
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO



VARGAS LLOSA EN ESCENA

LUIS VILLORO
Ciencia y sabiduría

GUSTAVO SAINZ
*Los fantasmas
del Templo Mayor*

BERNARDO RUIZ
Vals sin fin

MONTES DE OCA
ALBERTO BLANCO
Poemas



LEONARDO SCIASCIA *El exilio de la muerte*

INI audioteca augusto novaro

6 cabinas de audición
circuito cerrado de audio
biblioteca musical

adolfo prieto 133, col del valle. informes: 523 2633, 523 3652, 523 4660



GACETA UNAM

ORGANO INFORMATIVO DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

¡¡SOLICITALA LUNES Y JUEVES!!

MATERIAL DE LECTURA
Serie Ensayo No. 1

Alejo Carpentier

"Hacia la novela Latinoamericana"
Problemática de la actual novela latinoamericana

difusión cultural/UNAM
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

SUMARIO

Volumen XXXVI, Nueva Epoca, número 2 Junio de 1981

- Leonardo Sciascia:** La medicalización de la vida: **2**
Marco Antonio Montes de Oca: Historia de un alma despeñada: **6**
Luis Villoro: Ciencia y sabiduría: **8**
Danubio Torres Fierro: Entrevista a Luis Goytisolo: **14**
José Miguel Oviedo: El escritor en familia: **18**
Alberto Blanco: La fiebre del oro: **24**
Gustavo Sainz: Los fantasmas del Templo Mayor: **25**
Bernardo Ruiz: Vals sin fin: **30**

RESEÑAS

LIBROS

- Alfonso D'aquino:** Maldición eterna también a quien lea estas páginas (*Maldición eterna a quien lea estas páginas*, de Manuel Puig): **33**
Adolfo Castañón: Tel qu'en lui-même l'actualité le change (*Manual del distraído*, de Alejandro Rossi): **34**
Francisco Segovia: Una razón enamorada (*Fracciones*, de Jaime Moreno Villareal): **35**
Eduardo Milán: Un fracaso antológico (*No son todos los que están* (1949-1979), de Jorge Enrique Adoum): **37**
Jaime G. Velázquez: La consumición del tiempo (*Jardín de sílice*, de Ida Vitale): **38**
Carlos Oliva: Humanismo y antropología (*Sartre, la filosofía del hombre*, de Jorge Martínez Contreras): **40**

MUSICA

- Juan Arturo Brennan:** Mozart, Bruckner y Viena: **42** / Foro de música nueva: **42**

CINE

- Homero Alsina Thevenet:** Los laberintos de Eisenstein: **43**

LETRAS

- Danubio Torres Fierro:** Pla, el patriarca: **51**
-

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. Jorge Hernández y Hernández / Abogado General: Lic. Federico Anaya
Sánchez / Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier / Vicente Rojo

Corrección: Lilia Barbachano / Edna Rivera

Administración: Juan Carlos García Monroy

Oficinas: Piso 12 de la Torre de Rectoría, C. U.

El pago a los colaboradores se realiza en el Piso 12 de la Torre de Rectoría, de lunes a viernes entre las 9 y las 15 horas.
Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el *Diario Oficial* del 28 de octubre del mismo año.

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

Suscripción anual: \$ 300.00 (18.00 Dlls. en el extranjero).

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

Leonardo Sciascia

LA MEDICALIZACIÓN DE LA VIDA

Leyendo los *Essais sur l'histoire de la mort en Occident* de Philippe Ariès, se me ha ocurrido una obvia e importante reflexión (tan obvia que nunca me lo había hecho antes, y tan importante como para echar a andar todos los engranajes de la memoria); que el haber vivido —remitiéndome a la medida dantesca— durante más de la mitad de mi vida en un pueblo siciliano, más bien cerrado y remoto, me había permitido ver una transformación “des attitudes de l'homme occidental devant la mort”,¹ que en otras partes se ha producido en un lapso francamente secular y que, percibida y analizada históricamente, ha cambiado de modo imperceptible, inadvertido, a través de varias generaciones. Tengo, pues, no sólo el recuerdo —con estupor, con maravilla— del pasaje de la lámpara de petróleo a la luz eléctrica (un sentimiento de inundación, de inundación de luz: la primera noche que al mover el interruptor se encendieron las lámparas en mi casa y en las demás), del coche al automóvil, del gramófono a la radio, de la nieve que en verano traían las carretas desde los glaciares de la montaña al hielo fabricado en el pueblo, de la



© La Nuova Rivista Europea

película muda a aquella, ay, hablada; tengo incluso el recuerdo del paso de una idea de la muerte a la interdicción relativa a la muerte.

Lo que Ariès llama “medicalización de la idea de la vida” es una parte dominante de la interdicción sobre la muerte, de la muerte. Quiero detenerme sobre ésta, recordando y reflexionando.

En los años de mi infancia, en el pueblo de campesinos y trabajadores del azufre en que vivía, “llamar al médico” estaba en relación con “llamar al cura”. El cura era llamado para que el moribundo se pusiese en regla con el más allá; el médico, para que los familiares quedasen bien con los conocidos, con los vecinos; en resumen, con la sociedad. Que no se dijese, acusando a la familia de desafecto y encima de tacañería: “ni siquiera le han llamado al médico”. Sin embargo, mientras que llamar al cura era un hecho de sustancial importancia, dado que entre llamarlo y no llamarlo corría para el moribundo la diferencia entre una temporaria estadía en el purgatorio (recuerdo haber sentido decir de poquísimos que fueran esperados en el paraíso) y el eterno asarse en el infierno, llamar al médico era un acto puramente formal, de conveniencia social. Se pertenecía, pirandellianamente, a las reglas de la apariencia. Los que lo llamaban (siempre demasiado tarde) a visitar a un enfermo, no creían que el médico pudiese de veras curarlo (y en los hechos, a aquella altura ya no lo curaba), así que cuando el médico, para estar a su vez en regla, escribía una receta, ir a comprar las medicinas era un sacrificio extremo a las apariencias, y se tenía el sentimiento, el resentimiento, de estar ante un capricho o abuso de parte del médico (de ahí el considerar bueno, excelente, al médico que se limitaba a recomendar el cuidado del abrigo, lavados externos e intestinales, dietas, y la fama de asno endosada al que prescribía medicinas). En muchos casos, consumado el sacrificio de la compra, las medicinas no eran suministradas, por miedo de que apresurasen el fin o que sólo vinieran a desagradar por su sabor al enfermo o a darle miedo (miedo de cualquier medicamento que no fuese el aceite de ricino o la quinina), *inútilmente*. Por lo demás, médicos y medicinas formaban parte de aquel decoro del cual una familia debía dar prueba en la muerte de un ser querido; eran los elementos de un ceremonial que preludiaba al funerario. Nadie se preocupaba por saber el diagnóstico; por otra parte, lo que el médico decía no era más claro que el latín del cura. Y nadie creía en la curación. La muerte era “muerte y solo muerte”,² ya se anunciase de tiempo atrás o sobreviniese de improviso.

Cuando se anunciaba, cuando *se sentía*, cuando no llegaba “repentina” (augurar “muerte repentina” era la máxima expresión de odio), la muerte no era ocultada a quien fuese su presa. El enfermo era informado de su estado: que se pre-

parase. Cuando luego, al convertirse la respiración en estertor, se veía que comenzaba la agonía, venían los saludos extremos y las últimas recomendaciones entre los familiares y el moribundo. Y las recomendaciones no partían del moribundo a los familiares, sino también de los familiares al moribundo. Le recomendaban que tratara de encontrar, entre las ánimas santas del purgatorio, a aquel pariente muerto hace poco o hace mucho; y a veces que le diera noticias de acontecimientos familiares o mensajes como éste: que seguían haciéndole misas; que intercediese, para cuando ellos se murieran, por la salvación de sus almas... De eso me acuerdo vagamente, como de una costumbre en vías de desaparecer que los míos consideraban chocante y cruel; de que ya comenzaba a actuar la interdicción, dentro de aquellas categorías sociales que con envidia y desconfianza los campesinos llamaban "letradas". Pero un amigo mío, de un pueblo vecino (Delia, en la provincia de Caltanissetta) conserva viva (y a veces terrible) memoria de tal costumbre; e incluso recuerda, no como una anécdota oída contar sino como una crónica precisa, que, a punto de morir, un viejo encontró aliento y espíritu para decirle a los familiares y vecinos que le encargaban que llevara noticias y mensajes a los parientes difuntos: "escribanmelo en papelitos, porque si no me olvido". Esta anécdota puede servir incluso para marcar el crepúsculo de una costumbre, ya que la podemos situar a fines de los años veinte (1928-29). La reacción "humorística" —o que así fue interpretada del moribundo demuestra que *aquella idea de la muerte* comenzaba a volverse insoportable.

El pasaje de la idea de la muerte a la interdicción sobre la muerte que se realiza, sobre todo, a través de la "medicalización de la idea de la vida", lo vi desenvolverse, pues, entre 1925 y los años de la segunda guerra mundial: en un plano muy popular y en un área de especial atraso. Entre la burguesía europea este cambio se produce por lo menos medio siglo antes, si consideramos como fecha *ad quem* el relato de la muerte de Iván Ilich de Tolstoi. Iván Ilich muere, al mismo tiempo, como se moría *antes* y como se morirá *después*. Estamos en 1884 (la redacción definitiva del relato es de 1886). Subjetivamente, Iván Ilich vive (precisamente: vive) la muerte antigua: no diagnosticada, innominada. Objetivamente, la suya es una muerte "moderna": para quienes lo rodean, para nosotros, lectores de hoy. Su muerte tiene un nombre para nosotros, y quizás para sus familiares, que ya "modernamente" se lo escondieron: cáncer. Y su muerte se produce, progresa, podríamos decir, con bastante, aunque todavía no preminente, "medicalización". Los familiares no creen en los médicos ni en las medicinas más de lo que pueda creer el mismo Iván; pero lo imponen al enfermo las visitas de tres médicos (Iván Ilich, cuando todavía confiaba en los médicos, prefiere ver a aquellos no célebres de los cuales ha oído que ha curado a alguien, y una vez, a escondidas, a un homeópata) y la asidua del médico de cabecera, tanto más asidua a medida que se acerca el fin. Le obligan a seguir sus prescripciones, a tomar remedios. Y vigilan, lo pescan en infraziones y se lo reporchan con un celo que va más allá de lo que pediría el cuidado de las apariencias. Vemos de este modo una nueva, distinta, tremenda hipocresía —ya no aquella requerida por el decoro— que comienza ahora a rodear la enfermedad y la muerte. Los familiares no creen que los médicos y las medicinas puedan hacer algo por Iván Ilich: pero se comportan a su alrededor —esto es lo importante— como si lo creyesen totalmente. Creo que podemos insinuar que los médicos y las medicinas son para ellos, inconscientemente, instrumentos punitivos, respecto a aquel

que impudicamente los convierte en espectadores de su propia muerte, de la muerte." La idea manifiesta de Praskovia Fedorovna sobre la enfermedad de su marido, dicha a los demás y a él mismo, era que toda la culpa la tenía el propio Iván Ilich y que aquel era un nuevo desprecio que le hacía." Por lo demás, el lugar en el que Iván Ilich vive su propia muerte ("Desde que se había enfermado dormía solo, en una pequeña recámara junto al estudio") preludia ya la muerte "fuera de casa", la muerte en hospitales. "El lamento de Iván Ilich; "se sentía a través de tres puertas cerradas" es algo insoportable, no sé como lo he podido resistir", dice su mujer. Tres puertas cerradas evidentemente no bastaban; eran necesarios muros, un desplazamiento institucional. Que en ese momento no existía y era impensable, salvo en los casos de escualidez económica, es decir, cuando se rebajaba el decoro. Corresponde decir que he asistido incluso al pasaje de una concepción del hospital, en la cual el terror del que tenía que terminar en él se correspondía a la vergüenza de los familiares que se veían obligados a llevarlo allí, a una concepción exactamente opuesta: del ir al hospital y del ser llevado por alguien de la familia como signo de decoro y de mentalidad moderna y civilizada. Antes no se admitía que se pudiese nacer o morir fuera de la propia casa; hoy se considera un signo de atraso o de indigencia el hecho de que un parto ocurra en la casa o que un enfermo, sobre todo si está grave, no sea llevado al hospital.

Pero volviendo a la muerte de Iván Ilich: hay tantas cosas en ella que tienen relación con la actitud del hombre occidental ante la muerte y la medicalización de la vida que podrían escribirse, sobre este relato de menos de cien páginas, trescientas de reflexiones y de análisis. Pero me limitaré a tres puntos que me parece que señalan con más evidencia el cambio de actitud. El primero es el que se refiere a la confe-



sión y comunión del moribundo, que ya es claro que no se cumple la función de ponerlo en regla con el más allá sino que constituye ahora una formalidad que oficia de pasatiempo, de pausa, de distracción al dolor, que lleva los pensamientos del agonizante no a la muerte y a Dios sino, en cambio, a la vida, a la posibilidad de curar. "Volvió por un momento a pensar en el intestino ciego y en la posibilidad de curarlo. Se comunicó con los ojos mediante las lágrimas. Cuando lo volvieron a tender estaba casi bien. Se puso a pensar en la posibilidad de la operación que le había propuesto". En efecto, lo que le ocurre ahora a Iván Ilich confirma que, en el momento de morir, se encuentra en la bisagra entre dos épocas, entre dos concepciones del mundo. Aunque confusa y larvadamente, en él se está operando una sustitución, que en el futuro se precisará y perfeccionará: el médico, en el que no ha logrado creer, sustituye al cura, en el que ya no cree. Como si el cura hubiera transferido al médico, a su cabecera, la vieja, antigua idea de la muerte; y el médico no hará sino desvanecerla, subrogarla totalmente a la idea de la vida medicalizada. El segundo punto consiste en aquella especie de saludo al hijo (que en su aparente casualidad es como una sobrevivencia del saludo de los familiares del moribundo en el mundo campesino), que al moribundo le produce alivio y preocupación a la vez: alivio, paz, advenimiento de serenidad, en lo que se relaciona con su muerte, según la antigua idea de la muerte; preocupación, en lo que se relaciona con la vida de su hijo: que no vea la muerte, que comience a respetar la interdicción que está por caer sobre la muerte. Y, por último, en aquel punto de extraordinaria, admirable, "futurística" intuición que consiste en la comparación que surge en Iván Ilich entre el juez —él mismo lo es— y el médico. "En resumen, todo ocurrió como en el tribunal. La cara que él le ponía al acusado, la misma precisa cara se

la puso a él el célebre médico... Lo miró, severo, a través de los lentes con un ojo solo, como diciendo: acusado, si no se limita a las preguntas que se le hacen, me veré obligado a hacerlo retirar de la sala de audiencias". Inescrutable, como el juez. Como el juez, no obligado a dar cuenta de nada —y sobre todo de la sentencia que emite. Y así como el juez puede equivocarse o acertar haciendo abstracción del error o de la razón, puesto que lo que cuenta es la afirmación de la ley como quiera que sea interpretada, el médico hace abstracción de la enfermedad o de la salud, puesto que lo que cuenta es la afirmación de la medicina, es decir de la "medicalización de la idea de la vida". Con el médico-juez de Tolstoi nos acercamos al doctor Knock de Jules Romain. *Knock o le triomphe de la médecine*. Año 1923.

Knock o el triunfo de la medicina fue considerada una comedia brillante, una burla; creo que contribuyó mucho a que se le considerara así la interpretación de Louis Jouvet, llevada en el sentido de la caricatura hasta un extremo que sólo un gran actor como él podía permitirse. Tilgher, que la vio interpretada por otro actor, no la tuvo por una comedia brillante o una broma; quizás incluso porque, lleno como estaba de pirandellismo, le fue fácil vincularla con Pirandello, adaptando la fórmula de la dualidad entre la vida y la forma a la dualidad entre la salud y la enfermedad: la enfermedad como forma, como "conocerse". Digamos que acertó, respecto a nuestros lectores de hoy. Y sería incluso acertada una interpretación escénica en clave no demasiado brillante y caricaturesca, sino dramática, y con toques de lúgubre locura. Pero, indudablemente, en 1923, dado que el proceso de medicalización de la vida (*tout court* de la vida, puesto que una idea de la vida incluye una idea de la muerte) estaba bastante avanzado, Jules Romain había pensado burlarse, representando un caso paradójico y extremo de fanatismo profesional, de fanatismo médico, que en un área socialmente atrasada logra un proselitismo total. Seguramente no sabía que su comedia se alzaba como una tremenda profecía que por primera vez presentaba la realidad de un país atrasado, sobre todo en el aspecto higiénico-sanitario, como Italia. La Italia, hoy, de las mutualistas.

Dice el Evangelio que los últimos serán los primeros. Y las poblaciones de Italia meridional son realmente las primeras en el avance arrollador de la medicalización. También en lo de velar a un enfermo, como en el final de la comedia de Jules Romain, ya que en el caso de los pueblos meridionales todos están enfermos. No se crea que el fenómeno es sólo oficial y estadístico, que aparece en los documentos de las sociedades mutualistas y en los balances pero que no existe en la realidad. Aunque se origine en el hecho de poder tener gratis médicos y medicinas, el fenómeno es verdadero y de una desconcertante efectividad. No hay persona que se asista en una mutualista que no tenga alguna enfermedad (una por lo menos) y que no tome más de una medicina (nunca una sola) para curársela. Naturalmente, con el auxilio y el aval de un médico. Pero más aval, casi puramente burocrático, que auxilio. Fiel al antiguo axioma de que el mejor médico es el enfermo, todos se han convertido en propios médicos, incluso porque, al comienzo del proceso individual de medicalización, se prefiere descubrir en sí mismo una enfermedad que coexista con la salud; mientras que el médico —y aquí sobrevive la antigua desconfianza— no sabe descubrir una enfermedad que no decrete la enfermedad íntegra ya se trate de un pequeño resfrío o de una leve dispepsia. El médico, en resumen, no es alguien que descubre la enfermedad, le da un nombre y la cura, sino que es sólo el que firma la receta. Es-



tamos en una atmósfera de comedia, estilo *Knock*, pero una comedia en la cual el triunfo de la medicina llega al punto de caer y revolcarse en la degradación del médico. Este ya no es el protagonista del triunfo, sino burócrata, notario: se limita a la tarea de registrarlo.

De semejante comedia hay en los archivos de las mutualistas elementos que parecen inverosímiles. Por ejemplo, una receta escrita sin lugar a dudas por el asociado y firmada por el médico sin siquiera haberla leído: en ella se prescriben "2 cajas comprimidos" de "Siuvadardin", queriéndose decir dos cajas de un remedio que quizá sea Furadantin (la escritura es clara y burda, trabajosa; es visible la fatiga de quien, desde la escuela no ha tenido ocasión de escribir otra cosa que su propio nombre). Otra receta prescribe, entre otras medicinas, un rollo de película en colores Kodak; cabe fácilmente imaginar que el asociado le llevó al médico las envolturas de los remedios, pidiéndole que transcribiera los nombres en la receta; y el médico ni siquiera se dio cuenta de que con las envolturas el cliente había mezclado el de la película Kodak (no lo imaginamos, lo sabemos con certeza, y sabemos también que cuando el farmacéutico telefoneó al médico para señalarle la divertida equivocación, el médico contestó tranquilamente: "y usted no se la dé"; el rollito de película, que una farmacia no vendía). Son casos límite y bastante divertidos, pero detrás hay una vista, continua y progresiva degradación de la profesión médica; a veces el médico reacciona ante ella burlándose de su propia degradación y acentuándola. Y vale la pena señalar otro caso límite en este sentido. El médico que al pie de una receta (que prescribe un remedio para una hepatitis) le envía un saludo a la farmacéutica: "Hola Ana María, ¿cómo estás?" lo que recuerda al maquillista que en *Los muertos queridos* arregla el rostro de los cadáveres que envía a la peinadora a manera de un



mensaje amoroso. Y aquel otro, que junto a la Citruplexina prescribe una botella de champña y un pan dulce: y lo bueno es que la farmacéutica María Rossa Contissa, de la provincia de Cianciana, consignó a la mutualista la Citruplexina, el pan dulce y el champña, mandando una cuenta de 2.500 liras. Y una más: el enorme consumo de jarabe de bromoformio compuesto que se registra en la comuna de Villafanca Sicula: una pequeña averiguación dispuesta por la mutualista descubre que es usado como rosolí. Y aquí entramos en el tema de la cantidad; de un examen sumario de las recetas se desprende que cuanto menos cuesta una medicina, tanto más el médico está obligado a recetarla. Por ejemplo, la prescripción de dos litros de aceite de vaselina, de diez cajas de Citroepatina y de Alcalosio (que llevaría años consumir) es muy frecuente. O enormes las cantidades y alto el precio, de modo que el antibiótico recetado es siempre el más poderoso, cuando en la mayoría de los casos bastaría uno más débil y menos costoso. Se entiende por qué en la provincia de Agrigento, una de las más despobladas por la emigración, el gasto de las mutualistas en 1976 fue de 16.979.539.910 liras por 4.593.330 recetas; esto quiere decir que, promedialmente, cada habitante de la provincia, desde los lactantes hasta los octogenarios, ha tenido su receta. Son cifras vertiginosas, sobre todo la de los gastos de las mutualistas, si consideramos que probablemente la provincia entera no ha invertido para alimentarse, más de los 17 millones que han sido necesarios para (digámoslo así) asistir la sanitariamente.

Una farmacia de pueblo dispone de unos siete mil tipos de remedios: cerca de la mitad de los que existen en el mercado nacional. Y no hay una de estas medicinas que no sea —con mayor o menor frecuencia— recetada y pedida. Las farmacias que en una época, en los pueblos, de puro tranquilas, hacían de punto de reunión, están ahora enloquecidas y ruidosas. A menudo, y lo digo puesto que, en mis raros descansos, lo he visto muchas veces, los asociados van sin receta: le piden al farmacéutico que les den una buena medicina para aquel malestar, para aquella enfermedad. Dicen: "después me la hago escribir". Es decir: luego le traigo la receta. Y esto, creo, porque confían, de acuerdo con la calidad de la medicina, que según ellos toma su mérito del precio, más en el farmacéutico que en el médico: aquel tiene interés en dar el remedio más caro y por lo tanto más eficaz; el médico, no siempre. El farmacéutico se encuentra en las mismas condiciones en que se encontrará el médico cuando el asociado le pida la receta *a posteriori*: puede negarse, pero con el resultado de perder un cliente. Por lo tanto la medicina, la marca que le han pedido, en espera de la receta. También él degradado a comerciante que prefiere mercar lo más costoso que tiene en la bodega.

Y llegado a este punto me detengo, para evitar que estas anotaciones se conviertan en una amarga requisitoria: y me detengo en una obvia comprobación final: que el triunfo de la medicina está por firmar la destrucción del médico, si es que ya no la ha firmado.

Traducción de Ida Vitale

¹ "Actitudes del hombre occidental ante la muerte". (N. de T.)

² En español en el original, cita de F. García Lorca. (N. de T.)

Marco Antonio Montes de Oca

HISTORIA DE UN ALMA DESPEÑADA

A veces siento pena por mi alma.
Y quisiera no mandarla a paseo,
soportarla cuando me visita,
aunque se rompiera el cuádruple fémur de mi cama.

La veo con el tizne de la ojera corrido hasta la mejilla,
dormida en su féretro flotante,
en su realidad llena de maneras,
cántaro hundido con agua afuera y agua adentro,
miga de este mundo
que nunca tiene paciencia, ninguna paciencia
para perseverar dentro del horno
hasta que le nazca una corteza.

Hoy la defino como nebulosa destrabada de la iluminación recurrente.
Se me aparece como un sorbo de cielo que bebo con irreprimible escalofrío,
porque en el tiempo perdido restablece la unanimidad de otro evangelio,
porque esboza estatuas rotundas
y devora su propia carne de maíz y por eso no es carnívora
y bebe sangre de jade y por eso no es vampiro
sino apenas un cedazo que cierne a la brisa,
crucificándola entre la transfiguración y la invisibilidad perfecta.

Mi alma es un soplo que borra horizontes
para quedarse a solas con la nada,
con la conjunción de la noche y el tiempo,
uno y otro convertidos en otro uno,
identidad esfumada en algo que ya es más esencia que la esencia,
y que arde y arde acuevada en un suspiro
y crece y crece como las púas del sol
en la lisura del canto rodado.

Y mientras la hora se nutre de todo lo que pasa,
ella me sorbe a mí a través de una caña muy delgada,

a través de un relámpago capilar o un hueco rayo de luna,
succionándome la saliva y la fosforescencia,
matando mis ácidos verbales,
obligándome a la crispada usura de existir para los otros,
para los reyes que se ahorcan con el séquito negro de sus obsesiones,
para las leyendas que corroen la belleza de los fantasmas
que nadie sabe apacentar o congregar.

Sé tan poco de mi alma como ella de mí.
Interpares en la crianza,
algo nos arroja en pechos distintos
algo divide el agua musgosa y el flujo de peces sabios y dorados,
algo separa, con el tajo de brisa que sucede al hachazo,
al ser que ofrece violetas a un dios remiso
y al legítimo rival que se presenta como una perra obsequiosa,
meneando el rabo en la abrasada terraza del comienzo,
cada vez con más fuerza, según se acercan los postres y las postrimerías del festín,
cuando los amos borrachos mezclan sus alientos,
para cubrir con un vaho indeleble
magníficos espejos arañados para siempre.

Mi alma hace por mí todo lo que yo no hago por ella.
Acaso, sí, darle cuanto hilo necesita para visitar prostíbulos boreales
y abandonarla después, cuando regresa golpeada por los muñones de la pérdida
y los volubles tentáculos de la ganancia.

Ambos somos malos y terribles pero la diferencia es ésta:
yo enfloro el palo encebado en que ella fracasa,
le enjugo los ojos con un trapo encebollado
y me quedo como si nada
cuando el alma se cae a los talones
y los talones no saben qué hacer
con toda esa alma despeñada

Luis Villoro

CIENCIA Y SABIDURÍA

Todo conocimiento puede reducirse a dos formas que, en castellano, expresaríamos con verbos diferentes: "saber" y "conocer". *Conocemos* objetos o a personas, *sabemos* que los objetos tienen ciertas propiedades, pero no sabemos objetos ni sabemos personas. *Conocemos* algo o a alguien, *sabemos* algo acerca de algo o de alguien. "Conozco la carretera a Guadalajara", pero "sé que la carretera a Guadalajara está en mal estado". Para conocer algo es preciso haber tenido una experiencia personal y directa, estar en contacto, estar "familiarizado" con ello. Conozco un objeto que he visto, manipulado o padecido, pero no conozco lo que no puedo contemplar o resentir de algún modo. Saber, en cambio, no implica tener una experiencia directa de lo sabido. No es de extrañar, por lo tanto, que pueda saber muchas cosas de un objeto sin conocerlo, o que ignore muchas cosas de algo que conozco. Alamán conoció a Hidalgo, pero nunca supo cuáles eran sus verdaderos propósitos; Bustamante, en cambio, sabía los propósitos de Hidalgo, aunque nunca lo conoció. La garantía de acierto, en el saber, es la justificación objetiva, válida para cualquiera. La objetividad supone el acuerdo de una comunidad de sujetos de conocimiento; por eso todo saber, a fuer de objetivo, puede ser impersonal. La garantía de acierto, en el conocer, es la experiencia personal; y ésta es intransferible. Nadie puede conocer por otro.

La "atadura" del saber a la realidad es societaria, la del conocer, individual. Ahora bien, cualquier conocimiento tiene algo de saber comunitario y algo de conocimiento personal. Con todo, hay tipos diferentes de conocimiento, según predomine en ellos una u otra forma de encadenamiento a la realidad. Podríamos ordenarlos en relación a dos modelos ideales de conocimiento: la ciencia y la sabiduría.

Tanto en la ciencia como en la sabiduría intervienen el saber y el conocer, pero su relación es diferente. En la primera predomina el saber, en la segunda, el conocer.

La ciencia consiste en un conjunto de saberes compartibles por una comunidad epistémica determinada: teorías, enunciados que las ponen en relación con un dominio de objetos, enunciados de observación comprobables intersubjetivamente; todo ello constituye un cuerpo de proposiciones fundadas en razones objetivamente suficientes. Pero las ciencias empíricas también suponen un conocimiento personal. En primer lugar, los enunciados de observación se verifican por una experiencia directa. Con todo, no pueden considerarse como tales enunciados que reseñen datos de percepción individual, improbables por otros sujetos, sino sólo enunciados de hechos observables por cualquier sujeto epistémico pertinente. Si *A* asevera conocer *X* y enuncia, sobre esa base, "*p*" acerca de *x*, "*p*" sólo podrá formar parte de

una ciencia si cualquier sujeto, fundándose en razones objetivamente suficientes, puede *saber* que *A* efectivamente *conoce* *x*. Así, al incorporarse en un discurso científico, los enunciados de observación expresan saberes basados en razones comprobables por cualquiera. La ciencia sólo recoge aquellos hechos, captados por un conocimiento personal, que sean accesibles a cualquier sujeto epistémico pertinente, expresables, por ende, en un saber objetivo. En realidad, el conocimiento personal del científico, sólo interesa como forma de comprobación de saberes generales: importa como una razón en que se justifican enunciados teóricos o descriptivos sobre clases de objetos. Por eso, a la ciencia no le interesa cualquier observación, sino sólo aquellas que están previamente determinadas por el marco conceptual que aplica el científico, que responden a preguntas planteadas en ese marco y pueden referirse a teorías vigentes. Es ese marco conceptual el que orienta el conocimiento del observador para que busque en el objeto las características que le interesan y destaque en él ciertos rasgos con exclusión de otros. Cada quien conoce del objeto lo que puede confirmar o invalidar saberes previos.

En segundo lugar, el conocer interviene también en el descubrimiento de nuevos saberes científicos. La familiaridad con los objetos de investigación, la experiencia reiterada de un campo de la realidad permiten descubrir propiedades y



* Estas páginas forman parte de un libro en preparación, que llevará el título de *Creer, saber, conocer*.

relaciones de los objetos que pasarían inadvertidas al inexperto. La paciente observación, la manipulación cuidadosa, el trato continuado con los objetos está a la base de muchos descubrimientos empíricos. Hay conocedores de insectos, de vetas geológicas, de papiros antiguos, que pueden descubrir en una ojeada lo que tardaría meses en encontrar alguien menos experimentado. También la familiaridad con instrumentos permite ampliar considerablemente el ámbito de lo observado. Se requiere un trato prolongado con el microscopio o el aparato de rayos X para captar en los objetos observados las características verdaderamente relevantes. En todos esos casos conocer es una vía necesaria para alcanzar un saber, pero no forma parte del cuerpo de la ciencia. El trato continuado del "conocedor" con su objeto le permite enunciar proposiciones que deberán ser justificadas objetivamente, para ser aceptadas como parte de una ciencia. La ciencia no está constituida por los conocimientos personales de los observadores sino por esos enunciados generales, fundados en razones objetivas. La ciencia es un conjunto de saberes compartibles por cualquiera. Su interés en el conocimiento personal se reduce a la comprobación y ejemplificación de esos saberes, por una parte, al descubrimiento de nuevos saberes, por la otra.

El conocer cobra mayor importancia cuanto más aplicada y menos teórica sea una ciencia. La ciencia teórica no contiene, de hecho, una sola referencia a un hecho captado por experiencia. Las ramas de las ciencias aplicadas, destinadas a lograr un resultado práctico, admiten, en cambio, descripciones variadas que aluden a un conocimiento personal del experto en ese campo. El radiólogo, el agrónomo, el especialista en subsuelos, el criador de peces, el grafólogo, el antropólogo rural, a menudo requieren más de los conocimientos consolidados por un trato personal que de su previo saber teórico. En sus aplicaciones, la ciencia puede colindar con ciertas formas de sabiduría práctica.

Porque la ciencia es un cuerpo de saberes, antes que un conocer, le importa la objetividad. Su propósito es establecer razones incontrovertibles. Su ideal es un conocimiento compartible por la intersubjetividad racional más amplia. La necesidad de objetividad la compromete a la crítica incesante de los motivos personales que distorsionan las razones y pretenden pasar por válidos, fundamentos irracionales. Por ello la ciencia es un instrumento universal. La objetividad de su justificación le permite ser una garantía de verdad para cualquier sujeto que tenga acceso a sus razones. El saber científico no sólo asegura el acierto en su acción a un individuo, sino a cualquier miembro de la especie. La ciencia "no hace acepción de personas"; puede servir a todas, para cualesquiera fines que se propongan, concordes con la realidad. Asegura el dominio de la especie sobre un entorno "para bien o para mal".

La actividad científica obedece al interés general de asegurar el acceso a la realidad a cualquier miembro de la especie; responde, además, en cada caso concreto, a intereses particulares de individuos o grupos sociales. Pero esos fines interesados no pueden ser establecidos por la misma ciencia. Cuando mucho, en algunos casos, una vez elegidos ciertos fines, podemos buscar procedimientos científicos para encontrar los medios más eficaces a su consecución. En esos casos, la ciencia puede servir para establecer fines intermedios que conduzcan al fin último elegido. Pero no hay procedimiento científico que asegure la elección de ese fin último. La elección de fines no puede ser asunto de ciencia, es producto de la voluntad y del deseo. Las creencias que nos permiten com-

prender cuáles son los fines más adecuados no pueden reducirse a un saber objetivo, válido para todos. La ciencia no establece fines particulares; permite en cambio, proveer los medios adecuados para realizar cualquier fin particular. Hoy puede garantizar la eficaz destrucción de todo un pueblo, o el dominio pacífico de la energía cósmica; mañana, el acceso a las estrellas, la muerte del ecosistema o el alcance de niveles superiores de bienestar para la especie; porque la ciencia asegura el éxito en la práctica para cualquier persona que la requiera, cualesquiera que sean sus fines particulares.

