

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

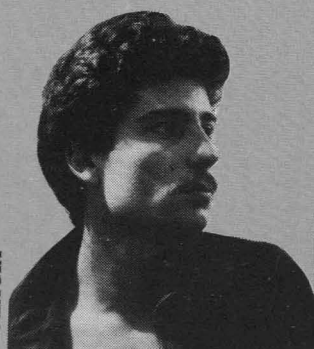
BARRIENTOS



LARA ZAVALA



ULACIA



GONZÁLEZ



RUY-SÁNCHEZ



CASTAÑÓN



VOLKOW



ARGÜELLES



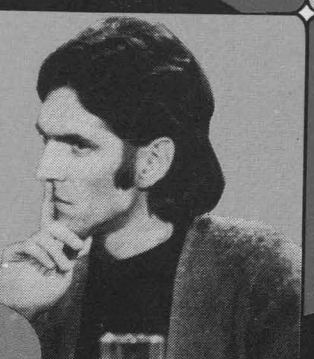
ENRÍQUEZ



VÁZQUEZ



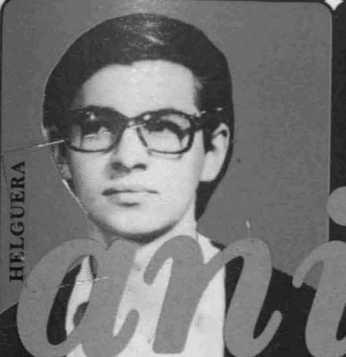
LAVISTA



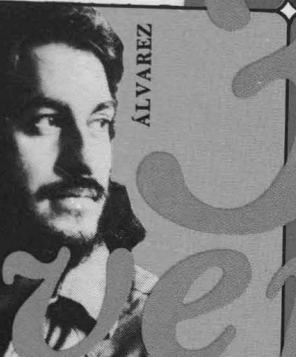
IBARRA



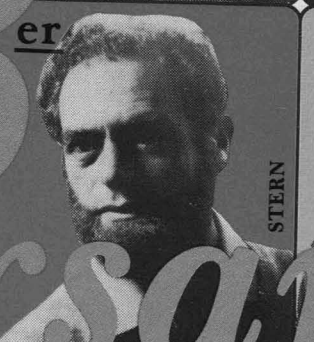
HUIGUERA



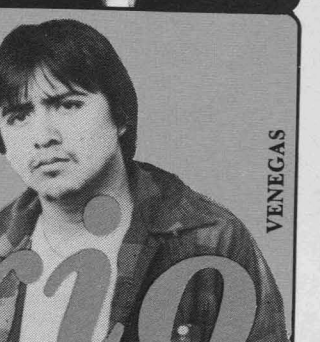
ÁLVAREZ



STERN



VENEGAS



Nueva época / Abril de 1984

páginas

febrero 1984 2 de los Trabajadores del Estado



Orozco, el iconoclasta: Carlos Monsiváis

Apología de la colonia Guerrero

Patrimonio e identidad: Roger Díaz de Cossio

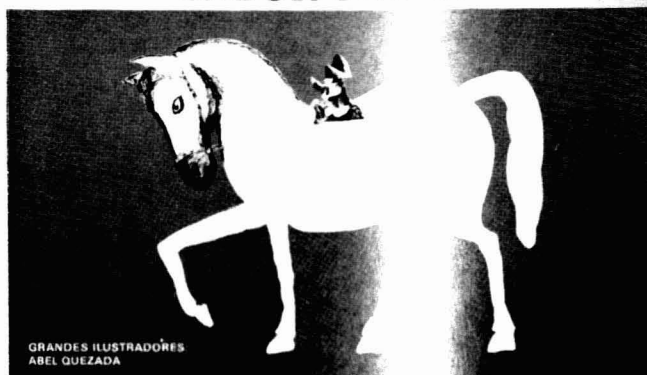
276.001

Vuelta 87

REVISTA MENSUAL FEBRERO 1984 125 PÉGS.

Victor Serge
HISTORIA DE RUSIA

Italo Calvino
SABOR SABER



Mario Vargas Llosa

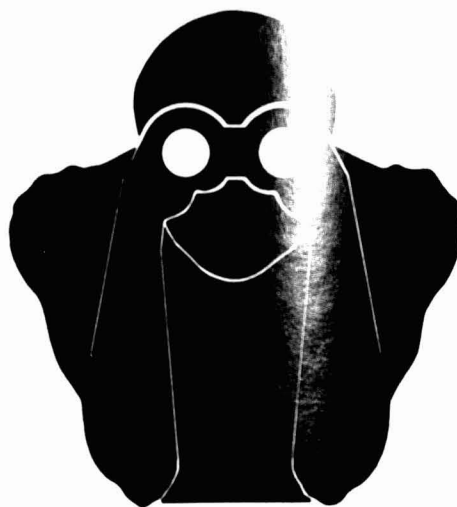
En el país de las maravillas

Comentarios sobre Argentina de Breton y
Literatura española con Breton y
Textos de Edmond Jabés y George Orwell



TOROS Y TOREROS
EL TOREO COMO ARTE
Todos los jueves a las 21:00 Hrs. en
TV PUNCE

casatipo
\$120.00 vol. IV, no. 37, 1984 ISSN 0185-4275



1984

ROGER BARTRA: 1984:
ENTRE EL DILEMA DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA
POR QUE ESCRIBO GEORGE ORWELL
TEXTOS DE:

ORWELL, CALVINO, CALVINO, CALVINO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

SUMARIO

Volumen XXXIX, Nueva Época, número 36, Abril/1984

- Jaime G. Velázquez:** ¿Qué pasa con la literatura? Algunas opiniones: **3**
Efraín Bartolomé: La piedra frente al mar: **13**
Luis Ignacio Helguera: Filosofía en México: Un panorama general: **14**
Juan Arturo Brennan: La composición en México: Perspectivas: **16**
Juan Domingo Argüelles: Nunca te prometieron ese reino: **24**
Lelia Driben: Amoroso, Galán, Venegas y Villa: Razones para una antología: **25**
Verónica Volkow: Zihuatanejo: **34**
Guillermo Sheridan: Cuerpos de sombra: Owen y Villaurrutia en su debut: **35**
Horacio Crespo: Revuelta en tiempo nublado. Octavio Paz y la historia presente: **43**

RESEÑAS

LIBROS

- Jaime G. Velázquez:** Bajo la más cándida forma (*Hongos mexicanos comestibles. Micología Económica*, de José Juan Tablada): **48**
James Valender: Para leer a Lorca (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca): **49**

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro / Secretario General Administrativo: C. P. Rodolfo Coeto Mota / Secretario de la Rectoría: Dr. Luis F. Aguilar Villanueva / Abogado General: Lic. Cuauhtémoc López Sánchez / Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Administración: Carlos Angeles

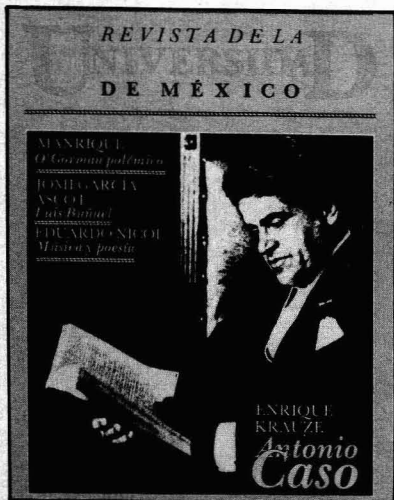
Corrección: Jaime G. Velázquez

Oficinas: Avenida Universidad 3002, 04510 México, D. F.

Teléfono 550 02 36

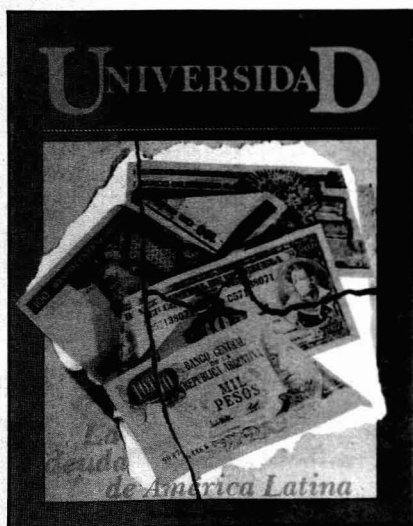
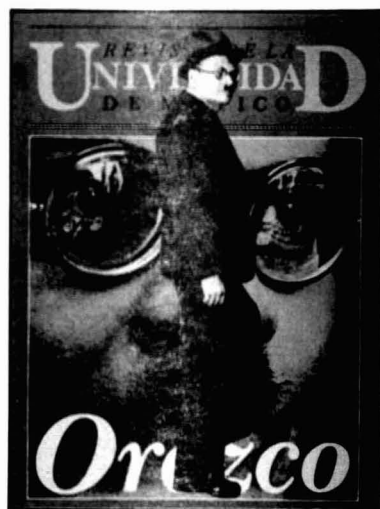
Impresión Imprenta Madero, S. A. de C. V.

Avena 102



Este número de la Revista de la Universidad, con el que llegamos a nuestro tercer aniversario, está conformado en su mayor parte por opiniones, pareceres y textos de mexicanos, sobre todo jóvenes, dedicados al quehacer literario, musical y filosófico —a lo que se suma, complementariamente, el análisis de cuatro figuras recientes que trabajan en las artes plásticas.

No es éste, lo sabemos y lo aclaramos, un número totalizador, y ni siquiera se postula como un balance más o menos objetivo de lo que ocurre en el país en el dominio de la cultura. Su intención es mucho más modesta: quiere ofrecer una pequeña muestra de puntos de vista, de voces y de temperamentos para que, a partir de ahí, se extienda el testimonio y se profundice la reflexión sobre lo que aquí y ahora se hace en México. Hay más: también en este número, y a través de un cuidadoso examen de su Tiempo nublado, realizamos un mínimo homenaje a Octavio Paz en sus setenta años. Por fin: no queremos desaprovechar esta oportunidad para agradecer a nuestros amigos y colaboradores su invalorable ayuda. Sin ellos esta nueva época de la Revista de la Universidad no sería posible.



JAIME G. VELÁZQUEZ

¿Qué pasa con la literatura?

ALGUNAS OPINIONES

Al iniciar este número de la Revista de la Universidad debimos colocar un letrero que advirtiera lo siguiente: la curiosidad por la opinión privada de los escritores no afecta la obra pública de éstos. Así nadie se inquietaría cuando a continuación leyera: Encuesta. Palabra terrible si pensamos que a nadie le gusta ser interrogado. O terrible porque nos distrae de nuestros planes. Pero oír preguntas y contestarlas es parte de un quehacer que diariamente empieza y luego se pierde en los laberintos de la boca y del oído. Se vive formando y desgastando opiniones, aunque lo común es que esto se haga en privado, como si fuera inútil decir lo mismo a más gente. O, lo que es peor, como si fuera fácil tener dos opiniones: la privada, de uso diario, y la pública, excepcional, oportuna y definitiva. En realidad, lo interesante de una encuesta está en su carácter mudable, de registro de un momento. Día tras día participamos en encuestas sobre los temas del día. El mejor diálogo empieza cuando al-

guien pregunta a otro su opinión acerca del tiempo, que obviamente afecta a ambos casi de la misma forma. ¿Es excepcional ver nuestra respuesta publicada? Bueno. Debe ser un poco de falta de costumbre.

Lo que aquí publicamos, sin orden jerárquico alguno, son las respuestas de unos pocos jóvenes escritores —se consultó a más, pero no contestaron: tener opiniones propias puede ser un riesgo— a dos preguntas (cómo es la literatura de hoy en México y si el dominio de lo ideológico, que marcó a las dos últimas décadas, tiende o no a desvanecerse en esta que vivimos) que dan lugar a una modesta imagen de nuestra actual vida literaria, parte del hilo suelto de una actividad que se enreda y se desenreda a cada vuelta del tiempo. Ya que el acto de escribir profesional de estos escritores pospone la práctica del hablar, esta encuesta presupone un lugar donde conversación y disciplina confluyen.

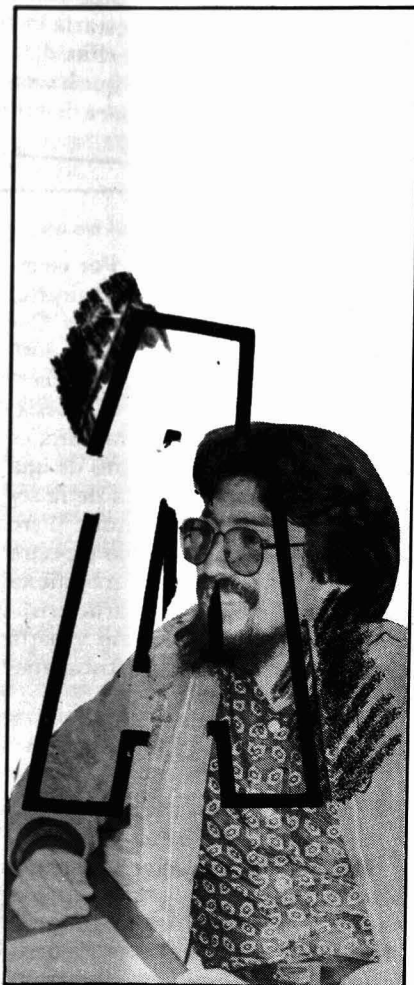
JUAN DOMINGO ARGÜELLES

1

Sobre los rasgos, digamos característicos, de la literatura mexicana actual me atrevería a decir que se hacen presentes por ausencia. Esto podría parecer exagerado. Pero, desde mi punto de vista, pienso que no se necesita ser un observador sagaz para descubrir que la literatura mexicana actual se funda sobre la dispersión y la poca profundidad que nos heredó un inmediatismo gratuito. Desde luego la verdadera literatura, y por lo mismo la trascendente, en su escasez puede resumirse de manera breve aun con el riesgo de caer en el esquematismo. Vale especificar.

Cuento

Escritores como el jalisciense Felipe Garrido, el yucateco Agustín Monsrael, el chihuahuense Jesús Gardea, por citar tres ejemplos no muy lejanos, han venido realizando una obra cuentística de cuestionamiento profundo de todos los niveles de la realidad. Su captación de lo social no es un impedimento en el buceo que realizan dentro de la realidad íntima,



psicológica, individual por esencia. Por lo demás, son tres estilos perfectamente distintos y yo diría que en muchos casos antagónicos —por ello los cito—, lo cual demuestra una fecunda diversidad dentro de lo escaso que posee, antes que nada, calidad literaria. En general tenemos que ser profundamente críticos: en la época actual existe en México una cuentística —y una literatura, en general— talleril, harto prescindible, que de no autocuestionarse y criticarse con rigor sólo conducirá al abaratamiento de la literatura debido, entre otras cosas, a un concepto populista, evidentemente discutible, que ha promocionado el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Ensayo

Debemos reconocer aquí que el desierto es mayor e intransitable. Octavio Paz sigue caracterizando, valiosamente, a este género que, curiosamente y para agravio de los maniqueístas de la literatura mexicana, ni siquiera es conocido en sus más elementales exigencias. ¿Nuevo ensayo literario en México? ¿Cuál?

Novelas

Los nombres de los grandes que aún viven (Rulfo, Fuentes, Garro) caso

JUAN JOSÉ BARRIENTOS

Si las actividades culturales están en manos de grupos integrados en alguna revista o suplemento cultural que se ningunean y a veces critican con saña unos a otros y cada uno de los cuales es una asociación de elogios mutuos, la crítica literaria, sobre todo las notas y reseñas que se publican en esos suplementos y revistas tienen que reflejar esto. Hay indudablemente cierta parcialidad. Hace unas semanas leí en *Sábado* una reseña del libro de Alexis Márquez sobre Carpentier y las objeciones del autor de la reseña me parecieron acertadas aunque no me gustó tanto el tono; sin embargo, acabo de leer otra reseña del mismo autor en la que considera precioso un libro titulado *Sor Juana y el Primero sueño* que es más que nada una prosificación del poema en la que hay errores garrafales, pues donde Sor Juana habla de una sombra "de la tierra nacida" su exégeta menciona una sombra "cuyo origen está en el movimiento de rotación de la tierra", lo cual es un error porque, si la tierra dejara de girar sobre sí misma, no por eso dejaría de proyectar la sombra de que se habla en el poema y que es la que ocasiona los eclipses. Como el autor de la reseña considera a este libro "un acercamiento sin ostentaciones eruditas y geniales" a la poesía de Sor Juana, uno se pregunta si no lo estará contraponiendo al de Octavio Paz.

En la medida en que algunos de los grupos mencionados maneja una ideología, yo creo que sí hay predominio de lo ideológico. Hay más bien un barniz ideológico. Recuerdo una reseña de *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)* que apareció en *Proceso* y en la que se empuja por comentar que el autor es uno de los intelectuales que huyó del Uruguay después del golpe castrense lo que, además de que no es exacto, no viene al caso, pues estaría bien si se tratara de un libro de cuentos sobre el golpe o sobre el exilio, digamos, pero no en el caso de un libro sobre Azuela. Lo que habría que hacer es comparar ese libro con los trabajos anteriores sobre Azuela para determinar qué aporta —pero ahí sólo se le resumió.

no tiene traerlos a la memoria ya que son bien evidentes. Por lo demás, el panorama actual no es tan inhóspito: existen intenciones de crear cosas serias y valiosas en la novela. Olvidando didactismos inmediatos, con diversas tendencias, hay en México novelistas que buscan dejar atrás el uso de la literatura para efectos *desorbitados*, pretenciosos. Pueden darse nombres de algunos novelistas actuales que se preocupan por hacer buena obra literaria: Gardea (ya citado como cuentista), Agustín Ramos, Rafael Gaona, Jaime del Palacio, entre otros pocos.

Poesía

Aquí la explosión demográfica es tanta como la mediocridad. Baste la *Asamblea de poetas jóvenes*, realizada por Gabriel Zaid, para probar ambas cosas. Sin embargo, puede hablarse de escritores que han tratado de realizar una obra poética perdu-

rible en los últimos años. Por ejemplo David Huerta, Vicente Quirarte, Guillermo Fernández, Sandro Cohen, Herman Esraín Bartolomé, José Luis Rivas, Héctor Carreto y otros. Creo que lo fundamental en poesía, como rasgo de la verdadera obra, es esa necesidad de alejamiento de una retórica gastada más cerca de la sociología que de la literatura. Pero aclaremos que en el amplio espectro poético actual ese rasgo se manifiesta en menor grado que esa característica de poco trabajo literario y harta sublimación —sí— de lo cotidiana-mente prescindible.

Crítica

Referente a la crítica resulta curioso que no haya libros en un país donde tantos críticos hay. (Que conste que digo tantos.) La explicación, sin embargo, es sencilla. No hay libros de crítica porque de nada serviría un libro de crítica inmediata, intrascen-

dente. Pronto dejaría de tener el mínimo valor y si acaso quedaría como testimonio de una época más bien retórica. En la crítica cotidiana —que se hace sobre todo en periódicos, revistas y suplementos, y en gran medida sobre la lectura de las solapas y cuartas de forros más que del libro en sí— no hay preocupación por señalar detalles significativos. En gran medida la denominada crítica en México no ha podido escapar del carrusel de los elogios y los "golpes". Todo ello con relación al amiguismo y a la ignorancia que, cuando no son signos de mal leer, son significaciones de un nulo sentido de profesionalismo. La herramienta más cercana al crítico en México sigue siendo en general la viscera en lugar de ser la inteligencia. De tal forma que se supone que descalificando a Borges "porque es de derecha" ya se ha dado un juicio válido sobre su obra, o que bien elogiando a Cardenal "porque es de izquierda" ya se ase-

guró un buen criterio para señalar el valor de su literatura. En este sentido no hay progreso y los “nuevos críticos” (sic) siguen los pasos de los viejos. Se continúa con el primitivismo inocente repleto de clisés y lugares comunes. Solamente de la crítica de unos dos años a la fecha podría hacerse una voluminosa antología insustancial y prescindible Pésele a quien le pese.

2

Ciertamente que en las últimas dos décadas el discurso literario en México privilegió lo ideológico. En gran medida para su mal. Porque, ciertamente, el 68 tuvo mucho que ver. Pero también llegó a ser —y es— un buen pretexto de la pereza literaria de quienes temen buscar. En este sentido se produjo en México un escritor que llega hasta nuestros días

temeroso de las sospechas que caerán sobre él por *despolitizado* (como si la política fuera valor estético en la obra literaria). Parapetado detrás de este sofisma algunos escritores que pudieron hacer excelente obra prefirieron realizar mala obra —eso sí, “política”. En el fondo ese privilegio dado a la formulación ideológica en literatura escondió sencillamente la carencia de imaginación.

En la presente década la cosa empieza a variar, así sea en mínimo grado. Desde luego es relativo, pues tómese en cuenta que los profesores de talleres literarios en México (dependencias del INBA) en su absoluta mayoría son quienes han privilegiado ese discurso mencionado, por carencia de audacia, que han venido transmitiendo hacia las nuevas generaciones obviamente con los extremos del infortunio. (Porque es obvio que existe, en el mundo, excelente literatura ideológica.)

Muchos son los escritores que en México han equivocado el camino, pues más aportaciones harían, quizá, en la sociología que en la literatura. Se obstinan en que el cuento, la novela, el ensayo, el poema, deben valorarse por sus elementos “políticos”. (Como si la *Constitución* se valorara más por sus argumentos literarios; o como si la física estuviera en función de la izquierda o la derecha del universo.)

En fin, muchas aberraciones hay todavía, y algunas búsquedas que se escapan a ese esquema que cada día se gasta. A riesgo de caer en la heterodoxia del darwinismo es bueno señalar que, como es obvio, en este panorama actual disperso conforme pase el tiempo irán quedando en literatura quienes antes que otra cosa buscan hacer literatura. Del mismo modo que quedarán en la política no los escritores sino los políticos. ¿Hay, acaso, en esto, vuelta de hoja?

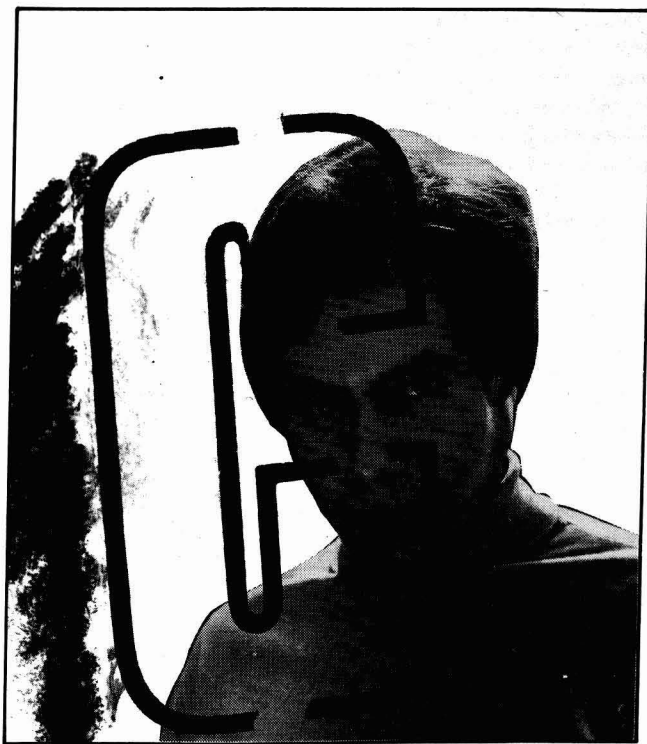
ADOLFO CASTAÑÓN*

—¿Conoces mi proyecto de estudiar a la “nueva generación” de escritores mexicanos? ¿Qué piensas de él?

—Sí, estoy enterado. Igual que al principio, me sigue sorprendiendo. El desierto crece en todos sentidos.

—¿Hay muchos investigadores interesados en la nueva generación?

—No sé, pero es curioso comprobar que, antes de crecer, los individuos de una camada ya son vestigios dignos de un especialista, de un investigador. En cualquier caso, el interés de uno o varios agentes del conocimiento almacenado y por almacenar hacia nuestras precocidades traduce una cierta curiosidad de los países “bien desarrollados” por lo que sucede en el plano de la creación con países “mal desarrollados” como el nuestro. El hecho de que haya habido una literatura de cierta calidad en el México de los últimos cien años hace suponer a quienes tienen cabeza hegeliana que las obras de las generaciones inmediatamente posteriores tendrán la misma calidad. Error. El florecimiento de la literatura mexicana en el último siglo —florecimiento que justificaría la expresión siglo de oro mexicano— es el producto de una acumulación y una continuidad cultural plenamente coloniales. El siglo XIX y la primera mitad del XX fueron en ese sentido, a pesar de las discontinuidades políticas y culturales, invernaderos donde se conservaron como en su ambiente natural tradiciones y costumbres, liturgias, formas de trato y de



relación, localismos y racismos que si bien habrían de mantener al país cautivo en un sueño anacrónico —esa hora nacional que ya dura más de un siglo— por otra parte posibilitarían atmósferas culturales propias, instituciones imaginarias definitivas de la identidad nacional. Sin embargo, a medida que el país programa —convengamos en darle ese nombre a la guerra económica que lo sacude y que crea ejércitos de empleados, desempleados y subempleados— el cuerpo, la infraestructura que sostiene ese sueño colectivo,

* Este texto fue escrito a partir de unas preguntas formuladas al autor por Clelia Spell, del Instituto de Estudios Mexicanos de la Universidad de Perpignan (Francia). Lo publicamos por adaptarse al propósito de nuestra encuesta.

entra en contradicción creciente con la institución imaginaria: ¿capitalismo vs. nacionalismo? No. El Estado-Nación es un momento y un lugar, un eslabón en la cadena del capital y hasta una manifestación de éste. Tanto en los productos del capitalismo como en los del Estado-Nación lo único permanente es la crisis, su otra vuelta terca; están sometidos a una obsolescencia planeada, son desechables. Pero también son tóxicos y similares al DDT, que está prohibido en el Imperio y permitido en las sucursales. Con el DDT del discurso nacionalista en su versión más plena, hemos matado en México todo lo que huele a pensamiento hasta quedar, incluso, un poco inmunizados: de hecho ya contamos con algunas especies lógicas monstruosas como el psico y el socio discurso sobre la identidad mexicológica nacional. Los investigadores que se ocupan de México están atraídos en su mayoría por el fenómeno de esas especies monstruosas o por la excepción más notable aun de inteligencias "normales" capaces de desarrollarse en un medio adverso, envenenado por el DDT de la complicidad nacionalista.

—¿Y si hicieras una tesis sobre la "nueva generación" literaria en México?

—Tendría que empezar por reconocerlos, asociar correctamente nombres y caras, identificar los estudios de cada nombre, saber quiénes hacen mejor qué cosa. Y habría que apostar. No sólo anunciar preferencias. Elegiría algunos polos, ciertas voces cardinales: Norte: Jaime Reyes; Sur: Coral Bracho; Oriente: Ricardo Yáñez y José Luis Rivas; Occidente: José Joaquín Blanco y Jorge Aguilar Mora; Cenit: Jorge Cuesta; Nadir: Alfonso Reyes; el día para la literatura, la noche para la historia, alborada y penumbra para la crítica. No interesaría tanto destripar identidades incipientes como captarlas en la madre de su jugo.

—¿Cuáles temas desarrollarías?

—Sólo uno pero de varias formas, la lucha de ellos contra la muerte —socializada, sindicalizada y alfabetizada: el nacimiento activo del relámpago totalizador, la inteligencia de la armonía, las batallas ganadas o perdidas en la lucha contra la embriaguez socializada. En el caso de los seguidores, secuaces y demás sucesivos y discretos habría que limitarse a comparar la muerte que llevan sembrada en la cabeza con la que siembran a su alrededor. El hambre que tienen y el hambre que provocan.

—¿Qué géneros elegirías?

—La manera de respirar no importa, aunque salta a la vista que no se puede respirar muy bien a través de un pólipo ni si se tiene continuamente la boca abierta. De todos modos no hay mucho de dónde escoger. Hay que tener en cuenta que ésta es una de las primeras generaciones totalmente formadas a la tenue luz del televisor. Lo que se llamaba 'saber general' se extingue rápidamente y hoy, en lugar de tradiciones, tenemos publicidad en la cabeza, de la mística sólo nos queda la política, una pequeña política a pesar de nuestras grandes ciudades. Todo esto apunta a un proceso de uniformación y estandarización creciente de las cabezas que no pasa de ninguna manera desapercibido para quienes lo sufren. Todos llevamos plantada a la policía en la cabeza. Algunos quizá puedan echarla de ahí, otros tendrán que aceptar su adicción al mando pero sobre todo a la servidumbre y

a la podredumbre voluntarias. Son muy pocos los que no están rotos y que no necesitan asociarse para luchar mejor por su propia esclavitud.

—¿Te interesaría profundizar en algunos escritores o estudiar el ambiente literario en que se desarrolla la generación?

—El afuera de ayer constituye las interioridades de hoy; las verdaderas profundidades singulares de hoy se impondrán como foro exterior mañana. Así ha sucedido siempre. Primero se es un efecto; luego, una causa. Lo difícil: ser acto puro.

—Hoy día se hacen muchas antologías. ¿Se trata de una moda? ¿Te parece útil que las generaciones jóvenes se den a conocer a través de antologías?

—Una moda es una necesidad disfrazada, endulzada. Se hacen antologías: porque así como ya no es posible que todo mundo tenga casa propia y hay que irse a vivir a un departamento, tampoco hay ni recursos ni tiempo para que cada vocación literaria germinada tenga su libro, su espacio. Luego, están las deficiencias de los productores en lo individual y lo colectivo. A veces resulta que de todos esos escritores incipientes apenas si se hace uno. Se sustituye la calidad por la cantidad. De otra parte en México, y supongo que en otros países de América Latina, (sí, con *d*) existe una curiosa y hasta mórbida anacronía de la expresión poética. Jóvenes autores nacionales mal preparados para la creación con mayúscula pero aptos para despachar al detalle en los grandes almacenes del saber y para desenvolverse en lo que se llama la industria pesada de la cultura han dado en identificar la inmortalidad con la reproducción, la creación y el "escribir bien" con la reproducción e imitación de un momento —el pasado inmediato— de la historia literaria. Vivimos una suerte de neopasotismo, de modo que si se quiere leer a los novísimos y no a los bobísimos hay que volver los ojos —Zaid señala— a Tablada, Owen o algún otro poeta cuyo tiempo no sea el de la hora literaria nacional. Gracias a las antologías se conocen mejor entre sí los miembros de una generación, de una clase, Generación, sí, pero no de poetas; clase de escritores, si se quiere, pero sólo en la medida en que la escritura en sus diversas modalidades le es imprescindible a una clase dominante. La asamblea de poetas reunida por Zaid es una prueba contundente. Tanto que no es una excentricidad ver en este libro el segundo tomo documental de *El progreso improductivo*.

—¿Las antologías no limitan el conocimiento con la muestra de unos cuantos textos?

—No, de ninguna manera. Cuando los textos son en sí mismos inagotables es porque abarcan en su interior otros muchos textos. Por otra parte, si los textos no están verdaderamente escritos podemos multiplicarlos y hacerlos proliferar pero no habrá dios capaz de hacernos ver hombre íntegro donde sólo hay *dissecta membra*. Sin embargo la pregunta no deja de ser capciosa porque es absurdo querer reconstruir el mundo histórico concreto a partir de las contracorrientes escritas para sobrevivir a él.

—¿No te parece un poco una consagración elegir a un poeta e incluirlo en una antología?

—Tal vez, hoy día hasta la canonizaciones se hacen en paquete. Pero a una pregunta otra — ¿cómo es posible que alguien antologado se crea elegido cuando él mismo sabe: es un espectador y constituye una prueba del derrumbe de los criterios de excelencia? En todo caso, se puede consolar pensando que es un engendro que pudo salir a la luz gracias al espíritu revulsivo de los tiempos.

—¿Proyectas hacer una antología de jóvenes escritores? ¿A quién incluiría? ¿Cómo la harías?

—Nunca he pensado en tal selección. Pero cierta tendencia a la serialización como forma de pensamiento continuamente me lleva a aventurar selecciones hipotéticas. No me interesan las selecciones escalafonarias y ya he dicho aproximadamente a quién incluiría en el campo de la creación poética.

—¿Qué será mejor: antologar a muertos o a vivos?

—Nada: ni a los que han sido enterrados por la fama ni a los que viven de ella. El criterio de la muerte biológica es arbitrario. La muerte sólo constituye una advertencia para el lector: debe releer en lugar de esperar a que el escritor se rectifique.

—¿Qué entiendes por generación?

—Cuando realmente la hay, se puede decir que una generación es el nombre completo de una época, la suma de egos públicos que resume en sí la red privada. Podríamos decir que una generación, si lo es de veras, constituye una persona cultural; que cada uno de los individuos que forman parte de ella es un estado de esa gran persona cultural. Desde tal ángulo, cada gran periodista es una pasión o un apetito y cada gran escritor un afecto o una inteligencia.

—¿Leiste *El tema de nuestro tiempo*?

—¿Hace mucho, poco y mal. Es una lectura dolorosa, sobre todo cuando se piensa en que los libros escritos en España hace cincuenta años o más siguen teniendo vigencia en los países de Ladino América. *España invertebrada*, por ejemplo. A quienes hemos crecido en la cuna petrolera de la vanidad nacionalista, la pregunta por el ser y no ser español no podía menos que sonarnos sospechosa. Esa pregunta, sin embargo (¿dónde estamos, quiénes somos?) concluía el viaje y empezaba el camino. Nosotros en América seguimos viviendo antes de la pregunta. El mal viaje no ha terminado y andamos el camino a regañadientes. ¿Cómo andará la cosa que a pesar de la profusión de autores hispanistas ni en América, ni en España hay un cánón tipográfico original! Por más que haga bum el boom, las letras españolas en el mezquino plano físico y técnico — no lo son ni plena ni cabalmente. En España ya se están dando cuenta de lo que significa repetir en español lo que se dice y escribe en otros idiomas. Se habla de la vocación —incluso del origen— provinciana de España, siempre ancilar de Roma. ¿Qué nos queda a los americanos sino ser el etcétera del etcétera, el continente negro del África peninsular? Y de negros es nuestro banquete literario. Véase si no la tesis del profesor norteamericano que escribe sobre el ladino indigenista aplicándole teorías literarias “científicas” provenientes de los Balkanes pero previamente traducidas al francés y luego al argentino. Como ensalada

no está mal, como olla podrida tampoco, aunque calándose el hábito de la manga ancha habría que ensancharla aún más sin olvidar que desde un punto de vista americano Asia es nuestro occidente.

—¿Y la crítica?

—No se puede ser juez y parte, pero donde nadie quiere reconocerse como parte cualquiera que se decida a juzgar tiene que aparecer ante los otros vestidos de toda la justicia a que ha renunciado quien ha renunciado a reconocerse como parte. Como Julian Gracq, Michel Tournier o Picasso saben, el creador no tiene amigos, sólo amantes hermanos equívocos con quienes sostiene relaciones de amor y muerte. “Amada en el amado transformada”, la crítica genuina es invisible y una con la obra; sólo se le advierte cuando arranca a la obra de los brazos de otra crítica —y ya hay cambio de paradigma. El pequeño quita-y-pon crítico de las publicaciones subsidiadas y periódicas suele ser si decoroso insípido, hilarante si desvergonzado. En lo personal, leo con fruición las opiniones con las que me juzgo en desacuerdo. Pero también están los profesores que practican la crítica y que se presentan ante la obra con aires de solemnidad científica para experimentar algún género de información sobre el *zoocius*. Lo que sucede entonces es que la literatura se convierte en un carnavalesco campo de batalla donde los políticos disfrazados de científicos hacen, como se diría en francés, y mala política y mala ciencia. Pero todo esto es optimismo.

Se dice —y se dice bien— que no hay crítica. El enunciado, sin embargo, debería ser más abarcador y comprensivo para ser eficiente. Lo que realmente sucede es que no existe literatura entre nosotros. Me refiero al interés e interrelación de escritores y lectores. Abundan entre nosotros los habladores impresos y editados; a falta de lecturas, abundan los comentarios de oídas. Y como nuestra cultura es una cultura de profesores, las creaciones y los creadores son sólo el pretexto de los comentaristas, el maquillaje del aparato reproductor; la marea editorial resulta tanto más inquietante cuanto que en ella comienza a predominar un tipo de libro en contra de otro. Porque, más allá de las apariencias y de los formatos, periódicos o esporádicos, sólo hay dos libros, dos clases de libros: hay pornografía y hay teología, textos para todos y textos para unos cuantos. Lo inquietante, insisto, es que los textos clave que antes formaban minorías, los cánones, se han ido alejando de los textos de catequización y formación masiva hasta disociarse completamente de ellos. Estamos inmersos en una civilización, digamos en una mecanósfera; sin embargo, los valores que nos orientan dentro de ella no dejan de ser arcaicos y hasta reaccionarios, reactivos. Algo muy nuevo surge ante nuestros ojos; sin embargo somos incapaces de apreciarlo porque queremos volver la vista hacia atrás, o, mejor podría decirse que el futuro se ha cerrado, que el futuro se ha muerto para un mundo dividido en naciones en vista de una administración más eficiente de la guerra. ¿Será casualidad que coincidan Gilberto Owen, G. Deleuze y Henry Miller: “Creo en California. También del Extremo Oriente, puede llegarnos la revelación alguna vez”? Que vengan los gringos a verse en el espejo humeante de *El laberinto de la soledad* y que se cuiden, que no vayan a creer que ser contemporáneos de todos los hombres quiere decir *contemporizar* con todos los hombres. Porque sólo se puede ser contemporáneo de todos cuando todo tiempo se suspende y vemos a Job llorar lágrimas de Eros.

