

**REVISTA DE
LA UNIVERSIDAD
DE MEXICO**



CIENTO CINCUENTA AÑOS DE INDEPENDENCIA

SUMARIO

Volumen XXVI, número 4 / diciembre de 1971

-
- 1 Vicente Guerrero y la consumación de la independencia, por Ernesto Lemoine
- 11 El trasfondo constitucional del movimiento de Iguala, por Antonio Martínez Báez
- 20 Literatura de la independencia (o viceversa), por Luis Adolfo Domínguez
-

I La cantata de los emigrantes, pieza teatral de Héctor Azar

- 25 El mundo alucinante de Fray Servando, por Julio Ortega
- 28 Otra lectura de *Pedro Páramo*, por Mario Usabiaga
- 37 Crítica: Mario Muñoz / Gabriel Careaga / Humberto Musacchio / Humberto Guzmán / Jonathan Molinet / Alcira Soust Scaffo
- 49 Matisse habla de Matisse

Portada: *Icáro*, papel de color cortado, de Matisse

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Doctor Pablo González Casanova / Secretario General: Químico Manuel Madrazo Garamendi

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Doctor Leopoldo Zea / Editor: Jorge Alberto Manrique / Dirección artística: Vicente Rojo, Adolfo Falcón

Torre de la Rectoría, 10o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.
Precio del ejemplar: \$ 6.00
Suscripción anual: \$ 65.00 Extranjero Dls. 8.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S.A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S.A.
Financiera Nacional Azucarera, S.A.
Ingenieros Civiles Asociados [ICA]
Nacional Financiera, S. A.

ERNESTO LEMOINE VICENTE GUERRERO Y LA CONSUMACION DE LA INDEPENDENCIA*



El obstáculo principal que ha impedido la correcta comprensión del movimiento de independencia de 1821, radica en el hecho de querer medirlo con una regla que no le corresponde: el ideario de 1810; y en el de presuponer, con absoluta falta de lógica, que para la Nueva España de principios del siglo XIX, sólo podía existir una forma única de emancipación política: la iniciada por Hidalgo, perfeccionada por Morelos y defendida —y abandonada— por Guerrero. En rigor, las opciones independentistas fueron múltiples. Sólo una llegó a la meta; pero el que nos agrade o no —y no nos agrada mucho— cuenta muy poco para discernir sobre su verdadero significado histórico. Y cuenta menos todavía el absurdo empeño en querer —y no poder— meter el año 21 en el molde del año 10, en indignarse porque el desenlace no coincidiera con las premisas del enlace, y en apostrofar a los trigarantes porque en lugar de enarbolar la insignia de Chilpancingo adoptaron la de Iguala.

Si a lo anterior agregamos la declaratoria oficial sobre cómo ha de interpretarse y conmemorarse la consumación de la independencia, el alud de prejuicios que ha cubierto la crónica de tal suceso, la falta de investigaciones documentales sistemáticas, el engolosinamiento en citar y recitar “anécdotas” y “frases inmortales” —la mayoría de dudosa veracidad— a costa de calar hondo en el tema, el estudiarlo parcelado y no como conjunto, y el juzgarlo desde una perspectiva distorsionada y anacrónica, todo esto ha propiciado que el conocimiento y la explicación del acontecer mexicano de 1820-21 se halle, a la fecha, desde el punto de vista historiográfico, muy próximo al estado de indigencia.

Sin pretender, por supuesto, llenar tan profundo vacío, este trabajo intenta dar una interpretación novedosa, apoyada en fuentes primarias, del verdadero papel desempeñado por Vicente Guerrero en los orígenes políticos del movimiento de 1821.

Pese a la intensa campaña emprendida desde el año de 1833 (a instancias del vicepresidente Gómez Farías) para elaborar y perfeccionar la figura patriótica e inmaculada que hoy es tan familiar a los mexicanos, estamos convencidos de que la posteridad no le ha hecho aún cabal justicia a Guerrero. La tupida red de elogios, frases de recetario, lugares comunes y demás hojarasca de aniversarios ha impedido, en parte, captar su personalidad real y detectar la más interesante de sus facetas —la del hombre político—, en el momento más comprometido de su carrera: el año de 1820. Aunque aquí no vamos a ocuparnos de la socorrida historia de sus negociaciones con Iturbide, sino de la etapa previa que la hizo posible, conviene citar a tres o cuatro autoridades clásicas —la mayoría dentro de la línea de la ortodoxia oficial— para que se vea la pobre imagen que se ha estampado de Guerrero en el instante crucial de Iguala.

Carlos María de Bustamente, por ejemplo, del que tantos pormenores podrían esperarse, menciona las cartas cruzadas entre Guerrero e Iturbide, y con una sola y vaga frase despacha el

resultado final: “Fue consecuencia de esta correspondencia una entrevista con Guerrero.” Y, claro, fija la entrevista en fecha que precede a la promulgación del plan de Iguala, lo que es gravísimo error. Lorenzo de Zavala consagra, por vez primera, el bonito cuento del “abrazo de Acatempan”, que es falso de principio a fin. Luis G. Cuevas, en todo un tomo de su *Porvenir de México*, dedicado íntegramente a Iturbide y al movimiento de 1821, tiene el desplante de no mencionar una sola vez a Guerrero, considerando que no tuvo vela en ese entierro. José María Lafragua, el primer biógrafo serio de don Vicente y, por añadidura, renombrado erudito, apenas tiene la ocurrencia de comentar que “aquella generosa abdicación, aquella voluntaria obediencia, prueban la grandeza de alma de Guerrero, que todo lo olvidaba... ante el servicio de la patria”. Y el colmo, Justo Sierra, en desafortunado pasaje de su *Evolución política*, incluye una perla de este jaez: “Cuando en enero de 1821, Guerrero, el indómito e inmaculado colaborador de Morelos, dio el famoso abrazo de reconciliación a Iturbide, no lo absolvió de la sangre derramada: lo perdonó en nombre de la patria, en virtud del supremo servicio que iba a hacerle: y la patria ha perdonado en el Iturbide de 1821 al Iturbide de 1813.” Por lo tanto, según Sierra, el caudillo insurgente y la patria misma asumieron el papel de perdonavidas. Y ni en eso acertó don Justo, pues la patria todavía no ha perdonado a Iturbide. (Véase *Excelstor*, 10 de septiembre de 1971: “Reconoció la Cámara sólo a Guerrero como consumidor de la Independencia.”)

No; la historia no es tan plana ni tan anodina, ni los protagonistas tan grises, unívocos y simples. Guerrero no fue, en el gran suceso de 1821, el cándido, blando y desprendido figurante que han simulado decenas de escritores. Por el contrario, fue un hábil político, agudo y calculador, consciente de lo que hacía y cómo lo hacía, que se manejó frente a Apodaca e Iturbide con una sagacidad de la que éstos fueron los primeros sorprendidos. Un hombre que pudo capitalizar, hasta donde las posibilidades de su causa se lo permitieron, la excepcional coyuntura en que lo colocó, no Iturbide, sino el clima —el clímax— sociopolítico de los años 20 y 21. Más todavía: como tendremos ocasión de demostrarlo, Guerrero discurrió, con seis meses de antelación a Iguala, el único plan viable que por entonces podía conducir a la independencia, y que fue, precisamente, el que Iturbide encabezó. La idea motriz, la fórmula mágica para “desatar el nudo sin romperlo”, y el procedimiento para ponerla en práctica, todo salió del numen de Guerrero.

Pero antes de explicar el proceso que lleva a Iguala, es necesario recordar algunos antecedentes de Guerrero, que auxilian a entender mejor el cambio que se opera en 1820.

En el padrón del pueblo de Tixtla, intendencia de México (que se conserva en el Archivo General de la Nación), levantado de

* La tesis vertebral de este ensayo fue expuesta por el autor en la Facultad de Filosofía y Letras, el 21 de abril, en la conferencia titulada: “Guerrero, el convidado ineludible de Iguala.” El texto de la misma, ampliado en sus datos y más preciso en sus conclusiones, se publica ahora por primera vez.

orden del virrey Revillagigedo en 1791, ya figura registrado el niño Vicente Guerrero, “de edad de ocho años”; y con él su padre y varios tíos, todos con el dato de una misma ocupación: “arrieros”. Este breve informe estadístico resulta de enorme valor, a nuestro juicio, para reconstruir la figura, física y moral, del Guerrero de la madurez: su personalidad, su educación, su fuerza y su debilidad. Su familia, que no era pobre de solemnidad como tan a menudo se repite, había constituido lo que en términos modernos llamaríamos una “compañía local de transportes”, con domicilio social en el mismo Tixtla, dueña de algunas recuas de mulas que llevaban y traían mercancías por una región más o menos amplia del virreinato: desde el cálido litoral del Pacífico (con Acapulco por centro) hasta, probablemente, los fríos valles de Toluca, México y Puebla. Los hijos, casi sin instrucción escolar, se incorporaban pronto a las labores de los padres; y así el niño Vicente, cercano a la pubertad, se vio destinado a la muy dura, sufrida y movable, pero también fortificante, actividad de la arriería.

La abrupta, complicada y nada idílica geografía del sur —en especial la porción del país que hoy lleva su nombre— condiciona y modela su carácter desde niño, sin variarlo ya sustancialmente hasta su muerte. Cuenca del Balsas, Sierra Madre del Sur, Costa Chica y Costa Grande: ámbito rural y rústico, en gran medida marginado, atrasado e incomunicado, ajeno a la cultura urbana y libresca, con infinidad de resabios prehispánicos en pleno siglo XVIII y en el que la fusión y confusión de razas y temperamentos y la desigualdad abismal de economías (familiares, parroquiales o regionales) engendraban una explosiva problemática social y un adecuado campo de cultivo para todo género de rebeldías y violencias.

En diaria familiaridad con ese mundo saturado de carencias y de pasiones elementales, Guerrero aprendió a entenderlo, a quererlo y, finalmente, a dominarlo. Pero es conveniente precisar, para ulteriores consideraciones, que este medio geográfico, sin ser particularmente reducido, limitó siempre las posibilidades expansivas de Guerrero. Apenas unas cuantas leguas al norte de la ciudad de México, empezaba para él la *terra incognita*. El ambiente urbano, en especial el de la metrópoli, donde se sentía extraño, nunca fue de su agrado (y lo mismo ocurrió, por idénticas razones, con Juan Alvarez y Emiliano Zapata). Su prestigio, primero en el negocio de la arriería y luego como guerrillero insurgente, fue grande, pero dentro de un radio regional. El hombre era y fue toda su vida (incluso en la etapa en que, elevado al rango de figura nacional, llegó a secretario de Estado y a presidente de la República) empecinadamente suriano.

La arriería, practicada durante más de tres lustros, le proporcionó un conocimiento excepcional de la geografía, física y humana, del sur. Cerros, vados, veredas extraviadas, lugares de refugio, posibilidades de subsistencia para casos apurados, sitios de gente



hospitalaria o desconfiada, comarcas peligrosas por las alimañas o las enfermedades endémicas, etcétera: toda esa invaluable lección la memorizó, es casi seguro, antes de 1810. Y también es probable que entonces visualizara la idealidad de tal escenario para una sostenida y eficaz guerra de guerrillas. Frugal, bien plantado, de salud de hierro, con carisma para mandar, resistente a los más impetuosos huracanes —así atmosféricos como humanos—, sencillo en su trato y costumbres pero capaz de imponerse sobre los tipos más conflictivos y, por añadidura, conocedor experto de esa tierra que lo veía desplazarse con la facilidad del pez en el agua, Guerrero, con unas cuantas ideas sociopolíticas básicas en la cabeza —fruto empírico de su convivencia entre los indios, los negros, los mestizos y los mulatos que integraban el noventa por ciento, o más, de las comunidades del sur—, estaba ya listo, en el otoño de 1810, para lanzarse a la lucha. Ahí mismo y en la forma que más parecía ajustarse a sus potencialidades: la guerrilla.

Como se sabe, acudió al llamado del primer jefe rebelde que se lo pidió. A fines de 1810, el cura Morelos hacía recluta de gente decidida y habituada a los rigores del trópico, para tomar el puerto de Acapulco. Guerrero bajó desde Tixtla y se presentó en el cuartel del Veladero, siendo destinado al cuerpo que por esos días organizaba don Hermenegildo Galeana. Tenía entonces —de acuerdo con el padrón de 1791— 27 años. La misma edad de otro

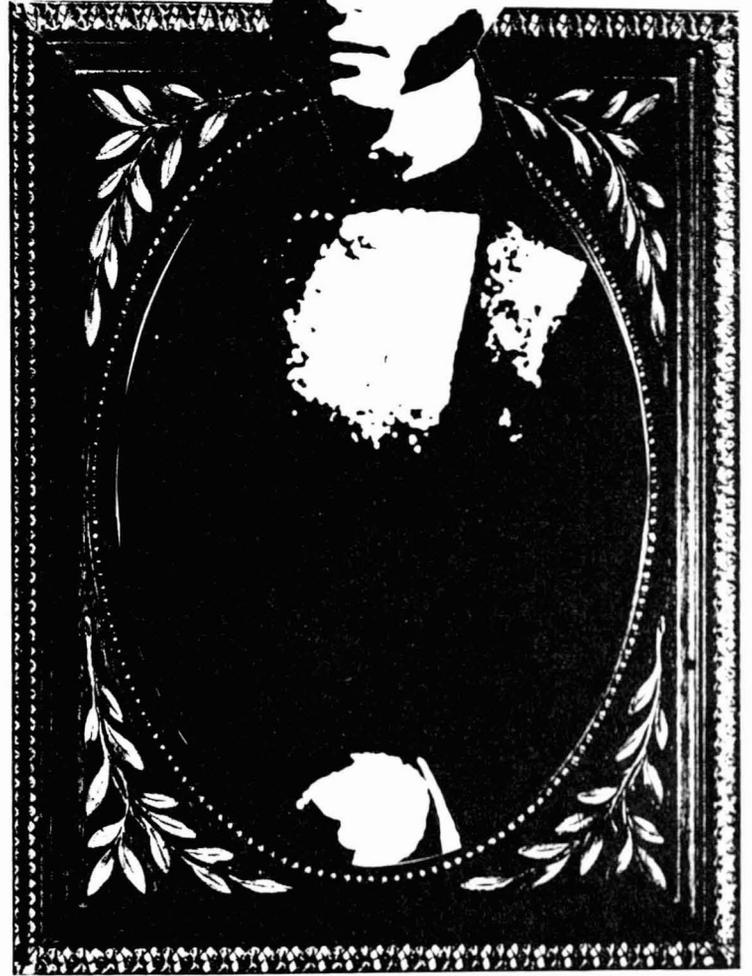
joven, que también acababa de darse de alta, sólo que en el bando contrario, llamado Agustín de Iturbide.

Hasta 1814 el papel de Guerrero fue secundario y poco relevante. Subordinado a otros jefes y siempre respetuoso de las instrucciones de Morelos, no tuvo casi oportunidad de tomar iniciativas ni de ensayar su propia estrategia. Pero cuando sobrevinieron los desastres del invierno de 1813-14 (Valladolid, Puruarán, Tlacotepec), y se evidenció la vulnerabilidad de las campañas frontales y masivas, Morelos mismo aconsejó la táctica de la guerrilla. Era la oportunidad que Guerrero esperaba.

Tanto, que en el curso de los siguientes seis años la historia del conflicto, desde la trinchera insurgente, la escribe fundamentalmente este hombre admirable. No hay tiempo ni espacio para dar aquí siquiera un esbozo de lo que fue su hazaña: larga, paciente e inagotable guerra de guerrillas, que sorprendió por igual a partidarios y adversarios; pero sí es necesario detenernos en sus consecuencias, tanto militares como políticas.

Todos los autores usan la voz "invicto" para calificar al caudillo en su lucha contra el realismo; misma que no puede aplicarse ni a Hidalgo ni a Morelos. Y, por supuesto, es correcta la atribución. Pero ¿el término "invicto" significa a la vez el de "vencedor"? Claro que no, y el caso de don Vicente nos convida a meditarlo. El guerrillero está perdido cuando rebasa la zona que es consustancial de su propia acción y cuando intenta operar en terreno que desconoce y en donde lo desconocen —al "Che" Guevara en Bolivia, por ejemplo, le fue hostil tanto la geografía como la gente—. Guerrero, ágil catador de situaciones, lo sabía, y por ello jamás cometió el error de salir de la zona del sur, dentro de unos límites que se ampliaban o estrechaban, de acuerdo con sus posibilidades de agresión o sus necesidades de repliegue. Pretender una ofensiva grande, llevar su hueste a una escalada y derramar la revolución más al norte de la frontera convencional que se había marcado, no le ocurrió nunca, pues fue consciente de que su fuerza estaba en sus dominios y su debilidad fuera de ellos. En este razonamiento, del que no se apartó, radica el secreto de su éxito. Pero también el de sus obvias limitaciones. Porque del lado contrario, ya que no se le podía destruir, la estrategia consistió en cercarlo y en bloquearle todas las posibles salidas. Y así, la zona de guerra llegó a estar tan localizada y tan marginada con respecto a los centros vitales del virreinato, que Apodaca, con fines de propaganda personal y para tranquilizar a la opinión pública, pudo darse el lujo de declararla, en ciertos momentos, inexistente, o casi.

Lucha interminable de desgaste, de estira y afloja, reducida territorialmente, con un caudillo que, siendo invicto, estaba imposibilitado de transformarse en vencedor: hacia la primavera de 1820, la guerra por la independencia de México había llegado a un callejón sin salida, a un punto muerto. Y fue entonces cuando, después de sacudir con violencia y despertar de su letargo a los



novohispanos que radicaban en la "zona leal al rey", cayó también sobre los campamentos rebeldes del sur, como una bomba, la noticia de que su majestad, Fernando VII, proclamaba: "Marchemos francamente, y yo el primero, por la senda constitucional."



Desde principios de 1814 el virrey Calleja había organizado una fuerte división militar, a la que denominó "Del Sur y rumbo de Acapulco", con la mira de recuperar este puerto, expulsar al congreso insurgente de Chilpancingo y limpiar de enemigos la comarca, desde el Mezcala hasta el litoral. El comando de dicha fuerza recayó en el coronel José Gabriel de Armijo, hombre de todas las confianzas de Calleja y su socio en más de un negocio turbio. Una serie continua de victorias, paralelas al hundimiento gradual de Morelos, acreditaron la fama de Armijo, a quien el virrey cubrió de honores, ascensos y premios en metálico. Lo ratificó en la comandancia del sur (con residencia, primero en Chilapa y luego en Teloloapan), amplió el distrito de su mando, subordinó a él a varios jefes de secciones que hasta entonces habían obrado con autonomía, dotó a su división de los mejores elementos y le permitió sacar provecho económico de la misma guerra. Más tarde, Juan Ruiz de Apodaca, sucesor de Calleja, confirmó el nombramiento y los poderes de Armijo, instándole,





como tarea primordial, a destruir a Guerrero y liquidar el último foco importante de la rebelión que aún subsistía.

Fue, pues, Armijo, el jefe realista de mayor graduación con el que Guerrero midió sus armas, en ese largo y fatigante duelo a que se ha hecho referencia líneas arriba. Al estabilizarse el frente y ante la impotencia de ambos rivales de vencer al contrario, se fue creando una curiosa situación de relaciones personales, de un lado a otro y entre tiroteo y tiroteo, al principio entre los individuos de tropa, después entre los oficiales y al último, vía epistolar, entre los más altos jefes. Surge así, mucho antes de la presencia de Iturbide en el sur, el clima propicio al diálogo y al entendimiento, para acentuar simpatías y borrar diferencias.

En realidad, la idea de que los dos enconados enemigos acabaran “abrazándose”, flotaba en el ambiente. El optimismo constitucional, con sus principios igualitarios y liberales, calentaba la concordia y enfriaba la discordia; y ello fue notorio a partir del mes de abril de 1820. De vez en vez lanzábanse globos de prueba con los lemas de “paz” y “unión”, y aumentaba el clamor de la urgencia de revisar las motivaciones de la guerra, pues empezaba a murmurarse que habían sido infladas por una pandilla de irresponsables afiliados al despotismo —la misma que derribó a Iturrigaray y toleró la tiranía del “visir” Calleja—, para dividir a los americanos y poder así dominar a todos. Era llegada la hora —se dijo y se

repitió hasta el cansancio— de que los combatientes envainaran sus espadas y no siguieran haciéndole el juego al grupo de absolutistas solapados, que sólo por táctica habían jurado una Constitución que detestaban.

El espíritu fraternal era la consigna dominante. Incluso, un lustro anterior al delirio constitucional de 1820, la condesa de Regla, aristócrata nada sospechosa de “populismo”, escribía a los esposos Iturrigaray, radicados en España, cosas como ésta: “Aquí todo es desolación, sangre y muerte. No se piensa en medios pacíficos para concluir una guerra exterminadora. . . No se quieren persuadir de que *esta guerra debe terminar con abrazos y no a balazos.*” E insistía en otra carta: “Siguen los males. La insurrección no calma; pero ¿crees que sea el fierro y la sangre lo que le ponga fin? No, amada Inés, esta llaga necesita de remedios suaves. Los males que provienen de la opinión se han de destruir fundando la contraria, y me parece que en el caso sería el modo mejor oír los motivos de la queja de tantos millares de hombres.” (Manuel Romero de Terreros, “La condesa escribe”, *Historia Mexicana*, vol. I, núm. 3, 1952.) Y si tal se decía en plena época del terror blanco, que fue la de Calleja, con mayor razón y mejores argumentos podía defenderse ahora tal pensamiento, cuando el viento constitucional limpiaba de miasmas despóticos la atmósfera, y cuando la palabra “libertad” (con o sin España) corría de boca en boca como santo y seña de una sociedad ansiosa de emociones nuevas. Y fue entonces, justo en ese momento de tránsito político, cuando don Vicente Guerrero se decidió a tomar la iniciativa.

Dijimos antes que al promediar el año de 1820 la guerra en el sur se había empantanado en una especie de *statu quo*. Ante la imposibilidad de sacarla de ahí con los recursos empleados hasta entonces, Guerrero asumió la responsabilidad de buscarle solución al problema por otros medios, radicalmente opuestos a los anteriores, riesgosos en grado sumo y de una audacia que no tiene parangón entre todas las audacias de ese tiempo. Para explicar este cambio de actitud, esta vuelta de manivela inserta en la instancia histórica del constitucionalismo de 1812, redivivo en 1820, obliga recordar la trayectoria ideológica del caudillo insurgente.

A lo largo de una década de lucha enconada, y de consuno con sus deberes militares, Guerrero fue aprendiendo, hasta dominarla por completo y defenderla con ardor, la doctrina de la revolución de 1810, perfeccionada y radicalizada, a partir de 1813, por Morelos y los congresistas de Chilpancingo. Se ha hecho lugar común afirmar que Guerrero, debido a su falta de escuela y a sus preferencias guerrilleras, no se ocupó casi de las cuestiones políticas, jurídicas e ideológicas. En el mejor de los casos se admite su adhesión pasiva y mecánica a los principios e instituciones discurridos por los “cerebros” de la revolución, sin aportar él ninguna idea ni gastar su tiempo en campañas cívicas ni en politizar a la gente





que lo obedecían...
 nombre, en los...
 incorrecto, pero continuo... y claro, glosa y... los puntos
 medulares del pensamiento ideológico por el que lucha. Sustentaba
 la tesis —no frecuente en los militares afortunados— de que las
 causas se consolidan y se ganan, menos en el terreno de las armas
 que en el de los principios. Defendió cuanto pudo, frente a las
 ambiciones de varios de sus colegas, la autoridad legal y moral de
 los Supremos Poderes electos en Apatzingán, de las Juntas de
 Taretan y de Jaujilla, y de la escuálida y perseguida Junta de
 Zárate, a la que dio cobijo, recursos y protección. Cuando Mier y
 Terán disolvió brutalmente el Congreso, cerca de Tehuacán, Guer-
 rero no sólo se negó a secundarlo, sino que protestó y rompió
 con él. Creía —y predicaba con el ejemplo— en el gobierno civil,
 no en el militarismo como sistema. E insistió repetidas veces en la
 necesidad de prestigiar el movimiento, acatando las leyes que de él
 emanaban, en especial el *Decreto constitucional* de Apatzingán.

Trasluce su fe en la democracia, en la igualdad social, en las
 instituciones de origen popular. Un trozo de su proclama expedida
 en el pueblo de Alcozauca, el 30 de septiembre de 1815, basta
 para probarlo: "Tengo la gloria —dice a sus soldados— de haber
 prestado juramento a la sabia Constitución del verdadero Supremo
 Gobierno Americano, y esto mismo me pone en la obligación de
 poner en las tablas del teatro universal de mi patria este papel, que
 sólo se reduce a que los pueblos que tengo el honor de mandar,
 sepan que en mi persona ni tienen jefe, ni superior, ni autoridad
 ninguna, sino sólo un hermano, un siervo, un compañero y un
 amigo, en quien seguramente deben de depositar sus sentimientos,
 sus quejas y sus representaciones, las que veré con interés y las que
 elevaré a la Majestad [el Congreso], a fin de que se atiendan, como
 lo requiere la justicia y la libertad jurada por los ciudadanos de
 esta distinguida nación."

Supo rodearse, sobre todo al final de la década, de buenos
 consejeros —de politicólogos, diríamos hoy—. Uno de ellos, que
 después fue factor importante en sus delicadas negociaciones con
 Iturbide, era el culto norteamericano H. Davis Bradburn, venido a
 Nueva España en la expedición de Mina, que después de vagar
 durante más de dos años, llegó a Carácuaro, el renombrado pueblo
 del cura Morelos, donde a la sazón —julio de 1819— se hallaba
 instalado el cuartel general de Guerrero. "Me recibió con mucho
 gusto —dijo más tarde Bradburn a un amigo, en una interesante
 carta que se conserva en el Archivo General—, manifestando lo
 adicto que es a todos los oficiales que venimos con el señor Mina.
 Sus ideas, muy liberales, bello carácter y una ciega adhesión por su
 patria. Yo soy testigo de sus tareas y me atrevo a asegurar que no
 hay ni ha habido otro jefe que trabaje por la patria como dicho
 señor. Ver sus hojas de servicio y del modo que les ha hecho la

erra a los enemigos, ni el gran Morelos."

Tan firme era su "ciega adhesión" a la patria —entendida ésta
 por la que habían imaginado los hombres de 1810 y de Chilpan-
 cingo—, que Guerrero no perdía oportunidad para manifestar
 públicamente el homenaje que le merecían los héroes caídos en
 aras de ella, sobre todo tratándose de Morelos. Bradburn, en la
 carta arriba citada, relata emocionado: "En fin, mi amigo, *éste es
 el jefe que ha de dar la voz de la libertad*. Y para grabar más en
 nuestros corazones las ideas de la libertad, tuvo a bien este señor
 el disponer el día 24 de julio unas exequias en memoria del gran
 Morelos; habiendo una gran vigilia, misa, oración fúnebre, sus
 posas por las calles [y] salva de artillería, sirviendo de duelo el
 señor general y oficialidad. Y quiso la suerte que esto fuera en el
 mismo pueblo donde fue cura." Y actitudes como éstas las siguió
 externando, porque las sentía y las creía, hasta 1820, cuando de
 hecho él era el único jefe importante que mantenía viva la causa
 de la insurgencia.

Viva, pero acorralada en las montañas del sur. Viva, pero sólo
 para un sector de la población, y no ciertamente el mayoritario.
 Viva, en fin, pero cada vez más eludida, por incómoda, de la
 dialéctica política fundamental. Revisando la copiosa literatura de
 la época, mucha de ella circunstancial —"flor de un día"—, pero
 fomentadora y reflejadora de la opinión pública, sobre todo a raíz



de que la libertad de prensa permitió a muchos soltarse la lengua, se capta, sin lugar a dudas, que el tema de la guerra emancipadora había perdido actualidad. No era ya noticia. El viejo debate, *insurgencia / realismo*, quedó relegado a segundo plano por el nuevo, *constitucionalismo integral / constitucionalismo mediatizado*, que quitaba el sueño y polarizaba el interés de la sociedad. Claro que entre uno y otro se paseaba insinuante la señora *independencia*, pero ahora adornada de mil atuendos, algunos sumamente ingeniosos, menos con el gorro frigio de 1810.

A mediados de 1820, las posturas extremas eran las más conrindicadas, las que menor eco producían. Y extremas eran, tanto el pensamiento de Morelos como el absolutismo fernandista. Aferrarse a ellas equivalía, a más de ignorar la tónica del tiempo que se vivía, a congelarse, a aislarse de la gran cuestión, casi a la muerte civil. Los intransigentes —¿y pudo haber uno más declarado que Fernando VII?—, precisamente para poder flotar y no sumergirse, no tuvieron ya, en consecuencia, otra opción que la misma del rey: “marchar unidos por la senda constitucional”. Pero ¿esa senda llevaba a una meta única? Los más perspicaces anticiparon la negativa por respuesta.

Vicente Guerrero, desde su campamento en la sierra de Jaliaca, donde, como se ha dicho, contaba ya con los servicios de varios expertos en política, con una secretaría decente, un equipo de informantes y un suministro cotidiano de impresos de la capital, después de darle vueltas y revueltas al problema, llegó a la conclusión de que si seguía insistiendo en llevar su insurgencia a cuestras, corría el riesgo de marginarse por completo de la nueva situación surgida del sismo constitucional y, de sus resultas, verse privado, a la hora en que ocurriera, del “reparto de utilidades políticas”, previsible desde el momento en que la Carta de Cádiz declaraba iguales, en derechos y oportunidades, a todos los ciudadanos, fuesen europeos o americanos. Y no aislarse significaba que tenía que obrar, pero ahora en forma distinta, apartándose del radicalismo que lo confinaba y obstruía su libertad de acción, para adoptar una línea más dúctil que le permitiera llegar al bastión enemigo. Así lo hizo.

El plan de Guerrero fue tan insólito como atinado. A base de puro sentido común y de tomarle bien el pulso a la situación, su razonamiento debió haber sido, más o menos, como sigue: “supuesto que la fiebre constitucional ha dividido todas las opiniones dentro del sistema, las fuerzas en que se apoya éste también se dividirán y una facción luchará contra la otra. Esa pugna, todavía sofrenada, hay que precipitarla, y soplar al oído de uno de los bandos —naturalmente, al más liberalizado— el consejo de que adopte la bandera de la independencia, *no sólo del yugo de Fernando sino aun del de los españoles constitucionales*; ventaja ideológica y psicológica que le asegurará el triunfo sobre su adversario”. A este plan, que cabalmente se realizó, la historia le



ha dado un nombre: *Iguala*; que, como veremos en seguida, no se origina en La Profesa ni en la mente de Iturbide, sino en la muy lúcida del “rústico” Vicente Guerrero.

Tan sorprendente afirmación, que hace girar en muchos grados la imagen histórica tradicional de Guerrero y la raíz misma del movimiento de Iguala, se apoya en una serie de documentos, coetáneos y de autenticidad inobjetable, preservados en el Archivo General de la Nación, volumen 83 del ramo *Operaciones de Guerra*, fojas 269 a 294, que contiene la correspondencia oficial del coronel realista y comandante de la “División del Sur y rumbo de Acapulco”, José Gabriel de Armijo. Las dos piezas básicas de este lote no son inéditas. Fueron publicadas por nuestro amigo Abraham López Lara, bajo el título “Una carta reveladora de don Vicente Guerrero”, en el suplemento cultural de *Excelsior* (22 de septiembre de 1968); y aunque el autor llamó la atención sobre su novedad historiográfica, pasó casi inadvertida, como no es raro que ocurra en nuestro medio, de los estudiosos y del público en general. Esperamos que el refuerzo que le damos ahora, corra con mejor fortuna.

Entrando ya en materia, diremos que desde 1819 el virrey Apodaca venía insistiendo en mantener un contacto con Guerrero, para forzarlo a indultarse. La postura inquebrantable del caudillo, es muy sabido, hizo fracasar aquel intento. Pero el conde del

Venadito insistió, y en 1820, con el remolino constitucional sobre su cabeza, dio el imprudente paso de acercarse a Guerrero por una vía secreta, dirigida personalmente por él, sin interrumpir la oficial, que se hacía a través del comando de Armijo.

Guerrero no tardó en advertir las contradicciones en que caía el virrey. De un lado, Armijo, diciendo cumplir órdenes de México, le ofrecía el indulto, ciñéndolo a las especificaciones que obraban en los bandos respectivos. De otro, Venadito, por intermediarios o mensajeros de su absoluta confianza, le pedía la sumisión (forma camuflada del indulto), pero en condiciones tan munificentes y atractivas, y tan desproporcionadas para lo que en esos casos se estilaba, que el caudillo no pudo menos que suponer que algo raro estaba ocurriendo en México. Desde luego, un doble juego, y un desacuerdo manifiesto entre el virrey y su comandante del sur. La suprema autoridad empezaba a dar muestras de inseguridad, de desconfianza hacia los militares, de que no las tenía todas consigo. Por su parte, en los cuarteles realistas se intuían las maniobras secretas del virrey, porque los intermediarios llegaron a ser muy conocidos: uno de ellos, el párroco Epigmenio de la Piedra; otro, el padre mismo de Guerrero, a quien Apodaca sobornó con largueza para interesarlo en esa delicada comisión.

Misterios aparte, lo que en realidad ocurría y se palpaba sin mucha dificultad, era que la estructura del viejo régimen se estaba resquebrajando. La maquinaria no funcionaba ya como en los tiempos de Calleja, porque los engranes empezaban a desajustarse. De virrey abajo, todos recelaban de todos. Y el propio Apodaca, que se acostaba constitucional exaltado y se levantaba constitucional vergonzante, vivía con el temor de que le ocurriera lo que a Iturrigaray —como a su debido tiempo le ocurrió—. Ello explica en parte el carácter de su “diplomacia” en el sur, de la que el único beneficiado podía ser Guerrero, si se manejaba con astucia.

Dándose cuenta, en un rápido golpe de vista, de que el gobierno de México se debilitaba al perder confianza en sí mismo y en las fuerzas que lo sostenían, Guerrero decidió entonces “seducir” al más vulnerable de los cuerpos —por conocido y por vecino— en que se apoyaba el régimen. Tengo para mí, que su primer objetivo fue Armijo. La alta graduación que ostentaba, el considerable número de tropa a su mando, y la fama de que gozaba desde 1814 en el sur, lo hacían el candidato ideal para “voltearse” con el ejército y proclamar, junto con el seductor, la independencia. Luego diremos en qué basamos tal conjetura. Pero Armijo, fiel al sistema y falto de imaginación, dejó escapar la oportunidad de su vida. Visto lo cual, Guerrero, sin desanimarse, dirigió sus baterías al coronel Carlos Moya, subordinado de Armijo y jefe de una sección con cuartel en Chilpancingo, que más de una vez había medido sus armas con las de don Vicente.

Después de algunos sondeos a través de intermediarios, Guerrero le escribió una carta a Moya, el 17 de agosto de 1820, “sobre la



marcha” (se encuentra a fojas 275-76 del citado volumen), cuyos texto y contexto son suficientes para otorgarle a don Vicente el crédito de, digamos, *inventor de la consumación de la independencia*. (Inventar: “hallar una cosa nueva”, “crear por medio de la imaginación”.) Véase si no:

“Como considero a V.S. bien instruido en la revolución de los liberales de la Península —dice Guerrero a Moya, luego de algunos prolegómenos y frases corteses—, aquellos discípulos del gran Porlier, Quiroga, Arco-Agüero, Riego y sus compañeros, no me explayaré sobre esto, y sí paso a manifestarle que *éste es el tiempo más precioso para que los hijos de este suelo mexicano, así legítimos como adoptivos, tomen aquel modelo, para ser independientes no sólo del yugo de Fernando, sino aun del de los españoles constitucionales.*” (Aquí está una de las garantías del plan de Iguala, la “unión”; en cuanto al “yugo de Fernando”, se entiende en su papel de rey de España e Indias, mas si el borbón acepta el trono de México, es obvio que también él, el rey, se ha independizado de su metrópoli.) Continúa Guerrero: “Sí, señor don Carlos, la mayor gloria de Guerrero fuera ver a V.S. decidido por el partido de la causa mexicana y que tuviera yo el honor de verlo, no de coronel de las tropas españolas (en donde se tienen muchos rivales), sino con la banda de un Capitán General de las americanas, *para decir por todo el orbe que yo tenía un jefe,*



padre de mi afligida patria, un libertador de mis conciudadanos y un director que con sus realzadas luces y pericia supiera guiarnos por la senda de la felicidad. Mi amigo, esté V.S. satisfecho, que a muy pocos o ninguno he tenido el comedimiento de franquearles lo que ahora hago a V.S., asegurándole que cualesquiera cosa que bajo mi firma le propongo, es un sello con que a toda costa sabré dar el lleno a lo que digo. En este concepto, siempre que V.S. quisiera abrazar mi partido y trabajar por la libertad mexicana, no como subalterno mío, sino como mi jefe, sabría yo ponerle a su disposición cualesquiera número de tropa y armas para el efecto, advirtiéndole que las que tengo el honor de mandar son con alguna mediana disciplina y orden, y que saben estos soldados caminar treinta o cuarenta leguas diarias, sin oírlos decir que tienen hambre o quieren prest, pues son soldados decididos.” (Como uno de los personajes de Pirandello “en busca de autor”, aquí Guerrero anda “en busca de libertador”, ofreciéndole militar como su subordinado. Más adelante ampliaremos la explicación de este punto.) Sigue: “Conque vamos, señor don Carlos, decida V.S. a imitar a aquellos grandes hombres españoles, pues es una obligación con que todos los hombres nacemos la de salvar nuestra patria, así legítima como adoptiva. . . Esa alma grande que tiene V.S., ¿para cuándo es, si no para ahora? Sin embargo, que el sostenerse en la distinguida carrera de las armas con el carácter debido es propio de los



militares. . ., cuando se trata de la libertad de un suelo oprimido, es acción liberal en el que se decide a variar de sistema, más cuando supongo que no ignorará V.S. el rompimiento que entre liberales y realistas yace en la Península y aun se prepara en este Hemisferio. En esta virtud, mi amigo, nuestra patria es preferente a todo derecho, cuya gloria hace a los hombres inmortales en las futuras generaciones.” (Aparte de mostrar un conocimiento exacto de la situación de España, pues era evidente que los absolutistas no descansarían hasta derribar al gobierno liberal, como en efecto ocurrió en 1823, aquí Guerrero sustenta la tesis de que es legítimo el pronunciamiento de un ejército, cuando se trata “de liberar a un suelo oprimido”, y también lo es el derecho de “variar de sistema”, siempre que la mudanza opere de la tiranía a la libertad, y no al revés.) Finalmente, si en párrafos anteriores Guerrero diseñó el papel que desempeñaría Iturbide, al último prefigura, con raro acierto, a O’Donojú, aunque con otro nombre, pues en rigor al suriano no le interesan las personas, sino las actitudes políticas e históricas que asumirán: “Mis confidentes —termina diciendo a Moya—, así de México como de Ultramar, me aseguran que en octubre próximo debe arribar a la corte mexicana el Excmo. Sr. Capitán General de Navarra, don Francisco Espoz y Mina, a suceder al Venadito. El primero, sé que conserva cierto resentimiento con los realistas (ignora cuál sea la causa), y puede ser que nos resulten algunas ventajas.”

Todo esto dicho, con tal penetración y claridad, el 17 de agosto de 1820, ¡a seis meses del plan de Iguala y a doce de los tratados de Córdoba! Los sahumadores de mitos y creadores de esquemas ideales, que cuentan la historia como quisieran que hubiera sido y no como en realidad fue, se escandalizarán con esta carta de Guerrero, porque ella no embona ni con el “Grito” de Dolores ni con el Congreso de Chilpancingo. Claro que no, pues fue escrita en 1820, y no en 1810 ni en 1813. Y su autor vivía la tremenda realidad de su momento, y no la idealidad de siete o diez años atrás. El buen político, en horas comprometidas, para salvar lo más, tiene que sacrificar lo menos. Y eso es lo que pensó y planeó Guerrero: lo más era la independencia. ¿Cómo? A cualquier precio. ¿Cuál? El estipulado en la carta a Moya.

Ni ideológica ni militarmente se hallaba Guerrero, hacia mediados de 1820, en situación de ventaja como para pretender llegar a México, a la cabeza del ejército insurgente y con Hidalgo y Morelos, en espíritu, acompañándolo. Eso era un sueño, hermoso y deseable, pero irrealizable. Lo que a su alrededor veía era la euforia, de casi todos, por la Constitución de Cádiz, no por la de Apatzingán. Lo que él sabía era que sus guerrillas y las de su compadre Pedro Ascencio, podían no ser vencidas, nunca; pero también sabía, pues era un verdadero sabio, que por sí mismas nunca podrían conquistar la ciudad de México ni plantar en el palacio de los virreyes la bandera azul y blanca diseñada por





Morelos: más aún, en cinco años, no habían podido tomar, ya no se diga Cuernavaca o Acapulco, extremos de la tierra caliente, pero ni siquiera las modestas poblaciones de Teloloapan (cuartel de Armijo) o Chilpancingo (cuartel de Moya). Tal realidad, que era la que él confrontaba y padecía —y que es la que no confrontan, ni mucho menos padecen, los oradores de siglo y medio después, haciéndole ascos a la solución de 1821—, es la que lo proyectó, lúcida, sensata, práctica y patrióticamente, a dar el gran viraje expuesto en la invitación a Moya y reiterado más tarde a Iturbide.

¿Subordinarse a un odiado jefe realista? ¿Entregar la revolución a las manos de un Lutero cualquiera del siglo XIX? Depende del afoque y del sincronismo —o anacronismo— con que se mire el asunto. Lo que no tiene pierde, es que Guerrero lo vio bien y afocó certeramente a su objetivo. Su sola fuerza, de cuatro a cinco mil hombres como máximo, excesivamente regionalizada, no podía acometer tamaña empresa. Para que ésta adquiriera las proporciones de un movimiento nacional, era indispensable que treinta o treinta y cinco mil soldados realistas se sumaran —recuérdese que desde 1810 se habían restado, y que a lo largo de la lucha, varios jefes insurgentes, Rayón, Morelos, el doctor Cos, exhortaron inútilmente a las tropas virreinales a desertar y a pasarse de su lado—, mudando de partido, al llamado de un jefe de los suyos; y este jefe tendría que ser, lógicamente, el mismo que los condujera hasta la victoria, por el nuevo camino que habían adoptado. La

argucia de Guerrero consistió precisamente en que tal cosa ocurriera: que el ejército realista —o buena parte de él— se pronunciara contra el gobierno de México a la voz de “independencia”. No por blandengue humildad ni en un acto de cursi renunciación consintió —él mismo lo propuso— en ocupar un lugar secundario y subsidiario. Lo hizo a sabiendas, como lo más indicado, como el único recurso táctico —y psicológico— que podía llevar a su grupo al triunfo, aunque éste fuese compartido; más aún, aunque fuese desproporcionadamente compartido. Los que no advierten que para Guerrero y los suyos, en la crítica coyuntura de 1820-21, cualquier abertura significaba ganancia y no pérdida, es porque simplemente ignoran la circunstancia militar, social y política, especialísima, de ese momento.

