 'primera intensidad', se moldean en una alegoría que empieza a expresar la escisión trágica del artista moderno y, a través de él, del hombre moderno.

3

La poesía de Baudelaire tiene una estatura moral que disminuye la obra de casi todos sus seguidores e imitadores. La mejor poesía urbana en Inglaterra está en la prosa de las novelas de Dickens. George Gissing, su seguidor y crítico sensible, aunque carecía de la profunda originalidad y humanidad de éste, expresa como su maestro no lo hizo la falta de raíces del individuo sensible que está a merced de las presiones comerciales de la metrópoli. La misma falta de riqueza creativa se suma al pathos de su obra, pues muestra al lector la magnitud de la derrota del esfuerzo imaginativo que se requiere para crear un orden propio a partir del vacío, tal y como tiene que hacerlo el artista moderno. El fantasma de la comunidad recorre el mundo de Gissing en novelas como *New Grub Street* donde toma la burlesca apariencia de la felicidad conyugal, de la seguridad de la vida en familia, del compañerismo entre

\* El viejo París ya no existe (la forma de una ciudad  
Cambia más pronto, ¡ah! que el corazón de un mortal).

\*\* ¡París cambia! ¡pero nada en mi melancolía  
Se ha movido! palacios nuevos, andamiajes, bloques,  
Viejos suburbios, todo para mí se vuelve alegoría,  
Y mis gratos recuerdos pesan más que las rocas.



condiscípulos, y consigue que el anhelo de descanso se parezca mucho al anhelo de muerte. Pero no debe sorprender que la poesía inglesa de los años noventa, que intenta atrapar el movimiento fugaz y la luz caleidoscópica de un medio ambiente, sea parasitaria del verso simbolista francés y de la pintura impresionista de los cuales refleja sólo las superficies. Dos excepciones notables merecen mención: John Davidson, principalmente por su obra extraordinaria *Thirty Bob a Week* y James Thomson, por su destartalada obra maestra que es seguramente el equivalente literario más cercano al falso gótico del Londres victoriano: *The City of Dreadful Night*. En todo caso, Eliot consideraba que ambos habían contribuido a la tradición modernista con un elemento inglés nativo que no había sido imitado de la literatura continental. Lo nativo inglés de Davidson es su cualidad más importante: el proletariado urbano le abre el paso al trabajador británico, la dicción y el ritmo imitan el habla popular y nos encontramos en el mundo de 'los hombres solitarios en mangas de camisa'; es el mundo donde Prufrock se apresura para llegar a los salones decepcionantes que le dan burlesco a la bienvenida con una falsa cultura, la de las mujeres que vienen y van y hablan de Miguel Ángel. El poema de Davidson es un diálogo con el lector. En esto no es original, pero resulta muy perturbador su contrariante tono argumentativo, aquel de una voz disidente en medio de una complaciente asamblea y, asimismo, la forma como convierte al lector en partícipe indulgente de dicha reunión. Por un momento el poeta, portavoz de la alta cultura, ha unido sus esfuerzos a las víctimas de la anarquía. Pero aunque Eliot haya aprendido de Davidson la manera de introducir un habla viva dentro de la poesía, no aprendió nunca cómo usar la lírica en el discurso público; no olvidemos que alababa equivocadamente a Baudelaire por evitar a propósito los asuntos públicos caros al reformista siglo XIX.

*City of Dreadful Night* de James Thomson es más un documento terriblemente auténtico que una obra literaria lograda. Su extensa estructura constituye una ruina gótica deliberada y su filosofía una extraña perversión del calvinismo. Thomson era un libre-pensador, pero el anunciar que Dios ha muerto ante una congregación hambrienta en una enorme catedral no trae consigo una liberación de la agonía moral. Thomson estaba muy seguro de encontrarse entre los malditos y ninguna teoría darwinista sobre el origen de las especies podía hacerle dudar; vivía su infierno personal, un reflector gigantesco dirigido hacia las dudas y escrúpulos victorianos. La eterna sucesión de lo conocido es el principio de organización del universo como lo es también de la vida urbana victoriana sujeta al tiempo. Quitemos las manecillas al reloj, dice uno de los fantasmagóricos interlocutores que aparecen y desaparecen en el poema, y seguirá andando. En lenguaje de estos espectros, especial-

mente en los diálogos en que nada se comunica, prefigura a Eliot. Aquí y en la poesía de Jules Laforgue encontró el habla de Prufrock, el lenguaje de un hombre incapacitado por su sensibilidad y frustrado en sus intentos de construir un puente hacia el otro.\*

Y has vuelto después de todo; has vuelto.

Estaba a punto de seguir tu huella.

Y has fallado: nuestra chispa de esperanza es negra.

Bref, j'allais me donner d'un 'Je vous aime'

Quand je m'avisai non sans peine

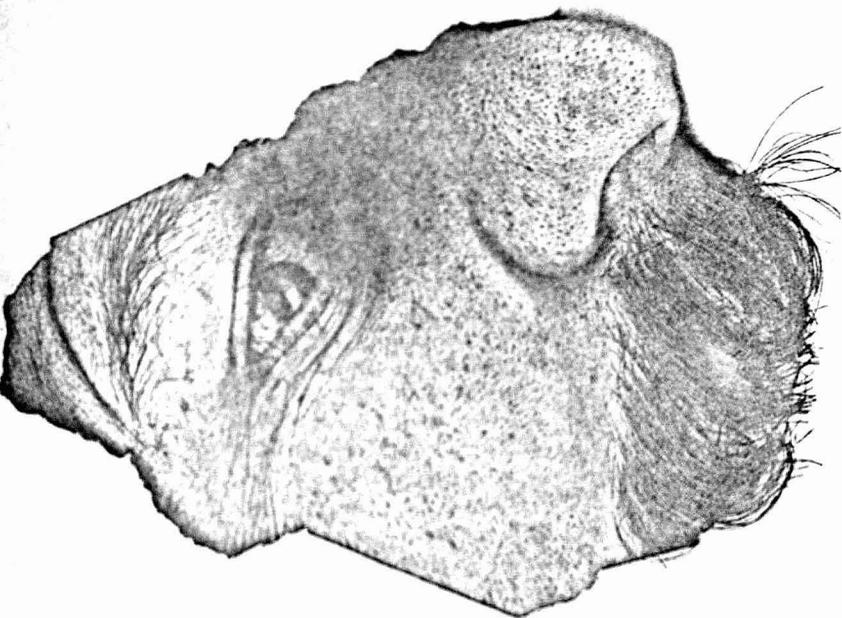
Que d'abord, je ne me possédais pas moi-même.\*

... Si uno, poniendo una almohada junto a su cabeza

Dijera: 'Eso no es para nada lo que quise decir, Eso no es, para nada.'

Estos son todos diálogos entre amantes, intentos de escapar a la prisión de sí que resulta de la equivalencia entre soledad y multitud. Si el hombre moderno está mutilado espiritualmente, tiene heridas más profundas aún en sus centros pasionales, y de una u otra manera su destino es la esterilidad. De esterilidad se trata *The Waste Land*, especialmente donde se habla del ardiente deseo sexual en la parte basada en el Sermón de Fuego de Buda. Así, *The Bridge* de Crane traza un puente del hombre moderno a Pocahontas, la princesa india, casta pero de una sexualidad radiante. En *For the Marriage of Faustus and Helen*, se desposan el hombre faustino de Spengler, sujeto al tiempo, y su visión de la belleza eterna, Elena. En ambos poemas se descubre una gran influencia consciente de Eliot, lo que se manifiesta en la polémica deliberada que establecen con las expresiones e imágenes de *The Waste Land*. Si bien Eliot logra crear un poderoso sentido de la ineludible presencia de las tradiciones encarnadas en la mente europea gracias a su amplia perspectiva histórica, la obstinada mitologización de Crane explota lo que del pasado puede ponerse al servicio de una imaginación ecléctica que celebra un futuro sin trabas. La fina delicia que engendra al pensamiento y de cuya pérdida se lamentaba Hopkins en su soneto, sostiene al arte de Crane (o por lo menos nos lo hace creer de manera muy convincente); su impulso dionisiaco encuentra su expresión en un erotismo bastante ajeno al mundo de *The Waste Land*, donde la sexualidad aparece solamente como estéril o sórdida. La prostituta, la desnudista y la remilgada virgen de *Three Songs* (quinta parte de *The Bridge*) pueden estar 'equivocadas' pero no como lo están la mecanógrafa y el joven carbuncloso de Eliot. Su ineficacia

\* En resumen, iba a entregarme con un 'Te amo' Cuando me di cuenta no sin pena Que, para empezar, no me poseía a mí mismo.



como imágenes de la sexualidad se debe a su unidimensionalidad pues han sido, usando una frase del mismo Crane en *Faustus and Helen*, 'desenredados por el mundo dimensional', separados por el mundo material de la gran totalidad a que toda vida aspira.

Podemos imaginar lo que Eliot hizo con la búsqueda de Crane de dioses extraños, ya que el sistema conceptual de *The Waste Land*, por más personal que sea, se basa en una ortodoxia austera; un acto impuro ha secado las aguas dadoras de vida y la tierra no volverá a florecer hasta que el daño haya sido reparado. Es fácil ver como *The Waste Land* —poema fundado sobre una gran cultura a la que revaloró desde la perspectiva del presente pero de manera profundamente negativa— tuvo que constituir un reto para que Crane hiciera realidad el optimismo que modelaba la historia de los Estados Unidos y para que lo hiciera en los mismos términos de Eliot, haciendo de la ciudad una parte central de su poema y utilizando como símbolo articulador el artificio que no descansa sobre nada: el puente suspendido. Partiendo de Whitman (y por lo tanto también de Emerson), Crane levanta una estructura aérea de metáforas sin cimientos con la forma del puente de Brooklyn, esa telaraña de acero que Roebling concibiera y que representa la subordinación de la naturaleza a la voluntad heroica del hombre.<sup>9</sup> La eslabonada curva de acero se estabiliza por el peso de la carretera y el ferrocarril que sostiene y, aunque construir un puente sobre un río sea un acto que simboliza la confianza exploradora y colonizadora, este puente es totalmente urbano y constituye una avanzada hazaña técnica. Sustituye

al ferry de Brooklyn de Whitman y comunica no sólo con la isla de Manhattan sino con el cuerpo desconocido del futuro americano. Es interesante que Eliot sólo haya querido publicar en *Criterion* una parte del poema de Crane, la parte dedicada al túnel bajo el puente, ese descenso al mundo subterráneo. El ideal engendra su oscura antítesis: tanto en *The Tunnel* como en Thomson o Eliot se desciende igual de profundamente al averno de una humanidad desconcertada y brutalizada, ese mundo donde acecha el fantasma de Poe, el hombre al que Crane acusaba de haber 'rechazado el boleto'. Pero el túnel de Crane emerge confiadamente hacia la luz del día, el tren subterráneo nos conduce a través de este infierno urbano casi sanos y salvos. Y sin el culpable sentimiento de complicidad de Prufrock.

En muchos sentidos la poesía de Crane es paralela a la del futurista ruso Mayakovsky quien, en *La nube en pantalones*, canta a una ciudad transfigurada con una poesía pública que tiene el mismo tono profético que la de Crane pero bastante más oratoria política. Lo mismo que en el caso del socialista Verhaeren —algunos de cuyos poemas tienen un milenarismo acento mayakovskiano— la ciudad no es para Mayakovsky la jungla o el desierto de la imaginería de Thomson sino más bien una criatura monstruosa, una *Ville Tentaculaire* (tomando el nombre de una de las colecciones de Verhaeren) dotada de la vida alienada de la gente de cuya sangre se ha nutrido. Sus instituciones encarnan las pasiones distorsionadas y exageradas de sus menos-que-humanos habitantes, volviéndose amenazantes hacia sus víctimas, negando la vida y el amor. Así, el poeta se presenta a sí mismo tanto como profeta como víctima del sacrificio. Mayakovsky, quien por una parte realiza la dialéctica de la ciudad con una intensidad que recuerda a Blake, por otra parte nos acerca a la metrópoli del expresionismo alemán. Casi un siglo después de Pushkin, Mayakovsky profiere una reformulación marxista de las aspiraciones ilustradas. La ciudad capitalista debe caer y su lugar ser ocupado por la comunidad socialista. Todavía ningún artista ha construido esta ciudad, aunque algunos han satirizado (por ejemplo Zamyatin, en *We*) las matemáticas de su anteproyecto.

#### Notas

1. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, XII, *Les Foules*. Cf. Walter Benjamin, *Illuminations* (London, 1970).
2. Baudelaire, *ibid*, XXXV.
3. Baudelaire, *ibid*.
4. W. H. Auden, *The Dyer's Hand* (London, 1962).
5. Baudelaire, *Le Cygne*.
6. Baudelaire, *Le Cygne*.
7. A. H. Clough, "Recent English Poetry: A Review", *North American Review*, vol. lxxii, julio, 1853.
8. James Thomson, *The City of Dreadful Night*; Jules Laforgue, "Dimanches"; T. S. Eliot, "The Love Song of J. Alfred Prufrock".
9. Sobre esto consultar Alan Trachtenberg, *Brooklyn Bridge* (New York and London, 1965).

# CIUDADANA DE LA GRAN CIUDAD

POR ENRIQUE SUÁREZ GAONA

Y de repente llegó el verano: me estaba rasurando y como siempre se escuchaban las voces del departamento vecino y por el ducto del aire acondicionado que compartían nuestros baños entraron voces que a ratos se entendían con claridad, pero que aún cuando sólo fueran murmullo tenían el ritmo, la cadencia caribeña y tropical, salpicada de eles, de eles.

El verano neoyorquino humaniza la ciudad, a la vez que la lleva a extremos infernales. Puebla sus calles con toda esa flora y fauna étnicas que en ella se apiñan. Las ratas —animales y humanas— salen penosamente de sus madrigueras y tardan días en desperezarse: cuando lo hacen, las dentelladas cubren el horizonte.

Días de gozo y temor, sensuales y amenazantes, prometen ofrecer un mundo: experiencia totalizadora que acaba por amedrentar al mejor galán, al más osado o al timorato. Parecería que del invierno opresivo de lo único que se libera uno es de la ropa.

Nuestro edificio estaba en la calle 110, oeste, esquina con Broadway. No es la "vía blanca" de la tradición teatral, las revistas musicales, Damon Runyon y la propaganda "limpia pura". Se acerca a la picaresca de Runyon: pero con sangre, violencia, odios raciales y sin el menor sentido del humor.

A estas alturas del norte de la avenida, el paisaje humano se colorea: la calle —el límite del Central Park— es la frontera entre el guetto negro y el puertorriqueño y el hispano. Más que límite, crecientemente se ha vuelto línea de choque, territorio en disputa, zona ardiente —custodiada por cascos azules, pero de color oscuro, y no de Naciones Unidas. Muestra clara de la falaz ideología prevaliente del melting-pot.