Así como los enunciados de la ciencia son válidos para cualquier sujeto que tenga acceso a sus razones, así cualquiera que tenga las condiciones racionales adecuadas puede conseguirla. Los requisitos para compartir una ciencia están en función de las razones en que se funda. Se requiere, sin duda, tener una constitución normal y la capacidad intelectual para comprender y examinar lo bien fundado de su justificación. Todo el que desee tener acceso a la ciencia precisa someterse a una instrucción y a un entrenamiento adecuados, para poder juzgar de la objetividad de las razones científicas. Pero cualquier sujeto normal puede someterse a una disciplina semejante. Para adquirir una ciencia no se requiere de otro tipo de condiciones subjetivas, de carácter emotivo o volitivo. Justos o villanos, mezquinos o magnánimos, frívolos o sensatos, discretos o vulgares, todos pueden alcanzar el saber científico, con someterse a la enseñanza adecuada y tener la capacidad intelectual para aprender. Requieren sólo de una decisión: la consagración a la objetividad en la justificación y la supresión de los motivos (deseos, quereres) personales que impidan alcanzarla. Es esencial a la actividad científica un interés general en establecer lo que sea objetivamente válido, esto es, lo que esté fundado para cualquier sujeto racional, por encima de cualquier interés personal en establecer lo que sea conveniente para un individuo. Porque la ciencia es, ante todo, un *saber impersonal*.

Un científico no es necesariamente un hombre sabio. Porque sabio no es el que aplica teorías sino enseñanzas sacadas de experiencias vividas. No importa que sea incapaz de for-





mular saberes generales sobre las cosas, con tal de que sepa sacar fruto, en cada caso, de su personal experiencia. La sabiduría descansa en muy pocos saberes compartibles por cualquiera, supone, en cambio, conocimientos directos, complejos y reiterados sobre las cosas. Al hombre sabio no lo han instruido tratados científicos sino la observación personal, el trato frecuente con otros hombres, el sufrimiento y la lucha, el contacto con la naturaleza, la vivencia intensa de la cultura. Los resultados de la ciencia se transmiten mediante discursos, consignados en tratados, artículos, manuales; las verdades de la sabiduría pueden comunicarse aún sin palabras, mediante el ejemplo de una vida. La sabiduría se atribuye con mayor facilidad a los hombres viejos, experimentados, o bien a los que han sobrevivido múltiples experiencias vitales y han sabido aprender de ellas; pensamos que es más sabio el que ha sufrido y vivido intensamente y ha podido guardar las enseñanzas de situaciones variadas en las que ha participado. Sabio es Odiseo, viajero incansable, Arjuna, conocedor de la guerra y del sosiego, Job, dichoso y miserable; sabios son quienes han buscado la verdad o la felicidad por sí mismos, a través de un largo camino personal. Porque sabio no es el que sabe muchos principios generales, ni el que puede explicarlo todo mediante teorías seguras, sino el que puede distinguir en cada circunstancia lo esencial detrás de las apariencias, que puede integrar en una unidad las manifestaciones aparentes de un objeto, sabio es el que, en cada situación individual, puede distinguir mejor lo verdaderamente importante, y para ello tiene una mirada más sagaz que los otros.

Cierto que la sabiduría también se transmite en saberes compartibles. Hay poemas, mitos, apólogos morales, discursos religiosos que, de generación en generación, preservan la sabiduría de los antiguos. Pero esos saberes son vanos si su mensaje no es confirmado por cada quien en su propia vida. Cada quien debe repetir en su experiencia la verdad que una vez formuló el sabio. Si a la ciencia importa el conocimiento personal sólo como confirmación de un saber, a la sabiduría importa el saber sólo como guía para un conocimiento personal.

La sabiduría no se fija, como la ciencia, en la existencia de

razones objetivamente suficientes para una creencia. Quienes comparten alguna forma de sabiduría son conscientes de que no todo sujeto es susceptible de comprender y compartir sus verdades, porque éstas no se basan en razones accesibles a cualquiera, sino sólo a quienes pueden tener una experiencia determinada. Por ello la sabiduría no necesita aducir una justificación válida universalmente. Si el saber es, por definición, una creencia fundada en razones objetivamente suficientes, la sabiduría no consiste en saberes, sino en conocimientos personales y en creencias más o menos razonables y fundadas. La sabiduría de un pueblo no se recoge en teorías científicas, forma parte de creencias compartidas sobre el mundo y la vida, que integran una cultura. Sin embargo, las verdades de sabiduría pueden abrazarse con una convicción intensa. Aunque no se funden en razones universalmente compartidas, la experiencia personal que las sustenta basta para concederles una seguridad a menudo más firme que cualquier justificación objetiva, sobre todo cuando se refieren a temas de importancia vital para el hombre.

No todos pueden acceder a la sabiduría; pocos tienen, en verdad, condiciones para compartirla. Entre la muchedumbre, la sabiduría elige a los suyos; a diferencia de la ciencia, ella sí "hace acepción de personas". Se niega a los espíritus vulgares, superficiales, llama a los seres sensibles, discretos, profundos. Se requieren condiciones subjetivas para compartir la sabiduría.

Shakyamuni, el "sabio de la tribu de los Shakyas", conoció primero los deleites del poder y la riqueza, pero un día tuvo experiencia directa del dolor y de la muerte. Cuenta la leyenda cómo fue conmovido por la contemplación de tres formas concretas del decaimiento: un hombre viejo, un enfermo, un cadáver. Una pregunta lo atenaza: ¿Por qué el dolor, la miseria, la muerte a que todo está sujeto? ¿Hay algo más absurdo y vano que esta reiteración incesante del sufrimiento? ¿Por qué esta rueda sin fin de muertes y nacimientos? ¿Tiene algún significado todo esto? Empieza entonces su lento camino hacia la sabiduría. No formula teorías; experimenta formas radicales de vida. Sólo después de largos años de austeridad y meditación, después de llevar hasta el fin experiencias distintas, después de acumular conocimientos vívidos de la naturaleza y de los hombres, alcanza, bajo la higuera, su visión personal de la verdad. El sabio no ha sido instruido por escuelas, ni ha seguido una doctrina compartida. La iluminación no es formulación de una teoría explicativa, sino comprensión del ciclo eterno del sufrimiento cósmico y de la vía que conduce a la liberación. Es integración de todas las cosas en una unidad. Ante los ojos del sabio nada se explica por razones objetivas, pero todo adquiere un sentido. Entonces puede empezar su prédica. En ella comunica lo que ha comprendido: no aduce justificaciones válidas para cualquiera, muestra, señala una vía (*dharma*) que cada quien debe recorrer por sí mismo para acceder a su propio conocimiento. No pretende demostrar nada, porque las causas últimas de todo son inciertas; sólo invita a abrazar una forma de vida y a poner a prueba en ella la verdad de la doctrina. Porque nadie puede liberarse por otro, cada quien debe atender a su propia salvación. La doctrina del sabio es un intermedio entre el conocimiento personal del maestro y el del discípulo.

Igual sucede con cualquier forma de sabiduría, desde la visión cósmica del Buda hasta el conocimiento sencillo de las cosas, fruto de la experiencia cotidiana. En ningún caso la vía de la sabiduría guarda semejanza con la de la ciencia. No aduce razones, no formula teorías explicativas, narra una ex-

perencia vivida, transmite un trato directo con las cosas, abre los ojos ajenos para que cada quien comprenda por sí mismo. La sabiduría es, antes que nada, un conocimiento personal.

Ciencia y sabiduría corresponden a dos ideales distintos de conocimiento, que rara vez se realizan con pureza. Podríamos intentar caracterizarlos con dos notas, a sabiendas de que éstas corresponden a modelos idealizados, que no se dan en la realidad.

Primero. A la ciencia le importan los objetos singulares en cuanto miembros de una clase susceptibles de ejemplificar relaciones entre conjuntos de objetos; para ella, conocer un hecho es poderlo subsumir en enunciados generales que lo expliquen. La sabiduría, en cambio, se interesa por lo singular y concreto, en toda su complejidad. Por ello intenta encontrar conexiones, relaciones entre los objetos particulares, hasta captar un todo igualmente concreto. Su modo de pensar es distinto al de la ciencia: no busca principios generales, establece nexos, analogías, procede por alusiones, sugerencias, atiende a significados, rasgos peculiares, matices. No mira en lo singular concreto una simple instancia de lo descrito por un enunciado general, quiere conservar en mente su riqueza y encontrar su conexión con un todo de otros elementos, que le de sentido.

La ciencia aspira a la claridad, la sabiduría, a la profundidad. La claridad sólo se logra por el análisis de las cuestiones complejas en ideas simples. Un lenguaje del todo claro sería aquel en que cada signo tuviera un significado único definible con precisión y en el que todas las oraciones se formaran conforme a reglas sintácticas igualmente precisas. Una teoría trata de ser lo más clara posible; por eso su ideal es plasmarse en un lenguaje matemático. La confusa riqueza de lo individual queda claramente explicada por los enunciados teóricos que puede interpretar. La ciencia abomina de la oscuridad y vaguedad conceptuales. "De lo que no se puede hablar con claridad —piensa— más vale callarse". El ideal de la ciencia universal sería derivar todo el saber de una fórmula elemental, compuesta de términos definidos con precisión.

La sabiduría, por lo contrario, no desdeña la confusa variedad de lo individual. No pretende analizarla en ideas cla-

ras y distintas; intenta, antes bien, desentrañar su "centro", su "núcleo", la "clave" que permita comprenderla; quisiera apartar las notas variables y transitorias de su objeto para captar su unidad permanente. Su lenguaje no puede pretender precisión. Conserva la oscuridad y la riqueza de una multiplicidad de significados. A menudo, la oscuridad sólo cubre su ignorancia, pero otras veces es producto de la visión de una complejidad que no acierta a analizarse. Por ello está a medio camino entre el lenguaje plenamente significativo y el silencio; la sabiduría, como el oráculo de Delfos, "no dice ni calla, sólo hace señales". No habría nada más contrario a ella que pretender derivar todo saber de una fórmula universal. La sabiduría procede por repeticiones verbales metáforas, asedios lingüísticos, imágenes sucesivas. Porque las presentaciones del sentido "profundo" del mundo y de la vida pueden ser infinitas. Ideal de la sabiduría no es la explicación por reducción a ideas simples, sino la comprensión personal de la plenitud innumerable de cada cosa. Por ello el sabio sabe siempre más cosas de las que puede decir.

Pero cuando hablamos de conocer algo con "profundidad" usamos una metáfora. ¿Qué entendemos por ella? En un primer sentido, la propiedad *a* se considera más "profunda" que la propiedad *b*, si ambas son propiedades individuales de un objeto y si *a* permite comprender *b* y no a la inversa. Conocer con "profundidad" sería captar una característica individual del objeto, tal que, a partir de ella, podamos comprender sus demás características individuales. Decimos, por ejemplo, que alguien tiene un conocimiento "profundo" de una persona cuando, lejos de juzgarla por los rasgos que presenta exteriormente, conoce las características permanentes de su personalidad que permiten comprender sus actitudes, valoraciones, acciones más diversas. Quien conoce "profundamente" una institución es capaz de ver detrás de sus crisis, sus transformaciones, sus problemas, las características perdurables a partir de las cuales se comprende su peculiar modo de funcionar y desarrollarse. Sabio no es quien sabe las causas generales que determina el comportamiento de las personas o el funcionamiento de las instituciones, sino el que reconoce en una persona o en una institución concretas, al través de sus acciones manifiestas, los móviles peculiares, ocultos, que la animan. Con ello, logra encontrar aquellos rasgos que prestan unidad a la diversidad de sus apariencias. En todos los casos, sabio es quien conoce las cosas en su singularidad irrepetible, percibe el momento adecuado, el matiz significativo, capta el detalle revelador, la variación importante. Un sabio labrador percibe los momentos adecuados para cada siembra, al través de signos imperceptibles, puede prever las características peculiares de cada cosecha. Sabio en el vivir es quien puede ejercer la prudencia en cada circunstancia cambiante, porque distingue los rasgos característicos de cada una. Y esos rasgos singulares no suelen ser clasificados en conceptos generales.

Segundo. A la ciencia le importa alcanzar la realidad tal como existe para cualquier sujeto racional, con independencia de la impresión personal que tenga de ella; por ello debe vencer la influencia de los motivos subjetivos en el conocimiento. A la sabiduría, en cambio, le interesa el sentido de las cosas en su relación con el hombre; le importa el mundo tal como es captado por la totalidad de la persona; por ello no puede hacer abstracción de los motivos subjetivos del conocedor.

La "profundidad" que pretende la sabiduría puede entenderse en un segundo sentido. Frente a una conducta dirigida por fines inmediatos, efímeros, sabio es quien apuesta a fines



perdurables; frente a objetivos irrelevantes y vanos, sabio es quien elige lo significativo, lo verdaderamente importante, lo valioso. El sabio se guía por una concepto clave: valor. Sabiduría es desprendimiento de valores aparentes, caducos, adhesión a valores "reales", importantes. Algo así queremos significar cuando oponemos una vida "superficial" y "frívola" a otra "profunda". Hablamos de "naturalezas profundas" para aludir a su capacidad de distinguir en la vida "lo que verdaderamente importa". Esto no sólo en la vida individual, también en el discurso del mundo: más allá del ruido cotidiano, más allá del tráfago aparente, el sabio pregunta por el sentido y el valor últimos de las cosas; en el silencio, en la quietud de la naturaleza, intenta escuchar la voz profunda de la creación.

Si la sabiduría trata de captar una realidad provista de valor, no puede prescindir el enfoque subjetivo. Hay, en efecto, valores concretos, individuales. Valioso es, en este sentido, lo que cumple una necesidad o satisface el deseo de una persona; valor es el correlato en el objeto de una actitud favorable hacia él. Es relativo, por lo tanto, a las actitudes que asume cada sujeto. Hay formas de sabiduría dirigidas a la consecución de valores individuales: la persecución del placer de los sentidos, del amor, de la felicidad personal tienen sus formas de sabiduría. ¿No hay también, incluso, una sabiduría del mantenimiento del poder o del logro del éxito y la riqueza? Estas formas de sabiduría ni excluyen ni entrañan la consecución de la virtud. Mefistófeles no deja de ser sabio por estar condenado.

Otros valores son relativos a grupos sociales, a ocupaciones, a clases, a etnias, a nacionalidades. A ellos corresponden formas de sabiduría colectivas que suelen transmitirse de generación en generación y que son portadoras de los valores del grupo. La sabiduría del agricultor no puede ser la misma que la del herrero, ni la del chamán puede coincidir con la del hombre civilizado. A cada forma de vida concierne un conjunto de valores; cada una desarrolla su propia forma de sabiduría.

Pero también hay formas de sabiduría más elevadas, que intentan comprender el mundo en relación a los valores supremos, aquellos que pudieran dirigir la vida de cualquier

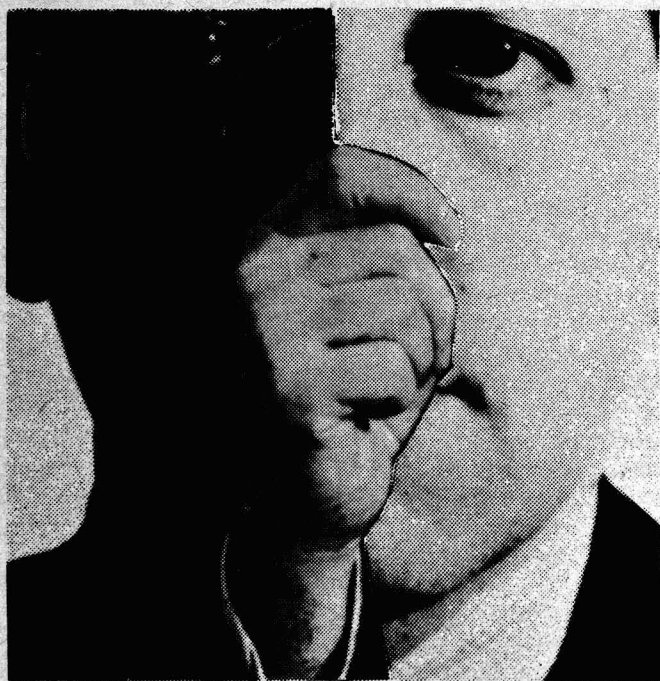
hombre en cuanto miembro de la especie humana. Si las formas de sabiduría que antes mencionamos responden a fines e intereses particulares, individuales o de grupo, ésta última respondería a un fin general de la especie y de cualquier individuo en ella. Sabiduría es, en este sentido, conocimiento de aquello que tiene relación con los valores últimos, los que redundan en el perfeccionamiento del hombre. Los ideales de "vida buena", de "plenitud", de "realización personal", de "salvación" corresponden a esos valores. Que el conocimiento del sabio sea "profundo" y no superficial y vano, significa que puede verlo todo en relación a lo único que verdaderamente importa: la realización de los valores supremos. Sabio es el que distingue en cada caso los signos de la perfección.

La relación con el valor es distinta en la ciencia. Es cierto que, en la práctica, la actividad científica supone la aceptación de ciertos valores: aparte de la adhesión a los que responden al interés general en alcanzar la realidad, puede tener implícitas otras opciones valorativas, que respondan a intereses particulares, sean individuales o sociales. Pero la justificación objetiva sólo se logra si las opciones de valor no se entrometen en ella para desviarla. Los juicios de valor, —y los intereses particulares que los motivan— no deben distorsionar el proceso de razonamiento, si ha de alcanzarse un saber objetivo. La actividad científica es, sin duda, compatible con el establecimiento de fines para guiar la elección de su objeto de investigación y sus campos de aplicación, pero el proceso de *justificación* de los enunciados científicos no debe ser determinado por la preferencia a fines y valores. Aunque sea difícil de lograr en la realidad, el ideal de ciencia objetiva sería hacer abstracción de todo supuesto valorativo en la fundamentación de sus enunciados. Aun cuando, al tratar del mundo humano —en la historia y en las ciencias sociales— el científico tiene que referirse a valores, ha de distinguir claramente entre sus supuestos valorativos y los hechos que describe, sin confundir unos con otros; de lo contrario, abandona el ideal de objetividad y se aproxima a formas de creencias, en las cuales el conocimiento se pone al servicio de intereses particulares: es el caso de las ideologías.

Por otra parte, tampoco podemos dar un fundamento objetivo a la elección de fines y valores: no hay una ciencia del valor. Para orientarnos en la preferibilidad de ciertos valores frente a otros, no podemos recurrir a un saber válido para todos; sólo podemos fiarnos de conocimientos personales. Lo cual no quiere decir que la actividad científica no realice, ella misma, altos valores: la entrega a la verdad, la autenticidad, la liberación de la razón propia. Pero el conocimiento de esos valores no es parte de la ciencia, sino justamente de la sabiduría. La decisión de consagrarse a la investigación de la verdad no tiene carácter científico, es producto de sabiduría.

Por eso, para la razón científica nada hay de "profundo", todo es claro y distinto. Porque al hacer abstracción de los valores, tiene que prescindir también del claroscuro con que tiñen la realidad las emociones y la voluntad humanas. No así la sabiduría: ella no puede hacer de lado las emociones y quereres personales, acepta los objetos tal como se ofrecen a todas las dimensiones de la personalidad. Para ella hay verdades que deben captarse "con toda la vida" y no sólo con los sentidos y el entendimiento.

La ciencia no puede reemplazar a la sabiduría, ni ésta a aquélla. Ambas son formas de conocimiento necesarias para la especie. Tenemos necesidad de un saber objetivo que nos permita alcanzar la realidad; sólo así podemos tener seguridad del acierto de nuestra práctica y de no ser víctimas de



nuestra propia subjetividad. Para lograr ese objetivo, debemos prescindir del influjo de nuestros deseos y querer individuales en la justificación de nuestros saberes. Pero la subjetividad tiene una doble influencia en el conocimiento. Si bien es la principal fuente de error, al detener y doblegar nuestro razonamiento, también puede guiar al descubrimiento del sentido y del valor. De allí la necesidad de otra forma de conocimiento que la tome en cuenta. Para acceder al mundo en su dimensión valorativa, tenemos que sacrificar la seguridad que suministra la objetividad; pero sólo así podemos orientar la vida, en la práctica, por lo valioso. Ciencia y sabiduría son imprescindibles porque ambas cumplen una necesidad de la especie: orientar la vida de modo que nuestra acción sea acertada, por acorde a la realidad, y tenga sentido, por valiosa.

La ciencia no puede reemplazar a la sabiduría. En primer lugar, la ciencia garantiza el acierto de nuestra acción, cualquiera sea el fin que hayamos elegido, pero no puede indicarnos cuál es el fin que cada quien deba elegir. La elección de los fines adecuados para la especie, al igual que la selección de los valores, depende de sabiduría. En segundo lugar, la ciencia puede explicar la realidad para poder obrar sobre ella, pero ninguna explicación puede revelarnos su sentido. Aun si lográramos dar una explicación cabal de todo el acontecer del universo, aun si determináramos todos los sucesos por su obediencia a leyes generales exhaustivas, aun entonces sería válido preguntar: ¿Pero qué *sentido* tiene ese universo? Esa pregunta sólo podría contestarla una comprensión del modo cómo cada cosa individual se integra en la plenitud del todo, y esa comprensión no se deriva de las explicaciones científicas, es la meta de la sabiduría.

Ciencia y sabiduría son modelos ideales que sólo se realizan en la excelencia del conocimiento. La gran mayoría de los conocimientos que utilizamos para orientar nuestra vida no alcanzan esos ideales. Pocos de nuestros pretendidos saberes tiene el rigor y la claridad de los enunciados científicos; en verdad, suelen ser creencias más o menos razonables, según se basen en razones más o menos controvertibles. Por otra parte, en raras ocasiones nuestros conocimientos personales alcanzan la comprensión profunda de una auténtica

sabiduría. Con todo, cierto saber general y cierto conocimiento personal confluyen en cualquier conocimiento no científico, aun en los menos pretensiosos. Pensemos, por ejemplo, en la diaria labor del campesino. Su trabajo requiere de un saber objetivo: cuáles son las mejores semillas, los ciclos de crecimiento de las plantas, sus enfermedades más frecuentes. Todo ello se expresa en un saber compartido, fundado en razones objetivas, que puede formar parte de una ciencia aplicada. Pero también requiere escuchar la voz de su personal experiencia: debe distinguir el momento exacto de sembrar y cosechar, prever las heladas y las lluvias, ponderar la justa profundidad de los surcos; y eso no se lee en reglas generales, es producto de una sabiduría vital, nacida en un contacto personal, frecuente, con la tierra y con las nubes. Pero no sólo en la vida en contacto con la naturaleza, aun en los actos más sencillos de una existencia mecanizada subsisten los dos aspectos. Manejo en carretera. No podría hacerlo si no dispusiera de un saber compartido, de base objetiva: hay que consultar mapas, comprender el lenguaje de las señales, estar al tanto del funcionamiento del automóvil. Si no tuviera ese saber objetivo no podría adecuar a la realidad mi acción de manejar. Pero en mi viaje interviene también otra especie de conocimiento. Conozco, por experiencia, dónde debo acelerar y dónde tomar con precaución una curva, viajes anteriores me han enseñado las horas en que puedo cansarme, la velocidad que me permite gozar mejor del paisaje; mi trato personal con mi vehículo me dice lo que puede rendir y lo que debo exigirle. Todo ello es asunto de un conocimiento personal, intransferible; está referido a objetos y situaciones individuales, compete al ejercicio de la prudencia, en el que puede manifestarse cierto grado de sabiduría; no compete, desde luego, a la ciencia.

Hay muchos cuerpos de conocimiento diferentes a las ciencias formales y naturales, donde resulta difícil separar esos dos aspectos del conocimiento. Podríamos intentar clasificarlos según prive en ellos un saber objetivo o un conocimiento personal. En un extremo, estarían diferentes formas de conocimiento técnico; su ideal se acercaría más a la ciencia. En el otro, el arte, la moral, la religión; su modelo estaría más cercano a la sabiduría. En el medio, disciplinas mixtas, en las que interviene por igual un saber objetivo y un conocimiento personal: la historia, la antropología social, el psicoanálisis.

Para todos esos tipos de conocimiento se plantea el problema de la justificación de su pretensión de verdad. La ciencia está plenamente justificada, puesto que descansa en razones objetivamente suficientes; éstas constituyen un criterio de verdad seguro de sus aseveraciones. Cualquier otra creencia tendrá un grado de justificación menor, en la medida en que no alcance los requisitos de una justificación objetiva. Pero en el conocimiento personal la situación es distinta. No tiene sentido preguntar por la justificación de un conocimiento personal, pero sí por la de las creencias que se basan en él. Conocer puede ser, para el conocedor, razón suficiente para creer en una proposición que otros no compartan. Así, un conocimiento directo puede ser fundamento de certeza y de fuertes convicciones personales. Pero podemos preguntar: ¿Hasta qué punto puede ser también fundamento de un saber compartible por otros sujetos? ¿En qué medida podemos *nosotros saber* que *el otro* efectivamente *conoce* y, por lo tanto, compartir la creencia del otro, fundada en su conocimiento? Si la sabiduría se basa en un conocimiento personal, ¿hasta qué punto puede fundarse en ella un *saber*? Este sería tema de reflexiones posteriores.



Danubio Torres Fierro

ENTREVISTA A LUIS GOYTISOLO

Bondadoso, buen amigo de sus amigos, dueño de una inteligencia incisiva que gusta emplear la ironía y que en toda ocasión busca amortiguar la trascendencia a base de un humor inmisericorde, Luis Goytiso (Barcelona, 1935) es el benjamín de una familia que también dio otros dos escritores: el narrador y ensayista Juan y el poeta José Agustín. A partir de 1959, fecha en que *Las afueras* obtiene el primer Premio Biblioteca Breve, y después de varios años de silencio que el tiempo demostraría que no fueron de esterilidad, su obra pasa a ocupar un lugar propio en la narrativa española de postguerra. Un lugar, señalase, conquistado a pulso y progresivamente; en efecto, el caso de Goytiso es de éstos en los que importan el tesón, el esfuerzo sostenido, la entrega absoluta a una tarea, la convicción en las propias ideas. Su caso implica, también, un tránsito muy transparente hacia la madurez —y de ahí que el itinerario creador pueda ser descifrado con bastante facilidad si se observan los primeros títulos y los más recientes. En 1963, Goytiso acomete una empresa poco común: la redacción de una tetralogía titulada genéricamente *Antagonía* y que comprende *Recuento* (1973), *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), *La cólera de Aquiles* (1979) y la recién publicada *Teoría del conocimiento*. Esos libros (y quien los conozca puede dar fe de ello), pese a ser complementarios, no están ligados por una continuidad argumental estricta y podrán, en consecuencia, leerse de modo independiente. La siguiente entrevista intenta detenerse en ciertas claves de la obra de Goytiso, en el engranaje de correspondencias y antagonías que allí se echa a andar, en la trama de una escritura que no se quiere congelada sino activa.



—Alguna vez me contaste que una tía tuya escribía poemas; y es notorio que tus hermanos Juan y José Agustín son escritores. ¿Qué relaciones e interrelaciones ves entre esos datos? Y, más concretamente, ¿cómo se da la experiencia de la escritura en tres hermanos?

—Los antecedentes literarios son más, todos por línea materna. Está esa hermana de mi madre que has mencionado; escribía en catalán, castellano y francés, preferentemente poesía amorosa sublimada, próxima al misticismo, muy propia de la imagen retrospectiva que uno puede hacerse de una mujer como ella, de gran belleza física, hostigada por unos amores trágicos y una tuberculosis irremediable. Pero mi propia madre también escribía; al parecer, ficción, cosas muy raras, según una prima suya, la única persona, que yo sepa, que llegó a leer cosas escritas por ella. Y un tío materno de ambas, traductor de Omar Khayam al catalán, muerto asimismo de tuberculosis, como corresponde a un bohemio de los años veinte; y una tía materna de éste, que escribió poesía y novela hacia el último cuarto del pasado siglo. Pero el mejor dotado fué, sin duda, mi bisabuelo materno, notario de Barcelona por esa época. Conservo el voluminoso inventario de los bienes de uno de mis bisabuelos paternos redactado por él, y las descripciones de interiores, en especial, harían sentir profundamente frustrado a un Carpentier. Consideración marginal, aunque no del todo ajena a lo literario: la coincidencia, más que tolstoiana, de que, siglo y pico más tarde, la escritura haya sido leída por un biznieto común a notario y cliente.

No es preciso ser un Mendel para observar que semejante incidencia de una predisposición literaria en las cuatro últimas generaciones quiere decir algo, que el impulso de escribir es un rasgo tan heredable como la línea de la nariz o el color de los ojos o del cabello. Me hago cargo de las nefandas connotaciones reaccionarias que, para más de un lector desconfiado, debe de implicar aún la genética, aunque sólo sea por el nombre. Pero, a la hora de explicar la presencia en una familia de tres hermanos escritores, la consideración de tales antecedentes me parece, como mínimo, más aceptable que otra clase de explicaciones, factores ambientales o sociales, contagio, etc. De hecho, ni el medio familiar tenía nada de propicio, ni nuestros comienzos literarios tuvieron nada en común.

Así las cosas, comprendo que pueda pensarse que la vida cotidiana en una casa con tres escritores, debía de tener algo de tertulia literaria permanente. Por fortuna, no hubo nada de eso, cosa lógica, si uno se detiene a pensarlo, además de afortunada. El escritor adolescente no está para intercambiar opiniones y proyectos con unos hermanos menores que son unos mocosos, ni éstos, por poca independencia de carácter que tengan, se avendrán a recibir consejos humillan-



tes. Y los tres hermanos salimos no sólo muy independientes sino también muy distintos. La imagen de dos hermanos —Juan y yo— escribiendo en la habitación que compartíamos, sentados de cara a paredes opuestas, me parece, en este sentido, suficientemente expresiva.

Por otra parte, a la hora que empezamos a publicar nuestras primeras cosas, no sólo dejamos de hablar acerca de lo que estábamos haciendo, sino también acerca de nuestras respectivas preocupaciones personales, en la medida en que tales preocupaciones podían resumir el contenido de lo que estábamos haciendo y dar lugar a futuras interferencias. Con José Agustín, al ser poeta, es distinto; pero Juan y yo conocemos lo que el otro está escribiendo cuando lo leemos ya publicado. Es decir: la comunicación profesional entre nosotros, es menor que la mantenida con nuestros respectivos amigos personales, que la que probablemente mantendríamos si no fuéramos hermanos.

—¿Y la línea paterna? ¿Los Goytisolo propiamente dichos?

—Vascos emprendedores, pasados por Cuba y, finalmente, recalados en Barcelona, con pérdida paulatina del empuje inicial. Goytisolo, en vasco, con *i* latina, quiere decir Tierra Alta, y eso huele a prados, a ganado. Y, en uno de los dialectos del Tchad, significa Maza de Solo, de una región llamada Solo; algo, asimismo, de carácter práctico, utilitario. Un primo hermano jesuita, destacado en esa zona, me comentó la satisfacción de los nativos al escuchar un nombre tan familiar y coherente.

—¿Qué particularidades o características de tu familia, son las que más recuerdas y, sobre todo —y si existen—, las que más incorporaste o inciden en tu escritura?

—Las que más inciden, me parece obvio, son las que menos recuerdo y, sobre todo, las que he olvidado. Por eso pienso que un lector avezado está más calificado que yo mismo para rastrearlas en las páginas de mis obras.

Las que más he incorporado son de carácter ambiental —el ambiente que se respira en una familia perteneciente a la alta burguesía venida a menos— y eso, de Las Afueras en adelante, está al alcance, incluso, de un lector no avezado.

—Lo que se conoce de tu tetralogía *Antagonía* (es decir, *Recuento*, *Los verdes de mayo hasta el mar* y *La cólera de Aquiles*) postula un universo narrativo único (hay personajes que aparecen y desaparecen y vuelven a aparecer, hay situaciones que se prolongan o se comentan en cada uno de los títulos) y, a la vez, puntos de vista literarios muy diferentes. En detalle: así, *Recuento* apuesta a la forma narrativa realista para emplearla a fondo y, en el trámite, triturlarla y revalorarla, *Los verdes* —por su parte— no se somete a una forma narrativa determi-

nada y, además, el punto de vista está en permanente vaivén, y, por fin, *La cólera* puede leerse como una comedia rosa, como el comentario a una novela *otra* (la que escribe Matilde, quizá la que escribe Luis Goytisolo) o como el largo discurso de un narrador que desvaría todo el tiempo. ¿Por qué esa multiplicidad y elasticidad de enfoques? ¿Por qué esos contrastes violentos entre un título y otro?

