

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

junio,
1988

449

♦ Vittorio Fagone

♦ Ezio Manzini

♦ Omar Calabrese

♦ Paul Virilio

♦ John Rajchman

♦ Jürgen
Claus

MATERIALES Y POSTMODERNOS

El futuro del país, ligado a la investigación

Los esfuerzos que se han realizado hasta ahora para apoyar las tareas de investigación que la Universidad Nacional lleva a cabo "no pueden detenerse por problemas económicos y políticos porque se pondría en peligro el futuro de México", afirmó el rector Jorge Carpizo, quien señaló, asimismo, que la UNAM ha efectuado y seguirá efectuando todo lo posible para impulsar económicamente a la investigación y cuidar que ésta se desarrolle en un clima académico propicio.

Al inaugurar, el pasado jueves 19 de mayo, la tercera etapa de la Ciudad de la Investigación en Humanidades, que comprende a los nuevos edificios de los institutos de investigaciones Filológicas y Filosóficas, así como el de la Coordinación de Humanidades, el doctor Carpizo destacó que en diversas áreas científicas, "especialmente en las que se están configurando la ciencia y la tecnología del mañana inmediato", las investigaciones realizadas en la Universidad Nacional colocan a México en un nivel competitivo en relación a los países más avanzados. "Esta es una gran oportunidad histórica para nuestra nación —señaló— que abre perspectivas optimistas en la meta de lograr un mejor país con niveles científicos, económicos, sociales y culturales más altos y justos para el pueblo de México. Dejar pasar esta oportunidad sería un crimen contra el país."

Durante el acto, con el cual concluyó una ardua jornada en la que además de las instalaciones mencionadas inauguró el edificio de TV UNAM y el nuevo almacén central de la Dirección

General de Fomento Editorial, Carpizo enunció algunas de las investigaciones más sobresalientes que llevan a cabo universitarios (entre otras, los estudios sobre superconductividad, los desarrollos teóricos en física nuclear, la síntesis de productos orgánicos e inorgánicos, los avances en neurofisiología para la cura del mal de Parkinson y diversos estudios sociales y humanísticos), que colocan a nuestra Institución a la cabeza de los organismos nacionales que hacen tareas en estos campos, y aseguró: "la investigación en la Universidad ha sido, es y seguirá siendo base fundamental de cualquier proyecto para impulsar a la nación en la resolución de sus problemas".

En el mismo acto, el coordinador de Humanidades, doctor Humberto Muñoz, tras reseñar los logros recientes en las tareas propias del subsistema a su cargo y dar la bienvenida a los investigadores a los nuevos recintos, manifestó su satisfacción por el trabajo de éstos, cuya respuesta, afirmó, ha sido satisfactoria: "a pesar de todos los problemas que ha habido y de los que todavía subsisten."

Igualmente, señaló que seguirá esforzándose para que la investigación en humanidades "sea reconocida en lo que vale, sea apoyada y fortalecida", porque, dijo, "nuestro trabajo es fundamental para vencer los retos que tiene el país, porque tenemos las condiciones intelectuales para enfrentarlos, porque contamos con un proyecto de superación académica y por el bien de la Universidad". ♦



Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Jorge Carpizo / Secretario General: José Narro Robles / Secretario General Académico: Abelardo Villegas / Secretario General Administrativo: José Romo Díaz / Secretario General Auxiliar: Mario Ruiz Massieu / Abogado General: Manuel Barquin / Coordinador de Humanidades: Humberto Muñoz

Universidad de México

Consejo Editorial: Presidente: Humberto Muñoz / Secretario Técnico: Francisco Blanco Figueroa
Miembros: Juan Bañuelos, Héctor Cuadra, Fernando Curiel, Beatriz de la Fuente, Carlos Martínez Assad, Carlos Pereyra

Coordinador Editorial: Francisco Blanco Figueroa / Producción: Héctor Orestes Aguilar / Corrección: Adriana Pacheco /
Promoción: Martha Huízar / Administración: Humberto Rodríguez / Suscripciones: Margarita Rossen /
Asesores de la Dirección: Fernando Benítez, Fernando Danel, Natalia Henríquez Lombardo

Diseño: Bernardo Recamier / Fotografía de portada: Jorge Pablo de Aguinaco

Oficinas: Edificio anexo de la antigua Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Primer piso. Ciudad Universitaria. Apartado Postal 70288, C.P. 04510 México, D.F.
Tel. 550-5559 y 548-4352. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC - Núm. 061 1286. Características 22.86611212

Fotocomposición y formación: Redacta, S.A. Impresión: Acuario Editores, S.A., Eje 2 Norte 590-D. Col. Atlampa, México, D.F.

Precio del ejemplar: \$ 2 500.00. Suscripción anual: \$ 25,000.00 (U.S. \$90.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de seis mil ejemplares.
Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Número 449, volumen XLIII, junio 1988

ÍNDICE

Inmateriales y 2 postmodernos

El taller del artista:
5 un laboratorio
Por Jürgen Claus

Escribir con la
9 computadora
Por Omar Calabrese

Video y arte en los años
13 ochenta
Por Vittorio Fagone

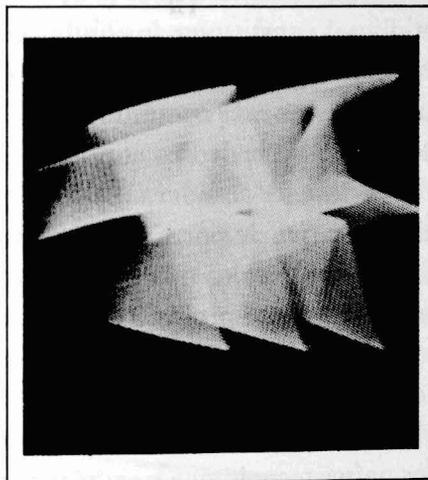
16 La página inmaterial
Por Ezio Manzini

18 Lo inmaterial bélico
Por Paul Virilio

22 El museo postmoderno
Por John Rajchman

I Prólogo a *Cuauhtémoc*

Jesús Reyes Heróles:
31 intelectual y político
Por Horacio Labastida



Escenario Crítico

Teatro

36 El trino del diablo
Por María Muro

Cine

37 El cine imaginario VII
Por Daniel González Dueñas

Libros

40 Barthes
Por Esther Cohen

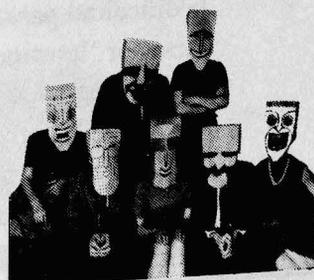
42 La estrategia de la ilusión
Por Jaime Lorenzo

Salvar la poesía, quemar
43 las naves
Por Hernán Lavín Cerda

45 Cabeza de turco
Por Óscar Reyes Retana

El Contrabajo y La
46 Paloma
Por Ruxandra Chisalita

47 La luz no muere sola
Por Perla Schwartz



INMATERIALES Y POSTMODERNOS

Dentro del debate sobre la postmodernidad y el postmodernismo ocupan un papel cardinal las reflexiones en torno a la producción tecnocientífica del arte y la generación de nuevos códigos (e incluso lenguajes) que ello trae consigo. La confluencia de la cibernética y la ingeniería de sistemas, la crítica lingüística y la estética, la fantasía y la ciencia, han favorecido una suerte de reacomodo, un "nuevo estado de cosas" en la creación artística.

Proceso múltiple y permanente, la incorporación o adecuación de medios avanzados ha permitido ensanchar y enriquecer los propósitos imaginativos de los creadores. Pero también, en una dimensión más amplia, la tecnociencia diluye límites tradicionales en la percepción de la vida y la acción humanas: la suplantación, simulación, ordenamiento y cómputo de las actividades de los hombres (saldos centrales de la automatización de lo cotidiano) constituyen los linderos de un territorio incorpóreo que aún no conocemos ni escudriñamos con suficiencia pero con el cual alternamos cada vez más comúnmente. Un territorio a la vez vasto y complicado, ubicuo y perdedizo: un laberinto inmaterial.

¿En qué medida es pertinente atender el aspecto probablemente más sofisticado de una discusión que de por sí tiene lugar en espacios exclusivos de los medios críticos y culturales metropolitanos? ¿Hasta qué punto no se trata del encantamiento que produce el folklore computarizado de las sociedades postindustriales? Semejantes preguntas aluden a un hecho común que en realidad es el riesgo verdadero y el más grave: la trivialización de una problemática cultural extendida aun (y con nuevos y diversos matices) en los países tecnológica y científicamente dependientes. La única forma de evitar la superficialidad es precisamente permitiendo la fluidez de las ideas y el ejercicio de la crítica.

Por esto último es que, a diferentes niveles, desde variadas perspectivas y con objetivos heterogéneos, la discusión sobre lo postmoderno se ha intensificado recientemente en nuestro medio cultural. Se hizo clara la dificultad para ubicar los referentes probables a los que suele interpe-larse por "postmodernidad", "postmodernismo" o "condición postmoderna" y gracias a esta puesta en evidencia se reanima ahora el examen no sólo de la corriente filosófica de la que en parte tales categorías se desprenden (el estructuralismo y sus epígonos), sino que ha sido necesario refrescar la exploración del concepto de modernidad; de la "moderni-

dad” como noción corriente de las disciplinas humanísticas en Occidente; del así llamado *modernism* angloamericano; del movimiento modernista en América Hispánica; de nuestros modernismos literarios y artísticos. Al respecto Octavio Paz ha dicho algo esencial: “. . .creo que la verdadera cultura —cuyo significado primordial es el cultivo de lo propio: la tierra de cada uno y esa tierra inmaterial que es el lenguaje— comienza por el respeto a las denominaciones.”*

Atendiendo a lo anterior, los ensayos que presenta aquí *Universidad de México* proporcionan elementos que iluminan zonas un tanto extrañas a la crítica cultural, delineando algunos de los rasgos que forman el intrincado bosquejo de lo postmoderno y lo inmaterial. Dos teóricos italianos de primer orden, Omar Calabrese y Ezio Manzini, reflexionan sobre la informática, la escritura y el conocimiento. Jürgen Claus, joven crítico de arte alemán, esclarece los campos de aplicación de los ordenadores en la producción artística. El destacado filósofo francés Paul Virilio retoma uno de los puntos álgidos en esta polémica: la progresiva desmaterialización de la maquinaria militar y su potencial y cada vez más previsible incontrol por parte de los hombres. Vittorio Fagone, crítico italiano, ofrece por su parte un balance de las experiencias artísticas del uso del video en nuestra década y su relación con las demás artes visuales. Finalmente, la crónica de John Rajchman (editor, crítico y filósofo norteamericano, de quien próximamente el FCE publicará su libro *Michel Foucault: la libertad de la filosofía*) centra y relaciona los dos grandes temas que este número ha buscado ofrecer y analizar. ♦



* Octavio Paz, "La querrela del Modernismo (una carta)", *La Jornada semanal*, núm. 57, 20 de octubre, 1985.



The following table shows the results of the experiment. The data is presented in a grid format, with columns representing different variables and rows representing individual trials. The values are recorded in the cells of the grid.

Trial	Variable 1	Variable 2	Variable 3	Variable 4
1	0.12	0.34	0.56	0.78
2	0.23	0.45	0.67	0.89
3	0.34	0.56	0.78	0.90
4	0.45	0.67	0.89	0.01
5	0.56	0.78	0.90	0.12
6	0.67	0.89	0.01	0.23
7	0.78	0.90	0.12	0.34
8	0.89	0.01	0.23	0.45
9	0.90	0.12	0.34	0.56
10	0.01	0.23	0.45	0.67
11	0.12	0.34	0.56	0.78
12	0.23	0.45	0.67	0.89
13	0.34	0.56	0.78	0.90
14	0.45	0.67	0.89	0.01
15	0.56	0.78	0.90	0.12
16	0.67	0.89	0.01	0.23
17	0.78	0.90	0.12	0.34
18	0.89	0.01	0.23	0.45
19	0.90	0.12	0.34	0.56
20	0.01	0.23	0.45	0.67

The results indicate a clear trend in the data, with the values of the variables increasing or decreasing in a predictable manner across the trials. This suggests a strong correlation between the variables being studied.

EL TALLER DEL ARTISTA: UN LABORATORIO

Por Jürgen Claus

Apenas queda clausurada la primera exposición de arte *Documenta* de 1956 en Kassel, cuando se instala en Alemania el primer ordenador electrónico, que ocupa una sala entera. El presidente del consejo directivo de un gran consorcio de maquinaria electrónica estimó las futuras perspectivas de venta en unas veinte unidades. ¿Y los artistas? ¿También ellos se equivocaron de forma tan rotunda? ¿Estimaron también en aquel entonces tan erróneamente el porvenir y las posibilidades futuras de la computadora? El hecho es que Ben Laposky comenzó ya en 1950 a producir en los E. U. dibujos y grabados con auxilio de calculadoras y aparatos electrónicos, precursores de la posterior producción gráfica mediante ordenadores, que dominó —lamentablemente durante un tiempo demasiado largo— la discusión sobre los ordenadores electrónicos y el arte. Hecho, sin duda, comprensible entonces, pero ¿y hoy? Nuestras ideas sobre el arte por medio de los ordenadores necesitan ser revisadas totalmente. Dicho en términos concretos: la discusión en torno al producto gráfico del ordenador, que dura ya más de dos décadas, y que antes se concentró sobre el resultado del dibujo impreso, mientras que hoy lo hace sobre los signos gráficos de la pantalla electrónica, ha deformado nuestras miradas para otros campos del uso y aplicación de las computadoras en el taller del artista. Hoy nos suena casi a caricatura un texto de 1970 del autor inglés Alan Mark France: “Mi relación con el ordenador en la producción de dibujos que proporcionan diversión es la propia de una persona perezosa. Yo me limito a programar el ordenador con algunas figuras, que elijo sin excesivos esfuerzos. Y el programa y la máquina se encargan de la faena pesada, hasta que aparece el dibujo ter-

minado." La computadora como "burro de carga" electrónico es algo que dejó de funcionar cuando a comienzos de los años setenta se planteó, en el seno del arte, la cuestión de la importancia del entorno. El ordenador perdió importancia para el artista en cuanto medio de elaboración y expresión gráficas. Por el contrario, se ampliaron los campos en los que se introdujo una tecnología actual en el arte también ampliado. Los medios de comunicación tales como la televisión, el video, el rayo láser, la holografía y el ordenador han ejercido influencia sobre las artes plásticas y, a la inversa, los artistas plásticos han influido asimismo sobre el desarrollo y sobre el empleo creativo de dichos medios. Característico de la situación de los años ochenta es una verdadera explosión de los medios técnicos de comunicación y una escala cada vez más rica de productos de arte creados mediante ellos, aunque dicha escala no sea tomada aún en consideración en todo su valor. En el terreno del arte se ofrecen cinco grupos temáticos en los que la máquina ha logrado el acceso al taller, dando por sentado que hoy día se entiende por taller el laboratorio, algo ampliado, del artista. Ahí está, por una parte, la obra de arte ambiental, en la que está incorporado el mando electrónico de procesos muy complejos. Tras de la inicial utilización en ámbitos cerrados se pasó muy pronto al entorno urbano, trazando gráficas lumínicas incóporneas a través de grandes distancias. El empleo de ordenadores electrónicos vino a ampliar las posibilidades. Muchas demostraciones con rayos láser, obras de artistas como Horst H. Baumann, Dani Karavan o Paul Earls, incorporan hoy los microprocesadores; esto es, unidades centrales de un ordenador concentradas en un único *chip*, para descodificar programas antes elaborados. La tecnología de los ordenadores ha descubierto y conquistado aquí dimensiones configuradoras totalmente nuevas: dibujos abstractos o figurativos de carácter inmaterial son incluidos ahora, lo mismo que textos íntegros, en las proyecciones con rayos láser. Un segundo campo temático resulta de lo que se designa —también en el terreno de las artes plásticas— como fenómenos o eventos de telecomunicación. Se trata de puentes electrónicos, tendidos por lo general con material visual y que pueden originar diálogos entre artistas en diversos centros, ciudades e incluso continentes. El ordenador es empleado aquí, en parte, de forma directa, para expresar una idea gráfica y para facilitar la coordinación. "Si pudiera persuadirse a los hombres de que el arte es una ciencia exacta que nos dice de antemano cómo podemos dominar y controlar las re-

percusiones psíquicas y sociales de la técnica verdadera, ¿no se volverían todos artistas? ¿O no comenzarían a caso a trasladar nuevas formas artísticas a los mapas de orientación de la sociedad? Me gustaría saber lo que pasaría si se viese de repente el arte como lo que es en realidad; esto es, una información precisa sobre cómo hay que transformar la propia psique para poder parar el golpe de nuestras aptitudes ampliadas." Quien desearía saber tal cosa es un canadiense que dirigió en Toronto el *Center for Culture and Technology*: Marshall McLuhan. Algunos de los nuevos medios técnicos —a ellos pertenece el disco video— no serán nunca investigados por la brillante inteligencia de McLuhan. El disco video, que ocupa el tercer ámbito temático del arte y los ordenadores, es en realidad un rezago en el mundo de los medios técnicos de comunicación. Pero a cambio posee la sutileza y refinamiento de algunos brotes tardíos. Más aún: ha trastornado por completo la jerarquía de los medios técnicos. ¿Es el disco video, que reúne en sí elementos del libro, del film, del video y de los medios audiovisuales y que además —y aquí alcanza toda su importancia el ordenador— puede ser utilizado en forma interactiva; es el disco, repito, un medio cálido o frío, lo mismo que —en la definición de McLuhan— la radio o el cine son medios cálidos, mientras que el teléfono o la televisión son medios fríos? El disco video puede ser utilizado como puro instrumento de registro y almacenamiento, por ejemplo para películas o para óperas; pero puede exigir también, como por ejemplo en el campo de la enseñanza y para las artes plásticas, en calidad de medio interactivo —esto es, conectado a un ordenador— una participación, selección e intervención muy personal. En todo caso, los artistas se han servido ya de las posibilidades interactivas del video y algunos las han presentado ya en exposiciones internacionales. Como cuarto campo temático entran ahora en juego las esculturas cibernéticas. Se trata de esculturas que responden a preguntas, que exigen la participación activa del contemplador y hacen de éste un participante. Ello puede ocurrir, por ejemplo,

mediante reacciones —dirigidas por un ordenador— frente a sonidos, luces, sombras, frente al hecho de cruzar o andar por una habitación o mediante la inclusión de fuerzas naturales, como el viento, la luz o el magnetismo. En sentido estricto, las esculturas cibernéticas trabajan con métodos y procesos de carácter electrónico. Un ejemplo actual de ámbito cibernético es el que ofrece el austriaco Bernhard Leitner desde 1982 con su sala sonora, montada para la universidad técnica de Berlín. La tecnología de los ordenadores que emplea Leitner hace posible utilizar el sonido como material escultórico. Todo el ámbito sonoro se convierte en instrumento, con el que se montan ámbitos sonoros individuales. Es posible incorporar simultáneamente hasta cuatro pistas sonoras a un programa espacial, paralelas o espacialmente separadas. De este modo se alabea por ejemplo un acorde escalonado de cuatro fragmentos sonoros: cuatro sonidos inician simultáneamente el alabeo, tres de ellos avanzan sólo hasta el punto previamente fijado de la bóveda, y un único sonido cierra el alabeo. Puede muy bien defenderse la opinión de que el arte gráfico mediante ordenadores —el quinto campo temático— debería ser incluido en los planes de estudio de las escuelas de arquitectura o de diseño industrial como una especie de curso básico actual sobre la Bauhaus. Incorporar la gráfica de los ordenadores al terreno del llamado arte libre es cosa ya más ardua. De hecho, la gráfica científica hecha mediante ordenadores va en cierto modo por delante de las artes plásticas por cuanto que ha logrado producir “imágenes” hasta ahora invisibles, como por ejemplo del aura térmica que rodea al cuerpo humano, del estado biológico y geográfico de la superficie de la Tierra y otras muchas, basadas en estados puramente energéticos. Sin embargo, las artes plásticas están vinculadas hoy como antes a la energía psíquica del productor, y ésta no necesita imprescindiblemente el rodeo a través de la manifestación instrumental, porque se expresa de manera indirecta e inmediata en el trazo del pincel o en la caligrafía gráfica. En el ámbito del arte surge hoy en medida creciente, junto al producto acabado, el proceso, la información, lo inmaterial. En los ámbitos así configurados, la creación artística analógica se unirá con la creación digital, esto es, con la fragmentación en elementos o números no continuos y extremadamente pequeños. ♦

ESCRIBIR CON LA COMPUTADORA

Por Omar Calabrese

Con frecuencia me topo con alguien —periodista, funcionario cultural, empleado en alguna Secretaría— quien me pregunta qué es lo que ha cambiado desde que uso la computadora para escribir, tomar apuntes, jugar o memorizar datos. Invariablemente quedo perplejo. Una de dos: o el fulano no sabe nada en absoluto de calculadoras electrónicas ni de lo que está hablando, o, en cambio, tiene un ordenador mucho antes que yo y podría, por lo tanto, ahorrarme preguntas que él mismo puede responder y sobre las cuales nada inteligente tengo que decir, ni siquiera algo normal. Pero ustedes saben cómo andan las cosas, ¿no? El incompetente pregunta, por ejemplo: "A este paso ¿dónde va a quedar la creatividad?" o bien: "¿La inteligencia artificial amenaza la Libertad del Hombre?" Por regla general, el primero es un setentero y el segundo es un militante de Comunción y Liberación. El sabihondo, por su parte, abruma con preguntas de este tipo: "Según usted, ¿qué sucederá cuando dispongamos de un *framework* enlazado a un videodisco que sea capaz de analizar digitalmente las fotografías?" Ambos son imbéciles. Repiten más o menos las cuestiones planteadas desde los tiempos de nuestros antepasados luego de inventar el automóvil y la radio.

En efecto, digo de inmediato que para mí la computadora es como el automóvil. Es un instrumento. Es un objeto más moderno respecto de la máquina de escribir, del pizarrón magnético y del fichero de cartón; además los unifica a todos. El automóvil también tenía la misma función respecto de la bicicleta, del tranvía y del carrito para el equipaje. Es más veloz y más cómodo; reúne muchas cualidades de toda una serie de objetos. Después de lo anterior, en realidad no puedo añadir nada. También porque, francamente, hace apenas dos años que empleo la computadora. De entre todos mis amigos y colegas de Bolonia, por ejemplo, creo que fui el último en hacerlo y el más renuente.

Quizá por esnobismo. Quizá porque hay una cosa que odio en la gente, la de ponerse a hablar en la nueva jerga un día después de adquirir las primeras nociones y echárselas de ingenieros electrónicos cuando con trabajo logran escribir dos líneas seguidas sin cometer errores. Quiero asentar que sólo sé hacer esto, a pesar de tener a mi disposición los programas más sofisticados y los juegos más atrevidos. *Solamente sé escribir bien los textos*. Y pienso que tampoco es una bagatela.

Volvamos entonces al imbécil que pide mi parecer sobre cosas que ni él ni yo sabemos. ¿El verdadero problema no es más bien *qué es lo que no cambia* al tener una computadora? Estoy cansado de los discursos sobre "la vida revolucionada" de la maravillosa máquina. No es cierto. O mejor dicho, es cierto, pero en la misma medida en que revoluciona la vida una licuadora, la máquina para hacer pasta, el televisor plano o la secretaria telefónica. Simplifican la vida. Proporcionan comodidad. Digamos la verdad: ¿qué hace alguien como yo, alguien que escribe, con una computadora? Escribe mejor. Fin de la película. Y, lo repito, no es poca cosa.

Y volvamos a la pregunta: ¿qué es lo que *no cambia* al poseer una computadora? Por jugar un poco, permítanme detenerme en el asunto por un momento. Ya dije que, en verdad, la escritura no sufre grandes cambios. Entiendo la tesis de quienes aseguran que antes del ordenador no lograban escribir y que después sí. Pero esto no es un "mérito" de la máquina. La máquina permite resolver un problema de esos señores, que podía ser psicológico —*horror scripti*, hipercorrección— o técnico— ignorancia, falta de costumbre. En resumidas cuentas: en ese caso la computadora vale no porque esté dotada sino porque sirve de sustituto. Y cuesta incluso menos que un psicoanalista o un amanuense. Pero consideremos el caso de un señor normal, de



uno que escribía directamente en la máquina de escribir sin demasiados tropiezos mentales. Pues bien, éste trabaja exactamente como antes, sólo que un poco más rápido porque las ocasionales correcciones no obligan a la reescritura de la página. Pero pensándolo bien ¿es realmente cierto? Yo no reescribía la página al corregir. La ensuciaba un poco. Por lo tanto, la eventual diferencia no estriba en la ganancia de tiempo, porque ahora lo pierdo al corregir y hasta corrijo por el gusto de jugar con las correcciones. La diferencia es estética. Ahora se estila "quedar bien" entregando una página decentita, sin ortogramas equivocados, respetando el margen izquierdo, con el número de golpes exactamente calculado y archivada sin necesidad de conservar tanto papel inútil. Pero entonces esto quiere decir que este *surplus* estético (de una estética del dactilógrafo) determina la compra del ordenador. Adquirimos la cara de papel de los que tienen secretarías.

También cuenta la comodidad, desde luego. Debo admitir que es muy placentero el silencioso funcionamiento de la computadora; que me encanta la idea de poder teclear de noche sin que mi vecina pueda protestar —aunque me gustaría que sucediera; que puedo encontrar este mismo escrito sin necesidad de buscarlo en legajos de papel mohoso y amarillento en cajones y desvanes. Me gustan todas estas ventajas. Pero confieso que en un caso como el mío el papel permanece. La computadora nunca quitará ese sutil placer que experimentamos —como ya lo había notado Lotman— cuando vemos el mecanoscrito impreso. Un placer que se obtiene al recoger en un álbum y en fascículos lo que uno escribe.

Hay otra cosa que no cambia, aún más marginal. Se trata del juego solitario. No sé ustedes, pero muy a menudo me gusta hacer cosas solipsistas, como jugar al ajedrez o algún otro ejercicio mental estando a solas. También en este caso la computadora favorece la situación. Psicológicamente, uno sabe que está solo, pero se realiza el gran experimento mental del desdoblamiento de sí mismo. Se ilusiona uno con ser otro, pero listo, dotado y capaz (o todo lo contrario), como uno. La computadora lo hace mejor. Es nuestro esquizoide perfecto. Muy divertido, sobre todo cuando nos permite jugar al *flipper* o al *videogame* sin tener que meterse a las salas llenas de muchachitos, cosa que, a una cierta edad, resulta desagradable y humillante —el muchachito es perceptivamente más ágil, admitámoslo, y nos hace quedar mal.

La tercera cosa es el asombro. Ahora —y por algún tiempo todavía— los amigos se impresionan cuando les muestro la computadora y sus capacidades, sobre todo a los que aún no la conocen y quedan estupefactos ante ciertos automatismos gráficos. Por ejemplo, mediante mi Olivetti M 24, con *hard disk*, puedo hacer que aparezcan en la pantalla los llamados "frattali", una geometría singular, muy bella; no sirve para nada, es cierto, pero produce un efecto extraordinario. Más aún: tengo un programa para hacer horóscopos y hasta el mapa estelar; las señoras enloquecen con él. Para los más racionalistas, tengo un programa que, en cambio, dibuja el cielo verdadero, el astronómico, en cualquier momento de la historia humana y en cualquier parte del mundo. Para los muchachos, tengo programas con juegos automáticos de ajedrez, bridge, damas, monopolios, *strip poker* y prácticamente todos los *videogames* conocidos. En fin, un *luna park* doméstico cuya inutilidad es manifiesta pero muy placentera. Ahora bien: ¿no ocurrió lo mismo con otros objetos del pasado? ¿No mostraban a los amigos pequeñas maravillas? Eso quiere decir que estamos en la variación, no en la novedad. Con la comodidad de que todo está allí, en un objeto que, a fin de cuentas, no estorba mucho.

Pero la cosa funciona también con los amigos "expertos". Cuántas veces nos encontramos con personas de todo tipo para "intercambiar programas" (como en las veladas en las cafeterías, después de escaparnos de novias y de esposas). Yo te doy este *data base* superperfeccionado, y tú me das el nuevo programa de escritura. ¿Ya viste este pequeño "sistema experto"? ¡Una obra maestra, te lo aseguro! ¿Y el *pcfile*? ¡Es más rápido! Ninguno de estos programas se usan efectivamente por parte de los usuarios individuales, pero es muy divertido tenerlos, intercambiarlos, discutir acerca de ellos. Casi casi nos sentimos técnicos de la IBM, de la Olivetti, de la Apple (no por nada empresas que le dan prestigio social a quien trabaja en ellas). Mi sueño consiste en insertar un buen día en mi *hard disk* toda la lista de mis diapositivas de cuadros, incluir las descripciones y luego darme el lujo de preguntarle a la computadora cosas como: "quiero la lista de todos los cuadros pintados entre 1478 y 1513, en los que aparezcan hojas de árbol redondas y rojas." Efectivamente, sé cómo hacerlo. Sin embargo, sería menester tres años de trabajo para incluir en la máquina todos los datos de base necesarios. También sé que nunca lo haré; pero ya tengo el programa.

Lo que tampoco cambia es el pleito. Pongamos por caso que sólo hay una *pc* en la familia, y que sabe usarla más de una persona. O se establece con toda claridad quién es el dueño, o sucederá lo mismo cuando se quiere seleccionar el canal de la televisión al estar varios familiares en casa. Es un lío. Otro tipo de pleito es el sentimental. En efecto, sucede a menudo que el macho chauvinista se enamora de su nueva máquina (una nueva pantalla a colores, una impresora nueva, un problema de programas), con una pasión más allá de lo lícito, y trata con indiferencia o distracción a su compañera (o a su compañero). Una tragedia. Nadie soporta ni acepta ser relegado a causa de un objeto. Todo sigue siendo igual. Recordemos aquella canción: "¿Por qué, por qué / los domingos me dejas siempre sola / y te vas a ver el partido de fútbol. . .?" Es la misma cosa, sólo que más tecnológica. Con un cariz más inteligente. Provoca menos sentimientos de culpa. Es más calvinista y neocapitalista; jugar con la computadora no sólo divierte sino también nos hace pensar que trabajamos.

He bromeado un poco, pero no demasiado. Lo que quiero decir es que la pregunta "¿qué es lo que no cambia con la computadora?" nos hace descubrir respuestas extraordinarias. Quizá no son inmensas y siderales como las Grandes Preguntas, pero son más interesantes. Por ejemplo, nos lleva a descubrir que la computadora, lejos de ser la extraordinaria novedad preconizada por todos, es ante todo una "transformadora" de gustos y comportamientos. Desde que ella existe pensamos en nuestro placer y en nuestra cotidianeidad no de manera distinta, sino sólo en una "forma" confortable y diferente. ♦

don
fa

Ciudad
15 de
Número
ISSN 0

Pr

C

a

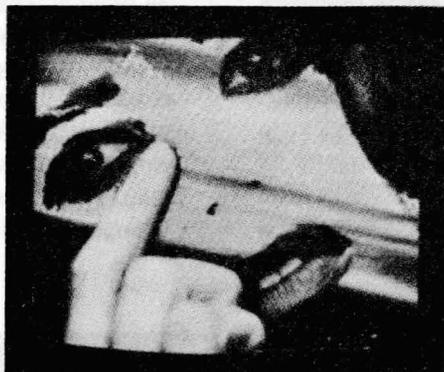
pos



VIDEO Y ARTE

EN LOS AÑOS OCHENTA

Por Vittorio Fagone



En una nota de trabajo recientemente publicada, Man Ray, quien ha utilizado ampliamente la fotografía y el cine en su búsqueda de vanguardia, escribe:

"Cada forma de expresión tiene sus puristas. Hay fotógrafos que sostienen que su medio no tiene ninguna relación con la pintura. Existen pintores que desprecian la fotografía, aun cuando muchos, en este último siglo, se han inspirado en ella y la han utilizado. Hay arquitectos que rehúsan colgar un cuadro en las casas que han diseñado afirmando que su obra es en sí una expresión artística completa. En el espíritu medio, cuando apareció el automóvil, seguramente alguno declaró que el caballo era la forma de locomoción más perfecta. Todas estas actitudes surgen del temor de que una forma suplante a la otra. Nada semejante ha sucedido. Nadie ha intentado suprimir el automóvil con el pretexto de que tenemos el aeroplano."

A casi veinte años del ingreso del artista al campo del video, no puede decirse que la actitud de los puristas de cada nueva expresión haya variado. Si bien a fines de los años sesenta el uso de la nueva tecnología televisiva recibió adhesiones entusiastas y consenso por parte de los artistas, en el curso de los años ochenta se enfrenta a dudosos jueces. El *videoarte*, en este sentido, podría considerarse un episodio rápidamente agotado en la primera mitad de los años setenta.

Quien considera el videoarte un episodio concluido — tesis que los recientes recuperadores de la pintura de inspiración subjetivista y neoexpresionista parecen sostener — no toma en cuenta un dato esencial: el video fue para los artistas, y es aún para muchos, más un instrumento de búsqueda que el código de un nuevo género o disciplina. El uso que los artistas hacen del video no respeta la convención del video como medio de

gran comunicación; el video es, en la búsqueda de los artistas, más bien el utensilio eficaz de una nueva definición, bastante crítica, de lo visible, que incorpora sonido y tiempo en el proceso de ordenamiento y análisis de la imagen. La valoración de una *extensión creativa del medium* televisivo es comparable, en este sentido, al empleo de la fotografía y del cine que se realizó en las artes visuales de este siglo en la primera y en la segunda vanguardias.

Fotografía, cine y televisión representan tres momentos de una revolución radical en el mundo de la comunicación visual moderna. A partir de las transformaciones que estas nuevas técnicas provocaron, se han establecido sistemas de distribución y circulación de las imágenes inéditas. Asimismo, estas formas especifican modelos lingüísticos autónomos. La relación entre el artista visual y este nuevo "universo de la imagen" resulta compleja.

En los orígenes de la fotografía está la búsqueda del arte occidental de construir máquinas (cámara de luz y cámara oscura) capaces de proporcionar una reproducción de lo visible prospectivamente fiel, exacta. No sorprende entonces que los primeros fotógrafos hayan sido pintores, ni que muchos pintores se hayan valido muy pronto de la fotografía. El encuentro de los artistas visuales con la cinematografía fue muy cálido en los años de la primera vanguardia. El manifiesto *La cinematografía futurista* de 1916 dice:

"El cine es un arte en sí. El cinematógrafo no debe nunca copiar el palco escénico. Siendo esencialmente visual debe abarcar toda la evolución de la pintura: destacarse de la realidad, de la fotografía, de lo gracioso y de lo solemne. Debe ser antigracioso, deformador, impresionista, sintético, dinámico, libre. Es necesario liberar al cinematógrafo como medio de ex-

presión para hacer de él un *nuevo arte*, inmensamente más vasto y más ágil que todas las artes que existen."

El carácter *visual* del cine en contraposición a la dimensión teatral, de escena reproducida, fue sostenido enérgicamente por Richter, Man Ray y Duchamp. Léger exaltó el cine como *imagen móvil*, imagen protagonista. Todos estos artistas se avocaron a producir filmes que ampliaron los horizontes del cine, las posibilidades de un uso dinámico de la imagen estéticamente determinada. Cuando, después de 1945, los artistas visuales volvieron a aproximarse al cine, las obras realizadas en Francia y Alemania de los años veinte a los treinta por los artistas dadaístas y surrealistas constituyeron un valioso punto de referencia.

Más compleja es la situación en lo que se refiere a los artistas visuales y la televisión. El origen de la televisión está ligado en el plano técnico y en el de la estructuración lingüística al desarrollo de la radio. La dominación del sonido, el valor del tiempo real, la inmersión en un espacio social de amplio espectro son características que marcan la evolución de la televisión casi desde sus comienzos, en Gran Bretaña y los Estados Unidos, en la segunda mitad de los años treinta.