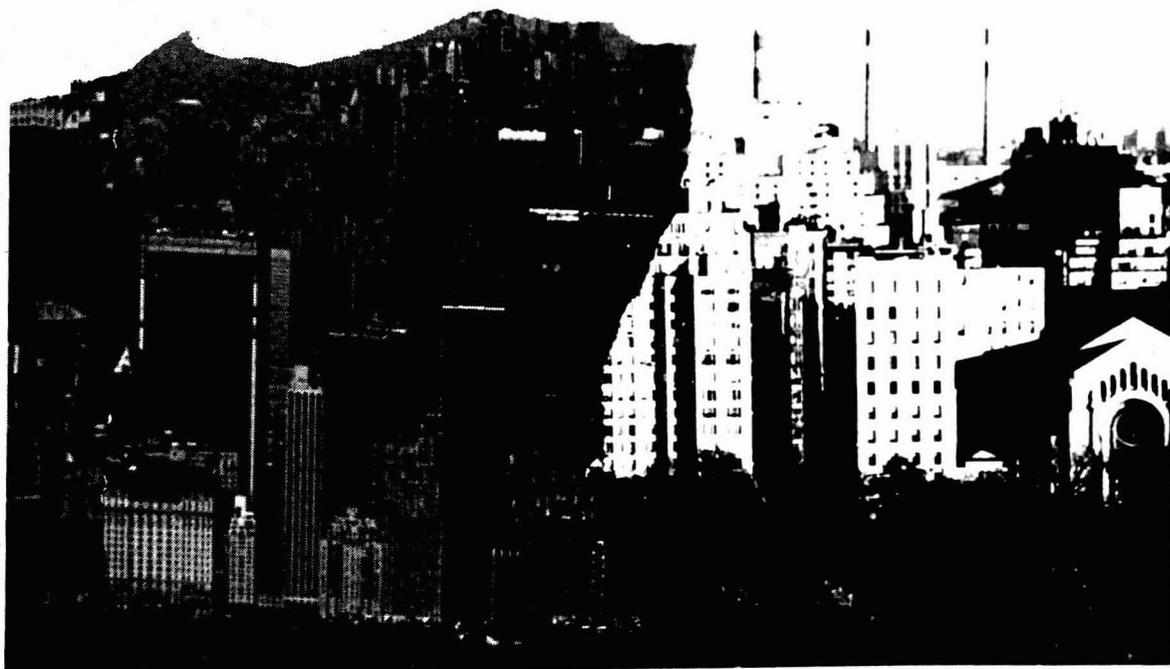
El *College Residence Hotel* era —es— una especie de resumidero de su contorno étnico: resumen y resumidero: a la vez alcantarilla y cloaca: *La Vida* de Oscar Lewis con *Otro país* de James Baldwin. Entre negros y puertorriqueños deambulaban, como suspendidos en otro espacio y otro tiempo, algunos estudiantes de la vecina Universidad de Columbia. Liberados por becas paternas o institucionales, de las presiones familiares.

Originalmente, el apartamento vecino había sido ocupado por un puertorriqueño joven, marcado en la cara, claro, pero más bien discreto y callado, de aspecto ratonil y ojibajo. Con esa no-mirada a la altura del piso que otorga la ciudad a esos campesinos —ahora— lumpen, escupidos al exilio por —para— el milagro económico de su isla. Sus ocasionales juergas eran timbaleras, pero de bajo tono: que también ahí esa música es disonante y acaba por autoponerse sordina.

El se cambió allá por septiembre: ahora era junio, un junio como sorprendido por la violencia del invierno, del cual apenas se saliera unas cuantas semanas antes. Y ella había llegado en pleno invierno, ella, su compañera.

Con su abrigo endeble, barato y rabón, sus más lamentables y elementales botas de hule y una gorra sin duda tejida por ajados dedos campesinos y maternales, a su llegada conservaba una frescura boricueña: cutis de sol y sal, sin maquillaje, dispuesta a sonreír hasta con quien (ignorante) no debía hacerlo en ese ring.

El sonido vecino de "Radio Bolinquen, Nueva York", subió de volumen. Se prolongaron sus sesiones. A diario, sólo unos manazos en la pared contigua, a las tres horas de cumbias, guarachas y Sonoras, lograban reducir su entusiasmo y acallar



un poco el rebumbio. En la noche más profunda, risitas y crujidos de su cama, "amolcitos y caliños" alternados, comprobaban el entropiariado amor de la pareja.

Pero un día logró por fin trabajo: a lo que había ido: a huir del estómago vacío para emprender el ensueño norteamericano.

De inmediato el Monstruo se apoderó de ella y la fue engullendo, deleitosamente, poco a poco: botas nuevas, medias de colores, minifaldas, capas y más capas de maquillaje, hasta que su descomposición culminó al aparecer con un abrigo artificial, piel de tigre, que la hacía parecer que llevaba consigo por doquier la esquina en qué pararse a esperar un cliente. Era, ya, por derecho propio, una ciudadana de la Gran Ciudad.

Al estarme rasurando, el hecho de poder estar desnudo (a la mexicana: encuerado) inclinaba el fiel de la balanza al lado favorable de mi relación odio-amor con la ciudad. Yo también era de los espaciales-atemporales estudiantes. Pero mi calidad de latino me insertaba en el submundo de habla hispana. Detrás de mi oscura y espesa barba, se me atribuía además una calidad -cuasi- jipesca que satisfacía mi innata vocación de intruso.

Escudado tras sandalias, barba y collar de la paz, pude contemplarla (contemplarlos) a gusto sin que se sintiera amenazada: cuando coincidíamos en el elevador, a los dos meses de su estancia, confiada me sonreía convencida que era uno más, ¡ja!... de esa especie estudiantil que la dejaría en paz, que ni la violaría ni se casaría con ella, que elucubraba con hipótesis de por qué los puertorriqueños eran más nairs y trabajadores que los negros, ignorando, ella, todo el tiempo, que al crecer esa especie acabaría explotando a ambos y otras minorías.

Seguí rasurándome hasta que los ruidos vecinos se agudizaron y me dejaron inmóvil.

- qué má e lo-que-quiere-tú...  
si te lo doy todo, todo...

- ...

- quítateme dencima, aholita no, no quielo  
E lo único que tú sabe hacé, tú...

- ...

- que no, que no quielo, ¡ay!...

- ¡Sí quiele!

- ¡No quielo!

- Mila que ...

- Avel, avel ...

- Avel, atlévete...

Y se atrevió: los guamazos fueron acompañados de un agudo lloro, un portazo, más chillidos, y otro portazo.

Minutos después regresó, aún llorando, pero ahora acompañada de paisanas suyas, vecinas del fondo del piso:

- Poblecita ...

- Así son los hombres, ni modo ...

- Eh un ijoeputa, un comemiolda ...

- No te melece ...

- No le hable en una semana ...

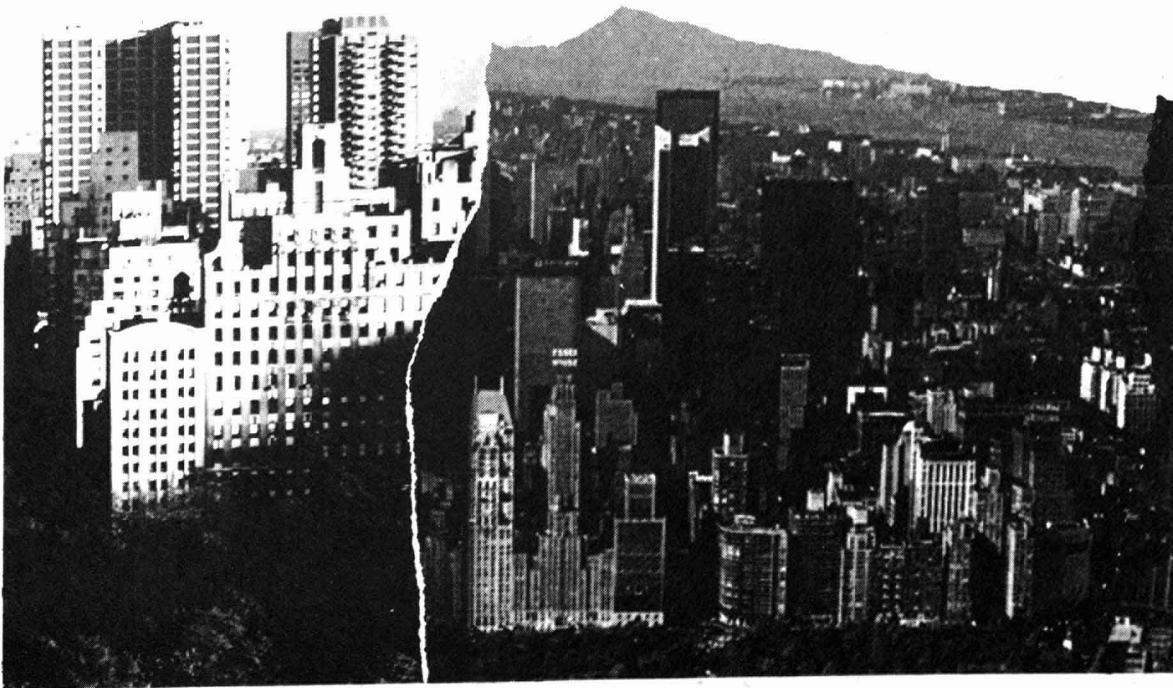
- ¡Tlaelte desdeayá pa pegalte! ...

- Poblecita, ijoeputa ...

- Sí, Sí: e un comemiolda, ijoeputa, mantenido

Hacelme eso a mí, golpealme ...

A mí, su plopiá helmana.



# Desde París

ALFREDO  
BRYCE ECHENIQUE

## EL MUNDO ROTO DE PIERRE MAYER

La primera idea que le viene a la mente, al terminar este libro<sup>1</sup>, es que su autor ha logrado realizar una verdadera hazaña: la de darnos, en unas trescientas páginas, la clave indispensable para la comprensión del mundo de hoy, del orden mundial actual, y del enorme desorden con que tiene que presentarse ante los ojos de aquellos que continúan viendo las cosas desde una óptica clásica. Pierre Mayer lo dice: su *Mundo roto* es fruto de veinte años de reflexiones, observaciones, sentimientos, consultas y verificaciones. Sólo así, a lo largo de los años en que representó, con muy distintos cargos y en muy diversos países, al gobierno francés, pudo ir decantando aquellos acontecimientos y acciones que realmente permitían comprender la nueva situación mundial, dejándolos luego madurar y ordenarse en su mente.

Con estilo elegante, con argumentos siempre justificados por los hechos o mediante cifras, y sin desperdiciar la anécdota o el dato enriquecedor al que sus importantes misiones le dieron acceso, Pierre Mayer explica cómo, por qué, y hasta qué punto, a partir de 1969 la historia es y será *universal*. Estamos ante un mundo que se acaba y que se rompe. Surge el temor ante la escasez de materias primas, ante una degradación de la naturaleza, ante la suerte de los mares y océanos aún sin dueño. El mundo se reduce, parece resultar estrecho, y la llegada de los primeros hombres a la Luna podría significar la

alternativa a un mundo que se acaba sobre la Tierra.

En la Tierra, por otra parte, han desaparecido las fronteras, puesto que la ciencia y la tecnología, los bienes y los capitales, los hombres y las ideas circulan sin tener para nada en cuenta los antiguos límites territoriales. Ante una situación semejante, los hombres de Estado, los gobiernos y las instituciones se nos presentan como realidades anquilosadas, incapaces de comprender a fondo las nuevas relaciones que van surgiendo entre los grupos de países. El resultado, por ahora, parece ser la angustia y la inestabilidad en un mundo en el que ha caducado el sistema, aún existente sin embargo, de las alianzas entre países (Pacto Atlántico, Pacto de Varsovia), y que vive ahora bajo la dominación de dos superpotencias, URSS y EEUU, tras la paz nuclear de Nixon y Brejnev. El terror atómico fuerza la convivencia y evita la guerra tal como se concibió en el mundo "anterior". Sin embargo, cómo medir, cómo conocer el poderío de los arsenales nucleares (mientras que países como Francia, China e India van haciendo su ingreso al grupo atómico); felizmente ello no es posible por ahora: los criterios con que antes se podía establecer el poderío bélico de un país no tienen ya validez.

La guerra se dará por consiguiente en otros frentes, en un mundo bipolar en lo que se refiere a la disuasión atómica, pero pluralista en casi todos sus demás aspectos. La guerra de las armas se convierte ahora en guerra económica, en guerra de intereses tan particulares, a veces, que en un momento determinado se puede estar en contra del país que hasta entonces fue nuestro aliado. La "estructura global de la paz", tan ansiada por Nixon, precede a una desorganización total. Nuevas fuerzas aparecen entonces en el panorama polí-

tico, y el conflicto de Kippour viene a ser el primer caso de ese nuevo tipo de guerra económica y política. Su repercusión es mundial, y ha llegado el momento en que los líderes políticos tienen que comprender que los intereses de una nación están ligados siempre a los de las demás, que tarde o temprano nuevos tipos de acuerdos pueden ser necesarios, que se requiere de nuevas estrategias políticas y de una nueva diplomacia perfectamente integrada a todos los sectores del país (y no aislada de ellos, como ha sido tantas veces el caso, hasta hoy). Caduca así mismo la "real politik", basada en intereses inmediatos y, a menudo, en una visión unilateral de las cosas, dentro de un mundo bipolar. Nada menos moderno que esta política en un mundo en el que, si bien la doble regencia rusa y norteamericana puede evitar el suicidio nuclear, no impide sin embargo una total divergencia entre esas dos naciones en muchos campos. Y también, cuando hay convergencia, ésta puede darse a costa de sus propios aliados y en momentos en que los Estados-naciones parecen estar en crisis en todos los países salvo en aquellos en que paradójicamente estaban llamados a desaparecer: Rusia y China. Hay que tener en cuenta, también, que el perfeccionamiento de las armas científicas, nucleares en este caso, puede servirle a los gobiernos pero jamás a los pueblos. Y que las grandes potencias se alían y desalían según sus intereses (recuérdense los acuerdos entre EEUU y China y entre EEUU y Rusia), y en algunos casos en detrimento de los países de Europa occidental, considerada tradicionalmente aliada de los EEUU, por ejemplo.

Para Pierre Mayer, la guerra del petróleo viene a ser el primer ejemplo de este nuevo orden mundial que a tantos sorprendió como un verdadero desorden. Representa no

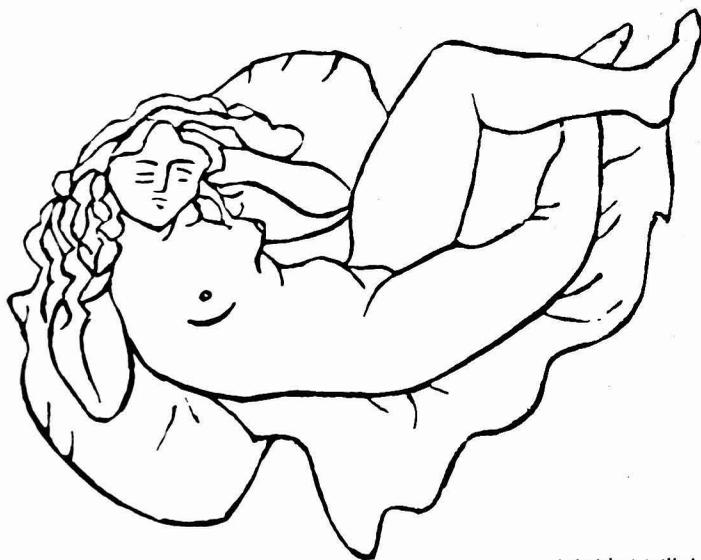
Aristide Maillol



sólo el surgimiento de un nuevo grupo de países en el tablero de la política mundial, entre los "ricos", sino también la aparición de "nuevos pobres" entre los países altamente industrializados y la de una nueva denominación, "cuarto mundo", para referirse a aquellos países subdesarrollados sin materias primas que les permitan entrar por el momento en el terreno de las discusiones internacionales, con poder suficiente. Pero, ¿quiere decir esto que no las tendrán mañana? y ¿quiere decir esto que a la larga, sean las naciones ricas las que paguen el precio del alza del petróleo? Mayer nos explica claramente que no.

Pero más importante es para él determinar las consecuencias, dentro de una concepción caduca del orden mundial, del "lamentable empirismo" de la sociedad occidental: negligencia y falta de firmeza gubernamentales y administrativas, total confusión de la opinión pública. Los grandes responsables: los tecnócratas y su inagotable ingenuidad política. Habría llegado la hora, pues, de un poderoso retorno de los hombres de Estado. Sin embargo, observa el autor, creer en ello en este momento sería engeguercer, sería no ver hasta qué punto el capitalismo de los grupos apátridas invade los estados y las colectividades y tiende a desconcertarlos, a alejarlos de sus fines, a subyugarlos e incluso a obnubilarlos. Ni siquiera los EEUU son una excepción a esta nueva regla. Y Europa occidental entera se equivocó al pensar que las nueve "mayors" petroleras y sus banderas aliadas inclinarían la balanza a su favor en los años posteriores a 1973.