Guerrero, y con él toda la insurgencia originada en el “Grito” de Hidalgo se reservaban, para un futuro inmediato, el derecho de recuperar la dirección del mando y el de imponer su propia ideología. Por lo pronto, y con tal de obtener la independencia, replegaron sus velas. Como en los ferrocarriles de montaña, para que el tren avance un trecho largo, tiene que retroceder en zigzag otro menor. Eso fue, ni más ni menos, lo que hicieron ellos; con tan buen cálculo, que apenas tres años después de la entrada del trigarante en México, el plan de Iguala y los tratados de Córdoba eran letra muerta, Iturbide estaba bajo tierra, se adoptaba la forma de gobierno republicana, federal y popular, y un antiguo insurgente, don Guadalupe Victoria, era electo primer presidente de los Estados Unidos Mexicanos. Guerrero vivió para ser testigo de cambio tan radical y para congratularse de su acierto de 1820: sin la independencia que él “inventó” y que más tarde jefaturó Iturbide, hubiera sido muy problemático lograr las conquistas de 1824, pues éstas eran sólo la “manera de ser”, mientras aquella era el “ser”.



El proceso histórico de la consumación de la independencia es endemoniadamente complicado, por los numerosos y heterogéneos factores que intervienen en ella. Además, por el carácter de reservadas y secretas que tuvieron muchas de sus negociaciones y confabulaciones; y también por el silencio que, con posterioridad al suceso, guardaron los principales protagonistas, quizá porque, a fin de cuentas, el resultado —o lo que se pensaba obtener con el resultado— satisfizo a muy pocos. El hallazgo de nuevos testimonios, la relectura de los ya conocidos y un análisis más detenido y malicioso de la época y de algunas figuras claves, van aclarándonos situaciones y actitudes, aunque no tantas como deseáramos.

Por ejemplo, meditemos un poco en torno a Venadito. Todo en él, desde que recibe la noticia del triunfo de los liberales, hasta su regreso a España, y más todavía, hasta su muerte, es desconcertante. Ya nuestro sabio amigo, Antonio Martínez Báez, ha sugerido, no sin agudeza, que el triángulo del 21, Guerrero-Iturbide-O'Dono-





jú, debe ampliarse a cuadrilátero, incluyendo el nombre de Apodaca. Las dudas que este virrey suscita, brotan a montón. ¿Trabajó para afianzar el régimen constitucional o para sabotearlo? ¿Le preparaba el terreno a Fernando VII para que éste restaurara el absolutismo en la Nueva España? ¿Participó en la confabulación de La Profesa? ¿Temía que los ultras anticonstitucionalistas, resentidos con él por haber jurado la Carta de Cádiz, lo arrojaran del poder, como a Iturrigaray en 1808? ¿Veía en Guerrero un posible auxiliar, y por eso se mantuvo en contacto secreto con él? ¿Por qué, al enterarse de la carta de Guerrero a Moya no se alarmó y la vio más bien como cosa natural? ¿Conoció oportunamente el plan de Iguala, y no hizo nada para impedir su lanzamiento? ¿Cuáles fueron sus nexos secretos con Iturbide? Estas y otras interrogantes merecen un cuidado especial de los investigadores. Aquí, y ya para terminar, diremos algo de la forma en que el virrey condujo los asuntos del sur.

Moya, desde luego, rechazó, aunque no airadamente, la propuesta de Guerrero; informó a Armijo y éste a Venadito, quien insistió en que no se rompiera el contacto con el rebelde. Seguro de que complacía a su superior, Armijo no perdía la paciencia instando a Guerrero, una y otra vez, a someterse al indulto. Pero todo tiene un límite, y el 23 de septiembre escribió, furioso, al virrey: "Los emisarios que he mandado al malvado cabecilla Guerrero y otros, han vuelto, informándome que, obstinados, rehusan el bien que se les propuso. . . siendo lo que pretenden la independencia de estos dominios." Y pidió refuerzos para lanzar una ofensiva exterminadora.

Guerrero jugaba con Armijo como el gato con el ratón, pues sabía que Apodaca no le informaba de sus relaciones con él, siendo el propio Armijo el primer indicado para conocerlas y obrar en consecuencia. Cada vez más osado, el 25 de septiembre, Guerrero escribió una larga carta a Armijo, en la que sustancialmente le hacía la misma oferta que un mes antes a Moya. Por desgracia la carta se ha perdido, mas se deduce su texto por el oficio de Armijo al virrey, fechado el 27, en que habla de ella y además se la adjunta. Y truena contra "aquel audaz y desagradecido cabecilla" y de "los asesinos que acaudilla".

Armijo se extrañaba de que su léxico, marcial, belicoso y propio del tono usado hasta entonces para tratar y calificar a los rebeldes, no impresionara a Venadito. En sus respuestas, éste parecía encubrir una cierta condescendencia para con el guerrillero, y un rechazo a los epítetos injuriosos que se le endilgaban. Pero no se trataba de una cuestión de estilo literario, sino de fondo político: Apodaca, a espaldas de Armijo, seguía relacionándose con Guerrero. ¿Sobre qué bases? Lo ignoramos; pero no eran, desde luego, las que esgrimía el comandante realista del sur. Lo cierto es que Armijo se llevó el sofocón de su vida, al abrir y leer el despacho de su excelencia, de 29 de septiembre, "ejecutivo reserva-

do", en el que respondiendo al suyo del 23, le decía, "que habiendo por otros conductos ocurrido a mí Guerrero y varios de los que están con él, a los cuales he contestado con arreglo a las reales órdenes de la materia, esté V.S. puramente a la defensiva y observación de sus movimientos, avisándome cuanto ocurra, que yo ordenaré a V.S. lo que deba ejecutarse, según el resultado de sus comunicaciones".

¿Qué se traía entre manos Venadito? Misterio, aunque no tanto que no dejara traslucir que su fiel Armijo le estorbaba, y que Guerrero, de cuyo plan de independencia —la carta a Moya— poseía copia, era objeto de sus meditaciones políticas preferentes.

Si a lo anterior agregamos que en la capital y en esos momentos (septiembre-octubre de 1820) ocurrían las cosas más extrañas, nada tiene de raro que muchos predijeran el fin cercano del virreinato. La gritería de la prensa, libre como nunca; las cábalas en La Profesa, de donde los señores canónigos y letrados se dirigían a Palacio a "cumplimentar" a su excelencia; las frecuentes y animadas fiestas de la preciosa y libérrima "Güera" Rodríguez, con un asiduo y elegante invitado, el coronel Agustín de Iturbide, recién salido de largo ostracismo social; las idas y venidas de Palacio a la sierra de Jaliaca, del inocente cura Epigmenio de la Piedra, que trajina los caminos del sur echando bendiciones y repartiendo estampitas del "Señor de Chalma"; los discursos tronantes de los diputados americanos en las cortes de Madrid, cuyos textos se reimprimen en México y se vocean por las calles, etcétera. Todo convidaba al rumor, a la estrategia política de café, a la crítica despiadada, a vivir en vilo, a despertarse con una noticia gorda, a esperar lo inesperado.

Sobre tal fondo, se explican bien —por ambivalentes, como la situación que imperaba— dos decisiones de enorme trascendencia adoptadas por el virrey en el mes de octubre. Una, aceptar la renuncia, "por razones de salud", de José Gabriel de Armijo a la Comandancia del Sur. La otra, concederle una audiencia especial, en Palacio, al coronel Iturbide.

El final es demasiado conocido, Iturbide marchó en noviembre hacia su cuartel en Teloloapan. Desde su atalaya, Guerrero lo vio venir hacia él; era indudable que traía copia de su carta de agosto a Moya, corregida y aumentada. Hubo varias escaramuzas, y en una todavía alcanzó a lucirse el bravío Pedro Ascencio. Empeño inútil, porque Iturbide traía en el bolsillo la copia de la carta a Moya, y porque, como lo había dicho la condesa de Regla, esta guerra debía terminar con abrazos en lugar de balazos. Tenía razón: empezaron las cartas, los mensajeros, los confidentes —por ahí andaban Bradburn y el buen don Epigmenio—, los asesores de uno y otro lado, el forcejeo y el regateo, hasta que al fin se llegó al ansiado arreglo. Aquello fue —dice Ralph Roeder en certera frase— "el connubio de dos debilidades, y la simbiosis se llamó el plan de Iguala".

ANTONIO MARTINEZ BAEZ EL TRASFONDO CONSTITUCIONAL DEL MOVIMIENTO DE IGUALA

Es un grande, inmerecido y gravoso honor el que se me ha hecho, invitándoseme a tomar parte en el ciclo de conferencias organizado por el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de México, con motivo del sesquicentenario de la consumación de la independencia nacional.*

He aceptado tan comprometido y oneroso honor, no obstante que carezco de la preparación académica en el ramo de la historia, sólo en virtud de que en mi afición por investigar el nacimiento y los cambios de las ideas políticas y de las instituciones gubernativas, he hallado en varias bibliotecas y archivos del país y del extranjero numerosos impresos y manuscritos, algunos desconocidos y otros de gran rareza, o que son citados por los estudiosos en forma indirecta o incompletamente, material que, por fortuna, es ya susceptible de presentarse ahora con referencia al extraño, por lleno de paradojas y aun misterios, acontecimiento ocurrido hace siglo y medio en este país: la emancipación de la Nueva España y el nacimiento de México como estado libre, independiente de la

madre patria.

Mi antigua labor profesional, de más de cuarenta años, en torno al Derecho Constitucional, también me ayudó a aceptar el venir aquí y ahora; lo mismo que la circunstancia de ser el que inicie este ciclo cultural, que sin duda irá en ascenso hasta el fin.

Aun cuando el tema de esta conferencia, dada la ocasión del ciclo, está referido al "trasfondo constitucional" del movimiento de Iguala, no es posible dejar de considerar el ambiente doctrinal, la opinión pública y los sentimientos políticos existentes desde que las *Cortes Generales y Extraordinarias* sancionaron en Cádiz el 18 de marzo de 1812, y publicaron al día siguiente, la Constitución de la Monarquía Española, conocida en la Nueva España, de manera oficial, a principios del mes de septiembre de ese mismo año, en una época en la que existía la insurgencia en este virreinato, con gran actividad y violencia de parte de los dos bandos.

No he de recurrir a los materiales que proporciona la extensa



* Texto literal de la conferencia pronunciada el 19 de abril de 1971 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.



publicación del Archivo General de la Nación, editada en 1912 bajo el título de *La Constitución de 1812 en la Nueva España*, pues sería difícil elegir entre tan copioso y detallado acervo oficial; prefiero hacer referencia a otros documentos, más raros o menos conocidos, así como más directos, personales y con un propósito de propaganda y de persuasión en el público, y de los que son autores importantes personajes civiles y eclesiásticos, e incluso corporaciones profesionales.

Don Manuel Abad y Queipo, obispo electo de Michoacán, en carta pastoral dada en Valladolid en 26 de septiembre de 1812, dirigida con el fin de combatir la insurrección, entonces tan activa, afirma en el apartado número 44: "Las Américas y la Península tienen la gloria de haber dado al mundo la mejor Constitución que se ha conocido hasta ahora, que hará la felicidad de toda la nación. El Supremo Gobierno está por mitad en manos de americanos y europeos."

Cuatro días después, el 30 de septiembre, fecha en que se publicó en esta capital la Carta gaditana, después de que el virrey Venegas y los ministros prestaron el juramento, el virrey y su comitiva se dirigieron a la catedral. Don Juan Ramón Osés, Alcalde del Crimen, anotó al respecto en su diario personal: "Hubo procesión claustral, tedeum y se cantó una solemne misa en acción de gracias. El celebrante, que fue el arcediano Beristáin, hizo después del evangelio una exhortación al pueblo con este tema: *A Solis ortu usque ad occasum laudate nomen Domini*, insinuando los beneficios que iban a resultar de la nueva Constitución; que unidos los representantes de ambos hemisferios habían asentado en ella los principios de nuestra felicidad; que todos los americanos, de hoy en adelante, se hallaban elevados a la clase de *ciudadanos españoles* y a tener parte, como los de la Península, en la soberanía de la nación; de donde concluyó la necesidad y la utilidad de su más exacto cumplimiento.

El 15 de mayo de 1813, en el aula mayor del Colegio más Antiguo de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso, con asistencia del virrey Calleja, se celebró la "Solemne acción de gracias que la Academia de Derecho Español, Público y Privado, de la Capital de México, da al Supremo Congreso de las Cortes Generales y Extraordinarias por haber dictado la Constitución Política de la Monarquía Española". En el Archivo General de Indias de Sevilla (sección *México*, legajo 1481), obra el precioso manuscrito remitido por conducto del virrey. Se publicó hasta 1814, con varios anexos, a expensas del ministro de Ultramar, don Manuel de la Bodega y Mollinedo, pero no se cumplió la condición exigida por éste, de que nunca se dijese el nombre del autor de la obediencia. En aquella ceremonia, el licenciado don Benito José Guerra pronunció la oración correspondiente y los licenciados don Juan Francisco de Azcárate y don Juan Gómez Navarrete replicaron, cada uno con su respectiva arenga, a las que dio respuesta el orador.

En la carta de envío a las Cortes, fechada el 9 de junio de 1813, se dice: "En todos los discursos oyeron pruebas convincentes de que el cumplimiento puntual de la Constitución hará la felicidad de la monarquía... y redoblaron sus elogios hacia el autor de tanto bien, el Supremo Congreso de las Cortes Generales Extraordinarias." Y en la oración del licenciado Guerra, éste afirmó: "Si somos fieles a la Constitución seremos dichosos y felices y reuniremos nuestros votos a los de la Nación que la formó, solicitando únicamente el bien general del Estado."

En la catedral de Valladolid de Michoacán, el día 8 de junio de 1813, el doctor don Manuel de la Bárcena, maestrescuelas de esa Iglesia, pronunció una Exhortación al tiempo de jurar la Carta gaditana, bajo el tema bíblico: "Estas son las palabras de la Alianza; guardadlas pues." (*Deuteronomio 29.*) En esta primera Exhortación de Bárcena, pues hizo una segunda siete años después, dijo: "Estas leyes radicales, este pacto fundamental que hacen entre sí los individuos de un Estado, es lo que llamamos Constitución, que cuanto mejor sea, tanto más feliz hace a la sociedad. Y ¿qué Constitución hubo nunca tan buena como ésta? Ella reúne lo más acendrado de la sabiduría y de la experiencia de los siglos. En otras se advierten declinaciones hacia la anarquía o hacia el despotismo; pero en la nuestra todo está arreglado por número, peso y medida, guardándose un perfecto equilibrio entre los derechos del pueblo y la autoridad de los jefes, para que nunca se incline la balanza a una parte ni a otra." Luego añade: "Además, se declaran españoles todos los hombres libres, nacidos y avencindados en los dominios de las Españas. Ya no hay diferencia entre el originario de América, el que nació en Europa y el que tiene de allá su sangre. Ya no hay Atlántico, ya no hay dos continentes: la Constitución los unió." Aludir al código como panacea, es mención obligada: "Dos cosas necesita para ser feliz un Estado: tener una buena Constitución, y observarla bien; porque si no se observa será tan infructuosa como *el grano sembrado sobre piedras* (*Lucas 8.5*). ¡Oh, América española, cuánta sería tu alegría si vieras a todos tus hijos congregados bajo la sombra de la religión!" Concluye Bárcena con una efectista invocación: "¡Gran Dios! Alumbrales el entendimiento (a los españoles) para que vean la hermosura de la Constitución, y dirígeles la voluntad para que la abracen cordialmente... Dios eterno, autor y conservador de las sociedades, la española es tu obra predilecta, sosténla, no la derroquen sus enemigos, consolídala, no la despedacen sus hijos."

La Constitución produjo una serie de efectos en el ánimo de los distintos sectores de la sociedad novohispana, según es de verse en varios testimonios directos y muy autorizados, que se refieren tanto a su publicación como a la supresión de la misma, al restablecerse el absolutismo por Fernando VII a su regreso a España. Un autor de nuestro tiempo, anota: "La noticia de la revocación de la Constitución de Cádiz y el restablecimiento del



absolutismo llegó a Nueva España el 13 de junio de 1814 y fue recibida y celebrada con mayor gozo aún que en España. Por algunos fue tan bien recibida la revocación por creer que la Constitución estaba basada en ideas extranjerizantes, de la francmasonería británica sobre todo. Otros, entre los que se encontraban las autoridades, con Calleja a la cabeza, se alegraron porque les proporcionaba los medios de acabar con la revolución.” (Véase, O. C. Stoetzer, *El pensamiento político en la América española durante el periodo de su emancipación*, 1966, p. 231.)

En efecto. Pocos días después de conocer oficialmente el decreto de 4 de mayo expedido en Valencia, el virrey Calleja se dirigió al ministro de Gracia y Justicia, con fecha 18 de agosto de 1814, informándole de las consecuencias que en Nueva España había tenido la Constitución, cuyo establecimiento había dado un impulso multiplicado a la rebelión y desembarazado el camino de su marcha sediciosa. Reflexionaba Calleja así: “Nada es más

favorable a las ideas de los revoltosos que la Constitución, pues además de asegurar la impunidad de los traidores, las elecciones les han proporcionado el ir poniendo la representación y la autoridad en manos de los facciosos. . . Tal es la razón por qué los americanos se han manifestado tan adictos a las nuevas instituciones, pues han conocido perfectamente que con ellas caminaban a largos pasos y sin peligro alguno a su deseado fin de independencia y proscripción de todos los europeos, a quienes aborrecen. La experiencia no deja dudar de esta verdad. Los Ayuntamientos, las Juntas Provinciales y las Cortes mismas, no se han compuesto ni se componen, relativamente a estos dominios, sino de insurgentes. . . El interés de los malos está por la Constitución; no porque. . . la recibiesen jamás de buena fe, ni en el ánimo de someterse a la metrópoli, sino porque les proporcionaba la consecución de sus pérfidos designios.”

Que Calleja no andaba tan errado en su apreciación del interés que los insurgentes mostraban por la Carta de 1812, lo comprueba, entre otros testimonios, el escrito que desde Jungapeo, y a 8 de octubre de 1814, dirigió don Ramón Rayón al jefe realista Ciriaco de Llano, en el que le decía: “No podía desentenderme del fatal golpe con que se hiere a la libertad española por el decreto de Valencia (4 de mayo de 1814). Los principios de la Constitución que en él se derogan, no son sólo luminosos y sencillos, no sólo están deducidos de los elementos constitutivos del *gran contrato social*, sino que también son los únicos que evitan en los Estados los convulsismos y trastornos que atraen sobre ellos el desenfreno del despotismo. Cuando la América inundada de sangre vio aparecer en sus costas los primeros ejemplares del Código Constitucional, creyó que como un iris de paz iba a hacer suceder la serenidad a la borrasca y aplacaría el furor con que el gobierno de México asesinaba a ciudadanos a millares.”

A su vez, el doctor Cos, dirigiéndose “a los americanos” desde Taretan, el 10. de septiembre anterior, comenta airadamente el retorno al absolutismo y hace ver que es definitivo el rechazo de Fernando VII, con estas palabras: “Pero si el gobierno de Cortés es legítimo, Fernando VII, que decreta despóticamente su exterminio, *no debe ser reconocido por rey, sino ser recibido con bandera negra*, según previene la Constitución. . . Primero creísteis que el gobierno de Cortés era el verdadero, el que sostenía el trono y el altar y el partido de la justa causa, de la religión y de la patria; ahora vais a creer que ese mismo gobierno ha sido un impostor, compuesto de herejes y libertinos.” (El profesor Ernesto Lemoine recoge esta proclama en su libro sobre los *Escritos políticos* del doctor Cos, UNAM, Biblioteca del Estudiante Universitario, 1967, pp. 149-51.)

Por su parte, el liberal Vicente Rocafuerte, en su interesante *Bosquejo de la situación de México antes del grito de Iguala*, escribe: “La Constitución española en su nacimiento comenzó

majestuosamente a disipar las tinieblas que estaban reconcentradas en España y América. Es verdad que los mandarines del Septentrional no permitieron jamás que luciese en su suelo con todo su esplendor. Empero, la simple lectura de sus instituciones y de todos los escritos relativos a ella, le daban a conocer al hombre sus derechos y le advertían los errores en que la tiranía lo había tenido sumergido. Vieron canonizada por uno de los artículos de ella la máxima de que la Soberanía residía esencialmente en la Nación, lo cual había sido anatematizado como herética por la Inquisición de México e impugnado hasta entonces con el mayor calor en las escuelas y universidades; y, por último, probó, aunque apenas, el dulce encanto de la libertad." Se refiere luego a la restitución del absolutismo: "Todas las esperanzas que habían hecho concebir estos felices principios, se desvanecieron como el humo con la caída de la Constitución. . . Los mexicanos sintieron doblemente la pérdida de la libertad y la de las esperanzas de independencia,

después de que les robó su Carta Constitucional el ingrato tirano de España." Y, más tarde, a la aurora que significó, en 1820, el retorno del régimen liberal: "¿Cuál sería el placer con que la vieron renacer (la Constitución) en su segunda época? Su entero cumplimiento era el único deseo que animaba a los buenos; pero los malos, los serviles, ¿qué sentimientos tenían? Los frailes fanáticos, los empleados ambiciosos, vieron desplomado su tiránico imperio, burlado su egoísmo y humilladas sus soberbias misas. He aquí que por un impulso de su desesperación, se determinan todos a trabajar en la ruina del nuevo sistema constitucional." ¿Cómo? Se pregunta, y responde el mismo Rocafuerte, por medio del "Plan de los serviles en La Profesa", que aunque ideológicamente estaba lejos de identificarse por los que luchaban por la independencia con sus propios principios, fue aceptado como medio para llegar así al fin que se proponían: "El deseo de independencia que tenían los americanos —concluye Rocafuerte—, les hacía prestar gustosamente cualquier sacrificio por conseguir aquélla, pues si algún motivo les hacía amar y defender y exigir el cumplimiento de la Constitución, era considerado como un puro preliminar que los conducía necesariamente a su independencia."

Otro autor, contemporáneo nuestro, don Melchor Fernández Almagro, en un pequeño pero muy interesante libro, intitulado *La emancipación de América y su reflejo en la conciencia española* (Madrid, 1957, p. 77), hace una breve reflexión sobre la postura constitucional de los insurgentes americanos, en cuanto a sus propias leyes fundamentales particulares y las fuentes doctrinales comunes de éstas con relación a la de Cádiz, en estos términos: aunque maléfica para los absolutistas como bienhechora para los liberales, "caía fuera del interés americano, por cuanto los sublevados aspiraban a una Constitución que les perteneciese por entero; a varias constituciones, mejor dicho, según la demarcación territorial de los afanes emancipativos. No se olvide que los libertadores habían bebido en fuentes análogas a las que dieron, incluso simultáneamente, inspiración política a los doceañistas —Montesquieu, Rousseau, constituciones norteamericana y francesa—, por lo que no podían experimentar demasiada sorpresa ante las novedades que llegaban de Cádiz; y en trance de organizarse, como en realidad ocurría, sobre las bases que los legisladores españoles habían asentado, los americanos preferían resueltamente construir por su mano, utilizando materiales de idéntica procedencia".

Como consecuencia del movimiento iniciado por el general Rafael del Riego en Cabezas de San Juan (Andalucía) el 1.º de enero de 1820, Fernando VII prestó juramento de observancia a la Constitución el 9 de marzo de aquel año, con lo que restableció el régimen constitucional, primero en la Península y poco después en todas las partes de la Monarquía.

El secretario de la Gobernación de Ultramar, don Antonio Porcel, en la *Memoria* fechada el 12 de julio de 1820, deja ver su



↑
Fernando VII



extrema confianza en la enunciación de los principios liberales: "Principios tan filosóficos —dice—, que en Nueva España cautivan los ánimos con suavidad y dulzura. Nada puede serles más grato ni halagüeño que el sistema constitucional." En efecto, poco antes, el 7 de junio de 1820, don Manuel de la Bárcena, ya con el carácter de arcediano de la catedral de Valladolid y gobernador de la mitra de Michoacán (en ausencia de Abad y Queipo, quien, por lo demás, nunca pasó de ser "obispo electo"), pronunciaba su segunda *Exhortación*, iniciada con estas palabras: "Vengo otra vez a hablaros de la Constitución Política de la Monarquía española, que otra vez hemos jurado en este santo templo. Entonces, cautivo nuestro Rey, la Península oprimida por un tirano prepotente, y en la América una guerra civil que la despedazaba, afligido yo y temeroso de lo futuro, apenas podía levantar la voz. Mas al presente, que Fernando reina y que la España triunfa, alegre y esperanzado, os hablaré más alto."

En dicha *Exhortación*, el después autor de un *Manifiesto al Mundo, La justicia y necesidad de la Independencia de la Nueva España*, así como de una *Oración gratulatoria a Dios por la Independencia Mexicana*, pronunciada en la catedral de Valladolid el 6 de septiembre de 1821, y miembro de la Regencia del nuevo Imperio Mexicano, decía: "Pero ahora tenemos una Constitución perfecta, que establece y explica todas las condiciones del *pacto social y el concordato del pueblo con el rey*; equilibra los poderes recíprocos y todo lo arregla por número, peso y medida. En toda la Nación una sola ley, un interés común, unos mismos derechos. ¡Qué solidez, qué simetría, que unidad! Monarquía moderada, hereditaria, cimentada sobre la religión católica y amurallada con leyes sabias y justas: en lo humano no cabe más." Y, dirigiéndose al ciudadano —ya no súbdito— español y novohispano, concluye Bárcena: "Sigue, no te detengas, que ya la sagrada Constitución te allanó los caminos. . . Cada artículo suyo es un tesoro."

Bajo el título "Nueva Cátedra de Constitución", se insertó en *El Noticioso General* del lunes 10. de enero de 1821, la gacetilla cuyo primer párrafo informaba: "El día 28 del pasado diciembre, se ha verificado en la Nacional (*sic*) y Pontificia Universidad, el inicio de la cátedra de Constitución encomendada al licenciado don Blas Osés, regente de una de las cátedras de leyes de la misma Universidad. Al efecto de solemnizar un acto tan memorable en los fastos históricos de nuestra libertad política y de la época de la ilustración universal en los principios benéficos del derecho público, esta sabia corporación, dirigida por su actual rector, el señor doctor don Matías Monteagudo, previno una función brillante y solemne que ha llenado de satisfacción a todo México." El acto fue presidido por el virrey Apodaca, acompañado por la Diputación Provincial y el Ayuntamiento Constitucional; y con tal motivo, el doctor don Agustín Pomposo Fernández de San Salvador publicó una extensa efusión poética dedicada "Al libertador

del mundo, al pacificador y padre beneficentísimo de la Nueva España", o sea, al conde del Venadito. Y de tal "efusión de la verdad, del amor y el agradecimiento", como así la calificaba el antiguo jurisconsulto realista, escojo los siguientes versos:

A su hábil energía
debiste que sin mengua en ti planteara,
colmando tu alegría
la Constitución clara,
que al despotismo diera dura muerte
y a (la) justa libertad escudo fuerte.

¡Sabia Universidad, mi amada madre!
Este tu nuevo Padre
abrió tus aulas las fecundas fuentes
de do el saber fluye

ORACION INAUGURAL
EN LA APERTURA DE LA CÁTEDRA
DE CONSTITUCION
DE LA UNIVERSIDAD LITERARIA
DE MÉJICO,
PRONUNCIADA EL DÍA 28 DE DICIEMBRE

DE 1820

por el ciudadano don Blas Osés, abogado de la audiencia territorial de esta N. E., rector del colegio i. v. y m. de Santa María de Todos Santos, secretario de la junta provincial de censura establecida en esta capital, socio voluntario de la academia pública de jurisprudencia teórico-práctica de la misma, y corresponsal de la de buena educación de Puebla, y catedrático regente de la cátedra de constitucion.

MÉJICO: 1821.

En la oficina de don Alejandro Valdes, calle de Santo Domingo.

en raudales purísimos al orbe:
ensolvadas estaban las vertientes,
en cuartel transformada, Minerva huye
de ti: toda te absorve
la incultura indomable del soldado:
tus cátedras al fuego había entregado.

Aparte su optimismo constitucionalista, alude aquí San Salvador al hecho de haber convertido los virreyes Venegas y Calleja la Universidad en cuartel; y, visto que al Venadito se debía el rescate académico de la ilustre casa de estudios, a él le daba el rango de “nuevo Padre” de la institución.

Por su parte, el jurisconsulto Osés, en su “Oración inaugural en la apertura de la cátedra de *Constitución* de la Universidad Literaria de Méjico” (publicada por la imprenta de Valdés en 1821), decía: “Conciudadanos: la capital de Nueva España os presenta hoy por medio de su Universidad Literaria, que se precia de no ceder a nadie en patriotismo, la mejor ocasión de instruiros en vuestros derechos. . . ¡Quiera Dios que la cátedra de Constitución establecida en Méjico el día 28 de diciembre de 1820, dé a la patria tantos ciudadanos virtuosos como discípulos concurren a escuchar sus lecciones!”

Para conocer la reacción o el reflejo que produjo en la Nueva España el restablecimiento de la Constitución, resulta interesante la lectura de algunas opiniones formuladas por muy altos funcionarios de la metrópoli. Ya citamos antes la de don Antonio Porcel. Otras, entre varias, es la del ministro don Ramón Gil de la Cuadra, que en un informe de 10. de marzo de 1821, esto es, cuando ya se había producido el movimiento de Iguala, escribía: “En las provincias de Nueva España y Guatemala. . . se ha jurado la Constitución y nombrado ayuntamientos constitucionales y formado las diputaciones provinciales que corresponden. . . Algunas turbulencias pasajeras, de carácter inocente y sólo efecto de extraordinario entusiasmo y ferviente celo por el régimen constitucional, que en todas partes excede a cualquiera ponderación. . . El nuevo orden de cosas ha ocasionado aquella expansión de ánimo que es tan natural cuando se pasa de un estado incómodo y represivo a otro de libertad y goces.”

Estos desfogues “inocentes, pasajeros y entusiastas”, resultaron ser ¡el movimiento de Iguala!

Precisamente, en ese 10. de marzo está fechada en la ciudad de México una sagaz producción de *El Pensador Mexicano*, intitulada “Chamorro y Dominiquín. Diálogo joco-serio sobre la independencia de América Mexicana”, impresa por Benavente, que de inmediato fue calificada de sediciosa por la Junta de Censura, por incitar al desmembramiento del territorio español.

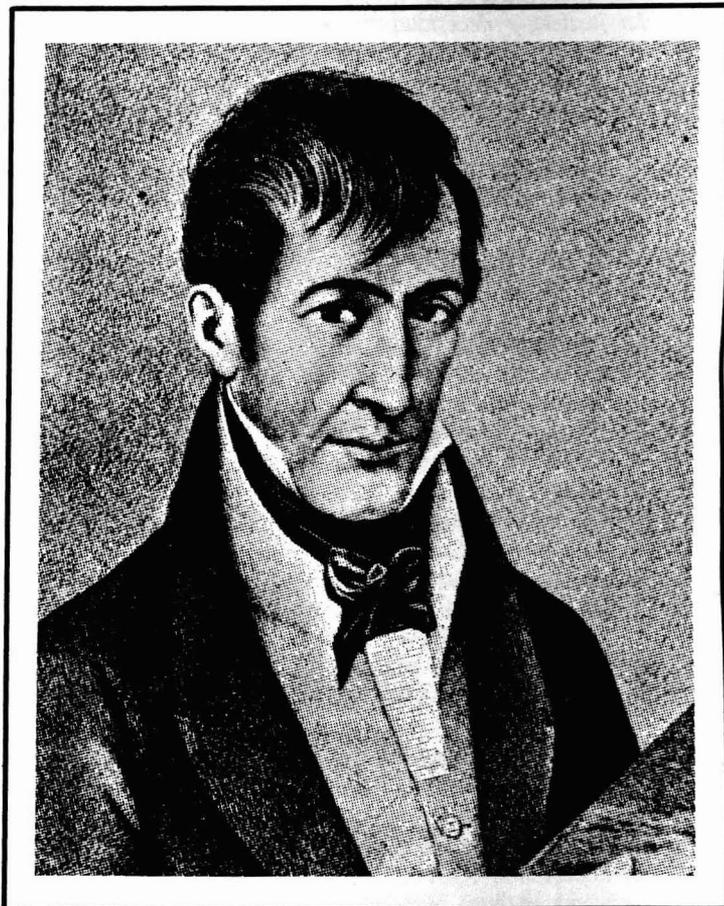
El *Pensador* presentó una hábil defensa de su papel, sosteniendo que sólo postulaba la independencia que aprobaran las Cortes

españolas: pero, en mi concepto, es de enorme significado su tesis, en la que coloca la *libertad* por delante de la *independencia*, y avisora ésta como un acontecimiento natural y sólo sometido a un plazo fatal, efecto inevitable del sistema constitucional. Veamos parte de ese diálogo:

“*Chamorro*. De la España ha de venir la independencia de la América. Se ha de caer la breva de madura. Cuando la España advierta, y no será muy lejos, que la América le es demasiado gravosa, ella misma la emancipará y le dará la mano, lo mismo que un amo le da su carta de libertad a un esclavo que de nada le sirve sino de darle continuas pesadumbres.”

Pero el *Pensador* exige una independencia con “libertad”, pues careciéndose de ésta, aquélla no valdría la pena. Así lo expresa “*Chamorro*” en larga respuesta a una duda de “*Dominiquín*”:

“Si tal independencia se concilia con la soberanía de la nación, con los sagrados derechos del hombre libre y con el honor de





España y América, *Santa Santís*: no hay cosa más feliz que esperar bajo la zona tórrida; pero si esta independencia es nominativa y fantástica, si es aparente, si se nos quiere separar de la España, so pretexto de hacernos felices, para uncirnos al negro carro del antiguo servilismo: nada hay más cruel, nada más injusto, nada más abominable y opresor. Toda independencia que se os proponga, sin reconocer la soberanía de la nación, la libertad individual del ciudadano, su igualdad ante la ley, la libertad de imprenta, la extinción del tribunal llamado de la Fe, y la facultad de instalar vosotros vuestras leyes, no es independencia, no lo es, ¡vive Dios! Es el anzuelo de la esclavitud por ignominiosa. Entre legítima independencia o rigurosa Constitución, no haya medio. Si es posible la independencia, sea verdadera y no [sólo] política; y si no, no la queremos. Estamos bien hallados con la Constitución, y mejor queremos ser dependientes de España y constitucionales, que independientes de ella, pero esclavos y dependientes de cuatro mandarines arbitrarios al frente del gobierno contra nuestra voluntad."

Las tesis de Fernández de Lizardi coinciden, o fueron tomadas en préstamo literario-político, con las que expresa en 6 de junio de ese mismo año don Miguel Ramos de Arizpe, en un raro folleto (impreso en Madrid, por Ibarra, "Impresor de Cámara de S.M."), bajo el título: "Carta escrita a un Americano sobre la forma de gobierno que para hacer practicable la Constitución y las leyes conviene establecer en Nueva España atendida su actual situación." Citamos a continuación algunos párrafos de tan interesante escrito: "Otros, y creo que sea el mayor número de españoles sensatos, penetrados de los más vivos deseos del bien de toda la Monarquía, y haciéndose cargo de su estado actual en ambos mundos, quisieran que la América y España permanecieran unidas mientras que, consolidándose en ambas la planta tierna de la libertad civil y curándose las llagas abiertas en todos los ramos del Estado en los años y aun en los siglos pasados, no exijan una independencia o separación absoluta los mutuos, sólidos y bien calculados intereses de una y otra, o los de la América sean incompatibles con los de España permaneciendo en tal unión.

"Hay otra clase de pensadores, en quienes ciertamente no falta talento ni otras cualidades apreciables, los cuales dicen que la América española debe ser declarada independiente, estableciéndose en ella diferentes monarquías, en las que sean colocados los serenísimos señores Infantes de Castilla y otros de la misma Real estirpe.

"La idea de *independencia* de un país respecto de otro es fácilmente conocida y apetecida hasta del más ignorante de sus habitantes; mas la idea de *libertad civil* no está igualmente al alcance de todos. De aquí nace que muchos se alucinen con la idea brillante de independencia, sin detenerse a considerar si al conseguir ésta aseguran aquélla, sin la cual nada importa la independen-

cia. Tú no te alucines: *sin la libertad nada aprovecha la independencia.*

"Para que Nueva España no sufra igual suerte (ser independiente y esclava), es necesario que sus buenos hijos se apliquen a adquirir o a aumentar los conocimientos del corazón humano que nos presenta la sana filosofía auxiliada de la historia sagrada y profana. Los que tengan este tesoro de virtudes son los únicos que pueden ser los autores de la felicidad nacional."

Aun cuando Ramos de Arizpe resulta en este documento ser un glosador limitado de Fernández de Lizardi, no es reducido el mérito de ese eminente padre del federalismo nacional y creador de la primera Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, la que en muchos preceptos subsiste hasta la tan reformada Carta de Querétaro de 1917, en cuanto al drama político representado hace ahora un siglo y medio. Diputado a Cortes por la provincia de Coahuila, fue el autor de la representación, fechada el 22 de enero de 1821 y dirigida al ministro de la Guerra por la Diputación Mexicana, que el mismo Ramos de Arizpe calificó después como "enérgico papel que imprimí e hice circular públicamente, repartiendo ejemplares en las secretarías de Gobierno y en las Cortes". Este documento es de enorme valor para conocer el escenario nacional, en sus aspectos sociopolítico y militar, a principios de 1821: justo cuando ocurre el pronunciamiento de Iturbide. Después de enumerar una serie de agravios a la América, causados por "la arbitrariedad ministerial" de la Península, incluso después de adoptado el sistema constitucional, Ramos de Arizpe expresa lo siguiente:

"V.E. acaba de hacer un público reconocimiento de los principios que hemos sentado y de la justicia de las quejas que la América tiene del Gobierno español por no haber mudado en ella de agentes, como en la Península, proponiendo a S.M., como se acaba de verificar, el relevo del virrey de Nueva España, reemplazándole el teniente general don Juan O'Donojú. Por nuestra parte, y creemos decir por toda Nueva España, tributamos a S.M., y en la parte que le toca a V.E., nuestra gratitud por semejante medida; pues aunque el virrey Apodaca es ciertamente uno de los más justificados que ha tenido aquel Reino, los hábitos adquiridos en su larga vida y la debilidad propia de su ancianidad respetable, hacen que naturalmente propenda a obrar como ha obrado siempre; y, además, el regente Bataller, el oidor Velasco de la Vara, el canónigo Monteagudo y otros varios, marcados notoriamente de enemigos del orden constitucional, son puntualmente los que más rodean su persona y los que el pueblo cree influyen más en su conducta pública. No es justo, señor excelentísimo, y antes es muy peligroso, exigir que los hombres obren contra sus inclinaciones naturales y sus hábitos, y más cuando hay de sobra quien los precipite en sus opiniones. Nuestro ánimo, pues, ya que V.E. abunda en nuestras ideas, no es sugerir a V.E. nuevos principios,



sino únicamente estimularlo y afirmarlo para que siga adoptando los que ha comenzado a aplicar reemplazando al virrey de Nueva España.” (Véase: *Papel que la Diputación Megicana dirige al Excmo. Señor Secretario de Estado y del Despacho de Guerra*, Madrid, por Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1821, 13 pp. El ejemplar consultado se halla en la *Sutro Branch, California State Library*: “Catalogue of Mexican Pamphlets. 1821”, 1939, p. 271.)

El propio Ramos Arizpe, indudablemente el único o el más destacado diputado liberal a las Cortes, por las provincias novohispanas, y el más comprometido por sus antecedentes como representante muy activo en las Cortes de Cádiz y por su prisión durante varios años bajo el régimen absolutista, después de mencionar tan importante documento político, en el folleto que publicó en 18 de marzo de 1822 con el título: *Idea general sobre la conducta política de Don Miguel Ramos de Arizpe*, expresa, refiriéndose a los sucesos del primer semestre de 1821, que en

Nueva España “es de absoluta necesidad y de rigurosa justicia que tenga dentro de sí un poder efectivo plenamente expedito, que haciendo cumplir y ejecutar inmediatamente la Constitución y las leyes que allí se hagan, produzca el fenómeno nuevo en América de que se haga pronto y bien lo que o no se ha hecho jamás, o si se ha verificado alguna vez ha sido tarde y mal... Iturbide ha lanzado el grito de independencia; aún no sabemos los resultados de su empresa; yo espero que *no morirá fusilado* como tantos héroes que le han precedido”.

Considero de gran interés para formarse una idea de esta obra del Gran Teatro del Mundo, que tiene como escenarios a la vez la metrópoli y la Nueva España, y como personajes al Key y a las Cortes liberales, y aquí a muchos sectores rivales (antiguos insurgentes, empleados y funcionarios realistas —con el virrey a la cabeza—, obispos y miembros del alto clero, etcétera), referirme a una controvertida pieza documental, la carta de Fernando VII a Venadito, cuyo texto lo inserta el gran historiador don Lucas Alamán, en su afamada *Historia de México*, asegurando que es una versión reducida, aunque en su esencia idéntica, de la que publicó don José Presas, en su interesantísima obra: *Juicio imparcial sobre las principales causas de la revolución de la América española y acerca de las poderosas razones que tiene la metrópoli para reconocer su absoluta independencia*, Burdeos, Imprenta de Dn. Pedro Beaume, 1828. Lo único que puedo afirmar aquí es que Alamán, que declara no conocer el texto publicado en Burdeos en 1828, de haber consultado el libro de Presas, habría visto que es idéntica, exacta y puntualmente sin la menor variación, la carta de Fernando VII dirigida al virrey de Nueva España, en 24 de diciembre de 1820.

Esta carta, si no es auténtica, merece serlo, pues encaja dentro de la posibilidad y de la trama históricas, y es pieza que arroja una clara explicación en la intrincada y confusa aventura de la consumación de la independencia mexicana, o cuando menos sirve a los propósitos de este estudio, emprendido por mí con más voluntad y valor que saber historiográfico.

Dicha carta hay que enmarcarla dentro de la actuación de su destinatario, quien si bien desempeñó un exitoso papel político y militar al frente del gobierno virreinal, terminó tristemente en él. Veamos lo que al respecto dice Presas:

“Así permanecieron (los insurgentes de Nueva España) hasta el año de 1820, época en que la revolución del ejército de la Isla de León y el restablecimiento del sistema constitucional les presentó otra ocasión para empezar a trabajar de nuevo sobre su gran proyecto.” En cuanto a Venadito, sigue diciendo el autor, “apático e indeciso en todo lo que era extraordinario, no supo tomar medida alguna, ni menos adoptar aquellas que le sugerían los fieles y prudentes europeos... No se dignaba escuchar ni admitir el consejo de nadie... Así fue que sin dictamen de persona alguna,



se resolvió a manifestar un documento sobre el cual se le había encargado la mayor reserva”.

El documento en cuestión, que merece reproducirse íntegro, es la carta de Fernando a su “querido Apodaca” (pp. 83-85 del libro de Presas). Dice así:

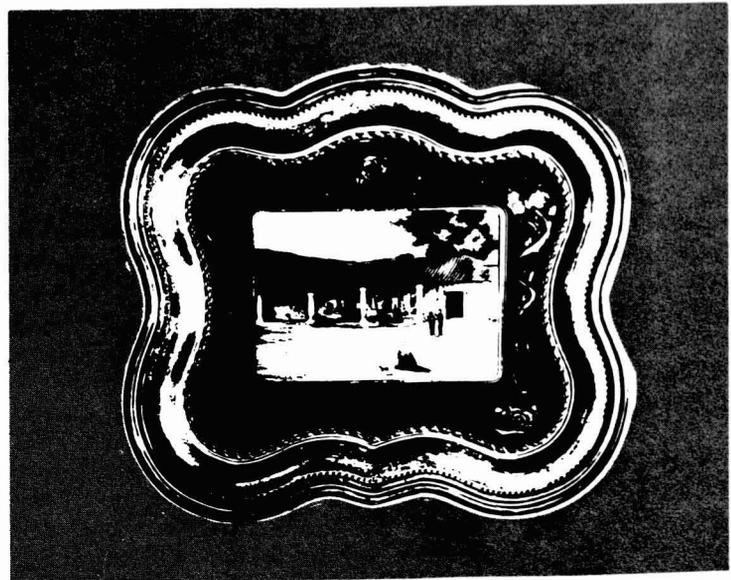
“Madrid, 24 de diciembre de 1820. Mi querido Apodaca: tengo noticias positivas de que vos y mis amados vasallos los Americanos, detestando el nombre de constitución, sólo apreciáis y estimáis mi real nombre: éste se ha hecho odioso en la mayor parte de los Españoles que, ingratos, desagradecidos y traidores, sólo quieren y aprecian el gobierno constitucional, y que su Rey apoye providencias y leyes opuestas a nuestra sagrada religión.