La afirmación del nuevo medio electrónico en la escala mundial como medio revolucionario de comunicación se da hasta fines de los años cuarenta y en los primeros años cincuenta. En relación con este dato puede parecer tardío el interés de los artistas visuales hacia el nuevo medio de comunicación. Naum June Paik, junto con Wolf Vostell, interviene de manera redefinitoria sobre la imagen video, por primera vez, en Wuppertal, en marzo de 1963. En 1965, en Nueva York, Paik construye una obra definida empleando el video portátil. Estas dos fechas son importantes, aunque es a partir de la segunda, generalmente, que se habla del surgimiento del videoarte. La primera fecha indica claramente el clima en el que nace la atención hacia el nuevo medio de comunicación: se piensa en el movimiento Fluxus, que explora al mismo tiempo el espacio de la comunicación moderna, la disipación de los códigos de representación convencionales, las nuevas propuestas de comportamientos no formales y liberadores. Es de esta área que nace la dimensión compleja, no formal, de la búsqueda artística de los años sesenta, abierta a un nuevo y crítico cambio social, y no, aunque pueda parecerlo, de la tendencia a recuperar el espíritu dadaísta.

La fecha de la intervención de Naum June Paik en Nueva York es también importante porque marca no sólo la definición perceptiva del espacio del nuevo video, como sucedió en Wuppertal, sino la posibilidad de empleo de las nuevas tecnologías ligeras en el campo de la televisión. El arribo relativamente tardío de los artistas a la experimentación televisiva está estrechamente relacionado con la posibilidad de acceso y la eficacia real de los nuevos medios. Cuando Paik declara su intención de "fabricar una imagen jamás vista aún", su gesto es semejante al de Man Ray cuando escribe, a propósito de su encuentro con la cámara fotográfica:

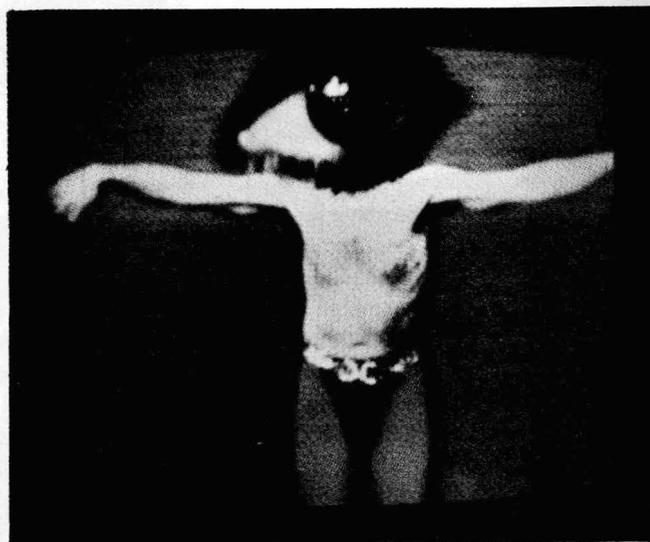
"Cuando me hallé por primera vez frente a una cámara fotográfica, me sentí intimidado. Así que decidí indagar. Pero he conservado el modo de hacer del pintor fino hasta el punto de ser acusado de hacer que una fotografía parezca un cuadro. No he buscado este efecto. Sucedió así a causa de mi preparación y de mis bases. Hace muchos años concebí la idea de hacer un cuadro que pareciera una fotografía. Tenía razones válidas. Deseaba distraer la atención de la destreza manual, de modo que la idea fundamental se impusiera. Naturalmente,

siempre habrá alguien que mire la obra de arte con una lente de aumento para tratar de adivinar el 'cómo', en vez de usar el cerebro e imaginar el 'por qué'."

Valiéndose de la nueva técnica, la imaginación del artista visual crea una nueva imagen que posee una determinación profunda hacia la intensificación de la percepción; el nuevo instrumento, por otra parte, sirve de manera eficaz a una de las finalidades de la poética de las vanguardias históricas y actuales: en un proceso antiformalístico, exhibir en cada obra, siempre, el "por qué" antes del "cómo", para estimular la participación de quien mira en una relación abierta y creativa.

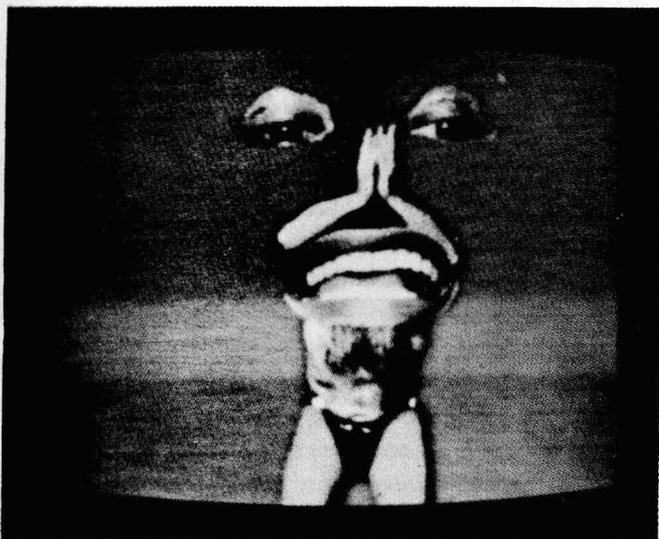
La expansión del videoarte en América, Japón y Europa tuvo distintas temperaturas y contradicciones. En América y en Japón la producción industrial televisiva solicitó a los artistas la experimentación de los nuevos equipos técnicos. En Europa —en Francia, Italia y Alemania— los duros golpes del 68 lanzaron a los artistas fuera del campo, hacia los rituales del intercambio fetichista de los objetos de arte-mercancía.

Las producciones americanas y japonesas —que poseen una mejor calidad técnica— ponían una atención especial en los procesos de constitución de una nueva imagen, la *imagen video*, situada en el tiempo con una angulación diferente en relación a la angulación inmóvil de las artes plásticas y a la móvil del



cine. Muchos videos europeos, en cambio, intentaban penetrar con claridad objetiva los tiempos y lugares del movimiento del 68 y sus tendencias. El nuevo medio *frío* consiguió promulgar una tensión demostrativa sin injertar incandescencia populista. No es que las distintas tendencias, en el excitado panorama de las experiencias video se opongan, pero su acento y finalidad resultan diferentes. El video *Anna* —luego convertido en filme— de Alberto Griffi, es un ejemplo indicativo de esto. Aunque no tiene —ni pretende tener— las débiles complacencias de muchas imágenes video realizadas en galerías, demuestra la capacidad de desplazar la nueva imagen electrónica hacia un espacio que no es el del cine convencional ni tampoco el del video complacido de sus propios virtuosismos. El video es tecnología y forma cultural y los artistas exploran estas dos direcciones, aun cuando no tienen la posibilidad de hacer circular sus propias obras en los grandes circuitos.

Si se analiza la relación video-artes visuales, es posible aislar relaciones fuertes y débiles. Fuertes son aquellas en que el artista se empeña en la definición de un espacio nuevo que interactúa con la imagen (video-escultura, video-instalaciones) dentro de un tiempo que no contradice y no duplica, sino *subraya* la imagen evento, en la creación de escritura inédita videográfica, en la expansión de la unicidad de la imagen en una



multiplicidad de nuevos distanciamientos. Menos fuertes, o débiles, son las relaciones en que la televisión debe expresar en los grandes circuitos, imágenes definidas e intransportables (en este caso, el uso de un sonido *impropio* ilustra la tentativa de aislar imágenes de distinta duración al flujo de las imágenes cotidianas).

Una situación distinta es aquella en la cual el video opera como instrumento de registro propio, activo en el tiempo real. La relación entre el video y la *performance* de estos últimos años, ejemplificada en Locarno y en Ascona, demuestra cómo el video puede resultar un *lector* y *memorizador* fiel.

El arte de los años setenta tuvo en el video un espejo y un utensilio versátil. La búsqueda sobre el cuerpo, sobre la imagen de narraciones, sobre el espacio energético de las relaciones naturales y sociales, sobre definiciones elementales de los procesos del arte, hallaron en el video múltiples posibilidades de reflexión y de expresión.

En la perspectiva de los años ochenta es necesario no descuidar ciertas situaciones. La primera atañe a la convergencia entre búsqueda experimental del video y búsqueda experimental del cine. Si bien ambos instrumentos poseen su propia gramática, distintas relaciones respecto al tiempo (real o compactado) y distinta predominancia de la imagen y el sonido, cada vez se aproximan más el uno al otro.

El desarrollo de la tecnología electrónica tiende, progresivamente, a igualar la determinación de la imagen electrónica del video y la imagen química del cine. La meta es una imagen fluida, veloz.

El clima de la búsqueda artística se ha vuelto frío. No existen técnicas que confieran un carácter de excelencia. La novedad ya no es el único criterio estético relevante. Las imágenes viven por su fuerza interna, estructura y coherencia. El entusiasmo por el videoarte ya pasó a la historia. Quien hoy opera en esta área lo hace aceptando de antemano el riesgo de empeñarse en una obra intrínsecamente frágil y, sin embargo, obligada a una especificidad y una duración consistentes.

Un nuevo descubrimiento, el videodisco, pone en crisis al circuito museístico (galerías y centros especializados del video artístico). Coloca al videoarte en una dimensión doméstica, homologa el videodisco a los otros discos, al libro, objetos de elección violenta y saludablemente subjetiva; defiende mejor además, el trabajo de los artistas de la "piratería".

Existe, finalmente, una condición nueva en el universo del arte, que ha surgido lentamente pero con una fuerza irrefrenable que no puede ser subvaluada. Las imágenes de la televisión cotidiana, aunque puedan ser juzgadas banales, conviven con nosotros y han producido e influenciado un nuevo clima en la visión.

Son imágenes especificadas en el sonido, siempre intenso, en colores fluorescentes, transparentes y sin cuerpo; imágenes siempre cercanas, veloces o lentas pero inmersas en un ritmo y un orden.

Los artistas italianos de la espectacularidad, esta *Gesamtkunstwerk* surgida en el límite entre las bellas artes y las artes de la ejecución, utilizan las imágenes video como un instrumento o una disciplina más entre otras, para corporizar o desintegrar: entre cine, teatro, acciones, bellas artes y como trasfondo constante. Conduciendo todo a una condición de espectáculo sin interrupciones ni principio, el video de los artistas recupera fantasmas, tiempos y voces de la imaginación. Se contrapone con una naturaleza nueva al gran video del que proviene. ♦

Imaginen un vuelo en helicóptero. Al aumentar la altitud, la mirada abarca un territorio más vasto. Al descender, es posible observar los detalles del terreno y, si se desea, aterrizar en un lugar predeterminado. Ahora imaginemos que el vuelo es simulado, que las ventanillas son pantallas de video y que lo ahí observado no sea la virtual reproducción de un paisaje verdadero sino "Dataland", el territorio de la información. "Dataland" es el nombre que en el MIT —Massachusetts Institute of Technology— le han dado a un particular sistema de acceso a la información: textos, imágenes y filmaciones, los cuales son presentados como si estuviesen distribuidos en un plano en el que se organizan espacialmente, formando áreas y regiones reconocibles y memorizables. Luego de establecer este plano, resulta evidente la metáfora del helicóptero, del territorio y el "aterrizaje" en el dato que se busca. El ejemplo de "Dataland" me parece particularmente sugestivo de cómo se plantea y se busca la solución de un problema de capital importancia: los nuevos *media* de grabación óptica o magnética permiten almacenar, con un alto grado de densidad, una enorme cantidad de información, pero plantean el ingente problema de cómo orientarse en la masa de datos disponibles, de cómo encontrar el camino que lleve a lo que sirve. "Where in the world is the information?", que en una traducción aproximada quiere decir "¿Dónde diablos está la información?", es la pregunta que se hacía hace veinte años George A. Miller (G.A. Miller, *Psychology and Information*, American Documentation, 1968). El sentido de la pregunta era, literalmente, ¿en qué parte del *espacio* está la información? En efecto, toda información, todo dato numérico, todo fragmento literario no está ligado a los otros sólo por una red de relaciones lógicas, sino también por un sistema de referencias espaciales, es decir, se halla en un lugar preciso. Mejor aún: todo esto era claro y evidente mientras la información era registrada en los soportes tradicionales. Al pasar a los nuevos medios de registro la cuestión se torna mucho más compleja y se asiste a una suerte de crisis de la espacialidad de la información. Para explicarlo mejor, regresemos a la situación tradicional. Desde el momento en que el pensamiento ha encontrado el modo de fijarla en un soporte físico, la información —traducida en símbolos trazados por la mano o impresos por medios mecánicos— ocupa una extensión macroscópica del espacio físico. De tal manera, las palabras se alinean en el espacio unidimensional de la línea del texto, las líneas en el espacio bidimensional de la página, las páginas en el espacio tridimensional del libro. Y, a su vez, los libros forman líneas en los estantes; los estantes componen los pisos de los estantes, y estos últimos definen el espacio en las bibliotecas. El conocimiento, es decir la producción de la imagen mental, de esta compenetración de espacios, es el instrumento que sirve para responder a la pregunta acerca de dónde está la información. Desde luego hay otras maneras de llegar a este mismo punto. Existen los espacios mentales definidos por relaciones lógicas, por medio de los cuales —con índices por autores, argumentos y palabras clave— el archivista proporciona los mapas. Pero la racionalidad formal de la construcción de estos últimos los convierte en un instrumento tan indispensable para moverse en un ambiente informativo desconocido, pesado y farragoso cuando el empleo es frecuente y el ambiente tiende a volverse conocido. Al llegar a este punto se siguen otras estrategias de orientación más rápidas. A la pregunta: "¿Dónde está este dato, o este texto?", se responde: "En el estante, arriba, a la derecha, en la primera parte del libro, a mitad de la página." Son los nuevos *media* de registro óptico o magnético los que imposibilitan precisamente este paso del espacio lógico (de las palabras clave, de los índices por autores y por temas) al espacio físico (de los estantes, de los grupos de libros, de la posición en la página). O mejor dicho, como ya se verá, lo hacen imposible a menos que se actúe con artificios oportunos. Tomemos como ejemplo el registro óptico-numérico, al cual nos referimos por lo general con las siglas CD ROM, que equivale a Compact Disc Read Only Memory (las consideraciones que haremos también son válidas, en líneas generales, para los videodiscos y para las memorias magnéticas de la computadora). La elección del ejemplo no es casual: el CD ROM es un disquito de metal y plástico de 12 cm de diámetro, que, mucho más que otros medios de grabación, tiene la capacidad (potencial) de ser un producto de vasto consumo; de no estar orientado únicamente a empleos especializados sino también al público, de manera semejante al de los actuales *Compact Disc Audio*. Salvo que, por el tipo de grabación que permite, su posición mercadotécnica podría estar más cerca de la del libro que la del disco. El CD ROM, sin embargo, es un libro muy singular: en él pueden imprimirse 600 millones de caracteres, distribuidos entre 150 000 y 350 000 páginas escritas (según el peso tipográfico elegido). Además, dado que la escritura es "numérica", en él también se pueden grabar sonidos, imágenes, secuencias animadas. Dicho sea de otra manera: con un solo disco basta y sobra para incluir en él toda la Enciclopedia Británica y algunos millares de ilustraciones. Después de haber presentado este "superlibro", podemos replantearnos la misma pregunta: ¿dónde está la información? En primera instancia, la respuesta podría formularse de manera parecida a la que puede darse acerca de los libros normales: la información está impresa en un tramo de línea circular que, junto con otras, forma un plano (la superficie del disco), que a

LA PÁGINA

Por Ezio Manzini



ANIMATERIAL

su vez se halla en un espacio (la biblioteca, o mejor aún, el *juke box* que contiene los discos). Sólo que este modo de ver las cosas descuida un aspecto fundamental: la relación entre la escala dimensional humana y la de las huellas ópticas en el disco. El carácter microscópico de estas últimas es tal, que la espacialidad de la información es absolutamente ininteligible para nosotros: textos y datos se precipitan en una especie de hoyo negro, incapaz de producir cualquier imagen mental. Es cierto que el aparato de lectura conectado a un monitor permite llevar a la pantalla datos, imágenes y pasajes de textos. Pero si no se ponen en juego estrategias de representación particulares, lo que vemos es sólo una molécula de información aparentemente desligada de su contexto general. Para afrontar tal problema surgió la idea de producir, por encima de la espacialidad real pero microscópica (inimaginable por esto) datos impresos en el soporte, una espacialidad simulada, pero que parezca macroscópica (por lo tanto, imaginable). Al llegar a este punto de la disertación, volvamos a "Dataland", de donde habíamos partido, y a la propuesta de espacializar la información basándonos en la metáfora del territorio. Al lado de ésta hallamos otras propuestas, algunas de las cuales tienen ya una difundida aplicación. El éxito de Macintosh (una *personal computer* de Apple) procede principalmente de las cualidades de su *software*, que le permite tratar "físicamente" y "espacialmente" la información. La triunfadora idea (pronto imitada por todas las demás empresas y, en un principio, fruto de una más amplia investigación llevada a cabo por el Palo Alto Research Center de Xerox) fue la de simular la fisicidad y espacialidad de los soportes informativos, reproduciendo lo que sucede en el escritorio de quien trabaja con datos, textos e imágenes. Otros campos de aplicación y otros problemas de acceso a la información requieren poner en juego otras organizaciones espaciales: apartamentos, edificios y, dado el caso, la virtual reproducción de bibliotecas reales. Una vez producido un espacio virtual en el cual colocar la información, podremos pensar en volver de nuevo al establecimiento de las condiciones de acceso a los textos, condiciones comparables a las que se realizan con los soportes físicos tradicionales. Pero no es así: los nuevos *media*, sobre todo si están enriquecidos con dispositivos de acceso, de alguna manera cambian, o podrían cambiar, la idea misma de escritura y nuestra relación con ella. Para entendernos mejor, volvamos a una condición de lectura tradicional. Supongamos que estamos en casa leyendo una novela. La atmósfera de la ciudad en que se desarrolla la trama me fascina y despierta mi curiosidad. Dejo ese libro, me levanto y busco otro libro que habla específicamente de esa ciudad. Siguiendo los aspectos arquitectónicos puedo sentirme estimulado a buscar un tercer libro, de historia. . . y así sucesivamente. Ahora, en cambio, estoy ante un lector de *Compact Disc*. Imaginemos que en él esté grabado todo el contenido de mi biblioteca. El recorrido que puedo hacer a lo largo de los textos es exactamente el mismo que el anterior; sólo que el modo en que esto ocurre produce una relevante diferencia perceptiva, que depende de la diversa escala temporal en que se realiza el paso de un texto al otro. Moverse en la biblioteca "física" implica una serie de gestos, de desplazamientos, de búsqueda de páginas que, en conjunto, representan una pérdida de tiempo sustancial. El *Compact Disc* realiza la misma operación en décimas de segundo; para nuestra apreciación del tiempo, lo hace al instante. Esta variación temporal conlleva una percepción totalmente distinta de la naturaleza del fenómeno. La información a la que accedo se me presenta como inmersa en una suerte de espacio pluridimensional continuo, en el que puedo moverme a placer, cambiando de recorrido sin interrupciones evidentes. Y la escritura misma pierde su tradicional linealidad en el momento en que cada palabra siempre puede ser el punto de intersección de los diversos hilos del discurso, que proceden en distintas direcciones (que quede bien claro: moviéndome entre los libros "físicos" también puede operarse una fragmentación de la linealidad del texto, saltando de un libro a otro. Pero la separación temporal generada por la operación del traslado hace que permanezca la linealidad individual de cada segmento). Esta nueva forma de relación con la escritura propone la hipótesis de inéditas "estructuras literarias": del libro extendible (con la posibilidad de profundizar en diversos temas tocados o de seguir diversas historias entrelazadas con la historia principal), al libro en que el lector mismo es quien construye la historia (mientras el autor ofrece el ambiente, el carácter de los personajes, los antecedentes), hasta los más hueros manuales de instrucción o catálogos de productos. Aún no es tiempo de decir cuáles de estas posibilidades llegarán a ser cosa común y corriente. Pero si eso sucede, la cosa podrá tener un gran impacto cultural. Como todos sabemos, la introducción de la escritura constituyó un factor de reorganización del pensamiento. Con su advenimiento y difusión comenzamos a pensar en lo que podía ser escrito; el pensamiento tendió a una mayor linealidad. "Mientras vivimos practicando un solo lenguaje cuyos sonidos se insertan en una escritura asociada a ellos, nos es difícil concebir la posibilidad de un modo de expresión en el cual el pensamiento disponga gráficamente de una organización que podríamos definir irradiante." Así escribe Leroi-Gourhan al referirse a nuestra dificultad de comprender el pensamiento de las culturas prealfabéticas (A. Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, Einaudi, 1977). Igualmente difícil es imaginar hoy un modo de expresión en el cual el pensamiento disponga de una escritura pluridimensional e interactiva. ♦

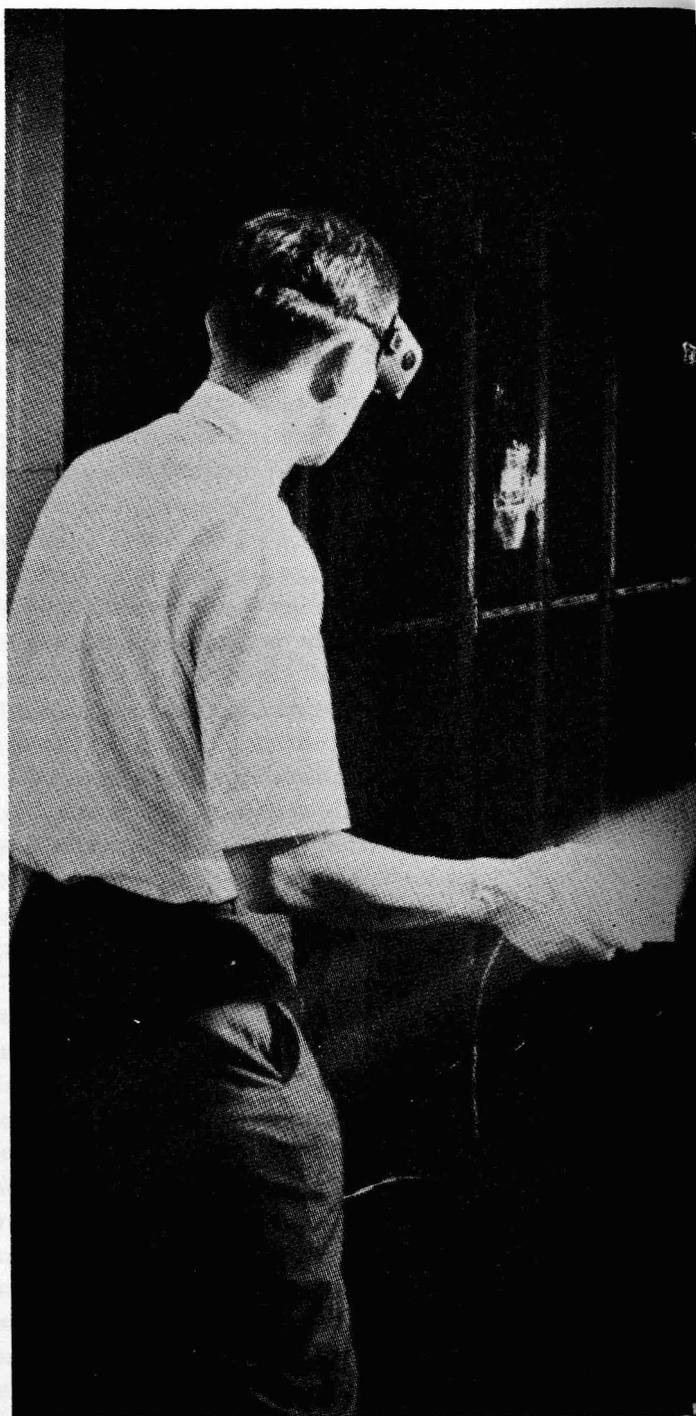
LO INMATERIAL

Tanto en el orden del poder estratégico, logístico, o en el puramente táctico del logro del objetivo —lo que antaño se llamaba de manera muy esquemática “puntería”— como en el de los diferentes materiales bélicos, armas, vehículos y medios diversos, observamos la misma tendencia a la desmaterialización sistemática de los aparatos. Desmaterialización que pronto se convertirá, de no poner remedio, en “desrealización” de los fines de la guerra, de los procedimientos y objetivos político-militares, tal y como la era atómica la ha esbozado hace cerca de cuarenta años.

Desde la innovación de la *máquina de guerra* de la antigüedad —máquina política y estratégica egipcia, griega o latina— hasta la reciente aparición de las condiciones que hacen posible la máquina de declaración de guerra, que es lo que la automatización y el perfeccionamiento de la informática y de los vectores de rápido libramiento permiten, y hasta exigen, la historia de los conflictos armados no ha dejado de ser una larga serie de procedimientos de desmaterialización de los medios militares, al tiempo que se han ido desarrollando nuevas armas. *Modos de destrucción* cada vez más sofisticados y costosos que dependían del desarrollo económico y social de los diferentes *modos de producción* agrarios, artesanales e industriales hasta la manifestación, esta vez científica, del poderío nuclear, en el que la utilización militar de la energía de fisión y fusión se anticiparía con mucho a su uso civil, y lo subrayo, por primera vez en la historia de la utilización de energías naturales o de síntesis.

Sin pretender resumir aquí la larga lista de procedimientos técnicos y episodios político-militares que ahora culmina con el desarrollo de *lo inmaterial bélico*, al menos me parece necesario señalar las directrices y momentos importantes de esta progresiva desaparición de los actores y elementos materiales utilizados en los enfrentamientos bélicos de antaño.

Estamos ante tres perspectivas. En primer lugar la del dominio visual: control de movimientos y adquisición de objetivos lejanos son dominios interdependientes del



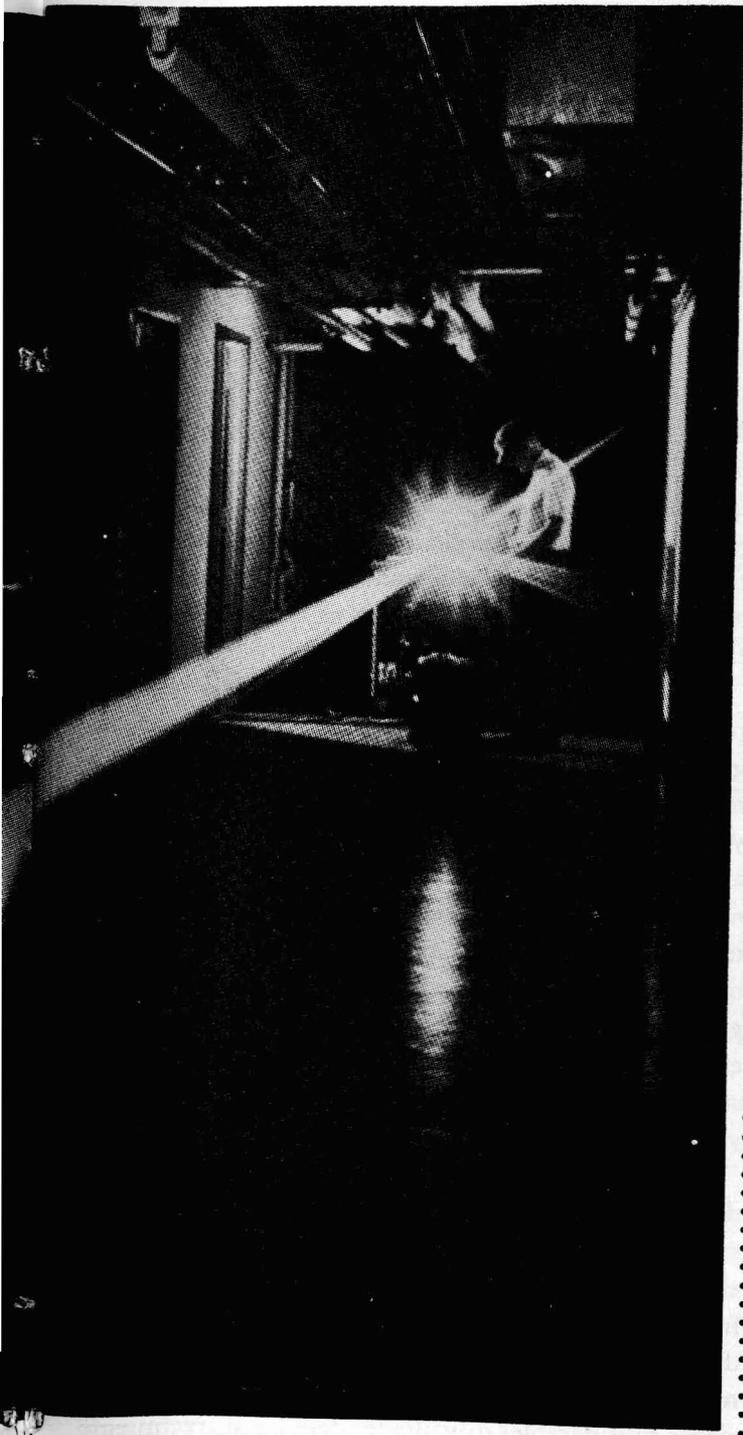
BÉLICO

Por Paul Virilio

perfeccionamiento de la información que necesita la guerra para evitar la desastrosa "sorpresa". En segundo la del mando: las responsabilidades prácticas en el alistamiento de fuerzas defensivas y ofensivas que dependen de la estructura jerárquica. Y finalmente el armamento, o más exactamente los sistemas de armas: combinación logística de los medios de transporte y de destrucción; estos "vectores de libramiento" incluyen desde el caballo o el arco, las armas usadas en la antigüedad por la artillería, los cañones de autotracción y los blindados, hasta los misiles *crucero* y el láser.

En un repaso rápido a la historia del control y vigilancia militares, vemos cómo este "dominio" se ejerce en primer lugar mediante la ocupación por la fuerza de cimas naturales, puntos de vista elevados desde los que la mirada escrutadora alcance la lejanía. Se trata de las primeras formas de previsión y anticipación de movimientos del enemigo necesarias para la movilización preventiva de fuerzas. Estas ocupaciones militares provisionales, completadas con las de los lugares de paso obligado, desfiladeros, vados, istmos, serán poblados a continuación por un campesinado que encontrará en ellos la ventaja de la protección contra exacciones. Después serán fortificados, provistos de torres de vigilancia, torreones e incluso capillas cuyos campanarios servirán a la vez de observatorio y alarma.

Mucho más tarde, en los siglos XVII y XVIII, el desarrollo de la artillería y los progresos de la óptica terminarán con este "oficio de prevención", no sólo con el lugar elevado, natural o construido, también con la lejanía, pues el telescopio, primer medio de comunicación inmaterial después de las señales de humo, mucho antes del telégrafo Chappe, el radioteléfono y la televisión, la aproxima sin esfuerzo. En el siglo XIX, durante la Guerra de Secesión, esta función de dominio preventivo será asegurada por globos de observación, equipados los aerostatos de aparatos fotográficos, e incluso por "cometas militares" provistos de cámaras fotográficas accionadas por un hilo. Con la Primera y sobre todo la Segunda Guerra Mundial, el siglo XX verá



al avión de reconocimiento, armado de cámaras cinematográficas de alta resolución, tomar el relevo de las torres y globos de observación.

Con el radar y el sonar asistimos a la invención de la "imagería electrónica", la primera desmaterialización significativa de una vigilancia audiovisual que en lo sucesivo será asegurada por medio de las ondas, la irradiación electromagnética y las vibraciones de un éter electrónico. Finalmente, en los años sesenta, con la conquista del espacio extra-atmosférico, los satélites de observación y de telecomunicación superaron al telescopio de Galileo al mostrar, más que los astros, la Tierra, una Tierra en la que ya no podrá tener lugar ningún movimiento importante sin que en alguna parte se encienda una pantalla o parpadee un piloto en algún panel electrónico. Y dentro de nada, la instalación de plataformas orbitales permanentes, *satélites de alerta anticipada*, miradores siderales para la "guerra de las galaxias" anunciada para finales de siglo.

Ante la evolución histórica del armamento, de los diferentes sistemas de armas, desde la vieja arma blanca (cuchillos, espadas, picas) o arrojadiza (piedras, flechas, dardos) hasta las armas nucleares contemporáneas, se constata una misma tendencia. Lo mismo que el arma blanca no deja de *alargarse* en el curso de los siglos para alcanzar más fácilmente a un enemigo a distancia y con frecuencia a caballo, las arrojadizas evolucionan para *propulsar más lejos* un proyectil cuyo efecto destructor es constantemente reforzado. Otro tanto con las armas de neutrones de "irradiación reforzada". Desde el *pilum* romano y las armas griegas o latinas que utilizaban la elasticidad natural capaz de proyectar a un centenar de metros bloques de piedra, hasta la ballesta, pasando por los grandes arcos ingleses de la batalla de Azincourt, el arcabuz, el mosquete, la carabina y el fusil automático actual, se observa un cambio constante, de la energía muscular necesaria en el manejo del arma a la energía nuclear, pasando por la utilización del explosivo molecular, la famosa "pólvora de cañón" que permitió un considerable aumento en el alcance y la cadencia del disparo y ocasionó finalmente la progresiva desaparición de murallas y escudos masivos, la desintegración de las formaciones de combate en unidades menos vulnerables.

Esta desmaterialización alcanzará así por igual al arma y a su ostentación, a la tropa y al soldado, de ahí la necesidad de disimulación, de camuflaje, y hoy de señuelos, como las *contramedidas electrónicas*, únicas capaces de proteger del impacto de proyectiles dotados de "cabezas buscadoras", que pueden lograr sus objetivos por sí mismos, o de esos misiles autodirigidos cuyo sistema llevará el revelador nombre de *Fire and Forget*.

A partir de ahora el hombre ya no está protegido por el espesor de la piedra o del hormigón armado, ni por

la dureza de los blindajes, ni tampoco por la distancia que le separe de su adversario, sino por la emisión de *irradiaciones perturbadoras*. Protegido de misiles enemigos, de la guerra electrónica que reúne la guerra química y bacteriológica: gases asfixiantes y sobre todo esos productos paralizantes que atacan el sistema nervioso de los combatientes, su voluntad misma.

El desarrollo científico y técnico del alcance de los cañones, desde los centenares de metros iniciales hasta las actuales decenas de kilómetros (de 40 a 100 km en los de muy largo alcance), así como el aumento constante de la velocidad inicial de los proyectiles y de su cadencia de disparo (hasta seis mil por minuto en las armas electrificadas) y la invención de los misiles intercontinentales —por no hablar también del láser como arma, a la velocidad de la luz— todo ello habrá contribuido a encerrar a los protagonistas de enfrentamientos armados en un decisivo cara a cara que ya no pertenece a los responsables políticos y militares sino esencialmente a sus sistemas de armamento: sistemas de alerta y protección electrónica para la defensa, sistema de disparo instantáneo para el ataque.

Lo que nos sitúa ante la última perspectiva, no sólo la de la *desmaterialización* de los medios de destrucción, sino además la progresiva despersonalización del mando, la pérdida de la voluntad política propiamente humana, en beneficio de la automatización de la decisión que culminará en esa próxima *Máquina de declaración de guerra*, máquina transpolítica, capaz de suplantar al decisor supremo, al jefe del Estado, *Doomsday Machine*, estudiada desde hace cerca de diez años por especialistas en informática.

Una misma concentración del poder de decisión se pone de manifiesto al seguir este proceso que va de las guerras tribales a los Estados mayores de los conflictos modernos pasando por las estrategias de la antigüedad y los grandes capitanes de la Edad Media. Mientras los guerreros de los primeros tiempos poseían una gran autonomía individual, una responsabilidad derivada de la importancia de la *táctica*, en conflictos que no eran más que "cazas del hombre", los combatientes de las falanges y legiones de la antigüedad deberán someterse a una estricta disciplina ligada al desarrollo de la *estrategia*, desarrollo ligado a su vez a las necesidades del gobierno y a la defensa de las ciudades-Estado mediterráneas.

