

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO

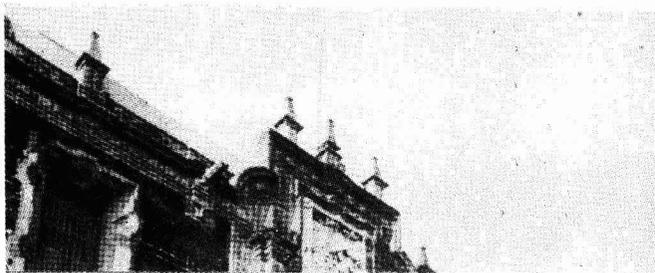


Raymond Aron

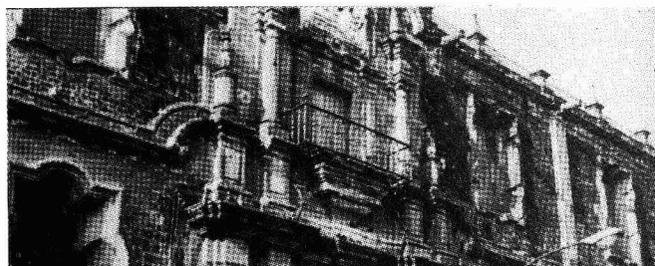
LOS INTELLECTUALES
Y LA POLÍTICA

Nueva época / Octubre de 1983

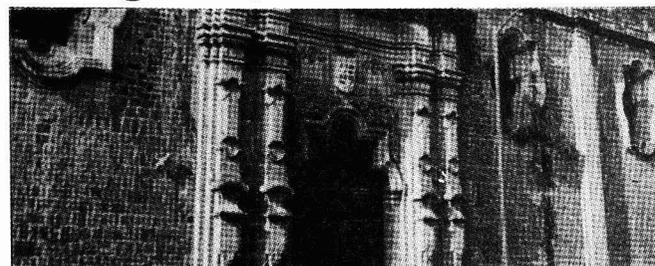
Librería Justo Sierra



Libros



antiguos,



agotados,



**con historia...
como nuestra librería**

**Antiguo Edificio
Preparatoria Nacional
San Ildefonso 28**



DESPUES DE CIEN AÑOS
Homenaje a Kafka, Stendhal,
Saba y Lutero
Crítica sobre Orozco, Jacobs,
Puga, Blanco, Padilla, Benatar y Davis
José Antonio Robles:
Palíndromos y numeración
Un cuento de Caron McCullers
J.A. Shelley: Fin de siglo

casatiempo
vol. III, no. 34 octubre/83 \$ 60.00

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Vuelta 82
REVISTA MENSUAL SEPTIEMBRE 1983 100 PESOS

Octavio Paz
Una mancha
de tinta

Jean Meyer
Iglesia y
revolución en América Latina



GRANDES ILUSTRADORES: ARISTIDE MAILLOL
LONGO: DAFNIS Y CLOE

Tina stalinísima: comentarios y testimonios

Poesía: Rubén Bonifaz Nuño, Ulalume González de León
Notas sobre: Rosa Chacel, José Revueltas,
Cuento: Alberto Ruy Sánchez

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO

SUMARIO

Volumen XXXIX, Nueva Epoca, número 30, Octubre / 1983

- Raymond Aron:** Los intelectuales y la política: 2
Álvaro Mutis: Funeral en Viana: 5
George Steiner: ¿Los sueños participan de la historia?
(Dos preguntas para Freud): 7
Juan Villoro: El silencio de los cristales: 14
Andrés Sánchez Robayna: Un debate inconcluso (Notas sobre Góngora y
Mallarmé): 17
Dore Ashton: De Malevich y Rothko: 25
Hernán Lavín Cerda: Círculos concéntricos: 33
Emir Rodríguez Monegal: Graciliano Ramos y el regionalismo nordestino: 34

RESEÑAS

LIBROS

- Jaime G. Velázquez:** Cuaderno de relectura (*Camera lucida*, de Salvador Elizondo): 42
Eduardo Milán: Apuntes sobre la nueva cuenta (*Cuenta nueva y otros poemas*, de Marco
Antonio Montes de Oca): 44
James Valender: En defensa de la cultura (*Regreso de la URSS. Retoques a mi Regreso de la
URSS*, de André Gide): 45

MUSICA

- Juan Arturo Brennan:** Música en el MUNAL: 48

POESIA

- Gonzalo Rojas:** La metamorfosis de lo mismo: 50

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro / Secretario
General Administrativo: C. P. Rodolfo Coeto Mota / Secretario de la Rectoría: Dr. Luis F.
Aguilar Villanueva / Abogado General: Lic. Ignacio Carrillo Prieto / 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

Administración: Carlos Angeles

Corrección: Jaime G. Velázquez

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

Teléfonos 550 02 36 y 550 43 83

El pago a los colaboradores se realiza en Avenida Universidad 3002, México 20, de lunes a viernes entre las 10 y las 14 horas
Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el *Diario Oficial* del 28 de
octubre del mismo año.

Precio del ejemplar sencillo: \$ 100.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 200.00

Suscripción anual: \$ 1,000.00 (35 Dls. en el extranjero).

RAYMOND ARON

LOS INTELECTUALES Y LA POLÍTICA

Sin duda, Francia no es el único país en el que los intelectuales discuten apasionadamente acerca de su vocación y se acusan de manera recíproca de traicionarla. Así, y después de la Primera Guerra, Julien Benda acusó a sus colegas de haber desconocido los deberes de su clero. Un cuarto de siglo más tarde, yo mismo empecé otro proceso: el de los fumadores de opio —es decir: el de los intelectuales que participan con toda su fe, conscientemente o no, en una empresa expansionista camuflada bajo un lenguaje humanista.

Vosotros, matemáticos, físicos, químicos, vosotros conserváis la posibilidad de hallar en vuestros escritorios y laboratorios, cerrados al ruido y la furia de la historia, la paz del espíritu y la serenidad del sabio. No estoy seguro de envidiar vuestra distancia e incluso dudo seriamente de que vosotros deséis sustraeros a las incertidumbres y a los desgarramientos de los simples mortales y, para decirlo mejor, a la grandeza y al servilismo de los ciudadanos. Suponiendo que los sabios de los laboratorios son como los monjes de la edad científica, hay que reconocer que esta nuestra edad es también la de la democracia. En Israel, más que en ningún otro país, la ciudadanía entraña la obligación militar. Vosotros sois soldados porque sois ciudadanos o, inversamente, sois ciudadanos desde el momento en que participáis de una manera u otra en el Tsahal. De manera inevitable, vosotros descubristis lo que nosotros, los intelectuales europeos, vivimos tantas veces en el curso del siglo XX: la contradicción posible entre vuestras propias opiniones y la política desarrollada por vuestro gobierno y aprobada por la mayoría de vuestro pueblo.

El caso Dreyfus es excepcional

Julien Benda imponía al intelectual una obligación específica: decir la verdad, alegar por lo justo, defender los valores universales sin preocuparse por las consecuencias de sus propósitos y de sus actos. El caso Dreyfus marcó el pensamiento de Benda. El intelectual debía ser dreyfusista porque el capitán Dreyfus era inocente y el clérigo que justifica o excusa la injusticia falta a sus obligaciones. Pero tampoco debe apaciguar sus escrúpulos afirmando que él sirve a la vez a la verdad y a la patria. Revelar las faltas o los crímenes cometidos por el Estado Mayor del ejército es comprometer, a los ojos del pueblo entero, la autoridad moral de quienes conducirán a sus hijos al combate. Benda no se situaba sin reservas ni de un lado ni de otro. Dreyfusista en tanto que clérigo, comprendía las razones de quienes querían ante todo preser-

var la reputación de un grupo de hombres del que quizás mañana dependería la sobrevivencia del país.

Hace sesenta años, y en el primer artículo que yo publiqué, discutí las tesis que Benda sostuvo en uno de nuestros cursos en la Escuela Normal Superior. No releí ese texto que me fue recordado por un joven historiador cuya tesis se centra en los normalistas de mi generación, pero me acuerdo, al menos de manera aproximada, de mis objeciones. El caso Dreyfus, argumentaba, es un caso excepcional, un caso puro. No se trató sino de un error judicial. Unos mentían y otros afirmaban la verdad. A partir de cierto punto, mantener la culpabilidad de Dreyfus contra los hechos y contra la evidencia no implicaba ya preservar al Estado Mayor sino, y muy por el contrario, comprometerlo cada vez más. Por lo demás, y en este caso, incluso si los dreyfusistas perturbaran la unidad de la nación y la confianza de los franceses en sus jefes militares, no podían ni renegar de su posición ni callarse.

Lo repito: se trata de un caso único, excepcional: la defensa de un inocente. Los asuntos públicos raramente presentan la simplicidad y la pureza del caso Dreyfus. Incluso yo admitiría, a riesgo de pasar una vez más por pesimista o cínico, que la mayor parte de los combates son dudosos y que los intelectuales que se quieren al servicio exclusivo de lo universal no deberían tomar parte en ellos. Pertenezco a la generación que reaccionó apasionadamente contra los delirios de la propaganda de la Primera Guerra. Cuando estábamos en la Escuela Normal, hacia 1925, los traidores eran, a nuestro entender, los intelectuales que habían maldecido simultáneamente a la música de Wagner y al militarismo prusiano, que habían prestado su voz o su pluma a una propaganda que nos parecía odiosa. Yo seguía encantado a Benda cuando denunciaba la participación de los clérigos en ciertas formas de la propaganda. Pero una vez que los excesos de la guerra de palabras se diluyeron, quedó en pie la verdadera pregunta, la más difícil: ¿dónde se situaba el deber de los intelectuales entre 1914 y 1918? ¿Era incuestionable la responsabilidad de uno de los campos? ¿Hacía falta apoyar la moral del país, como se decía? ¿O había que luchar por "ahora la paz"?

Ética de la convicción y ética de la responsabilidad

En ese primer artículo contra Benda, si mis recuerdos no me traicionan, yo no jugaba al profesor de moral. Era demasiado joven para asumir ese papel —que por lo demás siempre he rechazado. Pero yo sugería que el intelectual, en los combates dudosos, es decir en la mayor parte de los combates políticos, busca lo preferible. Se esfuerza por comprender los argumentos de unos y otros y no duda en tomar partido, sin

Este es el texto del discurso que Aron pronunció hace unos meses en el Instituto Weizmann de Jerusalén.

© *Commentaire*

abandonarse a la ilusión de que en cada caso él encarna los valores eternos.

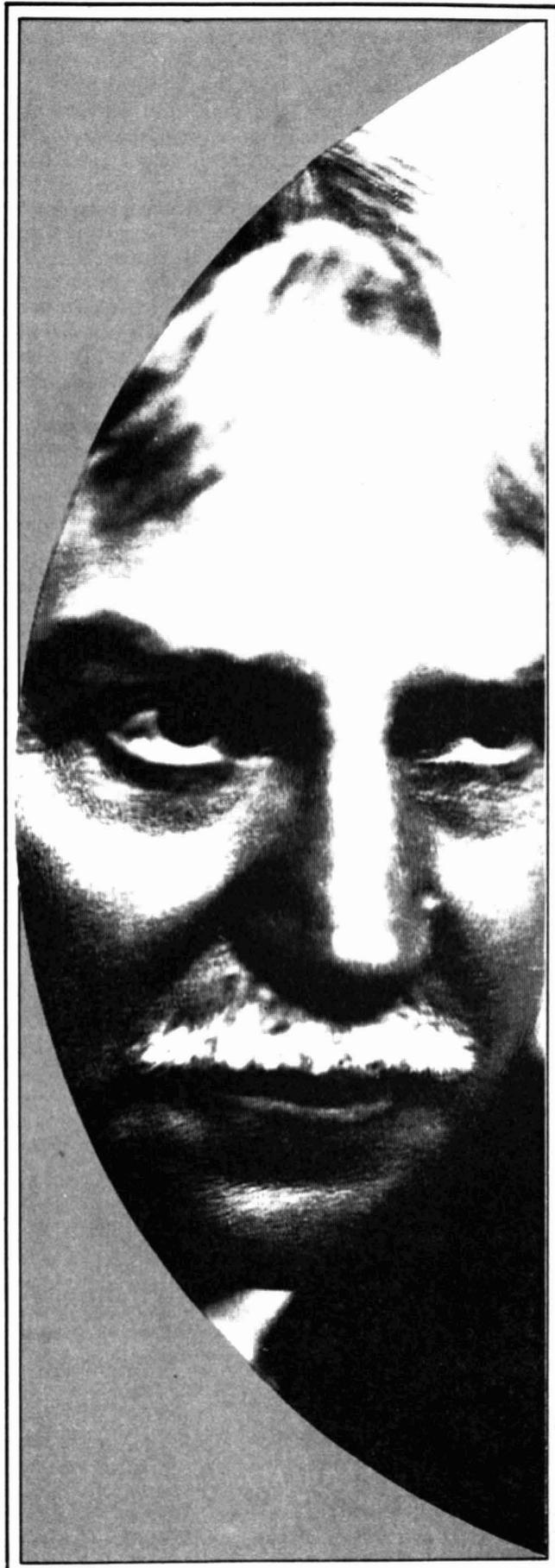
En esa época yo todavía no había leído a Max Weber ni había elaborado la alternativa que postulan la *Gesinnungsethik* y la *Verantwortungsethik*: la ética de la convicción y la ética de la responsabilidad. Fue durante la guerra que Weber concibió esa alternativa —o, mejor, que la vivió en la propia experiencia. A los pacifistas incondicionales y a los revolucionarios, él respondió: ustedes obedecen a su conciencia, pero no tienen en cuenta las consecuencias de su acción; contribuyen a la derrota de sus países y no saben si la victoria del enemigo favorecerá los valores en cuyo nombre condenan la guerra. Existen, en todas las democracias, intelectuales que —muchos de ellos sin saberlo— obedecen a la ética de la convicción. A veces, incluso, su rebeldía moral contra la política de su país los hace a medias ciegos: no ven más que las faltas de su país y se niegan a ver las del país adversario. ¡Cuántos liberales norteamericanos no descubrieron ya demasiado tarde que los vietnamitas del Norte, lejos de liberar a los del Sur, establecieron un régimen más tiránico que el que ellos juzgaron con tanta severidad!

La guerra de Argelia y la guerra de Vietnam

La mayor parte de los países de Occidente (Alemania, Francia, Estados Unidos) conocieron la discordia de sus ciudadanos con respecto a los combates dudosos. Permítaseme recordar aquí una crisis, vieja de más de veinte años, en la que tomé parte: la guerra de Argelia. En ese entonces, Argelia se componía de varios departamentos franceses. Tenía alrededor de un millón de ciudadanos franceses y una decena de millones de musulmanes, árabes y kabilés. Túnez y Marruecos habían arrancado su independencia. Me parecía inevitable que Argelia también se convirtiera en independiente. ¿Por qué los argelinos habrían aceptado un estatuto inferior al de los otros países del Magreb? La autonomía no hubiera sido más que una traición. En cuanto a la integración de Argelia a Francia: era algo imposible. A finales de siglo, la población argelina alcanzará los treinta millones. La Asamblea Nacional, que representaría la unidad franco-argelina, contaría con más de un tercio de musulmanes.

A mi entender, los argelinos tenían el derecho de constituir una nación independiente. Y el acontecimiento decisivo, el retorno de la mayor parte de los franceses de Argelia a la metrópoli, me parecía dramático pero sin consecuencias mayores o perdurables en el futuro de Francia. Por eso tomé posición en favor del derecho a la independencia de los argelinos desde la primavera de 1957, un año antes del regreso del general De Gaulle al poder. El alcance de esa toma de posición no se me escapaba. La solución de una guerra revolucionaria depende de la opinión pública, al menos en gran medida. Afirmar que el éxito de los revolucionarios es inevitable es, de hecho, contribuir a que realmente sea inevitable. Yo me interrogué largamente antes de publicar el panfleto que tuvo por título *La tragedia argelina*. Me decidí al fin a hacerlo porque mi análisis me pareció irrefutable y porque el pretendido fracaso de Francia —es decir: la independencia de Argelia— respondía al verdadero interés del país, por más dramático que pudiera ser la partida de los franceses establecidos al otro lado del Mediterráneo desde muchas generaciones atrás.

La oposición abierta a la política del gobierno, mientras que nuestros soldados se encontraban sobre el terreno, era en cuanto tal un acto grave y ponía a la luz las disensiones



Julien Benda

que desgarraban a la nación francesa, y al mismo tiempo estimulaba al otro partido (que estaba convencido de que triunfaría sobre el desgaste), puesto que el gobierno era desaprobado por los intelectuales que a menudo se presentan como hablando en nombre de su pueblo. Algunos años más tarde, los Estados Unidos vivieron una crisis incomparablemente mayor, cuyas consecuencias se extienden incluso hasta hoy. También la causa en cuestión era mucho menos clara que la de Argelia. Estados Unidos no deseaba mantener su soberanía sobre Vietnam del Sur y pretendía un objetivo defensivo: preservar un régimen no comunista en Vietnam del Sur e impedir al régimen comunista del Norte que extendiera su ley hasta Saigón. Era una guerra defensiva inspirada en la doctrina de la "contención". Muchos intelectuales norteamericanos, todos liberales, se declararon hostiles a la lucha emprendida por el cuerpo expedicionario norteamericano, unos rebelándose contra los horrores de la guerra y los otros criticando implacablemente al régimen del Sur, indigno —a sus ojos— del apoyo de su país, y otros aun juzgando al régimen de Ho Chi Min como preferible al del general Thieu.

Ni qué decirse tiene que yo no apruebo ni desapruuebo a los intelectuales norteamericanos que condenaron la acción de su país en el Vietnam y que contribuyeron así a precipitar los acontecimientos. Ese caso extremo ilustra el papel y la responsabilidad de los intelectuales; ciudadanos como los otros, pueden expresar sus sentimientos y juzgar al gobierno de su país —pero no deben ni ignorar sus responsabilidades ni desconocer las obligaciones de la solidaridad nacional.

Durante la guerra de Argelia, los intelectuales, unidos contra la voluntad del gobierno francés de perpetuar el régimen promovido por la colonización del siglo pasado, dudaron sobre la actitud a asumir. Algunos de ellos ayudaron al FLN argelino absolutamente conscientes de lo que hacían: ya que la causa argelina era justa, por qué no apoyarla en los hechos (es decir: con armas) aun cuando eso atentara contra los soldados de nuestro país. Otros intelectuales llamaron a la desertión a los jóvenes franceses. Personalmente, me negué a seguir esos extremismos hasta el fin. Criticar la política del gobierno del país de uno es una cosa y ponerse del lado del enemigo oficial es otra muy diferente. Cierto: si las libertades democráticas hubieran sido afectadas, la protesta habría podido revestir formas violentas. Pero en la medida en que las libertades subsisten, aquel que se opone a un gobierno legalmente elegido, y lo hace según procedimientos regulares, expresa legítimamente su desacuerdo empleando los medios que toleran los regímenes democráticos. Pero, a la vez, ese intelectual nunca debe perder de vista los múltiples argumentos que intervienen en la deliberación razonable que practica todo ciudadano de buena voluntad. ¿A partir de qué momento la oposición puede o debe inclinarse hacia la guerra civil? ¿Los disidentes quieren paralizar a su gobierno o influir sobre él para que cambie el camino elegido?

La guerra del Líbano

Queridos amigos israelíes: no dudo de que mis opiniones encuentran ecos en vuestros corazones y que reabren heridas mal cicatrizadas. Perdonadme si juzgáis mis especulaciones inoportunas o incongruentes, pero los judíos de la diáspora vivieron, ellos también, y en un contexto que no siempre fue indulgente, las angustias de la guerra del Líbano y simpatizaron con la prueba sin precedentes del pueblo de Israel. Por primera vez la guerra no bastó para restablecer la unidad sagrada, para borrar las disensiones civiles, y ni siquiera aho-

rró esos trámites al ejército, expresión de la sociedad. Vosotros no esperáis de mí, sin duda, una opinión categórica, en un sentido o en otro, acerca de las decisiones adoptadas por el gobierno Begin o sobre la operación *Paz en Galilea*, prolongada hasta el sitio de Beirut Oeste y hasta el retiro de las fuerzas de la OLP. Por primera vez, esta guerra no pareció a todos los ciudadanos como impuesta por el enemigo, como estrictamente defensiva o como indispensable para la sobrevivencia del país. Merece el calificativo de *combate dudoso*: justo o injusto —y eso es algo que se puede discutir al infinito. ¿Estaba Israel en el derecho de cazar a la OLP instalada en el Líbano? ¿Y cómo habría podido emplear métodos distintos a los empleados? Todas las controversias que acompañan los combates dudosos en las democracias surgieron de pronto en Israel porque Israel se ha convertido —para bien y para mal— en un *Macht-staat*, como dicen los alemanes. Y un *Macht-staat* no duda en tomar la iniciativa, en defenderse golpeando por adelantado al enemigo, en recurrir al medio, detestable pero inevitable, de la *Machtspolitik*, a saber: la fuerza militar.

Los deberes de los intelectuales

A menos que las presiones exteriores no dejen lugar alguno a los escrúpulos, llamaremos vanamente a la unanimidad nacional en los momentos de grandes crisis. ¿Qué podemos exigir, en esas circunstancias, a los intelectuales-ciudadanos que creen obedecer a la vez a su clericalidad y a sus obligaciones de ciudadanos? Personalmente, yo les pediría en principio la modestia. Por más extraordinarios que sean sus méritos, un escritor o un físico no detentan, por ese sólo hecho, una superioridad evidente cuando los problemas planteados conciernen a la gestión del país y a veces a la conducta de la política exterior. No existe una guerra de la ciencia y de la paz comparable a la de los electrones —ni siquiera aquí, en el Instituto Weizmann.

La segunda demanda que dirigiría a mis colegas intelectuales es la de la coherencia y la claridad moral para consigo mismos y los otros. Quien se ha suscrito a una ética de la responsabilidad debe juzgar las iniciativas de su gobierno en función de los objetivos precisos y los medios que se exigen para alcanzarlos. ¿Israel tenía que expulsar a la OLP del Líbano a cualquier precio? Si el objetivo se reconoce como legítimo, queda por juzgar si los medios empleados son moralmente aceptables y los menos costosos en vidas humanas. Quien se adhiere a una ética de la convicción rechazará esta dialéctica de la estrategia. Pero debe evitar caer en la trampa en que cayeron tantos intelectuales franceses gloriosos: en rebeldía contra las injusticias de su sociedad, terminaron por no ver las torpezas, mucho peores, del régimen opuesto. ¿Cuántos intelectuales de izquierda, en Occidente, cerraron sus ojos para no ver la gran purga del Gulag, reservándose su censura para la democracia occidental y allegándose por un moralismo descaminado a la peor de las tiranías?

El último llamado que yo haría a mis colegas es a la moderación. La nobleza y la fragilidad de la democracia consisten en que tolera en el interior de sí misma las opiniones de sus enemigos. Criticándola, los intelectuales corren el riesgo de debilitar a su gobierno. Ese es un riesgo que las democracias no dudan en asumir porque tienen fe en la fuerza última de los regímenes de libertad. Por los cuestionamientos que formulan sus representantes legítimos, los ciudadanos dan testimonio de su fuerza. También, y por medio de la moderación y de su sentido de la unidad nacional, dan testimonio de su sabiduría.

ÁLVARO MUTIS

FUNERAL EN VIANA

Ernesto Volkening, in memoriam.

Hoy entierran en la iglesia de Santa María de Viana a César, Duque de Valentinois. Preside el duelo su cuñado Juan de Albret, rey de Navarra. En el estrecho ámbito de la iglesia de altas naves de un gótico temprano, se amontonan prelados y hombres de armas. Un olor a cirio, a rancio sudor, a correaes y arrees de milicia, flota denso en la lluviosa madrugada. Las voces de los monjes llegan desde el coro con una cristalina serenidad sin tiempo:

“Parce mihi, Dómine”;
“Nihil enim sunt dies mei.”
“¿Qui est homo, quia magnificas eum?”
“¿Aut quid appónis erga eum cor tuum?”

César yace en actitud de leve asombro, de incómoda espera. El rostro lastimado por los cascos de su propio caballo conserva aún ese gesto de rechazo cortés, de fuerza contenida, de vago fastidio, que en vida le valió tantos enemigos. La boca cerrada con firmeza parece detener a flor de labio una airada maldición castrense. Las manos perfiladas y hermosas, las mismas de su hermana Lucrezia, Duquesa d'Este, detienen apenas la espada regalo del Duque de Borgoña. Chocan las armas y las espuelas en las losas del piso, se acomoda una silla con un apagado chirrido de madera contra el mármol, una tos contenida por el guante ceremonial de un caballero. Cómo sorprende este silencio militar y dolorido ante la muerte de quien siempre vivió entre la algarabía de los campamentos, el estruendo de las batallas y las músicas y risas de las fiestas romanas. Inconcebible que calle esa voz, casi femenina, que con el acento recio y pedregoso de su habla catalana, ordenaba la ejecución de prisioneros, recitaba largas tiradas de Horacio con un aire de fiebre y sueño o murmuraba al oído de las damas una propuesta bestial.

N. de R. — Este poema forma parte del libro *Los emisarios*, en preparación.

Qué mala cita le vino a dar la muerte a César, Duque de Valentinois, hijo de Alejandro VI, Pontífice romano y de Donna Vanozza Cattanei. Huyendo de la prisión de Medina del Campo había llegado a Pamplona para hacer fuerte a su cuñado contra Fernando de Aragón. En el palacio de los Albret, en la capital de Navarra, se encargó de dirigir la marcha de los ejércitos, el reclutamiento y pago de mercenarios, la misión de los espías y la toma de las plazas fuertes. No estaba la muerte en sus planes. La suya, al menos. A los treinta y dos años muy otras eran sus preocupaciones y vigiliadas. Frente a Viana acamparon las tropas de Navarra. Los aragoneses comenzaban a mostrar desaliento. Sin razón aparente, sin motivo ni fin explicables, el Duque salió al amanecer, en plena lluvia, hacia las avanzadas. Le siguió su paje Juanito Grasic. En un recodo perdió de vista a César. Una veintena de soldados del Duque de Beaumont, aliado de Fernando, cayó sobre el de Valentinois; la lluvia les había permitido acercarse. El sólo pudo verlos cuando ya los tenía encima. Entre los presentes en la Iglesia de Santa María persiste aún la extrañeza y el asombro ante muerte tan ajena a los astutos designios de César. Los oficiantes oran ante el altar y el coro responde:

“Deus cui propius est miseréri”,
“semper et párcere, te súplices”
“exorámus pro ánima fámuli tui”
“quam hódie de hoc século migráre jussisti”.

Los altos muros de piedra, las delgadas columnas reunidas en haces que van a perderse en la obscuridad de la bóveda, dan al canto una desnudez reveladora, una insoslayable evidencia. Sólo Dios escucha, decide y concede. Todos los presentes parecen esfumarse ante las palabras con las que César, por boca de los oficiantes, implora al Altísimo un don que en vida le hubiera sido inconcebible: la misericordia. El perdón de sus errores y extravíos, no fue asunto para ocupar ni el más efímero instante de sus días. Sin sosiego los días de César, Duque de Valentinois,



Duque de Romaña, Señor de Urbino.
¿De qué fuente secreta manaba la ebria energía
de sus pasiones y la helada parsimonia de sus gestos?
Los hombres habían comenzado a tejer la leyenda
de su vida sin esperar a su muerte. Algo de esto
llegó alguna vez a sus oídos. No se marcó
el más leve interés en sus facciones.
Una humedad canina se demora dentro de la iglesia
y entumece los miembros de los asistentes.
El desnudo acero de las espadas
y de las alabardas en alto despide una luz pálida,
un nimbo impersonal y helado. Los arreos de guerra
exhalan un agrio vaho de resignado cansancio.

“Réquiem aeterna dona eis Dómine”:

“et lux perpétua lúceat eis. —”

“In memória aeterna erit justus:”

“ab auditione mala non timébit.”

El Rey Juan de Navarra mira absorto
las yertas facciones de su cuñado
por las que cruza, en inciertas ráfagas,
la luz de los cirios. Vuelven a su memoria
los consejos que días antes le daba César
para vencer las fortificaciones aragonesas;
la precisión de su lenguaje, la concisa sabiduría
de su experiencia, la severa moderación de sus gestos,
tan ajenas al febril desorden de su rostro
en las interminables orgías de la corte papal.
Hoy cuelgan a Ximenes García de Agredo,
el hombre que lo derribó del caballo con su lanza.

Su rostro conserva todavía el pavor
ante la felina y desesperada defensa del Duque.
Ya en el suelo y a tiempo que lo acribillaban
las lanzas de sus agresores, aún tuvo alientos
para increparlos: “¿No sou prous, malpartis!”
Hoy parte Juanito Grasica para llevar la noticia
a la corte de Ferrara. Imposible imaginar el dolor
de Donna Lucrezia. Se amaban sin medida.
Desde niños, comentaba César en días pasados
al recibir en Pamplona un recado de su hermana.
Termina el oficio de difuntos. El cortejo
va en silencio hacia el altar mayor,
donde será el sepelio. Hombres del Duque
cierran el féretro y lo llevan en hombros
al lugar de su descanso.

Juan de Albret y su séquito asisten
al decenso a tierra sagrada de quien en vida
fue soldado excepcional, señor prudente y justo
en sus estados, amigo de Leonardo da Vinci,
ejecutor impávido de quienes cruzaron su camino,
insaciable abrevador de sus sentidos
y lector asiduo de los poetas latinos:
César, Duque de Valentinois, Duque de Romaña,
Gonfaloniero Mayor de la Iglesia,
digno vástago de los Borja, Milá y Montcada,
nobles señores que movieron pendón
en las marcas de Cataluña y de Valencia
y augustos prelados al servicio de la Corte de Roma.
Dios se apiade de su alma.
Amén.



GEORGE STEINER

¿LOS SUEÑOS PARTICIPAN DE LA HISTORIA?

DOS PREGUNTAS PARA FREUD

A Vittore Branca.

1

Quien ha vivido cerca de animales, con su perro o su gato, sabe que sueñan. Olas de excitación o de placer vivos, a menudo tumultuosos, recorren con un movimiento característico el cuerpo de un perro o de un gato dormidos. En los hechos, ese fenómeno trivial constituye, en el plano del comportamiento, el signo más directo (¿el único signo directo?) de la frecuencia y la fuerza de los sueños. Todos los informes humanos de sueños nos llegan a través de la pantalla del lenguaje.

Los animales sueñan. No creo equivocarme al pensar que las implicaciones filosóficas e históricas de esta frase trivial son enormes y que se les ha otorgado una atención notablemente escasa. Porque si los animales sueñan, cosa de la que no cabe dudar, esos "sueños" se engendrarían y se cumplirían fuera de toda matriz lingüística. Su contenido y su dinámica sensorial preceden y son exteriores a todo código lingüístico. Se desenvuelven en un universo semántico cerrado a nuestras percepciones, salvo la forma superficial de un temblor o de una satisfacción físicas. Sabemos que este universo es en lo temporal mucho más antiguo y estadísticamente más vasto y variado que el nuestro, ya que los animales preceden al hombre en la historia de nuestro planeta y superan de lejos en número a la especie humana. Pero sólo algunos pocos artistas como Rilke, Dürero y Picasso parecen haber penetrado en la penumbra que rodea la conciencia tan animada y múltiple de los animales. El tigre no responde a las preguntas de Blake.

¿Qué podemos decir de esos sueños anteriores al lenguaje?

La trampa hermenéutica es bastante evidente. Nuestras intuiciones sobre lo que está más allá y fuera de toda formulación verbal sólo son traducciones a otras metáforas y analogías. El propio concepto de lo pre o no lingüístico no escapa a una formulación verbal. Podemos concebir, en el aislamiento de una abstracción ficticia, ese despliegue de imágenes, de sonidos, de elementos táctiles y olfativos para los cuales no existen paráfrasis conceptuales ni significados que se puedan verbalizar. Pero no sólo no podemos tener la prueba de que los sueños de los animales se desenvuelven de un modo hecho de imágenes y de sensaciones, sino que ni siquiera podemos concebirlo sin falsearlo recurriendo a un discurso verbal. El hombre podría entonces definirse casi como esa criatura que únicamente tiene un acceso muy limitado y falseado al universo del silencio (porque de silencio se trata).

© Le débat

Esto no nos impide especular —y al menos en su etimología (el espejo), ese verbo tiene la ventaja de apenas rozar el concepto del lenguaje. La biología, la genética y nuestras intuiciones rudimentarias afirman sin embargo que existe una continuidad primordial entre nosotros mismos y los animales. ¿Podría ser entonces que los mitos fundamentales (los que la antropología estructural contemporánea llama los *mitologemas*), que sus configuraciones arquetípicas de reconocimiento inmediato, que atribuimos al recuerdo por el cual ordenamos y damos un eco más vasto a nuestras existencias individuales e interiores, se vinculen con, sean una modulación a partir de los sueños silenciosos de los animales? Los homínidos, en su coexistencia con los primates y el reino animal, ¿soñarían *zoo-lógicamente*? Al menos desde Vico, es un lugar común suponer que la evolución de la mitología y del lenguaje humano se cumplió a través de una interacción dialéctica y simultánea. Pero quizás podríamos ir todavía más lejos. Los arquetipos, los mitos primitivos que nos parecen nacidos en una *no man's land* (justamente porque este universo es el de cada uno de nosotros), en un mundo situado justo en el límite de una conciencia y de una voluntad lúcida, constituyen los vestigios, las formas ancestrales de *sueños anteriores al lenguaje*. El lenguaje sería, entonces, una tentativa de interpretar, de contar sueños más antiguos que él. Pero, en el momento mismo en que cuenta sus sueños, el *homo sapiens* penetra en un universo de contradicción: en él el animal ya no se comprende y con cada acto narrativo y lingüístico la individuación, el foso entre su ego y una comunión de imágenes compartidas se ensancha. Contados e interpretados, los sueños pasan de la verdad a la historia y sólo subsisten dos elementos que nos recuerdan su origen orgánico: una resonancia y un significado más allá de toda conceptualización propias del mito, y el misterio de esta afinidad psicósomática con los animales que se observa en los niños más pequeños, en el "hombre natural" y en el santo. (Al encontrar la mirada de un caballo castigado, Nietzsche abandona la árida cima de la inteligencia verbal para volver hacia la infancia, la inocencia y la santidad ascética de su *Umnachtung*.)

2

La historicidad de los sueños es doble

a) Los sueños se convierten en la materia de la historia. Esos sueños de victoria o de derrota, esos sueños anunciadores de una buena o de una mala fortuna personal, esos sueños que se constituyen en oráculos o en enigmas que hay que descifrar a la luz de acontecimientos posteriores, son anotados por las crónicas, por los historiadores, por los biógrafos. En los hechos, y esto es casi una paradoja, recurrir al sueño apropiado parece reforzar y garantizar la autenticidad del

acontecimiento histórico. El sueño es un documento capital: es conservado en los archivos de la historia. Eso es cierto sobre todo para las "biografías" de la antigüedad. Recuérdese que el concepto de vida ejemplar o ilustre de un monarca, héroe o sabio, cubre en amplia medida el concepto de la propia historia. Los sueños de los faraones, los sueños, a veces estimulantes, a veces amenazadores, de reyes y de guerreros, tales como los cuenta la Biblia, el sueño de Amílcar, el de Escipión, los innumerables sueños que relata Plutarco en sus *Vidas*, se consideran hechos históricos. Todavía en el siglo XVI, el sueño era una de las más ricas fuentes de documentación histórica, cuyo archivista es el astrólogo de la corte.

Los sueños que trascienden las conciencias individuales son más difíciles de delinear, pero también más importantes dentro de la perspectiva del dinamismo histórico. La historia conoce sueños colectivos de pánico o de esperanza, de repliegue o de acción (sobre todo si incluimos en la noción de sueño las formas más oscuras pero también coherentes de la ensoñación, del soñar despierto y de las figuraciones emblemáticas, que surgen en ese vasto dominio que va de la esfera íntima al sentimiento de masas y del sueño profundo a un estado de aguda vigilancia). Los sueños de apocalipsis han sido consignados por los historiadores de la sociedad, no sólo durante los decenios que han precedido y rodeado los *grandes pánicos del año mil*, sino también alrededor de esas fechas que su cifra vuelve fatídicas, como 1666, o todavía, actualmente, en lo que algunos grupos sociales (y no sólo en el sudoeste norteamericano) ven como la "revelación" nuclear del año 2000.

Toda crítica del apocalipsis es una utopía. Las tierras prometidas, aun cuando primero nazcan de un sueño individual, el de Moisés o el del fundador de la búsqueda de los mormones, renacen miles de veces en los sueños que hace la comunidad de los creyentes. Las revoluciones, antes de realizarse, son soñadas, primero por individuos, luego por el grupo social; quizás el *carisma* se define precisamente como esa facultad de concebir en un sueño "anticipador" una fuerza capaz de suscitar sueños semejantes en otros. Si la retórica de 1789 y de los impulsos utópicos de 1792 y 1793 es a menudo una retórica de las fiestas, de las celebraciones bautismales, también suele ser una retórica de los sueños, de sueños visionarios, maravillosamente concretos, que preceden el alba nueva. La gran gramática de la interpretación de los sueños mesiánicos que propone Ernst Bloch se apoya precisamente sobre ese potencial de la colectividad para crear sueños que se vuelven hacia el futuro, portadores de esperanza política, económica y social. El *Wachtraum* (sueño despierto) de la esperanza radical y revolucionaria, dice Bloch, no es diferente de un sueño nocturno, en la misma medida, quizás, en que psíquica como históricamente, el Antiguo Régimen pertenece todavía en alto grado al reino de la noche. Limitar el concepto de sueño al de un ego nocturno sería negar un mecanismo primordial de la historia:

Todavía esta noche tiene algo que revelarnos, no como pasado primitivo mal explorado, sino en virtud de lo todavía-no-llegado, de lo no-todavía-expresado, que encubre aquí y allá y que aún guarda enquistado. Y lo que tiene para decir sólo será develado por la acción de la imaginación diurna que proyecta su luz sobre todo lo que está en devenir; en sí lo arcaico es mudo. Precisamente por lo que abriga de *no-satisfecho*, de *no-desarrollado*, en una palabra, de *utópico* tiene la fuerza para calar en el soñar despierto y adquiere el poder de no cerrarse a él; en virtud de esas

cualidades y sólo por ellas puede intervenir en el vuelo libre, el del ego amparado, en la realización de un mundo mejor, en la búsqueda de la finalidad.