—La multiplicidad de enfoques o tratamientos a que es sometida la materia narrativa de ese universo único que es *Antagonía* es consustancial a la obra, y hasta el propio título así lo refleja, aunque sólo sea como acepción secundaria. *Antagonía* es, en definitiva, un todo, una sola novela compuesta de cuatro libros mayores que, a su vez, contienen nuevos libros y fragmentos de libro; pero incluso hay partes no señalizadas y multitud de capítulos —en *Recuento* la totalidad— que pueden funcionar independientemente. Quiero decir con ello que lo de tetralogía es más un planteamiento editorial que un planteamiento realmente literario; que hay una novela que se llama *Antagonía* cuyas partes o libros mayores van siendo publicados a medida que son escritos, en la medida en que son susceptibles de una lectura independiente; que igualmente susceptibles de lectura independiente serían, de habérmelo propuesto, no sólo esas partes no destacadas como tales del conjunto, sino muchas otras que constituyen subdivisiones tipo capítulo y hasta gran número de unidades menores contenidas en esos capítulos, lo que en mis notas, a efectos de planificación, yo llamo subcapítulos. Y piénsese que el capítulo VIII de *Recuento*, por ejemplo, tiene, no ya la autonomía, sino también la extensión de una verdadera novela independiente.

Pero junto a estas razones fundamentadas en la estructura de la obra, cabe señalar muchas otras de peso no menor: el que a veces sea Raúl el narrador y a veces no; el que ese punto de vista de Raúl sea la proyección del punto de vista de un niño (primeros capítulos de *Recuento*) o de un adulto; el que Raúl esté de mejor o peor humor, o decididamente neurótico; el que la proyección del punto de vista del Raúl adulto incluya su conjetura personal acerca del punto de vista de los demás o no lo incluya; el que Raúl exprese por escrito —relato objetivado dentro del relato— ese punto de vista, tal y como lo hace en *Los Verdes*; el que sea Matilde quien lo haga, como en el *Aquiles*, y Raúl pase a ser, de sujeto emisor del punto de vista, a objeto del punto de vista de otra persona, etc.

No menos significativas son las fluctuaciones en el tono narrativo de los libros que componen *Antagonía*. Ese todo puede ser llamado realista sólo si admitimos que la literatura es siempre ficción y que la ficción incluye tanto el intento de reproducir la realidad cuanto el de situarse en su límite,

caso de la literatura fantástica; hasta el realismo socialista es ficción (¡y cómo!). Fuera de la literatura, las cosas se complican: cosas que fueron tenidas por reales nos parecen ahora fantásticas, y cosas que tenemos por reales parecerán no menos fantásticas en el futuro. En este sentido, la distancia que separa texto literario, texto histórico y texto religioso, así en el mundo greco-latino como en el antiguo oriente, es para nosotros mínima. ¿No es real la religión, sea cual fuere, para el creyente? ¿No es real el sueño para el que sueña?

Pues bien: esta fluidez de lo real, es otro de los principales temas de **Antagonía**, a veces de forma explícita, pero, más en general, encarnado en la propia materia narrativa. Y de ahí, las fluctuaciones en el tono narrativo, las modificaciones que experimenta en su expresión la materia narrativa. En **Recuento**, la realidad va siendo laboriosamente construida hasta el capítulo V, para convertirse, a partir de ahí, en elemento proteico que pugna por reconstruirse y vertebrarse, por encontrar la coherencia interna que le permita lograrlo. En **Los Verdes**, el vaivén al que haces referencia se establece entre la realidad —la de **Recuento**, además de la que sirve de escenario al autor, Raúl, en el acto de escribir— y la ficción que genera esa realidad. En cuanto al **Aquiles**, el relato nos presenta a Raúl visto desde fuera, convertido en personaje de una obra que no ha escrito, a la vez que en eventual lector; por supuesto que la voz narrante desvaría —también Raúl lo hace de vez en cuando—, pero precisamente por eso pienso que el calificativo de rosa conviene más a lo que está en la cabeza de Matilde que a la novela que el lector lee.

En cuanto al contraste entre un título y otro, yo diría que es mero reflejo del contraste entre un libro y otro, de ese avanzar dando bordadas propio del desarrollo de **Antagonía**; también dentro de cada libro, el relato progresa dando bordadas. Sin que ello sea obstáculo para que la separación entre libro y libro, sea menos tajante de lo que parece a primera vista: **Los Verdes**, empiezan al final de **Recuento**, y el comienzo de **Teoría del Conocimiento**, se plantea ya en el **Aquiles**.

—Hay un dato que me parece clave para enfrentarse a tu tarea narrativa: a lo largo de los tres títulos conocidos de **Antagonía**, la posición del narrador o del autor (digamos, para entendernos, de quien firma Luis Goytisolo) permanece en movimiento, abierta a los enfoques distintos y variables, sin aferrarse a una postura única y monolítica. Tal actitud facilita el diálogo con los diferentes estratos de las novelas, con la multiplicidad de los puntos de vista que se manejan, con los muchos personajes que circulan por las páginas. No es, por supuesto, una posición fácil, ya que, al proceder así, tú no te eriges en un narrador o en un autor —y cuando aparezca no será menos ficción— omnímodo y décimonónico, sino en alguien que debe adaptarse a los cambios, a los distintos pasos o modalidades narrativas. En una palabra: la relación que estableces con tus materiales es dialéctica. ¿Lo ves así? ¿Qué podrías agregar al respecto?

—La palabra dialéctica se halla tan vinculada actualmente al materialismo histórico que me resisto a emplearla, susceptible como es de crear equívocos. En el sentido clásico, por supuesto que es pertinente, aunque no creo que aclare gran cosa en este contexto. Personalmente, prefiero otra palabra que, aunque muy querida por Mao, no crea equívocos, contenida como se halla en el significado del propio título: **antagónica**. Es decir: la relación conflictiva que enfrenta a las dos partes de lo que es uno.

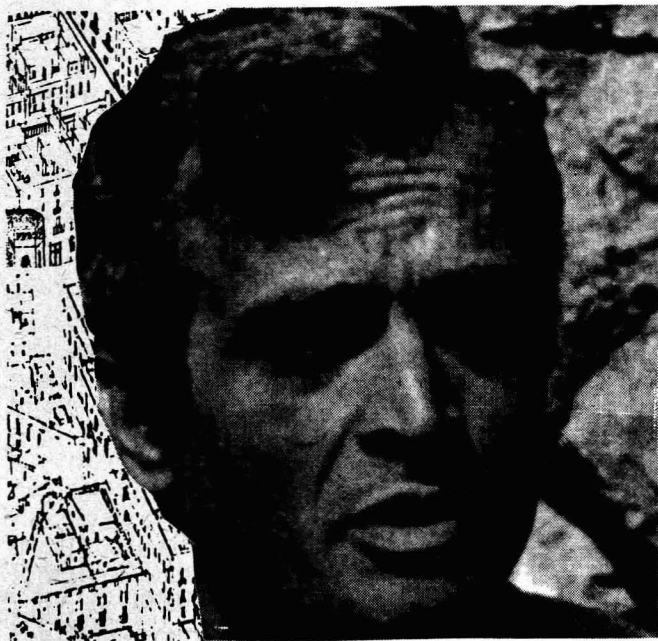
—Hay algo que asoma como decisivo en tus libros: la relación entre el autor y su obra, entre éstos y el lector y entre la lectura y la crítica de esa lectura. En cada uno de tus títulos, aparecen muchos comentarios sobre estos problemas, a veces dichos por el autor, a veces por el narrador, a veces por medio de un personaje determinado. ¿Por qué estas preocupaciones? ¿A dónde te conducen?

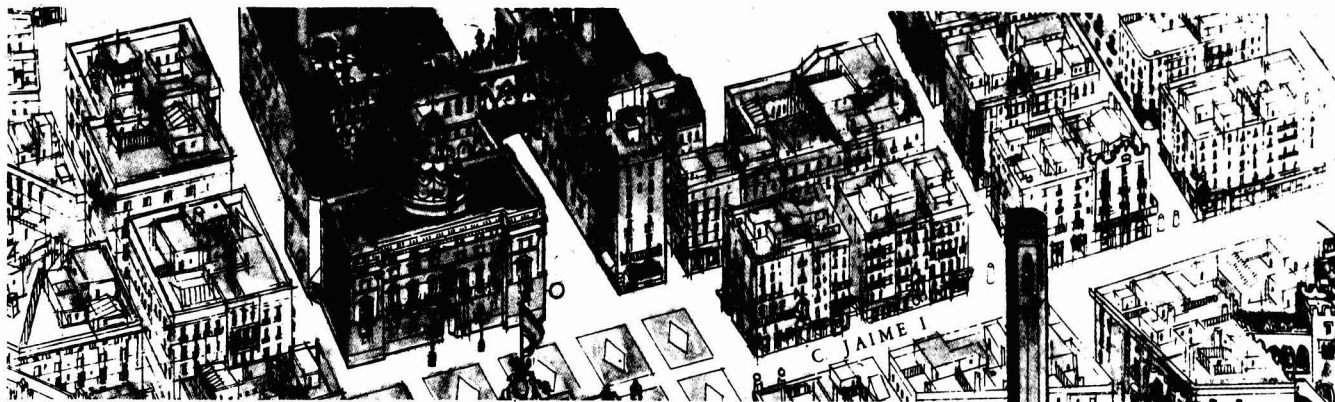
—La interrelación entre autor, obra, lector y crítica, juega un papel central en el desarrollo de **Antagonía**, y no ya como formulación, sino, sobre todo, por hallarse incorporada a las vicisitudes de la materia narrativa. Raúl, protagonista de **Recuento**, se convierte en autor de **Los Verdes** y, como ya he dicho, en personaje, y lector del **Aquiles**. Matilde, que aparece sin ser mencionada en **Recuento**, toma cuerpo en **Los Verdes** y se convierte en autor por partida doble en el **Aquiles**. Y así siguiendo.

¿A dónde me conduce todo eso?. Directamente a **Teoría del Conocimiento**. Quisiera advertir, no obstante, que esta última parte de **Antagonía** no está planteada como culminación o clave final; se trata más bien de una parte tan autónoma como las anteriores que, si arroja luz retrospectiva sobre éstas, lo hace fundamentalmente para iluminar el camino recorrido, no para dar sorpresas.

—Eres un escritor que tienes orígenes vascos y catalanes, que vives en Barcelona y escribes en castellano. Es decir, eres de alguna manera un marginado. ¿Te sientes cómodo o incómodo? ¿Qué problemas se te plantean —si se te plantean—?

—Marginación es otra palabra que, de puro gastada, soy reacio a utilizar. Digamos que vivo una situación de mestizaje y que los mestizajes, por lo general, suelen ser incómodos. ¿Lo es en mi caso?. Relativamente. Quiero decir que no más incómodo, antes al contrario, que para un novelista catalán, que escribe en catalán sobre Catalunya, esto es, sobre una realidad bilingüe a cincuenta por cien. Y es que el novelista catalán —a diferencia del poeta, que no tiene problema— por el mero hecho de utilizar su idioma, un idioma que está a la defensiva, un idioma cuya pureza debe salvaguardar por encima de todo si no quiere ganarse las iras de su público, tropieza con unas dificultades que yo no tengo, libre como soy de introducir en mi castellano cuantos catala-





nismos me plazca, al igual que otros barbarismos, arcaísmos o neologismos; y este tipo de limitaciones inciden, incluso, en el argumento de la obra, conduciendo al autor, en muchos casos, a situarla en el pasado o en un medio rural, o en un reducido ámbito urbano donde, teóricamente, no haya hispano-parlantes. En otras palabras: mientras escribir una obra de ficción situada en un país extranjero supone una mera convención literaria— dar por supuesto que, cuando menos una parte de lo que se relata, ha sido dicho en el idioma local—, escribir una obra sobre el propio país ignorando que aproximadamente la mitad de la población se expresa en otra lengua, plantea ya más problemas. En el primer caso —el mío la cuestión sólo se complica— desde un punto de vista, no literario, sino personal —cuando resulta que ese país extranjero es, además, el propio país.

Si tu pregunta incluye asimismo, como sospecho, una referencia a mi inserción en la sociedad catalana, el adverbio relativamente sigue sirviéndome. La cultura catalana oficial me equipara a un extranjero y, desde un punto de vista técnico, en cuanto escribo en una lengua que no es la lengua tradicional de la tierra que piso, no tengo nada que objetar. En otras palabras: que si en el mundo literario español o internacional soy un escritor barcelonés, en medios culturalmente catalanes soy un escritor español que reside en Barcelona. Y la incomodidad se reduce a esto, a un malentendido que atañe más a unos y otros de lo que me atañe a mí, para quien la situación de residente extranjero —me encuentre donde me encuentre— ha tenido siempre un singular atractivo.

—¿Cómo te situarías en la literatura española actual?

—El problema —he tardado años en caer en la cuenta— reside en que no parezco un escritor español, en que no respondo a la idea de escritor español que por lo visto se hace la gente.

—España ha pasado de la dictadura a la democracia y, aunque ese proceso se inició antes de la muerte de Franco, el trámite ha sido hecho —es mi opinión— con felicidad y sin trauma. Mis preguntas, aquí, son dos. Una: ¿cómo juzgas ese pasaje de la dictadura a la democracia, qué características le señalarías? Segunda: se habla mucho, por estos días, del desencanto que los españoles sienten de la democracia y, por eso mismo, me gustaría que me dijeras si ese desencanto es real y a qué se debe.

—Supongo que te contesto a las dos preguntas diciéndote que, si a la muerte de Franco, un demonio tentador me hubiera ofrecido una panorámica de lo acaecido en España hasta el presente, yo hubiera firmado de inmediato. Es decir: que si —contrariamente a lo que opinaría un Panglos— no ha sido el mejor de los tránsitos posibles, sí ha sido, pese a todo, menos traumático y sangriento de lo que entonces era

de prever. Y no puede decirse, consecuentemente, que sufra desencanto alguno. Para sentirse desencantado es preciso haberse encontrado previamente bajo el influjo de un encantamiento, y yo no lo estaba. Y creo que quienes sí estuvieron bajo ese influjo —con total olvido de que Franco no había sido derrocado, de que murió en el poder— se hallaban ante un espejismo que, por otra parte, de haber sido real y no virtual, de haber sido por desgracia realizable, hubiera supuesto, no sólo un baño de sangre, sino, en cualquier caso, un presente indudablemente lúgubre.

Ni que decir tiene que la figura clave de este proceso de cambio ha sido el rey Juan Carlos. Durante años se dijo que su consejero era fulano y que el rey se atenía en todo a sus consejos; desaparecido este consejero de la escena política, los presuntos consejeros y mentores siguieron sucediéndose a un ritmo cada vez más acelerado, hasta el punto de que hoy no cabe ya duda de que el consejero más próximo al rey no es otro que el propio rey. De ahí la paradoja de que, mientras los partidos tradicionalmente republicanos respaldan su actuación, muchos monárquicos de toda la vida, nostálgicos de una corte con pompa y circunstancias, no puedan ocultar —tampoco ellos— su desencanto.

—¿Te parecen pertinentes la acusación que ahora se hace de que la cultura española actual está en crisis y el reproche (tan habitual) de que el postfranquismo no trajo consigo la aparición de novelas y ensayos, que muchos sostenían no poder escribir o publicar por las condiciones que imperaban antes de la muerte del caudillo?

—La cultura española está en crisis en la medida en que lo está la cultura occidental en su conjunto y, en grado no menor, la cultura de los países socialistas, por no hablar ya de la cultura de los países pertenecientes al con tan poca fortuna llamado Tercer Mundo. La crisis es general, y el caso español no presenta ningún agravante específico. Lo que sucede es que las víctimas del espejismo al que acabo de referirme eran víctimas, en el terreno cultural, de un espejismo subsidiario y análogo: la creencia de que la recuperación de las libertades democráticas y el eventual inicio de un proceso revolucionario, generarían, automáticamente, una inmensa explosión de creatividad, tanto más grande cuanto mayor había sido la presión de la represión franquista. Y eso, que ni tiene porque suceder ni de hecho suele suceder en similares circunstancias, estaba perfectamente claro que no sucedería en España, donde todos nos conocemos y todos sabíamos que, ni había tesoros ocultos que sacar a la luz del sol, ni la sociedad de consumo con cuño franquista de los últimos años constituía el caldo de cultivo más idóneo para la aparición de auroras boreales y fenómenos asimilables.

Barcelona, invierno de 1980.

José Miguel Oviedo

EL ESCRITOR EN FAMILIA

Sólo los especialistas recuerdan que la obra literaria de Mario Vargas Llosa no comenzó con *Los jefes* (1959), sino con una obra de teatro. En 1952, a los 16 años, después de haber pasado por el colegio Leoncio Prado, se encontraba, por segunda vez, en Piura cursando su último año de secundaria y ganándose la vida como periodista en un diario local. Sus todavía vagas inquietudes literarias lo impulsaron entonces a escribir y presentar un drama que tiene el título y el tema característico de una imaginación inmadura que busca inspiración en las más socorridas tradiciones nacionales: *la huida del Inca*. Se trata de un drama indigenista en tres actos con prólogo y epílogo, estrenado el 17 de julio de 1952, en el Teatro Variedades de Piura, con ocasión de los actos de celebración de la ciudad. Esta primera salida literaria de Vargas Llosa tiene, pues, todos los agravantes de un típico pecado de juventud; es una curiosidad, un dato casi arqueológico de una obra que realmente comenzará una década más tarde.

Sorpresivamente, mientras escribe una nueva novela que se titulará *La guerra del fin del mundo*, aparece su primer intento maduro como autor teatral: una pieza en dos actos titulada *La señorita de Tacna*, escrita en 1978, cuando enseñaba en la Universidad de Cambridge, y corregida para una segunda versión en Washington, D. C., en 1980.¹ Es una comedia dramática que presenta una historia sentimental de manera muy semejante a la usada en *La tía Julia y el escribidor*: como un contrapunto entre el apego realista a los hechos menudos de una anécdota y la distorsión que la fantasía introduce fatalmente en lo que cuenta. El verdadero tema de la pieza no es la púdica historia de costumbres eróticas que se teje entre la Mamaé, el oficial chileno, la señora Carlota y el Abuelo, sino otra, muy insistente en el último Vargas Llosa: el de la traición a la verdad objetiva que se llama literatura, el de la dificultad apasionante de crear mundos imaginarios. Es esto lo que da interés profundo a una obra que parece inicialmente moverse en un plano puramente evocativo del ambiente familiar en el que el autor se crió.

En su narrativa, Vargas Llosa ha trabajado sistemáticamente sobre recuerdos personales bastante tempranos: su adolescencia en *La ciudad y los perros* y *Los cachorros*; su juventud universitaria en *Conversación en La Catedral*; su primer matrimonio en *La tía Julia y el escribidor*, etc. Las memorias más remotas que había utilizado eran, hasta ahora, las de Piura (que datan de 1946 y 1952), aprovechadas en *Los jefes* y *La Casa Verde*. Pero en *La señorita de Tacna* va todavía más lejos, más atrás: se enfrenta con recuerdos (o sombras de recuerdos) que datan de sus años infantiles, los años en los que fue criado por los abuelos maternos en Cochabamba, Bolivia, etapa que va de 1937 a 1945, o sea hasta sus 9 años de edad; y, a través de los relatos familiares que entonces debió escuchar, se proyecta incluso a épocas y lugares en los que los

Llosa vivieron antes de nacer el escritor: la ciudad de Tacna a comienzos de siglo; la provincia de Camaná, en su Arequipa natal, por los años veinte, etc. Todos estos espacios y tiempos están contemplados desde una doble perspectiva privilegiada: la Lima de los años 50, punto final del peregrinaje de los Llosa; y la de la actualidad, geográficamente indeterminada, que encarna Belisario, personaje clave porque es, a la vez, miembro de la familia, testigo distanciado y fiel de sus avatares, y finalmente el Autor, no de la pieza que leemos, sino de la que no pudo escribir, la verdadera, la inalcanzable. La evocación de la familia (retrato en el que él se incluye, como uno más del grupo) y la crítica del arte de contar historias (la literatura, su drama individual) son dos líneas distintas que se entrecruzan constantemente en la pieza, y que conviene examinar por separado.

Los personajes que forman la intriga de la obra son todos, con mayor o menor grado de fidelidad, los familiares que rodearon la infancia y adolescencia de Vargas Llosa: los mencionados abuelos maternos, pero también sus tíos, los mismos que aparecen, con distintos nombres, en *La tía Julia y el escribidor*, y aun su propia madre.² Con el tiempo, el tema de las relaciones familiares, complejas y difíciles en el caso del clan Llosa, ha terminado por ser de importancia en su obra: está aludido bajo tenues máscaras en *La ciudad y los perros* (el Esclavo y su familia dividida, Alberto y su padre donjuanesco y arribista, el Jaguar y el sórdido padrino que lo cría), en *Conversación en La Catedral* (donde la relación Zavalita/ Fermín es crucial para desenredar las madejas narrativas de la novela) y por cierto en *La tía Julia...*, donde juega un decisivo papel, no sólo como marco de la rebeldía de un joven de 18 años que quiere casarse con una divorciada mucho mayor que él, sino como razón del mismo desafío: el objeto de su juvenil pasión es una pariente política del clan, y al hacerla su esposa, el personaje Varguitas extiende, a la vez, los lazos familiares más allá de sus propias fronteras y viola las leyes que los rigen. Varguitas no añade un nuevo miembro a la familia, sino que se roba uno del núcleo. No rompe con el clan, sino que lo cierra protectoramente sobre sí mismo. No es, pues, atrevido plantear que la obsesión transgresora —en los planos sexual, moral, religioso, educativo, institucional en fin— que el autor ha reiterado en sus novelas se basa en un profundo sentimiento de nostalgia por la unidad perdida de la familia y el esfuerzo, seguramente inconsciente pero sin duda pertinaz, de inventarse una, hechura suya en la vida real y en la literaria. El fantasma del incesto ronda por allí como el máximo escándalo que el amoroso transgresor puede realizar; no es raro que el niño que tuvo como padres a sus abuelos, luego quiera tener como esposa a una tía política y más tarde a una prima hermana: las identidades familiares están traspeladas y la curiosa endogamia del autor —quizá

un afán de reparar las diversiones que sufrió en sus primeros años — transfiere sentimientos de unos a otros y no hace sino confundirlos más.

Hijos, nietos y primos tienden una apretada red de relaciones en *La señorita de Tacna*, haciendo del clan un nudo de tensiones y conflictos. El círculo familiar propio es, como siempre, cerrado: todo ocurre y todo se resuelve dentro de él. Es interesante observar como los dos únicos personajes ajenos al clan (Joaquín y la Señora Carlota) son los que, de alguna manera, encarnan el mal o al menos los riesgos del amor con miembros ajenos al círculo, con el agravante de que el primero es un oficial chileno, extraño al grupo de partida doble. (Recuérdese que la tía Julia de la novela es boliviana: alguien de la familia, pero “distinta”.) El hogar familiar que constituye el centro del drama es el de los Abuelos Carmen y Pedro; ambos nombres son reales y no serán los únicos. La obra aprovecha y reelabora continuamente experiencias domésticas vividas, para examinarlas desde la perspectiva de la adultez creadora: la infancia provee los materiales concretos; para ser inventada muchos años después — cuando ya es irrecuperable. Esto explica la persistente melancolía que emana del texto, poblado de gentes muy viejas, casi increíblemente viejas, que sin embargo, parecen escapar de la cárcel del tiempo y hacerse más jóvenes, revivir sus vidas cuando alentaban ilusiones o escondían vivas pasiones. Los Abuelos viven con la Mamaé, su prima, todavía mayor que ellos (en realidad, es una anciana centenaria), y cuya virginal soltería constituye la historia básica. El grupo familiar se completa con los hijos de los Abuelos: Agustín, César y Amelia; ésta última tiene un hijo, Belisario, cuyo papel más importante es el de convocar las memorias de la familia, indagar por su significado profundo y convertirlas en literatura — lo que nos llevará al otro plano de la obra que se indicó antes.

La acción ocurre en Lima, alrededor de la década del 50, pero el tiempo fluye libremente hacia atrás y hacia otros lugares: el espacio es un lugar de la memoria, una dimensión tan subjetiva como los recuerdos. Un pasaje de la indicación escénica preliminar lo señala con claridad:

Este escenario no debería ser realista. Es un decorado recordado por Belisario, un producto de la memoria, donde las cosas y las personas se afantisman, es decir independizan de sus modelos objetivos. De otro lado en el transcurso de la acción, este decorado se convierte en otros... Conviene, pues, que este decorado tenga una cierta indeterminación que facilite (o al menos, que no estorbe) esas mudanzas (pp. 1-2).

La figura de la Mamaé preside este escenario en todas sus transiciones temporales y espaciales. El apodo familiar real: así llamaban en la casa de los Abuelos a la prima Elvira, por deformación del cariñoso Mamá Elvira. Lo irónico es que se trata de una mamá que nunca fue: ella es “la señorita de Tacna” de sus propios cuentos, la solterona que, ante una decepción amorosa, decide encerrarse entre los suyos y no salir nunca más — hasta los 100 años. Esta es la “historia de amor” a la que Belisario se refiere continuamente, aunque se siente incapaz de narrarla como tal. En sí misma, la historia es bella en su simple y anticuado romanticismo: una novia pura, un apuesto galán, un *affaire* descubierto, una promesa rota y una venganza. Como tantas otras veces, Vargas Llosa usa elementos típicos del melodrama, en este caso de ambiente doméstico y parroquial (acentuado por un lenguaje a

veces muy localista), y en un tono de intimidad que sólo tardíamente ha aparecido en su obra como una transición de la epicidad con que representaba la acción individual y los movimientos colectivos (que culmina en *Conversación en La Catedral*), a la exploración de los conflictos más privados de su experiencia personal (que surgen con total impudor en *La tía Julia...*) Recogida por los bisabuelos cuando era niña, mimada por los abuelos como una verdadera hija, educada en una escuela de hábitos típicamente burgueses — maneras decorosas y conformistas que ocultan las huellas de decadencia —, la Mamaé no tiene, de joven, otro destino que el matrimonial. Su pretendiente es Joaquín, un apuesto oficial del ejército chileno que, como consecuencia de la Guerra del Pacífico (1879-1883), ocupaba todavía la provincia de Tacna a comienzos de siglo. Pero lo que parece una dulce historia de amor entre el ardiente Joaquín y la púdica Mamaé, acaba mal: la propia Señora Carlota, una mujer casada, le revela a la Mamaé que ella es la amante del oficial; le dice:

Se casa contigo por conveniencia. Se resigna a casarse contigo. Oyelo bien: se re-sig-na. Me lo ha dicho así, cien veces. Hoy mismo, hace dos horas. Sí, vengo de estar con Joaquín. Todavía me resuenan en los oídos sus palabras. “Eres la única que sabe hacerme gozar, soldadera”. Porque me llama así, cuando me entrego a él: “Soldadera”, “Mi soldadera” (pp. 36-37).

El puritanismo de la Mamaé convierte ese fracaso sentimental en un destino: decide no volver a comprometerse ni casarse nunca, y consagrar su perpetua soltería a las obligaciones de la vida en familia con quienes la acogieron y con los descendientes de estos. Esta autocondena, esta muda protesta contra un mundo cuya turbia realidad ella quisiera negar, constituye el nervio central de la obra en su primer nivel, pues une la historia del oficial chileno (dominante en el primer acto) con la del Abuelo y la india (segundo acto), tal como las vive la Mamaé y las reinterpreta, en versiones fantásticas, para entretener precisamente a Belisario. Hay que decir que, pese a la función unificadora que la Mamaé cumple en esas historias, la fuerza dramática de la primera es mayor que la de la segunda, desigualdad que produce una diferencia de tensión en cada acto y una cierta separación, no del todo resuelta, entre ambos: la acción no progresa entre el primer acto y el segundo, sino que vuelve a comenzar en éste con una nueva historia.

Esta segunda historia tiene que ver con una aventura erótica del Abuelo, en sus años de agricultor en Canadá, y con la reveladora versión que de ella hace la Mamaé. Las sospechas sobre el verdadero sentido de esa historia y sobre la relación del Abuelo y la Mamaé, están reiteradas varias veces por Belisario a lo largo del texto. Se anuncian ya en el primer acto, todavía de una manera un poco velada: “¿No hubo celos en esos años en que lo compartieron todo? Bueno, dudo que compartieran al Abuelo” (p. 49). Y al comenzar el segundo acto Belisario vuelve a comentar tendenciosamente:

¿Querías mucho al Abuelo, no, Mamaé? ¿Cuánto, de qué manera lo querías? ¿Y esa carta? ¿Y esa paliza? ¿Y la india mala de Canadá? El caballero siempre aparecía vinculado a esa carta y a esa india en los cuentos de la señorita de Tacna. ¿Cuál era el fondo de esa historia tan misteriosa, tan escandalosa, tan pecaminosa, Mamaé? (p. 79).

La carta, la paliza y la india son los ingredientes de la furtiva aventura que, en la mente cándida y supersticiosa de la

Mamaé, aparece como la causa de la ruina económica del Abuelo:

¿Fue por la india de la carta, Dios santo, que hiciste padecer tanto al caballero? ¿Por ese pecadito hiciste que la helada quemara el algodón de Camaná el año en que se iba a hacer rico? (p. 104).

Sólo bien avanzado el acto, tras muchas insinuaciones y preguntas de Belisario, la historia es contada en su integridad y vuelta a vivir por ella en el teatro de su imaginación bajo la forma de un cuento infantil. En la remota y primitiva Camaná, lejos de su familia, el Abuelo escribe una carta a la Abuela, en la que le confiesa, una debilidad de la carne: ha hecho el amor, furiosa y anónimamente, con una india del lugar. No conocemos la carta directamente, sino por mediación de la Mamaé, de acuerdo con la cual el culpable hace una reafirmación de amor por su mujer:

El nombre de ella no importa. Es una infeliz, una de las indias que limpian el albergue, un animalito, una cosa. No me cegaron sus encantos, Carmen, sino los tuyos, el recuerdo de tu cuerpo que es la razón de mi nostalgia. Fue pensando en ti, ávido de ti, que cedí a la locura y amé a la india... Pero no era a ella a la que estaba amando. Sino a tí, adorada (p. 138).

Es imposible saber lo que en ese texto pone la imaginación de la Mamaé: es probable que la vergüenza y el arrepentimiento del Abuelo sean sinceros; pero también es posible que esa urgente confesión conyugal sea sólo un piadoso recurso de la Mamaé, obsesionada por la idea de una fidelidad rota. Pero más importante que esto, es el hecho de que este caso de amor vicario lo es por partida doble, pues al contárselo a Belisario, la Mamaé (y ello explica su insuperable sensación de culpa) se substituye en la fantasía por la india; cuando, a escondidas, lee la carta del Abuelo a su esposa, la Mamaé siente que ella es *la otra*, que ella es amada por el Abuelo, del mismo modo en que éste hace suya a la india pensando que su ocasional víctima es su esposa. El incidente sexual del Abuelo pone así de manifiesto que la Mamaé siente una oscura pasión por él, que sólo admite en confesión al Padre Venancio:

Lo terrible, Padre Venancio, es que leyendo esa carta sentí algo que no puedo explicar. Una exaltación, una curiosidad, un escozor en todo el cuerpo. Y, de pronto, envidia por la víctima de lo que contaba la carta. Tuve malos pensamientos, Padre... No me había pasado nunca, Padre. Había tenido ideas torcidas, deseos de venganza, envidias, cóleras. ¡Pero pensamientos como ése, no! Y sobre todo asociados con una persona que respeto tanto. El caballero de la casa donde vivo, el esposo de la prima que me ha dado un hogar (pp.141-42).

Como se ve, el tema del incesto-mental, al menos reaparece aquí y, aunque está tratado en la misma forma liviana que en *La tía Julia y el escribidor*, su reiteración no deja de ser inquietante: la Mamaé desea a un miembro de su familia (el Abuelo) igual que el Marito de la novela mencionada desea a su tía política. Y en ambas obras la transgresión a las re-

glas establecidas produce indignación y fuertes sanciones morales. En este caso, hay un doble castigo: para el Abuelo, la ruina económica; para la Mamaé, el de saber que su cuerpo de solterona alberga todavía la culpable urgencia del placer, que la avergüenza y hiere. Es muy significativo que, en su púdica versión del episodio, el encuentro erótico sea transpuesto a una presunta "paliza" que el Abuelo propina a la india. El placer por delegación es seguido por un castigo también vicario, como lo deja ver este diálogo:

BELISARIO

Hay cosas que no entiende, Mamaé. ¿Por qué le pegó el caballero a la india? Dijiste que ella era perversa y él buenísimo, pero en el cuento es a ella a la que le pegan. ¿Qué había hecho?



MAMAE

Seguramente algo terrible para que el pobre caballero perdiera así los estribos. Debía de ser una de esas mujeres que hablan de pasión, de placer, de esas inmundicias (p. 141.).