A través de las vicisitudes de la historia occidental y de las monarquías europeas, esta exigencia de la economía política de la guerra no dejará de desarrollarse, con el advenimiento de las naciones-Estado y los grandes enfrentamientos armados que se sucedieron. El nacimiento del *Estado mayor general* originará enormes problemas de mantenimiento. Planteará a ministros y oficiales superiores considerables dificultades debidas al crecimiento



constante del número de combatientes: de decenas a centenares de miles y, finalmente, millones de individuos necesarios para vencer la guerra de masas. Situación que desembocará, en el siglo XX, en la primacía de la *logística*, la instalación de complejos militares (industriales y científicos) y la creciente utilización de los recursos nacionales en la investigación y el desarrollo de nuevas armas, incluso en tiempos de paz.

Este gigantismo (Estado mayor de los ejércitos en 1914, de grupos de ejércitos en 1939-45, MacArthur, Eisenhower. . .) prefigura el ocaso de la vieja jerarquía militar, decadencia que pronto las armas nucleares terminarán imponiendo por su poder pero sobre todo por su rapidez: unas horas para la bomba aerotransportada de Hiroshima, menos de una hora en los misiles intercontinentales, unos minutos en los de alcance medio (SS 20, Pershing 2) y finalmente, unos segundos en los de corto alcance instalados actualmente en Europa Central.

Desmaterialización del armamento, despersonalización del mando, "desrealización" de los fines de la guerra. . ., la cuestión que actualmente nos propone lo *inmaterial bélico* es central: después de haber aceptado en el curso de los siglos pasados esta infinita delegación de los poderes político y militar, su tiránica concentración, ¿acceptaremos delegar la *última ratio*, la decisión de declarar la guerra en estos sistemas expertos, los únicos capaces de reaccionar en un "tiempo real" a otros aparatos del mismo tipo? Insensata unión de los sistemas detectores y de los sistemas de disparo, pertenecientes a campos opuestos y susceptibles de desencadenar el Apocalipsis. De hecho el Apocalipsis ya no es la guerra nuclear sino la respuesta positiva o negativa que demos a la cuestión de la automatización. ♦

El Museo Postmoderno

Por John Rajchman



Montaje de fotos extraídas del videodisco *El autobus*

“**L**es Immatériaux” (marzo 28-julio 25, 1985) ha sido la más costosa exposición realizada en el Museo Beaubourg hasta la fecha (se habla de ocho millones de francos). Un esfuerzo colectivo de más de 50 personas durante más de dos años bajo la dirección de Jean-François Lyotard fue patrocinado por el Centro de Creación Industrial. Lyotard y compañía transformaron el quinto piso del museo en un gigantesco meandro metálico, dividido por pantallas de color gris niebla en 61 “espacios” que fueron dispuestos consecutivamente a lo largo de cinco corredores adyacentes. Los espacios constituyeron en su mayor parte pequeñas instalaciones de variados artefactos culturales, simulacros tecnológicos y dispositivos electrónicos. Fueron nombrados de acuerdo a las ideas o condiciones que intentaban representar o demostrar. El visitante atravesaba el laberinto equipado con audífonos que permitían escuchar una banda sonora sincronizada con los espacios —una selección recitada dramáticamente de escritos clásicos de la teoría francesa (Blanchot, Baudrillard, Barthes) y de la

literatura moderna (Beckett, Artaud, Mallarmé, Proust, Zola, Kleist). De esta forma uno comparaba un extraordinario conjunto de objetos tomados de hospitales, fábricas, centros de investigación, bibliotecas, y museos de todo tipo —desde el Museo Nacional de Arte Moderno de París hasta el Centro de Fotografía Creativa de la Universidad de Arizona. Los laboratorios de astrofísica y la IBM fueron representados por artistas muy conocidos. Se encontraron delegaciones de la mayor parte de los países europeos y además Japón, Estados Unidos y Australia (también algo del Tercer Mundo). Hubo videos, películas, diapositivas y fotografías: comerciales y artísticas, anónimas y firmadas, viejas y nuevas. Igualmente robots, una sofisticada computadora, la primera demostración de una película holográfica y, por supuesto, computadoras, muchas computadoras. Hubo ejemplos de reproducción rugosimétrica, de espectrografía, de holografía, de los efectos Doppler y de las series de Fourier. Demostraciones de astrofísica, genética y estadística e inclusive una

cápsula dormitorio japonesa de la Kotobuki Seating Co. Las obras de arte (tradicionales, modernistas y conceptuales) fueron confrontadas con las demostraciones tecnológicas o los artefactos lúdicos para hacer música o componer poemas. En los espacios estuvieron representados, entre otros, Hans Christian Andersen y Jacques Derrida, Georges Seurat y Elvis Costello, Joseph Kosuth y Edgar Allan Poe, Malevich y Muybridge, Moholy-Nagy y Saul Steinberg, Robert Ryman y Peter Eisenman, Duchamp y Warhol, Yves Klein e Irving Penn. En varias pantallas de computadora colocadas a lo largo de la exposición podían leerse las reflexiones de treinta ilustres escritores e intelectuales parisinos sobre 50 palabras ordenadas alfabéticamente y por referencia cruzada; palabras como Autor, Deseo, Significado, Mutación, Simulación, Voz y Velocidad. “Les Immatériaux” hizo gala de muchos grandes nombres; pero no solamente las cosas no clasificadas por tales nombres propios fueron puestas en duda: uno era advertido (explícitamente por Derrida en un texto colocado cerca

del comienzo de la exposición) que la "noción de autor" en sí misma se cuestionaba.

La exposición no tuvo el propósito didáctico de presentar nuevas obras de arte o nuevos aparatos técnicos (si bien todos estos objetos heteróclitos figuraron en espacios denominados por los conceptos que se suponía ilustraban). Más bien, el objetivo fue inducir un estado de incertidumbre, de incapacidad para nombrar todo a lo que esos espacios podían referirse. "Que no sepamos nombrar lo que nos espera es la firme señal de que ello nos espera", declaró oscuramente Lyotard al *Vogue* francés.¹ "Les Immatériaux" no fue destinada para ser futurológica sino para frustrar la necesidad de decir lo que es el futuro —un futuro que nos rodea sin que seamos capaces de nombrarlo, que es "nuestro" sin saber cómo o por qué.

El proyecto de la exposición estuvo dominado aparentemente por dos nociones: "inmaterialidad" (implícita en el título) y "postmodernismo", una obsesión particular de Lyotard el filósofo. ¿Cómo se relacionaron estos neologismos a esta singular conjunción de objetos? ¿La exposición fue casi una reclasificación, el nuevo "orden de cosas" del postmodernismo? ¿O en realidad la condición postmoderna es como una enciclopedia borgesiana, una suma azarosa o sin propósito, un bricolage vasto, aplastante? Suenan como las preguntas a la esfinge: ¿quién eres tú entre todo esto? La exposición produjo abundantes materiales de apoyo, explicaciones y entrevistas, más un coloquio internacional y una compleja bibliografía. Y sin embargo, cuando a Lyotard le preguntaron en una entrevista para *Flash Art* qué diablos es el postmodernismo, él respondió con astuta modestia: "Mi obra está, de hecho, encaminada a descubrir lo que es, pero aún no lo sé."²

El museo invertido

"Les Immatériaux" fue un singular ejercicio museográfico —el movimiento de una influyente fracción del pensamiento francés contemporáneo hacia el espacio de un museo. Una

¹ Citado en la edición francesa de *Vogue*, junio-julio 1985, p. 476.

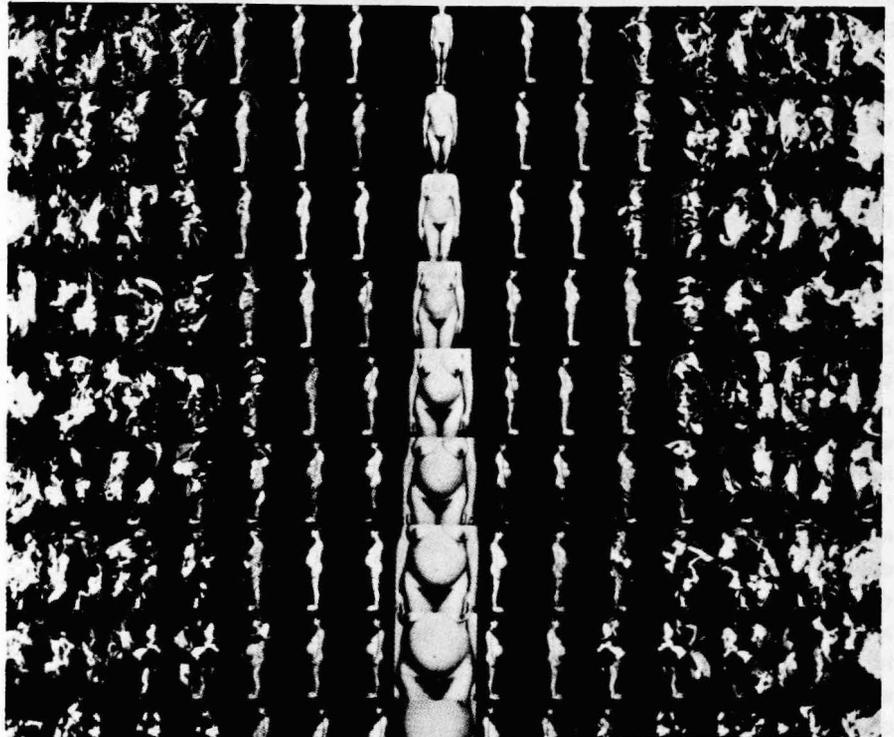
² "Una conversación con Jean-François Lyotard", *Flash Art*, marzo 1985, p. 35.

demostración popular, pública, de lo que ese pensamiento pretende que es nuestra condición. Hemos visto artefactos "teóricos" y arte por amor a la teoría. De hecho el museo en sí se convirtió en objeto teórico.

Los museos contextualizan las cosas. No hace muchos años, el ministro cultural pre-Beaubourg André Malraux habló acerca del "museo sin muros". Hoy cualquier artefacto se convierte en un potencial objeto de museo, algo que puede ser adquirido o incautado por un museo sin considerar su origen o contexto. Este proceso museológico

distinción entre representación y realidad parece haber llegado a ser irrelevante o "inmaterial". "Les Immatériaux" enfoca semejante estado de cosas proponiendo una nueva continuidad entre lo que está dentro del museo y el exterior: el museo no es más un espacio o un santuario separado de las cosas, sino un espejo de su infinita reiteración.

Es al sociólogo francés Jean Baudrillard a quien debemos la visión de una cultura de los simulacros, una cultura del recirculante vacío de los contenidos pasados. Y precisamente es en el



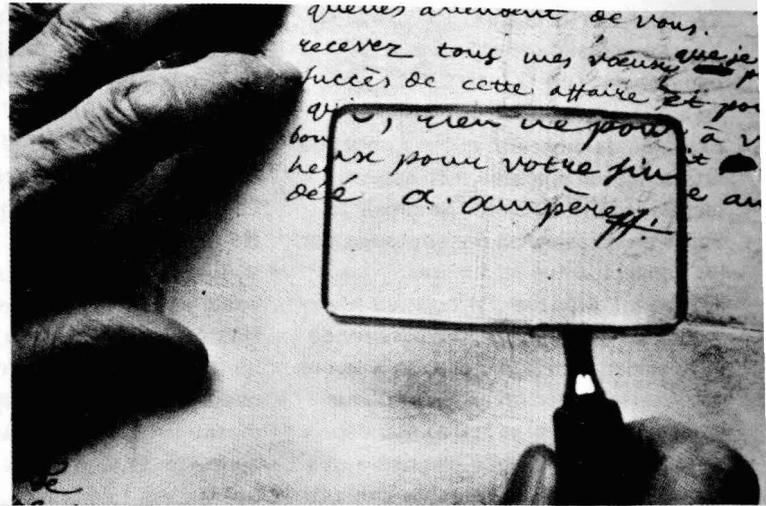
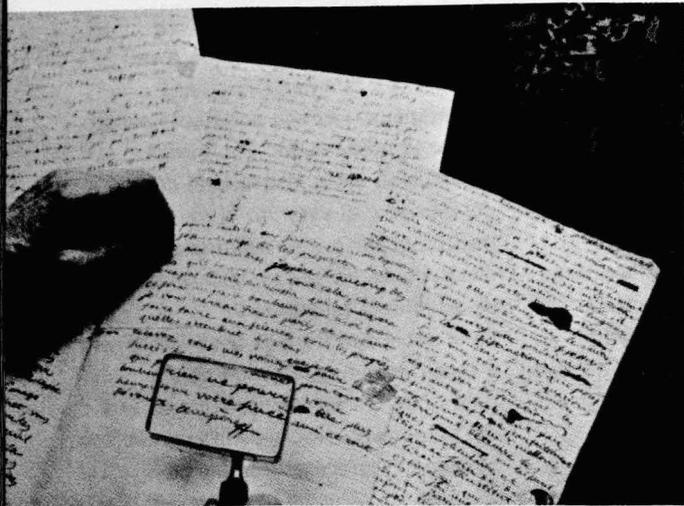
Annegret Soltau, *Schwanger*

adquirió una forma de apoteosis invertida en "Les Immatériaux". La exposición incluyó muchas obras de arte "antiestético" (por ejemplo *El espíritu de nuestro tiempo, Cabeza mecánica*, 1919, de Raoul Hausmann) alguna vez destinadas a poner en tela de juicio el despliegue de la representación museológica y muchas porciones prefabricadas de "realidad" que una vez pretendieron interrumpir la representación y así cuestionar al "arte". Pero actualmente los objetos prefabricados son frecuentemente percibidos como arte de vanguardia y es la "realidad" la que es cuestionada por una acumulación de imágenes sin fundamento. Si nuestro mundo está poblado básicamente por simulaciones más que por cosas, si todo existe sólo para ser recompuesto infinitamente, la

Museo Beaubourg donde él piensa que esta cultura halla su monumento e instrumento. Para Baudrillard, la condición postmoderna es la condición beauburguesa. Es paradójico preguntar qué colocar en el museo, puesto que el museo "funciona como un incinerador que absorbe y devora toda energía cultural"³, y no exhibir nada en él sería un gesto romántico. Aún mejor, se podrían acelerar los procesos de simulación convirtiendo el lugar en un "laberinto, la infinita biblioteca combinatoria. . . en resumen, el universo de Borges."⁴ "Les Immatériaux" hacen buena esta

³ Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, París, Galilée, 1981, p. 93. (Hay edición española titulada *Cultura y Simulacro*, Kairós, 1986.)

⁴ *Ibid*, p. 99.



Expertise graphologique

sardónica proposición, grabando incluso la voz de Baudrillard advirtiéndonos de la llegada de la era del simulacro.

El museo moderno recontextualiza las cosas en un espacio estético o formal. El museo postmoderno, como sugiere la exposición, coloca en primer plano la condición en la que las cosas reales y simuladas parecen ser equivalentes (un medio ambiente en el que coexisten los objetos estéticos, no estéticos e incluso antiestéticos). Es posible que "Les Immatériaux" sea el primer museo postmoderno: no sólo reúne objetos prefabricados de los más diversos orígenes, sino que los coloca al interior de un universo de nominalismo museológico. No hay una clasificación general, estable, de las cosas, ninguna división cultural supeditada por la "Realidad" o la "Naturaleza Humana"; las cosas no fueron compartimentadas en arte y tecnología, alta cultura y cultura de masas, formas estéticas y no estéticas. Puede concluirse que la cultura "postmoderna" no se afirma a sí misma por medio de un arte dominante. No es el tipo de cosas que un ministerio cultural puede administrar. Su "ismo" no se refiere a una escuela con principios estéticos específicos. No sostiene ningún manifiesto, consigna o programa determinado. No se autojustifica con un proyecto de vanguardia. La propia idea de un "arte de vanguardia" le parece una clasificación arbitraria más. En suma, no tiene una "metanarrativa" para hablar de sí misma. Lo "postmoderno" se refiere en cambio a una condición y "Les Immatériaux" fue un intento por escenificar esa

condición. ¿Qué clase de puesta en escena fue? No fue narrativa, ni aun disruptiva en un sentido brechtiano. Fue electrónica: las masas con audífonos arremolinándose a través del laberinto fueron parte de ella. Cuando producían música con el movimiento de sus cuerpos o escribían poesía con una computadora no había efecto de "distancia" o "alienación". No se "participaba" en este teatro porque uno era ya parte de él.

El filósofo de la vida postmoderna

La figura retórica dominante de "Les Immatériaux" surgió del cuento de Borges acerca de la biblioteca que contiene, en todas las lenguas concebibles, cualquier cosa que pueda ser pronunciada. Lyotard afirma que la exposición fue "una reducida monografía de la biblioteca de Babel (esto es, del universo). . ."⁵ Las

⁵ Citado en *Le Monde*, mayo 3, 1985.



Irving Peen, *Pompier d'acierie*

palabras (escuchadas, vistas, proyectadas y fotografiadas, en luces de neón y en las pantallas de las computadoras) estuvieron en todas partes de su laberinto electrónico. Pero la idea de que la exposición, como el cuento de Borges, estuvo cerca de la biblioteca infinita es más que una metáfora. Es también la mejor manera de comprender la exposición: apreciarla como un libro y preguntar ¿qué clase de libro acerca de nuestra condición postmoderna fue?

Los 61 espacios de "Les Immatériaux" se dividieron en cinco secuencias. Los pasillos principales que atravesaron el laberinto fueron los capítulos de este libro. En cuanto se entraba al espacio introductorio, llamado "El Teatro de Nadie", la pista sonora dejaba oír un fragmento de *El innumerable* de Beckett, que relata el predicamento de un "yo" que no puede hablar y sin embargo no puede permanecer callado. El espacio, un vestíbulo con espejos, se abría después a cinco corredores que eran anunciados cada uno por un diorama construido por Jean-Claude Fall, el escenógrafo de Beckett. En principio, cada corredor intentaba demostrar una forma diferente de la extensión artificial o de reemplazo del cuerpo (por ejemplo, la forma en que los instrumentos científicos excedieron a los sentidos en la aprehensión de las partículas atómicas). También se prevenía en el catálogo que los cinco corredores o capítulos tenían dos tipos de estructura lingüística que correspondían, primeramente, a elementos de la comunicación (de dónde, a dónde, mediante qué y de acuerdo a qué son enviados los mensajes) y, en segundo término, a

cinco palabras clave con el prefijo *mat-* (material, matriz, maternal, etcétera). Estas rúbricas abstractas dominaron la distribución de los espacios a lo largo de los corredores. De tal modo, todos los diferentes objetos inmateriales en la exposición fueron clasificados desde el comienzo al interior de una *table des matières* y todos coincidían en un espacio llamado "El laberinto del lenguaje" (un mundo de procesamiento de palabras, del lenguaje almacenado, compuesto, recompuesto, analizado y por otra parte manipulado por artefactos electrónicos). En el mundo de "Les Immatériaux" todo empieza en el cuerpo y termina en el lenguaje. Deambular por el laberinto se convirtió en una forma de lectura. En diferentes puntos a lo largo del camino el lector-flâneur recorría pantallas de computadora con útiles resúmenes didácticos de los espacios y, tanto al entrar como al salir, veía un índice computarizado de los conceptos de la exposición. Había también una bibliografía de lecturas afines bajo la forma de una pequeña librería. Así, la exposición, una monografía de Babel en sí misma, conducía a otros libros. En apariencia, el libro —su orden lingüístico— sobrevive en el mundo electrónico, pero alterado en su forma para que pueda simular al mundo aun cuando éste lo determine.

De acuerdo a Lyotard, la teoría del lenguaje no solamente sobrevive a la revolución electrónica, sino que también la sostiene con su orden. "En esencia", explica, "las nuevas tecnologías tienen que ver con el lenguaje" (sobre todo el lenguaje de la inteligencia artificial).⁶ Aún más lejos,

⁶ Jean-François Lyotard, *Tombeau de L'intellectuel et autres papiers*, París, Galilée, 1984, p. 48.

como el lenguaje determina nuestro "entero vínculo social (*lien social*)",⁷ las nuevas tecnologías también incumben a nuestro "vivir simultáneo". Este razonamiento sostiene a la exposición con su proyecto: indicar cómo el mundo electrónico está enraizado en el lenguaje y cómo estamos unidos unos con otros en su interior. Y, sin embargo, ¿qué tan seriamente podemos tomar la proposición de Lyotard acerca de que el mundo puede ser analizado a través de la etimología de la raíz *mat-* de las palabras francesas o, en términos de la



Templo de Karnak-Norte, Egipto (fragmento)

teoría estructuralista, sobre los parámetros mediante los que pueden enviarse mensajes? ¿No son tales categorizaciones lingüísticas más una obra de escritura moderna a la manera de Brisset, Borges o Roussel que un hecho profundamente hermeneútico próximo a nuestro vivir simultáneo en el lenguaje?

⁷ *Ibid.*, p. 83.

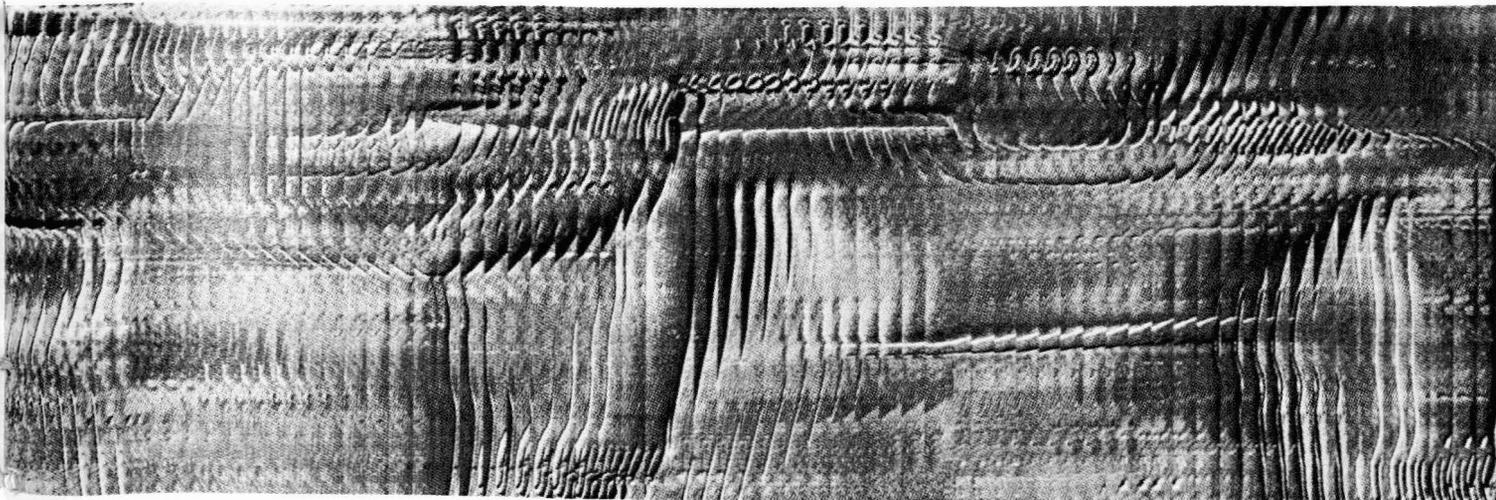
El tropo de la biblioteca difícilmente es nuevo o postmoderno. En los sesenta Foucault lo contempló como una metáfora central de la modernidad iniciada por Flaubert y Manet:

Flaubert es a la biblioteca lo que Manet al museo. Ambos crean obras tímidamente relacionadas con cuadros y textos más antiguos. . . son responsables de libros y pinturas al interior de las obras de arte.⁸

Es por medio de la metáfora de la biblioteca que "Les Immatériaux" consiguió conferir significado modernista al mundo electrónico. De tal manera llegamos a la fabulosa premisa de esta demostración, con su superficie de artimañas electrónicas y su trasfondo de textualidad electrónica: en nuestra condición postmoderna ¡el libro en realidad es moderno! Baudelaire anunció la "modernidad" aún con un vocabulario romántico. Aquí Lyotard anuncia la "postmodernidad" con un idioma moderno. "Así él va, corre, busca. . . ¿qué mira?. . . algo que deberíamos llamar modernidad",⁹ dijo Baudelaire hace 122 años del pintor de la era moderna. Ahora tenemos al filósofo Lyotard corriendo en busca de lo que

⁸ Michel Foucault, "Fantasía de la biblioteca", en *Language, Counter-Memory, Practice*, traducción de Donald F. Bouchard y Sherry Simon, Ithaca, Cornell University Press, 1977, pp. 92-93. Para Foucault, la metáfora de la Biblioteca representa la ruptura entre el arte clásico de la retórica y la escritura modernista de una "heterogeneidad de lenguas", una heterogeneidad que asegura que no existan vocabularios establecidos o discursos dominantes. Esta condición, que por lo demás Lyotard llama postmoderna, puede por lo tanto tener raíces modernas.

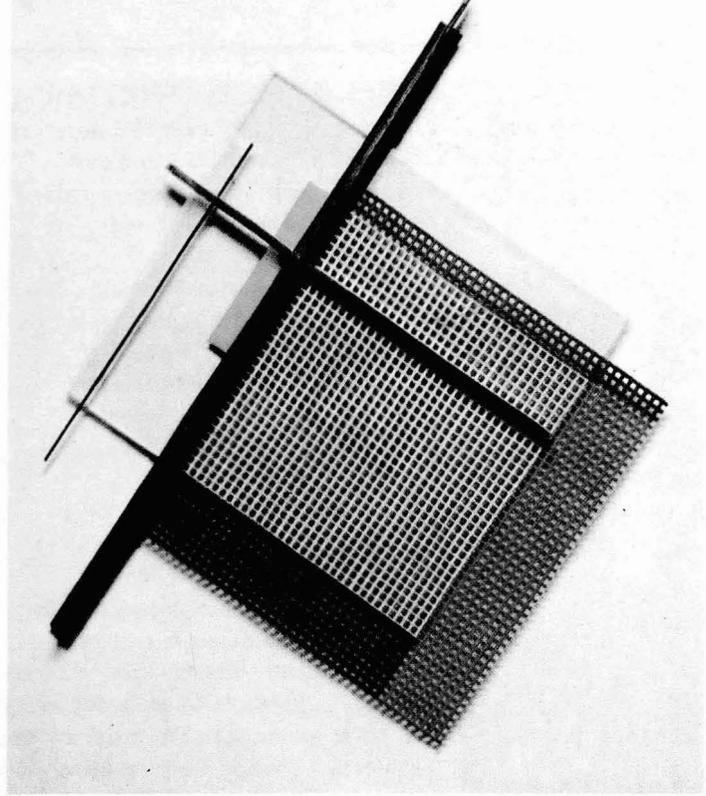
⁹ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1961, p. 1163.



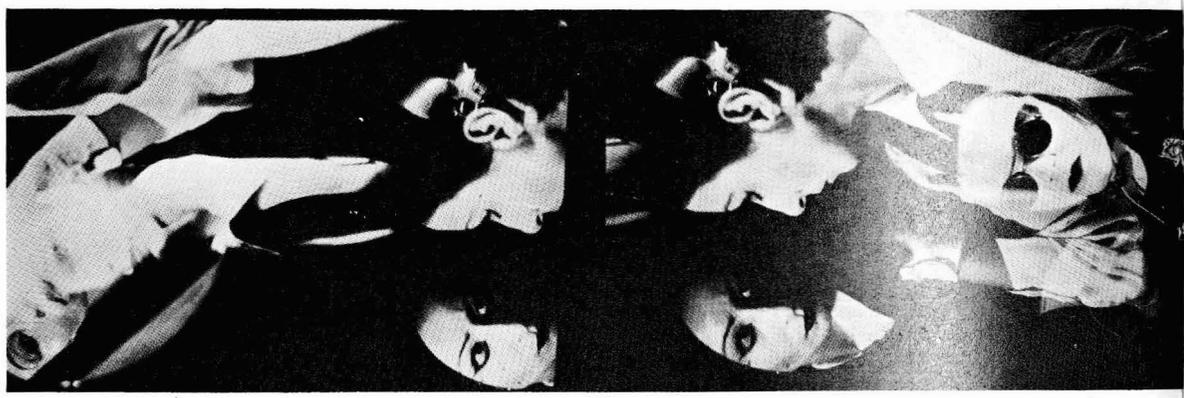
Templo de Karnak-Norte, Egipto (fragmento)

2

QUIND
 LA FUMÉE de TABAC
 S'ENT ASSI
 de LA Bouche
 qui L'EXHALE,
 les DEUX ODEURS
 S'ÉPOUSENT par
 INFRA-mince
 marcel Duchamp



1

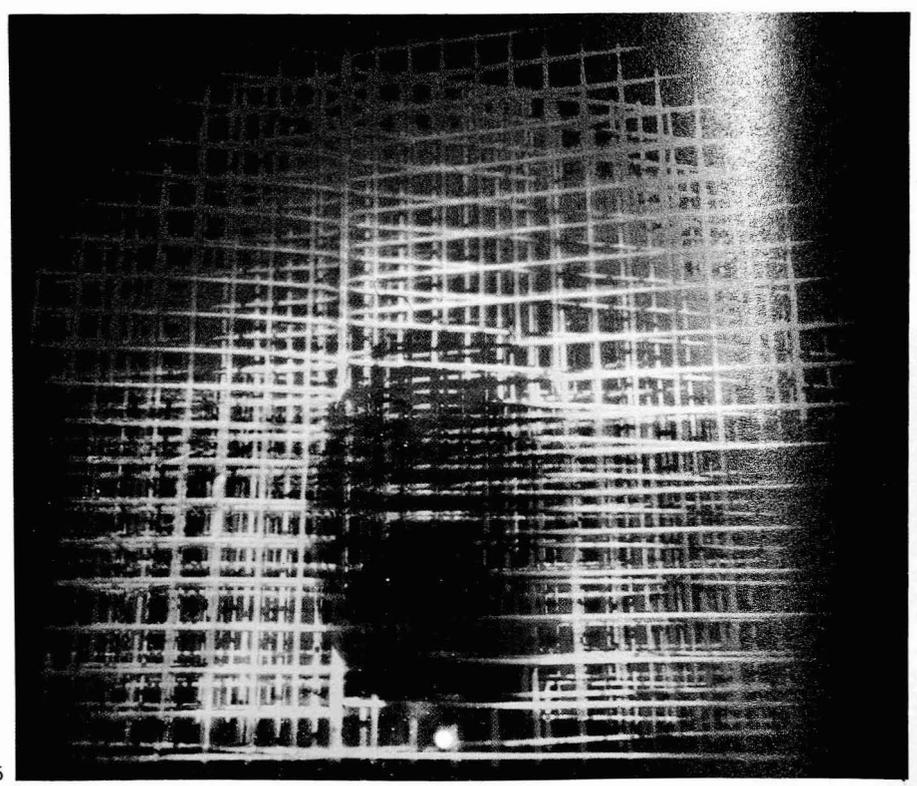


3

- 1. César Domela,
Construcción
- 2. Marcel Duchamp,
Pistons de courant d'air
- 3. Maria Klonaris
y Katerina Thomadaki,
Orlando-Hermaphrodite II
(detalle)
- 4. Stephen Benton,
Rind II, 1977
- 5. Alexander, *Head in a
Dimensional Environment*



4



5

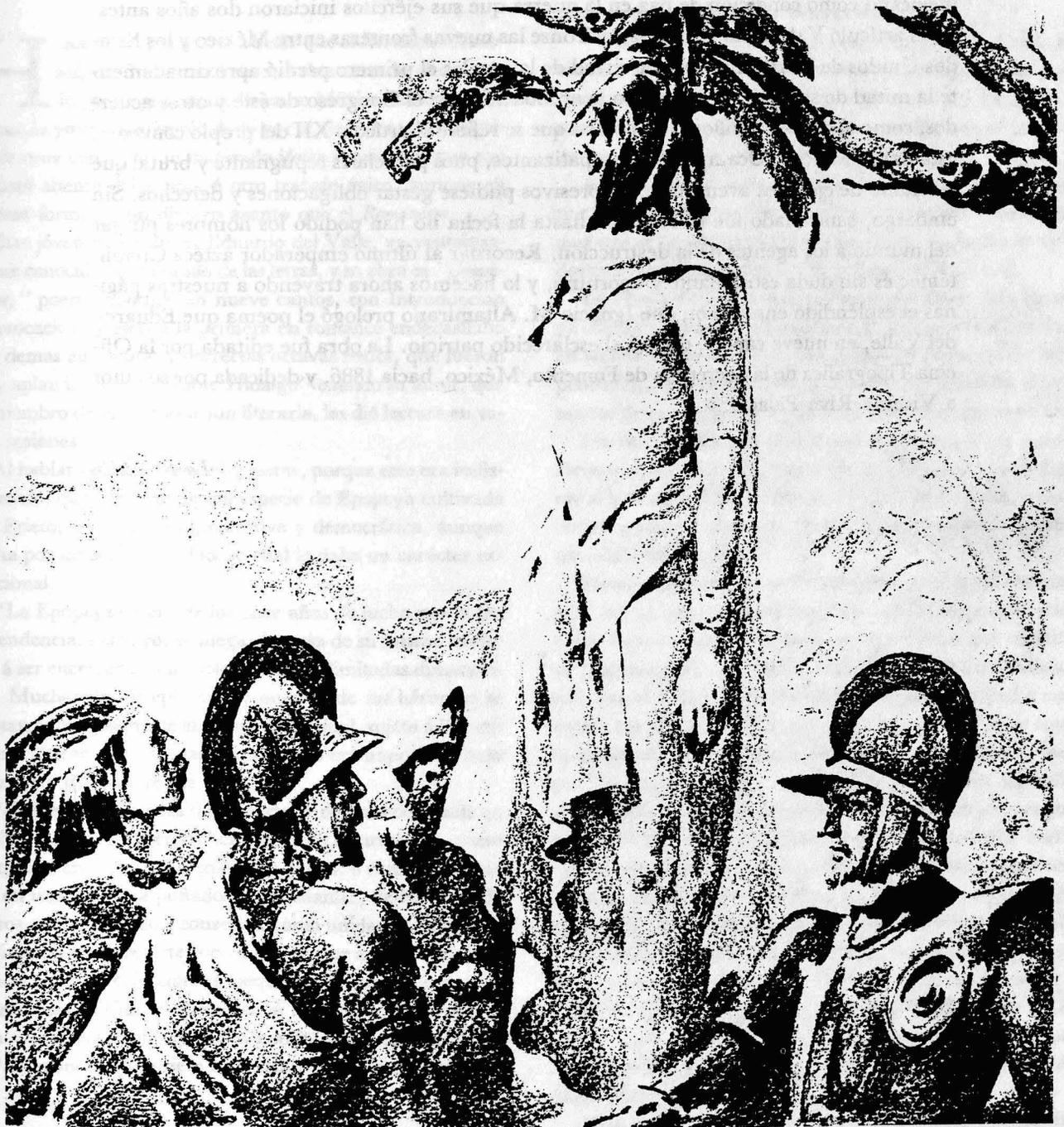
Separata

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Número 449, volumen XLIII, junio 1988

Prólogo a Cuauhtémoc



Presentación

Ciento cuarenta años hace que firmose en Guadalupe-Hidalgo, a las 6 de la tarde del 2 de febrero de 1848, el *Tratado* que impuso militarmente el gobierno estadounidense al mexicano como condición de paz en la guerra que sus ejércitos iniciaron dos años antes. En el artículo V de dicho *Tratado* señaláronse las nuevas fronteras entre México y los Estados Unidos de Norteamérica, por virtud de las cuales el primero perdió aproximadamente la mitad de su territorio; y contra la aprobación por el Congreso de éste y otros acuerdos, como el de los 15 millones de pesos a que se refiere el artículo XII del propio convenio, estuvieron Melchor Ocampo y sus simpatizantes, pues parecían repugnante y brutal que el triunfo de ejércitos aventureros y opresivos pudiese gestar obligaciones y derechos. Sin embargo, sancionado fue el *Tratado* y hasta la fecha no han podido los hombres purgar del mundo a los agentes de la destrucción. Recordar al último emperador azteca Cuauhtémoc es sin duda estimulante y oportuno, y lo hacemos ahora trayendo a nuestras páginas el espléndido ensayo con que Ignacio M. Altamirano prologó el poema que Eduardo del Valle, en nueve cantos, dedicó al esclarecido patricio. La obra fue editada por la Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, hacia 1886, y dedicada por su autor a Vicente Riva Palacio. ♦

La Redacción

PRÓLOGO A CUAUHTÉMOC

Por Ignacio Manuel Altamirano

A Vicente Riva Palacio

Hace poco, me atreví á decir que el *Romancero Nacional*, de Guillermo Prieto, habia cerrado el ciclo de la poesía puramente lírica en México. Entónces, no presumia yo que el ejemplo dado por el viejo poeta era seguido de muy cerca por un inspirado jóven mexicano, que con robusto aliento daba cima á otro trabajo épico, aunque en diversa forma y con diverso asunto que el *Romancero*.