Como dice Bloch, *ein Ineinander der kollektiven Traumspiale* —los sueños nocturnos y diurnos— imprimen a la historia un movimiento hacia la esperanza.

Bien sabemos que tales avances no dejan de ser interrumpidos y contrariados por el fracaso y por la barbarie. Pero también en esto los sueños, privados y públicos, desempeñan un papel. Pueden constituir el último refugio de la libertad, el foco de la resistencia. En un desafío que lanzó, poco después que el régimen alcanzara el poder, Robert Ley, *Reichsorganisationsleiter* nacional-socialista, dio prueba de una penetración a la vez aterradora y ambigua: "El único individuo que tiene todavía en Alemania una vida privada es el que duerme." Justamente. Hasta cierto punto (no para aquel al que se le inflige la tortura física, no para el hambriento) los sueños pueden escapar al imperio del totalitarismo político. Hasta cierto punto, las únicas cosas seguras de una resistencia clandestina al despotismo totalitario son las de los sueños.

Me atrevería a afirmar que todavía allí se descubre una función del sueño que, en tanto que fuerza de dinamismo social, es de una importancia vital para la historia y que, sin embargo, sigue siendo exterior al dominio del psicoanálisis.

b) El segundo aspecto de la historicidad de los sueños virtualmente se ignora. Los sueños forman parte de la historia y de los documentos históricos. Pero también existe una *historia de los sueños* o, más precisamente, una historia de la fenomenología del sueño.

En otra parte he tratado de mostrar ("The Distribution of Discourse", *On Difficulty*, 1978) que la manera de hablarnos a nosotros mismos, el estilo, la frecuencia, el contenido y los efectos aparentes del monólogo interior que constituye la mayor parte de nuestra producción verbal, que esos soliloquios silenciosos están sometidos a los cambios históricos y a las obligaciones sociales. Emití la hipótesis de que los hombres y las mujeres (ésta es una distinción esencial) han empleado de distinta manera las grandes corrientes constantes del discurso interior, según las épocas históricas, los contextos económicos y sociales y sus diversas culturas.

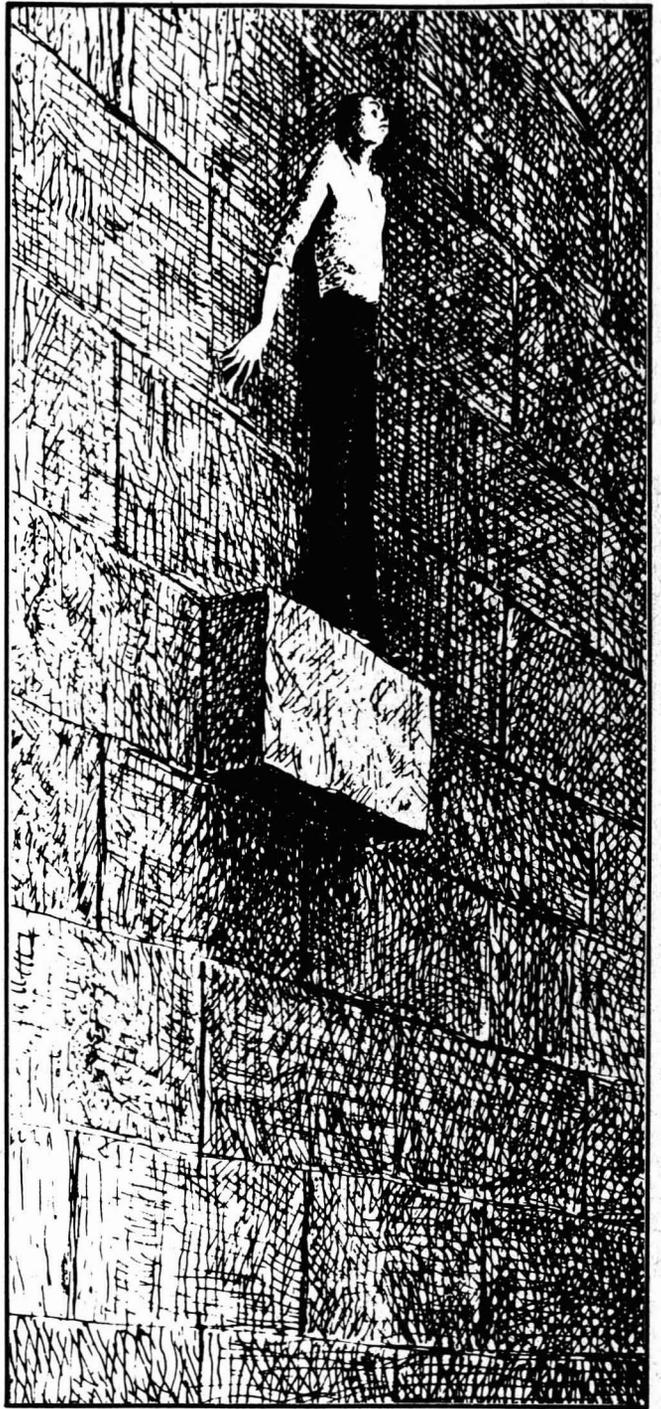
Creo que eso tendría que aplicarse también a las actividades múltiples que asociamos con la generación, la formulación y la rememoración, ya sean secretas o divulgadas, de los sueños. El sueño, actividad psicosomática inmensa que tan mal se comprende, es una realidad a la vez individual y social. Nos faltan historias del sueño, aunque éstas fuesen tan indispensables, si no más, para captar la evolución de las costumbres y de la sensibilidad, que las historias de las vestimentas, de las costumbres alimentarias, de los cuidados de los niños, de las enfermedades mentales y físicas, que los historiadores de la sociedad y los de las mentalidades nos han dejado. Los climas, las capas sociales (amo y esclavo, clérigos y campesinos, soldados y artesanos) y las diferentes épocas presentan una organización diferente del sueño y de la vigilia. El sueño solitario o simplemente conyugal y el privilegio que ha representado para una élite minoritaria a través de la historia es un fenómeno muy diferente del sueño colectivo en la choza del campesino o en una población marginal. Y a su vez, ambas estructuras del sueño son distintas de la segregación de los sexos en un dormir comunitario tal como se practica no sólo en las *long houses* de ciertas culturas del Pacífico o de Australasia, sino más cerca de nosotros, en los cuarteles militares, el internado o el convento.

Los inventos, el progreso y la diseminación de las técnicas de iluminación artificial han modificado la psicofisiología de los "actos de sueño". Una cultura en la que se practica la siesta de la tarde difiere fundamentalmente de aquella en la que el reposo se organiza dentro de una economía exclusivamente nocturna. La historia de la higiene, de la plomería doméstica o de su ausencia, forma parte del contexto histórico del sueño individual o común. Existen grandes poetas del universo del sueño como Shakespeare o Proust (no hay una obra de Shakespeare que no contenga algunas meditaciones sobre los múltiples enigmas del sueño; *Macbeth* se define como el drama del exilado del sueño). En *Oblomov* de Gontcharov descubrimos el esbozo de una sociología satírica del sueño. Pero todavía no encontramos verdaderos historiadores de este estado, que sin embargo engloba no menos de la tercera parte de la existencia del ser humano.

Las mismas características históricas y los mismos determinantes biosociales se aplican exactamente al fenómeno del sueño. No dormimos a las mismas horas, en el mismo medio, en una misma aura fisiológica (de clima, de alimento, de sexualidad) que, por ejemplo, un griego de la antigüedad, un campesino de la Edad Media o un indígena de la isla de Java. Nuestros sueños o, para ser más precisos, buena parte de nuestros sueños, varía en función de esos factores. Los sueños que describen los escribas reales del antiguo Egipto o de la Biblia, Plutarco o los alegoristas medievales, son tan distintos unos de otros como los que han registrado en su terreno los antropólogos y los etnólogos. También difieren, de sorprendente manera, de aquellos en que se apoya la literatura psicoanalítica.

Pero la historia y la psicología social de la producción, conservación y distribución de los sueños humanos constituyen un terreno demasiado amplio y desconocido para que podamos tener de él una visión general. Por lo tanto, me permito proponer una sola transformación, pero *fundamental*, en la función que se le reconoce al sueño y a sus manifestaciones, tal como ilustran los documentos de nuestras culturas occidentales.

La antigüedad mediterránea, ya sea clásica, semítica o "bárbara" coincide en vincular sus sueños y el acto de soñar a la fenomenología de la prefiguración. Los sueños, como nos enseña Penélope en el canto XIX de la *Odisea*, pueden ser verdaderos o engañosos. A veces se presentan en forma de enigmas de tal manera que es difícil determinar si hablan el lenguaje de la verdad o de la mentira (Macrobio, en sus *Comentarios al sueño de Escipión*, llama *oneiros* a ese tipo de sueño en enigmas). Los sueños tienen a veces las características de una pesadilla (*enyphnion*) o de una voluptuosidad llena de promesas. Pero algo está claro: los sueños nacen de una "visitación" del futuro o por el futuro. Son, en esencia, verdadera o falsamente adivinatorios (*chrematismos*) y proféticos (*horama*). El arte de interpretar los sueños constituye una de las partes del arte más general de interpretar los augurios. Las sentencias de los oráculos, las profecías, los presagios, la interpretación del vuelo de los pájaros o de las entrañas de los animales sacrificados están en relación directa con la interpretación de los sueños y de las visiones oníricas (*phantasma*) de los hombres. Los sueños constituyen efímeras runas que el futuro inscribe en el alma dormida. La oscuridad de los sueños, la multiplicidad hermética de sus posibles significados es la garantía de su contenido profético: "Si los sueños predicen el futuro, si las visiones que se presentan al espíritu durante el sueño ofrecen algunos indicios por los cuales se puede predecir el futuro, los sueños serán a la vez verdaderos



y oscuros y la verdad residirá en su oscuridad" (Synesios de Cirene, *circa* 410 a.J.C.). No hay que fiarse del escepticismo de que Aristóteles hace discreta gala en su opúsculo *De la profecía en el sueño* —"la cosa no es inverosímil sino más bien razonable"— porque representa un punto de vista excepcional y deliberadamente "mandarín". Para la antigüedad en general —no hay más que ver el célebre *Libro egipcio de los sueños* (British Museum, Papyrus 10683, *circa* 2000 a.J.C.), Homero, Hesíodo y los compiladores del Antiguo Testamento, el asunto no consiste en saber si los sueños son proféticos —ya que esto es un hecho indudable— sino en saber si tal profecía proviene de fuentes benéficas o maléficas, si su desciframiento por un mortal puede revelar las "previsiones" de la noche.

En psicoanálisis, por el contrario, los sueños no se alimen-

tan de profecías sino de recuerdos. El vector semiológico ha girado no hacia el futuro sino hacia el pasado. La dinámica de su opacidad no proviene de lo desconocido sino de lo rechazado. ¿Cuándo esta reorientación esencial ha tenido lugar? ¿Y por qué?

No podemos dar una fecha precisa para un cambio tan difuso. Además todo indica que esta inversión de etiología y de temporalidad está lejos de haber sido sincrónica dentro de diferentes culturas y de niveles de la sociedad. El escepticismo de Hume respecto a las pretendidas enseñanzas de los sueños, la crítica de las visiones proféticas tal como se la encuentra en Bayle, no eran compartidos por las masas emancipadas que no dejaban de constituir la aplastante mayoría de la Europa del siglo XVIII. *La interpretación de los sueños*, de Freud, no ha impedido que los tradicionales e innumerables “Libros de los sueños” y los más o menos ocultos “Llaves para la revelación del futuro por medio de los sueños” encuentren numerosísimos lectores. Por el contrario —y este es un fenómeno que requiere una evaluación sutil— el racionalismo y la tecnicidad terapéuticas que caracterizan el abordaje psicoanalítico de los sueños aumenta en los hechos el estatuto y la popularidad de las decodificaciones alternas y fundamentalmente “arcaizantes”. Se puede afirmar sin temor a equivocarse que, a pesar del Siglo de las Luces y del positivismo, a pesar del agnosticismo y a pesar de Freud, una gran parte de la humanidad —incluso en sociedades que se dicen avanzadas y tecnológicas— sigue otorgándole valores adivinatorios y proféticos a sus sueños.

Sin embargo, es posible decir que el gran desplazamiento que lleva a los sueños de la categoría de profecía a la de recuerdo comienza, al menos en lo que concierne a las sensibilidades filosóficas y científicas, a mediados y fines del siglo XVII. Precisamente ese cuadro temporal es lo que otorga al célebre *Sueño de Descartes*, fechado en noviembre de 1619 —volveré sobre esto— su carácter y su funcionamiento “antiguos”. La *crisis de conciencia* del siglo XVIII, el vocabulario y la gramática de los sueños del romanticismo, se caracterizan por referirse al pasado, por orientarse hacia el recuerdo de sus sueños. Los peregrinajes del sueño no llevan hacia la *terra incognita* de mañana; son retornos hacia el resplandor visionario (*the visionary gleam*) del nacimiento y de la infancia.

¿Pero cómo explicar esa vuelta, esa nueva orientación?

Nos vienen al espíritu cierto número de causas. Después de Copérnico, de Kepler, de Galileo, las “futorologías” aprobadas son las de las ciencias celestes y mecánicas. Los sueños que tienden hacia el futuro del espíritu occidental son los de la cosmología newtoniana, los de las ciencias estadísticas o estocásticas o de la evolución darwinista. El hombre instruido no descifra las estrellas sino artículos sobre astronomía. Pero por un cambio progresivo, y pese a ello perceptible, el saber auténtico es asimilado a la luz (ver para ello la simbología de la luz, la poética del mediodía en la iconografía y las convenciones del discurso de la revolución newtoniana). Como lo muestra Goya en uno de sus grabados más notables, los sueños de la razón producen monstruos. ¿Cómo podrían transmitir el conocimiento del futuro? Un segundo factor en ese gran giro atrás del eje temporal de los sueños bien podría haber sido la revaloración de la infancia, la fascinación por los comienzos y la génesis de la conciencia tal como la vemos en cada aspecto del rousseaunismo y del romanticismo. Aunque los sueños no presenten los jeroglíficos del futuro, revelan el alfabeto nocturno de nuestro auténtico pasado. Son la historia de nuestro *coming-into-being* (de nuestra “llegada a la existencia”). Lejos de señalar el caos o la irresponsabilidad, la calidad infantil de los sueños es la prueba de su itinerario

desde el corazón perdido de nuestra psiquis. El “visionario bendito”, proclama Wordsworth, es el niño muy pequeño, y quizás sólo a través de los sueños podemos conocer sus percepciones inmediatas. Un tercer factor, que comprende tal vez lo que acabo de mencionar, es esa “internacionalización” de la experiencia que no está lejos de definir la modernidad. No es necesario ser hegeliano para comprender ese desplazamiento hacia la interioridad de la conciencia y del examen riguroso, que separa al hombre “moderno” del de la antigüedad o aun del medieval. Nuestra percepción de la realidad cuando no es científica o utilitaria o teleológica, está, en muy gran parte, orientada hacia el ego. Cuando Rousseau, oponiéndose a Montaigne, proclama la singularidad del yo; cuando oponiéndose a Pascal, reivindica una trascendencia para el yo; cuando a fines del siglo XVIII se le encuentra una nueva fascinación a las palabras *egoísmo* y *egoísmo*; cuando Narciso comienza su escapada triunfal que lo llevará de Rousseau a Valéry, los sueños se vuelven hacia dentro y abandonan su impulso hacia los dioses, hacia el desconocido objetivo de futuro que definía su función en el universo clásico.

Soy consciente de que tales conjeturas son muy vagas, muy ricas para ser verdaderamente útiles. Pero se impone una comprobación general: en cierto momento de la evolución de la sensibilidad occidental (en épocas diversas según las clases y las sociedades de Occidente), los sueños y la actividad del soñador han tomado otro significado, se han visto estimados no por su contenido profético sino por su peso de recuerdos lícitos o clandestinos.

Se trata de una transmutación fundamental. Subraya la historicidad de los sueños y de los fenómenos del sueño. El modelo freudiano, poniendo el acento de manera implícita y axiomática sobre la economía y sobre el carácter funcional del complejo sueño-recuerdo, ¿constituye de veras una clave universal?

Esta es mi primera pregunta.

3

“**Maec, etiam si ficta sunt a poeta, non absunt tamen a consuetudine somniorum**”, afirma Cicerón (*De divinatione*, I, 42).² Una opinión a la que Freud se adscribe enteramente. Los sueños que inventan los poetas, los dramaturgos o los novelistas tienen el mismo estatuto de revelación que aquellos que relata un paciente durante un psicoanálisis. En efecto, a través de todas las interpretaciones de los sueños de Freud y de sus discípulos, los sueños ficticios —tales como los encontramos en Homero, Esquilo, Virgilio, Shakespeare, Goethe, Dostoievski, o en la novela de Jensen, *Gradiva*— se imponen como documentos privilegiados. Sin embargo, podemos preguntarnos si realmente hay que rendirse a la evidencia del postulado de Cicerón y de Freud. Los sueños que “*ficta sunt a poeta*”, tales como el complejo sueño de Clitemnestra en la *Electra* de Sófocles, o el gran sueño de ahogamiento contado por el duque de Clarence en el *Ricardo II* de Shakespeare, o aun el sueño macabro que arranca a Aliocha de su inocente piedad en *Los hermanos Karamazov*, están verdaderamente dotados del mismo estatuto psicósomático que los sueños que el paciente relata al analista, o que aquellos que, muchas veces sin que les prestemos importancia, usted y yo nos contamos. El argumento del psicoanálisis es, con toda seguridad, el siguiente: incluso cuando del modo más deliberado y dentro de un contexto particular el escritor

“compone” un sueño, es inevitable que emplee, al mismo tiempo que los revela, aspectos de su propio subconsciente. ¿Pero es éste un argumento irrefutable? ¿No revela esta ingenuidad arbitraria relativa a la naturaleza de la creación literaria, de la *poiesis*, y característica de la lectura que Freud hace de tantos grandes escritores, una lectura que tan falsa se revela en su artículo sobre *El poeta y el soñar despierto*?

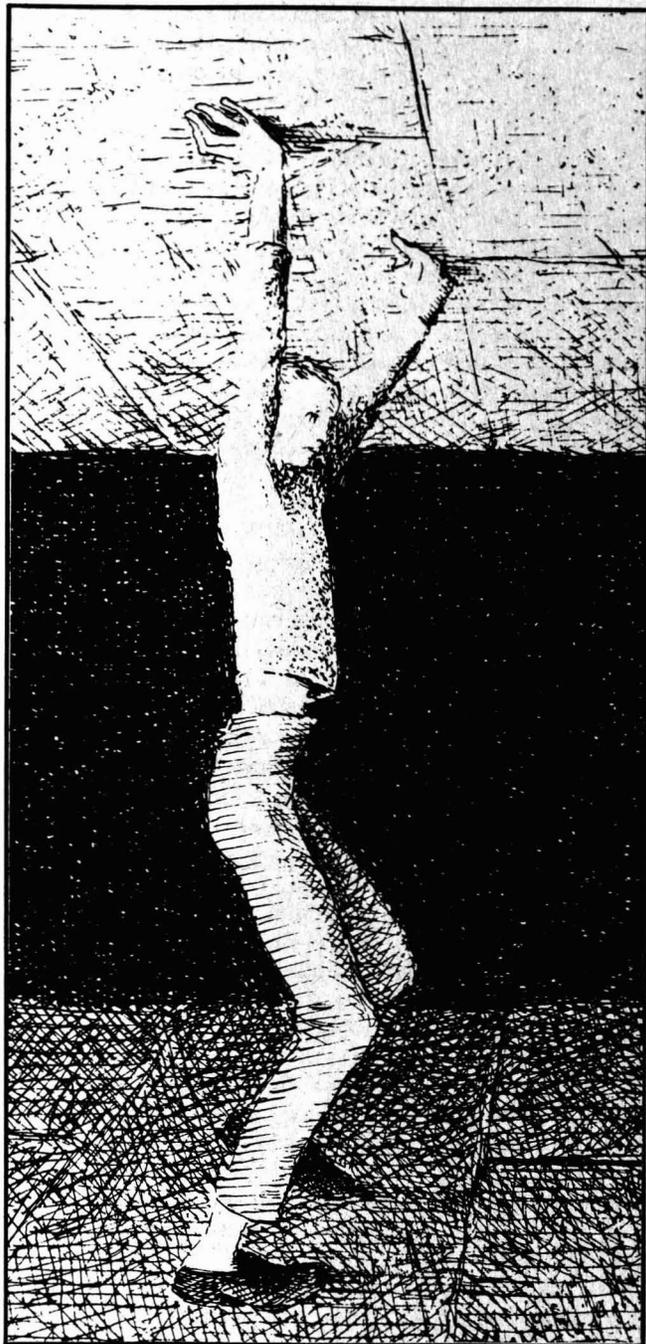
Pero nuestra pregunta es todavía más amplia.

Nuestro conocimiento de los sueños y de su mecanismo y la materia que constituye la historia de los sueños humanos son absolutamente inseparables de un modo de expresión, de un “medium” lingüístico. (Dejo de lado la posibilidad, que representa un desafío a la epistemología, de un soñador mudo o sordomudo que pueda de una manera u otra, con ayuda de imágenes o de gestos, proporcionar una *mimesis* de sus sueños.) Los sueños se cuentan, se registran y se interpretan por medio del lenguaje. La fenomenología del sueño se confunde con la evolución y las estructuras del lenguaje. Una teoría de los sueños es también una lingüística o al menos una poética. No hay relato de sueño humano, hecho por el propio soñador o transmitido por una fuente secundaria o por el intérprete del sueño, que no sea, desde un punto de vista lingüístico, virgen de significados o desprovisto de valor. El relato del sueño, que constituye nuestro único documento, será sometido exactamente a las mismas coacciones y a las mismas determinaciones históricas, en lo que concierne al estilo, a las convenciones narrativas, al idioma, a la sintaxis o a las connotaciones, que cualquier acto de lenguaje característico de una lengua, de una época histórica y de un medio particulares. Los sueños, no menos que las lenguas de los hombres, han conocido el estallido de Babel.

Los lógicos y los epistemólogos, sobre todo siguiendo la senda de Descartes y de Wittgenstein, se han esforzado por comprender los numerosos aspectos que plantean los relatos de sueños:

Si consideramos que el relato que el hombre hace de su sueño se vincula con el sueño del mismo modo que el relato que hago de los acontecimientos del día de ayer se vincula con ellos, caemos ante una dificultad insuperable, ya que entonces... puede ocurrir que siempre tengamos la ilusión de que hemos soñado, ilusión que sobreviene cuando estamos despiertos... En el caso del recuerdo de un sueño hay diferencia entre recordarlo correctamente y estar nosotros mismos bajo la ilusión de que lo recordamos —con lo que resultan idénticos. (Incluso puede parecer sorprendente que podamos emplear el término “recuerdo” para un sueño.)

No entra dentro de mis competencias examinar los problemas de lógica y de epistemología que plantean el profesor Malcolm (*Philosophical essays in dreaming*, 1977, p. 121) y sus colegas. Pero, después de todo, Freud era contemporáneo de Wittgenstein y la total falta de referencias a la filosofía lingüística en el paradigma psicoanalítico de la expresión humana resulta perturbadora. ¿Podemos en verdad considerar válida, desde un punto de vista filosófico, una etiología y una interpretación de los sueños que trata el material lingüístico mediante el cual se transmiten aquellos como un elemento neutro y transparente? Cuando Freud recurre a factores lingüísticos, sobre todo a la etimología, los argumentos de que se sirve, como ha demostrado S. Timpanaro en su abrumador estudio sobre el *lapsus freudiano*, son por lo menos discutibles. Pero yo querría examinar brevemente un punto específico.



Consideremos tres sueños célebres.

Al empezar el segundo canto de la *Iliada*, Zeuz llama a *oulios Oneire* (el Sueño engañoso). Le ordena al Sueño, que ha tomado la forma de un mensajero, que se dirija a donde está Agamemnon, al que encuentra tendido en su tienda, “el sueño divino difundido sobre él”. El sueño debe anunciarle al hijo de Atreo que los dioses ya no están en desacuerdo sobre la batalla por Troya. Se han dejado aplacar por Hera y la ciudad caerá bajo las armas de los aqueos de largas cabelleras. Que Agamemnon reúna sus fuerzas para la victoria. El texto del sueño es pronunciado tres veces: en la orden que Zeus da a Oneiros, en el mensaje transmitido por intermedio del sueño, y por el propio Agamemnon que, al alba, repite palabra por palabra ese mensaje a su consejo de guerra. En una modulación muy sutil, el sueño, formulado muy exactamente por Zeus, atraviesa el sueño de Agamemnon, emer-

giendo intacto bajo la forma de un discurso público. Su triple articulación produce una impresión de autoridad inspirada y exactamente este efecto de compulsión, de *Zwang*, que se asocia a los sueños que se cree recordar enteramente.

Como sabemos, el sueño es una trampa que Zeus tiende para vengar el ultraje a Aquiles. Ha llegado por la puerta de marfil, portador de mentiras. Pero el argumento por el cual Néstor prueba la verdad de este sueño es curioso. Dice: "Si algún otro de los aqueos nos hubiera transmitido este sueño, podríamos afirmar que se trata de una ilusión y resueltamente lo dejaríamos de lado. Pero el hombre que lo ha visto se jacta de ser el más valiente de los aqueos. ¡Vamos, pues! Veamos si podemos armar a los hijos de los aqueos." Todo ocurre como si el estatuto social y militar del soñador fuese la garantía de la autenticidad del sueño. Supongo que estamos ante una nota arcaica de psicología social que se nos escapa.

¿Acaso el sueño engañoso (*oneiros*) de Agamemnon requiere ser interpretado "en profundidad"? Si éste fuese el caso podríamos adelantar una explicación psicológica que hasta un profano concibe. Estamos frente a un caso típico de deseo que se realiza. Que Troya se rinda entre sus manos gracias a Hera y sin la intervención de Aquiles, al que detesta; que la ciudad caiga en un asalto final. Esos son los deseos más ardientes de Agamemnon, como es fácil de imaginar. El sueño es tan eficaz porque corresponde enteramente a los pensamientos declarados y secretos de Agamemnon.

Ya me referí al segundo sueño. Se trata del célebre *Sueño de Descartes* que, según se dice, ese filósofo habría anotado él mismo en una memoria detallada, pero que conocemos a través del resumen de Baillet o del recuerdo que éste habría guardado en su memoria (observemos la complejidad de semejante secuencia semántica, el riesgo implícito de una corrupción del mensaje dada la ambigüedad de las fuentes). El sueño de Descartes es muy particular en la medida en que comprende tres partes distintas interrumpidas por uno o dos —eso no está muy claro— despertares. En el primer "capítulo" de su sueño, un viento tempestuoso proyecta a Descartes contra los muros de la colegiata de La Flèche; luego le anuncian que un conocido debe entregarle un melón. Al despertarse, Descartes se pone a rezar y le pide protección a Dios contra los efectos funestos de su sueño, el ruido de un trueno lo despierta (?) y ve chispas de fuego en su cuarto. La tercera parte revela al dormido un diccionario y un *Corpus poetarum* abierto en un pasaje del poeta gallo-romano Ausonio (siglo IV): *quod vitae sectabor iter?* Un desconocido presenta al soñador una obra en verso, sobre la que se distinguen las palabras *Es y No*.

Viene ahora un momento sorprendente. Siempre dormido, Descartes decide que el sueño es verdaderamente un sueño y se pone a interpretarlo. Como muestra Maritain en su estudio sobre este episodio, la documentación de Baillet es demasiado vaga en este punto como para ser útil. Pero de todas formas, de ella se desprenden líneas generales bastante claras. Descartes interpreta los dos primeros fragmentos del sueño como advertencias: ha desperdiciado su vida pasada. En el capítulo III, el espíritu de verdad le revela que de ahora en adelante debe elegir un rumbo en la existencia (*quod vitae iter*), el diccionario representa "todas las ciencias reunidas", *Es y No* es el "sí y el no de Pitágoras" que consagra la separación diacrítica entre lo verdadero y lo falso en el conocimiento humano. Descartes sabe ahora que debe elegir la vía del examen de sí mismo y del método que va a llevarlo a la verdad universal.

Todo esto resulta muy complejo con un código de representación emblemática y alegórica. Pero hay una última complicación: según Baillet, Descartes habría afirmado que "el genio que excitaba en él el entusiasmo que le caldeaba el cerebro desde hacía algunos días, le había predicho esos sueños antes de que se acostara, y que el espíritu humano no había intervenido para nada".

En otras palabras, estamos ante el sueño de un presagio preciso, pero que es en sí mismo objeto de una intuición profética. Además, tenemos la afirmación de Descartes de que ese doble movimiento de predicción y de premonición es de origen sobrenatural. Al igual que el *oneiros* de Agamemnon.

El tercer sueño, al que sólo me puedo referir brevemente, es el de Tatiana en *Eugenio Oneguín* (V, XI-XXI).

En él, la heroína atraviesa una llanura nevada; se encuentra sobre un frágil puente que cruza un torrente impetuoso y luego es perseguida por un oso rugiente. El oso la atrapa y la conduce a una cabaña en el bosque donde la deposita *dulcemente* en el suelo. Alrededor de la mesa que hay en la cabaña, Tatiana ve un círculo de criaturas monstruosas, un perro con un cuerno, un esqueleto, un enano, una langosta montada en el lomo de una araña y, claro, al propio Oneguín. El sabat de brujas se desvanece y Tatiana se vuelve a encontrar en los brazos de Oneguín. Pero llegan Olga y Lensky. Sobreviene un gran tumulto y Tatiana se despierta, mientras todavía siente un grito que proviene de su sueño. ¿Con quién soñaste?, le pregunta Olga, siempre curiosa.

El *Oneiros* de Agamemnon proviene naturalmente de una psicología de la trascendencia, es decir, de una visión del mundo en la que el hombre en estado de subconciencia (el sueño) puede sentir directamente la intervención de lo divino y lo demoníaco. El poeta épico conoce la ambigüedad de los sueños y sus motivaciones libidinales (*wish-fulfilment*): imita el efecto compulente del sueño de Agamemnon por el procedimiento de la repetición. ¿Qué podría agregar a esto el psicoanálisis?

El sueño de Descartes plantea temibles problemas en cuanto al estatuto de *fuerza secundaria* y de *estilización* que caracteriza todos los sueños contados. Nos planteamos la inevitable cuestión de la autenticidad, ya sea del relato del propio Descartes o de su comunicación a Baillet y a una posteridad atenta. Pero ninguna interpretación puede pretender dar cuenta de esos documentos si no ha pasado por el estudio de los procedimientos alegóricos, emblemas, convenciones retóricas, "multilingüismo (francés, latín, griego) que estructuran no sólo ese sueño en particular sino la sensibilidad barroca en general. Los sueños de comienzos del siglo VII, sobre todo si nos los proponen hombres cultivados y elocuentes, están dotados de una retórica dramática, de una coreografía, de una moral que los nuestros desconocen.

Al ser interrogado sobre el significado del sueño de Descartes, Freud respondió sabiamente que toda interpretación establecida sin que exista la posibilidad de interrogar al autor del sueño sería falible. Propuso lo que Maritain llama una "interpretación muy gratuita del melón", y clasificó el sueño en la categoría del *Traum von oben* (sueño de superficie), es decir un sueño cuyas fuentes se encuentran muy cerca de la conciencia y de las preocupaciones conscientes del soñador. Sin duda esta posibilidad es tentadora. ¿Pero acaso nos revela algo de la densidad real del contenido del sueño, de la importancia primordial que Descartes le otorgaba o sobre la insistencia con que proclamaba su origen sobrenatural?

En el sueño de Tatiana, Puchkin nos ofrece un terreno

propicio a una lectura psicoanalítica; la relación entre la durmiente y el oso, las criaturas sobrenaturales que encuentra en la cabaña del bosque, el puente frágil por encima del torrente impetuoso, la explícita presencia de Oneguin, todo contribuye a darle al sueño una coherencia simbólica y erótica según los datos freudianos. La langosta sobre el lomo de la araña parece salida de un manual de psicoanálisis (sin embargo, al decirlo, pienso en un código iconográfico muy diferente: el de Jerónimo Bosch). Sin embargo, para no empobrecer enormemente y simplificar el texto, hay que considerar la interpretación freudiana de la pesadilla de Tatiana como una de las numerosas hermenéuticas posibles. Tan importantes, si no más, son los elementos que cita Nabokov en su comentario: los paralelos formales que pueden establecerse con *Ruslán y Ludmila* de Puchkin, la analogía entre el puente frágil y el pequeño tejido hecho de ramitas de abedul que se colocaba, a modo de instrumento de adivinación, debajo de la almohada de una joven, las encabalgaduras que se pueden establecer entre el oso en los sueños y los servidores revestidos de piel que servían a las jóvenes de condición noble, los posibles préstamos que Puchkin toma de *Gromval* de Kamenev y de *Jean Sbogor* de Nodier. En cada uno de esos aspectos son evidentes a la vez la historicidad y la lingüística. Todo técnica de interpretación de los sueños que suponga una universalidad de equivalencias simbólicas dentro de una perspectiva sincrónica se declara inevitablemente reductora.

El sueño de Agamemnon y el sueño de Descartes son fundamentalmente distintos de los sueños que proporcionaba a Freud una clientela burguesa, en su mayoría femenina y a menudo judía, en la Viena de comienzos de siglo. ¿Cómo podría ser de otro modo? Es cierto el sueño de Tatiana presenta esta estenografía de la sexualidad de la que Freud y los psicoanalistas han sabido hacernos tomar conciencia. Pero sólo se trata de una estenografía y sería un error reducir a eso la riqueza específica, el carácter concreto, a la vez histórico y poético, del texto de Puchkin.

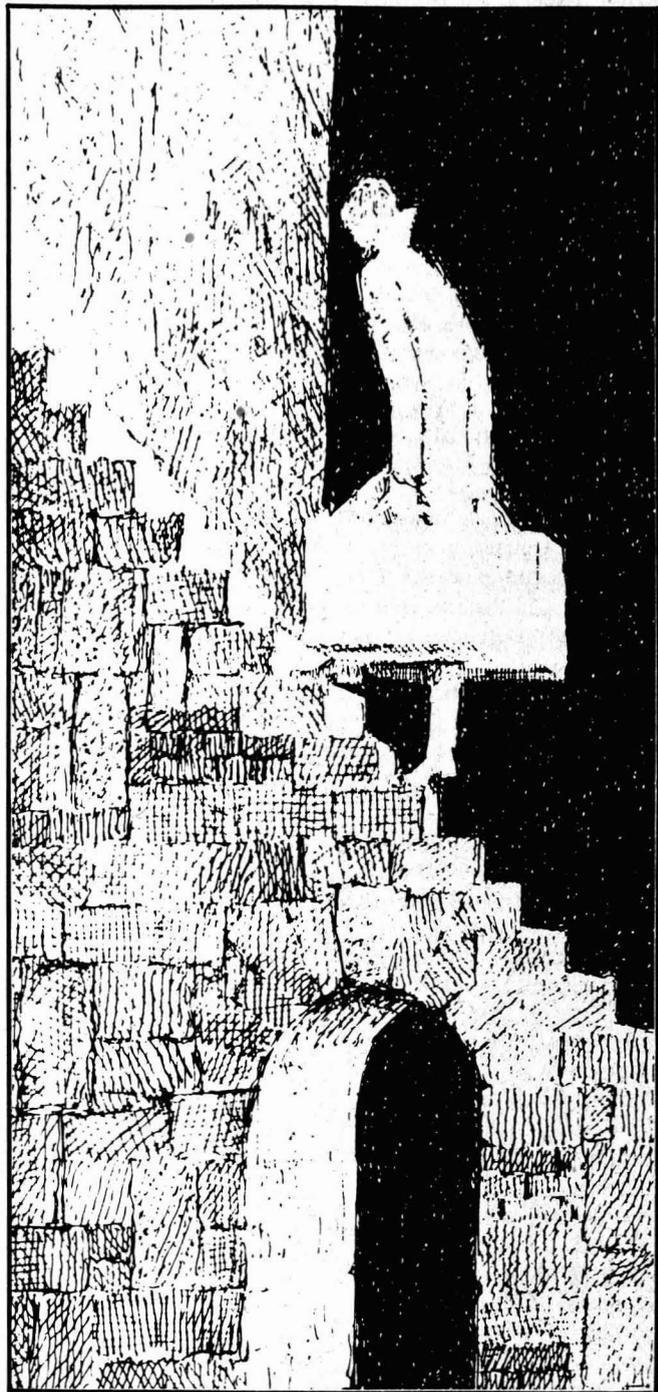
¿No correremos el riesgo inevitable de un empobrecimiento, de una interpretación reductora debido a un acercamiento determinista, si aplicamos el psicoanálisis al lenguaje y a este lenguaje sometido a una presión extrema del sentido que constituye la literatura? Esa es mi segunda pregunta.

4

Publicado por primera vez en 1966, *Das Dritte Reich des Traums* es un clásico desconocido. Charlotte Beradt resume en él los análisis de unos trescientos sueños que le fueron relatados en Berlín de 1933-1934. No deberá sorprendernos que las imágenes, símbolos y fantasmas que llenan estos sueños reflejen claramente los cambios políticos que tienen lugar en Berlín en esa época. Pero lo que sin embargo tiene una importancia primordial es el descubrimiento de la profundidad a que la historia exterior ha penetrado en el subconsciente y en el inconsciente. En seguida notamos que esos pacientes que sueñan con haber perdido un miembro, que sus brazos y piernas están atrofiados, no revelan los síntomas de un complejo de castración freudiano: más simple y terriblemente, revelan los terrores infligidos por las nuevas leyes, que exigen que se haga el saludo hitleriano en público, en el medio profesional y aun familiar.

¿Me equivoco al pensar que este descubrimiento, por sí solo, representa un desafío fundamental al modelo psicoanalítico de los sueños y de su interpretación?