“Como mi corazón está poseído de unos sentimientos católicos, de que di evidentes pruebas a mi llegada de Francia en el establecimiento de la Compañía de Jesús, y otros hechos bien públicos, no puedo menos de manifestaros que siento en mi corazón un dolor inexplicable: éste no calmará ni los sobresaltos que padezco, mientras mis adictos y fieles vasallos no me saquen de la dura prisión en que me veo sumergido, sucumbiendo a picardías que no toleraría si no temiese un fin semejante al de Luis XVI y su familia.

“Por tanto, y para que yo pueda lograr de la grande complacencia de verme libre de tales peligros; de la de estar entre mis verdaderos y amantes vasallos los Americanos; y de la de poder usar libremente de la autoridad real que Dios tiene depositada en mí, os encargo, que si es cierto que vos me sois tan adicto como se me ha informado por personas veraces, pongáis de vuestra parte todo el empeño posible, y dictéis las más activas y eficaces providencias, para que ese reino quede independiente de éste. Pero, como para lograrlo sea necesario valerse de todas las invectivas que pueda sugerir la astucia (porque considero yo que ahí no faltarán liberales que puedan oponerse a estos designios), a vuestro cargo queda el hacerlo todo con la perspicacia y sagacidad de que es susceptible vuestro talento. Y, al efecto, pondréis vuestras miras en un sujeto que merezca toda vuestra confianza para la feliz consecución de la empresa; que en el entretanto yo meditaré el modo de escaparme incógnito y presentarme cuando convenga en esas posesiones. Y si esto no pudiese verificarlo, porque se me opongan obstáculos insuperables, os daré aviso, para que vos dispongáis el modo de hacerlo: cuidando sí, como os lo encargo muy particularmente, de que todo se ejecute con el mayor sigilo, y bajo de un sistema que pueda lograrse sin derramamiento de sangre, con unión de voluntades, con aprobación general, y poniendo por base de la causa la religión que se halla en esta desgraciada época tan ultrajada; y me daréis de todo oportunos avisos para mi gobierno, por el conducto que os diga en lo verbal (por convenir así) el sujeto que os entregue esta carta. Dios os guarde: vuestro Rey que os ama: FERNANDO.”

Ahora bien, Alamán (documento 5 del Apéndice al vol. V de su *Historia*) comenta: “Esta carta no tiene otro apoyo en favor de su autenticidad, que el haberse circulado en aquel tiempo en Méjico en copias manuscritas, lo cual y su contenido da idea de haberse hecho expresamente cuando la revolución de Iturbide estaba muy adelantada, para favorecer a ésta. La fecha corresponde a los días de mayor amargura para el rey Fernando, después de la disolución del cuerpo de guardias de corps, y esto puede hacer creer que se decidiría a cualquiera cosa que pudiese librarlo de tan comprometida posición, pero no pudo llegar a Méjico hasta fin de febrero o principios de marzo de 1821.” La explicación es valedera, pero no la única que puede darse al asunto. Si, por ejemplo, se interpreta la carta como el testimonio expreso de un proyecto previo, transmitido a Venadito por algún “conducto verbal” —medio usado con frecuencia por Fernando—, muchos misterios históricos pueden empezar a aclararse: la llamada “conspiración de La Profesa”, la extraña conducta de Apodaca, la elección “de un sujeto que merezca toda vuestra confianza” (Iturbide fue nombrado “Comandante general del sur y rumbo de Acapulco” el 9 de noviembre de 1820), el origen del punto cuarto del Plan de Iguala (“para hallarnos con un monarca ya hecho” se designa a Fernando VII como emperador de México), la seguridad que tuvo Iturbide de que el primero que respaldaría el Plan sería el virrey, etcétera.

El tema convida a otras interesantes reflexiones, pero por ahora no podemos extendernos ya más. Queden para exponerse en ocasión futura.



LUIS ADOLFO DOMINGUEZ LITERATURA DE LA INDEPENDENCIA (O VICEVERSA)

El tránsito del siglo XVIII al XIX fue una de las épocas más sorprendentes que ha tenido México, acaso por reflejo primero de lo que estaba sucediendo en todo el mundo, y luego porque ya las cosas habían tomado vuelo suficiente como para irse por sí solas y no admitir freno de ninguna especie.

Sólo entre 1779 y 1800, Buffon publicó *Las épocas de la tierra*, Mesmer —ni más ni menos— *El magnetismo animal*, Clavijero su *Historia antigua de México*, Kant su *Crítica de la razón pura*, Pestalozzi *Leonardo y Gertrudis* —con la respectiva revolución en la ciencia educativa, según los cánones establecidos entonces—; Camper dio a conocer la relación del ángulo facial humano, dando lugar a la ley que lleva su nombre; Rafael Landívar publicó la *Rusticatio mexicana*; él, como otros ilustres nombres, representó a la avanzada jesuita expulsada a todo pulmón de las colonias españolas. En otros niveles, Estados Unidos obtuvo su independencia y reconocimiento de Inglaterra, Jorge Washington subió como primer presidente; Mirabeau interviene en la asamblea nacional de Versalles, tiene lugar la toma de la Bastilla; Lavoisier escribe su *Tratado elemental de Química*, que junto con el trabajo de Leblanc para obtener carbonato de sodio, también contemporáneo, dan las bases de la química moderna; Paine edita *Los derechos del hombre*; Hutton la *Teoría de la tierra*, que es el comienzo de la geología moderna; Malthus da a luz —paradójicamente— su *Ensayo sobre la población*; aparece, muy en consonancia con el anterior, Napoleón Bonaparte, en el panorama político; Rumford experimenta, y comprueba, que el calor es movimiento; Volta descubre la pila que hasta la fecha padecen nuestros estudiantes de física; Cuvier da sus *Lecciones de anatomía comparada*; Madame Staël habla *Acerca de la literatura*; Piazzi descubre el primer planetoide conocido: Ceres; Gauss hace sus *Disquisiciones aritméticas*; Bichat su *Anatomía descriptiva* y Destutt de Tracy sus *Elementos de ideología*.

Prácticamente no hay un solo escalón del conocimiento que no se ponga en duda y se supere, y no hay tampoco sistemas políticos que resistan el análisis y el embate del pueblo, por primera vez consciente —en dos continentes— de su soberanía y poder.

En México, por supuesto, no pasaba nada. Los jesuitas que estaban escribiendo sobre México estaban fuera de aquí, y eran justamente los primeros que estaban dando los síntomas de la existencia de una nacionalidad, por completo inconcebible bajo la férula de Su Majestad, cualquiera que estuviera en turno en España.

La Nueva España, que estaba dejando de ser tan España como Nueva, vivía una época de tranquilidad que, a fuerza de durar siglos y siglos, parecía un tanto digna de confianza. En un clima universal de dudas y cambios constantes, esa tranquilidad provinciana era difícil de mantener, y no se mantuvo, en efecto, pero tuvo que amoldarse a ciertas características regionales, por la

situación existente.

Me refiero a la literatura en concreto:

La Ilustración, que fue definitiva en todo el mundo europeo y americano, como prueba de supervivencia de todas las instituciones, para nuestras letras significó un rompimiento y la esterilidad total en el aspecto de creación. Calcúlese lo que es un siglo XVII con Sor Juana, Carlos de Sigüenza y Góngora, Juan Ruiz, Fray Miguel de Guevara, el predecesor Bernardo de Balbuena y la incontable secuencia de poetas que intervenía en todos los concursos literarios que, no habiendo más que hacer, se organizaban a la primera provocación, con motivo de fiestas religiosas, profanas, políticas o en guerra contra el aburrimiento simplemente —el Triunfo Parthénico es un insuperable ejemplo de esto—. En dramático contraste, viene el siglo XVIII y deja de existir la obra personal creativa; los jesuitas expulsos escriben de una tierra, su tierra, que toma consistencia de nación por primera vez; surgen los humanistas. La imaginación dejó de existir en beneficio del dato exacto, la interpretación o, en el mejor de los casos, la hipótesis.

En contraste con el barroco de proclividades churriguerescas que llena todos los sitios institucionales y públicos, los escritores no pueden sustraerse a las ideas de Rousseau y Voltaire, se sienten llamados a hacer obras serias y caen en la preceptiva, la didáctica y la poesía aconsejante. El neoclasicismo, poblado de árcades inverosímiles y de una esterilidad que, desgraciadamente, no fue lo bastante amplia ni duradera, llegan a ser la máxima expresión del arte poético. Lo mejor que se da es alguna traducción bíblica, versiones de clásicos griegos o latinos y, obviamente, la frialdad inaltable del público.

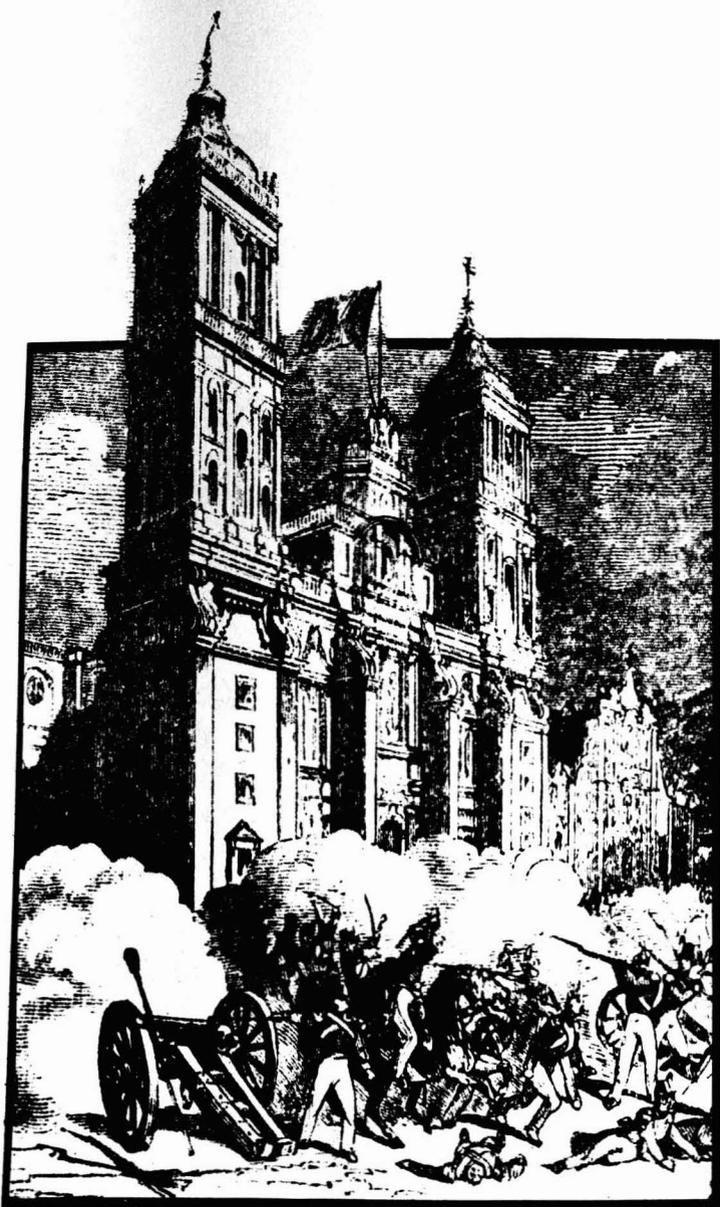
Mientras tanto, la pésima administración española va precipitando la ruina, dentro y fuera de la península, de todo lo que recibiera la sombra de la monarquía, cosa que de ninguna manera servirá para que vayan a evitarse las transmisiones del poder de un reyzeulo a otro, como vemos.

Ante un panorama tan yermo, la figura del poeta Juan Meléndez Valdés obtiene fácilmente una relevancia que en el siglo anterior jamás hubiera soñado siquiera. Sobre todo, se antoja como un oasis dionisiaco, y se deja sentir un suspiro de alivio transcontinental por el advenimiento de algo nuevo.

No lo fue del todo en realidad, pero Meléndez Valdés fue de los resucitadores de la anacreóntica, y una poesía festiva, que canta los placeres entre toda esa gente que estaba glorificando y colocando el Partenón en Puebla, o Tlaxcala, es lo más estupendo que pudo ocurrir.

Este poeta no estuvo del todo libre del aplastante neoclasicismo, empezando por tener que recurrir al seudónimo de Batilo para muchas de sus cosas. Publicó series de poemas muy celebrados, pero lo que provocó el delirio fue haberse atrevido a dar a la luz algo como *Los besos de amor*, que son veintitrés odas que





Nuestro Martínez de Navarrete, modestamente, tampoco tocaba mal la lira poética, ni tuvo empacho en buscarse la inspiración en menesteres extrarreligiosos. Fue un tipo sensacional, que tuvo amores y los cantó a gritos, los lloró y les dedicó poemas, hizo otros de circunstancia y como que se dio la gran vida social, convirtiéndose en un personaje popular, poeta festejado y centro de las críticas más acervas, por supuesto. He aquí un motivo:

“¿Preguntarás acaso,
lector, si en mis acentos
tienen parte los dioses
que cuidan de los versos?
Respondo que ninguna,
sino que el rostro bello
de una hermosa muchacha
ha templado mi ingenio.
Clorila, sí, Clorila,
la pastora que quiero
inflama mis versillos
con su amoroso fuego.”

El comienzo del siglo XIX se dio en un clima un tanto confuso, mezcla de euforia científica, optimismo histórico, y luchas sociales sordas —y sórdidas—, que no podrían tener solución ni paliativo sino con el derrumbamiento del viejo mundo dieciochesco y colonial.

Fray Servando es un caso típico de cierto estado de cosas, y su historia increíble el más patético ejemplo de la vida novohispana.

Perseguido por la Inquisición a causa de un discurso subversivo, se pasó años y años entrando y saliendo de cárceles, huyendo, perdidos todos sus derechos eclesiásticos y conservando pocos de los civiles, sin hallar jamás un oído oficial disponible para oír sus argumentos, ni una autoridad que resolviera su caso. Estuvo siete veces en diferentes cárceles; la primera entrada el 2 de enero de 1795, a los 31 años; la última en 1823, a los 60. Semejante forma de impartir justicia no podía menos que provocar alguna desazón en todos los ciudadanos, no digamos en los casos extremos, como en el de fray Servando.

De ningún modo quiere esto decir que el sacerdote excéptico haya sido una víctima meramente accidental; él se traía lo suyo en materia de rebeldías y se mantuvo inquebrantable su carácter liberal, a despecho de cuanto le ocurrió. Sus escritos autobiográficos lo muestran extravagante y apasionado.

Lo que hizo el religioso se resume en discursos políticos muy al tenor de su postura exaltada. El último de ellos durante el régimen iturbidista fue lo que le valió el encarcelamiento, aparte de los anteriores periodos de reclusión, por su falta primera.

Como puede suponerse, en un ambiente tan caldeado como el

fácilmente podrían ser lo mejor que se produjo en lengua española en esa larga época de ayuno. El efecto que el poeta hispano tuvo en América, aunque un poco trasnochado por razón de la distancia, fue definitivo. Un contemporáneo suyo, en México, va a alzar la pluma de inmediato para secundarlo, sin que fuera óbice el hábito religioso que llevaba: fray Manuel Martínez de Navarrete.

Otro fray, también mexicano, Servando Teresa de Mier, va a andar muy cerca de todas estas andanzas, pero él es quien da una idea de cómo se juzgaba a los religiosos, sacerdotes o menos en Europa: “Equivale a hombre bajo, soez, malcriado, ocioso, pordiozero, ignorantísimo, impostor, hipócrita, embustero, fanático, supersticioso, capaz de todas las vilezas e incapaz de honor y hombría de bien.”

La causa era, entre otras, que abundaban los sacerdotes aventureros —y fray Servando era de ese plumaje mal de su grado—, y los que, ya desde entonces, dejaban el celibato sacerdotal a un lado y cometían toda clase de tropelías.



de las postrimerías del gobierno español en México, se dio la literatura de combate, que es signo inequívoco de todo movimiento social siempre. A fines del XVIII comenzaron a aparecer periódicos, de una u otra tendencia, y comenzó a flotar la idea de exigir libertad de expresión, de imprenta, etcétera. Todo esto dio lugar a una vasta producción de romances, corridos y poemas políticos, que se imprimían a veces subrepticamente y eran repartidos por los mismos autores, y otras, cuando no ofrecían demasiado peligro, tenían cabida en algún periódico.

Entre los escritores más asiduos, tanto a imprimirse personalmente como a colaborar en publicaciones, estaba José Joaquín Fernández de Lizardi, que más tarde pasaría a la historia como "El Pensador Mexicano".

A estas alturas no es posible sacarle a Lizardi ninguna novedad, después de que Jacobo Chencinky y María Rosa Palazón lo han diseccionado, transitado y vertido al exterior en los libros que publicó el Centro de Estudios Literarios de la Universidad. Sin embargo, con el Pensador sucede que se enfrenta México por primera vez a todo un sistema inquebrantable de crítica social y moral constructiva, que definitivamente va a influir en el futuro, a modo de dar nacimiento a un género periodístico muy definido, que no ha desaparecido hasta la fecha.

Heredero del tono regañón y reiterativo de Lizardi va a ser Guillermo Prieto, y por mucho tiempo no habrá diario o revista, que no tenga una o varias columnas destinadas a fustigar al gobierno, a una clase social opresora, a ciertos vicios de la comunidad y cosas por el estilo. Todo esto, por ser siempre de rigurosa actualidad, difícilmente llega a convertirse en algo literariamente valioso y queda en el cuadro de costumbres más o menos bien logrado. La importancia de Lizardi no reside ahí, sino en toda su obra conjunta, que lo eleva a un lugar preponderante dentro de nuestras letras.

En la literatura mexicana hay algunos puntos de referencia en torno de los cuales se tipifica una época. Lizardi da los colores de la de Independencia como Sor Juana los del barroco, porque justamente, la complicación preciosista del XVII no podía ser abarcada más que por un genio como el de la monja; para los gritos que se necesitaban en una nación convulsionada y en lucha por liberarse, hacía falta la voz de Lizardi, con todas sus destemplanzas, pero con su resistente volumen.

Lizardi comenzó publicando poemas y fábulas en distintos periódicos. Para 1812, cuando se promulgó la Constitución de Cádiz, fundó su primer periódico, que sería el más famoso de todos: *El Pensador Mexicano*. La idea suya fue modificar la sociedad en que vivía, y se acogió a las nuevas leyes, que otorgaban libertad de imprenta, pensando que era muy en serio hacer uso de ella. Al poco tiempo fue aprehendido por haber escrito algo más fuerte de lo normal contra el gobierno, y con eso



inauguró el ciclo de sus ingresos a prisión, en tanto no corregía su hábito de criticar ferozmente hechos y disposiciones oficiales.

La torrencial producción lizardiana tiene de todos los géneros, desde comedias que son bastante malas, hasta el novelón por antonomasia que es *El Periquillo Sarniento*, con mucho la obra más importante de la época de transición de un siglo a otro. Con ella comenzó una nueva época para toda América, privada desde 1535 de libros de ficción, por una disposición real que prohibió de golpe su publicación o comercio. Esta sabia medida, que pinta muy claramente la perspicacia de los monarcas que padeció España, impidió la existencia de obras en prosa durante tres siglos, y obligó a una especie de secreteo y contrabando para poder leer cosas como *El Quijote*. Sólo así puede explicarse la inexistencia de novelas y cuentos cortos en hispanoamérica por tres siglos, que hubieran podido ser excepcionalmente fértiles en este aspecto, considerando las circunstancias socioeconómicas que había.

Luis Villoro dice en *El proceso ideológico de la revolución de*



Independencia (UNAM, 1967) que entre 1712 y 1808, las rentas de la Nueva España se elevaron un 633 por ciento, pero pinta la situación patética de las distintas clases sociales, en cuanto a que la riqueza estaba distribuida en unas cuantas manos: el clero, que poseía alrededor de ¡la mitad de todas las propiedades inmobiliarias del país!, como suele suceder, y los españoles protegidos por la corona, criollos hacendados o mineros y algunos militares estratégicamente colocados.

Ahora bien, había desempleo, analfabetismo y pobreza en el pueblo, pero el ambiente tranquilo y provinciano de la Nueva España dejaba mucho tiempo libre, y al fin y al cabo sí existía un gremio culto y cierta inquietud intelectual. Social, económica y políticamente, el panorama no puede ser más triste; literariamente, eso debió ser motivo para la creación de obras de verdad geniales, y lo fue hasta el XVIII, en el que de pronto la poesía sacra dejó de ser novedad, como no podía ser menos, y la Ilustración impuso un nuevo rigor ideológico. En vista de que aquí no había más que poesía religiosa, que había caído en el bostezo inevitable; lírica, que ya se antojaba como demasiado frívola, y no había prosa imaginativa, caímos en el ensayo sesudo y solemne, y en la esterilidad. Lizardi dio con la forma de romper ese círculo vicioso, con la auténtica explosión continental que representó *El Periquillo* Sarniento, que independientemente de su calidad y sus defectos, fue en su momento un hito como pudo serlo *La Celestina*.

No es difícil ubicar a Fernández de Lizardi en el proceso de creación —en la búsqueda de su tiempo perdido—, porque de poeta lírico de medianos alcances, pasó a fabulista, toda vez que eso le permitía predicar y ejemplificar, como era su deseo. De ahí al periodismo de combate no hubo más que un paso, muy obvio dadas las cosas que estaban pasando en torno suyo. Su audacia personalísima fue tratar de escribir novela, y llegó a ella después de que el periodismo, practicado por cuatro años, le había puesto delante de todos los casos que iba a verter en su narración de las peripecias del Periquillo.

Ese libro muestra, en honor a la verdad, la misma ingenuidad que tiene todo lo escrito por Lizardi. Se ven muy claras las influencias ajenas; puede percibirse al Arcipreste de Hita y, tal vez con mucho humor, haciéndole favor a José Joaquín, al Arcipreste de Talavera, pero sobre todo se paladea muy bien al Lazarillo de Tormes y al Quijote. El mismo Lizardi tuvo que impugnar más de una vez, personalmente, alusiones de este tipo y, con mucha conciencia de clase, optó por identificarse con Cervantes, cosa que no pasa de ser exceso de optimismo. Lo que no puede negarse es que da a luz un ente nuevo, distinto, que viene al mundo por primera vez y que no tiene que ver con sus antecedentes: el pícaro americano.

Wenceslao Fernández Flores revisa a Quevedo y su Buscón, que representan toda la picaresca española, y dice que la tónica



definitiva de ellos es la falta de cariño por el personaje central, siempre mostrado con verdadera brutalidad y despego. Justamente, el pícaro americano carece de tal objetividad, y es vertido al lector con afecto. Por eso se antoja menos malo y más sentimental. Es incapaz de poner a un ciego a dar un salto sobre un charco, para dar con toda su humanidad contra un pilar, así como el ciego sería incapaz de hostilizar a su lazarillo y escamotearle la comida.

El Periquillo, no obstante, es un pícaro, pero casi podría decirse que hay en él ciertos elementos que van a ser muy gratos a toda la producción melodramática posterior, y el principal de ellos es la caída, el fracaso, la derrota, aunque siempre se mira con benevolencia al personaje, que en el fondo es inocente y bien intencionado. Difícilmente puede hallarse algo más admirado en México que el fracaso, el culto a los caídos, a los que perdieron la batalla, a los que sufren, a las cabecitas blancas, a los perdonadores profesionales que no castigan más que con el desprecio; a toda la



parafernalia que cualquier tarde puede apreciarse en la televisión. Periquillo es un magnífico —posiblemente el primero también— ejemplar de esta fauna, y comete todas las estupideces al alcance de un ser humano, pero es por joven, inexperto, inadvertido y demás; ergo: todo se le perdona. En el fondo es bueno.

Para Lizardi, hasta donde puede verse, el Periquillo es un pretexto para decir todo lo que sentía, y hacerlo evidente por medio de una trama y un ser inventado. Lo que le pasa al personaje es la sucesión de cosas que el escritor ya había denunciado en sus artículos. Lo que le pasa a Lizardi es que era eso lo que tenía que decir, y que apenas comenzaba, pero que lo siguió diciendo siempre, con singular perseverancia, hasta 1827, cuando murió. Poco antes, en un artículo, hizo un autorretrato que es una de las páginas más personales y conmovedoras de las letras hispanoamericanas.

Viejo, desdentado, con el traje raído y brillante, Lizardi en nada se parece a lo que nosotros entenderíamos por un individuo que fundó más de diez periódicos distintos. La fortuna alucinante que en la actualidad representa un sátrapa del periodismo, en Lizardi da idea de apostolado franciscano, y conforme a ella vivió siempre en realidad. Se hubiera reído muchísimo si alguien le hubiera dicho que un periódico es negocio —no necesariamente limpio— y poder político. Para él fue sólo desfogue y deseo de justicia.

Lizardi es el mejor testimonio de que se dispone en esa época de la lucha por la Independencia, no porque se haya constituido en vocero de las batallas y las ideologías, que en eso no se le presentaban muy claras de momento. Es el mejor porque vivió el otro lado de la historia; la existencia urbana, algo distante y tranquila, pero agitada en el fondo por la incertidumbre y, concretamente en el caso del escritor, muestra el enfrentamiento de sus convicciones, algo primarias y monolíticas, con un movimiento social en el que trata de hacer encajar sus valores. O sea, su deseo de libertad de expresión, de protección a los necesitados, de educación, riqueza equilibrada, etc., primero ausentes en el régimen colonial amenazado, luego sin presentarse en el sistema exótico y subversivo —entonces no había comunismo, ni modo—, y más tarde inseguras en un pueblo y gobierno que nunca alcanzó a ver definidos.

En las letras, la nada del XVIII provocó los pequeños brotes de urticaria finiseculares, sabrosamente frívolos. Para México no pudo seguir el ritmo de una escuela literaria que se pone de moda. En cierto modo, sólo la propia experiencia comenzó a contarse: fray Manuel Martínez de Navarrete, fray Servando, Lizardi. Cada quien en su nivel, tuvo que decir sus propias cosas, y hacer acopio de sus influencias particulares.

Posiblemente estos síntomas literarios, tan faltos de cadencia razonable, son los que mejor pueden definir el brutal choque de la Ilustración y los descubrimientos, el rigor científico y el enjuicia-



miento de lo que se tenía delante. Lo que sigue tiene que ser el exacerbamiento de los anhelos contenidos: cantos por los héroes, poemas épicos para fechas conmemorables, y luego, inevitablemente, el paso del escritor, de testigo de cosas importantes, a persona llena, o más que eso: escurriente de sentimientos y superhumanidades. El romanticismo.

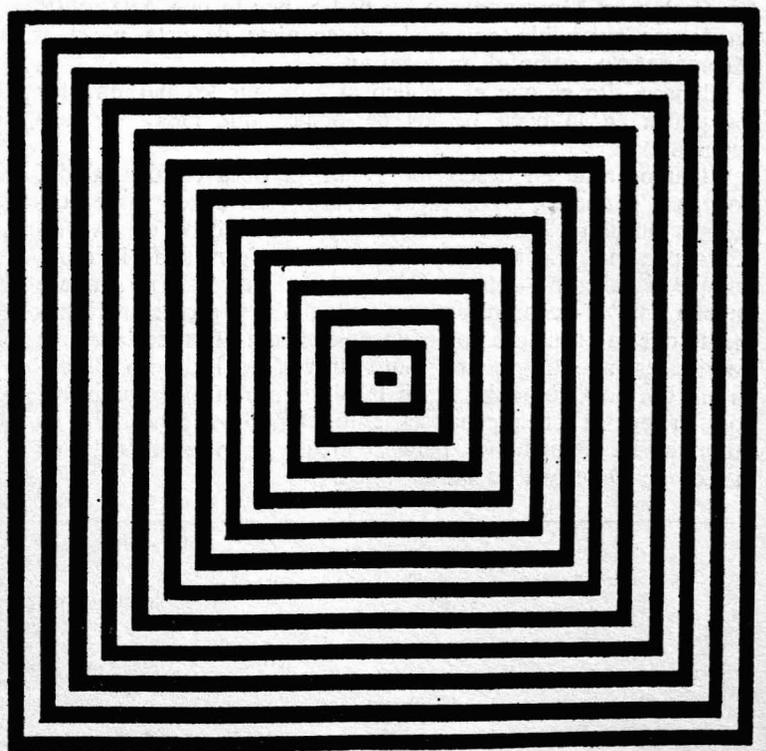
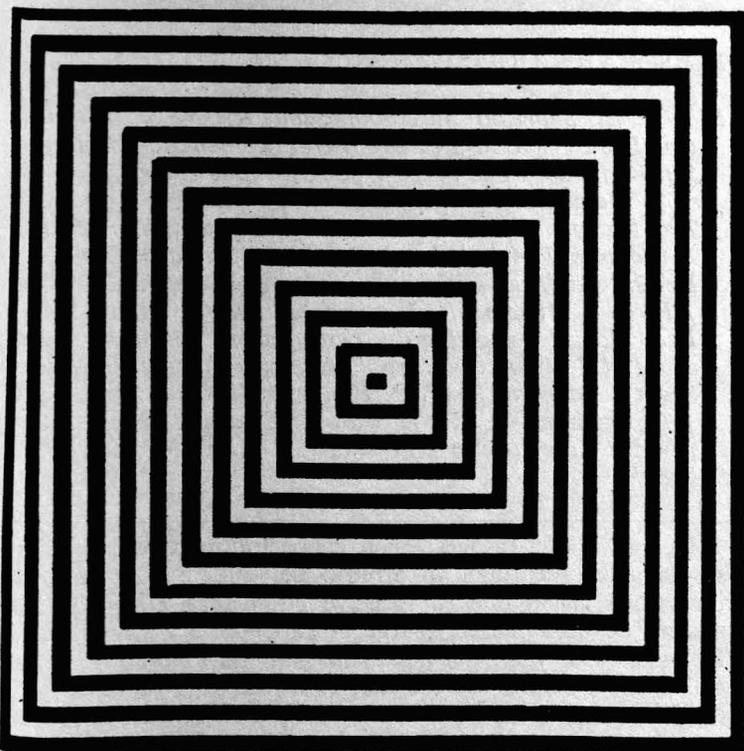
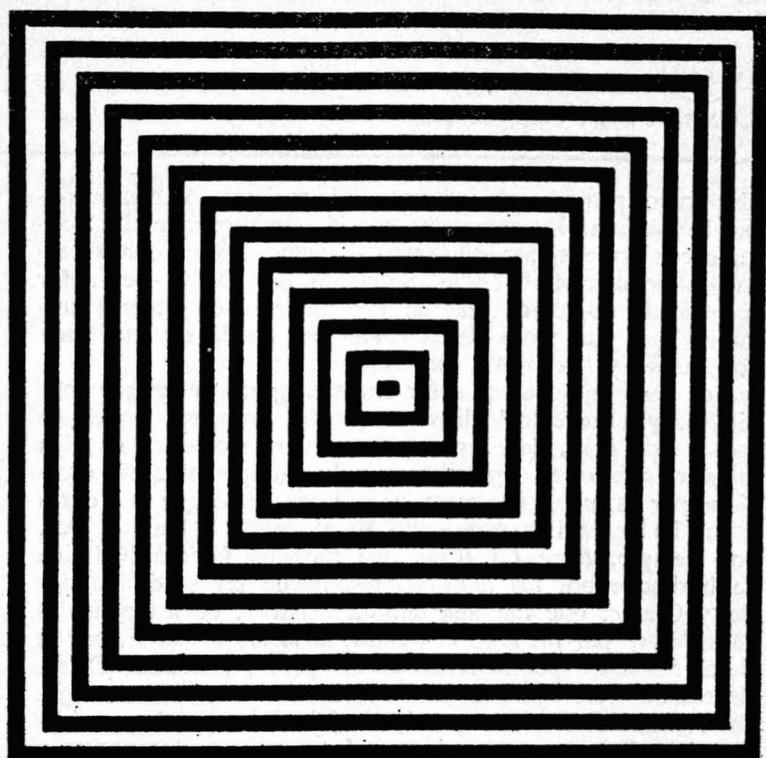
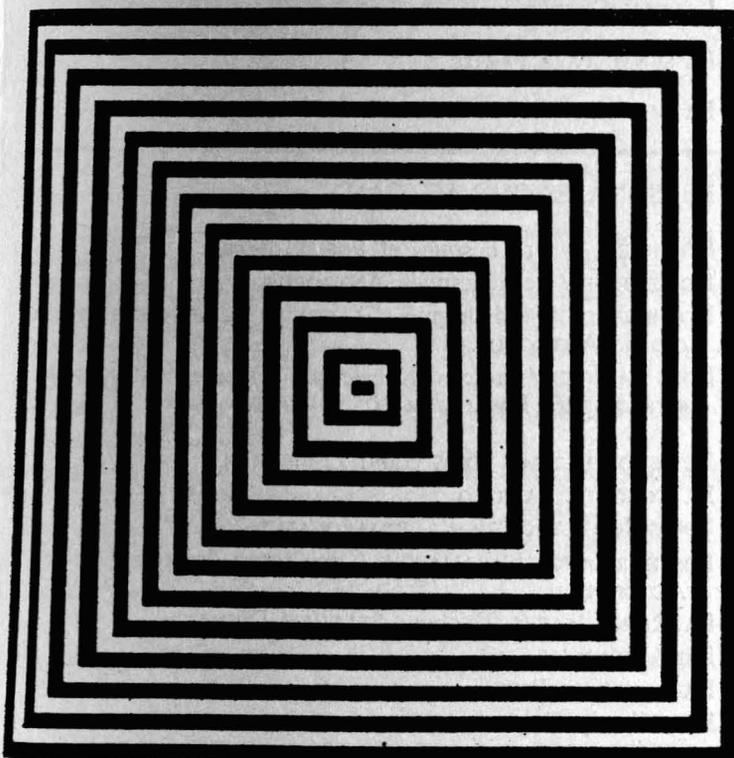
Las transiciones radicales en una comunidad tienen su literatura, y ésta siempre tiene que verse en función de su contexto: se escribe sermoneando, como Lizardi, porque se trata de modificar un medio. Se escribe fanfarroneando, como el fray de Mier, porque se tiene miedo, después de haberse estrellado años y años contra una pared de obcecación y sordera. Se escribe como fray Manuel, saltándose los votos y las limitaciones, el celibato y demás abyecciones, porque se está harto de contravenir a lo natural y obvio.

Es la Independencia sin remedio, y el movimiento se demuestra escribiendo.

**LA
CANTATA
DE LOS
EMIGRANTES**

**PIEZA
EN UN ACTO
DE
HECTOR AZAR
1971**

para José Luis Martínez



Partes de la obra

INTRODUCCIÓN

TANGO

LA PROMENADE

EL BAILE

LA VISITA A LA CASA DE DIOS

BUSCARTE ES LLEVAR MI CASA A CUESTAS

EL SIGNO DE LOS TIEMPOS

LONELY CROWD

LA SEÑAL PARA PARTIR

LA MARCHA

Un grupo pequeño de actores —3 mujeres, 5 hombres— pueden manejar los caracteres que la obra pretende. De contarse con un conjunto numeroso —tantos actores como personajes se enumeran en la escena de EL BAILE— el autor recomienda no fueren más de 12; con ellos la materia dramática que esta pieza desea comunicar puede ser manejada con fluidez y sin mayor complicación.

Los personajes que el autor anota tampoco deben ser definitivos, y el eventual director que se proponga poner en escena esta obra, debe encontrar en su memoria, en su vida interior, personajes equivalentes a los aquí expuestos, escogidos por razones puramente evocadoras de lo que sus obras y sus imágenes han provocado en el ánimo del autor. Así, por ejemplo, *Rose La Rose*, que fue una famosa bailarina de burlesque por los años veintes, puede ser sustituida por Betty Grable, que fue una famosa bailarina de las películas de la Metro por los años cuarentas; la Reina Isabel II, por la Reina Juliana o por la Reina de la opereta (*La Belle Otero*, *Esperanza Iris* o *María Sabina*); los hermanos Karamazov por la familia Barrett o por la Trujillo; etc., etc. Los únicos que deberán permanecer sin transformarse son ANTROPUS y EL CONDE DE MONTECRISTO, su padre, por lo que ANTROPUS puede ser entendido como el *protagonista* de esta pieza y MONTECRISTO, como el *antagonista*.

El propósito es que el público al escuchar los parlamentos los ponga en la boca de los personajes que mejor le convengan.

El autor arde en deseos de poner su obra en un galpón, bodega o gimnasio, algún lugar cobertizo en donde los espectadores puedan sentarse libremente sin menoscabo de su dignidad personal. Lo anterior tampoco es exigencia de la obra, aunque sí deberán —en caso de que algún director se interese en ella (sic)— comunicarse con el autor y prometer firmemente que la obra será sometida únicamente al proceso *teatro*; no rituales, no liturgias, no tourist-travel, no Hair, no Dionysus in 69, no Grotowski... Si la obra resulta incomprensible con su puesta en escena, el autor tampoco concederá su autorización, ateniéndose para el efecto a lo establecido en la Ley de Derechos de Autor (sic).

PERSONAJES QUE ACTÚAN

HOMBRE I / será después el POETA OMAR

HOMBRE II / será después ANTROPUS

HOMBRE III / será después EL CONDE DE MONTECRISTO, padre de ANTROPUS.

ROSE LA ROSE / mujer del burlesque y madre de ANTROPUS / será después LA MUJER CON CANASTA.

EL SEÑOR ÚLTIMO ADIÓS como LINDBERGH

EL CORONEL SANTIZO

LOUIS JOUVET como EL PÁJARO AZUL

LOS HERMANOS KARAMAZOV / que serán después ACTOR I y ACTOR II

LA REINA ISABEL II como STEPHEN DEDALUS

LADY FIREMAN

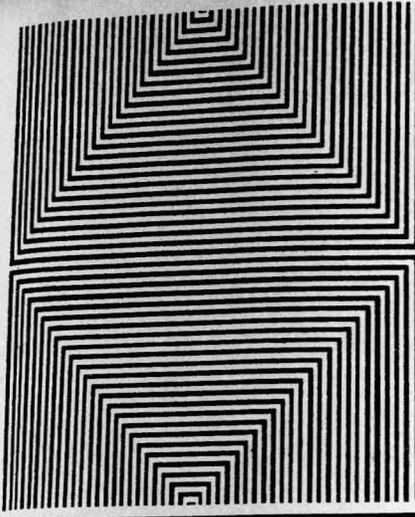
KATERINA DE RUSIA

PYX, TUX y FLUX

PERSONAJES QUE SE MENCIONAN

Dios / *El Supremo Sacerdote Saint-Derrière* / *El buscón don Pablos* / *Don Leandro Pérez Zambullo* / *Falstaff* / *San Bernardo* y *San Jorge* / *Saulo Neruda* / *Hermes* / *Osir* / *Maquiavelo* / *Escarpazo* / *Toscanini* / *Napoleón* / *Don Bosco* / *Damillon* / *Carnera* / *El general San Martín* / *Aristófanes* / *Aristóteles* / *Behring* / *Santiago Genovés* / *Ernesto Cardenal* / *Papá Doc* / *Louis XIV* / *Stalin* / *Mao* / *Perón* / *Mahoma* / *El guru Chakravarti* / *River Plate* / *Real Madrid* / *Boiafogo* / *Ferencvarose* / *Lutero* / *Joan and Ted* / *Major Goldberg* / *Governor Pompier* / *Mnalem Sadat* / *Podgorny* / *W. P. Rogers* / *Pigtail* / *San Agustín* / *El arzobispo de Recife* / *Black Students Union* / *Gay-power* / *La eutanasia* / *La Polinesia* / *La polución* / *Karel Capek*.

La escena está dispuesta con cubos transparentes de diversos tamaños repartidos al arbitrio del director. A partir de un oscuro inicial que se resuelve en intensa claridad, a la manera de un amanecer, surge el parlamento a cargo de los HOMBRES I, II y III, quienes aparecerán de lo oscuro congregados en el centro del escenario, de espaldas entre ellos, y de ahí partirán para situarse en diferentes áreas del escenario.



INTRODUCCIÓN

HOMBRE I: [*Como sentando una premisa*] Antes que otra cosa debemos dar gracias a Dios.

HOMBRE II: [*Con entusiasmo*] ¡Todos debemos dar gracias a Dios!

HOMBRE I: Por la magnificencia de nuestros soberanos.

HOMBRE III: Por la obediencia de la tierra.

HOMBRE II: Por la disposición permanente del hombre a su estado de emergencia.

HOMBRE I: [*Lírico*] Porque la esperanza ha perdido su fatigado color verde esperanza.

HOMBRE II: Porque puestos a escoger entre todos los colores escogimos el color blanco, que es el albo hábito de la desolación. [*Transición*] Por el color blanco ausente de la catástrofe. . .

HOMBRE III: [*Complementando el parlamento*] . . .ausente también de la gestación como de la pureza.

HOMBRE I: [*Concluyente*] Agradecemos a Dios el color blanco que inventó Dios.

HOMBRE II: Para que con él cubrieran sus vergüenzas los supremos sacerdotes.

HOMBRE III: Y ocultaran sus tálamos primero en la isla de Creta.

HOMBRE II: En Cartago, después.

HOMBRE III: En el Tibet.

HOMBRE I: [*Con picardía*] El supremo sacerdote Saint-Derrière.

HOMBRE III: Viejo gurú que aprendió a dar gracias a Dios en las riberas del Ganges, rascándose la sarna con una teja y tendido en el estercolero universal de las vacas sagradas de París.

HOMBRE II: [*Como en un grato recuerdo*] Hermana mía que predicaba el evangelio en la esquina de la Calle Mayor y la Plaza del Tiempo.

HOMBRE I: [*Igual*] Gracias a Dios daba nuestra hermana por vivir en el pastelón de Madrid.

HOMBRE III: [*Igual*] Amancebada con el buscón Don Pablos. . .

HOMBRE II: Aqueridada con don Leandro Pérez Zambullo. . .

HOMBRE I: En agreste concubinato con Falstaff.

HOMBRE III: [*Sombrío*] Antes que Falstaff asistiera al banquete de los poderosos en la sacristía de la Iglesia de la Trinidad, durante la Calle de los Lobos.

HOMBRE II: Cuando San Bernardo visitó a San Jorge en la buhardilla del patriarca Makarios.

HOMBRE I: [*Mecánicamente*] Gracias a Dios por Creta.

HOMBRE III: [*Idem*] Gracias a Dios por Dyonisos.

HOMBRE II: Gracias a Dios por los salmos de David y los versos de Saulo, que se vuelve más estúpido mientras más envejece.

HOMBRE I: [*Severo*] Dios misericordioso en el claroscuro de los de los cinemas. . .

HOMBRE III: Dios celoso de los apartados violetas —por veinticinco centavos— de machos y hembras. . .

HOMBRE II: ¡Dios omnipotente en la certeza de lo justo!

HOMBRE I: ¡Hermes - dios!, que bajará a inculcar la conciencia de lo justo.

HOMBRE III: [*Brillante*] En el justo y preciso instante en que el blanco desprende un geranio morado del pubis de un módulo moreno .