Este jóven mexicano es Eduardo del Valle, ya ventajosamente conocido en el mundo de las letras, y su obra es "*Cuauhtemoc*," poema dividido en nueve cantos, con Introduccion é Invocacion, y escrita la primera en romance endecasílabo y lo demas en sonoras y correctas octavas reales, que fueron muy aplaudidas en el "Liceo Hidalgo" cuando su autor, que es miembro de esa corporacion literaria, les dió lectura en varias sesiones.

Al hablar del *Romancero*, hice notar, porque esto era indispensable, que la forma de esa especie de Epopeya cultivada por Prieto, era la natural, colectiva y democrática, aunque hecha por un solo individuo, lo cual le daba un carácter excepcional.

"La Epopeya entera de los once años de lucha por la Independencia, decia yo, se niega, á causa de su mismo carácter, á ser encerrada en un solo poema de limitadas dimensiones. Muchos de sus episodios y muchos de sus héroes sí se prestan admirablemente al poema individual, sujeto á las unidades clásicas. Pero abrazar el conjunto era imposible, bajo el imperio de estas reglas."

"Guillermo Prieto las dejó aparte, y deseoso de reunir en su obra todos los recuerdos heroicos de la insurreccion, como se enlazan en un hilo centenares de perlas, ó como se engarzan en una diadema puñados de diamantes, de rubíes y de zafiros, se ha limitado á conservar como unidad la narracion histórica, y como resorte constante el amor á la Patria, dividiendo su vasta coleccion en pequeños romances, como en el *Romancero del Cid* y el *Romancero de romances moriscos*, verdadera y legítima expresion de la poesía épica española."

"De manera que Prieto ha realizado, por la primera vez

quizás, una cosa que siempre pareció árdua y difícil, esto es, ha creado la epopeya artificial con todos los caracteres de epopeya natural, colectiva y democrática."

"Hasta aquí, ésta habia sido como un panal formado por muchas abejas. Pues en el *Romancero Nacional*, el gran poeta mexicano ha sido la única abeja constructora y surtidora de miel. Es sin duda alguna el primer ejemplo que se presenta de una obra literaria de ese género."

Ahora bien: Eduardo del Valle, tomando otro asunto, que por su naturaleza se prestaba á llenar las condiciones de unidad que se requieren en el poema épico, ha hecho el suyo, dotando con él ricamente á la Literatura Nacional.

La Poesía mexicana está, pues, de plácemes. A la Epopeya colectiva y democrática ha seguido la Epopeya individual, en ménos de un año, y al gran asunto de la guerra de Independencia, que es el objeto de aquella, ha sucedido el gran asunto de la Conquista de México, que es el objeto de ésta.

Los dos asuntos más altos y más grandiosos á que pueden dirigirse las miradas del poeta épico, dignos los dos de figurar al lado de la Iliada, de la Jerusalem y de los Edas, y capaces por sí solos de glorificar, tanto á la antigua como á la nueva nacionalidad mexicana.

Porque hablando con absoluta verdad, y juzgando con recto y sereno criterio, nada hay en nuestros recuerdos, nada existe en nuestros anales antiguos y modernos que constituya tanto un blasón de legítimo orgullo y de indisputable honor, como la heroica defensa de la antigua metrópoli azteca contra los españoles y sus aliados, en el siglo XVI, y como la guerra de Independencia á principios del presente, merced á la cual se sacudió el yugo de la dominacion española, y se formó la nueva nacion libre y soberana, que por una justicia del Destino, y como por acatamiento á la única ciudad que comprendió á la Patria, y supo representarla dignamente en los antiguos tiempos, ha sido denominada por la opinion universal con el nombre de *México*, teniendo á mucha honra los hijos de este país el llamarse *mexicanos* más bien que tlaxcaltecas, huexotzincas, tezcocanos ó neo-españoles.

He hablado largamente en el prólogo del *Romancero Nacional* del asunto de este y de su forma; voy ahora á decir unas cuantas palabras acerca del poema *Cuauhtemoc*, de su grandioso objeto y de su feliz y acertada ejecucion.

Ciertamente nada se prestaba á la concepcion épica, ántes de nuestra Independencia, como la defensa de México por

el último *tlacatecuhtli*, digno de parangonarse con los héroes más renombrados y más asombrosos de que haga mención la Historia, tanto en los tiempos pasados, como en nuestros días.

Por un fenómeno inconcebible, pero que se explica con el éxito de la Conquista, con la dominación española, que fué su consecuencia, durante largo tiempo, y con el hecho de haber escrito la historia de aquellos sucesos ó bien los mismos conquistadores ó sus parciales y compatriotas, aquella guerra de invasión se presentó como gloriosa solamente para España y sus soldados. No hubo en ella por entónces más héroes que Cortés y sus compañeros, á quienes la credulidad de los pueblos engañados se complacía en figurarse con los atributos maravillosos que la imaginación antigua concedía



á los semidioses, ó que la ilusa fantasía de la Edad Média daba á los engendros caballerescos que abortaban la superstición y la ignorancia.

Desde los primeros días de la conquista, lo vasto y rico del territorio poseído á tan poca costa, lo inesperado del éxito, la necesidad de mentir para coonestar horrendos crímenes y ganar fama en el viejo mundo, lo remoto de este país, la predisposición de los espíritus en Europa para creer fábulas, excitados, como estaban, con los descubrimientos en un mundo desconocido, y la insolente procacidad de los aventureros para abultar sus proezas y justificar su sed insensata de oro, único móvil de su conducta; todo esto, digo, fué parte para que se desnaturalizaran los hechos, y para que en el dominio de la tradición vulgar, oscurecido adrede, se alzaran ídolos falsos que nadie se atrevió á derribar.

Los indios de la brava tribu mexicana, únicos que hubieran podido protestar contra este tejido de exageraciones y de consejos, habían perecido heroicamente en la defensa de su ciudad, y sus miserables restos, ó vagaban errantes en las serranías, ó estaban reducidos al silencio y á la desesperación. Los indios de las numerosas tribus auxiliares del conquistador y

que habían sido testigos de los sucesos, no se atrevían en presencia de su aliado, convertido en terrible dominador, á desmentirlo, y, ó contribuían con alabanzas serviles á robustecer la fábula con tal de obtener una migaja de la triste gloria que habían ambicionado, ó envolvían en obstinado mutismo el despecho de que se sintieron devorados, tan luego como comprendieron que no habían hecho más que cambiar de tiranía, empeorando en situación.

De este modo, y por motivos tan diversos como eficaces, el conocimiento verdadero de los hechos fué perdiéndose poco á poco, la credulidad llegó á ser la clave del criterio, las narraciones de la conquista tuvieron mejor suerte que los libros de caballerías que infestaban la literatura europea, y la Leyenda acabó por suplantar á la Historia.

De aquí el que pasaran sin exámen de una edad á otra las ponderaciones más monstruosas, los incidentes más inverosímiles, las ficciones de combates, como por ejemplo los que se supusieron ántes de entrar Cortés en Tlaxcala, desmentidos despues por informaciones auténticas, autorizadas por el Consejo de Indias y por Felipe II, la conspiración de Cholula y la insensata exageración de la insignificante escaramuza, conocida despues con el pomposo nombre de batalla de Otumba, tan fabulosa, que se tuvo necesidad de acudir á la intervención del apóstol Santiago para hacerla pasable, aun en la misma leyenda.

De ahí también el que las glorias del sitio de México para los conquistadores tomaran proporciones colosales, lo que es verdaderamente pasmoso, pues del relato de los mismos actores interesados en realzar su mérito, se deduce claramente que no tuvieron ninguna, porque no ha sido glorioso jamás para ningún ejército fuerte de cerca de doscientos mil hombres, y armados muchos de ellos con armas de fuego, detenerse setenta y cinco días delante de una plaza pequeña, desprovista de elementos y defendida por un puñado de hombres armados de palos y de piedras. Más claro, no pudo haber gloria para el conquistador europeo, cuando apoyado en un ejército también europeo, armado con espadas de acero, escopetas y mosquetes, teniendo además cañones, pólvora y balas; contando con el auxilio espontáneo y entusiasta de todas las tribus guerreras del oriente y centro del antiguo Anáhuac, animadas por el odio de una rivalidad secular y en número de ciento ochenta mil hombres; dominando el lago, es decir, toda la parte oriental de la ciudad con una flotilla de trece bergantines; á pesar de todas estas ventajas, repito, se vió obligado á combatir durante setenta y cinco días con un pueblo pequeño armado de macanas y de palos, diezmado por el hambre y por la peste, y á quien, por último, no venció sino arrasando su ciudad palmo á palmo, para poder ocupar despues un montón de escombros y de cadáveres.

Si alguna gloria hubo que recoger en ese sitio, y hubo mucha, no fué para los sitiadores, sino para los sitiados, y si algún héroe se eleva grandioso y sublime en los anales de esa guerra, no fué ciertamente Cortés, á quien protegían los mismos Números extranjeros é indígenas, es decir, el fanatismo religioso y la codicia por una parte, y todas las Furias del odio local por otra; no fué Cortés acaudillando á diez ó más nacionalidades sublevadas contra una ciudad ántes dominado-

ra, y que no estaban unidas por la noción de la Patria, sino por el rencor contra la tribu victoriosa; fué sí Cuauhtemoc, el jóven general que encontró un poder moribundo quebrantado en su prestigio por la cobardía y la imbecilidad de Moc-tecuhzoma; que si recogió la macana victoriosa de Cuitláhuac, le recogió en el lecho de muerte de este gran jefe, herido por ese negro auxiliar de los españoles, la viruela, en medio del desaliento general; que tuvo que improvisarlo todo de nuevo, desde el patriotismo hasta la defensa; que llamó, en vano, á la puerta de todos los aliados y de todos los cohabitantes del territorio; que vió sin palidecer alzarse en su contra á mil pueblos enemigos, sedientos de venganza por agravios de que no era responsable; que midió la enorme superioridad de su enemigo y aun así lo esperó resuelto; que desafió todas las

calamidades del hambre y de la peste; que no consultó á la esperanza, sino al valor y al honor; y que hasta el último instante, abandonado del cielo y de la tierra, permaneció inquebrantable, firme, altivo, desdeñoso, así para las ofertas del enemigo, asombrado de tamaña grandeza, como para las amenazas del odio humillado y vengativo.

Éste sí es el héroe de la Conquista de México, y no confesarlo, indicaria, ó una parcialidad injustificable, ó una falta completa de sentido comun.

Verdad es: que la Conquista se consumó, y debe advertirse para que la palabra no tenga mayor extension que la merecida, que se trata de la conquista de la *ciudad de México*, no del territorio que hoy se conoce con el nombre de tal, porque la gran parte de él, poseida por los españoles hasta el sitio



El último emperador

de México, había sido entregada por los mismos indios y no conquistada por los españoles, y la que se poseyó después por éstos hasta formar lo que se llamó Nueva España, no fué conquista de Cortés exclusivamente, ni de su tiempo, ni tuvo glorias que ofrecer á los invasores.

Así es: que la *Conquista de México* debe entenderse "Ocupación de la ciudad de México," y no conquista de todo el territorio, como se ha comprendido hasta hoy, en el concepto vulgar, lo que no ha contribuido poco á dar á los aventureros españoles del siglo XVI un tamaño fabuloso.

Verdad es también que Cortés triunfó al fin, de los defensores de México, y logró con ello el éxito de su empresa; pero inútil es decir, que no todo éxito tiene gloria, ni todo triunfo es heroico. Y si se consintiera en este absurdo, los españoles deberían comenzar por borrar de su antigua historia como blasones de orgullo los nombres de Sagunto y de Numancia, y cuidado, que Anibal y Escipion no contaban con la ventajosa posición de Cortés en el sitio de México.

En hora buena que los criados de Cortés y de su familia, como Gomara y Alaman, ensalcen hasta las nubes las proezas del célebre aventurero, poniéndolas muy por encima de las de Cuauhtemoc y de sus mexicanos; que Ixtlixochitl, tan servil y adulador como su antepasado el auxiliar de Cortés, haya pretendido doblar con sus mentiras el precio de la traición tetzcocana; que Solís haya querido convertir la fábula en Epopeya, revistiendo con la gracia de su estilo lo grosero de su urdimbre; que aun Prescott, el Solís yankee, contrariando su vocación que lo arrastraba al camino más franco de su compatriota Cooper, haya querido novelar la Historia, aceptando las consejas sin tomarse el trabajo de analizarlas; que la leyenda, por último, haya dominado por más ó ménos tiempo sin otros obstáculos que tímidas contradicciones; la verdad se hace lugar, al fin, y la justicia acaba por dar á cada uno lo que es suyo.

El mundo moderno sabe ya cómo han escrito la historia los antepasados del baron de Bazancourt, y conoce los resortes que hacen mover la pluma de los cronistas domésticos.

El criterio de nuestra época es más severo, y no acepta las afirmaciones de nadie sin someterlas á un procedimiento riguroso de exámen y de comprobación. Para ello, á veces no necesita ni de la aparición de nuevos documentos ó de datos ántes desconocidos. Bástanle para reconstruir los sucesos, los que tiene á la vista, los consagrados por la tradición, los mismos aceptados, como guía infalible por esos carneros de Pannurgo, que son los que se encargan siempre de perpetuar en el dominio de la opinión comun los errores, las supersticiones y los disparates.

Ahora bien: para formarse una idea verdadera de los hechos de la Conquista, bástanos solamente los documentos primitivos, esas mismas narraciones interesadas é incompletas, entre cuya maraña de contradicciones y de falsedades, podemos encontrar los cabos del hilo que nos conduzca al terreno de la certidumbre.

Estos documentos son los que nos han dejado algunos testigos y actores en la Conquista, como Cortés, Bernal Diaz del Castillo, Andrés de Tapia y otros, ó los misioneros enviados á Nueva España en los primeros tiempos, como Toribio

de Benavente (Motolinía) y Sahagun, ó á fines del siglo XVI y principios del XVII, como Acosta, Dávila, Mendieta y Torquemada, y algunos escritores indios como Duran, Tezozomoc é Ixtlixochitl; y aunque es verdad que estos escritos se encuentran muchas veces en abierta contradicción unos con otros, como lo hace notar con tanta justicia uno de los hombres más versados en nuestra historia, el Sr. Bandellier, y lo han advertido también varios historiadores mexicanos de nuestro tiempo, es muy cierto que ellos suministran los datos suficientes para rectificar las opiniones antiguas.

Así: á medida que se estudia con mayor detenimiento y con mejor instinto de justicia esta colección de testimonios, se comprende fácilmente lo absurdo del concepto vulgar respecto del gran suceso de la Conquista de México. Aquilatan-do los hechos y juzgando á los actores por sus propias afirmaciones, la opinión acerca de Cortés cambia radicalmente. El héroe se desvanece en el proceso, y aparece en toda su desnudez, el bandido; un bandido astuto, audaz, mañero, á quien



La "Noche triste"

favoreció la fortuna y coronó el éxito, pero siempre un bandido. Y nada importa que obtuviese, merced á sus informes, y á la ofrenda de una colonia sometida por sorpresa, el título de marqués; porque eso no es raro; ni que se improvisara una riqueza colosal con el producto de sus rapiñas y con el despojo de los vencidos; porque era natural; ni que fuese ensalzado por plumas venales y adulado por la opinion engañada ó seducida; lo cual tampoco tiene nada de extraordinario.

La verdad es que la fortuna no es el heroísmo. Si lo fuera, tendríamos que convenir en que si Raousset de Boulbon en México y Walker en Centro-América hubiesen triunfado, serian más héroes que Cortés, porque al ménos ellos peleaban con armas iguales y no contaban con auxiliares numerosos en los países que invadian. Y no; Raousset y Walker fueron bandidos, no porque fracasaron, sino porque fueron bandidos. Los españoles mismos, en tiempo de la dominacion colonial, no quisieron llamar héroe á Lorencillo, y sin embargo, Lorencillo fué un pirata victorioso, y á fe, que más

arriesgado y más valiente que Cortés.

Y no se diga que el hecho mismo de haber introducido en estas comarcas la civilizacion europea es bastante para engrandecer al aventurero español, porque este hecho, que se debe á causas muy complejas y numerosas, entre las que figura la toma de México como principal, pero no como única, nada tiene que ver con el heroísmo. Cortés no fué tampoco el único conquistador. Prescott, el panegirista de Cortés, dice terminantemente: "*El Imperio indio, puede decirse, que fué conquistado por indios.*" Es la verdad. Tampoco puede alegarse que Cortés fué un libertador de los vasallos oprimidos de México, porque léjos de esto, los sujetó á nueva y más dura esclavitud, comenzando por herrarlos y acabando por convertirlos en ilotas. En todo caso, si algo se hizo para suavizar la triste suerte de los vencidos y de los subyugados, no fué hecho por los hombres de armas, sino por los frailes, por aquel Las Casas, por aquel Gante, por aquel Martin de Valencia, verdaderos padres de la civilizacion cristiana en aquellos tiempos oscuros. Así pues Hernan Cortés, fué un protegido de la fortuna, pero no fué un héroe. Veamos si lo fué Cuauhtemoc.

—“¿Pero qué cosa es un héroe?” se pregunta á sí mismo el gran orador mexicano Ignacio Ramírez, en su inimitable discurso del 16 de Septiembre de 1867. Y se responde: —“Es el hombre que sabe que el derecho de morir se compra con grandes servicios á la humanidad, y que el suicidio de Caton fué sublime porque nada le quedaba que hacer por la República; es el hombre que sabe que las naciones nacen en una victoria, y si sucumbe, es el satan que lucha todavía porque el Eden de las naciones es el progreso, y si la espada podrá abrirse paso burlando la tiranía del Destino. El hombre que así vive, cuando muere, perdiendo lo que tiene de finito, queda por sus obras como una manifestacion creciente de poder, de ciencia y de gloria, hasta recibir su apoteosis de la poesía y del agradecimiento de los pueblos.”

Ramírez quería retratar á Hidalgo, el creador de la nueva patria; pero retrató tambien á Cuauhtemoc, el defensor de la patria antigua.

En efecto: ¿qué mayor servicio prestado á la humanidad para comprar el derecho de morir, que el de defender á la patria tan valientemente, como lo hizo aquel sublime jóven general á quien Prescott califica de *feroz monarca*, pero á quien los griegos habrian consagrado un templo, así como los mexicanos le consagran una estátua.

Estúdiense su historia, conózcanse sus hechos en las cartas mismas de Cortés, en la narracion de Bernal Díaz, en el relato indio aunque mutilado de Sahagun, en el Proceso de Cortés, y se verá surgir de todo ese conjunto, sin esfuerzo ninguno, al héroe, al héroe por su valor y por su honor, al héroe sin mancilla, al que ántes que Bayardo y con más razon que éste, pudo ser llamado el *guerrero sin miedo y sin tacha*. Donde quiera que se ponen en parangon Cuauhtemoc y Cortés, el resplandor del héroe alumbra la bajeza del aventurero. En el sitio de México, en el tormento de Coyoacan, en el asesinato del caudillo mexicano, en todas partes Cuauhtemoc es el héroe, y Cortés el bandido. Diríase que el destino habia querido adrede poner en contraste la grandeza del ánimo he-



rórico con la pequeñez del miserable afortunado.

En el sitio de México, todo el heroísmo está de parte de Cuauhtemoc. Para convencerse de ello, no hay más que leer la tercera carta de Relacion de Cortés y la narracion de Bernal Díaz. Queriendo estos dos vencedores realzar sus propias hazañas, se vieron obligados á hacer el panegírico más completo de la grandeza del jefe vencido.

Nuestro Clavigero resume así la situacion de los sitiados: "Ya no tenian, dice, los españoles qué temer por la parte de tierra firme, y Cortés se hallaba con tan excesivo número de tropas, que hubiera podido emplear en el asedio de México más gente que la que Jerjes envió contra Grecia, si por causa de la situacion de aquella capital, no hubiese servido de embarazo más bien que de provecho tan gran muchedumbre de sitiadores. Los mexicanos, por el contrario, se hallaban abandonados por sus confederados y por sus súbditos, rodeados de enemigos y afligidos por el hambre. Tenia aquella desventurada corte contra sí, los españoles y el reino de Acolhuacan; las repúblicas de Tlaxcala, de Huexotzinco y de Cholula; casi todas las ciudades del valle de México; las numerosas naciones de Totonacas, Mixtecas, Otomites, Tlahuicas, Coahuixcos, Matlatzincas y otras, de modo, que además de los enemigos extranjeros, más de la mitad del imperio conspiraba contra su ruina, y la otra mitad la miraba con indiferencia."

Así fué cómo Cuauhtemoc se resolvió á defender su ciudad desamparada de todos. Él, se habia encargado del poder cuando éste se hallaba casi aniquilado, primero por la estupidez de Motecuhzoma á quien el mismo Cuauhtemoc habia caracterizado muy bien llamándole, segun el relato de Sahagun, "*bardasa de los españoles*;" despues, por la muerte inesperada del valiente Cuitláhuac, y luego, por los manejos de una faccion intestina que trabajaba por la sumision; que era el partido de los Motecuhzomas, de los miedosos, de los que sólo defienden las buenas causas cuando éstas son fuertes.

Otro caudillo de ménos temple, y aun en situacion ménos angustiada, habria vacilado, á no ser que no hubiese medido el peligro que pesaba sobre él, ó que estuviera alentado por alguna esperanza, siquiera remota. Pero Cuauhtemoc no vaciló un instante, y con sus ojos de águila y su espíritu de patriota, habia contado á sus enemigos, habia interrogado el horizonte, y habia comprendido que no tenia esperanza. Hasta los oráculos sagrados estaban siendo desfavorables á México desde el tiempo del supersticioso Motecuhzoma.

Pero el jóven tlacatecuhtli no consultó más que á su valor, y más noble que Ajax, quiso salvar la dignidad de su pueblo solamente, aunque no su propia persona, *á pesar de los dioses*.

Todavía más: otros héroes han sido alentados por las miradas del mundo, por los aplausos de la historia. No pocos guerreros, al aceptar una grave situacion, han entrevisto la sonrisa de la gloria al través del infortunio pasajero. Cuauhtemotzin no contó con *galería* ninguna. Él apenas adivinaba la existencia del mundo europeo, y los aventureros españoles lo habian convencido de que este mundo le era hostil. No esperaba ya ni un jeroglífico glorioso en los anales de piedra de su nacion, porque estos anales, como la nacion misma, iban á reducirse á polvo en la desaparicion de la ciudad, y

las tribus enemigas eran bastante rencorosas y bárbaras para eternizar su recuerdo. Ignoraba que los aventureros europeos tuviesen historia; pero si lo llegó á suponer, esta historia iba á ser injusta con él, como lo fué en efecto.

Nada, ni esperanzas de auxilio, ni móviles de vanidad, ni el respeto de los vencedores; ni una estrella en el cielo, ni una señal en los altares; nada podia alentarlo. En torno de él y de su ciudad, todo era odio, todo abandono; todo se veia oscuro, todo estaba callado; era la catástrofe extendiendo anticipadamente su negra tela de sombras.

No habia salvacion posible. Sí, una sola, como dice el poeta. . . ¡no esperar ninguna!

"Una salus sola, nullan sperare salutem."

Ese es el momento en que surgen los héroes, y Cuauhtemoc se alzó entónces, tan grandioso, tan único, que eclipsó á todos los héroes antiguos, y dominó con su figura aquel cuadro aterrador. "*Morir por la Patria*:" ese fué su lema desde entónces, y sintiéndose fuerte con tal resolucion, se decidió á no dar, ni á pedir cuartel á sus enemigos, como en efecto no lo dió, ni lo pidió, ni en el sitio, ni despues, ni prisionero delante de Cortés, ni más tarde en la hoguera, ni al pié del árbol en que fué ahorcado. . . ¡jamás!

El héroe fué completo. Aquiles el de la Iliada, hijo de la Fábula, tenia el talon vulnerable física y moralmente. Cuauhtemoc, más glorioso que el héroe homérico, porque como hijo de la realidad humana, tenia el cuerpo todo vulnerable, no presentó, sin embargo, en su carácter moral ni un ápice que pudiese ser herido por la burla ó por el desprecio.

En el sitio de México, toda la gloria de los combates pertenece de derecho á Cuauhtemoc y á su valiente tribu. Haberse defendido con ese puñado de guerreros, de mujeres y de ancianos, durante setenta y cinco días sin flaquear un solo instante, y al contrario, llegando hasta á producir desaliento en el jefe de aquel ejército sitiador numerosísimo, es de por sí un hecho admirable. Pero si se tiene en cuenta la situacion de los sitiados, la admiracion se convierte en asombro.

Cortés dice, hablando de los últimos días del asedio: "Y como en estos conciertos se pasaron más de cinco horas, y los de la Ciudad estaban todos encima de los muertos, y otros en el Agua, y otros andaban nadando, y otros ahogándose en aquel Lago, donde estaban las Canoas, que era grande: era tanta la pena que tenian, que no bastaba juicio á pensar, como lo podrian sufrir," etc. y más adelante, "y así por aquellas Calles en que estaban, hallábamos los montones de los muertos, que no habia Persona, que en otra cosa pudiese poner los pies."

Y Bernal Díaz: "y es verdad y juro amén, que toda la laguna y casas, y barbacoas estaban llenas de cuerpos y cabezas de hombres muertos, que yo no sé de que manera lo escriba. Pues en las calles, y en los mismos patios del Tatlulco, no avia otras cosas, y no podiamos andar sino entre cuerpos y cabezas de indios muertos. Yo he leído la destruicion de Jersusalem; mas si en ella hubo tanta mortandad como esta, yo no lo sé."

Y Sahagun: "Estaban los tristes mexicanos hombres y mu-

heridos, niños y niñas, viejos y viejas, heridos y enfermos en un lugar bien estrecho y bien apretados los unos con los otros, y con grandísima falta de bastimentos, y al calor del sol, y al frío de la noche, y cada hora esperando la muerte. No tenían agua dulce para beber, ni pan de ninguna manera para comer, bebían de la agua salada y hedionda, comían ratones y lagartijas, y cortezas de árboles, y otras cosas no comestibles, y desta causa enfermaron muchos y murieron muchos, y de los niños no quedó nadie, que los mismos madres y padres los comían (que era gran lástima de ver y mayormente de sufrir) peleando el día y la noche donde hubo muchos reencuentros y celadas, y murieron muchos de ambas partes, así indios como españoles.”

Pero Cuauhtemoc, que habia dicho desde el principio del



sitio, según refiere Bernal Diaz: “Pues así queréis que sea, guardad mucho el maíz y bastimentos que tenemos, y muramos todos peleando; y desde aquí adelante ninguno sea osado á me demandar paces, si no yo le mataré,” llevó á cabo su propósito, aun más allá de lo que podia exigirse de él. En la situación espantosa á que habia llegado la ciudad, rodeado de escombros y de muertos, con una guarnición devorada por el hambre, por la sed y por la peste, estrechado por todas partes, combatiendo día y noche, no cedía un palmo, si no era convertido en ruinas; y reducido al último extremo, aun contestaba á las constantes ofertas de paz que le hacia Cortés, con su constante y fiera respuesta “que antes quería morir.”

En efecto, buscó la muerte por todas partes, al frente de sus guerreros desfallecidos, y cuando no tuvo ya compañeros, y procurando salir de la ciudad para organizar la resistencia, como pudiera, tal vez en las montañas, tal vez en los desiertos, adonde quiera que hubiese un refugio y un grupo de hombres de honor, fué cogido prisionero por Holguin, y presentado á Cortés, no pidió favor, no se mostró abatido, ni suplicante, presentóse sí con una altivez, con un valor y con una dignidad que no tienen modelo.

“Y díjome en su lengua, refiere Cortés, —Que ya él habia hecho todo, lo que de su parte era obligado para defenderse á sí, y á los suyos, hasta venir en aquel estado: que ahora ficiere de él lo que yo quisiera; y puso la mano en un puñal que yo tenía, dicién-

dome, que le diese de puñaladas y le matase;” palabras de sublime heroísmo, que solo el mentecato cardenal Lorenzana ha podido calificar de otro modo, aunque á renglón seguido dice que probaban el *grande valor* del caudillo.

Pero lo demás, este *grande valor* ya habia sido reconocido y confesado por Cortés, ante el mismo Cuauhtemoc. Dice Bernal Diaz, después de haber repetido las mismas palabras que acaban de transcribirse:— “y Cortés le respondió con Doña Marina y Aguilar nuestras lenguas: y dixo muy amorosamente, que *por haber sido tan valiente* y aver vuelto y defendido su ciudad, se lo tenía en mucho, y tenía en más á su persona, y que no es digno de culpa ninguna, e que antes se lo ha de tener á bien, que á mal;” palabras que habrían ennoblecido algo el carácter del vencedor, si éste, á pocos días, no hubiese dado tormento á su heroico prisionero, quemándole los pies para arrancarle oro. Si lo hubiera matado, habria sido simplemente cruel, como otros muchos vencedores; torturándolo para robarlo, reveló, que sus alardes de guerrero y de político, no eran más que una máscara con que se cubria el foragido.

¿Qué más que él habrían podido hacer en nuestro tiempo sus compatriotas Cobos, Villa y los plagiaros de Cervantes que expiaron sus crímenes en un patíbulo?

Cuando se considera esta conducta de una vileza repugnante, se comprende la justicia con que el gran poeta Enrique Heine califica á Hernan Cortés, cuando dice:

“En su cabeza llevaba el laurel, y en sus botas brillaban espuelas de oro. Y sin embargo, no era un héroe, ni era tampoco un caballero.

“No era más que un capitán de bandoleros, que con su insolente mano inscribió en el libro de la fama su nombre insolente: ¡Cortés!”

Tal fué, pues, la defensa de la antigua México en el siglo XVI, y tal fué el héroe que asumió la responsabilidad de ella. Calificándola una gran autoridad contemporánea, el historiador Bandellier, en un libro reciente, dice: “*Los Mexicanos, durante esta memorable defensa*, llevaron á cabo lo más que ninguna tribu india pudo hacer hasta la centuria décimasexta. Su resistencia, bajo este respecto *no tiene igual (stands unpara-lleled)*.”

Lo singular es, debemos repetirlo todavía, que siendo así, todas las alabanzas hayan sido por mucho tiempo tributadas á Hernan Cortés, dejando en la oscuridad y en el olvido al héroe verdadero de aquella guerra: á Cuauhtemoc.

Pero ha llegado ya la hora de la justicia histórica, y la Poesía misma, inspirándose en ella, comienza á iluminar con los esplendores del arte, aquella noble figura de la antigua Patria, que nos envidiarían las naciones más orgullosas del mundo moderno.

El poeta Eduardo del Valle ha sido uno de los primeros mexicanos que han consagrado su talento y su inspiración á reivindicar la verdad, en los sucesos de la Conquista, y el primero que ha templado su lira para cantar exclusivamente las hazañas del joven caudillo, que alumbró con su gloria, como un sol moribundo, la ruina de la México india.

Otro poeta, también mexicano y cuyo nombre es muy estimado en nuestra Literatura, José María Rodríguez y Cos,

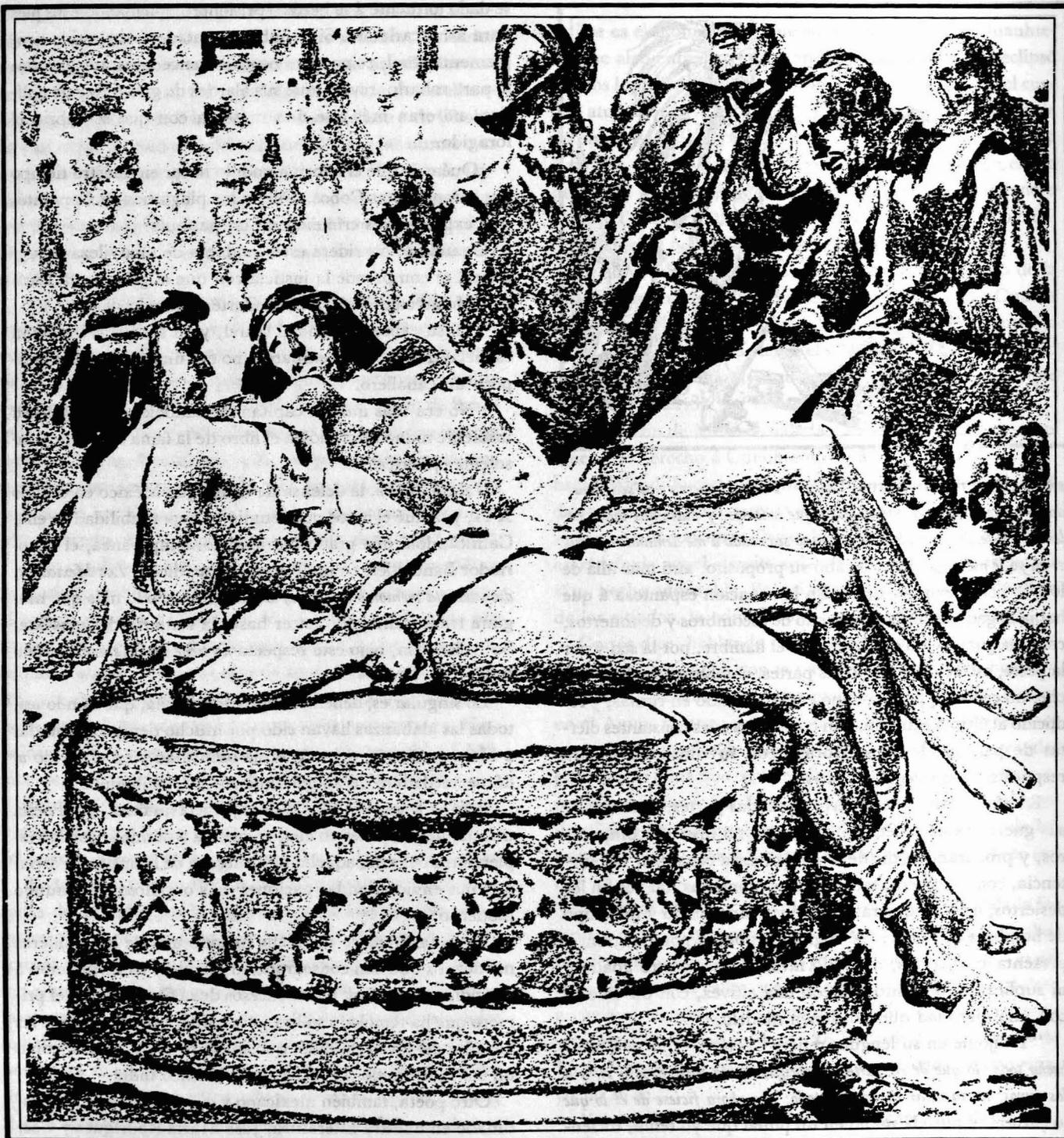
había precedido á Valle en la tarea poética de cantar los hechos de la Conquista; pero su poema "El Anáhuac" abrazaba mayor extension, y por consiguiente, obedecía á unidades de plan diversas. Además, á semejanza del "Moro Expósito" del duque de Rivas, "El Anáhuac" está escrito en romance endecasílabo asonantado, en el que se notan, por cierto, muchos trozos bellísimos.

Esto, en cuanto á la forma; en cuanto al fondo, tambien á semejanza del "Moro Expósito", "El Anáhuac" tiene una trama romanésca que le sirve precisamente de unidad de accion. De modo, que no es rigurosamente un poema heroico, ó mejor dicho, el heroismo no es su objeto exclusivo.