FRANCISCO CERVANTES

Hay una franca y deliberada intención de ser testimonial, principalmente en lo que se refiere al lenguaje hablado, en los asuntos cotidianos —relaciones humanas: amistad, amor, trabajo—. Pero también en lo que se refiere a cuestiones sociales —la injusticia, la distribución de la riqueza, el poder y sus denominadores, así como su definitiva inhumanidad—, parecería que la tan anunciada “Muerte de la Historia” preocupara a los jóvenes poetas y estos quisieran que su obra llenara el hueco que su cadáver ya no ocupa y que, como es natural, el periodismo de todos los órdenes —sean cuales sean— no puede cubrir. Lamentablemente, muchos han convertido sus versos —no sé si se pueden seguir llamando así esas líneas estrechadas arbitrariamente— en “grabadoras de papel” y registran giros que, de otra manera, serían saludablemente olvidados. En una reseña primaria de la poesía del brasileño Paulo Leminski —de una obra a mi parecer admirable, entre lo más significativo de poetas que como Sebastião Uchoa Leite y Francisco Alvim resultan clave en ese país de lengua portuguesa— que publiqué recientemente, lamentaba que eso que debería ser una fluida corriente del coloquio natural, estuviera siendo convertido en “aparejo antropológico casi ininteligible”. Por otra parte, hay una corriente “cult” que mide sus versos en número de sílabas, utilizando los dedos, sin considerar que el ritmo oído es tan o más importante. Borges ya ha dicho con esa lucidez que debería sernos ejemplar, que siguiendo el modelo conversacional, muchas pláticas callejeras son mejor literatura que la publicada en la actualidad.

Nos encontramos en un momento de crisis también en la poesía, lo que significa que, sin proponérselo, seguimos el curso natural de toda existencia; que no vamos a desaparecer tan fácilmente como creadores de poesía y menos aún como seres humanos, si no es que las potencias deciden otra cosa.

Las ideologías influyen en la creación poética porque son actitudes que tienen los seres humanos y, no importa qué tan obvio se sea, habrá que recordar que antes que poetas somos seres humanos. Lo que resulta desolador es que durante las últimas dos décadas los poetas hayan tenido —en su mayoría— la ingenuidad de querer imponer una visión de ellos mismos en función de historia, así sea de la microhistoria. El tiempo y la distancia dirán de su eficacia poética o su penetra-



ción lírica algo que ellos y nosotros probablemente no alcancemos a imaginarnos o esperar.

Condenar o alabar, tareas que han llevado muchos adelante, ayudarán o dificultarán la lectura de estos poemas, tanto en el contexto político o social, y si bien serán el trasfondo de toda obra lírica, es muy posible que digan poco de la aceptación o rechazo futuros de la obra de nadie. Habría que ser Enoch Soames —el personaje de Max Beerbhom— para saberlo.

Personalmente pienso que lo individual no está reñido con la conciencia social y que la decisión sobre lo significativo de obras y épocas no queda en las manos de los cradores de lírica, narrativa o ensayo. Uno puede hablar del presente, tocar temas actuales y estar siendo intemporal o intentar ser intemporal y desarrollar un testimonio de actualidad, válido para algún futuro. En una posición sí creo: la necesidad de oficio, del conocimiento del instrumento que nos sirve para crear y su mejor y más económico manejo, antes de aceptar o rechazar nada.

Estas dos últimas décadas son cruciales en mayor grado que ninguna de las anteriores, pero es evidente que aquello que quedará de ellas deberá intentar asumirse. Escribir sólo se puede con pasión, pero ésta queda muy lejos de las fabulosas recompensas en reconocimiento o dinero que los leviatanes que se disputan la hegemonía mundial nos ofrecen, bajo el nombre y las nominaciones que se nos ofrezcan.

EMILIANO GONZÁLEZ

I

Mi literatura nunca ha estado ni estará al servicio de ningún partido político ni condicionada por una situación cultural X. La literatura no es información ni es nada social: la literatura es Magia, es Erotismo. Resulta muy obvia, sin embargo, la influencia de la ideología de Marx (la vida considerada desde un punto de vista económico) en todos lados, in-

cluso en los conceptos mismos de la pregunta formulada: “producción literaria” es un concepto más económico y social que literario. La literatura es creación, no producción. Se producen zapatos, incluso armas, pero no obras de arte.

En nuestros días, la ideología de Marx la toman muchos jóvenes materialistas, prácticos, activos, para quienes lo social, es ser apreciado por sus “cuates”, el ser “recompensado con prestigio”, el ser “bien visto”, es importantísimo. A mí, el prestigio social nunca me ha importado. En mis relaciones busco siempre un vínculo profundo. Soy respetuoso pero no soy

snob, es decir, no adopto los gestos y la ideología de un grupo X para ser aceptado. Quienes hacen eso matan su originalidad a cambio de... *nada*. Ciertamente alguna vez hubo en el marxista idealismo, nobleza, cultura, pero sobreviven esas esencias humanas, no realidades que las encarnen. Revueltas, por ejemplo, tendrá lectores gracias a las esencias de Belleza y Verdad que alcanza con su prosa, y como persona, se recuerda su honestidad, no tanto la ideología como la nobleza que la recorre. Frida Kahlo estaba probablemente loca —en el mal sentido— cuando hizo un retrato de Mao a base de millares de lente-

jueles —kitsch realista-socialista—* pero el suyo es un arte personalísimo, en el sentido más surrealista del término, y se recuerdan la fantasía y la honestidad de su persona. En fin, no cuestiono valores artísticos y humanos en gente con idealismo, sino la realidad de las aplicaciones concretas de ese idealismo en el mundo. ¡Confundir el arte con la realidad cuando el arte es Belleza y ésta —como decía Ruskin— siempre es Verdad!

Lo marxista de hoy (con muy pocas excepciones) es también burgués, católico, antisexual, macho, utilitario, falso y lacrimoso. Cae en el fascismo: es un modo de condicionamiento, de represión. Al simpatizar con lo crudo y lo primitivo, retrocede hacia el salvajismo. Al creer en el realismo mágico, establece el falseo de lo cotidiano como maravilloso, hace coincidir al deseo con la realidad de la manera más conformista, más tramposa, intentando volver fantástica cualquier estupidez, nada mágica, del mundo establecido de los robots sin originalidad.

La influencia de Nietzsche es otra que ha resultado fatal. Nietzsche goza de un prestigio horrendo, y atrae mucho a los despistados que no son muy cultos y que quieren rebelarse. Lo anti-intelectual es el pivote que los mueve. Paz, García Ponce y otros toman en serio a Nietzsche, le dedican ensayos, lo coronan con laureles. ¿Quién estaba detrás de la ideología de muchos asesinos? Nietzsche. Quienes piensan que la guerra “es parte de hombre”, que el mundo “es un campo de batalla” admiran a Nietzsche como a un gran cabrón, machísimo, etc. Los que desean la acción por la acción, el eterno retorno (conformismo cósmico), héroes, fuerza bruta, mártires, asesinos, machos... Yo, no. Al leer que según Nietzsche la cultura occidental no existe (fuera de los presocráticos y de él), estos jóvenes despistados se vuelven cerrados como un oriental ortodoxo o agresivos como un mercenario pedestre. ¿A quién le importan Pound, Céline, Burroughs y Bataille

habiendo tantas cosas cachondas en el mundo, tantas ocasiones de sabrosa eyaculación? Y a propósito, es necesaria una literatura erótica que no sea misógina. Lo misógino (con el pretexto de que Sade es *groovy*) se ha destapado en los setenta, olvidando los ideales juveniles *livianos* (pero surrealistas) de la década anterior. Pero Sade no es *groovy* ni causa ningún placer leer estas novelas de sufrimiento. Se han olvidado de lo Mágico y de lo Erótico. Ciertamente, lo sádico existe pero la realidad no es lo mismo que la Verdad: la realidad a veces no es digna. El sadismo es una enfermedad que consiste en universalizar, en agigantar una tendencia agresiva natural y particular del ser humano, que mientras no enferma es creativa. Esa tendencia agresiva natural es Amor; el sadismo es guerra. Paz fue el primero, después de los modernistas (que veían en Sade anticlericalismo y humor negro) en hablar del “pensamiento” del “libertino” en México. Elizondo le hizo coro. Paz, emulando a Breton (un genio que a veces se equivocaba) y Elizondo emulando a Bataille (un escritor de tercera fila, de moral idiota y pésimas intenciones), han hecho lo posible por revivir el cadáver del “divino” marqués (o conde, me da lo mismo). Se olvida, así, que a diferencia de Lautréamont (quien, por otro lado, no es totalmente inocente) Sade produce engendros monstruosos que *no son oníricos* sino bien realistas. Una cosa es el horror creativo que libera y otra la

destrucción por la destrucción que encierra y mata.

Marx, Nietzsche, Sade, principales influencias que noto en los textos literarios, sobre todo de los 70 (y no en los 60, no en los 50), insisto que esos tres individuos son influencias condicionadoras, falsos maestros, falsas salidas, falsas liberaciones. De los tres mencionados, el que mejores intenciones tenía era Marx, pero estaba limitado por su concepción económica del mundo y sus buenas intenciones se quedaron en eso. ¿Qué mundo es éste en que los supuestos partidarios de Marx utilizan como campo de batalla a países “no desarrollados” para luchar contra *los otros imperialistas y represores*, para quienes habría que escribir una diatriba al menos tan larga como ésta?

Sí, fuera de mi literatura y de la literatura de unos cuantos artistas, no condicionados, la situación de la cultura en general ha sido, hasta hace poco, la misma. Sin embargo, últimamente, muy recientemente, ha mejorado en favor de la Magia, del Orgasmo. ¿Por qué? Ah: eso es un misterio, un sabroso misterio a resolver.

II

Ha habido hasta ahora en la ficción de México dos tendencias generales, dos vertientes bien definidas: la de los marineros y la de los asesinos. Un libro que lograba conciliar ambas tendencias del *Establishment*, “El ma-



* Al releer estos reproches recibí a través de Janis Ian (aquella cantante de los sesenta, genial como sus amigos los Beatles), un mensaje de Frida Kahlo referente a los vidrios que forman una ventana. Entiendo que Frida, a través de la esperanza, viajaba astralmente. De acuerdo, ya que entonces todavía era válida esa ventana y factible el anhelo de Frida.

rinero asesino", felizmente, nunca se publicó. Su autor, "cerca de la vida", amigo de "los boxeadores, del trago, de los futbolistas y del desmadre recto", atacaba a "las viejas que escriben" y a "los que no son cuates de la velocidad". La única influencia que se "transparenta" durante la absorción —seguida de vómito— de este libro es la de (sí, adivinaron, cómo le hicieron:) Nietzsche. Sin embargo, como ya he dicho, las cosas han mejorado últimamente, se siente un cambio. Todo esto dicho sobre los demás, pues mi literatura se ha mantenido, se mantiene y se mantendrá al margen de condicionamientos, fiel a la Belleza, a la Magia y al Orgasmo. Sí: mi literatura y la de otros artistas honestos. Nosotros celebramos ritos eróticos y sicodélicos donde ustedes quieran imaginarse, fieles a una intemporalidad, fuera del tiempo y del espacio que la sociedad impone, cerca de esa explosión de placer, nuestro propio tiempo, no-condicionado, juntos aunque estemos separados, desnudos entre conejos y globos, más allá de la era de Acuario, en viaje interior hacia la Última de las Thules, como en la época del Renacimiento, del Modernismo, del verdadero Surrealismo, de los auténticos Sesenta.

Los saludo desde mi tienda sicodélica de la Calle de Alanna, marzo de 1896, y les digo: aunque ustedes no lo crean, Alicia a veces trae noticias insólitas del Paraíso.

HERNÁN LARA ZAVALA

I

Encuentro que en la amplia gama de temas y recursos que se cultiva en México existen dos tendencias muy marcadas que han polarizado el panorama de la narrativa actual. Por un lado están los narradores cuyo afán es contar una historia. El tono y el lenguaje pueden variar de acuerdo con la temática e ir de lo simple a lo complejo pero cuidando siempre la coherencia y consistencia del relato. Las obras de este tipo de escritores se sustentan, por lo general, en la anécdota, en la caracterización, en el ambiente y en la originalidad de la trama. Por lo mismo su mérito y efectividad estarán en función de la creación de personajes y situaciones, del ingenio, de la veracidad, del lenguaje, etc.

Por otra parte, se encuentran aquellos escritores que han dejado de interesarse en una historia y cuyo centro de atención es lo experimental, ya sea en el campo del lenguaje, ya en lucubraciones de otro tipo, y que reducen tanto la anécdota como la caracterización a su expresión mínima. Si bien lo anecdótico no queda totalmente abolido se limita a sentar bases para eso otro que raramente es una historia. Elaborar un juicio sobre este tipo de obras resulta más complejo; la calidad literaria es más difícil de asir. No sé si a causa de nuestra inclinación por lo barroco, por el anhelo de tratar a la palabra como algo más que un componente en un sistema de referencia en base a signos, o por simple moda literaria, en la narrativa de hoy existe una propensión cada vez mayor a escribir sin tema.

Entiendo que estas dos tendencias forman parte de dos modalidades del espíritu, de dos maneras de aprehender la realidad, de dos tipos de temperamento literario. Hallarse dentro de uno u otro grupo no debe implicar otra jerarquía que la del talento. Sin embargo, a través de esta división, percibo con frecuencia que existe temor a escribir sin florituras —acaso para no parecer simplón o poco lite-

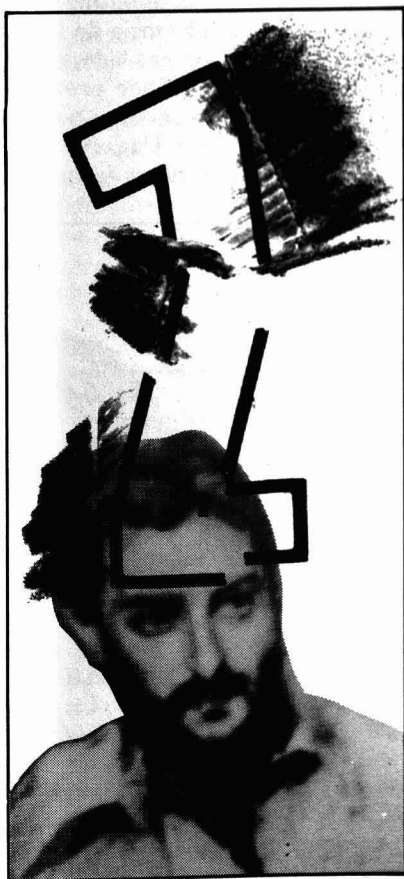
rario—, a contar historias, a correr riesgos.

II

La producción narrativa de las dos últimas décadas refleja los cambios acelerados ocurridos no sólo en el seno de nuestro país sino en un mundo que empujé a sorpresiva y vertiginosamente. Si bien es cierto que en México lo ideológico desempeña inevitablemente un papel decisivo en la literatura, la década de los sesenta y setenta no se distinguió, a mi parecer, de manera particular salvo en el caso de algunos autores aislados.

A principios de los años sesenta la llamada literatura de la onda inició una ruptura a nivel semántico y temático frente a lo que por entonces se concebía como lo estrictamente "literario". La onda ofrecía así grandes posibilidades. Sus autores, que se iniciaron sumamente jóvenes, usaron como personajes a los adolescentes de la clase media mexicana con una actitud fresca y desenfrenada sin precedente. Sus primeras obras prometían una transformación tanto de los personajes como de los autores en la medida que fueran adquiriendo experiencia, que fueran creciendo. En mi opinión se planteaban dos opciones en su desarrollo: o bien una radicalización de tipo político o bien la explotación del recurso humorístico que se daba a chispazos en sus novelas. Las propias circunstancias les brindaron una buena oportunidad con el 68: la desinhibición sexual, el rock, los hippies y las drogas. Pero tal parece que dichas experiencias estuvieron demasiado cercanas a su vivir como para que sacaran de ellas provecho inmediato. Tal vez quien mejor utilizó el momento fue José Revueltas, que lo integró congruentemente a su obra.

Sin embargo, a finales de los setenta y principios de los ochenta se han producido obras interesantes que continúan y enriquecen los hallazgos de los predecesores y de los propios escritores onerosos. Imagino que la parte ideológica seguirá vigente a lo largo de los ochenta aun cuando las instancias sean ahora de carácter diferente. Prueba de ello son las producciones de los últimos años, que intentan reivindicar a los grupos minoritarios (homosexuales, chicanos, exiliados) así como a las mujeres y al



medio ambiente.

Pero fue también durante las décadas de los sesenta y setenta que se gestaron en México temas que no habían sido tratados previamente y que ahora han adquirido enorme popularidad. En el curso de las dos décadas pasadas surgen en México los primeros intentos serios de explorar la vida de los instintos y los impulsos del amor físico. Sólo unos pocos, muy pocos, han logrado transmitir en sus obras el completo misterio de lo erótico. Lamentablemente, el tema se ha convertido en una de las grandes lacras pues tal parece que todo el que escribe posee la sospecha de que no hay tema más literario ni incidente más atractivo que el de las propias

aventuras amorosas. Esto ha hecho que el sexo en sí mismo se haya convertido, como tema, en un verdadero tedio.

Entre los sesenta y los setenta surgen también las novelas de artistas (escritores, músicos, pintores) cuyo tema central es el arte mismo. Cada vez son más las novelas de escritores que escriben sobre escritores, etc.

Soy optimista en cuanto al destino de nuestras letras. Cada generación debe imponerse la obligación de ser mejor que la anterior, de aprovechar sus experiencias. En este sentido creo que no sólo en el aspecto ideológico sino en los demás hallazgos de las décadas previas debe haber continuidad, superación.

MANUEL ULACIA

Creo que en el momento actual la visión unilateral de lo "ideológico", entendiéndolo como "política" está en plena crisis. El término "ideología" ha tenido distintas acepciones a lo largo de su breve historia. En su *Vocabulaire Technique et Critique*, André Lalande nos dice que el primero en definirlo fue Destut de Tracy en 1796, como la "memoria sobre la facultad de pensar", y posteriormente el mismo autor en 1801 dice ser "el estudio de las ideas (en el sentido de hecho de la consciencia), de sus caracteres, de sus leyes, de su relación con los signos que la representan y

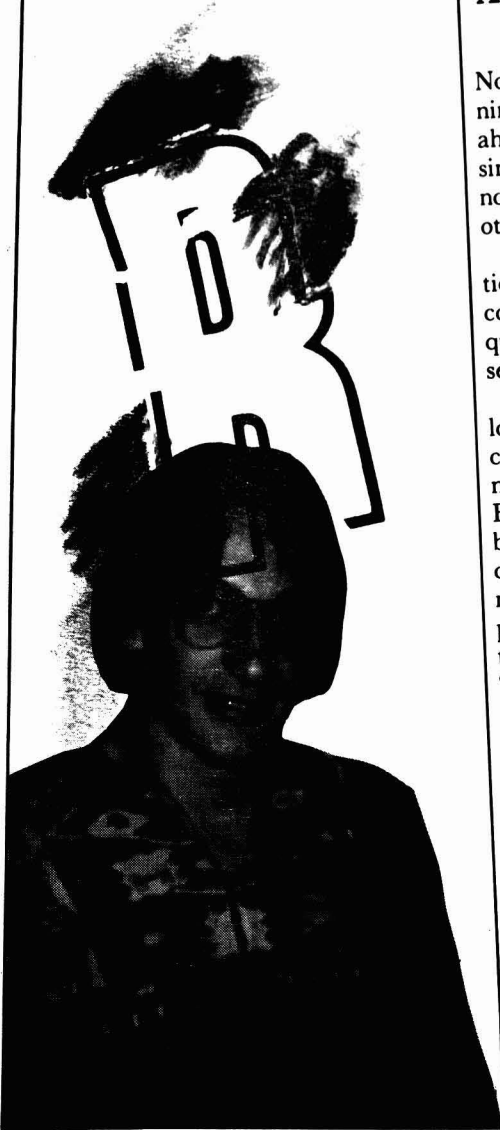
ALBERTO RUY-SÁNCHEZ

No tengo a la mano las piezas del rompecabezas que me permitiría definir, de golpe y con cierta certeza, a la narrativa que se escribe en México ahora. La literatura que he leído en estos últimos años no me da certezas sino, más bien, la sensación de un clima variable: el de las palabras que nos rodean como atmósfera agradable o agresiva, algunas veces de piel y otras de piedra.

En ese aire de palabras, lo que con más agresividad se ofrece a mis sentidos no es el panorama completo de lo que existe, sino la escala de valores con la que se juzga a la literatura que ya hay aquí, y en cierta medida, a la que viene. De diferentes maneras, lo que se escribe en México se nos presenta ya filtrado por ideas fijas de lo que más vale y de lo que menos.

En el clima narrativo de México, ahora, siento que se da el máximo valor al relato realista, de preferencia con implicaciones sociológicas, políticas, o por lo menos costumbristas. Tengo la sensación de que otro tipo de narrativa tiende a ser desvalorizada y menos aceptada automáticamente. En la bolsa de valores de la literatura mexicana están demasiado altos los bonos de la narrativa cercana al periodismo, y muy bajos los de la narración emparentada con la poesía. Para hacer esta atmósfera un poco más respirable es necesario que se revalorice a "la prosa de intensidades"; una prosa que no reprima sus cualidades poéticas inherentes a la creación literaria; la prosa que el poeta y novelista Pier Paolo Pasolini definía como "la otra poesía" al escribir: "la prosa es la poesía que la poesía no es".

Que estos valores puedan hacer sentir su imperio en el aire mexicano no quiere decir, por una parte, que no haya mil otros tipos de prosa que se escriban aquí y ahora (aunque se publiquen con un poco más de dificultades). Tampoco quiere decir que algunas de estas narraciones tan valorizadas por su dimensión sociológica no puedan tener además una fuerza poética netamente literaria. Estos valores no son tan sólo de aquí y de ahora, aunque sea cierto que adquieren en México las cualidades nacionalistas y hasta chauvinistas que el momento pareciera ameritar. Vivimos todavía una resaca de los afanes ideológicos de los sesenta, pero sería una triste ilusión pensar que estamos mejor en los ochenta. Los mismos mitos surgen y resurgen de mil maneras, y las "religiones laicas" de la política siempre echarán su sombra sobre la literatura. Por fortuna, la creación literaria está hecha de claroscuros, de matices y sutilezas: puede ser sombra dentro de una sombra y, a la vez, luminosidad secreta de las tinieblas.



sobre todo de su origen." En su *Histoire de la peinture en Italie*, Stendhal la utiliza —añade Lalande—, en el sentido lógico: "Un tratado de Ideología es una insolencia: ¿Piensa usted entonces que no razono yo bien?". Y Marx llamaba "ideología" por oposición a los hechos económicos a "todo lo que es representación o creencia, sistemas filosóficos o religiosos."

Ahora bien, la mejor literatura que se escribió en los años sesenta y setenta no estuvo marcada por el dominio de lo "político-ideológico", aunque en ella haya habido —como es natural—, ideas, sistemas filosóficos, religiosos, y muchas otras cosas como música y sobre todo lenguaje. Pienso en los cuentos de Borges, en *Paradiso* de Lezama, en *Blanco de Paz* por no hablar de las literaturas de otras lenguas... Muchas veces la ideología de una obra dada no corresponde a la que su autor declara. Pienso en *Cien años de soledad* —novela que en la adolescencia me gustó mucho. En ella, como ya se dijo, el tiempo es circular, las situaciones se repiten hasta llegar al origen. Sin embar-



go la ideología que García Márquez declara es lineal: promete paraísos. Los sistemas ideológicos mueren, las obras permanecen. Lo mismo se podría decir de la obra de Pound y de algunos de los libros de Neruda. Estas obras subsistirán a pesar de los errores (horrores) ideológicos de sus autores.

La postura del escritor en los pró-

ximos años, según mi punto de vista, debería ser la *post-utopía* (término dado por Haroldo de Campos en una conversación en un restaurant de São Paulo). Cada una de las utopías de nuestro siglo han ido cayendo como la manzana de Newton por la gravedad de los dogmas.

En cuanto a la novela que yo desearía que se escribiese en esta década o en la próxima, sería una que parodiase todos los géneros novelísticos actuales, de la misma manera que Cervantes lo hizo en *El Quijote* al parodiar las novelas de caballería, las pastoriles, las sentimentales... Hay material para esto: en muchas de las novelas de los últimos años —algunas excelentes— hay pastores, insulas balatarias, señores feudales y caballeros andantes...

En cuanto a la poesía, veo en México un gran número de poetas jóvenes. Entre tantos, algunas de sus obras en un futuro serán de gran importancia. En la labor creativa del poeta debe incidir una postura crítica de las lecturas que haga de la tradición o tradiciones.

VERÓNICA VOLKOW

Es muy difícil hablar de los cambios en las tendencias generales de la producción literaria de la década de los ochenta, en parte por la proximidad y en parte por la gran variedad de escritores activos en este momento. Todo intento de generalización corre el riesgo de ser parcial y convertirse en metonimia de la totalidad. México es un país culturalmente plural y será con una mayor perspectiva histórica que podrán deslindarse cambios y tendencias con mayor justeza y justicia.

Si ha habido un cambio en el énfasis de lo ideológico, que yo llamaría más bien en el interés en los temas ligados con una realidad concreta, social, política e histórica, éste es más obvio en la literatura de la década de los sesenta con respecto a la de los setenta. Claro que tampoco se pueden hacer generalizaciones. Es evidente, sin embargo, que la represión del movimiento del 68 y el consecuente desencanto político repercutió en la literatura de la década de los setenta, que está mucho menos enfocada a la realidad concreta. El hecho de que la nueva generación sea una generación eminentemente de poetas es representativo en este sentido. La poesía siempre puede permitirse un espacio mucho más hermético que la narrativa —la poesía acciona dentro de la intimidad. Es como si la intimidad ya fuera el único espacio que hubiera quedado libre después de la represión del movimiento del 68. Desde el punto de vista político esto es terrible, pero la poesía tiene por fortuna la capacidad de inventarse maravillosas vegetaciones hasta en los espacios más sofocados. Puede cambiar la realidad por esta vegetación generada por ella misma. Lo que los poetas no debieran perder de vista sin embargo, es la realidad, porque si no el arte se convierte en un callejón sin salida. Creo que este va a ser el gran reto de los escritores e intelectuales de mi generación: recuperar el mundo de lo concreto.



EFRAÍN BARTOLOMÉ

La piedra frente al mar

Para Heberto Padilla

*Dichoso el árbol que es apenas sensitivo
y más la piedra dura porque esa ya no siente.*

Rubén Darío.

- 1 Voraz encono en que relumbra el mar
Día como un cuchillo luminoso
Luz sin tiempo
El palpitante músculo tendido bajo el metal del sol
La enorme piedra frente al desierto
como un ojo de sombra.
- 2 De la tierra que toca la sombra con sus alas la podredumbre nace
Fuego sobre los hombros de la piedra
En sus ojos vacíos un infierno de sal
- 3 La arena mira el lento transcurrir de las aguas del mar hacia la piedra
En la montaña atrás crecen los árboles
El pájaro es más canto y menos vida
Arriba hay otro mar:
espejo fijo:
en su pupila estalla la locura.
- 4 El sol a punto de caer y ahogarse
El mar delira piedras
Se rompe en llamas el desierto líquido:
la ciega piedra
en calma.
- 5 El sol ahogado ya
En el instante previo al total sueño
lo sé todo:
¿cómo podría durar más que la piedra?
De mí no quedará sino esta humana voz:
palpable luz
que el tiempo no derrite.

LUIS IGNACIO HELGUERA

Filosofía en México: un panorama general

Al cumplir con esta amable encomienda de la *Revista de la Universidad* me apresuro, en primer término, a advertir que no es mi propósito el de pulimentar y dar lustre a un espejo que reproduzca el estado cabal, pormenorizado y objetivo del trabajo filosófico que se desarrolla actualmente en México; únicamente presento aquí una escuálida radiografía, ecléctica y subjetiva (y me limito a esbozar pautas, a indicar, a "hacer señales", como la divinidad heracliteana pero, casi sobra del todo decirlo, sin pizca de la visión, la sabiduría y los dones de ella).

Es vieja y manida la queja de que no existe en México una verdadera tradición filosófica que suministre los soportes histórico-culturales que, a manera de antecedentes intelectuales propios, favorezcan la gestación de un filosofar nacional con aspiraciones de validez universal. La queja continúa, y muy probablemente continuará, presentándose y discutiéndose. Pero independientemente de ella y de su puntería, lo cierto es que, haya o no esa tradición filosófica reclamada, repito, resulta innegable la presencia de una cierta actividad filosófica en el México actual, aun cuando ésta sea quizás mucho más escasa de lo culturalmente deseable. No obstante, la queja referida se refuerza y complementa con una muy frecuente crítica más: en la historia general de la filosofía, México se ha caracterizado apenas como una nación de intérpretes, de comentaristas, de profesionales dedicados a la glosa de lo enunciado y escenificado en la tradición occidental, y nunca como una nación de pensadores creativos, originales y considerablemente aportativos; nunca como una nación de verdaderos filósofos. El problema es interesante, complejo y acaso también bastante afflictivo. A su tratamiento minucioso fue consagrado, por ejemplo, el interesante estudio histórico-crítico del peruano Augusto Salazar Bondy *¿Existe una filosofía de nuestra América?* (Ed. Siglo Veintiuno, México, 1968) —que, más ampliamente, indagaba la posibilidad de la filosofía en toda Latinoamérica—; la respuesta de este librito a la interrogante planteada en su propio título era negativa, pero proponía a cambio un proyecto optimista y positivo que puede condensarse en una solución simple y cristalina: "La constitución de un pensamiento genuino y original y su normal desenvolvimiento no podrán alcanzarse sin que se produzca una decisiva transformación de nuestra

sociedad mediante la cancelación del subdesarrollo y la dominación" (*Op.cit.* p. 131). Así sólo una previa lucha revolucionaria y una consecuente transformación de la sociedad latinoamericana, brindaría un clima de libertad física, moral, mental, de expresión y de pensamiento, propicio para el cultivo propio y fecundo de un auténtico filosofar. Pero por su parte, nuestro profesor español José Gaos, entre otros, y en la dimensión de una de sus actitudes frente a la cuestión (una de ellas, pues su posición resultaba polivalente), parecía desmentar a ésta de su aspecto pseudo-problemático con su lacónica fórmula, ingeniosamente perogrullesca: "*La cuestión no está, pues, en hacer filosofía española o americana, sino en hacer, españoles o americanos filosofía*". Y añadía: "De lo que hay que preocuparse no es, en fin, de lo español o lo americano, sino de lo filosófico de la filosofía española o americana" (*Pensamiento de lengua española*. México, 1945, p. 360). La filosofía es teoría del saber universal y como tal escapa, cuando es genuina, a todo localismo étnico o geográfico. ¿Por qué recordar especialmente aquí a Gaos y no a otros que han sustentado y desarrollado el mismo punto de vista del "filosofar americano como filosofar sin más"? Es que José Gaos (1900-1969), a la cabeza representativa de la benéfica generación de filósofos españoles "transerrados", incrementó extraordinariamente el interés y la tarea filosóficos en México mediante una noble labor universitaria, docente, intelectual y fervorosamente humana, de cuyos frutos y legado efectivo todavía se nutre el quehacer filosófico de hoy. Su ejemplo contagió e impregnó el ambiente intelectual mexicano, no sólo de una dedicación y una seriedad profesionales —imprescindibles— en el estudio de la filosofía, sino también de un espíritu inquisitivo-crítico e inventivo-constructivo, fundamento necesario para hacer filosofía con emancipación a la vez que con rigor. Recientemente, al reseñar el importante libro de Luis Villoro *Creer, saber, conocer* —obra particularmente significativa en epistemología y en la vinculación de ésta con la ética y la práctica social—, Ramón Xirau escribía: "Luis Villoro se contradice para bien suyo y nuestro. Villoro es de la opinión de que, hoy por hoy, no se puede hacer filosofía en el *ruedo ibérico*. (...) Siempre he creído no sólo que se puede hacer filosofía en castellano, catalán, portugués, sino que se ha hecho. Luis Villoro lo confirma con creces en sus creencias, saberes y conoceres". (*Vuelta*, Núm. 71, p. 35) En efecto: además de una ininterrumpida actividad filosófica en México, germina paulatinamente, a partir de ella, la creatividad de pensamiento y teorización (el libro de Villoro es tan altamente informado como original). Considero que actualmente predominan en México dos modos (o métodos) distintos de visualización y tratamiento de los problemas filosóficos: por un lado, la tendencia de pensamiento marxista, representada fundamentalmente por Adolfo Sánchez Vázquez —cuyas

Luis Ignacio Helguera nació en el Distrito Federal en 1962. Estudia en la Facultad de Filosofía y Letras y es becario del Instituto de Investigaciones Filosóficas, donde además participa en la traducción de un libro de Cherniss bajo la asesoría del Doctor Eggers. Es colaborador de esta *Revista de la Universidad* desde 1982.

investigaciones han incursionado en la ética, la estética, la filosofía política, etc. — y Eli de Gortari — quien ha trabajado más bien, bajo un enfoque marxista, en las áreas de lógica y filosofía de la ciencia —; por otro, la escuela analítica, procedente de la lógica y la literatura filosófica de lengua inglesa, sea en su modalidad de filosofía del lenguaje y teoría del conocimiento, de filosofía de la mente y de la acción; o de filosofía de la ciencia: algunos trabajos de Luis Villoro, Alejandro Rossi, Fernando Salmerón, José Antonio Robles, Carlos Pereda, Enrique Villanueva y Ulises Moulines, como ejemplos, son muestras características de esta manera de entender la filosofía y desarrollarla. Por supuesto que las orientaciones filosóficas brevemente anotadas arriba no agotan, ni mucho menos, las alternativas de método para explicar el mundo, para *dar razón* de la realidad circundante, sus enigmas y la forma de problema que éstos toman cuando el hombre reflexiona sobre ellos y sobre sí mismo. Como testimonio sintomático de ello, tenemos en México pensadores de proceder individual, autónomo, independientes entre sí por sus preferencias o afiliaciones doctrinarias e incluso disciplinares, por sus posiciones filosóficas en suma, pero que, no obstante, parecen conservar una común inclinación hacia — y recuperación de — el concepto tradicional de filosofía como metafísica (entendiendo ésta, según sea el caso, de muy diversas maneras: sea como teoría general del ser, sea como ontología concreta, etc.): Eduardo Nicol, Ramón Xirau, Juliana González V., y acaso más cerca del existencialismo y del provecho de una formación filosófica alemana, Ricardo Guerra y Emilio Uranga. (En este punto del recuento me detiene una molesta amnesia impuesta por la falta de espacio; los nombres seguirían sucediéndose en la lista.)

En un segundo inciso se me pide que escriba algunas líneas sobre la relación de esta producción filosófica mexicana, ya antes vagamente descrita, con el dominio de lo ideológico. Antes de intentarlo, creo necesario dilucidar sucintamente el bagaje de posibles significados del desgastado término “ideología”. Es útil recordar que, en su acepción etimológica original, “ideología” significaba estudio de las ideas, ciencia del origen, la formación racional, la clasificación teórica y la expresión y utilización lingüísticas de todas las ideas. En ese sentido manejaron y promovieron el término los “ideólogos” franceses de la época de la Revolución napoleónica: pretendían que un cuidadoso análisis acerca de las ideas constituiría un fundamento sólido para disciplinas tan diversas como la lógica, la ética, la economía (justamente, el filósofo francés Destutt de Tracy (1754-1836) publicó un tratado con el título *Elementos de ideología*). Procediendo en parte de dicho movimiento, Maine de Biran (1766-1824) delinearía una importantísima distinción conceptual y de doctrina entre ideología subjetiva (concerniente a la relación del yo individual con los actos intelectuales de su mismidad íntima) e ideología objetiva (concerniente a la relación del yo individual con la naturaleza y la sociedad exteriores a él). Me parece que es este segundo sentido del vocablo, con las modificaciones de matiz que implica la adaptación a un molde semántico cronológicamente distante, el que ha rescatado el concepto moderno de *ideología*. De hecho, la connotación preponderantemente política que hoy observamos en el empleo común de la palabra “ideología” ya se gestaba inconscientemente en el movimiento intelectual de los filósofos-ideólogos franceses, simultáneamente asociado a la Ilustración y a la Revolución (pues se pensaba que la reforma social sería consecuencia indirecta de la promoción del saber). No niego que se hayan facturado y difundido otras definiciones

válidas de ideología (una novedosa, por ejemplo, aparece introducida por Sartre en las “Cuestiones de método” de su *Crítica de la razón dialéctica*), pero basta por ahora ajustarse a la clasificación básica antes bosquejada para tratar de precisar la interacción entre la práctica filosófica actual en México y el ámbito ideológico-político. Así pues, desde una perspectiva marxista, en una dimensión histórico-práctica, las filosofías se traducen finalmente en ideologías, en doctrinas que fundamentan y justifican los intereses políticos de una determinada clase social. Una tendencia similar —para ilustrar esta actitud ideológica con un ejemplo concreto—, parece caracterizar la obra de Leopoldo Zea: la finalidad de la filosofía es práctica, social; el intento de solución eficiente de los problemas más apremiantes de la realidad latinoamericana, en su dimensión concreta e inmediata, como resultado de filosofar, es la rectificación del provecho de éste en nuestra circunstancia histórica y geográfica. Ciencia e ideología, pensamiento y acción, toma de consciencia y militancia política, se eslabonan armónicamente en aras de la transformación de la sociedad.