HOMBRE I: En Rodas, en Marusi, en Epidauro.

HOMBRE II: Rocas grises, rocas rosas, ¡gracias a Dios!

HOMBRE III: [*Irónico*] Por los perfumes flamencos de Trinity Toloeno.

HOMBRE II: El polvo cósmico alrededor del mundo, *pay after*.

HOMBRE I: Las razas dispersas; las corrientes humanas sangrando en los violines del otoño. . .

HOMBRE III: La sangre que es roja vuelta café en el albo manto del ermitaño muerto de amor y de miedo.

HOMBRE II: [*Luminoso y contrito*] ¡El sol es Dios y la obediencia me dignifica, me purifica, me cristaliza!

HOMBRE I: [*Heroico*] Osiris decantada, vuelve los ojos a nuestra misericordia y descúbrete el sexo rojo carmesí.

HOMBRE II: [*Lírico*] Vuelve los ojos a la tierra y sumérgete en las ondas del Nilo rosa, para llorar. . .

HOMBRE II: [*Exaltado*] ¡Gracias a Dios porque en la punta de tu lanza encuentro mi corazón, hermano!

HOMBRE I: [*Con alegría interior*] ¡Gracias a Dios que, sordo como es, me escucha en mis celebraciones!

HOMBRE II: [*Ostensiblemente alegre*] ¡Elevo mis labios en holocausto magníficamente inútil!

HOMBRE III: [*Total e iluminado*] ¡Encuentro mi corazón, encuentro mi corazón!

HOMBRE I: [*Callada y suavemente*] La raíz ahí queda. . ., perdida. . .

HOMBRE II: [*Concluyendo la oración con amor*] Gracias a Dios, Gra-cias-a-Dios. . . A-mén. . .

HOMBRES I, II y III han concluido la *Introducción*. Se escuchan los acordes iniciales del tango CAMBALACHE, de Enrique Santos Discépolo. HOMBRE III toma un micrófono y canta el tango, mientras HOMBRES I y II se visten las siguientes prendas: I, un saco corto, pantalón y zapatos toscos; II se coloca un saco largo sobre las mallas, sin pantalón, sombrero de hongo con una flor y zapatos toscos.

TANGO CAMBALACHE

de Enrique Santos Discépolo

El mundo fue y será una porquería

¡ya lo sé!

en el 510 y en el 2,000 también;

que siempre ha habido chorros,

maquiavelos y escarpazos,

contentos y amargados,

valores y doblez;

pero en el Siglo XX

es un despliegue

de maldad insolente

ya no hay quien lo niegue,

vivimos revolcados en un merengue

y en el mismo lodo todos manosean.

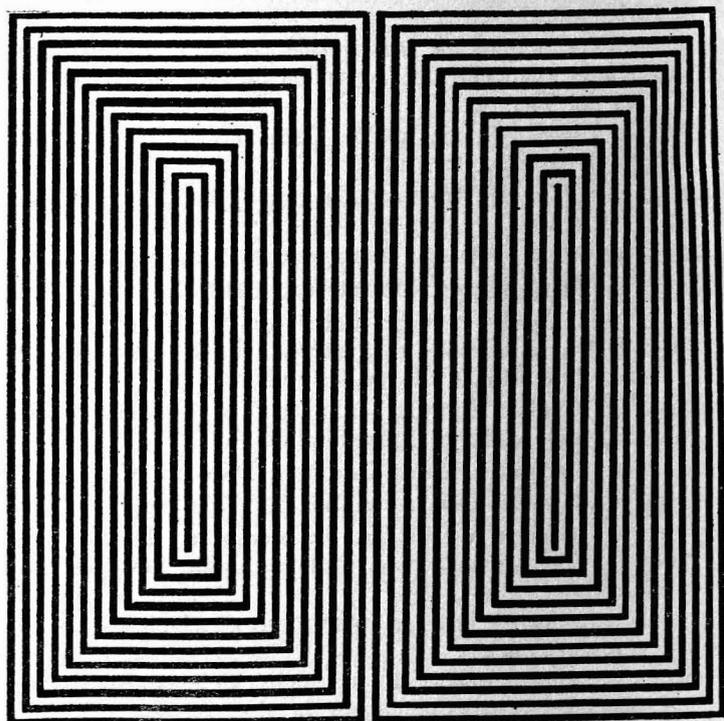
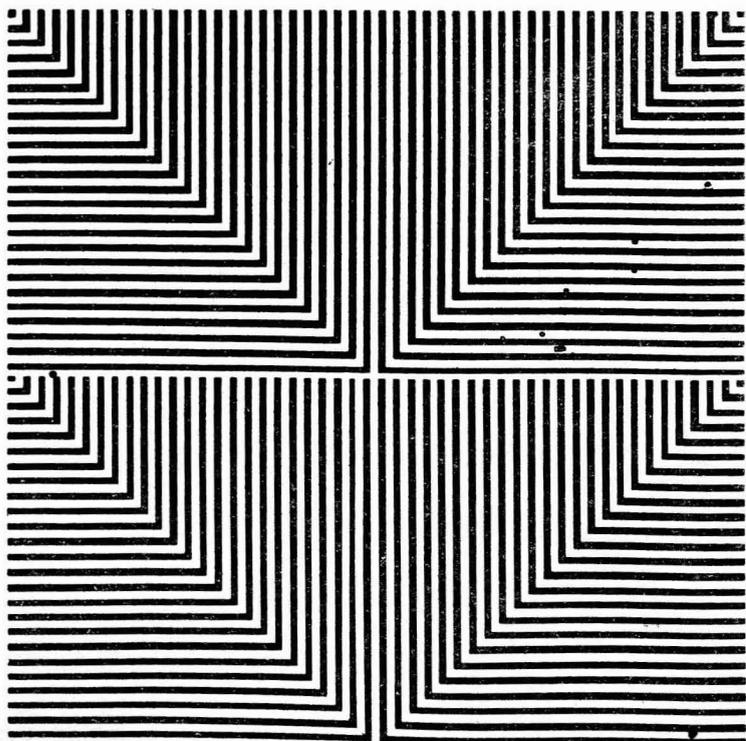
Hoy resulta que es lo mismo
 ser derecho que traidor,
 ignorante, sabio, chorro,
 pretencioso, estafador.
 ¡Todo es igual!
 ¡Nada es mejor!,
 lo mismo un burro
 que un gran profesor.
 No hay ya plazas,
 ¡qué va a haber!,
 ni escalafón,
 los inmorales nos han igualado;
 si uno vive en la impostura
 y otro afana en su ambición,
 da lo mismo que sea cura,
 colchonero, resbalado,
 caradura o polizón.

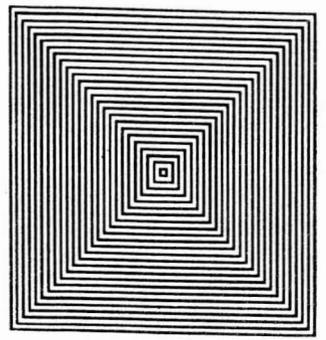
¡Qué falta de respeto,
 qué atropello a la razón!,
 cualquiera es un señor,
 cualquiera es un ladrón,
 mezclado con Toscanini va Escarpazo
 y Napoleón,
 Don Bosco y Damillón,
 Carnera y San Martín;
 igual que en la vidriera irrespetuosa
 de los cambalaches
 se ha mezclado la vida
 y herida por un sable sin remaches
 de llorar la Biblia
 junto a un calefón

Siglo XX, cambalache problemático y febril,
 el que no llora no mama
 y el que no afana es un vil.
 ¡Dale no más!
 ¡Dale qué va!
 que allá en el horno se va uno a encontrar.
 No pienses más,
 siéntate a un lado,
 que a nadie importa si naciste honrado.
 Si es lo mismo el que labura
 noche y día como un buey,
 que el que vive de las minas,
 que el que mata,
 que el que cura,
 o está fuera de la ley.

Hombre III ha terminado de cantar el tango y hace mutis,
 para volver después como el *Conde de Montecristo*. Ahora
 Hombre I es el *Poeta Omar* y Hombre II es *Antropus*,
 quien caracterizado ya, en actitud de hombre levemente
 cansado, mira para todos lados como reconociendo al es-
 cenario. Durante su parlamento el *Poeta Omar* lo observa
 desde lejos, atento a sus reacciones.

ANTROPUS: Llevo tiempo caminando y no sé donde me en-
 cuentro. Tomo un pedazo de tierra para saber a qué país
 he llegado [*Lo hace y observa detenidamente la palma de
 su mano, luego como si limpiara una piedra pequeña*] dice
 el geroglifo que apenas se ve:
*Todo lo encuentras aquí
 todo aparece simultáneamente
 para que tú lo conozcas*





para que tú lo disfrutes
para que tú llenes tus manos y tu boca...
[Transición y recorriendo lentamente la vista por el público].
y mi corazón inflamado de construcciones como palacios... cuyas moradas recorro en soledad o acompañado de mis recuerdos... Piedras de la memoria que trastabillea, que se tropieza y trata de levantarse a cada paso.
[El Poeta Omar ha empezado a dar muestras de que iniciará su diálogo con Antropus.]

OMAR: [Caminando hacia él y con cierta suficiencia] Tu memoria tiene aristas de papel.

ANTROPUS: [Sorprendiéndose por la presencia del otro] ¿Eh?

OMAR: Sí, tu memoria ahora es de papel; pudo haber sido de piedra —de hecho alguna vez fue de magnífica piedra labrada—, pero ahora es de papel...

ANTROPUS: [Desconfiado] Usted... ¿qué sabe de...?

OMAR: [Pretencioso] ¿De ti? ¡Todo!

ANTROPUS: ¿Por qué?

OMAR: Porque ha llegado el momento de que todos sabemos todo de todos; se carece de lo que durante tanto tiempo se conoció como "vida íntima".

ANTROPUS: [Molesto] ¡Eso es mentira!

OMAR: [Frívolo] ¿Lo de la "vida íntima"? No importa. ¿Recuerdas tu nacimiento? No, ¿verdad?; pero tampoco importa eso, aunque yo sí lo recuerdo...

ANTROPUS: [Repitiendo mecánicamente] ¿Recuerdas tu nacimiento? ¿Su nacimiento...?

OMAR: No, el de usted... y el tuyo... lo veo con tal clari-

dad como en un texto bien impreso... Un texto que reposa en los altares... Un texto que se descifra en la vieja fachada de su vida... Un texto largo, brillante, cálido, —el pájaro es una saeta violenta que rasga la gasa del viento—. Un texto breve, silente, callado, triste, tristísimo, oscuro... —el pájaro era un vigía del pueblo, peligroso agente secreto, que cayó abatido entre flechazos de obsidiana...

ANTROPUS: [Exaltado y en medio de gran alegría] ¡Cómo sabe! ¡Oh!, ¡cómo sabe! Dígame más, usted lo sabe todo, ayúdeme...

OMAR: [Muy sofisticado] Sobre la espuma de la mar / te digo las voces de la mar; "no hay que dejar la mirada vuelta al pasado, sino fijarla en el amplísimo horizonte que dejó abierto con su palabra", dijo el Papa de su antecesor. [Transición] Las figuras pasan una a una de perfil, porque sólo así podemos aprehenderlas... Míralas...

ANTROPUS: [Mirando sobre el público y fijando con la mirada las referencias] ¡Las figuras...

OMAR: La esbelta figura de tu madre como la de un espejo que refleja la oración y el ayuno...

ANTROPUS: [Con ansiedad] La figura de mi padre... sí...

OMAR: La figura de tu padre como la de un rascacielos implacablemente lejano...

ANTROPUS: ¿Dónde?

OMAR: Allá. Y esas figuras... como enredaderas, son tus hermanos... y esas como rejas rotas, blancas y negras, negras y blancas, tus amigos; y esas. ¡Ah! [Como acordándose de algo] La amistad y el amor, el campo de batalla, en las escalinatas grises de la pirámide trunca —tumba estéril— en cuya base superior hay un espejo roto y sus fragmentos reflejan al niño tierno que fui, cuando la memoria te fue arrebatada...

ANTROPUS: [Violento y brusco] ¡Basta! ¡Farsante! ¡Aventurero! ¡Qué manera más burda de maltratar la realidad! ¡¿Con qué derecho te atreves?! ¡Ladrón! ¡Bandido!

OMAR: [Con fingido enojo] ¡Ah, ah, ah! ¡Doscientos cincuenta años de guardaespaldas para escuchar estos insultos...! ¡Sébase, Don Enemigo, que además de ser usted un gran imbécil, no es la primera vez que recojo esta afrenta en la forma de refinado agradecimiento!

ANTROPUS: ¡Va usted muy lejos!

OMAR: [Hacia Antropus y amenazante] ¡He sido despachador de gasolina en Texas! Mi vida era ancha y gruesa como manguera de bombero. Me hinché de ganar dinero, ¡eh!

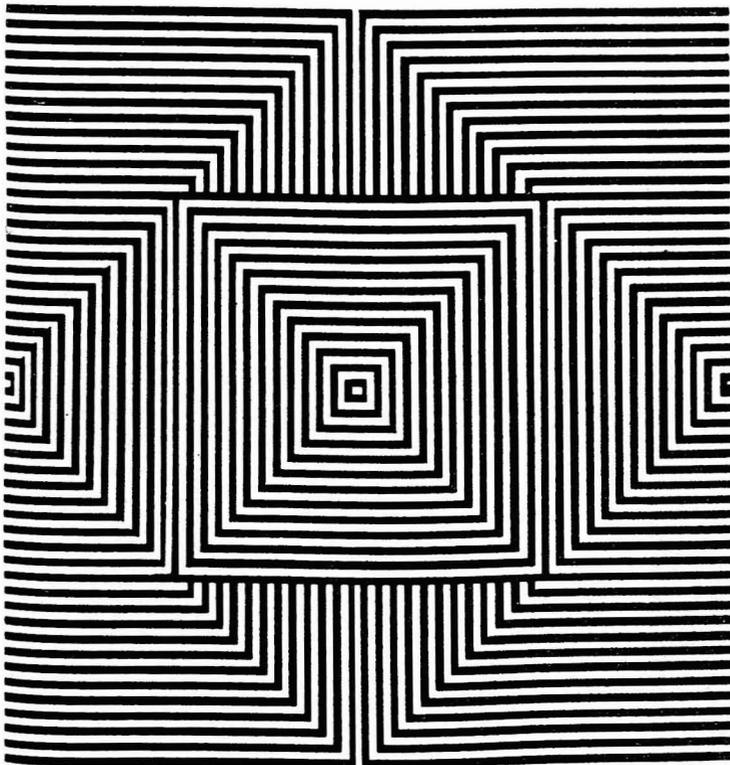
ANTROPUS: ¡Y eso qué! ¡Yo vengo de las chozas de palma! ¡No debe importarme su puerca vida!

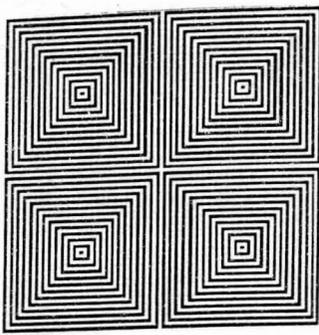
OMAR: [Cambiando de tono a descriptivo y ameno] Después, inventé los anuncios en las carreteras y patenté el invento con beneficio para el mundo entero. Así me pude retirar de los negocios y me dediqué a la única actividad que...

ANTROPUS: [Muy indignado] ¡Desvergonzado! ¡La actividad de la mierda!

OMAR: Sí... la única actividad que verdaderamente me ha interesado, mi auténtica vocación, mi única senda: la poesía.

ANTROPUS: [Furioso] ¡¡Payaso!! ¡¡Gran payaso!!





OMAR: Me hice poeta y en ese estado conocí a los padres de usted. [*Le ofrece su brazo a Antropus*] ¿Vamos?

ANTROPUS: [*Complaciente*] Vamos.

LA PROMENADE

OMAR: [*Advirtiendo en voz baja*] Quiero que usted entienda bien que todo empezó con Aristófanes.

ANTROPUS: ¿Aristóteles?

OMAR: Aristófanes. A-ris-tó-fa-nes.

ANTROPUS: ¡Ah!

[*Salen los personajes.*]

OMAR: Todos ellos son personajes que no nacieron en el Renacimiento, precisamente: [*Los empieza a presentar*].

OMAR: El Conde de Montecristo.

ANTROPUS: Mucho gusto.

OMAR: El señor Último Adiós como Lindbergh.

ANTROPUS: Tanto gusto.

OMAR: El señor Coronel Santizo.

ANTROPUS: Señor coronel. . .

OMAR: Rose La Rose, la madre de usted.

ANTROPUS: Señorita. . .

OMAR: El pájaro azul o Louis Jouvét.

ANTROPUS: Mucho gusto.

OMAR: Los Hermanos Karamazov, uno es tuerto.

ANTROPUS: A sus órdenes.

OMAR: La reina Isabel II como Stephan Dedalus.

ANTROPUS: Su Majestad. . .

OMAR: Lady Hombre de fuego.

ANTROPUS: ¡Salud!

OMAR: Katerina de Rusia.

ANTROPUS: [*Casi al oído*] ¿Macho o hembra?

OMAR: [*Con picardía*] Enséñame el gato. [*Siguen las últimas presentaciones*] Pix, Tux y Flux.

ANTROPUS: [*Maravillado*] ¡Cuánta gente!

OMAR: [*En profunda consideración*] Nunca la suficiente para el mundo, y con él. . . los viejos, las sombras, la lluvia, el río. . .

ANTROPUS: Todos ellos en el gran bazar, poeta.

OMAR: Sí, todos ellos en el gran burdel; también tú y yo, ¡te doy mi palabra! Ja, ja, ja. . .

ANTROPUS: [*Celebrando la ocurrencia*] No es necesario, en medio de mi esfuerzo me ayudas mucho a reconocer mi vida.

OMAR: Mitad íntimo: mitad triste y mitad solo.

ANTROPUS: No. . . no es así. . . algo queda aún de mi sangre violenta.

[*Antropus toma del brazo al Poeta Omar y caminan ambos por el escenario. Una música de plaza pública da lugar a que los variados personajes vayan entrando a escena. Cuatro o cinco actores más que irán desfilando para cruzarse frecuentemente con Antropus y el Poeta Omar en la presentación que éste hace de ellos, sin importar que un personaje no corresponda con el sexo del actor o la actriz.*]

Se quiere decir que los diversos personajes que se mencionan caerán arbitrariamente entre los actores que salen y entran en la escena.

Los personajes van ataviados vistosamente; por ejemplo: Rose La Rose —mujer entrada en años y en carnes, de ojos terriblemente bellos— lleva un vestido de lamé plateado con cuello y roleo de plumas de avestruz blancas, amplio sombrero adornado ricamente también de esas plumas.]

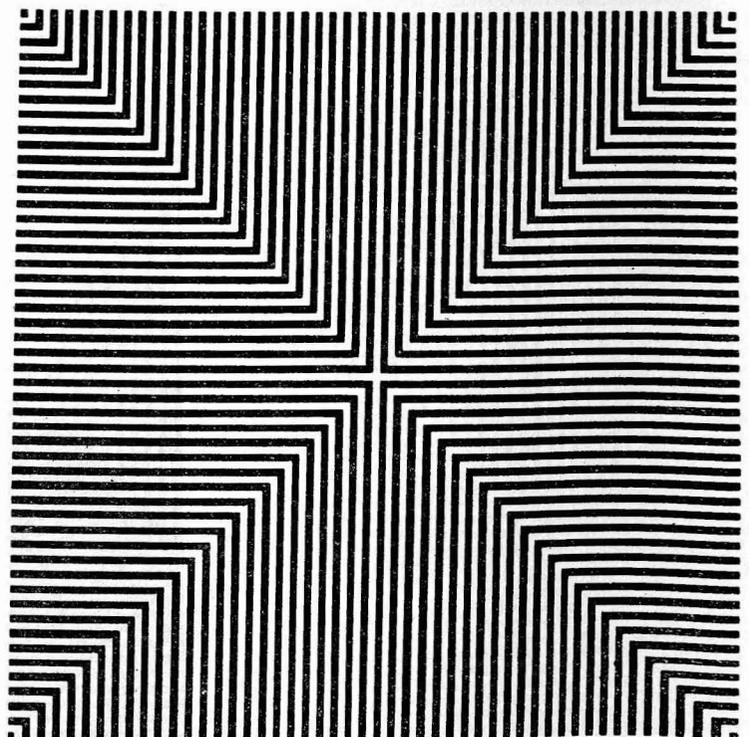
OMAR: [*Pasando a otra cosa*] Bien. Ahora, al baile. [*Transición.*] Mira [*Señala a Rose La Rose*] ésa es tu madre. [*Van hacia ella*] Madre, éste es tu hijo.

EL BAILE

[*Rose La Rose se pone una máscara y le ofrece sus brazos a Antropus, y con ternura, se ponen a bailar dando lugar a que se inicie el gran baile. Las parejas danzan ceremoniosamente, mientras Omar, contemplando a Antropus que está bailando con su madre, le dice:*

OMAR: Antropus, tu nombre aclara algo del misterio: tu brazo se levanta sólo para pedir perdón, no para lanzar imprecaciones; tu voz al mundo, ¿dónde está?; los de tu propio idioma no te entienden pues desconocen los signos de la escritura; tu palabra, antes de ser pronunciada ha caído, niega la claridad de todos los que no aprendieron a reír. La larga multitud te desconoce, lo mismo que tu nombre —hecho de muchedumbres de silencios— desconoce la eternidad. Eres un dato, Antropus, una fecha en los brazos de tu madre —únicos brazos paralelos a los de la tierra—, cuya sombra son tu signo y tu destino, Antropus, mientras todos cantamos.

[*Antropus y Rose La Rose se separan para desarrollar la*



acción que sigue; los demás permanecen bailando en penumbra y lentamente.

ROSE: ¡Qué bien bailas, hijo, y es natural!, desde pequeño diste muestras de que el baile te gustaba.

ANTROPUS: [*Tiernamente*] Tú me enseñaste...

ROSE: [*Evocadora*] ... en mis brazos te enseñé a bailar: en la cuna, por las calles camino del teatro. A media noche cuando despertabas asustado, te envolvía en mis brazos y nos poníamos a bailar por toda la estrechez de nuestro cuarto...

ANTROPUS: Sí... Y ¿después, qué fue después?

ROSE: [*Ágil y encantadora*] No sé, no supe. Creo que esos tres primeros años fueron los únicos que te brindaron... —¿cómo se dice?, ah, sí—: *múltiples ocasiones* de conocer la felicidad. Después... no sé... no supe... ¿acaso soy adivina?

ANTROPUS: [*Inquieto*] No, pero en el baile, en esos bailes, en este baile, hubo —hay— algo que siempre lo interrumpía...

ROSE: [*Adelantándose*] Sí, tus sueños. Siempre te quedabas dormido.

ANTROPUS: No... no podían ser mis sueños. Mis sueños eran las puertas para que entrara alguien... Las vidrieras de esas puertas...

ROSE: [*Debe hablar de "eso" pero con habilidad*] Bueno sí... Tu padre... llegaba con la palabra más suave, con la palabra más dura, con la palabra más dulce, con la palabra más agria... a reconocer las cosas de su morada...

ANTROPUS: [*Próximo a ella y curioso*] ¿Qué era mi padre?

ROSE: [*Improvisando*] Tu padre... era... un caminante...

ANTROPUS: No, de oficio. ¿Qué oficio tenía? ¿Era... comerciante, por ejemplo...?

ROSE: [*Viendo una salida*] Ja, ja, bromeas... No, tu padre era dueño de muchos hombres; de tantos que aun de él mismo era dueño. Tu padre estaba en el gobierno de los hombres —*él mismo* era el gobierno— y tenía muchos rostros, y muchas y abundantes cabelleras; [*Se va en el recuerdo, creciendo*] negras, rojizas, rubias, castañas, siempre en rizos violentos, como serpentinas de lluvia entre mis manos secas. Y también tenía muchas bocas y muchos ojos de colores inacabables en los que nunca pude quedar definitivamente detenida; y muchos anchos pechos sedosos en el vello y en la piel; y sus múltiples piernas y sus sexos múltiples, cientos, miles, millones de sexos alertas, telúricos, enérgicos en el triángulo del sexo de tu padre, hijo mío...

ANTROPUS: Sí...

ROSE: [*Volviéndose a la realidad*] Sí... Tu padre fue un gran hombre, hijo.

ANTROPUS: Sí... ¿su recuerdo?

ROSE: Sí... su recuerdo y también... su ejemplo...

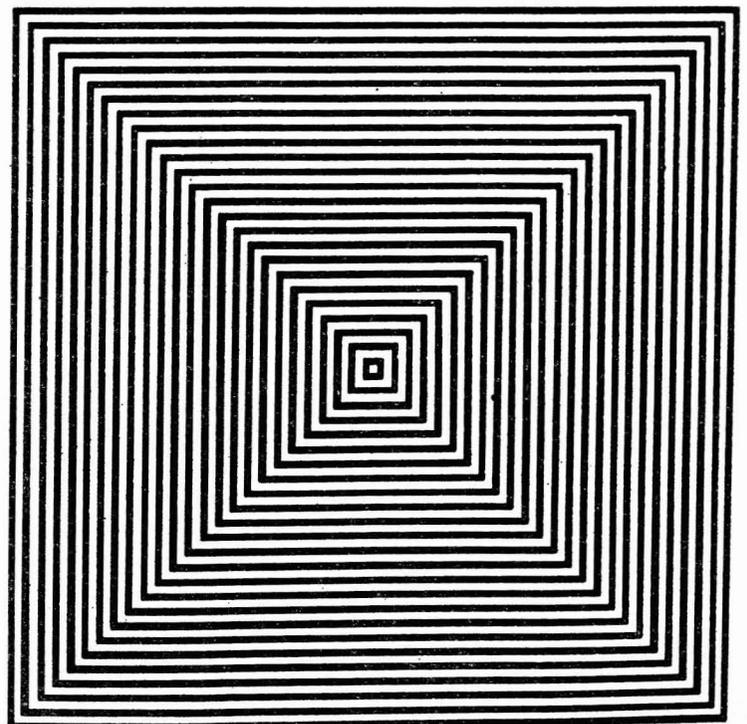
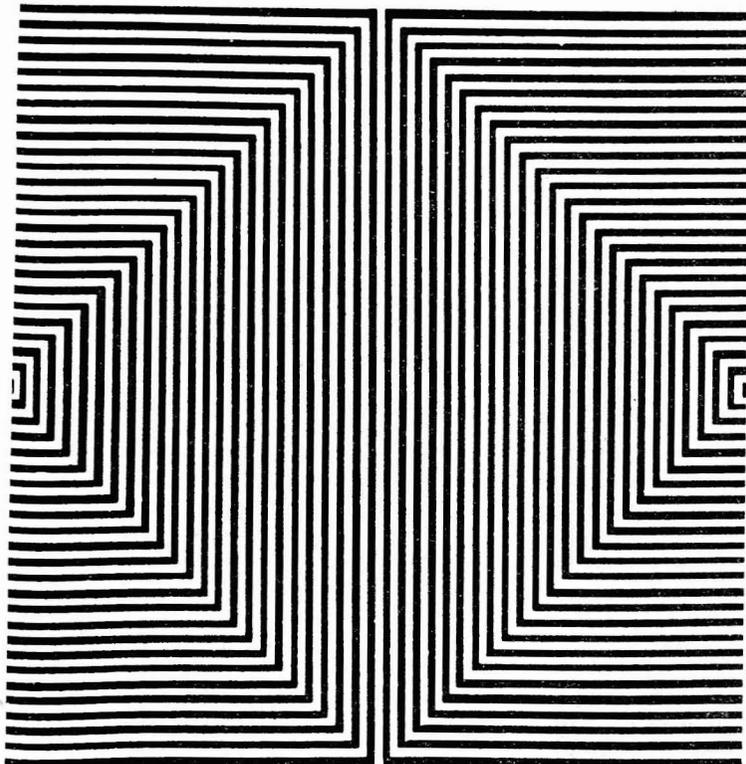
ANTROPUS: Sí... ¿Su ejemplo?

ROSE: Sí... el gran ejemplo de su vida ejemplar... Sus virtudes ciudadanas...

ANTROPUS: Sí...

ROSE: [*Muy frívola*]... Sus —¿cómo se dice? ah, sí— sus *cualidades intrínsecas*...

ANTROPUS: [*Mecánicamente*] Sí..., "aún perduran..."



ROSE: [*Excesiva*] En ti... en ti perduran, en ti se prolongan, en ti sobreviven a su muerte...

ANTROPUS: Sí... ¿Cuándo murió?

ROSE: Murió... [*Haciendo un esfuerzo de memoria*] doscientos años antes de que tú nacieras, mi pequeño...

ANTROPUS: Soy... lo que se llama un hijo póstumo, ¿no?

ROSE: Sí, mi hijo, mi pequeño...

ANTROPUS: Una *heredodistrofia*, también se dice.

ROSE: Una *heredodistrofia*; sí, mi pequeña heredodistrofia, amor, mi amalgama... mi hija...

ANTROPUS: [*Invenciblemente*] Madre...

ROSE: Dime, amor, mi hija querida, pobrecita...

ANTROPUS: [*Como en desvarío*] ... esto sucede con frecuencia, entonces...

ROSE: Sí, mi niña, sucede con frecuencia pero no debe preocuparte.

ANTROPUS: ¿Crees que... papá...

ROSE: [*En la urgencia de decirlo*] No... eso lo supe desde el primer intento de separación. Su padre... tuvo mucho que ver en todo lo nuestro...

ANTROPUS: [*Con un mohín*] ¿Qué quería?

ROSE: Que no me amara. Vino a la casa, me insultó como a la traviata. Me dijo que su hijo a quien amaba era a él. Luego, al ver que tú dormías en tu cuna, se puso furioso a gritar ofreciéndome dinero.

ANTROPUS: [*Insensible*] Pobrecita mamá...

ROSE: No te preocupes, mi hija; eso ya ha quedado atrás. Vino esa noche tu padre... Las dos solas...

ANTROPUS: ...se coló por los cuadros opacos de la vidriera...

ROSE: [*En tránsito hacia el delirio*] ...traspasó los visillos, los vidrios, las maderas, apartó las cortinas...

ANTROPUS: [*Como iniciador dentro de un rito*] Él tenía la llave... y cerró la puerta con suavidad.

ROSE: Sin hacer el más leve ruido...

ANTROPUS: Para mostrarnos su cuerpo desnudo...

ROSE: La cruz inasible de su cuerpo, con el dardo de pederنال como una dulce canción...

ANTROPUS: ...nosotras expectantes, anhelantes...

ROSE: Como estamos ahora...

ANTROPUS: ...impuras en la reservación de las noches...

ROSE: ...con collares de conchas que el mar regalaba...

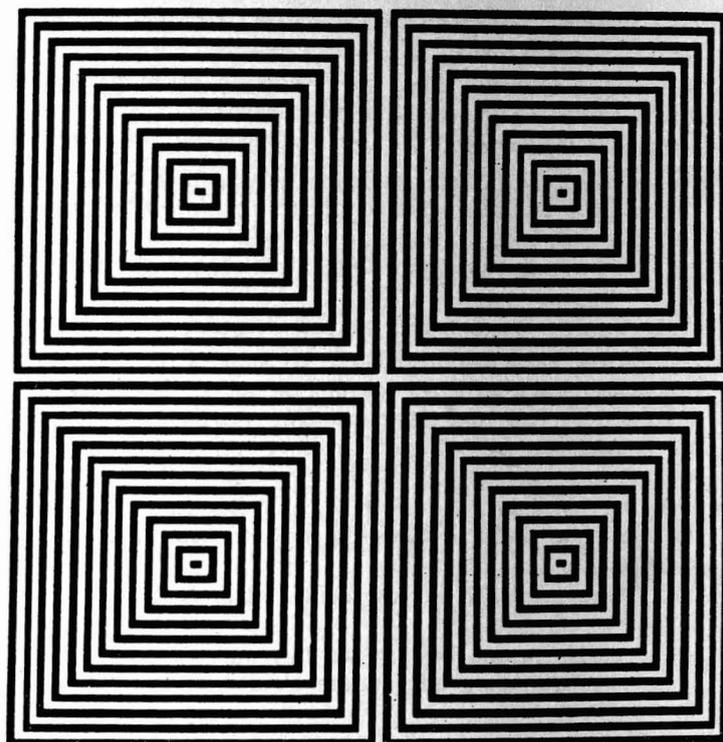
ANTROPUS: [*Muy angustiado*] ...miles de aves migratorias muertas. La cama era un inmenso cementerio de aves migratorias que habían llegado para morir.

[*Pausa.*]

ANTROPUS: [*Con la calma recobrada*] ¿Dónde está él ahora?

ROSE: No sé, cuando le dije lo de su padre me prometió buscarlo, conocerlo, decirle que él era el hijo de que se trataba y... quedarse con él... para siempre; amarlo... amándolo más que a mí...

ANTROPUS: [*Musitando*] Amándolo más que a mí...



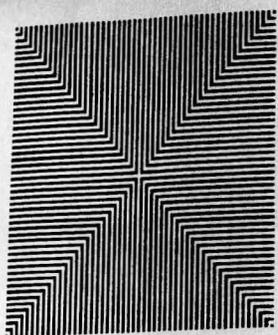
LA VISITA A LA CASA DE DIOS

OMAR: Por el estrecho de Behring —al lado opuesto del Lago Ontario—, asegura el sabio Genovés que pudieron haber llegado las aves migratorias, como patos voladores en un vuelo circumpolar descendente. El sabio Cardenal, por otra parte, afirma que las tanagras de Ohio y las tijeretas de Oklahoma y de Texas llegan en su huída hasta Nicaragua. No importa. Pero todas ellas vuelan *llevando la mentalidad del dueño de la vida*, tratando de comunicársela a los pueblos mediante ruidos como canciones, y también con sus nombres como canciones:

ta - na - gras
ti - je - re - tas

y empapar de rumores las inmensidades del cielo y las anchas cavidades de la tierra. En San Felipe del agua, en la ciudad de Oaxaca, se reúnen durante las noches las suripantanas del diablo y, metidas en un tubo y con sus pupilas de cobre, pasean por las aceras de la larguísima calle ascendente que, a esas horas, están tapizadas de cadáveres de escarabajos —*Procrustes scabrosus*— que se abaten desde el cielo para suicidarse, después de haber amasado el estiércol en pequeñas pelotillas, con las cuales se alimentan. Todo esto parte de las múltiples condiciones en que la atmósfera determina a nuestra existencia diaria. Aunque a estas horas —en este preciso instante— el cielo tiene tonalidades gualdas, violentas tonalidades que nos sobrecogen... Y todos buscamos anhelantemente a alguien de quien asirnos.

[*El baile se suspende al desaparecer la música. El poeta Omar ha congregado a todos los personajes y los ha dispuesto como para una ceremonia religiosa que presidirá el*



Obispo —para lo cual uno de los actores se colocará una tiara episcopal—, después de este discurso de las aves del poeta Omar.]

OBISPO: [En el centro del grupo] El desierto de Arabia es el corazón desolado del Islam. En su profundidad, amadísimos hermanos míos, en su profundidad existe una explosiva voluntad de vivir, de revivir [Breve pausa y cambiando de tono] Esta es la afirmación de Dios, que no ha rehusado a los vivos la benevolencia que tuvo para los finados. [Transición y con clerical paternidad a Rose la Rose]. Su caso particular, señora, es un asunto que a la Iglesia no le corresponde resolver, ya que la Iglesia es respetuosa de las instituciones que ella misma, como suprema institución, ha prohijado y la familia, [Dirigiéndose a Antropus] señor, [A Rose] hija, es una de esas instituciones que con mayor celo protege.

ACTOR I: Monseñor, esto es un baile y todos nos encontramos como en un baile.

OBISPO: Así es, a pesar de lo cual no debemos mezclar nuestros asuntos domésticos con. . .

ACTOR II: Los asuntos domésticos son los que lo tienen con el pelo cano, monseñor; usted es un hombre que ha podido sobrevivir a las catástrofes.

ACTRIZ I: Así es, durante la primera y segunda guerras, donde la esperanza, el dolor, la impotencia y la angustia desempeñaron importantes papeles, monseñor siempre estuvo al lado de los desamparados en sus asuntos domésticos.

ACTRIZ II: Me recogió monseñor de un bar en Salamina; de *El Sapo Rojo* me levantó monseñor para rescatarme y enviarme al purgatorio. A partir de ese momento empezaron a invitarme al baile y aquí me tiene monseñor.

OBISPO: Nuestro asunto actual no es de orden teológico. Antropus ha reconocido a su digna madre y eso es motivo de inmensa felicidad para el Cordero de Dios.

ACTRIZ I: Cualquier encuentro debe ser motivo de inmensa felicidad para nosotros.

ACTOR I: Nada queda ya que provoque un encuentro. [Transición] Monseñor, pregunte usted a este hombre si realmente le importa haber encontrado a su madre; si realmente alguna vez la perdió. . .

ACTOR II: Todos perdimos realmente a nuestra madre en el más doloroso de todos los momentos, ¿por qué no él?

ACTOR I: ¿Por qué no él?

OBISPO: En eso reposa la grandeza de la Eucaristía; nuestra catedral, la parroquia que congrega a la comunidad. La reunión soberana de la especie que el Señor protege y perpetúa.

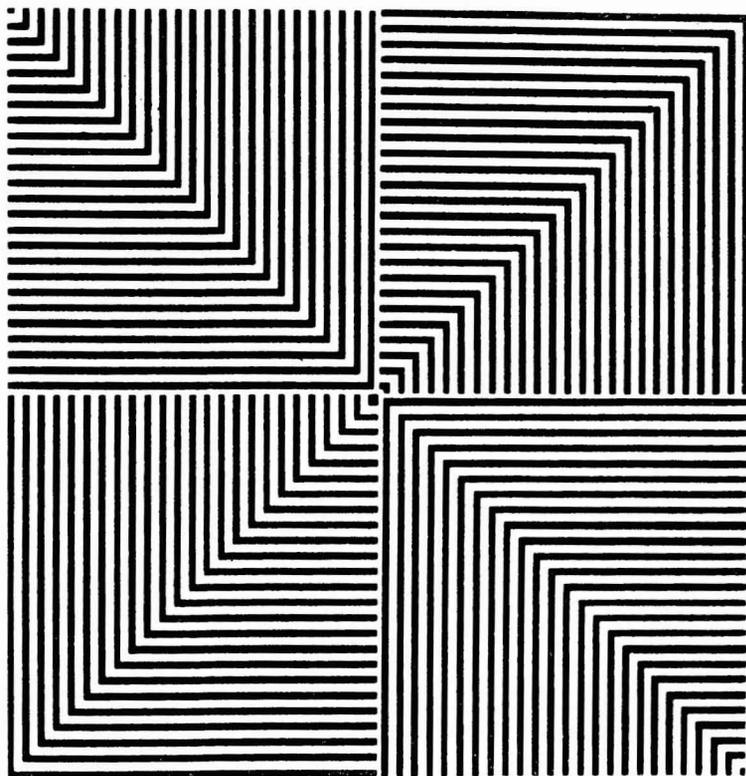
ACTRIZ II: No, monseñor, yo no me siento bien. . . Éste último baile deja algo pendiente. . . las luces, por ejemplo. . . Algo tienen. . .

ACTRIZ I: ¿Falta luz? ¿Falta fuego? ¿Falta luz?

ANTROPUS: Una cuenca interior totalmente vacía; me dicen de ella que con nada se llena. . .

ACTOR II: ¡Codicia! ¡Avaricia! ¡Enfermedad!

ACTRIZ II: [Cantando] *Enfermedad del amor enfermedad de la juventud*



ACTOR I: Es sólo como una preocupación que debo decir esto: El hombre contemporáneo es como un fuego en permanente estado de ignición, su calidad humana. . .

ACTOR II: ¡Soy un fuego apagado, Prometeo! ¡Soy. . .!

ACTRIZ I: Shist, silencio, no interrumpa.

ACTOR I: [Continúa] . . .su calidad humana es materia viva, ígnea; aunque contrariamente a lo que piensa San Pablo, "es un fuego que brilla pero que no aclara".

ACTRIZ II: Perdón, monseñor ¿verdad que el hombre actual es más claro que nunca?

OBISPO: Ahora, más que nunca, es materia divina pues se encuentra a un paso de la fusión con su creador.

ANTROPUS: Si desconozco a mi padre, ¿cómo puedo conocer a Dios? Si ni lo encuentro en mí, ¿dónde se halla? ¿Quién habla?

OBISPO: En el-orden-todo-de-las-cosas, ahí está.

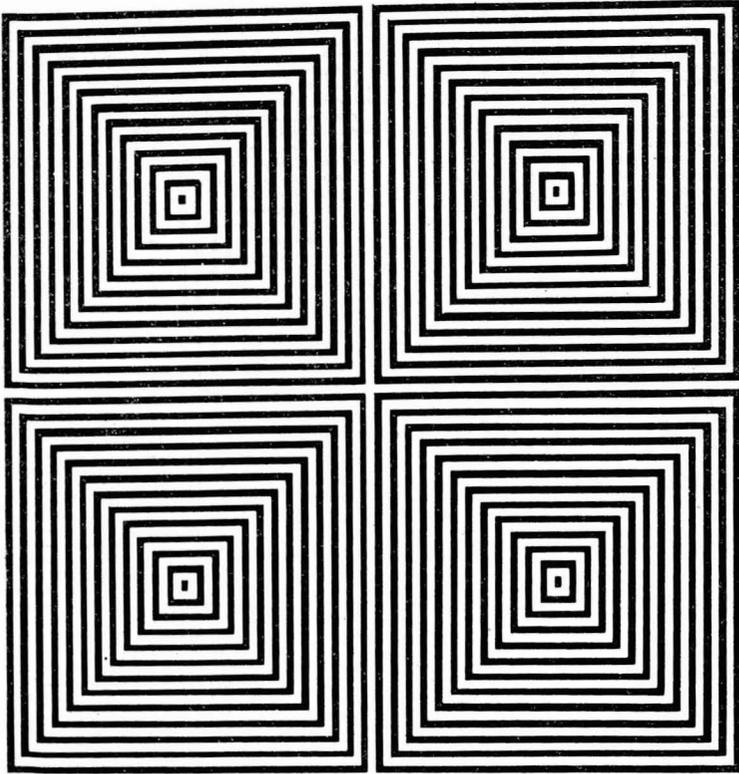
ANTROPUS: Tengo mi celda limpia, Monseñor, también los pies los tengo limpios, mis manos, y cruzando la puerta se me exige un nuevo sacrificio. ¡Me acorralan! ¡Me han acorralado! Sabían que yo buscaba a alguien y me han dejado gritarlo para atraparme.

ACTOR I: Usted juega al mártir, señor licenciado; tiene actitudes de hombre en permanente estado de mal humor.

ACTRIZ II: Lo que le falta es una acelerada entre las columnas del templo, ¿no vienes? Tanto griterío en medio de la noche, y francamente, ¡qué escandalera!

OBISPO: Hija mía, no seas así; tu hermano tiene hambre y sed de justicia.

ACTOR II: Entonces, ¿hay algún medio de que prosiga el baile?



ACTRIZ II: Solamente armando la de Dios-es-buena.

POETA: Un momento, ¿puedo opinar? Si el señor busca a su padre ¿por qué no le inventan uno? Siempre habrá alguien dispuesto a asumir paternidades que no le correspondan.

OBISPO: Es una manera de practicar la caridad.

ACTOR II: Yo, por ejemplo: desde las sombras de las avenidas a la medianoche, puedo ser su padre lejos de las sirenas de la policía.