Pero dejemos la palabra a los escritores. En su fábula, tan sagaz, *Il Serpente*, Luigi Malerba escribe: "Todos los sue-



ños son siempre un poco misteriosos y en esto reside su belleza, pero algunos son misteriosísimos, es decir, no se entiende nada, son como acertijos. Mientras los acertijos tienen una solución, ellos no la tienen, puedes darle cien significados diversos y uno valdrá tanto como otro."³

Esta conclusión puede parecer sombría. Yo la encuentro vivificante.

Notas

1. E. Bloch. *Le principe espérance*, I, Gallimard, 1976, p. 129.

2. "Esas cosas, incluso si son imaginadas por el poeta, no se apartan, sin embargo, de lo que es habitual en los sueños."

3. "Tutti i sogni sono sempre un po' misteriosi e questo é il loro bello, ma certi sono misteriosissimi, cioè non si capisce niente, sono como dei rebus. Mentre i rebus hanno una soluzione, loro non ce l'hanno, puoi dargli cento significati diversi e l'uno vale l'altro."

JUAN VILLORO

EL SILENCIO DE LOS CRISTALES

El vaho se adhería al cristal como una membrana, una piel translúcida entre la densa calefacción del cuarto y el áspero viento del invierno.

Sofía se alejó de la ventana.

Estaba a gusto en ese hotel medio decrepito. La calefacción crujía con gárgaras reseca y las pantallas de tela verde le daban a la iluminación un tono siempre indirecto. Una habitación chorreada de sombras y olorosa a toallas húmedas.

No quiso llegar al Waldorf. La pura imagen del vestíbulo la hacía sentirse en un baño de burbujas (destellos en fuga, gotas luminosas en los candiles, el mapamundi en la pared con sus capitales encendidas, joyas auténticas y falsas, lentejuelas, bisutería).

Se quitó los zapatos y sintió un delicioso alivio al pasar sus pies sobre la alfombra. Corrió el zíper de una maleta y se asomaron varias lenguas de franela. Sólo llevó pijamas, sus camisones no tenían sitio en ese viaje.

Encontró una revista de espectáculos en la mesa de centro. No le importó que ya hubieran quitado la obra de teatro que tanto quería ver. Esta vez no iba de safari, no tenía a quién mostrarle sus trofeos disecados (la nueva, cachonda, coreografía de Bob Fosse, la deslumbrante retrospectiva de un maestro del cromatismo). Paco y los amigos habían quedado atrás, irremediabilmente atrás. Llorarían su partida durante los *gin tonics* del viernes en la tarde.

Encontró una película que llevaba siglos sin ver. La daban en un cineclub al que nunca fue con Paco, un sitio que se remontaba a su otra encarnación en la ciudad, a los tres meses que pasó como *estudiante de verano*, y la expresión no era equivocada: si algo estudió fue el clima. Sintió una mezcla de nostalgia y pena ajena al recordar los tres meses que eran su símbolo de los años sesenta. Se vio despertando en una azotea colmada de gatos y botellas vacías, el sol caía a plomo sobre su cuerpo suavemente intoxicado.

Decidió ir en metro al cineclub. Le gustaba hacer conexiones, estar siempre a punto de tomar un tren equivocado, algún exprés que la podía depositar a cincuenta estaciones de su paradero.

En el vagón fue pensando en su irresponsable viaje a Nueva York, desde los rápidos preparativos para alejarse del sinnúmero de alfileres que la habían hostigado en los últimos tiempos hasta su hotel de tres estrellas en la avenida Lexington. Le tomó dos estaciones recordar esto; lo que en México le parecía un drama digno del más desesperado de los dramaturgos suecos, se comprimió sin trabas en el trayecto subterráneo. En unas cuantas escalas del metro, los sobresaltos de otras épocas perdieron su relieve.

Escuchó el sonido de sus tacones en la escalera de salida y luego el crujir del hielo en la banqueta. El invierno cobró for-

ma en la tira de asfalto resbaloso, en el cielo blanco y duro, en las alas metálicas de las gaviotas.

Sorbió la humedad que ya se le empezaba a congelar bajo la nariz, se enrolló la bufanda sobre la boca y las orejas, siguió adelante. Su cara fue un reflejo rosado en el cristal de una pizzería, una mancha grasosa en un escaparate apagado.

Pasó junto a tres muchachos que le gritaron algo: el vaho creció en torno a sus bocas. Sintió las miradas llorosas que la desabotonaban. En el camellón de la avenida había dos ancianos noqueados por el alcohol. Parecía inverosímil que la vida continuara como si nada con ese frío.

Llegó al cine. Sus dedos entumidos no pudieron contar las monedas. Prefirió sacar un billete tibio de la bolsa. Calefacción, humedad, algo entre el olor de su hotel y un mingitorio. Había olvidado las paredes color flamenco, las butacas de pana raída, los candiles con velas de neón. Se dejó caer en un asiento. Se zafó las mangas del abrigo. Las luces se apagaron. No logró ver la película. Se quedó dormida, incómoda, la tela arrugada entre su espalda y el asiento. Cuando despertó, un hilillo de saliva le llegaba al cuello.

Afuera, el viento se coló bajo su abrigo. La ciudad tenía el aspecto de irrealidad que sólo puede tener un paisaje mil veces filmado. Cada objeto pertenecía a una toma cinematográfica; las escaleras contra incendios, una humeante alcantarilla, un taxi amarillo enfrenando frente a una masa de peatones. Sólo el viento era real. No pudo pensar en un nuevo recorrido en metro. Estiró un brazo, aleteó, estuvo a punto de golpearse con la puerta del taxi.

Antes de decir su dirección se volvió hacia el cine. Vio a un muchacho junto a la taquilla. La cara tenía una palidez artificial bajo la marquesina. Sus miradas se encontraron y por un momento sintió la incómoda chispa de un falso contacto. Abrió la ventanilla que la separaba del taxista y murmuró el nombre de su hotel.

Despertó con gripe. Las llaves de la tina, en forma de diminutos timones, reforzaron su sensación de mareo. Abrió el agua caliente y se arrodilló a respirar vapor. En eso sonó el teléfono. Hubiera querido aplastarlo. Sin embargo contestó con suavidad y no se arrepintió: del otro lado surgió un acento alegre y gutural, las palabras de Liza que se enroscaban como cuentas en la línea telefónica.

Le dio gusto que registrara su fecha de llegada en medio de los otros compromisos, los que convertían a Liza en una figura solitaria bajo el baño de los reflectores. La conoció en el festival que organizaba Paco, una mujer cálida que sabía olvidarse de su monstruoso virtuosismo en el escenario, con un acento deliciosamente emigrado que ahora le recomen-

daba ungüentos, jarabes, pastillas contra la tos, todo lo necesario para que estuviera sana y salva al día siguiente, es que preparé una cena para ti, nada del otro mundo, unos cuantos amigos, ah, me acordé de otras pastillas. Sofía siguió apuntando nombres hasta que de alguna manera colgó la bocina y se dio cuenta de la horrorosa nube que se había hinchado en su recámara.

Corrió al baño, se quemó con el agua, regresó a la recámara y se puso a hojear una revista húmeda.

De nada le sirvió tomar tres cafés en el desayuno; al entrar a la farmacia su cabeza seguía siendo un lingote insoportable. El dictado de Liza no era nada junto al despliegue de frascos y etiquetas, una cosmogonía del celofán. No supo qué fue lo que compró y tuvo miedo de confundir las dosis. Aun así tomó varias cápsulas de colores y unas horribles tabletas con sabor a yeso.

Una tranquilidad química la ayudó a visitar la exposición. No encontró pinceladas: los artistas vomitaban, orinaban, salivaban la pintura. Estuvo a punto de recordar lo que Paco dijo de la *action painting* en una cena con los Galván, pero se distrajo al ver a un muchacho que jugaba con una navaja de bolsillo. Oyó la vibración del resorte. No había nadie más en la sala que pudiera evitar que una joya del expresionismo abstracto se convirtiera en jirones de arte punk. Pero el muchacho se tardó tanto que ella pensó que también podía ser un destino para la navaja. Decidió salir. Él la siguió y la detuvo por un brazo antes de llegar a la puerta. Se le quedó viendo unos instantes, como si quisiera cerciorarse de qué color eran sus ojos, y la dejó ir, riéndose del susto que le había dado.

Tenía que ser más cuidadosa. La violencia era otro ingrediente cinematográfico de la ciudad, la helada barbarie que podía convertirla en una noticia de cuatro renglones en el periódico.

Al regresar al hotel tuvo ganas de encontrarse con Paco, de tenerlo tendido junto a ella, sin decir palabra, existiendo por una vez de un modo silencioso.

Se quitó los zapatos y encendió la televisión. Un partido de fútbol americano: pasto esmeralda, la multitud echando vaho en las gradas, los pañuelos amarillos de los jueces, algo entre épico y falso, como ver una batalla célebre con lentes de tercera dimensión. Las reglas eran complicadísimas y los colores explosivos, manchas impresionistas cuando los jugadores se zambullían a capturar una bola perdida, pero le dio gusto terminar su día con una actividad que en México le hubiera parecido una pérdida de tiempo. Apagó las luces y la tele lanzó sombras moradas y naranjas sobre el techo. Las pastillas la fueron abandonando hasta dejarla en el torpor postmedicinal; la pantalla era un caleidoscopio, una linterna mágica, y ella se perdía en un repaso nocturno tan amorfo como los nerviosos reflejos que salían de la televisión.

Primero estaba en un restorán. Paco había escogido una mesa casi en el centro del local. Pocas personas tenían menos habilidad verbal que él. Casi nunca hablaba y de pronto decía algo que caía como un coctel de frutas entre la sopa y el plato fuerte. En realidad, su éxito en las reuniones se debía a una virtud tan rara como una pieza arqueológica: sabía escuchar. Le había dicho que la invitaba a cenar "porque tenían que hablar", y ella se preocupó. A media cena dejó caer su coctel de frutas: estaba enamorado de Leonora.

Después siguieron escenas de película europea: sus amigos pretendieron que los silencios fueran más expresivos que las palabras, aparentaron no saber nada de Paco y Leonora, usaron las mismas evasivas con que ella fingió no saber que

Magali Galván andaba con Felipe Osorio a espaldas de Toño. Cada pequeño acto le revelaba un nuevo engaño, las palabras de los amigos eran una monótona partitura minimalista, una y otra vez las mismas notas traicioneras.

Así transcurrían los días anteriores a su despegue a Nueva York, el punto de evasión al que ella y Paco recurrieron tantas veces. Sin embargo, entre las sacudidas del avión no pensaba en esos viajes repetidos tan difíciles de individualizar, sino en su primera visita a la ciudad, a los dieciocho años. El avión estornudaba entre las nubes y ella se sometía casi con gusto a la turbulencia que le impedía seguir pensando.

De repente estaba en una estación del metro. Un negro dormitaba en la taquilla. Una moneda en la cuenca de madera a cambio de una ficha ebria lanzada por el negro. El andén estaba vacío. Sofía se sentaba al lado de una máquina que vendía chicles endurecidos desde el invierno anterior.

Sólo se oía el rumor del viento entubado. Un papel giraba en el aire rumbo al túnel.

Cuando veía al muchacho era demasiado tarde: la tenía a su alcance en una diagonal de veinte pasos. Era el mismo que la jaloneó en la galería, tal vez incluso el mismo que la observó al salir del cine.

Él la veía con la calma de un cliente que duda del romance entre el precio y la calidad de un producto en el supermercado. Sacaba un encendedor de plástico y lo accionaba siete veces (Sofía contando los intentos como los latidos de su supervivencia) antes de obtener una débil flama. Finalmente se sentaba junto a ella, la mirada fija en la cavidad de los andenes, un perfil acariciado por el humo. Su gesto más vehementemente; un rasposo movimiento sobre las mejillas sin rasurar.

—¿Por qué me estás siguiendo? —pero sus palabras eran barridas por el tren que entraba a la estación.

Lo veía confundirse con los otros pasajeros, manchas rumbo a la penumbra, una insensata carga de confeti.

Caminaba entre la nieve, una actividad fatal para su catarro. No encendía las luces de la recámara y su última imagen eran las láminas grises y entumidas de los cristales.



Despertó un momento en la madrugada, la televisión era un surtidor de puntos negros y blancos, y se volvió a dormir.

El teléfono y las noticias de la mañana se anudaron en un estruendo insoportable. Inició su jornada presionando el switch de la televisión. Descolgó la bocina para cancelar el otro ruido: era Liza que le recordaba la cena de la noche. Sí, gracias, no me la pierdo por nada del mundo, ya estoy un poco mejor, chao.

Luego el delineador, la sombra, el lápiz labial, la acostumbra negociación con sus facciones. Por primera vez en eras su rostro le pareció simpático, aún joven.

Caminar poco, buscar los espacios cerrados, el teatro, el bar a la salida, no preocuparse de mezclar el alcohol con las pastillas.

Regresó al hotel para cambiarse, ligeramente adormilada, un regusto a jarabe en el paladar. No se sorprendió al verlo en el vestíbulo. Más que nada le dio flojera deshacerse en inglés de ese encimoso.

Él la siguió al elevador y apretó el botón del piso.

—¿Desde cuándo me estás siguiendo?

—Pensé que estarías en un mejor hotel —sus dientes brillaron bajo una capa de saliva.

Sofía esperó a que la puerta se abriera y se adelantó rumbo a su cuarto.

—Tengo que cambiarme, me esperan a cenar.

Cerró la puerta. Trató de distinguir la dirección que los pasos tomaban en el pasillo, pero las alfombras amortiguaban cualquier sonido.

No pudo dejar de pensar en él mientras se vestía. Tenía ganas de marcar el 0 de la recepción para pedir un guardia, pero en vez de eso se entretuvo poniéndose el único vestido que llevó al viaje, miró complacida la curva que formaban sus senos sin brasier, se acordó de los besos rápidos que Paco le daba en el cuello cuando se arreglaban para salir, su único recuerdo perdurable, una presencia húmeda sobre la piel. Volvió a la puerta.

—Creí que nunca ibas a abrir.

Pasó directamente al baño. Sofía escuchó el vigoroso chorro sobre el excusado. No era posible que lo siguiera tolerando.

Un movimiento de cadera al subirse el zíper. Después la mano repasando la quijada.

—¿Por qué no te rasuras? —Sofía interrumpió la cavilación del muchacho, segura de que se hubiera frotado la barbilla durante cinco años antes de encontrar algo que decir.

Tomó el rastrillo que dejó en la tina cuando se rasuró las piernas y se lo pasó a él.

Era más joven de lo que había pensado, su piel parecía casi depilada.

—Ya no se usan las patillas —Sofía le enjabonó las sienes.

En lo que terminaba fue a sacar una blusa con cuello, una corbata delgada, un pantalón de pinzas. La ropa le quedó mejor de lo que esperaba, incluso un poco guanga en la cintura. Revisó sus suéteres de corte masculino; prefirió pasarle un saco blanco. No le molestó que le diera un aire de bailarín de discoteca. Por lo demás, sus actos seguían igual de ásperezos: abrió el bolso de lentejuelas, tomó el encendedor y unos billetes, vio su nombre en el pasaporte:

—Vámonos, Sofía.

En el trayecto a la cena se reprochó lo simple de su historia: la divorciada que mantiene a un gigoló. Sin proponérselo, se había ligado a un vividor de catarro crónico. Lo oyó es-

tornudar y al pasarle un klínex sintió que sellaba para siempre esa historia común.

Llegaron al departamento de Liza. Entró sin presentarlo, que sufriera el muy cabrón. Pero él se comportó con la naturalidad de quien ha ido cientos de veces a esas casas. Anticipó el desconcierto en las miradas al verla llegar con un muchacho tan joven y guapo. Sólo al saberse observada pensó en lo guapo que era.

A pesar de la amabilidad de Liza, que aceptó tocar dos sonatas sólo porque ella estaba en la ciudad, se arrepintió de haber ido a la cena. No habló con el muchacho en toda la noche, pero no lo perdió de vista. De pronto le recordaba otros rostros, entrevistados mucho tiempo atrás, falsos recuerdos, sin duda. Tenía ganas de estar a solas con él, de regresar al hotel a hacer el amor brutalmente, de rendirse a ese cuerpo sin nombre y sin historia de la ciudad desconocida.

Dilató mucho su partida. Le parecieron eternos los comentarios de un hombre de barba de candado sobre aquel importantísimo escritor rumano. Comió demasiado y pensó que difícilmente podría contribuir a la destreza del muchacho en la cama.

Se despidió de Liza con la promesa de no dejar Nueva York sin una tarde donde pudieran platicar a solas como en la época del festival. Liza se ofreció a acompañarla de compras a la calle 57, algo que en realidad detestaba, y Sofía trató de transmitir alguna efusividad al darle las gracias.

Liza la acompañó por el pasillo y ya junto al elevador le dijo que la había notado un poco rara, tal vez medio ida, como si mirara al vacío cuando le hablaban. Sofía le explicó que estaba confundida por la gripe, las pastillas, los recuerdos de Paco. Luego vio la sonrisa que transformaba por completo esas facciones acostumbradas a la rigidez frente a los pentagramas, el cuadro alegre y brillante que Liza formaba en el pasillo y que era guillotinado por la puerta del elevador.

Entonces sintió los dedos que le rozaban las costillas y subían a sus pezones. Quiso voltearse para abrazarlo pero las palabras de Liza le llegaron de algún lado. Fue como si la luz del elevador se apagara. Los números disminuían sin sobresaltos —14, 13, 12—, pero sólo para engañarla. Pasó sus manos sobre los fríos costados del elevador.

Llegó a la planta baja. El vestíbulo tenía paredes de cristal. Le pareció que pasaba de un hueco a otro ampliado. El vaho en los cristales le impedía ver la calle y el taxi que la esperaba allá afuera. En algún lugar debía estar la salida, pero ella sólo vio un muro sin resquicios. Gritó con todas sus fuerzas. Las paredes se tragaron el alarido. Volvió a gritar. Una cámara sin eco. Los cristales se hacían cargo de sus palabras. El vaho se deslizó con suavidad sobre las ventanas, un desplazamiento gris, nuboso, que le hizo sentir que el suelo se movía.

En eso distinguió una silueta enmarcada en la tenue geometría de la puerta. Era absurdo no haberla visto antes. Corrió a su alcance para fundirse en un abrazo, pero sólo sintió un contacto helado. Sus manos chocaron con fuerza contra el vidrio. Frente a ella, la puerta se convirtió en una cascada de cristales. El viento que venía de afuera le produjo una doble irritación en las heridas. Sin embargo, no le parecieron graves esas cortadas que la devolvían a su propio cuerpo, casi agradeció las punzadas que le quitaban importancia al vacío en la calle. Sólo un taxi amarillo brillaba en el asfalto.

Oyó una voz a sus espaldas, pero no quiso volverse. Caminó rumbo a la calle, pisando con fuerza los trozos de cristal desperdigados en la banqueta.

UN DEBATE INCONCLUSO

NOTAS SOBRE GÓNGORA Y MALLARMÉ

I

El paralelismo Góngora-Mallarmé ha sido, durante largos años, objeto de un sordo debate crítico. Quiero decir: no un debate abierto, explícito, entre posiciones encontradas, en el que los opinantes considerasen los puntos de vista ajenos y sentaran las bases de un diálogo crítico. Ha sido, al contrario (y pese a los, en ocasiones, razonados posicionamientos), una secreta polémica en la que apenas se han escuchado los argumentos contrarios; o, si lo han sido, no ha quedado abierta la posibilidad de respuesta, pues se ha hablado de interpretaciones *históricas*, lejanas en el tiempo. La discusión está lejos de acabarse y, desde luego, no pretenden agotarla estas líneas, que ni siquiera aborarán, por lo demás, algunos aspectos importantes de la cuestión, dada la amplitud de ésta —su largo arco histórico— y dado, sobre todo, el número de opiniones que deben ser consideradas. Un debate que, por su naturaleza, parece inagotable. Un debate inconcluso.

Convendrá, en primer término, recordar las raíces del paralelismo establecido entre ambos poetas, y un poco de la historia inicial del tema; una historia ya resumida en los años veinte por Alfonso Reyes¹ y en seguida abordada por Dámaso Alonso.²

Alfonso Reyes asegura haber asociado “ligeramente” los nombres de Góngora y de Mallarmé “allá en 1909 o 1910, en cierta conferencia”. Pero fue Rémy de Gourmont, en 1912 (*Promenades littéraires*, 4a serie), el primero en dejar constancia escrita de ese designio de acercamiento. A la opinión de Gourmont se suma, seis años más tarde, Francis de Miomandre, con su artículo “Critique à mi-voix: Góngora et Mallarmé”; dejemos hablar a Reyes: más allá de serios reparos, “lo esencial, el objeto mismo del artículo, se mantiene y nada se puede decir contra aquella fórmula cuyo desarrollo es el mejor fundamento del paralelismo intentado: ‘Ambos se hicieron un mundo propio’. Y ambos, en verdad, mediante operaciones mentales de índole semejante, y a veces hasta con singulares analogías de técnica.”³ Zdislas Milner escribe, en 1920, “Góngora et Mallarmé. La connaissance de l'absolu par les mots”, ensayo que Reyes comenta muy positivamente, incluidas “algunas consideraciones técnicas de sumo valor”. Hasta aquí —1920—, los críticos no hacen sino ampliar la observación de Rémy de Gourmont, completando poco a poco los datos de la comparación y confirmando críticamente el paralelismo de las obras de Góngora y de Mallarmé.

Alfonso Reyes se adhiere al planteamiento comparativo (había iniciado su resumen histórico del tema, según se ha visto, recordando una conferencia suya “de 1909 o 1910”) y añade a su *aperçu* una nota personal, con la que concluye: la necesidad, sentida por Góngora y Mallarmé, de recorrer un

camino de “depuración tenaz y gradual” que puede, incluso, “llegar al monstruo”. En otra página,⁴ Reyes afirma que Góngora y Mallarmé “son poetas de esa poesía posterior a la palabra, en cuya penosa ascensión ambos persistieron hasta ir mucho más arriba de la aceptación general”. Más allá de esta observación, ciertamente aplicable a otros poetas, el autor de *Cuestiones gongorinas* aprueba y comparte el paralelismo, que aún no había entrado en su fase polémica.

Coincidían en Alfonso Reyes, como es sabido, el gran gongorista (“cabeza de todos los gongoristas de hoy”, le llama Dámaso Alonso) y el mallarmeano apasionado que, en 1932, publica en las páginas de *Revista de Occidente* un repertorio bibliográfico de traducciones al castellano de la obra de Mallarmé, seguido de versiones propias de ocho poemas y dos fragmentos en prosa del autor de “Brise Marine”; y que, en 1955, publicaría su *Mallarmé entre nosotros*. Una devoción, la de Mallarmé, que le acompañaría toda su vida.⁵ Debe, así pues, ser tenida muy en cuenta la opinión (afirmativa del paralelismo) de quien fue gran conocedor e intérprete de Góngora y de Mallarmé, y de quien fue uno de los más significativos responsables no sólo de la recuperación crítica de Góngora iniciada en el primer tercio de este siglo, sino, también, de las primeras⁶ empresas de traducción e interpretación de la obra de Mallarmé en lengua castellana.

Muy pronto, sin embargo, habrá de comenzar el debate. La intervención más llamativa es, sin duda, la de Dámaso Alonso, que escribe en 1927 (pero publicado en 1932) un nuevo resumen de la cuestión, más detallado que el de Reyes, como parte de un estudio sobre “Góngora y la literatura contemporánea”.⁷ Después de examinar los trabajos de Miomandre y de Milner, Alonso llega a esta conclusión: “Me parece que el paralelismo establecido entre ambos poetas tiene defensa si se consideran sólo algunas notas adjetivas y externas; pero es fundamentalmente falso, y procede de no situar a Góngora en su verdadera posición dentro de la tradición literaria. Para mí, no sólo no se parecen Góngora y Mallarmé en lo sustantivo de su poesía, sino que la del uno es la negación de la del otro.” Dámaso Alonso cree más en las analogías entre Góngora y Valéry: hay en ambos —dice— “precisión gramatical y desenvolvimiento lógico que excluye toda niebla”; en estos rasgos cree ver Alonso, por lo demás, la diferencia entre Mallarmé y Valéry... Nótese que el de Alonso es un trabajo histórico, testimonial, según su propia declaración, y que “hoy necesitaría ser escrito de nuevo”. Pero años más tarde volverá a hablar del “parangón” imposible.⁸ No citemos más ejemplos; Dámaso Alonso niega todo paralelismo que no sea el meramente “externo”.

Mencionar todas las referencias sobre la polémica comparación sería empresa interminable. Llegó a ser, además, una moda y un tópico durante algunos años, los años en que Re-

yes y Alonso escriben los trabajos que se han visto, y aun en años posteriores. Veamos, sin embargo, algunas opiniones más cercanas a nosotros en el tiempo, que nos interesan por las razones que se verán en seguida.

Para Gabriel Pradal-Rodríguez ("La técnica poética y el caso Góngora-Mallarmé", 1950),⁹ la diferencia entre ambos poetas es de orden *metafísico*: "para Góngora no hay problema metafísico de la poesía" (sí para Mallarmé, pues "del caos post-romántico y post-kantiano — escribe — nace una manera de pensar esencialmente metafísica"). Pradal-Rodríguez repasa algunas aproximaciones técnicas y afirma: "Góngora no ha escrito obras críticas, no ha dejado, como Mallarmé, una exposición de sus principios. Pero ha realizado prácticamente, y hasta más completamente a veces, el mismo ideal técnico." Finalmente: "no parece existir un camino poético que pueda prescindir del legado de Góngora". La notación de ese *legado* es particularmente interesante aquí, pues —añadimos nosotros— es *recordado o reconocido* en un preciso momento histórico de la poesía española, y —lo veremos— de la poesía europea.

Dos opiniones más recientes aún —contradictorias entre sí— vuelven a plantear en nuestros días el "caso" crítico Góngora-Mallarmé, bien que en contextos ensayísticos enteramente disímiles. Las repasaremos brevemente.

La primera de esas opiniones es de Octavio Paz, y en dos escritos. En "¿Qué nombra la poesía?"¹⁰ Paz menciona una diferencia esencial entre Góngora y Mallarmé: "Los poetas antiguos —dice— no eran menos sensibles al valor de las palabras que los modernos; en cambio, sí lo fueron al del significado. El hermetismo de Góngora no implica una crítica del sentido; el de Mallarmé o el de Joyce es, ante todo, una crítica y, a veces, una anulación del significado"; de ahí que no se pueda "leer de la misma manera a Góngora y a Mallarmé". La reflexión de Paz introduce un aspecto en el tema que, si sugerido por Alonso, resulta, en su planteamiento, enteramente nuevo. En Mallarmé no habría "bruma" (Alonso), sino *crítica* del significado; un significado que, en Góngora, es siempre *preciso*, una vez desveladas las claves. Y, sin embargo, no quedan planteadas las analogías *constructivas* entre ambos poetas: Mallarmé es un poeta no menos *preciso* ("matemático" o "geométrico") que Góngora, en lo *constructivo*. Ambos son poetas en los que el lenguaje aparece "diseñado", poderosamente estructurado en valores fónicos, rítmicos, etc., hasta el límite del rigor más extremo. Así pues, aclarado que Mallarmé no es "brumoso" (Alonso), sino "crítico" (Paz), y ello respecto al significado, quedan por despejar no sólo las "analogías técnicas" (Milner, Reyes, Pradal-Rodríguez) sino, de un modo más genérico, aquella común concepción del lenguaje como "diseño" (o como "arquitectura", para usar una palabra y una idea a menudo citadas al hablar de los poetas de *Fábula de Polifemo y Galatea* y de *Un Coup de Dés*).

El segundo texto de Paz figura como reflexión final en su traducción y comentario del *soneto en ix* de Mallarmé.¹¹ No se alude aquí a aquellas "analogías" técnicas, y sí, de nuevo (de otro modo) a la "imposibilidad" de leer de la misma manera a los dos poetas: "El parecido entre Góngora y Mallarmé es engañoso. Los dos son difíciles, enigmáticos y luminosos pero sus claridades, aunque una y otra sean cegadoras, son diferentes". Después de establecer numerosas *divergencias* y alguna *convergencia* ("la danza: colectiva en Góngora: los corros y bailes de las *Soledades*, solitaria en Mallarmé: *Hérodíade*"), Paz señala la *divergencia* esencial: "Quizá la verdadera diferencia entre ellos no está en sus diversas actitudes

ante la historia y el presente (los dos fueron anacrónicos en su tiempo y por eso son nuestros maestros) sino en lo siguiente: Góngora nos enseña a ver, Mallarmé nos enseña que la visión es una experiencia espiritual. Para Góngora el poema es una metáfora del mundo; para Mallarmé el mundo es una metáfora de la palabra, de la Idea". La lucidez crítica de esta última reflexión (la más certera de las que conocemos sobre el problema) deja, sin embargo, intocadas tanto las "analogías técnicas" como la común concepción del lenguaje como una geometría radical.

En contraste, he aquí la segunda opinión reciente a que me refería más arriba: "Góngora, con su subversión de la tradicional linealidad sintáctica y con su sustantivación de formas adjetivales y adverbiales, parece prefigurar a Mallarmé". Son palabras de George Steiner, pertenecientes a su ensayo "Sobre la dificultad",¹² por muchos conceptos especialmente valiosos en relación con estas notas. La reflexión de Steiner está suscitada por el soneto gongorino "A un pintor flamenco..." (ed. Millé, 359), que Steiner analiza a continuación. Pese a tratarse de una referencia breve, y hasta insuficiente, acerca de la cuestión que nos ocupa, da buena idea sobre la insistencia en un paralelismo fundamentalmente planteado en términos de similitudes técnicas. No menor idea da, por lo demás (sobre todo si recordamos que la referencia se halla en el contexto de una elucidación crítica del problema de la *oscuridad* en poesía), del grado de interés de la cuestión entre los críticos contemporáneos más lúcidos y vigilantes, de los que George Steiner es sin duda reconocido representante. La actitud afirmativa del paralelismo por parte del autor de *After Babel* (afirmativa, insisto, de las similitudes *técnicas*) enlaza, así pues, con un sector significativo de la crítica que se ha ocupado de este paradigmático "caso" de *poética*, de esta piedra-de-toque de los estudios mallarmeños y gongorinos.

Hasta aquí una mínima historia del tema, en una sucinta descripción de algunas opiniones. No han sido abordadas, como ha podido verse, las "analogías técnicas" *concretas* a que acaba siendo reducido, para muchos, el paralelismo. Tampoco serán tocadas ahora; queden para un trabajo aparte, que analice, además, alguna coincidencia de orden ideológico-metafórico que he sugerido en otro lugar.¹³ Mi propósito es distinto; me interesan ahora dos aspectos que, hasta donde sé, no han sido estudiados. En primer lugar, por qué la recuperación de la obra de Góngora se produce en un *preciso* momento histórico (y estético) de la poesía europea; esto es, qué *estado* estético y crítico de esa poesía hizo posible aquella recuperación, que no pudo producirse *antes* del simbolismo, cuya obra-límite es la de Mallarmé. En segundo lugar, el significado del paralelismo Góngora-Mallarmé en algunos poetas (Jorge Guillén, Giuseppe Ungaretti) que, herederos del simbolismo, no sólo experimentaron en su obra la gravitación, con intensidad diversa, de los autores de *Igitur* y de *Soledades*, sino que asociaron, en el proceso crítico-creativo de sus obras respectivas, los lenguajes-límite de Góngora y de Mallarmé. Ambos aspectos son, a mi modo de ver, cruciales en el análisis del polémico paralelismo, y el segundo de ellos ha de mostrar con claridad, desde el punto de vista de la conciencia creadora, cómo, en efecto, la recuperación *estética* de la obra de Góngora no pudo producirse antes de la revolución del lenguaje poético finisecular. Por lo que, en definitiva, la relación Góngora-Mallarmé tuvo, más allá de toda disquisición ulterior diferenciadora, un significado *creativo* en la construcción de algunos lenguajes poéticos del siglo XX.

Para la dilucidación de estos dos aspectos habrá servido, como se verá, la exposición de las opiniones e ideas arriba citadas. Dos aspectos que habrán de explicar por qué surge en Francia, inicialmente, el paralelismo; y cómo dos poetas directamente relacionados con el ámbito literario francés post-simbolista (Guillén a través de la figura-guía de Valéry; Ungaretti a través del influjo mallarmeano directo de sus primeros poemas, escritos en francés) no podían menos que “vivir”, en lo expresivo, la ecuación crítico-creativa formulada en el interior de sus lenguas poéticas respectivas por Góngora y Mallarmé.

Ungaretti y Guillén tenían “preparado”, por así decir, el camino: por el futurismo, el uno; por la obra de Juan Ramón Jiménez, el otro. En España, algunos poetas de la generación del 27 serán los encargados de la “lectura sincrónica” de Góngora y de asumir, de un modo crítico, el legado simbolista a través del “puente” juanramoniano. En Italia, el mismo legado lleva al *hermetismo* (desde el que Ungaretti vuelve los ojos hacia Góngora). Uno y otro son dos momentos centrales de la moderna poesía europea.

II

De la “recepción” crítica de la obra de Góngora en el siglo XIX español poseemos un perfil suficiente.¹⁴ Pero si el romanticismo europeo pudo, de una parte, haber recuperado la obra gongorina a través de una lectura “desplazada” del *absoluto* verbal en Góngora (ese romanticismo que sigue informando, para muchos, a la poesía de nuestro tiempo), otro rasgo esencial imposibilitaba esa recuperación: el “yo” poético romántico, la subjetivización e interiorización radicales, era impensable hallarlos en el poeta que edificó cristalinos edificios de palabras e imágenes en todo exteriores a su mundo personal (pero ese mundo era su mundo), rasgo éste de la anti-subjetividad gongorina sobre el que se ha hablado e insistido tantas veces.

El simbolismo fue heredero y continuador del romanticismo, tal vez su grado límite (como Góngora fue el límite del *arco* poético iniciado en el Renacimiento). Este dato, ya señalado por Zdislas Milner, no contradice a este otro: herencia y continuación, sí, pero también cambio y diferencia (una sensible *diferencia en la repetición*); Góngora ya *no es* Garcilaso, pese a heredarlo; Rimbaud no es Hugo, pese a ser su grado límite. De este modo, el simbolismo es, también, grado límite y grado *otro* del romanticismo. Las “correspondencias” se convierten, ahora, en *código* hermético (Rimbaud, Mallarmé); el *absoluto* de la visión del lenguaje y del mundo es ahora una compleja trama metafísica; la musicalidad pasa a ser la *primera* (“*avant toute chose*”) entrada en la palabra; el “escalofrío nuevo” que Hugo sintió ante Baudelaire se convierte ahora en un “escalofrío blanco” (Mallarmé). Pero la diferencia más decisiva es aquella que representa en el simbolismo un cambio frontal respecto a lo romántico: en la actitud ante la *experiencia* del lenguaje, lo que era un *impulso* es ahora un *cálculo*. En el simbolismo, la reflexión sobre el mundo es indistinguible de la reflexión sobre el lenguaje. Este es el lenguaje (el mundo) *architectural et prémédité* del autor de *Un Coup de Dés*.

Es a partir de esta fase del lenguaje poético moderno cuando la obra de Góngora puede ser leída cabalmente; se ha visto que, en efecto, fuertes condicionamientos ideológicos y estéticos impedían hacer esa lectura. Es natural, entonces, que un vigilante crítico del simbolismo, Rémy de Gourmont, sobre la base de lo que no pudo ser sino mera *intuición*

crítica (pues no podía contar sino con una muy insuficiente base textual de la obra gongorina), iniciara la comparación de Góngora y Mallarmé. Y es que el *enigma* propuesto por éste como *le but de la littérature* era el mismo mundo de claves enigmáticas que encerraba la obra de aquél. El universo y el lenguaje “arquitectónico y premeditado” de Mallarmé era sin duda paralelo al de *Soledades* y *Polifemo*. El sentimiento de la palabra subrayada en sus valores fónicos los aproximaba: “infame turba de nocturnas aves”, “aboli bibelot d'inanité sonore”. Ciertamente que, en Góngora, el significado de las palabras, una vez descifradas, resultaba transparente; y que en Mallarmé permanecía la oscuridad; pero se trataba aquí de una palabra crítica (crítica del significado), como ha sido señalado por Octavio Paz; no había, pues, “bruma” en Mallarmé, sino *crítica*. Pero no menos cierto que quien se vio a sí mismo como “un syntaxier” revelaba no pocas similitudes con el poeta que revolucionó la sintaxis del lenguaje poético de su tiempo, que quiso, como el autor del *soneto en ix*, inaugurar una sintaxis radical para la poesía; sintaxis (cultismo sintáctico) que es, precisamente, una de las mayores dificultades de la obra gongorina. No menos cierto, en fin, que quien escribió

l'oeuvre écrite sur le papier du ciel

se asemejaba al autor de

en el papel diáfano del cielo.

La “ecuación” Góngora-Mallarmé era, así pues, el resultado de una evolución del lenguaje poético europeo llevado por el autor de *Hérodote*, entre otras cosas, a un grado de *cálculo, premeditación y diseño arquitectónico* desde el cual podía ya leerse la poesía de Góngora. Mallarmé se convierte en el *centro* del lenguaje poético europeo. Así lo vería Ortega y Gasset; es bien sabido que el nombre de Mallarmé es uno de los ejes de reflexión más importantes de *La deshumanización del arte* (1925): “Mallarmé fue el libertador que devolvió al poema su poder aerostático y su virtud ascendente”; la conclusión de Ortega no podía ser más terminante: “toda la nueva poesía avanza en la dirección señalada por Mallarmé”.¹⁵ Dos años más tarde, en su texto sobre el centenario gongorino (“Góngora. 1627-1927”), Ortega asocia los dos nombres: “Dante es la primera potencia del ‘estilo gentil’, y era inevitable que la poesía europea pasase por la enésima potencia del ‘estilo culto’. Siglos después había de volver a rozar la misma esfera con Mallarmé”; un pasaje gongorino le lleva a esta reflexión: “A esto (vv. 153-162 de las *Soledades*) llamo el cuerpo astral, el doble poético de un plato de cecina. Transfiguración. Misión jeroglífica del verso. Mallarmé”.¹⁶ ¿Era posible, desde el punto de vista de la conciencia creadora (origen y causa de la recuperación científica), leer y valorar la obra de Góngora *antes* de Mallarmé? Hay que pensar, al contrario, que fue éste (y su “dirección poética” —Ortega) quien posibilitó la lectura y la recuperación de Góngora. Mejor: quien llevó a la joven poesía europea a una “lectura sincrónica” de Góngora. A la luz de Mallarmé y el lenguaje simbolista, Góngora era un poeta “absolutamente moderno”. En eso residía, por lo demás, la radical *modernidad* de Góngora: su lenguaje-límite convergía, en español, con la “dirección” poética que Mallarmé había señalado a la poesía europea.