Y hay algo más, no menos interesante: en el mecanismo escénico concebido por el autor, el papel de la india es representado (y aquí la palabra tiene un sentido preciso) por la misma Señora Carlota del primer acto, es decir, por la mujer que para la Mamaé es la encarnación del mal y la causa de su voto de virginidad. Su peor enemiga es su doble, es (en cierto modo) ella misma. Su vida sentimental no acaba, sin embargo, allí. Hay un pequeño e idílico detalle más que la obra recoge para completar el cuadro: el abanico en el que un romántico poeta local autografía un poema amoroso para

ella; a su modo, el poema también habla de frustración y adoración de un ideal imposible; las últimas líneas dicen: "No abrigues, pues, temor porque te alabo:/ Ya que no puedo, Elvira, ser tu dueño.../ Déjame por lo menos ser tu esclavo" (p. 146). Ese poeta, Federico Barreto, es un personaje real de la historia literaria peruana, en la que tiene un modesto nicho como "el bardo de Tacna", cuyos poemas recitan todos los escolares. Este nuevo elemento verídico brinda un inesperado trasfondo a la solitaria vida sentimental de la Mamaé: las creaciones de su imaginación son distorsiones de datos ciertos y aun históricamente comprobables. Si el amor no fue en su vida sólo un sueño, allí está el abanico para probarlo. Como subrayando la importancia de esa fugaz adoración, una vez revelado el secreto del abanico, la Mamaé muere, como si se apagase junto con su último dulce recuerdo.

La figura del mencionado poeta no es la única presencia de un escritor y del acto de escribir en la pieza. Este aspecto es, igual que en *La tía Julia y el escribidor*, un elemento que da a la obra una trascendencia que excede los límites de la intriga sentimental básica que altera. Lo más importante no ocurre en el primer plano ocupado por la Mamaé y sus tribulaciones románticas, sino en el dramático juego entre ese plano y el que ocupa el eje de la pieza, Belisario, cuya fantasía creadora genera la acción y la critica al mismo tiempo que participa de ella. Es en este drama dentro del drama, este contarnos que no puede contarnos la historia tal como quisiera, donde Vargas Llosa ha puesto el foco de su autorretrato como parte del clan familiar. Así lo dice en el prólogo a la obra:

Aunque, en un sentido, se puede decir que *La señorita de Tacna* se ocupa de temas como la vejez, la familia, el orgullo, el destino individual, hay un asunto anterior y constante que envuelve a todos los demás y que ha resultado, creo, la columna vertebral de esta obra: cómo y por qué nacen las historias.

Recordemos: Belisario es el hijo de Amelia, pero es el niño mimado de los Abuelos y la Mamaé, quien excita la imaginación del niño con las melodramáticas historias que ya conocemos. El no sabe a esa edad, lo que nosotros sabemos: que sus historias no son pura fantasía, sino que están entretejidas con pedazos de la vida misma de la Mamaé, que ella está "novelando" sucesos esencialmente reales. Este artificio es particularmente atractivo para el joven Belisario porque lo provee con el material indispensable para su futuro oficio: el de escritor. Los elementos autobiográficos abundan aquí, no sólo porque en la infancia de Vargas Llosa la Mamaé cumplió precisamente esa función, sino porque el Belisario escritor también existió realmente: un bisabuelo del autor, el arequipeño Belisario Llosa, escribió una novela titulada *Sor María*, que fue publicada en 1866. Algo más: *Sor María* obtuvo una mención honrosa en un concurso literario nacional convocado ese año, cuyo premio correspondió a la novelista más prestigiosa del período, Mercedes Cabello de Carbonera, por *Sacrificio y recompensa*. Eran los años en los que, gracias a ella, estaba de moda un ingenuo realismo que no pasaba, en verdad, de ser un romanticismo social y humanitario de nuevo cuño. Y es también curioso que la Carbonera fuese una temprana lectora de Flaubert, cuyo naturalismo le parece artísticamente admirable pero moralmente excesivo.⁴ A ese Belisario real (homónimo del personaje dramático, más cara del autor) se refiere la Abuela cuando dice el hijo de Amelia: "Ha salido a su bisabuelo. El papá de Pedro escri-



bía versos" (p. 127). Un poco como su antecesor remoto, colega suyo, el Belisario de la pieza aparece como un escritor de historias románticas, aunque éstas, por su impericia, tomen sesgos inesperados. La pieza trata además el tema de cómo nace la vocación del autor y subraya la atmósfera de escándalo y frustración familiar con que ese despertar es recibido. De modo semejante a lo que vemos en *La ciudad y los perros* (el Poeta y sus novelitas pornográficas), *Conversación en La Catedral* (Zavalita degradando sus sueños intelectuales en la "cacografía" periodística) y otra vez en *La tía Julia y el escribidor* (Marito y sus cuentos de principiante, Camacho y sus historias disparatadas), aquí también la literatura parece una perversión, una anormalidad que característicamente se asocia, en la mentalidad convencional de la familia, con la homosexualidad. El siguiente pasaje es largo pero merece citarse íntegro:

AMELIA (*Con amargura*)

Vaya, es verdad. A lo mejor tú tienes la culpa de lo que le pasa a mi hijo. Tanto hacerle poesías de memoria, Mamaé.

BELISARIO

No, no es verdad, mamá. Era el abuelo, más bien, el de las poesías. La Mamaé me hizo aprender una sola, en realidad. ¿Te acuerdas que la recitábamos juntos, un verso cada uno, Mamaé? Ese soneto que le había escrito a la señorita un poeta melencólico, en un abanico de nácar...

AMELIA (*A sus hermanos, que la miran curiosos*)

¿Saben lo que he descubierto entre sus libros de la Universidad? ¡Un alto de poesías de su puño y letra!

AGUSTIN

Por fin te enteraste, hermana. Yo lo sé hace tiempo. No te lo dije, para no darte un disgusto.

Da unos pasos hacia el proscenio donde lo está esperando Belisario.

BELISARIO

Tengo que contarte algo, tío Agustín. Pero prométeme que me guardarás el secreto. Ni una palabra a nadie. Sobre todo a mi mamá, tío.

AGUSTIN

Claro, sobrino, no te preocupes. Si me lo pides, no diré una palabra. ¿Qué te pasa?

BELISARIO

No quiero ser abogado, tío. Odio los códigos, los reglamentos, las leyes, todo lo que hay que aprender en la Facultad. Los memorizo para los exámenes y al instante se hacen humo. Te juro. Tampoco podría ser diplomático, tío. Lo siento, ya sé que para mi mamá, para tí, para los abuelos, será una desilusión. Pero qué voy a hacer, tío, no he nacido para eso. Sino para otra cosa. No se lo he dicho a nadie todavía.

AGUSTIN

¿Y para qué crees que has nacido, Belisario?

BELISARIO

Para ser poeta, tío.

AGUSTIN (*Se ríe*)

No me río de ti, sobrino, no te enojés. Sino de mí. Estaba asustado cuando me viniste a hablar con tanto misterio. Creí que que ibas a decir que eras maricón. O que te querías meter de cura. Poeta es menos grave, después de todo. (*Regresa hacia el comedor y se dirige a Amelia*) O sea que no sigas soñando, Belisario no nos sacará de pobres. Haz lo que te he aconsejado, más bien: pon a trabajar al muchacho de una vez.

Belisario ha regresado al escritorio y desde allí los escucha.

AMELIA

En otras circunstancias, no me importaría que fuera lo que quisiera. Pero se va a morir de hambre, Agustín, como nosotros. Peor que nosotros. ¡Poeta! ¿Acaso es una profesión eso? ¡Tenía tantas esperanzas en él! Si no estuviera muerto, su padre se volvería a pegar un tiro, de espanto, al saber que su único hijo le salió poeta (pp. 124-26).

Las últimas palabras de Amelia tocan ardientemente otro motivo del tópico familiar, otro "demonio" personal que aparece y reaparece, fugaz pero con insistencia, en sus novelas: el del padre, una figura siempre dura y distante. La paternidad ha sido ya examinada por el autor bajo una luz implacable aunque los detalles negativos varíen de novela a novela. Pero en *La tía Julia y el escribidor*⁵ hay un par de escenas que es oportuno recordar: el encuentro final entre el padre y el hijo, ya casado, en una atmósfera cargada de odio y resentimiento (pp. 425-27); y otra anterior, en la que Javier, el cómplice matrimonial de Marito, le cuenta que ha sido amenazado por el padre:

Allí recibió un susto todavía mayor. En la puerta lo esperaba mi padre. Se le había acercado, lívido, le había mostrado un revólver, lo había amenazado con pegarle un tiro si no revelaba al instante dónde estábamos yo y la tía Julia (p. 403).

Simbólicamente, ese revólver se vuelve contra su dueño en *La señorita de Tacna*: el padre ya está muerto, víctima de un ridículo accidente de "ruleta rusa", imagen que ya apareció, disimulada, en el duelo de Chápiro Seminario, de *La Casa Verde*. Esa muerte no produce pesar sino más bien irritación y reproches en la familia: es la causa de la pobreza en la que han caído. Belisario expresa ese ánimo al mismo tiempo que manifiesta gratitud por los Abuelos:

La vida del abuelo no fue nada mítica, sin embargo. Trabajar como una mula, para mantener no sólo a sus hijos sino a la gente que la abuelita Carmen, la mujer más caritativa de la creación, iba recogiendo por el mundo. Hijos de imbéciles que se volaban la cabeza jugando a la ruleta rusa para ganar una apuesta... (p. 33).

Pese a todo, el aspecto más cautivante de *La señorita de Tacna* es el drama mismo del escritor como creador de historias que se inspiran en la realidad pero que divergen de ella y la niegan. Belisario encarna ese conflicto que se desarrolla paralelamente al que viven sus personajes. Un poco a lo Pirandello, Belisario es un autor en busca de una historia que se resiste a ser contada como él quiere: como una historia de amor. El asunto que le interesa primordialmente es el de las fábulas que le contaba la Mamaé: sus historias y la imagen ideal que proyectaban de ella misma, es decir, la de una heroína de novela. Pero de inmediato se da cuenta de que su figura centenaria y doméstica se le interpone y demanda su atención, entorpeciendo su proyecto. En su primera intervención escénica, Belisario se pregunta:

¿Qué vienes a hacer tú en una historia de amor, Mamaé? ¿Qué puede hacer una viejecita que se orinaba y se hacía la caca en los calzones, y a la que había que acostar, vestir, desvestir, limpiar, porque las manos y los pies ya no le obedecían, en una historia de amor, Belisario? ¿Vas a escribir una historia de amor, o qué? Voy a escribir o qué (p. 8).

Sin embargo, al mismo tiempo que avanza y aumenta la distorsión de su proyecto, Belisario va viendo en él facetas que no sospechaba y que lo consuelan de su incapacidad para ser fiel a su designio inicial. Al aceptar la intromisión de la vieja Mamaé en las juveniles historias que tramaba, el personaje percibe la naturaleza esencial de todo relato: la traición a los modelos reales, la tendenciosidad del narrador que siempre se implica en lo narrado. Ella teje sus relatos con la materia de su propia vida, pero convertidos en cuentos, son otra cosa, significan algo distinto, al menos para quien los escucha y reprocesa en su imaginación. Trabajando con historias ajenas, Belisario las hace suyas y así introduce una nueva distorsión, en la que —él también— proyecta su personalidad, sus prejuicios, sus pasiones. La anécdota toma continuamente sesgos inesperados, algunos de los cuales regocijan a Belisario (“¡Misteriosa, escandalosa, pecaminosa! ¡Me gusta! ¡Me gusta!” p. 79) o lo preocupan estéticamente (“eso es lo que tú criticabas tanto en los escritores regionalistas: el color local y la truculencia”, p. 100). Igualmente, al recontar las historias de la Mamaé, Belisario encuentra claves cifradas de la íntima historia familiar; por la vía de la imaginación, como Pedro Camacho, la Mamaé está hablando secretamente de sí misma y de sus más ocultas frustraciones. Belisario siente que, detrás del artificio, hay una verdad humana pugnando por expresarse, y que al revelarla se apropia de algo que no es suyo, deformándolo con su interferencia:

Te voy a decir una cosa, Mamaé. La señorita de Tacna estaba enamorada de ese señor. Está clarísimo, aunque ella no lo supiera, y aunque no se dijera en sus cuentos. Pero en mi historia sí se va a decir (p. 107).

Y un poco más adelante llegará a formular una definición de lo que es escribir y volverá a apelar a su conocida teoría de los “demonios” para explicar el rumbo que toman sus esfuerzos de autor:

¿Es esta una historia de amor? ¿No ibas a escribir una historia de amor? Siempre lo estropeas todo, lo desvías todo, Belisario. Al final, te morirás sin haber escrito lo que realmente querías escribir. Mira, puede ser una definición: es-

critor es aquel que escribe, no lo que quiere escribir —ése es el hombre normal— sino lo que sus demonios quieren. (*Mira a los viejecitos, que siguen comiendo*) ¿Son ustedes mis demonios? Les debo todo y ahora que ya estoy viejo y ustedes están muertos, todavía me siguen ayudando, salvando, todavía les sigo debiendo más y más (p. 109).

Belisario comprende, por último, que ha perdido el hilo del asunto, que no ha escrito su historia. Más bien, la historia lo ha “escrito” a él, pues del mismo modo en que la Mamaé era el centro cifrado de sus relatos, él lo es de su drama: es el autor y es el personaje. La cuestión de fondo que *La señorita de Tacna* desarrolla es la de esa compleja y misteriosa operación intelectual que es imaginar. Como dicen las líneas finales del prólogo a la obra:

Cuando escribía esta pieza de teatro en la que estaba seguro de recrear (con abundantes traiciones) la aventura de un personaje familiar al que estuvo atada mi infancia no sospecha que, con ese pretexto, estaba, más bien, tratando de atrapar en una historia aquella —inasible, cambiante, pasajera, eterna— manera de que están hechas las historias.

Esta incursión de Vargas Llosa en el género teatral es, pues, una confirmación de las preocupaciones estéticas y personales —¿qué es escribir?, ¿por qué escribo yo?— que lo han desvelado siempre, pero mucho más intensamente en esta última parte de su producción creadora y crítica.

Notas

¹ La obra es inédita al momento de escribirse este trabajo, pero se prepara una coedición simultánea en Argentina y España, y su estreno en Buenos Aires está fijado para el 15 de abril de 1981 en el Teatro Blanca Podestá, bajo la dirección de Emilio Alfaro y con la actuación de Norma Aleandro en el papel principal. Cito del original fechado en 1980, que tiene 151 pp. Dejo constancia de que esta versión fue, a su vez, sometida a cortes y modificaciones previas a su presentación escénica. Posteriormente, el autor agregó un breve prólogo, “Las mentiras verdaderas”, para aclarar algunos aspectos de la obra. Agradezco la ayuda prestada por Lori Carlson para la redacción de este trabajo.

² Las coincidencias entre esta novela y la obra teatral son múltiples. Varios personajes son comunes a ambos textos aunque los nombres cambien, aparte de que la casa en la que Marito vive y donde conoce a la tía Julia, es la misma casa de los Abuelos que aparece en *La señorita de Tacna*. La Amelia del drama, madre de Belisario, es la Dorita de la novela, que corresponde al nombre real de la madre de Vargas Llosa.

³ Usando un recurso muy teatral, que además complica el juego de sustituciones, el Padre Venancio es un mero papel que representa el mismo Belisario. En todo momento, el autor quiere subrayar el “elemento añadido” que brinda la imaginación a los datos de la experiencia.

⁴ Véase Augusto Tamayo Vargas, “La realidad y la libertad en el arte literario de Vargas Llosa”, *Nueva Estafeta*, No. 11, 1979, p. 52.

⁵ *La tía Julia y el escribidor* (Barcelona: Seix Barral, 1977). Cito por esta edición.

Hay otros detalles menores que completan el autorretrato, con un círculo de presencias obsesivas, figuras favoritas o ambientes reconocibles: el Hermano Leoncio, el religioso de *Los cachorros*, es mencionado muchas veces por Belisario (pp. 51, 95, 127, 142) y corresponde, otra vez con nombre propio, a un personaje real de los años que el autor pasó en “La Salle”; los personajes mayores de la casa escuchan los radioteatros de Pedro Camacho y hablan de él y sus historias (pp. 20, 31, 123); el “herodismo”, que justamente figuraba en el morboso repertorio de temas de Camacho al mismo tiempo que era una preocupación de Marito vinculada a su vocación de escritor, se convierte en una manía senil de la Mamaé, atacada por un súbito odio a los niños: “De todos los personajes de la historia, es el que me gusta más. Los mandó matar a todos. Yo también acabaría con ellos, no dejaría ni uno de muestra” (p. 59); la afición flaubertiana de la Mamaé (p. 45) y el gusto por el melodrama y el folletín de la familia (p. 102), etc.

Alberto Blanco

LA FIEBRE DEL ORO EN PIETER BRUEGEL

I

Laberinto de paja, cruel verano,
salen de Tu morada hacia su mundo,
salen de trabajar y van al oro
de la cerveza ardiente y el descanso.

Pan les sobra, mas viven preocupados,
y es el haz o la joya de la nuca
de los hombres segados por su ira
y de espigas cegadas por Tu luz.

Pagan la sal y ordenan sus ciudades,
acumulan el vino del engaño...
un suave remolino de cordura
y un hartazgo de vanas pesadillas.

Tú comenzaste esta labor un día
y dejaste a las criaturas el encargo
de sembrar a sus muertos en la tierra,
de dormir y comer y enamorarse.

II

¡Cómo cuesta trabajo este trabajo!
¡Cómo suda la tierra gotas de oro!
Fiestas para la fiebre del pintor
que cumple con su encargo puntualmente.

Tú le diste la mano y él te alaba
por la naturaleza que cultiva:
victorias del otoño que son soles,
que son ojos orientados hacia el mundo.

Debajo de aquel árbol prometido...
mientras reposan hoces y guadañas,
mientras dura la miel de la cosecha
y el mes de agosto pesa en la conciencia.

Ve en las nubes un campo de promesas,
animales y restos de plegarias...
pajarillos que encuentran su alimento
sin sembrar, sin querer, casi sin hambre.

III

Sólo el hombre se cansa de ser él,
de ser siempre el que no será del todo,
el que cuenta los años y las horas,
el que cobra un jornal por su trabajo.

Su locura levanta las ciudades
y horizontes sin brizna de constancia,
mientras crece la estrella del follaje
y alguien dice: *tenemos poco tiempo*.

“Hay que beber, dudar, hay que enojarse,
dominar y morir en el dominio...
maldecir a los dioses de tal modo
que los cielos recuerden las razones.”

Sin quererlo también hacen su parte,
persiguen alimento... ya se ha dicho:
no te afanes, pues todo ha sido dado
mientras alguien Te busca en toda forma.

Gustavo Sainz

LOS FANTASMAS DEL TEMPLO MAYOR

O quizás habría que partir del volante del minitaxi, dragón o serpiente que se muerde la cola, y por lo tanto representación del tiempo, del uno y del todo, del retorno a la unidad y a la multiplicidad, involución y evolución, nacimiento y crecimiento, decaimiento y muerte,

pero a la vez implicación de algo que al ponerse en juego activa y vivifica las fuerzas,

emblema solar correspondiente al número 10,

y como es negro, a los impulsos telúricos,

principio del eterno retorno,

rueda del tiempo como la rueda de la fortuna en la novela *Bajo el volcán*, que avanza o retrocede en la conciencia de Ivonne, uno de los personajes de Malcolm Lowry,

y finalmente límite donde nuestro prot/agonista incluye seres, fantasmas y figuras,

asimilando hasta cierto punto el caos y otros peligros de ilimitación y disgregación...

Cortés enmedio, como dentro de un aura...

sagaz y mañoso de acuerdo a Bernal Díaz cuando transforma a una pandilla de aventureros armados en municipalidad organizada, y con habilidad renacentista designa primero regidores para que éstos, a su vez, constituidos en el poder de la ciudad de Veracruz, lo nombren capitán general y justicia mayor con plenos poderes para poblar y tratar directamente con España...

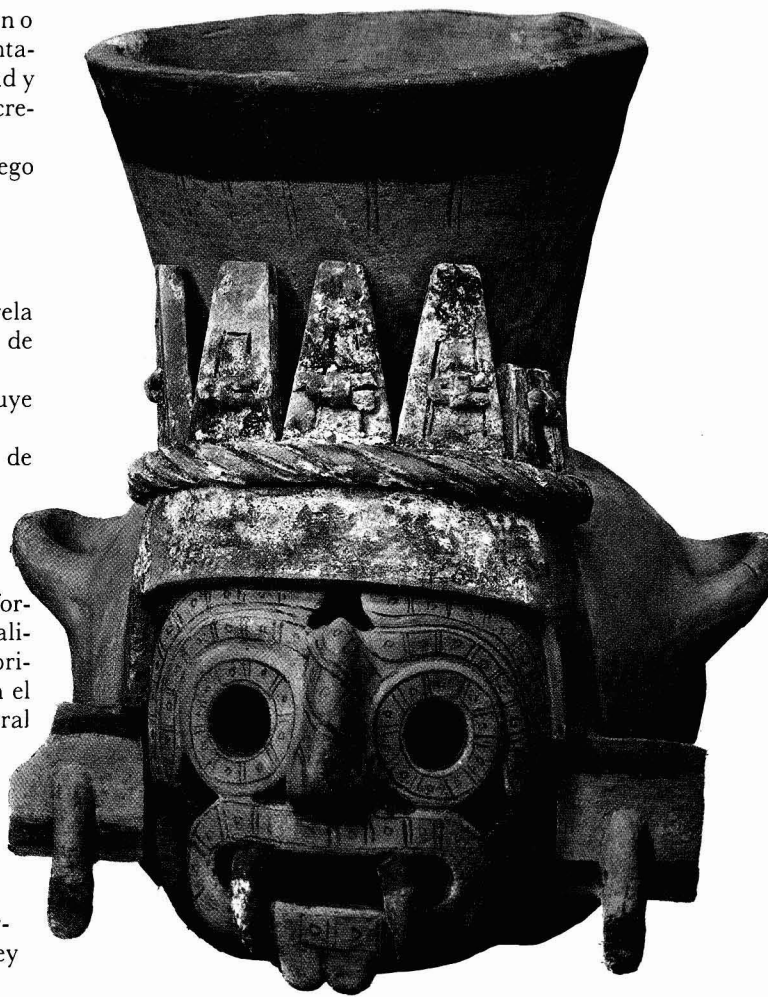
o aparece con mirada grave y amorosa, gran señor al comer y vestir, conversador franco y rostro ceñudo, encarcelando a un funcionario real enviado por Pánfilo de Narváez para despojarlo del mando, acusándolo de usurpación de funciones ya que no trae consigo cartas del rey que lo acrediten adecuadamente,

y de improviso ese extraño párrafo de las *Cartas de Relación*, donde curiosa y significativamente Cortés pide a Carlos V que una vez conquistada y pacificada la Nueva España, no permita la entrada (por ningún motivo) de *abogados*...

nuestro prot/agonista encendiendo la pipa, corrigiendo el peso de los anteojos, mesándose la barba y gruñendo para soportar mejor las vicisitudes del tránsito en la ciudad de México,

Ombligo de la Luna y también Frontera del Magueyal,
Lugar de Liebres,

Centro de la Región Pulquera,
Gran Tenochtitlán,
Puñado de Alcantarillas,
Hondonada Gris,



Nopaltorio,
Tierra Chica
y hasta Ciudad de los Palacios según cronistas de los últimos años,

desde Martínez Gracida a Carlos Fuentes,
aceptando estremecido las emociones que provoca la modulación adoptada por la juventud en Mararía, (una de s/us más sacralizables amantes), dispuesto a gozar el lujo (¿necesario?) del cuerpo de esa muchacha, porque después de todo (¿o antes de todo?) ha subido por la primera escalinata descubierta del Templo, afortunadamente incompleta, ya que a medida que ascendía había ido realmente rejuveneciendo, un escalón y menos grasa, otro y sintió borrarse las canas, otro y cierto vigor (casi) olvidado, tensión en la piel, un

aire menos pasivo y menos desdichado,

otro y creyó respirar con una violencia de caldera, ávido y de ahí en adelante insatisfecho,

otro y respiró fuerte, veinte años menos, desbordante capacidad de iniciativa, vivacidad...

¿o era su Tlahuicole, cada vez más animoso y emprendedor?

(Eric Wolf describe a los guerreros tenochcas

"impulsados por indignidades reales o imaginarias, crueles con ellos mismos y con los demás, luchando contra el destino y sin embargo atraídos por él, perseguidos por malos agüeros, siempre preocupados en llevar a cabo sus profecías de destrucción, actuando bajo la creencia de una inminente catástrofe",

pero también con el deseo de obtener recompensas, honores y trofeos...),

como su Tlahuicole, alborotado con la perspectiva (enfermiza) de develar el Templo Mayor,

feliz ante la motivación cósmica de cumplir con una misión de orden extraterrestre (o casi)...

y es que indudablemente subió la escalera en un día propicio,

y cree ver desde el minitaxi los toldos amarillos que marcan el lugar de la excavación,

a lo peor dentro de esas curiosas simetrías que gobiernan s/u vida, desde el mismo lugar donde señoreaban los palacios (hollados) de Tetzepanquetzal,

y los españoles vieron la erecta pirámide del Templo Mayor la noche de las tortillas maíz...

o de pronto es como si el minitaxi fuera la antigua casa de Juan Rodríguez Jurado, en los aledaños de Sevilla en Castilleja de la Cuesta, donde Cortés agoniza de calenturas y angustia;

adonde lo visitan escribanos, amigos y albaceas, pero también, de pronto desvanecientes, prorrumpiendo entre cortinajes y ornatos, florescentes, transfigurándose y agolpándose,

cientos de hombres sin manos,
familias con pecho abierto,
niños desmembrados,
adultos taciturnos manchados de sangre, obtusos y anónimos,

guerreros con media cara borrada por un arcabuzazo,
cuerpos sin cabeza,

mujeres de senos cercenados y ojos gláucos sollozando sin ruido,

ancianos vaporosos,
niñas violadas,

jóvenes con las mejillas marcadas por hierros candentes
y voces que acusan y desenmascaran,

palabras lúgubres, como desenterradas,
labios de piedra que lo significan como traidor (al rey) en

la persona de Diego Velázquez, como desleal a su padrino sacramental, como simulador, hipócrita, ingrato, ladrón y secuestrador, asesino inclemente y sanguinario, llamándolo miserable de mil maneras e insultando la vida a través suyo,

las voces de pronto claras para cumplir distancias, pasar de luz a sombras y viceversa, hasta que en medio de un gémido fallece Cortés...

y es como si nuestro prot/agonista de pronto diera vuelta a la Historia y estuviera allí con una memoria del futuro, pensando que en el caso de Cortés se cumple esa ley (moral) universal donde el hombre obtiene lo que paga y paga por lo que



obtiene, es decir, alcanza lo deseado si paga el precio, como Miguel Hidalgo, que pone en marcha la independencia y pierde la cabeza igual que sus compañeros de aventura.

o Vicente Guerrero y Francisco I. Madero, que son traicionados...

el monasterio de San Isidro atrás, en las inmediaciones de Sevilla, la tarde ventosa en que depositan los restos de Cortés en una capilla, nuestro prot/agonista rodeado por los muertos de Cholula y la madre y las hijas de Moctezuma, de algunos castellanos (vivos) como Diego del Suelo, el duque de Medina Sidonia, Ruy Díaz de Quintanilla y el escribano García de Huerta,

y a su alrededor, sacerdotes indígenas atrocemente mutilados y una sombra difusa, ni águila ni jaguar, en la que puede reconocerse a La Llorona...

un pasado insensato y fascinante, siempre alterado, donde de pronto vacila el espectáculo vigoroso de una fijeza:

Huerta incrementando su ejército,

Maximiliano y Carlota unidos en la muerte,

Villa insubordinándose

y Zapata redactando el Plan de Ayala,

o ambos sentados en la silla presidencial,

Obregón sin mano o la mano de Obregón en un frasco (sinestro), el general Cedillo sublevándose con el indio Ramón Yocupicio, mandando cortar las orejas de los maestros de escuela, y enviándole al presidente Cárdenas una caja con ellas,

el asesinato de Belisario Domínguez,

las palabras del general Mejía antes de ser fusilado: "Hace Santa Ana conmigo lo que yo haría con él, sólo que me fusila a las tres horas de haberme hecho prisionero, mientras que yo lo hubiera fusilado a los tres minutos",

Carranza rompiéndose la pierna antes de morir, pagando con su vida, precedido (generalmente) de momentos o años peores que la misma muerte...

y en el caso de Cortés, gracias a la magia que se encierra en

el minitaxi, huevo filosófico y lugar de las transmutaciones, los fantasmas aztecas preocupándose en desenterrarlo, dispersar sus huesos al cruzar el océano y traer lo que reste a Texcoco...

desenterrarlo de nuevo ochenta años después y cambiarlo a México, a la Capilla Mayor de San Francisco, donde lo emparedan en el presbiterio...

volverlo a desenterrar más de cien años después sin encontrarlo en el presbiterio, derribando toda la pared hasta dar con él del lado del Evangelio, es decir, en otro lugar, confundido con los restos de otra persona...

transladándolo entonces del convento de San Francisco al Hospital de Jesús,

levantando la parte superior de la urna y hallando dentro un arca (inexplicablemente) forrada de plomo, y abierta ésta, descubriendo los huesos del conquistador envueltos en una sábana de cambray bordada en seda negra, en encaje de lo mismo, y la calavera envuelta con separación en sabanilla del propio lienzo (con adornos blancos),

reducidos los huesos a unas canillas, varias costillas y otros cuantos, la mayor parte rotos, algunos duros, la calavera chica, achatada y larga, de buen olor y tintes trigueños, entre oro viejo y herrumbre,

más cierto aliento frío que no es otra cosa que el tránsito de vengativos habitantes del sobremundo, finados vespertinos, huestes guerreras, ánimas que terminarían de derimirse si alteraban el perpetuo descanso de esos huesos, danza macabra de esqueletos polvosos careciendo de manos, pies o cabeza,

de manera que cuesta trabajo cerrar nuevamente el arca, como si el aire se llenase de manos y brazos, y más la urna donde confluyen tantos intereses y tantos espectros que aleatan, o se derriten, o fluyen dentro...

sus fémures camino de la Luna, porque como se sabe el fémur era un hueso importante desde el punto de vista ritual:

en los sacrificios se guardaba como una reliquia y en ciertas ceremonias se utilizaba también,

la Luna estaba íntimamente asociada con la tierra de los muertos,

posiblemente porque allí paraban los fallecidos de muerte natural, ya que los guerreros muertos en batalla y en el sacrificio, y las mujeres muertas en el parto iban a parar al paraíso solar y quienes habían tenido muertes especiales, relacionadas con el agua, moraban en Tlalocan, el paraíso de Tláloc...

como si el aire silbara entre un cráneo vacío, como si vinieran ruidos de la urna forrada de plomo o el arca se resquebrajara,

y así la cerraron y emparedaron, a duras penas y con escalofríos, presionados por magna asamblea de espectros que se afanaban allí durante años y años...

afuera derrumbándose la tutela española, en México los restos de los caudillos de la Independencia, el capellán mayor del Hospital de Jesús oyendo ladridos de los perros fantasmas y temiendo que el ánimo exacerbado de las chusmas llegue a destruir los restos (de los restos) de Hernán Cortés desenterrándolos con el mayor sigilo y cambiándolos de lugar,

acompañado siempre (aunque lo ignore) por un cortejo de



sombras y ecos errantes que enlazan y dispersan una conjuración endiablada, procesión que vigila los restos durante trece años más,

trece: muerte y nacimiento, cambio y reanudación tras el final... hasta que a sugerencia de don Lucas Alamán, apoderado, afirma Gurría Lacroix, de los duques de Terranova y Monteleone,

lo desentierran otra vez para encontrar la cabeza rajada longitudinalmente,

y un grumo de cenizas en un vaso tallado en (un solo bloque de) obsidiana...