Pero, según creo, subsisten aún hoy en nuestro medio encarnaciones del modelo terminológico-conceptual originario de *ideología*, “ideología subjetiva”, gnoseología de las ideas (creencias, etc.), del lenguaje en que ellas se expresan, y de los problemas de la acción que plantean; algunas expresiones podría proporcionarlas la misma corriente de filosofía analítica a la que precedentemente hice referencia. Se notará que en esta específica forma de vinculación, la filosofía absorbe a tal punto *lo ideológico* (entendido en el sentido especial descrito) que lo asimila, lo vuelve propio y se produce una identidad de conceptos. Efectivamente, planteada así la relación, hasta de la filosofía de Platón, tal vez, podría hablarse como de *una ideología* (en el sentido primario de un sistema o teoría de las Ideas que determina las valoraciones acerca del deber humano, y las estructuras ideales de la sociedad o polis y el Estado). Considero, por último, que esta identidad conceptual *sui generis* resulta ilegítima y viciosa en el caso en que se toma “ideología” con la significación y las connotaciones propiamente políticas que el empleo moderno y reiterado del término ha tornado habituales y convencionalmente unívocas. Filosofía e ideología mantienen entre sí una necesaria independencia conceptual.

Acaso la apretada reseña anterior de la actividad filosófica actual en México sugiera que la naturaleza o tipo específico del filosofar depende del objeto sobre el cual se filosofe y este objeto es legítimamente destacado, por el filósofo, de un mapa problemático de objetos sumamente amplio, pero siempre mediante la asunción previa de un método crítico y riguroso; porque la filosofía puede, en efecto, ser muchas cosas, pero no cualquier cosa es, de hecho, filosofía. Ni el pensamiento mágico-supersticioso primitivo, ni los panfletos alarmistas con pretensiones ideológicas, pueden considerarse formas de filosofía. Las tentativas de reducir el pensamiento estrictamente filosófico a los diversos módulos de crítica ideológica, con la exclusiva finalidad de acelerar la interacción del poder reflexivo sobre los conflictos sociales, políticos, etc., acarrearían consecuencias contraproducentes y denigrantes. La filosofía es *theoria*, visión del mundo, aspiración de saber puro de conjunto, y precisamente a través de la autonomía de su desempeño profesional puede establecer, por ejemplo, siempre a modo de cimiento teórico fundamental, conexiones categoriales o doctrinarias con la ideología, porque una de sus funciones esenciales es la de iluminar, en la medida de sus fuerzas, el ámbito general de la cultura.

JUAN ARTURO BRENANN

La composición en México: perspectivas

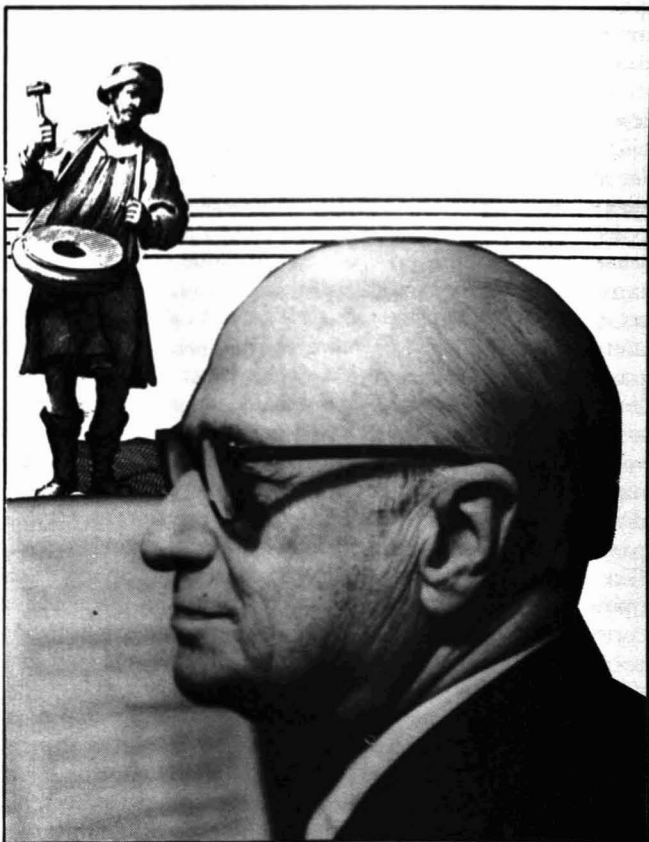
Para la sección musical de este número de la Revista de la Universidad hemos querido ceder la palabra a los compositores. No a través de una entrevista singular, amplia y variada, sino a través de una serie de pequeños encuentros con varios de ellos a quienes les ha sido planteada una cuestión de capital importancia en el futuro musical de México. Tan grande, tan vaga y general como pueda ser la cuestión planteada a estos once compositores, bien puede ser resumida en una serie de preguntas a las cuales respondieron de una forma global y generalizada. ¿Cuáles son las principales líneas de pensamiento musical en México? ¿Cuáles son las perspectivas de la composición en México para el futuro inmediato? Desde el punto de vista del compositor, ¿hacia dónde va la música mexicana?

Nunca fue la intención de esta pequeña encuesta obtener un consenso, ni siquiera una constante notable y consistente. La lectura de las respuestas obtenidas convencerá al lector de que si hay una palabra para definir la resultante de este proyecto es ésta: diversidad. Todo lo que de contradictorio, mutuamente excluyente y polarizado se pueda percibir en la lectura de estos textos no hará sino demostrar la enorme varie-

dad de posibles aproximaciones que existen al fenómeno de la composición musical, en un medio cultural, político y social tan peculiar como el nuestro. Por cuestiones de espacio y de tiempo, la selección de compositores abordados ha tenido que ser, por fuerza, arbitraria hasta cierto punto, como toda selección. Dentro de esta arbitrariedad, se intentó la aproximación a los compositores desde dos puntos de vista. El primero, cronológico, intentando cubrir todas las generaciones de compositores activos: 56 años separan a Rodolfo Halffter de Eduardo Soto. El segundo, más subjetivo, tratando de proponer la cuestión básica de esta encuesta a compositores de muy diversas tendencias y enfoques, no sólo en cuanto a la música misma que componen, sino en cuanto a sus apreciaciones sobre el fenómeno musical en general. Es de esperar que de la lectura de estos textos el lector interesado en la música pueda obtener algunas perspectivas interesantes, quizá un mayor conocimiento del pensamiento de los compositores mexicanos de hoy, y sobre todo, elementos de juicio para una mayor comprensión del difícil arte de la música contemporánea.

RODOLFO HALFFTER (1900)

Existe un grupo importante de compositores que conocen y practican las nuevas técnicas musicales de vanguardia con singular acierto. Citaré, entre otros, a Manuel Enríquez, Mario Lavista, Francisco Savín, Federico Ibarra, Alicia Urreta, Julio Estrada, Héctor Quintanar, Leonardo Velázquez, Daniel Catán. Existe también un grupo de compositores jóvenes, bien equipados e informados, entre los que sobresalen Arturo Márquez, Max Lifchitz, Eduardo Soto Millán, etc. En los últimos 20 años, los compositores mexicanos asimilan las corrientes europeas y norteamericanas derivadas de la electrónica, de la aleatoriedad, la improvisación; practican asimismo los nuevos métodos de grafía musical, y de reciente aparición en ellos es la preocupación por las computadoras como herramienta en el proceso composicional. Los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea que organizan Alicia Urreta y Carlos Cruz de Castro, y los Foros Internacionales de Música Nueva que organiza Manuel Enríquez a través del CENIDIM, permiten conocer la producción actual de los compositores mexicanos y extranjeros más avanzados. El CENIDIM, si bien dispone de recursos económicos modestos, realiza una importante labor en México, de propósitos semejantes al IRCAM (Institut des Recherches et de Coordination Acoustique-Musique) de París, fundado por el presidente Georges Pompidou y dirigido por Pierre Boulez. Este instituto une a músicos y científicos en una investigación interdisciplinaria nueva. Por primera vez, terrenos de investigaciones habitualmente se-



parados (informática, electroacústica, investigación sobre los instrumentos y la voz) se reunirán bajo un mismo techo. Esta investigación deberá desembocar en un mejor conocimiento de los fenómenos musicales hacia vías todavía inexploradas. Las corrientes y tendencias más avanzadas de Europa y los Estados Unidos han creado una especie de Esperanto musical. Sin embargo, como ejemplo, la audición atenta de obras de Boulez permite descubrir su relación con la música de Debussy, así como la audición de obras de Stockhausen permite descubrir sus nexos con la música de Max Reger. El compositor mexicano de hoy, superada ya la etapa nacionalista en la que el folklore es el principal elemento fertilizador, tendrá que expresarse en ese Esperanto musical aludido, y al mismo tiempo conservar su identidad mexicana. Sólo mediante un proceso de introspección, el compositor mexicano de hoy descubrirá su sensibilidad peculiar y las razones profundas de su propia idiosincracia y genio racial; y tendrá que esforzarse para que esa sensibilidad, idiosincracia y genio racial estén presentes en sus obras. Así logrará que su música suene a mexicana, en la misma medida que la de Boulez suena a francesa y la de Stockhausen a alemana. Si en el nacionalismo musical mexicano Chávez y Revueltas lograron obras muy personales y muy nuevas, en cuanto a las técnicas de vanguardia el compositor mexicano aún está en la etapa de imitación de las técnicas nuevas de los Estados Unidos y de Europa.

LEONARDO VELÁZQUEZ (1934)

Pienso que por vivir en un país subdesarrollado, los compositores no tenemos acceso a los medios modernos para crear música, como la computadora, los sintetizadores, elementos que cuestan una fortuna. Lo poco que hay en México en este campo es muy elemental como para poder competir con la elaboración de este tipo de música en el plano internacional. Creo que debemos producir la música con los medios a nuestro alcance, con los medios que las circunstancias y la crisis nos permiten utilizar. Me parece que aún hay mucho que hacer con la música tradicional, con la música basada en las escalas y las armonías (que para mucha gente ya están agotadas). Pienso que hay muchos puntos de vista musicales que no se han tocado, partiendo de la base de la necesidad de expresión, de la necesidad de decir algo con la música. Creo que todavía hay maneras de trabajar la orquesta sinfónica, los instrumentos tradicionales, y sacarles partido, un partido que obedezca ante todo a las necesidades creativas.

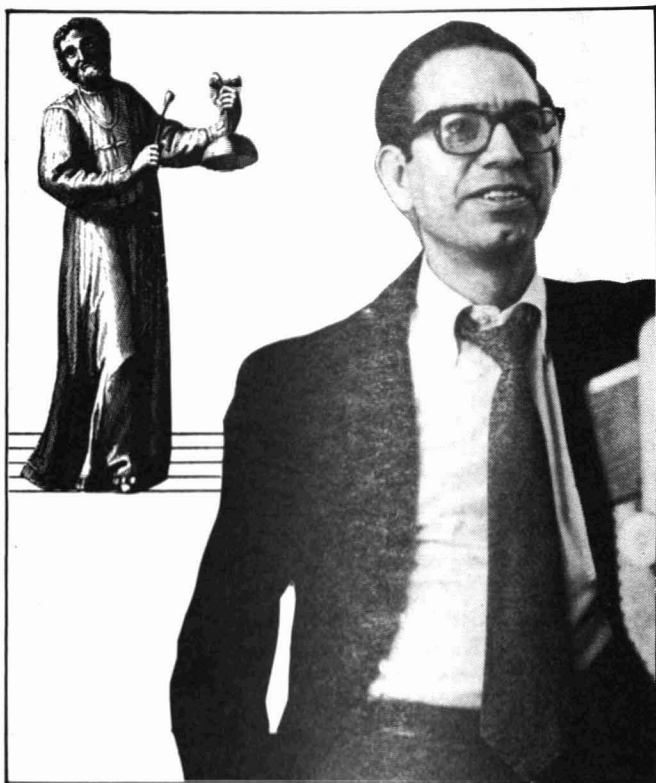
Veo muy positivo el manejo de estos elementos en muchos de mis colegas compositores que están abordando el problema desde diversos puntos de vista: unos por el lenguaje aleatorio, otros por el lenguaje serial, otros francamente por el nacionalismo y las técnicas tradicionales. En general veo

MANUEL ENRÍQUEZ (1926)

En primer lugar, quizá tendríamos que definir qué es la música mexicana, y quizá de una manera muy drástica, hasta cruel. Yo podría decir que la creación musical mexicana actual se reduce cuando mucho a diez compositores, y creo que estoy siendo generoso. Porque los demás, o no son profesionales en el sentido verdadero de la palabra, aunque pueden llegar a serlo, o se dedican a otras actividades; y la mayor parte de ellos no ejercen la profesión. Quizá tendrían los méritos, el equipo, la información necesaria, pero no ejercen la profesión de compositor. A partir de esa circunstancia, de que son pocos los que realmente están produciendo, y de que son pocos aquellos cuyos resultados podríamos considerar válidos, yo afirmaría, a partir de las observaciones que he realizado a lo largo de los años, que el porvenir es incierto, que el camino es incierto. Hay diversidad de criterios, hay confusión de valores, falta de información, y en otros casos, falta de metas. Como causas podría mencionar, en algunos casos, falta de preparación. En pocos casos, aunque los hay, la tendencia al consumismo. Porque algunos de los colegas con bastantes méritos han dado un paso atrás y quieren hacer música para los grandes aplausos, basados en el consumismo más comercial, para tener un éxito fácil. Es de lamentar. La mayor parte de nuestros compositores no están informados de lo que está pasando en el mundo. Con esto no quiero decir que el compositor deba ser eco y producto de una moda o de un ismo que esté más o menos vigente. Pero en general, el compositor en México ha olvidado que tiene que ser un eterno experimentador, inclusive de sí mismo. Por otra parte, algunos compositores en los que habíamos fincado grandes esperanzas han truncado sus carreras, ya no producen, o producen muy poco y lentamente, o se quedaron en una etapa de formación. Resumiendo, yo veo que la trayectoria de la música mexicana es incierta desde el punto de vista de la producción y más incierta aún desde el punto de vista del resultado estético.



con mucho optimismo el panorama de la composición en México y creo que los compositores de hoy están más preocupados por decir cosas con su música que por tratar de ser contemporáneos o muy modernos, o que por tratar de sorprender al auditorio con sonoridades inauditas. Esto último es muy difícil: después de todo lo que se ha hecho, es muy poco probable hallar sonoridades raras. Por eso creo que se van más por el camino de la expresión, por la necesidad de transmitir algo al oyente. Durante un tiempo nos alejamos mucho de esta actitud porque nos habíamos encerrado en una torre de cristal a resolver problemas técnicos sin tener en cuenta al auditorio. Ahora veo en los compositores jóvenes una inquietud por transmitir un mensaje al público que escucha su música, y el estar pendientes de la recepción que su obra tiene entre el público, el efecto que causa. Entre esos compositores jóvenes mencionaría a Federico Álvarez del Toro, a Lilia Vázquez, a Jorge Córdoba, que están trabajando con inquietudes muy interesantes en su música. Federico, con la música selvática, la música de Chiapas, su tierra, en la que ha captado muy bien lo tropical, lo natural. Lilia Vázquez, muy joven todavía, pero la obra que le estrenamos con la OFUNAM, *Encuentros*, es muy sólida, con preocupaciones constructivas y de manejo de la orquesta y sus elementos. Jorge Córdoba es un compositor muy inquieto, con ideas muy interesantes y que sabe realizarlas. Sobre todo, en la percusión y en su música para piano, propone intentos muy interesantes en el manejo del instrumental.



MARIO STERN (1936)

En principio, me parecería difícil generalizar sobre la música mexicana como tal; creo más en los individuos y en su trabajo particular. Podría tener algunas ideas sobre lo valioso y lo positivo, pero sería difícil saber si va a perdurar, si va a influir en la música de las generaciones futuras. Por ejemplo: Rodolfo Halfter. Me parece que su solidez y su aportación a la música mexicana son invaluable, pero dudo que alguien siga sus pasos. Mismo caso es el de Gerhart Muench. Por otra parte, Leonardo Velázquez. Siento que tiene una facilidad para componer, una naturalidad musical y una chispa muy valiosas, pero también creo que con él terminará eso. Mario Lavista tiene un buen gusto, un sentido del equilibrio musical y sonoro, una exquisita búsqueda de sonoridades, todo ello muy importante, quizá a expensas del contenido. Es probable que Enríquez haya seguido en cierta forma el mismo camino seguido por Lavista, pero sin los refinamientos a los que me he referido. A ambos los colocaría dentro de una misma tendencia, y en este caso, una tendencia que creo que sí

va a seguir, a trascender, como búsqueda en el campo sonoro por encima de otras consideraciones, principalmente en el campo armónico y dejando la parte melódica un poco a un lado. Entre los jóvenes, me impresio-

na mucho Federico Álvarez del Toro y siento que quizá su búsqueda de lo autóctono, de las raíces, sea algo que muy pronto pueda dar fruto en otros compositores. Y espero que no sea simplemente por la reproducción



grabada de algún fenómeno natural, sino que vaya más allá, que llegue a lo abstracto a partir de lo concreto. Es decir, no hay que no quedarse en una grabación integrada a una obra sinfónica, sino poder traducir ese fenómeno a sonidos instrumentales específicos. En cuanto a mi propia generación, pienso que hay bastante intención de seguir en el nacionalismo, y no le veo a esto mucho futuro. Creo que es difícil evitar la parte nacional, la influencia del pueblo, en la reacción musical, pero no pienso que a estas alturas sea válido todavía hacer hincapié en estos aspectos. Los mismos medios de difusión nos muestran que cada vez hay más contactos entre diferentes culturas y no veo la razón de aislarnos en este sentido. Por otra parte, la corriente abstracta, basada en lo serial y lo dodecafónico, creo que no tiene futuro, que ya no es ne-

cesaria. Sin embargo, no podemos evitar tomar las experiencias de esa corriente musical respecto a la organización del material, la liberación de la tonalidad tradicional. Una opción interesante sería comenzar a trabajar con modos musicales inherentes a una obra específica y desarrollarlos al máximo en cada obra, en lugar de seguir con un cromatismo puro en el que la misma falta de modalidad hace que todo suene muy parecido. Finalmente, y desde el punto de vista de la creación personal, una buena opción sería confiar más en el inconsciente, oír más lo que se le ocurre a uno en un momento inesperado, lo que puede uno soñar, es decir, todo lo que está muy reprimido quizá por miedo a lo romántico y a lo conocido, y que suele ser descartado sin tomar en cuenta los frutos musicales que pueden sacarse de ello al elaborarlo.

FRANCISCO NÚÑEZ (1945)

Creo que se ha podido observar hasta el presente que todo lo que fue el nacionalismo musical mexicano está prácticamente superado y ha quedado atrás, dando pie al desarrollo de la verdadera nueva música, sobre la cual el propio Carlos Chávez señaló el derrotero. Creo que el compositor que más elementos ha proporcionado para este nuevo enfoque, para esta nueva música mexicana, ha sido Manuel Enríquez. Alrededor de Enríquez hay toda una generación de compositores entre los que hay algunos que han tenido un arranque importante, que después se ha visto interrumpido. Después viene la generación de Gutiérrez Heras, de Quintanar, de Eduardo Mata, de Mario Ku-

MARIO LAVISTA (1943)

Creo que una de las características de la composición en México es la pluralidad de corrientes estéticas. Esto no es sino un reflejo de la pluralidad que encontramos en la evolución musical de este siglo. A mi juicio, es muy sano que convivan creaciones musicales de diferentes orientaciones estéticas. Lo peor que podría pasar es que hubiera una unificación porque eso significaría que existe una especie de dictadura estética. Y creo que, al final de cuentas, lo único que originaría sería una enorme esterilidad. Por eso me parece que los compositores de mi generación, y los más jóvenes, tenemos una gran libertad en cuanto a la orientación que cada uno de nosotros toma dentro de la composición musical. Como ejemplos de esa diversidad puedo citar el caso de Federico Álvarez del Toro y el de Javier Álvarez. Federico, que vive en México, Javier, que vive en Londres. Yo veo que la preocupación de Federico es tratar de rescatar en sus obras una tradición indígena. De ahí su interés por rescatar cierto tipo de expresión autóctona, cierto tipo de expresión folklórica. Lo positivo de esto es que su manera de enfocar este problema no es la misma que la de los nacionalistas de los treinta y los cuarenta. Es una opción nueva. En el caso de Javier Álvarez, me parece que él no está muy preocupado por ese problema de identidad y de mexicanidad, sino que está inmerso en un mundo cosmopolita. Sin embargo, tanto Javier como Federico tienen en sus obras elementos mexicanos en la medida en que su cultura es mexicana. Sospecho que no necesitamos preocuparnos tanto por ser mexicanos, en la medida en que ya lo somos; no necesitamos preocuparnos tanto por el problema de la identidad porque nuestra identidad es muy conflictiva. Finalmente, en esos polos, en ese conflicto, se está manifestando nuestra identidad como mexicanos.

En mi generación, esto es evidente. En el caso de Julio Estrada, por ejemplo, hay una preocupación clara por la identidad. Me parece que es una preocupación teórica que no ha encontrado el camino para manifestarse en una obra. En el caso de Daniel Catán, no creo que él tenga preocupaciones nacionalistas, dada su preparación en el extranjero. Creo que su manera de pensar la música está muy claramente arraigada en la tradición europea, como finalmente lo estamos todos, en mayor o menor



ri, Armando Lavalle, Leonardo Velázquez. Hay algunos de ellos que aún se mantienen con raíces muy fuertes dentro del nacionalismo, buscando nuevas perspectivas, aunque —insisto— siempre con base en el nacionalismo. Y creo que eso es un callejón sin salida. Casos específicos, los de Velázquez, Lavalle, Kuri. El de Gutiérrez Heras sería un caso distinto; él se maneja en un hibridismo poco claro, quizá por la escasa producción suya que conocemos. Creo que el compositor que más se desarrolla, a la par de Enríquez, es Héctor Quintanar, quien en una etapa muy rica de producción avanza muchísimo, con un lenguaje muy depurado, muy fino, con un notable manejo del oficio. Pero también en Quintanar hay de pronto un vacío, un periodo enorme en el que la producción se detuvo, como si hubiera entrado en receso. El de Eduardo Mata fue,



medida. Creo, por ejemplo, que uno de mis *abuelos*, uno de mis *mayores*, es Mozart. Y creo que le pertenece tanto a un austriaco como me pertenece a mí; también soy producto de una civilización occidental, y los mexicanos tenemos en nuestro pasado esa cultura occidental, europea.

En cuanto al trabajo de composición de los músicos post-nacionalistas, creo que está confinado a la esterilidad. No creo que haya salida alguna de ese callejón, porque se está tratando de continuar una tradición a través de la institucionalización de ciertos modos de expresión, y creo que lo único que van a originar es la muerte de esa tradición. Creo que una de las maneras de renovar la tradición es enfrentarse a ella a través de rupturas, y a través de esas rupturas garantizar que la tradición continúe: la lucha de los opuestos. Lo que están haciendo los post-nacionalistas que pretenden seguir el tipo de expresión de Revueltas y de Chávez en los años treinta, es simplemente petrificar las formas, petrificar los modos de hablar musicalmente, porque están viendo demasiado hacia el pasado en su producción musical. La prueba es que la generación menor de treinta y cinco años no tiene ningún miembro preocupado por continuar el nacionalismo musical a través de la mera asimilación pasiva. Todos ellos tratan de provocar una ruptura y de surgir con una voz propia. Y si surgen con una voz propia, esa voz será mexicana en la medida en que cada compositor es mexicano.

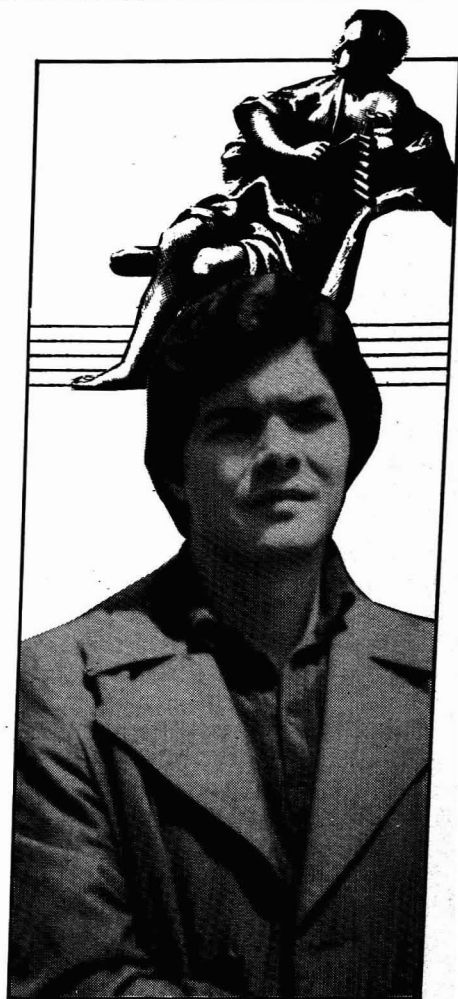
En cuanto a la generación más antigua de compositores activos, y pienso específicamente en Gerhart Muench, lo que nos enseña es de qué manera ejercen su libertad musical. Muench, por ejemplo, es un compositor que entre una obra y otra puede cambiar su escritura de una forma muy voluntaria y de una manera muy libre. Es decir, se siente libre para hacer literalmente lo que él quiera. Creo que de alguna manera esos compositores son más audaces que nosotros. En nuestro caso, hay ciertas cosas que no haríamos, quizás por pudor. En el caso de Muench, o de Halffter, pueden acercarse a esas cosas, llegar incluso a coquetear con la música tonal, abierta y claramente. La enseñanza de ellos es que son músicos tan maduros, tan hechos, con una voz tan definida, que eso les permite hablar con una enorme libertad. Nosotros todavía no. Al menos creo que yo aún no llego a esa libertad. Porque estamos en la búsqueda de la voz interior.

por razones conocidas, un caso también efímero en ese arranque de una nueva opción de composición en México. Respecto a mi generación, podría decir que hay una formación y una preparación muy importantes, precedida por quienes de algún modo nos abonaron el terreno, y quienes permitieron justamente nuestro acceso a esa preparación y a esa información sobre la música nueva. En cuanto a las posibles tendencias o corrientes, creo que esto equivaldría a señalar una corriente por cada compositor, y creo que esto es generalizable a la música del siglo XX. Lo más importante de esto respecto a los miembros de mi generación es el hecho de que todos ellos están en constante búsqueda, en constante exploración del lenguaje. Algunos de ellos, sin embargo, intentan buscar la solución musical a través de un parámetro único. El manejo de las matemáticas en la música, por ejemplo, sería el elemento a través del cual Julio Estrada intenta hallar la solución a los problemas de pensamiento y el lenguaje de la música del siglo XX. Federico Ibarra hace su búsqueda más en el plano sensorial, se deja llevar por el elemento auditivo en su música. Mario Lavista es quizá más abierto en su búsqueda, porque no está ligado a un sólo proceso o a un sólo enfoque dentro de la música y sus parámetros. En su caso, cada obra representa una nueva exploración, y esto lo enriquece mucho y amplía sus horizontes. Otro compositor importante en esta generación sería Manuel Mora, de quien se conoce poco. Su característica principal es la extrema atención al detalle; Mora es de una autocritica y un rigor verdaderamente pronunciados. Estos son algunos elementos que percibo, pero por la corta perspectiva temporal de nuestro trabajo —sería muy difícil predecir nuestro futuro inmediato. En general, creo que la música mexicana de hoy es una música muy rica, en la que podemos percibir quiénes tienen oficio, quiénes tienen el espíritu de búsqueda— y quiénes no lo tienen. En mi caso particular, mi interés primordial es el de lograr una mayor coherencia en el lenguaje y una mayor correspondencia entre las partes. Y en general, me atrevería a decir que una constante que compartimos todos es el interés en el timbre instrumental; en base a ese timbre, a ese color, buscamos algunas cosas, y creo

que por ese camino podemos hallar muchas respuestas. En cuanto a las más nuevas generaciones, creo que adolecen de falta de oficio. Esta falta de oficio ha sido evidente en varias obras que hemos escuchado en Foros, Festivales, etc. Mientras no hay suficiente oficio, técnica y recursos, creo que el desarrollo de estas generaciones quedará un tanto endeble. Eso no debe impedir reconocer una gran carga de talento en esas generaciones. Básicamente, creo que esa falta de oficio se refiere a no saber y no entender por qué hoy se compone de una manera distinta al siglo pasado. Al no conocer todos los antecedentes y evoluciones técnicas y estéticas, los compositores jóvenes suelen caer en ciertos lugares comunes propiciados por la imaginación y la fantasía no temperadas por el verdadero conocimiento. Después de todo, componer la música del siglo XX equivale a haber vivido y trabajado toda la historia anterior del lenguaje musical. Si este proceso no se vive y se hace propio, no se puede hablar con voz propia, musicalmente hablando, delante de los demás. Es ahí donde radica esa falta de oficio que veo en las nuevas generaciones.

ARTURO MÁRQUEZ (1950)

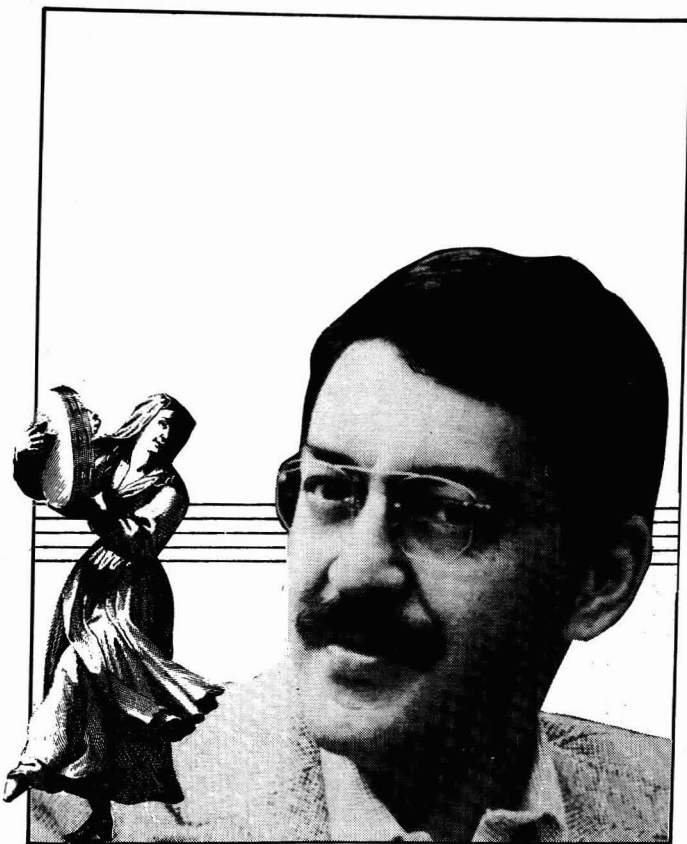
Tomando en cuenta el desarrollo musical que hemos llevado, que en realidad no ha sido de una tradición muy larga, tendríamos que considerar varios factores respecto al futuro de la música en México. En primer lugar, el hecho de que el arte está necesariamente ligado al panorama político y social de México. En la medida en que nuestra sociedad vaya desarrollándose, el artista deberá estar consciente de ese desarrollo, y manifestarse de acuerdo a ello. Se dice que en los Estados Unidos, por ejemplo, por tener mayor arranque técnico, el arte se desarrolla más. Yo no lo considero así. El artista se manifiesta de acuerdo a la sociedad en la que vive. El futuro que pueda tener el compositor en México estará relacionado con su capacidad de estar consciente de lo que está viviendo, que su música sea totalmente vivencial. Los adelantos técnicos le serán útiles en la medida en que los sepa usar. Si queremos hacer música electroacústica, por ejemplo, tendremos muchas limi-



FEDERICO IBARRA (1946)

Con respecto a la generalidad de los compositores mexicanos, encuentro que siguen existiendo las mismas corrientes que han existido desde hace mucho tiempo en México. Es decir, en México se sigue componiendo tonalmente, se sigue componiendo desde un punto de vista nacionalista, se sigue haciendo música llamada, entre comillas, "de vanguardia"; en fin, proliferan muchas tendencias, y no hay un curso que se siga de una manera pensada. En general no hay una línea coherente y dominante.

Entre los compositores jóvenes sí encuentro determinadas perspectivas o determinadas directrices que asustan un poco. Por lo que allí veo, el modo de composición está más preocupado por la técnica, por lo bien hechas que estén las partituras, que por un avance en la música misma o un avance en las perspectivas que rodean a los compositores. Me parece que los compositores mexicanos jóvenes se han retraído hacia ciertas obras que para ellos son más seguras, en lugar de una experimentación con la forma o con el lenguaje. En este contexto, quizá esté sucediendo aquí, un poco de rebote, lo que en Europa: la vuelta al tonalismo. Lo que me preocupa de las generaciones jóvenes es que creo que no están conscientes de ello. Es decir, no se están adhiriendo al neorromanticismo o a la corriente neo-tonal muy convencidos de ello, sino que están adheridos a esas corrientes por circunstancias totalmente ajenas al fenómeno equivalente que se está dando en Europa.



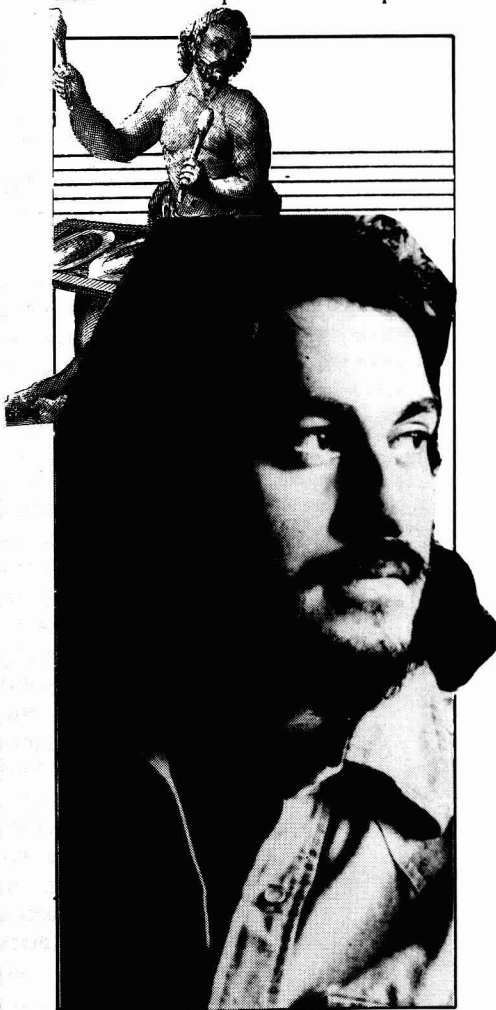
taciones técnicas, pero sin embargo, estará lo que siempre ha sido el arte, la parte vivencial, y la preparación (que no es tan sólida como quisiéramos que fuera en México). Es por ello que a veces debemos recurrir a otros países para por lo menos abrirnos el panorama en la cuestión técnica, en la cuestión del oficio. Al aplicar todo eso en México es cuando se empieza a hacer verdadero arte. Es muy difícil que un artista de cierto país pueda hacer música a través de vivencias ajenas. Por ejemplo, el caso de Stravinsky. Considero al verdadero Stravinsky aquel de sus primeros años; después se hizo universal y su música tomó otros caminos. Yo creo que ese caso puede darse con todos los compositores, sean del país que sean. En mi caso, por ejemplo, considero mucho más auténtica la música que puedo hacer estando en mi propio país, con las vivencias que se dan en el panorama político y social, que la que podría componer estando fuera. Aunque también es cierto que estar fuera de México puede ampliar el panorama y enriquecer al compositor. Pienso que ser localista no implica encerrarse en un círculo ni caer en un nacionalismo extremo. Pero ser localista puede ser una forma de lograr universalización.

FEDERICO ÁLVAREZ DEL TORO (1953)

Creo que el rasgo principal es que hay una pluralidad de enfoques. Cada quien está componiendo con intereses o bases muy individuales, que conduce a esa diversidad. Y creo que se está viviendo una etapa composicional que puede ser muy importante, una etapa de transición, de asimilación de lo que ha pasado en el desarrollo histórico de la música en México. Esto puede llegar a ser importante en la medida en que pudiéramos reconquistar o redescubrir un espíritu. Si los lenguajes musicales pudieran conjugarse en esta entidad abstracta, con la posibilidad de comunicar una serie de cosas intangibles, podría llegarse a ese espíritu.