Dos grandes poetas caminarán frontalmente en esa “dirección”; dos poetas que, además, y por ello son estudiados aquí, sienten la necesidad creativa de realizar, cada uno por motivos diversos, pero coincidentes en la “ecuación”, la aso-

ciación de las obras de Góngora y de Mallarmé. Guillén y Ungaretti son los “casos”, por así decir, paradigmáticos de la operación *creadora* en que consiste la asociación, en que consiste, en fin, la “lectura sincrónica” de Góngora a la luz de Mallarmé. Más allá de un parecido, de una identificación, Guillén y Ungaretti buscan una *escritura* que, partiendo de la irrenunciable enseñanza de Mallarmé, recupere para nuestro tiempo la *constructividad* (Guillén) y la *sensorialidad radical* (Ungaretti) de la poesía gongorina. Constructividad y sensorialidad que se ajustan idealmente a la herencia simbolista, al modelo poético mallarmeano. Arquitectura y sugestión.

En *The Symbolist Movement*, Anna Balakian escribió: “El carácter hermético del simbolismo se convierte en un código universal. (...) La gran cosecha de obras poéticas de principios de los años veinte está toda ella repleta de características simbolistas”.¹⁷ Cita Balakian los libros de 1922: *The Waste Land*, de Eliot; *Le Cimetière Marin*, de Valéry; *Anabase*, de St. John Perse; *Segunda Antología Poética*, de Juan Ramón Jiménez. Y de 1923: *Harmonium*, de Wallace Stevens; *Duineser Elegien*, de Rilke... “Todas estas obras —afirma Bala-

kian— están afectadas por el simbolismo”. En esos años, Ungaretti ya había escrito los poemas reunidos en *L'allegria* (1914-1919) y Guillén prepara *Cántico*. Y en esos años ya Guillén había asociado creativamente a Góngora y Mallarmé. Le seguirá pronto Ungaretti, poeta de clara estirpe simbolista (mallarmeana) que publicará sus primeras traducciones de Góngora a comienzos de los años treinta.

En España, ya Juan Ramón Jiménez había “incorporado” el simbolismo. No sería cuestión de pormenorizar aquí los fundamentales aspectos de su obra poética heredados del movimiento francés. Bástenos, simplemente, su propio testimonio: “Como yo me fui a Francia cuando tenía diecinueve años, yo pude comprar en París los libros de los simbolistas: Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Francis Jammes, etc., que todavía no habían circulado por España ni por Hispanoamérica. De modo que los Machado y yo cogimos eso directamente; por ello el simbolismo viene en otra forma. Es decir, por eso lo que entra en España no es el parnasianismo, sino



el simbolismo".¹⁸ No hace falta recordar las citas de Rimbaud, Verlaine, Laforgue y ...Góngora que se hallan en la *Segunda Antología* de 1922, para limitarnos al libro citado por Anna Balakian.

Si Juan Ramón Jiménez (y, según éste, los Machado) habían, en efecto, "preparado" el camino, en lengua castellana, a Jorge Guillén y a su formulación *creadora* de la ecuación mallarmeano-gongorina, no es menos indudable que el modernismo se había interrogado ya acerca del enigmático caso de la poesía de Góngora: la revista *Helios* (1903-1904) había intentado, sin conseguirlo, despertar el interés hacia Góngora con una sección-encuesta publicada a lo largo de varios números. Es un antecedente —frustrado— de los estudios gongorinos de años posteriores, como ya indicaron en su momento Reyes y Alonso.

Hacia falta que las "nuevas" voces de los años veinte, en el inicio de las vanguardias en España, una vez rebasado el modernismo y el post-modernismo, aprovecharan las conquistas expresivas, en castellano, de Juan Ramón Jiménez y, en el caso de Guillén, en francés, a través de la figura central de Valéry (a quien Guillén traduciría en seguida), para que pudiera realizarse la "operación" creadora. Ya se habían iniciado, por lo demás, los estudios gongorinos (impensables sin el simbolismo) que tendrían su fecha significativa en 1927. Fue entonces, hacia principios de los años veinte, cuando —como afirma Oreste Macrí, de paso, en su *Fernando de Herrera*—¹⁹ los poetas españoles, "herederos del simbolismo franco-germánico del 800, se remitieron a Góngora conjugado con Mallarmé: forma-contenido absolutos, predominio de una objetividad cristalizada y reino del Silencio y de la Ausencia..." Las condiciones para leer (y estudiar) creativamente y (críticamente) a Góngora ya estaban dadas.

III

En un libro de reciente publicación que tiene el mérito, entre otros, de acercarnos a los inicios del poeta vallisoletano (Jorge Guillén, *Hacia 'Cántico'*. *Escritos de los años 20*),²⁰ K. M. Sibbald, el recopilador de los textos, nos proporciona una valiosa documentación acerca del pensamiento poético guilleniano por los años en que el poeta redacta algunos de los poemas que habrían de integrarse en la primera edición de *Cántico* (1928). Entre los poemas ahora recuperados se halla el siguiente, que Guillén publicó en la revista *España*, de Madrid, en marzo de 1923:

LOS DOS VALIENTES

I

DON LUIS

El humo asciende en columna
De tan alto y fino fuste
Que en un capitel de bruma
Al firmamento resume
Toda la hoguera difusa.

II

DON ESTÉFANO

El cisne cano en la canora onda
Zambulle el pico y la armonía sonda.

¡Gárrulas aguas! ¡Inútil pesquisa!
Picos sin presas exhuma la brisa.

¡Cisne, silencio! Callada blancura
Cele tu canto en canora clausura.

El calificativo guilleniano "valientes" nos hace recordar, por un momento, la conocida expresión de Rémy de Gourmont: Góngora y Mallarmé son dos "malhechores de la estética". No se trata de que Guillén se sintiera atraído por ambos poetas y de que éstos convergieran, sí, pero por separado, en su propia escritura; al contrario: el poeta asocia los dos nombres e incluso asigna a Góngora el motivo mallarmeano del tabaco ("Toute l'âme résumée"). Un Góngora *via* Mallarmé.

Ese "don Luis" es el mismo que aparece en la décima guilleniana titulada "El ruiseñor", escrita apenas tres años más tarde (1926)²¹ como "Homenaje a don Luis de Góngora", y que en la edición definitiva de *Cántico* (1950) queda en un escueto "Por don Luis". El mallarmeano "don Luis" de 1923 era para Guillén "el primero de los modernos"; los poemas mayores de Góngora son —dice— "cardinales proposiciones modernas".²² La medida de esa modernidad pasaba para Guillén en esos años por el modelo poético de Mallarmé, a quien Góngora aparece asociado en el poema "Los dos valientes".

Jorge Guillén había llamado a Juan Ramón Jiménez "el más gongorino de los poetas contemporáneos",²³ aludiendo a la *unidad* de la obra de ambos poetas; Guillén hacía aquí abstracción de un rasgo creador (la unidad de la obra). Esa *unidad* es para Guillén un rasgo definitorio de lo gongorino; no se menciona aquí la *oscuridad* (base de lo que es para muchos la imposibilidad del paralelismo Góngora-Mallarmé). Y es que para Guillén no debía ser esa la base, que para él estaba, más bien, en los conceptos de *unidad* y *arquitectura*. (La unidad de la obra era, por otra parte, el más claro nexo de la poética de Jorge Guillén y la de Juan Ramón Jiménez.) Al privilegiar, por encima de cualesquiera otros, aquellos conceptos, Guillén estaba haciendo una *operación creadora* sobre la base del horizonte del lenguaje poético moderno.

Bastaría un mínimo repaso de *Cántico* para mostrar cómo, en efecto, *premeditación* y *arquitectura* son rasgos distintivos del lenguaje poético guilleniano. Uno de esos rasgos, por lo demás —la *arquitectura*—, será recordado años después por Guillén como igualmente definitorio de la poesía de Góngora, según se verá en seguida. De este modo, Guillén hace una lectura "sincrónica" de Góngora no según un esquema de crasa identificación con Mallarmé sino, más bien, verificando un paralelogramo creador, abstrayendo una línea isométrica de *constructividad* especialmente útil para el proyecto poético de *Cántico*.

Los nombres de Góngora y de Mallarmé fueron, naturalmente, evocados en las notas críticas que reseñaron el primer *Cántico*. José Bergamín publicó, en 1929, "La poética de Jorge Guillén", un artículo especialmente significativo en relación con nuestro tema: "*Cántico* —escribe Bergamín— es un libro *capital* y *único*, como quería Mallarmé"; y, un poco más adelante: "Estos nombres: Poe, Mallarmé, son vecindades poéticas del libro *Cántico*".²⁴ Sin embargo, Bergamín sintió la necesidad de diferenciar la poesía guilleniana respecto de otros poetas de la misma coordenada creadora, poetas sobre los que el propio Guillén, por otra parte, ya se había pronunciado positivamente (esto es, los poetas que gravitaron en *Cántico*). Dice Bergamín: "Ni Valéry. Ni Góngora. Ni Juan Ramón Jiménez". Pero E. M. Wilson escribiría, en

1931, que Góngora "ha marcado" a Guillén, "probablemente más en su sensibilidad que en su técnica",²⁵ y Dámaso Alonso insistirá, incluso tardíamente (1949), en la relación Guillén-Valéry. Posteriormente, Claude Vigée²⁶ tratará de estudiar a Guillén como una "reacción contra el Simbolismo".

Sorprenden, en verdad, estos intentos críticos de convertir la obra poética guilleniana en un universo expresivo en los que Góngora y Mallarmé serían, en el mejor de los casos, meros tributos de época, marginales accidentes juveniles. Se intenta "rescatar" a Guillén de esas gravitaciones y afirmar la originalidad de su obra frente al "nihilismo" mallarmeano (al que Guillén opone una "fe de vida") y al "barroco" gongorino (sencillez sintáctica de Guillén). Si esas opiniones son reacciones frente a algunos tópicos, no dejan de ser por ello menos irresponsables que las que promovieron esos mismos tópicos: opiniones, unas y otras, que nos alejan del sentido cabal de la influencia de Mallarmé y de Góngora (y la "ecuación" de ambos) en Jorge Guillén, un poeta que, según se ha visto, escribía en un horizonte lingüístico en el que Mallarmé permitió leer a Góngora, y en el que la "ecuación" de ambos poetas operaba en la base del designio de *constructividad, unidad y arquitectura* que Guillén buscaba para su obra, y por el que ésta, en efecto, aparece radicalmente definida. Investigar aquello que separa a Guillén de Góngora y de Mallarmé (como si se tratara de los tres nombres de un solo poeta) no es subrayar la "originalidad" de Guillén: es negarle, justamente, la originalidad de su elección y su asunción de unos rasgos centrales de la poesía moderna, cuyos máximos representantes serían los "dos valientes"; es negar, en fin, la originalidad de la *operación creadora* que es el germen de la poética guilleniana; lo cual nada tiene que ver con las más que sensibles, evidentes diferencias en la *visión del mundo* de Guillén, Góngora y Mallarmé.

Claude Esteban²⁷ ha situado recientemente el tema en términos más justos (aunque no alude al paralelismo Góngora-Mallarmé en Guillén). Para Esteban, hay en el primer *Cántico* "un resurgimiento notable tanto de la plasticidad como de la retórica gongorinas —bastaría, para afirmarlo, con tomar en cuenta su esplendor verbal, contenido y pródigo al mismo tiempo, y la exasperación voluptuosa de sus metáforas, que en todo instante se somete a una disciplina". El "esplendor gongorino de los vocablos" de Guillén lleva a Esteban más tarde a "emparentar", más allá de todo parecido, la experiencia guilleniana de un poema como "Naturaleza viva" con "la reflexión que hizo Mallarmé al confrontar la realidad de las cosas con la traducción conceptual y verbal que puede de ellas dar el poeta". Nos interrogamos, por nuestra parte, sobre qué posibilidad tenía Guillén de enlazar con Góngora de no haber mediado la otra "disciplina" radical de Mallarmé. Y ello, cabe insistir, más allá de la *Weltanschauung* de cada uno de ellos, pues en ningún momento se les ha podido —ni se les puede— identificar en tal sentido.

¿Cuál es, en fin, la opinión de Jorge Guillén? El poeta que había asociado en su juventud los nombres y las obras de "don Luis" y de "don Estéfano", que había escrito otros dos poemas sobre el cordobés, "Sin caer del corcel" (1923) y "La fuente de Góngora" (1923), el crítico que había atendido por igual a los estudios gongorinos (1927 y 1929) y a las cartas de Mallarmé (1924), habría de escribir, años más tarde, de nuevo sobre Góngora... y sobre Mallarmé. La perspectiva de los años, la dimensión temporal del tema, no le va a hacer disociar las obras de Góngora y de Mallarmé, bien que el paralelismo ya no tiene para él la vivacidad y el sentido de *operación creadora* que tuvo en los años de formación del primer *Cántico*. Guillén ha evolucionado, ha añadido otros li-

bro al libro *capital y único* (Bergamín). Y, sin embargo, aún asocia a los dos poetas, y a veces de un modo *indirecto*, lo que revela el grado de "interiorización" del paralelismo en su pensamiento poético.

En "Lenguaje poético: Góngora", una de sus conferencias de la cátedra de poesía Charles Eliot Norton de Harvard en el curso 1957-1958 (recogidas, y ampliadas, en *Lenguaje y poesía*),²⁸ Guillén volvió a evocar el paralelismo en los términos de una poética de la *eliminación* común a Góngora y a Mallarmé. Si aquél, en la búsqueda de una "lengua" poética, tenía que "eliminar —dice Guillén— lo común y reforzar lo genuino y distintivo", Mallarmé —recuerda Guillén— afirma: "Je n'ai créé mon oeuvre que par *élimination*". El poeta de *Cántico* volverá a evocar el paralelismo a través de unas palabras de Eliot sobre Mallarmé. Pero lo más significativo de este texto es el conjunto de similitudes *indirectas* a que acabo de referirme. Una simple confrontación de las palabras de Guillén sobre Góngora y las palabras de Mallarmé sobre su proyecto poético permite ver el cúmulo de paralelismos; esto es, la lectura *vía* Mallarmé que Guillén hace de algunos rasgos de la poesía de Góngora. Veamos unos pocos ejemplos:

- El poema nacerá (en Góngora) de esa contradicción: a la vez objetivo y enigmático. ¿Cómo? Queda prohibido el lenguaje directo. En general, queda prohibido evocar una cosa mediante su simple nombre propio: el ahínco del poeta va a empeñarse en no emplear ese nombre. La realidad será aludida, y con estos rodeos y metáforas se irá creando una realidad mucho más hermosa.
Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poëme qui est faite de deviner peu a peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de le mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. (*OC*, p. 869).
- Hay en él (en el lenguaje de Góngora), además, otra gracia: lo que tiene de enigma. El poema nacerá de esa contradicción: a la vez objetivo y enigmático.
Il doit y avoir toujours énigme en poésie (*Idem.*)
- El enigma no deja ver el objeto (en el lenguaje de Góngora).
C'est le but de la littérature, —il n'y en a pas d'autres— d'évoquer les objets (*Idem.*)

No menos significativas son las palabras de Guillén en este ensayo sobre otros rasgos de la poesía gongorina que resultan aplicables a la propia poesía guilleniana; así, Góngora es un "entusiasta del orbe material"; pero otra reflexión es aún más sugestiva: "el Góngora arquitecto se alía muy bien con el Góngora poeta: construcción y creación". Una frase que nos devuelve a nuestro punto de partida: además de los datos que han podido verse, Guillén nos recuerda, justamente, el *constructivismo* gongorino. Precisamente aquello que, en los años de formación de *Cántico*, era lo buscado por Guillén: el designio *arquitectónico* de la obra. Para Guillén, la poesía había de ser, en efecto, como para Mallarmé, *architecture et prémédité*. Góngora y Mallarmé convergían, de este modo, en el proyecto de *Cántico*; la arquitectura mallarmeana llevó a Guillén a la arquitectura gongorina. Esas construcciones de rigor y esplendor estaban hechas de palabras enigmáticas, de objetos sugeridos; construcciones hechas por *eliminación*. Ya comenzaba a alzarse otro edificio de rigor y esplendor llamado *Cántico*.

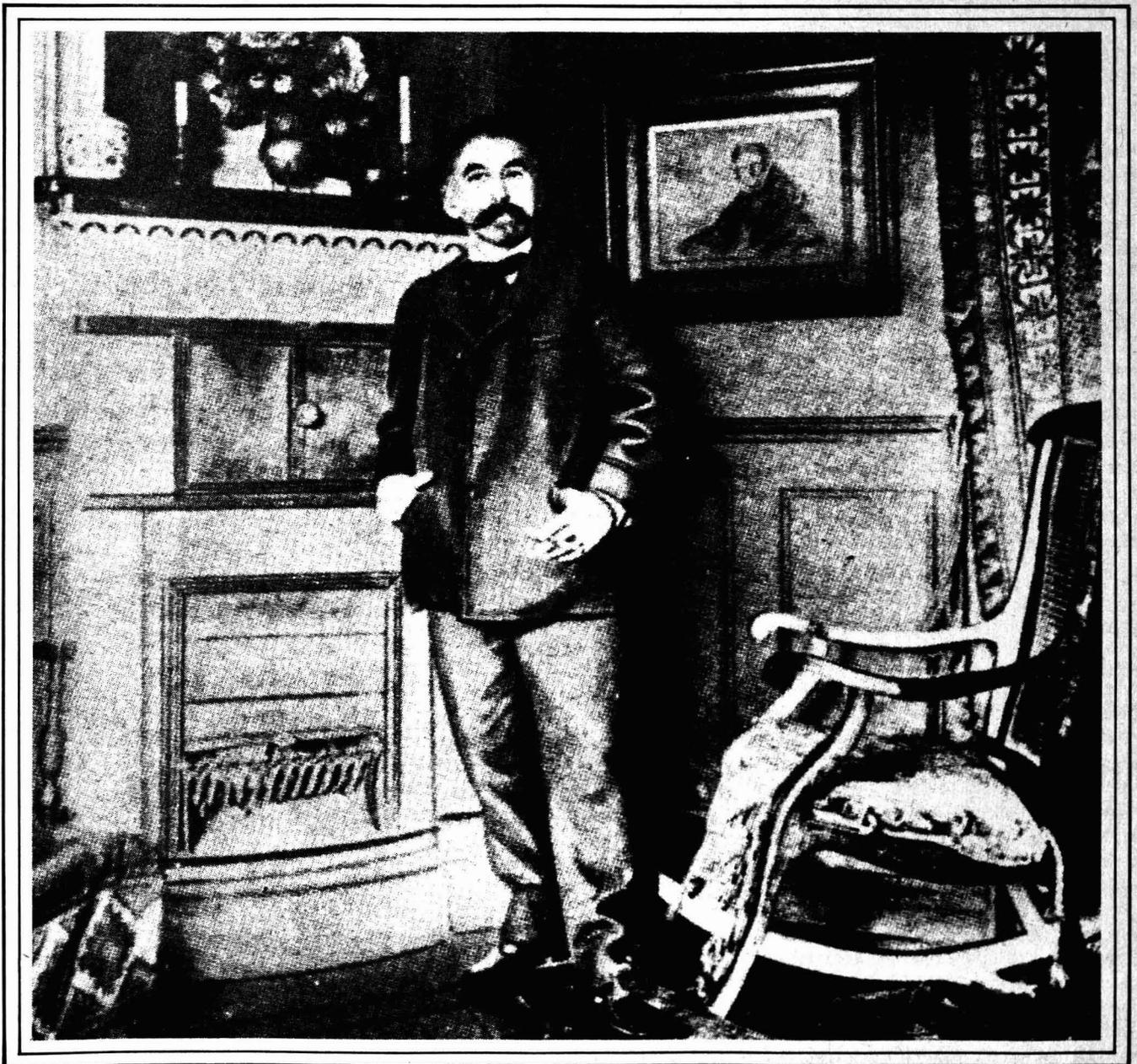
IV

La visión que de la obra gongorina tuvo Giuseppe Ungaretti ha sido analizada con detalle por José Pascual Buxó en su libro *Ungaretti y Góngora*. El minucioso —y muy sugestivo— libro de Buxó nos ahorra una prolija exposición que, naturalmente, limitaremos aquí a nuestro tema estricto: la imposibilidad de *recuperar* la obra de Góngora antes del advenimiento del lenguaje simbolista, y el paralelismo Góngora-Mallarmé como *operación creadora* en determinada fase de la evolución de dos poetas de nuestro tiempo, paralelismo *real* que viene a situar en un plano específico de relación efectiva la discusión sobre el parecido de Góngora y Mallarmé negado con frecuencia en un marco de análisis filológico.

En 1932, fecha de las primeras traducciones ungarettianas de Góngora, “resulta evidente —escribe Buxó— su concepción de Góngora como un remoto antecesor de Mallarmé”.²⁹ Años más tarde (1951), Ungaretti explicará esa *lectura*: había, para él, un Góngora “novísimo” (Guillén dijo

“moderno”) a la luz del lenguaje poético europeo surgido en el simbolismo. Las palabras de Ungaretti, en efecto, en su ensayo “Góngora a la luz de hoy” no podían ser más explícitas: “en la agudeza —escribe—, Góngora había introducido un ímpetu emotivo tal que la hacía aparecer a los poetas europeos del segundo cuarto del Novecientos como un medio lírico novísimo”.³⁰

Desde sus primeras traducciones de Góngora, así pues, Ungaretti asocia las obras del poeta barroco y del poeta simbolista; mejor: se acerca a Góngora desde Mallarmé, esto es, desde la perspectiva de un poeta que, para el autor de *L'allegria*, “abrió el camino a nuevas búsquedas tomando en cuenta una disgregación y una desintegración del lenguaje tradicional que se hacía cada vez más fatal y acelerada, y que todavía hoy multiplica las dificultades de las soluciones expresivas más que nunca”.³¹ Pero cuando Ungaretti publica, en 1948, en un volumen, *Da Góngora e da Mallarmé*, está haciendo ya una inconfundible *operación* presidida por una intencionalidad *creativa*, una operación que nos devuelve, ahora expresamente, a Góngora *vía* Mallarmé.



En su libro, Buxó aborda en varias ocasiones el paralelismo tal como aparece en el poeta italiano. Una fase ulterior de evolución del pensamiento poético de Ungaretti llevará a éste a una "progresiva incorporación de elementos históricos, ideológicos y críticos" en su lectura de Góngora; y, sin embargo, Buxó concluye: "las traducciones ungarettianas de Góngora, desde su inicial interpretación en clave hermética (...), nunca desplazaron por completo el sustrato de una primera lectura simbolista y metafísica de la poesía gongorina"; lo cual revela, más aún que en el caso de Guillén, no sólo la mediación mallarmeana en lo relativo a la *modernidad* de Góngora, sino, también, los exactos intereses creadores de un momento poético europeo que vio en el paralelismo un modo de reconstruir, y enriquecer, la herencia de Mallarmé. Y es que la sensibilidad *arquitectónica* de Góngora incidió en el *constructivismo* de simetrías radicales de *Cántico*; Ungaretti, en cambio, superpuso a la "crisis" fragmentarista-mallarmeana de su lenguaje la *sensorialidad* no menos radical de la poesía gongorina. Eran, claramente, dos modos de "búsqueda" poética que, fieles a la irrenunciable *dirección* mallarmeana, hallaban en Góngora rasgos de enriquecedora confluencia. Por razones diversas, en efecto, el paralelismo tuvo una función *creativa* en un momento preciso del lenguaje y el pensamiento poético modernos.

Pero son unas palabras de Haroldo de Campos, en su "Ungaretti y la estética del fragmento",³² las que acaban de situarnos frontalmente ante el polémico paralelismo; una reflexión con la que la polémica ha de contar necesariamente para situar el tema en ineludibles términos *creativos*, que han sido, precisamente, los que han quedado al margen una y otra vez (marginación de la cual provienen no pocas confusiones y malentendidos). Para Haroldo de Campos, *Da Góngora e da Mallarmé* es una operación de "crítica analógico-ideogramática": "la yuxtaposición Góngora / Mallarmé en el volumen de traducciones ungarettianas valía por una operación crítica, y realmente el talento metafórico del poeta italiano se revela impregnado de barroquismo, de imaginación laberíntica, de aquella 'densa polimorfía de temas de belleza' que, según Dámaso Alonso, caracteriza la expresión gongorina (...). Y aquí pierde sentido cualquier tipo de restricciones que se pudieran hacer (...) al paralelo entre el poeta de Córdoba y el maestro francés: se trata de una aproximación selectiva realizada por la imaginación creadora para *nutrimiento del impulso*".

La operación *creativa* (para Haroldo de Campos, también operación *crítica*) del paralelismo se sitúa, así pues, en un plano distinto al de las analogías técnicas (a las que no coloca en primer plano necesariamente) y al de la negación "filológica" basada en las perspectivas históricas y estéticas. Esa operación está, ciertamente, más allá de toda *falsedad*, porque se trata, ahora, de una convergencia surgida en el seno de la "imaginación creadora", por necesidades y búsquedas en la evolución del lenguaje poético. Todos los intentos de la crítica que hemos llamado "filológica" por "reponer a Góngora dentro de una correcta perspectiva histórica y literaria" (en palabras de Buxó) con el objeto de negar el paralelismo, han de chocar con la lectura asociadora, "analógica", afirmadora del paralelo de Guillén y de Ungaretti si dejan al margen esta otra perspectiva no menos histórica. Sería dejar de lado la "correcta" —en verdad— perspectiva de la evolución del lenguaje poético moderno; el lenguaje que, justa-

mente, hizo posible la recuperación de la obra de Góngora y que está en la base de las obras de Ungaretti y Guillén. En ellos, la posteridad gongorina coincidió con la posteridad mallarmeana.

Notas

1. Alfonso Reyes, "De Góngora y de Mallarmé", en *Obras Completas*, VII, México, 1958, pp. 158-162.
2. Dámaso Alonso, "Góngora y la literatura contemporánea" (especialmente "Góngora y el Simbolismo"), en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1960 (segunda ed.), pp. 540-588.
3. Véase el trabajo citado de Alfonso Reyes, pp. 160-161.
4. Véase "Tres alcances a Góngora. I. Sabor de Góngora", *Obras Completas*, VII, cit., p. 194.
5. Véase "Mallarmé en castellano", de Alfonso Reyes, en *Revista de Occidente*, no. CX, agosto 1932, pp. 190-219. De la devoción de Reyes por la obra de Mallarmé dan prueba numerosas referencias en las *Obras Completas* del escritor, así como las contenidas en su *Diario 1911-1930* (México, 1969), en el que los nombres de Góngora y de Mallarmé aparecen asociados frecuentemente.
6. La primera traducción de Reyes se publicó en 1919. Véase su trabajo citado de la *Revista de Occidente*, p. 197.
7. Citado en la nota 2. En la "Nota preliminar" de *Estudios y ensayos gongorinos*, leemos: "Hoy necesaria (este estudio) ser escrito de nuevo, de arriba a abajo. Si lo publico otra vez (...), lo hago sólo por dar aquí una muestra de nuestra posición (la mía era, en parte, generacional) por los días del tercer centenario de la muerte de Góngora" (p. 8).
8. Véase *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1971 (reimpr.), p. 311.
9. En *Comparative Literature*, vol. II, n. 3, summer 1950, pp. 269-280.
10. Recogido en su libro *Corriente alterna*, México, 1968 (segunda ed.), pp. 5-7.
11. Recogido en su libro *El signo y el garabato*, México, 1975 (segunda ed.), pp. 70-86.
12. En *Excandalar* (Nueva York), vol. 3, no. 3, julio-septiembre 1980. (Traducción de Philip Metzidakis.)
13. Véase mi "Góngora y el texto del mundo", en *Syntaxis* (Santa Cruz de Tenerife), no. 1, 1983, n. 18.
14. Dámaso Alonso, *Góngora y el "Polifemo"*, I, Madrid, 1974 (sexta ed.), p. 261.
15. Cito por la edición de Madrid, 1960, pp. 43 y 45.
16. *Espíritu de la letra*, Madrid, 1967, pp. 115 y 121.
17. Cito por la traducción española: Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, Madrid, 1969, pp. 193 y 194. (Traducción de J. M. Velloso.)
18. Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, México, 1962, p. 227.
19. Oreste Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, 1972 (segunda ed.), p. 209.
20. Barcelona, 1980. Recopilación y prólogo de K. M. Sibbald.
21. Jorge Guillén, *Cántico (1936)*, edición, prólogo y notas de José Manuel Bleuca, Barcelona, 1970, p. 168.
22. Jorge Guillén, *Hacia Cántico*, cit., pp. 320 y 321. Existen, en este libro, otras significativas referencias a Góngora y a Mallarmé; véanse, por ejemplo, los poemas "Sin caer del corcel" (1923), p. 45, y "La fuente de Góngora" (1923), p. 52; asimismo, el artículo "Cartas de Mallarmé" (1924), pp. 275-278.
23. *Ibid.*, p. 440 ("El segundo Juan Ramón" (1924).)
24. Jorge Guillén, edición de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, 1975, pp. 101-105.
25. *Ibid.*, p. 124.
26. *Ibid.*, pp. 79-92.
27. Prólogo a *Cantique*. Poemes choisis, préfacés et traduits par Claude Esteban, Paris, 1977. Cito por la traducción castellana de Ulalume González de León: "Jorge Guillén: celebraciones de la claridad", en *Vuelta* (México), no. 72, noviembre 1982.
28. Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Madrid, 1969.
29. José Pascual Buxó, *Ungaretti y Góngora. Ensayo de literatura comparada*, México, 1978.
30. Giuseppe Ungaretti, "Góngora al lume d'oggi", en *Vita d'un Uomo. Saggi e interventi*, 1974, p. 530; cito por la traducción de Buxó (*Ungaretti y Góngora*, cit.), p. 152.
31. Giuseppe Ungaretti, "Difficoltà della poesia", en el citado *Vita d'un Uomo*, p. 795; cito por la traducción de M. Russotto, *Vida de un hombre*, Caracas, 1977, p. 323.
32. Haroldo de Campos, "Ungaretti y la estética del fragmento", *Syntaxis* (Santa Cruz de Tenerife), no. 1, 1983. (Traducción de H. Olea.)

DORE ASHTON

DE MALEVICH Y ROTHKO

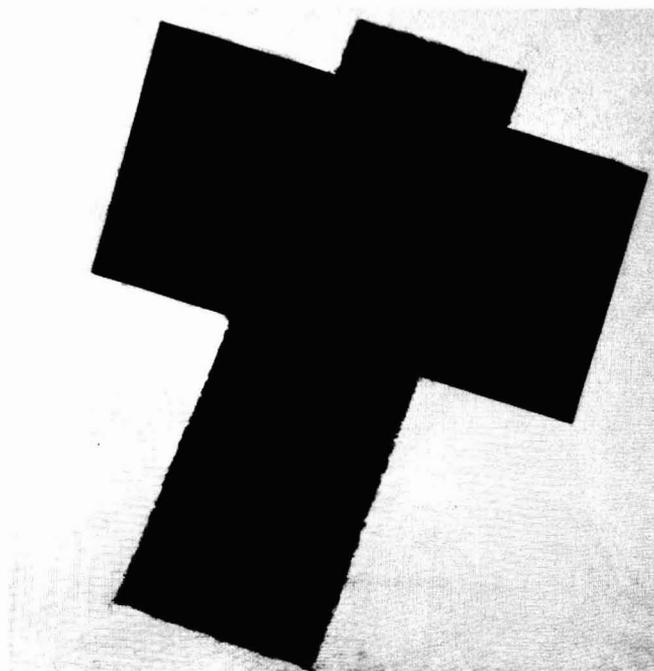
Digo “de Malevich y Rothko” en lugar de “de Malevich a Rothko”. Estoy hablando *no* de una progresión histórica y objetiva sino de una percepción nacida y re-nacida. La historia de la pintura incluye todo lo que alguna vez estuvo en ella, y más allá de esta obra o aquella, contiene ciertos estribillos. Estos dos hombres fueron artistas del siglo XX y, naturalmente, se expresaron con el vocabulario iniciado en su momento. Eran artistas *modernos* por nacimiento y educación. Pero su percepción, a pesar de basarse en una terminología nueva, fue compartida —compartida con ciertos temperamentos del pasado del arte, y compartida con nosotros y compartida, sin duda, con los que vendrán.

Cuando ya avanzada su vida el poeta Mallarmé declaró que la única tarea del poeta es la explicación órfica del mundo, reiteraba su convicción de que existen dos lenguajes, uno práctico y otro poético. Orfeo es el dador de la poesía, del arte. Este mito complicado, sin importar qué más quiera decir, habla primordialmente del poder del arte. La voz de Orfeo hacía que hasta las piedras se conmovieran. Cuando las Ménades lo mataron y mutilaron, su cabeza fue arrojada al río, donde flotó y siguió murmurando. La explicación órfica del mundo es un largo canto transmitido de generación en generación. Su lenguaje es metáfora. Intimación. El mito dice al cantante y a la canción, pero la canción es lo que importa. Esta sobrevive. Cuando hablo de Malevich y Rothko, hablo de artistas que eran conscientes del “otro” lenguaje, del lenguaje órfico, como un lenguaje que trasciende la existencia temporal, un lenguaje que aspira a expresar, a través de la eternidad, una cierta percepción.

Entre las necesidades más aparentes del periodo moderno figuraron la resurrección de la explicación órfica, el hablar de cosas ocultas, el restablecer para la experiencia una dimensión mítica y el encontrar la unidad que la metáfora contiene. Por mítica quiero decir una dimensión más allá del tiempo del calendario y del espacio geométrico —la dimensión que sólo la imaginación puede conocer. El mito de Orfeo es al mismo tiempo temporal y espacial, pero a la manera mítica. Orfeo descende, asciende, flota, y su canción llena todos los espacios. Los artistas de la familia órfica sienten la necesidad de conmovier, primero a sí mismos y después a su público, así como se dice que Orfeo conmovía a las mismas piedras. Penetran y trascienden otros espacios para insinuar el infinito —un concepto que sólo la imaginación puede entender. Van Gogh caminaba en el campo infinitamente extenso y llano, cerca de Arles, y escribió:

para mí es hermoso e infinito como el mar.