Hijo de un comerciante español enriquecido por sus inversiones en la minería, por parte de su madre mexicana Lucas Alamán podía rastrear sus orígenes hasta los marqueses de San Clemente, una de las principales familias mineras de Guanajuato, establecidas en la Nueva España desde fines del siglo XVI,

su primera juventud la pasó en Guanajuato sujeto a la influencia del afrancesado intendente Riaño,

posteriormente asistió al Colegio de Minería de la ciudad de México,

y a diferencia de la mayoría de los políticos mexicanos que estudiaban derecho, fue a Europa a completar sus estudios en minerología e idiomas,

nacido en el seno de la antigua élite empresarial, estaba unido por amistad (y por interés) a la adinerada familia Fagoaga, líderes de los borbonistas,

elegido diputado de las Cortes y a su regreso a México independiente fue nombrado a un puesto ministerial,

su rígida administración se recuerda por la ejecución de Vicente Guerrero, el héroe insurgente...

total, que para 1946 los restos de Hernán Cortés fueron mezclados y confundidos, enterrados y desenterrados catorce veces,

y ya se sabe que catorce es el número del infinito, pero ahora huelen a yeso enmohecido, y a pesar de los reflectores que los iluminan de modo inquisitorial, sus reflejos

son grises, indecisos, débiles, como si fueran sombras de osamentas, insinuación de un esqueleto y origen de sospechas...

pues los que informan, el doctor Dávalos Hurtado, por ejemplo, dice que:

"por su tamaño, ligereza, capacidad mediana, líneas de inserción muscular poco marcadas, mastoides y cigomas tenues, se podría pensar que se trata de un cráneo femenino, ya que no parece tener las mismas características del resto del esqueleto, y sobre todo porque se carece de la primera vértebra cervical o atlas que permitiría articularlo; características feminoides, sin embargo, que pueden deberse a la edad, y que predominan sobre algunos caracteres viriles, como son una glabella bastante desarrollada y la forma de la órbita"...

y más adelante: "la osteitis afecta el omóplato y el húmero derecho, hueso que presenta sobre todo en la cabeza articular huellas marcadas de un proceso supurativo, que permiten pensar que el individuo al cual perteneció se encontraba imposibilitado para ejecutar movimientos del hombro derecho; y por otra parte, al articular el omóplato y el húmero derecho, se observa que la anquilosis mantenía el brazo separado del cuerpo"...

y también: "las lesiones que se encuentran en la mayor parte de los huesos largos, aún cuando menos intensamente marcadas, parecen deberse todas a procesos infecciosos"...

reinhumando todos esos presuntos huesos de Hernán Cortés el 9 de julio de 1947,

y los fantasmas del Templo Mayor, primero víctimas y luego jueces e implacables verdugos, ciegos, ensimismados, agobiados, desceñidos, triunfantes y gozosos,

empezando a dispersarse en el viento,

ascendiendo impalpables,

borrándose con un rumor inexplicable y poco discernible dado el fragor del tráfico urbano...

días y noches en esa ascensión, muchos días y noches...

aunque a nuestro prot/agonista le fastidian todos estos esoterismos y retornos de brujas,

como lo que pasó con Lourdes, una fotógrafa parecida a una antigua amante, y que empezó una mañana de domingo con tripiés, reflectores, paraguas, filtros y poleas, a estudiar cautelosamente el monolito Coyoxtauhqui,

el tocado de la diosa integrado por un penacho, banda frontal y discos sobre el pelo,

el peinado arreglado en tupé, mechones cortados arriba de las orejas y pelo suelto atrás,

la nariz fuerte y el ojo almendrado, sin iris, abierto,

la boca abierta y los dientes visibles,

la banda facial, los cascabeles en las mejillas, el disco horadado, la orejera, la nariguera y el cascabel propiamente dicho,

los chorros de sangre,

Lourdes mirándolo todo con ojos atentos y perspicaces, sintiendo, o presintiendo, que la piedra a su vez la escudriñaba a través de un abismo estrecho de incompreensión,

pero ella podía sorprender a la piedra,

impresionó algunas placas, agotó un rollo de película o dos, como temiendo que la diosa fuese a sorprenderla, sintiéndose cada vez más densa y obtusa, observando también



Pintura de Ramón Marín

desde un abismo de incompreensión (semejante, pero no idéntico),

siempre mirando a través de la ignorancia y el temor, atribuyéndole a la piedra cierto poder, cierta potencia comparable con la humana, pero que nunca podría concurrir con nosotros,

intuyendo secretos que se dirigían específicamente a ella, cada vez más enferma, incluso afiebrada, sintiendo que la piedra, que nunca debía confundirse con ella misma, fotógrafa profesional, vivía paralela a ella, dos líneas paralelas que sólo se unirían en la muerte, quizá después de la muerte se cruzarían para volver a ser paralelas,

y por este paralelismo la diosa podía ofrecerle compañía, protección, influencia,

una compañía, claro, distinta a la que existe dentro de cualquier relación humana,

tan distinta que Coyoxtauhqui se ofrecía para aliviar la enajenación de un país, es decir, del hombre en tanto que integrante de una nación, y no como individuo,

que presionaba a Lourdes para que usara un collar, pulseiras, cinturón y tobilleras de cobre para inmunizarse y dejar de oír, definir el abismo entre ambos, abismo que disminuía si se establecía el puente del idioma, o la incompreensión,

que Lourdes rehuía con enorme cautela, no exenta de respeto, la cámara en las manos...

y en cuanto a los fantasmas, puestos a elegir, nuestro prot/agonista tendría interés en alternar con alguna muchacha o mujer prehispánica amarillenta, tatuada con trazos azules, muy finos, conseguidos con una navajita,

como aquella hija del emperador Axayácatl, esposa secundaria del rey Netzahualpilli, que disponía de no menos de dos mil servidores, y que había llegado a recortarse los dientes dada su extraordinaria capacidad de coquetería,

ya que se aprovechaba de su situación para atraer y luego seducir a cuanto mancebo o gentilhombre encontraba de su gusto y afición, mismos que después de satisfacer sus intereses, hacía matar,

para después hacer una estatua de su figura, o un retrato, y adornarlos cuidadosamente con ricas vestimentas, joyas de oro y pedrería, acomodándolos en su sala principal,

y cuando el rey la iba a visitar y preguntaba por todas aquellas decenas de estatuas, respondía que eran sus dioses, que cada uno aportaba su diferencia, determinada a mentir porque se sentía amada y deseada, y también porque es difícil explicar los amores, más si son sucesivos o simultáneos, peor porque el paso de uno a otro encuentra su ley en el olvido y no en la memoria, en la sensibilidad y no en la imaginación,

el rey aceptándola por ser como es la nación mexicana de religiosa y respetuosa de falsos dioses,

hasta una noche en que los criados le dijeron que estaba reposando, en el entendido de que al saber esto, el rey se volvería como otras veces,

pero decidió irrumpir violentamente en la recámara donde ella dormía y creyendo verla en la cama se acercó a despertarla, y no halló sino un cuerpo hecho de madera coronado con una cabellera, pues la princesa, en otra parte, celebraba una fiesta con tres cortesanos de alto linaje...

¿de cuántos incidentes no podría hablar esta mujer condenada a muerte y ejecutada a pedradas hasta que destrozaron su cabeza y las de sus compañeros de juerga antes de arrojarlos al agua?...

la mitad de nuestro prot/agonista en Sevilla y la otra mitad absolutamente de cabeza en Texcoco,

pero sólo aparentemente,

pues su farsa de espectros se trocaba en automóviles rutilantes, mujeres de uñas rojas, hombres sombríos rumbo al trabajo, odiosos, hastiados, refunfuñando, mascullando frases repetidas, sin ingenio, aburridos, sumergidos en lugares comunes, oyendo radio, sobreviviendo sin ternura, desprevenidos y sin embargo vivos, sobreviviendo, tejiendo cierta historia,

como nuestro prot/agonista sentado y quieto en el minitaxi,

adoptando diversos estados de ánimo, sentimientos, verdades y pensamientos, los más opuestos y diversos, quieto como si esperara establecer comunicación,

incluso podría decirse (en otro sentido) que una comunicación a la segunda potencia,

quieto no por tristeza, por temperamento o cansancio, sino por atención, concentración, recogimiento y meditación,

para demostrar/se la presencia de (cierta) plenitud y la indudable plenitud del ahora,

o para alcanzar cierto grado de profundidad,

para sobrepasar la espera desarrollando argumentos y fantasías,

o vigilando la alteración de los seres,

el anonadamiento de lo cotidiano, considerar una materia o un objeto, o una mujer como si emitieran signos por descifrar, por algo es arqueólogo, valdría decir "egiptólogo", es decir sensible ante los datos de la realidad y más frente a los datos del pasado,

regocijado ante matices (indudablemente mexicanos) del lenguaje,

modelos de carácter (indisolublemente mexicanos), vueltas del arte (intrínsecamente mexicano), injertos de sangre (ferozmente mexicanos), gustos culinarios (contundentemente nacionales) y hasta cierto halo que representa a *nuestra* cultura, supuestamente desaparecida y no sólo sobreviviente sino reaparecida a cada momento con fuerza incontestable, incluso en leyendas...

como aquel indio hechicero que se presentó sin orejas ni dedos ante Moctezuma Ilhuicamina, con la noticia de que en el mar de oriente se movían casas a manera de cerros, y que fue encarcelado pero desapareció de la celda sin dejar rastro...

reapareciendo años después como perfecto mesías indio, hábil mezcla de impostor y salvador,

acusado de poligamia aunque se había casado públicamente por la iglesia, delante del guardián del convento franciscano de Texcoco, y a pesar de haber recibido su confesión y levantado acta de sincero arrepentimiento,

acusado también, bajo la palabra de todos los habitantes de Tepeaca y Acacingo, de haber convocado a los caciques de la región para celebrar ritos propiciatorios a Camaxtli, a fin de combatir la sequía,

acusado de recoger tres mil seiscientos puntas de flecha para combatir a los "cristianos", como se llamaban a sí mismos los españoles,

acusado de haber sido prendido con anterioridad, y de que estaban haciéndole pedazos y se les fue de entre las manos, apareciendo luego cerca de allí, riendo de sus verdugos,

acusado de convertirse en gato y tigre, y de andar alborotando a los indios y embaucándolos, y otras cosas de vanidad e idolatría...

porque los últimos sobresaltos de resistencia armada en el Anáhuac fueron los de una guerra mágica conducida por los brujos...

recordando de pronto y sin argumentar, probar ni demostrar,

en un discurso al que apuntan filos y dientes, un soliloquio que parece imposible acallar y que confunde con palabras, haciendo sombra sobre las argumentaciones, extenuándose o suprimiendo intervalos lógicos, apresurando y embriagando a despecho de toda conversación, sin tamizar, disgregándose como a la búsqueda de dificultades discursivas,

o queriéndose uncir como oído, vista y tacto, recapitulando como la serpiente que se muerde la cola, volviendo una y otra vez a los mismos episodios, las mismas sensaciones, las mismas noticias, el mismo minitaxi...

Fragmento de la novela del mismo título, actualmente en preparación

Bernardo Ruiz

VALS SIN FIN

“Pensaba en Renata, en el deseo de Renata, como si su presencia alejara de él tantos malos espíritus que merodeaban desde el jardín hasta la alacena. Renata era una palabra en aquel momento; ni siquiera correspondía el sonido de cada una de las letras en esta sucesión: R/e/n/a/t/a a la suavidad del cabello castaño o a la blancura dorada de la piel o a la posición de los dientes en la boca —un poco desenfilados los incisivos inferiores, tan perfectos y grandes los superiores, porque odiaba los dientes pequeños o las encías voluminosas—, o a la comisura de la sonrisa o a la presión de la mano en su mano. Esos paraísos quedaban clausurados para él desde antes que conociera la palabra Renata. Por eso era absurdo evocar de ese modo a una mujer. Más que un nombre, era la mujer la que le importaba: los tonos de voz que lo conmovían, la presencia en momentos difíciles, el placer de una caminata al atardecer, la tenue vibración de la piel en el amor.

Porque con Renata alcanzaba, se decía, a penetrar en cada uno de los misterios del mundo; alcanzaba también a comprender la naturaleza. Hasta llegó a pensar que había amado a muchas mujeres en ella: una especie de compendio de todas las mujeres que él hubiera querido amar. Y, sobre todo, le permitía escapar de las meditaciones que lo asediaban confusas al fondo de cada pensamiento. Porque en verdad, sentía a veces, creía demasiadas veces, que su mejor enemigo era él mismo.

Renata únicamente estaba con él, para salvarlo, dos o tres tardes a la semana como una loca para sentirse útil, para condenar los males de la patria, para salvar al país —en la medida del 1.63 m y sus 54 kgs— de los turbios manejos de todos los hijos de mala madre que pervertían y lesionaban los intereses nacionales.

Y hoy era domingo, decreto de Dios, y mañana sería lunes, pero las fechas en el calendario no importaban; los días oyendo música o componiéndola, canción tras canción (ay cómo le hubiera gustado se un compositor serio) u hojeado cada uno de los libros de pintura, de los que alguna vez tendría miles.

Tal era su vicio secreto. Tenía amigos que alcanzaban los 600 o 700 ejemplares de revistas pornográficas, capaces de volverse locos por una modelo del *Cosmopolitan* a la que jamás conocerían. El prefería ser más sutil, destinarse a la desesperación, estar condenado al desconsuelo. (La última frase le gustó, le buscó tres acordes, los silbó, era un buen principio para un tema.) Debía reconocer que él amaba a la Venus de Boticelli o a Flora o a esa joven de perfil tan elegante del *Baño turco*. Pero todas ellas pertenecían al polvo desde antes que él naciera. Duro oficio el amasiato platónico y Renata lejos. Renata con su cuerpo de Niké, de hija de Samos, de diosa (aunque la palabra sonara tan extraña).

Contempló algunas fotografías de Renata. Le gustaba muchísimo la que tenía junto al librero. Ella está distraída, con el pelo mojado: de pronto —consciente de la cámara—, alza un poco la ceja y mira casi de reojo, con una actitud que es rencor, que es sorpresa. Hay deseo en la mirada. Todo lo que no es Renata aparece borroso, desenfocado; así la fotografía posee una atmósfera de sueño alrededor de cada objeto que la circunda. El retrato expresa con claridad el desprecio de Renata hacia el mundo, ese que Emilio jamás ha conseguido explicarse, que tanto le maravilla de Renata. Y sin saber por qué relaciona la historia de esa fotografía con la de un soldado que llega a una ciudad y para sobrevivir vende piezas de barro: Una hermosa mujer se acerca a él, elogia su arte y le pide trabajo para ella, rica terrateniente. Acepta y va con ella. La mujer es dulcísima. Habita en una residencia en las afueras de la ciudad y está rodeada de callados sirvientes. Así contada, la historia parece occidental, pero se refiere a un cuento japonés de hace muchos años. Emilio no podría situarla en el tiempo. De improviso, recuerda que es una película y se desconcierta: ha sustituido las imágenes de un pueblo japonés del siglo XV por una ciudad inglesa del XVIII. La mujer atiende al soldado como a un dios.

Enamorados viven una felicidad inexpressable durante algún tiempo hasta que el recuerdo de su familia empaña la felicidad del soldado. Pide a la señora permiso para averiguar qué es de ellos. La mujer se lo concede. El soldado baja al pueblo y oye que un demonio se apareció en la comarca. Teme por su dama y regresa a la casa donde su mujer le aguardaría: la mansión es una ruina, no hay nadie ahí, en años no ha habido nadie. Asustado, va con un sacerdote. El sacerdote se niega a absolverlo hasta que no vuelva con su legítima mujer. Va con ésta; la encuentra agonizante, pensando en él, dispuesta a perdonarlo.

Emilio se imagina viviendo la existencia de ese soldado y se molesta, no porque le inspire miedo o le atemorice cohabitar con un demonio sino porque le provoca un escalofrío imaginar cada una de las pérdidas amorosas. Aunque no alcanza a comprender con exactitud por qué un hombre actúa así: avistando sólo el presente, a la mujer que en ese momento es su mujer, sin relacionar su historia, su vida, la cadena de sensaciones, ideas o impresiones que obligan a un hombre a amar y relacionar a una mujer con los demás actos de su vida, con su pasado; en fin, con el devenir.

Tal vez una oscura creencia respecto al destino obligaba a Emilio a aceptar que los acontecimientos y los actos de la vida de un hombre pudieran darse así. En último grado: sin conciencia. Porque, al menos, pensó, todo acto, en ese orden, es irreflexivo, animal. Y cualquier explicación es ulterior: Siempre la fotografía de Renata junto al librero le hacía pensar cosas así. Otras veces soñaba alguna historia y la re-

lacionaba con un objeto, parte de lo cotidiano. Si no aparecía ese objeto después en la vigilia no era posible recuperar ese sueño. Sin embargo, como en una historia que hubiera leído años atrás, él era capaz de recuperar algunos sueños, en momentos de lucidez tras el amor. En esos lapsos, las imágenes volvían a él con una claridad angustiante, porque eran más vívidas aún que las de la vigilia, como si se encontrara bajo los efectos de una droga.

Muchas de aquellas experiencias se las debía a Renata, que era la única capaz de comprender o de callar cuando expresaba sus impresiones, cuando en algún momento de depresión, de esterilidad creativa, se sentía capaz de eludir por más tiempo el interior de su alma; y sin más pretexto que una cerveza, un golpe de viento o un crepúsculo compartido, invitaba a Renata a penetrar en las profundidades de la geografía de su mente. Porque el amor con Renata, más que el encuentro de la carne, era el descubrimiento de la conciencia y de estados de ánimo de otra manera inaccesibles: algo así como la beatitud y la dicha (porque quién sabe qué es la felicidad). Emilio comprendía entonces porqué los narcómanos llamaban *viaje* a esas experiencias, cuando debía descender a oscuros abismos donde se encontraba de golpe con sus pasiones, con sus vicios. Se avergonzaba de sus debilidades o de sus temores, a los que encontraba absurdos (por ejemplo, temía que su memoria transformara su pasado; un



estremecimiento lo horrorizaba cuando se daba cuenta de que en vez de encontrarse con Renata en un hotel de Acapulco, para vivir juntos un fin de semana, ella pudiera equivocar el hotel y debía sufrir, imaginariamente, el infierno de no encontrarla durante varios días. O citarla para comer en un restaurante y equivocar el nombre. O simplemente la esquinaba).

Pero después pasaba a valles y sotos y bosquecillos donde se escondían recuerdos agradables. Tomados de la mano paseaban por edificios y ciudades de extraña fábrica que nada tenían que ver con las imágenes de sus sueños, pero eran tan hermosos y complejos como las formas del sueño. Corrientes de ideas y sensaciones como suaves vientos envolvían a los amantes en un pausado monólogo que terminaba en un beso, en el amor, en alguna cena en el restaurante favorito de Renata, o en la callada audición de un disco.

Estas confesiones tranquilizaban a Emilio durante varios meses. Se encerraba a estudiar, a trabajar; escribía una ópera con las memorias imaginarias de las visiones de un sacerdote maya, invención que mucho distraía a Renata cuando se hartaba de los deportes de la TV o no encontraban comedia interesante en el teatro.

En general, se convencía Emilio, Renata era para él como esos mosaicos bizantinos o romanos en los que la piedra de colores, vista de cerca, no es sino una bella piedra de colores, que vista de lejos es parte de un fragmento sorprendente de ricos detalles. De este modo; cada actitud, cada gesto de Renata, era como una nota; parte de una canción o de una sinfonía y —en conjunto— la fascinación de una música de la que es imposible hartarse; porque consideraba que esos acordes, que tales colores, eran una vibración, eran el mundo.

Por todos los medios, Emilio quería aprender detalles de la actividad, de las relaciones, de los trabajos de Renata. Sin embargo, no entendía bien cuál era el papel *exacto* de una antropóloga.

A Renata no le molestaba esta incompreensión de su oficio y jugaba con Emilio dosificando cada uno de los datos que pudieran dar una idea clara de su trabajo, de su vida. Emilio le aconsejaba que mejor pusiera una boutique, que administrara un negocio de juguetes o una galería, ya que tanto le gustaba el arte. Pero para qué perdía su tiempo averiguando cosas sobre pueblos polvorientos, llenos de muertos de hambre, que acabarían por morir cualquier día de estos para ser más oficio de historiadores que de sociólogos y antropólogos. Renata se reía de Emilio y de las ideas de Emilio y solamente le contestaba que ya llegaría la hora de cambiar de opinión, de ver friamente las cosas.

Pero mientras eso ocurría, Emilio pasaba el fin de semana sin Renata, que andaba en Tuzamapam o en algún infierno por el estilo entrevistando gentes, pidiéndoles a los médicos datos para sus investigaciones, revolviendo archivos parroquiales, profanando tumbas y admirando artesanías. “Y pensar que cree que para hacer eso se necesita un título”, se consolaba Emilio. Claro que hubiera podido ir con ella; ella lo invitó, pero el comentario de los lomos de mula y de los lodazales (como si eso fuera la gran aventura, habiendo helicópteros) no lo convencieron de que necesitaba sol y aire puro.

Ahora pagaba el precio de la soltería. Un domingo de sol, sin ganas de ver a nadie, pero extrañando a Renata, la única persona capaz de entender la somnolencia de una tarde de domingo. Aunque Juan, su mejor amigo, le reclamaba siempre que debería darle vergüenza vivir siempre como si fuera

domingo. Que si la comida, que si la copa, que si la cena. Que si la frivolidad. Pero Juan le perdonaba todo esto. En primer término, por ser su administrador; en segundo, por ser su amigo. O podían variar, si se quería, el orden de los factores, pero tanto Renata como Juan lo veían siempre como a alguien que aún debe crecer definitivamente. Mas él estaba cansado.

Vio el jardín, la extensa superficie del pasto, corto y verde, los cuatro grandes sauces dando sombra al extremo poniente del jardín y los macizos de flores alrededor de la barda. Intuyó que hacía falta algo así como un niño jugando en el césped y quiso ser ese niño. Se dio cuenta de que era tarde. Pensó también que le gustaría tener además de un hijo que se llamara Emilio, dos niñas: una que se llamara Irlanda o Isabel y otra que se llamara Mariana o Himilce, que eran los nombres más eufónicos que conocía. Después de eso, podría morir en paz.

Casi había terminado las memorias operísticas del sacerdote de los cuatro soles. Había sembrado uno de los sauces que se veían al fondo del jardín. Había veces en que quería pedirle a Renata que se olvidara de todo y que se casara con él y que vivieran una felicidad de cuentos de hadas.

Sin embargo, estaba seguro de la respuesta y su sentido negativo y prefería no arriesgarse; no le gustaba perder y en este caso no quería perder. Renata alguna vez había asegurado que antes de casarse quería una serie de cosas y que luego se dedicaría a él. Emilio hasta le había comentado un poco irónico que si ella quería él podría encargarse del cuidado de la casa mientras Renata iba a trabajar, pero el comentario no le hizo mucha gracia a la joven. La forma en que Renata contraatacó fue muy elegante. Le escribió una historia que le gustó mucho, a pesar de que el mensaje no le quedó muy claro. (Ahora que caía en la cuenta, Emilio intuyó que toda su vida era la historia de alguien a quien le habían contado muchas historias, y que él nada más se había dado tiempo para escribir una.) La historia en cuestión se la mandó Renata desde una isla por Baja California, y contaba el domingo de un muchacho de no muchos recursos, pero con dinero suficiente para ir al cine a ver una película morbosa.

De algún modo, Renata sugería que la película no era morbosa, sino que Emilio, el protagonista de su cuento, la pensaba así porque su manera de relacionarse con las personas era bien distinto al de las gentes en general; porque estaba solo desde siempre, aunque hubiera estado rodeado de gentes desde el principio de su vida.

Curiosamente, para este Emilio la salida del cine era como nacer: caía en la cuenta de su soledad y de que no había nada interesante en su vida fuera de su trabajo en una agencia de bienes raíces.

A este Emilio le daban ganas de llorar porque todo era como si en esos momentos se abriera para él el mundo; la gente tenía sentido como personas, como individuos. Y este Emilio gozaba de su nueva existencia.

Al entrar a cenar en una cafetería le sonreía una muchacha y él se enamoraba de ella. Y se sentaba con ella y empezaba a platicar. Y este Emilio no veía más allá de ella. Y hasta lo acompañó al metro. Allí ella le dio su teléfono y él la invitó a salir el sábado siguiente. Y este Emilio regresó feliz a su casa, porque en esa sola tarde toda la existencia cobraba dirección y significado, tenía algún valor. Pero este Emilio no sabía que esta muchacha pensaba que él era un tipo insípido y no tenía ganas de salir nunca con él ni de volver a pensar en él.

Y el verdadero Emilio, el amante de Renata, se daba cuenta de que ideas así eran las que a veces lo sumían en una de las más hondas tristezas. Aceptaba las condiciones de Renata; pero a veces le dolía esa sinceridad sin concesiones. Aunque amaba ese dolor que lo acompañaba como único consuelo. Mas no había otro remedio.

Renata no era una máquina programable ni un estuche de bolitas de la lotería. Era una línea claramente trazada entre la ética y el placer, la justicia y la propia conveniencia, la verdad y la constancia. Valores que otros pudieran haber olvidado o considerado que más bien no valían tanto la pena. En fin, frente a Renata no se recordaban actitudes morales o discursos en pro de la areté; se estaba ante una respuesta clarísima a preguntas titubeantes o confusas. Y Emilio en esto se daba cuenta de que no era más que un formulador de preguntas que tartamudeaba siempre. Y hasta llegó a aceptar con gusto estas rarezas de amantes como una parte del juego de luz y sombras que dan profundidad a cualquier objeto.

Lo tranquilizaba saber que Renata le correspondía. Y quizá hasta amaba alguno de sus defectos: sus desórdenes habitacionales, su desidia para conservar en buen estado algunos objetos. Defectos todos ellos que estrechaban la relación entre uno y otro, porque Renata necesitaba de ellos para hacerse imprescindible a Emilio, que demostraba su valor matando insectos o quitando de la vista de la joven una ratonera con algún animalito muerto o manteniéndose inmovible ante la visión de un hombre herido o muerto. Ambos se sentían útiles y gustaban demostrárselo entre ellos sólo para subrayar el cariño que les unía.

Atrás de todos estos actos, Emilio se sabía en desventaja. No necesitaba ser muy brillante para que su intuición le señalara que él dependía más de Renata que Renata de él. Pensó en la única noche de su vida en que habían bailado. Cenaban en un restaurante cuando la orquesta tocó el *Vals sin fin* y Renata tomó a Emilio de la mano, lo jaló hacia ella con suavidad. El sólo se dejó llevar, como arrullado por los tibios brazos de un remolino que lo envolviera amorosamente. Y no supo de sí hasta que la música —regresaba como negándose a desaparecer— terminó abruptamente y quedaron los dos mirándose, congelados en la posición del último ademán.

Renata lo miraba radiante. Emilio extrañado, con una nostalgia desesperada por el cuerpo que lo acababa de abandonar, que apenas lo sostenía ahora con las yemas de los dedos, tuvo miedo. Comprendió entonces qué era el vacío, la nada original, la soledad. Se sintió como la creación, la obra maestra de Renata.

Y ahora Renata descansaba de él porque era domingo. Porque estaba lejos. Le faltaban pocos acordes para terminar las *Memorias de Rakal*, se dijo. Quería que en un último conjuro el sacerdote, un gran mago, después de explicar los sucesivos orígenes y muertes del universo, se fundiera en la esencia de los dioses o se convirtiera en un dios. Pero hasta ese momento le había dado miedo terminar la historia, porque pensaba que muchas tardes podían quedar vacías para él y Renata.

Oscuramente se dijo que más tarde escribiría un verdadero poema sinfónico, como hubieran hecho alguna vez Smetana o Monteverdi. Ahora únicamente podía quitarse las angustias que lo detenían en la realización de su obra. Un último miedo, apenas perceptible, lo inundó. Ella, en cualquier momento, iba a dejar de soñar, de pensarlo; en fin, de escribirlo.

DE LIBROS

MALDICIÓN ETERNA TAMBIÉN A QUIEN LEA ESTAS PÁGINAS

—¿Se siente mejor, señor Ramírez?
—Sí, Larry. Pase.
—Pero no ha comido ¿verdad? Vi su bandeja afuera...

—Deje eso ahora. No tengo hambre. ...Dígame, ¿qué le pareció la novela? ¿Cómo cree que se ve usted, allí? Y la voz... ¿qué voz se imaginó que se la estaba leyendo? ¿La suya? O... la mía, tal vez...

—No empiece, no empiece. Déjeme sentar, al menos.

—...
—Ahora, si espera que le diga que fue su voz la que escuché al leer el libro, se equivoca. No la escuché, y la mía tampoco. O las escuché sólo por momentos. Creo que en esa novela no hay diálogos; es usted o soy yo quien imagina todo.

—Entonces, Larry, ¿quiere decir que un diálogo imaginario es diferente de uno real? No entiendo eso, explíqueme.

—Señor Ramírez, si usted me habla, lo hace de una manera natural, a menos... a menos que no quiera hacerlo. Si imagina un diálogo, los parlamentos son forzados, artificiales.

—Sí, yo noté algo de eso en la novela. Pero no siempre: a veces sí era mi voz la que le decía a usted algo, y a veces usted me contestaba. No era muy amable, por cierto, pero olvídalo. ...Usted cree pues que toda la novela es un monólogo, interrumpido de vez en cuando, al terminar cada capítulo.

—No. Creo que es un monólogo disfrazado con mucha sutileza de diálogo; pero interrumpido a veces por un verdadero diálogo, que salta cuando menos lo espera uno. Es un diálogo entre líneas y está en cualquier parte. No creo que haya unos capítulos imaginados y otros reales, sino que hay un tránsito constante del monólogo al diálogo en cada uno de ellos.

—Y cómo leer un libro así, Larry. Como diálogo o como monólogo.

—De cualquier forma. Si es un monólogo, el diálogo real sólo se insinúa; como si la novela, la verdadera novela, estuviera escamoteada.

—¿No es la novela pues, todo lo que dice el libro? Quisiera entender...

—Es como si la novela estuviera fuera del libro y sólo supiéramos de ella por elipsis, por ciertas referencias.

—Pienso en los pliegues de una tela...

—Sí, se trata de una novela de pliegues, y el diálogo está atrás de cada pliegue, como queriendo aparecer siempre.

—Larry... Siento que en todo el libro hay una intención de hacer diálogo; no digo entre nosotros, sino en el texto. Hacer un diálogo.

—Señor Ramírez ¿ha leído "La Cantante Calva"?

—Creo que sí, Larry. ...Ya no recuerdo muchas cosas.

—Entiendo que la novela se cuele en el monólogo como... como si fuera la realidad...

—La realidad de la novela...

—Pero entonces ¿dónde empezaría la novela, y dónde acabaría? ¿Cómo sería el libro con los diálogos reales? Y los diálogos, ¿cómo serían esos diálogos entre usted y yo?

—Eso no tiene importancia. De qué le serviría saber dónde empieza la novela si ella es sólo el telón de fondo del libro. Por otra parte, basta un poco de atención para distinguir los diálogos.

...Por su naturalidad, quiero decir. Los diálogos entre Juan José Ramírez y Lawrence John. No entre usted y Larry: porque Larry no es más que un personaje de sus monólogos, señor Ramírez.

—No diga eso, Larry... Siempre trata de confundirme, como en el libro.

—No sea necio. Entienda lo que le digo. Son los monólogos internos, de usted, los que llenan el libro. ¿Conoce las otras novelas de Puig? En ellas,



—Bueno, creo que hay cierta cercanía entre las dos obras. ...Monólogos que nunca se cruzan, aunque parece que así es. O como un diálogo de voces muertas, que confunden al lector. Mire, señor Ramírez, el diálogo, la novela que el lector espera encontrar en ese libro es semejante a lo que mi esposa es para usted. Ella no existe más; nos divorciamos hace años, pero cuando yo le hablo a usted de ella, recordándola, usted cree que sigue conmigo, que me espera y me prepara el desayuno todas las mañanas. Pero no, de ella no hay casi nada.

—...
—...

cuando lo hay, el diálogo es fluido, el habla coloquial siempre está presente; aquí no.

—Pero, ¿cómo nos veríamos si habláramos igual que los personajes de "La Traición de Rita Hayworth"? Piense un poco, por favor.

—Sin embargo, recuerde que a Puig siempre le ha interesado mostrar en sus libros el llamado mal gusto. ¿No cree que la manera de hablar de usted, y la manera como me hace hablar a mí, también son de mal gusto?

—Y que lo diga usted, Larry.

—¿O no son de mal gusto, la retórica marxista y la psicoanalista?

—...

—Son lenguajes estereotipados... Vea si no esas páginas donde me hace repetir la eterna primera lección de psicoanálisis. Creo que a Puig le interesa mostrar en este libro otro tipo de alineación, no el que ha venido mostrando en sus obras anteriores; el cine, las revistas femeninas, en fin. Sino la alineación de la conciencia, ...las cursilerías de la conciencia.

—Siéntese, Larry. No comparto su opinión, pero cálmese. Para mí todo lo que hace Puig es coquetear con el marxismo y en algún momento hasta con la nueva iglesia; con el psicoanálisis no, eso siempre le ha interesado. El cambio tal vez esté en que ahora habla del psicoanálisis conscientemente; ahora habla de él. Por otra parte, antes no le interesaban las cuestiones políticas, en este libro sí. Siento que coloca en un mismo plano la sexualidad y la lucha social.

—Yo insisto en que sólo trata de mostrar a cierto tipo de persona...

—A usted.

—Sí, quizá. Pero a través de usted, que me piensa a cada página... Y mire, señor Ramírez, tal vez sea eso lo más interesante de todo el libro, que en general me parece demasiado fácil. Fácil a propósito, me gustaría pensar...

—¿Y aburrido a propósito también, Larry?

—...aunque a veces se me ocurre que más que ser la última novela de Puig, es sólo la siguiente.

—Todos estos acercamientos al marxismo y al psicoanálisis no hacen sino anular el relato... Fíjese, en todo el libro lo anecdótico nunca se sostiene; tal parece que se tratara de una reunión de cuentos inconclusos.

—Esto último no es un problema, en cambio creo que esos acercamientos de los que usted habla, hacen tediosa la novela. ...Recuerdo que Puig, en una entrevista publicada en la revista "Eco", decía que debido a que él provenía del mundo del cine quería hacer de cada libro suyo un espectáculo, quería entretener. ¿Qué pasó ahora? ¿Por qué al abandonar el gran despliegue de técnicas narrativas y volverse por lo tanto más directo, pierde el relato, y las 278 páginas del libro se le van en buscar anécdotas? Los acercamientos que usted menciona dan la respuesta. Nada aburre más que la conciencia.