Yo creo mucho en ese espíritu ancestral de la tierra mexicana; si se logra captar en su esencia, ya sea a través de música electrónica, o de computadora, o por matemáticas, o

cualquier otro tipo de música, realmente puede llegar a existir un florecimiento de lenguajes musicales de mucha riqueza. Siento que la magia y el misterio que absorben las sociedades primitivas y que luego integran en su música y en su cosmogonía, se perdió de vista en cierto momento histórico. Puede darse entonces un momento de unión en el que se pueden reunir, por un lado, la herencia de los grandes nacionalistas, y por el otro, la gran experimentación sonora que ha traído la ruptura de los lenguajes musicales tradicionales. Esto se uniría después a nuestro pasado prehispánico para lograr ese florecimiento del que he hablado, es decir, establecer una continuidad. Los resultados se darían en un auge de una música mexicana muy contemporánea, muy interesante, y que podría aportar cosas a nivel internacional, transmitiendo una identidad y una personalidad muy propias. Viéndolo optimistamente, creo que esto se puede dar; los compositores apenas estamos buscando el camino, la ubicación. Hubo un periodo en el que su-



cedió que el proceso mismo de la composición llegó a ser más importante que la obra misma. Es decir, había un proceso racional muy complicado y muy extenso, totalmente teórico, que producía resultados poco interesantes y poco trascendentes. Esto ha sido vigente hasta hace muy poco tiempo, y creo que es el momento de efectuar un cambio. El cambio puede venir incluso desde el equívoco occidental de aproximarse al fenómeno musical como una exhibición. En las sociedades mesoamericanas la música era un vehículo para entrar en contacto con un espíritu, con otra realidad. El concepto de la música era radicalmente diferente al que estamos acostumbrados. Y creo que eso aún no lo hemos asimilado en México porque aquí aún prevalece la idea de que la música se escucha, pero no se participa en ella. Para mí, componer y dirigir son actos rituales, como fue siempre ritual el quehacer musical en Mesoamérica. De ahí viene el choque de conceptos, porque nuestra educación musical está enfocada al modo occidental, y el modo que nos correspondería por herencia sería el de hacer música como una gran celebración, como una ceremonia. Rescatando esta idea, podríamos producir una música con una fuerte identidad, especial y distinta, que estuviera igualmente cerca de esos elementos insólitos, antiquísimos, y de la expresión contemporánea más actual, más experimental.

En los compositores de mi generación siento aún muy presente el peso de la generación anterior, y el desconcierto acerca de lo que hay que decir con la música. Finalmente, la nueva música mexicana debería ser un trabajo de conciliación entre la experimentación extrema, el avance tecnológico, los diversos lenguajes existentes y la historia. Esto sin caer en un folklorismo o en nacionalismo que ahora estaría fuera de época. Más bien, buscaríamos el espíritu. Pero por el momento, veo más interés y más pasión por la novedad técnica y tecnológica que por la búsqueda de esa conciliación. Así, en ausencia de una tecnología en la que siempre estaremos en desventaja ante países desarrollados, debemos echar mano de los elementos que sí tenemos a nuestro alcance, elementos que nadie más tiene, pero que son de valor universal, referidos a un origen, al género humano, al cosmos y a la naturaleza.

EDUARDO SOTO MILLÁN (1956)

Respecto a los caminos de la música mexicana, creo que estamos en un periodo de transición y de búsqueda. Tomando en cuenta específicamente a las nuevas generaciones de compositores, es claro que no hay ningún camino definido, ni en cuestiones estéticas, ni en el campo específicamente musical. Pero creo que para que nuestra música sea efectivamente *nuestra música*, y para que además, trascienda, creo que debemos retomar nuestros valores, nuestra tradición, desde la música prehispánica hasta las diversas músicas autóctonas de las regiones de nuestro país. Todo eso se puede aprovechar muy bien, incluso en el nivel del instrumental, en donde se pueden hacer cosas tan brillantes como las que se pueden lograr con un sintetizador. Muchas veces, las posibilidades de ese instrumental superan a las de los instrumentos tradicionales de las or-



questas. Sin embargo, no nos hemos comprometido a estudiar esas posibilidades. Y creo que ese es uno de los caminos, sin descartar por supuesto la utilización completa de los instrumentos de la orquesta y el uso de la tecnología electroacústica. Pero creo que nadie sabe hacia dónde va la música mexicana. Cada uno de nosotros

está —insisto— en una etapa de búsqueda de nosotros mismos, aunque algunos están ya más cerca de un camino específico. Algo más definido, bien o mal, pero definido, es el caso de Federico Álvarez del Toro. Veo muy positivo el hecho de que su música se base en sus investigaciones sobre nuestras culturas antiguas.

LILIA VÁZQUEZ (1955)

Creo que en el nivel individual hay conceptos estéticos originales, muy valiosos, y con un posible desarrollo posterior de grandes alcances. Los compositores más importantes en México han integrado estéticas muy diferentes, cada una de las cuales está aportando algo importante: con su música, Manuel Enríquez, Mario Lavista, Federico Ibarra, Alicia Urre-ta, Julio Estrada, están proponiendo cosas muy diversas y con posibilidades de desarrollo. Me parece que para que se pueda dar un avance real en la composición en México esas estéticas deben conjugarse de algún modo, debe existir una instancia de unificación de fuerzas para que se de el progreso. Debería existir una retroalimentación en cuanto a los hallazgos individuales de los compositores. Es decir, tendría que existir un mayor intercambio de ideas entre los que componen música, cuyo trabajo suele darse muy aisladamente. El trabajo individual, el tiempo, impiden muchas veces ese intercambio de ideas musicales entre los compositores.

En los compositores de mi generación en particular, creo que se está dando la posibilidad de desarrollo de personalidades musicales individuales que no se perderán dentro de las corrientes que están de moda. Lo más notable es allí la búsqueda de una verdadera autenticidad, el buscar una expresión personal a través de los recursos disponibles, sin pensar si se está abriendo un camino nuevo. Hay mayor interés por plasmar la personalidad del individuo que por hacer vanguardia. Esto es claro, por ejemplo, en Rodolfo Ramírez. Otro compositor muy auténtico en esta generación es Arturo Márquez. Roberto Medina y Eugenio Delgado han hallado también una expresión muy personal. Otro ejemplo sería Javier Álvarez, con todos los elementos del rock y la música popular que integra en sus composiciones, y que creo que conforman una estética muy válida.



JUAN DOMINGO ARGÜELLES

Nunca te prometieron ese reino

Si con esta voz canto,
 Sea dicho de paso,
Es porque mis cadáveres queridos
Me enseñaron que puede celebrarse
Inclusive en las ruinas de la vida.
El mundo no va más,
Ya es justo el tiempo humano
Para que por la borda
Caigan los telebrejos de la infamia.
Sí. Desgraciadamente
La terquedad de los que humillan
No tendrá fin sino hasta el fin del mundo.
Quien sepa esto puede estar tranquilo
Y dormir la mona mullidamente,
O puede, también puede,
Estar atento, con los ojos abiertos
Para saber al menos la trayectoria del zarpazo.
Vivir la vida no es cruzar un campo
Y se puede cantar con boca llena
De ese pan del amor que no probamos.
Las páginas esperan, mas no la dicha
Después del golpe y el derrumbe.
Porque ya no es posible soñar la Arcadia.
Nunca te prometieron ese reino.
Hay que cantar tan solo,
 Ir viviendo, ir muriendo,
Navegar boca arriba
Incluso en el naufragio de tus fornicaciones.
Es posible que un día nada del canto quede.
¿Y qué importa? Recordar no es vivir,
Si acaso es expiar la ingenuidad de la inocencia.
Mañana te dirán (el índice una flecha):
“¿Qué has hecho tú
 Por la verdad del mundo?”
Existir y cantar y a veces, en la calma,
Guardar silencio (habrás de responder sin ser oído).
¿Es esto suficiente?
Suficiente no es, pues nunca olvides
Que la fidelidad no es suficiente.

LELIA DRIBEN

Amoroso, Galán, Venegas y Villa

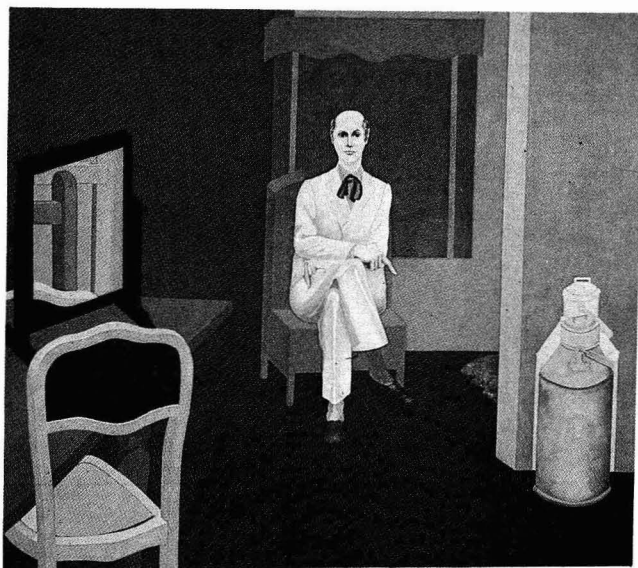
RAZONES PARA UNA ANTOLOGÍA

Este texto se propone ser una suerte de antología que agrupe una aproximación a varios artistas, integrantes del medio plástico mexicano y pertenecientes a las últimas generaciones. La palabra generación se ofrece a diversas interpretaciones, no siempre muy claras y, a veces, equívocas. Para circunscribir mejor el punto de vista en base al cual se realiza esta selección, cabe acotar que la misma tiene en cuenta a autores cuyas edades oscilan entre los 20 y los 40 años. En riguroso orden alfabético, se intentará una lectura de la producción de los siguientes pintores: Nicolás Amoroso, Julio Galán, Germán Venegas y Saúl Villa. Deberían ser incluidos en tercer y cuarto lugar respectivamente, Gabriel Macotela y Arturo Rivera, pero esta comentarista ha escrito en más de una oportunidad y en fechas recientes (sobre Rivera: revista *Vuelta*, No. 75, febrero de 1983; suplemento "Sábado", *Uno más Uno*, diciembre de 1983; sobre Macotela: suplemento "La Letra y La Imagen", *El Universal*, No. 72, febrero de 1981; suplemento "Sábado", *Uno más Uno*, febrero de 1984) a propósito de la obra de ambos ejecutantes. Esa es la única razón por la cual no se los incluye en el presente artículo, aunque de acuerdo con los criterios que justifican la elección de determinados artistas. Rivera y Macotela deberían poseer un capítulo propio.

Es difícil ensayar generalidades sobre la obra de un pintor sin caer en designaciones reduccionistas que, antes que alumbrar sobre los sentidos de su trabajo, los ocultan. Podríamos apuntar escuelas, tendencias, decir que Amoroso y Villa se insertan en el interior del realismo contemporáneo, en tanto Rivera y Galán asumen distintas variantes del realismo fantástico; y en esta misma línea denominativa habría que inscribir a Macotela en los cauces de la neofiguración, movimiento que en Venegas se traduce en formas de enclave mexicano. Sin embargo, insistimos, lejos de acercarnos con este método a sus respectivos procesos, lo que haríamos sería ponerles un corsé verbal poco edificante. Resulta difícil, asimismo, explicar a priori de una lectura analítica que por sí misma vaya dando los motivos, la causa de una mirada jerarquizada sobre el trabajo de algunos y no de otros; dicho en otros términos, la razón por la cual sólo seis nombres sean incorporados a la tarea antologadora. Dejemos pues, que al espacio siguiente lo gane esa lectura.

NICOLÁS AMOROSO

Nació en la provincia argentina de Tucumán en 1944. En la capital del mismo nombre obtuvo en 1962 y en 1970, los títulos universitarios de Maestro de Dibujo y Pintura y la Licenciatura en Artes Plásticas. Sus principales maestros fueron Ezequiel Linares y Aurelio Salas, cuyo trabajo personal no por silencioso deja de ubicarse entre los mejores resulta-

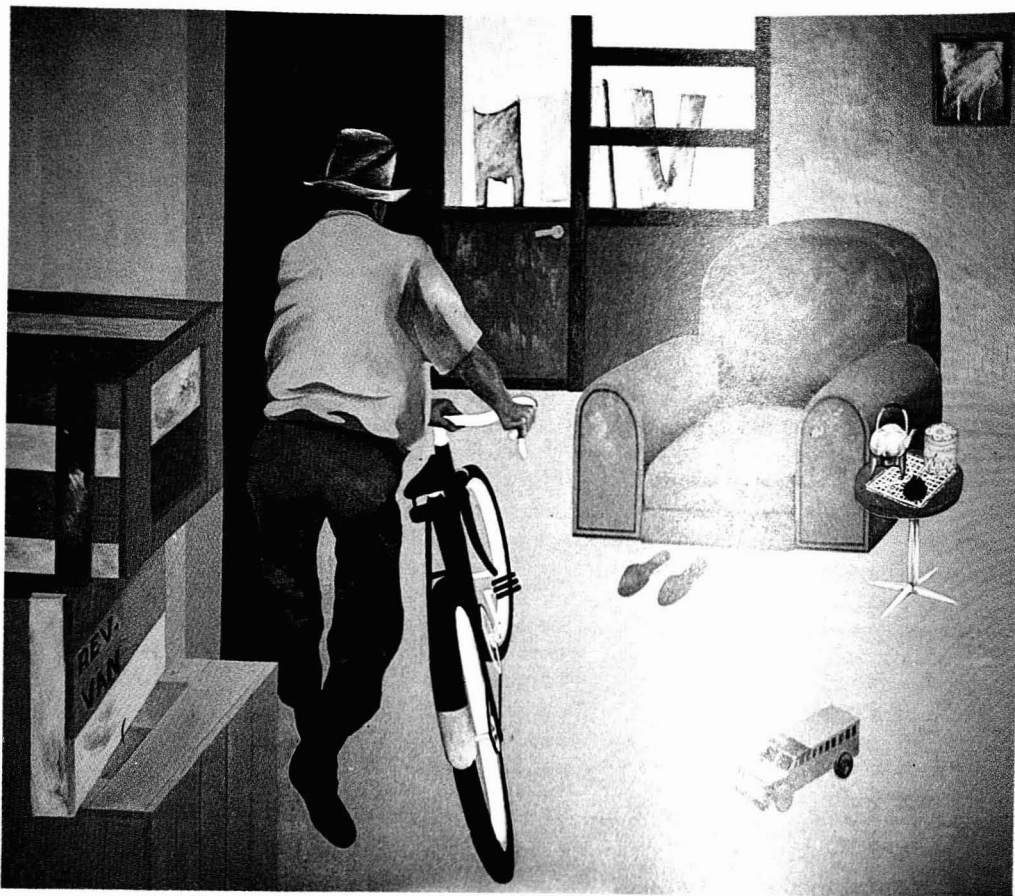


Nicolás Amoroso. *Poeta lechero*

dos de la plástica argentina. Desde 1962 a la actualidad, Amoroso participó en casi cuarenta exposiciones colectivas, entre las que destacan: el Premio Internacional Joan Miró de 1977, 1978 y 1982; el XI, el XII y el XIV Salón Nacional de Grabado y Dibujo, realizados en Buenos Aires, Argentina, en 1975, 1976 y 1978 respectivamente —en el último de estos certámenes fue seleccionado como uno de los diez plásticos más importantes del año; la Primera Muestra Pictórica Fomento Cultural Banamex, Palacio de Iturbide, México, D. F., 1981; la II Bienal Iberoamericana de Arte, Museo Carrillo Gil, México, D. F., 1980; el Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Pintura, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D. F., 1983, y la colectiva "Paráfrasis", Museo Carrillo Gil, México, D. F., 1983.

Por otra parte, el periodo comprendido entre 1976 y 1983 atestigua un número aproximado de doce muestras individuales efectuadas por Amoroso en Argentina, México, Panamá y Venezuela. Desde 1980 expone regularmente en la Galería Juan Martín de la ciudad de México. Fue, además, merecedor de las siguientes distinciones: Mención de Honor, XIII Salón de Pintura, Grabado y Dibujo, La Plata, Argentina, 1975; Mención Especial, II Salón para Jóvenes Realizadores, Galería El Mensaje, Buenos Aires, Argentina y Mención Especial, XIV Salón de Artes Plásticas, Grabado y Dibujo, La Plata, Argentina, 1976; Primer Premio Dibujo, XV Salón de Artes Plásticas, Grabado y Dibujo, La Plata, Argentina, 1977.

Amoroso ha incursionado también en el teatro, la televisión y el cine. En su país natal, el Fondo Nacional de las Ar-



Nicolás Amoroso. *La sombra de la ciudad. Un día como ayer*



Germán Venegas. *Relieve*

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

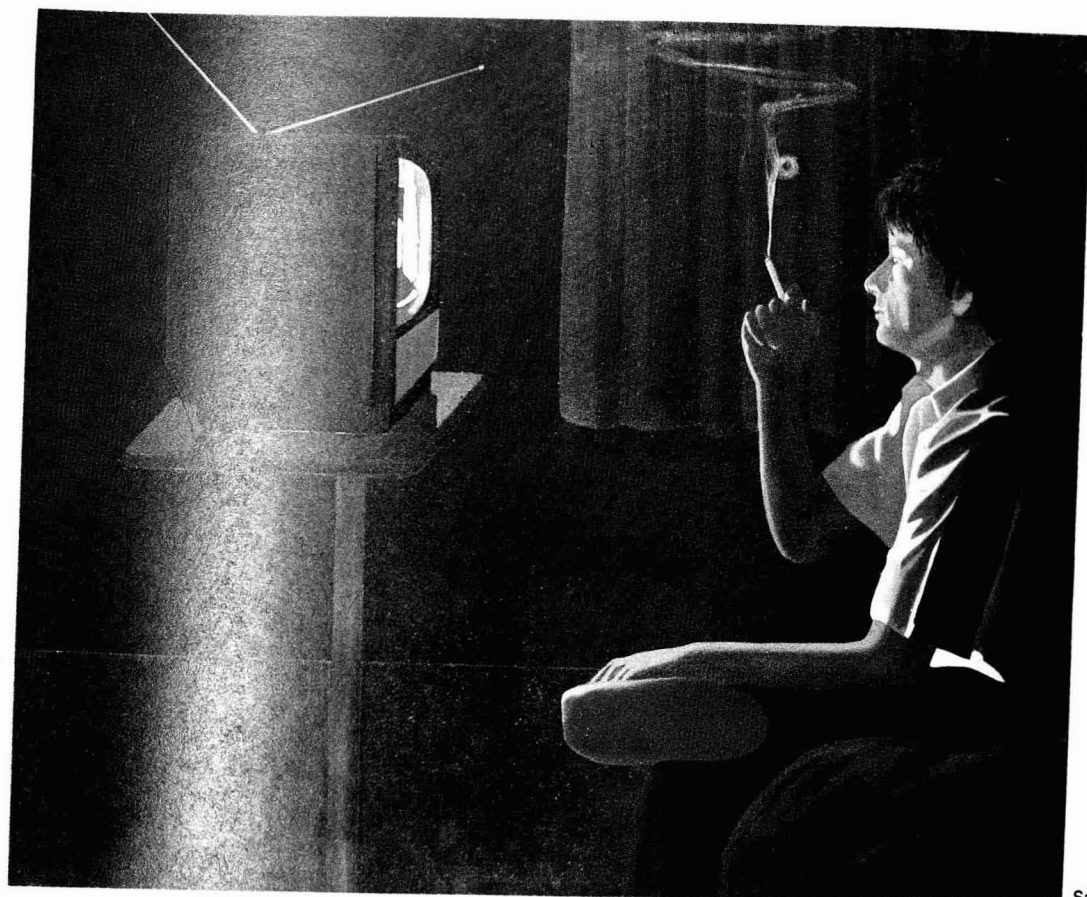
Índice del volumen XXXIX
Nueva Época, número 36, Abril/1984

	Núm. Rev.	Pág.		Núm. Rev.	Pág.
Ainsa, Fernando <i>La pesadilla de Sísifo</i>	35	22	Brodsky, Joseph <i>Complacer a una sombra</i>	34	2
Alarco, Luis Felipe <i>Bolívar y San Martín</i>	33	20	Brun-Rovet, Jeanine <i>La anarquía norteamericana: la nación, el Estado y el ciudadano</i>	28	33
Aridjis, Homero <i>Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo</i>	32	30	Bruna, Susana <i>América Latina: ¿qué proyectos de sociedad?</i>	29	46
Aron, Raymond <i>Los intelectuales y la política</i>	30	2	Cabrera Infante, Guillermo <i>Chaplin resucitado</i>	26	2
Arrufat, Antón <i>Poemas</i>	33	9	Campos, Haroldo de <i>Crepúsculo de ceguelocura cae sobre Swift</i>	28	11
Ashton, Dore <i>Mallarmé, amigo de los artistas De Malevich y Rothko</i>	27 30	22 25	Carrera, Gustavo Luis <i>Gallegos: civilización y barbarie</i>	25	46
Barrat, Patrice <i>La tentación neutralista (entrevista a Daniel Cohn-Bendit)</i>	26	7	Carrillo Flores, Antonio <i>La Constitución real de Estados Unidos y la Suprema Corte</i>	27	8
Barrientos, Juan José <i>Las fuentes de Carpentier (Pasos hallados en "El reino de este mundo", de Emma Speratti Piñero) Alejo Carpentier y lo real maravilloso (Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier, de Alexis Márquez Rodríguez) El grito de Ajeteo (Anotaciones a la novela de Ibagüengoitia sobre Hidalgo) Pasado y presente: una convergencia (Caras de la historia, de Enrique Krauze)</i>	27 28 32	46 15 42	Castañón, Adolfo <i>Si madre de mi fe mi ciencia fuese (Sueños de Occam, de Alejandro Rossi)</i>	25	38
Bayón, Damián <i>Edouard Manet, eslabón indispensable del arte moderno</i>	33	25	Cataño, José Carlos <i>Redefiniendo la cultura (Lenguaje y silencio, de George Steiner)</i>	31	44
Beckett, Samuel <i>Pasos</i>	34	16	Cervantes, Francisco <i>Poemas Poema</i>	26 35	21 5
Bloom, Harold <i>Dialéctica de la tradición poética</i>	35	29	Costa, Horacio <i>Brasil, 1933: Serafim, Caetés y Casa-Grande Ana Cristina César (1952-1983)</i>	34 35	19 40
Branco, Federico <i>Arthur Koestler (1905-1983): la coherencia hasta el fin</i>	26	22	Crespo, Horacio/Marimón, Antonio <i>América Latina: el destino se llama democracia (entrevista a José Aricó) Argentina entre la democracia y el esperpento</i>	24 33	35 30
Brennan, Juan Arturo <i>Efemérides y centenarios Miscelánea Foros y festivales Dos clásicos, dos contemporáneos y Varèse Cantatas, óperas, insomnios (entrevista a Federico Ibarra) Música en el MUNAL Textos, instrumentos, epígrafes (entrevista a Mario Lavista) Nobilissima visione Celebraciones en 1984</i>	25 24 26 27 28 30 32 34 35	54 48 48 50 30 48 20 23 42	Crespo, Horacio <i>Marx y América Latina: las raíces de un desencuentro Crónica de una ausencia</i>	24 34	40 47
			Dalí, Salvador <i>Buñuel por Dalí</i>	29	50
			Demicheli, Tulio <i>Poema</i>	35	21
			Díaz Arciniega, Víctor <i>Una memoria obsesiva (Juegos florales, de Sergio Pitol) La evocación virtuosa (Nadie diga que</i>	25	40

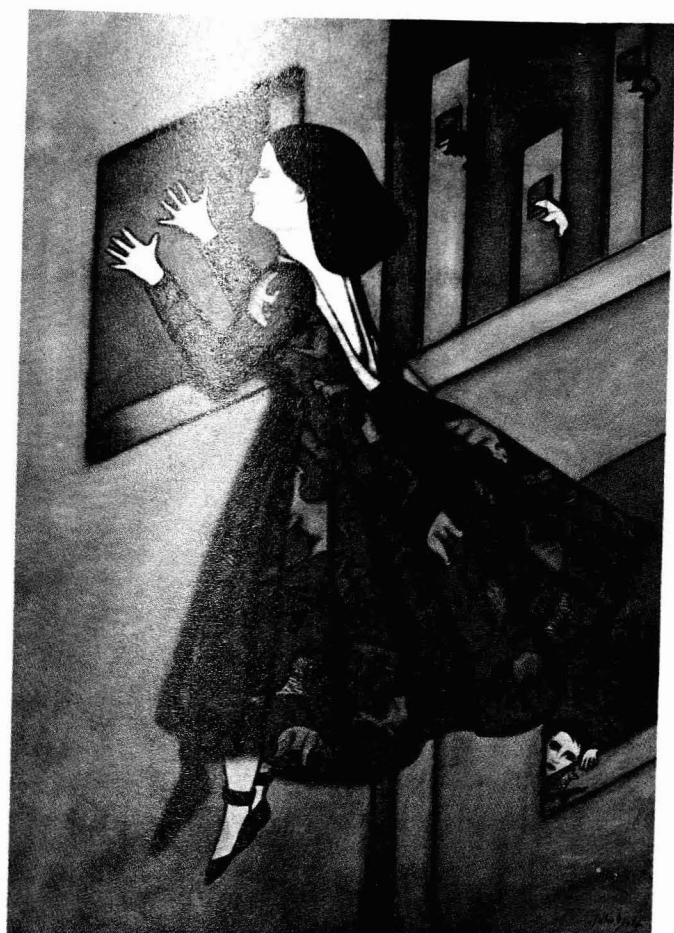
	Núm. Rev.	Pág.		Núm. Rev.	Pág.
no es cierto, de Rafael Gaona)	26	41	Herrera Zapién, Tarsicio	29	12
Por la usanza no catrina (Nueva invitación a la microhistoria, de Luis González y González)	35	37	Monterroso latinista y otras fábulas	32	8
			Neruda canta a Bolívar en latín universal		
Driben, Lelia			Hilst, Hilda	32	18
Diego Rivera y su legado a la historia de México	31	25	Siete cantos del poeta al Ángel		
Edwards, Jorge			Huser, France	24	29
La batalla de James Joyce	28	8	Eros, Belcebú y Cía. (entrevista a Pierre Klossowski)		
Chile, el difícil retorno a la democracia	34	12	Iduarte, Andrés	24	23
			La isla sin veneno		
Eliade, Mircea			Kamenszain, Tamara	29	35
Viaje al mundo maya (Fragmentos de un diario)	31	6	Ese largo collar de palabras (El ser que va a morir, de Coral Bracho)		
Enthoven, Jean Paul			Kraus, Karl	35	6
Raymond Aron, el último sabio (entrevista a Claude Lévi-Strauss)	32	10	Aforismos		
Escobar Galindo, David			Krauze, Enrique	29	2
Discurso entre comillas	29	24	Antonio Caso: el filósofo como héroe		
Fagundes Telles, Lygia			Kuczynski, Pedro-Pablo	34	29
La cacería	25	14	La deuda latinoamericana		
Ferney, Frédéric			Lavín Cerda, Hernán	30	33
Un filósofo por encima de toda sospecha (entrevista a Paul Ricoeur)	29	19	Círculos concéntricos		
Ferré, Rosario			Levine, Suzanne Jill	26	36
El sueño de Ramayquía	31	20	El espejo de agua		
Fortunato, Juan María			Maciel de Barros, Gilda Naécia	33	38
Permanencias	31	32	Platón: ciencia y dogma en el Estado ideal		
Fuente, Beatriz de la			Manrique, Jorge Alberto	26	46
El arte prehispánico visto por los europeos del siglo XIX	32	2	Gabriel Macotella: Diario horizonte	29	25
			Juan O'Gorman polémico y contradictorio	32	25
García Ascot, Jomi			Orozco, reflexión y despojo		
Luis Buñuel=Luis Buñuel	29	49	Marimón, Antonio		
			(Ver Crespo, Horacio)		
Garretón, Manuel Antonio			Masoliver, Juan Antonio	28	2
América Latina: los regímenes autoritarios	25	16	¿Quién conoce realmente a Joyce?		
Gil de Biedma, Jaime			Méndez Ródenas, Adriana	27	14
La noche de San Juan	28	14	El palacio de las blanquissimas mofetas: ¿Narración historiográfica o narración imaginaria?		
Gilio, María Esther			Merrill, James	33	24
Entre el orden y el desorden (entrevista a Silvina Ocampo)	25	4	Después de Grecia		
Girri, Alberto			Milán, Eduardo	24	52
Alfombra como lírica	24	16	El admirable decoro textual (El texto silencioso, de Tamara Kamenszain)	25	34
Cámara oscura	28	24	Entradas a la poesía de Nicanor Parra		
González, Luis			La máscara como transparencia (La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea, de Antonio Carreño)	26	40
Suave patria, revela ya tu verdadera historia	24	17	La cara blanca de la moneda	28	40
Gordon, Mel			Apuntes sobre la nueva cuenta		
El control del éxtasis (La actuación en el expresionismo alemán)	31	33	(Cuenta nueva y otros poemas, de Marco Antonio Montes de Oca)	30	44
Helguera, Luis Ignacio			El neoclasicismo funcional (Usuras y figuraciones, de Carlos Barral)	33	50
Conrado Eggers: problemas metodológicos	24	57	Pacheco: la letra del mar (Los trabajos del mar, de José Emilio Pacheco)	34	46
Cuarenta años después (Los presocráticos, de Juan D. García Bacca)	28	39			
Ceremonia de un adiós ateo (La ceremonia del adiós, de Simone de Beauvoir)	29	36	Molloy, Sylvia	29	14
Segundo Congreso Nacional de Filosofía. Un recuerdo.	35	45	Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini		
Herrera, Vladimir			Monsiváis, Carlos	28	25
Horóscopo de Salomé	25	30	Que le corten la cabeza a Toledo, dijo la iguana rajada		

	Núm. Rev.	Pág.		Núm. Rev.	Pág.
Montejo, Eugenio <i>El taller blanco</i> <i>Blaga, el rumano</i>	25 32	31 23	Rama, Ángel <i>La ciudad ordenada</i>	33	2
Montes de Oca, Marco Antonio <i>Aclaraciones de un fantasma</i> <i>Estampa</i>	29 34	51 11	Revel, Jean François <i>Nacionalismo y racionalismo</i>	31	2
Montiel Toledo, Rocio <i>Un libro plural (Fuera de lugar, de Enrique Fierro)</i> <i>Platón y el artista (El fuego y el sol, de Iris Murdoch)</i> <i>Cuatro fabulaciones sobre lo real (Cuatro para Delfina, de José Donoso)</i>	26 28 32	42 41 49	Ríos, Julián <i>Corrido</i>	26	13
Morábito, Fabio <i>Último de la tribu</i>	29	11	Rivas, José Luis <i>Arborescencia</i>	27	13
Mutis, Alvaro <i>La visita del gaviero</i> <i>Funeral en Viana</i>	24 30	7 5	Robert, Marthe <i>La descripción de un combate</i>	26	30
Mutis Durán, Santiago <i>Peter Milton: una personalidad</i>	32	51	Rodríguez Monegal, Emir <i>Vocación versus profesión: Sor Juana Ramírez escribe (Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, de Octavio Paz)</i> <i>Diario de la UNESCO</i> <i>Graciliano Ramos y el regionalismo nordestino</i>	27 28 30	37 44 34
Nabokov, Vladimir <i>La literatura y el sentido común</i>	35	2	Rodríguez Nebot, Joaquín <i>¿La política del inconsciente? (Lo inconsciente de lo político, de Pierre Kaufmann)</i>	25	42
Nicol, Eduardo <i>Presencia del pasado</i> <i>El origen sonoro del hombre (Musicalidad de la poesía)</i>	25 29	8 30	Rojas, Gonzalo <i>La metamorfosis de lo mismo</i>	30	50
Novoa, Bruce <i>Del teatro a la narrativa y de la narrativa al teatro (El intratexto, de Juan García Ponce)</i>	33	10	Rojas, Mario <i>Vagando por ciudades desiertas (Ciudades desiertas, de José Agustín)</i>	24	51
Orozco, Olga <i>Penélope</i>	31	5	Rovan, Joseph <i>Alemania: el peligro de la utopía</i>	26	11
Ortega, Julio <i>América Latina y la crítica textual</i> <i>Para una topología de la imaginación hispana (entrevista a Javier Ruiz)</i>	32 35	39 12	Roy, Claude <i>Los soles de Octavio Paz</i>	31	18
Oviedo, José Miguel <i>"Yo, la peor del mundo": Sor Juana por Paz (Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, de Octavio Paz)</i>	27	39	Sánchez Robayna, Andrés <i>Un debate inconcluso (Notas sobre Góngora y Mallarmé)</i> <i>La imaginación como historia</i>	30 35	17 38
Paredes, Alberto <i>Una crónica mínima (La vida no vale nada, de Agustín Ramos)</i> <i>(Ver también Waisman, Teresa)</i>	26	44	Saura, Antonio <i>El mirador de Miró</i> <i>La playa desierta de Salvador Dalí</i>	26 35	25 25
Paul, Jean <i>Sueños (Traducción de Jorge Arturo Ojeda)</i>	25	25	Sciascia, Leonardo <i>El amor a Stendhal</i>	35	20
Paz, Octavio <i>El pacto verbal</i>	24	3	Schwartz, Jorge <i>Poesía concreta: panorama y balance (Poesía concreta, de Iumna María Simón/Vinicius Dantas)</i>	33	51
Pereda, Carlos <i>Acerca de rincones</i>	31	51	Sedeño, Livia <i>Tolerancia y piedad (Orden y Caos, de Eduardo Cesarman)</i>	29	44
Pinto, Margarita <i>Doce relatos de mujeres (Doce relatos de mujeres, de Imelda Navajo)</i> <i>Historias paralelas (Jaque a la dama, de Jesús Hernández Santos)</i>	26 31	43 45	Segovia, Francisco <i>Polifemo</i>	24	34
Pound, Ezra <i>Canto I (Traducción de Manuel Ulacia)</i>	26	6	Solares, Blanca/Ballesteros, Carlos <i>Un itinerario intelectual (entrevista a Juan García Ponce)</i>	27	34
Pontani, Filippo Maria <i>Constantino Cavafy: Canto a la memoria</i>	27	2	Souza, Antonio <i>Niños de Diego Rivera</i>	31	31
			Steiner, George <i>¿Los sueños participan de la historia? (Dos preguntas para Freud)</i>	30	7
			Taracena, Berta <i>José Luis Cuevas: una tradición recobrada</i>	34	25

	Núm. Rev.	Pág.		Núm. Rev.	Pág.
Torres Fierro, Danubio <i>Por Aron</i>	32	12	Villoro, Luis <i>Bolívar, Hidalgo y Morelos: analogías y divergencias</i>	33	15
Valender, James <i>Gil de Biedma y la poesía de la experiencia (Las personas del verbo, de Jaime Gil de Biedma)</i>	24	43	Violet, Bernard <i>Ni filósofo ni teólogo (entrevista a Graham Greene)</i>	24	10
<i>La lucha contra el olvido (Aquel domingo, de Jorge Semprún)</i>	27	43	Vitale, Ida <i>Alguien oye Cantado para nadie (Cantado para nadie, de Francisco Cervantes)</i>	25	41
<i>Altolaguirre, lector de sí mismo (Poesías completas, de Manuel Altolaguirre)</i>	29	40	<i>No llores vanamente tu fortuna José Bergamín en mi memoria</i>	27	7
<i>En defensa de la cultura (Regreso de la URSS. Retoques a mi Regreso de la URSS, de André Gide)</i>	30	45	Volkow, Verónica <i>Poema</i>	31	49
<i>Figuraciones de Bergamín (Caracteres, de José Bergamín)</i>	32	44		25	13
<i>Viajeros transatlánticos (Pasajeros de Indias, de José Luis Martínez)</i>	34	41	Waisman, Teresa/Paredes, Alberto <i>Sáltale rata a atar el atlas (Deshoras, de Julio Cortázar)</i>	31	41
<i>Cernuda en Gran Bretaña Jorge Guillén (1893-1984)</i>	35	50			
Vargas Llosa, Mario <i>El teatro como ficción</i>	25	2	Willis Robb, James <i>Vasconcelos y Reyes: anverso y reverso de una medalla</i>	32	13
Velázquez, Jaime G. <i>Últimos destellos de dos luminarias (Orquídeas a la luz de la luna, de Carlos Fuentes)</i>	24	49	Xirau, Ramón <i>Un libro excepcional (Exploraciones metafísicas, de Ulises Moulines)</i>	24	47
<i>Cuaderno de relectura (Camera lucida, de Salvador Elizondo)</i>	30	42	Zavala Ruiz, Roberto <i>Los gigantes cazadores Onas (Leyendas de Karukinká, de Nicasio Tangol)</i>	25	45
<i>Brash y Perea: nuevos poemas y nuevos cuentos (Incendio de voces, de Jorge Brash, y Abolí bibelot, de Héctor Perea)</i>	31	42	<i>Prosas</i>	26	35
<i>El lugar de la imaginación (Arquitectura mexicana del siglo XVI, de George Kubler)</i>	32	46	Zubieta, Ana María <i>El naufragio de una novela (Libro de navíos y barrancas, de Daniel Moyano)</i>	31	46
<i>Si todo fuera amor... (La feria del progreso, de Gabriel Zaid)</i>	34	44	<i>Roberto Arlt: la configuración de lo grotesco</i>	33	44
Villoro, Juan <i>El silencio de los cristales</i>	30	14			



Saúl Villa. T. V.