La infinitud ha sido por mucho tiempo un reto para los pintores —por tener que expresarla *dentro de límites*. Esta parado-

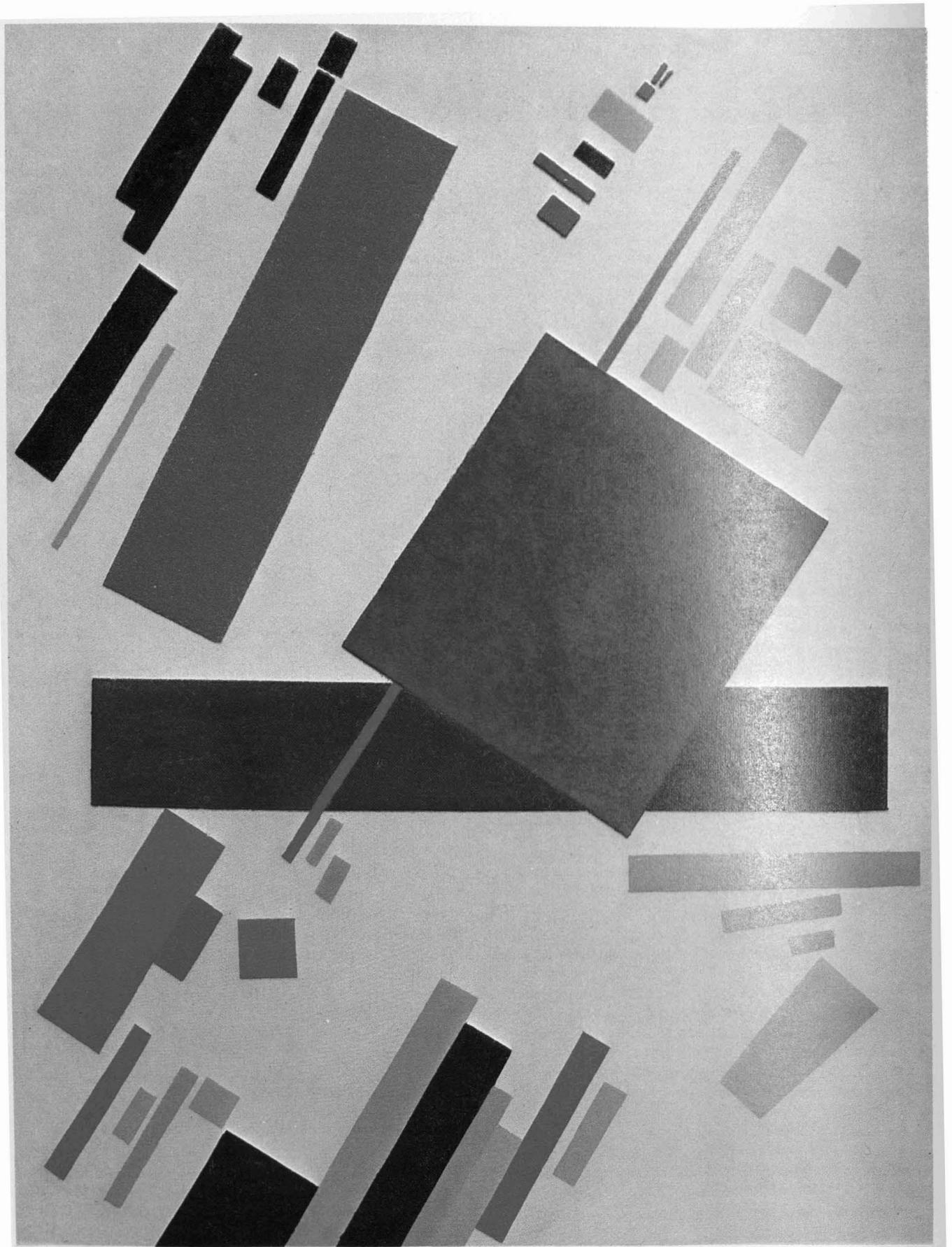


Malevich Pintura suprematista, 1920

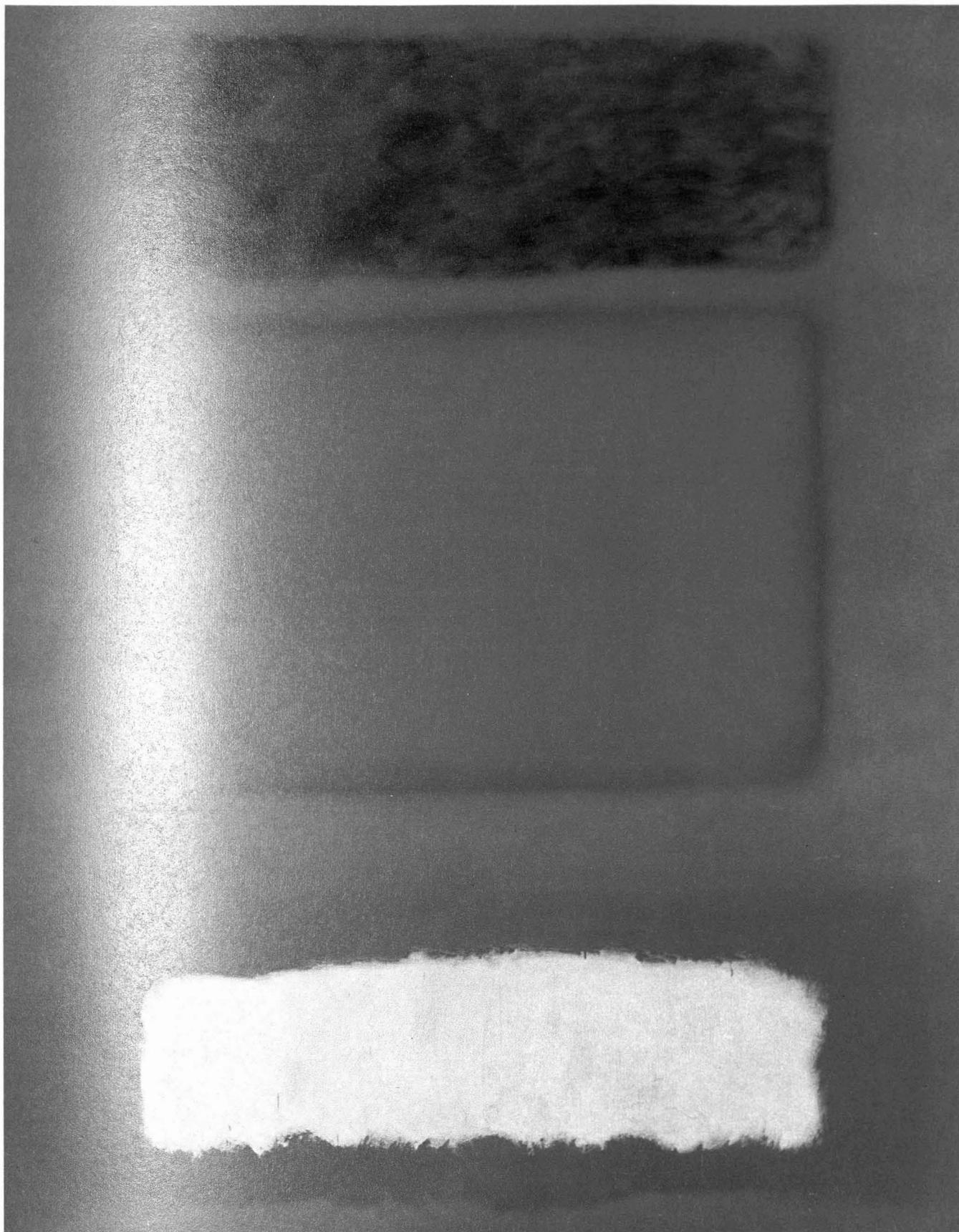
ja no pueden resistirla muchos temperamentos. Van Gogh conoció este anhelo. En el siglo XX la necesidad se volvió más intensa y fue expresada en un idioma nuevo por los artistas, a lo largo del siglo. Malevich pensó su viaje como a través de “un inmenso desierto”. Rothko habló de las ideas y los planes que tenía en la mente al principio como “simplemente la puerta a través de la cual uno dejaba el mundo en el que éstos surgen”. La conciencia de su herencia órfica era clara:

No excluyo a ninguna emoción de ser real y, por lo tanto, pertinente. Me tomo la libertad de tocar cualquier cuerda de mi existencia.

Ambos pintores descubrieron que el arte es un lenguaje expresivo que contribuye al conocimiento. La pintura es un tipo de lectura de la experiencia universal, y a pesar de que pueda ser, como pensaba Malraux, un lenguaje “tácito”, es un lenguaje: el lenguaje de la metáfora. “Los escritores”, advertía el filósofo Merleau-Ponty, “no deben subestimar el trabajo y el estudio del pintor, ese esfuerzo tan parecido al esfuerzo del pensamiento y que nos permite hablar de un lenguaje de la pintura”. Tanto Malevich como Rothko te-



Malevich *Pintura suprematista*, 1916



Rothko *Rojo, blanco y café*. 1957

nían una percepción común de la imaginación: que podía conocer la infinitud (y que la infinitud era, de hecho, característica de la imaginación espacializante). Al intentar utilizar las fronteras de su arte —la pintura— para expresar la infinitud, cada uno dio una nueva voz a una larga ensoñación del siglo XIX que incluye el sueño de vastedad de Baudelaire y su deseo, como escribiera, de lanzarse a las profundidades del abismo (Cielo o Infierno, qué más daba: a las profundidades de lo Desconocido para encontrar algo nuevo). Incluye también a Rimbaud, que navegaba en el *Poema del mar* y soñaba con ir “a cualquier parte fuera de este mundo”; y a Mallarmé, que planeaba escribir una “suntuosa alegoría de la Nada” y trataba de alcanzar los “rayos de absoluta pureza”. El vacío, la infinitud, como una experiencia psicológica familiar asociada con el sentimiento puro, se convirtieron en el reto para estos artistas plásticos.

Malevich

Malevich buscó los mismos espacios con que soñaron estos predecesores del siglo XIX. Su abandono de la tradición y su camino hacia lo desconocido fue celebrado de muchas maneras. En 1916 le escribió al compositor y pintor Matiushin que:

la aspiración hacia el espacio habita de hecho en el hombre y en su conciencia, ‘un deseo de escaparse del globo del mundo’.

En 1919, en el catálogo para la Décima Exposición Estatal en Moscú, incitaba exaltadamente a sus lectores:

¡Naden! El blanco abismo libre, la infinitud, está ante ustedes.

En varias ocasiones, en los textos en los que trataba de explicar su salto hacia un nuevo idioma, había sostenido que quería llegar “al desierto del sentimiento puro”. Desierto, mar, cielo —los espacios que la imaginación vive más íntimamente como infinitos.

¿Cómo llegó a tener la ambición, como escribió en una carta, de “devolver todo a cero”? El elemento de catarsis aparece por todas partes en sus años intensos. Es una cuestión de temperamento. Malevich fue abofeteado por la excitación de su época, fue lanzado en muchas direcciones antes de que tuviera la experiencia de conversión del cuadrado negro. Tuvo que luchar contra la ironía que acosaba a lo moderno, consciente de su posición solitaria en el universo. Tuvo que experimentar la duda y superarla. Tuvo que conciliar los acontecimientos exteriores con su vida interior y las aspiraciones colectivas con su salvación personal. Su necesidad era expresar una intuición del espacio habitado —habitado, es decir, en la imaginación— o, en otras palabras, la explicación órfica del mundo. Estudió por sí mismo varias nociones del espacio: conoció lo matemático observando la perspectiva renacentista y lo cósmico gracias a los simbolistas de finales del siglo XIX, quienes ya sugerían extensiones más allá del punto de fuga. Pero su espacio iba a ser mítico: el espacio en el que convergen el tiempo y el espacio mensurables. “En el presente”, escribió en 1919, “el camino del hombre se encuentra en el espacio. El suprematismo es el semáforo de luz en su abismo infinito”.

Por mucho tiempo, toda Europa había estado agobiada por la recuperación de los valores que Nietzsche había pedi-

do. Los rusos no estaban exentos de la tremenda inquietud que abrumaba al siglo XX durante sus primeras décadas. Los artistas, poetas y músicos que Malevich conoció en Moscú durante sus años de estudiante habían sido expuestos a innumerables puntos de vista que provenían en gran medida de Francia y Alemania y se habían aventurado en el vertiginoso viaje de dismantelar sus propias tradiciones rancias. La revolución fallida de 1905 los empujó a extremos radicales. Alrededor de 1910 Malevich, que tenía entonces 32 años, empezó a abandonar su estudiosa recapitulación de los modelos franceses anteriores —el impresionismo y el post-impresionismo— y a acercarse a los acontecimientos más recientes, como el fauvismo y el cubismo. Como muchos otros artistas y poetas, estaba asombrado por la aparición de esas obras radicales en las colecciones privadas formadas en Moscú durante las primeras dos décadas del siglo. La colección de Schukin se abrió a los artistas hacia 1909. Ya en 1911 Malevich se había aliado con la pareja dinámica de Larionov y Goncharava y estaba buscando conscientemente su liberación del pasado. Como muchos europeos, estos artistas sentían la necesidad de despojarse de las apretadas ataduras de la civilización. Reafirmaban la necesidad de regresar a los más simples comienzos y los encontraron en el antiguo arte popular ruso y en el inartístico arte de los niños. Retaron al gusto burgués al infundir a su trabajo una tosquedad deliberada y, por lo menos en un principio, se acercaron con una veneración tolstoiana al mito del campesino ruso. Una de sus exposiciones a manera de manifiesto anunciaba que incluiría “pintores de caballete, pintores de casas y pintores de carteles”, como una bofetada deliberada a la burguesía con sus falsos refinamientos y hábitos fijos. Esto recuerda que una de las fuentes importantes de apoyo moral para esos artistas fue el genio impaciente de Rimbaud, que había declarado en *Una temporada en el infierno*:

Me gustaban las pinturas idiotas, dinteles de puertas, escenografías, telones de saltimbanquis, letreros, grabados populares; la literatura pasada de moda, el latín de iglesia, los libros eróticos sin ortografía, novelas de nuestras abuelas, cuentos de hadas, libritos de la infancia, óperas viejas, estribillos tontos, ritmos ingenuos.

La poderosa denuncia por parte de Rimbaud de la poesía y la pintura (de, en realidad, toda la civilización occidental) incitó a los rebeldes rusos del círculo de Malevich. Wanger fue el precursor de un acercamiento entre poetas, pintores y músicos cuando habló del *Gesamtkunstwerk* y discutió junto con el ruso Kandinsky ya en 1908. Malevich era muy susceptible a las exigencias extravagantes de los poetas de su círculo (la mayoría de los cuales también eran pintores) y, como ellos, buscaba encontrar la verdad en un voluntarioso primitivismo. Su amigo, el poeta Velimir Khlebnikov, trató de construir poemas usando solamente un vocabulario infantil. Otros amigos suyos coleccionaban dibujos de niños. El poeta Alexei Krychenik se dedicaba a la articulación de su lenguaje “transracional” y en el curso de sus exploraciones estudió las lenguas de ciertas sectas rusas. Su sentido del lenguaje revelaba pensamientos maravillosos:

La palabra tiene una vida doble. A veces crece como una planta y produce una masa de cristales sonoros; después el sonido vive su propia vida y el lado de la razón vive en la sombra; a veces la palabra se pone al servicio de la razón y dócilmente ejecuta sus órdenes... Es una batalla de dos



Malevich Dibujo suprematista. (vista aérea), 1928

universos en el corazón de la palabra y que da al lenguaje una doble vida: dos círculos de estrellas errantes...

Como Jung, que también buscaba definir un lenguaje subliminal de la expresividad, estos artistas escuchaban el lenguaje de las lenguas por su otredad, sus ritmos innatos, sus implicaciones alógicas. Malevich aceptó con gusto unirse al grupo de excitados poetas que estaban desmantelando el lenguaje convencional. Fácilmente descubrió las analogías entre el lenguaje del pintor y el lenguaje del poeta. Cuando en 1913 los poetas Kruchenyk y Khlebnikov publicaron un manifiesto que llamaron "La palabra como tal", Malevich fue el colaborador visual. Estos artistas desligaron a la palabra de su significado convencional. Decían que tenía que ser:

1. Como si fuera escrita y leída en un abrir y cerrar de ojos.
2. Como si fuera escrita con una dificultad más incómoda que un par de botas negras o un camión en la sala.

Encontraban en los tonos altos y bajos el verdadero significado poético de las palabras. Khlebnikov había escrito:

Aparte del lenguaje de palabras, de unidades de sonido, hay una textura de unidades mentales, una textura de conceptos que rige a la primera...

y Kruchenyck lanzó vigorosamente su teoría de una alógica o un no-sentido o una metalógica, con su invención del Zaum —un nuevo lenguaje, según pensaba. Malevich tuvo la oportunidad de descubrir que si la palabra podía llevar el ancla y flotar libre de su significado convencional, lo mismo podía hacer una forma o un color. Al principio, alrededor de 1913 y 1914, asimiló su conocimiento de las pinturas cubista y futurista desorientando al espectador al hacer yuxtaposiciones irracionales. En una pintura donde retrataba una vaca y un violín reunidos de manera incongruente, escribió una leyenda donde declaraba la guerra contra "la lógica, el sentido común y el prejuicio pequeño burgués".

En 1913 le escribió a Matiushin:

Hemos llegado al más-allá-de-la-razón. No sé si esté de acuerdo conmigo o no, pero estoy empezando a comprender que en este más allá de la razón hay también una ley estricta que le da a las pinturas el derecho de existir. Y ni una sola línea debería pintarse sin la conciencia de su ley, sólo entonces estamos vivos.

Este querer ir más allá del arte de la expresión individual hacia una abstracción llamada ley, fue uno de los desarrollos paradójicos del arte moderno durante los primeros años. Kandinsky, cuyos escritos eran conocidos por Malevich y sus amigos, ya había intuido que más allá de las funciones imitativas de la pintura había un principio abstracto y que, en su momento, este principio será inteligible. "Hay artistas que aún hoy en día experimentan la forma abstracta como algo muy preciso", escribió, y citaba a su amigo Arnold Schoenberg diciendo:

Cada combinación de notas, cada avance es posible, pero estoy empezando a sentir que hay reglas y condiciones definidas que hacen que me incline hacia el uso de esta o aquella disonancia.

Malevich instintivamente convirtió el impulso a lo absurdo y alógico en un *ir más allá* —frase que se encuentra tantas veces en el habla de la época. Una vez que los objetos eran liberados de su forma y lugar asignados, se sometían a otras leyes y en un corto tiempo, sin duda, desaparecían, serían desterrados. La experiencia crucial para un pintor tenía que ser la de un nuevo sentimiento del espacio. Uno tras otro, los hombres y mujeres del círculo de Malevich descubrieron la tentación del espacio. Como Khlebnikov lo expresó: "Nuestras preguntas se dirigen al espacio vacío donde el hombre no ha estado todavía." Se hablaba mucho de la cuarta dimensión y se tenía una actitud casi religiosa hacia la geometría no euclidiana. Matyushin explicaba:

La primera pregunta se refería al espacio, '¿dónde?' y '¿hacia dónde?' Lo que nos interesaba a los pintores en términos de medición era el problema del espacio. El método anterior en representación visual no nos satisfacía.

Para Malevich, resultaban atractivas la nueva matemática y la física, pero su temperamento era a la vez más poderoso y más lírico que el de sus colegas. Una gran intoxicación se expresó en su gesto radical una vez que hubo limpiado sus telas para adentrarse en su desierto de sentimiento. En 1915, por la época en que preparaba su golpe visual, le escribió a Matyushin acerca de una nueva revista que proponía que se llamara *Zero*:

En vista del hecho de que pretendemos devolver todo a cero, decidimos que se llamara *zero*, al mismo tiempo que nosotros iremos más allá de cero.

Una vez que despojó a sus pinturas de todas las cosas y buscó formas neutrales, Malevich se liberó, y a través de sus comentarios se descubre una gran alegría, un triunfo extático: "He destruido el anillo del horizonte y he salido del círculo de las cosas." Para él, el cuadrado, que en un principio había concebido como decorado para una producción teatral en 1913, se convirtió en "el embrión de todas las posibilidades" y esas posibilidades lo llevarían más allá de cero.

A pesar del desprecio predominante hacia el misticismo

que había prevalecido en el arte ruso después de principios de siglo, y a pesar de la aceptación del interés científico por parte de Malevich y de aquellos que lo siguieron en lo que él llamó suprematismo, existe amplia evidencia de que el mismo Malevich anhelaba la experiencia de trascendencia generalmente considerada mística. Sostenía que estaba interesado en representar un sentido del espacio universal, derivado de las fuentes científicas más variadas, pero su prosa invariablemente se elevaba cuando trataba de describir su búsqueda. Quería describir una experiencia pictórica directa, sin mediaciones. En 1916 escribió en una carta a Mayuishin:

Una superficie suspendida, pintada de color en una hoja de tela blanca, provoca directamente en nuestra conciencia una fuerte sensación de espacio.

Pero añada inmediatamente después:

Me transporta a un inmenso desierto donde uno percibe a su alrededor los puntos creativos del universo.

Hay más: la explicación órfica del universo repercute en otra carta de 1916:

Pero descubriremos algo más, revelaremos en la tierra aquello que no puede ser revelado en el cielo. Cristo reveló el cielo en la tierra, poniendo un fin al espacio, y estableció dos límites, dos polos, para que pudieran existir en sí mismos —o “allá”. Pero nosotros pasaremos por mil polos, lo mismo que pasamos sobre billones de granos de arena en la playa de un mar o de un río. El espacio es más grande que el cielo, más fuerte y más poderoso, y nuestro nuevo libro es la enseñanza del espacio del desierto.

El mundo sin objetos de Malevich es de hecho una lectura del universo. En sus pinturas sostenía que “cada forma es libre e individual. Cada forma es un mundo”. Pero se encuentran también momentos de misticismo cristiano: “Un artista debe construir un sistema pictórico como si fuera un cuerpo viviente.” (1919)

Malevich no se alejó tanto de la interpretación metafórica del mundo como algunos de sus críticos sostienen. Su romanticismo siempre estuvo cerca de la superficie, como cuando escribió:

Y me alegra que la cara de mi cuadrado no pueda fusionarse con la de cualquier otro artista de cualquier otra época... Y yo mismo no soy más que un escalón. La naturaleza es un cuadro viviente y uno puede deleitarse en ella. Somos el corazón viviente de la naturaleza. Somos la construcción más valiosa en este gigantesco cuadro viviente.

Dicha visión es uno de los estribillos, uno de los estribillos órficos. Las palabras del visionario del siglo XIX, Novalis, tienen el mismo alcance:

Estamos buscando el plano maestro del mundo —eso es lo que somos nosotros mismos.

Rothko

Rothko nació en 1903, un año después de que Malevich se estableciera en la Escuela de Arte de Moscú. Excepto por haber nacido ambos en Rusia, había muy pocas circunstancias similares en sus vidas. Y, sin embargo, en la historia del arte del periodo moderno, pueden aparecer unidos por el espíritu.

Rothko tenía diez años cuando su familia emigró a Portland, Oregon, una ciudad provinciana donde el joven inmigrante conoció la visión anarquista de la justicia social. Uno de sus primeros recuerdos más vívidos fue el de Emma Goldman. Mientras que el medio de Malevich fue galvanizado por la revolución de 1905, el de Rothko fue estimulado por la revolución de 1917. Su ambición, cuando se fue al Este, a la Universidad de Yale, era convertirse en un dirigente sindical. Su temprana atracción por la música y la literatura no encontró muchas salidas, pero hubo una experiencia muy significativa en su juventud que fue paralela a la de Malevich: su participación como actor en un teatro de repertorio. Así como Malevich se había liberado de las opiniones convencionales sobre la pintura creando escenografías para la ópera *Victoria sobre el sol*, así Rothko encontró el camino hacia su posición filosófica como pintor gracias al teatro. Su amor constante por Esquilo y Shakespeare fue expresado muchas veces. Para él la metáfora de la vida era, como había dicho Shakespeare, un escenario. Más tarde Rothko diría que sus formas eran “actores en un drama”.

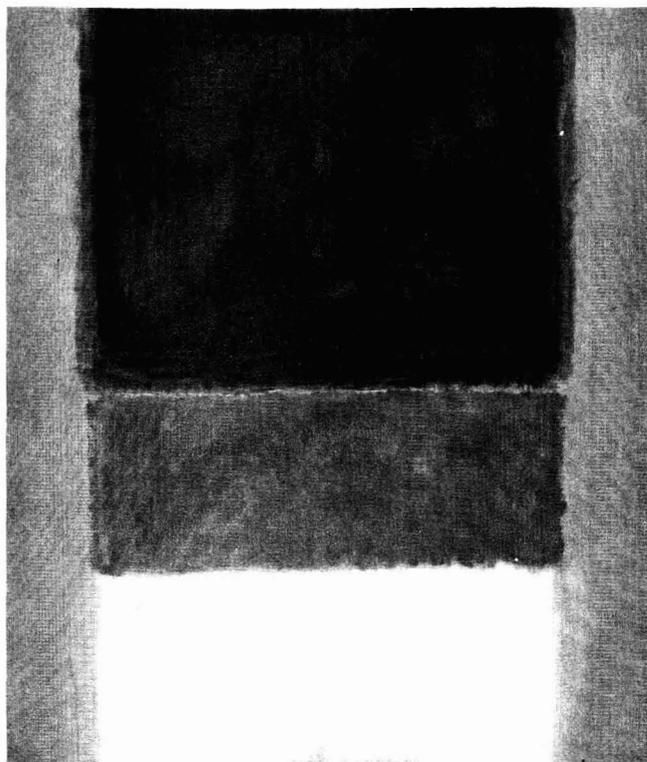
Cuando Rothko dejó Yale en 1923, llegó a Nueva York con ambiciones vagas que fueron aclarándose lentamente mientras asistía a clases en la Art Students' League. Ahí empezó su lucha consigo mismo. No tenía muchas dotes y debía enfrentarse a muchos puntos de vista opuestos. En las primeras etapas de su búsqueda fue atraído por la tradición expresionista que encabezaba Max Weber. La expresión siempre viene antes que los medios, predicaba Weber. Introducía a los alumnos a sus propias fuentes —Cézanne, Matisse, Picasso y, sobre todo, el arte primitivo— y Rothko absorbía sus opiniones. Al mismo tiempo, las simpatías de Rothko hacia el socialismo lo hacían sensible a otros puntos de vista. Así como Malevich había insistido en las imágenes del campesino y había vuelto los ojos a las tradiciones populares, así Rothko buscaba expresar sus percepciones de la gente común, sobre todo de los pobres urbanos. Cuando durante la década de los treinta hubo un gran surgimiento del interés social, Rothko se sintió combatido y abatido. Defendía su impulso interior de la intrusión de las polémicas políticas, tratando de aclararse a sí mismo sus objetivos fundamentales.

Al principio se dio cuenta instintivamente de que ni la tradición formal occidental, ni la tradición expresionista de principios del siglo XX, iban de acuerdo con su temperamento. Como había dado clases a niños a partir de 1929, empezó a pensar en los niños de manera muy parecida a como lo hicieron Malevich y sus amigos —como más directos, más verdaderos, más puros en su expresión. En el arte infantil, escribió en un libro de apuntes, uno podía aprender “la diferencia entre mera habilidad y habilidad ligada al espíritu, a la expresividad y a la personalidad”.

Hablaba de: una actividad creativa constante en la que el niño crea una completa cosmología infantil que expresa el mundo infinitamente variado y excitante de las fantasías y experiencias de un niño.

Su interés por el arte infantil era verdadero y se preocupó por los trabajos educativos experimentales, como el de Franz Cisek, que encabezó el experimento de la libertad total como medio de desarrollar la verdadera creatividad del niño.

Del arte infantil al primitivismo y a lo mítico —ése fue el camino que Rothko encontró para responder a un mundo que cada vez parecía más ajeno a su temperamento. En el mito se encontraba un origen y un más allá. Del surrealismo



Rothko Blanco y verde en azul, 1957

tomó la libertad de moverse en la ensoñación y la ensoñación lo acercó a los temas míticos antiguos, surgidos muchas veces del teatro griego. Al explicar una de sus obras de 1943, dijo:

El cuadro no tiene que ver con la anécdota particular, sino más bien con el espíritu del mito que es genérico a todos los mitos de todos los tiempos. Implica un panteísmo en donde el hombre, el pájaro, la bestia y el árbol —lo conocido así como lo cognoscible— se funden en una única idea trágica.

Rothko se había conmovido mucho por su lectura de Nietzsche, particularmente por *El origen de la tragedia*, que tiene unas palabras muy significativas en su subtítulo: “El espíritu de la música”. La idea de Nietzsche de que la civilización —instituciones y convenciones— es el enemigo de la cultura, congeniaba con el espíritu de Rothko. También admiraba la parábola de Abraham e Isaac de Kierkegaard y la idea de lo que éste llamaba “el único acto que la sociedad no puede perdonar”. El impulso de Nietzsche por restaurar el afecto en la vida humana, por vencer a las fuerzas de la lógica rancia y del materialismo, era inmensamente atractivo para Rothko. Hacia 1940 empezó a esclarecer sus principios y a entender que la pintura podía ser un tipo de conocimiento en el que la lógica convencional no jugaba ningún papel. Estaba de acuerdo con la cita de Nietzsche de Schopenhauer de que podía haber “un conocimiento directo de la naturaleza del mundo desconocido para su razón”. Nietzsche precedió a Freud y a Jung al afirmar que soñamos en imágenes:

Así, el hombre estéticamente sensible se encuentra en la misma relación con la realidad de los sueños que el filósofo con la realidad de la existencia; es un observador cercano y voluntario, pues estas imágenes le procuran una interpretación de la vida, y reflexionando sobre estos procesos se entrena para la vida.

Dicha interpretación de la vida es la interpretación de Orfeo en los espacios cambiantes de la imaginación.

Como Malevich, Rothko estuvo presente en el momento en que muchos vivieron conflictos desesperantes y titubearon ante las exigencias opuestas a su arte. La década de los treinta planteó preguntas agobiantes respecto a la responsabilidad moral, y algunos artistas respondieron con angustia. Así como los rusos se habían preocupado por el “individualismo egocéntrico” en la ebulliente atmósfera revolucionaria, los artistas del medio de Rothko se preocupaban y miraban en la dirección del arte socialmente orientado del *agit prop*. Rothko se alejó cada vez más y buscó despojar a su arte de intereses extraños. Como Malevich, experimentaba una profunda necesidad de encontrar otros espacios; *de vaciar el mundo*. Nietzsche, en el famoso pasaje que para muchos lectores del siglo XX pareció una sorprendente profecía del existencialismo, había dicho que el éxtasis del estado dionisiaco conduce a un principio de olvido que separa al mundo de “la realidad cotidiana” del de la realidad mítica. El hombre dionisiaco de Nietzsche se parecía a Hamlet, decía Rothko, porque:

ambos una vez han mirado verdaderamente la esencia de las cosas, *han adquirido conocimiento*, y la náusea inhibe la acción; porque la acción no podría cambiar nada en la naturaleza eterna de las cosas; consideran ridículo o humillante que se les pida corregir un mundo desarticulado.

Este sentimiento está relacionado con lo que muchos artistas americanos habían llamado la bancarrota del arte moderno durante los años de la Segunda Guerra Mundial. Es curioso, sin embargo, que haya sido durante la Primera Guerra Mundial que surgiera el suprematismo. Tanto el suprematismo como el expresionismo abstracto declararon la ausencia de sentido de los valores anteriores. Rothko dijo:

Yo pertenezco a una generación que estudió la figura humana. Con extremo disgusto descubrí que la figura humana no podía servir a mis propósitos. Ninguno de nosotros podía utilizarla sin mutilarla. Si no puedo lidiar con la naturaleza sin mutilarla, debe haber otras maneras de lidiar con los valores humanos.

Sus obras del principio de los años cuarenta profundizaron en los sueños y los orígenes del mundo. La figura desapareció. Buscaba en los antiguos sus nociones del arte, y en sus borradores de la famosa carta de 1943 al *New York Times*, firmada también por Adolphs Gottlieb pero probablemente concebida en su forma original por Rothko, señalaba que “los artistas más dotados de nuestra época” estaban preocupados por las formas de lo arcaico —con la escultura negra y el antiguo arte de Mesopotamia. Quizás, escribió,

el artista era un profeta y hace muchas décadas había descubierto la impredecibilidad que se esconde detrás de la aparentemente ascendente razón del hombre...

Alejándose de las convenciones de la razón occidental, como lo había hecho Malevich al trabajar con la a-lógica, Rothko pronto se encontró en otro universo, aquel que tanto había deseado encontrar, “la puerta a través de la cual uno dejaba al mundo”. Trabajó mucho, como lo había hecho Malevich, aclarando el camino, despojándose, como él decía, de todos los obstáculos, que ya para finales de la década de los cuarenta incluían hasta el mito mismo. Una vez que sus formas se habían desaferrado de referencias, no importa qué tan

ocultas, a cosas ya conocidas, entró en el mismo estado mental extático que Malevich había conocido cuando descubrió su "semáforo de luz en su abismo infinito". También, como Malevich, estaba interesado por "la ley" o el principio. Empezó a hablar de la pintura como un lenguaje:

La pintura, como todo otro arte, es un lenguaje mediante el cual se comunica algo acerca del mundo.

Insistía, como lo había hecho Malevich, en que podía haber un nuevo lenguaje, y que el *pensamiento* de un pintor se expresaría en la pintura —"una pintura no es el retrato de una experiencia, es una experiencia". Decía que "los hombres producían con sus pensamientos una visión del mundo que transformaba nuestra visión de las cosas".

Su visión de las cosas se expresó, finalmente, en un más allá de las cosas, en un despojamiento. Habló de sus formas como actores en una obra y, como Malevich, dotó a cada forma del carácter de un mundo entero. Rechazó como pintor los cuatrocientos años de la tradición de representación:

En nuestra herencia tenemos espacio, una caja donde están sucediendo cosas. En mi trabajo no hay caja: no trabajo con espacio. Hay una forma sin la caja y es posiblemente un tipo de forma más convincente.

Este es el mismo tipo de experiencia que Malevich describió cuando dijo:

Una superficie suspendida, pintada de color en una tela blanca, provoca directamente en nuestra conciencia una fuerte sensación de espacio.

Era otra clase de espacio, por supuesto; un espacio trabajado únicamente por la imaginación, espacio de infinitudes que Rothko algunas veces había llamado trascendente. Tales intuiciones de espacio ocurren a través de la historia del arte. Siempre han existido aquellos que anhelan el infinito. El pintor holandés del siglo XVII, Rysdael lo sabía. Van Gogh lo sabía cuando habló del mar. Los silencios y la grandeza de la inmensidad. Fuera de la caja de perspectiva, hacia la infinitud. Algunos, como Rothko, buscaron su transformación en términos de color y brillantez y, en cierta forma, era una opción antigua. Basta pensar en las iglesias bizantinas, sus exteriores sin adornar, sus interiores luminosos. En su sentido moderno se trataba, como quizás había pensado Van Gogh, de una manera de restaurar valores perdidos.

Quiero pintar a los hombres y las mujeres con ese algo de lo eterno que la aureola acostumbraba simbolizar y que nosotros buscamos expresar con el brillo y la vibración real de nuestros colores.

Para Rothko, ese "algo de lo eterno" se convirtió en una visión de inmersión en la luz, sin importar cuán tenue o latente o brillante fuera. Cuando Malevich, después de la revolución, se volvió hacia el sueño de la transformación arquitectónica del medio ambiente, Rothko lo hizo hacia la antigua concepción de las paredes. En su madurez se dedicó a los ciclos murales. A principios de la década de los cincuenta dijo que pintaba grandes cuadros "precisamente porque quiero ser muy íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño es colocarse fuera de la propia experiencia". Los murales iban a permitirle sumergirse en los espacios, verse rodeado por un ambiente que lo conmoviera a él y a los otros. Su primer gru-

po de murales pensados para el edificio Seasgran representaron para Rothko el absorbente tránsito de la pintura de caballete, con todo su énfasis en el pensamiento individual, al trabajo que crea una totalidad y satisface algunas necesidades de trascendencia del ego individual —ese viejo ideal de los soñadores de principios del siglo XX. Después de su primer trabajo mural, Rothko siempre ansiaba la posibilidad de lo que él llamaba "el proyecto articulado". Cuando obtuvo una solicitud de Harvard explicó que buscaba:

una posibilidad de traducir conceptos pictóricos a murales que servirán como una imagen para un lugar público.

Puesto que Rothko siempre escogía sus palabras cuidadosamente antes de publicarlas, su dicción es aquí importante. Empieza con conceptos pictóricos —pinturas individuales. Estas deben ser traducidas a murales. Hay que notar su amor por el prefijo TRANS. Estos murales son plurales, pero servirán como una *imagen* para un lugar público. Esto iba a realizarse al recibir el encargo de la Capilla de Houston. Le daba la oportunidad de sentir y pensar en una gran síntesis, una intersección de todas sus ideas y sus sentimientos en un mundo de luz y espacio medidos creado por él. Antes había estado fascinado por la iglesia bizantina de Torcello, con su exterior sin adornos y su glorioso interior. En las iglesias bizantinas no hay nada externo, las paredes son solamente las guardianas de los tesoros de dentro. También había admirado al Fray Angélico de San Marcos, un Fray Angélico que pintaba las celdas de los monjes de colores austeros, totalmente simples, para ayudar a la búsqueda solitaria de trascendencia. Volvería a su viejo ideal de ir más allá de toda convención. Como dijera en los años cincuenta:

Si tuviera que tener confianza en algo, la tendría en la psique de los observadores sensibles que están libres de las convenciones del entendimiento.

Al planear su inmenso proyecto, dijo que deseaba hacer que "el este y el oeste se fundan en una capilla octagonal". Mencionó su lectura de los padres de la iglesia. Los padres Patristicos no estaban tan lejos de lo órfico, y tampoco estaban lejos de ciertos ideales expresados por Malevich. Gregorio de Nazianzus, por ejemplo, vio la creación como:

un sistema y compuesto de tierra y cielo y todo lo que está en ellos...

La voluntad de hundirse en un todo, una disolución dentro del universo, fue lo que guió su mano. Los elementos respirarían en estas oscuras visiones, mantendrían su pulsación bajo la superficie final de sus tableros, y así la luz flotaría del uno al otro, sin que ningún detalle la detuviera. Había ido más allá del mundo de las substancias a un mundo de valores, y su embriaguez, su éxtasis, era grandioso. La experiencia de trasladar el ser a un mundo puro de sentimiento era una experiencia extática. Ex —fuera de. Estática. Malevich había dicho: "El que siente la pintura ve el objeto en un grado menor". Aquí no había objetos como tales, sólo superficies cambiantes y un fluir. Un lenguaje sin objetos. "Quería pintar lo finito y lo infinito", dijo. Rothko había dicho que ansiaba que llegara el día en que un artista fuera juzgado por la suma total del trabajo de su vida. Siempre habló de su obra como de una "elipsis". La obra entera se convierte entonces en una gran metáfora de la existencia, una explicación órfica.

HERNÁN LAVÍN CERDA

CÍRCULOS CONCÉNTRICOS

Tal vez nunca debiéramos olvidar que hubo piedras
que en el firmamento se fueron borrando

como aquellos árboles
en bandadas de círculos concéntricos:

arborescencia de gorriones
que tal vez nunca debimos olvidar
entre aquellas bandadas de círculos concéntricos
desplazándose con imprudencia por los hoyos del cielo:

No había dejado de llover y el cielo era una constelación
de piedras borrándose en las profundidades

como habla babosa
o manotada de ahogado en círculos concéntricos:

qué muerte la de los árboles
en el vértice de la bandada de ojos
queriendo escapar de sus gorriones
en medio del llanto y la torpeza colectiva:

qué zozobra ecuménica en las honduras del firmamento
donde las piedras van configurando la nonada
de los gorriones enloquecidos
como el humo de los círculos concéntricos:

¿de dónde viene esta urgencia de rescatar las huellas
que algún día fueron borrándose
hasta convertirse en piedra de humo
por los siglos de los ojos?:

no había dejado de llover y la constelación de gorriones
era un grito cubriéndonos o despoblándonos las alturas
donde las piedras se esfumaban sin advertírselo a nadie
en medio del asombro y la imprudencia de los ahogados:

tal vez nunca debiéramos olvidar la incertidumbre de los ojos
que en el firmamento se fueron borrando
como aquellos círculos
en bandadas de gorriones concéntricos:

multitud de árboles
que tal vez nunca debimos olvidar
entre aquellas bandadas borrándose en las profundidades
donde sólo escucharemos el murmullo de los gorriones enloquecidos.