—Además, Larry, qué tan lejos pue-

de estar Puig de lo que dicen sus personajes. ¿No caerá finalmente, como ellos, en los engranes de sus lenguajes?

—...

—...En fin, sueño eterno a quien lea esas páginas.

—En cuanto al título y a las novelas francesas en las que usted va marcando palabras para formar una serie de textos personales y secretos, me parecen cosas interesantes, pero poco trabajadas. ...O no sé, he encontrado que entre los capítulos hay siempre más de una cosa que se repite; como si estuvieran escritos con las mismas palabras pero su colocación fuera distinta... Esto reforzaría mi idea sobre el continuo monólogo interno...

—Oiga, ¿y no ha pensado en las erratas que pudo haber en los escritos sobre los que fui marcando y ordenando palabras?

—...Y el título, creo que es una broma buena, aunque inofensiva. Maldición a quien lea el libro con ojos de censor, bueno... En todo caso, a nosotros no nos cae la maldición porque sólo vemos el libro con ojos de personaje.

—...

—...

—Larry, ¿no tenía que ver hoy a esa muchacha, la enfermera?

—Sí, ya me voy, señor Ramírez. Estaba pensando una cosa. Aunque Puig no acepte influencias literarias, creo que no estaría de más estudiar alguna vez la cercanía que hay entre sus novelas, o al menos entre ésta, y las de Samuel Beckett. En ambas obras la alineación de los personajes es central. Pienso en "Malone muere", por ejemplo; trata de un moribundo encerrado en un cuarto, que mientras espera la muerte escribe o piensa historias de otras gentes, que no son sino él mismo; como hace usted, señor Ramírez. También pienso en "Mercier y Camier" y sus obstinados diálogos que nunca avanzan, semejantes a los nuestros. Sí, sería bueno rastrear esas cercanías, ...esas escrituras que vuelven constantemente sobre sí mismas, esas novelas donde el yo desaparece y el tiempo queda fuera. ...Bueno, me voy. Ya es tarde.

—Sí, Larry; nos vemos el miércoles. Y si me siento un poco mejor, salimos a dar una vuelta, ¿eh?

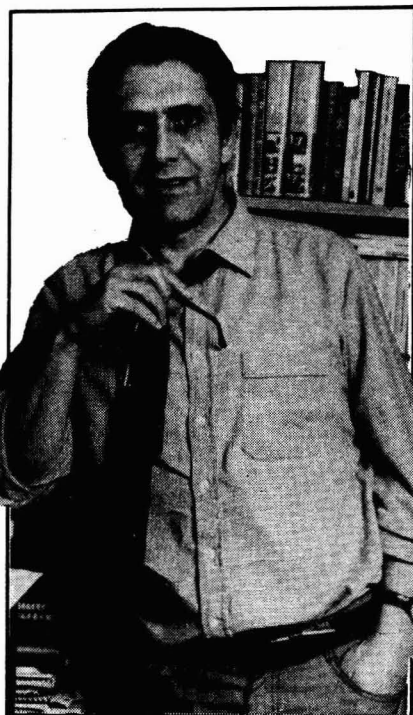
Alfonso D'aquino

TEL QU'EN LUI MÊME L'ACTUALITE LE CHANGE

Conste que los libros mexicanos sólo son realmente publicados cuando burlan las aduanas locales para verse reimpresos en el extranjero, como si las ediciones hechas en casa nacional fuesen al mercado global lo que las ediciones privadas o marginales son a las ediciones lanzadas por las editoriales oficiales y establecidas. Como quiera, la reimpresión de un libro mexicano en el extranjero por una editorial de comprobados buen ojo y calidad sólo puede ser recibida con alegría, por no decir con alivio. En la otra España, el *Manual del distraído* ha sido comentado con entusiasmo por las voces más diversas. El hecho da qué pensar, cuando se recuerdan las intervenciones de los mexicanos que reseñaron el *Manual*. Quién sabe si nuestra indolencia traduzca menos una suma de desintereses privados que el rédito público de las buenas causas dialécticas con que juguetea —horror— el *Manual del distraído*. Nada más natural: México es un país devoto, proclive a la dialéctica, y sus escritores son de raíz propensos a escribir con la cabeza puesta en el suelo. Va el *Manual del distraído* a contrapelo de la razón profética y parecería escrito con una voz que, a despecho de la lógica déspota, siempre que habla lo hace para disuadir: un libro menos dicho que escrito y escrito por un filósofo algo desencantado, amigo y amante de la sabiduría que parecería haberse desentendido de las bondades de la razón por amor al pensamiento.

Un *Manual* lo es porque está a la mano; su razón de ser es práctica. La consulta de este *Manual del distraído* se impone a cada momento pues en él van descompuestos comportamientos y conductas de una razón redentora, superticiosa, sí, pero nunca experimental. El *Manual* de Rossi es como una guía de acarreados y descarriados del pensamiento, un espejo donde quedan irremediabilmente distorsionadas las almas bellas. Frente a los focos trascendentales de la atención social, el *Manual* vindica la infección oscurantis-

▲ Alejandro Rossi: *Manual del distraído*. 1a. edición, Joaquín Mortiz, México, 1978; 2a. edición, Ed. Anagrama, Barcelona, 1980.



ta de lo que distrae, de todos aquellos imponderables que nos aparta de la atención sufrida y filantrópica; y opone a la solemnidad de las convicciones sedadas el cultivo de una tontería estratégica, ¿vacaciones para el espíritu? El bien portante escarnecido en este sabbático *Manual* podría ser el académico, si no es que el intelectual dialéctico. De ahí que éste sea un libro irremediablemente prometido a la lectura de unos cuantos impíos: libro donde se hace literatura con la mala literatura que viven los escribas vestidos de profetas. Así las cosas, poco extraña que sea en ultramar donde al *Manual* le salen al paso los lectores que aquí, último reducto del Espíritu Ilustrado, no podía encontrar.

Corren por estas páginas donde se conjugan la travesura y el ensayo diversas vetas convergentes en la crítica. Esa crítica no es la radical de la amnesia sin más, sino aquella otra, sesgada, de la reconstrucción olvidadiza y creadora. El retrato, la viñeta, la evocación, la sátira, la parodia y otros géneros menos bien vistos son los más asiduamente practicados en este *Manual* que va acotando una identidad divertida al apostar las máscaras de las que juzga necesario apartarse. Una pizca de fantasía y otro poco de historia personal, sabiduría y crueldad, una perspicacia que descubre con el mismo candor las verdades falsas y las mentiras convin-

centes y, en el trasfondo, un susurro zumbón, un cuchicheo articulado acá, entrenós, una palabra casual y como dicha al oído y que resulta por lo mismo mucho más persuasiva. Un libro de educación, pues, aunque ésta no sea positiva, al menos en apariencia.

Dueño de otros recursos que Antonio Machado, Alejandro Rossi —que tiene más talento y encanto que buenos sentimientos— arma en el *Manual* un discreto Mairéna.

Y se diría que él mismo es otro "Profesor apócrifo" que viene a señalar en el plano de los comportamientos intelectuales ciertos excesos de una educación, ay, a la altura de los tiempos. Crítica de las avestruces concientizadas y del analfabetismo funcional, el *Manual del distraído* hace sus restas y divisiones desde una aritmética afín a la del *radical chic*: si bien sabe criticar porque critica con modo, parecería desencaminarnos al postular la prioridad de los modales sobre los pensamientos. ¿De qué sirven las buenas ideas cuando se tiene mal gusto?

Adolfo Castañón

UNA RAZÓN ENAMORADA

"Todavía más que en el poema, es en el aforismo donde la palabra es Dios".

E.M. Cioran

Hay por lo menos dos maneras de estar desnudo. La primera es aquella que proviene de la marginación, la miseria y la falta de vestido; la de quien no tiene los medios necesarios para vestirse. Pero ésta no es una verdadera desnudez para los ojos. Un hombre al que la miseria ha obligado a la desnudez es invisible para los ojos aunque la conciencia lo mire nítidamente y reaccione con violencia, indignación o, incluso, con indiferencia.

La segunda manera de estar desnudo, en cambio, sólo llega a ser importante cuando se ha insistido en el vestido; cuando se ha subrayado una libertad, un deseo.

▲ Jaime Moreno Villarreal: *Fracciones*. Ed. La máquina de escribir, México, 1980.

Por eso a nadie se le ocurriría decir que un biafrano y una playmate están desnudos de la misma manera (a no ser que la objetividad de un pensamiento exageradamente racionalista lo *desinterese*, en cuyo caso sería incapaz de mirar cualquier desnudez).

La mera diferencia que nuestra cultura reconoce entre estas dos maneras de estar desnudo (estar sin vestido y estar des-vestido) pone de manifiesto que la desnudez en sí misma no dice nada y que sólo abandona su mudez cuando la "vestimos" de algo que nos permite reconocerla; es decir, cuando comienza a ser un valor para nosotros. ¿Por qué, en efecto, la desnudez de un hombre puede parecernos hermosa, violenta, injuriante, incluso "natural" y, en cambio, no puede, justamente, no parecernos nada, como la de un gusano o un pez?

Hay que admitir, sin embargo, que también los hombres, en algún sentido, están desnudos como los gusanos y los peces. Pero este sentido es mítico; por lo menos en la medida en que se remite al momento extremo en que la desnudez deja de ser un estado natural y pasa a ser un valor. Pero ésta es otra cuestión.

Que la desnudez sea un valor implica que puede ponerse en crisis (criticarse) y ser considerada de muchas maneras. ¿Qué se espera, por ejemplo, de un escritor al que se le ha pedido que se "desnude" en lo que escribe? En primer lugar, que se muestre. Sí, pero, ¿nada más? ¿Cómo saber si el escritor se ha desnudado verdaderamente? ¿De qué manera reconocerlo? Podemos pedirle, por ejemplo, que siga ciertos pasos. Si lo hace, podremos estar seguros de que está realmente desnudo. Para eso debe abandonar la retórica y ser espontáneo, directo, sincero; lo que se dice "despojarse".

Que siguiera ordenadamente todos los pasos sería, sin duda, algo muy útil para la crítica. Pero, ¿qué pasa si no lo hace? ¿Qué pasa, por ejemplo, si decide ser indirecto, recurrir a la retórica, poner un énfasis muy marcado en la forma y ser todo lo cerebral que pueda? ¿Lo rechazaríamos bajo el título despectivo de "vestido, disfrazado"? Por más de una de estas cosas nos quedaríamos, seguramente, sin Mallarmé y sin Vallejo. ¿Y dónde pondríamos los fragmentos de Novalis y los aforismos

de Nietzsche? Tendríamos que abandonar, por principio, todo estilo fragmentario (incluyo aquí tanto a los fragmentos como a los aforismos) porque, contra lo que pudiera parecer, el estilo fragmentario no es la manera más inmediata y espontánea de decir algo; ni siquiera el hecho de que fuera meramente intuitivo bastaría para probar lo contrario. Los fragmentos no son ni pedazos ni gérmenes de ideas; no son apuntes que luego hemos dejado sin desarrollar, del mismo modo que una fracción de segundo no es ni un segundo incompleto ni un segundo sin desarrollo. El estilo fragmentario apela a la efectividad y quiere la adhesión (o el rechazo) del lector. No basa su efectividad en el razonamiento sino en la evidencia y en la contundencia; es decir, en el estilo. Ese es el problema.

El estilo es, al mismo tiempo y seguramente por las mismas causas, la desnudez más pura y el ocultamiento más perfecto. Si estilo quiere decir "manera de escribir", entonces cubre desde los recursos "estilísticos" más manidos hasta aquello indefinible que distingue a un escritor de otro; desde lo que se puede formular, repetir, copiar (el estilo fragmentario, por ejemplo), hasta lo in formulable e irrepetible (el estilo de Novalis, Nietzsche, etc.). La efectividad de un texto literario sería, en estos términos, hacer de lo repetible (los recursos) algo irrepetible (el fragmento, el poema, el aforismo):

"Ante un rostro, lo fascinante no es observar sus facciones sino distinguir sus inclinaciones. Habla el deseo: la cara no se graba en la memoria y sólo se recuerda el gesto".

El estilo es lo que nos permite distinguir dos gestos distintos en un mismo rostro, pero también lo que nos permite distinguir un mismo rostro en dos gestos distintos. El juego que hay entre el rostro y el gesto no se decide nunca a favor de ninguno:

"Ni el paladar ni la oreja, ni el clítoris ni el pene son los órganos del amor. El órgano supremo es el oficio".

Hacer de los límites un medio, de la fatalidad una libertad, de lo inevitable lo deseado. Ningún "trabajo", ningún "oficio" que no implicara una fascina-

ción, un enamoramiento, una fidelidad, podría intentar esto. Y quizá por eso mismo los temas que Jaime Moreno Villarreal prefiere sean el amor, el deseo, la libertad. Pero, una vez más, no se puede argumentar, argüir, dar razones a favor del amor. Sin embargo, quizá fuera preciso "convencer" a la razón, fascinarla, seducir al pensamiento. No tendríamos que razonar con la razón; en cambio, tendríamos que ser lúcidos con ella, cautivarla. Tendríamos que desnudarnos de tal manera que nuestra desnudez fuera una "filosofía", de tal manera que fuera un "pensamiento". Tenemos que hacer que esto atañe a la razón, que la haga abandonar su "desinterés", que la "interese" en esto, que la haga amar al mundo.

Un aforismo, un fragmento, ciertos poemas, son razón enamorada; enamorada hasta el delirio. La razón pierde sus argumentos y deja de exigir argumentos como respuesta; quiere una adhesión o un rechazo. Se ha desnudado como quien reduce al absurdo su vestido.

El estilo fragmentario es razón enamorada, pero también amor por la razón; apela a la inteligencia de la sensibilidad y a la sensibilidad de la razón y es la histeria de ambas. Su delirio no se puede comentar, su desnudez no se puede asir:

"Una frase, las nalgas, la voz, el olor, cualquier cosa que se hile al recordar al amado es una fracción. No hay amor total, sólo fragmentos. Cuando alguien comienza a fraccionar a otro con ilusión de totalidad, lo ama".

Los fragmentos no responden preguntas. De ahí, quizá, su efectividad cuando convencen y su gratuidad cuando no.

Porque un fragmento es una forma cerrada, inamovible, inconvencible, se juega entre la autoridad y el autoritarismo. Si no nos convence podemos preguntar: ¿por qué eso y no, justamente, lo contrario? Si el fragmento que acabo de citar no me convenciera, diría: "No hay amor total, sólo fragmentos. Cuando alguien ama los fragmentos, ama. Cuando alguien comienza a fragmentar al otro con ilusión de totalidad, pervierte. Un amor sin debilidades, un amor total sólo se debería a sí mismo". Mi crítica consistiría en crear otro fragmento. Pero ésta no sería una crítica

que el autor no pudiera hacerse o haberse hecho por sí mismo en otro fragmento. Jaime Moreno Villarreal escribe más adelante:

"El objetivo ideal del coito es poseerse a sí mismo; de ahí que todo acto sea necesariamente bisexual".

Por eso no se puede decir que un fragmento desconozca una parte de aquello que pretende abarcar. Todo lo que podríamos decir es que la omite. Este último fragmento conoce lo que el anterior omitía y lo resuelve, aun a riesgo de parecer contradictorio. Pero eso no importa. Todos creemos cosas contradictorias y, mientras no se nos exija crear un sistema de pensamiento (que excluiría, por principio, a la contradicción), no tendremos problema en hacerlo. Esa es una de las riquezas del estilo fragmentario: dos cosas contradictorias no se anulan una a la otra; más que dos cosas que se contradicen son dos cosas contradichas, contrapuestas. El estilo fragmentario rechaza cualquier sistema y sólo recurre a la forma, a la forma mínima, unitaria (recurre a la forma, hace de la forma un recurso, echa mano de sus recursos para desnudarse y seducir; es una desnudez en forma y no, digamos, una desnudez en sistema, una desnudez que "se ordena"). El desorden de los fragmentos hace que, en principio, no importe cómo sea la secuencia en que se les coloque. Pero, ¿daría lo mismo, en verdad, que la *plaque* de Jaime Moreno Villarreal incluyera los mismos fragmentos en una secuencia distinta de la que tiene? Seguramente no. Nada dice que una secuencia desordenada carezca de efectividad. La disposición que tiene *Fracciones*, como los fragmentos mismos, quiere seducir. El último fragmento, por ejemplo, parece resumir al libro, concluirlo, cerrarlo con una contundencia que, al mismo tiempo, echa luz hacia atrás. Como si el último fragmento fuera un imán que nos atrae hacia sí mismo sino hacia el impreciso centro del libro....

"Orfeo desciende a los infiernos para recuperar a la amada muerta. Sabe que no debe voltear a verla, pues la perdería definitivamente. Escucha la voz de Eurídice y no resiste. ¿Qué lo ha hecho volverse? Quizás el miedo de ser engañado, esto es que Eurídi-

ce no lo siga, posibilidad que recibe el amoroso nombre de inseguridad. O quizá la tentación de volverla a ver cuando la creía perdida para siempre, posibilidad que recibe el amoroso nombre de precipitación. Quizás una tercera: el que fuera seducido nuevamente por la voz y por la muerte, posibilidad que recibe el nombre de deseo. Inseguridad, precipitación y deseo, he aquí a cualquiera de nosotros".

Francisco Segovia

UN FRACASO ANTOLOGICO

Resulta difícil juzgar una colección de poemas como *No son todos los que están* (1949-1979), de Jorge Enrique Adoum (Ambato, Ecuador, 1926). El por qué es sencillo: la *recolecta* incluye poemas elaborados en 30 años bastante claves para la poesía latinoamericana; claves no sólo por las variaciones del gusto político a lo largo de esas tres décadas sino porque fueron años poéticos a la sombra, principalmente, de un poeta: Pablo Neruda. Ezra Pound fue secretario de W. B. Yeats; Samuel Beckett fue secretario de Joyce; Adoum fue secretario de Neruda. Y, como es sabido por los lectores de poesía, durante la vida de Neruda su sombra marcaba. Marcaba tanto que produjo, por esa ambigüedad que sabe tener la dialéctica, una importante obra por rechazo: la *antipoesía* de Nicanor Parra. Claro que es conveniente matar al padre dentro de casa (eso lo supo Parra) y Adoum no es chileno. Sin embargo, cierta veleidad americanista de Neruda (*Canto General*, *Alturas de Machu Picchu*) abrió una brecha importante en la poesía latinoamericana: ejemplos son los *cantos* nostálgicos de Ernesto Cardenal (un intento de *remake* operático del gusto prehispánico) en homenaje a los indios americanos, y algunos poemas de José Enrique Adoum.

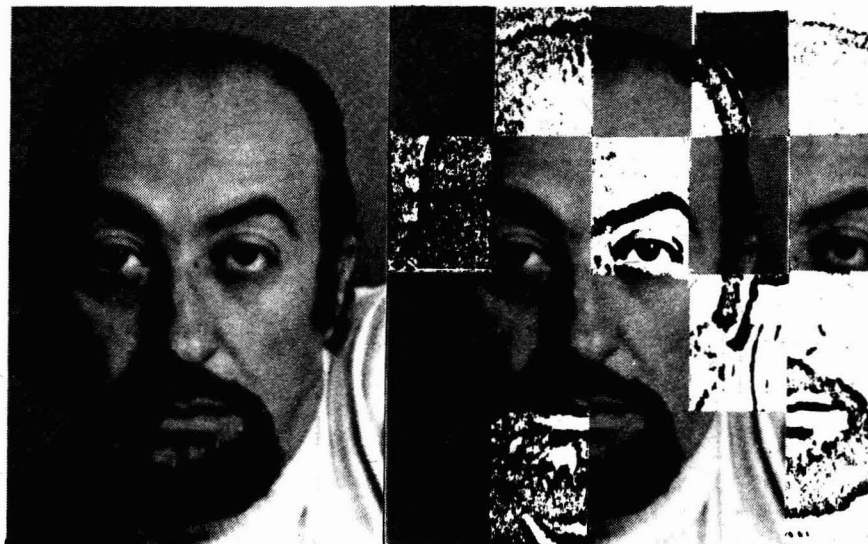
El error físico

La física de Einstein parece haber creado una moda superficial en algunas edi-

ciones recientes de poesía, sobre todo si se trata de antologías: el volumen comienza por los libros más recientes del autor y termina por sus primeros intentos. La idea es crear un sentimiento de que lo que está atrás es igual a lo que está adelante y viceversa, dando la imagen de que la producción del poeta *es lo mismo*. No es lo mismo: para que una obra resultara *lo mismo* (en su sentido más general) tendría que reunir las condiciones de un verdadero *work in progress*, para utilizar el concepto joyceano. Una obra estructurada, con una actitud anterior a su realización, es el requisito indispensable para una obra crítica, finalidad última de una experiencia de este tipo. En un momento en que toda la información está a mano (lo que parece ser la derrota definitiva de las élites) es sumamente sencillo utilizar en forma decorativa esquemas pertenecientes a la vanguardia. Más difícil es engañar a los lectores.

En efecto, la antología de Adoum comienza con su libro más reciente *Prepoemas en postespañol* (1979), pasa por *Curriculum mortis* (1968), *Yo me fui con tu nombre por la tierra* (1964), *Los cuadernos de la tierra* (1952-1962), *Relato del extranjero* (1955), *Ecuador amargo* (1949), y finaliza con *Textos exdispersos*, sin fecha, y como su nombre lo indica, una colección de trabajos de distinta época. De modo que el lector tiene la ilusión de vivir la poesía de Adoum en perpetuo presente, pero con la salvedad de que se tiene que tragar toda su poesía pasada. El concepto de poesía pasada aplicado a Adoum es literal: los textos que

se sitúan dentro del margen que va desde *Curriculum mortis* (1968) hasta *Textos exdispersos* pertenecen a un tipo de poesía social, de ataque al sistema sociopolítico americano y, en particular, ecuatoriano. Dejando de lado la calidad formal de los poemas (Adoum es un poeta que conoce perfectamente su oficio), lo que resulta fuera de tiempo es leer ese material en la década de los ochenta, en momentos en que la poesía está en una crisis formal de magnitud. Un buen ejemplo de esto es el libro *Los cuadernos de la tierra* (1952-1962). Se trata de un largo poema sobre la conquista americana por obra de los españoles. Completamente narrativo, dado su tono épico, el poema repite los mismos esquemas arquetípicos que cualquier poema escrito en Latinoamérica sobre el tema: narrar cierto estado paradisiaco del indígena (en este caso se trata de los incas) anterior a la conquista, señalada como la barbarie. Frente a semejante esquema imperativo-categorico, el lector sólo puede asentir: ¿quién en Latinoamérica cuestionaría el salvajismo de los conquistadores? El problema está, según creo, en otra parte: en la comprensión de la irreversibilidad histórica, en la comprensión del significado de la tecnología (en la vieja acepción de que una civilización tecnológicamente más avanzada somete a otra) y, por último, en la comprensión de la realidad presente de Latinoamérica como un continente mestizo. Poemas como éste funcionan únicamente como testimonios desfasados, zagas nostálgicas a propósito de pérdidas irrefutables, todo lo cual resulta un atri-



buto más de nuestro complejo de inferioridad histórica. Son poemas que operan como piedras de toque para la conciencia social, perdiendo de vista la realidad actual latinoamericana que, hoy más que nunca, no permite ingenuidades del tipo "rescate del buen salvaje". En último caso, el poema de Adoum quedaría como el testimonio temporal de un poeta, una tirada de dados que aboliría su mala conciencia infantil.

El adorno significativo (que no filósofo)

Considerando en frío, parcialmente, los poemas recientes de Adoum reunidos en *Prepoemas en postespañol* (1979) y dejando de lado el jueguito humilde del título del libro, puede hacerse una situación de lo que sería una poética del autor. Para ello, hay que prescindir de todo un tono seudovanguardista de algunos textos (juegos paronomásticos, construcciones paratácticas, conciencia factual del verso, etc.), que figuran como decoraciones infuncionales de los mismos, ya que nada tienen que ver con su poética profunda y sí con una actitud irresponsable frente a los materiales que se manejan en la construcción del poema. Si el arte de nuestra época no fuera un arte de actitud no habría mayor cuidado para juzgar poemas: toda la problemática formal sería prescindible y el poema vería el éxito en un impacto emocional sobre el lector. Felizmente no es así. Los poemas recientes de Adoum, en su mayor parte amorosos, pertenecen a la misma estirpe de la lírica decadente, de *yo agonista* azotado por la vida y perdido por el mundo (el mundo en este caso es sinécdoico, pero también anecdótico: París). Son canciones del amor frustrado, fugaz como las mujeres de París, que ocurre en hoteles olorosos de clima de ocupación nazi. Pese a todo, el poeta, un latinoamericano en París, jamás pierde su personalidad: ningún extrañamiento se produce en el poema que haga pensar en una conciencia en crisis llevada al extremo del arte. No: son poemas "vivenciales", registros de un oficio feliz que ya está suficientemente asumido y al que lo único que le queda es producir. Lo que sólo hace pensar en que Adoum está escribiendo hoy son, justamente, los juegos significantes sin razón de ser en sus poemas, como ex-

traídos de un manual de Roman Jakobson. Veamos un ejemplo: "indiamente estoico estoy co-/ mo desterrado descielado también/ acostumbrándome a este mal malo/ de la tos de la memoria/ mismamente sin por qué/ yéndome/ como quien no quiere la cosa" ("Goodbye, Lola").

Recapitulación y fuga

Naturalmente que una recolección poética tiene sus riesgos, sobre todo tratándose de una poesía que no puede ser vista como un *corpus* perfectamente organizado y coherente, sino como alternancias, como *poesías* que adquieren unidad en la base de la firma de un mismo autor. En el caso concreto de Adoum, su antología poética es especialmente sintomática. En efecto, sus momentos poéticos son tan disímiles entre sí que permitirían hablar, más que de un solo poeta, de poetas. Aunque el sabor que deja en el lector su obra es el del producto de un poeta errante, cambiante en acuerdo con la geografía, capaz de variaciones de civilización (desde Ecuador a Europa) poética. Así, el autor de, por ejemplo, *Ecuador amargo* (1949) nada tiene que ver con el autor de algunos *textos exdispersos*. Allí el primer autor estaba perfectamente ensamblado en una poética provinciana que funcionaba *en contra* de un orden de cosas establecido, mientras que el segundo se dispersa en consideraciones que van desde la poesía misma ("Monodílogo con Machado", "Estadua rota por García Lorca", etc.), hasta arremetidas contra el gurú Maharaj Ji ("En prosa en el texto"). La disimilitud así planteada sólo permite la consideración de esta obra desde el punto de vista del poeta que, en este caso, constituiría una poética con apoyo en una ecuación excesivamente simple: poética — poeta. Esta ecuación, forzada e imposible, tiene, como es sabido, una sola cuna: la actitud romántica frente a la creación poética, que hoy por hoy sólo puede ser considerada como un mal adolescente y, a la edad de Adoum, incurable. Un hiperdesarrollo del yo por sobre su producto (Adoum por encima de su poesía) es característico de cierta literatura actual de Latinoamérica: se trata de obviar el estado presente de la Literatura en favor de la experiencia vital de su autor, en un estallido omnipotente: "yo soy mi producto". Pero si la

historia dice que un hombre puede ser el Estado, la literatura dice que un hombre no puede ser la poesía.

Eduardo Milán

LA CONSUMICION DEL TIEMPO

Al terminar la lectura del nuevo libro de Ida Vitale me encontré pensando en una suerte de jardín de las delicias en el que los diferentes poemas configura las estancias de un mundo poético singular, no menos grandioso que la pintura del Bosco. La impresión de un espacio al mismo tiempo transparente y opaco me hizo conjeturar que en un lugar así debió encontrar el Bosco al prestidigitador (cuadro éste casi oculto en un viejo castillo a dos calles de la casa natal de Debussy en Saint Germain-en-Laye). El prestidigitador muestra en una mano la esfera de la fortuna; su largo vestido rojo, su sombrero de copa negro y su cesto de mimbre donde un búho asoma; su otra mano que algo oculta, la mesa donde unos pequeños vasos y la vara mágica descansan, todo convoca un misterio. ¿Qué es lo que fascina a los jugadores que apuestan al arcano, el movimiento de las manos, la luminosa "emigración de las certezas", o la creencia en los poderes de una fortuna por instantes visible?

La interpretación corriente de este cuadro del Bosco, quizá la que más nos facilita su lectura, afirma que los jugadores son crédulos y tontos. Su fundamento: el jugador en turno escupe sapos. Pero, ¿no es el acto contemplado la realización de un maravilloso conjuro?

El poeta —si queremos pensar que el Bosco incluyó alguno— podría estar a ambos lados de la mesa de juego. Puede ser el ladrón que hurta la bolsa al jugador conjurado, o el niño que se asoma inopinadamente; puede ser alguien que cierra los ojos o alguien que dibuja un gesto que debiéramos comprender.

▲ Ida Vitale: *Jardín de sílice*. Monte Avila Editores, Venezuela, 1980. Otros libros: *Palabra dada*, 1953; *Cada uno en su noche*, 1960; *Olor andante*, 1972; *Fieles*, selección de los libros anteriores, Ediciones el mendrugo, México, 1976.

Si el poeta fuera quien mostrara una esfera, de inmediato se vería que de ella sale una cuidadosa luz, distinta de la que existe atrás de la oscuridad del muro. El prestidigitador es el centro de gravedad y el juego al que invita es, como sugiere J. Combe, el de la creación. En el cuadro, además, se observa en primer plano, en el centro, un aro: ¿simplificación de la esfera?

Las puertas del tríptico *El jardín de las delicias* forman al cerrarse una esfera que representa la creación del mundo, la tierra está sobre un círculo, la bóveda del cielo —¿girando?— se completa en un vacío subterráneo. La esfera es un enorme ojo que mira las primeras plantas, aguas y nubes. Y, al abrirse, mira el paraíso, la creación y el infierno.

En el centro del tríptico aparecen esferas y movimientos circulares; en cambio, a los lados, hay principalmente una estructura de líneas que ascienden o descienden imperturbables hacia el paraíso o el infierno. Bajo el dominio de las dos principales esferas del jardín, una opaca y otra transparente, el vuelo de las aves, el trote de las cabalgaduras, los juegos de los hombres recuerdan y repiten esa forma perfecta vislumbrada primero por Pitágoras y luego puesta a girar por Copérnico. La esfera transparente nace de una flor acuática y en su interior reposan protegidos un hombre y una mujer. Más arriba, cerca del horizonte, justo en el centro y sobre un lago, la esfera opaca refleja una luz, quizás la del sol, y unas figuras desnudas trepan, entran y salen de ella. ¿Las esferas insinúan la finitud, la eternidad?

En las puertas del tríptico se lee una cita del *Libro de los salmos*: "Porque él habló y fue hecho todo: él lo mandó y todo existe" (33, 9). Casi en el centro del libro de Ida Vitale, el poema final de la sección titulada *Iconos* es un salmo que dice:

Alaba lo que no conoces
por tu esperanza
y aún por tu mirada de hoy

creyente

de la hermosura que muchos desdeñan;

aláballo por inconcebible,
por la constancia de sus absurdas
disposiciones.

El itinerario de tu viaje

brevemente infinito

traza un dibujo que sólo tú no entiendes,

pero no te amotines;
en el ruidoso vacío de su centro
caerás

trasmutable semilla
cuando la hermosura y esperanza
ensimismadas

finen.

Cuando el Bosco alaba al creador, lo imita. Lo alaba porque no lo conoce; lo imita porque en la creación está lo que conoce, lo que ven sus ojos y su propia esperanza. Aunque hay que agregar que lo desconocido es una paradoja que el poeta sostiene entre sus dedos: por inconcebible o "por la constancia de sus absurdas disposiciones", lo que no se conoce origina un itinerario "brevemente infinito" que es igualmente desconocido. El modo subjuntivo con que termina este salmo, crítica al amén —así sea— de las oraciones cristianas, crea a su vez un centro vacío adonde caería aquel que desdeñara el viaje de los creyentes.



Estoy seguro de que no faltará quien al leer esto determine que el mito no puede evitar a la historia. Sin embargo, me atrae de manera especial la idea de entender algunas figuraciones en el campo de su relativa autonomía; es decir, sin someterlas a una interpretación en términos de una teoría del estatismo.

Las formas circulares y esféricas de los poemas de *Jardín de sílice* podrían igualmente estar dispuestas en una creación como la del Bosco. Las palabras serían colores y los versos, figuras y de un sólo golpe de vista podrían descifrarse sus caminos y sus estancias, serían esferas en el interior de otra esfera que se abre en el espacio.

"Ciega como culebra ciega", "cerrado infinito cerrado", "de no ser a no ser", son frases que se cierran sobre sí mismas creando su propio centro: "lectura de la verdad/ que,/ fabulada,/ circular en las aguas escapa", buscando en sí mismas, en su punto inicial, su término.