Nadie se ha beneficiado tanto con el nuevo sistema global (sin reglas ni instituciones, ni fronteras) que poco a poco va conquistando el planeta, como las multinacionales. Ellas vehiculan los cambios y alteraciones que sobre las potencias establecidas van operando las fuerzas de producción desencadenadas por la ciencia y la técnica modernas. Las multinacionales basan su flexibilidad y su movilidad precisamente en las diversidades y divergencias entre las naciones; gracias a ellas progresan y obtienen mayores beneficios y, al mismo tiempo, crean una suerte de nivelación anónima cuya procedencia no logra a menudo determinar el ciudadano. Ello produce con el tiempo un sentimiento de desconcierto en las unidades nacionales, que poco a poco se va convirtiendo en abierta hostili-



Aristide Maillol

dad, al ver maltratadas sus particularidades. Nacen así las disidencias y los separatismos en el interior mismo de los Estados, produciéndose la paradójica de una "balkanización" del mundo en el mismo momento en que éste tiende a uniformizarse.

Si a ello agregamos los perfeccionamientos y las capacidades supranacionales que ha alcanzado la información visual, su mundialización, tendremos una idea del desconcierto en que puede hallarse el hombre de hoy, de las tensiones a que está sometido, y de la manipulación de la que puede ser víctima. Nuevamente nos hallamos ante una situación que exige un cambio de actitud, una presencia diferente en los daderos económicos, políticos, culturales, etc., debido principalmente a su multidireccionalidad. Para Pierre Mayer, la mundialización de la imagen, su penetración en un Estado con la misma "impunidad" que una multinacional, tiene peligrosas consecuencias. En efecto, se inflan los acontecimientos y se aceleran las tendencias; y los hechos, aun los menores, se convierten en espectáculos cuya importancia crece desmesuradamente al ser propagados de inmediato en diferentes lugares. De tal manera que un jefe de Estado, al igual que un terrorista, exagerará siempre ante las cámaras, ya que conoce perfectamente las posibilidades de impresionar o sacudir a la opinión pública a través de ellas. Vivimos, pues, en "un mundo de exhibicionistas y voyeurs", en el que además los profesionales de la información tienden a escoger los hechos más insólitos para presentárselos a las masas, prescindiendo a menudo de los hechos realmente importantes si estos no poseen el atributo de la espectacularidad.

Un mundo roto: sin fronteras prácticamente a todo nivel, y que necesita por lo tanto de una nueva visión, de una nueva percepción, y de

un poder que posea la legitimidad que, desde luego, no posee una multinacional. Pierre Mayer ve la salida en la solidificación de los Estados-nacionales, en su nueva presencia multidireccional en un mundo de intereses multidireccionales. Al debilitarse los Estados nacionales, la presencia uniformizadora de las multinacionales se convierte de hecho en algo difícilmente controlable. Igualmente, al debilitarse y olvidar los Estados nacionales las particularidades regionales, surgen los separatismos como justificado resentimiento ante un olvido negligente. Es el caso, tan difícil para Francia, de Córcega, maltratada a lo largo de tanto tiempo, y que hoy devuelve el golpe por medio de sus prefectos de policía, de sus policías, adjuntos, y demás funcionarios de este tipo. Sin embargo, más peligroso resultará siempre para un grupo separatista el arrasador poder de uniformización de una multinacional, que el establecimiento de claras reglas de juego con un Estado nación. Y lo mismo sucederá en el campo de la información (con otros matices, por supuesto), o en el que se refiere al control y posesión de los mares y aguas territoriales. Buena parte de nuestro futuro estará en juego en la inmensidad oceánica, y el éxito de tales empresas dependerá de una nueva actitud ante un mundo que es el de hoy y el del futuro al mismo tiempo. Toda una nueva concepción de la diplomacia está siendo creada y tendrá que ser comprendida y aceptada (Pierre Mayer, a quien se le encargó precisamente la reforma del Quai d'Orsay - Ministerio de RR EE de Francia - dedica un capítulo de su libro a este problema). Y esa concepción está contenida dentro de una moderna visión del Estado nación, a partir del momento en que la historia se ha vuelto *universal*. Dicha visión obliga a los responsables, y en primer lugar a los hombres de Es-



Aristide Maillol

tado, a abandonar por completo la "real politik" con todo lo que ella implica de egoísmo, cortedad de miras, e incapacidad de elegir un futuro en el que cada individuo conserve los atributos personales que le permitan sentirse ubicado y seguro en un planeta indiviso y sin barreras nacionales o sociales.

Para Pierre Mayer, si la historia del mundo nuevo posee una moral, ello se debe únicamente al hecho de que no puede prescindir de ella: "Si los últimos años han probado definitivamente que éramos capaces de dominar la naturaleza, durante los próximos diez o veinte años habrá que ganar al hombre a la causa de un mundo desconocido. Nos tocará saber inventar las formas en que el planeta resulte igualmente habitable para todos. Y en ello el conocimiento de las leyes de la física si nos servirá para algo. Las leyes que nos hacen falta son las puramente humanas, destinadas a regir un comportamiento ético dentro de nuestras relaciones. Nos tocará, además, adelantarnos al descubrimiento de estas leyes, descubrimiento para el cual no dispondremos de un norte seguro ni de referencias a las autoridades o a los valores recibidos, ya que éstos han ido caducando en su totalidad: somos los herederos, sin herencia, del mundo entero. Tendremos que improvisar nuestro aprendizaje sin poder siquiera recurrir al entretenimiento de las experimentaciones. Ello era posible sólo cuando se trataba de conquistar la naturaleza, cuando era posible, a un mismo tiempo, acumular experiencias, cometer errores, y reconocerlos. Pero el hombre no se deja tratar como la naturaleza, y es de esperar que no perdamos demasiado tiempo ante cada

obstáculo; sería cometer un grave delito: tenemos derecho al error, mas no a la falta irreparable."

*El mundo roto*, verdadero barómetro de nuestro tiempo, de sus posibilidades y de sus peligros, conquista al lector desde la primera página: informa, instruye, obliga a la reflexión, y enseña a pensar el mundo en términos que sólo puedo calificar de absolutamente modernos e indispensables.

<sup>1</sup> Pierre Mayer, *Le monde rompu*. Ed. Fayard, París.

## DESDE HOLANDA

ARIEL DORFMAN

### TRABALENGUAS

Catorce días exactos antes de partir de Holanda, después de una permanencia de cuatro años, comencé, de repente, a hablar holandés. Así, bruscamente, de un día a otro. Era un balbuceo, una intermitencia, un asomo deplorable de sonidos, nada más que eso, pero suficiente para entenderse tímida, mínimamente. Habíamos rechazado, con obstinada ceguera durante esos años, estudiar una partícula del idioma. Los diccionarios y manuales de gramática que

amigos ilusos nos habían regalado, junto con típicos tulipanes, a nuestro arribo, se mantenían ocultos en los más remotos escondrijos de la biblioteca y se extraían de vez en cuando para hacer frente a cartas incomprendibles o descifrar la cartelera de los cines. Durante doscientas seis semanas, no se me había sudado ni una gota ni una masticación de la lengua del país donde, sin embargo, debíamos efectuar las compras cada día. Pero quizás no era un fenómeno tan insólito. Por algún misterioso proceso de ósmosis, por un sistema de fotosíntesis lingüística en que las vibraciones del aire y el eco en su contexto se iban alojando en los lóbulos cerebrales, mi inconsciente había alcanzado a aprender, y a tartamudear ahora en voz alta, un nuevo vocabulario. Lo intrigante venía a ser la tardanza con que se había declarado tal aptitud, la inexplicable demora en vencer la plaga del silencio. La intercomunicación se daba justo cuando serviría para poco, cuando estábamos rearmando las maletas. Así somos los chilenos, les dijimos a los amigos holandeses, expertos en victorias morales, buenos para meter un inútil gol de última hora. Pero ¿por qué demonios había esperado el oscuro laberinto de mis convulsiones mentales tanto tiempo antes de decidirse a fabricar y recibir mensajes de la tierra de Rembrandt?

Era la segunda vez que algo similar sucedía. En efecto, cuando vivíamos en París, pese a chapurrear a la llegada un francés elemental, siempre me había costado sentirme cómodo en ese idioma tan estricto. Bastó que nos trasladáramos a Holanda, lejos de la severa sonrisa correctiva de los parisinos, para que automáticamente comenzaran a fluir de mis labios frases galas más complejas y elaboradas.

Parecería que estas experiencias, ambas, contradijeron uno de los axiomas fundamentales que hacen las delicias del bolsillo de Berlitz y el horror de turistas y liceanos: el único modo de internalizar un idioma es practicarlo hasta la saciedad. Pero la contradicción no es tal.

Cuando se vive exiliado, asimilar bien el vernáculo del centro de residencia, aprenderlo a fondo, significa entrar en contacto profundo con esa comarca y sus matices, trabar una red cotidiana de raicillas pequeñas, aliviar con eficacia el trauma del aislamiento. Pero también significa reconocer, involuntariamente, algo que ninguno de nosotros está dispuesto a admitir: que nuestra estadia puede prolongarse más allá de lo que habíamos imaginado, que los plazos se alargan y se llueven, que tenemos que habituarnos a gorgojeos foráneos y pájaros desconocidos y que

alguna madrugada incalificable des-  
pertaremos y habremos soñado en  
holandés. Por eso, tantos exiliados  
aún se empecinan, como un suicidio  
que tarda décadas, en no pronunciar  
una sola palabra del país en que em-  
piezan a nacer sus hijos.

Así que recién cuando me despido  
de un lugar puedo darme el lujo,  
algo secreto y lleno de sombras den-  
tro de mi garganta puede darse el lu-  
jo, de permitir a esta-boca-es-mía, a  
esta boca que a duras penas sigue  
siendo mía, que articule algo en el  
idioma de la tierra en que ya no resi-  
do, la tierra extranjera en que ya no  
tendremos la tentación aterradora  
de quedarnos para siempre.

## DISPARA- TARIO

CARLOS ILLESCAS

### ACTAS DE LA SOCIEDAD AMIGOS DE LO BELLO: PAUL LOUIS COURIER DE MERE (1772-1825)

Es probable que Don Niceto Federi-  
co Colmenares haya redactado su Sa-  
lutación a Paul Louis Courier de  
Mere hacia 1960 y no a principios de  
1962. De lo que si estamos seguros es  
de la lectura que el ilustre académico  
hizo de la misma a dos meses de su  
muerte, en el salón de sesiones de la  
benemérita sociedad, el 24 de di-  
ciembre del año citado en último  
término. En dicha ocasión hubo mu-  
chos invitados distinguidos, repre-  
sentantes de países de ultramar, con  
los que nuestro país mantiene cor-  
diales relaciones.

La salutación, como no dejará de  
notarlo la perspicacia del lector, es

una versión taquigráfica apenas reto-  
cada por nosotros aquí y allá.

Sin tratar de ser impertinentes  
aclaramos que nosotros, empeñados  
en la tarea de reproducir las actas de  
la honorable sociedad a la que tene-  
mos el orgullo de pertenecer, sobre  
todo las que obtuvieron la mayor  
atención del público, hemos pensa-  
do que sobre la publicación del ho-  
menaje a Courier no hay motivo para  
que permanezca inédita más tiempo,  
así se haga necesario, después, cual-  
quier corrección, enmendatura u  
observación que estime oportuno  
realizar la señorita Flora Colmenares,  
hija de Don Niceto Federico, su he-  
redera y también su única supervi-  
viente.

Acta número 32 (treinta y dos). Fo-  
lio 544 y siguientes.

La versión española de la novela  
pastoral de Longo, *Dafnis y Cloe*, es  
de Juan Valera, y la traducción fran-  
cesa más antigua de Jacobo Amyot.  
La reimpresión de *Dafnis y Cloe* la  
hizo en 1810 el helenista Paul Louis  
Courier de Mere, después de com-  
pletar el pasaje omitido en el capítu-  
lo I de la edición de Felipe Junta, im-  
presa en París el año de 1598.

Agotadas las posibilidades del  
preámbulo, vayamos al personaje:

En Courier la vocación se impuso a  
los impedimentos aciagos. Las letras  
lo distrajeran de la carrera militar  
que, como consta sobre todo a los  
paisanos, absorbe el optimismo del  
hombre más satisfecho de sí mismo.  
Courier, un poco a destiempo, supo  
elegir el campo de Agramante que  
más convenía a su naturaleza dada a  
los diablos. El no concebía el buen  
carácter: la intransigencia, a la altura  
de la bilis, abrió la brecha a su cese  
nada envidiable. Recordémoslo.

El día 4 de enero de 1772 nació en  
Veretz, Indre et Loire. De origen no-  
ble, su educación imprimió el sello  
de lo óptimo, extremo que si alguna  
deficiencia llegara a producir no se-  
ría otra que el esmero.



Jean Cocteau por él mismo

Quién sabe cómo pasaría su vida  
de cadete en la Escuela de Artillería  
de Chalons, sólo nos consta que la li-  
teratura tiraba de él con la fuerza del  
cuerpo inverosímilmente volumino-  
so que arrastra otro verosímilmente  
ligero.

En 1793 se gradúa de subteniente y  
es enviado a Thionville; pero ha em-  
pezado a estudiar el griego. Estando  
en Maguncia le llegan noticias de  
que su padre se encuentra grave-  
mente enfermo. Con el fin de asistir  
al anciano solicita sin éxito una licen-  
cia. Fracasadas las instancias tiene  
que desertar y dirigirse a prisa a la  
casa solariega de la familia, en Vertz.

Muchas y buenas influencias se  
mueven para preservarlo del castigo;  
que los jefes disciernen ha merecido  
el subteniente Courier de Mere. En  
1797, en oportunidad de que su regi-  
miento se hallaba en Roma, dejó un  
día de incorporarse a filas. No falta  
quien refiera (¿Carrel, Rovigue, aca-  
so el mismo Furia?) que se distrajo en  
una biblioteca leyendo un raro  
ejemplar de Laercio.

A los treinta años intuye la satisfac-  
ción al ver publicado en el *Magazin  
encyclopédique* su trabajo referente  
a la Atenas de Schwerghanyer; el en-  
sayo prendió el entusiasmo de los  
enterados.

Pocos meses después los expertos  
saludaron el estilo, imitación de los  
diálogos platónicos, con que Courier  
había redactado su *Eloge a Helene*.  
Así se iniciaba su carrera literaria.

Al tener noticias de la expedición  
napoleónica a Egipto criticó con  
energía al emperador, quien proba-  
blemente ignoraba que el teniente  
estaba a un paso de dar fin a la redac-  
ción del ensayo histórico *Jugurtha*,  
imitación de Salustio.

Por fin dejan de bastarle las refe-  
rencias escritas e iconográficas de la  
Magna Grecia. Desea conocerla y  
empezar allí lo que sabe de arqueo-  
logía; cree atinar pidiendo formar  
parte de la expedición a Calabria, de  
donde, si bien le iba, partiría a la tie-  
rra prometida.

Poco conocedor de la realidad ol-  
vidó que los tiempos eran de guerra  
así que mucho le sorprendería verse  
en calidad de actor de la batalla de  
Murano y no investigando en Grecia  
lo que la afición le pedía.

Su general, cruel pero no menos  
realista, deseó enseñarle que la gue-  
rra no tiene nada en común con la li-  
teratura aun cuando para muchos  
son gemelas. Lo comisionó para que  
recogiera la artillería abandonada  
por las tropas francesas en Tarento.  
Courier no pudo cumplir la misión y  
el fracaso lo llevó a dejar en manos  
de los ingleses muchas piezas de arti-  
llería.

En cuestión de segundos el rey Jo-

sé pensó que más vale un cañón en mano que mil oficiales helenistas volando y por ello dispuso ajusticiar al escritor en Corigliano, donde se encontraba prisionero. Los padrinos suplicaron y él, otra vez, conoció la alegría de por lo menos seguir viviendo.

Posteriormente el brigadier Didon, destacado con un cuerpo de ejército en Poggia, fue el único que no rió con la sátira que había escrito a su costa Paul Louis, a quien se trasladó para evitarle dificultades a otro punto donde tradujo a Jenofonte en la biblioteca del Marqués Tocconi, al mismo tiempo que preparaba una *Collection des romans grecs*.

Ahora sí se tomaba Courier en serio. No se daba reposo trasladando a Herodoto al francés antiguo y publicando el trabajo *Du commandement de la cavalerie et de l'équitation*, libro sobre el cual debemos convenir que, dadas las calidades militares del traductor, resultaría ideal para perder todas las batallas del mundo.