ACTOR I: Yo, por ejemplo: en la discreción recoleta de un claustro, puedo ser su padre reclinados ambos sobre un libro de estampas eróticas.

ACTRIZ II: O yo, por ejemplo, también puedo ser el padre del señor. Poseo marcadas facultades para ser el padre del señor. ¡Yo poseo demasiado calor paterno!

ACTRIZ I: Todo esto me parece innecesario además de aberrante. El señor Antropus parece que acaba de llegar al baile del brazo de su madre y no está enterado de que su padre lo está esperando desde que empezamos a bailar.

OBISPO: Antropus es el hombre en comunión con sus semejantes y, por lo tanto, también con Dios.

ACTOR I: ¿El padre de Antropus?

ACTRIZ II: Sí. . . Lo está esperando reclinado en un arco ruinoso de algún campo.

ACTOR I: Pero, ¿quién es? ¿Yo?

ACTOR II: ¿Yo?

ACTRIZ I: Yo, ¡no!

POETA: El padre de Antropus es el Conde de Montecristo. ¡Edmundo Dantés, el Conde Montecristo! El padre de Antropus no es Papá Doc, no es Louis XIV, no es Papasha

Stalin, no es Papá Tito, no es Papá Mao; tampoco es Perón, Mahoma o el Guru Chakravarti. Es simplemente, ¡Edmundo Dantés, Señor Conde de Montecristo!, el padre de Antropus.

[*Entra a escena el Conde de Montecristo.*]

BUSCARTE ES LLEVAR MI CASA A CUESTAS

OBISPO: No hay que apartar los ojos de la cara de Montecristo.

ANTROPUS: ¡La cara de Montecristo está en todas partes!

ACTRIZ II: Sí. . . es la cara más hermosa, la más bondadosa, la más generosa. Me encanta buscarla entre la multitud y encontrarla sin mayor esfuerzo.

ACTRIZ I: Yo, que conozco la soledad, no estoy dispuesta a permanecer enclaustrada y sola un minuto más de mi vida. De ayer para adelante nunca más sola aunque me encuentre mal acompañada.

ACTOR I: [*Descubriéndolo*] La fina barba de Montecristo, su cara ascéticamente afilada, sus cabellos corredíos, no panza...

ACTRIZ II: ¿Yo mal acompañada. . . hum!, solamente en el matrimonio, (en francés) *marriage*, (en inglés) *marriage*,...

COMANDANTE: Yo me encuentro esa cara afilada sentada en las aceras de mi ciudad enferma.

ACTOR I: También en los muros de mi ciudad natal. Es la moda, es como un hábito tener la cara y vestir como Montecristo.

ANTROPUS: Así me distingo, así me señalan, así siento el magnífico dolor de ser y estar diferente.

MONTECRISTO: [*Dirigiéndose a los presentes*] Antes del aislamiento, antes del cautiverio y de los solemnes convivios con los bisontes, vivía en mi pueblo detenido en la transparencia de cristal del cielo. De la amenidad del paisaje de mi ciudad natal, con un cerro omnipresente como pezón magnífico, derivé el color verde de mis ojos, del verde esmeralda de los campos sembrados de maíz y de trigo.

ACTRIZ II: Todos tus temores crecieron entonces Montecristo, tú me dijiste. . .

MONTECRISTO: Los temores, las prohibiciones, los ordenamientos morales provenían de mi padre entonces. . .

ACTOR II: Eras tan grande y fuerte como tu papá.

ANTROPUS: ¡Yo soy más grande y más fuerte que mi padre!

ACTRIZ II: Esa sensación es la responsable del progreso humano.

ACTOR I: Los hijos que obedecieron simplemente, a sus padres, no fueron a ningún lado.

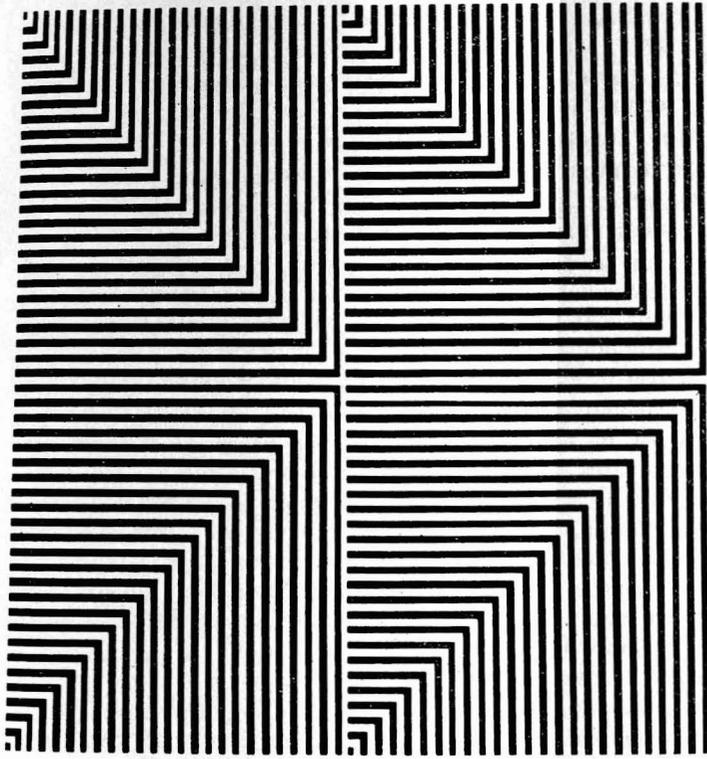
ACTOR II: Los veo desfilar camino de la desesperación en los jardines de Akademo, muy entretenidos con sus especulaciones acerca de la vida de la vida de la vida.

ACTOR I: Los veo deambular camino de la desolación, en las avenidas de mi gran urbe.

ACTRIZ II: Los veo arribar al sacrificio en los muros y en las mazmorras; en las playas llenas de basura.

ACTRIZ I: Los íncubos, los súcubos. Decúbito dorsal, decúbito radial.

[*La acción siguiente será como celebrando una visita a la casa de unos amigos.*]



ACTOR II: El progreso consiste en no seguir los pasos de mi padre.

ACTRIZ I: Eso es demasiado solemne y antipático.

ACTOR I: Me gusta este mundo debidamente, convenientemente, orientado hacia la masculinidad.

COMANDANTE: Todo depende de la frecuencia de la fornicación, señores míos, y no olviden que estamos en un baile. Todos nosotros estamos en un baile.

ACTRIZ I: Me preocupan los detalles; los grandes y los mínimos detalles me preocupan. En fin, que me preocupan los detalles.

ACTRIZ II: Si tuvieras más cuidado con tu hijo, Montecristo, si tuvieras más cuidado...

ACTOR II: Sacúdalo un poco y enséñale que compita con muchachos de su edad.

COMANDANTE: ¡Qué vaya contra el incesto, qué caray!

ACTOR II: Tu familia podría *parecer*, al menos, respetable.

ACTOR I: Menos historias periodísticas.

ACTRIZ II: Menos radio y T.V.

ACTRIZ I: Menos cinerótico, ¡uhmmm!

ACTOR I: Menos Frëud, menos Edipo, menos Yocasta, mucho más Layo, Montecristo.

ACTOR II: Esto puede resultar demasiado ofensivo para las honorables generaciones que nos precedieron.

COMANDANTE: También para los hijos que no tuve...

ACTRIZ I: ¿Por qué?

COMANDANTE: ¿Por qué qué?

ACTRIZ I: ¿Por qué no los tuvo?

COMANDANTE: Se quedaron en mis manos... perlando mis manos, haciendo brillar mis manos se quedaron mis hijos...

ACTRIZ I: ¡Cochino...!

ACTOR I: [*Desviando la conversación*] Los diarios se refieren particularmente a historias antinaturales, que a ninguno convienen.

ACTOR II: *Omnia senecta est morbus.*

COMANDANTE: Insisto que la rivalidad *natural* entre padres e hijos debemos aprovecharla.

ACTRIZ I: ¿Para qué?

ACTOR I: Pues... para... establecer prácticas privadas que sean útiles a nuestros canales de difusión.

ACTOR II: Yo propongo —y no quiero parecer escandaloso— el coito entre consanguíneos. Durante miles de años propagó la raza sin tanto conflicto.

ACTRIZ II: Existió como posibilidad para que, mediante su práctica frecuente, se gestaran los enemigos potenciales. Ahora no. ¡No!

ACTRIZ I: El término de la vida se vuelve más y más breve, cada día que pasa.

ACTOR II: Prefiero tomar por padre y por madre a unos desconocidos.

ACTOR I: El hombre primitivo no conocía la genética. ¡Ay!

COMANDANTE: Eso debilita la defensa unida contra los enemigos. Multiplica, también, las condiciones del trabajo mal hecho.

ACTRIZ II: Y ¿el amor? ¿Dónde queda el amor?

ACTOR II: ¡En la competencia! ¡El amor es materia deportiva nada más!

ACTOR I: [*Líricamente*] La atención amorosa del esposo y del padre en el césped purísimo del estadio.

ACTRIZ II: El respeto amoroso de los hijos a sus padres, en los muros de la iglesia.

ACTRIZ I: ¡Amor triunfará!

ACTOR II: 8 a 3 River Plate/Real Madrid.

5 a 2 Botafogo/Ferencvarose.

38 a 1...

COMANDANTE: ¡Score periodístico! ¡Provocación!

EL SIGNO DE LOS TIEMPOS

MUJER CON CANASTA: Hay criaturas con 2 pies, y con 3 pies y también con cuatro pies.

ACTOR I: Sí, pero lo que usted ignora es que mientras mayor número de pies tenga, camina más lentamente.

MUJER: ¿Hacia qué punto?

COMANDANTE: Hacia la Gloria Eterna.

ACTOR I: Ése es el acertijo de Edipo.

ACTOR II: [*Un poco indignado*] Yo como padre que lucha por su patria, me veo en la obligación de suspender este baile.

ACTRIZ II: Haga usted el favor de hacer caso omiso de sus palabras. Cómaselas usted y pórtese más serio.

ACTRIZ I: Me siento excitantemente temerosa de las profecías, profesor.

COMANDANTE: ¿De cuáles?

ACTRIZ I: Pues de todas estas del sexo; entre que se dicen y no se dicen, que si vendrán, que si se irán. . .

ACTRIZ II: ¡Es una mujer neurótica! ¡Ésa!

ACTRIZ I: Yo soy su madre, profesor, y no una simple tendencia.

COMANDANTE: ¿Qué dice usted? Sépalo, y de una vez por todas, que mi madre y yo —como Lutero y su monja— dos veces a la semana y a ninguno de los dos nos perjudica.

ACTRIZ II: ¡Descarado!

ACTOR I: Lutero fue una manera más de iniciar la vida moderna.

ACTRIZ II: Lutero fue simplemente un farsante, jamás llegó a demostrar que podía sostener su excitación más de una hora.

ACTOR II: ¿A pesar de su estímulo erótico constante?

MUJER CON CANASTA: A pesar de eso. Lutero fue menguante. Fue gato, Lutero, que propició todos esos chistes de cornudos nacidos al calor de la Biblia.

ACTOR I: ¿Y el Talmud? ¿Y el Corán?

MUJER CON CANASTA: . . . Por lo menos una vez, dentro del año, por la Cuaresma, o si antes espera peligro de muerte.

ACTRIZ I: No obstante. . .

ACTOR II: Resulta significativo. . .

ACTRIZ II: ¡Qué atrocidad!

MUJER CON CANASTA: Esas frecuencias mínimas, Señor. . .

ACTOR I: ¡Basta de gente temperamental, por el amor de Dios!

ACTOR II: Mantener una erección completa durante toda la primavera, no es posible.

ACTRIZ II: ¡La eutanasia!

ACTRIZ I: ¡La Polinesia!

MUJER: ¡La polución!

COMANDANTE: Esos son valores masculinos genuinos verdaderos.

ANTROPUS: Hoy cumpla 25 años de edad, pero la semana próxima tendré 51; desde ahora siento a qué velocidad tan acelerada envejezco.

LONELY CROWD

MONTECRISTO: Todos somos huérfanos que en una o en otra forma hemos vendido periódicos a la media noche ¿o no?

ANTROPUS: Sí, todos. Y yo recuerdo mis primeras experiencias como lo máximo. Aquello de. . . ¿cómo decirlo? . . . ese algo que nos ha dejado a todos como encogidos en nuestro interior.

MONTECRISTO: Mi trabajo consiste en hacer lo que cualquier imbécil; manejar un elevador, por ejemplo.

ANTROPUS: A mí me han ofrecido 15 mil dólares mensuales por trabajar en contra el gobierno. *En y contra* cualquier forma de gobierno.

MONTECRISTO: La ausencia de un buen sueldo me rebaja, me humilla, me castra. . . Mira, cada mañana abduco a mi condición de hombre de bien por no sé cuantos miserables pesos.

COMANDANTE: Contrariados. . . contratiempos. . . contrafuerzas. . . contrapuntos. . .

ANTROPUS: Yo puedo ofrecerle una reacción contra el envejecimiento. . .

MONTECRISTO: No me interesa.

ANTROPUS: . . . una retirada pasiva de la vida. . . decorosa. . .

MONTECRISTO: La competencia con rivales más jóvenes que yo siempre me resulta onerosa.

ACTOR II: Mi mayor deleite es pararme frente a un mostrador de cosméticos *for men*, todo *for men*; ese es *the beat of our time*; yo poseo *the beat of our time* y esto en una *crowd* estimada en doscientos mil manifestantes. . . ¡Oh!

ACTOR I: Esa y más es *lonely crow that streamed down Pennsylvania Avenue*.

ACTOR II: En el mismo día en San Francisco, 125 000 manifestantes en un desfile de 6 millas de largo. . .

ACTOR I: Y las medallas y los toisones acurrucados entre el vello fino del pubis de Bob Silva —*a 21 years old*— sentado en su silla de ruedas.

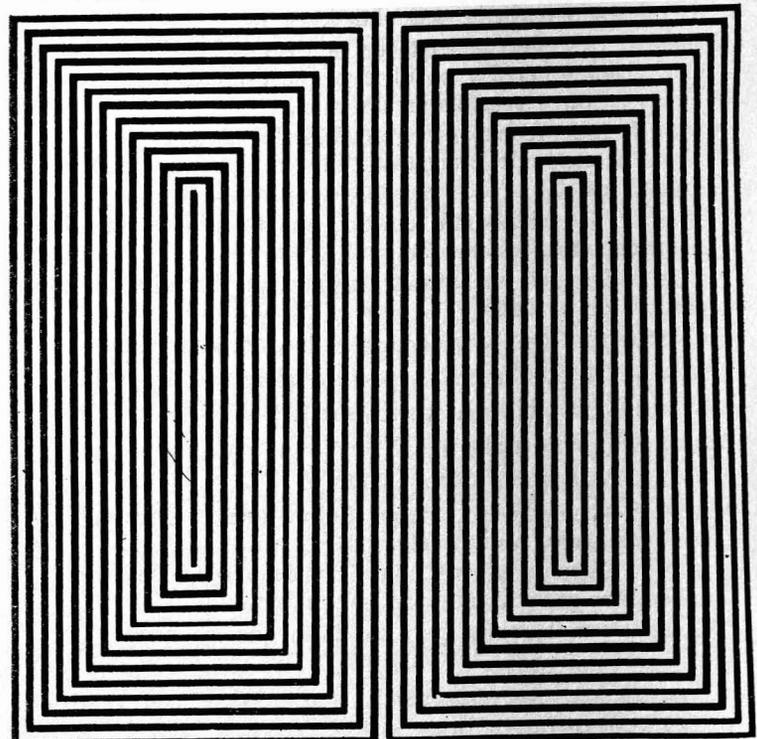
ANTROPUS: Ese recuerdo extraño de tu boca: amigo, hermano, padre. . . Antes de la guerra, en medio de la guerra, después de la guerra.

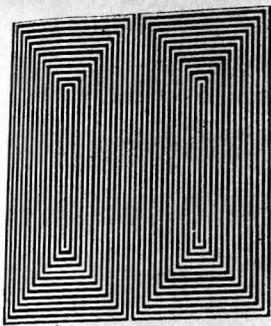
MONTECRISTO: *La familia, las familias, en familias. . .*

MUJER: *Joan and Ted*; Major Goldberg, Governor Pompier, la habilidad limitada; las cosas en manos de los marines, de los maricones, de los macarroni, de los marrani; ay, ay, *Joan and Ted*.

ACTOR II: Mnalem Sadat and Podgorny Company, con su principal accionista W. P. Rogers.

ANTROPUS: Un pozo de petróleo: *a very nice place to live*.





MONTECRISTO: ¡Más señales...!

ANTROPUS: Dice Pascal: "Cuando amamos nos parecemos a nosotros mismos, diferentes de como solíamos ser antes".

MONTECRISTO: La plenitud alguna vez disminuye, hijo mío.

ANTROPUS: Yo deseo que el respeto que te guardo no ahogue el gran amor que te profeso.

MONTECRISTO: Lo bueno y lo bello no es más que lo mismo, ¿gustas un cigarrillo?

ANTROPUS: Sí, gracias. Yo a lo mismo simplemente lo desconozco, lo ignoro.

MONTECRISTO: Me refiero a una belleza y bondad morales.

ANTROPUS: Ahora no podemos referirnos a otro amor que no sea el amor violento.

MONTECRISTO: Todos estamos en el baile porque tenemos la urgencia de que nos inunde la pasión.

ACTOR II: Usted habla como el Presidente de la nación más poderosa de la tierra, antes de morir.

LA SEÑAL PARA PARTIR

COMANDANTE: ¿Se refiere usted a Pigtail?

ACTOR II: A él me refiero.

COMANDANTE: Y qué puede usted agregar en su defensa.

ACTOR II: Yo no lo defiendo.

COMANDANTE: En la defensa de usted, amigo mío.

ACTOR II: Que el Presidente Pigtail es un turista generoso.

COMANDANTE: Y ¿qué más?

ACTOR II: Nada más. Lo demás se dice todos los días.

COMANDANTE: Yo sé con quién desayuna usted y el Pigtail todos los días.

ACTOR II: Ah, ¿sí? Yo también: desayunamos con San Agustín. Y los dos, San Agustín y yo, afirmamos la eterna deshonra de ese infeliz, durante todo el desayuno.

COMANDANTE: Yo quisiera que usted se apartara de esas terribles verdades.

ACTOR II: No puedo, señor Cura, mi inteligencia está muy por encima de mis obras.

COMANDANTE: Pero él domina sus órganos de usted. Usted es sólo una marioneta del poder de compra, del poder de venta ¡Achís! Del poder.

ACTOR II: ¡Salud! No importa. Como hombre superior que soy me agrada verme invitado por hombres inferiores. Soy un modelo y no me abstengo de la acción.

COMANDANTE: Se deja usted llevar por sus emociones, compañero. Y los tanques pueden darle una mínima oportunidad de reflexionar.

ACTOR II: Usted posee la característica manera de ser del parricida.

ACTRIZ I: Cállese, por favor.

POETA: El Arzobispo de Recife, volviendo los ojos al cielo, ha enviado este mensaje para que lo leamos antes de que el baile concluya.

ACTRIZ II: ¿Ahora mismo? Yo no entiendo de eso.

POETA: Ahora mismo. Dice: "Intuitivamente —me atrevería a decir que por inspiración divina— la juventud ha estrechado filas contra los nuevos siete Pecados Capitales del mundo moderno:

Racismo

Colonialismo

Guerra

Paternalismo

Fariseísmo

Extrañamiento

y Miedo."

Dos tercias de la humanidad vive con este miedo.

ACTOR I: *Black Students Union.*

ACTRIZ I: *Gay-Power.*

MUJER: Mi prima, mi tía y mi abuelita.

ACTRIZ II: Lo del *extrañamiento* me lo como de mani.

ANTROPUS: Hay que ser optimista. ¡Mi padre y mi abuelo y mi hermano mayor fueron, fueron grandes hombres! ¡Yo no! Aunque estoy preparado para ello.

MONTECRISTO: [*Ausente y conmovido*] Y en medio de las noches tristes de mi alma joven, te recuerdo, amor para cantarte:

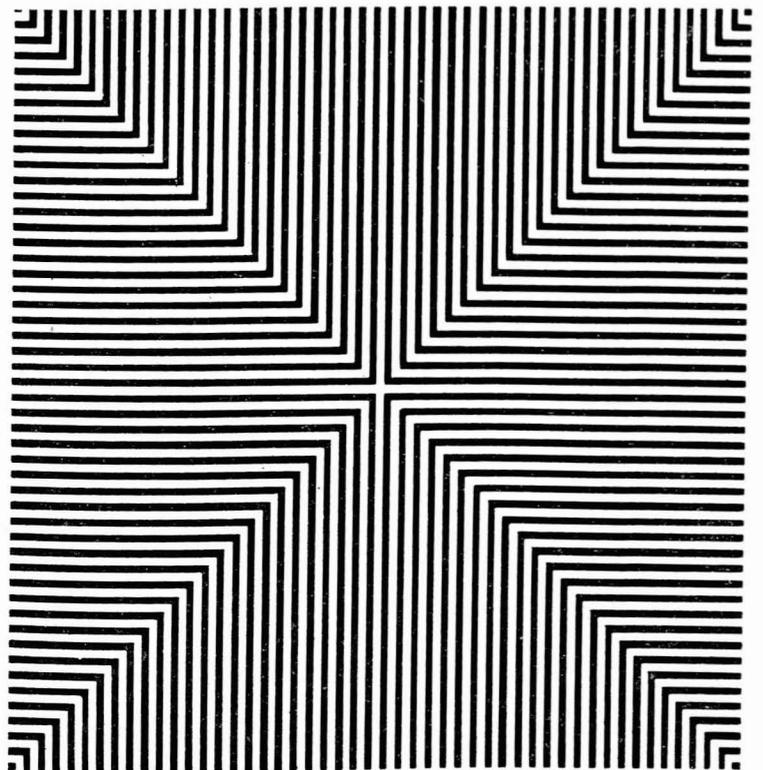
Señoras y Señores

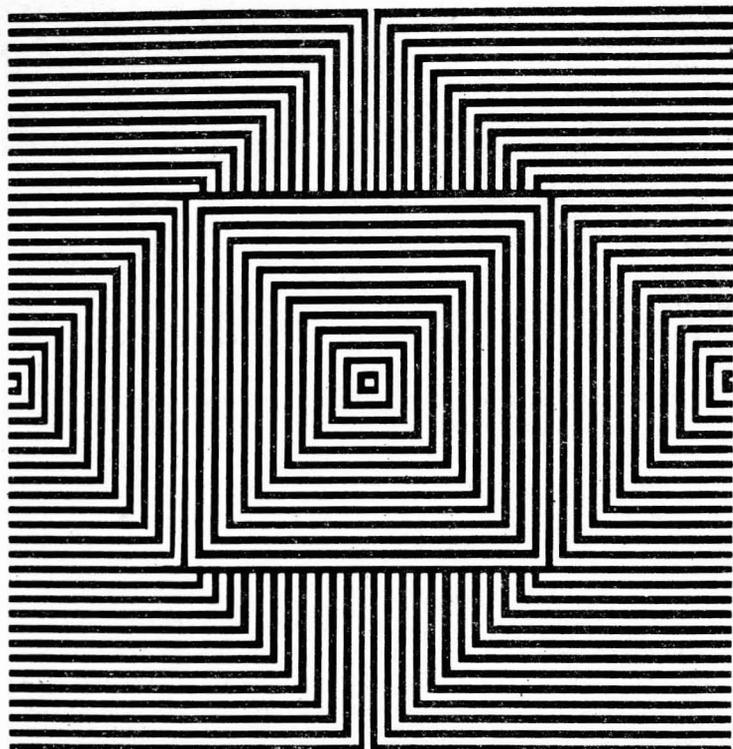
Respetable público

Amadísimos hermanos

Yo, el Conde de Montecristo, quiero presentar a ustedes, y antes de que el baile finalice, a mi amado hijo *Antropus*; este baile es en su honor; este es un grande y hermoso baile por el retorno a casa de mi amado hijo *Antropus*. Háganme el favor de conocerlo y de seguir bailando. ¡Que no se interrumpa la fiesta!

ACTRIZ II: [*Consultando su reloj*] Yo tengo que irme. Es demasiado tarde y vivo sola. Lo único que les pido a todos ustedes es que no pierdan el contacto sexual conmigo.





Que todo lo que pase o sientan me lo comuniquen inmediatamente.

MONTECRISTO: No se vaya, usted nos ayuda tanto a sobrevivir.

ACTRIZ II: De verdad, no puedo quedarme. Es problema de soles; de astros es el problema que padezco; mi padre y mi marido me leen la mano, las cartas, la flama de la vela me leen, pero me quedará otro rato con ustedes.

ANTROPUS: Es usted tan generosa que no ha advertido la diferencia de criterios que nos animan.

ACTRIZ II: ¡Soy una mujer sola. . .!

ACTOR I: Pero Montecristo se está reconciliando con su hijo, usted no debe irse.

COMANDANTE: ¡Eso no puede ser!

ACTOR II: ¡Eso es mentira!

ACTOR I: Será en tanto entiendan la diferencia de criterios.

COMANDANTE: ¡Al diablo con la diferencia de criterios!

MUJER CON CANASTA: ¿Qué dicen con esa frase, con ese abyecto cliché? La diferencia de criterios y el señor cura y Montecristo y el tarado de su hijo y de este baile, ¡al carajo!

ACTRIZ I: Coronel, *usted* tiene que comprender que ya no esta *usted* en su mejor momento.

ACTOR I: La diferencia de criterios que existe entre el presente y hace cincuenta años, es la misma que hay entre *La máquina de sumar* y *La máquina de pensar*.

ACTOR II: ¿Es el cambio?

ACTOR I: No, es la mano.

LA MARCHA

MONTECRISTO: Me agrada tu metáfora y yo en venganza te presento a mi hijo. Haz de él un hombre de bien. [*A An-*

tropus] Hijo, de ahora en adelante este hombre magnífico o el otro, o el otro, será tu preceptor. El es uno de nuestros más brillantes inventores en el baile. Quiérello mucho y trata de sacar provecho de sus enseñanzas.

ACTOR II: Yo fui al kinder de Karel Capeck.

ANTROPUS: ¿Quién es?

ACTOR I: ¿Yo?

MONTECRISTO: El es tu padre, Antropus.

ANTROPUS: Ah. . .

ACTOR I: . . . y dueño de la fórmula para una vida mejor encerrada en esta caja. [*La señala, la muestra y surge grande inquietud.*]

ACTOR II: Puede ser el padre universal.

ACTRIZ II: ¡Es una máquina!, ¡¡el demonio!!

MUJER CON CANASTA: Con las primeras piedras arrojadas se han levantado las construcciones de todas las ciudades del mundo.

COMANDANTE: Cál-me-se. . .

ACTRIZ I: ¡*Vade retro!*

ACTOR I: ¡No, no, no! Esto es más simple.

COMANDANTE: Todos los del baile van a certificar sus beneficios, ahora mismo.

ACTOR II: Lo que éste quiere es que ejercitamos nuestra inteligencia.

ANTROPUS: [*Como una consideración*] Nuestro poder de amor ¿dónde irá a quedar?

COMANDANTE: En las manos del aire.

ACTRIZ II: Quisiera guardar en mi corazón toda la sabiduría de las épocas que me precedieron. . .

ACTOR II: . . . menos de la mía que es esta. . .

ACTOR I: [*Muy finamente*] Por esta *caja* —pequeña, armónica, leve— no existe la transferencia emocional. Quiero que todos ustedes la respeten, la disfruten y la amen, ya que ella es la única capaz de permitir que, amándola, uno se ame como a sí mismo.

ANTROPUS: Yo soy una perfecta unidad de cuerpo y espíritu.

ACTOR I: Claro, . . . aunque ahora serás únicamente una unidad aritmética. La *caja, nuestra caja*, no exigirá nada de nosotros. Los datos que requiere son mínimos y de aproximación infinitesimal.

ACTRIZ II: [*Infantil*] ¿Me come. . .?

ACTOR I: No.

ACTOR II: [*En el paroxismo*] ¡Va a destruirnos! ¡Esta máquina infernal va a hacernos pedazos! ¡Él pretende destruirnos para gobernarnos y aniquilarnos y masacrarnos y desaparecerlos y. . .

ACTOR I: Tampoco, doctor, tampoco. Con esta caja nos disciplinaremos todos, únicamente. . .

ACTRIZ I: ¿Para qué?

ACTOR I: Para vivir mejor.

ANTROPUS: El *mejor* implica que vivíamos bien. . .

COMANDANTE: ¡El baile se está acabando!

ACTOR I: Simplemente, compañeros, no vivíamos.

ACTOR II: Los momentos históricos son muy difíciles de vivir.
Éste es uno de ellos, por ejemplo.

ACTOR I: ¡¡Ahora...!! suspenderemos el baile un momento para ir a la escuela todos... Formaditos, por favor... alineados... Tú, niño, no te adelantes... Conserven sus distancias... [Los personajes se vuelven dóciles y atienden las indicaciones de ACTOR I] así, así... ¡quietos!... Muy bien... Esta es la hora de la enseñanza, del aprendizaje... Suetos, todos sueltos los músculos... Ahora piensen... Pensaremos que vamos a aprender cosas nuevas para vivir mejor... para reír mejor, para llorar mejor... No hay nada detrás, nada sobre de nosotros... adelante la vida... la transformación, el cambio, el gran cambio que todos y cada uno de nosotros operará, procesará, desde la última frase... desde la última sonrisa insinuada, bosquejada, anunciada, pronunciada, programada... hasta el alfabeto, la señal, la materia, el polvo, la sombra, la nada...

[Los personajes se han dispuesto simétricamente e iniciarán un leve movimiento que, al ir creciendo dará la ilusión de que van avanzando lenta y firmemente hacia el público, sin poder llegar a él. Se escucha una canción griega que permanecerá durante las frases aisladas que los personajes irán diciendo automáticamente. Las luces tenderán a desaparecer para ahogar suavemente los parlamentos. Dos actores inician esta acción recitando los alfabetos:]

alef
be
te
tse
djim
he
je
dal
dzal
re
ze
sin
shin
sàd
dàd
tà
dza
ain
r'ain
fe
kaf

alfa
beta
gama
delta
épsilon
zeta
eta
teta
iota
kappa
lamda
my
ny
xy
omicron
pi
rho
sigma
tau
ípsilon
fi

lam
mim
noun
h'a
waou
ya
el cambio

ji
psi
omega

tiempo verdadero
los canales
la era infinita

interceptores
técnicos
elcaldado
emergencia
los oficiales
la exactitud
ladiferencial
sodolosis

monitores las luces
confrontación
infrarrojo
los cálculos
alfanumérico

ataques sorprendivos
las decisiones equivocadas
las oportuñidades

repensar
interceptación
las variables
dios
semiautomatic

ultravioleta
prototipo
el saber
los transistores
valorar

integrados
información pertinente
la deducción
la reflexión humana
el circuito muestreo

conocimiento y lógica
microeléctrica
heurísticamente
la defensa
operación de convivencia
amansalva

notificaciones
interruptor los efectos
años hombre
las cosas antiguas
unidades de memoria
fracciones de segundo
procesadores

lacapacidad
la forma básica
las drogas heroicas y las flores y el amor
como el ozono
el agua pesada

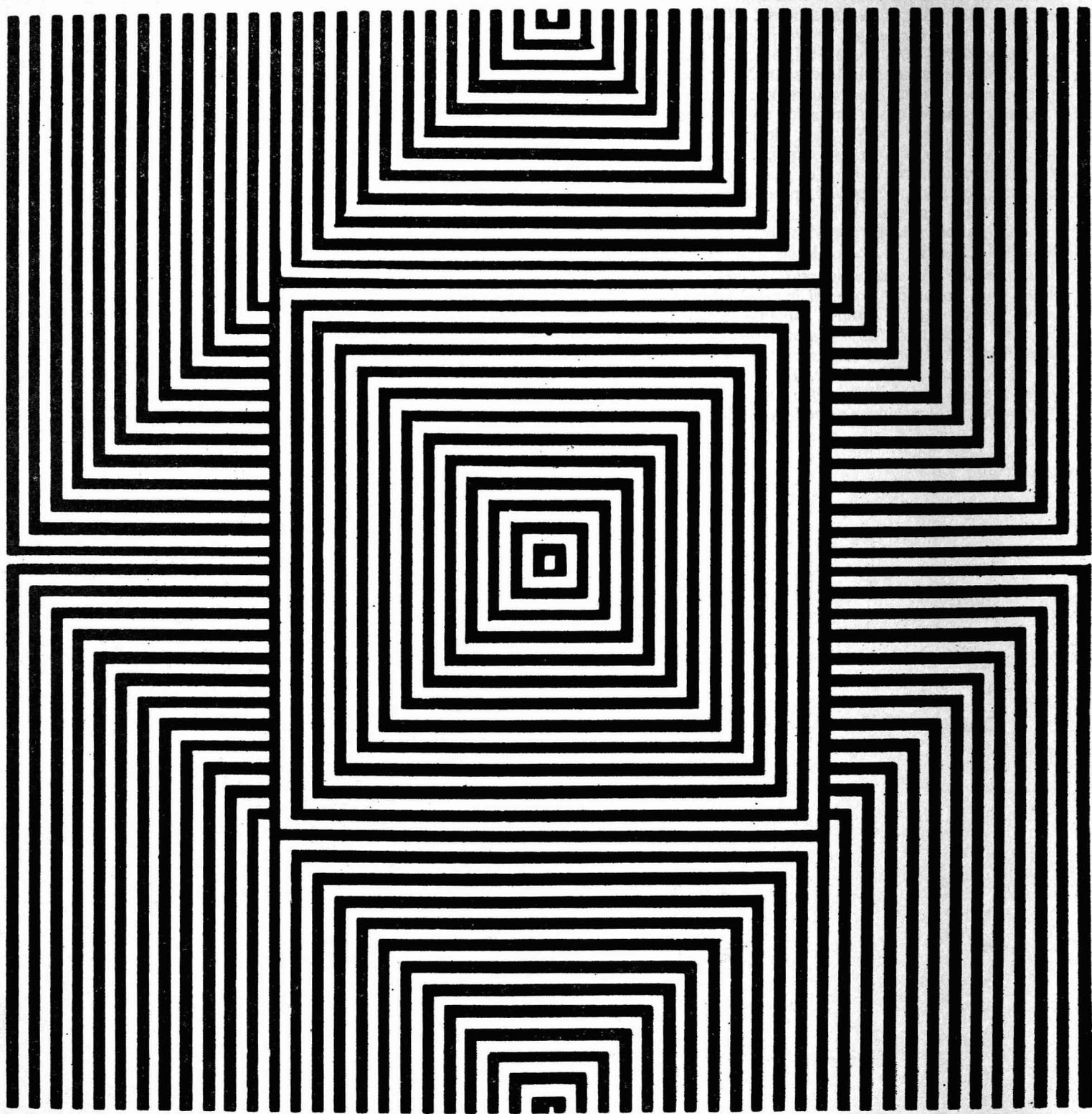
las señales
la libertad de jesucristo
los oficiales

Esta pieza concluye la serie
del mismo autor que
bajo el título común de

HIT PARADE

comprende las obras:

LA COPA DE PLATA
LA CABEZA DE APOLO
LA SEDA MÁGICA
DOÑA BELARDA DE FRANCIA
LAS VACAS FLACAS
y
LA CANTATA DE LOS EMIGRANTES



JULIO ORTEGA EL MUNDO ALUCINANTE DE FRAY SERVANDO

Reynaldo Arenas (nació en 1943) es probablemente uno de los narradores más importantes aparecidos en Cuba después de la Revolución. Su primera novela, *Celestino antes del alba* (1967) es una excelente reconstrucción poética del mundo de la infancia y, por lo mismo, y sobre todo, es un notable ejercicio verbal: utiliza la técnica poética de frases casi independientes, que al sumarse van conformando el campo fragmentario de un texto que se modifica y rehace en sucesivas variaciones; esta técnica podría recordar el fraseo contrapuntístico del surrealismo, si no recordara, más bien, la escritura por versículos de la poesía tradicional, y no en vano Arenas cita profusamente este tipo de poesía. La novela, por lo demás, se cumple en un marco fantástico y barroco, pero desde una muy concreta correlación objetiva; su versión ficticia opera desde hechos y experiencias cotidianos (el hambre, el castigo físico, el desamparo, son recurrentes); pero esos planos aparecen dotados por cierta obsesión sonámbula, por cierta intensidad espontánea que de inmediato los amplía en una resonancia fantástica o hiperbólica; con lo cual, sin embargo, nunca pierden esa plenitud física que sabe comunicar como una multiplicación sensible de la realidad. Así, la fantasía de la existencia errática y la reverberación de un mundo hostil y mágico configuran el espacio en que la narrativa de este autor se desarrolla, apropiándose de un mundo personal desde su primera página.

Lamentablemente, salvo una valiosa reseña de Eliseo Diego,* es poca la información crítica, o de cualquier otro tipo, sobre Arenas. Pero uno creería que su formación narrativa reconoce, por lo menos, dos fuentes visibles; quizá en el uso presentativo del lenguaje (esas típicas frases de locación, por ejemplo) haya alguna gravitación de Juan Rulfo; aunque, más internamente, pueda verse la más importante gravitación de Lezama Lima, al menos desde la opción por una narrativa que se cumple como escritura poética. *El mundo alucinante*,** por lo demás, es la libre recreación verbal de la vida de fray Servando Teresa de Mier, extraordinario personaje en quien Lezama Lima (en *La experiencia americana*, 1957) vio una imagen arquetípica que creaba también la realidad más rescatable, junto a otros pocos personajes del siglo XIX hispanoamericano. En esa correlación de una existencia que sobrepasa a la realidad, desde un destino que se configura en la imaginación modificadora, relación característicamente formulada por Lezama, podemos ver acaso el incentivo original, o uno de esos incentivos, para esta novela que desarrolla esas relaciones, por cierto, ya no en el símbolo sino en la aventura.

“Esta es la vida de fray Servando Teresa de Mier. Tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiera gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica, pretende ser, simplemente, una novela”, declara el autor. “Novela de aventuras”, subtítulo a su texto. Así, anuncia ya la libre perspectiva ficticia con que asume el material histórico-biográfico, que usará

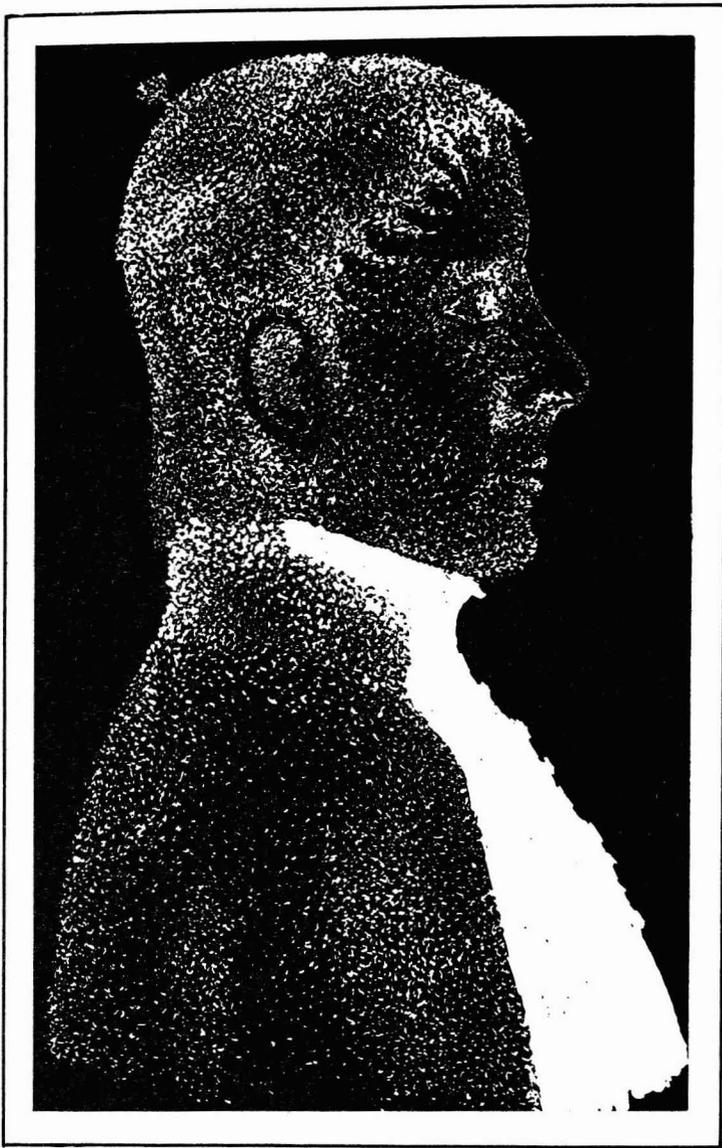
como correlato referencial, siempre a favor de la ficción. Una “carta” a su personaje (desde el comienzo el individuo histórico es ya un personaje novelesco) funciona como “prólogo” del libro. Cuenta el autor su trabajo buscando información sobre fray Servando: aunque los datos que finalmente reúne son muchos, hay cierta dificultad en hallarlos y ello hace que el personaje más que público sea hasta cierto punto un marginado dentro de la historia, o al menos preserva dentro de ella cierto prestigio secreto, con lo cual la novela empieza a nacer doblemente animada (para no decir justificada); el autor es alentado por un sentimiento acaso reparador (la poesía es todavía capaz de reconocer un sentido oculto para la misma Historia), y lo alienta también el sentimiento de recuperar esa marginalidad heroica de un rebelde porque percibe en ella una opción central, una vida radicalizada por la rebeldía. (Cabría recordar someramente que en el epílogo a *El siglo de las luces* Alejo Carpentier hace el recuento de la historicidad de Víctor Hugues; las fuentes garantizan la noción de “verdad” para el origen de su texto. En *El mundo alucinante* las fuentes históricas permiten, más bien, la noción de “fantasía”.)

Otra perspectiva no es menos importante: “la acumulación de datos sobre tu vida ha sido bastante voluminosa; pero lo que más útil me ha resultado para llegar a conocerte y amarte, no fueron las abrumadoras enciclopedias, siempre demasiado exactas, ni los terribles libros de ensayos, siempre demasiado inexactos. Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona”. El autor no requiere, entonces, ceñirse a la información histórica, y le bastará atenerse a la Autobiografía de fray Servando, que cita a lo largo del texto, aparte de algunas otras pocas fuentes. (Si Carpentier se enfrenta a un personaje casi completamente desconocido, Arenas lo hace a un personaje bastante accesible que dejó, además, una detallada autobiografía; para ser veraz, Carpentier debió “recrear” con prolijidad, para serlo Arenas debe “rehacer”, “desrealizar”, apelar a más planos de ficción.) Esta “identificación” entre el autor y su personaje es, en el fondo, el mecanismo poético que establecerá la norma de libertad ficticia. Esa norma abrirá, por lo mismo, el espacio de la imaginación, donde la fantasía revoca al naturalismo verista para transgredir las convenciones que impondrían tanto la historia como la biografía, en lugar de las cuales el texto impondrá las suyas. Historia, biografía, novela son así un proceso textual que, pluralmente, la escritura irá a fundir.

Novela de aventuras, requiere una estructura declaradamente espacial: los capítulos llevan el nombre de los diferentes lugares donde la “biografía” se desarrolla. Pero novela de aventuras fantásticas, esa distribución es también convencional y sólo permite diversificar la parodia o la crítica hiperbólica; y otro tanto ocurre con la cronología histórica (más de cuarenta años) recorrida. Convenciones que operan como el marco de referencia del texto porque el espacio estructural está, más bien, formado por la

* Eliseo Diego: “Sobre Celestino antes del alba”, *Casa de las Américas*, La Habana, No. 45, nov.-dic. 1967, pp. 162-166.