GRACILIANO RAMOS Y EL REGIONALISMO NORDESTINO

I

El problema y la solución

El problema del regionalismo, tal como fue discutido en los años veinte y treinta en América Latina, es un problema falso. Entonces fue presentado más como problema geográfico que literario. Desde un punto de vista estrictamente literario (es decir: ámbito lingüístico, contexto cultural, intertexto poético), todas las novelas son regionales ya que pertenecen a una determinada área. Por ejemplo, la primera novela moderna, el *Quijote*, trata de un caballero singular que vive en una perdida región del imperio hispánico; *Madame Bovary* se ocupa de una señora del norte de Francia que sueña despierta y ha leído demasiadas novelas románticas en su sordida ciudad de provincia. *Los hermanos Karamazov* son un conjunto de verbosos borrachos, inflamados a veces por pensamientos místicos, que habitan un pueblecito de la Rusia del Zar. Pero no sólo las así llamadas novelas realistas y regionalistas están estrictamente localizadas por el lenguaje, la poética y la visión de mundo que una inserción en el tiempo determina sino que también lo están las novelas de aventuras a la griega, los libros de caballería, toda la literatura llamada fantástica, maravillosa o mágica. En este sentido, toda novela es regional. *Los viajes de Gulliver* están tan nacionalmente enraizados en la prosa neoclásica del siglo XVIII inglés como lo está el *Candide* en la Francia de los últimos Luises, aunque sus distintas visiones poéticas pongan de relieve diferentes códigos culturales. *El proceso* y *El castillo*, de Kafka, abruma al lector con las más concretas minucias de la vida en la Europa Central durante la decadencia del imperio austro-húngaro y están atravesadas por una noción de culpa que proviene directamente del Viejo Testamento, tal como lo leían e interpretaban los judíos del ghetto de Praga. Cuando Borges escribe sobre héroes escandinavos o chinos o irlandeses está siempre escribiendo sobre una enorme y dispersa biblioteca, llena de libros ingleses y situada en un suburbio cosmopolita del mundo: Buenos Aires. De hecho, poco importa literariamente cuál sea la situación geográfica del escritor. Lo que realmente importa es la naturaleza de su código lingüístico y cultural, de su poética. Desde este punto de vista, algunos libros son más regionales que otros porque tienden a presentar sólo los aspectos típicos (*id est*: pasajes) de un determinado lugar y ambiente: el color local. Jamás se mueven de ese nivel de connotación inmediata para alcanzar las estructuras profundas, y por eso permanentes. Es en este nivel que cabe situar el problema del regionalismo brasileño y, en particular, el del regionalismo de la novela

del Nordeste en la primera mitad de este siglo. Una diferencia estructural, a pesar de la semejanza temática, separa la obra de sus más notorios practicantes. En tanto que José Lins do Rêgo y Jorge Amado se sitúan del lado del regionalismo pintoresco, Graciliano Ramos se instala, hondamente, en el regionalismo esencial. El mismo de Cervantes, Flaubert, Dostoyevski y Kafka.¹

II

Regionalismo y Modernismo

Debido a las vastas diferencias naturales entre la selva amazónica y el desierto del Nordeste, las áridas mesetas de Minas Gerais y la blanda, sensual, costa de Rio de Janeiro, los húmedos bosques de Santa Catarina y los templados espacios abiertos de Rio Grande do Sul, el Brasil abarca una enorme variedad de culturas. Dos microcosmos que forman ese macrocosmos están reflejados brillantemente en la novela brasileña de este siglo. Como los novelistas norteamericanos del siglo pasado, los brasileños no pudieron evitar ser regionalistas. Por esta razón, la "novela brasileña", paradigma y prototipo de un género nacional, existe tan poco en la realidad literaria como la "novela norteamericana" en la suya. Esto no ha impedido que la mayoría de la crítica brasileña de la primera mitad del siglo se haya desgastado en el descubrimiento (o invención) de irrefutables rasgos locales.

Así, se han señalado los contrastes obvios entre la ficción escrita en el Nordeste —tierra trágica de desiertos y hambres periódicas, de rebelión épica y sangrienta— y la ficción del Sur: esa región de *gauchos* tan similar en muchos aspectos culturales al Oeste norteamericano y a las llanuras rioplatenses. También se han discutido las diferencias que hay entre los novelistas introspectivos de Minas Gerais y los más brillantes y extrovertidos de los grandes puertos del Atlántico. Pero es tan inútil hablar de la escuela del Nordeste (confundiendo poética con geografía) como lo es hablar de los novelistas sureños en Estados Unidos o del grupo judío de New York. Aunque este enfoque pueda tener méritos pedagógicos (aclara lo obvio, cataloga lo externo) se basa en presupuestos erróneos. Parece suponer que la novela brasileña está sólo condicionada por el medio, que todos sus practicantes escriben exclusivamente dentro de los esquemas del realismo más o menos socialista o crítico, que la novela es (en una palabra) una forma de documento.

Hace treinta o cuarenta años estos puntos de vista eran aceptados prácticamente sin discusión por la crítica brasileña, como lo eran también en el resto de América Latina. El impacto de la Naturaleza sobre el Hombre (que desconcertó

y maravilló a los primeros cronistas), el descubrimiento del compromiso político y las teorías del realismo, vulgarizadas por la burocracia de la Internacional estalinista, fueron anchamente divulgados y casi siempre aceptados en casi toda América Latina. No sólo en Brasil, sino también en México y Argentina, en Ecuador y Cuba, en Chile y Venezuela, en Perú y Uruguay, los escritores de los años veinte, treinta y cuarenta se dedicaron a levantar el inventario de sus patrias, describiendo ríos y montañas, denunciando a las oligarquías locales y al omnipresente (aunque no siempre visible) imperialismo norteamericano. (Del soviético no se quería saber nada entonces.)

En ese periodo, se escribieron novelas para mostrar el destino atroz de los indios del altiplano (Jorge Icaza, de Ecuador, y Ciro Alegría, del Perú, ganaron fama por defender a sus anónimos compatriotas), o los laberintos de la política del caudillismo (Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, en México, exploraron todas sus turbias avenidas), o las incrustaciones feudales que todavía sobrevivían en la América de este siglo. (José Eustasio Rivera, en Colombia, y Rómulo Gallegos, en Venezuela, catalogaron sus horrores.) Muy pocos de estos novelistas hispanoamericanos estaban entonces comprometidos con la realidad material del instrumento que usaban. Si bien su propósito era el realismo documental, las novelas que producían eran ejercicios estilizados de descripción abstracta o alegórica de una realidad que conocían superficialmente: panfletos políticos apenas disfrazados de ficción, piadosos libelos.² Desde el punto de vista literario, sus libros pertenecían al modo pastoral: eran descripciones minuciosas de una realidad ajena que el autor componía para lectores también ajenos a ella. El agudo análisis de William Empson (*Some Versions of Pastoral*) fue totalmente desoído por críticos que habían leído a Lukacs y a Goldmann, que siempre citaban al peor Sartre, pero eran analfabetos en formalismo, *New Criticism* o el estructuralismo germánico.³

III

El Modernismo: un entierro prematuro

El movimiento regionalista de los años veinte y treinta en Brasil se desarrolló en ese contexto de una crítica miope y limitada por lo general. De hecho, el movimiento había empezado en otra área geográfica y con otros presupuestos casi una década antes. Tenía su origen en escritores que sintieron la necesidad de cortar todos los vínculos con la ficción y la retórica portuguesas que, aún entonces, eran fomentadas por el academismo de una literatura oficial, totalmente dependiente del modelo, o los modelos, de la Europa occidental. Para liberarse de esta tutela metropolitana, los vanguardistas se volvieron a Francia e Italia. La Semana de Arte Moderna que se desarrolló en São Paulo en julio de 1922, y tuvo reverberaciones inmediatas en Río de Janeiro y Minas Gerais, produjo un tremendo impacto en la vida cultural del resto de la nación y marcó el comienzo de una ola de renovación de muy importantes consecuencias, hasta hoy. El grupo fue bautizado en el Brasil de Modernista y de allí salió el apelativo *Modernismo*, que no debe ser confundido con el Modernismo hispanoamericano, fundado unos treinta años antes por Rubén Darío y otros poetas, bajo la influencia de la poesía simbolista francesa y de la pintura pre-rafaelista británica. (Este movimiento tiene su equivalente en el Simbolismo brasileño.)

Aunque muy claramente inspirada en el Futurismo italia-



Rómulo Gallegos

no y en otros ismos europeos, la Semana de Arte Moderna se orientó también hacia el descubrimiento del Brasil. El contacto con y la imitación de Marinetti, Blaise Cendrars, Fernand Léger, Dada y los primeros surrealistas, llevó a los escritores brasileños (en forma algo inesperada) a una búsqueda de la expresión nacional en la lengua y a una reevaluación de las raíces culturales. Mario de Andrade (1893-1945) fue uno de los jefes del movimiento. Poeta y crítico de gran fecundidad periodística, incansable lector de varias lenguas, divulgador amable y divertido, fue de los primeros en proponer una lengua brasileña y atacar (por la parodia) el portugués del oficialismo. Su única novela extensa, *Macunaíma* (1928), tiene el deliberado propósito de construir una narración poética basada en todo el folklore brasileño y en la actualidad cultural paulista, para demostrar con el ejemplo la existencia de una lengua brasileña, tan distinta de la portuguesa como la norteamericana lo es de la inglesa. El mérito mayor de *Macunaíma* fue apuntar, desde el comienzo del Modernismo, dos verdades muy importantes: el realismo documental es un punto muerto para la novela; el lenguaje es el primero y más crítico problema que enfrenta el novelista. A través de su libro inclasificable, Mario de Andrade mostró que la novela brasileña no necesitaba ser un mero registro de la realidad aparente y debía ser una creación mitopoeica. Concentrándose más en el lenguaje que en la verosimilitud de la fábula, más en la estructura serial de la narrativa que en la psicología de los personajes, Mario de Andrade demostró estar ocupándose primero de las cosas primeras. Más radical y violento que Mario, fue su amigo y rival Oswald de Andrade (1890-1954). En dos novelas y dos manifiestos, escritos y publicados en la década de los veinte, Oswald alteró

por completo la estimativa de su época. *Memorias sentimentais de João Miramar* (1923), escrita en el estilo telegráfico que habían puesto de moda los futuristas, fragmentando la narrativa en breves y hasta brevísimos capítulos (algunos, pequeños poemas en prosa), jugando con las palabras y la tipografía, esta novela ha sido comparada con la obra más enciclopédica de Joyce. De hecho, está más cerca de los experimentos de Marinetti o Cendrars y hasta de Ilya Ehrenburg, o del tipo de prosa que en las letras norteamericanas está asociada a los nombres de Gertrude Stein, el primer Hemingway y el Dos Passos de *Manhattan Transfer*. Pero en el momento de su publicación, el libro era en el contexto brasileño un desafío intolerable. Por el uso (y abuso) del lenguaje coloquial, de las obscenidades y hasta del *slang* paulista, Andrade demolió la prosa portuguesa de los simbolistas, que aún tenía crédito en su patria. Entre *Miramar* y su segunda "novela-inventión" (como la llama Haroldo de Campos), se sitúan los manifiestos: *Pau Brasil* (1924) y *Antropófago* (1928, el mismo año de *Macunaíma*). Si en el primero, Oswald versificaba fragmentos de la *Carta* de Pero Vaz de Caminha sobre el descubrimiento del Brasil, así como otras crónicas de exploradores y viajeros europeos, para marcar así una búsqueda heterodoxa de raíces, en el segundo Oswald presentaba toda una poética de la asimilación, corrupción y carnavalización de la herencia cultural europea. Fechado para conmemorar a una de las primeras víctimas del canibalismo ritual de los indios brasileños, el obispo portugués Sardinha (nombre fatal, sin duda), el manifiesto usaba la parodia y la sátira para desconstruir la cultura oficial e instaurar una poética de la inversión. De Frazer, Lévy-Bruhl y Freud (especialmente *Tótem y Tabú*), pero también y sobre todo de Nietzsche, Oswald tomaba, canibalísticamente, una teoría que rebautizó de Matriarcado y que habría de ilustrar no sólo sus dos novelas sino también la de Mario.

Aunque publicada en 1933, con un amargo final en que se mostraba la desilusión provocada por la caída de la Bolsa de Wall Street (que liquidó la fortuna de los cafeteros paulistas, élite a la que pertenecía Oswald), su segunda novela, *Serafim Ponte Grande*, ya estaba sustancialmente escrita en la época del segundo manifiesto y era (es) la mejor expresión de la antropofagia, incluso por el epílogo alegórico y explosivo. Más hondamente experimental que *Miramar*, más narrativa, *Serafim* lleva hasta sus últimos extremos la poética del Modernismo. Infortunadamente, en el momento de su aparición, cuando ya estaba en el poder un caudillo del Sur, Getulio Vargas, que inventaría el fascista Estado Novo, la irreverencia del texto, su sentido carnavalizado de la realidad, su humor violento, parecerían demasiado frívolos. No lo eran pero la ceguera del momento así lo quiso. El propio Oswald se lanzó en la lucha política activa, orientando su narrativa hacia el realismo socialista que nunca fue su fuerte. Por su parte, también Mario se volvió solemne, burócrata y comprometido.⁴ Desde muchos puntos de vista, el intento realizado por los Andrade en el Brasil de los años veinte puede ser comparado con el que ensaya Jorge Luis Borges en Buenos Aires, durante esta década y la siguiente. Sus narraciones de esa época, que concentraría en *Historia universal de la infamia* (1935) y *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), enfatizaban, como lo habían hecho antes *Macunaíma* o *Serafim*, las cualidades mitopoéticas de la imaginación y revelaban la misma urgencia de romper con una tradición muerta para crear un verdadero lenguaje narrativo latinoamericano. Aunque tuvo más éxito que los Andrade en sus experimentos y se convirtió, a partir de los años cuarenta, en jefe de un

pequeño grupo de narradores que se reunían en torno de la revista *Sur* (Adolfo Bioy Casares es el más notorio), la principal línea de la ficción argentina continuó hasta la década del sesenta distraída por las ilusiones del realismo. En Brasil, habría que esperar a la aparición de João Guimarães Rosa (1908-1967), y a la revaluación crítica de Graciliano Ramos, para restaurar el diálogo crítico a su verdadero territorio.⁵

Pero volvamos a la década del veinte. Si los esfuerzos de Mario y de Oswald parecieron malograrse ya a comienzos de los años treinta, un contramovimiento había empezado a formarse hacia 1926 y como reacción polémica contra los modernistas de São Paulo. Un énfasis nuevo y renovado sobre el regionalismo marcó el grupo que aparece en el Nordeste como desafío a los paulistas.

IV

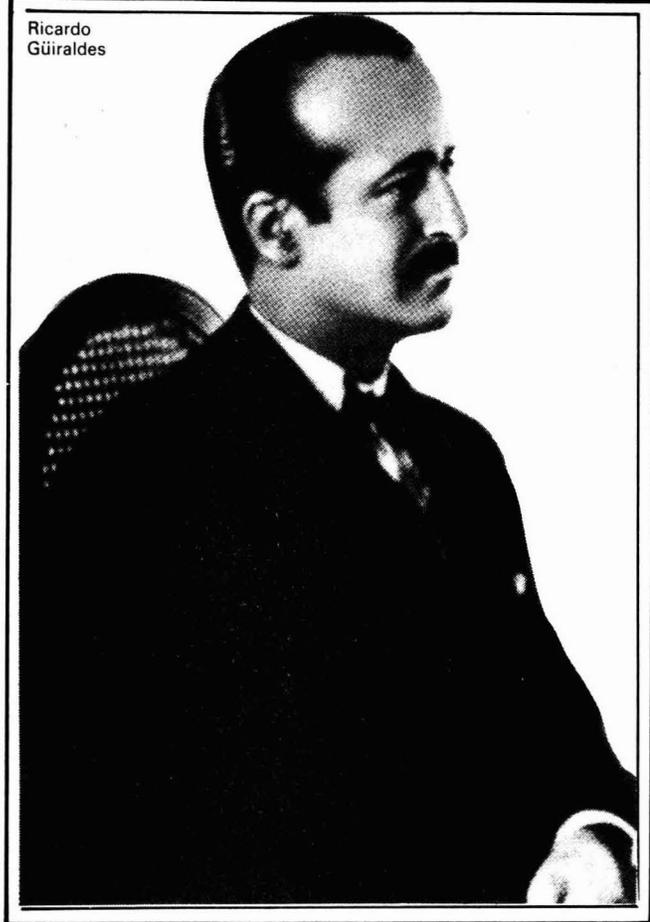
El regionalismo Nordesteño: un callejón sin salida

El punto de partida del contramovimiento fue el Primeiro Congresso de Regionalistas do Nordeste que ocurrió en Recife, en 1926. Si São Paulo representa, aún hoy, el Brasil moderno y dinámico del desarrollo económico, el Nordeste (sobre todo en los años veinte) representaba el Brasil que la nueva industrialización estaba dejando de lado. Era entonces una región de economía obsoleta, basada en la caña de azúcar, y en la que todavía el mundo patriarcal de los herederos de grandes propietarios de esclavos existía en el contexto de la experiencia cíclica de la seca y el hambre que soltaba a los caminos los *retirantes*, emigrados internos que huían periódicamente del indomeñable interior. En muchos aspectos, esa tierra dura combina las realidades y pesadillescas visiones que ya eran familiares a los lectores de Sherwood Anderson, William Faulkner y hasta del John Steinbeck de *The Grapes of Wrath*. Sólo que el contexto nordestino es aún más duro y trágico.

Inspirado por hombres como el sociólogo Gilberto Freyre (nacido en 1900), el Congresso de Regionalistas marcó el comienzo de un importante movimiento: sirvió para colocar el Nordeste en el mapa de la ficción brasileña de este siglo. Lo hizo con una vitalidad y esplendor tales que se llegó a olvidar el hecho de que la novela del Nordeste no es la novela brasileña entera. Uno de los clásicos de la sociología narrativa brasileña, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, escrito en 1902, ya había explorado las vastas posibilidades épicas de esa región del Brasil; en su monumental, *Casa Grande e Senzala*, Freyre había agregado, en 1933, a la visión poética de Da Cunha su propia visión, amplia y minuciosa, de un pasado en decadencia.

A partir de escritores como José Américo de Almeida (cuya novela *A Bagaceira*, 1928, es una obra precursora) y de Rachel de Queiroz (que antes de cumplir los veinte escribió *O Quinze*, un documento novelesco, clásico y sobrio sobre los *retirantes* del año 1915, publicado en 1930), los novelistas del Nordeste, y sobre todo Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo y Jorge Amado, pronto alcanzaron notoriedad en todo el Brasil. De los tres, el primero en tener fama internacional fue Amado. Simpatizante del jefe comunista Luiz Carlos Prestes (cuya hagiografía escribió en 1942), Amado fue ampliamente traducido en los países socialistas. Más tardíamente, también alcanzó éxito en los Estados Unidos, cuando ya su fervor izquierdista se había acabado. Una de sus novelas más divertidas de la última época, *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), fue la primera latinoamericana en convertirse en best-seller.

Ricardo Güiraldes



Publicada en New York, 1962, fue reseñada en la primera página de la sección bibliográfica del *New York Times*, honor entonces reservado sólo a literaturas europeas. A pesar de este éxito internacional, luego aumentado por el de la adaptación cinematográfica de otra de sus novelas, *Dona Flor e os seus dois maridos*, Amado (nacido en 1912) no es considerado por la mejor crítica brasileña como el igual de Lins do Rêgo o de Graciliano Ramos. Las razones son obvias. Aunque es un narrador nato y un escritor de gran encanto, sus novelas se resienten por la facilidad. En la época de su entrega al realismo socialista, Amado convirtió sus novelas en meros panfletos, aquí y allá aliviados por descripciones gráficas y hasta pornográficas de la vida en las plantaciones del Nordeste o en los suburbios de sus ciudades. *Jubiabá*, por ejemplo, que apareció en 1935, es una narración extravagante, una suerte de grand-guignol de horrores, presentada como un documento sobre la situación de la clase obrera en Bahía. Más tributaria de Eugène Sue que de Marx, la novela sólo gustó a los camaradas. Con ese tipo de regionalismo abstracto, los novelistas del Nordeste no podían ir muy lejos.

Más interesante es el caso de Lins do Rêgo (1901-1957). Él también se inició con un ciclo de novelas regionalistas sobre la explotación de la caña de azúcar, pero su enfoque era completamente distinto del de Amado. En vez de escribir sus novelas con un modelo marxista a la mano, extrajo de su experiencia de muchacho nacido y educado en ingenios azucareros, la materia prima y el enfoque de sus libros. Era (como se lo marcaría amistosamente Graciliano Ramos) hijo de los dueños. Lo que escribió en una prosa rica, caótica y periodística, fue su propia búsqueda del tiempo perdido. Como *Don Segundo Sombra* (1926), la obra maestra del argentino Ri-

cardo Güiraldes, sus novelas están llenas de la nostalgia de la memoria. Lins do Rêgo tenía una visión menos poética y elegante que la de Güiraldes, pero su ciclo de la caña de azúcar abarca más y es más precioso como documento. Con brío y emoción, escribió novelas que lo situaron, rápidamente, entre los más exitosos narradores del Nordeste. Las ásperas realidades de la región áspera estaban vistas a través del modelo que su maestro, Gilberto Freyre, había creado. A estas teorías y observaciones, sumó Lins do Rêgo su propia experiencia, enriquecida por el contacto (en Alagoas, durante los años de iniciación) de gente como Rachel de Queiroz y Graciliano Ramos. Generoso, Lins do Rêgo fue de los primeros en reconocer y celebrar el talento único de este último.

Más tarde, el éxito de las novelas de la caña de azúcar y una larga residencia en Rio de Janeiro, atenuaron la inmediatez de su crónica. Mientras vivió en Rio completó, entre otras, tres de sus más ambiciosas novelas: *Pedra bonita* (1938), *Fogo Morto* (1943) y *Cangaceiros* (1953). Escribiendo entonces desde un punto de vista más objetivo y no a partir de sus recuerdos de muchacho del ingenio azucarero, Lins do Rego demostró mejor sus limitaciones de novelista. Sólo la primera de estas novelas es realmente una sólida obra. Esa crónica ficticia de una rebelión en los desiertos del Nordeste, encendida por un fanático que pretende ser un nuevo Cristo (y tal vez él mismo se lo creía), está presentada a través de los ojos de un muchacho, Antonio Bento, descendiente del fanático. La historia se desarrolla en dos niveles del tiempo —un “presente” en que se evoca el pasado remoto—; ambos acaban por fundirse al final de la novela. El punto de vista elegido por el autor es a la vez distante e inmediato. Lins do Rêgo no tenía la capacidad necesaria para llevar a cabo totalmente su ambición: las dos últimas novelas importantes que escribió así lo demuestran. En tanto que *Fogo Morto* está a menudo rescatada por el vigor de ciertos personajes folklóricos, como el capitán Vittorino Carneiro da Cunha, *Cangaceiros* depende demasiado del atractivo del tema mismo: esos coloridos bandoleros del desierto nordestino que han suscitado tanta música y películas en el Brasil. Para un rápido balance, las limitaciones de Lins do Rêgo como novelista no obliteran del todo sus aciertos. En muchos sentidos, ya él había descubierto que las novelas regionales dependen de una transcripción imaginativa del lenguaje coloquial, tal como realmente es usado en la región. Desde São Paulo, Mario y Oswald de Andrade habían luchado sin pausa por liberar al portugués del Brasil de la dicción y la gramatiquería de la vieja, estancada metrópoli. Aunque Lins do Rêgo se opuso a muchas de las influencias europeas que impregnaban el movimiento modernista brasileño, compartía con los Andrade la preocupación por el lenguaje realmente hablado en Brasil. En tanto que el propósito de los paulistas era realmente reemplazar una retórica anticuada por una nueva, Lins do Rêgo daba a veces la impresión de que sólo quisiera eliminar todo tipo de retórica. En sus novelas, que se caracterizan por una gran libertad de expresión, él intentó transcribir el “verdadero” lenguaje de los personajes. Lo que le faltó fue la necesaria disciplina para mantener el lenguaje hablado en un nivel de permanente invención. Debido a su esfuerzo por ser fiel a las palabras y la fonética de su gente, a menudo se convirtió en literal y monótono, antigramatical y hasta un punto intolerable. El resultado de sus esfuerzos de documentación regional justificó muchas veces la acusación de algunos críticos de que “escribía mal”. Con Amado y Lins do Rêgo el regionalismo del Nordeste parecía haberse encerrado en un callejón sin salida.

Mestre Graciliano

Hasta cierto punto, Amado y Lins do Rêgo no se preocuparon demasiado por escribir bien y descansaron, incluso suicidamente, en su intuición de narradores natos. Entre los novelistas del Nordeste, el que realmente se preocupó por escribir bien (con un fanatismo que conocieron Flaubert y el Joyce de *Dubliners*) fue Graciliano Ramos (1892-1953), el mejor novelista del periodo. El apelativo de Mestre Graciliano, o Mestre Graça, con que lo saludaban sus discípulos de gramática y lenguas modernas, anticipó el título de maestro de la novela brasileña contemporánea que habría de concederle más tarde la crítica.

Ramos fue tan marginal en su puesto de empleado público de una región perdida del Brasil como el Nordeste mismo es marginal al Brasil moderno. Su experiencia como Prefecto de Palmeira dos Índios en Alagoas (donde era dueño de una tienda llamada Sincera) sólo duró un par de años, pero los relatorios oficiales que escribió en ese periodo llamaron la atención del Brasil entero por la economía y precisión de su lenguaje. Graciliano Ramos fue Director de la Imprenta Oficial, en Maceió, la capital del Estado (1930-1931) y, más adelante, Director de Instrucción Pública por un lapso de tres años (1933-1936). Un introvertido, tímido hasta el extremo del silencio total o a la emisión, epigramática, de frases que no solicitan el diálogo, Ramos manifestó su reticencia hasta por la demora en publicar su primera novela. Iniciada en 1925, Ramos tenía ya cuarenta y un años cuando *Caetés* apareció en 1933. Al año siguiente saldría su segunda novela, *São Bernardo*, que él llegaría a considerar como menos mala que la anterior.

Nacido en una localidad que tenía el nombre simbólico de Cuadrángulo, hijo de un pequeño terrateniente y comerciante, el coronel Sebastião Ramos (el título era honorífico), criado entre gritos y golpes, Graciliano se acostumbró a encerrarse en sí mismo hasta un extremo casi patológico. Una enfermedad lo dejó casi ciego por un tiempo, dificultando aún más el aprendizaje de las primeras letras. Tenía unos nueve años cuando pudo empezar a leer con cierta facilidad. Pero a pesar de la demora, y la falta de estímulos del ambiente familiar, Graciliano aprendió (o se enseñó a sí mismo) no sólo el mejor portugués de su generación sino también el francés y el inglés. Durante sus años de principiante literario, estuvo bajo la influencia de Gorki y de algunos maestros de la lengua portuguesa, como el novelista Eça de Queiroz (cuya corrosiva ironía le serviría de modelo en *Caetés*), y de novelista brasileños como Machado de Assis y Raúl Pompéia, y del famoso cronista de *Os Sertões* Euclides da Cunha. Pero fue el encuentro y la amistad con Lins do Rêgo y Rachel de Queiroz en Maceió, los que orientaron su obra en un sentido que permitiría su asimilación superficial al grupo del Nordeste.

El libro que oficializaría ese equívoco se llama *Vidas Secas* y fue publicado en 1938. La crítica de la época se apresuró a proclamarlo una obra maestra del regionalismo y el mejor libro de Graciliano Ramos. El juicio hoy podría calificarse. Es verdad que supera la restante producción nordestina y que es, tal vez, su mejor libro. Pero como novela, es algo más que una narrativa del Nordeste y, dentro de la obra entera del autor, no es siquiera su libro más representativo, más suyo. El equívoco hoy es inaceptable. En 1938 podía aún justificarse. Como *Vidas Secas* describe la odisea de una familia del interior de Alagoas en busca de trabajo, y muestra en su peripecia la explotación económica y la prepotencia de los

representantes del poder (militar, patronal), el libro puede ser legítimamente leído como un documento sobre el destino de los miserables retirantes del Nordeste. Pero el libro dice más. Por estar escrito en una lengua económica y escueta, despojada de todo adorno, por evitar el discurso ideológico del autor, y eliminar el diálogo (sólo se conoce lo que los personajes dicen y piensan por un narrador en tercera persona que se adhiere íntimamente a ellos), *Vidas Secas* produce un impacto mayor que el de las obras laxas y discursivas de Lins do Rêgo, o las truculentas del Amado de esos años. Cada uno de los capítulos de *Vidas Secas* es autónomo (fueron adelantados originariamente en la prensa brasileña como cuentos) pero la articulación narrativa de los mismos es magistral. Condensan la experiencia de un novelista que había aprendido, en sus tres libros ya publicados, el valor de la reticencia. Por evitar el análisis, mal llamado psicológico (del que había abusado en la novela anterior, *Angústia*, 1936) Graciliano Ramos consigue revelar, más por alusión que por exposición directa, la vida interior de sus desposeídos personajes. Sus relaciones con el medio y con los animales que los rodean, dicen más que cualquier disertación. El sol, un perro y una sombra son personajes tan legítimos del relato como Fabiano, su mujer y sus dos hijos.

Ramos era un hombre silencioso que sólo se abría ante amigos muy probados, y *Vidas Secas* es un libro silencioso, el tipo de obra que necesita ser releída para revelarse enteramente. Aunque la fatalidad y la injusticia se ceban con sus personajes, Graciliano Ramos rehuye el panfleto. Incluso rehuye la fácil solución trágica: Fabiano y los suyos han de seguir luchando y padeciendo, sin aprender a rebelarse, confiando siempre en la solución milagrosa que les fue inculcada con el pan y el vino de la comunión. Con la perspectiva actual es fácil comprender por qué un libro tan fatalista fue celebrado hasta por la izquierda más militante. A riesgo de mal interpretar el libro, la crítica prefirió verlo como un documento sobre la injusticia de un sistema paternalista y casi feudal. Subrayaron lo que *Vidas Secas* tenía de escueta denuncia; se saltaron lo que era, en definitiva, una visión pesimista del hombre y la sociedad del Nordeste. Cuando Fabiano se enfrenta por segunda vez con el soldado amarillo que lo había abusado y castigado, se humilla por segunda vez porque éste representa el Gobierno, y el Gobierno es siempre Gobierno. La izquierda pasó como sobre ascuas por esta conclusión y sólo celebró la denuncia.

Había otra razón para que Graciliano Ramos fuese saludado como un maestro del regionalismo político. En 1936, había sido preso y mantenido en la cárcel casi un año, sin juicio ni acusación, por sus conocidas simpatías con el comunismo. El mismo Gobierno de Vargas que había premiado la neutralidad política de Mario de Andrade nombrándolo Director del Instituto de Artes de la Universidad del Distrito Federal (Rio de Janeiro, 1938), habría de perseguir y torturar psicológicamente a Graciliano Ramos, convirtiéndolo automáticamente en mártir de la izquierda. Aunque ya en 1937, Ramos salió de la injusta prisión, en torno a su figura se centraron en Rio de Janeiro escritores contestatarios. En ese contexto, *Vidas Secas*, y toda la obra anterior y posterior de Graciliano Ramos habría de ser leída y discutida. Una lectura diferente de ésta se impone, sin embargo, ahora.

Polémica tácita con el Modernismo

Es bien conocida la actitud anti-modernista de Graciliano Ramos. En más de una ocasión se refirió acremente, y hasta

con desprecio, a los paulistas que iniciaron un movimiento que él veía como excesivamente preocupado con la modernidad europeizante. El vanguardismo de Mario y Oswald de Andrade no le interesaba para nada. De ahí que haya sido muy fácil filiarlo (por su temática y su poética) en el grupo del Nordeste. Pero lo que se ha observado menos es que también Graciliano Ramos se ha referido acremente a muchos de sus compañeros regionalistas. La facilidad de Jorge Amado le pareció siempre aliteraria; el punto de vista de Lins do Rêgo, demasiado elitista. (Aunque era amigo de ambos, no se callaba sus críticas, en privado y en público.) Pero lo que es menos sabido es que ya en su primera novela atacaba tanto los excesos del regionalismo como los presupuestos básicos de la antropofagia. Al escoger como protagonista de *Caetés* a un intelectual de provincia, que sueña con escribir una novela histórica sobre los indios que poblaron esa región en la época del descubrimiento y conquista del Brasil (los caetés del título), Graciliano Ramos está matando dos pájaros de un tiro. El regionalismo aparece ridiculizado en la mediocridad del ambiente con una ferocidad que ha hecho recordar a la crítica las novelas de Eça de Queiroz. Lo que nadie parece haber notado es que la idea de una novela histórica sobre los caetés es un pretexto para una polémica tácita con los postulados de *Manifiesto Antropófago*, de Oswald de Andrade. Porque ese manifiesto toma como punto de partida simbólico precisamente el momento en que los indios caetés matan y devoran al obispo Sardinha. Al burlarse de la empresa imposible de reconstruir aquel episodio y de las ambiciones del narrador, João Valério, Graciliano Ramos se está burlando también de las pretensiones de Oswald de Andrade de reconstruir en la São Paulo de los años veinte un matriarcado de Pindorama que tal vez sólo existió en su imaginación encendida por los fuegos de Nietzsche y Freud.

Tal vez la inquina que posteriormente mantuviera Graciliano Ramos contra éste, su primer libro, se debía al hecho de que la polémica tácita resultó invisible. Ni siquiera Antonio Cândido (que ha dedicado buenas observaciones al libro) parece haber sospechado la coincidencia entre el mediocre proyecto de João Valerio y la doctrina antropofágica de Oswald de Andrade.⁸ Sin embargo, en el contraste entre la mediocridad del ambiente provinciano en que se mueve el narrador y su ambición de novelista histórico, se insinúa sutilmente una burla a los antropófagos. Al fin y al cabo, si João Valerio, que era de Alagoas, no podía reconstruir una sociedad perdida irremediablemente, qué podrían hacer los antropófagos paulistas que tal vez sólo vieron un indio en las láminas de Hans Staden o de Theodore de Bry. Para Graciliano Ramos, ese canibalismo de los Modernistas era apenas un juego literario. Una frase de una entrevista con Homero Senna, sintetiza su oposición al grupo de São Paulo:

—E que impressão lhe ficou do Modernismo?
—Muito ruim. Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções os modernistas brasileiros eram unos cabotinos. Enquanto outros procuravam estudar alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti.

—Quer dizer que não se considera modernista?
—Que ideia! Enquanto os rapazes de 22 promovian seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão⁹

Más tarde, Graciliano Ramos llegaría a conocer a Oswald

de Andrade y a manifestar su simpatía por él, pero esa simpatía no se extendió nunca al movimiento modernista que él veía (con delicado error) como un apéndice del futurismo. No es cuestión de discutir ahora este enfoque parcial sino de registrar la intención de polémica tácita con la antropofagia que tiene, casi invisible, *Caetés*. Aunque el autor se negase a admitirlo, esta novela era algo más que un libro olvidable.

El regionalismo psicológico

Si Graciliano Ramos se apartaba, en teoría y práctica, del Modernismo, también se apartaba en la práctica del regionalismo como lo entendían sus amigos de Alagoas. Así lo demuestran las dos novelas que publica sucesivamente después de *Caetés*. Tanto *São Bernardo* como *Angústia* se sitúan, no en el sertão, sino en pequeñas ciudades del interior en que la mediocridad de la vida y las pasiones mezquinas se vuelven más ridículas por las ambiciones literarias de sus narradores protagonistas. Ambos libros están más cerca del Flaubert de *Madame Bovary* o *L'Education sentimentale*, del Dostoievski de *Crimen y castigo*, que de los narradores del regionalismo brasileño. Son novelas psicológicas en que la maldad del protagonista de la primera, y los impulsos criminales del protagonista de la segunda, importan más que la descripción del ambiente o las costumbres. Representan una variante de la mal llamada "novela psicológica." A las exploraciones de Eça de Queiroz y Machado de Assis, suman una obsesión del autor por las fracasadas ambiciones literarias.

Novelas en que el sarcasmo y la ironía conducen a veces el texto a la parodia, fueron leídas como documentos realistas. La confusión es explicable. También Flaubert fue identificado con el realismo decimonónico, a pesar de *Salammbó*, de *La Tentation de Saint-Antoine*, de *Boward et Pécuchet*; es decir: de su obra más creadora y original. Algo de la mediocridad, aunque nada de la inocencia, de los escribas de Flaubert asoma en el Paulo Honório de *São Bernardo* y en el Luis da Silva de *Angústia*. Lo que agrega Graciliano Ramos es lo que ya había encontrado en Machado de Assis: esa metanarración que convierte el *São Bernardo* que lee el lector en el *São Bernardo* que escribe Paulo Honório. La distancia es mayor en *Angústia*, o parece mayor, porque Luis da Silva no logra dar remate a sus notas. O, por lo menos, el texto de la novela no tiene la condición de acabamiento que el de *São Bernardo*. Hay una razón biográfica para esta diferencia entre una y otra narración. En tanto que Graciliano Ramos corrigió hasta el menor detalle de las otras novelas que publicó en vida, *Angústia* salió a la luz en 1936 cuando él todavía estaba preso. No hubo revisión final, acontecimiento que provoca no pocas de las lamentaciones del autor en sus *Memórias do cárcere*. Circula, incluso, la leyenda de que por estar inconforme con el texto de *Angústia*, resolvió destruirlo, arrojándolo a la basura. Su mujer, Heloísa, y Rachel de Queiroz, serían las encargadas de rescatar el manuscrito y protegerlo del autor, y de la policía, hasta su publicación. (Otra variante de la leyenda indica que todo fue programado por el autor, como una broma para estimular a sus protectoras.)¹⁰ Sea como fuere, el texto de *Angústia* no tiene el "acabado" del de *São Bernardo* y justifica el que muchos críticos lo consideren inferior al segundo.

Tal vez sea cierto. Pero hay en *Angústia*, en el texto mismo de la novela, una tensión trágica que no se mitiga ni siquiera cuando ocurre el asesinato de Tavares por Luis da Silva. Esa tensión se origina (como en Dostoievski, como en Borges) cuando el lector descubre que el asesino y su víctima, que el

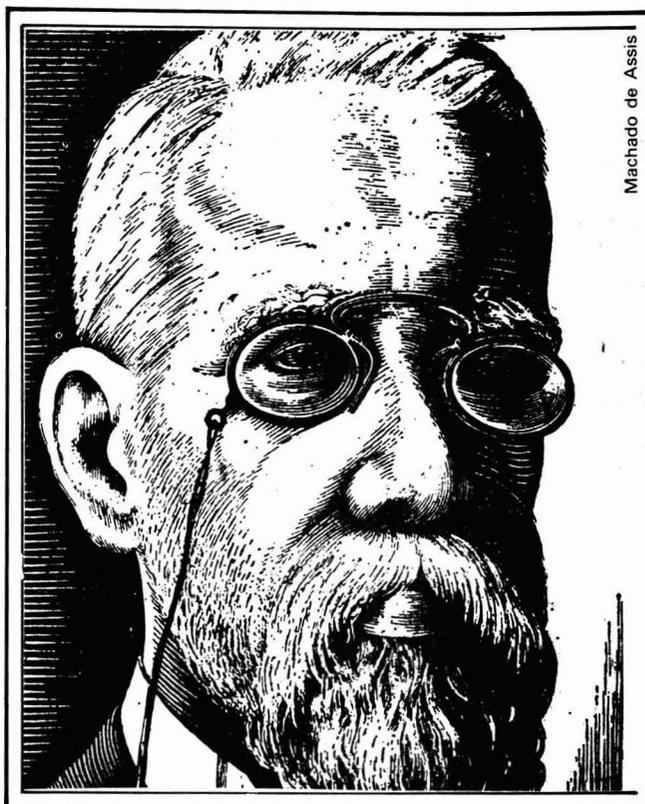
frustrado Luis da Silva y el seductor Tavares son dobles, esquizofrénicamente separados por la narración. Aunque Graciliano Ramos se inspiró para componer a estos personajes en personas que él mismo conoció, la fuerza oscura y obsesiva que ellos alcanzan en el texto de la novela, viene de otra fuente: el autor y su narrador son idénticos en la actitud aunque distintos en la peripecia biográfica.