Revelemos al paso otra inadvertencia del helenista. Recibe la misión urgente de marchar a Verona. En el viaje se detiene en Roma y Portici y llega tarde a su destino. Es arrestado. No hay para qué decir que sale con bien de la nueva amenaza. Mascullando el italiano recorre Livorno y Milán; Roma, ciudad de sus preferencias, le merece una nueva visita.

Pasan los meses y lo hallamos en Lobau, días antes de la batalla de Wagram. No sabemos cómo resulta herido. La sangre, más la propia que la ajena, empieza a producirle melancolía. Acogido a los cuidados de un hospital cavila en sus cosas y termina por perder la afición que le quedaba por las armas. En cuanto deja el hospital se traslada a Francia con el precario grado de jefe de escuadrón.

En 1810 se instala en Florencia. Ha avanzado mucho en el estudio de la filología. En la biblioteca Laurenziana descubre un manuscrito que completa el *Dafnis y Cloe* de las pastorales de Longo, traducidas en 1589 por el lismosnero del rey Enrique III e inspirador de la San Bartolomé, Jacques Santiago Amyot. Termina el pasaje que se había omitido en el capítulo I y lanza la reimpresión, que repercute en el mundo literario de la época.

En cuanto el tomo empieza a circular, Francisco Furia — como su apellido permite sugerirlo — arremete contra él, acusándolo de haber borrado intencionalmente el pasaje descubierto. Courier se enoja mucho y profiere insultos contra Furia,

entre los que el de ser un mentiroso no es el más benigno. Al demostrar Furia que el borrón no es del mejor sino del peor escribano, las autoridades civiles están a un paso de librar orden de aprehensión contra el autor de la superchería.

El dato es acucioso. Paul Louis no desmerece a los ojos de sus parciales pese al escándalo. Todos lo siguen reputando como uno de los mejores helenistas de su tiempo

Zanjadas las dificultades se presenta el año de 1812, en que Napoleón disminuye; a la vista de los desastres militares del Imperio, Courier termina de abrir los ojos y abandona para siempre la carrera de las armas. Supera los impedimentos sucesivos y sale de nuevo con el libro *Conversation chez la comtesse d'Albany* cuyo mérito estriba en no ponderar el sensacionalismo; no ocurre igual con *Lettres a MM. de l'Academie des inscriptions et belles lettres* en que sí aprovecha cualquier coyuntura para burlarse de los académicos, y todo porque ellos no lo eligieron sucesor del sabio Clavier, suegro suyo, recientemente fallecido. La amargura no le impide terminar la traducción de *El asno de oro*, de Lutius de Patras (1818).

En 1821 promueve gran alboroto con *Simple discours a l'occasion d'une souscription pour l'acquisition de Chambard*. El golpe salpica vinagre rencoroso a académicos y autoridades estatales, que toman a pechos las ofensas y condenan a Courier a pagar una multa y a pasar dos meses en la cárcel de *Ste. Pélagie*. El retiro en la prisión estimula su trabajo; allí emprende otras diatribas tanto o más despiadadas que aquélla.

Vuelve a ser perseguido porque ha pedido que se deje bailar a los pescadores. El contexto del trabajo miente la inocencia que lo viste porque en el reverso está el veneno que llega a estragar a la justicia. Luego atropella con escritos como *Un viux soldat a l'armée y Réponse aux anonimes*, que circula sin firma.

Cuántas noches no pensaría, presa del insomnio, que el número de opositores cosechados era corto para satisfacer a un hombre dado a lo desmedido como él. ¿Alcanzaría a calcular que su pluma debilitada por el uso se había mellado? No. A él sólo le ocurría lo que a un ávaro de la enemistad. Ni mil — número suficiente para cualquier Harpagon de la misantropía — ni cinco mil le bastaban; él deseaba atesorar un millón de enemigos. Courier se desvivía porque no vivía al no tener a todos los hombres del mundo en su contra.

Y así lo hallamos en 1824, convertido en antecedente, por contradicción, del gran *yankee-clipper* autor

del cheque a la vista titulado *Cómo ganar amigos*.

Finalizaba el año de 1824 y ha entregado a la imprenta el ensayo *Avertissement du libraire*; después la palpable (podría ser el adjetivo correcto) desazón bibliográfica titulada *Pamphlet des pamphlets*

Solamente vive un año más.

El día 10 de abril de 1825 aparece muerto en el bosque de Larcy. Las pistas del criminal son tantas como sospechosos pululan en el caso.

Poco tiempo después se descubre que el asesino es un guardia con quien Courier había sostenido una discusión terrible cuyo final fue la puñalada arterial. Sin perdonarlo, Francia ignora la persona del guardia y dirige los ojos irritados a los enemigos políticos de Courier, en quien reconoce ahora altas virtudes cívicas y un estilo literario ejemplar.

Al año siguiente se publican *La gazete du village* y la primera edición completa de los panfletos y opúsculos del impecable rijoso.

## TEATRO

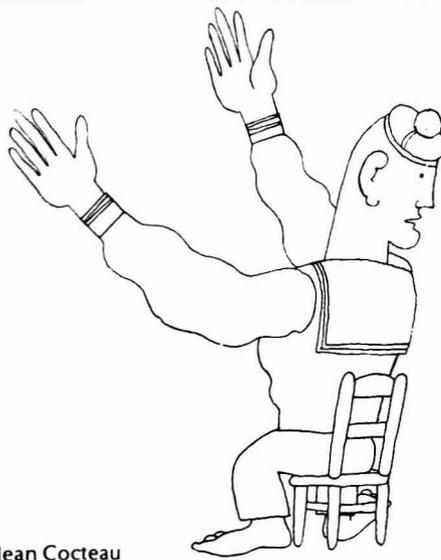
POR  
GUILLERMO SHERIDAN

### RARAS PIEZAS FREUDIANAS

"Antonieta Rivas Mercado había encabezado, hasta unos meses antes, las actividades de un grupo de intelectuales que introducían en México, a través de una selecta minoría de snobs, a Proust, a Joyce, a Gide y a Cocteau. En un pequeño teatro representaban raras piezas freudianas que la prensa filtraba difícilmente..." narra Mauricio Magdaleno en sus memorias, *Las palabras perdidas* (1956). Las actividades eran el estudio, el montaje, la dirección, la escenografía de ciertas piezas teatrales que escandalizaban a la prensa de la época (1928), a veces al público y casi siempre a personas como Magdaleno, actores de esa compulsión que

Cuesta hubiera calificado de "misantrópia". El grupo de intelectuales era el que formaba "el grupo de foragidos" del que hablaba Cuesta, nacido en la revista *San-Ev-Ank* (1918) con Pellicer, González Rojo, José Gorotiza y Bernardo Ortiz de Montellano y acrecentado después con Villaurrutia, Novo, Cuesta y Owen. La selecta minoría de snobs era lo más adelantado de la cultura nacional, es decir, lo menos nacionalista, y "el pequeño teatro" era, a decir de Antonio Magaña Esquivel, "un pequeño salón particular en la calle de Mesones" que eventualmente trasladaría, si bien por poco tiempo, al teatro Virginia Fábregas. Las "raras piezas freudianas" era las de Claude Roger Marx, Charles Vidrac, O'Neill, Lenormand y Lord Dunsany. Jiménez Rueda, prófugo del grupo entonces en el poder, el de los "Siete autores" (que recuerda a aquellos "Siete sabios de Grecia" de Ibarregui que no eran ni siete, ni sabios ni griegos), Villaurrutia y Celestino Gorotiza eran los experimentales (mucho más, con excepción del primero, que experimentados) directores de escena; Isabela Corona y Clementina Otero eran las actrices; Montenegro y Julio Castellanos los escenógrafos. Era el teatro de Ulises, nombre que después usará también el grupo para una de sus empresas hemerográficas, un "pequeño teatro experimental adonde se representan obras nuevas por nuevos actores no profesionales", como lo aseguraba un anónimo cronista en la revista del mismo nombre. El teatro de Ulises, cuenta Magaña Esquivel (de cuyos diversos ensayos al respecto he tomado parte de la información) "precursor del movimiento de renovación, muere pronto, cuando sale al aire y lleva su experimento al escenario del Virginia Fábregas, víctima de su propia actitud insurgente". Pero el virus estaba ya en el aire: la *decepción* (palabra en la que Cuesta sumaba la labor del grupo) fructificaría después en el Teatro Orientación y otros que sostendrían la idea de traducir y experimentar. Años después, Salvador Novo recordaba la batalla por llevar a la música más allá "de la 1812" y el teatro "más allá de Benavente", patriarca y dogma de la insípida escuela "mexicana" de los "siete autores" de cuyos nombres no puedo acordarme.

El relativo éxito del Orientación está evidentemente en deuda con el fracaso del Ulises. Incapaz de cegar al Polifemo de la hispanidad teatral, se quedó en apariencia convertido



Jean Cocteau

en *Nadie*. Orientación será, sin embargo, su Itaca, ya bajo el patrocinio de la Secretaría de Educación, hasta su desaparición en 1934. El ariete que las "raras piezas freudianas" usaron detonó casi imperceptiblemente las puertas de la necedad, y el teatro mexicano ya no pudo ser el mismo. ¿Pero es que algo —la poesía, la prosa, la crítica literaria, las artes plásticas, el cine— pudo seguir siendo lo mismo después de la desigual batalla de este grupo de jóvenes reunidos en *Contemporáneos*?

En "El teatro es así", Villaurrutia realiza un diagnóstico demoledor de la situación del teatro en México en esos años:

"...el público, practicando inconscientemente una de las llamadas obras de misericordia, acude a visitar al enfermo. ¿Por qué lo hace? Sucede que el público asiste a las representaciones que los teatros comerciales le ofrecen, porque está decidido a divertirse y, pues ha pagado por entrar, ríe la mala comedia o se interesa en el drama mediocre. Finge que se divierte y, algunas veces, se divierte fingiendo. El teatro se ha instalado en la sala, los actores ocupan las lunetas, el escenario se halla, en cambio vacío.

"No obstante, cada periódico y cada revista cuenta con un cronista de teatro. Cierta también. Pero sucede que el cronista que en un principio trata de corregir, de curar o de poner en claro los defectos o los males del teatro, acaba por entrar a la rutina y ser, también él, parte del mecanismo enfermo.

"Si alguien me preguntara el porqué de estos síntomas, y más aún, la causa primera del mal, le respondería: 'El teatro se agota por exceso de conservación.' Todo en él es caduco: locales, actores, decorado, repertorios, y —por qué no decirlo— público..."

El grupo de *Contemporáneos* se entrega, pues, al problema, con la medicina de "nuestra voluntad, de

nuestra inteligencia, y toda nuestra ironía y buen humor", sigue diciendo Villaurrutia. Se trataba de *decepcionar* al "Teatro Mexicano". Al índice de fuego (detrás del cual suele haber un cerebro de paja) que apuntaba "¡exotismo!" como quien dice ¡anatema! responde el autor de *Invitación a la muerte*: "Exótico fue el teatro de Ulises porque sus aciertos venían de afuera: obras nuevas, sentido nuevo de la interpretación y ensayos de una nueva decoración, no podían venir de donde no los hay. Curioso temor este de las influencias extranjeras. Miedo a perder una personalidad que no se tiene". Los extranjeros trajeron de la mano a los nacionales. Ya el Teatro Orientación montó, junto a Sófocles/Cocteau, Pellerin, Cervantes, Moliere, Shakespeare, Chejov, Romain (todos traducidos por mexicanos) a Carlos Díaz Dufoo, Celestino Gorotiza, Alfonso Reyes —la dispareja *Ifigenia cruel*— y Villaurrutia mismo.

Algunas de aquellas obras traducidas y originales aparecieron publicadas en la revista de grupo, sobre todo en *Ulises* y *Contemporáneos*. La extraordinaria labor del F.C.E. al reeditarlas en riguroso facsímil (contra la que más de un poeta francés reencarnado en México la ha emprendido quejándose de "la gran cantidad de desconocidos" que pueblan sus páginas) nos permitirá pronto volver a considerar esos otros signos del mismo esfuerzo. Barreda tradujo en ella a Thornton Wilder (un hermoso juguete escénico titulado "La huida a Egipto" en el que un burro excesivamente culturizado acepta huir a Egipto a cambio de que María acceda a dar una charla sobre la fe a "un grupo de muchachas" que el burro coordina, con argumentos como este: "Teológicamente hablando no hay razón para querer llegar a Egipto mientras miles deben poner su cabeza ante la espada, como dice la Versión Autorizada..."); Villaurrutia traduce "El hijo pródigo" de Gide, otra pieza breve, sobre esa figura que adquiere casi la categoría del emblema para la generación, el que "siente vergüenza de volver" pero que tiene que hacerlo para impulsar a otros a escapar; Jiménez Rueda traduce "Amadeo y los caballeros en fila" de Jules Romain, pieza que en más que por el nombre del protagonista advierte ya a Ionesco; Díez-Canedo y Martín Luis Guzmán, invitados también, traducen, por último, "Los fieles", tragedia en tres actos de John Masefield. Junto a ellas aparecen seis obras de autores mexicanos: "El sombrero" un curiosísimo experimento de Ortiz de Montellano que intenta unir los procedimientos más enérgicos de la

vanguardia de la posguerra (como instrumento) a un asunto tomado de los pliegues más ocultos de un folclore que ya empezaba a preocuparlo: la posibilidad de encontrar esquemas mentales en ciertas leyendas como las que Henestrosa narraba entonces. Con recursos escenográficos notables, usos simbólicos del color y elementos poéticos muy extraños, Ortiz de Montellano logra un teatro de marionetas que desgraciadamente no se ha continuado en el país con la energía que se hubiera deseado. Gorotiza publicó un drama en un acto titulado "El nuevo paraíso" que no deja de acusar cierta inmadurez y acartonamiento en su trato de los problemas psicológicos y morales de una incipiente burguesía bastante tediosa. Carlos Díaz Dufoo intentó un teatro de dimensiones filosóficas que supera en calidad a los otros dramaturgos de la revista (Villaurrutia y Novo aún no escribían teatro). Sus piezas "Temis municipal" y "El barco" presentan un mundo despersonalizado y frío en el que *languidecen tormentosamente* los valores del espíritu. Junto a ellos Jiménez Rueda y Monterde colaboraron también a que el aspecto teatral de la revista cumpliera con sus tres preocupaciones fundamentales: las innovaciones técnicas, el interés por un teatro filosófico y poético que permitiera entrar por otra puerta a un país atribulado por la Revolución y la pertinencia del matrimonio entre los elementos míticos o legendarios que las investigaciones del momento recobraban de la tradición oral y las más avanzadas tendencias del teatro de vanguardia.

La crítica, por otra parte, no fue un aspecto descuidado por la revista. Dividida entre el entusiasmo, la agresividad y la miseria, ofreció un panorama de la lucha teatral que, por supuesto, no dejó de ser tampoco pertinente todavía. Celestino Gorotiza sostenía que la ficción estaba en la vida, como sus maestros italianos, y promulgaba a Chaplin como el primer creador de nuestro tiempo. Se quejaba de las señoras ricas y de la "torpe burguesía inteligente que filosofaba de sobre mesa" que no logra desprenderse del "teatro comercial, sus sermones y su garrulería" para terminar diciendo que el único teatro serio que hay en México es aquel al que nunca llegan los "autores ni los críticos serios: la carpa" donde "entre procacidades y albuces florece el chispazo del auténtico ingenio, se *pirandelea* de verdad y se improvisa ante un público alegre y majadero pero muy inteligente". La

86

crisis del teatro en México, decía en un artículo escrito hace 50 años ("El teatro y la actitud mexicana", escrito el 15 de noviembre de 1929 y publicado en *Contemporáneos* en enero de 1930), por tener ya quinientos años, "no lo es o ya va siendo tiempo de no ocuparse más de ella". Triste hablar de tal crisis refiriéndose todavía a su pertinencia y no a la crisis que, como teatro moderno, debería significar ante un público y ante sus propios problemas expresivos. Ninguna gracia tiene ya señalar las coincidencias de los problemas de entonces con los de ahora (que son mucho más graves por diversos). En un país como éste es abomina de la gracia para ceder terreno a la vergüenza o a una autocomplacencia en el mejor estilo de un boticario de Flaubert. Por eso no citaré ya este párrafo de Gorostiza.