** México, Editorial Diógenes, 1969.



presencia plural de los hablantes. La primera persona (fray Servando), la segunda persona (que amplía o corrige los hechos) y la tercera persona (que da el tono de crónica y parodia al mismo tiempo), diseñan el texto a tres niveles pero siempre como su convención narrativa ya que esos niveles no suponen diferentes versiones desligadas sino que funcionan como un permanente desdoblamiento, haciendo y rehaciendo el texto. Pero, sobre todo, ese enfoque triple formula el carácter esencialmente ficticio de la novela, equidistante por igual de la novela histórica y de la novela biográfica. Quizá la primera persona aparece como la convención formal de la "autobiografía", la segunda como la convención de la "crónica histórica", y la tercera propiamente como la convención "narrativa". Con notable habilidad técnica, Reynaldo Arenas crea este espejismo de perspectivas, que es por cierto la escritura desdoblándose en su fervor y cuestionamiento, en su crítica y su humor persuasivos.

Por otra parte, este tratamiento triple, que rehace los hechos para multiplicarlos, confiere al texto otro carácter decisivo: su actividad paródica. Al modificarse continuamente, al duplicarse, los hechos se prolongan en la glosa, en la fantasía y la ironía del absurdo. Todo verismo queda así revocado: el drama de la "biografía" no requiere ser acentuado porque el humor lo asume, sin hacerle perder su impulso, situando más bien los hechos dramáticos (a esa vida zozobante e iracunda) bajo la ironía piadosa de la desmesura. Ese humor no hace menos heroico al personaje (como es notorio ya desde el Quijote) sino que lo hace, precisamente, un héroe moderno: no en vano esa vida aparece

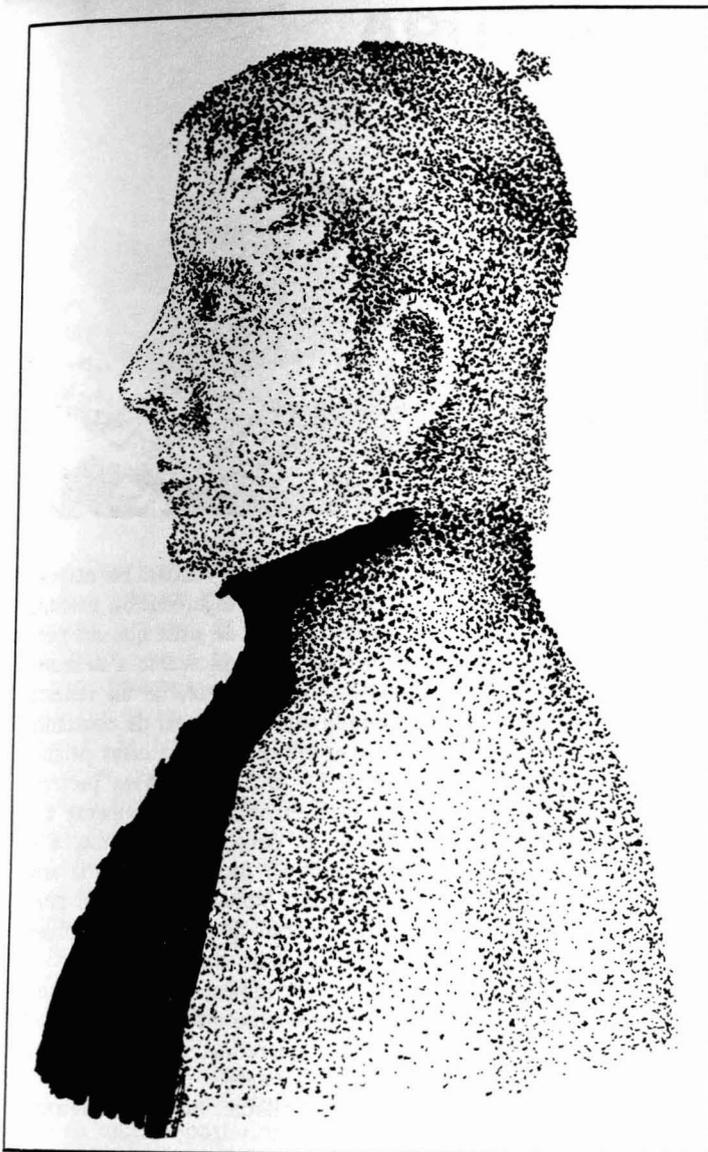
recuperada por el progresivo descubrimiento de un destino. Pero la parodia no queda allí: es claro que aparece en la misma locuacidad, así como en los propios recursos convencionales de la aventura, como glosa festiva de las crónicas históricas, haciendo de la prolijidad histórica otra convención pronto convertida en hipóbole cómica. Y en esa misma comedia de permanentes accidentes e infortunios el fuego de un destino configura al héroe de la *revolución verdadera*.

"Por entonces padecía yo mi soledad y me refugiaba en las letras", dice el fraile en la página 31. Sus persecuciones (sus prisiones) empezaron además (luego de su encuentro con el "mago" Borunda) con su famoso discurso sobre la Virgen de Guadalupe, ya anterior a la venida de los españoles, según fray Servando. Así, en el origen de sus aventuras está su condición intelectual: es un perseguido por sus ideas, y en el texto este hecho se hace motivación central; desde sus especulaciones antioficiales, críticas, fray Servando se convierte en un hombre marginal, pronto perseguido y apresado. Esa condición señalará la naturaleza de su rebeldía, y enseguida su conciencia americanista y su opción por la Independencia mexicana y americana. Su rebelión es anticolonialista y su protesta un estado permanente de disensión: un revolucionario total, que el texto configura no sin fervor.

Esta perspectiva se funde en otra: aquella fantasía trastocadora que permite un mundo alucinante. Ya en la infancia, el personaje había sido definido ("Ahora sólo le quedaba la imaginación"), y en plena aventura esa apertura rinde todas las posibilidades: "Qué podría hacer por ti que ya tú no hayas hecho o imaginado hacer". La misma intervención del autor (haciendo el texto y diciendo ese texto al personaje) funciona en la apertura incesante del hecho y sus resonancias, en un proceso de variaciones hiperbólicas. Por lo mismo, aquella dimensión intelectual es también una actividad mágica: la rebelión ocupa así la realidad, actúa como un vasto ejercicio de anarquía pura, de protesta extrema.

En la página 60 fray Servando habla, en la prisión, con un fraile que viene desencantado de la Revolución Francesa; él no comparte ese desencanto: "¡Que suceda! ¡Que suceda siempre algo! ¡Eso es lo que importa!", exclama. "Eso lo dice porque todavía no le ha pasado nada trascendente que lo conmueva de veras y le haga perder la fe", replica el otro, y fray Servando responde: "Mi fe está siempre encima de mis resultados." Creo, dice, "en mí, que es creer casi en todos los demás. Por eso es que nunca seré traicionado". Esta perspectiva integradora y totalizante proviene, por cierto, de aquella apertura tantalizadora que lo definía temprano. Sobre ese fondo su actitud política se diseñará como una rebeldía anárquica pero conducida por la pasión de la justicia y cierta visión de un orden natural. En España, rechaza el papel de los intelectuales serviles al poder, y pronto quiere matar a Godoy, al rey, al mismo papa, y a Dios si fuese necesario. Huyendo de sus





perseguidores, buscando ser resarcido de las condenas injustas que sufrió por su sermón sobre la Virgen de Guadalupe, pasa de París a Roma donde quiere "dejar los hábitos de fraile y hacerse clérigo del mundo"; al salir de Francia ya una evidencia se le impone: "Entonces vi que todo es fraude en el mundo político". Siempre huyendo, otra vez en España, recupera el sentimiento de una experiencia, desde sus propios padecimientos, en nombre de sus ideas y su fuerza ganada. Este plano de la experiencia personal finalmente irá a suscitar la precisión de su rebeldía, luego de 30 años de vida clandestina. "Entré a esta cárcel todavía joven y salgo para otra hecho un viejo y con la muerte encima. Lleno de enfermedades. Mi crimen es ser americano..." Su propósito es ahora un programa: "ver a la América libre de todas sus plagas impuestas por los europeos, y (...) esto sólo puede lograrse a través de una total independencia".

Pero cuando la independencia política ha sido ganada para su país, tiene todavía que combatir a Iturbide: su disconformidad crítica lo lleva otra vez a la cárcel. "El hecho de que yo vuelva a caer preso sólo indica que México aún no es libre", dice. "Ya en la cárcel, y a la luz de una vela chisporroteante, comencé a escribir en su contra (de Iturbide) y a preparar la verdadera revolución." Al final, la burocracia intelectual rodea y alaba al nuevo presidente Guadalupe Victoria, rodeado además por galerías de mártires y de héroes de la patria: la república se hunde también en una irrisión grandilocuente. No cesan los trabajos de fray Servando, si bien su sueño de la revolución total parece ahora imposibilitado por la misma naturaleza humana, que no cede a un ordenamiento perfec-

to, orden que contempla acaso insuperable en el desfile de los astros. "Presintió que durante toda su vida había sido engañado": su credo radical busca las últimas respuestas pero ya es tarde para él; en el desfile público que lo consagra como un héroe de esa república naciente, homenaje que él ignora, medita en la carencia íntima que limita a los hombres y demora el día de la revolución real.

Ya este breve resumen muestra la trama de historia y ficción, que no vale la pena (creo) deslindar porque opera como una mutua ampliación, como un diálogo de ambos términos. Esa base argumental, por lo demás, está modificada por la discontinuidad formal, por los diversos tratamientos que conforman como la "prueba documental verdadera" de la grandeza de fray Servando; sobre todo hacia la segunda mitad del libro advertimos que el autor actúa acaso reuniendo una "documentación ficticia" que precisamente recobrará la dimensión más viva de un personaje histórico. La ficción lee así en la historia, devolviéndole la actualidad entera de un personaje vivo: en la ficción se cumple más esa historia ya con el poder de un destino configurado ejemplarmente.

Y en ello no es menos notable el poder crítico de esta novela. Si *El siglo de las luces* de Carpentier novelaba la destrucción penosa de la Revolución Francesa en sus ecos antillanos, *El mundo alucinante* supone el fracaso de la emancipación americana, su pronto deterioro; pero ya no requiere novelar ese proceso porque le basta deducirlo desde la rebelión más radical que su personaje vive. Ese radicalismo es también el reclamo de la utopía frente a la historia, contra la política. Reclamo que no aparece problematizado en esta novela (como sí aparecía en la de Carpentier) y que, por lo mismo, no implica un debate ideológico sino una decidida opción poética. Porque en *El mundo alucinante* la utopía no es un sueño de la razón, sino un movimiento del deseo totalizador, un reclamo de la naturaleza humana en contra de ella misma, o a pesar de ella misma. La historia, otra vez, aparece cuestionada. Y rehacerla desde la ficción, inventarla en el derroche de la palabra, es también vivirla con la libertad posible de una plenitud que nos había sido negada, tal como igualmente ocurre en el mismo desencanto político de *Cien años de soledad*. La ficción escribe otra vez la historia en un movimiento que es quizá típicamente nuestro, dramáticamente latinoamericano, desde las crónicas de Garcilaso el Inca, por lo menos; porque la escribe ya no para juzgarla o reproducirla, sino más bien para modificarla desde el deseo trastocador, que corrige una realidad de penuria con una posibilidad de encantamiento, escritura así doblemente crítica. Porque la actividad utópica es el doblaje crítico del discurso, la noción de verdad deseada que cuestiona toda verdad a medias como poco acorde con una necesidad y una fe radicales. Esa fe (la revolución, la poesía) confiere a este libro su brillo espontáneo, su libertad apasionada.

MARIO USABIAGA OTRA LECTURA DE PEDRO PÁRAMO



Creemos que *Pedro Páramo*, la novela de Rulfo, no obstante la lucidez de algunos de los estudios que ha merecido, sigue permitiendo la investigación y el comentario a su respecto pues sus potencialidades, su riqueza sugestivo-simbólica están muy lejos de haber hallado una interpretación exhaustiva. Sin ir más allá, podemos ver cómo el propio lugar que esta novela ocupa en el último desarrollo de la narrativa hispanoamericana no ha sido aún claramente dilucidado. Para algunos, en efecto, *Pedro Páramo* llena una función iniciadora dentro de ese desarrollo, luego de la apertura protagonizada por las ficciones de Borges, los cuentos de Carpentier, el primer Marechal, Onetti y el Yáñez de *Al filo del agua*; sin embargo, corre simultáneamente otra clase de juicio: para Luis Harss,¹ por ejemplo, Rulfo “no es propiamente un renovador, sino al contrario el más sutil de los tradicionalistas”.

Pero digamos desde ya que la importancia mayor del *Pedro Páramo* estriba en algo que no es historia sino sencillamente lectura: nos referimos al ámbito que la novela crea, de ecos, silencios y tiempo demolido; a la complejidad de extrañezas y familiaridades, encantamientos y verosimilitudes, de aproximaciones regionales y alejamientos cósmicos a ese conjunto de seres y situaciones aparentemente desperfilados que van sumando sus voces a la inmovilidad; a ese mundo, en definitiva, de vértigos y vaivenes helados que impregna al lector de una realidad inaudita pero también inauditamente sólida.

Se han sugerido, por cierto, interpretaciones destinadas a ubicar las claves de esta obra: parábola de la ambición humana, según Durán;² lírica recuperación evocativa de un pasado inaccesible, para Didier Jaén;³ Carlos Fuentes⁴ y marginalmente Octavio Paz⁵ proponen que se atienda a la universalidad mítica configurada por algunas relaciones salientes que plantea el libro; Hugo Rodríguez-Alcalá, en cambio, cree que Rulfo quiso presentar “el Infierno visto por ojos mexicanos”.⁶ A Oscar Collazos, por su parte, lo impresiona el hecho de que en esta novela (lo mismo que en Guimaraes Rosa y en García Márquez) “lo religioso esté dado a manera de elipse trazada de un génesis a un apocalipsis”,⁷ y ve en ello la representación de un continente como el americano, cuyos ciclos se desfazan de lo histórico a causa de un desarrollo contradictorio. Para Blanco Aguinaga, a su vez, Rulfo ha elaborado una síntesis tensa entre “violencia exterior y lentitud interior del sueño”⁸ que muestra cabalmente al mexicano. Sigue en vigor, por supuesto, la versión más divulgada de todas, de acuerdo con la cual Pedro Páramo presenta la imagen de un tipo clásico de la ruralidad latinoamericana: el cacique y latifundista terriblemente voraz, sanguinario, pérfido, representante al mismo tiempo de un torvo machismo. Harss, en el libro mencionado, insiste inclusive en lo trillado del molde utilizado por Rulfo para delinear la figura de Pedro Páramo como “déspota local”.

Ahora bien, lo que nos interesa destacar es que todas estas

interpretaciones pueden ser simultáneamente válidas. En mayor o menor medida todas revelan algún nivel de significación profunda de la obra, y Pedro Páramo es de la clase de obra que no puede explicarse exhaustivamente a un solo nivel. El acceso a su sentido completo tiene que ser producto, forzosamente, de un reiterado retorno al texto donde cada mirada nueva, en lugar de contradecir a las anteriores, las complementa y enriquezca. En otras palabras, Pedro Páramo es “obra abierta”. De ahí que se haga preferible alejarse de todo esquema previo y recurrir lisa y llanamente a los elementos que el texto moviliza, al desarrollo de estos, a sus relaciones recíprocas, para determinar en forma concreta la armazón básica que orienta sus significados. Volvamos, pues, al principio; precisamente a aquel ámbito especial que esta novela plasma, y tratemos de reconocer sus particularidades más visibles.

A Comala, al universo de este libro, ingresamos de la mano de un personaje, Juan Preciado. Un espeso conjunto de significaciones encuentran en él su eje, pero sólo queremos atenernos, en este momento, a la función que cumple en relación con el lector: Juan Preciado se presenta como alguien confiable, un relator verosímil que comienza explicando y ubicando:

“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre. . .” [7]⁹; que señala su pertenencia al mundo del lector cuando reclama:

“Hubiera querido decirle [a su madre, cuyo *allá me oírás mejor* acaba de recordar]: ‘Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste. . . a un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe.’” [12]

Juan Preciado pregunta, escucha, observa, busca puntos de referencia “normales” dentro de ese marco cada vez más extraño al que se siente ajeno. Tan ajeno como el lector, para quien el enrarecimiento de la atmósfera adquiere matices especiales pues su contacto con el narrador se va viendo interrumpido intermitentemente por los cortes temporales, los paréntesis evocativos, los relatos intercalados. Con todo, seguimos aún de la mano de esa trémula primera persona y su desconcierto desesperado es el nuestro cuando profiere el insólito interrogante:

“¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana!” [46]

Y este contacto, esta identificación todavía es vigente en los momentos que preceden a la muerte terrenal de Juan Preciado; todavía es un prójimo del lector que atestigua fantasmagorías. —“El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba. . .” [61]— que le quitan el aliento y lo impelen a buscar aire. Y aquí se produce el trastorno:

“No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre.



Digo para siempre.” [61]

Juan Preciado nos abandona; ha brincado hacia el mundo de lo extraño; su juego de causas a efectos ya no es, definitivamente, el del lector, como lo muestra la “explicación” que ofrece de su muerte: inverosimilitud dentro de la inverosimilitud, además, pues el lector se ve obligado a reconocer que está escuchando a un muerto. Se ha hablado mucho de este *trompe-l’oeil* que juega Rulfo; es posible ver en él un indicador de la organización que anima a algunas de sus tramas y, en esta novela, es considerado el punto divisorio que la separa en dos partes.

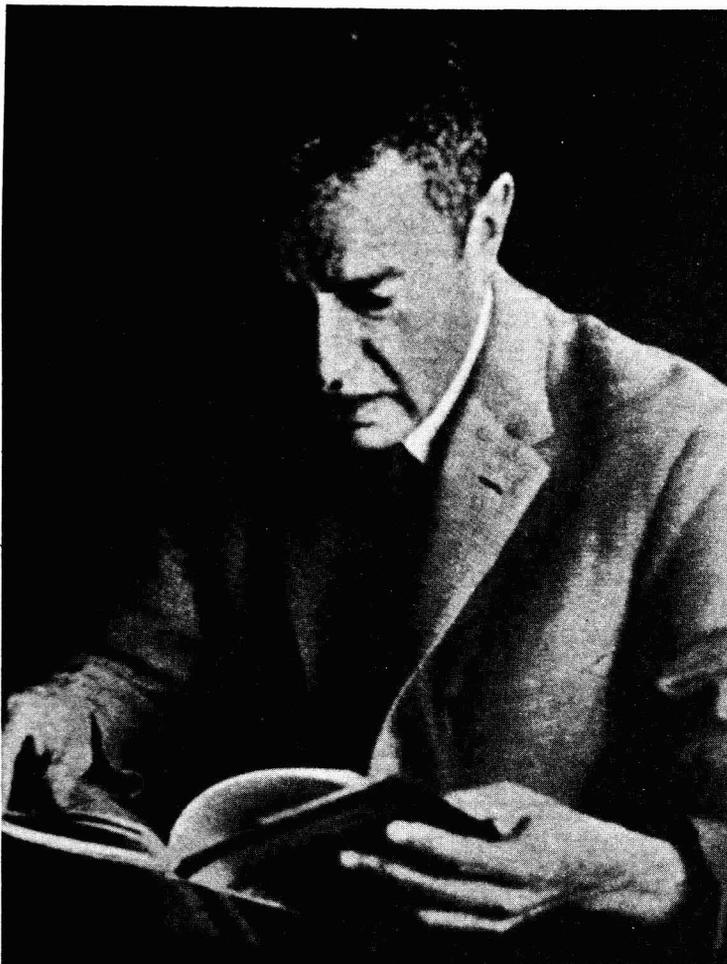
Como ya dijimos, sin embargo, lo que ahora nos preocupa subrayar es la función introductoria que llena esta figura: el ingreso común que ambos forasteros —el narrador Juan Preciado y el lector— van practicando en la inaudita Comala, el hecho de que este último sienta preservado un mínimo suficiente de “normalidad” como resultado de aquella comunión, comunión de perspectiva en último término. Pero el hilo se corta y a Juan Preciado, nuestro igual, lo vemos incorporado de súbito a Comala, diciendo “Me mataron los murmullos” [62] y enfrascado en plática infinita con un muerto posterior que han puesto entre sus brazos. Esta ruptura y el descubrimiento que conlleva tienen la virtud, por una

parte, de magnetizar la lectura hecha hasta allí: la anécdota recogida deja de sentirse como experiencia, los esfuerzos orientados a ordenar la sucesión narrativa deben cambiar de sentido, lo intemporal ya no puede verse como linealidad. Por otra parte, en el instante mismo en que asumimos esta relectura, en que realizamos este aprendizaje relampagueante, nos es forzoso aceptar que nuestro ingreso total al universo de la obra sólo puede ser producto de una connaturalización similar a la que suponíamos mantener con Juan Preciado, pero similar también a la que en Juan Preciado se opera con respecto al ambiente increíble de Comala. En otras palabras, la funcionalidad de este personaje consiste en servir de modelo de lectura: primero, por la actitud de replanteamiento revelador a que obliga; segundo y fundamental, porque contagia al lector su conducta de observación rasa, que consiste en que no discrimina entre lo que ve u oye; no gasta ninguna introducción para presentar las maravillas que atestigua, ni las comenta ni las adjetiva: simplemente las anota al mismo nivel y en mismo tono que sus diálogos, recuerdos o descripciones. Juan Preciado bien puede ser considerado encarnación de la divisa de Barthes: “todo lo anotado es, por definición, notable” (frase que debe conjugarse con esta otra: “todo tiene sentido o nada lo tiene”).¹⁰

Se trata ahora de ver, entonces, adonde hemos entrado de la mano muerta de este hijo de Pedro Páramo. A un mundo de fantasmas, se ha dicho repetidamente; claro, encontramos acá una serie de muertos que se presentan con la apariencia de la vida: deambulan, platican en sus tumbas, se vinculan con los vivos. Pero su comportamiento no tiene nada de escalofriante, pues sólo repasan calmadamente sus recuerdos o se indagan acerca del desconcierto de su existencia anterior; el contacto que establecen con el mundo de los vivos, si reparamos por ejemplo en la hospitalaria acogida de Eduviges al hijo de Dolores Preciado, está lleno de inocencia; ninguna ilustración mejor de ello, posiblemente, que el aturdimiento de Miguel Páramo, a quien debe informársele que está muerto para que cese de ver nada más que “humo, humo y humo”. [26]. En rigor, mucho más fantasmales son los personajes “vivos”: la mujer “que desapareció como si no existiera” [12] a la vista de Juan Preciado, reaparece inmediatamente para darle las señas de la casa de Eduviges; “Me di cuenta —dice entonces aquél— que su voz estaba hecha de hebras humanas que su boca tenía dientes. . . y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra” [12].

Otro vivo que se desvanece de pronto es Damiana [46]. Pero más significativos aún son ciertos atributos de otros personajes de entre los que llamamos “vivos”: volviendo de Contla y en el clímax de sus conflictos de conciencia, el sacerdote Rentería debe responder a preguntas casuales:

“—¿Adónde tan temprano, padre?”



—¿Dónde está el moribundo, padre?
—¿Ha muerto alguien en Contla, padre?

Hubiera querido responderles: 'yo soy el muerto.' Pero se conformó con sonreír." [74]

La respuesta que subrayamos no es por cierto casual, encierra todo un dictamen y, en relación con la contradictoria manera de definición de lo vivo que implica, nos remite a otros pasajes, especialmente a aquél donde Bartolomé San Juan reprocha a su hija la decisión de ésta de unirse a Pedro Páramo:

"—¿No sabes que es casado y que ha tenido infinidad de mujeres?

—Sí, Bartolomé.

—No me digas Bartolomé. ¡Soy tu padre!

Bartolomé San Juan, *un minero muerto*. Susana San Juan, hija de un *minero muerto* en las minas de La Andrómeda. *Veía claro*. "Tendré que ir allá a morir, pensó..." [88].

Las expresiones que subrayamos aquí involucran algo más explícito que una premonición, son otro dictamen condenatorio cuyo sentido no se agota en la certeza fatal del asesinato que dispondrá el poderoso, sino que cobra esta hondura:

"—Este mundo —dice Bartolomé dentro de la misma escena, pocas líneas más adelante— que lo aprieta a uno por todos lados, que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá, deshaciéndonos en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre. ¿Qué hemos hecho? ¿Por qué se nos ha podrido el alma?..." [88].

El "ver claro" que citamos más arriba se amplía, como vemos, en un juicio atormentado que destaca la índole desgarradora de "este mundo", el mundo de los vivos que precisamente, según estamos observando, apela para definirse a la ambigüedad, a la evanescencia y a la muerte.

Este tema de la vida en contradicción se presenta en otros registros que le otorgan mayor gravitación todavía: "¿Para qué vienes a verme, si *estás muerto*?" [97], dice Susana San Juan al padre Rentería, que ha ido a acompañar la agonía de aquélla.¹¹ "Han matado a tu padre", anuncia a Pedro Páramo niño su silenciosa y sufrida madre, la de los sollozos escondidos¹⁹; Pedro responde: "Y a ti quién te mató, madre?" [28]. ¿Y cómo es la vida del mismo Pedro durante sus últimos años? Si algo la caracteriza es justamente la ausencia, valga la paradoja, de toda nota vital. Nada más ilustrativo a este respecto que las palabras de Dorotea, serena cronista post mortem: "Tan la quiso, [a Susana], que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal... Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres... pasaron años y años y él seguía vivo, siempre allí, como un *espantapájaros* frente a las tierras de la Media Luna" [84].

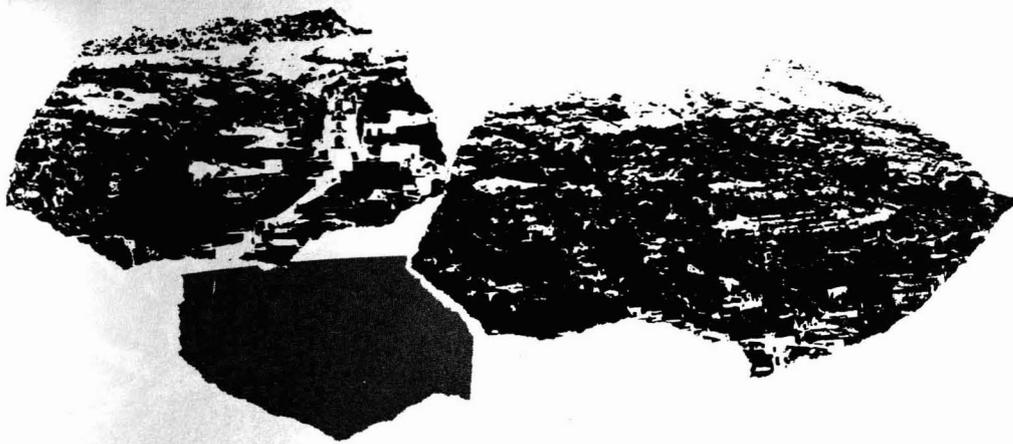
Subrayamos "espantapájaros" pues es el término muy esclarece-



dor de una comparación escasamente forzada. Eso es en efecto Pedro Páramo en su tramo final: grotesca ficción de existencia, remedio incompleto y hueco de vida; sabíamos ya que Pedro Páramo desertaba de golpe de su vocación briosa de "rencor vivo" y "pura maldad"; resta enfatizar que no se anula mediante la muerte sino a través de ese desdejar la vida que lo convierte en un *espantapájaros* con respiración, esto es, en un fantasma estático.

Podemos decir, luego de este recuento y en función de una lectura primera que aún no piensa en subyacencias mítico universales ni en escatologías, que el texto *confunde* muerte y vida, las interpreta, determina a la una por la otra. Pero este aplanamiento se produce desde el punto de vista de la vida, según parecen indicarnos las imágenes y afirmaciones de muerte en vida, bajo forma de doloroso diagnóstico, que acabamos de ver, perspectiva a la que se suman dos sugestivas resonancias: "¡Ay vida, no me mereces!" [36], reza uno de los quejidos nocturnos de Comala, proferido por un antiguo ahorcado. Gamaliel, habitante corriente del pueblo, ante una incitación mínima, "maldijo infinidad de veces a la vida 'que valía un puro carajo'" [123].

Tal *desencuentro* de los seres con la vida, y de ésta con el límite preciso que la separa de la muerte, se constituye así en tema de importancia primordial pues conduce a una comprensión más clara de la sustancia del "aire" de Comala.



Además, y desde otro ángulo, también son de *desencuentro* las relaciones más significativas que va trazando la obra; los personajes actúan en función de una búsqueda límite, cuyo objeto tiene para cada uno de ellos un valor casi redentor, pero en todos los casos la respuesta de las circunstancias configura una frustración desgarradora: Juan Preciado se desencuentra con la Comala que quería hallar, la de los sueños de su madre e “ilusión” de él mismo: “Me traje la ilusión” [63]; su desgarramiento es total pues pierde inclusive el contacto amparador de Doloritas:

“—Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?

—No, hijo, *no te veo*.

Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.

—*No te veo*.” [60]

El padre Rentería se desencuentra lisa y llanamente con su propio sacerdocio; ha confundido el poder de Dios con el poder del cacique local:

“—... dicen que las tierras de Comala son buenas. Es lástima que estén en manos de un solo hombre. ¿Es Pedro Páramo aún el dueño, no?”, le pregunta el cura de Contla; Rentería contesta:

“—Así es la voluntad de Dios.

—No creo que en este caso intervenga la voluntad de Dios. ¿No lo crees tú así, padre?” [76].

Este personaje es, no obstante, consciente de su quiebra y de su impotencia para redimirla: el sufrimiento interior que padece adopta la forma de una oscilación entre la autocondena (*Yo soy el muerto*. [74]. *Un hombre malo. Eso siento que soy*. [77]; *El temor de ofender a quienes me sostienen... Mi culpa. He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe... [34]*) y el abandono de una lucha que lo agota (*...vuelto a la realidad, no quería pensar más en esa mañana de Contla*. [76]; *Fue hasta la Media Luna y le dio el pésame a Pedro Páramo... Lo dejó hablar. Al fin ya nada tenía importancia*. [77]; oscilación que agranda el sentimiento de insolubilidad de su fractura.

Otra gran desencontrada es Dorotea, con la maternidad en su caso: “En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera.” [64]. A pesar de su patetismo un tanto excesivo, la maternidad imposible de la Cuarraca incorpora su sugestión al tema que estamos comentando. Algo parecido podemos decir acerca de los hermanos incestuosos, desencontrados para siempre con la fecundidad y con la salvación.

La ley del desencuentro también dibuja, por supuesto, la figura de los personajes principales —Susana San Juan y Pedro Páramo—, y con dimensiones trágicas; ella termina enajenada del mundo entero (“Una mujer que no era de este mundo” [113]) pero



también de cosas que aprecia mucho más que a los seres y valores cotidianos: la naturaleza germinal, el contacto trascendente con la carne y con los elementos. Pedro sí apreciaba al mundo entero —como que era de su propiedad— pero también se enajena deliberadamente de él, como resultado de la resquebrajadura radical: el desencuentro con Susana, arrastrado a través de toda su existencia y que a la muerte de aquélla se transforma catastróficamente en desencuentro consigo mismo y con la propia vida.

Esta relación tan singular entre Pedro y Susana merece algún detenimiento porque encierra el desencuentro más notable de todos, el más desencadenante de tensiones y consecuencias. Aproximarnos a su comprensión puede que nos lleve, entonces, a la razón de ser de este universo de inversiones extremas.

No nos hace falta insistir en la fuerza del amor de Pedro Páramo hacia Susana: ya hemos visto las repercusiones extraordinarias de su fracaso a este respecto; basta agregar que el torvo déspota se desmiente como tal, frente a ella, por obra de la evocación cumplidamente lírica con que construye su recuerdo; por obra, también, de una actitud excepcional de espera y recato: para obtenerla ha aguardado treinta años (y engañado y asesinado a Bartolomé, su padre), pero se resigna a presenciar su lejanía llena de sueños que no lo incluyen; se resigna a no tenerla, a no tocarla, a no ser siquiera oído por ella; los fervientes recuerdos amorosos



de Susana no lo inmutan, simplemente espera que “alguna vez” [99] se apaguen.

Ahora bien, la pregunta necesaria es ¿quién es esta mujer que crea tales tensiones en semejante hombre, que descubre en él un universo de ambigüedad que acaba por impregnarlo totalmente? Este papel catalítico de Susana San Juan merece especial atención porque es el núcleo de la anécdota; tanto, que algunos críticos están persuadidos de que *Pedro Páramo* es, “quizá más que nada, una novela sobre el amor imposible”¹², “tema subterráneo —este último— del más triste y más poético de los relatos mexicanos”¹³— Pero ¿cuál es la personalidad de Susana San Juan, de todos modos? Comúnmente se la ha caracterizado por su locura y su recuerdo obsesivo de Florencio, el esposo muerto; también se han señalado, como posibles causas de su desorden espiritual, la enfermedad de su madre y, especialmente, el “trauma infantil” provocado por la ambición de su padre, quien la envía a explorar un oscuro pozo donde en lugar de oro sólo aparecen restos humanos; otra nota que se suele agregar a la semblanza de Susana es la tenue atmósfera de incestuosidad que rodea a su vínculo paterno. Estas observaciones son valiosas para un comienzo de identificación del personaje, pero corresponde ir más allá a fin de sumar otro tipo de notas que el texto prodiga. Empecemos por aceptar que “hay un orden en su locura”, como dice Polonio



refiriéndose a Hamlet: en efecto, Susana es absolutamente coherente; no desdice sino que afirma tenazmente, en todo momento, una valoración unitaria de las cosas. Y estas cosas son nada menos que la vida (“¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado?” [113]), la muerte (“La muerte no se reparte como si fuera un bien” [81]), el alma (“¿Señor, tú no existes! . . . te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo.” [105]). Susana tiene muy bien deslindados sus valores, y es a través de ello que, a diferencia de todos los demás personajes, se muestra capaz de felicidad: sus cópulas con Florencio tienen la plenitud de una *union* mística, lo mismo que sus ingresos al mar (“Y al otro día estaba otra vez en el mar *purificándome. Entregándome* a sus olas” [100])¹⁴ A través de ello, también, asume otra diferencia capital con respecto a los seres de ese mundo: carece de incertidumbres en la misma medida en que carece de alienaciones, ella es la elaboradora de su propia cosmovisión y la sabe fundamentar con rigor:

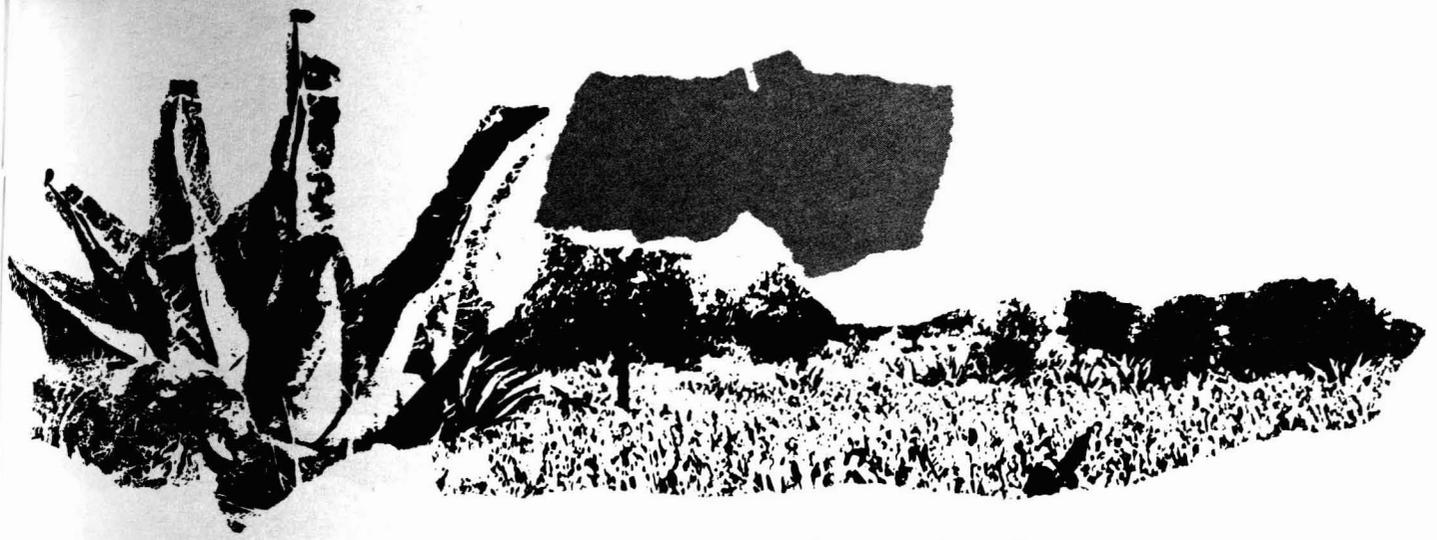
“.. haz que se vayan.” —Su madre acaba de morir— “¿Que vienen por el dinero de las misas gregorianas? Ella no dejó ningún dinero. Díselos, Justina. ¿Que no saldrá del Purgatorio si no le rezan esas misas? ¿Quiénes son ellos para hacer la justicia, Justina? ¿Dices que estoy loca? Está bien.” [81]

Susana, fuera de toda duda, está eligiendo un destino y una conducta, tal cual lo confirman estas otras palabras suyas:

“Mi madre murió entonces.

Que yo debía haber gritado; que mis manos tenían que haberse hecho pedazos estrujando su desesperación. Así hubieras querido tú [Justina] que fuera. ¿Pero acaso no era alegre aquella mañana? Por la puerta abierta entraba el aire, quebrando las guías de la yedra. En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos. Los gorriones jugaban. En las lomas se mecían las espigas. Me dio lástima que ella ya no volviera a ver el juego del viento en los jazmines; que cerrara sus ojos a la luz de los días. ¿Pero por qué iba a llorar?” [80]

El mismo sentido tiene su indiferencia hacia los auxilios religiosos y su rechazo sereno de la horripilante laceración con que el padre Rentería quiere implantar en ella el arrepentimiento; el sacerdote debe reconocer por fin la inutilidad de su drástico método: (“Le entraron dudas. Quizá ella no tenía nada de qué arrepentirse. Tal vez él no tenía nada de qué perdonarla” [119]). El “mundo de Susana San Juan” está más allá, pues, no sólo del alcance de Pedro Páramo [99], sino de los esfuerzos torturantes del padre Rentería, como también de la desesperación de su progenitor, Bartolomé



“Por qué me niegas a mí como tu padre? ¿Estás loca?” [88]. Y estos seres son los únicos que —cada uno en su medida pero los tres con obstinación— han intentado conocer ese mundo. Ensayo infructuoso, nos damos cuenta, pues ello sería posible solamente para quien lo compartiese; para quien hubiese imitado a Susana en su elección de un destino propio, independiente de moldeamientos exteriores; para quien se identificase con ella en su sensibilidad cósmica, en su sentimiento de armonía vital entre los sentidos y la naturaleza, en su capacidad espontánea para los goces elementales. Pero nadie es como ella. Además, su autonomía, su *diferencia*, revierten en una lucidez que mucho se parece a la videncia: “¿Déjame consolarte con mi desconsuelo!” dice a Rentería en la borrosa escena [95-97] donde coincide llamativamente su “estás muerto” con el “yo soy el muerto” anterior del sacerdote. Paradoja aquella sólo aparente: Susana está diciendo que la muerte se lleva encima y se traduce en un desconsuelo irremediable que ella ve; por este lado pueden entenderse afirmaciones suyas tales como “Yo sólo creo en el infierno” [114] y “Te asombrarías [Justina]. Te digo que te asombrarías de oír lo que yo oigo”. [113]. También pueden entenderse, así, otras palabras de Susana que tienen la contundencia de un juicio:

—¿Cuántos pájaros has matado en tu vida, Justina?
—Muchos, Susana.
—¿Y no has sentido tristeza?
—Sí, Susana.
—Entonces ¿qué esperas para morirte?” [113]

Es decir, la tristeza de la culpa es incompatible con la vida; el culpable que permanece en este mundo es, de todos modos, un “muerto”. El diálogo entre Susana y Justina continúa:

—Entonces ¿qué esperas para morirte?
—La muerte, Susana.
—Si es nada más eso, ya vendrá. No te preocupes.” [113]

Si es *nada más eso*: ¿qué otra cosa puede hacer falta para morir? Pues seguramente, igual que para vivir, para morir es necesario excluir la culpa. En Susana, que desde pequeña odia a “este pueblo” [24] y para quien “la muerte no se reparte como si fuera un bien” [81], excluir la culpa no es obtener perdones sino autoelegirse, individualizarse; su postura recuerda el reclamo de Rilke: “Oh Señor, da a cada uno su propia muerte, el morir que surja verdaderamente de esta vida, donde encontró amor, sentido y desamparo.”

Susana San Juan, pues, crece ante nuestros ojos hasta adquirir la estatura de un testigo incontaminado que alude con certeza terrible al significado verdadero de las cosas; su figura concentra, clara y sintéticamente, el juego de sentidos de la obra según el

cual, como veíamos, la muerte aparece como nota determinante y no como culminación rilkeana de la vida; por lo mismo, las palabras de su boca resumen todo el principio de inculpación condenatoria que late en la obra; en otras palabras ella *sabe* por qué los vivos parecen muertos (y los muertos, vivos).

Esta es la mujer por la que Pedro Páramo quiso “tenerlo todo” [86] y por cuya pérdida se desinteresa de todo. Susana San Juan es lo único que Pedro Páramo no puede obtener, pese a ambicionarla hasta lo increíble. Y esta mujer es, curiosamente, el reverso de Pedro Páramo: no hay en ella rencor, voracidad, perfidia, promiscuidad ni ninguna de las características despóticas y sanguinarias del latifundista. Ella no se integra jamás a Comala; él, sencillamente, es Comala.