Autobiografías secretas

Ya Flaubert había declarado cierta vez: "Madame Bovary, c'est moi." Como su maestro, Graciliano Ramos llegó a decir: "sólo puedo escribir lo que soy."¹¹ Sus tres primeras novelas (en que siempre hay un escritor de provincia, fracasado, de protagonista) son espejos deformantes de su propia iniciación literaria. Así como Graciliano Ramos se sintió marginalizado en Palmeira dos Índios o en Maceió con respecto a la vida literaria brasileña que se centralizaba en Rio de Janeiro o São Paulo (sólo residirá permanentemente en la entonces capital del Brasil a partir de su salida de la cárcel, en 1937), sus protagonistas son escritores frustrados (João Valerio, en *Caetés*), ocasionales (Paulo Honório en *São Bernardo*) o meros periodistas de provincia (Luis da Silva en *Angústia*). En el espejo deformante de su mediocridad reconoce Graciliano Ramos la caricatura de su propia ambición.

La crítica se ha encargado de corregir esa versión negativa de sí mismo que él ofrece en sus libros autobiográficos o en sus cartas y declaraciones periodísticas. Aunque prefería hablar de su obra como si no valiese nada, o estuviese aún muy por debajo de lo que pretendía, Graciliano Ramos sabía perfectamente que su ambición literaria no era vulgar. El éxito de *Angústia*, más tarde confirmado y aumentado por *Vidas Secas*, habrían de atemperar un poco su escepticismo, sin modificarlo del todo. Porque las raíces de esa insatisfacción consigo mismo llegaban muy lejos, hasta una zona arcaica de su vida.

De ahí la paradoja de que sus primeras tres novelas (tan trágicamente autobiográficas) fuesen inscritas por la crítica del momento en una tendencia literaria, el regionalismo, con la que muy poco tenían que ver. El equívoco fue consagrado por la publicación de *Vidas Secas*: esta obra parecía indiscutiblemente una pieza mayor del regionalismo nordestino. La verdad es que ni las tres primeras novelas eran, literalmente, costumbristas, ni *Vidas Secas* era apenas un documento regional. Las obsesiones de João Valerio, Paulo Honório y Luis da Silva eran cualquier cosa menos típicas. Intelectuales que necesitaban (como los protagonistas de *Memórias póstumas de Brás Cubas* y *Don Casmurro*, de Machado de Assis) dejar un testimonio de su vida y pasiones, o, por lo menos, transformar su realidad en novela, los tres escapaban anchamente del mundo mediocre y aliterario que los rodeaba. Es inútil que cierta crítica quiera ver en estas tres primeras novelas un reflejo del mundo real en que vivió Graciliano Ramos sus cuarenta y cuatro primeros años. Puede demostrarse fácilmente (y Helmut Feldmann lo ha hecho) en qué personajes reales se basó el novelista alagoano; qué anécdotas encuentran eco en las novelas; qué detalles escapan de la crónica periodística o de la sección policial. Lo que las unifica no es lo anecdótico de Alagoas sino la obsesión literaria de los protagonistas: obsesión que es eco de la que consumía a su autor. Nada más subjetivo que esta pasión. Nada menos regionalista que esta subjetividad. Como Güiraldes, otro gran escritor erróneamente inscrito en el regionalismo, Graciliano Ramos sólo usaba el marco local para explorar una pasión



extremadamente singular. Sus maestros (Flaubert, Dostoievski, Eça de Queiroz, Machado de Assis) ya le habían enseñado a liberar su obra de las falsificaciones del regionalismo.

Memorias de infancia y cárcel

Los dos libros más importantes que escribe Graciliano Ramos después del éxito equívoco de *Vidas Secas* serán explícitamente autobiográficos. Con *Infância* (1945), abandona la máscara novelesca y habla, por primera vez, en nombre propio. La narración es atroz. Nacido en una familia de sórdidos sertanejos, el niño Graciliano sólo conoce el abuso de la autoridad paterna y el odio de una madre abrumada por la maternidad. El miedo, el terror incluso, es su experiencia más constante. Castigos brutales, indiferencia, arbitrariedades; esa es la lección que aprende en su infancia y que transmite a las criaturas de sus novelas. Leer *Infância* es no sólo reconocer muchos de los personajes de sus tres primeros libros, y relevar anécdotas y paralelos. Es, sobre todo, descubrir que el más autobiográfico de todos sus personajes es el Fabiano de *Vidas Secas* porque éste, como el niño Graciliano, pertenece a la vasta comunidad de los humillados y ofendidos de que habló Dostoievski. Nada más parecido al mundo de naturaleza implacable y brutalidad del poder que dibuja *Vidas Secas* que el mundo que el novelista invoca en *Infância*.

Que el autor haya encontrado en aquella novela la fórmula perfecta para ficcionalizar su realidad más íntima es una de las paradojas de la literatura brasileña. No son João Valerio, Paulo Honório o Luis da Silva quienes realmente "representan" a Graciliano Ramos en su ser interior. Es Fabiano que aguanta estoica y humildemente los golpes de fortuna, la brutalidad de la naturaleza, el arbitrio obscuro del poder. Incluso en la peripecia del hijo mayor de Fabiano (que escucha en la noche la voz del padre contando historias) hay un eco de esa única luz que a veces recibía el niño Graciliano

de su duro padre. Su libro más autobiográfico y su novela más objetiva, "regionalista", acaban por mostrar su íntimo parentesco literario.

Un crítico perspicaz ya había descubierto que en Graciliano Ramos, "o menino é tudo."¹³ Como Wordsworth (que había acuñado en un famoso poema la fórmula: "The Child is Father to the Man"), las raíces más hondas de la creación literaria de Graciliano Ramos están en esa infancia atroz. La redacción de las *Memórias do cárcere* (que sólo fueron publicadas póstumamente en 1953) confirma esa paternidad invertida. Al margen de su indiscutible valor como documento político de una época infame de la sociedad brasileña, las memorias valen como retrato no retocado del viejo Graciliano. Sus grandezas y mezquindades, su generosidad hirsuta y su incapacidad de reciprocidad, así fuese mínimamente, un gesto de amistad o de amor, aparecen implacablemente registrados en las cuatro partes de este libro infernal. Graciliano Ramos aprendió en su infancia la dura lección del castigo corporal, de la falta de amor, de la injusticia, hasta un punto en que sus sentimientos se congelaron, su capacidad afectiva se automutiló, su masoquismo llegó a refinamientos increíbles. En la cárcel, y a pesar del testimonio de sus sentidos que reiteradamente le demostraban el aprecio y no sólo el cariño, sino el respeto con que era distinguido por sus compañeros y hasta por los carceleros, Graciliano Ramos continúa presentándose como un ser perseguido y destituido, el niño apaleado que nunca se queja pero nunca perdona.

Es cierto que la cárcel (sin juicio o acusaciones) era la clásica situación kafkiana que podía haber fomentado el masoquismo hasta en el más empedernido optimista, pero el regodeo con que Graciliano Ramos acepta esta situación feroz, el cuidado con que se deja despojar de todo, o renuncia a privilegios normales, indican que, desde su infancia, estaba entrenado para convivir con seres infernales y que su estancia en la cárcel fue (de manera paradójica) la culminación de sus pesadillas masoquísticas. Los horrores que imaginariamente padeció el protagonista de *Angústia* fueron las realidades de su autor en la horrible experiencia que registran las *Memórias do cárcere*.

Felizmente, el masoquismo de Graciliano Ramos se detenía ante el arte de escribir. Aquí él pasaba la raya. Como lo demuestran las memorias, aún en las condiciones más desfavorables él conseguía escribir. Un impulso de invención más fuerte que el impulso de autodestrucción lo hizo continuar tomando notas y pensando obsesivamente en la necesidad de dejar un testimonio personal durante los peores momentos de su vida en la cárcel. Es cierto que, en más de una ocasión, debió destruir sus notas. Pero no menos cierto es que dedicó los últimos años de su vida (mal de salud pero aún entero) a la redacción de este libro. Algo de la obsesión que tenía Paulo Honório de registrar todo, había en él. A su muerte, quedaban un par de capítulos por escribir pero la tarea principal estaba concluida.

Aunque para Graciliano Ramos el libro era sólo un borrador, la muerte se encargó de darle término. Por una última paradoja que él tal vez hubiera sido capaz de aceptar como se acepta la fatalidad, el manuscrito fue vetado por el Partido Comunista brasileño y se publicó sólo por insistencia de los herederos. La versión que se conoce fue preparada por uno de sus hijos, el escritor Ricardo Ramos, y ha sido impugnada por una de sus hijas, Clara Ramos y por algunos críticos. La comparación de algunas páginas facsimilares del manuscrito con el texto publicado permite verificar extrañas variantes. Lamentablemente, el acceso al manuscrito es por

ahora imposible. Se anuncia una edición crítica del libro. Hasta que no sea publicada parece más prudente suspender el juicio.

Esta tal vez sea la última paradoja que subrayar en el curioso destino literario de Graciliano Ramos. Inscrito desde sus orígenes literarios en un movimiento regionalista con el que tenía poco que ver; celebrado por *Vidas secas*, un libro que es muy suyo pero sólo en la entraña más íntima de su escritura autobiográfica; exaltado por un Partido al que dedicó muchas energías en las últimas décadas de su vida pero que interfirió estalinísticamente en la publicación de su última obra importante, Graciliano Ramos pareció destinado a producir su obra en el equívoco. La fama es el peor de los malentendidos, dijo una vez Rilke. En el caso de Graciliano Ramos, esto resulta evidente.

O, por lo menos, lo era hasta hace poco. Con la perspectiva de casi treinta años de su muerte, ya parece posible leer a Graciliano Ramos como lo que es: el mayor novelista brasileño de la primera mitad del siglo XX, el único que puede situarse (sin concesiones) entre Machado de Assis y Guimarães Rosa, y no apenas como el mejor de los regionalistas.

Yale University

Notas

1. Me baso en un texto, "La novela brasileña", recogido en el volumen primero de mis *Narradores de esta América* (Montevideo, 1969, aunque modificado y ampliado sustancialmente.)

2. Véase, en el mismo volumen de *Narradores*, los trabajos sobre "Mariano Azuela: Testigo y crítico", "Doña Bárbara: Una novela y una leyenda americana", "Hipótesis sobre Ciro Alegría."

3. Para un enfoque "socialista" de la obra de Graciliano Ramos, véanse los trabajos de Carlos Nelson Coutinho y Leônidas Câmara en *Graciliano Ramos*, editado por Sônia Brayner (Rio de Janeiro, 1977).

4. Los mejores trabajos sobre Mario y Oswald de Andrade, en el contexto del Modernismo, son los de Haroldo de Campos: *Morfología de Macunaíma* (São Paulo, 1973) y el prólogo a las dos "novelas-inventión" de Oswald, en el volumen 2 de sus *Obras Completas* (Rio de Janeiro, 1971). Para la antropofagia, véase el excelente estudio de Benedito Nunes en el volumen 6 de las mismas *Obras* (Rio, 1978). He adelantado el enfoque de este capítulo en las notas a Mario y Oswald de Andrade en mi *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*, volumen II (New York, 1977).

5. Un paralelo entre Mario de Andrade y Borges ha sido esbozado en mi libro, *Mário de Andrade/Borges* (São Paulo, 1978). Para una información más detallada sobre la carrera literaria del escritor argentino, véase mi *Jorge Luis Borges. A Literary Biography* (New York, 1978).

6. El pesimismo de Graciliano Ramos ha sido señalado, entre otros, por Otto Maria Carpeaux, Antônio Cândido, Alvaro Lins, Olivio Montenegro y Rolando Morel Pinto. Para una discusión, véase el artículo de Franklin de Oliveira en la recopilación citada de Sonia Brayner.

7. Aunque menos divulgada que su opinión sobre los Modernistas, no es menos demoledora la que lo merecen los Nordestinos: unos "analfabetos de talento. Embrenhando-se pela sociologia a pela economia, lançan no mercado romances causadores de enxaqueca ao mais tolerante dos gramáticos. La opinión está citada por Clara Ramos en su *Mestre Graciliano. Confirmação humana de uma obra* (Rio de Janeiro, 1979), p. 137.

8. Véase la edición de Antônio Cândido de *Graciliano Ramos, Trechos escolhidos* (Rio de Janeiro, 1975), pp. 8-9.

9. La entrevista está en Brayner, recopilación citada, pp. 50-51. El encuentro de Graciliano Ramos con Oswald de Andrade está registrado en el libro citado de Clara Ramos, pp. 120-121.

10. El episodio de la destrucción y salvamento de *Angústia*, en sus dos variantes (la segunda es atribuida a Lins do Rêgo) está en Clara Ramos, p. 92.

11. En la misma entrevista con Homero Senna, reproducida en Brayner, afirma Graciliano Ramos: "Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportan de modos diferentes, é porque não só um só. Em determinadas condições, procedería como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano..." (p. 55).

12. Véase Helmut Feldmann: *Graciliano Ramos. Reflexos de sua personalidade na obra* (Fortaleza, 1967).

13. Véase el trabajo de Otávio de Faria, "Graciliano Ramos e o Sentido do Humano," en Brayner, p. 175.

14. Para la discusión sobre el manuscrito de *Memórias do Cárcere*, véase Clara Ramos, pp. 252-262.

RESEÑAS

DE LIBROS

CUADERNO DE RELECTURA

En una ilustración, reproducida en un libro para escolares por la American Book Company en 1896, Robinson está sentado. Mantiene un fusil (*¿Purdey?*) atravesado sobre las piernas y un parasol permanece vertical en la arena y sobre uno de sus brazos. Su aspecto es el de un hombre fuerte y, sin embargo, preocupado. En otra ilustración, descansa con un fusil de tipo distinto sobre las piernas, y en él sostiene un libro abierto. El parasol también está abierto y da sombra a los hombros y la cabeza. Le ha crecido la barba y su mirada, como en el *frontispiece*, está dirigida un poco a la derecha, hacia la línea del horizonte donde se encuentra el hipotético lector. Parece indiferente al mar, a las cabras que pastan detrás de él y a unas gaviotas que vuelan por el acantilado. Salvador Elizondo logra ver "la figura de aquel hombre en la playa, unas veces tendido de bruces, exánime, sobre la arena y, otras, erguido sobre la duna, escudriñando el horizonte bajo su gran parasol". Lo ve además, en otra página, "durante las graves divagaciones que se permitía, a veces, tendido bajo el desmesurado parasol que las estampas de las ediciones populares le atribuyen".

Los años han pasado. El recuerdo de Robinson se suma al del hombre que escribe en el futuro pensado por Pao Cheng en el primer libro de Elizondo, *Narda o el verano* (1964). Y el recuerdo de Elizondo se suma al del lector. Pero la *escritura* es una disciplina estricta que va más adelante en el camino de las acumulaciones y de las coincidencias o de la ausencia de éstas. ¿Robinson divagaba, se mostraba indiferente, aterrizado? El escritor sólo puede hacer conjeturas: la imagen de Robinson "se había formado en mi mente sólo con escuchar su nombre". Lo demás, "lejos de definir el personaje como una creación aislada", es un "garabato que laboriosa-

mente trazaba en la imaginación en torno de ese nombre con un orden imprevisible y dirigido por la fatalidad de la escritura". El problema para el lector apenas se inicia con esta declaración del escritor, que se repetirá bajo diferentes formas. ¿Es Elizondo el que habla así o es el personaje que narra una obra de ficción titulada *Log*? ¿Es dentro o fuera del texto donde se da la *verdad* subrayada y puesta en tela de juicio por Elizondo: la imagen se formó durante la infancia pero su complejidad se debe a "los imperativos de la vocación o de la deformación profesional"? ¿Miente, es decir, inventa esta idea el personaje que narra en primera persona o es la voz del autor la que se oye?

En 1975 Elizondo publicó *Log*, un relato acerca de un personaje imposible: un escritor que piensa en el tema del hombre que habita en la isla desierta. Antes, en *Narda o el verano*, había publicado un relato similar: "La historia según Pao Cheng". No es casual que éste cierre su primer libro y que "Log" abra su nuevo libro, *Camera lucida*, casi veinte años después. En 1983, frente a este texto y todavía en el ámbito de las certezas que puede anotar el crítico, se

cumple una vez más una de las actividades favoritas, sin duda, del escritor: la relectura.

En los libros de Elizondo la relectura cuestiona el mito de una memoria prodigiosa cuyo principal alarde, vano y suicida, es creer en su saciedad, lo que produce un eterno devorar las cosas del mundo sin más. Lo opuesto, por tanto, puede parecer una manía que no permitiera al escritor desprenderse de ciertas ideas fijas, pero que no lo es del todo. Lo opuesto de la memoria prodigiosa — la de las estatuas, la de los discursos políticos — es el ininterrumpido fluir de recuerdos, imágenes, olvidos, sueños... Al actuar nos releemos. La necesidad de escribir empieza al revelarse la presencia del olvido, con lo que se inicia también el ejercicio de la memoria, de la autocrítica y de la misma escritura. El olvido lleva de regreso al lugar del crimen: el asesino nunca terminará de representarse de manera cabal lo sucedido en el instante de su acto. Obedece fatalmente a una forma de la escritura.

Hay otro relato en el primer libro de Elizondo que recuerda inevitablemente el de "Log": "En la playa", en el que un hombre gordo arriba a una playa desier-



Salvador Elizondo

▲ Salvador Elizondo: *Camera lucida*. Joaquín Mortiz, México, 1983, 190 pp.

ta perseguido por otro hombre armado con un rifle Purdey. El proceso por el que Elizondo "se escribe al escribir que escribe" fue identificado por Octavio Paz (*El signo y el garabato*, 1968) como una inversión de la perspectiva habitual por la que "el autor deja de ser el dueño de las combinaciones de su obra y es una combinación más". De acuerdo con esta idea, "Log" y los demás textos de *Camera lucida* son una relectura de sí mismo que Elizondo lleva a cabo como parte de su escritura y como una acción —quizá la única posible— contra el olvido, en la que confirma no el paso del tiempo sino la persistencia de éste, su repetición asombrosa debida a la actividad de la atención u otro imperativo del escritor. Sueños, imaginaciones, pensamientos se confunden entre sí: la relectura propicia las mutaciones de los trazos de los signos; los relatos son por ello un cúmulo de conjeturas (por ejemplo, acerca de un hombre en la playa), y por ello deja de haber alguien que miente o alguien que habla o que oye.

Cuando el autor relea el mundo, al que, como Mallarmé, concibe como un libro, reconstruye la complejidad de las percepciones que todavía no son exactamente lenguaje verbal, aunque se dirige a un nuevo orden que tendrá que escribir y releer una próxima vez. Llega a lo clásico, que en parte se define por la recurrencia de sus cultivadores: un lugar que se visita una y otra vez. Sin embargo, en un visitante ajeno al artista, esa visita es algo que le resulta vagamente familiar. Ve por primera vez imágenes que se agregan a su propia experiencia; recuerda a Teste, a Flaubert, a Moriarty, a Torri; piensa en la Academia Mexicana, en una casa en Coyoacán, en Baker Street; sueña con los museos de Metaxiphos... Porque lo que sucede con quien se enfrenta a la literatura de Elizondo es algo extraño, como lo que sentiría si entrara en un edificio donde todo de pronto fuera la más pura belleza: un lenguaje que resuena desprendido ya de génesis y crucifixiones; estaría en la arquitectura vacía, la del placer artístico, la del regocijo de la mejor literatura, donde sería posible que conociera la inmortalidad o el sentido de la mirada de Robinson en una ilustración de lecturas escolares: en el ámbito de la incertidumbre. "Por momentos, yo sabía que estaba en la isla; por momentos, creía estar en el

manicomio" (Bioy: *La invención de Morel*).

La dramatización de un ideograma que Severo Sarduy encuentra en *Farbeuf* (1965), la más célebre novela de Elizondo, me parece la mejor imagen de lo que su escritura representa. El acto de la relectura constituye el desdoblamiento (hasta de seis u ocho horas mientras se bebe el té en el teatro chino) de un número limitado de signos —"concebidos como imágenes de lo que sucede en el cielo y sobre la tierra" (Wilhelm: *I Ching*)—. Pero la perpetua transición de estos signos no se dirige a descifrar las imágenes del enigma producido, sino a recibir el placer de sus extraordinarias sonoridades y los destellos de sus combinaciones. Elizondo escribe:

La esperanza nace en la misma matriz que la incertidumbre; por la penetración en la nada vacía del escenario desierto nos disolvemos en ella; después de ser un instante la substancia de la que están hechos los sueños de los actores tornan al mismo olvido nocturno y secreto en el que se gestan las imágenes del drama futuro y medran las del sueño real de ahora. Lo que no es el drama es el silencio que lo ciñe como si fuera una isla de voces. Fuera del drama lo demás es silencio. (*Miscast o Ha llegado la señora marquesa*, 1981)

Teatro mental que exige una interminable relectura del escritor, que permite nuestra lectura sin otra opción que la del acto desnudo, abolidos los niveles artificiales en la inteligencia y establecidas las zonas corpóreas de incidencia de la sola luz del texto. Es sobre ese acto, sobre esa lejanía abolida, que Elizondo aplica su *camera lucida* o cámara clara.

La cámara clara la utilizan los dibujantes para facilitar su trabajo, sobre todo en la reproducción de los contornos y las proporciones. Consiste en un prisma de cristal a través del cual se ve con un ojo el objeto y con el otro ojo el papel en el que se va a representar ese objeto. Llevado a la escritura, se trata de una auténtica aplicación de la frase: un ojo al gato y otro al garabato (utensilio éste usado para atrapar a aquél), además de que en este caso convierte el objeto también en líneas, de escritura,

por lo que debe asegurarse un trazo exactamente fiel, o puro: "La escritura volcada a la persecución de la realidad es una forma mucho más profunda, aunque también mucho más torpe que el dibujo. Su ejercicio requiere de la aplicación de métodos más arduos que los de la cámara clara, pero ésta es como la *figura* de un instrumento crítico".

Estas operaciones, frágiles, apenas visibles y precisas como el más fino cronómetro, no carecen de sutiles mecanismos de humor. Como se aprecia en un relato de Rubén Darío, *La extraña muerte de fray Pedro* (1913), en el que el escritor exclama: "¡Si en Lourdes hubiera habido una Kodak durante el tiempo de las visiones de Bernardetta!", a partir de la siguiente conjetura: "Si se fotografiaba ya lo interior de nuestro cuerpo, bien podría pronto el hombre llegar a descubrir visiblemente la naturaleza y origen del alma" (...) "¿por qué no aprisionar en las visiones de los éxtasis, y en las manifestaciones de los espíritus celestiales, sus formas exactas y verdaderas?" Un acto por el que Huysmans bien podría haberse convertido al catolicismo.

¿No es este "mágico ensayo" comparable a los perseguidos por Elizondo con el anapoyetrón o con el cronostoscopio? Para saberlo hay que acompañar un día a Edgar Allan Poe y a Sherlock Holmes disfrazado a la casa del profesor Moriarty, en 1997, para conocer algo sobre la energía y el tiempo, y recordarlo hoy, cuatro años antes, como una velada memorable. ¿Quieres que te lo cuente otra vez?

Hace diez años publiqué un artículo que ahora no he podido dejar de releer. En él comentaba el libro de prosa *El grafógrafo* (1972), de Elizondo, que acababa de aparecer unos meses antes. De ese artículo sólo podría retomar dos fragmentos:

Antes de referirme a esas ciertas palabras que justifican y recompensan la aparición del libro, quisiera hacer notar su brevedad redonda: un seno en una mano, y en el microscopio poros, respiración. En él no hay inauguración ni clausura: es la continuación del piso en la pared, y de pronto una ventana. Brevedad de la historia, tradición literaria, una y otra parte del libro quieren reflejar el movi-

miento de ese singular hombre que es Salvador Elizondo.

(...) podría explicarme con la imagen del escritor amarrado en la silla de su gabinete, de cara a una pared blanca; el verdugo introduce una lámpara al cerebro del escritor y lo obliga a abrir los ojos; la pared se ilumina como una pantalla de cine, y otros verdugos anotan: "Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo..." ("El libro y la vida", *El Día*, 1973).

Diez años después, la tortura de Elizondo no ha terminado. Tampoco la precisión con la que podría ver la vida que se agita en la palabra seno. Diez años después encontré un libro en el que Durrell ya había visto algo de esto: "Ciegas, en la oscuridad, las débiles imágenes del mundo se proyectan en la pared" (...) "¡Irreal! ¿Pero qué es lo que uno espera? No se puede pretender que tenga la realidad, digamos del lunes, o de los libros de oraciones, o los intervalos entre las comidas" (*The Black Book*, 1938).

Jaime G. Velázquez

APUNTES SOBRE LA NUEVA CUENTA

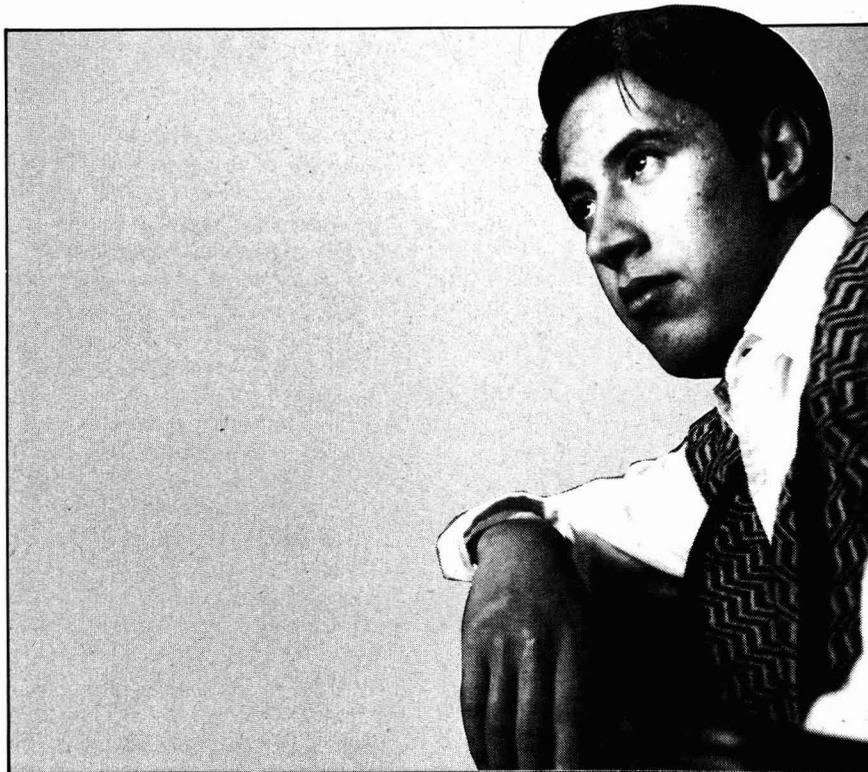
En una frase que debería ser famosa por lo penetrante, Décio Pignatari exclamaba: "Paraporqué vivir? Los hombres lo harán por nosotros". Desde que la leí vinculé esa frase con el movimiento *poiético*, de la poiesis. Vi allí un intento cotidiano de lectura de la oposición mimesis/poiesis, una frase contra la *vida*, como quería Duchamp, a favor de la creación, como quería ese célebre pero todavía oculto magisterio del poema de Guillaume de Poitiers: "Farei un vers de dreit rien" (Hice un poema sobre *nada*). El poema de Guillaume avanza, es cierto, por negación (que, por otra parte, es la única alternativa viable del avance, según creo), pero a la vez plantea un rechazo a los códigos vi-

tales establecidos dentro de la poesía misma. En el siglo XII, Guillaume de Poitiers va negando lo que la vida ofrece en la medida en que el poema avanza. En una canción también muy difundida, el poeta brasileño Caetano Veloso prolonga la frase fenicia al decir en el estribillo de su canción "Los argonautas": "Navegar es necesario/ Vivir no es necesario/ Navegar es necesario/ Vivir no es necesario/ Navegar es necesario/ Vivir". La vida, como imitación, parece plantear un signo igual al de la creación, de manera que ambos fenómenos quedan enfrentados en una actitud expectante. Sin embargo, la vanguardia, con su fuerza decantadora, pone a la creación por encima de la imitación. Vivir es mimético, crear es poiético: todo parece darle la razón a Décio Pignatari.

Estas son algunas de las ideas que surgen de la lectura del libro de Marco Antonio Montes de Oca, *Cuenta nueva y otros poemas*. En efecto, Montes de Oca, si proviene de algún lado, proviene de la vanguardia que comienza, para Latinoamérica, en lo que va de 1920 a 1930. Por desgracia, hay que atribuirle a Neruda, que participó de la estética vanguardista fundamentalmente con su gran libro *Residencia en la tierra* (1925-1935), el haber diluido los postulados vanguardistas en nombre de

una estética mimética, socializante (que en la vida puede parecer una alternativa pero que en estética es fatal). Después de la dilución nerudiana, la poesía latinoamericana debió esperar al presente para renacer de entre las cenizas. No sin cierta paradoja, los continuadores de la vanguardia del 20 fueron los brasileños y entre ellos, especialmente en la década de los cincuenta, los creadores de la poesía concreta: Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari. Digo no sin cierta paradoja, porque la vanguardia brasileña, encauzada en la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo, en 1922, no era tan radical en sus postulados como la vanguardia hispanoamericana si se toman en cuenta los resultados en la producción, salvo en lo que se refiere a la *posición* de los países colonizados estéticamente frente a la metrópoli, postulados lúcida-mente teorizados en los manifiestos "Pau Brasil" y "Antropofagia" de Oswald de Andrade. Queda por ser estudiada la profunda peculiaridad que en nuestros países de habla hispana causaron los efectos de una cultura de la *traducción*, que dio productos tan especiales como Rubén Darío.

En este contexto, más o menos, habría que situar la poesía de Montes de Oca. Si una de las características del poema moderno es que éste sucede en



Marco Antonio Montes de Oca *circa* 1950

▲ Marco Antonio Montes de Oca: *Cuenta nueva y otros poemas*. Martín Casillas, México, 1983.

la página, la poesía de este autor participa de una peculiaridad. En efecto, los poemas de Montes de Oca no "ocurren" en la página; le son anteriores o posteriores. Si hubiera que darle un nombre a su poesía ese sería el de *discurso poético*, acentuando la fuerza de la variante de la palabra *curso*. Es un discurrir — metafórico, es cierto, pero con la peculiaridad que veía Paul Ricoeur en la metáfora como *consecuencia*, metáfora de invención — que no comienza ni termina en el poema sino que es anterior al mismo. De modo que en los poemas de Montes de Oca no existe la averiguación del destino del poema, en cuanto a realización en la página. El poema no está tomado como instante donde va a ocurrir la iluminación, sino que está concebido como tránsito, como un puente que no comienza ni termina nunca. Esta característica es la que obliga a considerar a la poesía de Montes de Oca dentro de una estética fragmentaria, pero no fragmentaria por su brevedad, sino por su carencia de comienzo y de final. Esa estética fragmentaria, sumada a la utilización de todas las palabras (porque Montes de Oca las utiliza todas) es lo que separa la experiencia del poeta mexicano del *kitsch*. En efecto, Montes de Oca no distingue entre palabras poéticas y antipoéticas (separando de este último término el concepto de la antipoesía de Nicanor Parra, cuyo eje no son las palabras antipoéticas sino la frase antipoética) lo que impide señalarlo en esta o en aquella estética. El isomorfismo, la búsqueda de la iconización del lenguaje, el intento de convertir en objeto a las palabras del poema parecen ser los recursos de la poesía de Montes de Oca. Pero el intento de objetivar la palabra no proviene de una búsqueda estructural que asegure la fijeza material del poema. La estructura en los poemas de Montes de Oca, para mencionar un término caro a Umberto Eco, está "ausente". Si el poema se fija es parcialmente, merced a un juego de palabras o a la evidenciación del doble sentido de la frase. Existe aquí el deseo de no terminar, de reprimir la finalidad del poema, como convirtiendo en premisa fundamental la teoría del gasto, de lo gratuito que, en mayor o menor medida, marcan a toda obra poética. En efecto, si existe en México una poesía que aliente la esencialidad inútil de la poesía, es la de Montes de Oca. Montes de

Oca no dice nada, trata de decirlo todo. Lo que sí parece una carencia de la poesía de Montes de Oca es su falta elusiva. No hay lenguaje sin ausencia, no existe un lenguaje que escape a la dualidad ausencia/presencia. Quizás en la poesía de Montes de Oca todo es demasiado presente, demasiado fulgurante, encandilante. Pero esta carencia, frente a lo mucho y espléndido que esta poesía aporta, parece ser absolutamente secundaria.

Eduardo Milán

EN DEFENSA DE LA CULTURA

Acaba de publicarse en Barcelona una traducción (nada buena, por cierto) de los dos libros que André Gide dedicó a la visita que hizo a la Unión Soviética en el verano de 1936: *Regreso de la URSS* y *Retoques a mi Regreso de la URSS*. Los dos textos tienen un enorme interés histórico. En ellos se puede leer la historia de decepción profunda que vivió no sólo el propio Gide sino toda una generación de intelectuales y artistas que, ante la evidente bancarrota del capitalismo y como respuesta a la amenaza de Hitler y Mussolini, habían depositado en la Unión Soviética toda su esperanza de ver instaurado en el mundo un orden social más justo y más libre. "Una promesa ilimitada de porvenir": eso es lo que Gide había creído ver en la URSS, por lo menos desde 1933; y mucha gente, convencida por sus brillantes ensayos y conferencias, le había seguido, creyendo, como él creía, que la defensa de la cultura estaba íntimamente ligada a la causa soviética. De ahí la especial importancia histórica de estos libros en tanto que explican la posterior retracción no de un escritor cualquiera sino de quien seguramente más influencia ejercía en los medios intelectuales de su tiempo. "Si al principio me equivoqué", escribió Gide con su característica franqueza, en la nota preliminar a su *Regreso*, "lo mejor es reconocer cuanto antes mi error; pues soy responsable, en este caso, de aque-

▲ André Gide: *Regreso de la URSS, Retoques a mi Regreso de la URSS*. (Trad. Carmen Claudin). Muchnik Editores, Barcelona, 1982. 155 pp.

llos a los que mi error arrastra" (p. 22). Pero obviamente el interés que despiertan estos libros no sólo es histórico; lo que Gide denuncia, con una claridad incomparable, es precisamente la gran trampa ideológica de nuestros tiempos (no me refiero, por supuesto, al marxismo en sí sino a la casuística con que se intenta justificar las atrocidades cometidas en su nombre). Y, aunque en 1936 el problema no era tan extendido ni tan inmediato como ahora, lo que Gide dice al respecto sigue teniendo para nosotros una vigencia excepcional.

El blanco principal del autor de *Regreso de la URSS* es el conformismo. Si bien antes de salir de París, y en todos los textos escritos a favor del comunismo, Gide había insistido en la necesidad de no dejar que las consideraciones de orden colectivo ahogaran las particularidades de cada individuo, al llegar a Moscú pronto se dio cuenta de que allí no había huella de una vida individual; de que lo único que había traído la Revolución era una masificación del hombre, su enajenación de todo lo que podría constituir su individualidad. Ahí en la Unión Soviética, señala Gide, "la felicidad de todos no se alcanza sino por la desindividualización de cada uno. La felicidad de todos no se alcanza sino a expensas de cada uno. Para ser felices, confórmense" (p. 40).

Desde luego, lo que da pie a ese conformismo es la ausencia total de representación democrática. Si el bienestar de cada uno se sacrifica por el beneficio de todos, quien decide cuál es el beneficio de todos es el Partido — es decir, Stalin. "En la URSS", dice Gide, "se admite por anticipado y de una vez para siempre que, en todo y sobre cualquier tema, no puede haber más de una opinión" (p. 41). Muchas veces, debido a la ignorancia en que el Estado lo mantiene, el obrero no encuentra difícil aceptar la versión oficial y hacerla suya. Pero en el momento en que empieza a pensar por cuenta propia, entra en conflicto con el sistema, corriendo el riesgo de ser encarcelado o deportado. Aunque el Partido hace alarde de fomentar la autocrítica, en realidad, señala Gide, no se permite ninguna postura que verdaderamente cuestione el curso que va tomando la Revolución; la única crítica que se permite, sostiene, consiste en "preguntarse si tal o cual cosa está o no está 'en la línea'. No es ésta, la línea, lo que se discute. Lo que se discute es sa-

ber si tal obra, tal gesto o tal teoría se ajusta a dicha sacrosanta línea. Y ¡ay de aquel que intentaría ir más lejos!" (pp. 42-43).

Pero no sólo hay sanciones; también hay incentivos. Y, atraídos por éstos, muchos se pasan al lado de los "buenos". Surge así lo que Gide llama "la aristocracia del pensamiento correcto": miembros del Partido quienes, a cambio de su lealtad incondicional, gozan de una vida privilegiada. Éstos ponen en peligro, dice Gide, todo lo que ha conseguido la Revolución en materia de justicia social, preconizando la vuelta de valores e instituciones netamente burgueses: "el restablecimiento de la familia (como 'célula social'), de la herencia y del legado, el amor al lucro, a la posesión particular, vuelven a desplazar el deseo de compañerismo, de solidaridad y de vida en común" (p. 49). Para alguien como Gide, que había pasado casi toda su vida luchando en contra de la ideología burguesa, este violento cambio de postura tenía que resultar especialmente indignante.