Con el tiempo, el ejercicio teatral se fue separando del literario (con la excepción claro, de Novo y Villaurrutia). Resulta difícil señalar un grupo o una generación que se haya enfrentado con el buen humor que quería Villaurrutia al problema teatral de manera tan sistemática como lo hiciera al "grupo sin grupo". Quizá el último intento más o menos organizado fue el que sostuvo con dignidad el grupo de escritores que hizo la *Revista de la Universidad* durante la década de Jaime García Terrés, y la *Revista Mexicana de Literatura*, que produjo dramaturgos como Juan García Ponce y Tomás Segovia, por mencionar sólo a los que no se dedicaban principalmente al teatro. Tradujeron también, innovaron y propusieron caminos que en su momento resultaron tan incomprensidos a veces como los que los *Contemporáneos* propusieron en el suyo.

Haciendo abstracción de las nuevas promociones de dramaturgos que diversas instituciones generan (universidades, sobre todo) sería justo que esos esfuerzos continuaran, que los jóvenes escritores tradujeran y escribieran para el teatro. Intentarlo sería de justicia con esa tradición inaugurada valientemente por los *Contemporáneos* y serviría, además, al loable fin de rescatar a un público joven que desea ver teatro y que no siempre sale satisfecho de él a menos —y ese es el peligro— que le receten media hora de "alegre solidaridad" enajenante en "La Parca Geofásica". No se quiere insinuar siquiera que está en manos de los escritores mejorar el teatro mexicano. Hay notables ejemplos que harían diagnosticar completa necedad en quien lo propusiera. Esa colaboración serviría, en todo caso, a que, a la larga, tal posibilidad ni siquiera tuviera que considerarse seriamente.

# Cine

POR  
GUSTAVO GARCÍA

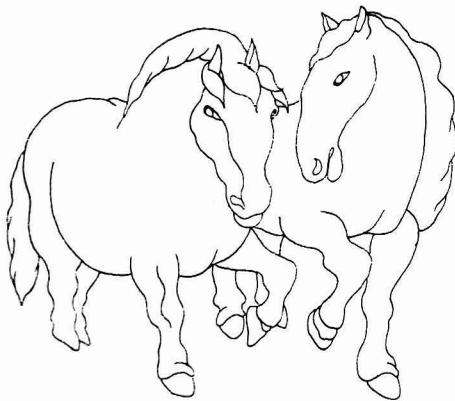
## LA SOMBRA DEL HALCÓN

Quién lo diría. A casi cuarenta años de filmado *El halcón maltés* (con el consecuente revigorizamiento del cine negro, bajo la figura de Humphrey Bogart) y a diez de estallada la ola de añoranza bogartiana, sus efectos apenas empiezan a notarse en la literatura norteamericana. Tras el reposo del guerrero que tuvo la novela policiaca en los 60s, desplazada por la novela de espionaje, su reaparición ya no admite (acaso por demasiado digeridas y obvias) las influencias de Hammett, Chandler y Goodis (si bien todavía es inútil esperar que la afecte Sciascia) y ahora hace hasta lo imposible para incorporar la estructura y la iconografía de la tradición del cine negro. Abrase la novela que se quiera, no hay pierde: se impone que la acción se desarrolle en Los Angeles, en los 40s (o en ambientes intemporales, como muelles, oficinas viejas, callejones), que el héroe sea un detective o policía desencantado, duro, justo y eficaz, cuyas contrapartes sean un gordo prepotente, enorme y pragmático y una mujer tan bella como ambigua, que ésta tenga, pese a sus bien cumplidos veinticuatro años, la actitud de venir de regreso de todo en la vida y siempre caiga parada, que el gordo sea la extensión de Sidney Greenstreet diciendo a Sam Spade: "Well, sir, the shortest farewells are the best" o, antes de ser conducido a las mazmorras turcas, a Peter Lorre: "There isn't enough kindness in this world, sir" (*La máscara de Dimitrios*) o haciéndose el hara-kiri como buen aliado de las naciones del Eje (*Across the Pacific*), que

la investigación conduzca a enredadas relaciones entre el hampa y figuras públicas, se de un dato históricamente cierto aquí, un homenaje cinematográfico evidente allá, y se tiene una "nueva novela policiaca" norteamericana.

Dos ejemplos recientes muestran las maneras, poco ingeniosas pero a veces efectivas, de incorporar las manifestaciones filmicas a la literatura. *The man with the Bogart's face* (1977, Andrew J. Fenady) es un caso extremo de mimetismo estéril: escrita imitando rigurosamente la prosa cortante de Chandler (aunque sin poder hacerla vehículo de una sola idea atendible), narra la historia de un hombre que, en plenos 70s, se ha operado la cara para ser idéntico a Bogart, se instala en un despacho angelino ruinoso, como el detective Sam Marlowe ("Nunca duermo" anuncia el letrero en su puerta), con todo y gabardina trinchera y Plymouth 39. Cuando está al borde de la ruina —no son tiempos de emplear *private eyes*— consigue dos casos: su casera, una ninfómana de 120 kilos busca a su amante, un escuálido griego que, según descubrirá Sam Marlowe, lleva semanas viviendo en la azotea del edificio alimentándose de ostones para volver al combate, y la búsqueda de un par de piedras preciosas, los Ojos de Alejandro, que fueran originalmente piezas de la estatua erigida en su tiempo al emperador macedónico y que son codiciadas ahora por el turco Hakim, su socio homosexual, Zebra, un obeso magnate griego conocido como el Comodoro y por un excombatiente nazi.

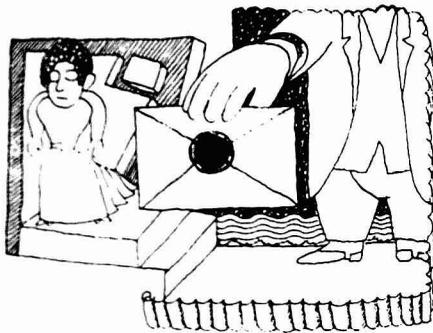
Fenady se concentra en desenredar, del modo más coherente posible, una intriga tan parecida a *El halcón maltés* y *La ventana siniestra* que no sorprende a nadie, y evita, en cambio, tratar el único punto importante de la historia, ¿quién y cómo era ese tipo, capaz de vencer en su propio terreno al Woody Allen de *Play it again, Sam* y reproducir, en el límite de la esquizofrenia, los hábitos de la imagen detectivesca cinematográfica de Bogart en la cotidianidad actual? Pero eso sería demasiado complejo para un intento literario tan pobre y aparatoso. Sam Marlowe, imitación extralógica de una forma cultural, es el reflejo de un autor mimético, inexistente como no sea bajo la función de recopilador y reorganizador de los clisés estilísticos mas aparentes de Hammett y Chandler. No extraña, entonces, que



Jean Cocteau

haya fracasado la versión filmica de tan intrascendente trabajo, titulada *Sam Marlowe, Private Eye*, dirigida por Robert Day, con Robert Sacchi afortunadamente maquillado como Bogart, Franco Nero como Hakim, Herbert Lom como Zebra y Victor Buono como el Comodoro. Al público no le interesa ver una copia insípida de unos originales aún vitales y presentes, sino, como con la película de Allen, reconocerse y reflexionar sobre su propia fascinación por los héroes míticos.

*True Confessions* (1977, John Gregory Dunne) es un intento mucho más serio y logrado. Su autor es uno de los miembros más brillantes del llamado New Journalism (su reportaje sobre la 20th Century Fox, *El estudio*, es ya un clásico) y al acometer su primera novela ha jugado hábilmente con toda su información cinematográfica para resolver con sobriedad una empresa literaria muy ambiciosa, próxima a obras como *Cosecha roja*, *El largo adiós* o *Todo modo*.



Jean Cocteau

De nuevo es Los Angeles, ahora hacia 1948. Los detectives Tom Spellacy y el corruptísimo, eficiente y, claro, obeso, Frank Crotty (siempre vestido de blanco porque compra a la Warner Bros. los trajes que desecha Greenstreet después de cada película) investigan el caso de la "Ramera Virgen", una joven que apareció desnuda en un baldío, partida en dos por la cintura, con el rostro machacado, sin rastros de sangre al rededor, con una rosita tatuada en el pubis y una veladora votiva hundida en la vagina. Las investigaciones derivan hacia la enorme comunidad católica californiana, controlada en parte por el ambicioso sacerdote Desmond Spellacy (El Padre paracaidista), hermano del detective Tom. Para complicar las cosas, un obispo muere de un ataque cardíaco en la cama de un burdel.

La novela no se limita a develar un misterio, a encontrar un culpable. De forma lenta y minuciosa, se vuelve un análisis nada complaciente de la iglesia católica yanqui como empresa con nexos políticos y económicos con todas las áreas del poder secular; de ahí surgen alianzas y traiciones, se promueven y ocultan crímenes, se someten a oficiantes y fieles con promesas ya no de recompensa divina sino de promoción social. La novela, que por cierto ya está siendo filmada, se inscribe en la nueva corriente que, tras el agotamiento de la novela judía con *Good as Gold* de Heller, mira ahora a las conflictivas minorías católicas no-italianas, como los puertorriqueños y los chicanos, que siempre han sido habitantes naturales de los ambientes retratados por la novela y el cine negros. Pero, además, *True Confessions* es la única novela reciente heredera del cine policiaco que puede competir con el logro más importante de la corriente, *Triste, solitario y final* de Soriano (o cómo el viejo Marlowe y el torpe Soriano reviven la destructividad irreverente de Laurel y Hardy en un Los Angeles plastificado y opresivo).

La única conclusión cierta es que el legendario cine negro de la Warner Bros. de los 40's y, concretamente, la iconografía surgida de las obras de Huston, Hawks y Curtiz, de Bogart y Bacall, Greenstreet y Lorre, siguen, después de más de treinta años, como los apoyos dramáticos más seguros de la novela policiaca. Aquí, como en ningún otro caso, es estrecha la relación entre cine y literatura que, sin querer, se volvió el tema recurrente de esta columna, motivando el principio de una bella amistad. Here's looking at you, readers.

# LIBROS

## LA ARMAZÓN DE LA REFLECCIÓN

POR MARIO GARCÍA

Jorge Luis Borges, *Siete Noches*, Fondo de Cultura Económica, 1980.

El Borges personal se ha hecho cada vez más complejo, irritante, contradictorio, objeto de uso a manos de intereses varios, objeto de uso a manos de sí mismo, infantil a veces, chochante otras, y en otras más muy chocantemente infantil.

El Borges escrito representa un consuelo, máxime a través de *Siete Noches*, obra que por ser tan actual adquiere connotaciones adicionales. La prolija revisión de estos trabajos, originalmente conferencias dictadas en Buenos Aires durante 1977, donde ha quedado borrada toda marca oral, más el decir del escritor argentino que es de por sí una escritura, hacen de estas páginas un liso y llano texto escrito, cuya división en siete momentos es más tipográfica que real. En efecto, las mismas tendencias tenaces sobrevuelan los subtítulos, el mismo diálogo perpetuo con los repliegues cósmicos de las cosas aparece en todos los pasajes, vestidos de temáticas distintas y ahora, quizá, ubicando al hombre en posición más próxima.

Hay que decir de una vez que aquí se encuentra a un Borges reconfortante. Su tono es el de una placentera charla de rincón de librería; hay gusto y comodidad en la comunicación, y el clásico aparato borgiano de erudición aparece bajo el estricto control de la amenidad: la referencia enciclopédica se convierte así, en la mayor parte de los casos, en brillo ilustrativo.

Como para refrenar cualquier entusiasmo reconciliador, Borges desliza un par de menciones absolutamente inútiles a "la dictadura peronista", una obsesión suya tan fuerte que lo hace reaccionar como al más sustancialista y maniqueo de los anti-borgianos.

No faltan tampoco sus inveteradas recurrencias: el laberinto, los espejos, el azar, el olvido, la materia, la cifra, lo indescifrable. Pero no actúan funcionalmente, no integran un código narrativo o discursivo sino que constituyen solamente alusiones, interesantes en algunos casos —en el capítulo relativo a sueños y pesadillas, por ejemplo—, pero en otros no pasan de recordatorio concesivo: la mueca obli-

gada que el comediante debe repetir para que su público lo reconozca ("Ese soñador —tratándose de mí— en este momento está soñándolos a ustedes; está soñando esta sala y esta conferencia...").

Y en esta línea de remedarse y continuarse a sí mismo recae inclusive en otro rictus, el de los juicios solemnemente infundados ("Nietzsche dijo falsísimamente que Dante es la hiena que versifica entre las tumbas. La hiena que versifica es una contradicción"), o en pastiches borgianos ("A Dante lo conocemos de un modo más íntimo que sus contemporáneos. Casi diría que lo conocemos como lo conoció Virgilio, que fue un sueño suyo"; o "... estamos hechos para el arte, estamos hechos para la memoria, estamos hechos para la poesía o posiblemente estamos hechos para el olvido").

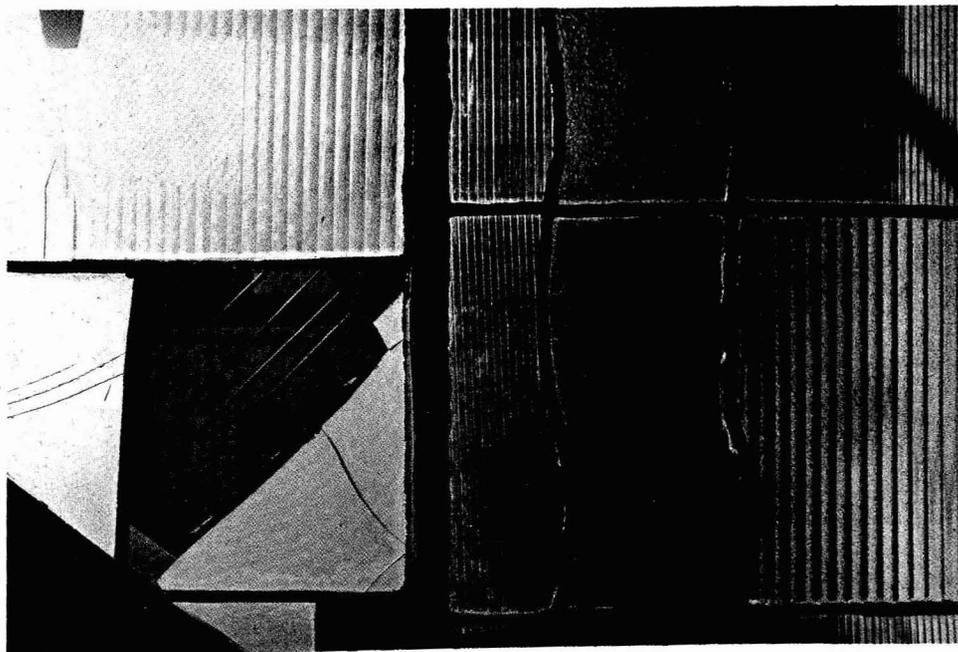
Fuera de aquellas fealdades sobre el peronismo, indisculpables pero a las cuales parece que hay que darse por acostumbrado, y de estos baches, es posible encontrar un libro sumamente interesante, que incluye compensaciones de verdadera importancia. Sobre todo, una postura gratisima de respeto al lector. En cierto pasaje del capítulo sobre *La Divina Comedia*, dice: "Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida". Es decir, abandona el remilgo de hablar de sus propios libros como de aquellos "volúmenes sin importancia" y acepta comentarlos en el mismo plano del interés que despiertan en los lectores.

Posiblemente no constituya más que un leve signo, pero alguna observación estilística casi didáctica (por ejemplo acerca de

un *cade* de Dante) parecen reintegrarnos un Borges que no selecciona acercamientos, impresión que se consolida al repasar páginas como las 27, 32 y 107, donde campean hermosos y sencillos estímulos no ya al lector entrenado sino al hombre que todavía no se atrevió a ingresar plenamente a la literatura. Algunas de las cosas deslizadas en esas páginas por Borges son de una irreverencia realmente productiva, además de mostrar una profunda comprensión de las distancias prestablecidas entre hombres y libros, y un interés tierno por sugerir actitudes que las borren.