Julio Galán. Niña con vestido de animalitos esperando ver algo que no te puedo decir

tes le otorgó en 1968 una beca para estudiar cine. Poco después, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, Argentina, lo acreditó en 1974 como Licenciado en Cinematografía y Profesor Superior en el mismo rubro. Ha realizado aproximadamente 9 films, dos de ellos en México.

El artista se establece en este país en 1978 y su integración al medio coincide con ciertos cambios operados en su pintura; cambios que, en algunos aspectos, como la diversificación del color y tal cual él mismo lo confiesa, se relacionan con el rico cromatismo que el pueblo mexicano imprime a sus artesanías y a las casas que habita. En 1979, su primera aparición pública tiene como escenario al Museo Carrillo Gil, donde presenta una retrospectiva de dibujo. La fase que contiene fechas más antiguas dentro de esa muestra, lo revela íntimamente conectado con la línea que ha dado en llamarse neoexpresionista, cuyos practicantes más conocidos por nosotros son Bacon en Inglaterra y Cuevas en México, pero cuyo origen, sabemos, se remonta al movimiento expresionista alemán, al *fauve* y a Picasso. Claro que una memoria más recogida de esas figuras humanas concebidas por Amoroso, en las que la línea, la grafía y el claroscuro se exacerban en imprevistas transformaciones, reside, sin duda, en la lección de Ezequiel Linares y Aurelio Salas. Amoroso aprende de ellos —no en vano fue uno de sus más dilectos discípulos— una maestría en el dibujo que años después —en algunos papeles ausentes de sus últimas individuales— lo llevará a diseñar el cuerpo de una mujer mediante uno o dos trazos, casi sin levantar la mano de la hoja.

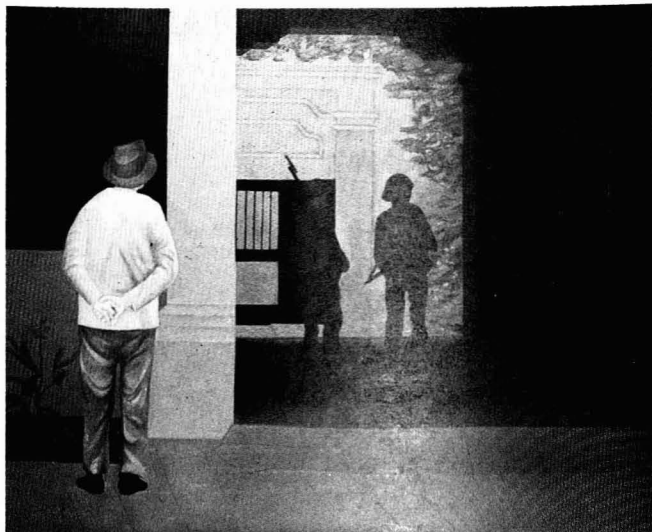
En esa misma retrospectiva del Carrillo Gil se registra un momento intermedio, en el que la destreza de la línea queda un tanto opacada por el aerógrafo como principal instrumento posibilitador de la imagen, con el riesgo de efectismo que dicho método suele implicar. No obstante, los persona-

jes de militares y de asistentes a los estadios futbolísticos argentinos en el Campeonato Mundial de 1978 —núcleos temáticos de esta serie— encuentran certero logro a través de una suerte de sutil trastocamiento. Y es que en la alambra-da que separa a la cancha de la platea y en los ojos desorbitados de los espectadores, se adivina el sentido oculto pero evidente de estas escenas: el terror, el crimen, la represión y los campos de concentración como signos de la vida en el país del sur por aquellos años. En esa misma época, poco antes de su emigración a México, el autor comenzó otra serie en la que utilizaba la figura de los conquistadores de América, como recurso para significar a la dictadura militar de su tierra: era la metáfora frente a la férrea censura. Así, la ambigüedad se maneja en los dos casos no sólo como constituyente básico de la obra, sino además como canalizadora de un deliberado mensaje segundo.

El tercer apartado de la muestra que venimos comentando estuvo compuesto por dibujos realistas. La importancia de este conjunto radica en su carácter preparatorio de los óleos que Amoroso exhibe en octubre de 1982 (Galería Juan Martín). No sólo habrá en ellos (en los dibujos) un tratamiento del espacio y la verosimilitud que atraviesa la producción del artista hasta la actualidad, sino que, además, el uso de áreas uniformes —completamente blancas, negras o cruzadas de manera regular por líneas rectas— preanuncia el manejo de colores planos que se observa en las pinturas más recientes. Pero hay una muestra anterior de óleos (Juan Martín, 1980). Corresponde —dentro de la actividad netamente pictórica de Amoroso— a una etapa de transición un tanto débil. Son cuadros en los que desaparecen, en parte, muchos de los datos de ambiente que pululaban en los dibujos realistas (serie de “La habitación”) antes aludidos, para dar lugar a una estructura más simplificada. Se utilizan en ella adelantados primeros planos cuyos vínculos más estrechos deben bucearse en el hiperrealismo. El color —predominantemente siena— está lleno de transparencias que cargan de afectividad a estas pinturas, desmereciéndolas.

Nicolás Amoroso encuentra su solidez como pintor a partir del momento en que convierte a su obra en el campo de experimentación para un riguroso trabajo formal y conceptual, en un contexto plástico donde la verosimilitud, la recreación de ambientes, el juego de la representación, conforman la base sobre la cual se organiza el cuadro.

Atengámonos a la siguiente obra: “Un día como ayer” se abre a la visión del espectador mostrando, en primer plano, a un hombre que entra a su casa llevando a un costado una bicicleta; sobre el piso descansan un par de pantuflas de mujer, un camioncito de juguete, un sillón verde y, junto a éste, la pequeña mesa sobre la cual se apoyan los implementos de esa vieja costumbre argentina, el mate. Al fondo hay una puerta color rojo subido que por sus vidrios descubre la zona del patio y en él el tendedero, del que cuelga la ropa recién lavada. Hasta aquí la escena aparece como una pintura casi costumbrista; sin embargo, hay en ella varios elementos inquietantes que desdican esa primera impresión. El sillón —que con la bicicleta y el protagonista componen los volúmenes principales de la estructura— no tiene patas, lo que le otorga la apariencia de estar suspendido en el aire. Asimismo, al otro lado de la puerta, en el fondo, el único dato que indica la presencia del patio es la ropa tendida; no existe allí ningún muro, ningún otro objeto doméstico. Y, finalmente, a la izquierda, por delante del personaje y su bicicleta, una franja vertical azul simula una columna de manera dudosa, en tanto es interrumpida en el contorno de la figura, en tan-



Nicolás Amoroso. *La sombra de la ciudad. Ni olvido*

to no continúa por debajo de la misma. En cuanto al tratamiento cromático, uno de los pocos componentes con matices, con luces y sombras, es la vestimenta del individuo; lo demás, sobre todo las grandes áreas, están trabajadas con colores planos y brillantes. El cuadro posee la fascinación del relato: se trata de un ambiente hogareño; pero en la serena atmósfera familiar los signos indicados —muro cortado azul, sillón sin patas, patio vacío— emergen como mínimas pautas de una ruptura de la representación ilusoria. La luz, por su lado, contribuye a ello: ningún claroscuro connota el recogimiento de esa hora de la tarde, en la que un hombre vuelve de su jornada de trabajo en el momento en el que su esposa y su hijo descansan. Todo, por el contrario, está traspasado por una claridad artificial, cual un montaje cinematográfico iluminado por potentes focos.

La pintura de Nicolás Amoroso es prolífica en este tipo de recursos desrealizadores de la reproducción realista. Así, por ejemplo, en otros bastidores se altera el trazado de los mosaicos y de la perspectiva en la fachada de alguna casa, en el interior de una habitación se borra la línea que separa el muro del suelo, los objetos suelen ser una excusa para cambiar el color de una superficie que debería ser monocroma, una figura humana se exhibe con el rostro pautado sólo por el dibujo (actitud que implica detener su ejecución en el primer nivel, nivel abstracto desde el punto de vista de la recreación ilusionista), el tratamiento del color es casi siempre uniforme, lo cual atenta contra la plasmación verista de lo real.

A propósito, este pintor transita por esa línea del arte contemporáneo cuyo precursor —desde los años veinte— fue Edward Hopper y en la que coinciden, entre otros, David Hockney, Howard Kanovitz, Karl Heidelberg y Jan Peter Tripp. El objetivo consiste en retomar globalmente la figuración clásica —entendiendo en este caso por tal a aquella que se opone a la neofiguración— para someterla a un intenso trabajo reflexivo, vehiculizado en el interior de la estructura cual una operación metapictórica que, en cada realizador adopta distintos grados y características. El punto de partida es casi siempre una fotografía (o fragmentos de ésta) trasladada, a veces por proyección, otras veces no, a la tela. O sea, la pintura se fundamenta en la fiel reproducción de lo real y este nivel constituye su núcleo básico. Las instancias siguientes incorporarán rasgos que socaven ese primer nivel. Tales rasgos, por lo general, se relacionan con procedimien-

tos utilizados por las tendencias dominantes en el siglo XX. Así, si a partir del cubismo (con los antecedentes ya conocidos) la plástica revoluciona la perspectiva y la captación verosímil de las cosas del mundo exterior, esta corriente de la que venimos hablando reinstala el espacio y las imágenes del realismo tradicional (con temas y ambientes obviamente distintos) e introduce en dicho contexto elementos de la práctica estética contemporánea. Representación y artificio son colocados, entonces, al rojo vivo, conviviendo y alimentándose de su intrínseco mecanismo contradictorio, significándose mutuamente. Toda pintura desde los tiempos primitivos hasta la actualidad es un artificio y es una realidad: verdad elemental, ¿quién puede dudarlo? Pero cuando los llamados pintores realistas de hoy organizan la obra en base a una deliberada pugna y fusión de ambos términos, su actividad, al tiempo que concreta la obra, alcanza el carácter de comentario sobre la representación y sobre su especificidad ficticia.

Regresemos a Amoroso: muchos de sus óleos contienen personajes tomados en extremado primer plano; en otras telas, en cambio, el objetivo se aleja para mostrar la profundidad de una escena. Vale decir, el autor actúa como si estuviera filmando (párrafos arriba señalábamos el uso de la fotografía). Su accionar, en este sentido, puede ser entendido como la recuperación del espacio descubierto por los renacentistas, con la visión y los instrumentos del artista contemporáneo. Se recupera y se recorta el espacio ilusorio, ya sea falseando la perspectiva o parodiando una escenografía teatral. Estos recursos —que recuerdan a Hockney aunque ambas producciones son muy diferentes entre sí— vuelve a poner de relieve la condición artificial de la obra: se utiliza como referencia un montaje ficticio. Dos ejemplos: “Ni olvido”, en el que un soldado de custodia al frente de una vivienda connota la faena represiva, los tristemente célebres allanamientos domiciliarios; y “Poeta lechero”. El protagonista de la segunda tela es un repartidor de leche a la vieja usanza, que en sus ratos libres escribe poesía. Anónimo vate pueblerino, su postura es la de los clásicos retratos de ayer. La alusión a la nostalgia en este cuadro es notoria; sin embargo, todo el ámbito está resuelto de manera fría y geométrica, neutra, a pesar y gracias a la arbitraria y audaz combinación de colores brillantes.

La producción de Amoroso abunda en temas similares al descrito: un viejo que se asoma a la ventana de una casa de barrio; otro que, sentado a su mesa de un solo cubierto, se divierte mirando fotos pornográficas, el empleado público, el visitante de los prostíbulos, sombreros a la moda de los años treinta. Motivos, en suma, llenos de ternura, de melancolía y muchas veces de humor; cuando no de una exacta, demoledora presentación de la violencia represora. Vale apuntar, en este apartado, su serie gráfica de los militantes en erótico contubernio con la vaca, metáfora esencial de la Argentina.

En sus dibujos más recientes —lejos, muy lejos de aquella exasperación de los inicios— Nicolás Amoroso aborda el riesgo de un desposeimiento absoluto de la imagen, mediante un trabajo que se sostiene en base al exclusivo explayamiento de la línea, línea que se interrumpe y desaparece en algunas zonas. Son ejercicios, formas de probarse a sí mismo la destreza de la mano. Pero este proceder guarda coherencia con esa intensa, congeladora operación analítico-formal que rodea a los contenidos de su obra. Certera manera, desde el estricto rigor del arte, de contener ese depósito de sombras, pasiones y dolor que es la memoria.

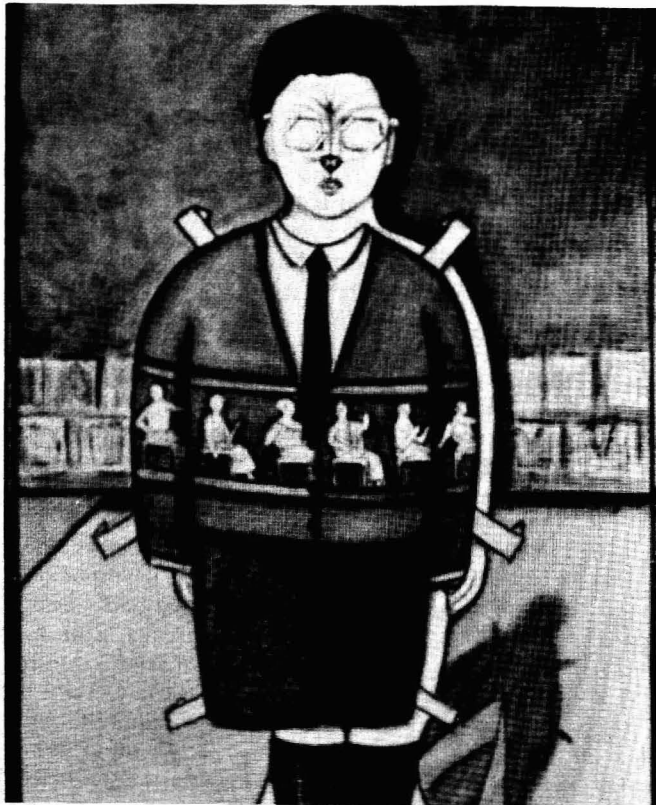
JULIO GALÁN

Nacido en Coahuila hace 25 años, este artista vive regularmente en Monterrey. Las pocas apariciones de obras suyas en el Distrito Federal tuvieron lugar en varios salones nacionales de pintura organizados por el Instituto Nacional de Bellas Artes, en los que obtuvo reiterados premios. Hubo, asimismo, una individual en galería Arvil de esta ciudad, inaugurada en los últimos días de 1982, y otras muestras en Monterrey. Actualmente participa en la colectiva “Una década emergente”, que exhibe el Museo Universitario del Chopo. Escaso curriculum para un pintor que posee una de las obras de mayor talento en la plástica mexicana de hoy.

Los motivos más frecuentes en los cuadros de Galán son anatomías carentes de extremidades, garras, personajes con rasgos humanos y animales, muñones, maniqués, muñecos, disfraces de magos, hindúes y estatuas griegas. En aquellos lienzos expuestos en los salones y en Arvil, esas figuras conservaban nítidamente el áspero trazo del dibujo y, aun cuando en su interior el color las diferenciaba del espacio de fondo, se veían contaminadas por una tonalidad sorda y opaca que dominaba todo el campo del cuadro. Eran formas trucas, de apariencia un tanto transparente que recuerda el tratamiento que la ilustración literaria y el cine de terror suelen imprimir a los fantasmas. Y ese estado deliberadamente ambiguo, en el que la construcción de la figura marca la presencia del dibujo cual si develara el esqueleto de la misma, es coherente con las partes faltantes en el cuerpo. Es decir, la mutilación opera por partida doble abarcando no sólo a la imagen, sino también al procedimiento mediante el cual ésta se constituye. En términos más precisos: la elaboración pictórica queda aparentemente inconclusa al tiempo que es mutilada la figura.

A propósito, la fragmentación resultante connota a la muerte bajo la faena del crimen, en el que el pintor mismo se involucra cuando se autorretrata. Y en las telas donde algunos muñecos flotan en torno a la cabeza del protagonista central, Galán parece recurrir, con corrosivo humor, a una sutil parodia: la del coro de ángeles que acompañan al suplicado en las pinturas religiosas del pasado. Pero si los querubines de antaño simbolizaban un lozano preanuncio de la vida eterna, en las estructuras del pintor regiomontano los muñecos, en tanto objetos inanimados, son signos de una muerte continua. Muerte consumada en el seno de una transgresión, de un acto profanador. Pero, ¿consumada realmente? Ese es otro de los puntos importantes de la ambigüedad, puesto que el hecho en sí no se explicita en ninguna parte y tampoco se observan cadáveres; se deja pautar, más bien, en las figuras trucas que parecen poseer una vida extraña, ni siquiera agónica, sino congelada y neutra. Y proliferan señales, huellas de devastación y desorden pero a ritmo lento, casi paralizado, en suspenso; cobrando evidencia en datos como los ataúdes, mortajas, espadas y cuchillos; haciéndose perceptible de una manera vaga en el tono acerado que cruza las superficies. Es una mezcla de gris enrarecido y ocre, no tierras, sino cual la capa de polvo que suele depositarse sobre los objetos inmóviles.

Por otra parte, la crueldad adquiere, en ocasiones, la forma de un festín y de un espectáculo. En una tela titulada “Tarde o temprano el final llegó”, el torso vendado de una mujer ocupa el primer plano de la composición y está posado sobre una charola; su rostro, pálido e imperturbable, se dirige de frente al observador; de las cuerdas que la amarran pende otra charola con una envoltura que presumiblemente



Julio Galán. *Niño gato*

oculta un trozo de carne. La dama —vestida como la oficiante de un número mágico— sostiene con las manos extendidas un tenedor y un cuchillo. El ambiente que se despliega detrás de ella reproduce un decorado teatral. Por estar ella misma colocada sobre una charola, la mujer se ofrece como el alimento de ese festín vehiculizado a través de una representación artística (el teatro). Al mismo tiempo porta otro platón a manera de ofrenda para ejercer, en forma solitaria o compartida, (no olvidemos que tiene en sus manos un juego de cubiertos), el ritual antropófago del cual es materia y artífice. Pero en tanto todo se desenvuelve en el espacio de la ficción, la figura es, simultáneamente, protagonista, motivo del sacrificio y observadora al mirarse en los ojos del espectador que mira.

La estructura que comentamos encuentra relaciones con el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, propuesta que, a su vez, rememora las antiguas ceremonias del mundo preoccidental, donde los practicantes llegaban a la autoinmolación. Por otro lado y tal cual se comprueba, Galán significa lo macabro a través de, por lo menos, dos maneras: 1) generando un rodeo que se concreta en base a una serie de elementos: anatomías seccionadas, serruchos, cuchillos, espadas, catafalcos; 2) connotándolo en base a una representación dramática que toca los márgenes de lo real. Y aquí —en el lienzo descrito— emerge una nueva duplicidad (montada sobre la que sirve de base: la de la obra de teatro en el seno de la obra pictórica): no se sabe si la mujer se autodestruye o si despliega los movimientos de un truco.

Pero la crueldad y el humor negro abordan en los trabajos de Julio Galán otras variantes. Dialogan, por ejemplo, con el lujo, cuando un par de piernas que conforman la única figura de la tela, están adornadas con piedras preciosas. Y “La bailarina en el cuarto de los zapatos mágicos”, que tiene las cuatro extremidades amputadas, se ve inmersa en un mar de zapatillas especiales para la danza. La escena, a pri-

mera vista, es de una impiedad sin límites; no obstante, el ímpetu maligno se amortigua un tanto, ante la semejanza de la protagonista con una estatua griega. Esa actitud desnaturalizadora intensifica el carácter fantástico de la obra y, al compás de otros componentes, desnuda de todo afecto fácil a los contenidos monstruosos. Tales componentes ya fueron señalados: la ríspida acción del dibujo, las tonalidades frías, la ausencia de relato. En ese contexto, despojada de datos literarios capaces de redondear situaciones narrativas, carente de tremendismo y de sugestivos claroscuros, la pintura de Galán presenta los significados que hemos analizado con un rigor y una eficacia realmente inusitados.

En algunos cuadros recientes desaparecen las figuras mutiladas, para dar lugar a estructuras más serenas, en las que crece la fantasía y aflora cierto clima juguetón. El espacio vuelve a organizarse como un decorado escénico poblado de muñecos, que desplegarán actos más ligados a la vida cotidiana que al terror. Veamos: una niña suspendida en el aire se asoma a una ventana, mientras un personaje masculino la espía; y en el interior de una recámara, un maniquí espere acostado a la amante que aterriza desde el techo.

Concluyendo: imbuidas de un cromatismo sin efectividad, las obras de Julio Galán estructuran un conjunto de significantes que, jugando siempre con mensajes ambiguos, logran expresar contundentemente a la muerte, el crimen, el horror, el pensamiento mágico y ese costado inquietante y oculto de la vida cotidiana.

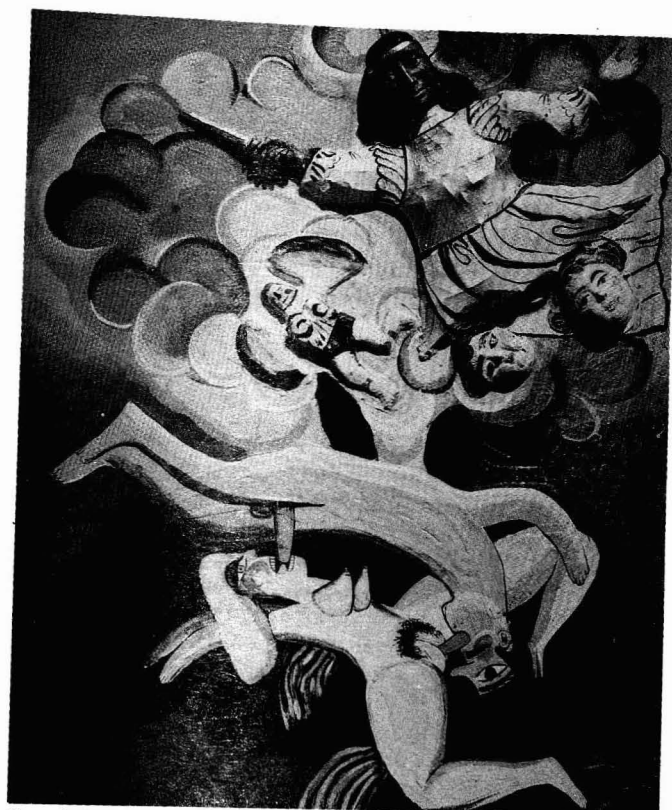
GERMÁN VENEGAS

Nació el 2 de mayo de 1959 en La Magdalena Tlatlauquitepec, estado de Puebla. Entre 1977 y 1982, realizó estudios en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura “La Esmeralda”, en el Distrito Federal. Participó en las siguientes exposiciones colectivas: Campamento de trabajo de “La Esmeralda”, 1979, 1980 y 1981; Cuatro pintores de “La Esmeralda” en el Instituto Mexicano del Petróleo, 1982; Colectiva de Dibujo, Galería Chapultepec, México, D. F.; Colectiva Galería Arte Contemporáneo, México, D. F.; Pintura, Dibujo y Gráfica en México, Casa de la Cultura de Monterrey, Nuevo León; Centro Cultural José Guadalupe Posada, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D. F.; Colectiva “Trastiempos”, nueva pintura mexicana, Museo de Arte Moderno, México, D. F.; Colectiva Obras sobre papel, Galería Arte Contemporáneo, México, D. F.; las últimas seis muestras fueron realizadas en el transcurso de 1983.

A continuación se enumeran los salones sujetos a concurso que incluyeron obras de este artista: Primer Encuentro Nacional de Arte Joven en la Casa de la Cultura de Aguascalientes y en el Palacio de Bellas Artes de México, D. F., 1981; Segundo Encuentro Nacional de Arte Joven en los mismos sitios, 1982.

Obtuvo premios en: Primera Bienal de Pintura “Rufino Tamayo”, Oaxaca. Mención Honorífica, 1981. Premio Adquisición en el Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Dibujo, Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, México, D. F., 1983. Tercer Encuentro Nacional de Arte Joven en la Casa de la Cultura de Aguascalientes y en el Palacio de Bellas Artes, Premio Adquisición, 1983.

De manera chocante —para el gusto conservador— y chispeante, con un notable dominio del dibujo, la materia y la composición en un pintor de 25 años, con audacia y originalidad sin par, Germán Venegas reúne en su obra elementos



Germán Venegas. *Relieve*

cromáticos e iconográficos del arte popular mexicano y formas de estructuración propias de la plástica contemporánea. Sus pinturas, asimismo, introducen la tercera dimensión al formato convencional del cuadro concretando en ese accionar, otra confluencia: las figuras en relieve rememoran las piezas de madera creadas por los artesanos de México y se vinculan con la ruptura de la bidimensionalidad practicada por algunas tendencias de la estética de nuestros días. Si los artistas modernos buscan con ello remarcar el carácter objetual de la obra, adoptando una postura contestataria frente a la historia del arte, Germán Venegas persigue otro objetivo: el de convocar a los productores anónimos de la tradición marginal en que es ubicada la artesanía de su pueblo, para darles un lugar en esa historia. Juego de jerarquías erosionadas en el seno de una producción que intenta recuperar, con el lenguaje de los signos visuales, los rasgos de una cultura sincrética, de su nacimiento y de su controvertida, dramática existencia.

Analicemos algunos bastidores y dibujos para comprender el modo en que se articulan los componentes de esa significación. La serie "El valiente" consta de por lo menos una pintura en gran formato y cinco o seis trabajos sobre papel. En casi todos el motivo principal es un caballo y su jinete que casi invariablemente viste traje charro. Alrededor del mismo se distribuyen, cual estampidos, figuras de diversa índole: una pequeña iglesia cuyo techo presenta el contorno de una pirámide y, en el interior de la cruz, dos serpientes; un triángulo encerrando un nopal que en el juego compositivo guarda relación formal con la iglesia, puesto que ambos (triángulo e iglesia) se ubican en el rincón inferior y superior izquierdo respectivamente. Otros volúmenes son: la cabeza de un santo flotando por encima del caballo, una figura humana con los brazos en cruz y, en lugar de las manos, dos franjas ondulantes que se expanden sobre la superficie. El jinete posee alas y una aureola.

En otro dibujo se ve un barco que pierde el equilibrio. Se descubren, también, cabezas de conquistadores ingravidos, fragmentos de antiguas arquitecturas coloniales y cuerpos de animal con rostros humanos emplumados. Otra zona del plano de fondo exhibe una escalinata similar a las de los templos prehispánicos y una nueva pirámide con una cruz en su punta en forma de ángel. Así, a veces es la iglesia la que contiene a la pirámide y otras veces sucede al revés, en una fusión donde ambos símbolos libran una suerte de velada lucha por imponerse uno al otro.

La libertad y el rigor conviven en los trabajos de Germán Venegas. Sus formas interactúan con un dinamismo intensísimo que recuerda, aunque sea lejanamente, el despliegue de los fuegos artificiales en las noches de fiesta. También recuerda el girar de los juegos de feria. Todo está en movimiento: los caballos brincan por el aire, los personajes lo cruzan como saetas, las bocas despiden chorros que recorren ampliamente el campo del cuadro. Las figuras se agrupan de múltiples maneras, pudiendo distinguirse tres: por proximidad, por ensamblamiento y generándose unas con otras. Una muestra del segundo procedimiento es la que presenta el dibujo titulado "Juguetes eróticos". En él se ve un martillo que adquiere la anatomía de un hombre, cuyo falo coincide con el mango de la herramienta y se introduce en la vulva de una mujer, encerrada en una campana de cristal. Ésta, a su vez, se apoya en un cubo amarillo y negro. Es decir, las imágenes van ensambladas pero, además, conllevan una duplicidad de referencias: hombre y martillo, mango y falo, ángel y cruz. De análogo modo, en otros casos, una figura contiene a la obra en un mecanismo engendrador: campana y mujer, cruz y serpientes, triángulo y nopal. Más ejemplos, en el dibujo citado —"Juguetes eróticos"— otra dama desnuda, coquetamente adornada con aretes y collar, habita, al igual que su pareja, el cuerpo del caballo. Entre paréntesis, el consorte aproxima divertidamente los labios al trasero de ella. Y el equipo reaparece en el interior de una segunda gráfica, para guardar en su paleta a otro protagonista masculino, cuyo pene se funde en el del animal.

Vayamos ahora a las formas unidas por un impulso generativo: un caballo lanza por la boca un perfil humano cual pompa de jabón; uno de los asistentes a la corrida de toros de otra superficie, acucillado, orina con el falo en forma de botella, mientras sus brazos se convierten en otras botellas que despiden enormes senderos de alcohol. Permutando las formas, Venegas logra en esta última secuencia una admirable síntesis de contenidos, al tiempo que exagera, con derroche de humor y malicia, el carácter grotesco de la situación. Y ese poder de síntesis atraviesa todas sus estructuras conformando, tal cual decíamos al principio, la poética visual que connota el sincretismo resultante de ambas culturas: la indígena y la española. No hay reduccionismos en este proceso. Muy por el contrario, los referentes coexisten cual si se movieran en un campo de batalla. Allí están, potentes y desgarrados, los motivos de la conquista, las pautas de las civilizaciones precortesianas, los íconos religiosos, la corrida de toros, la Virgen de Guadalupe, los emblemas nacionales, los santos con el puñal en alto cual mordaz eco de los curas de la inquisición. Y más: trajes charros, alcohol, máscaras y calaveras.

Hablamos de campo de batalla y, en efecto, hay una lucha incesante pero también hay, insistimos, fusión, un imbricamiento dominado por resortes contradictorios que separan y unen a las figuras, que alternan los roles de víctimas



Germán Venegas. *Sin título*

y victimarios, de opresor y oprimido. No en vano las cabezas cortadas de los soldados españoles yacen en charcos de sangre. El conquistador es, a veces, el conquistado o por lo menos fuertemente enfrentando. A propósito, un caballo que lleva en sus ancas a un charro saca la lengua y dice: "El miedo que yo les tengo lo traigo aquí en los talones". Cuando Venegas aglutina en un todo indisoluble los rasgos de ambos contendientes, está significando el desenlace, el presente, pero esa dialéctica en la que los contrarios se prenden y desprenden emerge como la metáfora del comienzo de esta historia y, simultáneamente, surge como un llamado, desde la especificidad de la obra, a la búsqueda de la identidad colectiva.

Por otra parte, un clima festivo surca por entero a cada una de las estructuras, despejando cualquier exceso naturalista o cruento. O sea, en el discurrir de los signos se cuele la fiesta mexicana colmada de evocaciones rituales, de la risa que oculta el dolor, del juego. La tragedia invierte su sentido para recobrarlo con mayor eficacia. Y allí resurge la rica tradición del juguete artesanal mexicano, porque la mayoría de las figuras tienen ese aspecto, cuando no se diseñan al modo del dibujo infantil: aquí una iglesia, más allá una casa, el caballo importado de España pero reproducido en miles de piñatas. Análogamente, las situaciones eróticas penetran en el marco de la fiesta. A propósito, los rasgos humanos y animales suelen confundirse en una continuidad donde ninguno de los términos impone jerarquías. ¿Influencias de Francisco Toledo?, quizás, pero con formas distintas en el seno de estructuras distintas. Probablemente sea más justo hablar de coincidencias nacidas de esa fuente común que es la cultura mexicana.

Hemos postergado hasta este momento la alusión a las pinturas en gran formato. En ellas, al tiempo que se observa menor despliegue de elementos en el espacio, más áreas vacías, las figuras en relieve surgen como núcleos principales. Su punto de referencia más cercano puede estar en los diablos, santos y máscaras de la artesanía nativa; aunque de manera más indirecta es posible encontrar otras filiaciones en la candorosa rigidez de algunos retratos de provincia. Un ejemplo se verifica en la mano forzosamente invertida de un santo alado y barbudo, que posa junto a un león en uno de los bastidores; la hebilla del cinturón, dicho sea de paso, es una calavera.

Y, finalmente, uno de los aspectos fundamentales: la rutillante presencia del color, en contrastes y armonías muy de-

limitadas. Germán Venegas traslada a sus cuadros la antigua sabiduría del pueblo mexicano para el empleo de rojos y verdes, amarillos y azules, morados y naranjas. Todo ese arcoiris de tonos brillantes cuya certera combinación parece brotar de un instinto muy profundo, constituye una de sus más caras herencias. La otra, el múltiple juego iconográfico, es alumbrada por ésta. Y el joven pintor les da un lugar de privilegio en su obra, los rescata de la marginalidad para insertarlos en la historia del arte. Es su homenaje y su protesta, pero es, también, la expresión de su más honda autenticidad.

SAÚL VILLA

Su fecha de nacimiento se remonta al 17 de mayo de 1958. Efectuó estudios de pintura en la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México, entre 1966 y 1968. Después, el tiempo comprendido entre 1970 y 1972 lo encuentra en el taller de Enrique Mariño. Otros maestros suyos fueron Evodio Ishihara y Salvador Salazar. En 1976 frecuenta los estudios de Frank Cornnelly, James Burr y Mark Balakjian, en Londres, donde aprende las técnicas del grabado y la litografía. Un año más tarde prosigue la práctica de esa disciplinas en el Print Work-Shop de Birgit Skiöl, siempre en la capital inglesa. 1978 es el año de su llegada a París y al taller, en esa ciudad, de Luis Zárate. Pero doce meses después, radicado en Barcelona, comparte con otros pintores jóvenes la formación del Taller Nou, donde se realiza grabado, pintura y escultura. Durante 1980 y 1981 sigue trabajando el grabado bajo las enseñanzas de Juan José Torralba, en el mismo escenario barcelonés.

Fue seleccionado en los siguientes concursos: 1979, XXI Premi a la Pintura Jove, Barcelona, España; Novembre a Vitry, Vitry, Francia; XXI Concurso de Dibujo de la Fundación Inglada Guillot, Barcelona, 1980, Prix Pebeo en la Galería Inard, Toulouse, Francia; XIX Certamen Internacional de Pintura, Ayuntamiento de Pollensa, isla de Mallorca, España.

Exposiciones colectivas e individuales: 1968, Casa del Lago, México. 1977, Art for pleasure en el Whitehall de Londres. 1979, Taller Nou de Barcelona. 1983, Plástica Contemporánea, Museo Universitario del Chopo, México. 1980, Sala d'art Doble Sis, Barcelona. 1981, Primer Encuentro Nacional de Arte Joven en Aguascalientes. 1981, Novembre de Vitry, Vitry, Francia. 1982, Segundo Encuentro Nacional de Arte Joven, Aguascalientes. 1983, individual en Galería Juan Martín de México.

En la calma imperturbable de una recámara, sentado casi en el medio de la habitación, el hombre, con los ojos cerrados, parece dormir. A pocos pasos de él, una mujer se inclina para secarse el pelo con una toalla. Atrás, una puerta abierta descubre los azulejos del baño, el espejo, el lavabo, una sombra que se prolonga demasiado hacia el piso. En la luna del tocador se reflejan los elementos que quedaron fuera del cuadro: la cama, una silla, el dibujo colgado en la pared opuesta. Envuelta por una extrema inmovilidad, completamente cerrada al mundo exterior, la escena parece abrirse sólo a los ojos del pintor que, cual si accionara una cámara fotográfica, se infiltra de pronto en ella. Los personajes no miran, no posan, se los percibe indiferentes al lente que los enfoca. Es como si la situación fuera captada a pesar de ellos y de los objetos que los acompañan, como si la morosidad con que son presentados los detalles escondiera una tensión apenas vislumbrable, un mínimo e inútil intento por

eludir la representación. ¿Inútil? Sí y no. La producción de Saúl Villa se instala en el sesgo de esa contradicción que recorre a buena parte de la pintura contemporánea: la de retrabajar las formas de la realidad circundante, a sabiendas de que, entre la especificidad del cuadro y la de la vida existe una fractura.

Algunas teorías de la literatura y el arte niegan, desde hace varias décadas, el nivel representador implícito en la obra de arte. Coincidentemente, la mayoría de las experiencias que se dieron en la plástica del siglo XX, libraron un enfrentamiento feroz contra la reproducción ilusionista de las imágenes, la derribaron en el interior de los cuadros casi como si mataran al padre de la criatura. Pero un buen número de artistas —bajo la influencia de la fotografía y el cine— retoman la verosimilitud con el escepticismo de una certeza irreductible: la pintura es infiel y rebelde; por más que lo intente, nunca podrá atrapar enteramente lo real dentro de sus fronteras. Claro que se permitirá aproximarse, imitar a la realidad con la conciencia de que todo elemento plasmado en la superficie pintada no se salva de la desnuda condición de ser una forma. Entonces se trata de develar esa imposibilidad, de formularla en la materia misma que articula la escena reconocible, de resistir a la seducción de la imagen tan gratamente vinculable al mundo de afuera. Lejos, entonces, de posturas unívocas, es innegable que el nivel representador se concreta en la obra y conlleva, al mismo tiempo, su condición de artificio.