El autor de *Regreso de la URSS* encuentra prescripciones en todas las esferas de la vida soviética. Las leyes en contra del aborto y de la homosexualidad (tachados igualmente de "antirrevolucionarios") le resultan repugnantes. Pero es en el campo de la producción artística e intelectual donde mayor énfasis pone al estudiar las consecuencias de esta represión ideológica. En algunas de las páginas más penetrantes del libro, Gide se rebela vehementemente en contra del realismo social con todo su bagaje de instrucciones y preceptos. Para él hablar de literatura dirigida es incidir en una contradicción: "En una sociedad como la nuestra, un gran escritor, un gran artista, es esencialmente anticonformista. Avanza a contracorriente" (p. 59). Es decir: una cultura sólo puede mantenerse viva en el contexto de una pluralidad ideológica y estética; de modo que, lejos de someterse a las órdenes del Partido o a los supuestos intereses del público, el artista debería sentirse libre para expresarse como desee. Buscar antes que nada la utilidad ideológica de una obra, dice Gide, es condenarla de antemano al fracaso:

Es importante persuadirse de que en una obra de arte lo que configura su valor profundo y le permitirá perdu-

rar no es nunca lo que la obra tiene de conforme con una doctrina, por más sana y legítima que sea; radica, al contrario, en su talento por plantear nuevos interrogantes que prevengan los del porvenir y en su capacidad de aportar respuestas a preguntas aún sin formular. (p. 64).

Este pasaje está tomado del texto de un pequeño discurso que Gide pensaba leer en Leningrado pero que, dado el carácter tan poco ortodoxo del mismo, nunca tuvo ocasión de pronunciar. Pero aún más que los efectos inmediatos de este tipo de represión, lo que le preocupaba a Gide eran las consecuencias a largo plazo para una sociedad que se acostumbrara a vivir bajo tales circunstancias. Temía que incluso se pudiera perder toda conciencia de lo que se entendía por libertad. En esto, como en tantas otras cosas, Gide tuvo una terrible premonición de cómo había de ser la sociedad del futuro (y no sólo la soviética):

Ante la obligación de responder a una consigna, el espíritu puede sin duda percibir que no está libre. Pero si de antemano lo han conformado para que se adelante a la consigna sin necesidad de oírlo, el espíritu entonces pierde hasta la conciencia de su esclavitud. Me parece que más de un joven soviético se asombraría, y protestaría, si se le llegara a decir que no piensa libremente. (p. 63).

Las críticas que hace Gide al sistema soviético son muy duras; sin embargo, son críticas de alguien que todavía tiene fe en la causa comunista; lo que denuncia es la forma en que los soviéticos se han alejado del verdadero ideal revolucionario (tal como él lo entiende), y no el ideal en sí. Siendo esto así, sus amigos le aconsejan que guarde silencio, que no perjudique la causa con revelaciones inoportunas (argumento que, desde entonces, se ha vuelto a esgrimir una y otra vez en tales circunstancias). Pero Gide no se deja embaucar: "La mentira, aun la del silencio, puede parecer oportuna, como también la perseverancia en la mentira, pero significa dar terreno abonado al enemigo, y la verdad, aun dolorosa, no puede herir sino para sanar" (p. 24). A fin de cuentas, ¿no era eso lo que estaba reivindicando en su defensa de la cultura; un respeto incondicional a la verdad?

Naturalmente, cuando salió en noviembre de 1936, el libro le valió "numerosas injurias", pero también "algunas críticas de buena fe". Sus *Retosques* fueron escritos para contestar a estas últimas. Las críticas a las cuales Gide contesta son muy variadas, pero pueden resumirse en tres categorías. Primero están las que lo acusan de pasar por alto "los grandes resultados alcanzados" (el fin del desempleo, el fin de la prostitución, la igualdad de la mujer y del hombre, la dignidad humana reconquistada, la instrucción generalizada) o de no entender que, si el actual estado de cosas no es perfecto, esta imperfección sí es justificable. Gide demuestra, primero, que estos "resultados" no son tales, aclarando que de todos modos lo que reprocha a la URSS no es el no haberlos alcanzado sino "el habernos dado gato por liebre al presentarnos como envidiable la situación de sus obreros" (p. 102). Asimismo, con fina ironía, acaba de una vez con los sofismas de quienes, al intentar justificar la situación actual, argumentan "que es legítimo llegar hasta allí, o al menos pasar por ello, en un primer momento y en la espera de algo mejor; que se acaba alcanzando el comunismo aun siguiendo ese camino en sentido contrario al socialismo y al ideal de la revolución de Octubre; que no hay otro; y que soy yo quien no entiende nada del asunto" (p. 86).

Otra serie de críticas va dirigida a la "excesiva importancia" que, según muchos, Gide concedía a las cuestiones intelectuales (extraña acusación ésta, si se toma en cuenta que fue precisamente en su calidad de intelectual que fue invitado a la URSS). Al contestarlas, Gide rechaza en particular el argumento que esta acusación lleva implícito: la idea de que las cuestiones intelectuales deberían postergarse "mientras no se solucionen otros problemas más acuciantes". Por otra parte, también se rehúsa a aceptar que el sentido de sus ideas sobre la cultura se reduzca a "la reivindicación de un literato". Al contrario, dice, "cuando yo hablaba de la libertad del espíritu, algo muy distinto estaba en juego" (p. 96). Claro, si sus críticos no lo entendían así, fue porque, tenían otra noción muy diferente de cómo era, o debería ser, una cultura.

Por último están las críticas más bien metodológicas de quienes acusan a Gide de hacer un examen muy super-

RESEÑAS

ficial, "de fundar juicios desmesurados sobre bases demasiado limitadas y de llegar con excesivo apresuramiento, a partir de comprobaciones episódicas, a conclusiones inconsideradas" (p. 89). Gide explica que, por varias razones (entre otras, su desconfianza de las cifras oficiales), había decidido no recargar su libro con informes y estadísticas. Sin embargo, para demostrar que efectivamente los había estudiado, reproduce varias cifras (la mayoría tomada de *Pravda e Izvestia*), que no sólo no contradicen lo que él había afirmado en su *Regreso*, sino que, involuntariamente, dejan ver que la situación es mucho más grave aun de como la había pintado.

En las demás secciones de este segundo libro Gide se dedica a profundizar en algunos de los temas tratados en su *Regreso*. Vuelve a hablar de la represión ideológica y de lo que la legitima: el conformismo, el servilismo: "De arriba hasta abajo en la escala social reformada, los que tienen mejor calificación son los más serviles, los más cobardes, los más sumisos, los más viles. Todos los que levantan cabeza son eliminados o deportados uno tras otro" (p. 106).

Subraya una vez más como consecuencia de esta represión, la explotación económica de la cual sigue siendo objeto el obrero, a pesar de la desaparición del capitalismo: "No sentirse ya explotado es enorme. Pero ¡darse cuenta de que uno sigue explotado y no saber por quién; no saber ya a quién culpar de su miseria, a quién acusar...!" (p. 113). Y, finalmente, aunque este tema apenas figura en *Regreso*, denuncia la delación, ese mecanismo de terror que utiliza el Partido para asegurar el perfecto funcionamiento del sistema, mecanismo que tiene la enorme ventaja, una vez puesto en marcha, de seguir funcionando impulsado sólo por su propia dinámica interna: "Se acaba desconfiando de todo y de todos. Los inocentes comentarios de los niños pueden comprometer. La gente ya no se atreve a hablar en su presencia. Cada uno vigila, se autovigila, es vigilado. Ha desaparecido la espontaneidad, ha desaparecido la palabra libre, a no ser tal vez en la cama, con la propia esposa, si uno está muy seguro de ella" (p. 105). Si en estas páginas, como se ve, el tono se ha vuelto mucho más duro es no sólo por las injurias sufridas, sino también porque, al

regresar a Francia, Gide ha tenido la oportunidad de leer los informes de otros testigos de la Revolución (Trotsky, Serge, Citrine, Yvon, *et al.*). Después de ver sus temores confirmados por otros, ahora tiene más seguridad de la certeza de lo que dice.

El tono es más fuerte, la crítica más feroz; pero aquí, lo mismo que en el *Regreso*, Gide insiste en distinguir entre la causa del comunismo y la realidad política, económica y social de la Unión Soviética: su fe en la una se mantiene a pesar de la decepción que le ha traído la otra. Así, al final de sus *Retosques*, cita a Marx y a Lenin para señalar cuán lejos están los soviéticos "no ya de la soñada sociedad comunista, sino tan siquiera de esa fase de transición que permitiría alcanzar el socialismo" (p. 116). Sin embargo, terminada la lectura de estos libros, uno se pregunta si lo que Gide buscaba coincidía realmente con lo que el marxismo planteaba. Todo parece indicar que su "error" consistía no sólo en haber querido ver en el régimen soviético un verdadero Estado marxista, sino también en haber confundido su propia filosofía con la del marxismo. Leyendo las citas que él toma de *El Capital* y de *El Estado y la Revolución*, uno se da cuenta de que lo que él admiraba en el marxismo era casi exclusivamente su trasfondo humanista: la propuesta de crear una sociedad en que el hombre pudiera realizarse plenamente. Ahora bien, si Marx le había enseñado que el Hombre Nuevo podía crearse transformando las condiciones sociales, estos dos textos dejan ver que, a partir de su viaje a la URSS Gide empieza a desconfiar de la eficacia de esta estrategia y, por lo tanto, de la validez del criterio materialista en que el marxismo se basa. Para llevar a cabo un cambio profundo en la naturaleza humana, si es importante, dice, transformar las circunstancias: "Pero no serán éstas las que lo motivarán. Pues nada en ello puede ser mecánico y, sin una reforma individual interna, vemos cómo se vuelve a formar la sociedad burguesa, cómo el 'viejo hombre' vuelve a aparecer y a desarrollarse nuevamente" (p. 126). Este planteamiento sería tachado de idealista por cualquier marxista ortodoxo.

En realidad, era muy poco materialista la visión del mundo que tenía Gide. Si bien reconocía que era necesario cierto nivel mínimo de bienestar mate-



André Gide

rial para asegurarle al hombre una vida digna, en términos generales mostraba una profunda desconfianza frente a toda noción de capital o riqueza. Al hablar del pueblo, por ejemplo, afirma tajantemente: "Es común la ilusión de que el pueblo está compuesto de hombres mejores que el resto de la decepcionante humanidad. Me parece que simplemente está menos echado a perder, pero que el dinero lo pudrirá como a los demás. Mire, si no, lo que está ocurriendo en la URSS." (pp. 126-7). Es decir, si para Marx son las condiciones sociales lo que determina la conciencia del hombre, para Gide una mejoría de estas condiciones no necesariamente tiene que traer al hombre una mejoría en su vida. Este recelo frente al dinero refleja, sin duda alguna, la formación protestante de Gide; en el fondo, lo que anhelaba era una comunidad basada en la renuncia a toda posesión individual, en la afirmación del individuo a través de esta renuncia; y esta comunidad la asociaba con la forma de vida llevada a cabo por los primeros cristianos. Él mismo lo había confesado en su *Diario* en junio de 1935: "Lo que me lleva al comunismo no es Marx sino el Evangelio". De ahí la importancia de Dostoievski para Gide, en tanto que le inspiraba la ilusión de poder reconciliar las dos ideologías; efectivamente, no sería ninguna exageración decir que lo que esperaba encontrar en la URSS era la puesta en práctica del cristianismo radical que Dostoievski había defendido en sus novelas. Si las autoridades soviéticas hubieran leído bien a Gide antes de invitarlo a su país, se hubieran dado cuenta de eso, ahorrándose así muchos problemas. Por lo menos se hubieran dado cuenta de que la peor forma de arreglo era festejarlo, como lo hicieron a lo largo de su estancia, con condiciones de vida realmente excepcionales. "Había llegado, entusiasta y convencido, para admirar el nuevo mundo, y me ofrecían, *con el propósito de seducirme*, todas las prerrogativas que aborrecía en el viejo" (p. 125).

Cuando Gide publicó sus dos libros, sus declaraciones provocaron escándalo, pero también, en no poca gente, un sentimiento de alivio y de gratitud. Por fin se sabía la verdad y, de ese momento en adelante, nadie podría quejarse de haber sido engañado. Claro está que, para el lector actual, sobre todo si ha leído a Solzenitzin, las revelaciones que

hace Gide no tendrán nada de novedoso; pero, a pesar de eso, sería muy difícil que dejara de sentir admiración por el valor y la integridad con que el autor se pone primero a evitar y luego a denunciar la trampa que le habían preparado. Otros habrían de seguir su ejemplo, pero muy pocos poseídos de la perspicacia y de la lucidez que Gide demuestra tener aquí. Por otra parte, y como dije al principio, la trascendencia de sus dos libros no consiste únicamente en las críticas que hace a la Unión Soviética. Su principal preocupación es la defensa de la cultura y lo que escribe al respecto tiene vigencia no sólo en la URSS, sino en cualquier país donde un gobierno intente restringir la libertad de expresión y en un mundo en que los regímenes totalitarios siguen proliferando, esta defensa de una cultura libre e independiente cobra cada día mayor importancia.

James Valender

DE MÚSICA

MÚSICA EN EL MUNAL

Frente al Palacio de Minería, y luciendo en su explanada la famosa estatua ecuestre de Carlos IV, *El Caballito*, está situado el Museo Nacional de Arte, en lo que fue el antiguo Palacio de Comunicaciones, y que hoy es conocido coloquialmente como el *MUNAL*. Y si bien no es ésta la sección de artes plásticas de la revista, me refiero aquí al *MUNAL* porque desde su inauguración como tal ha sido escenario de actos musicales diversos en su Salón de Recepciones, algunos de verdadero interés. Hace unas semanas, por ejemplo, se llevó a cabo ahí una de las sesiones musicales de la Retrospectiva del Siglo XX, ciclo dedicado a una exploración amplia de la música contemporánea, con menos atención a la vanguardia y más énfasis en las raíces de la música de nuestro siglo. Allí Julio Estrada dirigió a la Banda Sinfónica de la Delegación Cuauhté-

moc, y logró un buen concierto principalmente por la selección de obras ofrecidas y por el hecho de que no es fácil asociar a una banda sinfónica con música contemporánea; sin embargo, esta sesión resultó contener música contemporánea muy peculiar, cosa que suele ocurrir con frecuencia cuando Estrada está involucrado en la programación.

El programa se inició con la ejecución de la *Fanfarria para un nuevo teatro* (1946) de Igor Stravinsky. La obra fue compuesta para la inauguración del Teatro del Estado de Nueva York y está dedicada a Lincoln Kirstein y George Balanchine. Escrita para dos trompetas, la *Fanfarria* presenta un tratamiento serrial más o menos estricto. La intención de Stravinsky es que la obra fuera ejecutada en forma antifonal para obtener el mejor efecto acústico. Sin embargo, en esta ocasión se ejecutó con los trompetistas uno junto a otro, cosa que no deja de ser extraña si se toma en consideración el gran interés que Estrada suele tener por las cuestiones de espacio y acústica.

En segundo lugar, Estrada dirigió las *Mutaciones sobre Bach* (1968) de Samuel Barber, para coro de metales y timbales. La obra mantiene siempre su memoria de lo barroco, permitiéndose sin embargo algunos apuntes hacia sonoridades más contemporáneas, particularmente en lo que se refiere a cuestiones armónicas. El trabajo de Barber no es una simple transcripción, sino una verdadera elaboración, realizada sobre algunos corales de Bach, y el punto de interés está en las transformaciones rítmicas que se efectúan sobre el material original.

Después, la Banda Sinfónica de la Delegación Cuauhtémoc interpretó la versión de Elgar Howarth a la melodía *Pasce tuos* de Guillaume Dufay, el gran compositor flamenco del siglo XV. Howarth es un personaje interesante de la música inglesa de hoy: trompetista, compositor, editor y arreglista, ha colaborado de cerca con el Philip Jones Brass Ensemble, en calidad de ejecutante, como director del conjunto y como productor de un buen número de arreglos y ediciones de obras para el famoso conjunto de metales inglés. Entre sus arreglos más conocidos está la versión para metales que realizó de los *Cuadros de una exposición* de Musorgsky. El *Pasce tuos* de Dufay está construido sobre un bajo de un solo to-

RESEÑAS

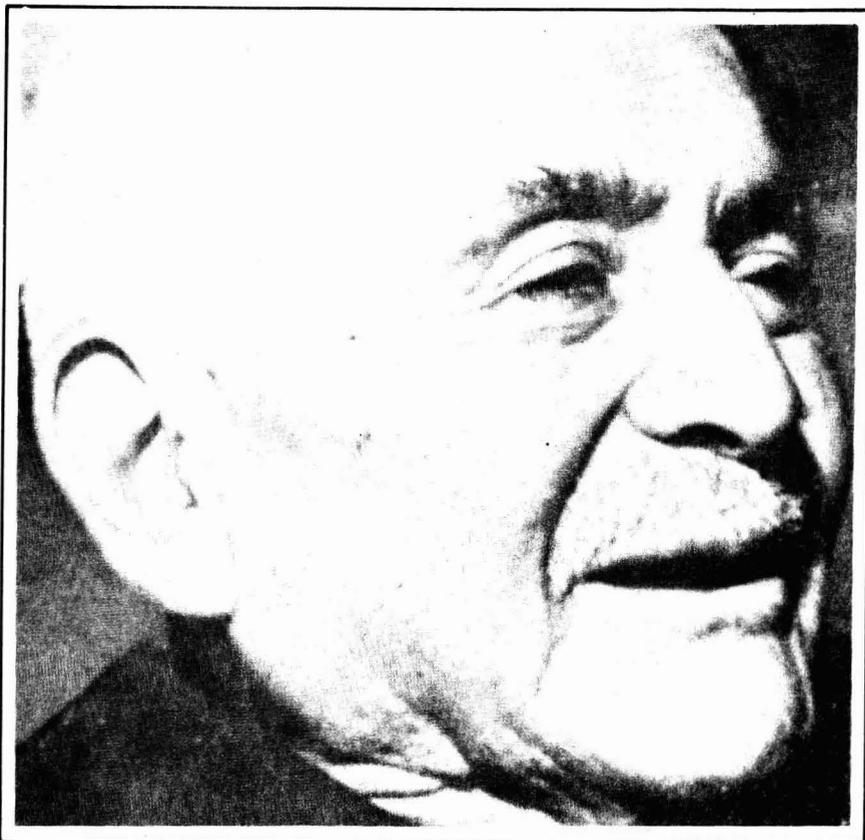
no, sobre el que se crea la textura. El arreglo (1967) de Howarth es sobrio y claro, pero la interpretación que se le dio no fue precisa en cuanto a los ataques de los instrumentistas, elemento que le restó continuidad al reflejo natural de la obra. Para terminar la primera parte de su programa, Estrada dirigió una obra de su propio catálogo: el *Canto naciente* para metales. Escrita en 1978, la pieza está dedicada a la memoria de Hugo Margáin Charles, y en ella Estrada explora uno de los elementos que le son más caros en cuanto al ámbito acústico: la distribución espacial de los instrumentos. En este caso, ocho grupos de metales colocados en círculo rodean por entero al público. La escritura de la obra es tal que el que escucha tiene la impresión de estar rodeado por música que se mueve en el espacio y que gira constantemente. Una muestra similar aunque más compleja de la misma línea de pensamiento existe en la obra *Diario* para cuerdas, en la que Estrada lleva el principio del movimiento a más de un plano geométrico. *Canto naciente* no ofrece melodías, sujetos ni desarrollos temáticos: sólo proposiciones armónicas, dinámicas y de volumen sonoro.

La segunda parte del programa se abrió con una enérgica aunque no del todo precisa versión de la *Fanfarria para el hombre común* (1942) de Aaron Copland, obra que suele aparecer con frecuencia en los programas en que Estrada explora las cualidades acústicas de los metales. Por razones oscuras, no se utilizó en la ejecución de esta obra el tam-tam que pide la partitura, sino un par de címbalos, cuyo efecto sonoro nada tiene que ver con las intenciones originales de Copland.

En seguida, la versión para banda del madrigal *Moro lasso* de Carlo Gesualdo, transcripción realizada por Phillips. Es éste el madrigal más famoso de Gesualdo, y en verdad es una pieza hermosa que alcanza niveles insospechados de dramatismo y tristeza en la versión para alientos. Lo interesante de este madrigal (1611) es que, siendo obra de un compositor del siglo XVII, contiene temerarias aventuras armónicas que apuntan hacia un cromatismo que no habría de hacerse realidad sino hasta finales del siglo XIX. De hecho, según lo apunta el propio Estrada, el tema principal de este madrigal es prácticamente idéntico al inicio del Preludio de *Tristán e Isolda*, de Wagner.

Después, una breve obra de Donald Erb: una de sus tres *Sonerías* (1971) para coro de metales. La obra es una pequeña muestra de sarcasmo musical puro, construida a base de interjecciones abruptas y violentas de los instrumentos, como un altercado sonoro entre comadres. La penúltima obra presentada en el programa (y la que fue recibida con mayor entusiasmo por el público) fue la marcha *Omega, Lambda, Phi* (1896) de Charles Ives. Al enfrentarse a una obra desconocida de Ives, uno espera con cierta inquietud la mezcla típica de elementos *naïve* con apuntes de vanguardia; en esta obra, no hay tal. Se trata de una marcha brillante, aguda, muy bien orquestada y construida, cuya única novedad (difícil de detectar sin un esfuerzo atento) son ciertos acentos rítmicos desplazados dentro del esquema tradicional de la marcha. Y para finalizar, una parte de *Sinfonia*, de Luciano Berio. Se trató de *O King*, sección dedicada a Martin Luther King. De su obra de 1968, el propio Berio realizó la transcripción para banda de este fragmento. La transcripción, por cierto, fue realizada por Berio en México; en ella, una trompeta sirve como ancla de la textura sonora, y la sección de percusiones está empleada con mayor complejidad que en cualquiera de las otras obras del programa. Estrada afirma que en *O King* el desarrollo está basado en una melodía inmutable que el autor transforma a través de los principios estructurales de Lévi-Strauss y de la lingüística aplicada.

Para concluir hay que decir que a pesar de algunas imperfecciones técnicas de los ejecutantes, fue afortunado oír a la Banda Sinfónica de la Delegación Cuauhtémoc involucrada en un proyecto como éste; en ese interés se trasluce el pensamiento musical de Ismael Campos, director titular del conjunto. Por otra parte, hay que mencionar que, de toda la Retrospectiva del Siglo XX, éste ha sido uno de los programas más originales. Si me he tomado el trabajo de citar las fechas de composición de todas las obras es para demostrar que Julio Estrada supo integrarse al espíritu motor de esta Retrospectiva. Es decir, el convencimiento de que la música de hoy no es solamente la vanguardia, y que esta música sólo se comprende y se aprecia en función de su memoria y su pasado.



Julián Carrillo

II

Y ahí mismo, en el *MUNAL*, pueden hallarse otras cosas relativas a la música, algunas de ellas muy peculiares. Si usted ha estado recientemente en el Museo, quizá para ver la exposición de Frida Kahlo y Tina Modotti, probablemente haya visto en el vestíbulo, cerca de las escaleras, a un individuo muy serio, invariablemente vestido de negro, acompañado de un extraño instrumento de cuerda. Como la curiosidad es el origen de casi toda investigación, no resisto la tentación y en una breve entrevista-exploración descubro algunos datos sobre el personaje y su instrumento.

Se llama David Espejo, y fue alumno de Julián Carrillo. Habiendo iniciado sus estudios musicales sobre teorías y técnicas musicales convencionales, decidió abandonarlas al descubrir las teorías de Carrillo sobre la microintervalica, particularmente el Sonido 13. Se dedicó al estudio de la teoría, la escritura, la física musical y la construcción de instrumentos microtonales, a cuya afinación y ejecución también se dedica. La intención de su vigilia en el *MUNAL* es la de promover el conocimiento de las teorías de Julián Carrillo y de su música, y declara estar sorprendido por la respuesta de la gente a sus proposiciones, afirmando que muchos de los asistentes al Museo han inquirido por textos teóricos, instrumentos, partituras, grabaciones, capacitación, etc.

Por supuesto, el interés primordial de nosotros los curiosos está centrado en el instrumento mismo, que a primera vista es sólo una gran caja con cuerdas tendidas por ambos lados. Un letrerito sobre un atril nos indica que es un "Arpa del Sonido 13". El señor David Espejo ofrece algunas explicaciones sobre el instrumento, que permiten comprender hasta cierto punto sus principios funcionales. El arpa tiene 101 cuerdas por cada lado, es decir 100 intervalos en cada lado. Estas 202 cuerdas cubren apenas una extensión de tres octavas; una, la más grave, por un lado del instrumento, y las otras dos, agudas, por el otro. Los 200 intervalos, sin embargo, no son iguales entre sí, y la afinación de cada cuerda está dada por un monocordio con un cursor graduado en cada lado del arpa. Divisiones matemáticas equivalen a longitudes de cuerda, éstas equivalen a sonidos, y a partir de las operaciones numéricas necesarias, se ob-

tiene el sonido de cada cuerda, que se afina como en un arpa convencional. A una pregunta sobre el espinoso tema de la notación musical para tal instrumento, el señor Espejo me informa que la notación está basada directamente en las teorías de Julián Carrillo, y que la música se escribe de acuerdo a una serie de números en la que hay tanto números como sonidos en el instrumento. En el caso específico del arpa en cuestión, se tienen números del 0 al 99 para cubrir los cien sonidos de cada octava. Y como se tienen tres octavas, la música se anota en una línea base: la octava baja, debajo de la línea; la octava media, en la línea; la octava alta, por encima de la línea.

Finalmente, y para complementar esta información, tomo un par de folletos que me ofrece el hombre del arpa del Sonido 13. Y antes de retirarme a analizar los folletos, escucho algunos ejemplos musicales tocados sobre el instrumento, que se concretan a algunas escalas, arpeggios, secuencias de intervalos paralelos, pero nada de música con estructura. Para oídos legos no acostumbrados al microtonalismo, haría falta un poco más de información estrictamente acústica. Uno de los folletos es la propaganda de los *Discos Sonido 13* que contienen composiciones de Carrillo. El catálogo de dichas grabaciones nos informa de la existencia de 17 obras dentro del nuevo sistema de Carrillo, a base de tercios, cuartos, octavos y dieciseisavos de tono; y 9 obras dentro del llamado *sistema clásico de los 12 sonidos*. Hay además extractos de notas de prensa que se refieren a Carrillo y a su obra, todas ellas francamente adulatorias. El otro folleto contiene el abigarrado curriculum de Carrillo, en el que abundan premios, condecoraciones, menciones, comisiones y efemérides notables. Al final de la conversación y la lectura de los folletos, más que respuestas han quedado en el aire muchas preguntas.

¿Es ésta la mejor forma de dar a conocer la música de Carrillo? Si Carrillo parece ser la máxima gloria musical mexicana, ¿cómo es que nunca se tocan sus obras en nuestras salas de concierto? ¿Falta el instrumental nuevo para su técnica microtonal? ¿Falta la voluntad de difundir su obra? ¿Es acaso incomprendible el lenguaje musical de Carrillo? ¿Fue Carrillo el genio incomprendido que pintan sus apologistas, o

sólo un músico que quiso ver en su trabajo más cosas de las que realmente existieron? ¿Descubrió Carrillo una teoría general de la música de valor absoluto y universal, o sólo aportó algunos elementos a un aspecto muy particular de la producción sonora?* La lista de preguntas al respecto puede hacerse infinita, y las respuestas siguen estando en entredicho. Lo que parece quedar claro es que la comunidad musical mexicana, y el público, conocen poco la obra de Carrillo y no saben bien a qué atenerse a su respecto. Y por otra parte, también parece claro que unos cuantos *glissandi* sobre un arpa microtonal no serán suficientes para dilucidar estas cuestiones ni para poner al compositor y su obra en la verdadera perspectiva histórica que les corresponde.

* Para una aproximación al pensamiento de Carrillo, recomiendo un texto suyo sobre el Sonido 13, reproducido en el número 5 de la revista *Pauta*.

Juan Arturo Brennan

DE POESÍA

LA METAMORFOSIS DE LO MISMO

El siguiente texto fue leído por el poeta chileno Gonzalo Rojas con motivo de la presentación de su antología 50 poemas, en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura. El autor nos lo envió para su publicación aquí.

Señoras y señores:

Por un azar vino a ser incluido en el arco de los días goethianos este viejo aprendiz con una música tan pobre. Me atengo a lo fortuito y no sé qué más decir, pero agradezco. Claro que agradezco. Al Instituto le agradezco, por Ganimedes y por mí, copero de los dioses. Soy el número diez y hablo por ese número del que ya dijo lo que dijo Turkel-taub.

Cuantos poetas conocemos por ojo y tacto la casa paterna de Goethe en el Hirschgraben de Frankfurt, vamos con ella por el mundo. Cruzar la gran puerta sigilosa más allá de la fascinación de

RESEÑAS

esos metros de aire y esas tablas que aún huelen a lo sagrado de los bosques, es entrar en el origen. También estuve antaño en la majestad de Weimar y el gabinete de trabajo del genio, próximo al Ilm. Pero es aquella otra casa con infancia la que irá siempre conmigo.

Cuando en el verano alemán de 1981 fui invitado por los departamentos de lengua y literatura románicas de Hamburgo, Kiel, Göttingen, Düsseldorf, Köln, Bonn, Mainz, Frankfurt y otros centros académicos para decir ahí lo mío, no iba a adivinar que a la vuelta de un año —en este mismo invierno— me sería dado el rehallazgo de aquél que, con o sin sesquicentenarios de muerte y resurrección, nos unifica a todos en Occidente.

Recital dice el programa que me anuncia. Pero no. Lectura: simple lectura. Y Dios me libre por ejemplo del discurso lúcido sobre para qué escribir lírica hoy. Ni sobre mi proyecto ante el gran oficio: mi proyecto veedor y hacedor. ¡Tanto que uno sabía y ya no sabe! No sabe uno, y es todo. Después de tanta y tanta fanfarria y tanta ética de la nomenclatura, no sabe: de tanta metódica novísima y siempre arcaica, y tanto juego a descifrarlo todo. ¡Y el planeta que se enfría!

Pero de veras no contaba con el sacrificio de esta mano, la escribidora. Manco de mí mismo ¿cómo voy ahora a leer delante de ustedes si no la tengo a ella? Pues ya se sabe que la mano también piensa. ¿Si por salvar el hueso de

cráneo el otro día, en lo vertiginoso del salto, no la tengo a ella? Que hable desde el nicho de su yeso, la malherida y gima penitente. Más se perdió ¡ay! en las Malvinas. Porque la poesía se hace no sabiéndola hacer y su lectura es siempre tan difícil. Para el autor más que para nadie. Por mi parte trataré con todo el cumplir con la *lectura-apertura* de esta poesía en cuanto a escucharla —yo también a escucharla— en ese acto de entendimiento inocente que es la única posible interpretación y quisiera leer aquí esta tarde como si yo mismo no fuera yo, en un ejercicio de distanciamiento casi imposible. De sobra me sé que la poesía se defiende sola y que sólo puede explicarse desde su propio juego. Pido entonces a mi audiencia que no quiera ser exégesis en alguno que otro toque de atención que yo pueda proponer delante de ciertos textos, no por presunción analítica sino apenas por conjetura ante el enigma. Tan escasa es mi luz ante él, tan pobre soy y sigo siendo, tan largo ya mi aprendizaje, que aun encima de los sesenta sigo pegado en el ojo del silabario y por lo visto no adelanto nada. Fiel hasta la monotonía, no me desconsuela seguir pensando como en el 48. ¡Y van treinta y cinco años en la misma cerrazón, u obsesión! Estoy por esa *lectura fatal* (bien subrayado: *lectura fatal*) que es lo que hace que una obra sea una obra y no un mero objeto de la actualidad, de la propaganda. Curado, me dije, siempre, con la moda, que se arruga. Sí; siempre estu-

ve por el rigor del lenguaje para mostrar la realidad, y trascenderla desde —¿cómo decirlo?— una moral del canto, pues la poesía se me da en el ámbito de lo sagrado, aunque la motivación provenga muchas veces de lo accidental. De ahí acaso la dimensión numinosa que prevalece en ella. Poesía y *realidad*. Poesía y *libertad*. Recuerdo cómo después de leer a mis 25 años unas líneas de Confucio escribí de golpe mi texto "El sol es la única semilla". Me iluminaron las palabras de Confucio:

"Si el lenguaje no es exacto, lo que se dice no es lo que se piensa; si lo que se dice no es lo que se piensa, las obras no llegan a existir; si no llegan a existir las obras, no prosperan la moral ni el arte; si la moral y el arte no prosperan, no acierta la justicia; si la justicia no acierta, el pueblo no sabe dónde poner su mano y su pie. Así, pues, no se tolere arbitrariedad alguna en las palabras. Esto es todo lo que interesa".

Del libro mundo que alguien quiso escribir a los quince al alba, en español de los cuatro vientos o más abajo —amor y guerra— en el después torrencial, propongo rápidas estas páginas miserables. Miseras de lo mismo, hartazgo y desenfreno, danza y mudanza, pues no hay *Transtierro* en mí si no hay *Oscuro* en la simultaneidad del oleaje: *Contra la muerte* ahí, *La miseria del hombre*. Ni hay, por cierto, *Del relámpago* ni estos, aún más inmediatos, *50 Poemas*. Que todo es todo en la gran búsqueda del desnacido que salió de madre a ver el juego mortal y es UNO: repetición de lo que es. Antología de aire, metamorfosis de lo mismo.

A un loco de corral de manicomio se le ocurrió decir el balbuceo deslumbrante que el viejo Heráclito hubiera hecho suyo: *Loco es como un ebrio pasado de embriaguez*.

¿Y el poeta? ¿No estára también él pasado de realidad?

Bergamín

La Revista de la Universidad de México lamenta profundamente el deceso de José Bergamín, ocurrido hace unos días. En su próximo número publicará un breve homenaje a ese poeta español.



Goethe

Nuestro México

150 PESOS

EL INICIO DEL SIGLO

1

LAS HUELGAS DE
CANANEA Y RIO BLANCO

2

LA REVOLUCION
MADERISTA

3

LA DECENA TRAGICA

4

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

5

LAS BATALLAS DE
CELAYA Y TRINIDAD

6

EL CONGRESO
CONSTITUYENTE

7

MEXICO Y LA PRIMERA
GUERRA MUNDIAL

8

LA MUERTE DE ZAPATA

9

LA REBELION DE
AGUA PRIETA

10

DE LA HUERTA CONTRA
OBREGON Y CALLES

11

EL MOVIMIENTO
INQUILINARIO EN
VERACRUZ (1922)

12

EL CONFLICTO RELIGIOSO

13

SERRANO Y GOMEZ:
LA OPOSICION LIQUIDADA

14

LA AUTONOMIA
UNIVERSITARIA

15

LA CAMPAÑA DE
VASCONCELOS

16

EL ASESINATO DE
TROTSKY

17

LA REPUBLICA ESPAÑOLA
Y EL EXILIO

18

LA EXPROPIACION
PETROLERA

19

MEXICO DURANTE LA
SEGUNDA GUERRA
MUNDIAL

20

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



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

REVISTA MEXICANA DE SOCIOLOGIA

Director: Lic. Julio Labastida Martín del Campo
Coordinador de la Revista: Dr. Carlos Martínez Assad

Organo oficial del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Torre II de Humanidades, séptimo piso, Ciudad Universitaria, 04510 México, D. F.
2a. Epoca / AÑO XLV / VOL. XLV / Núm. 1 / Enero-marzo de 1983

INDICE

I. PROBLEMAS URBANOS Y REGIONALES

Procesos sociales y producción de vivienda en América Latina 1960-1980

SAMUEL JARAMILLO / MARTHA SCHTEINGART

De qué modo hay que gobernar las ciudades o principados que, antes de ser ocupados, se regían por sus propias leyes

ALFREDO RODRÍGUEZ A.

Villas miseria y favelas: sobre las relaciones entre las instituciones del Estado y la organización social en las democracias de los años sesenta

ALICIA ZICCARDI

Plantas móviles multinacionales y desigualdades regionales

HECTOR ZALAZAR

Desigualdades interregionales y concentración territorial: replanteo de una problemática

A. M. FEDERICO SABATE

Contradicciones del desarrollo regional polarizado. El papel de la agricultura en la microrregión Lázaro Cárdenas

ALFREDO R. PUCCIARELLI

Burguesía regional, mercados y capitalismo. Apuntes metodológicos y

referencias sobre un caso latinoamericano: Monterrey (1850-1910)

MARIO CERUTTI

Modalidades de desarrollo y política regional en México 1960-1980

PEDRO PIREZ

Heterogeneidad estructural, desigualdad social y privación relativa en regiones petroleras

LEOPOLDO ALLUB

Democratización del Estado, gobiernos locales y cambio social. Experiencias comparativas en Chile y Nicaragua

FERNANDO KUSNETZOFF

Ayer y hoy. La problemática regional en México

CARLOS MARTINEZ ASSAD

II. SOCIOLOGIA DE LA POBLACIÓN

Mercados de trabajo y familia: una comparación de dos ciudades brasileñas

BRÍGIDA GARCÍA / HUMBERTO MUÑOZ / ORLANDINA DE OLIVEIRA

Características demográficas de los grupos domésticos en México

MARTA MIER Y TERÁN / CECILIA RABELL

Políticas de población y la mujer. Una aproximación al caso de México

M. TERESITA DE BARBIERI



DISTRIBUIDORA DE LIBROS DE LA UNAM



NOVEDADES

HISTORIA DEL CINE BOLIVIANO.

Alfonso Gumucio Dagron

PABLO GONZALEZ CASANOVA

6 de Mayo de 1970

7 de Diciembre de 1972.

Prólogo: Jorge Pinto Mazal

GENEROS PERIODISTICOS.

Coordinador: Máximo Simpson G.

INTRODUCCION A LA LINGÜISTICA.

Eugenio Coseriu

NOCHE DE EPIFANIA O LO QUE QUERAI.

William Shakespeare

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

REEDICIONES

ANTOLOGIA.

DE TEOTIHUACAN A LOS AZTECAS
Fuentes e interpretaciones históricas.

Lecturas universitarias 11, 2a. Edición

Miguel León-Portilla

ZACATECAS Civilizadora del norte

Pequeña biografía de una rara ciudad.

Daniel Kuri Breña

Ilustraciones y capitulares: Fco. Moreno
Capdevila

1a. reimpresión

LA DANZA CONTRA LA MUERTE.

Alberto Dallal

2a. Edición, corregida y aumentada

ETICA.

Spinoza

1a. reimpresión

EXTENSION UNIVERSITARIA