Precisamente, son actitudes de lectura lo postulado en forma constante en todo el libro, como expresión programática por un lado y, con mayor incidencia en el balance final, como armazón generadora de reflexiones. La manera en que fundamenta el carácter "literario" de *La Divina Comedia*, por ejemplo, es una reivindicación de la soberanía expresiva del hombre. Diluye con serenidad la importancia de las interpretaciones alegoristas, o las presuntas iluminaciones visionarias del Dante, y relega a un segundo plano las posibles internacionalidades religiosas de éste para suplantarlo todo ello por el principio de la fe poética. En otras palabras, el principio de una verosimilitud surgida en un acuerdo que establecen entre sí los hombres, volcándolos sobre la sola base de convenciones estéticas.

Menos explícitamente pero sin dejar lugar a muchas dudas, el resultado es el mismo en su abordamiento de los demás textos sacros o sacralizados que toca en este libro: las escrituras son invenciones humanas, el peso de lo trascendente se reduce a incitación y se transforma en tema o en énfasis. Si hay un sentido, es el humano, pues



son los hombres los que actualizan a la divinidad en su escribirla y leerla en los textos.

De modo más llamativamente específico, Borges arriesga inclusive un paso más allá, prácticamente hasta ingresar en la reelaboración humanística de ciertas significaciones, como cuando asigna al Ulises del Dante una cualidad prometeica que con seguridad ha de sonar blasfema en más de una geografía. Coherente con ello, Borges recuerda la doctrina de Croce acerca del carácter estético del lenguaje mismo, cuyas fronteras con la literatura quedan así en duda. Sí, por otro lado, tenemos en cuenta que el agnosticismo borgiano tiene aquí una presencia operativa, no es nada difícil transportar el conjunto de sus sugerencias dentro del marco de una atractiva teoría literaria.

El rescate de Borges para una teoría moderna y transformadora del texto ya ha sido hecho, por cierto, tiempo atrás (Goloboff, Aguilar Mora, varios otros). Lo bueno consistiría en un retorno expreso del viejo poeta a afirmaciones que nos obligan a revivir la fuerte incitación de palabras suyas como fueron aquellas de *El otro*: "Lo que se escribe no es de nadie, del lenguaje, o de la tradición."

## MÉXICO TENOCHTITLAN POR ARTURO GÓMEZ

Josefina García Quintana y José Rubén Romero Galván, *México Tenochtitlan y su problemática lacustre*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1978. 132 p., ils. (Cuaderno, Serie histórica núm. 21).

Alguna historia de Roma se inicia con la imagen de un puñado de aldeas perdidas en los pantanos del Tiber, de mediocre presente y aparentemente sin porvenir, que en unos cuantos siglos se convierten en el imperio más poderoso que haya existido. Su autor propone al lector: ¿Cuento de hadas? No. Más y mejor que eso, historia. La historia de Roma.

La historia de la fundación de México Tenochtitlan y del vertiginoso ascenso del poderío mexicano en el ámbito mesoamericano en un par de siglos, está muy lejos de ser un cuento de hadas, pero no es menos asombrosa que la historia de Roma. Tenochtitlan, como Roma, empezó siendo una pobre aldea que en menos de doscientos años llegó a ser también el centro cultural, religioso, económico y político de su mundo.

Y la historia del surgimiento, elevación y caída de México Tenochtitlan estuvo fatalmente asociada a su problemática lacustre o hidráulica, o tal vez sería más preciso decir, determinada por ella.

El miserable islote que "el pueblo cuyo rostro nadie conocía" recibió como insul-

## LIBROS

to de sus vecinos del Valle, fue trabajosamente acrecentado desecando zonas pantanosas aledañas y adquiriendo espacio del líquido elemento hasta islas cercanas por medio de las ingeniosas chinampas que para los pobladores del Valle "constituyeron por siglos la base de la economía lacustre", y construyendo diques, calzadas, acueductos, puentes, compuertas, acequias, desembarcaderos, albercas, estanques, represas, hasta llegar a ser aquella "gran ciudad de México" que a los conquistadores pareció "... otro mundo de grandes poblaciones y torres, y una mar y dentro de ella una ciudad muy grande, edificada, que a la verdad al parecer ponía temor y espanto" y "cosas de encantamiento... nunca oídas, ni aun soñadas."

Bien conocidas son las asombradas y encendidas descripciones de la belleza y grandeza de la ciudad de México hechas por los conquistadores. También conocemos, gracias a las versiones de cantares indígenas hechas por Angel Ma. Garibay y Miguel León-Portilla, el aprecio y admiración que los mismos mexicanos tenían por su ciudad. Modernos autores a su vez se han encargado de continuar la tradición de cantar la perdida belleza de la ciudad y sus alrededores como Alfonso Reyes en su *Visión de Anáhuac*, Ignacio Bernal en *Tenochtitlan en una isla* y León-Portilla en varios trabajos.

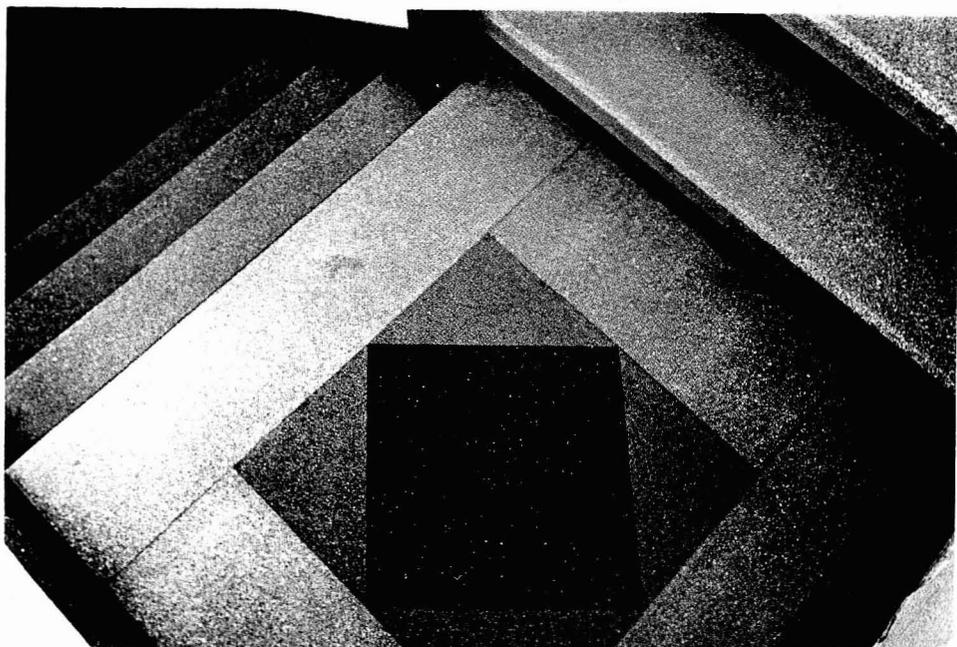
Así que la condición lacustre de México Tenochtitlan nos ha sido siempre familiar, pero los problemas, soluciones y técnicas que estaban asociadas a esta dependencia del líquido elemento, no tanto. El estudio de los complejos sistemas hidráulicos en el Valle de México y su relación con la agricultura se inició con las brillantes investigaciones de Pedro Armillas y Angel Palerm y está siendo continuado y aplicado en otras regiones de Mesoamérica. La importancia de las vías acuáticas —marítimas, fluviales, lacustres— como medio de locomoción, transporte y comercio —en-

tre distintas regiones de Mesoamérica y aun fuera de ella— es también ahora considerada como fundamental para el estudio de las sociedades prehispánicas.

El excelente estudio realizado por dos jóvenes investigadores universitarios y titulado *México Tenochtitlan y su problemática lacustre*, reúne algunos testimonios indígenas —míticos, religiosos e históricos—, los de los conquistadores y los modernos estudios hidráulicos sobre el Valle de México en la época prehispánica, acompañados de interesantes ilustraciones, tomadas de códices, para mostrarnos, "en la forma más clara posible", el peregrinar de la ciudad, desde su trabajosa fundación hasta convertirse en la reina de los lagos.

Albarradas y acueductos —en cuya construcción intervinieron ingenieros de la categoría del sabio y poeta Nezahualcōyotl—, diques, compuertas y acequias para contener y regular el caudal que bajaba de las montañas que rodean al Valle y para separar las aguas dulces de las salobres y utilizar las primeras para irrigar cultivos y chinampas, así como para surtir a toda la ciudad del preciado elemento, y una red de canales, puentes y desembarcaderos, por la que en canoas se organizaba toda la ciudad: "... de traza reticular con calles de agua y con calles de tierra y agua, alineadas a partir de un punto central que era donde estaba el centro religioso. Hacia el exterior, calzadas que la unían con la tierra firme y que dividían la laguna en compartimientos de diversa magnitud. Además, puentes y esclusas que regulaban el fluido del agua. Por otra parte, acueductos que conducían agua potable y acequias que llevaban a la laguna el caudal de algunos ríos."

Tanto llegó a ser el poderío de la bien trazada Tenochtitlan que sus emisarios hacían sentir su influencia en distantes regiones a través de conquistas militares, guarniciones permanentes e imposición de tributos. Algo de ello hablan objetos encontrados en las excavaciones que se están llevando a cabo en el Templo Mayor y que provienen de ambos océanos y del mar Caribe, así como de otras zonas bastante alejadas del Anáhuac. Tláloc —asistido



por otros dioses acuáticos— llegó a adquirir idéntica jerarquía a la del dios tribal Huitzilopochtli, claro reflejo de la potestad de las aguas que hacían a la ciudad favorita de las deidades.

Ombiligo del mundo y lugar donde la Luna se deleitaba con su propio reflejo, México Tenochtitlan, como Roma —o para remontar el cordón umbilical, como Troya— padeció variadas catástrofes. Como a nosotros, a sus habitantes —todos los hombres, dice Borges— les tocaron malos tiempos que vivir. Al poco tiempo de su fundación y a lo largo de su existencia sufrió inundaciones, sequías, hambrunas y calamidades asociadas; un gran *tlatoani*, Ahuizotl, murió a consecuencia de una inundación.

Su caída definitiva fue también producto de una devastadora invasión que trastornó y modificó el sedimento, el entorno y la tradición que habían hecho el milagro posible. Y la ruina de la orgullosa reina del Anáhuac llegó a través del agua; sólo hasta que los españoles dominaron los lagos, pudieron derrotar completamente a sus pobladores. Pero de alguna manera el recuerdo de la perdida grandeza de la ciudad de México nos acompaña cuando nos recreamos con un cuadro como el que dibujan los autores de *México Tenochtitlan y su problemática lacustre* y sólo nos queda el consuelo de recordar que ya en su época se había sentenciado que: *en tanto que permanezca el mundo, no acabará la fama y la gloria de México Tenochtitlan.*

## EL RÍO DE TINTA SEGUIRÁ CORRIENDO

POR ANDRÉS DE LUNA

José Emilio Pacheco. *Desde entonces*, México, 1980. Era.

En los textos de José Emilio Pacheco se asoma la sombra floreciente o ruinoso de la temporalidad, que se manifiesta como una síntesis de las proposiciones de la *conciencia contemplativa* al estilo de Husserl, o con el *flujo subjetivo del hombre en acción* tan cercano a Heidegger. Esto se puede comprobar en *Desde entonces* (1980), donde todavía resuenan los ecos juveniles de Pacheco sobre ese tema; basta recordar algunas líneas de *Crecimiento del día* (1962), en el que se lee:

“Letras, incisiones en la arena, en el vaho. Signos que borrará el agua o el viento. Símbolos neciamente aferrados a la hora en que se cumple dentro de mí, al silencio”.

Para después afirmar el sentimiento de lo efímero.

“...la ávida sombra que se cierne sobre el instante”.

## LIBROS

En la obra de José Emilio Pacheco “el tiempo de la conciencia pura se vuelve así tiempo existencial. Se determina por el ser del estar, que es la *preocupación fundamental, la angustia*. Es esta preocupación la que se tiene delante de la muerte y de la finalidad del hombre, y, por lo tanto, dará sentido a la estructura del tiempo individual o temporalidad”. Además en este escritor el recuerdo siempre conduce a las *intuiciones futuras*:

“El mundo será algún día de las ratas. Ustedes robarán en nuestras bodegas, vivirán perseguidos en las cloacas” (p. 42).

En ese proceso se realiza un presente que se inserta en el pasado, que se hace vuelta atrás, pero que también transcurre en un *instante* que ve hacia sus posibilidades próximas:

“El gato interrumpió el monólogo silente y de un salto de tigre cayó sobre la rata y la hizo un cúmulo de horror y sangre y carne palpitante” (*idem*).

En *Desde entonces* las referencias temporales son el asombro ante una realidad que se manifiesta en diferentes niveles de conocimiento; una se da en bruto, como una velocísima estampida de caballos desbocados, como el azogue amorfo; y ésta sólo es aprehensible a través de la expresividad y la organización científica, artística o la del brujo que forman una *interpretación paralela* al devenir de la tierra. Pacheco entiende que el mundo es un eterno desaparecer, lo perdurable es la utopía, todo se extingue porque nada es fuego eterno.

*Los elementos de la noche* (1963), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), *Irás y no volverás* (1973) e *Islas a la deriva*, al igual que *Desde entonces*, son las reflexiones poéticas de quien se ve cercado, del

habitante que observa la diáspora y se enfrenta a ella con el recurso del texto:

“Con qué cinismo con cuanta desvergüenza o qué locura después de todo esto nos ponemos a escribir otro libro” (p. 21).

En esas condiciones Pacheco continúa la construcción de su arca-bestiarario, para encontrar aliados en las hormigas, los babuinos, en las ratas y en todos aquellos que comparten las ruinas del planeta. En las narraciones de *El viento distante* (1963), aparecían sus adhesiones al reino animal, en *Parque de diversiones* escribió: “La muchedumbre regocijada con el dolor de la elefanta admira el nacimiento de una bestia monstruosa, llena de sangre y pelo, que se asemeja a un elefante” (p. 31). O más adelante cuando encuentra que: “Hábiles en su juego pero cobardes por naturaleza, los chimpancés no tienen más desempeño que el de bufones para diversión de los de adentro y los de afuera” (p. 38). Estas palabras se conectan directamente con el *Monólogo del mono*, de su libro más reciente, ahí renueva su solidaridad con los cautivos y los atormentados antes de zoológico:

Nacido aquí en la jaula, yo el babuino lo primero que supe fue: este mundo por dondequiera que lo mire tiene rejas y rejas”. (p.38)

Queda igualmente constancia de su reclamo en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* y en *Islas a la deriva*, en los que dedica sus secciones “Los animales saben” y “Especies en peligro”, o en algunos poemas de *Irás y no volverás* en los que late el intento desesperado por conservar una fauna que día a día se extingue.

Pacheco comparte el juicio del Salomón de los *Proverbios*, cuando éste indicaba: “Observa a las hormigas, perezoso, e imita sus costumbres”. En otro de los relatos de 1963, en *Jericó*, denuncia la barbarie que se tiene ante estos insectos, y con una anécdota semejante construye una breve prosa llamada “Vida de las hormigas” en *Desde entonces*.



El último libro de José Emilio Pacheco reúne sus poemas de 1975 a 1978, algunos previamente habían aparecido en *Al margen* (París, Imaginaria, 1976) y en *Jardín de niños* (México, Multiarte, 1978); *Desde entonces* es uno de esos ejercicios en blanco y negro, en los que el pesimismo anula las coloraciones posibles. Es un poemario lleno de ambigüedades y espejismos, algo se capta, puede ser, pero también es probable que sea un simple reflejo, una trampa:

Todo el amor

Todo el deseo

Apenas espejismos sobornos

De la incesante procreación (p. 41).

En algunos poemas de Pacheco se siente el vaivén de Ungaretti, su soledad y su desaliento, sobre todo porque debe tenerse muy claro que toda memoria es espejismo y soliloquio, subjetividad que se aferra a las membranas de los objetos y de las personas. ¿Pero qué es todo esto? Simple opacidad, y ésto es lo que Pacheco ha querido cantar en *Desde entonces*: un instante sombreado lleno de presagios y añoranzas.