Pero existe un hilo conductor, un sendero iluminado dentro de la pasión arrasadora de Pedro que permite indagar cuál es su sentido dentro del sistema de significados de la obra. Veamos: la personalidad de aquél, además de un envés tiránico y un revés lírico y hasta estoico que llega a superponerse al primero, incluye la lucidez: una sabiduría superior acerca de las cosas primordiales dentro de ese mundo que rige. Por empezar, comprende a Susana San Juan mejor de lo que pareciera:

—[Susana] No debe estar en gracia.
—¿En gracia de quién?
—De Dios, señor.
—No seas tonta, Justina.” [114]

Pero además muestra conocer perfectamente el grado de su culpa, no sólo cuando dice, ante el cadáver de su hijo Miguel, “Estoy comenzando a pagar” [72], sino también cuando, ya herido de muerte por Abundio, monologa:

“Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo; hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz.” [128-129]:

mientras le quedaran manos, seguiría tapándose los ojos; además inútil, por otra parte, pues bien sabe que el de Abundio será otro de los fantasmas que llenan sus noches: “de eso tenía miedo” [128]. En otro nivel —y rotundamente definitorio— se mueve la lucidez de Pedro Páramo en ocasión del reclamo que su capataz Fulgor le transmite a nombre de una mujer cuyo hijo ha sido muerto por Miguel; Pedro responde: “No tienes por qué apurarte, Fulgor. *Esa gente no existe.*” [69]. Todo lo que hemos dicho —todo lo que la obra señala— acerca de *la muerte en vida* halla su síntesis en estas palabras que subrayamos. A través de la lucidez



completa, entre infernal y autoinculpadora, de este ser que ya siente la carcoma interior,¹⁵ adquiere un sentido la obsesión perpetua de Pedro por Susana, la incontaminada.¹⁶ Alguna forma de redención se alcanzaría si Pedro obtuviese en plenitud a Susana; pero es tarde: la gente para quien el cacique impuso su “no existe” —Comala íntegra— no puede volver a la existencia; el cacique mismo no podrá desandar su destino de “espantapájaros”. Lo dice un personaje secundario: “los muertos no retoñan” [109]¹⁷

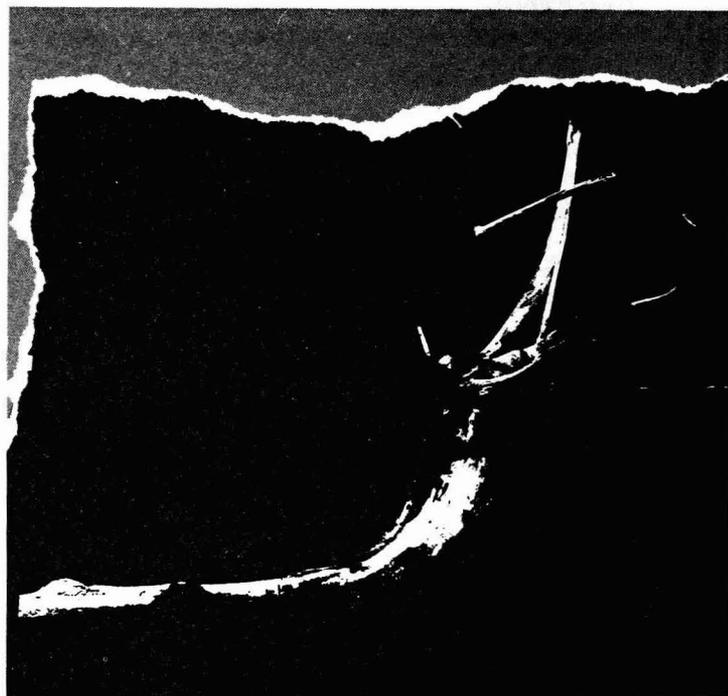
Pedro Páramo es Comala, dijimos más arriba; esta identificación surge con claridad de todos los contextos de la novela y, específicamente, del singular tipo de venganza que Pedro instrumenta para castigar la fiesta en que la gente ha convertido su duelo por Susana: “Juró vengarse de Comala: —Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo” [121]. No hay equívoco entonces; el narrador sanciona que “así lo hizo”, es decir, que la venganza ejecutada corresponde exactamente a la decisión citada: sabemos, por supuesto, que el cacique borra a Comala borrándose a sí mismo; un solo acto para ambas eliminaciones, pues; el acto que hace de él un “espantapájaros”, un fantasma rígido bajo las noches y los días de esta tierra.

Visto así, aquel anuncio fatal constituye otra muestra de la lucidez autoconsciente de este personaje, aliada en este caso a la afirmación de su identidad con Comala.

Creemos que las coordenadas de significación que han ido orientando nuestro recorrido del texto reclaman ya la asignación de un sentido último, fundado estrictamente en las indicaciones recogidas: Pedro Páramo —Comala se dañaron dañando (con el mismo alcance con que Carlos Fuentes hace decir a su Artemio Cruz-México: “soy un viejo... que... se chingó chingando a los demás.”);¹⁸ un daño con el que mucho tiene que ver la entrega a la voluntad de otros;¹⁹ y ese daño es tan enorme que los mata en vida, que les impide la vida aun sin morir, tal cual dijera Simone Weil de los seres a quienes se superpone una coacción amenazante e incontrolable: están muertos sin estarlo. De ahí que la confusión e irreconciliabilidad más grandes no se den, en esta novela, precisamente entre vida y muerte, sino entre ser humano y vida-no se vive, y entre ser humano y muerte— la muerte no es corolario sino degradación: vivos que parecen muertos, en suma, y muertos irredentos para siempre. De ahí, también, que los conflictos y reclamos no estén presentados mediante un argumento que los ejemplifique sino a través de la atmósfera densísima de pesar humano que crean; la llaga es el personaje antes que los seres y las acciones, las cualidades antes que las cosas. De ahí también el desencuentro y la dualidad que caracterizan, en esta novela, a todas las situaciones: para convertir en imagen, ahora, aquello que

en *El luto humano* de José Revueltas fue afirmación explícita: “Y este país [es] un país de muertos caminando.”²⁰ Ello no se dice en esta novela; en cambio se le otorga presencia, se lo realiza dentro de ese espacio que es la obra.

Este carácter unitario de imagen que caracteriza a *Pedro Páramo* se hace más convincente aún a la luz de las observaciones de Blanco Aguinaga, para quien la narración representa “la unidad de un momento de tiempo”, coexistente con una “estructura general muy estricta.”²¹ En efecto, la historia que hay que conocer, el argumento propiamente dicho aparece marginalmente, en boca de Dorotea, y apretado en poco más de media página [84]: todo lo demás son presencias tensas antes que acciones; sentimientos, dolores, definiciones antes que anécdotas, implantados en una urdimbre única cuyo apoyo son algunas líneas que atraviesan la novela sin interrumpirse: la omnipresencia de Pedro Páramo; la textura ambigua de todas las situaciones; la idea de dualidad enconada, presente a cada paso y bajo distintas formas,²² también en lo permanente de algunas referencias utilizadas para explicar todos los conflictos.²³ No hay ningún argumento que reconstruir, pues, en esta novela, ni ningún pasado que rescatar; su tiempo es el absoluto de las significaciones involucradas en la imagen que traza. Por eso mismo creemos, como ya habíamos dicho, que las claves propuestas para la interpretación de *Pedro Páramo*, algunas





de las cuales mencionamos al principio, pueden considerarse simultáneamente válidas en la medida en que acrecientan la potencialidad significativa de aquella imagen, en la medida en que la "abren" más y más a una ejemplaridad universal.

Hace falta advertir, no obstante, que la *lectura completa* de la obra sólo puede tener lugar luego de la ubicación de los ejes a que concurren las distintas referencias o elementos del texto. La sugestión particular que puedan asumir estos elementos —su asociación, por ejemplo, con modelos míticos, literarios o culturales—²⁴ no impide en absoluto la vigencia de otra clase de eficacia: la sistemática. La unidad de la obra consiste precisamente en su trazado interior, en la relación de necesidad recíproca que existe entre los distintos focos de significación. Naturalmente, si estos focos incluyen, en una u otra medida, aquella posibilidad asociativa, su fuerza de sugestión se matiza y enriquece, pero no se hace excluyente. La obra *significa* en definitiva por acumulación: los sentidos que va decantando se esclarecen y complementan entre sí, y se escalonan jerárquicamente con arreglo a una organización que le es propia, inmanente diría Leo Spitzer. La captación de este crecimiento es, en el fondo, no más que un problema de lectura desprejuiciada y escrupulosa, dispuesta a dejarse guiar por el texto mismo y a ordenar las observaciones consiguientes según el simple principio de la coherencia: "El texto mismo, aprehendido en su lectura, debe entregar su secreto", afirma Paul Delbouille.²⁵

Si es que estas consideraciones tienen algún grado de aplicabilidad, su mejor campo, evidentemente, es una novela como *Pedro Páramo*, que multiplica referencias difíciles de entender a la sola luz de la cultura literaria previa o de la experiencia inmediata de la realidad; pero esas referencias van mostrando una conexión mutua que las erige en constantes significativas —la noción de vida definida por lo muerto, por ejemplo—; generan temas que valen como resonancias amplificadoras de esas constantes —el tema del desencuentro—; concentran, por último, las tensiones que han desplegado en la complejidad de algunos personajes y en su interacción —el padre Rentería, Pedro y Susana, en especial—. Ningún desenlace, ningún mensaje, ninguna predominancia clave dan acceso inequívoco, en *Pedro Páramo*, al "qué quiere decir" de la obra; sin embargo, lejos de permanecer en el misterio o resultar el objeto de meras suposiciones o intuiciones, ese sentido central puede ser recuperado a través de una lectura que capte y ordene los signos, y que, al mismo tiempo, trate de "leer" en ellos su carácter sistemático, es decir: las direcciones significativas que describen, los temas que integran, las zonas en que pugnan por definirse más claramente. Si encontramos que estos niveles distintos admiten una explicación unitaria es necesario reconocer que estamos, por lo menos, fundamentando atinadamente la unidad de la obra. E indiscutiblemente aproximándonos a su "querer decir", porque esa unidad es el correlato obligado de la unidad de sentido.

NOTAS:

- 1 *Los nuestros*, Bs.As., Sudamericana, 1968 (2a. ed.), p. 314.
- 2 "La máscara y la voz", en *La cultura en México*, enero de 1971, n. 467.
- 3 "El sentido lírico de la evocación del pasado en 'Pedro Páramo'." *XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Ed. Universidad Central de Venezuela, 1968.
- 4 *La nueva novela hispanoamericana*, México, Mortiz, 1969.
- 5 *Corriente alterna (Paisaje y novela en México)*, México, Siglo XXI, 1969 (3a. ed.).
- 6 *El arte de Juan Rulfo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965, p. 95.
- 7 "Imágenes de un continente", en *Eco*, Bogotá, dic. 1967, n. 92.
- 8 "Realidad y estilo de Juan Rulfo", en *Revista Mexicana de Literatura*, vol. 1, n. 1, 1957, p. 85-86.
- 9 Todas las citas corresponden a la sexta edición de la novela F.C.E. (Colección Popular), México, 1964.
- 10 "Introduction à l'analyse structurelle des récits", en *Communications*, París, n. 8, 1966, p. 7.
- 11 Se ha hablado de la extrema ambigüedad de esta escena bajo el fundamento de la confusión que provoca la palabra "padre" en boca de Susana, quien puede estar así aludiendo a Bartolomé, de cuya muerte ya ha sido informada (doblemente: por vía fantástica a través del propio difunto y por la vía corriente de la información). "Soy tu padre, hija mía", se le anuncia el sacerdote, induciendo aparentemente a una mayor confusión. Acotamos, no obstante, que Susana usa acá dos veces el tratamiento "padre", cuando sabemos —porque la novela lo destaca con harta insisten-





cia— que su progenitor era para ella invariablemente “Bartolomé” y Rentería “padre”. ¿Engaño inicial e inmediato desengaño en Susana? También es posible. En todo caso, basta con ver que la borrosidad de la situación no es tan grande y que la ambigüedad remanente acrece más aún la otra ambigüedad, la que evidentemente es nota fundamental dentro de una noción como la que estamos comentando: la vida en entredicho, la vida definida por lo fúnebre y por lo deshecho.

12 José de la Colina: “Susana San Juan (el mito femenino en Pedro Páramo)” *Revista de la UNAM*, XIX. n. 8, abr. 1965, p. 21.

13 Hugo Rodríguez Alcalá, obra. cit., p. 169.

14 El subrayado es nuestro. Es interesante destacar el vigor sugestivo encerrado en la mención del mar dentro de la geografía comaliana, nada litoral; vigor sugestivo que enriquece la imagen de Susana.

15 “Quedaba él, solo, como un tronco duro comenzando a desgajarse por dentro.” [112].

“Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos.” [128].

16 No es casual que todos los esfuerzos del padre Rentería por sembrar imágenes de corrupción y dolor interiores en Susana [117-8] resulten absolutamente baldíos.

17 Llamativo punto de encuentro entre esta obra y *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, que se agrega al más casual de los respectivos títulos. Los muertos de *La tierra baldía*, no obstante, tienen una esperanza de germinación; el despertar primaveral puede transformarlos en semillas prolíficas. En cambio acá, categóricamente, “no retoñan”.

18 *La muerte de Artemio Cruz*, México, F.C.E. 1962, p. 143.

Cabe señalar que en otra obra suya —*La región más transparente*—, Carlos Fuentes también elabora un personaje en quien concurre la lucidez crítica y la dimensión histórica colectiva, que dice: “Dañar me a mí siempre más que a los otros.” p. 9.

19 Nítidamente modelado en la trabajada figura del padre Rentería. Todas las intervenciones de este personaje presentan ese sesgo, que se

resume en las palabras que le dirige el cura de Contla: “Ese hombre de quien no quieres mencionar su nombre ha despedazado tu iglesia y tú se lo has consentido. . . Sé lo difícil que es la tarea en estos pueblos donde nos tienen relegados; pero eso mismo me da derecho a decirte que no hay que entregar nuestro servicio a unos cuantos, que te darán un poco a cambio de tu alma. . .” [75] (subr. nuestro).

20 El personaje de *La región más transparente* a que aludimos antes (nota 18), Ixca Cienfuegos, dice: “. . . Al nacer, muerto, quemaste tus naves para que otros fabricaran la epopeya con tu carroña; al morir, vivo, desterraste una palabra, la que nos hubiera ligado las lenguas en las semejanzas. . .” p. 10. Estas palabras de Ixca, acotamos, van dirigidas a sí mismo, pero él es todos los tiempos y todos los habitantes de “la región más transparente”.

21 Obra cit., p. 78.

22 Lo “paradisiaco” de Comala, sobre todo, que no corresponde, como se ha dicho, ni a una edad de oro anterior ni a una elaboración estilística destinada a que el lector descansa dentro de tanta visión infernal. Es la vestidura concreta de la “ilusión” de algunos (Juan Preciado y su madre, Pedro, Susana), incrustada en el mundo también concreto de la “desilusión” (ver nota siguiente). Por otra parte, conviene tener en cuenta que ciertos datos determinantes (“esa gente no existe”; el “odio a este pueblo” de Susana; las definiciones de muerte en vida de Bartolomé San Juan, del padre Rentería, del propio Pedro, etcétera, se ubican cronológicamente antes y no después de la “venganza” de este último. Es interesante señalar que la idea de dualidad se cifra a sí misma en estos dos momentos de la obra: el primero, cuando tras la evocación idílica de Comala por Doloritas que termina con estas palabras “como si fuera un puro murmullo de la vida. . .” [62], Juan Preciado dice: “—Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos.” El otro es un encabalgamiento entre dos escenas distintas: así termina un diálogo entre Susana San Juan y su Padre: “—¿Estás loca?; —Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías? [88]. El capítulo que sigue inmediatamente presenta a Pedro dirigiéndose a Fulgor Sedano: “¿Sabías, Fulgor, que esa es la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra?” [89] (subr. nuestro).

23 La “ilusión”, especialmente. “Me trajo la ilusión” [63], dice Juan Preciado; hablando de las causas a que pueda deberse la resolución de Pedro Páramo de abandonar todo interés mundano. Dorotea menciona la “desilusión” [84]; y es la misma Dorotea quien dice: “¿La ilusión? Eso cuesta caro.” [64].

La “culpa” también, cuyo principal protagonista es el padre Rentería, no solamente porque la sufre sino también por su insistencia en implantarla en el corazón de sus parroquianos a expensas, como él sabe muy bien, de la propia comprensión cristiana [34-75 esp.].

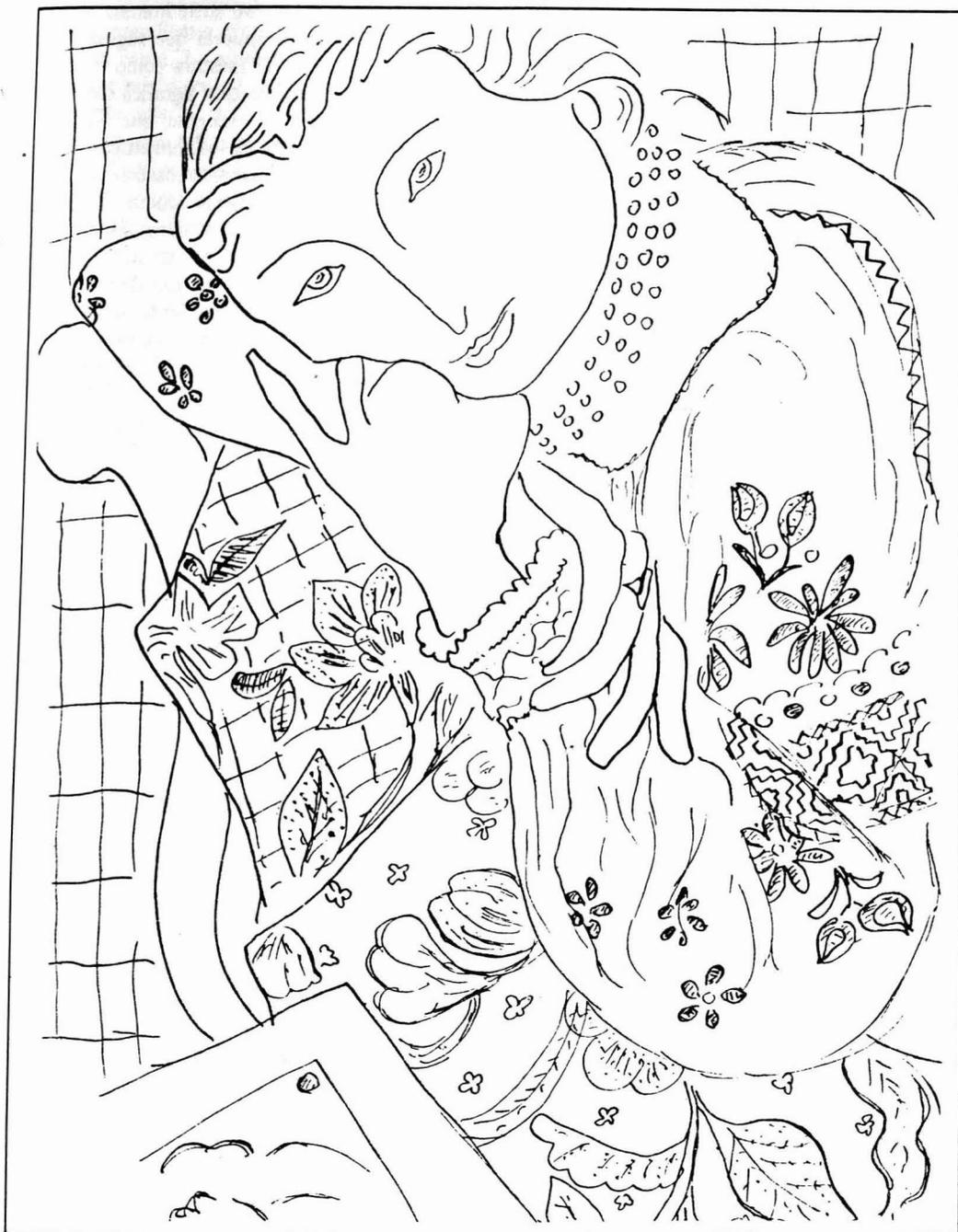
24 Se ha hablado de una telemaquia encarnada en Juan Preciado, de un Ulises fijo en Pedro Páramo, Electra al revés en Susana, Caronte en Abundio; por otra parte, hay quien ve viejas virgilianas en las viejas de Comala o la “imaginación gótica de la novela romántica del siglo XVIII” —estamos citando a Fernando Alegría— en la factura del personaje Susana, que comparte la “febril ensoñación de las heroínas de Emily Brontë; análogamente J. de la Colina ve en la pasión de Pedro la misma de Heathcliff, héroe masculino de la misma autora; por último, se ha hablado del mito femenino en *Pedro Páramo*, y de diversos mitos mexicanos como también de un universo acomodado a la escatología cristiana: infierno, paraíso, purgatorio.

25 “Réflexions sur l'état actuel de la stylistique littéraire”, en *Cahiers d'analyse textuelle*, 1964-6.

Toda esta filosofía de la lectura no es más novedosa que la venerable filología. Su revaloración en este siglo fue claramente postulada ya por Pierre Réverdy; su manejo práctico y orgánico es, sí, obra actual de la llamada “nueva crítica”.

CRITICA

SUMARIO



Literatura

Gombrowicz: un lenguaje corporal, por Mario Muñoz / 38

Estructuralismo

Tristes trópicos por Gabriel Carrea / 41

Latinoamérica

La hora del lobo, por Humberto Musacchio / 42

Novela

El realismo español, por Humberto Guzmán / 43

Dadaísmo

Imágenes junto a Tristán Tzara, por Jonathan Molinet / 45

Poesía

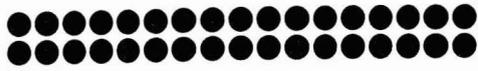
Poema de Alcira Soust Scaffo / 48

Pintura

Matisse habla de Matisse / 49



Literatura



Gombrowicz: un lenguaje corporal

por Mario Muñoz

(LA FORMA: DEFORMACION Y DEGRADACION)

El arte moderno es descarnado: vive las carencias del progreso; o bien es severo, y busca lo irrealizable de una moral reformista; o bien disoluto, y entonces anula o distorsiona la imagen del hombre. En ambos casos la suplantación de la realidad es evidente. La vieja mitología es sustituida por otra no menos represiva. A medida que aumentan las sublimaciones se reduce notoriamente la libertad de elegir aquello que complete nuestra individualidad. El encuentro con lo humano, que es la "máxima" de Gombrowicz, es cada día menos fácil en una sociedad que actúa bajo el influjo de formas degradadas. La ciencia, que hasta no hace mucho era patrimonio del saber humanista, ofrece ahora una concepción no menos materialista de la vida. Su lenguaje es hermético e insensible como es vacío el de la propaganda comercial: ambas permanecen en la periferia de las necesidades inmediatas. En todo ello está ausente la imaginación: la facultad de asombrar y maravillarse. Quizá por esta razón, como respuesta a las vejaciones que sufren los sentidos, las revueltas sociales tienen en nuestros días su correspondiente fondo espiritual en la violenta manifestación del erotismo. Saturado su poder de asimilación con los productos que le proporciona la sociedad industrial, la generación moderna ha convertido el sexo en elemento de choque, de explosión. Nunca antes la juventud había sido tan "divinizada", ni tan drásticamente desmentido el racionalismo previsor de las teorías progresistas. Un ambiente inseguro, farsesco y decadente dicta un nuevo estilo: el hombre creado a imagen y semejanza de los demás hombres. Deformamos y nos deforman. La vuelta de la conciencia tendrá lugar cuando aceptemos realistamente que el artificio es propio de la condición humana. Verdad patética pero cierta. Como lo es también el hecho de que los principios más sólidos han sido privados de su autoridad. Todo se vuelve provisorio, temporal. El futuro es absorbido por el hoy, la idea por la pasión, la belleza por la inferioridad. Quizá sólo permanezca el anhelo por reunir nuevamente las partes sueltas de un mundo fragmentado, imprimiéndoles otro ritmo y otra cadencia. En el centro de estas tensiones está situada la obra de Gombrowicz, desga-

rrada entre la vocación de consumir y la voluntad de destruir.

Hay en nosotros, dice Gombrowicz, una tendencia a completar lo inconcluso, a sumar las partes inconexas que componen los hechos en virtud de esa ley que él llama "el imperativo de la forma". Basta el pequeño signo de una evidencia para descifrar el complicado lenguaje de la realidad. El problema está en hallar la punta de este hilo conductor y en seguirlo hasta sus consecuencias más inesperadas. Pues lo que en principio es insinuación o balbuceo, tomado su curso, es capaz de fascinar o destruirnos. Todo depende en evitar la caída en esa corriente tumultuosa que a menudo nos arrastra a las acciones más perversas. Pero un cambio de actitud es a veces suficiente para orientar esta fuerza hacia otro cauce, confrontando un determinado sistema de valores con aquellos elementos que lo exceden. En las tres partes de *Ferdydurke*, por ejemplo, los protagonistas terminan arrojándose los unos contra los otros, hechos una espantosa mezcla de cabezas, brazos y piernas, cuando aparece una forma que no encaja con ellos. En *Opereta*, la desnudez con que sueña Albertina hasta su realización final, provoca el desorden y la ruina del castillo de los príncipes Himalay. Frederik, en *Pornographie*, juega el papel del "director de escena" que calcula, aproxima y consume, en el asesinato de Skuziak, las asociaciones insospechables que existen entre el Adulto y el Adolescente. Algo similar ocurre en *Le Mariage*, donde el héroe pretende penetrar los misterios del porvenir modelando la realidad según se lo dictan sus deseos. La conclusión, en cambio, se asemeja a la de *Ferdydurke*: la humana impotencia frente a la Forma que se niega a ser gobernada. Mientras que en *Cosmos* se trata de aislar su complicado mecanismo de una madeja de datos imprecisos.

En cada caso los personajes tratan de librarse de la forma que los aprisiona imponiendo otra no menos nefasta. Por consiguiente, en esta dependencia mutua está

cifrado el mecanismo que hace del hombre un sujeto activo capaz de someter a los demás a su propia forma. La deformación es correlativa: el objeto modificado se convierte, a su vez, en sujeto modificador. Callejón sin salida de una lógica absurda pero no menos verdadera. En definitiva, si la deformación no cesa de operarse en la vida diaria, el papel del ser humano es bastante mediocre, reducido como está a la imitación y el artificio. Conclusión precaria y no menos desalentadora, pues significa que no es posible la conquista de una personalidad. El trágico desenlace de *Ferdydurke* es precisamente el abandono de Jojo a esa nueva "gueule" que le impone Isabel, "car devant la gueule il n'y a d'abri que dans la gueule et nous ne pouvons fuir l'homme que dans un autre homme".*

Escandalosa propuesta que sugiere la reconciliación con la máscara como refugio a la opresiva soledad que significa luchar en favor de ese "yo" ausente que busca un sitio en el mundo. Si los románticos, y más tarde los surrealistas, encabezaban la exaltación del individualismo como silencioso acercamiento a lo verdadero, *Ferdydurke* destruye hasta sus raíces esta imagen sagrada que el hombre tenía aun de sí mismo. La despedaza pero no crea una nueva. Buscamos la autenticidad, ciertamente, no obstante, obedecemos a una "suprema necesidad" que nos empuja a deformarnos, pues "c'est entre les hommes que naît la Forme qui nous détermine chacun comme individu. . ." (*Journal I*, p. 332). He ahí el dilema insoluble de Gombrowicz: "Où aller? . . . "Où se placer?": la réplica a la incertidumbre de Jojo, en el caso de Henri, es desoladoramente simple: "Moi seul".** Ambos héroes están suspendidos en el vacío: el uno es cero: ni joven ni maduro; el

* Witold Gombrowicz: *Ferdydurke*, París, Les Lettres Nouvelles, 1958, p. 294. Cito de las traducciones francesas, en obvio de comprensión.

** Witold Gombrowicz: *Théâtre*, París, Les Lettres Nouvelles, 1965, *Le Mariage*, I, p. 97.



otro, ha confundido la frontera entre sueño y realidad.

La forma tiene, para Gombrowicz, un sentido mucho más profundo que el de la imitación o copia: más que un estilo es un imperativo en virtud del cual las combinaciones entre los sujetos son infinitas, respondiendo a cada situación nueva. De tal modo que a una palabra, gesto o movimiento de nuestro interlocutor se suscita en nosotros una actitud parecida, según la ley de la simetría que determina la acción de la forma. Los dos cuentos insertados en *Ferdydurke* —Filifor y Filimor— muestran el funcionamiento de este complicado juego. En el primero, el profesor de la Alta Síntesis encuentra su “partenaire” en el profesor de Alto Análisis. Uno busca la suma, el otro, la “descomposición” en parte. Pero ambos contendientes tratan de ganarse a su respectiva causa. La síntesis, que domina la acción del relato, culmina con el duelo. En el instante que el Analista se aparta del “eje de la simetría”, disparando el dedo meñique de la esposa del Sintetista, éste, a su vez, tiene que apartarse, disparando en el mismo dedo de la amante de su adversario.

En la segunda historia se pone en evidencia el contexto de *Ferdydurke* al describir el mecanismo del comportamiento humano, demostrándose cómo el hombre continuamente es creado por los demás. Algo similar ocurre en *Le Banquet*. Ahí el protagonista sufre la impotencia de querer ser auténtico. Cualquier acción suya, por grotesca que parezca, deja de pertenecerle al asimilarse y repetirla con exactitud las personas que tiene a su lado.

Precisando, diremos que el funcionamiento de la forma lo determina la oposición insalvable entre la expresión individual y las actitudes y conductas que la mayoría impone. Más aún, a esta artificialidad cabe agregar otra dependencia no menos opresiva: la humillación del superior a manos del subalterno. Acto ominoso que pretende hacer hincapié en el carácter efímero de toda autoridad. En consecuencia, “el que manda se vuelve esclavo del esclavo” (*Lo humano...* p. 145-6) en una interminable cadena de sometidos.

Si el existencialismo confía en la agudeza de conciencia como paso indispensable para medir la “autenticidad de la experiencia vivida”, en lo que concierne a la literatura de Gombrowicz, la conciencia es otro añadido, producto de un largo perfeccionamiento entre los hombres (cf. *Journal I*, p. 314). Pero si éstos me acosan, me agreden y torturan, negándome mi propio sitio ¿cómo descubrir, entonces, lo que en mí hay de original y verdadero?, ¿cómo expresar los sentimientos más torcidos y absurdos que son, pese a todo, parte de mi naturaleza?, ¿cuál es la línea divisoria entre lo real y su contrario? Nuestra época no responde a estos llamados porque ella misma ignora su destino, y la obra de Gombrowicz, reservada como es, sólo ilustra este proceso de alienación como un conflicto de formas indeseables. En su lenguaje cifrado, la desproporción y la impotencia tienen una terminología propia que corresponde a las diferentes partes del cuerpo que entran en

juego en el momento de sobrevenir la degradación. Pues la persona no sólo deforma a su prójimo, colocándole una “geuele”, sino también lo degrada, “cuculizándolo”, imponiéndole un culo. Ambos términos, la “geuele” y el “cucul”, aunados a otro no menos regresivo, el de la “inmadurez”, son variaciones del mismo acto vejatorio con que se manifiesta la presencia de la forma. “Coller une geuele a quelq’un” significa someter su personalidad a una apariencia y un modo de ser que no riman con su naturaleza. Dicho de otro modo: dependemos siempre de la mirada y la opinión ajenas. La desvalorización se completa infantilizando a la persona, manejándola al capricho, componiéndole un “cucul”. Y este ser disminuido, sin que lo advierta su opresor, lo seduce con los atractivos de la inferioridad y, finalmente, lo hace suyo, conquistándolo. En este sentido se opera el paso de la madurez a la inmadurez. Viraje nada sorprendente, pues la voz interior del hombre no solicita de ideas nobles y principios elevados para vivir, que pertenecen al dominio de la conciencia racional, sino de aquellos encantos vergonzosos que son propiedad de la insuficiencia humana. No es otro el contenido de la mitología popular creada, como dice Gombrowicz, a espaldas de la cultura superior.

Ferdydurke trata de poner en claro hasta qué punto la persona es capaz de disponer de sí misma situada, como está, entre dos ideales: la plenitud, propia de la madurez, y la indefinición, característica de la juventud. Como es corriente en Gombrowicz, su dilema es la dualidad, fruto de la antinomia moral de permanecer “siempre ‘entre’ y jamás ‘dentro’”, como él mismo lo ha señalado.

Como se ha visto, el ser humano pertenece a la masa, que le fabrica los innumerables rostros de su apariencia. Creado desde afuera, las más de las veces acepta este servilismo, lo hace suyo. Pero en su impotencia va modelando una realidad muy personal. Se trata de un mundo saturado de

sensualidad, plegado al capricho de los instintos y construido con todos aquellos elementos que conservan un rasgo de frivolidad, exotismo y sordidez. El culto a la figura humana es precisamente la sublimación del regodeo erótico con las “partes” del cuerpo. El placer no realizado pide imágenes y objetos a falta de una consumación. Lo real es sustituido por lo ilusorio, cuando no se trata de una tentativa con miras a cambiar la moral imperante. En consecuencia, la sexualidad reprimida puede ser agente provocador o resignarse a contemplaciones y prácticas solitarias. En su expresión extrema, asume el carácter de una violenta descarga de agresividad, cuya culminación es el sádico y el masoquista. Actitudes nada extrañas a la obra de Gombrowicz.

En *Ferdydurke*, el masoquismo lo origina la necesidad de humillar la altivez aristocrática ante la vulgaridad plebeya. “Lo extraño del cuerpo y lo exótico del espíritu”, que hacen imposible un acercamiento entre amo y doméstico, provocan el deseo de “tocar” y la consiguiente autodegradación, satisfecha en el momento que la mano del palafrenero Béber abofetea la cara señorial de Mientus. La frontera social desaparece, y la pretendida “fraternalización” degenera en un montón de cuerpos jadeantes rodando por el suelo entre maldiciones, mordidas y alaridos. Con anterioridad, en el capítulo X, la colegiala moderna, provista de un cinturón, se flagela la espalda con todas las fuerzas para esquivar la aprehensión que le infunde la mirada del *voyeur* oculto tras la puerta.

En épocas de franca decadencia como es la nuestra, los modelos que la tradición ha idealizado son provocadores de reacciones totalmente contrarias a su aceptado espíritu de placidez. Ciertamente, la castidad de la joven, la nobleza del adolescente, la generosidad campesina, el respeto a los mayores, el refinamiento por la cultura, continúan funcionando como arquetipos de la mitología moderna, pero la ejemplaridad de estos





símbolos ha perdido el brillo de lo sagrado, su virtuosismo humanista. El antiguo romanticismo se ha consumido en las brasas de la pasión o en la imagen pornográfica. La carne ha sustituido al espíritu, como la autoridad paterna ha declinado frente a la soberanía del hijo. El hecho es que al modificarse profundamente la forma, el contenido de estos valores trata de seguir siendo vigente.

Ferdydurke está saturado de ese caduco idealismo. Jojo, el protagonista, aspira a la madurez pero se deja conquistar por los artificios de la colegiala moderna. Juzga que las cualidades de la chica corresponden al "estilo optimista" que la opinión corriente atribuye a la idea de modernidad. A su vez, los padres de la muchacha —tan limpios, tan ordenados— tratan de afirmar su persona en un modelo previamente elegido: la madre quiere ser la Mujer Moderna; el padre, el Hombre Moderno. Y Pimko, el profesor que ha introducido a Jojo en casa de los Jouvencel, a despecho de los apetitos que le despiertan las piernas de la adolescente, no descuida su solemne investidura de maestro. Sólo Jojo permanece como un extraño, sin apoyo ni estilo, prendido al "poder mágico" de la colegiala y a los principios del anticuado pedagogo.

Otro ideal no menos deleznable es la nostalgia de Mientus por el peón de campo. A la mirada de todos es perverso y desvergonzado, pero en el fondo no es más que un sentimental que aspira a la idílica vida campesina. Este sueño lo transforma. La brutalidad da paso al romanticismo. Una apremiante necesidad de huir a la campaña lo obsesiona, presintiendo la amenaza de una vejación inminente, de un culo estampado con los principios de la instrucción

pública. ¡Escapar de la escuela! ¡Al campo! ¡Al peón, al peón! Aproximarse al espíritu intocado del pueblo. Pero Mientus pronto descubre la insolencia del vulgo. Como sus señores, el populacho tiene también su propio código.

En resumidas cuentas, tanto los cultos como los ignorantes tienen una idea desmedida de sus personas que no va de acuerdo con la realidad de su insuficiencia. Son falsos porque carecen de vida interior y porque los modelos que han elegido proceden de un optimismo superficial. En el caso de los siervos, el temor frena su agresividad.

Las tres partes de *Ferdydurke* corresponden a tres variantes del esnobismo: la primera está consagrada a la pretendida madurez ideológica de los idealistas y materialistas. La segunda al culto desmedido a un estilo equivocadamente progresista. La tercera a la secular soberanía de la nobleza. En todo ello hay una crítica evidente al medio y a las instituciones que deforman la personalidad. El didactismo moralizador, el modernismo y la tradición son los valores que el autor pone en tela de juicio. En la parte que tiene por tema el liceo, los estudiantes, confundidos por la fraseología oficial, defienden con encendida pasión ideas que no les pertenecen. Recitan lo escuchado en el aula o en el círculo familiar. "Par la répétition, par la répétition on crée le mythe" (*Ferdydurke* p. 78), y ambos bandos, los puros y los cínicos, se precipitan en el desconcierto, ajenos al significado de los signos. El duelo a "grimaces" que cierra este capítulo es la búsqueda del verdadero rostro, de la expresión perdida.

En el transcurso de esta aventura, Jojo ha procurado neutralizar los efectos nocivos

de una madurez precoz. Para conseguirlo enfrenta el estilo doctoral y licencioso con un elemento discordante que lo invalida. Provocando el absurdo desencadena el desorden pero no consigue conjurarlo: Mientus huye en pos del palafranco y Syphon, el idealista, corrompido por Mientus se cuelga de una percha.

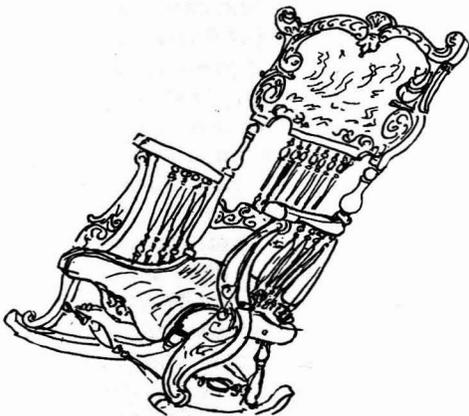
Salido de estos acontecimientos, nuestro héroe enfrenta las maquinaciones de los Jouvencel. El propósito del autor es señalar que entre el fosilizado sistema pedagógico y el ambiente cultivado de una familia pequeño burguesa no media más que la forma con que ambos sistemas se expresan. En ambos el ejercicio de la crítica está ausente. La moral de los Jouvencel es un compendio de eficacia, satisfacción y optimismo. Las ideas en su caso, son un pretexto para justificar el culto a la persona. A sus ojos, ser joven significa poseer un estilo conquistador, socialmente aceptado. Juzgan que la juventud es un valor inalterable y artificioso, no un estado transitorio y creador. Asimismo, el dolor es inadmisibles en su mundo, donde la realidad es esterilizada con lavanda, abluciones y risas estentóreas. Es un recurso fácil para protegerse de la crítica ajena y de la mirada propia. Lo común de Pimko y los Jouvencel es la inautenticidad. Al caer la máscara, el rostro, desencajado, se petrifica en una mueca grotesca e inhumana.

En este episodio, la táctica de Jojo para destruir los hechizos de la colegiala y el orden que representa es confrontar la pedantería y la superficialidad a la crítica y la imaginación. Metódicamente va introduciendo aquellos elementos contrarios a la atmósfera de seguridad que lo rodea. Su objetivo es producir el caos. Su técnica, la mezcla de lo formal con lo heterogéneo. Sistemáticamente va sacando a la superficie lo deforme, ridículo y caricaturesco que tiene el comportamiento de los Jouvencel. Sin ningún soporte, su sistema degenera con ellos dentro. Una mosca martirizada, la ramita en la boca del mendigo, la mezcla de la compota con la sopa, la colegiala sorprendida con el viejo y el joven son, en apariencia, elementos paródicos para provocar el desconcierto de los personajes. No obstante, son símbolos de una rebeldía. La vuelta a la realidad por vías de lo grotesco. Rota la simetría con una forma que los excede, los modernos y los anticuados se arrojan con verdadera furia los unos contra los otros. En plena lucha Jojo y Mientus emprenden la retirada. Este al encuentro del campesino, el otro de su identidad.

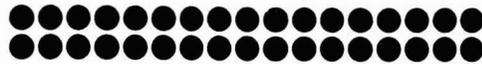
Puestos a salvo de la agresión de unos rústicos, la pareja pernocta en casa de los tíos del héroe, hidalgos de tradición. Ya en confianza, Jojo advierte que el trato diario de los amos con la servidumbre deja a sus parientes en una situación falsa, siempre al borde del absurdo. Ni el orgullo racial ni el distanciamiento con el vulgo los aísla del contacto permanente con la inferioridad. No obstante, la distinción se conserva por ser el estilo que conviene al código caballeresco. Mientus lo sabe. Su acercamiento a Beber se consuma sólo degradándose. Aceptando los golpes que le propina el peón. El último eslabón con el señorío lo rompe

Jojo arrojando a la tía al montón que rueda por el piso de la estancia, hechos una sola mezcla aristócratas y peones.

En los tres episodios mencionados, la lucha contra la forma procede siempre de una conciencia en crisis que pretende alcanzar la autenticidad derogando cualquier vinculación con estilos y creencias. La divisa de *Ferdydurke* es concreta: "Libérez-vous de la Forme. Cessez de vous identifier à ce qui vous définit" (p. 94). Para alcanzar este propósito, el héroe de la novela traza un plan que consiste en participar en los acontecimientos como protagonista y como "metteur en scène". Como actor se somete a los tormentos de una adolescencia tardía; como director, precipita a los otros en la abyección. Su táctica es simple: introducir "un élément trouble" (p. 183) en una forma acabada, "Voilà tout". Pero salir de la anormalidad es volver a caer en ella. Nuestra vida tiene sentido en relación con otros hombres. Cuando esta relación cesa, nuestras deformaciones se vuelven absurdas e injustificables. Si la voluntad se libera la soledad nos hace extraños. En consecuencia, para eludir este círculo vicioso, el protagonista propone la siguiente solución: "Je savais seulement que je devais collaborer avec chaque élément déformant, ridicule, trouble, caricatural et inharmonique qui naîtrait avec tout élément destructif..." (p. 183). Quiere decir que mezclando elementos no afines, combinando formas y estilos, introduciendo lo informe y repelente se puede manejar y destruir a los hombres. De *Bakakai* a *Cosmos* esta táctica persiste como una tabla de salvación. No somos libres pero podemos cambiar el curso de las cosas aprovechando una coyuntura de la realidad. En otras palabras, el juego del "metteur en scène" consiste precisamente en provocar las contradicciones. Esto no quiere decir que los héroes de Gombrowicz creen una realidad más aceptable, simplemente pretenden esquivar la deformación descubriendo lo que hay de falso en el hombre. Su lejana aspiración al orden, a la unión de la madurez con la inmadurez, se reduce, finalmente, al destino incierto de "courir, courir, courir à travers toute l'humanité. Car devant la gueule il n'y a d'abri que dans la gueule (...). Et devant l'archiculum —pas de refuge..."



Estructuralismo



Tristes trópicos

por Gabriel Careaga

Desde el año de 1929, cuando Claude Lévi-Strauss presentaba sus exámenes para ser profesor, y lo hacía en forma sobresaliente, su nombre empezó a figurar en los círculos académicos e intelectuales. En la misma época, otros tres compañeros discutían en términos polémicos y desesperados su situación filosófica y política; habían leído a Hegel y a Marx, y lo entendieron todo, y no entendieron nada ya que no se habían transformado. No es sino hasta con el conocimiento del tercer mundo y la guerra fría cuando se radicalizan: Jean-Paul Sartre sería el padre del existencialismo y terminaría siendo un marxista; Simone de Beauvoir sería la mejor exponente de la fenomenología de la mujer; Maurice Merleau Ponty haría un intento sobrehumano para unir el marxismo y la filosofía de Husserl. Lévi-Strauss, por otra parte, descubriría el estructuralismo.