El poema de Valle sí es una verdadera Epopeya, y tiene de particular que está apegado exactamente á la Historia, lo

que no impide que tenga todas las galas y encantos de la poesía; la robustez de entonacion, la belleza y novedad de los cuadros, los retratos acabados de los personajes, el interes del relato que se aviva con la gravedad de las transiciones y lo importante de las peripecias. En fin, la narracion épica palpita, como en el Canto antiguo, y suspende y embarga el ánimo de los oyentes y de los lectores, pendientes del sentido de la octava real, siempre fácil, clara, castiza, sonora, sin construcciones abstrusas, sin consonantes desagradables, sin esos escollos de lenguaje ó de prosodia que distraen la atencion del menos crítico. Hemos dicho que el poema está apegado á la Historia, y esta es una singularidad que parecerá á algunos extraña, cuando no la tengan por defecto.

Pues bien: sí, aquí se realiza un fenómeno literario digno



Suplicio de Cuauhtémoc y Tlepanquetzal

de notarse. Lo general ha sido que la Historia se funde en los hechos, y la Epopeya en la leyenda.

Y en lo relativo á la Conquista de México, ha sucedido que la Historia se ha fundado en la Leyenda por las razones que hemos expuesto al principio, y el poema de Valle es el que se funda en los hechos mejor comprobados. Así lo ha querido el poeta, y ha hecho bien. Su obra es una revindicacion, al mismo tiempo que un monumento de arte. Para ensalzar á su héroe, buscaba y queria la verdad, ya que los cantores de Cortés: Saavedra, Guzman, Ruiz de Leon y aun D. Nicolás Moratin, buscaron para sus pobres poemas el turbio manantial de las falsedades y de los cuentos. El "*Cuauhtemoc*" es, pues, un poema apoyado en la verdad. ¿Esto le quita su carácter heróico? De ninguna manera.

Los que creen que la era de los poemas épicos ha concluido desde que acabaron la Leyenda y la Fábula, y que no son posibles, en lo futuro, más que los poemas históricos, son más doctrinarios que críticos. Ciertamente no pueden invocar como razon más que los preceptos aristotélicos fundados en la Iliada, y que desde el tiempo del filósofo de Estagira, convertido en legislador literario, están sirviendo de norma infalible. Pero Voltaire, otro legislador del buen gusto, ha probado hasta la saciedad en su famoso *Ensayo sobre la Poesía Épica*, que esos preceptos han sido violados en los más célebres poemas épicos modernos, y esto nos excusa de probar que semejante doctrina no es un credo infalible en literatura, fuera del cual no haya salvacion.

En efecto, para convencerse de la fragilidad de aquel cánon, no hay más que preguntarse:— ¿Pues, acaso el heroísmo, el verdadero, el incontestable, el que es útil, por su enseñanza á la humanidad, el que sirve por su verdad á la poesía, no existe en la Historia, y hay que buscarlo sólo en la Fábula? ¿Qué afrenta seria esa para la virtud humana, y qué absurdo en Historia y en Filosofía que están desmintiendo los anales de los pueblos antiguos y modernos, que bastaria para contradecir la historia comprobada del sitio de México! Cuauhtemoc existió sin necesidad de la Mitología, y sin necesidad de la Leyenda. Fué un tipo esencialmente humano, y por fortuna nuestra, esencialmente mexicano. Parece inverosímil despues de tres siglos, y comparado, por ejemplo, con nuestros hombres de 1847; pero se presenta más real cuando se le ve reproducido en el gran Morelos, nuestro contemporáneo, más afortunado que él, y cuya gloriosa salida del sitio de Cuautla no ha sido imitada todavía ni en Europa ni en América.

Sobre todo, su existencia y sus hechos no son ficciones legendarias; están apoyados en los forzados testimonios de sus enemigos y en los hechos cuya sombra llega hasta nosotros. No es un héroe del Ariosto, hijo del sueño, ni un héroe de Milton, hijo de la Fe; *es un hombre*, en toda la extension que Shakespeare quiso dar á esta palabra designando al héroe romano.

Así es: que el poema de Valle es heróico sin ser legendario, y precisamente porque no se apoya más que en la verdad.

Puede imputársele tal vez el que no necesite de *la intervencion de lo maravilloso*. Este es otro cánon aristotélico, que ha sido derrumbado desde la antigüedad.

Y Valle, ¿cómo pudo usarlo? Las divinidades no se prestan ya en la imaginacion moderna para embellecer la accion épica, so pena de convertirse en caricaturas. Sólo Parny ha podido ponerlas en juego para burlarse de ellas, como lo hizo Luciano con las paganas; pero el Santiago de Solís causa risa, y los dioses aztecas intimidando á Motecuhzoma no producen más que la repulsion de la cobardía; la vision del inca en la Victoria de Junin, es una transaccion feliz, pero pálida é innecesaria, con el precepto clásico. ¡Los dioses se han ido tambien de la Epopeya en los tiempos modernos!

Como consecuencia de la gran evolucion que se ha verificado en el espíritu humano, las ideas antiguas sobre estética en Literatura han debido modificarse, como se han modificado de hecho. Hoy no convence sino lo cierto; y como no es bello sino lo verdadero, la belleza no nace sino de la verdad. La alegoría misma no vive ya, sino arraigada en la ciencia, y el símbolo no es popular, sino cuando refleja la conciencia humana. La intervencion de lo maravilloso es inútil en la Epopeya moderna; puesto que ni el patriotismo ni el valor arraigan ya en los fantasmas del espacio, ni en los ensueños de la imaginacion, sino en las realidades de la vida; en la tierra natal, en el amor de la familia, en los intereses del comercio, en el orgullo de la patria, en el amor á la libertad.

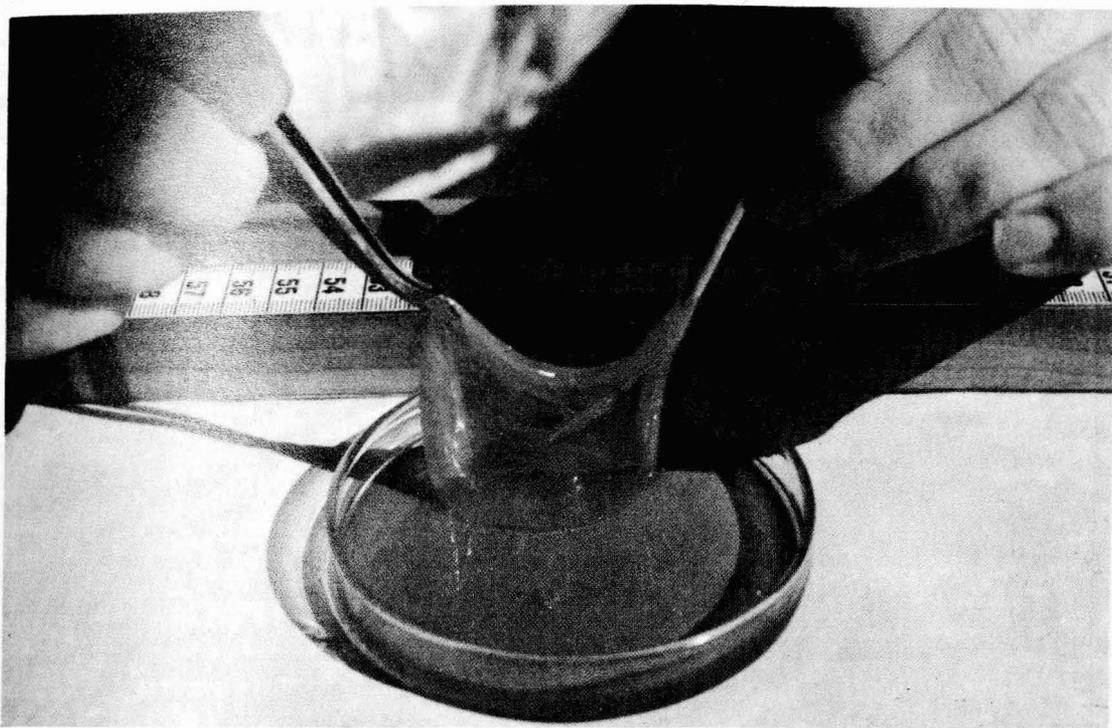
Una palabra para concluir:

¿La aparicion de este poema *Cuauhtemoc*, significaria acaso la resurreccion de esos odios exaltados é intencionados que estallaron en 1810 contra los horrores de la Conquista y que dieron por resultado la Independencia de México?

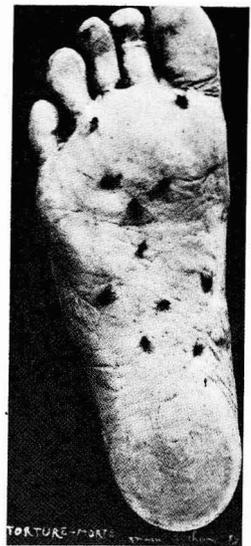
De ninguna manera: Este poema no significa más que el amor al arte y el deseo de realzar las glorias de la Patria antigua. Hay en aquellos anales un asunto heróico, y se aprovecha, con orgullo de poeta y de patriota, pero sin proyecto hostil á la nacion que por tres siglos dominó á México. Bastante tiempo tuvieron en sus manos la lira los partidarios del antiguo régimen; que toleren el plectro manejado por la mano de los hombres libres.

Por lo demas, esto no contradice nuestro afecto fraternal á España. Amamos á España, no por Hernan Cortés y su cuadrilla de aventureros audaces y afortunados, que conquistaron á México, pero que esclavizaron á su pueblo; sino por el recuerdo de Bartolomé de Las Casas, de Pedro de Gante, de Martin de Valencia, de Vasco de Quiroga, de los benefactores, de los misioneros, de los protectores del vencido, de los buenos, en la antigüedad; y de Javier Mina, que vino á redimir con su bendita sangre los crímenes de la Conquista y que murió por nuestras libertades; de Rafael del Riego, que con su glorioso movimiento contribuyó de un modo indirecto á darnos patria, y de Juan Prim, que desdeñando con su carácter altivo, desempeñar el papel de Barradas, no quiso prestar ayuda á la infamia de la intervencion. Esos son los hombres que nos hacen amar al pueblo moderno; esos son los legítimos lazos de parentesco que nos unen á España. Sobre todo, el lema de los mexicanos es el que dejó el gran Morelos, cuando dijo en Acapulco, al recibir el castillo rendido por el gobernador español: "*¡Viva España hermana; no dominadora de América!*" ♦





6



7

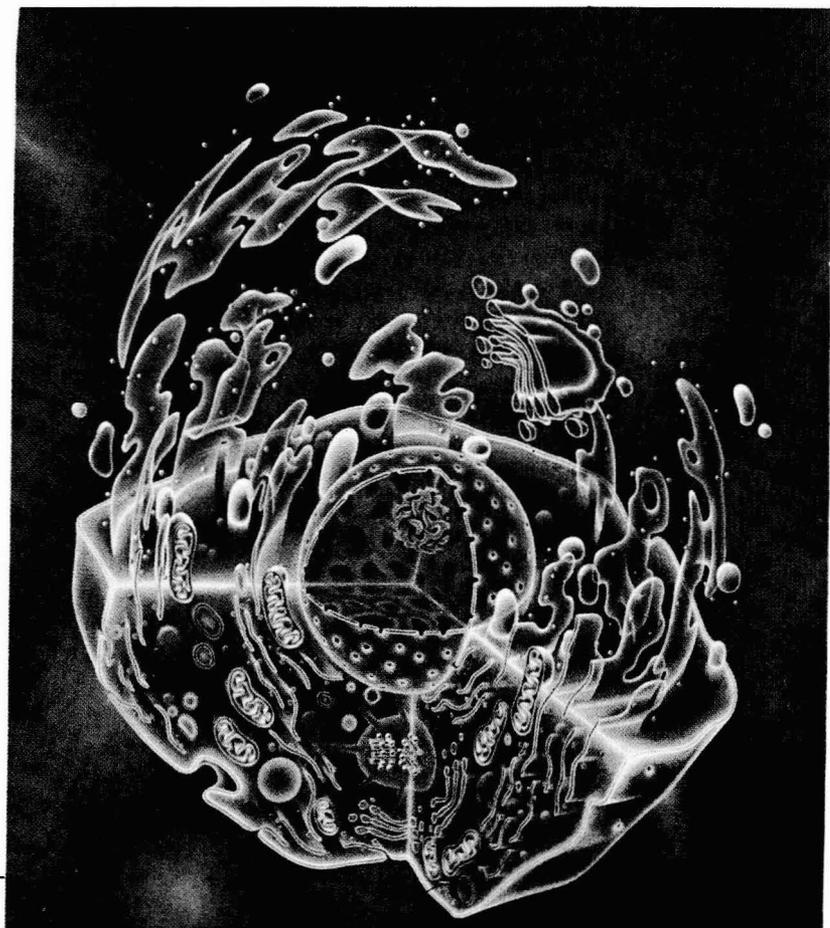


8

- 6. Piel artificial
- 7. Marcel Duchamp, *Torture-Morte*
- 8. Extracto del videoclip *Accident will happen*, de Elvis Costello
- 9. Marcel Duchamp, *Bellehaleine, Eau de Voilette*
- 10. Tanguy de Rémur, *La célula*



9



10

deberíamos llamar postmodernidad "ya que no tenemos a la mano una mejor palabra para expresar la idea en cuestión."¹⁰

Existe aún la búsqueda modernista, la incertidumbre, la confrontación con lo "innombrable". Pero ahora, como el corredor preocupado con su *walkman*, el *flâneur* postmoderno lleva consigo la cinta grabada de la textualidad modernista, que ha llegado a él en forma desacostumbrada como la voz de una época antigua, como las hermosas reliquias del "no-teatro" modernista, que son la guía de su búsqueda. Así, con todo y sus inateriales electrónicos sobre la exposición entera pende la sombra de lo que Barthes evocó, en su análisis del Pop, como "esta vieja cosa llamada arte."¹¹

Melancolía y obsesión

Para Lyotard, "Les Immatériaux" estuvo relacionado con "una forma de desencanto o de melancolía hacia las ideas de la era moderna; una sensación de desasosiego."¹² Y en la exposición (o al menos en su proyecto) una especie de vaivén entre melancolía y obsesión reemplazó a la angustia moderna avanzada. En cuanto al melancólico arte, ya nada parece estar en juego intelectualmente en el "arte progresista" y la teoría deviene un espacio para lamentar esta pérdida. (Lyotard encuentra esta melancolía en el enfoque "negativo", casi clínico, de Theodor Adorno, "que es la medida de la vastedad de su desencanto."¹³) Al tiempo, la "obsesión" es la reacción contraria a este perdido objeto de arte: una zambullida en la desquiciada e insostenible reproducción de las cosas. En esta situación uno contrae la clase de histeria de la cultura electrónica llamada por Paul Virilio "speed", el pánico apocalíptico ante el cuadro de un futuro espantoso sin final.¹⁴ Uno también contrae la excitación consumista o las "intensidades" que Fredric Jameson describe como "impersonales y que varían libremente. . . dominadas por una

extraña forma de euforia."¹⁵ Junto a su "melancolía. . . latente o implícita,"¹⁶ "Les Immatériaux" evidenció esta obsesión en su frenética multiplicación de imágenes y en su alocada exuberancia electrónica (su desorden de instalaciones y profusión de computadoras). En sí misma "Les Immatériaux" fue maniacodepresiva. Jameson está impresionado por la "pérdida de afecto" en la cultura postmoderna (el afecto de la alienación o de la angustia moderna avanzada). Semejante *angst* tiene su apoteosis formal en la abstracción absoluta: monocromos blancos, la página vacía, la cámara inmóvil por largas horas en las que la representación es llevada al límite: la extinción. La angustia es el afecto asociado con el fin de la representación: el encuentro heroico del artista con el objeto extraño que lo despoja o lo escinde de sí mismo. Ahora el fin de la representación se ha convertido en un rasgo general de nuestro mundo o condición, rasgo de la infinita recomposición de las cosas: no sólo es un problema del arte. Así, en vez de angustia, padecemos melancolía y obsesiones, tropos de una condición postmoderna: la "subjetividad" en una cultura que no puede ubicar por más tiempo al sujeto humano en su centro. También poseemos una sensación de "inmaterialidad": en el modernismo formalista, el fin de la representación asumió la fórmula de una purificación de los "materiales" básicos del arte. Ahora el criterio de la especificidad del medio o del material ya no puede ser empleado para separar al "arte" de la decadente cultura "kitsch" de la que supuestamente debía salvarnos. La gran pregunta del modernismo fue ¿qué es el arte? Ahora es desplazada por la pregunta postmoderna ¿qué somos en medio de todo esto?

Dislocaciones

La respuesta que da Lyotard a esta pregunta en sus escritos comienza con "tecnociencia". La tecnociencia transforma al Estado y a la producción económica. Altera la naturaleza del conocimiento. Redefine las propias nociones de "arte" y "cultura".

Filosóficamente, hace que las

¹⁵ Fredric Jameson, "Postmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío", *La cultura en México*, números 1276 y 1277, septiembre de 1986.

¹⁶ "Una conversación", p. 33.

preguntas "¿Qué es la Ilustración?" y "¿Qué es la Revolución?" sean reemplazadas por las preguntas "¿Qué es la tecnociencia?" y "¿Qué somos en ella?" La postmoderna es una condición tecnocientífica.

Una diferencia entre la revolución industrial y la electrónica es el lugar central que ocupa la ciencia abstracta: para construir una máquina de vapor no se necesita saber física superior. El entrelazamiento de ciencia y tecnología, hoy representado por Silicon Valley, es de origen reciente. Pero como la ciencia y la tecnología se convierten en una sola cosa, ha llegado a ser cada vez más improbable pensarlas en los términos de los valores confiados y progresistas de la Ilustración: el complejo químico I.G. Farben termina en los campos muertos. Lyotard piensa que lo que está en juego en la tecnociencia no son los valores ilustrados que podría incorporar, o el consenso acerca de la naturaleza del mundo físico que pueda hacer viable, sino su nuevo lugar específico y el alcance mortal de sus consecuencias.¹⁷

Estas polémicas apreciaciones de Lyotard proporcionan el marco filosófico a la noción de "inmaterialidad" que da su nombre a la exposición. Para entender este concepto y su realización con nuestra condición postmoderna, es útil distinguir dos clases de "inmaterialidad" tecnocientífica. En primer lugar, está el despojo electrónico del cuerpo humano. "Les Immatériaux" fue la pesadilla de un fenomenólogo: por todas partes se contemplaba el reemplazo de actividades materiales del "cuerpo vivo" por actividades artificiales, o por lenguajes formales e inateriales. Se presentaba un mundo de simulación del

¹⁷ La "nueva ciencia" de los siglos XVIII y XIX creció al interior de la ideología de la Ilustración. Pero no se requiere más de esta ideología para sostenerla: puede ser transplantada a donde sea, es compatible con muchos tipos de regímenes políticos diferentes, es usada tanto por el filántropo y el terrorista como por el consumidor democrático y el fanático religioso. Su universalidad no reside en sus principios de discusión sino en el alcance de sus consecuencias técnicas y en el tipo de cultura que trae consigo. Lejos de arrastrar ideas de la Ilustración, parece funcionar sin una meta-narrativa legitimadora o una ideología particular. Más bien, lleva en su despertar una crisis de ideologías: la guerra de las ideologías industriales es reemplazada por las guerras de las tecnociencias postmodernas.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, París, Seuil, 1982, p. 89. (Hay edición española en Paidós, 1986).

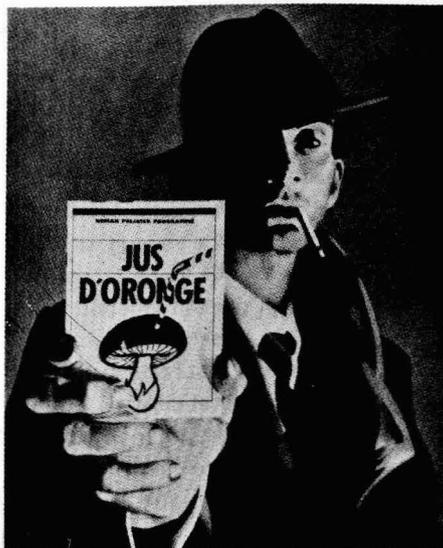
¹² "Una conversación", p. 33.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Paul Virilio, *L'Espace Critique*, París, Bourgois, 1984.

cuerpo: comer y dormir (representados por una demostración de comida instantánea y por la cápsula dormitorio japonesa) pero también ver y pensar (las computadoras y los instrumentos científicos). Hubo simulaciones fílmicas (y de video) de movimientos y recuerdos, e inclusive una demostración en la cual se fabricaba piel "humana".

En suma, la exposición sugirió que la vida y la muerte están sujetas a la intervención y redefinición tecnocientífica. Por ejemplo, en el espacio "Desnudo vano", las fotografías de *Locomoción animal* (1867) de Muybridge fueron yuxtapuestas a fotografías propagandísticas de la película de Joseph Losey *Monsieur Klein*, donde se aprecia la disección anatómica en los campos de la muerte nazis. Y en el espacio "Ángel" diversos fotomontajes mostraron las posibilidades de la transexualidad y el hermafroditismo mientras que en la pista sonora una voz femenina (la de Dolores Pogoziński, quien adaptó todos los escritos) reflexionaba sobre las mitologías de la diferencia sexual. En apariencia, cada género sucumbe a la manipulación tecnocientífica, en la medida en que las operaciones transexuales abren el espectro a un "tercer sexo". Finalmente, en el espacio "Los pequeños invisibles", se demostró que los sentidos corporales no pueden



Montaje sobre un cartel de S y J. Jupin

proporcionar por más tiempo el tribunal empírico para las teorías científicas. Actualmente, el espacio y el tiempo, una vez concebidos como "formas de intuición" del mundo que el cuerpo experimenta y la ciencia estudia, existen ampliamente como complejos constructos teóricos a partir de los cuales se crea el mundo artificial en que vivimos.

En segundo lugar, está la desmaterialización del espacio. No sólo no podemos construir por más tiempo únicamente a partir de los materiales de nuestra Tierra. (Un espacio de la exhibición, "Tierra olvidada", expuso fragmentos de cerámica, madera y ladrillo de las construcciones de Frank

Lloyd Wright y Alvar Aalto como si fueran ruinas de una ciudad perdida.) No sólo es que hayamos elevado la representación arquitectónica casi al nivel de la construcción misma. (En el espacio "Arquitectura plana", se mostraba cómo los códigos pictóricos y arquitectónicos parecen unificarse en ciertas obras de Malevich y Piet Zwart y, en "Referencia invertida", cómo los modelos arquitectónicos de Peter Eisenman son tan abstractos que llegan a ser obras autónomas.) El tipo de civilización que la tecnociencia trae consigo es infinitamente transportable, se extiende por todas partes. No congrega a la gente en los centros urbanos; la dispersa en un "lugar" atópico cualquiera del cual es conectada por cable a todas partes: desde su propia cápsula dormitorio japonesa, uno sintoniza al mundo. La imagen clave de nuestra civilización inmaterial no es la ciudad industrial saintsimoniana, sino el omnipresente centro comercial.¹⁸

"Les Immatériaux" simuló nuestra ubicuidad "inmaterial". La exhibición no fue un centro alrededor del cual los objetos (industriales) estuvieran ordenados sino una "implosión" de elementos (postindustriales) de todo el mundo. En este sentido se podría decir que "Les Immatériaux" es a la civilización electrónica lo que las grandes exposiciones industriales del siglo XIX fueron a la civilización industrial. Pero esta cultura inmaterial de la tecnociencia no fue exhibida con una fascinación horrorizada (a la manera de la visión humanista de una tecnología distópica). El propósito no fue la crítica ideológica y Lyotard no utiliza la categoría de "alienación" (que, según dice, es un ejemplo de teología anticuada).¹⁹ Las dislocaciones contemporáneas del cuerpo y del espacio y la imposibilidad actual de una



Saul Steinberg. Máscaras

¹⁸ La exposición no fue, en absoluto, una sanción aprobatoria de lo que se conoce como arquitectura "postmoderna". El "historicismo" postmoderno es más bien un síntoma de la pérdida de una historia pública monumental en una cultura dominada por la transmisión instantánea. Es una forma de anular la "temporalidad transhistórica" que resulta de los ecosistemas tecnológicos" (*L'Espace Critique*, p. 14). La alusión postmodernista en la arquitectura postmoderna no es sólo un escape estilístico de las austeridades del Estilo Internacional: puede ser también una reacción a la "inmaterialización del espacio" que la tecnociencia introduce en nuestro mundo.

¹⁹ Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel*, pp. 83-84.

narrativa continua no son simplemente las lacras del "kitsch" o de la mercantilización. De nueva cuenta estas condiciones postmodernas están anunciadas ya en los textos modernistas de Beckett.

Por consiguiente, la tecnociencia no debería provocar una pesadilla romántica. Lyotard, en cambio, quiere explicárnosla como un texto modernista en el cual podemos continuar la guerra de la invención heterogénea —alguna vez la provincia del arte de vanguardia— por otros medios. El peligro que Lyotard percibe en la tecnociencia no es la alienación de nuestra identidad pretendidamente natural. Es la posibilidad "totalitaria" de que allí exista sólo una identidad artificial que nos someta al control centralizado. Es el peligro de una homogénea unidad de lenguajes representada por la visión informática de la comunicación controlada. La pregunta "¿Qué somos en medio de todo esto?" no debe tener por necesidad una sola respuesta. "Nosotros" no somos una entidad única a la que la tecnociencia enajena o aprehende. Aún más, al inventar nuevos lenguajes heterogéneos, constantemente nos reinventamos —esto es lo que el modernismo tiene que decirnos acerca de nuestra condición postmoderna. De tal modo, el "mapa" de Lyotard no tiene la intención de dar una salida a la condición postmoderna, sino de acelerar y complicar la diversidad inconmensurable a su interior para garantizar que la tecnociencia sea una "heterotopía" del tropel de los lenguajes más que una utopía de una sola palabra para un solo pueblo.

El videojuego norteamericano

"Postmoderno" es una fórmula acuñada en Norteamérica. Según Lyotard, se refiere a "una cuestión que los franceses no conocen muy bien ya que siempre están completamente ocupados en sí mismos."²⁰ Y, sin embargo, en Norteamérica, siguiendo la útil distinción de Hal Foster, reconocemos ya dos formas de "postmodernismo" de las cuales una es de inspiración francesa o postestructuralista.²¹

²⁰ "Una conversación", p. 33.

²¹ Hal Foster, "(Post)Modern Polemics", *New German Critique* 33, Otoño 1984.

Hay un aspecto curioso del debate actual sobre el postmodernismo: es la confrontación del pensamiento francés de avanzada de los últimos veinte años con la cultura de masas norteamericana. (Esto se percibe en las confrontaciones audiovisuales de la exposición: un texto de Artaud junto a una imagen de Elvis Costello y cosas así. En efecto, un norteamericano que pasara por los 61 espacios escuchando en sus audífonos la machacona recitación de una metafísica "profunda" del tipo "el mundo es un videojuego" podría haber tenido la fastidiosa impresión del *déjà vu*.) Jameson piensa que en el fondo el postmodernismo es el nombre de un extraño tipo de cultura que Norteamérica esparció por el globo y en los cielos: "esta cultura postmoderna, totalmente global, y sin embargo norteamericana, es llevada adelante por una nueva ola total de dominación militar y política norteamericana a través del mundo."²² De acuerdo a Jameson, las ironías del capital internacional podrían poner en claro que el gran florecimiento de la teoría y la escritura moderna en París, donde al ególatra texto lingüístico le han sido cortadas todas sus amarras con el mundo, encuentra su penosa realización en el elegante teatro de las mercancías y los signos que es el centro comercial norteamericano contemporáneo.

Quizá nunca hubo en la historia y la filosofía europeas —desde que Adorno culpó a la Ilustración por la existencia de la ciudad de Los Ángeles— un esfuerzo monumental parecido para encontrarle lugar al "americanismo" en el debate postmoderno. En efecto, al referirse a la visión de la ciudad "sobrepuesta" de Virilio, Lyotard subraya que "Les Immatériaux" es un simulacro en miniatura de lo que para un intelectual francés significa recorrer algún lugar entre San Diego y Los Ángeles con tan sólo su autoestéreo para indicar los cambios de ubicación durante el recorrido.²³

El periodo del modernismo avanzado fue un periodo del "americano en París", del peregrinaje cosmopolita a la "capital del siglo XIX". En Norteamérica, donde el modernismo en diáspora fue saludado alguna vez como

²² Jameson, "Postmodernismo. . .".

²³ Citado en *Les Immatériaux*, Album, París, p. 19.

la preservación del arte frente a la decadencia del "kitsch," el modernismo devino la ideología oficial de una nueva ola de proliferación museográfica. Ahora es París quien contempla el futuro dominado por la cultura electrónica americano-nipona e intenta colocar esa cultura en su museo.

La entrada de la teoría francesa de avanzada al museo llega en un momento en el que, en un debate filosófico internacional, es atacada por "irracionalista" o "relativista". Estos opositores no dudarán en encontrar a las extravagantes cuestiones que la exposición escenifica como un previsible producto de una filosofía errabunda más que un diagnóstico de nuestra condición. En términos generales, el debate sobre la "teoría francesa" ha asumido la forma de un debate sobre la reevaluación de la Ilustración europea en una época no eurocentrista.²⁴ No es una sorpresa que Norteamérica tenga un lugar capital en este debate, ya que hemos inventado la gran forma de "occidentalización" o "modernización" "postcolonial" apreciable en Japón. La gran irrupción de un modernismo artístico cosmopolita en la Rusia preestalinista y en la Europa prebélica, con sus manifiestos espasmódicos y proclamas radicales, se ha convertido en un ejemplo ambiguo de herencia cultural, tanto en la Unión Soviética como en Occidente —al menos desde que la Guerra Fría tuvo lugar. Y, sin embargo, el modernismo puede sobrevivir en la "teoría francesa" mientras tanto, con todas sus demandas de radicalidad y celebraciones de heterogeneidad. Esta pervivencia del modernismo en el propio pensamiento sobre y de nuestra condición postmoderna fue la implicación final, involuntaria quizá, de "Les Immatériaux". ◊

²⁴ El "postmodernismo" se ha convertido en la rúbrica para un debate filosófico sobre la filosofía francesa. Por ejemplo, Jürgen Habermas defiende el concepto weberiano de modernidad y ve en la teoría francesa su negación irracional. Lyotard contraponen a la obsesión de Habermas por la "comunicación" y el "consenso" los valores de la inconmensurabilidad y la heterogeneidad de lenguajes. Y, mientras Richard Rorty se coloca junto a Lyotard en contra del fundacionalismo de Habermas, encuentra sin embargo una forma de mantener la solidaridad con la modernidad ilustrada en el pragmatismo (norteamericano).

Jesús Reyes Heróles: INTELECTUAL Y POLÍTICO

Por Horacio Labastida

El 7 de agosto de 1968, casi dos meses antes de la tragedia de México en Tlatelolco, ingresó Jesús Reyes Heróles a la Academia Mexicana de la Historia, correspondiente de la Real de Madrid, en sustitución del redescubridor del Anáhuac, Ángel María Garibay, muerto en el año anterior; y en el discurso del galardoneado lucieron otra vez los bien ganados méritos filosóficos que en pocas ocasiones exhibiera. Imprimióse el discurso cuatro años luego, en la primera edición de *La Historia y la acción* (Madrid, 1972), con cinco ensayos y nueve alocuciones que introdujeran los editores (Seminarios y Ediciones, S.A.). Hacia 1978 Oasis, en México, concluiría la segunda edición prologada por Antonio Martínez Báez, quien recordó a los lectores algunos antecedentes de Reyes Heróles y las obras del estudioso y maduro autor.

Escribió Martínez Báez lo siguiente en dicho prólogo, a saber:

“El autor de los ensayos, artículos y discursos que se incluyen en este libro, si bien es ampliamente conocido en México por la muy destacada posición que durante muchos años ha tenido. . . , ahora hace ya un tercio de siglo, en el inicio de su juventud, al egresar en 1944 de la Facultad de Derecho de la UNAM, produjo una obra de ciencia política de cabal madurez, con su tesis de licenciatura titulada: *Tendencias actuales del Estado* (Editorial Bolívar, México, 1944, 281 páginas); obra que el año siguiente se publicó en Buenos Aires (Editorial de Palma, 1945, 348 pp.), con un prólogo del profesor argentino Silvio Frondizi, quien dentro de la *Biblioteca del Instituto Argentino de Filosofía Jurídica y Social* publicó en el mismo año un ensayo intitulado *El Estado moderno*. Como bien lo afirma de esta obra de Reyes Heróles el prologuista argentino, “el estudio y crítica de las formas actuales del Estado, con indicación precisa de las virtudes y, sobre todo, las fallas que presenta, evitará al hombre caer en los mismos errores, permitiéndole cantar lo mejor que cada una de ellas tiene. Esta es, precisamente, la tarea que realiza el joven y talentoso universitario mexicano”.

Muy a propósito es el recuento del trabajo intelectual de Reyes Heróles porque sus enfoques políticos a partir de 1944 registrarían una cada vez mayor ocupación por una óptica del poder menos y menos vinculada con su formalidad legal.

Prólogo al libro *Tendencias actuales del Estado*, de Jesús Reyes Heróles, que próximamente se publicará en la colección Biblioteca Mexicana de Autores Políticos.

Algo así sucedería con motivo de la fundación de la *Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales*, ahora Facultad asentada en el septentrión de Ciudad Universitaria. Luego del congreso celebrado por la *Asociación Mexicana de Universidades e Institutos de Educación Superior*, en Oaxaca, hacia finales de los años cuarenta, en el cual el rector Luis Garrido exhibió los preliminares de la mencionada Escuela, precipitáronse los hechos y ésta se estableció con aplausos y críticas en las calles de Miguel Schultz, en la ciudad de México. Fue su primer director Ernesto Enríquez Coyro, entre 1951 y 1953¹. ¿Para qué una escuela de ciencias políticas si existía ya la Facultad de Derecho, donde el más alto porcentaje del talento mexicano aplicábase en los problemas del Estado? ¿La nueva Escuela no sería una débil e inútil réplica de la prestigiada y sólida de Jurisprudencia?

Calaron las interrogaciones, las dudas y los optimismos, y sin embargo los enamorados de la idea dejamos cátedras en otras aulas por las de Miguel Schultz. No fueron los motivos de semejante decisión sólo motivos de novedad, pues muchas inteligencias inclinaron al fin la balanza en nuestro lado. Transformose el *factum histórico* en el principal objeto del conocimiento filosófico y social: habría filosofía de la historia si enhébrase ésta en las categorías filosóficas; o Estética y Ética si el enlazamiento hácese con las categorías artísticas o morales, y Jurisprudencia cuando ese *factum* substancia los supremos conceptos del derecho; o Política al cabo si la historia vese a través del poder. Despléganse así simpatías y diferencias al alumbrarse las cosas con los distintos ángulos del análisis. En la filosofía de la historia úrgase en la razón última del acontecer humano; belleza o felicidad apercíbese en las ciencias del arte y del bien; el deber ser coercitivo, en la jurisprudencia; y el poder social y la decisión pública, en la ciencia política.

Dos vertientes esas que ahora subráyanse entre textos como las *Tendencias actuales del Estado* y otras posteriores aportaciones. En la primera hay una menor acentuación del Estado como poder social colectivo y una mayor gravitación hacia su consideración jurídica. En la segunda, preséntanse las cosas en sentido inverso, o sea la explicación del Estado a la luz de la teoría del poder por sobre su categorización jurídica.

¹ Un excelente estudio de la historia de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales se encuentra en la edición 115-116 de la *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Año XXX, Nueva Época, enero-junio, 1984.

ca. Sin embargo, en ambas perspectivas confluye siempre la mirada inteligente de los problemas y una mejor comprensión del porqué el profesor de Derecho canjeó la cátedra por el mando sin renunciar a la ciencia.