## DOS GÉNEROS FANTASMAS

POR JAIME MORENO VILLARREAL

*Altaforte* (Poésie-Fiction-Essai), Nos. 1 y 2. 66, Rue Bonaparte, Paris VI, France.

La labor del traductor no sólo es "ingrata por mal pagada" sino porque pocas veces el lector de un texto escrito originalmente en otra lengua se detiene a apreciar ese trabajo de transferencia lingüística que siempre —para bien o para mal— exige ser considerado como una propiedad *distinta* y ya ineludible de la obra.

No obstante, en nuestro país la traducción experimenta actualmente una expansión considerable que va aparejada con el ascenso del negocio editorial y —conjetura— es debida en parte a cierta insuficiencia competitiva de los autores vendibles de lengua castellana ante las marejadas de novela desechable. Las grandes épocas, decía Pound, son épocas de traducción; la nuestra es la gran época de las malas traducciones (consúltese catálogo Premiá correspondiente), una época en la que hay que cuidarse de los buenos libros traducidos al vapor que se encogen entre los dedos. Por esto es relevante la aparición de una revista cuyo acento se marca primordialmente sobre la traducción ejercitada como quehacer artesanal, como proyecto estrictamente literario.

*Altaforte* es editada en París por cuatro escritores: el peruano Armando Rojas, los mexicanos Antonio Santisteban y Alvaro

## LIBROS

Uribe, y el panameño Edison Simons. Ha publicado en sus dos entregas colaboraciones en español, francés, alemán e inglés con sus traducciones (al francés cuando el original es castellano, al español en los demás casos).

En términos de escritura, traducción y creación no se hallan tan lejanas como las versiones *eficientes* y rectas sugieren. Aún más, han sido y son tareas complementarias e irresistibles una ante la otra. El interés que en este renglón demuestran los editores de esta revista aparentemente no se sustenta en la convicción de reivindicar esta suerte de género fantasma malversado por el a tanto la cuartilla; más bien pareciera corresponder a una necesidad editorial afectada en gran medida por la situación personal de sus editores hispanoparlantes en París. Este hallarse en su constante cruce de lenguas (dos de ellos son traductores para la UNESCO) posibilita el proyecto de la revista, la amplitud de su propuesta: "La tierra común del latinoamericano es lengua ante todo: la abonan idiomas europeos y la habitan tradiciones que hablan en esos idiomas." Secretamente, se adivina la condición de desarrollo al trasluz de estas palabras. La distancia geográfica del ojo crítico con respecto a América significa también una distancia lingüística. En cierta forma, los miembros de *Altaforte* trabajan como una comunidad selecta —"marginal", se diría— con una disposición para el depuramiento que corresponde de manera inquietante a una situación minoritaria: la distancia lingüística no da solamente conciencia de hablante, exige en este caso voluntad de corrección.

Es quizás esta razón, aunada a la tirantez de las tareas del traductor profesional con gusto artesanal lo que produce cierto prurito de transcripción que demuestran, por ejemplo, las traducciones que Edison Simons hace en el segundo número de la revista a "Sur Watar", poemas de Jonathan Boulting. Así,

(they) assert differences  
whence we lie

se convierte en un:

afirman diferencias  
desde donde yacemos o mentimos

en el que la intención de colmar en español los sentidos del original forzando la traducción —que en el fondo es buscar la literalidad absoluta— da trágicamente al traste con el verso, pues destruye la ambigüedad al explicitarla.

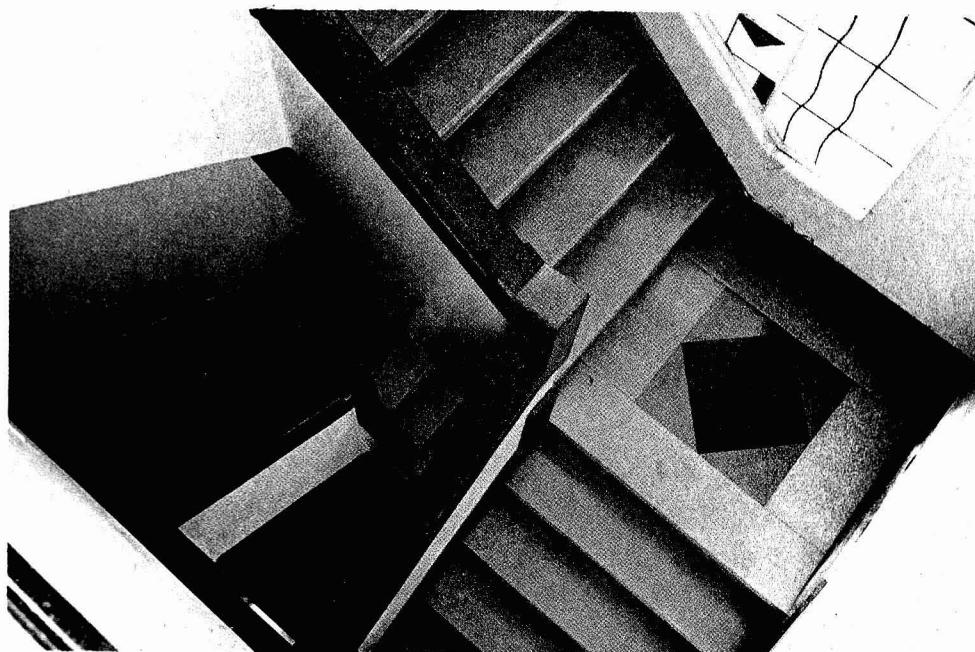
"Al igual que un idioma o una tradición, esta revista es ante todo un espacio de comunidad. Lo común en nuestro oficio es el placer de ejecutarlo", dice Alvaro Uribe al presentar el primer número, y esta idea se realiza plenamente en otra de las tareas singulares que *Altaforte* se propone, la de rescatar un segundo género fantasma: el de la conversación. En ambos números se han transcrito fragmentos de conversaciones "más o menos improvisadas" sostenidas por los miembros del grupo, en las que sobresale de nuevo —y a veces de manera chocante— la intención literaria. Algunos de los mejores momentos de sus páginas se localizan en estas pláticas en las que la pulpa, más que la petulancia erudita que coquetea constantemente, es la ocurrencia hilvanada de la tercera o cuarta copa, que conduce a:

—No sé dónde leí que el mundo es una falla de imprenta. Los libros serían la fe de erratas.

—Y una revista, discreta corrección de estilo.

El primer número, aparecido a fines de 1979, incluye poemas del alemán Jan Cornelius y de Alberto Blanco: un cuento de Alvaro Uribe y un texto de María Zambrano. Cornelius, quien editara junto con Michael Speier la revista de poesía *Park* en Heidelberg, es sin duda uno de los poetas alemanes jóvenes más interesantes:

Me pertenece algo del mundo  
la altura del Norte  
del Este lo interno



del Sur el abismo del manantial  
y el frío del Oeste  
me pertenece una parte de la redondez  
algo de la cáscara  
aquel fragmento blanco  
al quebrar  
el huevo del desayuno

De Blanco se publican algunos poemas de *Giros de Faros* y otros del mismo corte; de Uribe, "Real de Catorce", cuento que demuestra una voluntad de estilo poco frecuente en autores mexicanos jóvenes y que hace por cierto a este cuentista uno de los menos prolíficos (¿afortunadamente?). Cierra el número "Antes de la ocultación", de María Zambrano, un escrito en rigor fuera de género que cruza de la prosa al poema con una larga mirada que hace de esta colaboración de la anciana escritora, paradójicamente, el texto más moderno de la entrega.

En el número siguiente, aparecido a mediados de 1980, sobresalen especialmente los poemas de Jonathan Boulting y un texto de Robert Marteau, el único ensayo que *Altaforte* ha publicado hasta el momento: "A la vuelta de Acuario". Completan la edición, en cuanto a poesía, Antonio Santisteban, ex-miembro de *El Zaguán*, como Alberto Blanco, y que a diferencia de éste —contenido, silencioso— desata un recio golpeteo de imágenes y una ironía afrentosa; en cuanto a prosa, el guatemalteco Arturo Taracena publica una "Carta a Dolores" que da fe de la revitalización actual de la literatura centroamericana.

Las traducciones de cada uno de estos textos significan algo más que la originalidad de esta publicación, son la condición de su pertinencia intelectual: índice del desarrollo de sus editores. Del mismo modo, las conversaciones incluidas en ambas ediciones son algo más que divertimientos: delimitaciones del espacio difuso de una escritura que carece de sitio por vocación. Dos géneros fantasmas que *Altaforte* ejerce desde lejos con los ojos puestos en un retorno para siempre postergable.

## SIN PENA NI GLORIA

POR ALBERTO PAREDES

Oswaldo Soriano, *No habrá más penas ni olvido*, Ed. Bruguera, Narradores de Hoy, 32, Barcelona, 1980 159 p.

El caso de Soriano, su curiosa paradoja, es ya una leyenda: el novelista argentino primero y mejor conocido en Europa por las traducciones a italiano, francés y otros idiomas que por el público hispanoparlante. Sabemos de él por *Triste, solitario y final*, la agri dulce novela de un escritor argentino en Los Angeles indagando con el

## LIBROS



invaluable auxilio de Philip Marlowe la suerte final, la decadencia silenciosa de "El Gordo y el Flaco".

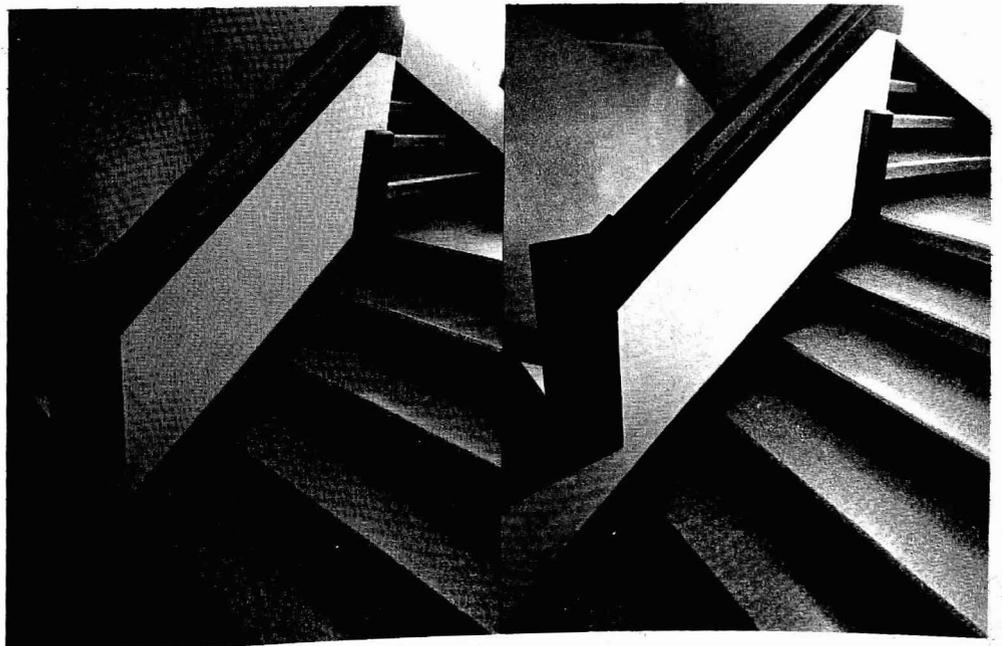
Su siguiente novela se propone como una "satírica observación del fenómeno peronista", según reza el prólogo aclaratorio. Observación o *exposición y análisis* son las coordenadas de *No habrá más penas ni olvido*. La parte de exposición es admirable. Soriano cifra en un pequeño poblado, Colonia Vela, "el último gobierno de Juan Domingo Perón, entre octubre de 1973 y julio de 1974." Exposición y microcosmos políticos firmemente afianzados en todos los niveles de la organización literaria. Los personajes de representación política están bien individualizados y atrapan en la primera impresión de lectura: están vivos. Las escenas de acción están lo-

gradas, el autor crea y regula el ritmo de los tiros, golpes, bombazos, de que se alimenta la novela, todo entre interjecciones y palabrotas nada literarias. De hecho la novela es la exposición de un momento climático en lo que se refiere a la acción más que al causalismo político que lo razona. La novela cuenta el pequeño golpe de estado en Colonia Vela a cargo de los fascistas pseudoperonistas y la heroica resistencia de los buenos peronistas viejos.

Ya aludí al lenguaje, éste se incorpora a la dinámica de la historia contada. Es un lenguaje directo, volcánico. Breve y preciso. Asimila aquél de los personajes que emerge directamente de la anécdota. Es el lenguaje necesario y natural de la novela, surge de ella con pertinente fidelidad, espejo que la refleja y refiere.

Mas la novela tiene su falla y se produce en el análisis (falla: escisión involuntaria, accidente que daña el terreno). Desde el prólogo podemos advertirla. Soriano quiso ser únicamente el "observador" de la situación política y referirla. Para su mal, la literatura no es nada más eso, también opina, juzga. De ahí que su análisis, su postura, su evaluación del fenómeno transcurran sin control, inadvertidos —quizá involuntariamente— y funcionen con engaño. Al desatender el inevitable análisis, éste falla: no se asume ni intenta deliberadamente un conocimiento evaluativo de tipo histórico en una novela de deliberada representación política. Se llega, en lo más bajo, a la ingenuidad de buenos contra malos, del héroe-víctima contra el villano-vencedor.

¿Qué monstruo ideológico es el peronismo que permite (aun más: produce) dos facciones tan opuestas hasta el aniquilamiento? Nosotros formulamos la pregunta porque el texto la hace. Soriano pudo, es decir debió, llevar más lejos la misión de fiscalía de su narrativa: no sólo presentar las pruebas inculpadoras, también proferir con firmeza y con razón su "yo acuso" y completar el periplo, ser un fiscal completo. ¿Qué es el peronismo más allá de la causa de un sórdido y criminal *enredo* político? La novela estaba en el camino de la respuesta, pero Soriano no llegó a describir el cuerpo corrupto con la minuciosa saña que tuvo



para recrear sus efectos en Colonia Vela.

El prólogo, al tratar de suplirla, descubre con mayor inclemencia la carencia fundamental. Es un añadido de indicaciones políticas e históricas y de intenciones del autor. Todo ello se anexó al discurso narrativo pues éste no lo contiene ni ostenta satisfactoriamente. El autor nos lo susurra a deshora y en la forma inadecuada.

Es posible advertir, junto a la anterior, ciertas características provechosas de *No habrá más penas ni olvido*. Por ellas descubrimos el estilo de Soriano pues también se encuentran, felizmente, en su primera novela. Sus héroes —porque de héroes se trata— saben que les está prometido el fracaso pero ello no los hace abandonar la tarea, no se desesperan, ni siquiera pierden su noble ironía sin amargura. Se enfrentan a los grupos humanos adueñados del poder por algún inexplicable malentendido, personajes que en general son más torpes que malvados. Entre los protagonistas se crea camaradería singular, que es el mejor lenitivo a sus múltiples derrotas. Todo lo cual da un tono de farsa de la que sale beneficiada la novela y que muestra con claridad la artificialidad insostenible del estado de cosas que por lo pronto padecen sus héroes.

En *No habrá más penas ni olvido* prevalece, para bien, una visión de Latinoamérica en que pequeños grupos de activistas, representados por personajes moralmente valiosos, simpáticos y solitarios, auxiliados por los contingentes populares explotados libran una ejemplar lucha no necesariamente estéril contra los gorilones. Esperemos la próxima novela de Osvaldo Soriano (la solapa ya habla de *Cuarteles de invierno*, así, en español, quizá ésa...) donde a sus elogiados y seguras dotes descriptivas añada una agudeza reflexiva que le permita adentrarse más en los asuntos que le atañen tan de cerca y regrese así, para superarlas, a las glorias de *Triste, solitario y final*.

## PARA VERTE MEJOR

POR JORGE CRUZ

Manuel Mejía Valera, *Para verte mejor*, Cuadernos de estraza, México, 1978.