En 1935, después de haber ejercido la carrera de profesor, Lévi-Strauss partió para Brasil donde viviría hasta 1940. La posibilidad de estudiar y acercarse a las culturas primitivas, despojado de su cultura europea, hizo que se convirtiera en etnólogo, y fue a través de la etnología como empezó a descubrir las bases del estructuralismo. Cuando volvió a Europa —luego de estar algún tiempo en Estados Unidos—, tardó cuatro años en publicar lo que sería su primer gran libro: *Las estructuras elementales del parentesco*; un libro que iba más allá de los estudios etnológicos y revolucionaba todo el edificio de la antropología moderna. Lo insólito de este libro consistía en la creación de un método que no dejaba lugar a especulaciones ni a divagaciones subjetivas, filosóficas o sociales: la categoría de estructura era la herramienta que sostenía el método de ese libro. "He buscado mi camino largamente —dijo Lévi-Strauss. El último profesor de filosofía que tuve cuando cursaba los últimos años del Liceo me había dicho que estaba hecho para la filosofía y me aconsejó que me dedicara al derecho. Pero estaba muy equivocado; en el fondo se había dado cuenta de que en mis preocupaciones existía un aspecto 'concreto' y un aspecto 'sociológico'. Me matriculé en Leyes. Pero me disgustó, lo confieso, y volví a la filosofía. Esta

me desilusionó y me volqué hacia la etnología. En ella soy un completo autodidacta: nunca asistí a lecciones de esta disciplina, no conocía ni siquiera su existencia. La primera revelación la tuve por razones inconfesables: ansias de evasión, deseos de viajar, etcétera. Fue mi llegada a Brasil y el consiguiente contacto con un país que llamaré, para simplificar, 'exótico', lo que suscitó en mí una curiosidad etnológica. Pero el descubrimiento de la posibilidad de que se pueda llegar a ser etnólogo, o sea, de que la etnología es una profesión, lo debo a la etnología americana y en particular a *Primitive Sociology*, de R. H. Lewis, y partiendo de éste, a la lectura de los otros grandes maestros de la etnología americana (aludo a F. Boas y a A. L. Kroeber). A estos últimos les debo esencialmente dos cosas: la primera, considerada desde un punto de vista inmediato, es la revelación de que existían aún pueblos que se podían estudiar 'en su lugar': aquellos investigadores habían pasado una parte importante de su vida conviviendo con tribus indígenas y pensé que yo podía hacer lo mismo. En segundo lugar, desde un plano teórico, el aspecto despiadadamente crítico y demoleedor que esta antropología americana poseía y que es válido para cambiar totalmente todas las grandes construcciones ideológicas de los teóricos de fines del siglo pasado (disfuncionismo, evolucionismo, sociologismo, durheimismo, etcétera). Esta obra de reducción se pudo parangonar en algunos aspectos, creo, con la revolución filosófica de Hume en el siglo XVIII, quien expresó la exigencia de un retorno a la observación directa, la más cercana a la realidad, y de eliminar todas las hipótesis no utilizables. Como yo mismo me había iniciado en la filosofía, este hecho tuvo en mí el efecto de una liberación, en otros términos, una especie de higiene mental que me permitió recomenzar desde cero y realizar mi cógito gracias a la etnología."

Todo lo anterior es relatado en *Tristes trópicos*, un libro fundamental sobre el estructuralismo y sus orígenes intelectuales a través de uno de sus mejores exponentes: Claude Lévi-Strauss. En *Tristes trópicos* se revela la influencia de la antropología norteamericana, de Freud y de Marx que sirvieron para que Lévi-Strauss descubriera que en la historia de la humanidad los hombres se han misticado y engañado constantemente, en su afán de autojustificaciones. Y que era necesario descubrir un método de conocimiento "no humano".

En *Tristes trópicos* no sólo se registran las ricas experiencias con las culturas primitivas como las de los Bororo, las Nambiquara o las Tupí-Kawaíb, sus ritos, sus relaciones sexuales, su metodología, su organización social, su pensamiento. Sino que *Tristes trópicos* es una espléndida autobiografía intelectual en donde el conocimiento del hombre y las cosas acaba por ser un largo, intenso y solitario viaje para encontrarse a sí mismo. En donde "la fraternidad humana adquiere un sentido concreto cuando la tribu más pobre nos presente nuestra imagen confirmada, y una experiencia cuyas lecciones podemos asimilar, junto a tantas otras. Y hasta encontraremos en ellas una

frescura antigua. Pues, sabiendo que desde hace milenios el hombre no ha logrado sino repetirse, tendremos acceso a esa nobleza del pensamiento que consiste, más allá de todas las repeticiones, en dar por punto de partida a nuestras reflexiones la grandeza indefinible de los comienzos. Puesto que ser hombre significa para todos nosotros pertenecer a una clase, a una sociedad, a un país, a un continente y a una civilización; puesto que para nosotros, europeos y terráqueos, la aventura en el corazón del Nuevo Mundo significa en primer lugar que ése no fue el nuestro y que llevamos en nosotros el crimen de su destrucción; además, que ya no habrá otro: vueltos hacia nosotros mismos por esta confrontación, sepamos, por lo menos, expresarla en sus términos primeros, en un lugar y refiriéndonos a un tiempo en que nuestro mundo ha perdido ya la oportunidad de elegir entre sus misiones.”

Y de esta forma, *Tristes trópicos* es al mismo tiempo que autobiografía intelectual de uno de los grandes investigadores del siglo XX, teoría del conocimiento.

Latinoamérica



La hora del lobo

por Humberto Musacchio

Rara vez la crítica literaria que se ejerce en publicaciones periódicas tiene más trascendencia que aquella que le otorga el muy personal gusto del lector. Sin embargo, el surgimiento de una crítica cada día mejor pertrechada hace posible que se rebasen los estrechos límites del periodismo. La Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, acaba de publicar *La hora del lobo*,* recopilación de artículos aparecidos originalmente en un diario de esta capital. Son penetrantes notas del escritor Miguel Donoso Pareja donde trata centralmente la gran literatura que se está haciendo en Latinoamérica. Hay también una ojeada a la obra de escritores jóvenes que han decidido recorrer nuevos o renovados caminos.

El título está inspirado en una bella cita de Ingmar Bergman: “La hora del lobo es la hora en que la noche hace lugar al día, es la hora en que la mayor parte de los agonizantes mueren y en la que más reales son nuestras pesadillas. Es la hora, también, en que las gentes nacen.” Y vaya que asistimos al nacimiento de una literatura grandiosa: Cortázar, Lezama Lima, García Márquez y otros —no muchos— que, sin

negarla, han roto con una tradición que, como nuestro pasado histórico, muestra glorias idas y dolores que se perpetúan requiriendo nuevos enfoques.

Donoso enjuicia certeramente a esos creadores. De *Cien años de soledad* dice que al margen de las muchas comparaciones que se le han hecho —con *El Quijote*, *Moby Dick*, *La Biblia*, y demás—, lo que importa es “su significación como novela ‘totalizadora’”. Para aclarar esta idea, Donoso Pareja va a Gramsci y ubica la novela entre el grupo de obras “que contiene las contradicciones de complejo histórico social. Una de las diez, no creemos que sean más, extraordinarias novelas que ha producido América Latina”.

Al tratar a Cortázar pone el énfasis en ciertos pasajes donde el argentino expone sus ideas sobre la “militancia literaria”, entendida ésta como el deber de todo escritor de hacer propaganda a las ideas políticas a través de sus obras. Donoso coincide enteramente con las difundidas tesis del autor de *Rayuela*. El ecuatoriano, que ha visto sufrir a la literatura de su país ese mal que la redujo al panfletismo, hace a propósito de ello una apasionada defensa de Pablo Palacio, figura solitaria que se opuso allá por los años treinta a la demagogia —política y artística— de los llamados realistas.

La libertad en el arte, libro de Honor Arundel —“escritora comunista británica según sus editores”— recibe una andanada de argumentos por la ingenuidad con que se le maneja. Con citas frecuentes de Lenin —no

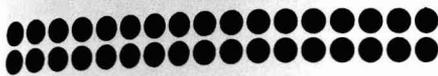
siempre cercano a Marx en lo referente a cuestiones estéticas—, la inglesa presenta un cuadro idílico de la creación artística en los países socialistas, donde con excepción de Cuba, sigue practicándose el más implacable estalinismo. No coincidimos, sin embargo, con Donoso cuando sugiere que un estado socialista, o más aún, comunista, no es capaz de asegurar los elementos necesarios para dicha creación; a la que, por otra parte, considera como la capacidad de decir *no*.

Una sociedad capaz de asegurar a todos sus miembros la satisfacción de sus necesidades materiales, forzosamente sienta la base para que el trabajo, hoy dolorosa obligación, se convierta en necesidad; para que en condiciones de igualdad, tratándose de hombres sanos física y mentalmente, se ocupe el ocio en actividades como la creación artística y la más elevada recreación. Todas estas condiciones no negarán la capacidad de decir *no*; lejos de ello, el espíritu se verá impulsado a la afirmación, no por la consigna de burocracias partidarias como señala Donoso, sino porque el hombre habrá descubierto su verdadera esencia en la comunión con seres iguales; porque habrá dejado de ser *el lobo del hombre*.

Mientras eso llega, no únicamente las grandes figuras del *boom*, sino también jóvenes como Libertella, Alsino Ramírez, Julio Ramón Ribeyro, José Agustín y otros estupenda y cariñosamente comentados por Donoso, se muestran decididos a participar con altura en las letras de este subcontinente entregado a cotidiana revolución.



* Miguel Donoso Pareja, *La hora del lobo*. Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1970. 173 pp.



El realismo español

por Humberto Guzmán

Tomo como pretexto una novela de Alfonso Grosso para caer en el tema. O al revés, caigo en el "realismo español" a fin de tocar con la mayor naturalidad una novela del autor citado. La conformación del presupuesto no alterará, de ningún modo, el fin de este breve comentario.

El realismo en términos generales, como se sabe, siempre padece la grave enfermedad de la limitación. A pesar de que hay casos en que una obra determinada —y aquí ya no es "el realismo en términos generales"—, dentro de las fronteras de esta forma literaria alcanza, para decirlo de algún modo, dimensiones que a simple vista rompen sus propios límites.

Ahora que —me interrumpo para reconocerlo, después de muchos, sin duda— el concepto "realismo" es excesivamente ambiguo. Pero, antes de seguir adelante aclararé qué es lo que pasa por mi mente cuando utilizo tal concepto, o tal palabra. Y como siempre que uno es pobre de recursos, o hay poco espacio para exponer las cosas, no existe nada mejor que los ejemplos.

Es incuestionable que un cuadro de Tapes es realista. Este, al igual que Picabia, a quien se le atribuye el primer abstracto, y que Kandinsky, genial continuador del abstractismo, es realista. Quiero decir que la corriente pictórica señalada, por ejemplo, no es en absoluto irrealidad. Sino al contrario, es una *real realidad* que va más allá del objeto en sí, que es donde puede quedarse una obra expresionista. Es claro que los hombres y las mujeres pintados por Miguel Angel no son muy fieles que digamos a sus modelos originales.

Vienen a cuento unas palabras de Claude Lévi-Strauss cuando hablaba en una entrevista hecha por Georges Charbonnier (*Arte, lenguaje, etnología*; colección mínima/14; siglo veintiuno) acerca del cubismo, por cierto: "Vuelve a encontrar la verdad semántica del arte, pues su ambición esencial es significar, no solamente representar." Agrega líneas adelante: "El cubismo va más allá del objeto, hasta la significación." Creo que estas pequeñas citas son más claras en sí mismas, para adaptarlas al contexto del comentario, que todo lo que yo pudiera explicar.

Ya dentro del campo de la literatura podemos mencionar *Los cantos de Maldoror* del conde de Lautréamont; o la literatu-

ra de Franz Kafka; o *La Divina comedia*; o el *Don Quijote de la Mancha*. Dichos autores y obras tomados casi al azar son, según lo dicho, realistas.

Cuando el viejo sueña —en *El viejo y el mar*, libro extraordinario y eminentemente realista— con los leones marinos no creo, con sólo ese detalle, que Hemingway se haya estancado, aun contra su propia manera de pensar al respecto, en el concepto de lo "real", al menos en su estricto sentido. Un libro irreal sería paradójicamente, aquel que obedeciendo las leyes que dicta tal tendencia se quedara en una caricatura de fotografía: que, por supuesto, no es ni siquiera una caricatura de fotografía.

Se confunden comúnmente dos ideas: realidad y superficialidad.

En la literatura de habla española se da mucho este fenómeno. Y se puede entender, puesto que por un lado, en España, en el imperio derrumbado, los hombres se dedican a llorar sus desdichas, a lamentarse por lo que tuvieron y que ya no tienen y en el mejor de los casos a discurrir la manera como podrían recuperar algo. Por el otro lado, tenemos que en Latinoamérica, el imperio por construirse, los hombres se mueven en el otro extremo, impulsados por el mismo viento; esto es, se la pasan cantando a un futuro ideal y —en el mejor de los casos también— discuriendo cómo podrían llegar a él. Lo que da por resultado la proliferación del llamado "mensaje político" o "social".

Pero a mí me interesa, al abrir un libro de literatura, encontrarme precisamente con

ella, con la literatura. Si quiero otra cosa voy a las partes indicadas. De manera que si se comporta un benévola puede comprender la actitud sana y combativa, esa actitud "revolucionaria", pero no más.

Por fortuna este fenómeno no es tan poderoso como para evitar la aparición de verdaderas obras de expresión o, como se diría con las palabras de Lévi-Strauss, de significación. Así es que hay tan grandes libros en Latinoamérica. Por lo que respecta a España también los hay, aunque, por lo general, carecen de la fuerza estética de algunos de este lado del mar.

Aquí ya puedo incluir el nombre de Alfonso Grosso. La lectura de una novela suya sirvió de catalizador para escribir este comentario: *Testa de copo* (1963).

Es ésta una novela realista. (Ahora el término es usado en su significado riguroso.) Y para no salir del belicoso contexto español de la posguerra civil, con "mensaje social". Lo del "mensaje social" lo marco desde este momento como un abuso del autor y lo hago a un lado de una vez, puesto que no vale la pena tomarlo en consideración; a mí, en lo personal, me parece dudoso por muchas razones que no caben aquí. Simplemente no creo en él (y me aburre).

Pese a todo es una buena novela. No me tomo la molestia de situarla históricamente, como se dice, ni nada por el estilo. Pienso que su autor no necesitaba llamar la atención al decir —él entre otros— en varias publicaciones españolas de no hace mucho tiempo que "Cortázar es un histrión y no



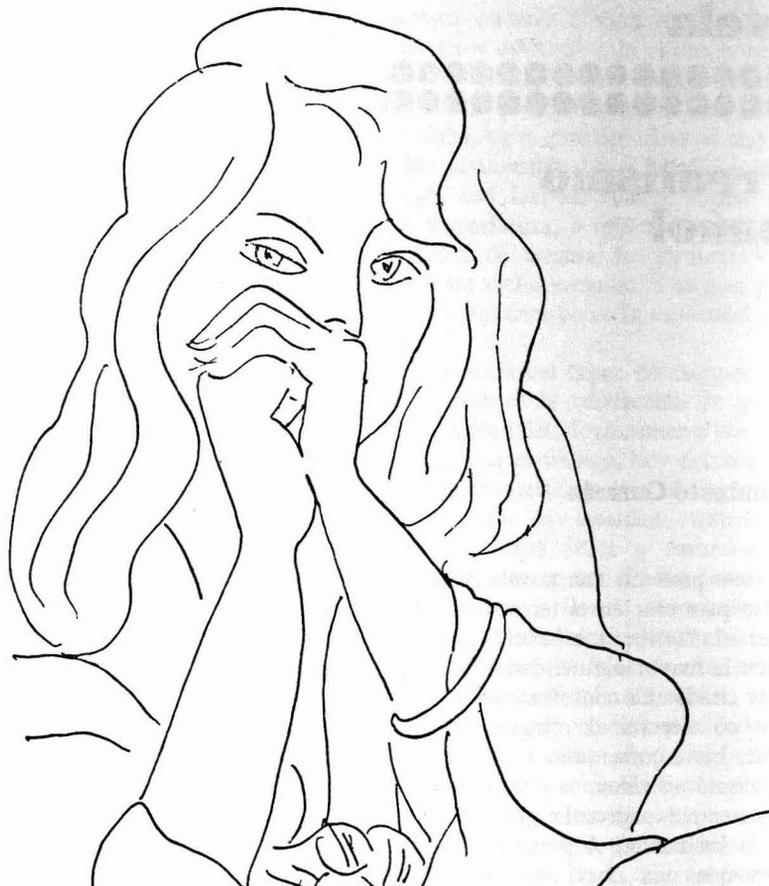
me interesa nada. García Márquez es un bluff...”, “Vargas Llosa es muy turbio y no ha descubierto nada”, etcétera. Lo último lo trata a grandes rasgos Luis A. Diez (*La Cultura en México*, número 505) bajo el nombre de “La novela hispanoamericana coloniza a España y provoca el comienzo de una gran renovación literaria”.

Testa de copo es un libro que me recordó en todo momento la corriente francesa del *nouveau roman*. Lo cual lo hace aparecer, de primera impresión, anticuado. Pero esta idea se desvanece al punto de casi desaparecer debido a lo bien construido que está.

La novela es la historia de un hombre: Marcelo Gallo. Su historia se nos presenta dividida. Son dos historias, como bien se apunta en la contraportada. Una de ellas empieza —es el comienzo mismo del libro— con la llegada del personaje después de cinco años que pasó mitad en la cárcel y mitad en el manicomio, y termina con su muerte trágica, en el mar, agarrado a un pez —muerte heroica y significativa desde todos los puntos de vista de la historia. Son dos días únicamente: jueves doce y viernes trece de julio. La otra se halla intercalada de manera estupenda en la primera —una línea espiral que describe su ruta tomando como centro una línea recta—. El *leit motiv* de la narración es el recuerdo; así, se cuenta toda o casi toda la vida de Marcelo, empezando por su abuelo Marcelo Gallo también y siguiendo con Marcelo Gallo, su padre, él constantemente y, además, otro Marcelo: su sobrino, que se llama Marcelo Fernández Gallo; también se alcanza la historia de la población en que viven los Marcelos. Se trata, en principio, de presentarnos un modo de vida. Pero los logros sociológicos del libro, como ya he dicho, no me interesan.

Marcelo fue acusado de asesinato por la muerte de su patrón, Julián Pérez Ordóñez, padre de Oliva, la mujer con quien se entendiera durante algún tiempo. Días después de su captura se supo quién había sido el verdadero asesino, que desapareció del lugar.

A lo largo de la narración se efectúan asaltos de descripciones de tipo geográfico y hasta biológico que distraen la atención del lector. “Con la muerte del abuelo (el *Vecchio*) —al único que en todo el litoral le eran toleradas aquellas fantasías— a nadie le era ya permitido asegurar que el motivo del misterioso desove periódico de los inmensos peces negros, rollizos, acharolados y relucientes como caballos húmedos de sudor, que cruzan cada año el Estrecho, era debido a la pérdida del sentido de la orientación, trastocado por el cataclismo geológico que había sepultado para siempre en el Atlántico el continente que se elevaba a poniente frente a la Península o, mejor aún, del gran archipiélago enclavado en la región geológica conocida como Bahía de España, más allá de las Canarias, de las Azores y de las islas de Cabo Verde, del que formaba parte y en cuyas rocas, negras, blancas y rojas se criaban, reproducían y morían, después de una singladura invernal por los fiordos de Noruega y los hielos del Artico al regreso de una de las cuales



encontraron que las rocas se habían plegado hasta las profundidades abismales o desplazado hacia Oriente, y a él continuaron en su búsqueda hacia Italia y Túnez para proseguir la misma ruta cada año y desovar guiados por un nuevo instinto.” (pág. 23) La terrible descripción que caracteriza el libro se justifica, lo que no se justifica es la presencia de una descripción dentro de la descripción que rompe el ritmo, creando un vacío en la continuidad normal.

El personaje, Marcelo Gallo, es hijo de un Gallo que no fue ni la sombra del primero, el abuelo, *Il Vecchio*, capataz del consorcio, famoso porque contaba historias, y que llegó a España desde Sicilia, al huir del Gran Terremoto de Mesina. El padre fue herrero y murió en la calle, con la cabeza metida en un charco. El tercero, o sea el personaje, es peón. Sólo algunos viejos, explica el narrador, lo relacionan con aquel Marcelo Gallo legendario. Así es que *Il Vecchio* es algo así como el eje o el surtidor de la existencia del mundo que nos muestra la novela. Es el recuerdo de un pasado, de un pasado glorioso. Y las actitudes de los personajes diversos siempre son de añoranza, de añorar un “antes” que, para su presente, resulta inalcanzable. (¿No es lo que ocurre con España?) Una parte digna de mencionarse es la confesión que hace a Marcelo su sobrino Marcelo, hijo de su hermanastra Regla: “—Madre dice que, como tú, me parezco al *Vecchio*. Dice que no le conoció; pero que cree que debo parecerme porque soy como tú y tú eres como él. También dice que el *Vecchio* era un hombre importante, que fue capitán de la almadraba y que la casa de El Cerro de las Palomas era de él, y que tú estuviste a su lado mientras vivió.” No es mi intención recargar con ejemplos, pero lo que añade Marcelo a las palabras de su sobrino cierra

con broche de oro lo que empecé a decir: “—Todo eso ha pasado —sus pestañas se cerraban en un guiño de indolencia—. Hace ya muchos años.” (p. 37)

La narración es hecha, al parecer, por un testigo, que es el autor de la novela dentro de la novela. Unas veces todo es resultado de la simple observación, pero otras requirieron investigación: trabajo que se toma el testigo, transformándose, así, en un personaje más. Esa característica da un tono de frialdad, de imparcialidad. Casi siempre esta forma de contar cumple su función y el dramatismo se mantiene —por lo general— en una línea recta inalterable. Hay momentos en que el efecto se convierte en defecto, sin embargo. Entonces párrafos enteros sobran y el libro se cae de las manos.

El testigo es alguien a quien Marcelo, cuando era niño, sorprendió en el pinar con una mujer. Desde entonces aquél le siguió los pasos a éste. Hasta esos dos días últimos de la vida del personaje.

Así pues, la novela se va haciendo desde fuera. Es indudablemente visual, a pesar de que otro recurso constante es el olor, los olores. Uno de los apoyos fuertes del testigo es el recuerdo. En especial con respecto a Marcelo. Todo lo cual nos muestra un cierto desapego entre los personajes y él. Como consecuencia lógica las cosas y los seres animados se emparejan. Ambas partes ocupan un lugar en el espacio: se igualan ante la mirada de él. “Dos taburetes vacíos, como si esperaran no sólo su llegada, sino la de Damián. Y dos vasos vacíos también sobre la mesa. Después los gestos. No las conversaciones que sostenían sino los gestos a los que la conversación los obligaba: palmas de manos suplicantes o discursivas, dedos unidos, brazos curvados y actitudes más oratorias que polémicas.” (p. 123)

Dadaísmo



Imágenes junto a Tristán Tzara

por Jonathan Molinet

1. Podemos imaginar a ese grupo no muy distinto de otros en el mismo cabaret, acaso un poco más bromistas. Lo podemos pensar como un grupo no muy diferente de nosotros, refugiado en el humor, en la agresión. Seguramente no es la primera vez que se reúnen en el Voltaire y esos años los han ido llenando de una voluntad de azar, de contradicción, de insignificancia de gratitud y absurdo; tienen la boca y sus actos repletos de injurias y herejía, ¿qué sé yo?, con todo eso que se llenaba la gente que vivía en Zürich por el año 1916.

Son las seis de la tarde del ocho de febrero. Alguien abrió al azar un diccionario: DADA, caballo, palabra infantil... *Fam.* tema (cada loco con su tema)... Dicen que el pequeño Larousse lo abrió Tristan Tzara, pero también estaban ahí Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, probablemente también Marcel Janco.

En Suiza, estos hombres no estaban solos. Zürich es síntoma. Desde 1912 aproximadamente (Marcel Duchamp y sus *ready mades*), o incluso antes, con Jerónimo Bosch. Diversos elementos y un clima cada vez más irrespirable agudizado con la guerra saltan cuando Tzara y sus amigos construyen Dada. En pocos años hay actividad Dada en toda Europa y se produce el estallido de la poesía surrealista. Todos ellos reclaman los mismos antepasados: Novalis, Nerval, Rimbaud, Lautréamont... La revista y la galería Dada en Zürich, 1916, son la señal de partida. Aparecen los primeros poemas de Tzara, *La primera aventura celeste de M. Antipyryna*, una revista en París, otra en Barcelona. Un movimiento pictórico en Alemania y en España. Volvamos un poco a Suiza cuando en 1918 se publica el primer manifiesto Dada.

1.1 "Escribo este manifiesto para mostrar que se pueden hacer juntas acciones opuestas, en una sola y fresca respiración; estoy por la acción, también por la continua contradicción; no estoy ni en pro ni en contra, no explico, pues odio el buen sentido", Tzara. En otros lugares los manifiestos dicen: "El arte es una cosa privada, el artista lo hace para él, una obra comprensible es producto de periodistas..." "Asco dadaísta/Abolición de la memoria: dada/abolición de la arqueología: dada/abolición de los profetas: dada/abolición del futuro: dada/creencia absoluta, indiscutible dios producto de la espontaneidad: dada/salto

elegante y sin perjuicio de una armonía a la otra esfera; trayectoria de una palabra como un disco sonoro grito; respetar todas las individualidades en su locura momentánea..." Que todo esto funciona como material para complicadas y autorrepetitivas especulaciones sociológicas es evidente. Además, el suicidio de Vaché, la vuelta del espíritu a sí mismo hasta la autodestrucción, la guerra, la desesperanza consecuyente y la revuelta o el terrorismo..., etcétera, un puro trabajo frente al espejo: repetir sin explicar lo que está ocurriendo y haciendo pasar por explicación una descripción que apenas es repetir lo que se ha puesto ya desde antes en el proceso social. No es éste el sitio para intentar, al menos, una aproximación histórico-científica a este periodo, a esta coyuntura tan específica. Alguna vez habrá que hacerlo.

2. Pudiera ocurrir que alguien con criterio médico leyerá algunas líneas de Tzara: esquizofrénico, peor: paranoico; si tal lector fuera psicoanalista (?), fijaciones en la infancia: neurótico, inadaptado; incluso propondrían ejemplarmente alguna terapia; aunque Tzara murió en París -1963-, tenía 67 años y era rumano, estudió matemáticas y filosofía, de origen burgués, autor de más de veinte libros de poesía. El diagnóstico puede ser correcto pero no dice nada, como tampoco esos datos biográficos. Sin embargo este diagnóstico es síntoma, pista de un camino que puede, probablemente, decirnos algo sobre los poemas de Tzara: la experiencia contemporánea (desde Mallarmé) de la locura.* Pero para este camino solamente se cuenta con el trabajo que se pueda realizar sobre los textos poéticos.

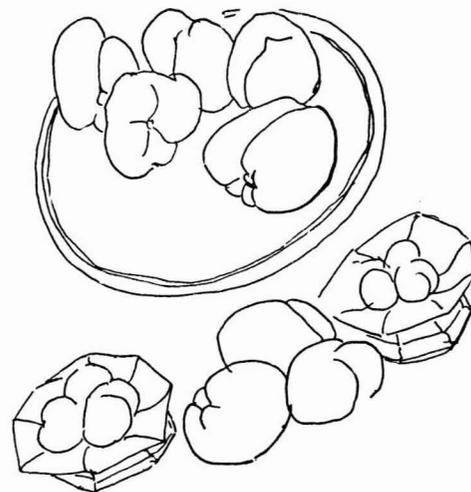
2.1 ¿Qué es o qué delimita y dónde está la locura? Uno de nuestros más increíbles contemporáneos, Bellow, escribe, "y si enloquezco, mejor para mí", "la verdad es que también me ha sido negado el beneficio de la locura". ¿Qué mecanismos han hecho que la experiencia literaria de Lautréamont, Nerval, Artaud, Tzara... se encuentre entre nuestra cultura, incluso que ya sea parte constitutiva de ella?

Estas imágenes sobre Tzara no pretenden, en manera alguna, responder. Solamente se trata de indicar un camino y en el planteamiento de esas preguntas justificar un poco algo de lo que se puede decir sobre esta antología: *Poemas*, de Tristán Tzara.**

"El lector quiere morir tal vez o bailar y comienza a gritar / es delgado idiota sucio no comprende mis versos grita / es tuerto / hay zigzags en su alma y mucho rrrrrrr / nbaz baz baz mire la tiara submarina que se desdobra en algas oro / hozondrac trac / nfunda nbababa nfunda tatá nbababa." Esto es una declaración de guerra. Este balbuceo de imbécil está retando y es una toma de posición en negativo: ¿qué hay en la

* Cfr. El trabajo de Michel Foucault: "Las huellas de la locura" *Eco*, núm. 117 Bogotá, 1970, y varios lugares de sus libros *Las palabras y las cosas*, *Historia de la locura* y *La arqueología del saber*.

** Tristan Tzara: *Poemas*. Antología preparada por Fernando Millán. Madrid, Alberto Corazón, 1969. 141 pp. (Colección Visor)



realidad que justifique otra posición? "a e u o yuyuyu i e u o / yuyuyuyu / drrrrrrrrrrrrrrrr / pedazos de duración verde revolotean por mi habitación / a e o i ii i e a u ii vientre / muestra el centro quiero asirlo" la ilusión de montaje totalmente libre está lograda: sonidos, palabras, sentido del humor, provocación... algo se está buscando. Volvamos a la locura.

La locura nos ha servido - como una distancia y en esta distancia hemos estado. Desde el siglo pasado se estuvo al acecho de la locura para que descubriera la verdad del hombre. La locura se ha desplazado a través de prohibiciones de lenguaje y casi siempre ha estado en un sitio intermedio. Esas prohibiciones, dentro de ciertos límites, se han violado. A partir de Freud la locura ha sido situada como un lenguaje, un habla que contiene ella misma su código, un habla aparentemente dentro del código en uso, pero que va sobrecargada y dice en silencio algo; se trata de un *juego* que está prohibido, el juego de una pura autoimplicación. Además una reserva de sentido. Más o menos a esta altura se ha instalado la literatura: un habla subvertidora de la lengua como se encuentra, un habla que contiene en sí misma el principio de su desdramatización.

Cuando Tzara habla de algunas muertes célebres escribe: "nosotros no sabemos nada / nosotros no sabíamos nada del dolor" (Apollinaire) "velada por los mares frente a las fuentes / en la palma de tu presencia Collioure / yo he acariciado la eternidad he creído en ella" (Machado) lo que dice solamente se puede tratar, en primera instancia, por su mismo código, por esa fundamental ambigüedad: las cosas podrían ser de otro modo.

Un libro requiere ser leído, así sea a pedazos, pero de la primera a la última 4

página. Lo que cada quien haya de hacer con él o los fantasmas con los que trate, es otra cuestión. En cuanto a mí, me parece fundamental, necesaria, la constitución de un discurso científico sobre la producción artística y Michel Foucault, nos deja en el borde, hay que dar el siguiente paso.

3. En la línea de Foucault la crítica es el intento de reconducir hasta la lengua, el habla de la literatura y sobre ésta se establece la lengua, la locura pone en evidencia el lugar vacío de donde siempre está ausente la obra literaria, pero ahí el lenguaje se aproxima a la literatura. Hoy el ser de la literatura gana la región en donde, también hoy, se realiza la experiencia de la locura: la autoimplicación.

“los criados bañan los perros de caza / la luz se pone guantes / ciérrate ventana por lo tanto / sal luz de la habitación como un hueso de albaricoque / como el cura de la iglesia” Tzara imagina la tarde. “La ciudad hirviente y espesa de atrevidas llamadas y luces / desborda la cacerola de sus párpados / sus lágrimas se vierten en arroyos de bajas poblaciones / sobre el llano estéril hacia la carne y la lava lisas / de las montañas desconfiadas las tentaciones apocalípticas” Tzara escribe “Voltio”.

Entonces no basta con la experiencia de la locura. La crítica no puede tratarse de una mera labor de traducción. Más bien, el trabajo de Foucault nos obliga a plantearnos otras preguntas:*** ¿A qué tipo de necesidad remite una obra? ¿De qué está hecha? Esto es, la cuestión de la locura nos lleva al espacio social de la ideología. Tzara ha escrito otras cosas: “las campanas suenan sin razón y nosotros también” “pienso en el calor que arruga la palabra / alrededor de su hueso el sueño se llama nosotros” “bien atormentadas están las gentes de vivir / los que creen vivir / poderoso en todo qué no has puesto en cada uno de ellos / y la sal del silencio y el pan de la muerte”.

Es decir, estas citas como las anteriores, muestran que la obra se destaca nítidamente, con una articulación específica, sobre el fondo de la realidad construida por la “representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”: hablo de la ideología. La ideología, ese como espejo donde el sujeto se reconoce como íal en imagen de sujeto.

La obra no se produce para explicitar esa ideología, sino para dar lugar a esa ausencia de palabras sin la cual no habría nada que decir.

La obra se autoimpone un orden puramente ilusorio sobre un terreno perfectamente desordenado que resuelve “ficticiamente los conflictos ideológicos”, lo cual se encuentra inmediatamente en ese hábito de desorden, de inconclusión que recorre el texto de un punto a otro. La transforma-

ción ideológica de la ideología operada por la obra se vuelve contra ella. La necesidad de la obra está en la ausencia; al interior de la obra se produce un nuevo desorden respecto y contra el desorden de la ideología; lo esencial de la obra es el desequilibrio. Claro está que no habla del “desorden” formal que se encuentra tan nítido en Tzara; al final de cuentas ese desorden es un orden autoimpuesto, pero no logra resolver el desorden mismo de la ideología a la cual es respuesta la obra literaria. Respuesta ideológica. Esto nos permite explicar muchísimo mejor lo que ocurre con Tzara. Ahora podemos entender los balbuceos imbeciles y esas citas sobre la muerte o sobre el hombre contemporáneo.

Tzara y toda la concepción nos autorizan un paso más. Desordenada o no la poesía de Tzara es así y no de otro modo; es el resultado de un tipo de trabajo, lo que implica una materia prima, un material no virgen de sentido que se transforma y cuyas construcciones se encuentran inscritas en el espacio real de la historia de las formas. En una obra hay varias líneas de necesidad, su necesidad específica es la

acción de todas ellas, es una organización específica de un múltiplo.

El lenguaje de Tzara siempre está en la tensión de producir una ilusión, una relación nueva con los objetos, desde una piedra hasta una idea matemática o la apariencia de la ciudad y un lector con rrrrrr, pero ya no es el objeto real, parece como si hubiera otras posibilidades.

4. Esta sucesión de imágenes junto a Tzara, a veces parece una mera arbitrariedad, haber entresacado fragmentos de un libro de 141 páginas, de la vida entera de un autor y rodeados de material para el análisis se apoya en que creo que hay que leerlo.

En cuanto a la tentación de las conclusiones, preferiría que fuera el lector y su experiencia más o menos solitaria con Tzara quien las extrajera. Todo lo que de teoría implican estas notas es, hoy, material a debate; mejor que sea cada quien el que las ponga a prueba. Hay que resolver el hecho de que estos poemas sean así y no de otra manera y esclarecer las reglas por las cuales se presentan como un objeto estético. Habrá que estudiar las condiciones de producción de un libro y leer a Tzara.

Para Emilio Prados

Tú no has muerto
(che)

Tú no has muerto
Está muerto Franco
Lo dispuso el viento
El mar y la mar
Tu pueblo y mi pueblo

Tú no has muerto
Está muerto Franco
Lo cegó la luz
del loco Manchego
de Goya del Greco
y de él – Nazareno

Tú no has muerto
Está muerto Franco
Muerto.
Lo cegó la luz
Lo dispuso él – viento
El mar hila mar
Tú pueblo – mí pueblo

Alcira Soust Scaffo

*** Para todo esto, Cfr. Pierre Macherey “El análisis literario, tumba de las estructuras” en *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967, e “Improvisación, estructura y necesidad en la obra literaria”. *Unión*, núm. 3 (La Habana, 1968). Respecto al problema de la ideología, Louis Althusser: *La revolución teórica de Marx e “Idéologie et appareils idéologiques d’Etat”*. *La Pensée*, núm. 151, (París, 1970).

Conferencia de Difusión Cultural

La Asociación de Universidades de América Latina, por acuerdo de su Sexta Asamblea General, ha convocado a la Segunda Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, que tendrá lugar en México entre el 20 y el 26 de febrero de 1972. En la Primera Conferencia, reunida en 1958, la institución anfitriona fue la Universidad de Chile, ahora lo será nuestra Universidad. A catorce años de distancia son evidentes los cambios fundamentales de conceptos, propósitos y orientaciones de las universidades, y aparece cada vez más notable el asunto de su responsabilidad frente a la sociedad. A esta nueva situación obedece el temario preparado por la comisión que nombró el Consejo Ejecutivo de la Asociación de Universidades para la próxima reunión.

Tres temas fundamentales se han propuesto para su discusión. En el primero (*evaluación de la difusión cultural y extensión universitaria en América Latina*) la ponencia, a cargo del chileno Domingo Piga, hará un examen comparativo de la organización y el funcionamiento de los servicios de ese tipo en las diversas instituciones. La Secretaría General de la UDUAL proporcionará los resultados de una encuesta hecha entre las universidades, que comprende tanto los propósitos y cómo se definen éstos, como las actividades relativas a teatro, radio, televisión, cinematografía, museografía, ediciones, cursillos y conferencias. También ahí se tratará lo relativo a la participación, ya sea de departamentos universitarios especiales, ya de la comunidad universitaria toda, y la influencia de la comunidad sobre la actividad universitaria. Los comentaristas en este primer tema serán J.L. Salcedo Bastardo, de Chile, y José Antonio Portuondo, de Cuba.

El segundo tema (*objetivos y orientaciones de la difusión cultural universitaria*) pretende examinar las bases teóricas y los fundamentos de esa actividad en nuestras universidades, y definir objetivos y orientaciones ante las necesidades concretas de nuestro medio. La ponencia, a cargo de Leopoldo Zea, analizará las expresiones que pueden y deben servir como base para la integración cultural de Latinoamérica, y considerará la difusión cultural como un instrumento de fortalecimiento nacional latinoamericano frente al colonialismo cultural y técnico. Se encargarán de comentar la ponencia principal Augusto Salazar Bondy, del Perú, y Joao Cruz Costa, brasileño.

El uruguayo Angel Rama será ponente para el tercer tema (*creación de un sistema de integración cultural en la América Latina*), en el que serán comentaristas el ecuatoriano Benjamín Carrión y el brasileño Darcy Ribeiro. Se procurará aquí determinar las medidas y caminos inmediatos de cooperación e intercambio permanente y ágil que establezca un sistema universitario tendiente a la integración cultural latinoamericana. Cuál es el modo mejor de orientar los recursos disponibles para ese propó-

sito y cómo promover la participación de los diversos componentes de la comunidad universitaria en ese sentido será asunto principal en las sesiones relativas a este tema, así como la forma de constituir, dentro de la Asociación de Universidades de América Latina, un mecanismo capaz de coordinar las tareas de difusión cultural y extensión universitaria en nuestro ámbito.

Además de las sesiones dedicadas a los tres grandes temas enunciados, tendrán lugar ocho mesas redondas, a las que se encomendará tratar temas específicos. Estarán dedicadas al *cine* (ponente el mexicano Manuel González Casanova), a la *radio y televisión* (ponente Raúl Monzón, de El Salvador), al *teatro* (ponente el guatemalteco Carlos Solórzano), a la *música y la danza* (ponentes Elías López, de Puerto Rico, y Claudio Goeckler, de Argentina), a las *artes plásticas, museos y salas de exposiciones* (cuyo ponente será el mexicano Daniel Rubín de la Borbolla), a *las ciencias y*

las humanidades (ponente el peruano Francisco Miró Quezada), a la *labor editorial, publicaciones, revistas, libros y grabaciones* (con ponencia del argentino Gregorio Meinberg) y a *otras formas de difusión cultural*, en la que será ponente la también argentina Marta Traba.

El calendario dispuesto por la comisión respectiva del Consejo Ejecutivo de la Asociación se inicia el día 20 de febrero próximo, con la inauguración; los días 21, 22 y 23, después de la reunión preliminar, el acuerdo de reglamento de la reunión y la designación de mesa directiva, relatores y comisiones, trabajarán las sesiones plenarias dedicadas a los tres grandes temas propuestos, las comisiones de trabajo respectivas y se hará la discusión de los relatos de comisiones. Los días 24 y 25 tendrán lugar las mesas redondas y en sesión plenaria la presentación de sus informes. En fin, el día 26 se propondrá a la conferencia el relato general y se clausurarán los trabajos.

Ediciones Era

Novedades / Reediciones



Narrativa mexicana

Carlos Fuentes

■ AURA

Elena Poniatowska

■ HASTA NO VERTE JESUS MIO

Juan García Ponce

■ EL NOMBRE OLVIDADO

■ LA NOCHE

Rosario Castellanos

■ LOS CONVIDADOS DE AGOSTO

Juan Vicente Melo

■ LA OBEDIENCIA NOCTURNA

José Revueltas

■ DORMIR EN TIERRA

■ EL APANDO

José Emilio Pacheco

■ EL VIENTO DISTANTE

Juan Manuel Torres

■ DIDASCALIAS

Salvador Elizondo

■ NARDA O EL VERANO

Ulises Carrión

■ LA MUERTE DE MISS O

Inés Arredondo

■ LA SEÑAL

Luisa Josefina Hernández

■ LA PRIMERA BATALLA

De venta en todas las librerías o en

Ediciones Era, S.A.

Avena 102 / México 13, D. F. 582-03-44



**FONDO DE
CULTURA
ECONOMICA**

En nuestra nueva librería

PASEO DE LA REFORMA 234,

ESQUINA CON HAVRE

encontrará usted todas las ediciones del
FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Pida informes sobre nuestras magníficas condiciones
de crédito al teléfono 524-43-76



NOVEDADES

- B. BERAUD**
La izquierda revolucionaria
en el Japón
C.M. 47 216 pp. \$ 10.00
- L. BRITTO GARCIA**
Rajatabla
240 pp. 24.00
- E. GALEANO**
**Las venas abiertas de América
Latina**
432 pp. 40.00
- M. GLANTZ**
Onda y escritura en México
(Jóvenes de 20 a 33)
484 pp. 40.00
- N. POULANTZAS**
Fascismo y dictadura
438 pp. 40.00
- G. ZAID**
**Omnibus de Poesía
Mexicana.**
Toda la poesía de México: Poesía
indígena popular, de la Nueva
España, romántica, modernista y
contemporánea.
704 pp. 25.00

De venta en todas las buenas librerías o en
Siglo XXI Editores, S. A. Gabriel Mancera
No. 65
México 12. D. F. Tel. 5-43-93-97



**Editorial
Joaquín Mortiz**

Libros recientes

OBRAS DE JUAN JOSE ARREOLA
Confabulario, \$25.00
Palindroma, \$25.00

AUGUSTO MONTERROSO
Obras completas (y otros cuentos),
\$20.00

J. E. EIELSON
El cuerpo de Giulia-no, \$20.00

JORGE AGUILAR MORA
Cadáver lleno de mundo, \$40.00

JEAN FRANCO
La cultura moderna en
América Latina, \$50.00

En todas las librerías o en
Avándaro, S. A.,
Ayuntamiento 162-B
Tel. 513-17-14

Libros Académicos

CILA

Sullivan 31 bis

MATISSE HABLA DE MATISSE

“Lo que persigo sobre todo es la expresión. . . No puedo distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera en que lo traduzco. . . La composición es el arte de arreglar en forma decorativa los diversos elementos de que el pintor dispone para expresar sus sentimientos. . . Una obra transmite una armonía de conjunto: todo detalle superfluo tomará en el espíritu del espectador el lugar de algún otro detalle esencial. . . deseo llegar a ese estado de condensación de sensaciones que hacen el cuadro. . . La tendencia dominante del color debe ser, servir lo mejor a la expresión. . . la selección de mis colores no se basa en ninguna teoría científica, se basa sobre la observación, sobre el sentimiento, sobre la experiencia de mi sensibilidad. . . busco simplemente, para mí, poner los colores que entreguen mi sensación. . .”

(tomado de J. Fernández)



Henri Matisse



H. MATISSE 52