Los objetos, sujetos al tiempo tanto como a la conciencia, son en su propia claridad un misterio. Cambian no a cada instante sino "en el instante en que los miras." El mundo visible así queda sujeto por cadenas finísimas: el tiempo de la vida es una eterna víbora en acecho; las evidencias de su veneno imponen una distancia que la poeta recorre y descubre constantemente. Por transparencia se ve el fuego; sin embargo, es indecible, como lo es el relámpago, porque permanecen distantes. Afuera, alrededor, el sol o lo desconocido es "el dulce fragor de lo distante"; pero al alejarse de la víbora y su veneno se encuentra con la claridad del

mar, por ejemplo, y de allí, con la "arena muerta", frase ésta que une desnudamente la imagen y su percepción. Las imágenes de flores como las aspidistras y el muguete se unen a lo frágil, lo inútil y lo indeciso.

Las formas circulares guardan algo y crean un alrededor, un afuera. El tiempo de la vida queda como un helecho "en el corazón de la piedra,/ invisible,/ hasta el golpe que la parte y desnuda." A través de una claraboya —"de cruda luz cruel", que transfigura la vieja retórica— se trata de alcanzar "la invisible fuente de lo visto." En los círculos la magia es algo que no sólo puede hacerse sino que se hace, es obra. En el desierto, en el laberinto, en el pozo, en el paraíso o

en una artesa llena de sangre, gira siempre una rueda. Si el tiempo se detuviera, hasta el miedo y el duelo verían su fin. En el poema "Hora no-na", se lee:

Levántate,

echa a andar cada día
la rueda inerme por
los alrededores del centro verda-
dero.

Arde en la destrucción.

Serás ceniza y no tendrás sentido.

Durante el solsticio de verano hay una magia espléndida, visible; en invierno, por el contrario, hay en el sur un sosiego que es "eco de largos truenos". Pero se vive "sin sortilegios ni conjuros". El mundo pierde su transparencia:

Tanto se agolpa en un punto,
se aploma

hacia vertiginoso
descenso

donde se pierde
hasta el último resplandor
de las alguna vez vistas estrellas.

Caminar por un jardín de sílice, dice Ida Vitale, obliga a "pagar la consumición del tiempo." En ausencia de un prestidigitador, ese pago se cumple ciegamente antes de lo previsto. Sin conjuros, sin sortilegios, el tránsito del pasado al futuro, "de no ser a no ser", la "muerte parecida a la vida parecida/ a un jirón", se cumple con miedo, en silencio:

Después, ya muertos, rodaremos,
redondos y olvidados.

A partir de formas como éstas podemos ver como a una constelación este libro. Del lado derecho, el que corresponde al infierno, pesa un sol negro, lágrimas, estallidos, monstruos de Brauner, el "esplendor oscuro del jardín", donde el tiempo corre como una rata fría e impera el miedo en "dédalos dinamitados"; van "hombres vadeando, ciegos, / a ofrecerse en la cena." Allí vemos también a unos reptiles hacinados reinando en la sombra, como "pensamientos taciturnos". Allí el presente es "duramente borroso."

Del lado izquierdo, el paraíso tiene "musgos o hierbas de semillas o árboles frutales", aunque en verdad el sol no

alumbraba sino la cercana destrucción de tardes apacibles, del amor y del propio paraíso.

En el centro se observan el puente de Alejandro, las escaleras sin final de Escher, los sueños de Magritte. Ida Vitale recorre un jardín donde "vivimos sin milagros, nosotros." En los rostros se traslucen nostalgias y luchas; flota el silencio —palabras perdidas, el cielo—, se consume el tiempo, las imágenes, el poema; los recuerdos caen:

Un hombre busca puertas hacia
eludir la contingencia
que de este lado de la tela acecha,
empeñado en ganarse un lugar
que no preferirá el onagro
ni habitarán terrores;
llama detrás de ese infinito,

intenta,

deslizándose esperanzadas lentes,
descubrir y acercarse
lo que se esconde,
lo que debiera estar sosteniendo el
milagro.

y sólo encuentra
el límite otra vez
y la pregunta.

Jaime G. Velázquez

HUMANISMO Y ANTROPOLOGÍA

El filósofo mexicano, al titular su tesis doctoral tal como lo hizo, entrega lo que a su juicio es el centro de gravedad de toda la obra del autor de *El ser y la nada*: el hombre. A partir del análisis de esto que llamamos hombre se fundamentan y diseminan los más de seiscientos escritos de Sartre. Tal parece que justa o injustamente de esto que somos, o por lo que nos hacemos pasar muchas veces o lo que pretendemos ser, humanos entre los humanos, nos hemos olvidado, y ya no nos recordamos más que en nuestro propio desdeñamiento. El individuo desconoce al individuo. Hay que ir de nuevo, y con una tenacidad más allá de la vulgar, al hom-

bre, descubrirlo en su complejidad interior y mundana para reafirmar su (¿nueva?) realidad, nos dice desde el fondo de su oscuridad lo que sentimos con bastante vaguedad como existencialismo.

De aquí que declare Jorge Martínez Contreras: "Mi esfuerzo por dar cuenta de la filosofía de Sartre como una filosofía del hombre, tendrá como hilo director la historia conceptual de este esfuerzo de síntesis que obedeció al intento, inconcluso, por responder a la pregunta fundamental que él siempre se hizo: ¿Qué es el hombre?" (p. 17). Actitud que se confirma en todo lo largo del libro; su autor da constantemente muestras de una peculiar capacidad para desgajar a un escritor como Sartre. Ya sea para referirse al en-sí o al para-sí como para desglosar el marxismo crítico del filósofo francés, Martínez Contreras no pierde su "hilo director". Antes bien, al aludir de manera carnal a novelas, cuentos, piezas de teatro y guiones de cine, o conferencias, escritos políticos, ensayos y estudios filosóficos sartreanos, Jorge Martínez (precisando pertinentemente terminología o información de cualquier índole) no extravía su "historia conceptual": es consecuente consigo mismo y con Jean-Paul Sartre.

Para el filósofo mexicano, el hombre es, según Sartre, en definitiva y por definición, el más relevante problema filosófico. Aunque: "El hombre antes de ser hombre es conciencia", puesto que el hombre se concibe en tanto es lo que no es. Es puro proyecto. Es conciencia, sí, pero primero es consciente del universo, luego del mundo en que vive y sólo después es consciente de sí mismo. El hombre sólo existe por el mundo. Por esto, la filosofía de la existencia, en la medida que está referida, sartreanamente, y según ahora Martínez Contreras, a la vida, a la negación y a la creación, se ocupa del hombre por medio de la conciencia.

Así, nos cita Jorge Martínez al autor de *El muro*: "el hombre es una libertad en situación." Frase que no hubiera exclamado el filósofo mexicano si no fuese porque la toma como "punto de partida" para ver, durante todo el libro, todas sus "implicaciones". No la hubiese escrito si no fuera porque Sartre se dedica a "explicar", a lo largo de su obra, los elementos de que cuenta dicha premisa.

▲ Jorge Martínez Contreras: *Sartre: La filosofía del hombre*, Siglo XXI editores, México, 1980, 467 pp.

Por consiguiente, *libertad y situación* (elementos hondamente implicados entre sí), nos dice el estudioso de Sartre, "son (...) dos momentos en la evolución filosófica" del autor de *Situaciones*. Pero, hasta aquí, o sea, hasta el final de la segunda guerra mundial que es la época de *El ser y la nada*, según Martínez Contreras, Sartre, reflexionando acerca de la libertad, sólo se ocupó del hombre "abstractamente". A este primer momento de la vida y obra de Sartre, Jorge Martínez lo llamará el período *Humanista*, el cual forma toda la primera parte de *Sartre: La filosofía del hombre*, titulada, con la requerida precisión: "La concepción abstracta del hombre", porque "el hombre, en tanto que conciencia absolutamente libre y creadora de los valores, domina entonces la obra" del autor de *Las manos sucias*. Mientras que la segunda parte la denomina: "La concepción concreta del hombre". En esta, argumenta Martí-

nez Contreras, aparece el período que propone llamarlo *Antropológico*, y en el cual Sartre se ocupa más de una noción de "mundo", dado que "el hombre es conciencia, libertad, pero es también un primate que gracias a una larga evolución se ha hecho amo de la tierra y expresa su libertad a través de la acción sobre el mundo por medio de un cuerpo: es la *praxis*, que le ha permitido sobrevivir en el mundo de la escasez" (p. 20).

A pesar de que son diferenciables estas dos concepciones del hombre, el humanista y el antropológico, su ruptura no es definitiva, pues hay un vínculo entre ambos: la filosofía de la existencia. Por el existencialismo es que hay continuidad, incluso unidad, entre las dos esferas sartreanas: su identificación depende de la importancia que se le conceda a la libertad del hombre en una situación.

En el primer caso, la concepción hu-

manista atiende al hombre en la medida en que es conciente de sí en tanto que "ser-cuerpo", y en situaciones tan generales como ver la existencia de los demás hombres, sus caracteres materiales en el tiempo y en el espacio. En la esfera antropológica, en cambio, a Sartre le interesa advertir al hombre en su "*situación real y concreta*", su historia. Pero en ambas esferas aparece el hombre comprometido con el mundo.

Esta doble vertiente concurre, en términos metodológicos, a cristalizar el llamado humanismo sartreano por medio de la fenomenología, para derivar al marxismo, o al "existencialismo-marxista", pues el autor de la *crítica de la razón dialéctica* nunca se desprendió de la filosofía de la existencia mejor conformada en la obra creativa-filosófica (intelectual y vital) de Kierkegaard, sobre todo para oponerse a un marxismo paralizado y dogmático, así como tampoco se apartó de los diferentes tipos de saber humano de su época, cosa que Martínez Contreras nos la hace ver excepcionalmente desde la "Introducción" —donde aparece ya todo lo dicho arriba.

En efecto, y de un modo único: el *Sartre* que nos entrega el filósofo mexicano es de lo más completo y profundo, mostrando el autor que la filosofía puede ser escrita con una claridad y emoción que no excluye la intensidad y la totalidad de la obra sartreana, y demostrando *La filosofía del hombre* con una viveza y una reflexión poco comunes: ni canoniza al autor de *Las palabras* ni se le enfrenta para dejarlo *muerto sin sepultura*. Muy por el contrario, el autor se compenetra con toda la obra sartreana para rescatar, totalmente viva, a una persona que siempre se preocupó por las personas. Jorge Martínez Contreras sitúa a Sartre críticamente: denuncia en algunos momentos de su libro ciertas confusiones, contradicciones e inconsistencias en que a veces cae el filósofo francés, no sin exaltarse —con razón y con pasión— ante aquellas realidades temáticas o preocupaciones humanas que más sartreanamente, por su misma orientación antropológica, nos tocan, a saber, las que se revelan durante el libro, paradigmática síntesis de lo que fue el intento inconcluso por saber qué diablos es el hombre.

Carlos Oliva



DE MÚSICA

MOZART, BRUCKNER Y VIENA

Cuando se trata de analizar o comentar el contenido del programa de un concierto sinfónico se suelen utilizar conceptos que generalmente son bastante anticuados, y que en muchos casos son francamente absurdos. ¿Qué criterio puede emplearse para decidir si tal o cual obra musical *queda bien* con tal o cual otra? ¿Quién se atreve a decidir si se puede combinar un clásico con un contemporáneo, un barroco con un nacionalista o un romántico con otro, o si ninguna de estas combinaciones es válida? Dentro de esta confusión se puede afirmar como un hecho el que en México las programaciones de conciertos sinfónicos suelen estar caracterizadas por lo repetitivo y por la falta de imaginación. Hace unos meses, en una de nuestras orquestas se estaba dando forma a un programa que habría de contener un concierto para piano y orquesta. Al ser seleccionado uno de los conciertos de Beethoven alguien tuvo la osadía de preguntar: *¿Por qué Beethoven?* La respuesta, categórica e inmediata, no se hizo esperar: *Porque Beethoven es lo único que va con Stravinsky*. ¿Sería posible acaso encontrar bases objetivas para sostener tal afirmación? Es probable que no, como también es probable que nunca se pueda llegar a un consenso respecto a lo que debe ser un programa de concierto bien construido.

Al margen de todo esto, resulta que hay ciertas combinaciones de autores que aparecen con alguna frecuencia en los conciertos sinfónicos y que parecen estar justificadas desde el punto de vista del desarrollo de las formas musicales. En este sentido, cito los programas de algunos conciertos a los que he asistido en los últimos años: Londres, 1974: Eugen Jochum y la Filarmónica de Londres interpretan uno de los conciertos para piano de Mozart y la *IV Sinfonía* de Bruckner. México, 1979: la Filarmónica de la Ciudad interpreta la

Música tenebrosa masónica de Mozart y la *Octava sinfonía* de Bruckner. México, 1980: la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, dirigida por Bernard Haitink, interpreta la *Sinfonía No. 40* de Mozart y la *Quinta sinfonía* de Bruckner. Madrid, 1980: la Orquesta Sinfónica de Viena, bajo la batuta de Wolfgang Sawallisch, interpreta la sinfonía *Linz* de Mozart y la *Cuarta sinfonía* de Bruckner. De esta enumeración puede deducirse que la costumbre de combinar a Mozart y a Bruckner en un programa sinfónico está bien establecida, y que quizá sea esta una combinación que si le puede justificarse desde el punto de vista estrictamente musical. Eso a pesar de que suelen oírse comen-



tarios del público que tienen poco que ver con la música misma: *¿Por qué primero Mozart y luego Bruckner?*, es la pregunta obligada.

Y en una ocasión, yo oí esta respuesta: *Ah, porque Mozart es ligerito y Bruckner es un plomo*. Una afirmación como esta no demuestra sino un escaso conocimiento de la música, y una total falta de comprensión de la obra de ambos compositores. Simplemente, Mozart y Bruckner representan dos polos complementarios de la tradición sinfónica Vienesa, tradición que sin duda caracteriza un importante aspecto del desarrollo de la música occidental. Y ya que menciono la tradición sinfónica vienesa, me referiré al concierto de la Sinfónica de Viena que he citado anteriormente, concierto que fue algo más que una interesante combinación de obras musicales.

Es el último día de octubre de 1980, y el público madrileño sale de su habitual letargo para llenar completamente el Teatro Real ante el concierto de la orquesta austríaca, de tal modo que resulta un verdadero golpe de suerte poder entrar a la sala de conciertos. Para comenzar, la Orquesta Sinfónica de Viena hace una transparente y dúctil versión de la sinfonía No. 36, *Linz*, bajo la firme y meticulosa conducción de Wolfgang Sawallisch. Aquí se da la primera relación interesante entre Bruckner y Mozart en este concierto: la sinfonía *Linz* de Mozart lleva este sobrenombre porque fue compuesta en la ciudad de Linz, capital de la provincia en la que nació Bruckner, y primera ciudad de importancia en la que Bruckner trabajó. La

Sin duda, la actividad musical más importante que se llevó a cabo en México durante el mes de abril fue el Tercer Foro Internacional de Música Nueva, en el que se realizaron 16 conciertos con obras del repertorio actual de todo el mundo. Este Foro de Música Nueva ha sido valioso no sólo por el hecho de que ha llenado, al menos parcialmente, el vacío que sufrimos en cuanto a la música contemporánea, sino también porque en él se dió un lugar notable a la música nueva mexicana. De las 103 compositores representados en el Foro, 25 fueron mexicanos, es decir, la cuarta parte. Quizás una revisión de la lista de los compositores mexicanos cuyas obras participaron en el Foro podría invitarnos a pensar que no están todos los que son ni son todos los que están, pero tal cosa sucede siempre que es necesario hacer una selección. De cualquier forma, ha resultado importante el papel que la música mexicana ha tenido en este Foro, y más importante aún si esto se ve en el contexto de las políticas oficiales que por lo general suelen relegar a último término a la música mexicana de hoy en las programaciones musicales convencionales.

J. A. B.

que hoy conocemos como *Primera sinfonía* de Bruckner, y que en realidad es su tercera obra en esta forma, suele ejecutarse hoy en la llamada *Linzerfassung* (versión de Linz), que fue escrita y estrenada por Bruckner en esa ciudad.

Más allá de esta coincidencia geográfica, la clara ejecución que hace Sawallisch de la sinfonía *Linz* de Mozart permite apreciar el dominio del compositor sobre la forma, dominio que, como primer heredero del concepto vienés de la sinfonía, habría de legar a Bruckner a través de Schubert. Esta interpretación sirve como un justo preludio a la maravilla sonora que viene a continuación.

Independientemente de sus asociaciones programáticas bucólicas, no del todo asumidas por su autor, la *Cuarta sinfonía de Anton Bruckner, conocida como Romántica*, es uno de los ejemplos más poderosos de las alturas que la forma sinfónica alcanzó en Austria antes de desbordarse en el torrente creativo de Gustav Mahler (quien, por cierto, fue alumno de Bruckner). Wolfgang Sawallisch, al frente de un conjunto de impecable técnica y enorme disciplina, extrae de esta sinfonía de Bruckner toda la brillantez tonal, toda la riqueza armónica, toda la densidad instrumental, toda la intensidad dinámica que la obra contiene. En fin, una ejecución ideal para ser confrontada con aquellos que afirman que las sinfonías de Bruckner son pesadas, indigestas, cuadradas y difíciles de matizar. La interpretación de Sawallisch y la orquesta vienesa permite descubrir en la obra un gran cantidad de geniales detalles que suelen perderse en versiones menos audaces. Sí, aunque parezca contradictorio, la Sinfónica de Viena, con su enorme tradición, ha hecho una audaz interpretación de la *Cuarta sinfonía* de Bruckner, que ha permitido, entre otras cosas, confirmar que no siempre el todo es igual a la suma de sus partes. Si bien es posible detectar en las sinfonías de Bruckner elementos diversos como un desarrollo contrapuntístico cuasi-barroco, un manejo de la forma cuasi-schubertiano y con influencia de Beethoven, ciertos caracteres armónicos y orquestales cuasi-Wagnerianos, el conjunto es un lenguaje musical plenamente individual, lleno de riqueza y de expresividad. Y, en manos de Wolfgang Sawallisch y la Sinfónica de Viena, el resultado sonoro es tal que hace

más incomprensible aún la actitud de aquellos que, casi *a priori*, descartan las sinfonías de Bruckner, calificándolas, como Brahms, de pertenecer a la especie de las *boas constrictor*.

Aunque después de una obra como la *Cuarta sinfonía* de Bruckner no suele pedirse un *encore*, el entusiasmo del público obliga en Sawallisch a subir al podio nuevamente. Entonces, la Sinfónica de Viena deja electrizado al auditorio con una magistral versión del *Danubio Azul* de Johann Strauss. En este caso, la reacción es justificada porque no es lo mismo cualquier *Danubio Azul* que este *Danubio Azul*. Una obra que en otros casos no pasa de ser un lugar común, se convierte en esta ocasión en una categórica afirmación de identidad nacional que coloca a Mozart, a Bruckner y a la tradición musical vienesa en el privilegiado sitio que históricamente les corresponde.

Juan Arturo Brennan

DE CINE

LOS LABERINTOS DE EISENSTEIN

Casi toda la obra cinematográfica de S. M. Eisenstein tiene una relación directa con la historia, aunque mal podría sostenerse que su propósito único fuera la recreación de episodios históricos. De *La huelga* (1924), su primer film largo, se ha dicho con razón que es un film más político que histórico, porque se concentra en el levantamiento de obreros de una fábrica y en la brutal represión posterior por la policía. Pero una fibra histórica lo recorre, porque ése era el quinto episodio en una serie de siete proyectos cinematográficos que documentarían la génesis de la Revolución Rusa, y en el caso era la policía zarista de 1910 la que reprimía a los obreros huelguistas. Los otros seis proyectos no llegaron a ser realizados.

La línea histórica es más nítida en su obra posterior:

1) En *Potemkin* (1925), se narran otra rebelión y otra represión, producidas en un acorazado y luego en el puerto de Odesa. El hecho central fue auténtico; también aquí el plan original era hacer una serie de films sobre la frustrada revolución de 1905, serie luego reducida a ese único episodio.

2) En *Octubre* (1927) el plan fue mucho más claro: reconstruir o sintetizar la Revolución de 1917, como parte de una serie de festejos para el décimo aniversario.

3) En *La línea general o Lo viejo y lo nuevo* (1929) se reconstruye la socialización de las granjas rusas, superando el marcado atraso de técnicas y costumbres anteriores.

4) En *¡Que Viva México!* (1930-32), único film que Eisenstein realizó fuera de su país y que quedó inconcluso, el enfoque histórico llega a ser amplísimo, porque incluye elementos legendarios y mitológicos de civilizaciones primitivas y llega después hasta datos contemporáneos. Aquí, más que en ningún otro caso, cabe señalar que Eisenstein no quería sujetarse a un esquema simple de reconstrucción histórica, sino a combinarlo con religión, sociedad, antropología.

5) En *El prado de Bejin* (1935-37) la anécdota misma había sido extraída de un cuento de Turgeniev (publicado presumiblemente en 1852), pero se la había actualizado para situarla en la rebelión de los *kulaks*: los pequeños propietarios campesinos que resistieron la socialización de la tierra y que durante 1929-1934 plantearon un serio problema social al gobierno soviético. También en este caso el film quedó inconcluso.

6) En *Alejandro Nevsky* (1938) el plan histórico pareció más simple, aunque estaba teñido de intención política. El príncipe Nevsky resistió victoriosamente (en 1242) la invasión de los Caballeros Teutones; siete siglos después, el episodio fue reconstruido como una metáfora de la actitud que Rusia debía adoptar ante una posible invasión nazi.

7) En *Iván el Terrible* (1943-1945) la intención fue más elaborada, pero era similar en su núcleo. El papel del zar Iván IV (1530-1584) fue la unificación de Rusia, y ese era un dato que la Unión Soviética quiso subrayar cuatro siglos después, como una exhortación a un

espíritu nacionalista frente a la hostilidad de otros países y otros regímenes sociales.

Una cadena de conflictos

Ese cuadro de la carrera de Eisenstein aparece enriquecido por el cruce de otras fuerzas políticas, sociales, económicas, biográficas y psicológicas, hasta componer un mosaico de enorme complejidad. Sólo una parte de tales fuerzas aparece en las numerosas descripciones y los incontables ensayos críticos sobre Eisenstein. En casi todos los casos, el ensayista parece creer que el realizador hizo simplemente el cine que quiso hacer. Este es un equívoco derivado de la moderna Teoría del Autor, que se limita a relacionar al director con su obra, sin atender a la colaboración inevitable de terceros (sean escritores, fotógrafos, intérpretes, escenógrafos) y a la aún más inevitable relación que el creador mantiene con productores que financian sus films y que legalmente son sus propietarios.

La complejidad aparece en cambio debidamente expuesta por el libro *Eisenstein* de Marie Seton, que abarca en su totalidad la biografía del realizador, sus teorías, su obra realizada, sus proyectos, frustrados y, sobre todo, examina cómo los diversos hilos personales y profesionales se entrelazan en el tejido de los films, con un ejemplo mayor en *Iván el Terrible*. La muerte de Eisenstein se produjo en 1948 y la edición original inglesa del libro de Marie Seton se publicó en 1952, aportando en su texto los datos surgidos de la amistad que realizador y autora tuvieron en cierta época (particularmente hacia 1934). Desde 1952 hasta hoy el libro de Marie Seton no mereció los honores de una edición en castellano, pero en cambio se produjo una nueva edición inglesa (1977), que enriquece al texto anterior con documentación de fecha más reciente y con diversos testimonios. Y es con esa nueva edición inglesa que se promete ahora una edición en castellano,¹ aportando una perspectiva sutil y penetrante sobre la carrera de un realizador mayor. Entre ambas ediciones del



libro de Seton se intercaló otro *Eisenstein* por Yon Barna (Bucarest, 1966, Londres, 1973) que también adopta el plan de combinar la biografía con el estudio crítico.

El enfoque de ambos autores fue necesaria y ventajosamente doble, porque el plano profesional de Eisenstein sólo puede ser comprendido con el aporte del plano biográfico, y hasta íntimo, que influye sobre aquél. Tal enfoque no es ciertamente fantasioso, y sólo cabe recordar que la obra de Charles Chaplin, la de Ingmar Bergman, la de Luchino Visconti, la de Federico Fellini, están igualmente teñidas por elementos personalísimos de cada una de esas vidas. En el caso de Eisenstein, la biografía se suma a su dependencia de la industria cinematográfica soviética, no sólo porque ésta era nacionalizada y toda producción suponía dinero del Estado, sino porque realizador y obra debían ajustarse a ciertas coordenadas ideológicas y políticas. Los conflictos de Eisenstein son así un curioso récord de acumulación, reuniendo lo personal con lo público. De hecho, todo ello es historia.

Unó. Nacido de padre judío (aunque no prácticamente) y de madre aristócrata, el hijo recibió una privilegiada educación. Pero el matrimonio se separó en 1905, se reconcilió y volvió a separarse en 1910, cuando Eisenstein tenía doce años. En ese momento y después se sintió abandonado por su madre, con quien tendría una relación de abierta hostilidad en todo el resto de su

vida. En 1917, al producirse la revolución, el hijo se alistó con el Ejército Rojo, no tanto por convicción como por el ejemplo de sus condiscípulos. Y simultáneamente el padre tomó partido por los Rusos Blancos, distanciando a ambos hombres con el abismo de una guerra civil. A los 19 años, Eisenstein había roto con padre y madre.

Dos. Hacia 1920, entre las bambalinas del Proletkult y durante un ensayo, Eisenstein pelea violentamente por un pedazo de pan con el desconocido estudiante Grisha Alexandrov. Al día siguiente se hacen grandes amigos. En los doce años inmediatos Alexandrov es el mejor colaborador de Eisenstein, pero es también el galán apuesto que le arrebató la única mujer por la que se sintió enamorado en su juventud. Cuando Eisenstein se recuperó de esa amargura, se puso a hacer *Potemkin*. Durante varios años el nombre de Alexandrov aparece como intérprete, co-guionista co-director, en casi toda tarea de Eisenstein, desde el teatro Proletkult hasta *¡Que viva México!* También firma con Eisenstein y Pudovkin el famoso *Manifiesto* sobre el cine sonoro (1928) y después acompaña a Eisenstein en todo su peregrinaje por Europa Occidental, Estados Unidos y México. Pero en 1932 se aparta de él, emprende una carrera separada y se crea entre ambos una intermitente hostilidad, sólo interrumpida por el contacto profesional. En cierto momento Eisenstein cree que Alexandrov le ha "traicionado", aunque es obvio que la situación debió ser menos simple. Décadas después, las autoridades soviéticas encomendaron a Alexandrov el tardío montaje sobre el material recuperado de *¡Que viva México!*, recopilación fechada en 1979.

Tres. El conflicto con su madre, combinado con otros factores, derivó a una marcada precariedad en la vida efectiva y sexual de Eisenstein, quien se refugiaba en una activa vida intelectual. Parece claro que nunca fue homosexual, pero fue también nítido su rechazo de casi toda mujer, su timidez para desnudarse (incluso para cambiarse de pantalones delante de otro hombre), su conducta casi puritana en un país que a cierta altura llegó a predicar la total libertad sexual y el desprejuicio. Esa limitación no fue corregida por dos relaciones diversamente limitadas con mujeres: la amiga y secretaria Pera At-

¹ El autor de este artículo tomó a su cargo la traducción al castellano del *Eisenstein* de Marie Seton. La edición será publicada próximamente por el Fondo de Cultura Económica.

tasheva (con quien registró matrimonio, según algunas fuentes) y con la dominante actriz Elena Telesheva.

Cuatro. El triunfo de *Potemkin* no sólo en la URSS sino sobre todo en su estreno alemán (1926) derivó a consecuencias políticas. El film mismo apareció prohibido y retaceado en diversos países, a través de medio siglo, por el infundado temor de que pudiera provocar otras agitaciones sociales, aunque la simple verdad es que nunca agitó a las masas, por abundante que haya sido el elogio que mereció de críticos e historiadores. Hacia 1930, el haber realizado *Potemkin* supuso para Eisenstein un letrero de "perro rojo" con el que apareció combatido en Estados Unidos por elementos derechistas, los que agregaban, desde luego, diversas manifestaciones antisemitas. El episodio fue decisivo para el fracaso de sus trabajos con la Paramount en Hollywood y después con el pseudo-productor Upton Sinclair en las largas frustraciones de *¡Que Viva México!*.

Cinco. Cuando terminó *Octubre*, Eisenstein no se había enterado de que Leon Trotsky había caído en desgracia política en la URSS y estaba siendo expulsado del Partido Comunista y después de la misma Unión Soviética. Así recibió la orden de rehacer el montaje del film, eliminando a Trotsky de la descripción de la Revolución de 1917. Ese falseo de la verdad histórica, ordenado por Stalin, llevó a que un film programado para los festejos del décimo aniversario en octubre de 1927 terminara por ser estrenado en Moscú en marzo de 1928.

Seis. Contratado por la Paramount, los fracasos de Eisenstein en Hollywood se resumieron en que no pudo hacer film alguno. Pero fueron rápidamente superados por el incidente de *¡Que viva México!*, probablemente el mayor drama que registra la historia del cine en cuanto a conflictos entre un director y un productor. En enero de 1932 Upton Sinclair cursó a México la orden de interrumpir el rodaje, cuando aún faltaba filmar un episodio y parte de otro. En los años siguientes, y a lo largo de una furiosa controversia internacional que abundó en cartas y en manifiestos, Sinclair se negó a que Eisenstein pudiera montar el material que había filmado y que terminaría disperso en recopilaciones de terceros. El caso

marcó a Eisenstein hasta el momento de su muerte.

Siete. Cuando Eisenstein volvió a la Unión Soviética en 1932, las perspectivas sociales habían sufrido enormes cambios. Se había ordenado el "Realismo Socialista"; había que hacer un cine que colaborara con la causa de la construcción nacional. Tras el rechazo de otros planes, Eisenstein fue censurado por sus propios colegas, en tres días de reuniones públicas, reprochándosele su dedicación a las clases cinematográficas y a los problemas teóricos, en lugar de hacer cine. En ese congreso de enero de 1935 Eisenstein no atinó a defenderse debidamente ni a expresar los proyectos que estudiaba.

Ocho. En los meses siguientes se le aprobó sin embargo el rodaje de *El prado de Bejin*, idea que parecía coincidir con una causa nacional, porque exaltaba a las granjas colectivas y a los jóve-



nes pioneros que las defendieron contra el sabotaje de los *kulaks*; en el argumento, uno de esos jóvenes es asesinado por su propio padre. A mitad de camino, Eisenstein recibió orden de introducir modificaciones esenciales en el guión. Se reanudó el rodaje, pero otra vez una orden superior lo interrumpió definitivamente, invocándose contra el director una lista de errores, desde su incomprensión de factores sociales hasta la consabida acusación de "formalismo", todo lo cual fue reconocido después por el interesado en un largo texto de "confesión". Una parte mayor del material de *El prado de Bejin* se destruyó posteriormente en circunstancias equívocas, probablemente debidas a la guerra.

Nueve. El triunfo de *Alejandro*

Nevsky fue muy nítido en 1938. Pero al producirse el pacto nazi-soviético (agosto de 1939) el film fue retirado de circulación, por su clara inferencia política. Notablemente, Eisenstein debió colaborar entonces en una campaña de "lazos culturales" con Alemania, lo que llevó a su versión de *Las Walkirias* de Wagner en el Teatro Bolshoi de Moscú (noviembre de 1940). Tras la invasión nazi a Rusia (junio de 1941), *Alejandro Nevsky* volvió a la circulación. Creó entonces el notable equívoco de que ese mensaje de resistencia contra el invasor alemán pudiera haber sido filmado en 1941 y durante la guerra, cuando en realidad lo fue en 1938. En ese momento ya Eisenstein estaba escribiendo *Iván el Terrible* que culminaría los problemas de su vida.

En la narración de tales conflictos, Marie Seton intercala datos pequeños y significativos. El Eisenstein juvenil e im-



petuoso, que se hace solitario con la revolución, no era en verdad un comunista, sino un rebelde contra estructuras anteriores, tanto las del zarismo y de la burguesía como las puramente artísticas. Fue un rebelde en el teatro Proletkult y en sus dos primeros films; lo que en su empeño por aplicar al cine la inmensa cultura que absorbía sin cesar, en casi toda disciplina posible, desde Leonardo da Vinci a la novela policial, desde los ideogramas japoneses a su apasionado interés por los textos de Sigmund Freud. Cuando llegó a Leningrado a filmar *Octubre*, ocupó el Palacio de Invierno burlándose de las instalaciones e implementos que allí había dejado el zarismo. Se sentó en el trono del zar Nicolás y se hizo sacar una foto, pero su cuerpo era escaso y las piernas no le

llegaban al suelo, con lo cual las colocó atrevidamente sobre uno de los brazos del sillón. Esos y otros desplantes pueden ser entendidos como manifestaciones de una timidez sublimada, que generaba curiosas paradojas. Era notablemente elocuente en la conversación privada y en el clima de confianza que generaba con sus alumnos, pero en cambio podía quedar cohibido y mudo durante una reunión social convocada en su homenaje. Su conducta afectiva y sexual podía llegar al puritanismo victoriano, pero en cambio sus dibujos, de enorme imaginación, podían bordear lo pornográfico. En 1932, cuando su conflicto sobre *¡Que viva México!* llegaba a puntos críticos, debió despachar a Upton Sinclair en California un baúl con diversos elementos utilizados en la filmación. En la capa superior agregó, como extremo desplante, una colección de sus dibujos más atrevidos, a sabiendas de que con ellos colocaría al otro puritano Sinclair en una difícil situación frente a los funcionarios aduaneros norteamericanos. Según Marie Seton, el incidente resultó decisivo para impedir que Sinclair accediera a ningún arreglo posterior del conflicto.