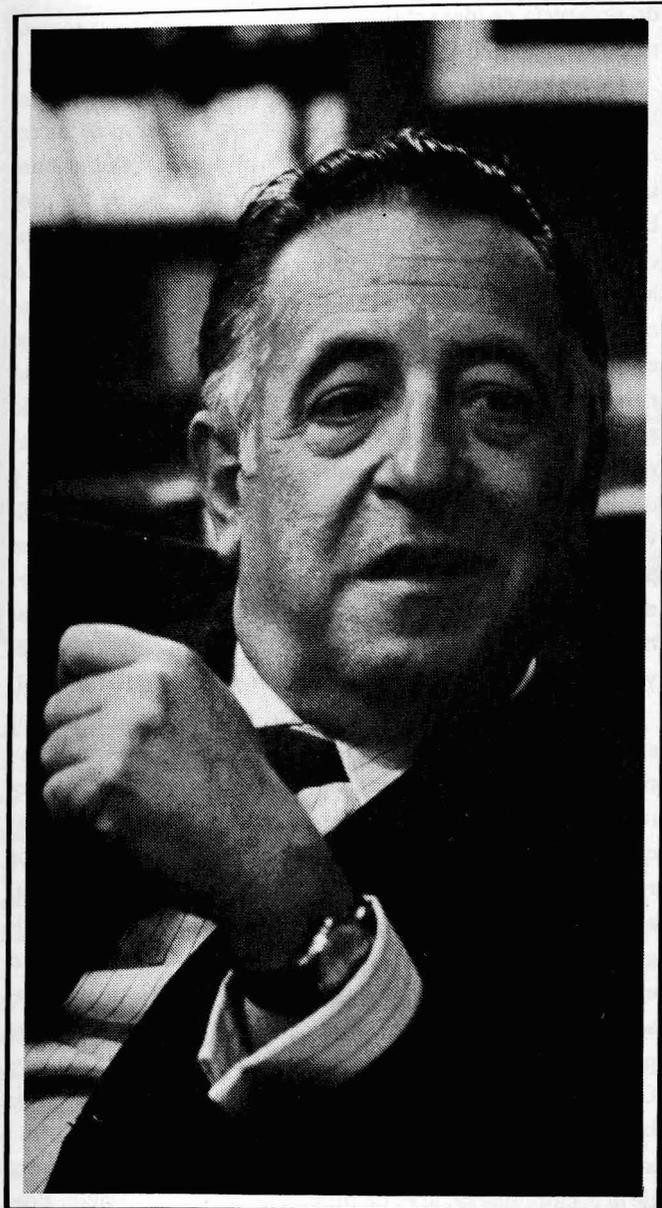
De algún modo esa conducta de Reyes Heróles refleja profundas corrientes doctrinales en el manejo de la *rex* pública, sea en el sentido de no superponer o confundir las puras normatividades o enhebraciones del derecho y el Estado con la génesis, proceso, ascenso y caída del poder, según se da éste en el área de la vida colectiva. Razones así, y otras conjeturas semejantes, produjéronse y reprodujéronse cuando la fundación de la *Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales* en la *Universidad Nacional Autónoma de México*. Por ejemplo, el análisis del *factum histórico* como un algo objetivo y consecuentemente ajeno al sujeto cognocente implica dos conmociones de raigambre filosófica, a saber: a) deséchase de inmediato las doctrinas epistemológicas que incluyen el objeto en el sujeto, y no admítase entonces la supremacía del segundo respecto del primero; y b) de un solo golpe hácense añicos los historicismos que purgan el *factum histórico* de toda posible concordancia general al empaclarlo en una singularidad irrepetible, o bien las corrientes historicistas que buscan al interior la razón del *factum histórico* como si esta razón histórica fuera otra que la razón. Como el saber absoluto no entraría en el discurso de Reyes Heróles puesto que siempre atúvose al movimiento de los hechos y las ideas, su posición respecto de esas conjeturas no deja lugar a muchas dudas.

Nació Reyes Heróles en el puerto de Tuxpan Veracruz, hacia 1921 y obtuvo el título de abogado al cumplir 23 años (1944) por la *Facultad de Derecho* de la UNAM, en cuyo examen de graduación presentó la ya mencionada tesis, importante antecedente del libro que desde hoy forma parte de la *Biblioteca Mexicana de Autores Políticos*. Vasos comunicantes existen en dichas ediciones que evidéncianse con la atinada observación de Martínez Báez. En “la *introducción* con que principia la edición bonaerense, —dice el prologuista—, de la obra *Modernas tendencias del Estado* (se trata de la citada *Tendencias actuales del Estado*), el autor utiliza el mismo material con que termina la parte final de su tesis mexicana de licenciatura, o sea la ‘Sugerencia general’, aunque agregándole algunas exposiciones de mayor entidad para acentuar el énfasis de sus aportes personales o juicios valorativos”. Poco más de un año pasaría Reyes Heróles en la capital Argentina, concurriendo a la cátedra de las universidades de Buenos Aires, La Plata y el Colegio Libre de Estudios Superiores, cultivando estrechas amistades con distinguidos catedráticos y compañeros de posgrado. Ya en México fue designado profesor en su Facultad de Derecho, atendiendo los cursos de Teoría general del Estado entre 1946 y 1963, y de Economía en la Escuela de Comercio y Administración durante 1948 y 1952. Sirvió también en el Instituto Politécnico Nacional y después de ingresar a la Academia Mexicana de Historia lo hizo en la maritense, según se indicó con anterioridad. Muy diversos cargos ocuparía en la administración pública a partir de 1944, asesor entonces en la Secretaría del Trabajo y Previsión Social, hasta su muerte en 1985, cuando desempeñaba la titularidad de la Secretaría de Educación Pública. En el interregno

fue director general de Petróleos Mexicanos (1964-1970), director del Instituto Mexicano del Seguro Social (1975-1976) y secretario de Gobernación (1976-1979). Por otra parte, también ocupó la curul de diputado en la XLV Legislatura del Congreso de la Unión y desempeñose como presidente del Comité Ejecutivo Nacional del Partido Revolucionario Institucional (1972-1975). Asistió a numerosas conferencias internacionales, con cuya experiencia redactaría su obra *La carta de La Habana* (Ediapsa, México, 1948) y la conferencia que sustentó en la Escuela Nacional de Economía, en diciembre de 1950, impresa en *Problemas industriales de México* (Ediapsa, México, 1951). En sus años de secretario de Educación Pública publicáronse *Discursos políticos*, que acoge los pronunciados entre 1972 y 1975 (Instituto de Capacitación Política del PRI, México, 1985) y dos volúmenes de *Educación para construir una sociedad mejor*, con intervenciones, comparecencias, entrevistas y discursos de la época (Secretaría de Educación Pública, México, julio de 1985).

La conferencia de Reyes Heróles de 7 de agosto de 1968, según se anotó, es un ensayo muy rico en el propósito de aproximarnos a su pensamiento filosófico-político. Desde luego, tropiézase con una fundamental apreciación epistemológica que debe subrayarse, a saber: “Todos los caminos conducen a la historia, —observó—, y la historia está en la entraña de todo conocer o hacer. Las relaciones de los que actuaron, las ideas y los fines de los que hicieron el derecho, la sociología, la ciencia, la literatura, la economía, la política y en su muy amplio sentido, el arte, la milicia, la teología. La cumbre misma del conocer parece ser la historia de la historia. . . Si el ilustre Garibay llegó a la historia por la teología, camino distinto seguí. Por vocación o equivocación, arribé a la historia, buscando explicaciones al mundo en que vivimos. ¿Podría la revolución en que nací y me desarrollé ser producto de generación espontánea?” En estas palabras no hay subjetivismo: la historia está dada frente a una historia de la historia que hace ciencia de la historia; y luego agrega: “escribir historia y no historias significa buscar el sentido de los hechos, explicarlos hasta donde es posible y situarse en posición equidistante entre aquellos que todo lo ven como fruto de la necesidad y aquellos que todo lo atribuyen a la voluntad del hombre, admitiendo para éste que, de grado o por fuerza, está en aptitud de escoger en las máximas alternativas.” Es cierto. Pesa el hombre aunque no en la magnitud deseada por el *demonio del subjetivismo* como causa eficiente y única del cambio social; y el extremo opuesto no correspondese tampoco con la verdad. La historia como *fruto de la necesidad* es válida exclusivamente en la tragedia: el sino de los clásicos o el destino demoníaco o celestial de elegidos y condenados, o la muerte, son las potestades de una necesidad no excluida por el fin de la utopía. Entre necesidad y voluntad no cabría el justo medio aristotélico. Ésta y esa, más que armonizarse en equidistancias inciertas supéranse en el contrapunto de libertad y necesidad al canjearse la fatalidad en independencia por la aplicación del saber.

Además, no disfraza bien el historicismo su intención ideológica al concentrar sus muchas críticas en el materialismo histórico de Carlos Marx y Federico Engels y sus derivadas



teorías y prácticas. La publicación del *Manifiesto comunista*, en 1848, por la londinense *Convención de los justos*, y las actividades de la *Primera Internacional*, dirigida por el propio Marx, generarían las violencias heterodoxas y los rechazos de agrupaciones enemigas, desde los añosos partidarios de Adam Smith y John Stuart Mill hasta los precursores del revisionismo demócrata de Eduard Bernstein, Hjalmar Branting y Hermann Greulich. Si lograron éstos escindir el socialismo, en 1914, con la sugerencia bernsteiniana de una suspensión de la lucha de clases, peligrando así las doctrinas en que fundaría sus actividades la Tercera Internacional, el historicismo contribuiría no poco al embate contrasoviético. Echando mano de Federico Meinecke (*El historicismo y su génesis*, Fondo de Cultura Económica, México, 1943), Reyes Heróles definió el historicismo “en sus grandes rasgos como una concepción que sin abjurar de la búsqueda de lo universal, tiende a afirmar el carácter individual del hecho histórico y, por consiguiente, la no existencia de leyes del desarrollo histórico, ni siquiera la de causalidad. Los hechos individuales, así aún en cualidades universales, nunca se repiten”, y acotada de este modo su unicidad no cabría “la influencia de la historia en

la acción”. Sería la historia acontecer por acontecer, puro suceder, negación de lo probable y límite de la razón por su alergia “connatural” a la conceptualización de las cosas. Pero el *laissez passer* histórico es falaz. El resultado del cambio implica sus antecedentes y, a la vez, vuélvese precedente de transformaciones en un proceso incesantemente innovador que, en cada etapa, insume los elementos de su cuna sin replicarlos o repetirlos en la sucesión creadora de la naturaleza y la sociedad. Compréndese mejor, en esta perspectiva, la relación entre política e historia como vinculación del hombre con sus circunstancias y quehaceres. “Dedicarse a la historia, anota Jesús Reyes Heróles, no es ya vivir en el ayer, hacer necrología, sino encontrar en el pasado acicates para transformar, para modificar el mundo en que se actúa”, y como el político está comprometido con la decisión pública, hace suya una conclusión de Antonio Gramsci, a saber: “Historia y política están estrechamente unidas, o mejor, son la misma cosa, pero es preciso distinguir en la consideración de los hechos históricos y de los hechos y actos políticos. En la historia... se cometen menos errores que en la apreciación de los hechos y actos políticos en curso. El gran político debe, por ello, ser *cultísimo*, es decir, *debe conocer* el máximo de elementos de la vida actual, conocerlos no en *forma libresco*, como *erudición*, sino de una manera *viviente*, como substancia concreta de *intuición* política (sin embargo, para que se transformen en substancia viviente de *intuición*, será preciso aprenderlos también *librescamente*)” (*Cuadernos de la cárcel*, Juan Pablos, México, 1975, t. I). Son estudio y experiencia imbricaciones necesarias de la ciencia y la acción en los asuntos del orden público; y de este modo despejéronse algunas de las grandes cuestiones planteadas por Reyes Heróles en la *Academia de la Historia*.

Precisado el significado del conocer y el hacer en la trama del conocimiento histórico, la decisión política y su influencia en el cambio, habrá que explorar la idea de la continuidad histórica como vinculación de lo por hacer con lo hecho, y que el propio Reyes Heróles esclarece al conjuntar “la negación del historicismo con lo que podemos llamar revolucionismo histórico” en el siguiente fruto: “La continuidad histórica tiene significado cuando deriva, de la concordancia y el contraste, la afirmación y la contradicción, la semejanza en las diferencias de las fases históricas. Son hilos de regularidad y contraste que unen etapas coincidentes o divergentes y que, aun cuando frecuentemente tenues, nunca carecen de fuerza e impiden el surgimiento de fenómenos de ruda espontaneidad. Se trata de opacas urdimbres esenciales que van de lo inmemorial al futuro. El mero hecho de afirmar la continuidad y ver la transformación como culminación del proceso histórico proporciona un prolífico terreno para la influencia de la historia en la acción, para el mismo actuar de la historia.” Rómpease entonces la lógica de identidad al aceptarse en A no A y, por tanto, su cambio en B, C o N, *ad infinitum*, en un movimiento revolucionario abierto al porvenir. La continuidad histórica, por tanto, es una continuidad revolucionaria en la historia susceptible de conceptualización científica en hipótesis probalísticas de una verdad ajena a lo absoluto.

Al vincularse en la continuidad pasado y futuro puede ensayarse, como lo hace Reyes Heróles, una tipología del pueblo en función de la carga específica de su historia: a) "Hay pueblos abrumados por la historia, que llevan sobre sus espaldas el pesado fardo del ayer," casi inhábiles en la visión del hoy y el mañana; son pueblos "agobiados, encorvados por la historia", vencidos por un destino gravitacional que los puede llevar al fin de su existir; b) Por contraste, los hay sin memoria, "que padecen amnesia histórica. . . por falta de comunicación con un pasado grandioso o por falta de aprecio y conocimiento del pasado con que cuenta(n)"; c) Los hay conformes con su legado histórico, sin afanes creativos, o sintiéndose protagonistas únicos y ejemplares; "como nada se hizo ayer, todo queda para hacerse mañana;" d) Por último, hay pesimismo y optimismo de la historia: los que aceptan que nada enseña y los que mucho aprenden en provecho de la construcción del porvenir. Con base en este breve ensayo tipológico infiérese la conclusión funcional, a saber: "Conciérneme a la historia desentrañar el pasado y el presente, proporcionar a las fuerzas que actúan conciencia de su sentido, esclareciendo de dónde provienen y, por tanto, hacia dónde van. Lo que las originó arroja luz sobre lo que deben perseguir; lo que persiguen alumbra lo que les dio origen. Por la historia, el hombre puede *comprender la sociedad del pasado e incrementar su dominio de la sociedad del presente*" (Cita de E.H. Carr, *¿Qué es la Historia?*, Seix Barral, Barcelona, 1967, p. 73); y luego procesase la aplicación al caso mexicano. "La historia de México, dice Reyes Heróles, es impulso para el actuar, influencia positiva para la paciencia que afianzar el futuro exige, y el realismo, el pragmatismo que nos libera de ataduras dogmáticas." El ejemplo que prueba esta evaluación cárgase al liberalismo del siglo XX. "Nuestros hombres, partiendo de una teoría de supuesta validez universal, el liberalismo, supieron matizar, dejar de lado una serie de principios inaplicables o dudosos, inclusive en su intrínseca naturaleza, y construir una forma política particular, un *liberalismo social* que, prescindiendo de los dogmas económicos, se afaná por conjugar las libertades espirituales y políticas del hombre con sus necesidades económicas y sociales, apartándose de la aberración del dejar hacer, dejar pasar."

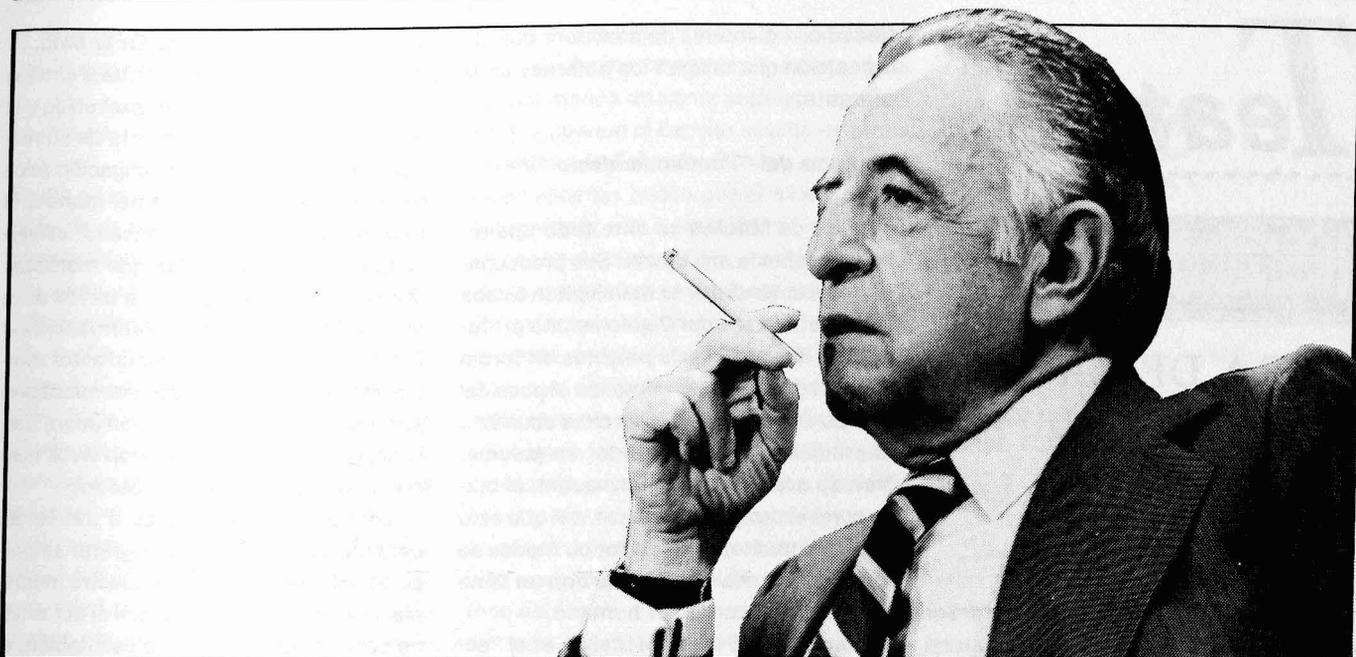
Cuando su ingreso a la Academia, Reyes Heróles ya había sustentado su conferencia sobre *Aspectos sociales del liberalismo mexicano* (Instituto Francés de América Latina, 23 de junio de 1960) y publicado *El liberalismo mexicano* (Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Derecho, México, 1957-61), en cuyos textos resaltan las cualidades observadas por Enrique Tierno Galván al prologar, de Reyes Heróles, *México, historia y política* (Editorial Tecnos, Madrid, 1978, p. IX). "El México liberal, o si se prefiere, el liberalismo mexicano, escribió Tierno Galván, estaba prácticamente sin descubrir en términos globales y con arreglo a su mucha originalidad hasta que el profesor Reyes Heróles lo investigó e interpretó debidamente. Merced a un análisis pormenorizado que ha sabido integrar cada elemento en el conjunto y hacer que podamos interpretar el México actual con más acierto y seguridad en su vida política y mirar con más certeza a su futuro, resulta más fácil conservar y reformar que cuan-

do se carecía de ideas claras y yo diría que definitivas respecto del liberalismo nacional mexicano."

Es verdad. Procuró Jesús Reyes Heróles hallar la originalidad del pensamiento liberal mexicano en función de las remodelaciones de sus categorías hechas por las generaciones independientes en el enfrentamiento y solución de los problemas nacionales y, así, develar sus significaciones y alcances en la complejidad política y material del siglo XIX. La huidiza y difícil tarea lograda en muchos aspectos dejase inconclusa en otros. Con el instrumental liberalista líquidase en buena parte el legado conservador que las clases legatarias del Virreinato infiltraron en el país, pero fue, en cambio tal instrumental ideológico, errático, impreciso y poco cierto en la defensa de los intereses propios ante la expansión y dominio de las emergentes metrópolis industriales. Isidoro Olvera, José María Castillo Velasco y Ponciano Arriaga, en los problemas de la tierra, durante las asambleas constituyentes de 1856-57, y las leyes de Reforma (1859), mostrarían las facetas progresistas en nuestro liberalismo decimonono que Reyes Heróles con otras más, conjuntaría en el liberalismo social.

En la trabazón de teoría y praxis, conocimiento y acción, saber y hacer, que Reyes Heróles proclama, dase una virtualidad que conviene actualizar: la interferencia del intelectual y el político, de sencilla apariencia y espinosa dilucidación. "Los hombres que en dos campos se mueven, nos recuerda el autor de *El liberalismo mexicano*, que a dos amos, a cual más celoso, sirven, aquellos que se dedican a investigar, conocer y, simultáneamente, hacer, o que aprovechan el conocer para hacer" encuéntrase en peligrosos y azarosos caminos; y al respecto valen reflexiones traídas y llevadas por José Ortega y Gasset en su *Mirabeau o el político* (Espasa-Calpe, Madrid, 1943). Político e intelectual no son compatibles, según el filósofo español, puesto que el primero reflexiona luego de comprometerse en la praxis y, el segundo, antes de la acción, que no le es de ningún modo indispensable. Produce el intelectual ideas que no necesariamente mueven nada o a nadie, y, el político, actívase con anterioridad a la idea; de donde resulta siempre secundaria o terciaria, o nula, su recíproca vinculación. Categóricamente, por ser contraria a su pensamiento, Reyes Heróles objetará la dicotómica tesis gassetense: "la actuación, nos dice, requiere del pensamiento y. . . el pensamiento se amplía con la actuación ligera o profunda, pequeña o grande; . . . en fin, pensar y actuar se robustecen al comunicarse", aunque, la verdad, si el ser intelectual de los hombres les es general no todos desempeñan la función de intelectuales, o, a *contrario sensu*, si el ser político les es común, no todos desempeñan tal papel, y de ahí que hablese de una clase política y de una clase intelectual que "se alimentan entre sí" para gestar al *intelectual político*; mas hay otras cuestiones. Reconviénese el político y el intelectual por rehusarse a la acción, el último, y por ductilidad en el compromiso y frente a las represiones, el primero, y éstas y otras antinomias que regístranse frecuentemente hermánense en la concepción de Reyes Heróles al considerar la política "como una actividad cultural", o sea como actividad teleológica.

El manejo filosófico-político que hemos analizado en el dis-



curso del autor, trae a cuento algunos de los consejos de Antonio Pérez a Felipe II que constan en *Norte de príncipes* (Espasa-Calpe, Madrid, 1969, p. 123): “Ojo, Señor, a las Indias, —escribe el secretario a su rey— que es la parte de donde viene el dinero, y con él también la substancia de esta monarquía, y considérese que aquellas riquezas de oro, y plata, que se sacan, es negocio temporal, y que se va acabando, y que nos han de venir a faltar aquellas, y no por eso los vicios, cuyo instrumento son para que estemos acostumbrados que si la falta de las riquezas introdujera la de esotros, pudiera por cierto desearse, y pedirse: en su conversación, digo, que se piense, y en la del fruto que nos viene de ella, para que nos dure y no nos falte, ni se vea, que se pasa a otras naciones, y no nos deja más que el polvo, y el dolor, y el daño de los vicios, y gastos introducidos con su mucha abundancia.” Claro: el saber político evita la desventura pública.

En ese gran marco del pensamiento reyesheroliano habría que ubicar, en retrospectiva, su esfuerzo de comprensión del Estado contemporáneo que aparece en las *Tendencias Actuales*, cuyas crisis explotarían en la aterradoramente y despiadada *Segunda Guerra Mundial*. Si el triunfo de la vida espiritual por sobre la barbarie es la finalidad suprema del hombre en la historia, urgía en 1945, al terminar la contienda internacional, emprender “el estudio y crítica de las formas actuales del Estado, con indicación precisa de las virtudes y, sobre todo, las fallas que presenta [pues esto] evitará al hombre caer en los mismos errores, permitiéndole decantar lo mejor que cada una de ellas tiene. Esta es, precisamente, la tarea que realiza el joven y talentoso universitario mexicano”, según la anotación ya mencionada que al respecto hizo Silvio Frondizi del libro que ahora publica la *Biblioteca Mexicana de Escritores Políticos*. Revisáronse en las *Tendencias actuales* cinco formas estatales. En el *Estado Soviético* considéranse los antecedentes del marxismo y su doctrina; las condiciones favorables a la revolución comunista en Rusia y la gestación de la organización constitucional de la URSS; el proyecto de la *Nueva Economía Política*, de Lenin, la autoridad planeadora y los dos primeros programas quinquenales. Contéplase el

Estado Fascista desde el punto de vista de sus motivaciones, supuestos, contenidos y estructura constitucional, dedicándose una prolongada reflexión a la organización corporativa en el área económico-social. El *Estado Nuevo* o dictatorial que surge en Portugal con motivo de la rebelión de 28 de mayo de 1926, encabezada por Gómez da Costa y modelado por Oliveira Salazar luego de su designación como ministro de Hacienda, en abril de 1928, estudiado es por sus antecedentes, soberanía y representación, y en lo que hace a las características de su corporativismo.

Más extensión dedicaría el autor al *Estado Nazi*. Principia sopesando las debilidades de Weimar, el ambiente intelectual del nacionalismo en el pensamiento de Spengler, Bruck y Carl Schmitt, y los orígenes políticos y ascensión del partido nazi. Vendrían después los aspectos políticos de esa tiranía, la economía en que pretendió fundarse y lo relativo a la legislación social y las organizaciones laborales. Por último, el *Estado Nacional-Sindicalista* de Francisco Franco en España estimado encuéntrase en los capítulos dedicados a su economía social, la estructura política y una apreciación general del falangismo.

Pero en el conjunto del libro hay una angustiada interrogación por el *qué hacer*, el cómo salir adelante entre los escombros de las guerras mundiales, las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki y la aterradora amenaza del Damocles nuclear sobre el género humano. Quien aspire a seguir los hilos conductores que enhebrara Reyes Heróles sobre tan agudo y crítico problema deberá revisar, al menos, los pasos que diera al aumentar su bibliografía fundamental. Además de los libros ya citados recomendamos la revisión y consulta del ya citado *El liberalismo mexicano*, Mariano Otero. *Obras*. (Recopilación, selección, comentarios y estudio preliminar de Jesús Reyes Heróles, Editorial Porrúa, México, 1967, 2 vols), del otra vez recordado *México: Historia y Política*, de *Dos ensayos sobre Mirabeau* (Librería del Prado, México, 1984), y el discurso *Hacia una Democracia Real. Plan Básico de Gobierno*, pronunciado el 12 de junio de 1975 en la I Conferencia del Plan Básico, organizada y celebrada por el Partido Revolucionario Institucional. ♦

Teatro

EL TRINO DEL DIABLO

OBRA DE LA DESILUSIÓN

Por María Muro

En el espléndido espacio del Foro Sor Juana Inés de la Cruz, del Centro Cultural Universitario, se presenta *El trino del Diablo*, de Alberto Miralles, bajo la dirección de Eduardo Ruiz Saviñón. Autor y director logran en la propuesta escénica ciertos momentos culminantes correspondientes al teatro contemporáneo, cuyas características se prestan a la polémica y a la reflexión.

El trino del Diablo pertenece al tipo de obras que reflexionan sobre el arte teatral, sobre la relación entre ficción y realidad. Propone un Fausto-actor que juega a la actuación y que actúa el personaje de Fausto. Esto es, se propone el interminable juego de la creación dramática, en una nueva variante del mito, buscando con inteligencia la negación, el aminoramiento de ciertos valores establecidos. Lo que hace Miralles es examinar aspectos de la historia del teatro, de la cultura y de la so-

cialidad con el interés de descubrir cuál es la posición que ocupan los hombres en el presente.

Un texto del "Postmodernismo"

El texto de Miralles es ante todo una reflexión sobre la existencia. Sus preocupaciones existenciales se manifiestan a cada instante. *El trino del Diablo* es una profusión de imágenes y de palabras en forma abigarrada, lo que se complica al paso del tiempo dramático. Aquí las citas abundan, la erudición de un pensador se percibe. Debido a la excesiva información, el texto corre el riesgo de perderse, sin que esto importe mucho, pues de todos modos se logra impactar al espectador con un tema que le atañe como ser humano.

Fausto, en *El trino del Diablo*, es el "actor atractivo en la cumbre de la fama", es el protagonista que se ve inmerso en un mundo de ficción, donde interpreta una obra: *Fausto*, aunque no interpreta sólo a Fausto, sino, en otros momentos, a Don Juan, al Alcalde de Zalamea. En la obra de Miralles, Fausto ama a Isabel, actriz a quien por "prescindir de inteligencia" la degüella al término de la tormenta pasional. El Espíritu, el Diablo, aparece para dialogar, o más bien filosofar con Fausto. El Espíritu tiene la cualidad de ser bífido, de introducirse en el cuerpo de Isabel para provocar la demencia de Fausto. Los juegos de lo grotesco y la crueldad excesiva abundan. El actor quiere ver "un gran teatro luminoso" de la resurrección de su amada, pero el Diablo se burla de los deseos de esa pirotecnia infernal de pacotilla.

La dilucidación de Fausto es respecto

a su eterna permanencia. En *El trino*. . . el personaje mitológico se debate entre la grandeza en la que se cree enaltecido y la necesidad del convencimiento de su mediocridad; es decir, en la obligación ética de aceptar la mediocridad del mundo. El mismo Diablo, para convencerlo, asegura que "ya no hay almas que merezcan una disputa". Así, Fausto, a través de la obra de Miralles y con la reafirmación del Espíritu satánico, acepta ser un actor zombi, mediocre, un actor que interpreta personajes muertos: Hamlet, Don Juan, personajes que una vez estuvieron vivos pero que ahora pertenecen al pasado.

Lo que propone Miralles a través del personaje de Fausto y del Espíritu satánico es obligarnos a aceptar nuestra mediocridad. Por eso, de los textos que el actor tiene como propuestas de representación, el Espíritu le recomienda interpretar al personaje de una obra insulsa que lo mantenga vivo, titulada: *Hoy, aquí, ahora: la vulgaridad*. El protagonista de dicha obra vive una vida mezquina, sin grandes cambios. El personaje descubre de pronto que los latidos de su corazón permanecen siempre inalterables; él, sin inmutarse, acepta que ha sido un muerto en vida. No existe en la existencia. Fausto-actor rehúye interpretar a ese personaje. Sin embargo, el Diablo lo incita, pues es el único personaje que le sienta dado su carácter de falsedad, de engaño con el que se revestirá en aras de la verdad.

Si tuviéramos que clasificar el texto de Miralles, podríamos aventurarnos a decir que pertenece a esa corriente tan de moda hoy día, la del llamado "Postmodernismo", sobre todo en cuanto al postulado principal de esa corriente, que consiste en sostener el fin de la cultura, el fin de los tiempos; el mundo en deterioro constante, sin la posibilidad de sostenerse o de volver atrás. Es un texto que pretende descubrir las limitaciones de la condición humana, para que de ahí los hombres resurjan a fin de encontrar un nuevo comienzo original.

Parece ser que el "postmodernismo", y precisamente al manifestarse en *El trino del Diablo*, comprende que ha llegado el tiempo terminante de la decepción. Lo que antes se creyó que era glorioso — el Gran Arte, las notabilidades modelo de Edipo, Hamlet, Segismundo — hoy no puede verse sino como algo derruido, sin vida, como un esqueleto del que sólo podemos observar fragmentos. Pero no se trata únicamente de hacer una denuncia quejumbrosa, pues se prevé que está por iniciarse un nuevo tiempo en la historia, en este caso



el del espíritu del conocimiento asumido por el cuerpo de la amada.

La puesta en escena

Existe en el texto mismo una burla tajante hacia el ser mediano, en contra de la ampulosidad humana ocultadora del espíritu vacío, hecho que aprovecha Eduardo Ruiz Saviñón para sostener ese humor negro que ha caracterizado a sus puestas en escena. Particularmente me refiero al anterior trabajo: *Juegos profanos*, de Carlos Olmos, donde Ruiz Saviñón tomó los elementos propios del expresionismo para enfatizar el texto violento del autor.

En cuanto a *El trino del Diablo*, Ruiz Saviñón manifiesta haber adquirido mayor seguridad en su propia trayectoria. No escatima esfuerzos en la interpretación de un texto complejo, que él entiende en cuanto expresión de lo grotesco, como análisis virulento de la condición humana, y en cuanto crítica de la historia y de la modernidad. En esta puesta existen varios momentos sobresalientes. Sin embargo, tal vez por el mismo texto, que es más bien discursivo —se antoja sobre todo para leerse— la dirección escénica en ocasiones tiende a perder el equilibrio. Los largos diálogos de Fausto con el Espíritu resultan valiosos sólo en cuanto discusión filosófica, es decir, en esos momentos no existe acción dramática atrayente, porque la palabra por la palabra provoca que la puesta en escena se debilite y el discurso deja de tener sentido teatral.

Los momentos de exaltación, no obstante, permiten valorar la propuesta del director. Ruiz Saviñón sabe crear atmósferas visionarias, como en la escena en la

que el cuerpo muerto de Isabel ocupado por el Diablo camina sobre la mesa y lleva en sus manos una cruz ardiendo; o aquella otra cuando el Espíritu sale de un nicho revestido de Satanás. Éstas y otras múltiples escenas hacen que *El trino del Diablo* mantenga una estabilidad visual, aun en contra del desequilibrio mencionado, de modo que la obra atrae al espectador a la atmósfera de lo sobrenatural. Todo esto ayudado en gran medida por la iluminación, que el mismo Ruiz Saviñón ha diseñado con no pocos aciertos.

La imperfección del equilibrio de la obra en escena puede descubrirse en el orden del ritmo, y en este sentido puede decirse que una obra que lo tiene será siempre bien acabada y efectiva. En el caso de *El trino del Diablo*, este ritmo se adquiere sobre todo durante la primera parte, cuando Fausto e Isabel hacen el amor impetuosamente, llevando la relación hasta el sadomasoquismo. Los dos actores entablan una armonía violenta en sus actuaciones: Mauricio Davison y Elena de Haro crean la exageración de sus personajes, que son dos actores grandilocuentes; ambos llevan un ritmo difícil de lograr, de necesaria sobreactuación y falsedad, la que hace falta precisamente para interpretar a dos actores-personajes quienes juegan el papel de la actuación.

Es hasta el momento mismo en que Fausto degüella a Isabel, cuando el ritmo se mantiene limpio, violento, congruente. Luego, en la segunda parte, desde la entrada del Espíritu, el ritmo de la obra decae en varias ocasiones, quizá porque el tipo de actuación de José Ángel García, el Espíritu, no corresponde a la tensión dramática anteriormente sostenida. Desde su aparición, en adelante, tan sólo existen algunos clímax y visiones repentinos.

A pesar de estas declinaciones actorales de ritmo, la puesta en escena de Ruiz Saviñón resulta ser una obra que desperta interés, porque el espectador escucha las disertaciones de Miralles, las cuales constituyen un texto lleno de ingeniosidad que nos hace reflexionar sobre la condición humana, y porque atestigua la congruencia de un director en sus obsesiones escénicas. *El trino del Diablo* resulta ser un buen esfuerzo de lo que hoy persigue el teatro contemporáneo en esa valiosa vertiente de la búsqueda espectacular. ◇

El trino del Diablo, de Alberto Miralles. Foro Sor Juana Inés de la Cruz, Centro Cultural Universitario. Con Mauricio Davison, José Ángel García y Elena de Haro. Asesoría literaria: Manuel Núñez Nava. Escenografía: Arturo Nava. Puesta en escena e iluminación: Eduardo Ruiz Saviñón.

Cine

EL CINE IMAGINARIO VII

LA INTEMPORALIDAD DEL PRESENTE

Por Daniel González Dueñas

1. Cargas de realidad

El cine hereda de la fotografía lo que puede llamarse "la intemporalidad del presente": a la vez que el umbral muestra un lapso precioso por fugaz, la imagen sobrevive y se interna en el tiempo llevando su mensaje irrepetible. Ese instante se convierte en intemporal: puente entre dos islas, apariencia de lo que perdura. Además de la ya inmensa carga de realidad que recibe de la fotografía, más tarde sonido y color enriquecen el lenguaje cinematográfico. El cine deja de ser exclusivamente visual: el sonido deroga la utilización de los *intertítulos* (cartones en que se escriben tanto diálogos de los personajes como acotaciones de la anécdota, y que después se alternan con las escenas). La pantalla conquista otro sentido humano —el oído— y posteriormente perfecciona el primero —la visión—: el color amplía la gama "realista" y, al igual que el sonido, parece la definitiva victoria de quienes postulan la "fidelidad a lo real". Con estas dos impactantes innovaciones, las salas estratégicas imponen una derrota a aquellos cineastas experimentales que consiguieran un intenso grado de estilización en el transcurso de las décadas anteriores. Nace entonces el realismo como alambre de púas, límite inmovilizador, territorio conquistado.