Aceptado es que el poeta que acata con regocijo su papel transformador de esencias, vuelva lo insólito cotidiano y transforme lo cotidiano en sorprendente dentro del ámbito estético. Pero hasta ahora, que sabemos, ningún poeta latinoamericano ha asumido —¿tomado por asalto? el poder pontifical, de otorgar la santidad a una alegoría infantil. Es el caso de Manuel Mejía Valera, que en *Para verte mejor* en medio de rutilantes imágenes, da el tratamiento de Santa a la tierna Caperucita Roja.

Un contrapunto de bondad (representado por Caperucita y su secuela de ingenuidad) y de maldad, a cargo de los lobos, se despliega en el texto. Pero ambos contrapuestos mundos tienen un común denominador, un ardiente enlace, un clima solar único: el color rojo en sus modalidades más exhaustivas y sutiles.

Las alusiones al rojo van desde los "aullantes carbunclos" hasta "las liras de Marte", sin olvidar "la nota roja sin cruz roja, la zona roja de focos rojos sin benévolo pieles rojas ni chambelanes rojos". Original argucia para componer un poema.

Con algún esfuerzo nos imaginamos la metodología del autor. Primero, elabora un diccionario privado de sinónimos del rojo, que engazará después en imágenes que, a su turno, serán sometidas al rigor del tema ya mencionado. La develación de este método —¿truco?— no significa que subestimemos la condición de poeta de Mejía Valera. El arranque, el punto de partida de un texto puede ser la premeditada selección de vocablos o la experiencia más azarosa. Acaso lo que tradicionalmente se llamaba inspiración, ¿no es la sutil malicia o el azar mismo?

Quizá el método de Mejía Valera consista exactamente en lo contrario. De cualquier manera, para la crítica interesa el conjunto, la obra acabada, la construcción definitiva que, en el caso de *Para verte mejor*, es la santificación de Caperucita y la condenación de los lobos a vivir eternamente agazapados en un candil minúsculo.

Hablamos de una oposición de bondad y maldad. Pero esta dicotomía se rompe cuando Mejía Valera habla de un infierno en que Caín y Abel son igualmente rojos y cuando emite un juicio pesimista sobre el trasmundo de los justos: "el cielo es más insensible y furtivo que el infierno. El cielo es el humor vítreo de una execrable hoguera".

Conflicto y conciliación de elementos poéticos en una arquitectura que no por ceñirse el color rojo disminuye su ambicioso oscilar entre una movediza tabla de va-  
lores.

Hallamos en el texto patetismo, convulsión interior que no decrece ni en un contexto de humor como el que hallamos en: "Sobre tu desfalleciente pecho se deslavan las camisas socialistas y, en bosques acolchados, se endulza el agua de Jamaica y revolotean el pico el tucán y la nariz del borracho copioso de sentencias".

Tampoco es ajeno el poema a connotaciones eruditas como la identificación de Caperucita con la mártir María Goretti, la cita de Enyo Belona, de Prometeo, de Robespierre y Marat, de Eric el Rojo, que en un solo afán se precipitan, y que se hallan impregnados de una ráfaga purpúrea. Todo ello dentro de los feudos rojizos de los lobos y el incendiado cielo donde yace Caperucita.

Hemos denunciado el método de Mejía Valera, sostenemos que una ligazón esencial, en este caso el rojo, unifica un tema arbitrario; creo que hablamos de un "truco" atribuido por mí o consubstancial de Mejía Valera. De todas maneras, en todas partes, *Para verte mejor* derrama incolora poesía. No sé si la poesía tuvo alguna vez algún color. Solo se que el texto de Mejía Valera, pretenciosamente aspira a anudar el arco iris. Raimbaud convirtió el arco iris —creo— en una brida, el autor de *Para verte mejor* lo aprisiona, lo somete, lo compendia, lo reduce hasta volverlo al color que él quería.

Hace algún tiempo fue el blanco, ahora es el rojo vivo, vivo, viviente de poesía.

Pontífice de la palabra, Papa de las consagraciones, Mejía Valera exuma de su imaginación un expediente de santidad donde discurre la inocencia de Caperucita. El poeta propone la jerarquía de su patrocinada, y él mismo se la otorga con prescindencia de cualquier conciliábulo de cardenales. Funciones que la tradición sólo concede al primado de la iglesia y que el poeta —el auténtico poeta— asume sin complejos, encuestas sobre milagros, ni otra aspiración que no sea su propio capricho.



# difusión cultural/UNAM

## LOS UNIVERSITARIOS

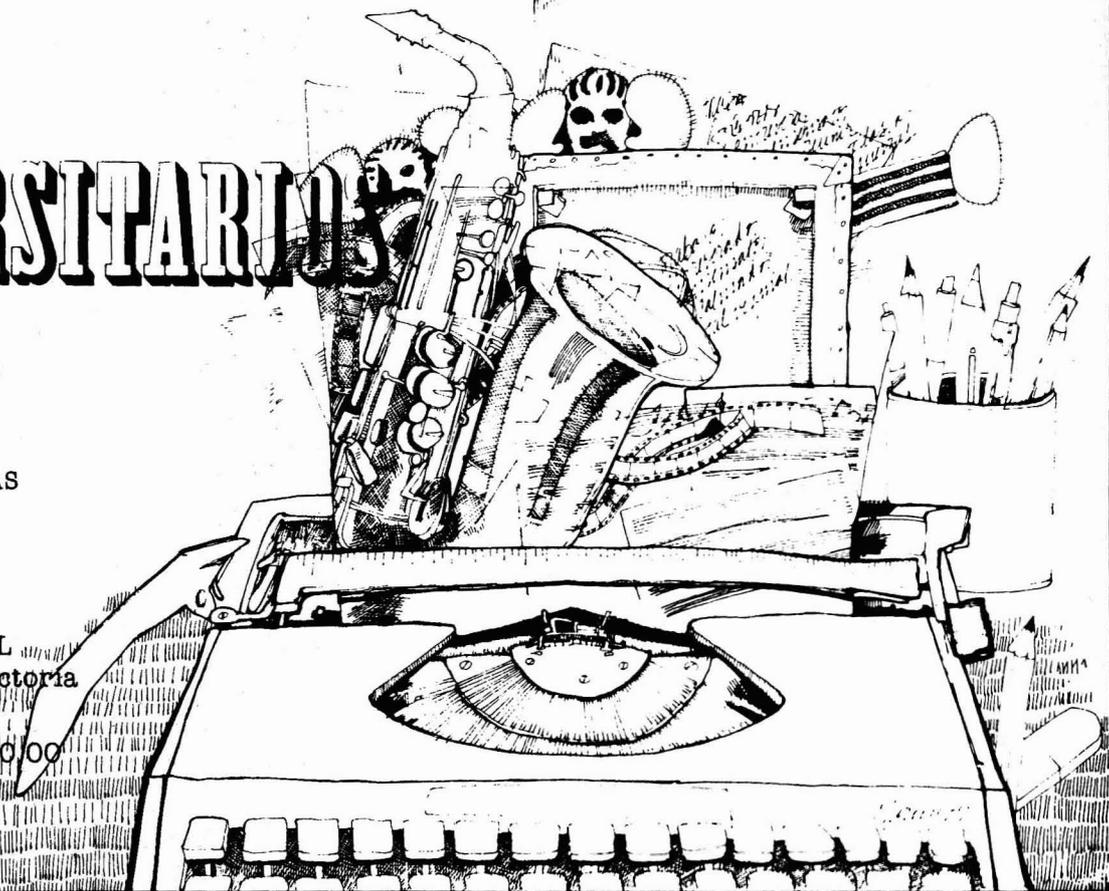
Periódico crítico de  
actualidades políticas  
sociales y culturales.

TEATRO/LITERATURA  
CINE/ARTES PLÁSTICAS

### Suscripciones:

DIFUSION CULTURAL  
100. piso, Torre de Rectoría  
Ciudad Universitaria

Suscripción anual \$ 50,00



Librerías de Cristal

VLADIMIR NABOKOV  
LA DADIVA

MAGU  
MAGU TE VE

ALFREDO JUAN ALVAREZ  
LA MUJER JOVEN EN MEXICO

MARTIN L. GROSS  
LA FALACIA DE FREUD

ADRIANA YAÑEZ  
EL MOVIMIENTO SURREALISTA

MARCO ANTONIO MONTES DE OCA  
EN HONOR DE LAS PALABRAS

ALMANAQUE DE LA MUJER

GABRIEL ZAID  
EL PROGRESO IMPRODUCTIVO

1939-1979 40 ANIVERSARIO  
DE LIBRERIAS DE CRISTAL

### DIALOGOS

Artes / Letras / Ciencias Humanas  
número 93, mayo-junio 1980

JAMES WILLIS ROBB: *Caminos cruzados de Manuel Toussaint y Alfonso Reyes*  
FRANCISCO HERNANDEZ: *Tres poemas*  
AUGUSTO FERNANDEZ GUARDIOLA:  
*Neurobiología de la conciencia*  
MIGUEL GONZALEZ AVELAR: *La muerte de Adelita*  
ALBERTO DALLAL: *Obras del Forion Ensemble*  
TERESA DEL CONDE: *El discurso pictórico de Alfredo Castañeda*  
CESAR ULISES GUIÑAZU: *El gran día de Martín López*  
JULIO ORTEGA: *Aleixandre y Paz*  
HOMERO ARIDJIS: *El cementerio de Contepec*  
ANDRES SANCHEZ ROBAYNA: *Una micrología de la elusión*  
JAN BAZANT: *El expreso Pekín-Moscú*

ARTES: RAMON XIRAU Y MIREYA FOLCH  
LECTURA: FEDERICO PATAN  
COMENTARIO: RAMON XIRAU  
ILUSTRACIONES: ALFREDO CASTAÑEDA

\$ 20.00 ejemplar / \$ 100.00 suscripción anual

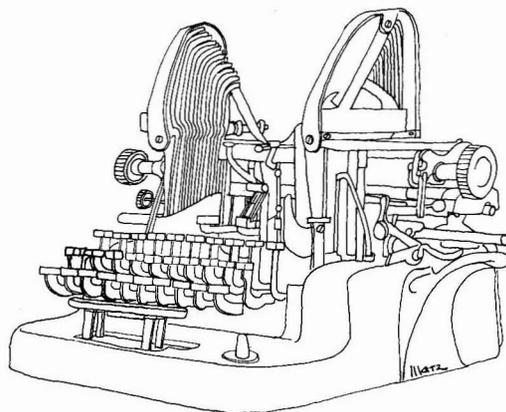
De venta en las mejores librerías o directamente en:  
EL COLEGIO DE MEXICO, Departamento de Publicaciones  
Camino al Ajusco No. 20, México 20, D. F.  
Tel. 5-68-60-33 Exts: 364, 365 y 367



# GACETA UNAM

ORGANO INFORMATIVO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

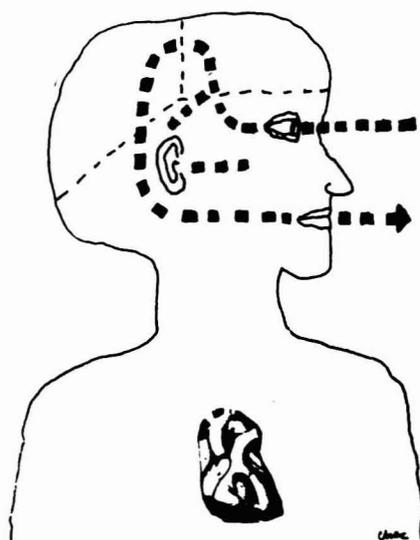
¡¡SOLICITALA LUNES Y JUEVES!!



## agenda de media semana

APUNTES PARA SEGUIR HASTA SU DESENLACE. LOS HECHOS, DUDAS, E IRONIAS DE MEXICO Y EL MUNDO TODOS LOS MIERCOLES A LAS 19.00 HORAS. CON BEATRIZ PAGES REBOLLAR, PABLO F. MARENTES Y MATZ

# CONCRE CONCRE EL CONCRE SI



### Aparecieron los 4 premios CONCURSO ENSAYO SIGLO XXI 1980

- **AMÉRICA LATINA: LOS DESAFÍOS DEL TIEMPO FECUNDO**  
Sergio Sporer
- **FRONTERAS ABIERTAS: EXPANSIONISMO Y GEOPOLÍTICA EN EL BRASIL CONTEMPORÁNEO**  
Pedro Fernando Castro Martínez
- **ACUMULACIÓN DE CAPITAL Y EMPRESAS TRANSNACIONALES EN CENTROAMÉRICA**  
Donald Castillo Rivas
- **LOS MOLINOS DE LA IRA**  
Julio Barreiro



siglo  
veintiuno  
editores

### novedades de diversas colecciones

**NUEVAS CARTAS DE NUEVA YORK**

José Martí

**EL SOCIALISMO Y LOS INTELLECTUALES**

Max Adler

**EL CHAMÁN DE LOS CUATRO VIENTOS**

Douglas Sharon

**ANGOLA: MITO Y REALIDAD DE SU COLONIZACIÓN**

Gerald J. Bender

Siglo XXI Editores:

Av. Cerro del Agua 248, México 20, D.F.

Distribuidora en **Guadalajara:**

Federalismo Sur 958, Guadalajara, Jal.

# ELENA PONIATOWSKA



en ediciones

**ERA**

*Crónicas*

## Fuerte es el silencio

2a.  
Edición

- ▶ LA NOCHE DE TLATELOLCO 38a. EDICIÓN
- ▶ HASTA NO VERTE JESUS MÍO 18a. EDICIÓN
- ▶ QUERIDO DIEGO, TE ABRAZA QUIELA 3a. EDICIÓN

Ediciones Era

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

Agencia Guadalajara

Apartado 32-140  
☎ 12 60 37 / Guadalajara, Jal.

unomás unounomás unounom  
nás uno unomás unounomás su:  
unomás

**L.C. Smith**



## suscripciones

nombre \_\_\_\_\_  
 domicilio \_\_\_\_\_  
 colonia \_\_\_\_\_  
 zona postal \_\_\_\_\_ teléfono \_\_\_\_\_  
 mil doscientos pesos, por un año  giro postal   
 seiscientos pesos, por seis meses  cheque   
 fecha \_\_\_\_\_

CORREGIO 12, MEXICO 19, D.F. TELEFONO 563 99 11

# cui cui lco

REVISTA DE LA  
ESCUELA NACIONAL  
DE ANTROPOLOGIA  
E HISTORIA

PERIFERICO SUR Y CALLE DE ZAPOTE  
MEXICO 22, D. F.



## Información sistemática

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

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

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

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

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

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

Información Sistemática ACUMULA DATOS ORGANIZADAMENTE en ocho panoramas:

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

# TRES POEMAS

## VISTA NOCTURNA

en el Ajusco  
al pie del Pico del Aguila  
la vi  
no la proterva rosa  
que un sol negro ilumina  
sino lamedura eléctrica  
flor de pétalos luminosos  
o dalia incendiándose  
fija y remontando  
lo oscuro y lo invisible  
los jardines más amplios de la frente  
en la noche del valle  
ciudad mía

*Ignacio Hernández*

## EL AGUA Y LA HIERBA

El día en la noche ya cansado dice agua, el río te alcanza. Una  
calle que conduce a la montaña,  
el agua más pura en la arena.

Lejos del barco quisiera decir  
algo que tú escucharas como si fuera el sonido de la lluvia.

En la noche la música me dice que los astros giran  
y la hierba es alta como la serenidad del campo.

*Javier Molina*

## REPARACION DEL ERMITAÑO

*A Arturo Gómez*

Resuelto a recorrer el laberinto  
de lo humano, me preparo en el otro:  
yegua de la natura, recio potro  
del cierzo que penetra en el recinto

rústico donde guardo el vino tinto,  
los infolios, el metro, el telescopio,  
una carta celeste y el acopio  
de los grandes cuadernos del instinto.

Antes de presentarme al mundo humano  
— con su rama dorada, su mañana  
desierto y su desprecio cotidiano —

quiero dar una forma a la obsidiana  
de la noche intrincada, donde en vano  
busco un dios o, de menos, a su hermana.

*Mariano Flores Castro*