Hasta dónde la historia del mismo Eisenstein aparece trasladada a su obra es un tema en el que sus biógrafos sólo han conseguido penetrar parcialmente, apoyándose en el reconocimiento expreso del artista mismo. En el libro de Barna se recuerda que el comienzo de *Octubre* presenta el derribo de la estatua del zar Nicolás y se agrega una frase del mismo Eisenstein en sus apuntes autobiográficos: "No hay duda de que el comienzo del film, tan reminisciente de la destrucción de la obra de papá, estaba ligado personalmente para mí, mediante esa caída del zar, con mi liberación de la autoridad paterna." Similarmente, Marie Seton anota que en *El prado de Bejin* el conflicto entre los personajes de padre e hijo fue manejado por Eisenstein como un eco de su propio conflicto familiar, donde el padre personificó también un papel de villano.

La patria ante todo

Las tendencias nacionalistas del cine soviético se intensificaron por el ascenso del nazismo alemán desde 1933 y por el asesinato del dirigente comunista sergei Kirov en Leningrado (diciembre de



1934), un episodio que algunos historiadores atribuyen a la instigación del propio Stalin y que fue la piedra de toque para los llamados "procesos de Moscú". A lo largo de esos procesos, realizados en tres etapas sucesivas (agosto de 1936, enero de 1937, marzo de 1938) Stalin se desembarazó de muchos bolcheviques que habían sido dirigentes nacionales o partidarios en los años previos. En esas sorprendentes acusaciones, seguidas por aún más desconcertantes confesiones, surgió reiteradamente el cargo de que los reos habían conspirado simultáneamente con el exiliado Trotsky y hasta con Hitler. Una consecuencia fue que en esos años la URSS procuró liberarse de muchos extranjeros que había en su territorio, creándose toda una corriente de desconfianza y xenofobia.

Dentro de ese clima de autocrítica feroz se entienden mejor los percances de Eisenstein dentro de su propio país, primero por los ataques que recibió de Trauberg, Dovzhenko, Yutkevich, Pudovkin y otros de sus distinguidos colegas (en las reuniones oficiales de enero de 1935), después por las presiones gubernamentales que le obligaron a modificar y en definitiva interrumpir el rodaje de *El prado de Bejin* (1935 a 1937), y finalmente porque en ese último trance no encontró el menor apoyo de aquellos colegas. Su "confesión" de errores en ese film es un eco voluntario o involuntario de los procesos de Moscú. La historia daría un vuelco irónico a

esos episodios. Con el tiempo, Boris Shumyatzky, jefe de la industria cinematográfica soviética y verdugo de Eisenstein en el caso de *El prado de Bejin*, cayó a su vez en desgracia (enero de 1938), acusado de ineficacia y de sabotaje. Entretanto, fueron abundantes los films soviéticos que revivieron episodios patrióticos de los veinte años y algunos de ellos celebraron asimismo a personalidades del zarismo, como fue el caso de:

—*Pedro I o Pedro el Grande* (dirección de Iván Petrov, hecho en dos partes, 1937 y 1939), sobre el zar (1672-1725) que contribuyó a la expansión y unificación de Rusia;

—*Minin y Pozharsky* (dirección de V. I. Pudovkin, 1939), sobre el rechazo ruso de las invasiones polacas a comienzos del siglo XVII;

—*Suvorov* (también de Pudovkin, 1941) sobre un célebre comandante militar ruso (1729-1800).

El periodista norteamericano Louis Fischer, que vivió en Rusia durante varios años como corresponsal de diarios de Nueva York y que fue amigo de Eisenstein y de la causa soviética, comenzó a discrepar entonces con los procedimientos políticos del régimen. Lo explicó en un texto posterior.

Rusia tenía un gran pasado y sus héroes eran rebeldes antizaristas. Esta nueva fase no celebraba sin embargo a los rebeldes sino a los zares. Así Iván el Terrible, Pedro el Grande, Catalina la Grande, príncipes zaristas, generales zaristas y antirrevolucionarios como Suvorov y monjes de la Edad Media, fueron retirados de las telarañas, desempolvados, acicalados como santos nacionales, y presentados para ser adorados por un pueblo al que antes se había enseñado a aborrecerlos. Esas rarezas sólo intensificaron la crisis de fe que había comenzado cuando se le dijo al país que Trotsky y otros padres de la revolución eran fascistas. Si Trotsky era un fascista e Iván el Terrible era un héroe soviético, todas las normas para juzgar desaparecían y nadie sabía en qué debía creer. Hoy de noche puede declararse diablos a los ángeles de esta mañana (en *The God That Failed*, 1950).

Alejandro Nevsky formó parte de esa tendencia soviética a un cine histórico y nacionalista. Como tema es ciertamente una reducción del personaje real, en la

que no se toca siquiera la controversia luego surgida por su colaboración con los invasores mongólicos. Sus términos son los de una fábula, centrada en la resistencia ante los Caballeros Teutónicos a los que Nevsky vence en la famosa Batalla sobre el Hielo. Y en esa identidad de héroe el film continúa para Nevsky el proceso de idealización que lo había elevado primero a la categoría de un santo local (1381), después a la canonización por la Iglesia Ortodoxa Rusa (1547) y finalmente a la condición de héroe nacional (por Stalin, en 1942, hecho obviamente condicionado por la previa invasión nazi). Pero si el personaje y el asunto fueron esquemáticos y lineales, la realización de Eisenstein se caracterizó en cambio por un notable virtuosismo de realización, desde la estilización del tema a sus líneas esenciales hasta la composición fotográfica, el vestuario, el dinamismo de la acción y la notable partitura musical de Prokofiev, quien se entendió con el director en términos de singular armonía.

El estudioso de Eisenstein sabe sin embargo que *Nevsky* es su film menos personal, el más condicionado por las tendencias de la industria soviética en su momento y por la misma necesidad del director de recuperar su posición en esa industria. En enero de 1939 Eisenstein recibió por *Nevsky* la orden de Lenin.

El culto a otra personalidad

El plan inicial de *Iván el Terrible* surgió

en 1940, antes de que estallara la guerra con los nazis. Pero después quedó condicionado por esa guerra, en más de un sentido. Cuando los nazis se aproximaron a Moscú en 1941, el gobierno soviético decidió trasladar íntegramente los estudios de Mosfilm hasta los entonces pequeños estudios de Alma-Ata, en los Urales, lo que suponía una distancia equivalente a la que separa a Madrid de Berlín. La complicada mudanza aborbió el tiempo de Eisenstein, que estuvo a cargo de varias operaciones ajenas a su trabajo creativo. Después debió trabajar lejos de algunos elementos que necesitaba, especialmente para escenografías y vestuario. Las circunstancias explican que haya comenzado el rodaje en abril de 1943, cuando los soviéticos habían ya detenido en Stalingrado el avance alemán, pero aun entonces el rodaje debió hacerse por las noches, porque la energía eléctrica debía ser utilizada en horarios diurnos por las cercanas fábricas de municiones.

Esas circunstancias de 1941-1943 se reunieron en el caso con el entusiasmo que Eisenstein había dedicado en 1940 a *Las Walkirias* de Wagner, un empeño que no entendió como un compromiso sino como una ocasión de jugar un distinto sistema de símbolos, donde conseguiría que "hombres, música, luz, paisaje, color y movimiento fueran llevados a un todo integral por una sola y penetrante emoción, por un solo tema e idea". Tanto el tiempo de-

dicado a meditar su film como su logro previo en la ópera contribuyen a explicar el estilo de *Iván el Terrible*, una suerte de majestuoso teatro de cámara, muy alejado de la reconstrucción puramente exterior que suele tener el cine de época. La impostación era cercana a la del teatro isabelino, con una deliberada grandilocuencia en el material, en el lenguaje de los diálogos, en el uso de la poesía y de la música. Comparar a *Iván el Terrible* con una ópera no es equivocarse demasiado. El propio Nikolai Cherkasov, tan celebrado por su composición de Iván, habría de escribir después que tal estilo contradecía los métodos tradicionales de actuación a que estaban habituados tanto él como otros intérpretes veteranos del elenco, a quienes se requería un especial esfuerzo físico y psicológico. La deliberación estilística asoma también en los textos adicionales de Eisenstein, como éste sobre el vestuario, que escribió durante la filmación:

Durante muchos días tendremos que bregar con la ropa, cortándola y dándole forma, tratando de captar el ritmo de los pliegues, que repercuten repentinamente sobre mí cuando cierro los ojos sobre un trozo de brocado y alcanzo a ver una procesión de Boyardos, que envueltos en gruesas túnicas se deslizan lentamente hacia los aposentos del zar moribundo.

Pero aún más profundamente, el tiempo dedicado a la preparación del film lleva a subrayar hasta dónde el retrato de Iván y de su tiempo surgieron de la meditación y de un paulatino enriquecimiento de los personajes y de su medio histórico. En un texto posterior, Eisenstein señaló que había querido retratar a Iván en toda su complejidad, mostrar objetivamente la vasta gama del personaje.

...porque es sólo de esa manera que podemos explicar todos esos rasgos inesperados, a veces crueles, a menudo terribles, que eran indispensables para un estadista en una época tan grávida de pasión y de sangre como lo fue el Renacimiento del siglo XVI...

En un artículo escrito por el historiador ruso Nikolai Andreyev, la *Enciclo-*



pedia Británica objeta la traducción de "Iván Grozny" como Iván el Terrible, opinando que más adecuado habría sido Iván el Imponente. Allí se opina después que, si fuera juzgada por el contexto de su época, comparada con la Masacre de San Bartolomé o con los métodos de la Inquisición, la crueldad de Iván no parecería excesiva. Cabe agregar que las intrigas cortesanas de Rusia hacia 1547 no parecen muy distintas a lo que hoy se sabe sobre los Borgia o sobre diversos episodios del Renacimiento. Designado Gran Príncipe a los tres años, en otro de los periódicos intentos por unificar el gobierno de Rusia, Iván se destacó notablemente a los trece, cuando ordenó arrestar en su presencia al poderoso príncipe Andrey Shuisky, el que fue asesinado de inmediato. En su medio siglo de reinado (1533 a 1584), Iván IV debió imponer su autoridad en forma cruel, procediendo a la liquidación de príncipes, caudillos y cortesanos (genéricamente conocidos como los Boyardos), muchos de los cuales habían sido antes sus favoritos. Ese proceso incluyó el asesinato de su propio hijo Iván tras una violenta discusión (1581) y culminó en una lista de tres mil víctimas que el mismo zar envió a los monasterios, solicitando que se rogara por las almas de quienes había hecho ejecutar. Apparentemente esas purgas de Moscú se hacían con las debidas marcas en los registros, pero seguramente la lista de tres mil víctimas era incompleta. La mezcla de crueldad y de devoción religiosa, tan similar al fenómeno de la Inquisición, tenía para Iván el sentido de una misión superior. Se veía como monarca por derecho divino, no toleraba la discrepancia y eso debía necesariamente enfrentarle a los Boyardos que representaban la diversidad de los poderes feudales en un vasto territorio. Identificado con el empeño de la unificación de Rusia, como Pedro el Grande lo estaría un siglo después, Iván se caracterizó también por la tendencia a estrechar lazos con Inglaterra, hasta el extremo de haberse querido casar con una distinguida cortesana vinculada a la Reina Elizabeth. No lo logró, pero obtuvo en cambio la intensificación del comercio con Europa Occidental, particularmente en el lino y sus derivados, y procuró pactos con Suecia y con Polonia, entre una guerra y otra

En el plano histórico más estricto,

Iván el Terrible describe a ese personaje desde su coronación en 1547, agregando un *racconto* que le muestra de niño, en el arresto, ordenado contra el Príncipe Shuisky, y que fue intercalado en la segunda parte del film. Pero el relato no llega hasta el final de su vida, porque el tema terminó dividido en tres partes, y la tercera no llegó a ser filmada. La mayor parte de la anécdota está dedicada a la permanente rivalidad entre Iván y los Boyardos, que integraban empero su misma corte, y eso lleva a un repertorio de intrigas entre cuatro paredes, con discusiones, copas envenenadas y crímenes que se equivocan de víctima y se vuelcan contra sus propios autores. La historia dice que Iván resolvió dividir sus territorios en dos partes, una de las cuales sería gobernada a la manera tradicional y otra bajo su orden personal. De allí derivó la formación de un cuerpo de guardias de su confianza, los *oprichniki*, que osciló de mil a seis mil hombres, y que habría de ser su escudo y su cuerpo de verdugos en la lucha contra los Boyardos que se le opusieran. El film señala que los *oprichniki* fueron además sus instrumentos para conseguir la fidelidad de un pueblo receloso de los Boyardos, y con esa nota optimista termina la primera parte del film.

Caben diferentes lecturas sobre la historia que Eisenstein incluyó en su obra. Parece trivial la objeción sobre inexactitudes de hecho, aduciendo que el relato sólo incluye en la vida de Iván



a su esposa Anastasia (trece años de matrimonio, seis hijos), mientras que se omite totalmente a las cinco o seis esposas siguientes. Y es igualmente trivial objetar que la presentación del príncipe Vladimir Staritsky, primo del zar y su rival para el trono, sea la de un débil mental, marcadamente afeminado y torpe, cuando en realidad fue, en esas fechas, un hombre activo y casado. En uno y otro caso, Eisenstein se ha concedido la licencia poética, tan habitual en el cine histórico, de hacer jugar a los personajes secundarios como mejor lo necesita para la descripción de su tema. También a Shakespeare se le pudieron formular objeciones similares.

Tiene mayor sentido la idea de que Eisenstein agregó ecos contemporáneos a la figura de Iván. Diversos historiadores habían señalado que Stalin era un Iván el Terrible del siglo XX, con lo que no debió parecer extraordinario que Iván apareciera retratado como un Stalin del siglo XVI. Los datos históricos coincidían: la política de expansión hacia Occidente, la ruptura de toda oposición por métodos brutales, la lista inconmensurable de víctimas y sobre todo el vuelco reiterado con que los favoritos de ayer se transforman en los enemigos de hoy y son liquidados sin compasión. También con Iván los ángeles de la mañana pasaban a ser los diablos de la noche inmediata. El paralelo entre Iván y Stalin debió ser un paso arriesgado para Eisenstein, considerando que el film era producido por el Estado en un país donde Stalin ejercía un poder total. Pero la lejanía de Alma-Ata debió ser un incentivo para correr riesgos, mientras Stalin estaba atareado en la peor guerra del siglo, contra los mismos nazis con los que había pactado dos años antes. La similitud de datos era asimismo una espléndida coartada para Eisenstein, y en la medida en que Iván fuera presentado como un nuevo héroe soviético y en que el traidor Kurbsky pudiera ser visto como una metáfora de Leon Trostsky, el film podía insinuar confortablemente esa línea de comparación. La historia no aclara cómo murió Anastasia, la primera esposa de Iván, pero Eisenstein ideó que fuera envenenada por una copa que le sirve la traidora tía Efrosinia. En el caso, Eisenstein no podía ignorar que Nadezhda Alliluyeva, la segunda esposa de Stalin, murió envenenada en 1932,

aunque el hecho fue presentado como un suicidio. Debió ser tan difícil vivir junto a Iván como junto a Stalin, que llegó a truculentos conflictos con dos esposas, con su hijo Jacob y con su hija Svetlana, luego refugiada en Estados Unidos. Con notable sutileza, el film propone que sea Iván quien alcanza a Anastasia la copa servida por Efrosinia, sin saber que estaba envenenada. En Alma-Ata se podía pensar.

Marie Seton escribe que Eisenstein "combatió en la persona de Iván las batallas de su propia alma", y que ese paralelo subjetivo fue hecho.

...en un dibujo de tal complejidad que su pleno sentido no podría quedar plenamente determinado por nadie sino por el mismo Sergei Mikhailovich. Incluso el paralelo personal, que después Grigori Alexandrov me dijo haber reconocido, tenía más de un nivel, y esos niveles se intercambiaban, apareciendo y desapareciendo con la fluidez del pensamiento y del sentimiento mismo: ora comentando objetivamente los sucesos de su vida; ora reflejando emociones experimentadas alguna vez; ora revelando las corrientes profundas del inconsciente; ora luchando con problemas de toda la vida, tanto en el nivel filosófico como en el psicológico; ora combinando, disfrazando bajo la máscara de personajes históricos o inventados, a las personas que habían desempeñado un papel en la misma vida de Sergei Mikhailovich.

Los textos de la autobiografía de Eisenstein, a los que Marie Seton tuvo acceso (y que el año pasado seguían aún inéditos en Moscú), confirmarían esos paralelos. En algunos casos los datos son exteriores y visibles:

a) la tía Efrosinia, dominante y traidora, puede ser una metáfora de la madre de Eisenstein y también de la alta actriz Elena Telesheva, que a cierta altura se impuso y quiso manejar a Eisenstein como a un subordinado (la Telesheva falleció en julio de 1943, con el film apenas iniciado, y Eisenstein nunca volvió a mencionar su nombre);

b) los Boyardos pueden ser sus propios colegas del cine; aquéllos no entendían la visión de Iván ni éstos la visión de Eisenstein, como quedó regis-

trado en varias situaciones críticas;

c) el niño Iván se sienta por primera vez en el trono y las piernas no le llegan al suelo;

d) el traidor Kurbsky puede ser también una metáfora del director Grigori Alexandrov, no sólo en su conducta (desde la intimidad a la enemistad) sino, según Marie Seton, en su misma apariencia física, sin olvidar además que en una breve escena Kurbsky aparece pretendiendo el amor de Anastasia;

e) para interpretar al fanático Nicolás, el Gran Simplón, que a la cabeza de una muchedumbre entra al palacio y echa espuma por la boca, Eisenstein eligió como actor al propio V. I. Pudovkin, el hombre que, según Marie Seton, "había difundido cuentos contra él";

f) los impulsos religiosos y hasta místicos, tanto de Iván como de Eisenstein, se combinaban con una enorme

mortal enemigo del zar". Esa dualidad reflejaba la propia dualidad de Sergei Mikhailovich. No podía tolerar la idea de la homosexualidad en sí mismo, más de lo que pudiera tolerar la debilidad ni los elementos de "criatura desamparada" dentro suyo. Amaba a su madre y la odiaba por mantener vivo al niño en él y por obligarlo a salir a la superficie. Tenía necesidad de depender de ella, pero ésa era la misma debilidad que se sentía impulsado a rechazar. Es desde luego el mismo Eisenstein quien simbólicamente mata a la parte intolerable de sí mismo en la figura del afeminado y mimado Vladimir, pero en el guión transfería esa acción a Efrosinia, la madre.

Estas especulaciones sobre la red de trazos psicológicos podrían parecer tan subjetivas como las muchas que se han



desconfianza hacia los dignatarios de la Iglesia, y así aparece subrayado en un par de escenas.

Es más elaborado el doble retrato de Efrosinia y de su afeminado hijo Vladimir. Ella conspira para asesinar a Iván pero termina asesinando involuntariamente a Vladimir, tras un complicado simulacro que lleva a un cambio de vestuario y una confusión de identidad. El caso tiene ecos freudianos, porque se trata de una madre dominante que involuntariamente mata a su hijo, como Eisenstein creyó que pudo hacerlo la suya. Pero en un paso más avanzado, Marie Seton interpreta:

...De hecho, Vladimir e Iván son uno solo, siendo Vladimir la contraparte rechazada del fuerte Iván: "el más

hecho alrededor de *Hamlet*, a lo largo de los años, si no fuera porque el mismo Hamlet es también uno de los modelos de Iván. El interés por Freud era excepcional en la URSS, pero esa excepción era Eisenstein, que había leído sobre "transferencias" freudianas mucho más que casi todo ruso de la época. Si a Freud se suman la actitud de continuo examen de sí mismo, la meditación sobre los muchos conflictos de su vida y el largo plazo de elaboración del film, se concluye sin esfuerzo que Eisenstein incluyó a su propia persona en el complicado tejido de *Iván el Terrible*. En el prólogo de su libro sobre el director, Yon Barna citó apropiadamente una frase de Thomas Mann:

Probablemente ningún artista exa-

mina por adelantado el plan de su vida y conoce los materiales que utilizará con el curso del tiempo. Pero frecuentemente puede ver una vinculación entre cada una de sus producciones, puede observar que algunos gérmenes de su obra más nueva estaban ya presentes en la anterior, y se hace más y más consciente de que cada elemento surge de un centro personal, con lo que una unidad natural se forma por sí misma.

Los nuevos Boyardos

En enero de 1945 *Iván el Terrible* se estrenó en Moscú. En septiembre Eisenstein rodó algunas escenas en color, que incorporó a la segunda parte. La guerra, que había condicionado a su film desde el comienzo, puso providencialmente en sus manos cierta cantidad de material Agfacolor, de origen alemán, obtenido por el ejército ruso en su avance hacia el oeste; hasta ese momento, el color del cine soviético era precario o nulo. En enero de 1946 Eisenstein recibió el premio Stalin por su film. En febrero terminó el montaje de la segunda parte, concurrió a la fiesta que se daba en su honor y allí cayó al suelo con un infarto de miocardio. Sobrevivió dos años a ese ataque, pero durante ellos sufrió además la peor crisis de su carrera.

En septiembre de 1946, el Comité Central del Partido Comunista hizo pública una resolución que condenaba varios films de directores importantes, como *La gran vida* (Leonid Lukov), *Gente simple* (G. Kozintsev e I. Trauberg), *Almirante Nakhimov* (V. I. Pudovkin), calificándolos de "fracasados y erróneos". La resolución incluía a la segunda parte de *Iván el Terrible*, cuyo director Eisenstein

...reveló su ignorancia de los hechos históricos al mostrar al cuerpo progresista de guardaespaldas de Iván el Terrible como a una pandilla de degenerados, similares al Ku Klux Klan, y al mismo Iván el Terrible, que era hombre de fuerte voluntad y carácter, como débil e indeciso, un poco como Hamlet...

Paralelamente, la revista *Arte Soviético* se quejaba de que la interpretación histórica del film era falsa, de que no

aparece el pueblo de la época, de que el asunto está lleno de intrigas cortesanas y de que los *oprichniki*, que habían secundado a Iván en su lucha contra los Boyardos reaccionarios, eran mostrados como una banda de forajidos. Las quejas se prolongaban a la afirmación de que la historia había sido utilizada como "pretexto para experimentos formalistas en el montaje" y de que la obra mostraba "una carencia de responsabilidad, una actitud desdeñosa hacia el estudio del material esencial".

En las semanas siguientes Eisenstein publicó en la revista *Cultura y Vida* una "confesión" de sus errores, que admite minuciosamente los cargos formulados, presentándose allí a sí mismo como un centinela que ha descuidado las responsabilidades de su puesto. En sus tres nutridas páginas (que Marie Seton publicó en su libro de 1952, y que sólo por ella alcanzaron difusión exterior en su texto completo), Eisenstein dice haberse olvidado de "Iván el constructor, Iván el creador de un poder ruso nuevo y enérgico". El texto incluye una frase del más delicioso lenguaje comunista ortodoxo:

Las obras de clásicos del marxismo sobre las cuestiones de historia nos han ilustrado y hecho accesible la evaluación históricamente correcta y positiva de los guardias personales progresistas de Iván.

Esa fue una de las pocas ocasiones



en la historia en que los guardias de un gobernante autoritario hayan sido calificados de "progresistas", y seguramente eso facilitó la visita que Eisenstein y Cherkasov hicieron a Stalin en el Kremlin (noviembre de 1946). Atravesaron salones llenos de progresistas y salieron de la reunión con la optimista esperanza de que se reanudaría el rodaje de *Iván el Terrible* con la prevista tercera parte. Pero la salud de Eisenstein impidió que eso ocurriera, y tampoco se autorizó entonces la exhibición de la objetada segunda parte, que quedó totalmente prohibida.

En febrero de 1948 murió Eisenstein. En marzo de 1953 murió Stalin. En febrero de 1956, durante el Vigésimo Congreso del Partido, el discurso de Kruschev incluyó diversas críticas a Stalin, comenzando así la campaña contra el "culto de la personalidad", que llevaría a que la heroica ciudad de Stalingrado pasara a denominarse Volgogrado. En agosto de 1958 el periodista hindú B. D. Garga, que visitaba la Unión Soviética, consiguió tras mucha insistencia una exhibición privada de la segunda parte de *Iván el Terrible*. Eso ocasionó una minuciosa nota suya en *Sight and Sound* (Londres, primavera de 1958) y posteriormente se produjeron la exhibición del film en un festival de Bruselas y su demorado estreno mundial. Meses después, cuando el film fue examinado por los críticos de Europa y América, bajo el título *La conjura de los boyardos* o *La conspiración de los boyardos*, pocos observadores entendieron en qué podría haberse perjudicado la Unión Soviética si hubiera difundido oportunamente en 1946 la segunda parte de *Iván el Terrible*, aun en el caso extremo de que su material fuera una versión deformada de la historia de Rusia durante 1530-1584. Quizá Stalin se encontró bien retratado en la primera parte como un héroe nacional y festejó el caso concediendo un Premio Stalin. Quizá no quiso en cambio que la segunda parte presentara a Stalin, hombre de fuerte voluntad y carácter, como débil e indeciso, sin contar con que alguien pudiera pensar que los progresistas guardias de Stalin en el Kremlin eran una pandilla de degenerados, similares al Ku Klux Klan.

Homero Alsina Thevenet

DE LETRAS

PLA, EL PATRIARCA

Hay coincidencias que abisman. Al cabo de año y medio de dejar Barcelona, y de apenas recordar a su literatura, sentí de pronto la necesidad de volver a Josep Pla, un autor que frecuenté con cierta asiduidad porque éramos varios quienes lo admirábamos y porque escribía regularmente en una revista (*Destino*) que, por razones de trabajo, yo leía todas las semanas. Así, aproveché el reciente viaje de un amigo catalán a México, le pedí que me trajera un ejemplar de *El quadern gris* y me puse a releerlo de inmediato. La coincidencia se dio a los pocos días: un cable de EFE informó de la muerte de Pla, ocurrida a sus ochenta y cuatro años de edad y en su masía de Llofriu, en el Ampurdán, una región catalana situada a varios kilómetros de Barcelona, en dirección a la frontera francesa. Es fácil, cuando alguien muere, lamentarse y, más que eso, honrarlo: queda bien, y si se trata de un desconocido es hasta elegante. Me curo en salud y advierto que fueron muchas las ocasiones en que, muy cerca del lugar donde Pla murió, leí solo o acompañado de amigos parte de su obra. Sospecho que la nostalgia de esas ocasiones, sumada a mi rescate de los años catalanes, y sobre todo a la

condición autobiográfica de *El quadern gris*, fue lo que me llevó a releer a Pla en este momento. Pero soy injusto. O, para mayor exactitud, mezclo cuestiones que nada tienen que ver entre sí. Porque Pla admite y concita la relectura sin que para ello haya que apelar a motivos circunstanciales. Por puro gusto.

No voy a hablar, porque no sabría hacerlo, de la importancia y proyección de Pla en la literatura catalana —sus vínculos con compañeros de viaje como Josep María de Segarra, Joan Oliver o Francesc Trabal, sus aportaciones a esa promoción generacional, su relación crítica con el Noucentisme, su contribución a la sobrevivencia y evolución de la propia lengua catalana. Tampoco puedo opinar sobre lo que pasó entre él y los catalanes. Era algo así como un "patriarca proscrito" al que si por un lado se acusaba de conservador y reaccionario (fue franquista, escribió muchísimo en castellano, tenía una lengua implacable), por otro se reverenciaba y admiraba. Reverencia y admiración, es cierto, que demasiadas veces observé manifestarse *à contre coeur*. En todo caso, las idas y venidas de Pla con el catalanismo, y de éste con él, ilustran la permanente y tensa cuerda floja en que se mueve, y actúa, todo nacionalismo. Y menos aún puedo aventurarme —entre otras cosas porque el tema me tiene sin cuidado— en lo que tanto preocupa, por ejemplo, a un Joan Fuster: la postura de Pla ante las clases sociales, su adhesión o rechazo a la burguesía del Principado. No, de nada de eso me es posible decir algo medianamente razonable. Puedo, en cambio, argumentar en favor de mi decidida militancia en las

filas de quienes quieren bien a Pla.

¿Qué era, para él, la literatura? Apoyándose en De Santis, contestaba que "és el reflex d'una societat determinada en un determinat moment". En su caso, esa sociedad —si así puede llamarse— fue la conformada por los pagasos, la ruralía del Ampurdán, un grupo al que nunca cesó, horacianamente, de cantar y celebrar. No lo hizo apelando a la elegía o a la epopeya, aunque algo hay de ambas en muchas de sus páginas, sino apretando el pedal de una escritura que encontraba sus mejores aliados en el coloquialismo, en la observación directa y aguda, en el rescate de una frase dicha al pasar, de una actitud apenas esbozada, de un feliz giro verbal. Pero —bueno es precisarlo— esa aproximación no tenía como objetivo la radiografía imparcial o el testimonio rigido. Pla, que era muy irónico, y tenía mucho oficio periodístico en el que ampararse, desdénaba el registro meramente documental. Le interesaba, siempre, descubrir la gracia de la vida. Por ejemplo, y es un recuerdo de lectura que crece en la memoria, narrar los avatares de la demorada, astuta y casi cínica conversación de una pareja espoleada por el deseo en el espacio mínimo de una barca, en una noche estrellada, en una de las numerosas calas del Mediterráneo catalán. Escribir Mediterráneo es mencionar uno de los puntos centrales de Pla. La suya era, y cuánto, una sensibilidad hondamente mediterránea —y la afirmación, formulada así, se entiende o no se entiende. Quiero decir: la calidad de la prosa, su textura y su paso y su soporte, más que la gente y los paisajes que la pueblan, es mediterránea. Y quizá ésa sea la razón que explica que Pla no haya sido, como era previsible, un provinciano empedernido. O, en todo caso, ser un provinciano empedernido que vive en, y escribe sobre, el Mediterráneo, es ser mucho, al menos bastante más de lo que se sospecha. En temperamento, en atributos y —permítase la reiteración— en sensibilidad. Temperamento, atributos y sensibilidad que Pla encontró entre la ruralía ampurdanesa y quiso —y logró— preservar en una obra abultada y opulenta. ¿Cómo no habría de alcanzar tal designio si ésa era, justamente, la manera de que él estaba hecho?

Danubio Torres Fierro



**ERA**

por primera vez
en español
**LA EDICIÓN
COMPLETA DE**

Antonio

Gramsci

**Cuadernos
de la cárcel**

VOLUMEN

1

La presente edición crítica de *Los Cuadernos de la cárcel*, a cargo de Valentino Gerratana, del Instituto Gramsci, reconstruye el ritmo de desarrollo de la investigación gramsciana tal cual se fue trazando en su proceso de elaboración, ofreciendo así una amplia posibilidad de lectura al margen de los ordenamientos temáticos y fragmentarios que han caracterizado las ediciones en lengua española de la extensa obra gramsciana. De esta forma, la presente edición, que constará de seis tomos, contiene una descripción de cada cuaderno, un vasto aparato crítico y un detallado índice analítico que aparecerá en el último volumen.

Este primer tomo que acaba de publicarse, abarca los dos primeros cuadernos (1929-1933), el Prefacio, donde Gerratana describe la configuración de la temática unitaria de *Los Cuadernos de la cárcel*, y una precisa cronología de la vida de Gramsci como pensador y militante.



Ediciones Era
Avenida 102 México 13 D.F.
☎ 581 77 44



**DISTRIBUIDORA DE LIBROS
DE LA UNAM**



- ☐ VIAJE AL CENTRO DE LA FÁBULA
Augusto Monterroso, 80.00
- ☐ LA DISPERSIÓN DEL MANIERISMO
Jorge Alberto Manrique, 300.00
- ☐ LA FILOSOFÍA POLÍTICA DEL MÉXICO ACTUAL
Raúl Cardiel Reyes, 40.00
- ☐ LAS HUMANIDADES DEL SIGLO XX-3
LAS CIENCIAS SOCIALES
Coordinador: Jorge Montaña, 90.00
- ☐ INFORME DE LA REVISIÓN DE LOS TRABAJOS ARQUEOLÓGICOS REALIZADOS EN ICHCATEOPAN, GUERRERO
Eduardo Matos Moctezuma, 65.00
- ☐ DOCUMENTOS MANUSCRITOS Y PICTÓRICOS DE ICHCATEOPAN, GUERRERO
Luis Reyes García, 160.00
- ☐ IMÁGENES Y PALABRAS
Ana María Maqueo, Juan Coronado, 170.00
- ☐ DICCIONARIO ETNOLINGÜÍSTICO DEL IDIOMA MAYA YUCATECO COLONIAL VOL. I: Mundo Físico
Cristina Álvarez, 215.00
- ☐ FOTOLOGÍA
Felipe Guerra Peña, 170.00
- ☐ INDIGENISMO Y LINGÜÍSTICA
Varios autores, 155.00

LIBRERÍAS UNAM:

- ☐ INSURGENTES SUR 299 ☐ PALACIO DE MINERÍA
- ☐ ZONA COMERCIAL DE C.U.

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MÉXICO **D**