En efecto: si la corriente experimental se había fortalecido, era porque se había basado en los propios elementos que constituían la totalidad del cine (el silencio, el blanco y negro). Sonido y color dan un duro golpe a toda corriente de búsqueda, en tanto son utilizados como último confinamiento. De entrada, se genera un monumental gambito retroactivo: el silen-



cio se transforma en *mudez* y el blanco y negro en *ausencia de color*. Los factores que antes definían al cine en general, sufren insospechado reacomodo pasando al minoritario renglón de las "estilizaciones": las cintas silentes, en bloque, quedan bajo el membrete "experimental". Toda película anterior a las innovaciones resulta globalmente definida como "infiel a la realidad".

En un momento en que la pantalla habla y se colorea, regresa a las manos del "pionero" norteamericano el dominio de las estrategias: toda aventura se vuelve "obsoleta". La estrategia hollywoodense alcanza un logro desmedido al provocar que *de golpe envejezcan* los disidentes y pierdan "vigencia". Se inventa el término "cine de arte" como una especie de ghetto-museo destinado a estudiosos y cinéfilos. Finalmente, se da la estocada final: Hollywood fomentará el uso del concepto "cine mudo" con implicaciones peyorativas. El público aprende a emplear un sobreentendido virulento, que de modo automático convierte en "incapacitados" a los filmes silentes subversivos, mutilándolos a posteriori: desde entonces, *jamás habrán de ser vistos como lo fueron en su momento*. De una u otra forma, el espectador terminará entendiendo la primera etapa del cine de la misma manera en que valora el brasero en comparación con la estufa de gas. Despojado de contenido, el realismo es carrera tecnológica, "forma" sujeta al desarrollo mercantil oferta-demanda. Tarde o temprano ese camino comienza a arrojar sus terribles consecuencias: la eficacia de un producto fílmico corresponderá menos a su búsqueda que a su línea aerodinámica, a su mecánico adelanto; no habrá obras sino "modelos" susceptibles a catálogo y subasta; el efectismo realista —no satisfecho con sus trampas— irá a reposar ante todo en los *efectos especiales*.

Pese a cualquier afán de ordenamiento sensato por parte de la crítica, las recientes películas superestructurales (las que se anuncian como "la película") plantean una comparación que, en un mundo mecanizado, no deja de ensombrecer a las cintas verdaderamente exigentes —sin contar a las que quieren imitar a aquellas con *presupuestos* menos opulentos. La carrera industrial mira con ternura al brasero y con indiferencia a la estufa de gas: cuando aparezca el horno de microondas, la amabilidad condescendiente (y hasta la conmovida añoranza) recaerá en la estufa mientras que el brasero tenderá a perderse en la neblinosa lista de arcaísmos en

que ahora duerme la fogata prehistórica a la luz de las estrellas. Cuando el holograma incorpore la tercera dimensión y con ello rompa la última y delicada frontera entre cine y realidad —el encuadre—, la mezcla del símbolo con lo simbolizado será perfecta. Pero, ¿se habrá alcanzado entonces lo real? (A este respecto resulta fundamental la mirada propuesta por Adolfo Bioy Casares en *La invención de Morel*, 1940.)

2. Lo que por sabido se calla

Una básica maniobra se revela cuando el



poeta y periodista italiano Riccioto Canudo crea el concepto "séptimo arte", consiguiendo así para el cine un reconocimiento que ni las propias grandes obras ya realizadas pudieron obtener: el cambio de un nombre no sólo altera la óptica sino lo mirado. El "cinema" deja de ser un "vulgar espectáculo de feria" para convertirse en el *séptimo arte*. A partir del momento en que Canudo rebautiza al ojo naciente, brota un sobreentendido luminoso: el cine no es una curiosidad pasajera que de vez en cuando arroja imágenes interesantes, sino un arte que a veces consiente productos nada perdurables. Magnífico *a priori*.

Sin embargo, en la abrumadora mayoría de los casos, la mecánica de los sobreentendidos es tributaria de la misma estrategia que nos ha invisibilizado a la primera etapa del cine. El sentido de "comodidad" occidental utiliza lo *obvio* para "ahorrar tiempo": la vorágine de la vida moderna no puede darse el lujo de malgastarse en reflexión continua. Así, Occidente llega al punto en que no usa los presupuestos: ellos lo definen. El escritor Peter Handke ha centrado su obra *Kaspar* (1967) en este proceso; la avalancha de sobreentendidos no "aligeran" el pensamiento: lo sustituyen. En tanto un presupuesto resulta así irretornable a sus términos originales (es ya imposible enunciar de vuelta, clara y coherentemente, aquello que "se supone"). Handke busca ese resultado por medio de la saturación. Escribe en *Kaspar*:

Cada objeto que percibes es tanto más simple cuanto más simple sea la frase con la que puedes describirlo: tal objeto es un objeto en orden, acerca del cual, después de una frase corta y simple, no queda ninguna pregunta qué hacer; un objeto en orden es aquél que se aclara del todo mediante una frase corta y simple; un objeto en orden sólo requiere una frase de tres palabras; está en orden aquel objeto sobre el cual no hay que contar antes una historia. Un objeto en orden ni siquiera requiere una frase: para un objeto en orden basta la palabra que lo nombra. Las historias no empiezan sino con un objeto en desorden. Tú mismo estás en orden cuando ya no necesitas contar historias acerca de ti: estás en orden cuando tu historia ya no se distingue de cualquier otra historia, cuando ninguna afirmación acerca de ti provoca una negación. No tendrías ya que poderte esconder detrás de frase alguna. La frase acer-

ca de la agujeta de tu zapato y la frase acerca de ti deben ser iguales excepto por una palabra; a fin de cuentas deben ser iguales palabra a palabra.

Cabe abundar: la frase "el dedo está en la mano" es innecesaria, porque los dedos *están* en la mano. No es necesario decir "está en la mano" porque todos los dedos en su estado "normal" (el orden tan caro a Occidente) están en la mano. Basta decir "el dedo" para que se sobreentienda una mano, y para que de inmediato se asocie la "ordenación natural" del dedo. Es *obvio*, se calla por sabido, no hay que decirlo: si el motivo de la frase fuera otro, también se infiere que el autor de ella *hubiera añadido* el matiz correspondiente. Por tanto, la frase "el dedo está en la mano" es repetitiva, ociosa, aun atentatoria (en cuanto arrebatara tiempo "provechoso" para mejores actividades del pensamiento): todos saben que el dedo está en la mano, hay un acuerdo general, un tácito consenso al respecto; si alguien nos dijera esa frase con la misma entonación y matiz que, por ejemplo, "el día está frío" o "la sopa está en la mesa", lo miraríamos sospechosamente: ¿acaso duda de nuestras seguridades?, ¿cree que hemos nacido ayer? Esa frase es incluso peligrosa: quien así la pronunciara incurriría en agresión; al fatigar lo evidente, se estaría burlando de nosotros: quedaría *fuera de orden* (fuera de realidad). Si ese mismo individuo insistiera en esa frase o en otras similares, con ello abriría la puerta a un cúmulo de equívocos celosamente tasados en el orden social y que culminan en la impugnación represiva por excelencia: "locura".

La silenciosa mecánica de los sobreentendidos —los millones de certezas inferidas que se manejan día con día— a su vez se sobreentiende como logro de una cultura, sabiduría "de todos". Cuestionarla es poner en tela de juicio ese logro: si en una obra de arte se tolera pronunciar tales frases —o al menos se aceptan durante un momento sin rechazarlas automáticamente— es porque a ellas las baña otro pre-supuesto: al artista lo define una licencia para "perder el tiempo", para redundar, para complicarse la vida. Así, el "espectador" no es sino un individuo que por unos instantes admite la tau-tología o el despropósito: no habrá "perdido el tiempo" si las convenciones de la obra coinciden con las de lo cotidiano —es decir, si son *realistas*. De lo contrario, habrá sido agredido (despertándosele enton-

ces la serie de defensas sobreentendidas para tales ocasiones).

3. Lo que no tiene nombre

Una trama de presupuestos define lo real. Antes que calificarla de tal o cual modo, resulta imprescindible ver oculta en ella lo que de ninguna manera es "obvio", "evidente" o "natural": una estrategia que moldea y determina. La que subyace en la pantalla hollywoodense es sólo una de sus manifestaciones, pero acaso se trata de la que refleja con mayor fidelidad a la Gran Trama Estratégica. Por la dualidad



arte-industria (suprema complejidad del lenguaje, y también ilimitada difusión que no modifica a la obra), el cine es fértil territorio para la estrategia —y aún más: resulta su arma versátil por excelencia, directa y *preverbal*. No hay imposición sino *evidencia*: el espectador sobre-entiende el mundo. "Es absurdo enunciar lo obvio" implica a la larga que sea absurdo enunciar *cualquier cosa*.

El realismo hollywoodense comienza por negar el orden: la realidad es caótica (y el "orden" que propone no es sino "el menos convulso de los desórdenes"); los individuos sólo poseen dos alternativas: huir de la convulsión o "enfrentarla". Sin embargo, este hacerle frente es también una forma de la fuga: destacar una zona convulsa es inferir a las demás. Aunque en una película "se vuelve al orden" con el triunfo de los justos, un sobreentendido baña esa victoria con un halo de "provisionalidad", de "rugido de ratón", de prórroga diminuta. Aun en una cinta donde los protagonistas vencen a aquellos adversarios representantes de lo oscuro, existen ciertos resortes que diametralmente cambian la valencia de ese acto. Tales personajes habrán triunfado en términos de un orden que sólo sobrevive si *alguien* (cualquiera) lucha contra él.

El realismo hollywoodense impacta, conmueve, arrebatara: tras esa avalancha de "evidencias" nadie duda en reconocer el callejón sin salida como "habitat natural del hombre". Los sobreentendidos funcionan por repercusión: unos dentro de otros, los grandes mueven a los pequeños y éstos a los infinitesimales; un solo acto, una sola mirada, entonación o gesto en un personaje realista implica gran cantidad de informaciones sobreentendidas cuya enunciación escrita —de ser ésta posible— costaría cientos de páginas. Instantáneo y autosuficiente, el pre-supuesto parece sólo transmitir lo "obvio", pero en realidad usa esa máscara para conducir cúmulos de información nada "obvia". Un personaje "triunfa" sólo en el menor círculo de sobreentendidos: en el mayor habrá sido derrotado e inmovilizado (el espectador no llegará a usar esa victoria como modelo o percutor de su cotidianeidad, en tanto se le *evidencia* que un comportamiento análogo no guarda relación con lo real-convulso, y que atribuirle activación subversiva es caer en lo ilusorio).

En el realismo norteamericano cada reacción, gesto y actitud han sido meticulosamente codificados para implicar la trama estratégica. Aun sin saberlo (*sobre todo* sin saberlo), cualquier filme comer-

cial o minoritario, del género que sea, apoya esa trama y la reafirma desde el momento en que usa —sin desmenuzarlos— el puñado de presupuestos básicos: “es posible reflejar la realidad sin transformarla”, “el realismo renuncia al arte (territorio inocuo de los que se complican la vida)”, “la experimentación de cualquier otro juego significa clamar en el desierto”, “la realidad equivale a sus apariencias y por tanto es cuestión de modalidades”, “ser realista es elevar el tic y la manía a único valor de representación”, “la realidad es convulsa o no es”, “todo final feliz es tan falso como toda esperanza”.

Las mil facetas del realismo (su aparente versatilidad) no radicarán en las opciones humanas sino en la combinatoria de recursos dramáticos manipulados por la estrategia: los personajes que no son tragados por el paroxismo externo, sucumben al interno. Y aquellos que excepcionalmente consiguen vencer este último, de todas maneras caen porque su victoria es “de provincia”, local, efímera (y peor: “artística”, es decir válida únicamente en el más estrecho nivel de los sobreentendidos, el de los menos universales). La gran oscuridad *no tiene nombre*: sí lo tienen, en cambio, las víctimas y cada uno de sus infinitos matices de lucha contra ese “algo” innominado. Y aunque se apliquen títulos a este fantasma convulso, a este oscuro pozo sin fondo, el mero hecho de ser pronunciados por “víctimas” refuerza el poderío del victimario a la vez que esteriliza cualquier nombre que se le adjudique. Una misma entidad —y sólo una— es la “enemiga” en películas tan disímiles entre sí como *Las aventuras de Tom Sawyer* (Norman Taurog, 1938), *Quo Vadis?* (Marvin Le Roy, 1951) y *Todos los hombres del presidente* (Alan J. Pakula, 1976). Los niños habrán visto antecedentes de ella en *Blanca Nieves o La dama y el vagabundo*; los adolescentes, en *Nacidos para perder* (Tom Laughlin, 1966) o *Purple Rain* (Albert Magnoli, 1984), etcétera.

Riccioto Canudo da en el clavo al cambiar la historia del cine con un nombre. La estrategia pionera se basa en un muy particular uso de los términos, que a final de cuentas fomenta el silencio: se sobreentiende que “no sirve de gran cosa hablar”, porque el barullo atronador ahoga cada palabra. Así nace el realismo, único estilo dramático que exige toda vociferación, todo desgarramiento y toda convulsión para decir nada, para mantener incólumes las convenciones, para inmovilizar todo lo que pudiera hacerse o decirse. ♦

Libros

BARTHES

LA SEGUNDA ESCRITURA

Por Esther Cohen

Querer dar una visión de conjunto de la obra de un escritor es un propósito ambicioso y un arma de dos filos. Se puede, en apariencia, abarcarlo todo, ofreciendo aunque sea esquemáticamente las diferentes y variadas etapas por las que atraviesa su obra y se puede incluso, en el mejor de los casos, sugerir nuevas vetas de trabajo o apuntar hacia formas inéditas de lectura. Sin embargo, una mirada general corre con frecuencia el riesgo de perder de vista lo específico del pensamiento del autor, sus pliegues, sus celadas ocultas y sus juegos a menudo perversos. La distancia que le exige la totalidad lo limita a no ver sino contornos, perfiles que no alcanzan a configurar un verdadero rostro y que se reducen a meros trazos o esbozos de ese pensamiento. Optar por esta alternativa es descartar el ángulo miope de la crítica que se juega siempre sobre el plano del cristal de aumento y que fija el ojo en un único espacio, dándole así la profundidad que sólo el lente puede dar. Esta opción implica sobre todo la presencia de un lector inexperto que desconoce el terreno que pisa y de un crítico generoso que se propone señalar los albergues y las pausas más significativas en el camino de la obra de ese autor. Éste es el caso del libro de Jonathan Culler sobre Roland Barthes.

Culler no toca fondo y muy probablemente no es éste su interés. Lo que sí le interesa es un recorrido global que no deje de lado ninguna faceta de este escritor y, por esta razón, traza a grandes rasgos, en cada uno de los diez capítulos que conforman el libro, las diversas caras de la producción bartheana: Barthes, hombre de talento, mitologista, crítico, polemista, estructuralista, hedonista, escritor, etcétera.

Y no obstante este afán de caracteri-

zar lo más sintéticamente posible cada una de estas facetas, Culler no hace sino incidir una y otra vez en lo que considera son los aspectos centrales de la obra de Barthes: el concepto de tradición, de escritura y el llamado placer del texto. Las etiquetas con las que trata de delimitar la obra de este autor conducen casi todas finalmente al Barthes escritor, todas ellas parecen ser atajos que lo hacen desembarcar irremediabilmente en el autor preocupado básica y apasionadamente por el lenguaje. Incluso en su ángulo estructuralista o semiológico, en ese ángulo que en apariencia aspira a la cientificidad de los estudios literarios, Barthes no deja de ser antes que nada un escritor: “en la multiplicidad de la escritura todo ha de ser *desenredado*, nada *descifrado*; la estructura puede ser seguida (como el hilo de una media) en cada punto y en cada nivel, pero no hay nada por debajo: el espacio de la escritura ha de ser recorrido, no perforado; la escritura incesantemente postula un sentido para incesantemente evaporarlo, llevando a cabo una supresión sistemática del sentido. Precisamente de este modo la literatura (sería mejor desde ahora decir *la escritura*), al rehusarse a asignar un ‘secreto’, un sentido último, al texto (y al mundo como texto), libera lo que podríamos llamar una actividad antiteológica, una actividad que es verdaderamente revolucionaria, pues rehusarse a fijar el sentido es, en última instancia, rechazar a Dios y a sus hipóstasis —la razón, la ciencia, la ley.”

Este “ojo novelesco para el detalle” como lo define Culler en relación con sus *Mitologías*, coloca a Barthes en una posición ambigua frente a la tradición crítica y literaria de sus contemporáneos. Como polemista incisivo, Barthes ataca sin consideración a esa crítica instituida y académica que pretende desenmascarar siempre la “verdad” del texto; del mismo modo, se interesa y defiende apasionadamente la vanguardia literaria francesa frente a la literatura anterior, y lo hace rompiendo en cierta medida las fronteras del género. Polemiza, sí, pero con las armas de lo que él llama escritura y hace al mismo tiempo literatura con las armas de la crítica.

La obra de Barthes, desde *El grado cero de la escritura* hasta *Fragmentos de un discurso amoroso* se juega fundamentalmente sobre estos dos planos: el del escritor y el de la actitud con la que éste se enfrenta a la tradición crítica y literaria. Todas sus reflexiones no parecen sino llevarlo permanentemente a la idea que está en

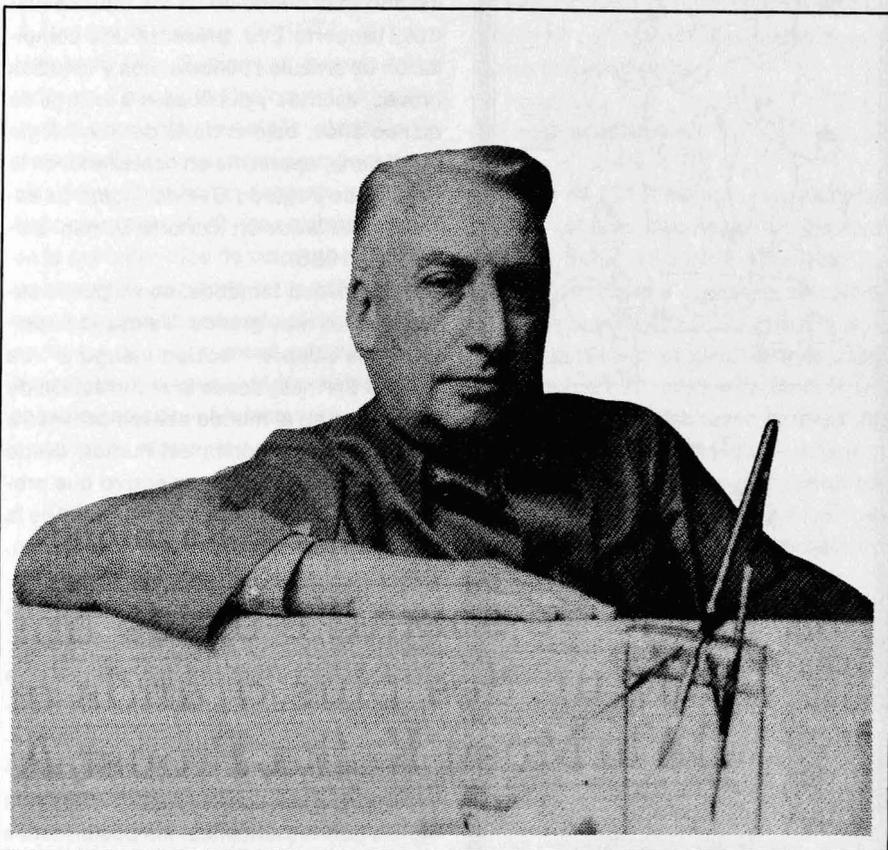
el centro de su preocupación como pensador de nuestro tiempo: "Lo que toda mi vida me ha apasionado —dice en una entrevista— es la manera en que los hombres hacen inteligible su mundo." Culler no desarrolla críticamente estos puntos centrales de la obra de Barthes, se interesa más bien por el lado aséptico de la glosa, por la descripción y el collage de citas, dejando sólo hacia el final ciertas apreciaciones críticas bastante generales. Lo que sucede, quizás sin proponérselo, es que el mismo Barthes y su obra se van abriendo camino casi por sí solos. A veces se tiene la impresión de que no obstante el afán clasificador de Culler (sin duda válido para dar una imagen global y polifacética del autor), la obra de Barthes impone su propia lógica y su propia dirección. Se puede ser todos los adjetivos simultáneamente, tener a la vez toda gama de intereses, pero el núcleo que genera toda una vida dedicada a la reflexión y al cuestionamiento, pareciera decir Barthes detrás de las páginas del libro de Culler, pasa siempre e irrevocablemente por los mismos lugares: la literatura, el lenguaje, la crítica y, por supuesto, la tradición que las perpetúa o las hace callar. "La literatura sería debe cuestionarse a sí misma y a las convenciones mediante las cuales la cultura ordena el mundo; he ahí donde se encuentra su potencial de radicalidad. Pero 'no hay escritura que pueda ser duraderamente revolucionaria' pues toda violación puede al final ser recuperada como un nuevo modo de literatura."

Es la vieja querrela entre antiguos y modernos lo que preocupa y ocupa a Barthes en toda su obra. Pero básicamente, como señala Culler en su último capítulo, lo que lo define es su "resistencia desesperada a cualquier sistema reductivo". Quizá por ello Barthes no se impuso nunca la tarea de crear un sistema completo ni coherente. "La obra de Barthes —dice Culler— siempre ha quedado incompleta: ofrece proyectos, esbozos, visiones. Es muy molesto —continúa— que presente su deficiencia como si fuera una virtud, como hace en *S/Z*. . . El desagrado hacia cualquier sistema que evidencia en sus últimas obras es ciertamente una resistencia a la autoridad, pero puede también interpretarse como autocomplacencia —como si su apología de la pereza como transgresión lo hubiese llevado a seguir su propio consejo: 'Atrévase a ser perezoso'."

En sus pocos momentos críticos, Culler hace poca justicia a un escritor que deja una huella definitiva en la concepción de la crítica contemporánea. La transgre-

sión o el rechazo a cualquier sistema autoritario no es para Barthes un acto gratuito que encuentre su justificación en sí mismo; es ante todo un proceso de permanente cuestionamiento que se inscribe en el propio proceso de la tradición y que no conduce a la creación de obras completas o acabadas. La puesta en duda de todo sistema que se considere acabado no puede por principio y si se mantiene coherente con estas premisas, terminar por ofrecer otro sistema igualmente cerrado. Aquí me parece evidente que Culler yerra el tiro; esos esbozos, proyectos o visiones de los que habla Culler son precisamente los pun-

ca debe ser 'disciplinada' como una policía. . . Hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos, y es este desvío lo sospechoso." Y, en efecto, lo que Culler apunta en su crítica va en dirección de la "disciplina" metodológica, esa disciplina que se somete ante todo a la autoridad objetiva del método y de la institución. Culler concluye justamente en el punto del que parte Barthes para elaborar su propio proyecto. Dejar de lado sus lecturas (escrituras) inéditas o "imprevisibles" es no haber



Roland Barthes

tos clave de la obra de Barthes que, al igual que la literatura, no están obligados a dar al lector una respuesta sobre el mundo o sobre sí misma, sino a suscitar preguntas, a apuntar veladamente hacia una dirección imaginaria.

Acusar a Barthes de autocomplacencia y perezoso después de un recorrido bastante general y acético por su obra, resulta sospechoso. Su juicio no parece sino un eco, a casi veinte años de distancia, del viejo ataque contra la nueva crítica a la que Barthes respondió lúcidamente en su libro *Crítica y verdad*: "La palabra desdoblada es objeto de una especial vigilancia por parte de las instituciones, que la mantienen por lo común sometida a un estrecho código: en el Estado literario, la críti-

comprendido la labor del crítico que defendió siempre la subjetividad de la lectura frente al guardián objetivo del método: "una subjetividad sistematizada —dice Barthes en 1966— es decir *cultivada*, sometida a sujeciones inmensas, surgidas ellas mismas de los símbolos de la obra, tiene más probabilidades, quizá, de aproximarse al objeto literario que una objetividad inculta, cegada con respecto a sí misma y amparándose detrás de la letra como detrás de una naturaleza." Culler ha olvidado que la certidumbre del método "coherente y acabado" corre a menudo el riesgo de convertirse en una seguridad o una certeza ciega. ◇

Jonathan Culler, *Barthes*, México, FCE, 1988

LA ESTRATEGIA DE LA ILUSIÓN

DE SUPERMAN A ROLAND BARTHES

Por Jaime Lorenzo

JOSÉ MORENO VILLA
Un mexicano por elección
ICONOGRAFÍA
IMAGEN, PERSONA
Y POESÍA



Textos de:

José Moreno Villa
Xavier Villaurrutia
Enrique Díez-Canedo
Alfonso Reyes
Luis Cernuda
Octavio Paz
Max Aub
José Luis Martínez
Luis Cardoza y Aragón
Alí Chumacero
Antonio Alatorre
Guillermo Sheridan
James Valender
León Felipe
Manuel Altolaguirre
Juan Rejano
Emilio Prados
José María Souvirón
Pedro Henríquez Ureña
Esteban Salazar Chapela
Vicente Aleixandre
Gerardo Diego

Investigación iconográfica y de textos: Alba C. de Rojo



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

El autor de *El nombre de la rosa*, el teórico italiano más conocido de los últimos lustros, Umberto Eco, presenta una compilación de artículos periodísticos y estudios breves, escritos y publicados a lo largo de quince años, bajo el título de *Semiología cotidiana*, aparecida en castellano, en la versión de Edgardo Oviedo, como *La estrategia de la ilusión* (Editorial Lumen, Barcelona, 1986).

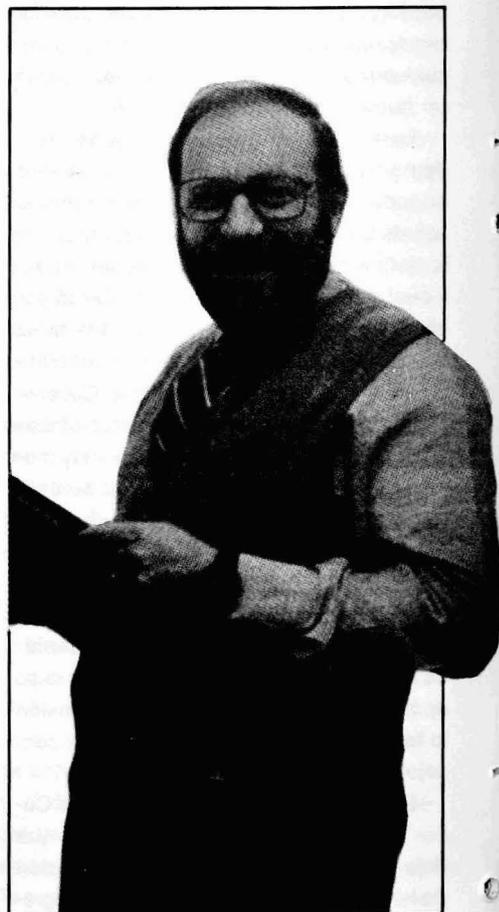
La variedad temática, como puede suponerse, es muy grande. Va desde Superman a la célebre "lección inaugural" de Roland Barthes; desde la resurrección de lo sagrado en el mundo contemporáneo a un esbozo de retórica del humor; desde aquel famoso suicidio colectivo que promovió Jim Jones a las reglas tácitas de la manipulación informativa en la televisión. En fin, recorre el mundo que usa pantalones de mezclilla y recibe a su modo la información que lanzan los medios de la comunicación masiva; reflexiona en torno a las probables similitudes que tiene nuestra época con una Edad Media muy distinta de la imagen que los liberales nos heredaron de ella; comenta el afán hiperrealista de los norteamericanos, las posibilidades de una guerrilla semiológica que atacara las formas de recepción de los mensajes, o la concepción del poder que sostuvo Michel Foucault.

"Los textos de esta recopilación — escribe Eco en el prefacio — giran todos más o menos en torno a discursos que no son necesariamente verbales ni necesariamente emitidos como tales o entendidos como tales. He tratado de poner en práctica lo que Barthes llamaba el 'olfato semiológico', esa capacidad que todos deberíamos tener de captar un sentido allí donde estaríamos tentados de ver sólo hechos, de identificar unos mensajes allí donde sería más cómodo reconocer sólo cosas. Pero no quisiera que se viera en estos artículos unos ejercicios de semiótica. ¡Por el amor de Dios! Lo que entiendo hoy por semiótica se encuentra expuesto en

otros libros míos. Es cierto que un semiótico, cuando escribe en un periódico, adopta una mirada particularmente ejercitada, pero eso es todo. Los capítulos de este libro son sólo artículos de periódico escritos por deber político."

En efecto, siguiendo ese tipo de discurso que inaugura Roland Barthes en *Mitologías*, Umberto Eco, en su propio estilo, directo pero no sin cierta dosis de ironía, satírico pero riguroso, conjuga la penetración analítica y la disección fotográfica con la erudición histórica y la esgrima filosófica, el "olfato semiológico" y la distancia crítica con la destreza retórica y la impugnación política. *La estrategia de la ilusión* es al mismo tiempo una recopilación de reflexiones teóricas y una serie de pronunciamientos políticos. La índole periodística de sus artículos, su carácter inmediato y hasta cierto punto emotivo, no son obstáculo para que la pasión crítica se exprese bajo los efectos de una mirada tan alerta histórica como políticamente.

Baste un botón de muestra. En el capítulo "Viaje a la hiperrealidad", se reúnen varios artículos que probablemente fueron escritos durante o después de un viaje a los Estados Unidos. En ellos se aborda lo que Eco llama la industria norteamericana del Falso Absoluto. Desde los productos de la Escuela de Holografía, las Forta-



Umberto Eco

lezas de la Soledad, como la de Superman, hasta Disneylandia y el zoológico de San Diego, Eco revisa los diversos artificios por medio de los cuales toda una rama industrial —y por tanto negocio multimillonario— hace suyo, recrea pero también fomenta y construye, el afán norteamericano por la veracidad —o neurosis de la reproducción— por la réplica exacta, por lo hiperreal (o más real que lo real o falso absoluto), como los pueblos fantasmas del Oeste —en tanto muestras museográficas-arqueológicas—, los museos de cera, o el ambiente "original" de los animales salvajes.

"Lo que más me sorprendió fue la holografía, última maravilla de la técnica del rayo láser —explica Umberto Eco—, inventada por Dennis Gabor en los años cincuenta, que realiza una representación fotográfica en color más que tridimensional. Al mirar dentro de una caja mágica, en la que aparece un caballo en miniatura, podremos ver, según varíe nuestro punto de vista, aquellas partes del objeto que la perspectiva nos impedía contemplar. Si la caja es circular, podremos ver el objeto desde todos los lados. Si el objeto, mediante diversos artificios, ha sido captado en movimiento, lo veremos moverse ante nuestros ojos, o mejor dicho, al movernos nosotros, y al cambiar de posición podremos ver que la muchacha retratada nos hace un guiño o que el pescador se dispone a beber de la lata de cerveza que tiene en la mano. No se trata de una representación cinematográfica sino de una especie de objeto virtual de tres dimensiones que existe allí donde no alcanzamos a verlo; y basta con desplazarnos para poder verlo asimismo en aquel punto."

El hiperrealismo norteamericano es una conciliación del presente con el pasado o de la cultura con la naturaleza; es un espectáculo a consumir que conlleva la promesa de una paz social basada en el amestramiento universal desde la lógica del conquistador. La sociedad norteamericana quisiera lograr una síntesis universal por medios tecnológicos y así contribuir a legitimar el orden establecido y a mantener silenciosa a la mayoría, farmacodependiente y consumista.

La estrategia de la ilusión, libro profundo y entretenido a la vez, nos permite reconocer la vitalidad de la semiótica —por lo menos la de Eco— y nos ofrece otros motivos de reflexión alrededor del mundo contemporáneo. ♦

SALVAR LA POESÍA QUEMAR LAS NAVES

EL TERRITORIO LIBRE DE LUDWIG ZELLER

Por Hernán Lavín Cerda

Durante el verano de 1971, el poeta Humberto Díaz-Casanueva, que era embajador de Chile ante Naciones Unidas, me recibió en su oficina del Ministerio de Relaciones Exteriores, para darme un ejemplar de su libro *Sol de lenguas*, que editó Nascimento en 1970. Un enjambre de ojos en la portada: ojos de color violeta sobre una carátula con tono de marfil. Un racimo de pupilas observando al lector o al espectador de una manera enigmática. De inmediato le pregunté quién había hecho esa composición, y Humberto me dijo más o menos lo siguiente:

Todo se debe al genio de Ludwig Zeller; es otro visionario que, por supuesto, no sólo imagina mundos posibles. Posee un subconsciente donde lo real se mestiza sin límite alguno. Allí aparece de pronto lo moderno fecundado por lo arcaico, y lo arcaico está en proceso de infinita transfiguración a través de imágenes que dinamizan el sentido del misterio original. Ludwig también es el autor de los collages que recorren mi libro. Creo que hay una evidente conjunción entre nuestros mundos imaginarios: sospecho que por ahí vamos, cada cual en lo suyo, aunque soñando tal vez el mismo sueño. Además de sus construcciones plásticas, me parece que es muy buen poeta. Creo que deberías leerlo. ¿Por qué no lo llamas y hablas con él?

Hasta ahora no sé qué sucedió, pero no pudimos vernos. Algunos días después de nuestro encuentro en el Palacio de La Moneda, Díaz-Casanueva regresaba a Nueva York. Ese mismo año de 1971, Ludwig Zeller y Susana Wald, su compañera de siempre, emigraban hacia Toronto, llevándose en el espíritu todas las combinaciones de un reino alucinante que no reconoce fronteras, una interminable caja de

sueños o más bien de música que sueña con nosotros mientras la escuchamos. Dicha caja contiene los sueños más antiguos y también los más modernos, ubicados como por arte de alquimia, dentro de los límites de un futuro no siempre intuido por el soñante de esta vigilia cotidiana en la cual nos dejamos deslizar sin que nadie descubra, a ciencia más o menos cierta, quién nos abrirá el camino o quién nos lleva de la mano.

Ludwig abandonó Chile algunos meses antes de que la situación social se volviera crítica. Ya en 1972 no disponíamos de tiempo ni para respirar, aunque la imagen resulte circense o, para decirlo con otras palabras, pertenezca al universo del realismo psicossomático.

Un acto de creación

En junio de 1916, durante una conferencia que dio en el Ateneo de Buenos Aires, Vicente Huidobro repitió —esa vez con mayor vehemencia— algunos conceptos que ya aparecen en su libro *Pasando y pasando*, publicado en diciembre de 1913. En la página 270 de aquella obra, el anti-poeta y mago afirma que "lo único que debe interesar a los poetas es el acto de la creación" y opone a cada instante este acto de creación a los comentarios y a la poesía *alrededor de*. La cosa creada —dice— contra la cosa cantada.

"En mi poema *Adán*, que escribí durante las vacaciones de 1914 y que fue publicado en 1916, —decía Huidobro— encontraréis estas frases de Emerson en el Prefacio, donde se habla de la constitución del poema:

Un pensamiento tan vivo que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza con una cosa nueva."

Al término de aquella charla en el Ateneo de Buenos Aires, algunos asistentes invitaron al poeta a un restaurante de la capital argentina. El propio Huidobro lo relata de esta manera: "Recuerdo que el profesor argentino José Ingenieros, que era uno de los asistentes, me dijo durante la comida a que me invitó con algunos amigos después de la conferencia: 'Su sueño de una poesía inventada en cada una de sus partes por los poetas me parece irrealizable, aunque usted lo haya expuesto en forma muy clara e incluso muy científica.'

"Casi la misma opinión la tienen otros filósofos en Alemania y dondequiera yo

haya explicado las mismas teorías. 'Es hermoso, pero irrealizable'.

"¿Y por qué habrá de ser irrealizable?"