En México, confluyendo con Nicolás Amoroso, Saúl Villa se inscribe en esa corriente de la plástica actual. Pero hay diferencias entre ambos, puesto que en tanto el primero somete a sus estructuras a un marcado proceso de conceptualización, Villa, aunque los emplea, reduce la escala de elementos desrealizantes. Sus escenas, en reposo, se defienden de alteraciones demasiado evidentes, una atmósfera íntima y recogida las envuelve.

Pero en ese recogimiento —tal cual se desprende de la lectura efectuada al óleo de la recámara— hay un escamoteo. Lejos de ampliarse, de acogerse a un movimiento expansivo, la visión de este autor se reduce a los interiores donde poco o nada ocurre. Así, en otros bastidores organizados como las sucesivas secuencias de una narración, un personaje, frente al televisor encendido, realiza leves cambios de postura. Ninguna otra acción se registra; en relato queda paralizado entre las compactas cortinas que clausuran la luz del mundo exterior. La pintura, de esa manera, muestra y oculta, se de-

tiene en la pura presentación de los objetos, no pretende remedar a la vida o, en todo caso, alumbra la opacidad de la misma.

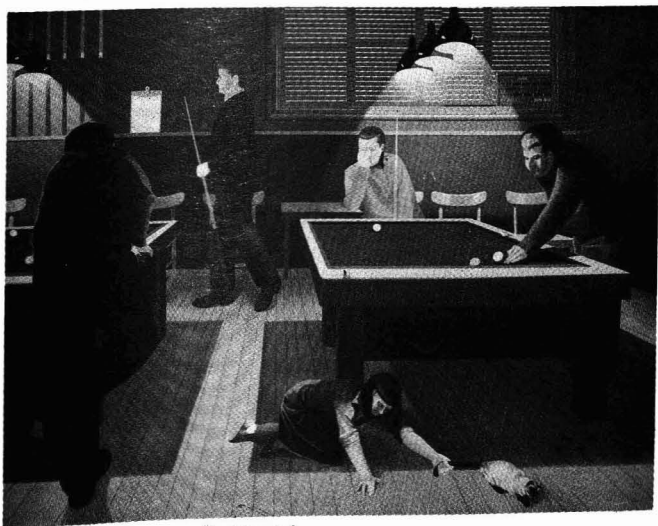
Cierta afectividad, sin embargo, consigue ganar un poco de espacio en otras obras de Villa. En la serie de los billares, por ejemplo, la pátina del tiempo sobre los muros, la profundidad del salón, la oscura madera de las mesas con sus verdes tapetes, el movimiento de los jugadores, otorgan un ritmo más vital al ambiente. No obstante, en la apariencia de los actores emergen ciertos rasgos inquietantes: la tiesura de una mano, la rígida palidez de los rostros, un brazo demasiado recto. Resoluciones formales, en suma, que patentizan la condición ficticia de las figuras. Estos indicios se acentúan en otra superficie de esta serie llamada "El reverso de Venus". Allí la mayoría de los protagonistas son recortados por los bordes del cuadro. Esa fragmentación los reingresa al estado de formas puras, casi abstractas, en tanto que el único protagonista que se muestra entero posee, en la línea que dibuja la espalda, un recorrido marcadamente geométrico.

Saúl Villa compone, insistimos, un mundo cerrado, que entre la realidad y la obra intercala puentes artificiales: la luz no llega casi nunca en forma directa desde la calle, sino desde el frío interior de un baño, de potentes focos eléctricos o desde el rectángulo del televisor. Y el afuera, las otras partes de la habitación se cuelan a través del espejo, de su helado reflejo. Pero el espejo no retoma los objetos sino su imagen, que de ese modo entran a funcionar con las figuras de la superficie pintada. Sólo así, convertidas en imágenes, las cosas del espacio inmediatamente próximo son aceptadas. Con análogo procedimiento, vale decir, por medio del espejo, el autor se autorretrata en uno de los bastidores.

En el barrio gótico de Barcelona, donde los callejones estrechos tienden a unir los techos de las casas restando al caminante la visión del cielo, se inspiran algunos de los motivos que presentan los lienzos de Villa. La serie de los billares es uno de ellos. El pintor cede a la seducción del relato, a su irresistible magnetismo, pero lo controla; coexisten en él los llamados a reconstituir el ritmo intenso de la vida en el ejercicio de la pintura y a develar ese otro costado, opaco y gris, de un desasimiento continuo.

¿POR QUÉ ANTOLOGÍA?

Este texto podía haber sido formulado como un simple agrupamiento de capítulos dedicados a varios artistas. No se planteó, sin embargo, de esa manera. El criterio del antologador conlleva siempre un margen de arbitrariedad, lo cual no desmerece su aproximación objetiva a los fenómenos que agrupa. Los autores incluídos aquí, al igual que Arturo Rivera y Gabriel Macotella —a pesar de la diversidad de sus respectivas obras— se distinguen porque logran una triple articulación. En la organización de sus formas de acuerdo a lenguajes contemporáneos, recogen los signos invariables de la historia del arte y las pautas que desnudan su propia condición humana. Muchos pintores de hoy olvidan que la modernidad no se cumple sin la lección del pasado. No basta con imprimir cierto sello personal, ciertos hallazgos formales, a la práctica continuadora de las tendencias recientes. Los resultados, en esos casos, aunque buenos, siguen siendo limitados. No es esa la experiencia de todos los que faltan en este escrito. Algunas ausencias, sin duda, resultan inmerecidas. Pero sí cabe afirmar que las obras que dieron motivo a estas reflexiones saben interrogar con lucidez y rigor a las formas que conforman los basamentos del arte.



Saúl Villa. *El reverso de Venus I*

VERÓNICA VOLKOW
Zihuatanejo

Los follajes son interminables
crecen por una implacable simetría
de la que sólo dan cuenta los bordados,
los invariables encajes.
Sueño con bosques de palmeras
que repiten sus diseños radiales
como un tejido que crece siempre
por los mismos nudos ya conocidos por dentro
y da una mancha verde a lo lejos
sobre las franjas del mar
y de la arena.
¿Lo que se reitera
es lo que da la textura acaso
y lo que se diferencia es la forma?
En el coco hay una abstracción interna
muy simple de la playa,
pero la arena en realidad está hecha
de fragmentos interminables
en los que ya no podemos pensar
porque ¿sería vano acaso?
El claroscuro es una empresa
de falsa continuidad
en un paisaje de escamas,
mosaicos y follajes,
espumas sibilantes y murmullos.
La espiral del caracol roto en la arena
podría continuarse sin término:
es su propia seña.
Sobre la arena una ola
des en cadena las olas.
O el caracol es un oído
que debiera comprender ¿hasta donde?
Siempre inabarcable
el mar llega aquí todo el tiempo;
es una presente
y casi viva frontera
de lo que es infinito.

GUILLERMO SHERIDAN

Cuerpos de sombra: Owen y Villaurrutia en su debut

Reflejos, el primer libro de poemas de Villaurrutia, publicado a principios de 1926, es, como los *XX poemas* de Novo y el *Desvelo* de Owen, un ensayo sobre sí mismo bajo la apariencia del viaje.

El viaje es un asunto determinante ya en este momento del “grupo sin grupo” y, con mayor justicia, de la “generación bicápite” plus Owen. Gorostiza, como hemos visto, también: es el primero que integra como funciones emblemáticas en sus poemas a Sindbad y a Ulises (el mismo viajero de nombre dual); Novo y Villaurrutia prefieren al Hijo Pródigo. Son los años en los que Gide y Cocteau preconizan de nuevo *l'invitation au voyage* baudelairiano. El “viaje hacia uno mismo” en el que, como señala Villaurrutia parafraseando a Gide, “uno corre el riesgo de encontrarse”: el viaje que algo tiene de curiosidad, pero también de huida: aquella en la que se prefiere llegar al drama interno, mucho más valioso que el drama de las circunstancias externas.

La paradoja, en Villaurrutia, se asume como tal y asume también un dejo de ironía: se trata del “viaje inmóvil”, del viaje íntimo por la recámara o la biblioteca, es decir, por uno mismo. Contra la proposición orteguiana del “nuevo cosmopolitismo” o la idea (muy en boga entonces) de Paul Morand sobre las condiciones del viajero, opuestas en todo al exotismo habitual a la Pierre Loti, Villaurrutia prefiere alinearse del lado de Juan Chabás, continuador del viaje *autour de ma chambre*. En 1924 lee en la *Revista de Occidente* su espléndido relato *Peregrino sentado*, en el que se realiza la apología del “mejor viajero”, es decir, del que, sin moverse jamás, sabe que su vida está determinada por el anhelo del viaje.¹

No obstante, es un hecho que *Reflejos* tiene como referencia constante un viaje en tren, y que ese viaje en tren, a su vez, se convierte en símbolo de la vida misma que ni llega ni parte, conserva una calidad estacionaria en la que los objetos son los mismos y lo único que cambia es la mirada.

Como los *XX poemas* de Novo, *Reflejos* es un volumen compacto, de gran energía orgánica, sutilmente enhebrado en una secuencia de estampas y actitudes llenas de cruzamientos y guiños internos. Como el libro de Novo, también, intenta una apropiación estilística de ciertos elementos de la vanguardia, pero, en su caso, no la norteamericana sino la española y francesa. Ambos, sin embargo, se desprenden de convenciones estratificadas y se sacuden con gracia los convencionalismos de la hora. *Reflejos* prefiere la primera impresión como disparadero del estado anímico, niega el análisis “profundo” del sentimiento, desplaza la anécdota a una zona de mínima pertinencia y apenas tolera de ella una función

intermitente y aleatoria. Octavio Paz lo abrevia con eficacia: *Reflejos*, dice, reduce “el poema a sus líneas esenciales; odia las ampliaciones; otorga preeminencia a la vista sobre el oído y prefiere la rima asonante y el verso blanco”.² Paz, en seguida, advierte la importancia de Juan Ramón Jiménez (el de *Eternidades y Piedra y cielo*) como referencia inmediata del libro. Propone que esta influencia “fue benéfica: si no fue una pureza poética, como se creía en aquella época, sí fue una depuración retórica. La envarada y ataviada poesía hispánica se desnudó, se aligeró y se echó a andar”. *Poesía desnuda, mía para siempre*: versos célebres que contenían todo un programa que Villaurrutia aceptó de inmediato, en grado tal que los dos versos de Jiménez se habrían de convertir en su divisa. Junto a Juan Ramón, Paz observa en *Reflejos* intermitencias de López Velarde, de Tablada, de Pellicer. Me pregunto por qué no menciona también, ya no en el plano del estilo sino en el de las ideas, al Cocteau de *Plainchant* (1923). De cualquier modo tiene razón cuando asevera que “en todo caso, Villaurrutia transforma las influencias y escribe poemas muy personales y que sólo él podía haber escrito”. Es un hecho: la materia verbal, el flujo aceitoso, lento y ambiguo de las imágenes, esa suerte de lasitud visual que deambula entre las cosas y que, en lugar de mirirlas parece interrogarlas, lo que, en fin, llamamos “un estilo” está más que presente en el tomo y certifica ya la apropiación de una voz que, si bien en ocasiones se antoja balbuciente, de pronto suena enérgica y segura:

En el cuarto del pueblo,
fantástico y desnudo,
amarillo de luz de vela,
sobrecogido,
mis sienes dan la hora
en no sé qué reloj
puntual y eterno...³

Villaurrutia descubría en algunos poemas como éste algo que Tomás Segovia señala con propiedad más tarde: “el clima de la noche se le fue imponiendo”, Villaurrutia “fue descubriendo poco a poco que su poesía nocturna era la más sincera, y los temas que con ella se relacionaban: la muerte, la angustia, el insomnio”.⁴ Ese mundo nocturnal, culpable, lleno de la sabiduría del noctámbulo que es siempre un poco noctóforo, ese mundo que llega “cuando la tarde cierra sus ventanas remotas”, que llega con sus incensarios a cuestras, nace en *Reflejos* a la conciencia del poeta aunque su culminación esté en *Nostalgia de la muerte* (1938). En *Reflejos* todavía los sueños guardan una relación de causa y efecto. La noche revive en el sueño el placer del día:

En el sueño reíamos
al sol naranja, agrio
en los ojos, húmedo
en las sienes...⁵

y el sol es personaje y testigo de un orden. Dos mundos se oponen en el libro y se complementan gracias a la lubricación onírica: el paisaje diurno y el amor nocturno. Tomando un tema de Cocteau (el corazón del amante es el reloj nocturnal), el personaje de *Reflejos* divide todo en misteriosas mitades complementarias:

La media sombra viste,
móvil, nuestros cuerpos desnudos...⁶

en las que el día tiene algo de noche, el goce algo de dolor y muerte, el sueño algo de aurora e, incluso, la gravedad algo de ironía:

—Gocemos, si quieres,
provocando el segundo de muerte
para luego caer —¿en qué cansancio?,
¿en qué dolor?— como en un pozo
sin fin de luz de aurora...

Callemos en la noche última;
aguardemos sin despedida:
este polvo blanco
—de luna ¡claro!—
nos vuelve románticos.⁷

La noche de *Reflejos* es burdamente subversiva en ocasiones; en otras es preludio de la noche mística. El sexo y la droga ("este polvo blanco") impelen hacia una impertinente sensación de vertiginosa culpabilidad; después, la noche es el ámbito propicio del desgarramiento íntimo:

La soledad se agranda
como las sombras
en la sábana del muro,
como las caras de ayer
asomadas para adentro
en el marco de sus ventanas...⁸

Sin embargo, *Reflejos* —desde su nombre— alude a una jornada eminentemente solar en la que el paisaje apenas se contrapuntea con la noche amarga y sola. Es una jornada alerta e hiperestésica: sus elementos determinantes son el juego y la movilidad del paisaje; más las equivalencias que las correspondencias, en esta jornada de luz el poeta prefiere pintar a cantar, cazar la sinestesia a refinar la metáfora:

El aire juega a las distancias:
acerca el horizonte,
echa a volar los árboles
y levanta vidrieras entre los ojos y el paisaje.

El aire juega a las distancias:
rompe los tragaluces del cielo,
y llena con ecos de plata el agua
el caracol de los oídos...⁹

Entre esta fiesta solar de grandes extensiones abiertas y cuartos luminosos, en los que el paisaje puede ser el infinito y también un frutero al centro de la mesa, Villaurrutia insi-

núa, con una mezcla de dolor y de ironía, su entrada en *otra vida*.

¿Por qué la vida se complica...?

dice en "Jardín", y se responde en la imagen de la golondrina:

...ella misma es la víctima
y la flecha.

En "Mudanza", al gritar dos veces "¡Otra vida! ¡Otra vida!", sugiere algo más que la fantasía del *cambio* físico de una casa a otra. Entonces comienza el viaje anunciado un poco antes. En este momento del libro los paralelos temáticos con el de Novo y con el *Desvelo* de Owen se hacen considerables. El personaje sueña despierto y al sol con un amigo que llegaría con él y con quien podría dedicarse a

Oír sólo el silencio,
y mirar el aire incoloro
y poroso.¹⁰

O bien, practica un turismo público que se cuida bien de quedarse en lo convencional y antropomorfiza al pueblo:

Se le fue la gente
con todo y ganado.
Se le fue la luna novia,
¡la noche le dice
que allá en la ciudad
se ha casado!

Le dejaron, vacías, las casas
¡a él que no sabe jugar
a los dados!¹¹

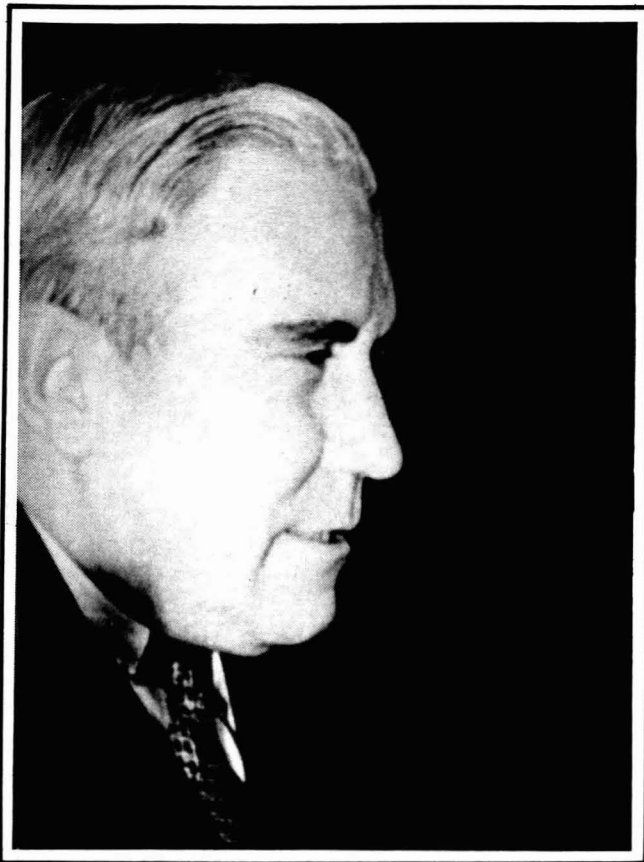
El turismo de Villaurrutia languidece bajo el sol y se resuelve en el ingenio o en una curiosa imaginaria pulverizada de apuntes y cuidada fragmentación, meros ejercicios de un tono que sin ser el suyo, cancelan la curiosidad vanguardista:

PUZZLE

Cuando subimos por sus rodillas
gruñó un poco:
su aliento silvó en su cabellera verde,
y tuvimos miedo...
Pero no cambió de postura.

Cuando pisábamos su espalda
miramos hacia abajo:
Navidad en abril.
Absurdo: esa cabra, ese buey,
los hombres hongos
y el espejito roto entre la lama...

Entre la excitación del turista y sus instantáneas en primera del plural que guardan las cosas "en la placa de mi retina", se filtran los temas que el tiempo adecuará a la sensibilidad del poeta: el eco, la sombra, el espejo y el espejo de las palabras. En ese sentido hay un poema, "Calles", que, al concentrarlos todos, advierte la futura poética y al mismo tiempo se escapa del marco indolente del resto del volumen:



José Gorostiza

CALLES

Caminar bajo la rendija azul,
¡tan alta!
Caminar sin que los espejos
me pongan enfrente,
¡tan parecido a mí!

Callando, aunque el silencio
alargue la calle endurecida.
Caminar, sin que el eco
grabe el oculto disco de mi voz.

Al mediodía, al mediodía
siempre, para no ir delante de mí,
y para no seguirme
y no andar a mis pies.

De prisa, dejando atrás la compañía
eterna, hasta quedarme solo,
solo, sin soledad.

La habilidad para articular la pesadilla comienza a hacerse palpable en este poema: el uso de los indicativos cruzados con los gerundios, las alusiones a una circunstancia apenas esbozada, la introspección feroz en un caldo de soledad que no tolera el reflejo de la propia imagen, el eco de la propia voz, la sombra misma de la existencia. El autodespojo de referencias (imagen, eco, sombra) alude a la persona; pero los atributos reflejados apuntan hacia otra realidad, la del sueño, la de una marginalidad íntima, la que hecha de reflejos, ecos y sombras, es tan nuestra como la que los genera.

Reflejos, en ese sentido, es un libro que no sólo se divide entre estas dos realidades en tanto que las enfrenta, sino que es también una elección: Villaurrutia advierte —y así lo habrán de manifestar los poemas posteriores— que él es más su reflejo, su eco y su sombra que el que es en sí mismo: parecería que ese mundo paralelo, fantasmal y cotidiano, que guardan la noche y la estatua, le resulta más expresivo de sí mismo que el otro, aquel en el que las cosas *fingen* suceder. Pero tendremos que esperar al “Nocturno de la estatua” (1928) para reconocer al poeta en su elección, cuando su voz es más que nunca suya porque sólo es un eco, o cuando su imagen ya le pertenece en tanto que es sólo reflejo. No es nada misterioso, desde este punto de vista, que los “viajes” que, en apariencia, narra el libro oculten el verdadero viaje inmóvil hacia ese mundo. En todo caso, *Reflejos* no es tanto un libro de impresiones de viaje (como alguien lo ha sugerido) sino la crónica de una *traslación* que se cifra en el acto de caminar. Todo *Reflejos* sucede caminando, y dentro de un paisaje urbano opresivo, semejante a los de Eliot, bajo “una rendija azul” o bajo “la plancha gris del cielo”. Esa caminata termina ante un espejo, lo cual equivale a decir que empieza en el espejo: *Nostalgia de la muerte* será el libro que se escribe ya desde el otro lado: sus paisajes serán de vidrio, despoblados; sus voces puros ecos; la vida misma un insomnio: en el reino de Orfeo sólo deambulan los “dormidos despiertos”, los que no tienen sombra.

El libro fue recibido positivamente. Juan Chabás, esa especie de alma gemela de Villaurrutia en Cuba, declara en 1927 —la espléndida revista— que *Reflejos* “señala un nuevo momento dentro de la poesía en lengua española” gracias a sus virtudes “ambiguas, frías, instantáneas”.¹² Eduardo Collín —íntimo del poeta, sí— saludó en *Reflejos* “a la voz más pura y original de la década”.¹³ Pero corresponde a Owen la reseña más importante. Titulada “La poesía, Villaurrutia y la crítica”, Owen acepta la propia tesis de Villaurrutia en el sentido de que “*Reflejos* es mi mejor obra de crítica”. Owen propone que “la crítica es la madrina feliz” del volumen; fragua por primera vez un elemento del juego que más tarde Cuesta y él mismo habrán de prolongar: el de que cada uno de los miembros de la generación es el titular de un sector de la *conciencia* del grupo (Owen la teológica, Gorostiza la poética, etc.), y propone que Villaurrutia es “la conciencia artística de su generación”.¹⁴ Escrita en enero de 1927, la peculiar reseña (saturada de chistes privados, de analogías cultistas, de coloquialismos oscuros, muy al estilo habitual del Owen “crítico”) apareció en la revista *Sagitario*. Adelantándose a la proposición de que todo poeta moderno es, por serlo, crítico y siguiendo quizá a Eliot que ya asociaba las dos profesiones en una sola después de Baudelaire —arquetipo del poeta moderno—, Owen opina que todas “las grandes épocas del arte —la nuestra lo es—” están gobernadas por un “pan-criticismo”: “la función de crear y la de juzgar se completan... sin ser de antemano artista no se puede hacer crítica, y recíprocamente”. ¿Sería su cercanía a Villaurrutia la que le da claves para entrar al libro? Owen parte de Poe y la tesis de la “emoción desapasionada como límite del arte poético”, que lo lleva a considerar que “la función poética es elaborar en metáforas los datos sensoriales o el propio sistema del mundo”. *Reflejos* es, además, un libro lúdico pues Villaurrutia “insospechable de haber roto con la ley, es sin duda su más austero conocedor entre los de su generación”.

Entre 1925 y 1927 la amistad entre Owen y Villaurrutia llega a su clímax. Owen, intelectualmente aún en la órbita de Cuesta, está definitivamente cerca de Villaurrutia

cuando Cuesta abandona la Ciudad de México, a principios de 1926, para dirigirse a la hacienda de El Potrero en Córdoba, Veracruz, en calidad de químico residente. No habría de volver sino hasta noviembre del mismo año. La intimidad entre los dos jóvenes podría explicar una compenetración que los hace parecer, en momentos, dióscuros. Owen describe a Villaurrutia, a principios de 1927, en el mismo ensayo citado atrás, como un

competente jugador de Tenis; el amplio traje seglar moderno contrasta visiblemente con el rostro eclesiástico, lleno de cautela y deferencia, atento y discreto, tan malicioso como aparece en el fino y bien meditado retrato de Agustín Lazo, al frente del volumen, que ha sabido imitar los rasgos esenciales: la nariz sensual e inquisitiva, la boca maligna, el ojo fatal.

Owen declara que él y Villaurrutia “casi siempre tenemos de qué hablar” y así era. Owen usaba entonces los enormes sacos con hombreras que suelen contrastar con su cabeza afilada y sus ojos diminutos. Pero la sonrisa maligna es más suya que de Villaurrutia. Irónico, incandescente, Owen ya goza de una reputación entre los miembros del “grupo sin grupo” que lo caracteriza como una inteligencia aguda y aventurera, cabalmente desentendida de los mecanismos del prestigio y casi indiferente a un periodismo consagrante y, por lo mismo, dado a someter a sus patrocinados.

Owen y Villaurrutia, como los *piedracielistas* colombianos Aurelio Arturo y Eduardo Carranza, formaban parte del grupo de poetas americanos para quienes Juan Ramón Jiménez se había convertido en guía y en quien veían al jefe natural que, tomando las carabelas de Darío, las regresaba a su continente.

Con el tiempo ambos habrán de afinar su idea de la poesía pura leyendo a Valéry quien, tradicionalmente, pasa como el forjador del término. Los españoles suelen poner esto en duda y se abrogan el mérito, alegando que Juan Ramón, ya en 1908, había redactado sus *Elegías puras* y que el célebre crítico Rivas Cherif utilizó las palabras para referirse a Juan Ramón en 1914. En fin. En resumen, tanto Owen como Villaurrutia suelen aludir a las virtudes de la “poesía desnuda” con cierta regularidad durante esta década. Owen, por ejemplo, aplaude la poesía que muestra “ponderación y equilibrio en los dos elementos —hidrógeno de inteligencia y oxígeno de vida— en que pueda desintegrarse el agua pura y corriente del poema”.¹⁵ Villaurrutia pensaba, por su parte, que en buena medida la lírica moderna en lengua española se debía a “su poética implícita y aun explícita en su obra, dirigida a alcanzar —fuera de lo anecdótico y de lo narrativo— un lirismo de creación pura, orgulloso y único”.¹⁶ Owen, cuando redacta su primer libro de poesía, *Desvelo*, en 1925 —si bien el libro permanecerá inédito hasta 1953— acepta que se trata de “poemas escritos a la sombra de Juan Ramón”.¹⁷ Parecería que esta influencia rica, generosa, que fue capaz de higienizar los hábitos retóricos de estas generaciones, no se limita a cuidarse de elementos anecdóticos y narrativos. En Owen, quizá más que en Villaurrutia, es palpable igualmente una hábil utilización de lo que Juan Ramón llamaba “el poder de la evocación” y que Proust bautizó más técnicamente: “la memoria involuntaria”. Tomás Segovia, en un ensayo determinante para leer a Owen, llama la atención sobre otro elemento impostergable: piensa, con razón, que Owen se cuidó del contagio “hispanista” de Juan Ramón —del que Villaurrutia, en ocasiones tiene síntomas— y que, en cambio, preservó “la reacción intelectualista y el rit-



Xavier Villaurrutia

mo hablado...”; lo que hace Owen es un uso escrito (intencional e intelectual) no de un lenguaje, sino de un ritmo hablado (espontáneo y práctico).¹⁸ Esta realidad sutil podría fácilmente pasar desapercibida detrás del evidente entusiasmo que lleva a Owen a imitar ciertas cadencias obviamente juanramonianas. Por ejemplo, el poema que abre el libro se titula *Pureza* y alude de continuo a *Vino, primero, pura*, el tercer poema de *Eternidades* (1918) que habría de convertirse en el manifiesto involuntario del nuevo tono. En ese poema, Juan Ramón describe la evolución de la poesía: primero “pura, vestida de inocencia”, luego vestida de “no sé qué ropajes” odiosos, después “una reina fastuosa de tesoros” sin sentido hasta volver a ser la desnuda inocencia del principio. Owen describe en *Pureza* un periplo semejante:

¿Nada de amor — ¡de nada! — para mí?
Yo buscaba la frase con relieve, la palabra
hecha carne de alma, luz tangible,
y un rayo del sol último, en tanto hacía luz
el confuso piar de mis polluelos.

Ya para entonces se me había vuelto
el diálogo monólogo,
y el río, Amor —el río: espejo que anda—,
llevaba mi mirada al mar sin mí.

¡Qué puro eco tuyo, de tu grito
hundido en el ocaso, Amor, la luna,
espejito celeste, poesía!

Haciendo a un lado los juegos de palabras —de claro origen mallarmeano—, que se suman al tono de Juan Ramón, cabe destacar ese ritmo hablado que menciona Segovia y detectar



Gilberto Owen

allí un atisbo de poética. El poema tiene sus salidas de tono (ese paréntesis latoso de la metáfora del río, más gregería que imagen) y esa voluntariosa alusión a la infancia en la desafortunada idea de los polluelos. Creo que la parte importante radica en la primera estrofa, cuando declara estar en busca de "la palabra hecha alma, luz tangible". Como Juan Ramón, que se proponía conseguir

Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.¹⁹

Owen comienza por entender a su poesía como una pesquisa cuyo sentido radica más en la búsqueda que en el hallazgo. Los juegos de palabras forman un antecedente importante para Villaurrutia, que, como vimos, comienza a ejercitarse también en este momento. Owen asume el juego con una frescura propia de quien se ha aventurado ya por un sendero nuevo, sin preocuparse de la ley circundante. Las intermitencias autobiográficas parecen documentar la potencia lírica al tiempo que contraponen con su ambigüedad un discurso ceñido en apariencia. A Owen siempre le gustará meter frases del tipo de "se me había vuelto el diálogo monólogo" que insuflan una rara distancia entre el poema y el lector al apuntar a una zona vedada de antemano. Pero la diversidad de elementos se suman en una poesía que, para su momento, no sólo era original sino escabrosa, con un aliento entre ríspido y críptico que no por ello dejaba de ser sumamente cordial.

Desvelo es un libro introspectivo hasta la disección. De pronto parece ser la crónica de una autopsia de la máquina sensible, una especulación sobre el acto de percibir.

Luego deriva hacia el humor, la disonancia y el enredo de la metáfora y la analogía (de donde saca su gesticulación vanguardista). Más tarde aún, juega a la densidad filosófica, y termina por vaciarse en el cuerpo evocativo de lugares y sensaciones.

En principio cabe sugerir que *Desvelo* también es un libro gemelo de *Reflejos*. Hay elementos que subrayan esto no sólo en la semejanza "argumental" de algunos pasajes de ambos libros, sino hasta en el uso de imágenes idénticas:

sin una honda agua de sueño (Owen)

¿Agua de sueño? No.
De amanecer. (Villaurrutia)

En ambos libros (como en el de Novo, para el caso) se sugiere un viaje en tren, la llegada a un pueblo, la visita, el regreso y la llegada a una ciudad:

Todo este día corrió
el tren por mi pensamiento.
Toda la noche su sirena
rayará mi desvelo. (Owen)

Lejanos, largos (silbatos)
—¿de qué trenes sonámbulos?—
se persiguen como serpientes,
ondulando. (Villaurrutia)

O bien, en relación a aquello que mencionamos cuando hablábamos de Villaurrutia y el tiempo dictado por el corazón del amante:

el tic-tac de luz de tu voz,
¡ay! que constelara,
leontina de estrellas, mi pecho
para acordar y atar al tuyo
—corazón de pulsera— mi reloj. (Owen)

¡Qué tic-tac en tu pecho
alarga la noche sin sueño! (Villaurrutia)

Las semejanzas temáticas, argumentales y formales, como veremos, serán profundizadas aún más en *Línea* (1930), libro prodigioso en el que Owen quiere narrar la historia de la experiencia con ese Xavier que ya en 1925 marca, con sus iniciales, el sentido de la poesía en la naciente numerología críptica de Owen:

¡Qué dulzura del viaje, enarenados
ya los caminos de la tierra,
y resuelta en tu cifra
la X de las encrucijadas!²⁰

Desvelo es el libro más elucubrado de todos los que publicaron los jóvenes del "grupo sin grupo" en la década. Su estructura se mueve como una *trenza dorada*, o como una suma de cajitas chinas. El libro se divide en varias secciones:

- I. *Desvelo* (15 poemas numerados y un "Final")
- II. *Nueva Nao de Amor* (12 poemas numerados)
- III. *Escorzos*
 - a) *La pompa de jabón* (tres poemas numerados)
 - b) *Rasgos* (tres poemas numerados)
 - c) *Cromo* (un poema)
 - d) *El Lago* (15 poemas numerados)

En total, pues, conforman el libro 50 poemas ordenados dentro de seis poemas largos. "Escorzos" ofrece una suerte de paréntesis inmóvil entre la movilidad de las otras secciones, llenas de viajes y descendimientos, en su primera parte, "La pompa de jabón". Emblema y símbolo, la burbuja ("agua sedienta de imágenes" que se bebe a la realidad entera) es también quimera y cifra de la infancia perdida, así como cristalina invitación al viaje:

2. Te saludan los pájaros, las cosas
todas afinan para ti
su mejor alba de sonrisas.

Y recuerdan tus viajes, cuando ibas
como un poco de río
redondo y frágil, por el cauce
innúmero del viento.

Y te recuerdan, Arca de Noé,
porque las regalabas a los niños,
transmutando en juguetería
de Noche Buena, el mundo.

En esta sección la imaginería es más atemperada, de una finura inesperada después de la dureza anterior. La imagen de la burbuja "como un poco de río redondo y frágil, por el cauce innúmero del viento", tiene un sabor de raro clasicismo en el que funciona sin embargo, como ingrediente indispensable, el azoro del poeta mismo. "Rasgos", el que sigue, describe en tres partes una estancia en un pueblo de montaña con aires tenuemente evocativos. Una pareja se proyecta, a contraluz, contra el mundo provinciano que la rodea, y sus habitantes "a lo lejos" son "nuestras sombras en otros mundos".

"El lago" es un poema, el final, sumamente especial. Es el más homologable al de Villaurrutia. Se divide en XV partes y narra la estancia de una pareja en el lago de Zirahuén, en Michoacán. Hay indicios que permiten suponer que, después de la muerte del padre, Guillermo Owen, cuando él era muy niño, su madre, Margarita Estrada, muda su residencia al puerto de Mazatlán, y, eventualmente a Zirahuén, de donde era originaria.²¹ De cualquier forma Zirahuén habrá de convertirse en uno de los lugares emblemáticos en la poesía de Owen durante toda su vida. ¿Qué sucedió en Zirahuén?

Sin descartar que el lugar adquiere dentro de la simbología íntima de Owen un sitio preponderante, creo justificado proponer que Zirahuén cruza toda la poesía del sinaloense haciendo las veces de un lugar mítico y mágico. Esto hace poco relevante al agente anecdótico que motiva la caracterización del lugar pero, de cualquier modo, ya en el plano biográfico, no deja de determinarlo. Zirahuén se muestra como un "río sin manantial ni océano", es un lago (célebre por su clarísimo azul) sin conciencia del ayer, una "pupila insomne", una "cuna de marfil" en cursivas del poeta. La colina es el Adán de la Eva del lago: la ciñe con su "brazo oscuro y sinuoso" tan apretadamente, que Eva

no va a poder comerse
la manzana redonda de la luna,
que le ofrece en la boca
azul aquel arroyo serpentino.

Los dos primeros poemas narran la llegada al lago Adánico, pero en el que el pecado está a punto de realizarse. Llega la

noche. El amanecer trae consigo la limpieza del viajero de los rastros de la ciudad. El sol cambia en oro hasta las voces que lo nombran. La pareja se bautiza de sol:

¡Qué ganas de quitarnos
nuestros trajes de oro, Moctezuma,
para que el sol conquistador mirara
todavía de carne viva y tórrida,
la sombra de tu cuerpo
y mi cuerpo de sombra!

El tema de los "cuerpos sin sombra" y sus variantes es otro *leit motiv* presente en toda la poesía de Owen. En *Línea*, cinco años más tarde, el poema inicial que bautiza el volumen, insiste sobre ello:

Te he hablado ya, Natanael, de los cuerpos sin
sombra. Mira ahora mi sombra sin cuerpo. Y el eco
de una voz que no suena...²²

El tema, a pesar de su estruendo gideano, es de Cocteau y alude a los amantes que buscan el sol después de amanecer:

Lit d'amour, faites halte. Et, sous cette ombre haute,
Reposons-nous: parlons; laissons là-bas au bout,
Nos pieds sages, chevaux endormis côte à côte,
Et quelquefois mettant l'un sur l'autre le cou.²³

De Cocteau, igualmente, viene el tema del oro que recubre la sombra interior:

Rien ne m'effraye plus que la fausse accalmie
D'un visage qui dort;
Ton rêve est une Égypte et toi c'est la momie
Avec son masque d'or.²⁴

Plain-chant, en su aspecto nocturnal, remite en variadas ocasiones a la retórica de los cuerpos dormidos/despertos en o para el amor. El poema de Cocteau asocia, como lo hará más tarde en el *Orfeo* y como lo hará Villaurrutia en los *Nocturnos*, a la experiencia sexual con la muerte, a la muerte con el sueño, al sueño con el sexo. Si Cocteau propone

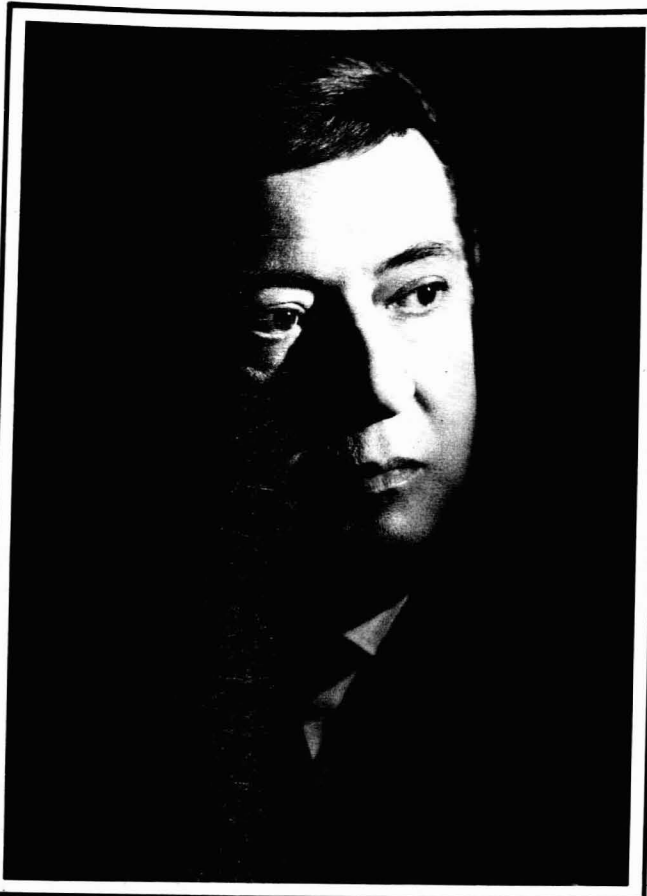
Si je meurs premier, dans tes rêves j'entre
Je verrai commnet,
Lorsque je dormais, la main sur ton ventre,
Tu changeais d'amant.²⁵

Villaurrutia define:

Amar es no dormir cuando en mi lecho
sueñas entre mis brazos que te ciñen,
y odiar el sueño en que, bajo tu frente,
acaso en otros brazos te abandonas.²⁶

Owen no parece dejarse llevar hasta esos extremos especulativos. Su poema es mucho más diurno. Los cuerpos sin sombra aparecen muy esporádicamente y no en función sino en alusión. Villaurrutia se refiere en varias ocasiones y de varias maneras a esa oscuridad umbría de los amantes nocturnos:

La media sombra viste,
móvil, nuestros cuerpos desnudos
y ya les da brillos de finas maderas
o, avara, los confunde opacos.²⁷



Salvador Novo

Será hasta *Línea* cuando vuelva a aparecer esta idea de “la mitad negra de tu rostro”. El resto del poema se asemeja enormemente a los de Novo y Villaurrutia que ya se han comentado: turismo en pos de la mercadería poética bajo diversas variedades: el anti-folklore:

pasa una cerca de nopales
piragua innumerable
cargada de crepúsculo.

las antropomorfizaciones habituales:

Tras la diurna función, el tramoyista
del crepúsculo recogió
sus trucos de escenografía...

y la derrama de colorido pelliceriano:

La colina, rosada, en el agua,
y la sierra, azul, en el agua,
y el sol, caído y púrpura, en el agua...

que también tienen sus paralelos en Villaurrutia:

azul, lavado azul de las montañas
y del cielo,
verde, húmedo verde en el prado
y en las colinas,
y gris en la nube compacta,
y amarillo.²⁸

“Nueva nao de amor” es también un viaje entre dos puntos físicos y, también, entre la sombra y el oro. Como en “El Lago” el sueño aparece de pronto, pero ahora el ánimo turístico es desplazado por el viaje interior. El cuerpo sin sombra nace lo mismo de la noche amorosa:

1. Primero amaneció para mis ojos.
Que yo estaba caído
en la cisterna de tu sueño,
y sin saber voltearme el corazón
y alzarme de puntillas en su vértice
a espiar *el alba de oro* sólo mía. (Cursivas del poeta)

Sin embargo, ahora, la aurora “no amaneca nunca” y el poeta tolera una “elevada soledad sin ángeles”. El paisaje se muestra cuadrículado por las ventanas:

Y estos hierros en cruz, que han hecho
pedazos el suelo y el cielo
de mis paisajes...

de la misma manera que sucede en el poema de Villaurrutia:

y levanta vidrieras entre los ojos y el paisaje.²⁹

El mar, no el lago, tormentoso, canta sus “angustias antiguas”; es un mar sordo y ciego (como lo será el del “Nocturno Mar” de Villaurrutia) por el que los amantes navegan en la noche de amor sobre la barca segura de la pasión. “Nueva Nao de Amor” tiene un personaje, Rosalía, que se muda en Cenicienta, en Blanca Nieves y en La Caperucita Roja y que convive con las alusiones a Villaurrutia, su “cifra” y el número XV. Poema altamente onírico, es la crónica de los sueños y los entresueños; la realidad parece vaciarse toda en los ojos del amante que hace proyectos eternos:

Todavía mis ojos, por tus ojos,
en tu alma, como el día del encuentro;
que el amor, como siempre, nos presida,
pero ya nunca lo nombremos.

“Nueva nao de amor” culmina con una nota dramática que se contradice con la que vendrá en “El lago”. El poeta, en el poema final, titulado “Regreso”, se describe

Yo, solo, con mi sombra, ensangrentado
en la huida patética del sol...

Mi sombra, mucho más que yo mismo,
tal vez soñando en regresar,
se arrastra, larga, atrás, hacia el vivido
día breve de atrás...

El poeta y su “sombra” llegarán a la ciudad “qué negros y qué mudos” para regocijo de “las vírgenes sin hiel” para toparse con un arbusto (mítico también en la poesía de Owen) ensangrentado.

Viaje iniciático sin estruendo, sin origen y sin meta, como todos los que Owen emprende, *Desvelo* es un libro multiforme y retorcido que insinúa más de lo que dice y calla más de lo que insinúa. Esto, por supuesto, quiere decir que se trata de un extraordinario libro: mítico, sonámbulo y ambiguo en su delicada ironía y su cáustica domesticidad. Sobre todo en

los momentos en los que se escapa de su compulsión al impresionismo preciosista, que es cuando desaparece cierta voluntad metafórica tan vivaz que se convierte en un obstáculo. Poeta de "palabras cruzadas", como dice Villaurrutia en una de las escasísimas referencias a él (ya lo señala así, asombrado, Jaime García Terrés),³⁰ Owen propone en su primer libro la medida de los por venir en lo que tiene de viaje, de elaboración de cifra mítica íntima, en su enorme habilidad para convertir la materia poética al tiempo en una luz deslumbrante y en un azogado misterio.

También advierte ya sobre su rebuscada indiferencia ante los vehículos del prestigio: *Desvelo* circulará (si se puede decir así) más que clandestinamente entre algunos amigos nada más. Owen, que siempre se caracterizará por su indiferencia a las ediciones, que invariablemente dejará regados por todos lados sus poemas, los perderá para encontrarlos de nuevo y volverlos a perder o a olvidar, que, en la medida en la que Torres Bodet, por ejemplo, será cuidadoso y convertirá cada poema en un escalón más hacia su noción de éxito y poder, se deshará de ellos como de los jirones accidentales que registran su vida, dará en esa actitud una señal congruente con su propio desarraigo y voluntad de marginación. Son sus amigos quienes se preocupan de juntar los poemas y editarlos, mandarlos a las revistas, incluirlos en antologías.

Desvelo, terminado en 1925, no tendrá acceso a las prensas sino hasta muchos años después. En 1928, cuando aparece la *Antología de la poesía mexicana moderna*, se anuncia en ella que el libro "está en prensa"³¹ si bien sólo se incluyen textos pertenecientes a *Línea*, que publicaría en 1930, en Buenos Aires, Alfonso Reyes.

La presentación de Owen en la *Antología*, seguramente redactada por Cuesta, ofrece una idea interesante del Owen de *Desvelo*:

Como Villaurrutia, Owen confiesa con orgullo que procede de Juan Ramón Jiménez, quien les parece el más puro poeta actual de habla española. Si en la estudiosa admiración de este ejemplo encontraron su manera personal, no les molesta señalar la fuente que supo escoger su espíritu un día de afinidades. A la música de su *Desvelo*, concentrada, entrecortada y cortada a la vista de la poesía de Juan Ramón, sigue el clima irreal, extremado hasta el artificio de los poemas en prosa que junta el nombre de *Línea*.

Antes de Gilberto Owen, nuestra literatura podía contar con los miniaturistas de la prosa corta, trabajada exquisitamente algunas veces pero sin la idea que sostiene el poema en prosa definido y practicado por Max Jacob, asociaciones de ideas, juegos de nombres e imágenes inesperadas, finas alusiones literarias, todo cabe en la pequeña caja de un poema en prosa de Gilberto Owen. Y todo unido con una hebra, con una línea que a menudo resulta invisible al lector desatento y miope. Se le ha llamado oscuro. ¿Por qué no mejor misterioso? Sus poemas tienen la atracción de un juego de manos. Para engañar mejor, para mejor acertar, Owen ha suprimido el ruido, los golpes de tambor a la hora de la suerte. Y el engaño es tan evidente y claro como un vaso de agua. ¿Dónde acaba el cristal, dónde empieza el agua? Tan claro como un vaso de agua, tan claro y tan misterioso.

Pocos libros tan personales, tan involucrados en la factura de su autor como en la de los versos, entre los primerizos del "grupo sin grupo" como el de Owen. El libro no sería publi-

cado sino hasta 1953, después de su muerte, dentro de la colección realizada por Procopio y prologada por Alí Chumacero.

¿Indiferencia o falta de contactos? En el caso de Owen, una cosa implicaba a la otra. Después de la célebre y mítica expulsión de la Preparatoria junto con Cuesta, a pesar de que él declara no haber vuelto, Owen había retomado sus estudios.³² No sólo terminó la preparatoria, sino que, de inmediato, en 1924, ingresa a la Facultad de Jurisprudencia en la que habrá de permanecer hasta 1926 para después desertar definitivamente. Mientras estudia ahí y redacta *La llama fría* (esta "novela" que sí fue publicada el mismo año de 1925) y *Desvelo*, Owen conserva su trabajo en la Presidencia, de donde no saldrá sino hasta mediados de 1928. De cualquier modo es un hecho que Owen carecía de los contactos que habían permitido a Novo publicar su libro, o de la temprana fama que aureolaba a Torres Bodet o a Villaurrutia y que les permitía editar los suyos. Obviamente, ninguno de sus amigos cercanos en este momento (Cuesta y Villaurrutia) están en posibilidades de ayudarlo a publicar. Y Novo, para quien hubiera sido muy fácil, jamás había sentido ya no predilección, sino ni siquiera amistad, por el joven norteno.³³

Notas

1. Cfr. "Peregrino sentado" de Juan Chabás, uno de los textos capitales de la teoría del viaje en los veinte, en la *Revista de Occidente*, V, XIII (julio de 1924), p. 69. La idea de "viajar con el Baedeker" —una especie de guía, célebre entonces— se hará lugar común entre los Contemporáneos y significa que se puede viajar por París, por ejemplo, recorriendo la ciudad en los mapas.

2. Xavier Villaurrutia en persona y en obra, p. 54.

3. "Amplificaciones", *Obras*, p. 35.

4. "Xavier Villaurrutia", *Revista mexicana de literatura*, 16-18, oct.-dic. 1960, p. 52.

5. "Sueño", p. 28.

6. "Noche", p. 28.

7. "Noche", p. 28.

8. "Amplificaciones", p. 37.

9. "Aire", p. 29.

10. "Domingo", p. 34.

11. "Pueblo", p. 35.

12. "Reflejos de Villaurrutia", 1927, marzo de 1927, p. 16.

13. "Xavier Villaurrutia, poeta", *Revista de revistas*, 19-XII-1926. Colín se detiene con agudeza en el aspecto plástico del libro: "Más que el estilo o la música, se yergue aquí una especie de cezanismo. Tal símil de pintor es propio para hablar de esta poesía, una endosmosis de pintura y literatura, de pintura que se ensambla con la vida y da vida enfocada como en un cuadro..."

14. "La poesía, Villaurrutia y la crítica", *Obras*, pp. 221-224.

15. "Biombo de Torres Bodet", *Obras*, p. 217.

16. "La poesía moderna en lengua española", *Obras*, p. 877.

17. "Nota autobiográfica", p. 198.

18. Segovia, *op. cit.* p. 22.

19. "Inteligencia, dame..." *Eternidades*, 7.

20. La cifra, obviamente, es el XV. ("Nueva nao de amor", *Desvelo*, *Obras*, p. 38).

21. Cfr. "Apuntes para una biografía de Gilberto Owen" por Inés Arredondo.

22. *Línea*, *Obras*, p. 51.

23. *Plain-chant*, II, 5.

24. *Id.*, II, 6.

25. *Id.*, II, 10.

26. "Amor condusse noi ad una morte", p. 77.

27. "Noche", *Reflejos*, p. 46.

28. "Incolor", p. 39.

29. "Aire", p. 29.

30. *Poesía y alquimia*, p. 51.

31. *Antología de la poesía mexicana moderna*, p. 214.

32. Cfr. Arredondo.

33. Owen tampoco por él, ya que lo descarta del grupo de jóvenes poetas al considerarlo, junto con Pellicer, uno de "los deshumanizados". (Cfr. "Biombo de Torres Bodet".)

HORACIO CRESPO

Revuelta en tiempo nublado

OCTAVIO PAZ Y LA HISTORIA PRESENTE

Si la humanidad es ciertamente, según la fórmula de Bergson, una máquina de fabricar dioses, la humanidad vive una metamorfosis, no la muerte de los dioses.

Raymond Aron

I

En una entrevista reciente, José Aricó nos decía: “La cuestión es que los problemas que suscita Paz constituyen los problemas centrales, y que cuando la izquierda los evita está evitando justamente la discusión de los problemas más urgentes, más dramáticos, más decisivos”¹. Una justa apreciación para caracterizar el último libro del poeta mexicano, dedicado íntegramente a la reflexión acerca de los temas claves de la historia del mundo presente. Y digo deliberadamente *historia del presente*, aunque suene paradójico, ya que en *Tiempo nublado*² —acentuando una característica de la ensayística de Paz sobre política, sociedad y cultura— los procesos que cotidianamente nos preocupan, y muchas veces nos deprimen y abruma con su impacto diario de noticia e impresión inmediata, son tratados fundidos en el análisis de la tradición histórica que los ha ido conformando, otorgando sus posibilidades de existencia, encarnando en hombres que soportan y recrean ese peso. Hombres específicos, *distintos*, que con su trajín y su drama van constituyendo el espesor de las situaciones concretas. La historia se muestra viva en el presente, actuando con fuerza de vorágine, marcando su impronta en el futuro: los hombres somos “hijos del tiempo”, esa sustancia de la historia que es a la vez nuestra miseria y nuestra esperanza, concepción central en la mirada de Paz sobre este convulsionado, crucial momento que vivimos.

El pensamiento de Paz sobre la historia es denso y complejo. En un ensayo penetrante acerca del tema³ —que por cierto está a la espera de un tratamiento amplio y sistemático—, Masao Yamaguchi señalaba algunas de sus notas características: la historia no es una sino plural; el reconocimiento de la diversidad de sociedades y civilizaciones; la crítica del tiempo unilineal y la asunción de la multiplicidad de los ritmos históricos; la desasosegante presencia de la diferencia, del *y* de lo *otro*. Resumiendo, repitiendo: pluralidad, diversidad, multiplicidad. Pero también la “historia” —el relato, hágase como se haga, de los acontecimientos sucedidos en el tiempo cualquiera sea su índole— es vista por Paz como la proyección de la imagen propia elaborada sobre el mundo, e integrada así al sistema de mitos y al ritual, los mecanismos mediante los cuales las sociedades fijan lo diacrónico en lo sincrónico y reaseguran un orden fundado básicamente en la inteligibilidad del entorno cósmico y mundano que ellos instituyen. La funcionalidad mítica del relato his-

tórico queda así subrayada, elemento de enorme poder ejercido abrumadoramente por los totalitarismos antiguos y modernos. Alertado de este poder, con gran perspicacia el escritor checo Milan Kundera señaló que el objetivo del estalinismo no era modelar el futuro sino cambiar el pasado. Su victoria, de lograrlo, sería completa. La única defensa es el ejercicio de ese “ácido corrosivo”, como llama Paz al pensamiento crítico, que desdibuje y desgaste los petrificados automatismos míticos permanentemente reactualizados por los rituales.

En la realidad contemporánea, que se pensó unificada unilinealmente a escala planetaria como resultado de la expansión/dominación de Occidente en todos los órdenes, la historia-representación del liberalismo, del positivismo y del marxismo —heredero putativo éste de aquéllos— establece su discurso como atributo y marca de su poder. Pero este pretendido discurso único, esta homogénea racionalidad, ha estallado junto con la realidad que era su soporte. Viejos topoi, subsistieron y finalmente se impusieron otras historias, las “invisibles”, las ilegales, que hoy resurgen resurreccionan, con una fuerza hasta hace poco imprevisible, enarcanadas en las rebeliones, las revueltas de los pueblos. Pluralidad de historias que se van paulatinamente fundiendo en la presente, en un magma pleno de ebulliciones, disturbios, caos, muy lejos de la pretendida unidad lógica soñada y planeada por los teóricos del progreso positivista. En este magma está el origen y las razones reales de los equívocos, los malentendidos, los odios no reprimidos, los discursos irreductibles unos a otros, que hoy caracterizan las relaciones internacionales y las realidades de muchos sitios “calientes”. Los diálogos, si no imposibles, resultan difíciles. A veces alucinantes, a veces impotentes intercambios de sordos históricos. El análisis que hace Paz de los monólogos cruzados entre Teherán y Washington, entre Carter y el Imán Jomeini, durante la crisis de los rehenes, resulta paradigmático: muchas de las actuales relaciones entre bandos, países, sistemas, culturas, civilizaciones se resumen en esa trágica serie de invectivas entre tiempos traslapados. El entrecruzamiento de la “cuenta larga” y la “cuenta corta” de los mayas, de “estructura”, “coyuntura” y “acontecimiento” en conceptos de Braudel, adquiere hoy más que nunca antes una crucial y candente condensación: signo insoslayable de nuestro tiempo de *revueltas*, *resurrecciones*, *particularismos*, *mutaciones*. Palabras que recorren todo *Tiempo nublado*, que lo cargan semánticamente con un peso que muchas veces aventaja el discursar argumental, que son la llave de intelección del torbellino que se agita en la política mundial. Tiempos de cambio, de cambio acelerado, cuajado de amenazas pero también ¿por qué no? de esperanzas.

En *Posdata*, en su memorable *Crítica de la pirámide*, escribe

Paz: "Todas las historias de los pueblos son simbólicas; quiero decir: la historia y sus acontecimientos y protagonistas aluden a otra historia oculta, son la manifestación visible de una realidad escondida. Por eso nos preguntamos: ¿qué significaron realmente las Cruzadas, el descubrimiento de América, el saqueo de Bagdad, el Terror jacobino, la Guerra de Secesión norteamericana? Vivimos la historia como si fuese una representación de enmascarados que trazan sobre el tablado figuras enigmáticas; a pesar de que sabemos que nuestros actos significan, dicen, no sabemos qué es lo que dicen y así se nos escapa el significado de la pieza que representamos. ¿Alguien lo sabe? Nadie conoce el desenlace final de la historia porque su fin es también el fin del hombre. Pero no podemos demorarnos en estas preguntas sin respuesta porque la historia nos obliga a vivirla: es la sustancia de nuestra vida y el lugar de nuestra muerte. Entre vivir la historia e interpretarla se pasan nuestras vidas. Al interpretarla, la vivimos, hacemos historia; al vivirla la interpretamos: cada uno de nuestros actos es un signo. La historia que vivimos es una escritura; en la escritura de la historia visible debemos leer las metamorfosis y los cambios de la historia invisible. Esa lectura es un desciframiento, la traducción de una traducción: jamás leeremos el original. Cada versión es provisional: el texto cambia sin cesar (aunque quizás siempre dice lo mismo) y de ahí que de tiempo en tiempo se descarten ciertas versiones en favor de otras que, a su vez, antes habían sido descartadas. Cada traducción es una creación: un texto nuevo..."⁴ Una página insustituible, un texto exacto que sintetiza toda una concepción filosófica de la historia, rotundamente antiteleológica —mejor dicho *a-teleológica*—, del lugar del sujeto en la historia y de la hermenéutica del devenir. La historia, nos dice Paz, no tiene un sentido otorgado por un supuesto puerto seguro de arribada: lo tiene, en todo caso, a partir de los actos y los sueños de los hombres que la viven y la hacen. Pero no en una dimensión puramente "existencial", sartreana podríamos decir, sino como representación/traducción de un pasado que se reescribe en el presente, y que volverá nuevamente transmutado en el futuro: "Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras...", en el decir de Borges.

¿Cómo operan estas sucesivas reescrituras? ¿Cuáles son los mecanismos que las disparan, que rompen los anclajes? Paz no nos lo dice. Pueden leerse en *Posdata*, en *Tiempo nublado*, formas concretas adoptadas en historias precisas. Intuyo una analogía en la explicación que el biólogo y premio Nobel François Jacob hace de los mecanismos de la evolución: "La evolución no saca sus novedades de la nada. La evolución consiste en hacer lo nuevo con lo viejo (...) la selección natural opera a la manera de un *bricoleur* que recupera todo aquello que le cae en las manos, trozos de cordel o de madera, una caja o una pieza de metal, para crear un objeto que funcione. Esto es exactamente lo que hace la evolución cuando toma un segmento de esófago para fabricar un pulmón, un fragmento de maxilar para hacer una oreja y coloca un cerebro sobre el conjunto".⁵ Este modo operativo de la naturaleza es similar al del "pensamiento salvaje" levistraussiano; puede hacerse extensivo a la historia. La concepción de la historia de Paz suscita la pregunta: ¿los resurgimientos, las vueltas del tiempo "inventan" su material solamente a partir de lo disponible, de lo que está a mano provisto por esa "historia invisible"? Los hombres crean su presente con los rezagos del pasado, no en una articulación signada por lo racional —no hay Espíritu autorealizando en la Historia— sino bajo las reglas de una combinatoria condicionada por las

formas, pulsiones y estructuras afianzadas en su permanencia. La historia de los hombres se concibe así quizás, como la resultante inesperada de un Logos descentrado, corporizado en la acción de los hombres y en los discursos acuñados sobre ella. Palimpsesto permanentemente actualizado, cobra sentido únicamente a través de las múltiples reinscripciones de las prácticas sociales.

Un tanto aventuradamente —en el sentido en que fuimos un poco más allá de lo dicho explícitamente por Paz, aunque creo que siguiendo su dirección— hemos llegado a un punto central de su explicación/traducción de fenómenos muy impresionantes de nuestra contemporaneidad: el resurgimiento de religiones, de cauces antiguos de civilizaciones envejecidas, de formas culturales y políticas que paradójicamente son absolutamente novedosas por su grado de regresión, en suma lo que el mismo Paz llama la "sublevación de los particularismos", elemento central de análisis en *Tiempo nublado*: "Lo que caracteriza a este fin de siglo es el regreso de creencias, ideas y movimientos que se suponía desaparecidos de la superficie histórica. Muchos fantasmas han encarnado, muchas realidades enterradas han reaparecido", afirma. Este retorno sorprendente ha llegado aupado en las *revueltas*, en el doble sentido de disturbio y mudanza violenta de un estado a otro y en el de cambio que es regreso a los orígenes. El caso de los imanes chiitas del Irán resultó el más escandaloso para la conciencia occidental todavía semipoltronada en la butaca cómoda del progreso y la modernidad, pero los ejemplos no se agotan allí: el latido de la historia invisible está palpitando por doquier. Esta dialéctica estremecedora del tiempo presente no es monótona repetición, ya lo vimos: es reactualización. Paz ha expresado con precisión esta idea a fines de 1976, en la presentación de la revista *Vuelta*: "Vuelta quiere decir regreso al punto de partida y, asimismo, mudanza, cambio. ¿Dos sentidos contradictorios? Más bien complementados: dos aspectos de la misma realidad, como la noche y el día. Damos vueltas con las vueltas del tiempo, con las revoluciones de las estaciones y las revueltas de los hombres; al cambiar, como los años y los pueblos, volvemos a lo que fuimos y somos. Vuelta a lo mismo. Y al dar la vuelta, descubrimos que ya no es lo mismo: el que regresa es otro y es otro a lo que regresa. El mismo y el otro, lo mismo y lo otro: nosotros que somos otros, vosotros, los mismos".⁶ Búsqueda en lo profundo, retorno a los orígenes, fatalidad del cambio, reconocimiento de identidades empañadas, lo mismo y lo otro en la inexorabilidad del tiempo y en la espiral dialéctica de acción, sueño y pasión que es la historia: "Parcado no es identidad".

Resulta imprescindible para una comprensión cabal de la concepción de la historia de Octavio Paz el análisis que hace de las palabras *revolución*, *revuelta*. Análisis desplegado en *Corriente alterna*, en la conversación con Claude Fell. Una mutación decisiva hizo que revolución de referirse al tiempo cíclico, al regreso inexorable al punto original, saltara semánticamente al campo del tiempo rectilíneo del progreso, de la historia como marcha disparada hacia el futuro, de la ruptura radical con el pasado y la inauguración de un nuevo orden. De la repetición circular a la recta con cara sólo hacia el mañana. Revuelta, instalada antes en un presente caótico y tumultuoso, se desplazó al reino de un Jano ambiguo instalado en el hoy, pero recuperando una ciclicidad renovada que introduce el pasado siempre vivo en el presente, horadando así subrepticamente el futuro. Palabras, signos en rotación al fin. Revueltas resulta así una noción esencial para el entendimiento de lo que acontece en esta "realidad en mo-

vimiento, aparición en nuestra historia de otro tiempo y otro espacio", que es la nuestra. La tragedia actual se resume en una frase: "Ahora sé —dice Paz en "Una mancha de tinta", diálogo filosófico que ocupa un lugar central en *Tiempo nublado*— que las revueltas se petrifican en revoluciones o se transfiguran en resurrecciones". Y sin embargo, a pesar de esa nota de pesimismo velado, el mismo Paz se apasiona en el análisis de los particularismos, esa resistencia de lo diferente, ese resurgimiento de lo otro —cualquiera que sea su resultado inmediato— que certifica que el totalitarismo reduccionista enfrenta enemigos más poderosos que los imaginados. Son vanos los esfuerzos de confinar esas resistencias al corral de la ignorancia y del atraso. La tozuda revuelta de los hombres anclados en sus tradiciones, en su historia, frustra las profecías de los teólogos del reino de la Verdad con mayúscula y del mundo uniforme del Big Brother. No han podido confiscar el sentido de la Historia, simplemente porque la Historia no existe: sólo hay historias.

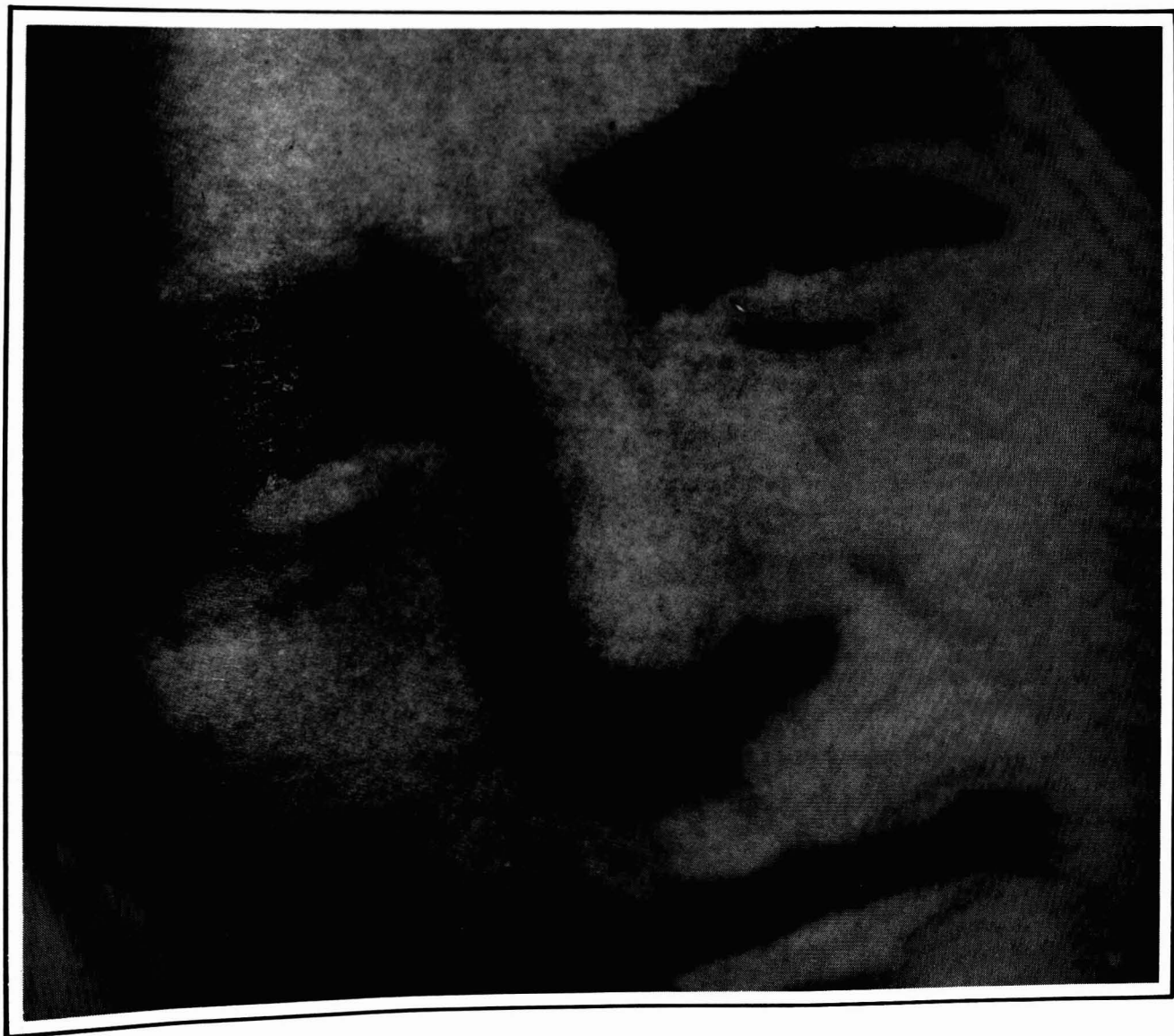
II

La mirada de Paz interroga vastamente al mundo actual. Sus temas en *Tiempo nublado* son: las democracias europeas,

los Estados Unidos, la Unión Soviética, el Tercer Mundo —de paso, Paz no comparte esta designación por ser una "trampa semántica" que oculta la diversidad, los "muchos mundos" del Tercer Mundo—, China, India, Japón, Irán, el mosaico árabe. La segunda parte del libro agrupa tres textos: el primero dedicado a México y Estados Unidos, el segundo el importante ensayo "América Latina y la democracia" y, finalmente, cierra el volumen un artículo sobre la cuestión polaca y Solidaridad. Entre ambos bloques un diálogo filosófico —"Una mancha de tinta"— en torno a los problemas del tiempo y de la historia.

Una rápida revisión de algunas de las tesis principales contenidas en los ensayos puede resultar útil para reflejar las coordenadas del pensamiento político concreto de Paz, aunque la rigidez de nuestra enunciación afecta sensiblemente una característica singular de sus textos: los matices, su sorprendente movilidad, la plasticidad de los planteos y argumentos, la dinámica confrontación de ideas, cualidades de estilo que tienen todas que ver con sus concepciones profundas acerca de la historia.

Al analizar las democracias del Occidente europeo Paz parte de un hecho no frecuentemente reconocido, ni aún por sus mismos beneficiarios directos: nunca tantos habían teni-



do tanto, en el marco de una enorme tolerancia en ideas y costumbres. El fundamento de esta prosperidad, de este inédito éxito social: "Capacidad productiva, libertad sindical, derecho de huelga, poder para negociar", en síntesis las notas distintivas de las modernas democracias industriales, y a la vez reverso de los socialismos reales a los que en un texto recientemente publicado en *Vuelta* Hans Magnus Enzensberger llama con ironía cáustica "el más alto estadio del subdesarrollo". Sin embargo, estas exitosas sociedades conocen una fuerte erosión en los últimos años y un marcado descenso de su influencia en el mundo. Las razones, múltiples, se reconocen más que en la crisis económica o en razones específicas de coyuntura, en resortes profundos de naturaleza cultural y política. Europa occidental eligió el camino de la "prosperidad sin grandeza", del "hedonismo sin pasión ni riesgo". Sus dirigentes eludieron en su mayoría las responsabilidades históricas en el mundo para refugiarse en una suerte de mezquina "cordura municipal" de gerentes avisados. La abundancia y el consumo desenfrenado instauraron entre los occidentales la moral del bienestar individual sobre la virtud del ciudadano, como también advertía recientemente Aron. Un hedonismo que no es sabiduría —no hay ecos de Epicuro— sino dimisión, abdicación, cobardía. Paz, un poeta de lo erótico, un cultor del cuerpo, un recreador del poder subversivo de la fiesta, no vacila en mostrarse repugnado por esta degradación del erotismo, por esta chabacana mecanización del placer: "a la guerra fría sucede el libertinaje en frío" anunciaba ya en *Conjunciones y disyunciones*. Cara complementaria, un nihilismo que no es la negación crítica de los valores, herencia nietzscheana, sino su disolución en una indiferencia pasiva. Su resultado: a la negación crítica y pasional del Estado y la autoridad, al pasaje "de la glorificación del viejo solitario a la exaltación de la tribu juvenil" que constituyó la rebelión estudiantil de los sesenta, sucedió la llaga abierta del terrorismo de las "bandas de fanáticos".

Esta problemática de las sociedades industriales de la abundancia y el consumo asfixiante sacude también a Estados Unidos. Sin embargo, la principal preocupación de Paz respecto a la "república imperial" —en la aguda síntesis aroniana— es el interrogante respecto de su naturaleza fundamental. ¿Qué son los Estados Unidos? La respuesta pertenece a la "cuenta larga", al sentido de su originalidad histórica presente en su misma fundación: una nación constituida para que "sus ciudadanos pudieran realizar libre y pacíficamente sus fines privados". El Estado aparece así reducido a su *mínimum*, si no en la acción práctica al menos como depositario de un sentido social último. Fundados para librarse del peso de la historia y de la carga metahistórica que el Estado asignaba a las sociedades en el pasado —nos dice Paz—, resulta cierto de todos modos que se transformaron en un imperio: están en el mundo y están en la historia. Ambas cosas son contradictorias con su base fundacional y los norteamericanos se ven sacudidos por una profunda inestabilidad psíquica, están *contrariados*, desasosegados. El aislacionismo y el hedonismo, el moralismo y el empirismo son las respuestas a la inadecuación básica de los Estados Unidos con la historia que tanto afecta sus relaciones con el mundo. La actitud de los intelectuales es reflejo de esta incompreensión. Su política exterior también responde a esta ecuación compleja: en realidad se guía por las compulsiones internas y no por la *prudencia*, la facultad de orientarse en la historia. Ominosamente recuerda Paz que "las luchas de partidos, más que las armas espartanas, causaron la pérdida de Atenas". No vacila en afirmar taxativamente la superioridad de Estados Unidos

sobre la URSS, en sistema y en potencia; duda de su capacidad de liderazgo político, en su decisión real de asumir sus compromisos históricos. "Hoy aparece el lado oscuro de las cosas...", dice un verso del poema de Melville que Paz transcribe como colofón de su ensayo, y en la sombría perspectiva de nuestro tiempo nublado reclama, para la salud de la Unión Americana y ciertamente del mundo, una vuelta a los orígenes, a los fundamentos de la nación, a la gran tradición moral de la crítica. Que sea democracia y no imperio, si todavía es posible...

"Moscú es la capital ideológica y política de una creencia que combina el mesianismo religioso con la organización militar". Esta cita condensa una tesis fuerte de Paz respecto a la naturaleza de la Unión Soviética. El imperio soviético no solamente pretende dominar espacios y extraer beneficios sino que hace de la ideología la sustancia misma de su política de dominación. No solamente es expansionista sino que además convierte forzosamente a los dominados a su ortodoxia. Aparentemente, su fortaleza es enorme, similar a su monolitismo. Sin embargo enfrenta una contradicción esencial: la URSS es una sociedad jerárquica de castas; también es una sociedad industrial avanzada. Por lo primero tiende al inmovilismo, por lo segundo al dinamismo. Es una sociedad extremadamente militarizada, su gasto bélico es inmenso, pero no ha resuelto satisfactoriamente los requerimientos básicos de su población: el subconsumo y la penuria de artículos esenciales son moneda corriente. El desarrollo técnico exige libertad de creación, pluralismo, un clima de franca controversia, pero la asfixia ideológica y la rigidez burocrática lo invaden todo. También es un mosaico de nacionalidades, de religiones, de lenguas, pero el concepto oficial de "pueblo soviético" sólo es un corto taparrabos de la opresión nacional gran rusa heredera del zarismo. Paz recuerda oportunamente que la historia del siglo XX no ha sido la de la lucha de clases sino la de los nacionalismos combatientes. Por ahora el sistema totalitario resolvió este haz explosivo de contradicciones con su instrumento clásico, la represión, y con el uso y abuso de la aventura exterior. La jerarquía moscovita no parece atinar en la resolución de los cambios que la sociedad soviética exige más que con la fuga hacia adelante: el expansionismo prosigue con todos los medios a su alcance. Y, sin embargo, el imperio se resquebraja. Los síntomas son alarmantes: Hungría, Checoslovaquia, Polonia, Afganistán, los disidentes ideológicos, los odios nacionales, los resentimientos religiosos, el ansia de democracia, los reclamos materiales. "La solidez de la Unión Soviética es engañosa: el verdadero nombre de esa solidez es inmovilidad. Rusia no se puede mover; mejor dicho, si se mueve aplasta al vecino —o se derrumba sobre sí misma, desmoronada".