"Respondió ahora con las mismas frases con que acabé mi conferencia dada ante el grupo de Estudios Filosóficos y Científicos del doctor Allendy, en París, en enero de 1922:

Si el hombre ha sometido para sí a los tres reinos de la naturaleza: el reino mineral, el vegetal y el animal, ¿por qué razón no podrá agregar a los reinos del universo su propio reino, el reino de sus creaciones?"

El hombre ya ha inventado toda una fauna nueva que anda, vuela, nada, y llena la tierra, el espacio y los mares con sus golpes desenfrenados, con sus gritos y sus gemidos.

"Lo realizado en la mecánica —concluye Vicente Huidobro— también se ha hecho en la poesía. Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, parte y distinto de los demás fenómenos."

La vigilia como sueño infinito

Pienso que Ludwig Zeller participa del espíritu de los huidobrianos que pronto derivarían hacia el surrealismo mandragorista, aunque él no haya formado parte del grupo La Mandrágora que inició sus actividades en Santiago de Chile el 12 de julio de 1938, y a la cabeza del cual aparecieron tres poetas: Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa. No mucho después se agregaría Jorge Cáceres, cuya corta vida, 26 años, fue fulgurante. Gonzalo Rojas lo recuerda con estas palabras: "Pudo ser un volcán, pero fue Jorge Cáceres/ esta médula viva,/ esta prisa, esta gracia, esta llama preciosa,/ este animal purísimo que corrió por sus venas/ cortos días, que entraron y salieron de golpe/ desde su corazón, al llegar al oasis/ de la asfixia.// Ahora está en la luz y en la velocidad/ y su alma es una mosca que zumba en las orejas/ de los recién nacidos. . ." (Del poema *Una vez el azar se llamó Jorge Cáceres*).

Zeller, a juicio de Stefan Baciú, desarrolla un arte que tanto en sus collages como en sus textos poéticos se mantiene más o menos fiel a los principios del su-

realismo. Estamos en presencia, según Baciú, de un creador *parasurrealista*, uno de los más destacados herederos de la vieja guardia que reconoció a París como el ombligo de las convulsiones estético-morales, a partir de los primeros años del siglo XX. Si leemos con cierto cuidado el libro que acaba de editar el Fondo de Cultura Económica en su colección Tierra Firme —me refiero a *Salvar la poesía, Quemar las naves*— veremos que el registro órfico y ontológico de algunos románticos alemanes se funde con el estupor siempre azaroso de los surrealistas, pasando por la agonía del absurdo que es a veces beckettiana, pero sin la desnudez del huérfano de Irlanda que aún espera a Godot convertido en espifanía. Ludwig Zeller es un solitario cuyo fantasma nació en el Desierto de Atacama en 1927, y desde entonces se encuentra sin posibilidad de redención, como no sea dentro del paraíso de las apariciones o desapariciones oníricas. Estamos en presencia de un eremita que nunca abandonará la caverna de la revelación original, a través de la poesía en palabras o en sus misteriosos collages donde cada imagen se transfigura sin que exista una interrupción de lo real, más allá de su apariencia.

Creo que Álvaro Mutis está en lo justo cuando advierte con lucidez: "Con Zeller no hay medias soluciones: lo que no es

poesía está condenado sin remedio, pertenece al impreciso mundo de la nada. Tal vez por esto, desde un principio, Zeller ha buscado en la imagen, dispuesta según el orden sin reglas de su particular e intransferible teogonía, un apoyo y una corroboración, una prueba y un nuevo testimonio desde el rincón opuesto, de lo que en palabras dispuso como poema. No que sus collages sean comentarios a su poesía: son otra poesía, articulada con otros elementos, que vuelve sobre lo mismo, lo de siempre: estamos irremediamente condenados a la tarea de construir un mundo que se oponga y anule al que la razón y la lógica proponen con terquedad de enterradores."

La subconciencia de Ludwig Zeller establece un arco parabólico donde la condición humana se reconoce desde el origen del mundo hasta su desaparición algún día. Esa especie de conciencia subconsciente es capaz de vislumbrarlo todo a ciegas. No sabemos dónde estamos —dice en *Paisaje para ciegos*—, a *tientas buscamos un camino*. Luego añade en la primera estrofa de *Entender no es saber*, con un tono que es digno de Franz Kafka: "Día tras día espero./ Por fin llegan./ Me preguntan los nombres/ De seres olvidados con mi mismo rostro./ Se marchitan, se afeitan, clasifican el mundo/ Y se levantan./ No entiendo para qué."

Sumergido en un ámbito donde pareciera que la rutina burocrática es el único nivel de *realidad* posible (pienso en no poca "literatura" del presente y, como es obvio, en nuestra vida más allá de los libros), un artista como Zeller es ejemplo de vocación libertaria y poderío imaginante. En este sentido, lucha como un David a favor de una imaginación sin limitaciones; no quiere ser esclavo, como dijera Huidobro en su momento, de aquellos modelos, métodos o sistemas que han pretendido burocratizar hasta el subconsciente del último de los mortales con sus repeticiones más o menos torpes y sádicamente estúpidas.

Ludwig Zeller seguirá en el camino desde su cueva de ermitaño que, por ahora, no está situada en el desierto de Atacama sino en Toronto, junto a Susana Wald y viendo "... crecer las flores bajo el llanto sediento/ Del ojo que en el centro del plato está mirando", aquel ojo tan arcaico y tan actual que de nuevo pregunta, con garras, "Si dos y dos son cuatro, si las aguas hirvieron de verdad". ♦

Ludwig Zeller, *Salvar la poesía, Quemar las naves*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988



CABEZA DE TURCO

HASTA ABAJO

Por Óscar Reyes Retana

Pocas desgracias comparables a la de ser turco en Alemania.

Una segregación sin disfraces, trato discriminatorio en grado no imaginable, riesgos para la salud y hasta de muerte, además de pobreza y soledad son las características que definen la vida de un trabajador extranjero en la República Federal Alemana. Ésta no es una hipótesis, es la verdad comprobada por el ciudadano alemán Günter Wallraff.

El periodista Wallraff decidió correr la aventura de pasar por turco en su propio país. Para ello se disfrazó, asumió el nombre, la vida y el trabajo de un inmigrante: Levent (Ali) Sininlioglu. Durante casi dos años sufrió el trato que el gobierno, la Iglesia y las empresas aplican a los trabajadores extranjeros que se encuentran "hasta abajo" en la escala social.

El título original del libro es precisamente *Hasta abajo*, pero la editorial Anagrama, que lo publica en español, se decidió por *Cabeza de turco*, lo que de alguna manera limita el alcance de las observaciones de Wallraff, quien, si bien asumió una personalidad turca, se refiere también a trabajadores de otras nacionalidades (griegos, polacos, yugoslavos, por ejemplo) que son igualmente mal tratados.

Con lentes de contacto de color oscuro, peluca negra, mal trajeado y deformando su idioma, recorrió Wallraff el camino de sobrevivencia que se ofrece a un trabajador extranjero. De Mc Donald's a Thyssen, de la infección medicinal a la contaminación nuclear, conoció los lugares donde los extranjeros pueden trabajar a cambio de salarios de hambre y de no ser expulsados de Alemania.

De su estancia en Mc Donald's se pueden retener el bajo salario, la prohibición de unirse a un sindicato, la inseguridad en el empleo y la suciedad del lugar y la comida.

Para los aficionados a estas hamburguesas se reproduce lo que sigue: "...mi cometido consiste en retirar envoltorios y restos de comida de las mesas y en limpiarlas pasándoles un trapo.

"Aquí se trabaja con dos trapos, uno para el tablero de las mesas y otro para los ceniceros. Pero a menudo, con las prisas que se nos imponen, ya no es posible

distinguir un trapo de otro, aunque ello no molesta a nadie, dado que con frecuencia hay que limpiar también los retretes con el mismo trapo, con lo que el ciclo alimenticio se cierra de nuevo." El mismo espíritu escatológico llevó a un cliente a dejar escrito en una servilleta: "por primera vez es peor lo que entra que lo que sale."

Relata Wallraff un trabajo en una granja, en donde fue tratado peor que los animales que cuidaba.

La parte medular del libro la constituye el episodio que podemos llamar de subcontratación y aquí viene una mayor amplitud.

Para proteger a los trabajadores extranjeros, se han expedido leyes y reglamentos que, en Alemania, como en otros países, establecen salarios mínimos y seguridad social. La otra cara de la moneda es la exigencia a los trabajadores de acreditar su estancia legal en el país o tener perfectamente establecida su calidad migratoria.

Las empresas importantes, que no desean aumentar sus costos pagando salarios legales y seguridad social, pero también temen a los sindicatos y en ocasiones requieren de trabajos que por el alto riesgo que implican serían rechazados por trabajadores regulares, resuelven esta problemática disminuyendo la contratación directa, sustituyéndola por la subcontratación.

Esta modalidad consiste en contratar con una empresa una obra determinada o

parte de un proceso de producción, la que a su vez emplea trabajadores por hora o por día, con lo que evita establecer una relación formal de trabajo y con ello se ahorra salarios mínimos, seguridad social y responsabilidad legal.

Los trabajadores que más facilitan este tipo de trato son los extranjeros indocumentados, o cualquier persona a la que se puede chantajear con una denuncia de cualquier índole. Mientras más precaria sea la situación del trabajador, mientras más ignore éste las leyes, mejor para el subcontratista.

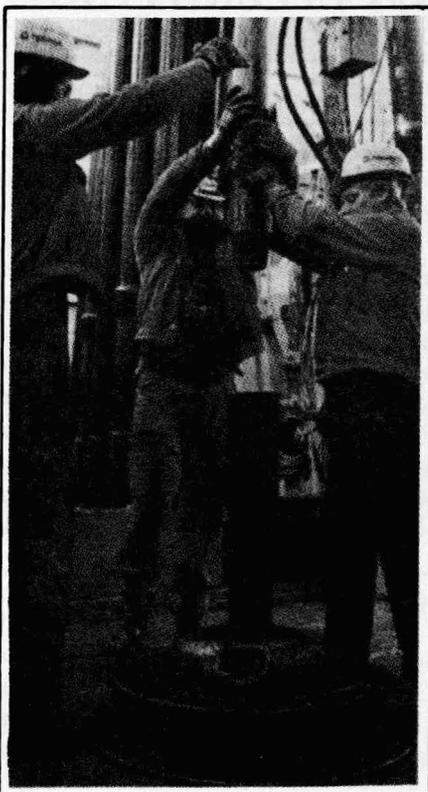
Prefieren una red informal de comunicación que funciona entre marginados. Cuando se convoca públicamente para la contratación de trabajadores, los agraciados son precisamente aquellos que carecen de documentos y que más fácilmente aceptarán bajas retribuciones, jornadas extenuantes y labores peligrosas porque no podrían cumplir con los requisitos de un patrón regular.

Ejemplo de lo anterior son las experiencias de Wallraff como obrero de la construcción, de la industria o de una planta nuclear. En todos los casos fue reclutado por un subcontratista encargado de realizar trabajos para grandes empresas: la constructora WTB, sexta en su ramo en Alemania Federal y el consorcio Thyssen.

El autor relata detalladamente, con base en su propia experiencia y en la de otros compañeros, las condiciones ilegales de trabajo: salarios por debajo del mínimo, jornadas por encima de lo estipulado, tiempo extraordinario obligatorio, supresión de descanso, y muchas formas más de explotación. Igualmente grave, o aún peor, es que todo esto ocurre en condiciones peligrosas, sin las protecciones elementales y además en un marco de desprecio, aislamiento y discriminación.

Resaltan estos tres últimos elementos de la conducta alemana frente a los marginados cuando el autor relata sus intentos de convertirse al catolicismo, de pagar anticipadamente sus propios servicios fúnebres y presentarse a un laboratorio como conejillo de Indias. En los tres casos fue claramente discriminado por ser extranjero y pobre.

El último episodio de esta singular aventura arroja una sombra sobre el objetivo de toda la experiencia vivida. Se trata de la subcontratación de un grupo de trabajadores turcos para que realicen un trabajo especialmente peligroso, que consiste en destapar un conducto de una planta nuclear. Quienes hagan el trabajo resultarán, con certeza, muy afectados y posiblemente



Vuelta

REVISTA

• mayo de 1988 •

139

OCTAVIO PAZ
POESÍA DE
CIRCUNSTANCIAS

ALAN KNIGHT
CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
BIOGRAFÍA DEL PODER

RODERIC CAMP
LAS ÉLITES MEXICANAS

NOVEDADES PRIMAVERA 1988

SEVERO SARDUY
NUEVA INESTABILIDAD

EDUARDO LIZALDE
TABERNARIOS
Y ERÓTICOS

DAVID BRADING
PROFECIA Y MITO EN LA
HISTORIA DE MÉXICO

OCTAVIO PAZ
PRIMERAS LETRAS

MILAN KUNDERA
EL ARTE DE LA NOVELA

Editorial Vuelta, S.A. de C.V.

Av. Contreras No. 516 3er piso,
Col. San Jerónimo Lídice

10200 México D.F.

Suscripciones:

Provincia y D.F., \$30,000:

te mueran al poco tiempo.

Este encargo no existe en realidad, pero Wallraff monta todo el tinglado para cerciorarse de que un evento así podría ocurrir y comprueba que puede ocurrir. Sin embargo no se presenta denuncia alguna contra la empresa subcontratista que estaba dispuesta a reclutar personal para ese trabajo.

Los datos que contiene el libro sobre el subcontratismo y permitieran una acción legal o política no se utilizan con esos fines y la denuncia pública no basta para detener este tipo de procedimientos. No parece que la sola publicación de este libro, por más ejemplares que se vendan, pueda originar cambio alguno. El propio libro no lo propone, limitándose a crear, con las utilidades de edición, un fondo de ayuda a los trabajadores extranjeros en la República Federal Alemana.

Sobre la edición en español de *Cabeza de turco* hay que decir que la traducción no es buena, ya que trasladar el alemán coloquial del original al español coloquial de la península, origina que frecuentemente se piense que no se trata de un trabajador turco, sino de uno español. ♦

Günter Wallraff, *Cabeza de turco*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1978, 237 pp.

EL CONTRABAJO Y LA PALOMA

LA LITERATURA MÍNIMA

Por Ruxandra Chisalita

La disminución de hechos, espacios y personajes, si bien no necesariamente acompañada de otra disminución en cuanto páginas, había existido en la literatura desde antes. Con Oblomov en su sofá en la novela de Goncharov, con el príncipe Leoncio y su fiel acompañante Valerio en la obra de Büchner, con los habitantes del basurero de Beckett, Handke y sus personajes, se ha abierto camino triunfal esta literatura que gana cada vez más terreno: la literatura de los hechos mínimos, de la insignificancia, de la nada asumida cuyo único artificio son los remolinos verbales (mínimos también en el caso de los escritores europeos, menos eufóricos) alrededor de personajes de existencias variables en la escala mínima, descendente, de mediocre a cero, literatura que tiende a negar todos los antecedentes desde la epo-

peya hasta la amplia y movida narrativa del siglo XIX. Cómplices de esta tendencia son los lectores mismos, quienes repudian toda agitación, reclusándose a tomar una bocanada de aire en esta literatura en donde tras tensiones estilísticas no sucede nada.

A pesar de esto, en *El arte de la novela*, Kundera opina que es una suma frivolidad hablar de la muerte de la novela, aunque sabe que ésta es un hecho en algunos países, sin que se haya despertado ni el rechazo ni la repugnancia rebelde de nadie ante esta desaparición. Kundera advierte que la existencia de la novela se justifica solamente si ésta descubre una faceta todavía desconocida de la existencia, sin la cual sería un producto inmoral porque "el conocimiento es la única moral de la novela." Habría que pensar entonces cuál es el ingrediente moral de los libros de Süskind y cuál es su aportación a la literatura de lo mínimo.

¿Qué propone Süskind en sus recién aparecidos libros *El contrabajo* y *La paloma*? ¿Seguir el descenso que ha comenzado a instalarse de manera sistemática y vertiginosa en la literatura desde que se ha extendido la descolocación de Meursault, el traspapelamiento de Exupère, la pequeña dicha de la náusea que domina a Antoine Roquentin?

El contrabajo, al igual que Jonathan Noel, se mueve en espacios aún más reducidos y sus contactos más inmediatos se resumen a conflictivas relaciones de pareja: para el músico, el instrumento es el factor que apresa su existencia y la condiciona, más que la recordada Sarah; lo esclaviza, lo humilla y lo margina, reduciéndolo a un paria ridículo de la orquesta. El contrabajo anula todo lo que pudiera contribuir a que el músico (y no el instrumento) se transformara en héroe; tal héroe no podría existir en un libro llamado *El contrabajo* (en alemán, *Der Kontrabas* y no *De Kontrabassist*, el instrumento y no el músico). El monólogo dramático del músico, entrecortado por tragos de cerveza y música para cuerdas graves cierra con el deseo de liberarse con un grito en plena ópera, mientras rompe un fondo musical luminoso: *El quinteto de las truchas*. Es este grito final lo que se espera al cabo de tanta negación de sí mismo por parte del personaje; y si es cierto que el lector lo espera, esto demuestra de su parte vigor, buena salud. También lo es para un libro que se propone un verdadero final más que una suspensión arbitraria del flujo verbal impreso.

Ante la nada que ha ganado terreno,

Süskind prefiere dar un paso atrás e imponer el grito como solución del siguiente libro también; en *La paloma* Jonathan Noel despierta un día de su existencia previsible para notar que ese mismo día, un viernes por la mañana, su mundo puede desmoronarse apocalípticamente por la intrusión imprevista —aunque en otras circunstancias mínima— de una paloma "acurrucada, con los pies rojos, parecidos a garras, sobre las baldosas granate del pasillo y el plumaje liso en tono gris pizarra. . ."

El ojo sin mirada (de similitud imaginable al del propio Jonathan, el cual, parafraseando a Carson McCullers, sólo sabe reflejar algo minúsculo y grotesco, metáfora de la vida de Jonathan y de toda esta literatura mínima de espejos que al reflejar, deforman, disminuyen, ridiculizan) produce en Jonathan un susto de muerte. El día se trastorna y él mismo, agente de vigilancia del banco, está a punto de transformarse en clochard: con el pantalón roto y algunos desperfectos inusitados en su trabajo, Jonathan renta un cuarto en un hotelucho para no volver nunca más al edificio en donde podría encontrarse todavía la paloma. Arrancado de sus ritmos cotidianos, se duerme arrullado por la certeza del muy próximo suicidio.

Süskind no suspende la novela aquí: la liberación llega con la tormenta y el sueño revelador; el resultado es un grito en silencio: Jonathan no puede vivir aislado de todos, él los necesita a todos, hasta a la pavorosa paloma. De otra manera seguirá siendo una vida frágil, en la cual los detalles podrían adquirir dimensiones apocalípticas.

La historia roza, como de paso, dos momentos graves en la vida del personaje: la muerte o desaparición de la madre (que se repite en la traición de Marie, la esposa de Jonathan, quien huye con un tunecino) y el recuerdo de la guerra, durante la cual había estado escondido en el sótano de la casa paterna. Sin embargo, estos elementos con los cuales Süskind quiere dar más profundidad a su personaje resultan prescindibles dentro de la propuesta de su narrativa. Son tentaciones épicas y psicologizantes, reminiscentes de otra época. Posiblemente sean, junto con el descubrimiento del propio grotesco y de la propia nimiedad, factores que producen el grito en silencio.

Esto es, entonces, lo que propone Süskind y lo que salva su narrativa de la "inmoralidad". La literatura debe confrontar a sus personajes aletargados con el elemento que hace despertar en ellos la ener-

gía oculta debajo de la indiferencia y la complacencia en la nada: el grito. Esto es válido para toda esta tendencia literaria del punto cero: después de tanta anti y subnarrativa dominada o a veces desprovista de un anchuroso lenguaje que desmiembra los hechos hasta anularlos, debe existir un nuevo impulso, aunque sea un grito desesperado ante la disolución de la novela. Süskind toma como punto de partida para sus dos libros *El contrabajo* y *La paloma* personajes y situaciones cuyo vacío rutinario no parece ya sorprender a nadie y los arroja en un nuevo terreno existencial de la incertidumbre y del desarraigo. Los personajes despiertan de la pesadilla por su propio grito; sus gritos son todavía gritos futuros, fuera del escenario, y gritos en silencio. En consecuencia, se espera que este grito resuene próximamente, como signo de una nueva moral literaria. ◇

Patrick Süskind, *El contrabajo*, Seix Barral, Biblioteca breve, México, 1986, y *La paloma*, Seix Barral, Biblioteca breve, 1987.

LA LUZ NO MUERE SOLA

UNA ANTOLOGÍA PERSONAL

Por Perla Schwartz

La poesía de Vicente Quirarte es el reflejo de una búsqueda incansable; lo mismo a nivel lingüístico que temático e incluso metafísico, es el poeta que intenta una ubicación precisa en su contexto y circunstancia. Porque Quirarte no se dedica a sostenerse en su presente, sino que se traslada hacia otros momentos, con cierto dejo de nostalgia como él mismo apunta en uno de sus poemas: "Yo provoqué sin miedo a la tristeza".

Su libro más reciente, *La luz no muere sola*, es una antología personal que reúne gran parte de su obra poética publicada de 1979 a 1984, material proveniente de seis libros que son: *Calle nuestra*, *Vencer a la blancura*, *Fra Filippo Lippi*, *Cancionero de Lucrezia Butti*, *Puerto de Verano* y *Bahía Magdalena*, poesía que se dirige hacia un lenguaje directo donde no resulta necesario el artificio porque son suficientes esas sorpresas de una vida asumida desde y para el asombro.

Son la ciudad, y sus interminables laberinto, sus callejuelas y rincones ocultos, los personajes memorables reales o imaginarios de Grecia e Italia, lo mismo que

la lluvia o las fantasmagóricas ballenas de Bahía Magdalena, los elementos centrales de los poemas de Vicente Quirarte.

El poeta se apropia de un verso de Eduardo Lizalde para titular a su libro *La luz no muere sola*. Y se encuentra dividido en seis secciones donde el autor, como apunta en la contraportada, pretendió: "reunir en una distribución diferente, los poemas donde siento mayor la correspondencia con el otro que, al dictarlos, me ha enseñado a reconocerme."

"Mester del silencio" reúne esos poemas donde el escritor lucha contra la erosión que causa el devenir del tiempo en la memoria, esos ángeles oscuros que no se guarecen apacibles en las grietas de los recuerdos. La palabra nombra y es por lo tanto dadora de luz: "No detenerse ni al lamento del alba, / y apenas salga el sol, / arrojarle el rostro a las cenizas."

Uno de los más bellos y logrados poemas es "Vencer a la blancura", el poeta se reta a sobrevivir, aun cuando el lenguaje sea su constante verdugo. *Calle nuestra* es un homenaje a ese gran poeta urbano que fue Efraín Huerta, aquel que se mostró amoroso ante el asfalto interminable, recorrido una y otra vez, y en el cual también Vicente Quirarte encuentra cómo sostenerse y captar "esa ternura cansada de un cine de segunda" o un amor que se prolonga más allá de la avenida Insurgentes.

Otras calles es una secuela de la anterior parte, pero aquí están las calles de otras ciudades, sus parques y plazas y puede surgir la magia que una tarde lluviosa de Coyoacán remita al poeta a una Venecia añorada.

La veta amorosa de Quirarte está en *Puerta del verano*, canto de la red sensual que sostiene a los amantes, en ese continuo reconocerse tras el movimiento perpetuo, pasión que surge desde la inmensidad de los sentimientos amorosos, misma que se trastoca en *Tiempo de héroes*, donde una de las protagonistas es Circe.

La luz no muere sola cierra con la crónica poética de *Bahía Magdalena*, las ballenas toman vida y aspecto humanos, antesala del erotismo desbordado de "Cuerpo encarcelado": "Porque esos besos son como el milagro que nos deja vivir los otros días en que nada parece rescate."

Con esta antología personal, Vicente Quirarte se reafirma como una de las voces más interesantes de la generación de los poetas mexicanos que han rebasado los treinta años y que en la próxima década consolidarán su voz poética. ◇

Vicente Quirarte, *La luz no muere sola*, El Ni-gromante, México, 1987

OMNIA



ESTUDIOS

filosofía / historia / letras

ITAM

11

● A. GLUCKSMANN *Actualidades cartesianas* ● A. ESCOHOTADO *Saber y recuerdo* ● P. DIETERLEN *Teoría de la elección racional* ● JOSE M. GONZALEZ *Afinidades electivas entre sociología y literatura* ● M. OLIMON *Luces de la Nueva España* ● L. PANABIERE *El nacionalismo no es un humanismo* ● J. MEZA *Modernos y postmodernos*

● A. MURIA *Agustí Bartra* ● A. BARTRA *Presencia y ausencia de Pablo Neruda / Pablo Neruda viene volando / Homenaje a León Felipe / En busca de la dimensión trágica*

INSTITUTO TECNOLÓGICO AUTÓNOMO DE MÉXICO
invierno 1987

Suscripción a ESTUDIOS (4 números) México, D.F. \$12,000, Rep. Mexicana \$15,000, Extranjero 30 dls. U.S.A.
Adjunto cheque o giro bancario a nombre de la Asociación Mexicana de Cultura, A.C.

Nombre: _____ Tel.: _____

Dirección: _____ C.P.: _____

Ciudad y Edo.: _____ País: _____ Fecha: _____

INSTITUTO TECNOLÓGICO AUTÓNOMO DE MÉXICO (ITAM) Departamento Académico de Estudios Generales
Río Hondo 1 San Ángel 01000 México, D.F.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

lamenta profundamente el fallecimiento del maestro

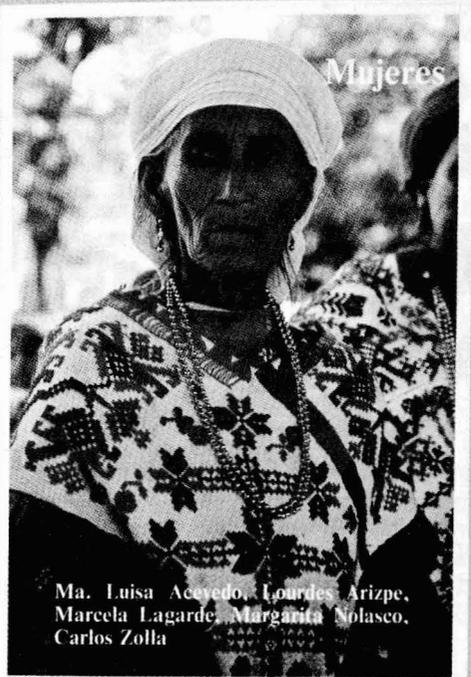
CARLOS PEREYRA BOLDRINI

miembro de su consejo editorial y profesor universitario,
uniéndose al duelo de familiares y amigos.

Ciudad Universitaria, junio 4, 1988.

MEXICO indígena

REVISTA DEL INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA No. 21. AÑO IV \$2,000.00



Ma. Luisa Acevedo, Lourdes Arizpe,
Marcela Lagarde, Margarita Nolasco,
Carlos Zolla

ediciones era

Carlos Monsiváis
ENTRADA LIBRE



• *Crónicas de la sociedad que se organiza*

Elena Poniatowska
LA "FLOR DE LIS"



• *Novela*

Bárbara Jacobs ★★★★★
LAS HOJAS MUERTAS

• *Novela* • *Premio Villaurrutia*

José Lezama Lima
MUERTE DE NARCISO

• *Antología poética*
• *Selección y prólogo: David Huerta*



EDICIONES ERA AVENA 102 09810 MEXICO, D.F. ☎ 581 77 44

■ GUADALAJARA ☎ 14 90 84 ■ MONTERREY ☎ 42 08 12

SUSCRIPCIONES QUIMERA MEXICO



A los suscriptores:

1. Sostenemos el precio de \$120,000 durante doce números
2. El precio por ejemplar cambiará cada dos meses
3. La vigencia de este precio corresponde al mes del ejemplar
4. Recorte este cupón y envíelo con giro o cheque a nuestra dirección

NOMBRE

DIRECCION

POBLACION

Deseo suscribirme a «Quimera» por doce meses.: \$120,000.00

El importe lo haré efectivo con:

Adjunto cheque bancario o giro.

Plaza y Janés, S.A. de C.V.

Río Guadiana 19-A 06500 México, D.F.

Tels. 566-4253 566-4055 566-4442
566-8995 535-9851 705-0556

Telex 1772009-PZJAME



Un año	4,240 ptas. con IVA
Extranjero, Correo ordinario:	
Europa	4,500 ptas.
América	5,000 ptas.
Correo aéreo:	
Europa	4,750 ptas.
América	48 \$
Números atrasados	424 ptas. con IVA
Europa	500 ptas.
América	4 \$

La suscripción USA debe ser solicitada a Scott Foresman and Co. División Internacional, 1900 East Lake Avenue, Glenview, Illinois 60025.



radio
UNAM

LUNES 21.00 HRS. **FORO ABIERTO.**
Conduce: Napoleón Glockner.
Programa a cargo de la Coordinación
de Comunicación de la Facultad de
Ciencias Políticas y Sociales, espacio
multidimensional de reflexión y análisis
en torno a la comunicación.

MAGNETOFONIAS. MARTES 19:00 HRS.
Por: Radio UNAM. Coordinación
general: Napoleón Glockner.
En busca de la otra cara de la
radio.

JUEVES 11:00 HRS. **LA UNIVERSIDAD Y LA SALUD.**
Por: La Facultad de Medicina.
Especialistas de la medicina comentan y
orientan al radioescucha sobre diferentes
temas relacionados con la salud.

teléfonos:
543-96-17
523-36-52
523-46-40

amplitud modulada 860 khz.
frecuencia modulada 96.1 mhz.

los nueva época 1987 universitarios



Revista mensual de la Coordinación de
Difusión Cultural de la UNAM que presenta
artículos, entrevistas, reportajes, ensayo y sus
secciones fijas: **Paseo de las Facultades**
y **Este mes**, cartelera cultural.

De venta en la Torre de Rectoría y en Taquillas del Centro
Cultural Universitario



COORDINACION DE DIFUSION CULTURAL/UNAM 1987

VIA LIBRE

REVISTA MENSUAL SOBRE CULTURA

SUSCRIPCION

6 MESES \$ 30,000.-

NOMBRE _____

OCUPACION _____

DIRECCION _____

C.P. _____

CIUDAD _____

TELEFONO _____

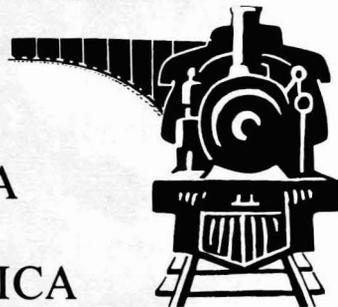
Envíe este cupón a Fuente de la Vida No. 30,
Fuentes del Pedregal, México 14140 D.F. con
comprobante de depósito en la cuenta No. 743031-2,
sucursal 349 de Banamex

VIA LIBRE

REVISTA MENSUAL SOBRE CULTURA

- cine • música • poesía • teatro •
- literatura • artes plásticas • gráfica
- fotografía •
- novela • ensayos • reportajes •
- entrevistas • reseñas • cuentos
- crónicas •

DE
VENTA
EN TODA
LA
REPUBLICA



Para mayor información llame al
teléfono 652.49.39

FILOSOFIA

LA FELICIDAD HUMANA

Julián Marías

Una aproximación a las diferentes formas de felicidad que los hombres han buscado en la historia, en la música, en el utilitarismo, en el amor, en el sentido de la vida de nuestra época.

LA MUJER Y SU SOMBRA

Julián Marías

Pasiones del alma y sentimientos, el sentido íntimo y la condición carnal, las relaciones entre dependencias y dominio, la maternidad, la belleza, la amistad y el amor entre hombre y mujer, son algunos de los aspectos investigados en esta obra.

LA EVOLUCION DE LA FILOSOFIA DE HUME

James Noxon

Según el autor, el interés de Hume por la naturaleza humana fue evolucionando en diferentes ensayos, en los que el escepticismo radical se aplicó a la demolición del dogmatismo religioso, moral, político o cognoscitivo, asignándole a la psicología la tarea de explicar semejantes aberraciones.

NOVEDADES

Alianza
EDITORIAL

LITERATURA

HISTORIA DE LA COLUMNA INFAME

Alessandro Manzoni

Prólogo de Leonardo Sciascia

El atroz proceso que tuvo lugar durante la peste de Milán en 1630, donde los jueces decretaron que en el solar se alzase una columna, la cual debería llamarse infame para la posteridad. Un juicio verdaderamente memorable.

CUENTOS DE UN SOÑADOR

Lord Dunsany

Dieciséis relatos de uno de los más grandes cuentistas ingleses, dominados por una atmósfera onírica, donde la originalidad, la imaginación y el exotismo de sus argumentos se unen a la elegancia de una prosa de rara musicalidad.

RELATOS

José Lezama Lima

La importancia de Lezama Lima como narrador no sólo está en sus dos grandes novelas: "Paradiso" y "Oppiano Licario", sino también en esta serie de cuentos breves, donde su lenguaje, carga fabulativa y recreación de atmósferas los vuelve fascinantes.

NOVEDADES

Alianza
EDITORIAL

EL ESPÍRITU DE LA CULTURA LATINOAMERICANA

CUADERNOS AMERICANOS 7

NUEVA ÉPOCA

Número 7

Enero-Febrero 1988

SOR JUANA INES DE LA CRUZ
José Rojas Bez; Amy A. Oliver

CUBA Y LA HISTORIA
Leopoldo Zea; Roberto Fernández Retamar;
Camila Bui de López-Gloria Nietse de
Malinari; Raúl Fernet Belancour;
Adalberto Santana; Adelaida
de Juan.

RECONOCIMIENTOS
José Silva Herzog; Adolfo Sánchez
Vázquez; Leopoldo Zea

CUADERNOS AMERICANOS

Fundador: Jesús Silva Herzog
Director: Leopoldo Zea

UNA REVISTA EDITADA BIMESTRALMENTE
EN SU NUEVA ÉPOCA POR LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO,
CONJUGANDO LAS MÚLTIPLES Y DIVERSAS
IDEOLOGÍAS LATINOAMERICANAS



Periodicidad: 6 números anuales
Precio de la suscripción:
México \$ 22.000,00 pesos
Extranjero \$ 60.00 dhs. USA

nombre _____ dirección _____
ciudad _____ estado _____ país _____ teléfono _____

Adjunto cheque o giro N°
Torre I de Humanidades, P.B. Cd. Universitaria
C.P. 04510 México, D.F., tel. 548-9662

De venta en todas las librerías \$ 4.000.00

NUESTROS MUSEOS

Donde todos tenemos mucho que ver

MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL

Arte contemporáneo
Exposición permanente

Av. Revolución 1608, San Angel
Informes: tel. 548-7467

MUSEO ESTUDIO DIEGO RIVERA

Iconografía de Diego Rivera
Estudio del pintor



Diego Rivera esq. Altavista
San Angel Inn
Informes: tel. 548-5932

MARTES A DOMINGO 10:00 a 14:00 hrs
México, D.F., 1987.

SEP

REVISTAS

UNIVERSIDAD DE MEXICO

(Mensual)

VOICES OF MEXICO

(Cuatrimestral)

Edita la
Coordinacion de Humanidades

MUESTRA

(Trimestral)

Edita la
Escuela Nacional Preparatoria

INTERCAMBIO ACADEMICO

(Trimestral)

Edita la
Direccion General de Intercambio
Academico

OMNIA

(Trimestral)

Edita la Secretaria Ejecutiva del
Consejo de Estudios de Posgrado

MEXICAN STUDIES

(Semestral)

Edita la Universidad de California



COORDINACION DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL



GRACIAS AL PETROLEO...

... el hombre ha obtenido derivados que le permiten crear belleza, durabilidad, resistencia, diversión y comodidad en infinidad de productos que mejoran su calidad de vida.

Ya sea como compuesto químico o como combustible, el petróleo está presente en todo lo que nos rodea.

Porque tiene mil formas de servirnos, es importante recordar que el petróleo es un recurso no renovable. Cuidémoslo.



PEMEX

Orgullo y Fortaleza
de México