Paz comienza su revisión del mundo del Sur, como se acostumbra llamarlo ahora, con una constatación que lamenta. Si bien el fin de los imperios europeos "fue un gran logro de la libertad humana", a la vez "el ocaso del colonialismo no fue el alba de la democracia". Carentes muchos de estos países —la mayoría— de la base de las democracias modernas, la clase media y el proletariado industrial, faltos también de educación política, fueron fáciles presas de la demagogia y el autoritarismo; muchos cayeron en el contrasentido absurdamente prestigiado de pensar el socialismo como instrumento de desarrollo cuando en realidad su única posibilidad es la de ser fruto terminal de un gran desarrollo previo, o al menos así fue concebido originalmente. Resultado: más atraso, más miseria, más violencia, más dependencia. La guerra se ha adueñado endémicamente de inmensas

regiones y la intervención de las grandes potencias sólo ha servido para azuzarla; Medio Oriente, Indochina, vastas zonas de África y, ahora, América Central son ejemplos patéticos y trágicos. A la vez “encaramadas en la ola de auténticas revueltas populares, las élites de revolucionarios profesionales han confiscado y pervertido las legítimas aspiraciones de sus pueblos (...) su acción, en el interior, es despótica; en el exterior, invariablemente belicosa”.

Las revueltas han sido la nota dominante y original, al igual que la venganza histórica de los particularismos: “el verdadero tema de estos años”. También la resurrección de las civilizaciones petrificadas: Irán, China, India, Japón, sujetos de sorprendentes mutaciones y algunas de ellas de logros inmensos, de los que el mayor fue el de incorporar la modernidad sin rupturas con su tradición milenaria, sino con modificaciones y adecuaciones de profunda sabiduría. Todo esto hilvana la gran advertencia: “Los norteamericanos y los europeos tienen que aprender a oír el otro lenguaje, el lenguaje enterrado” porque “ni la ciencia ni la técnica nos salvan de las catástrofes naturales ni de las históricas”.

III

Seguramente se pueden rastrear muchas de las opiniones y argumentos del Paz de *Tiempo nublado* en varios de sus libros anteriores. Existe, sin duda alguna, una coherencia y continuidad notables en temáticas, preocupaciones, formas de la reflexión. Sin embargo, luego de una relectura de *Corriente alterna*, por ejemplo, el que en su tercera parte presenta anticipaciones particularmente significativas, debemos señalar una diferencia que podemos llamar de *tono*. La dimensión reflexiva de ese libro de fines de los sesenta y que además reúne artículos de toda esa década, aunque cargada de preocupaciones y problemas, no deja de reflejar un tinte más liviano y optimista, que el lector percibe distintamente. En contraste, *Tiempo nublado* es un libro cargado de urgencias, un libro que refleja las nuevas condiciones de los setenta: la violencia coagulada, el avance del nihilismo y del hedonismo vacío, de las ideologías totalitarias y los autoritarismos, pero por sobre todo esto, de la indiferencia y cobardía de aquellos que deberían sustentar el pensamiento democrático, del oportunismo y la demagogia. “Hemos entrado —dice Aron— en un nuevo período de tumulto, de ruido y de furor. Y esperemos que el ruido y el furor no arrasen todo”.

¿Será la hora de las Iglesias?, se pregunta Paz. Parafraseando a Gramsci, la ambigüedad entre el pesimismo de la conciencia y el optimismo de la voluntad deja su marca en el texto. La afirmación en torno a lo desigual de la batalla por la democracia en América Latina y de la necesidad, pese a ello, de librarla, o la visión de que aun en el peor momento de la creciente aberración ideológica —teológica o totalitaria— subsista un pequeño grupo de hombres que resista la seducción de la omniscencia divina como ahora a las tentaciones de la omniscencia revolucionaria, marcan con fuerza esta tensión entre la esperanza y la desesperanza en el pensamiento político de Paz. No caben dudas de que hay elementos para ser pesimistas, pero *Tiempo nublado*, en definitiva, no lo es: “somos hijos del tiempo y el tiempo es esperanza”. Es la asunción lúcida de los graves problemas de la hora, de las indóciles y complejas batallas de un pensamiento crítico que se resiste a la domesticación y al servilismo. De allí que como afirmaba Marimón en un ensayo sobre *El ogro filantrópico*, “antes que como escritura sagrada, la de Paz debe leerse como un estímulo a la reflexión, y es en este rasgo donde resi-

de —para nosotros— el aspecto mayor de su fuerza, tanto cognoscitiva como política”.

Octavio Paz se inscribe, y esto no es nuevo, *Tiempo nublado* sólo lo confirma una vez más, en la gran tradición del pensamiento crítico de América que tornó constituyente de sí mismo, cualquiera fuese el quehacer específico de sus actores, la reflexión sobre la realidad política y social, la defensa de los valores democráticos y de la dignidad de los individuos, la continuidad con la mejor tradición de Occidente modernizador, a través del ejercicio crítico del lenguaje y la no abdicación de la lucidez a despecho de todas las ortodoxias. Sarmiento se reclamaba maestro —lo era y de los mayores—, Paz se afirma como poeta —“Mi pasión es la poesía y mi ocupación la literatura”, dice en la introducción de *Tiempo nublado*— pero en ambos, para citar sólo dos extremos de esta tradición, encontramos la rebeldía, la revuelta contra las imposiciones adocenadas, los mitos ideológicos. “Tengo los puños llenos de verdades”, decía el argentino. Paz mismo definió este quehacer: “Lo que a mí se me hace inaceptable es que un escritor o un intelectual se someta a un partido o a una iglesia (...) La crítica es para mí una forma libre del compromiso. El escritor debe ser un francotirador, debe soportar la soledad, debe saberse un ser marginal. Que los escritores seamos marginales es una condenación que es una bendición. Ser marginales puede dar validez a nuestra escritura. Y debo decir algo más sobre la crítica: para mí la crítica es creadora. La gran diferencia entre Francia e Inglaterra por un lado, y España e Hispanoamérica por el otro, es que nosotros no tuvimos siglo XVIII. No tuvimos ningún Kant, ningún Voltaire, ningún Diderot, ningún Hume”.⁸ En este párrafo se expresa su concepción de la función, también de su función, de los intelectuales en la hora actual, fundado en un diagnóstico profundo e iluminador: no tuvimos modernidad por las peculiaridades de nuestra génesis histórica. Deben ser los intelectuales latinoamericanos de hoy los padriños de ella, cumplir el papel de refundadores de esa tradición frustrada en nuestras tierras. Sin pensamiento crítico no hay modernidad, sin modernidad no hay democracia. Esta es la ecuación del aquí y el ahora de los pensadores de nuestra América.

Pero su obra muestra también una segunda dimensión fundida indisolublemente a la primera. Preocupación que el “realismo” desecha por ingenua pero que tiene todo el valor de una admonición y de un programa: “El secreto de la resurrección de las democracias —y así de la verdadera civilización— reside en restablecer el diálogo entre moral e historia. Esta es la tarea de nuestra generación y de la siguiente”.

Notas

1. Horacio Crespo / Antonio Marimón, *América Latina: el destino se llama democracia*. Entrevista a José Aricó, en *Revista de la Universidad de México*, Volumen XXXIX, Nueva Epoca, número 24, Abril /1983.
2. Octavio Paz, *Tiempo nublado*, México, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1983.
3. Masao Yamaguchi, *Octavio Paz: su visión de la historia*, en *Sábado*, suplemento de *unomásuno*, 23 /diciembre /1978, número 58.
4. Octavio Paz, *Posdata*, México, Siglo XXI Editores, 1970, págs. 114-115.
5. *La vie, ce bricolage... Un entretien avec le Pr. François Jacob*, en *L'Express*, 1585, 27/11/1981.
6. Octavio Paz, *Vuelta*, en *Vuelta*, número 1, Diciembre 1976.
7. Antonio Marimón, *Entre la crítica y la utopía, El pensamiento político de Octavio Paz*, en *Sábado*, suplemento de *unomásuno*, 21 / julio/ 1979, número 88.
8. Claude Fell, *Conversación con Octavio Paz: vuelta al “Laberinto de la soledad”*, en *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*, México, Secretaría de Educación Pública, Sep/Setentas 268, 1976.

DE LIBROS

Bajo la más cándida forma

¡Cuánta suerte la de Tablada hoy! Después de los reveses sufridos a manos de un editor irresponsable, que mantiene en *preparación* sus obras, y de historiadores melodramáticos, que lo acusan de los "errores" de una época, a él solo, como si fuera un Robinson mexicano, José Juan Tablada es atendido, en uno de sus aspectos más insólitos, por la Academia Mexicana de la Lengua, a la que él perteneció, y por el Fondo de Cultura Económica, casi 40 años después de la muerte del poeta. *Hongos mexicanos comestibles* es un regalo para el gastrónomo y, sobre todo, por el requisito de sus ilustraciones es un objeto bello, el libro de un artista.

La grandeza de Tablada se recuerda frecuentemente, a propósito de los más diversos temas, en los más diversos lugares: en las columnas de un comentarista político lo mismo que en las páginas de los ensayistas literarios. A pesar de que la obra de Tablada es inaccesible, de que los juicios sobre él se hallan dispersos, de que es inservible la historia oficializada de la literatura en México —de algo serviría si consiguiéramos sacarla de su didactismo—, bastaría la mención de los géneros que cultivó para reconocer luego su importancia: poesía, novela, crónica literaria, autobiografía, crítica de arte, traducción, historiografía, sátira, prólogo, etc. Es decir, poeta y prosista cuyas excelencias no le impidieron chistear (*Del humorismo a la carcajada*, 1944) ni dejar de ofrecer lecturas a los niños (*El arca de Noé*, 1926).

La poesía de Tablada ha sido celebrada por sus contemporáneos y también por las generaciones que lo han sucedido. Por ella ocupa el centro de una tradición que en México abarca más de cien años, torre de luz entre el pasado y el futuro. No ocurre igual con

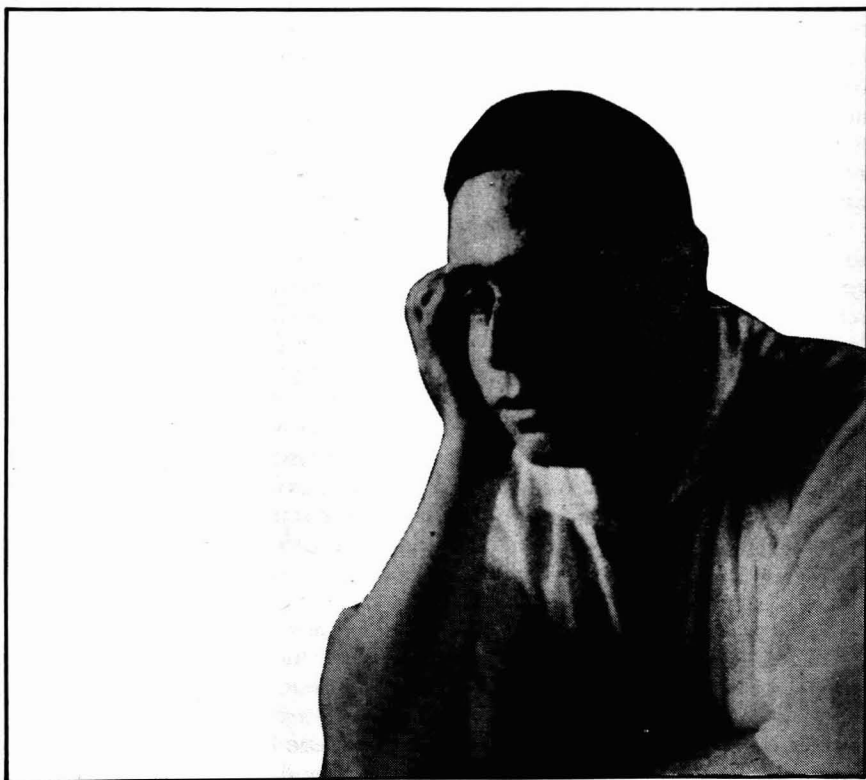
su prosa a causa de la muerte de sus contemporáneos, que la admiraron conforme se iba edificando sin preocuparse por dejarnos un testimonio concienzudo del hecho (nadie se arriesga a llevar un diario crítico de lecturas). Los lectores actuales de todos modos coincidirán, cuando logren leer a este Tablada desconocido, con aquellos que dejaron por lo menos unas palabras de aproximación. Por ejemplo, Rafael López (otro artista de la prosa perseguido por los dictadores del lenguaje *négligé*), al reconocer como maestros insuperables a Manuel Gutiérrez Nájera y a Tablada, dice de las crónicas *literarias* (conviene subrayarlo) de este último "que brillan en la pesadez de los grandes rotativos como jades litúrgicos circuidos de oro sobre el sagrado abdomen de un mandarín". Y ese carácter de jadeísta no le estorbó a Tablada y escribió como botánico, por paradoja didáctico, acerca de los hongos.

Si pensamos en las autopistas culturales que suelen recorrer velozmente los escritores, es verdaderamente notable el interés de Tablada por los hongos. No pasa de largo en medio del bosque. Se detiene como Hiroshigué, "el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna", frente a un paisaje, microscópico por contraste. Contempla el ignorado alimento "y luego, como

inspirado, con pincel febril, sobre un papel que palpitaba al viento matinal como las alas de las garzas, se puso a dibujar". Lo notable de Tablada se ennoblecía aún más cuando vemos sus copias a la acuarela de los humildes hongos, una de las cuales mereció el elogio de Diego Rivera —según cuenta José María González de Mendoza, el prudente crítico y amigo del escritor. ¿Sirvieron los hongos de pretexto a Tablada para dibujar y pintar en los ratos de ocio? González de Mendoza no nos da más datos acerca de esta cuestión. En el preámbulo del libro Tablada escribe:

Mas no suponga el lector erudiciones técnicas. Vamos a ver con admiración, con júbilo, con horror a veces y siempre con sorprendida curiosidad, las formas más insospechadas y las tragedias más imprevistas. Vamos a ver asesinos crueles, cándidos y luminosos como ángeles; xúchiles en lenta combustión de luz fría, como haz de fuegos fatuos; caracoles del mar de nácar y múrice; el molde cóncavo del seno de Afrodita y al mismo Príapo revistiendo un velo nupcial.

(González de Mendoza comenta que el poeta, a pesar de su sencillez y claridad, cede a su instinto e intercala aquí o allá una reminiscencia literaria, una metáfo-



José Juan Tablada

▲ José Juan Tablada: *Hongos mexicanos comestibles*. *Micología económica*. Fondo de Cultura Económica / Academia Mexicana, México, 1983.

ra colorista, una imagen objetiva y brillante.)

Esa fascinación por los misteriosos hongos, "manjar de los césares y tósigo de sus venganzas", de considerable importancia entre los aztecas, como el maíz o el maguey, explica en parte el deber que Tablada cumplía con su investigación: "poner un platillo más en la mesa de los humildes". Pero ese deber "patrio" que él se impuso no existiría sin el lado plástico del que habla en el prólogo (*Torii*, pórtico sagrado) de su monografía sobre el genial Ychirusai Hiroshigué:

Por el mundo pictórico de Hiroshigué, hace largos años que transito, como infatigable peregrino; con la rama de un abeto de sus selvas, hice mi báculo; el agua de sus lluvias traigo en el calabazo atado a la cintura; he cosido las conchas recogidas en sus mares en la parda esclavina del romero, y la nieve de sus crepúsculos ha caído ya sobre mis cabellos...

Ahora, de regreso, como esos pía-dosos labriegos japoneses, que retornan al cabo de largos años a su aldea, después de cumplir la "peregrinación de los Cien Templos", voy a hacer, con mis manos, un templo votivo al ánima venerable y creadora del mundo, al genio de ese demiurgo amarillo, al espíritu del "Kami" Hiroshigué...

En realidad, Tablada tenía 43 años de edad cuando escribió lo anterior, en 1914, y viviría 31 años más; *El florilegio*, su primer libro de poemas, había quedado demasiado lejos de su obra posterior, realizada entre los 47 y los 57 años. En los retratos del poeta cuarentón no hay canas visibles, por lo que esos largos años de que habla, esa nieve crepuscular es exactamente una metáfora del esfuerzo que por fin le permitió acercarse a su maestro Edmundo de Goncourt y continuar "en parte" los interrumpidos estudios de éste sobre pintores japoneses. Tablada confesaba el ánimo con que se había propuesto escribir el libro al madurar sus estudios artísticos, lo cual ocurrió no sólo en un sentido intelectual sino, como ahora podemos ver, también práctico. Después de 1914 dio conferencias, escribió artículos sobre pintura y en 1927 publicó una *Historia del arte en México*.

El conocimiento del mundo pictórico,

sus espléndidas incursiones en él, no le restaron modestia para dejarnos más de cien ilustraciones de hongos, en su mayoría acuarelas, ni esa llaneza para exponer adecuadamente tan extraño tema. El riesgo era enorme, pero Tablada lo enfrentó con buena fortuna. Y ahora, Andrea Martínez, encargada de la edición, considera que el libro se defiende bien de los embates de la ciencia: "Al cotejarlo con la amplia bibliografía especializada, bajo su confusión aparente resultó válido en su mayor parte, y sus pocos errores e imprecisiones, de importancia secundaria, pudieron ser fácilmente rectificadas". Es digno de rivalizar con los mejores tratados actuales.

Es un libro concebido por un espléndido artista. Imagino a un crítico de artes plásticas, a un botánico y a un crítico de literatura discutiendo acerca de este libro, un auténtico hongo —"manjar alimenticio y exquisito" o tentación venenosa—, frente a la aburrida y pusilánime librería mexicana. Banquete *interdisciplinario*. ¿Qué harían ellos con este derroche inusitado? También imagino a un poeta que acepta una cantidad de nombres, naturales y artificiosos, con los cuales da inicio a poemas sádicos, voraces o románticos. Y es que Tablada creó en español los nombres de los hongos, dotándolos de una original intensidad. Pero lo mejor del libro es sin duda su generosidad —la del autor, la del editor—; hace pensar en que no es imposible ver editadas en esta década las demás obras de Tablada.

Jaime G. Velázquez

Para leer a Lorca

Como se sabe, la obra de Federico García Lorca fue objeto, durante mucho tiempo, de un descuido editorial realmente lamentable. En parte, ese descuido fue consecuencia del proceso de mitificación al que fue sometida la figura del poeta, sobre todo a partir de su muerte en los primeros días de la Guerra Civil Española: para los franquistas lo mismo que para sus enemigos, Lorca

era un símbolo político que había que rebatir o defender; para muy pocos era un poeta a quien había que leer. Así, la demagogia se conjugaba con la indiferencia para producir una edición de las *Obras completas* que era cualquier cosa menos que completa o fiel: una edición plagada de erratas y confusiones, donde los textos suprimidos o cortados eran casi tantos como los textos reproducidos en su integridad. Y si se agrega a esto el hecho de que la mayoría de las ediciones de tirada masiva también se basaron en esta misma edición de las *Obras completas* (por no decir nada de las traducciones fundadas en ella), uno empieza a vislumbrar las dimensiones del atropello cometido. Efectivamente, sería muy difícil encontrar a otro poeta de la categoría de Lorca cuya obra fuera tan maltratada por sus editores como lo fue durante tanto tiempo la suya.

Afortunadamente, en los últimos años se ha hecho mucho por corregir esta situación. Con la muerte de Franco en 1975 desapareció no sólo la censura sino también el pretexto que tenían los unos y los otros para no ver en el poeta más que su valor político. Es decir, con la instauración de la democracia en España, Lorca pudo empezar a ser valorado no por lo que representaba sino por lo que había escrito. Y, desde luego, al volver a la obra del poeta, los lectores se dieron cuenta en seguida de la necesidad urgente de que se estableciera el texto de una forma mucho más rigurosa y completa. Una de las llamadas de atención más vehementes en este sentido fue la que publicó Daniel Eisenberg en su brillante libro sobre *Poeta en Nueva York: Historia y problemas de un texto de Lorca* (Ariel, Barcelona, 1976). Allí, además de sentar las bases para la futura edición crítica de uno de los textos más difíciles del poeta (difícil no sólo de interpretar sino también de establecer), Eisenberg se refirió a las terribles deficiencias que padecía en general la edición entonces vigente de las *Obras completas* (la de Aguilar). En un apéndice de su libro presentó una lista de nada menos que 41 textos de Lorca, ya publicados, que no habían sido recogidos en las *Obras completas*; y a esta lista agregó otra en que señaló los numerosos manuscritos inéditos —de poemas, cartas, discursos, obras de teatro, etc.— que también seguían sin recogerse. Lamentándose a la vez de la arbitrariedad con que anteriormente se

▲ Federico García Lorca: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Ed. facs. del manuscrito autógrafo. Institución Cultural de Cantabria, España, 1983

había intentado fijar los textos, Eisenberg así dio una idea muy clara de las tareas que hacía falta hacer.

El libro evidentemente encontró eco entre mucha gente interesada en la poesía contemporánea, porque en los últimos siete u ocho años, gracias a una serie de estudios textuales, se ha transformado la visión que tenemos de la obra de Lorca. Este trabajo ha sido emprendido principalmente por los editores de las "Obras de Federico García Lorca", una nueva colección que empezó a publicar en 1981 en Madrid Alianza Editorial. Hasta la fecha son nueve los volúmenes editados (o, por lo menos, son nueve los volúmenes que han llegado a México): *Primer romancero gitano*; *Yerma*; *Diván del Tamarit*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía* y *Sonetos*; *La casa de Bernarda Alba*; *Primeras canciones*, *Seis poemas galegos* y *Poemas sueltos*; *Canciones*; *La zapatera prodigiosa*; *Poema del canto jondo*; y *Epistolario I*. En cada caso la edición se ha encargado a especialistas en la materia, que han depurado los textos con todo el rigor y la precisión que uno esperaría encontrar en una edición crítica. No sólo corrigen las erratas sino también, al hacerlo, explican los criterios seguidos para fijar la edición, señalan las variantes, y proporcionan datos adicionales para aclarar las dudas con respecto al texto. El logro que esto representa es inmenso: por primera vez el lector puede acercarse a estos textos con confianza. Y, desde luego, esta edición de Alianza tiene otra ventaja importante: cada volumen se vende independientemente y a un precio bastante accesible (la edición de Aguilar, además de ser malase vendía a un precio inalcanzable para el lector común y corriente).

Pero la colección de "Obras de Federico García Lorca" no es la única muestra del trabajo editorial llevado a cabo. Fuera de esta serie han aparecido varios libros importantes que han ayudado a establecer o completar el texto de la obra de Lorca. Entre ellos habría que mencionar las ediciones de *El público* y la *Comedia sin título* preparadas por Rafael Martínez Nadal y Marie Laffranque, respectivamente (Seix Barral, Barcelona, 1978); la publicación por Francisco García Lorca, en su libro *Federico y su mundo* (Alianza Tres, Madrid, 1980), del texto de tres conferencias inéditas de su hermano; la edición crítica del *Libro de poemas* llevada a cabo por Ian Gibson (Crítica, Barcelona,

1981); así como el rescate, por parte de Piero Menarini, del guión inédito de *Lola la comediente*, la deliciosa ópera cómica en que había trabajado Lorca, a principios de su carrera, en colaboración con Manuel de Falla (Alianza Tres, Madrid, 1981). Desde luego, todavía queda mucho por hacer; pero, gracias a estas y otras publicaciones ahora podemos guardar la esperanza de contar algún día con una edición verdaderamente completa de las obras del poeta.

Una de las aportaciones más recientes a estos esfuerzos editoriales, y la que motiva la presente nota, es la publicación facsímil del manuscrito del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía* (Institución Cultural de Cantabria, 1982). Como se sabe, Lorca escribió esta elegía en octubre de 1934, con motivo de la cogida mortal sufrida por su amigo Sánchez Mejía, dos meses antes, en la plaza de Manzanares. Dividido en cuatro secciones ("La cogida y la muerte", "La sangre derramada", "Cuerpo presente" y "Alma ausente"), el poema no sólo evoca la figura del amigo recién muerto, sino que a éste lo va convirtiendo en el héroe de un rito trágico, para luego, en la mejor tradición elegíaca, terminar afirmando la sobrevivencia del torero en la imagen de él que el poema mismo ha dejado plasmado. El *Llanto*, así, resume perfectamente la visión trágica que tenía Lorca de la vida y por eso, así como por la perfección de su forma, siempre ha sido considerada como una de las obras maestras de su autor.

El poema fue publicado por la Editorial Cruz y Raya en marzo de 1935. Poco después, Lorca decidió regalar el manuscrito a otro amigo suyo, José María de Cossío, autor de *Los toros en la poesía castellana* (Madrid, 1931). Este, a su vez, cedió el documento a la Diputación Provincial de Santander, que ahora, en edición de Rafael Gómez, se encarga de su reproducción facsímil.

Al hacer su transcripción, Gómez señala las erratas que se introdujeron en la edición de Cruz y Raya (erratas ya identificadas como tales en la nueva edición del *Llanto* publicada por Alianza); son pequeñas y su rectificación no cambia mucho nuestra lectura del poema. Mucho más reveladoras son las numerosas variantes que se registran, las cuales nos permiten seguir al poeta mientras va tachando y corrigiendo en su búsqueda de la expresión adecuada. Ya que el manuscrito corresponde a la

última etapa en la elaboración del poema, estas enmiendas afectan más el tono que el significado (aunque, desde luego, sería imposible hacer una distinción absoluta entre ambas cosas). Es interesante notar, por ejemplo, cómo el siguiente verso de la tercera sección:

La muerte lo ha pintado de terribles azufres

se convierte en:

La muerte lo ha cubierto de pálidos azufres

quedando así libre de su carga hiperbólica. En este caso se trata de cambiar solamente dos palabras; pero, a veces, en su intento por evitar una dicción trillada, el poeta cambia totalmente la frase. En los últimos versos del poema, por ejemplo, en un principio Lorca había escrito lo siguiente:

Tardará mucho en nacer si es que
nace
un andaluz tan claro y tan maravillo-
so
Yo digo para luego quien era con voz
limpia
bajo la muchedumbre mate de los
olivos

versos que, con un solo golpe de pluma, dejó totalmente transformados:

**Tardará mucho tiempo en nacer, si es
que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aven-
tura.
Yo canto su elegancia con palabras
que gimen
y recuerdo una brisa triste por los oli-
vos.**

En el segundo verso el adjetivo "maravilloso", que resulta bastante vago e impreciso, se sustituye por una expresión mucho más gráfica: "tan rico en aventuras", que además sirve mucho mejor para subrayar el carácter heroico que el poeta ve en su amigo. Pero es en los dos últimos versos de la estrofa donde vemos más claramente la rigurosa disciplina a la que Lorca sometió su poema. La expresión "Yo digo para luego quien era", que es a la vez borrosa y pedestre, desaparece por completo de la versión definitiva. Es cierto que al hablar de "palabras que gimen", Lorca corre el riesgo de caer en lo melodramático, pero en el contexto el verbo "gemir" no resulta exagerado. El cambio intro-

ducido en el último verso sirve para amortiguar cualquier exceso que pudiera hacerse sentir en el verso anterior; quien gime, a fin de cuentas, no es el poeta sino la naturaleza, "una brisa triste por los olivos". De esta manera Lorca impide que su propia persona se interponga entre el lector y la figura del amigo evocado.

Las variantes nos permiten formar una idea, por muy superficial que sea, de los criterios estéticos que perseguía Lorca, por lo menos durante esta última etapa en la composición de su poema. Pero también nos ayudan a penetrar en el significado de algunos de sus versos más enigmáticos. ¿Qué quería decir, por ejemplo, al escribir de Ignacio: "El aire como loco deja su pecho hundido"? Antes de llegar a esta formulación definitiva el poeta había desechado cuatro versiones diferentes.

El olvido ya viene con millares de
hormigas
El olvido lo cubre con millares de
hormigas
El aire como loco abandona su
pecho
El aire como loco deja su pecho
hundido

Y, al leer estas variantes, el lector se ubica con más precisión dentro de la vi-

sión del poeta. Desde luego, no se puede establecer una equivalencia exacta entre una imagen y otra; pero la asociación que evidentemente existía para Lorca entre "el aire" y "el olvido" nos ayuda a entender en qué sentido podría estar "hundido" el pecho de Ignacio, así como las variantes "abandona" y "hundido" subrayan la violencia latente en las palabras "deja" y "hundido" respectivamente (violencia que resulta aún más patente en la imagen de las "hormigas" invasoras introducidas en la primera versión). En fin, el cotejo de las variantes ofrece una forma muy provechosa de adentrarse en el cuerpo del texto.

Además de la reproducción del manuscrito y su transcripción, el libro trae una serie de textos que echan más luz sobre el poema y su autor, o que ayudan a documentar la amistad que unía a Sánchez Mejías con Lorca y otros poetas de su generación. De especial interés es la reproducción facsímil de dos cartas inéditas a José María de Cossío: una de Lorca, en que anuncia su proyecto de incluir, al frente de la edición de su poema, una serie de lemas sobre la muerte, lemas que pensaba tomar de la obra de Villalón, Alberti, Bergamín y Aleixandre (entre otros), y la otra de Alberti, escrita en Moscú en el momento de enterarse éste de la muerte del tore-

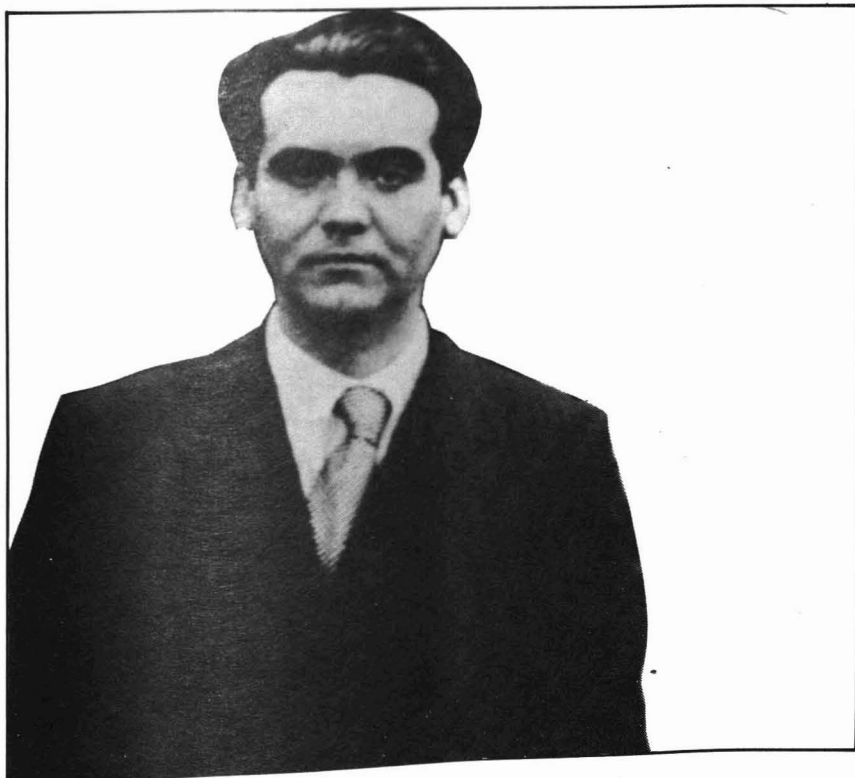
ro (conmovido por la suerte de su amigo, al regresar a España, Alberti también habría de escribir una elegía a Sánchez Mejías, su hermosa *Verte y no verte*). Acompañan estas cartas unos poemas-dibujos del mismo Alberti (sobre Lorca, de Cossío y Sánchez Mejías); una nota de de Cossío sobre "El tema taurino y la Generación del 27"; una breve evocación de Lorca por Dámaso Alonso ("Federico en mi recuerdo"); un elegante comentario de Jorge Guillén sobre "Los símbolos de la muerte en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*"; y un interesante ensayo de Gerardo Diego titulado "El llanto, la música y otros recuerdos". De este último me llamó especialmente la atención el siguiente párrafo en que habla de sus conversaciones con Lorca:

Uno de los temas que volvían una vez y otra a nuestros labios era el de la libertad estimativa para divertirse con la música llamada mala, e incluso con la poesía que a tantos santones indignaba porque la condenaban sin remisión por las mismas ingenuidades que a nosotros nos encantaban.

¿No tendríamos aquí confirmación de la presencia en Lorca de cierta actitud *camp*, actitud que gran parte de la crítica ha pasado por alto, pero que resulta imprescindible para entender la estética del poeta en toda su complejidad? ¿No hay en mucha de la poesía de Lorca una estilización irónica que coincide con este gusto suyo por la música mala, por las formas artísticas que ya han dejado de ser vigentes? No digo que sea muy notoria en su *Llanto*, pero sí en otras obras suyas, sobre todo en el *Romancero gitano*. (Jaime Gil de Biedma se ocupa de este tema, con su característica lucidez, en una entrevista recogida en *El homosexual ante la sociedad enferma*, Tusquets, Barcelona, 1978.)

Desafortunadamente, no es posible comentar aquí todos los puntos de interés que contienen los ensayos mencionados. Unos son más sustanciales que otros, pero todos ayudan de alguna manera a enriquecer nuestro conocimiento del poeta y de su tiempo. Así forman un sugestivo apéndice a un trabajo que ya de por sí constituye una aportación muy valiosa a la nueva bibliografía lorquiana.

James Valender



Federico García Lorca

Nuestro México

150 PESOS

EL INICIO DEL SIGLO

1

LAS HUELGAS DE
CANANEA Y RIO BLANCO

2

LA REVOLUCION
MADERISTA

3

LA DECENA TRAGICA

4

LA OCUPACION DE LA
CIUDAD DE MEXICO
(1914-1915)

5

LAS BATALLAS DE
CELAYA Y TRINIDAD

6

EL CONGRESO
CONSTITUYENTE

7

MEXICO Y LA PRIMERA
GUERRA MUNDIAL

8

LA MUERTE DE ZAPATA

9

LA REBELION DE
AGUA PRIETA

10

DE LA HUERTA CONTRA
OBREGON Y CALLES

11

EL MOVIMIENTO
INQUILINARIO EN
VERACRUZ (1922)

12

EL CONFLICTO RELIGIOSO

13

SERRANO Y GOMEZ:
LA OPOSICION LIQUIDADA

14

LA AUTONOMIA
UNIVERSITARIA

15

LA CAMPAÑA DE
VASCONCELOS

16

EL ASESINATO DE
TROTSKY

17

LA REPUBLICA ESPAÑOLA
Y EL EXILIO

18

LA EXPROPIACION
PETROLERA

19

MEXICO DURANTE LA
SEGUNDA GUERRA
MUNDIAL

20

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Publicación quincenal
DE VENTA EN LAS
LIBRERÍAS UNIVERSITARIAS
TIENDAS UNAM
Y EN LAS TIENDAS
conasupo

publicaciones
El Colegio de México

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS 116

Revista bimestral
marzo-abril, 1984

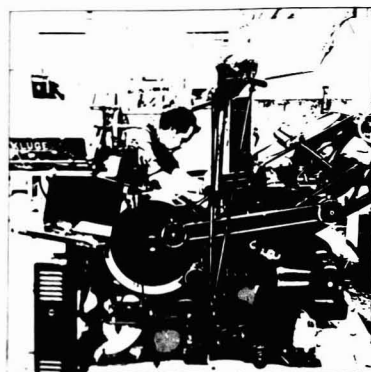
La industria editorial por Roger Díaz de Cossío, Jaime del Palacio,
Felipe Garrido, Jesús Anaya Rosique
Poesía, Yorgo Peris
Narrativa, Carlos McCullers
Lengua colorada literatura por Manuel Seco
Mateo Rosas cuando por Margarita Peña
Los vascos de co por Jan Bazant
Fotografías el López Castro

140 pesos

Adquiéralo en libro
Departamento de P

El Colegio de México

ex, Camino al Ajusco 20, 10740 México, D. F., teléfono 568 60 33 exts. 365 y 388.



novedades

reediciones

LIBROS DE ARTE

OROZCO: Una *obra*
Luis Cardoza y *en et al.*

SANTOS BALM
Rubén Bonifaz

HERSUA: Obras
Juan Acha *Escultura*

RETROSPECTIVA HISTORICA DE LA
ARQUITECTURA MEXICANA,
SU RESTAURACION
Alejandro Mangino Tazzer

OBJETOS CEREMONIALES EN PIEDRA
DE LA CULTURA MEXICA
Nelly Gutiérrez Solana R.

ARTE COLONIAL EN MEXICO
Manuel Toussaint
cuarta edición

EL ARTE DEL SIGLO XIX EN
MEXICO
Justino Fernández
tercera edición

EL SURREALISMO Y EL ARTE
FANTASTICO DE MEXICO
Ida Rodríguez Prampolini
segunda edición

CINE Y SOCIEDAD EN MEXICO
1896-1930
Aurelio de los Reyes
segunda edición

DISTRIBUIDORA DE LIBROS
DE LA UNAM



Maestros y alumnos universitarios
con credencial 50% de descuento
en ediciones UNAM.

EXTENSION UNIVERSITARIA



REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO

