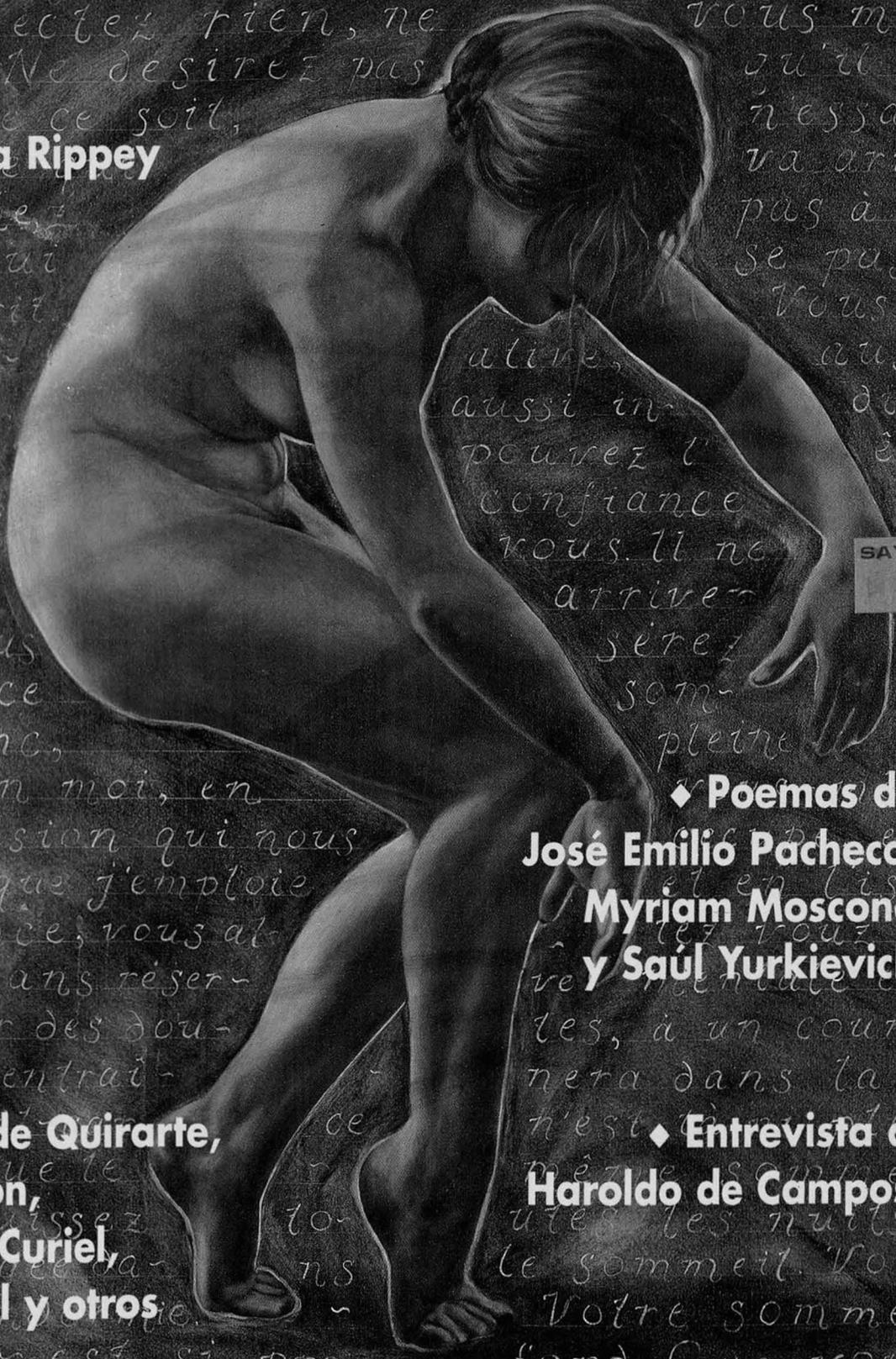


Nº 15.00/ISSN 0185-1330/VOLUMEN LI

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO MARZO 1996 NÚM. 542

◆ **Diseños de Carla Rippey**



SAYROLS

◆ **Textos de Quirarte, Castañón, Espejo, Curiel, Carvajal y otros**

◆ **Poemas de José Emilio Pacheco, Myriam Moscona y Saúl Yurkievich**

◆ **Entrevista a Haroldo de Campos**

Prima etas mundi

Quoniam prima etas mundi ab Adā
vixit ad diluuiū habet finē hebdomados annos
1676. finē septuaginta interpretis yfidorus
et plures alios quoruū numerus in etatibus con-
sequēter ponitur habuit annos. 22. 42.
Secunda hominis volens cōmunicare suus
bonū et alius fecit creaturā rationalem q̄
animū bonū intelligeret: intelligēdo ama-
ret: amādo possideret: possidēdo beata eēt. fecit
de' aut primū hoies formādo corp' et' q̄ ministeri
um angeloz: de limo terre i agro damasceno et in/
spirant i facie a' spiraculum vite: hoc ē aiā cre-
atur: quas corpus factū vniuit. fact' aut ē homo
ad ymagines dei in naturalib' et ad similitudines in
grauis. Ecce dñs mirabilis pfudit grā. Eū ergo
marē ad similitudine suā primus finit: fieri: nū enā fe-
minā: figurant ad ipsius hoies effigiem vt duo
inter se p̄m̄m fer' pp̄agare sobolem possent: et
omnē terrā multitudine oppleret.

Formans aiāmb' terre et volatilib' adducit
ad Adā vt videret ea: cū adā nō inueniret ad
iuro: sibi sibi. uniuersū dñs sopore in Adā et tulit
vñā de costis ei': replēs carnē p' car: edificauit in
mulierē. Quā adā vidēs dixit: h' nūc os de ossib'
meis h' vocabit' Ifsa qđ latic nūc interpretat: qz de
viro supra ē. factū igit adā de' in paradysū trāstū:
luc: et ibi de costa dormiēti Eūā pduxit: sibi qz foatā
formauit: h' nūc fecit de capite ne viro dñs arē: nō
de pōde viro ne p̄ueneret: h' de latere vt amor vni
culū p̄daret enā vt nō loca generi nobilitate: h' vt
nūc vniūsqz sibi coparet grām. Itē extra paradysū
vir fact' ē: mulier vero ita paradysū. Creaf' demū
qz extra paradysū h' est i inferiōri loco vir fact' melior
muent' p' Eūā q̄ in paradiso facta fuit Adā igit p̄
thoplastū primū hoies sumit' oim rez fabricator
deus sexto die seclō quita et vicesima marcū bestias
terre creatas cūctiqz reptilib' et volucib' de limo
terre rubeo i agro damasceno tāqz creaturaz omi
nū finē et possessore finit.



Archivo fotográfico IIE-UNAM

BIBLIOTECA NACIONAL FONDO RESERVADO

*La Biblioteca Nacional de México,
entre miles de joyas bibliográficas
conserva unos 180 incunables
(impresos anteriores a 1501).
Se reproduce aquí uno de los
múltiples grabados (la creación
de Eva) que adornan la edición
de la obra de Hartmannus Schedel
Liber chronicarum (Libro de las
crónicas), que Antonius Koberger
terminó de imprimir en Nuremberg,
el 12 de julio de 1493*



Coordinación de Humanidades

UNIVERSIDAD
DE MÉXICO
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Director: Alberto Dallal

Consejo editorial: Raúl Benítez Zenteno, Rubén Bonifaz Nuño, Alberto Dallal, Juliana González, Humberto Muñoz, Enriqueta Ochoa, Herminia Pasantes, Manuel Peimbert, Ricardo Pozas Horcasitas, Josefina Zoraida Vázquez

Coordinador editorial: Octavio Ortiz Gómez

Corrección: Amira Candelaria Webster

Publicidad y relaciones públicas: María del Carmen López

Administración: Leonora Luna Téllez

Diseño y producción editorial: El Equilibrista, Diseño Gráfico y Servicios Editoriales, S.C.

Oficinas de la revista: Insurgentes Sur 3744, Tlalpan, 14000, México, D.F. Apartado Postal 70288, C.P. 04510, México, D.F. Teléfonos: 606 1391 y FAX 666 3749. Correo electrónico: dallal@servidor.unam.mx. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC Núm. 061 1286. Características 2286611212. *Impresión:* Offset Reboas, S.A. de C.V., Zacahuiztco 40, Portales, 03300, México, D.F. *Distribución:* Publicaciones Sayrols, S. A. de C. V., Mier y Pesado 126, Col. del Valle, 03100, México, D. F. y revista *Universidad de México*. Precio del ejemplar: N\$15.00. Suscripción anual: N\$150.00 (US\$90.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de cuatro mil ejemplares. Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto. Certificado de Licitud de Título número 2801. Certificado de Licitud de Contenido número 1797. Reserva de uso exclusivo número 112-86

Índice

	◆ 2 ◆	Presentación
JOSÉ EMILIO PACHECO	◆ 3 ◆	Tres poemas
VICENTE QUIRARTE	◆ 6 ◆	La poesía de Juan Rulfo
ADOLFO CASTAÑÓN	◆ 11 ◆	Cazador de la aurora
RODOLFO MATA	◆ 13 ◆	Hispanoamérica desde Brasil
JAVIER GARCIADIEGO	◆ 19 ◆	Justo Sierra y la Universidad Nacional, según Edmundo O'Gorman
ZAIDA CAPOTE CRUZ	◆ 23 ◆	Versiones de un primer encuentro
ENRIQUE FRANCO CALVO	◆ 29 ◆	Carla Rippey: la melancolía perpetua
BEATRIZ ESPEJO	◆ 37 ◆	Progreso
MYRIAM MOSCONA	◆ 41 ◆	Dos poemas
FERNANDO CURIEL	◆ 44 ◆	Niveles
JUAN CARVAJAL	◆ 47 ◆	De la lectura de la literatura
SAÚL YURKIEVICH	◆ 52 ◆	Las estatuas
DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS	◆ 53 ◆	El pecado feliz

MISCELÁNEA

VALQUIRIA WEY	◆ 57 ◆	La Arcadia en la literatura lusobrasileña
AGUSTÍN RAYO	◆ 59 ◆	Lógica y filosofía
ARNULFO HERRERA	◆ 60 ◆	La ley del amor y la literatura <i>light</i>
	◆ 63 ◆	Colaboradores

Presentación



La más reciente y profunda definición de la palabra cultura incluye e implica varios elementos de una comunidad que, con mucho, superan y se suman a los más usuales factores considerados en el pasado: trayectoria histórica, tradiciones, obras artísticas paradigmáticas, mitos y leyendas, folclor y costumbres. La más actualizada concepción de la cultura estudia simultáneamente a los elementos tradicionales, otros que tienen influencia en las dinámicas sociales de hoy en día: inclinación al cambio colectivo, creatividad organizacional, adaptación tecnológica, asimilación de procedimientos e imágenes, etcétera. Circunstancia fundamental en este tren de ideas resulta la capacidad de una o varias comunidades o naciones para desarrollar procesos y métodos de convivencia social que permita el interjuego y un deseable equilibrio entre núcleos y unidades antiguos y recientes, locales y externos, institucionales y autogestivos.

Los antecedentes de esta necesaria dialéctica actualizada, referida al concepto de cultura, se hallan en la expansión misma de los procesos y métodos de enseñanza, particularmente de los universitarios. Se ha buscado desde hace varios decenios equilibrar la muy indispensable capacitación especializada mediante una vasta enseñanza y divulgación de las materias y disciplinas humanísticas, de manera que el estudiante y casi profesional o profesional-estudiante conciba y analice al mundo y al universo como un haz o summa de elementos materiales e inmateriales, objetivos y subjetivos, estáticos y creativos, conservadores y renovadores que dan por resultado una realidad multifacética y cambiante ante la cual cada individuo posee opciones para establecer relaciones de convivencia, tolerancia, así como propuestas democráticas, reales y plausibles de transformación. ◆

Tres poemas



JOSÉ EMILIO PACHECO

Periquitos de Australia

Las flores en sus tallos.
Libres los pájaros.

Desde muy niño he aborrecido las jaulas.
Me dan tristeza los arreglos florales.

Pero una vez no pude rechazar el obsequio:
Periquitos de Australia,
“periquitos de amor” como los llaman en México.

Loros en miniatura, me interrogaron adustos.
Despreciaron mi afán de congraciarme con ellos:
Trapezio, alpiste, agua, material para el nido,
hueso para afilar garras y picos.

No debí hacerlo nunca.

Cierta noche,
mientras dormía hubo un pleito
conyugal en la jaula de los loritos.

Al despertar hallé el cadáver sangrante,
despedazado hasta lo inverosímil
con un sadismo humano.
(Valga el pleonasma:
los animales —dicen—
nunca son crueles:
sólo matan por hambre y de un solo golpe.)

Después de lo que vi no estoy seguro.

El asesino o la asesina, la hembra o el macho,
comía inmutable alpiste junto a su víctima.

Se burlaba de mí con su ojo irónico.

La sentencia instantánea: condena a muerte,
sin mancharme las manos.

Abrí la jaula
y voló hacia la selva de los gorriones.

Segundo error ignorante:
en vez de quemarla
o arrojarla por el desagüe,
sepulté la carne ultrajada en una maceta.

A las pocas horas
ejércitos de moscas atronaban la tierra.

Moscas azules.

Me parecieron bandas de pericos de Australia.

El fornicador

En plena sala, ante la familia reunida
—padres, abuelos, tíos y otros parientes—
abro el periódico
para mirar la cartelera.

Me llama la atención una película
de Gary Cooper en el cine Palacio
o en el Palacio Chino, ya no recuerdo.

Lo que no olvido es el título.

Pregunto con la voz del niño de entonces:
—¿Qué es *El fornicador*?

Silencio y rubores.
Dura mirada de mi padre.

Me interrogo en silencio:
—¿Qué habré dicho?

La tía Socorro me salva:
—Hay unas cajas de vidrio
en que puedes meter hormigas
para observar sus túneles y sus nidos.
Se llaman *formicarios*.

Formicador
es el hombre que observa las hormigas.

Las edades

Llega un triste momento de la edad
en que somos más viejos que nuestros padres.
Y entonces se descubre en un arcón olvidado
la foto de la abuela a los catorce años.

¿En dónde queda el tiempo, en dónde estamos?
Porque esa niña, muerta en otras eras,
que habita en el recuerdo como una anciana,
es en la foto nieta de su nieto,
la vida no vivida, la promesa total
la juventud que siempre se renueva en los otros.

La historia no ha pasado por ese instante
que preserva la foto.
Aún no existen las guerras ni las catástrofes
y la palabra *muerte* es impensable

Nada se vive antes ni después.
Existir se conjuga sólo en tiempo presente.
En él yo soy el viejo
y mi abuela es la niña.

La poesía de Juan Rulfo



VICENTE QUIRARTE

*A Victor Manuel Cárdenas, el poeta de Colima,
homenaje a su fidelidad a la tierra*

Desde su nombre, breve y arisco, Juan Rulfo sintetiza nuestra accidentada geografía física y nuestra aún más complicada geografía interior. Evocarlo, convocarlo, transformarlo, es obligación incuestionable de quien al leerse en su obra reconoce sus raíces y el llamado de sus propios fantasmas. La adhesión inmediata a la obra de Rulfo puede tener tantas explicaciones como las tesis pasadas, presentes y futuras que sobre él se sigan elaborando, pero provienen de nuestra identificación inmediata con los seres y las cosas de la tierra que él se propuso descifrar en su escritura.

A Pedro Páramo lo vence el imposible amor hacia Susana San Juan. Juan Rulfo fue vencido por el peso de su obra mayor. Vencido y victorioso, porque al coro maledicente que aún después de muerto Juan Rulfo —ya en la compañía permanente de sus murmullos— se levanta para reprocharle no haber escrito más, responde el brillo de larga intensidad de sus dos libros perfectos. En una sociedad amenazada, cuando no dominada, por la tecnocracia, la mercadotecnia y la realidad virtual, que ofrece productos concebidos para el fácil consumo y no para enfrentar la sangre, el sudor y las lágrimas que son las únicas materias dignas de convertirse en arte, la obra de Rulfo se convierte en uno de los monumentos mayores del idioma y en una de las escasas posibilidades de salvación. Como todos los monumentos que conmemoran los triunfos de nuestro ser colectivo, pasamos ante la obra de Rulfo con una admiración que, para fortuna suya y nuestra, no interrumpe el diálogo generativo con su escritura. El genio del idioma, transformado en obra de arte, no es un proceso gratuito. Al admirar a Rulfo, al reconocer la dimensión de su obra, asistimos a los que Sergio López Mena denomina los “camino de la creación”: el escritor que quiso ser Juan Rulfo, el escritor en que llegó a convertirse, el escritor que a su vez crea nuevas generaciones de seres ocupados en descifrarlo.

Resulta imposible e inevitable la hipérbole de que su novela es la más perfecta de nuestro tiempo y que su libro de cuentos es uno de esos escasos ejemplos donde el todo es superior a las partes pero donde cada una de ellas se estructura como un pequeño universo, poderoso y autónomo, poblado de estrellas brillantes en su misteriosa estructura. En una de las escasas intervenciones públicas que el hermetismo rulfiano permitió hacer a su autor, éste refirió que hay temas: la vida, la muerte y el amor. La vida, desesperadamente defendida por el sexagenario de “Diles que no me maten”; la muerte, poderosa y ambigua en los murmullos que pueblan *Pedro Páramo*; el amor que, imposible o logrado, es la única posibilidad de salvación para el cacique que en Susana San Juan tiene su propio purgatorio y sus contadas visiones del Paraíso. En último caso, el único y poderoso enigma es el de la muerte, pues todas las demás acciones que emprendemos están determinadas por el fulgor de ese astro ennegrecido.

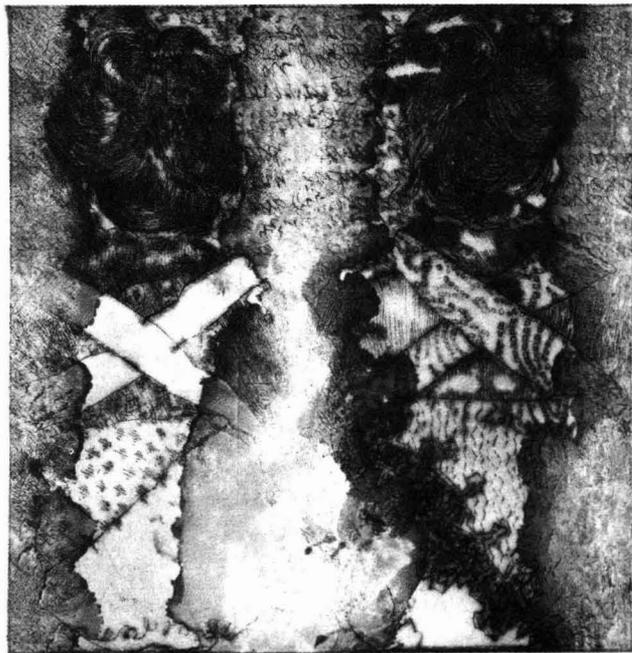
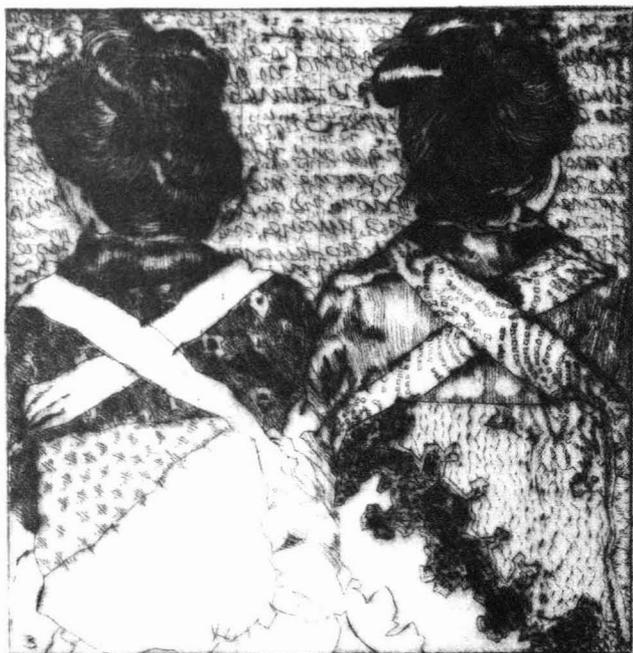
Juan Preciado llega a Comala para buscar la huella de su heredad. Nosotros nos unimos para descifrar las fórmulas empleadas por sus más altos alquimistas. De tal modo, realizamos un viaje de siglos, pues en el instante de comunión con su escritura asistimos a un rito varias veces secular donde caben guerras, heroísmos, culturas que sobreponen sus modos de hablar sobre los dominados, y dominadores conquistados por la música de la lengua a la que intentan sojuzgar. Rulfo es una caja de resonancia de las voces nacidas con la sangre, un inventario de expresiones donde la magia y la realidad se dan la mano para enfrentar el desamparo del hombre, su sed ante la conciencia de su pequeñez. Sus personajes se hallan permanentemente al borde del abismo y sus hazañas no son las del guerrero o el santo, seres excepcionales que en su respectivo heroísmo superan al resto de los hombres, sino animales enfrentados a lo que de más humano tienen, esa contradicción donde la cólera es hermana de la ternura y el amor se afila en el esmeril de la muerte. Ante la lectura de Rulfo experimentamos un temblor próximo al enfrentamiento con lo

sagrado porque en sus palabras imantadas, en su sabia elementalidad, hay la misma misteriosa sensación de grandeza y desamparo, de terror y placer, que provoca entrar en una catedral, asomarse a un barranco o mirar el chorro seminal de la Vía Láctea sobre nuestras cabezas, en una noche cuando sobre la tierra se han apagado todas las luces.

La obra de Juan Rulfo es tan breve, concisa y compacta como su nombre. Esas tres características, tan hermanas de aquellas exigidas por el padre de la literatura moderna, cuestionan el concepto de *obra* y obligan a pensar en el de *obra-vida* acuñado por Alain Borer para explicarse el fenómeno llamado Arthur Rimbaud. Si el silencio de Rimbaud es hermano del silencio de Rulfo, algo más que esa negativa a escribir los une en sus respectivas aventuras terrestres. Las fotografías del joven Rulfo muestran a un muchacho de cabello indomable, delgado y triste, poderoso en su soledad inexpugnable. Si colocamos alguna de esas imágenes junto a la famosa fotografía tomada por Carjat al adolescente Rimbaud en 1871, el parecido físico es notable. Las pasiones de ambos también son paralelas. Rulfo amaba las caminatas, las alturas, la limpididad de las imágenes. Escalar la cima era el esfuerzo que sus músculos y su voluntad le exigían no para ponerse por encima de los demás sino para sobrepasarse a sí mismo. Rimbaud era amigo de cubrir grandes distancias, a pie o sobre el lomo de un camello, formas de comunión con una naturaleza donde no encontraría la paz, pero donde sí habría de hallar algunos instantes de comunión, que por su intensidad justificaban la pena de vivir. Tanto Rimbaud como Rulfo practicaron la fotografía y, acaso desconfiados de que otro robara su imagen al manipular el aparato, ellos mismos hicieron, como señala Frédéric-Yves Jeannet, *retratos del artista como autorretratista*, Rulfo en la cima de una montaña de Anáhuac, caballero de suéter y *piolet*, Rimbaud con la lujuria del paisaje africano a sus espaldas, convertido en *el otro* que defendió en su poesía

y en su vida. La renuncia de Rimbaud a la literatura es más categórica que la de Rulfo, pero también, como Rulfo, antes de callarse y ofrendarse al silencio, modificó de una vez y para siempre la escritura y la manera de concebir el interminable oficio. Rulfo y Rimbaud son autores de dos estocadas que rasgan el telar de una literatura que necesita de esas violaciones que sólo saben provocar los escritores que nacen cada siglo. Como Rimbaud, Rulfo modifica nuestros conceptos de escritor y de obra, y asesta un golpe de gracia al circo de tres pistas que exige de sus actores nuevos y más sorprendentes actos de malabarismo. En su oficina del Instituto Nacional Indigenista, donde el escritor Juan aceptaba desempeñar las labores del escribiente Rulfo, evocaba al pálido oficinista Bartleby de Herman Melville, ocupado en realizar exclusivamente aquellas tareas que le interesan y respondiendo, a quienes insistían en la nueva novela o cuestionaban su bien ganado derecho al silencio, con un cortés y lacónico: "Preferiría no hacerlo."

Juan Rulfo, al igual que Rimbaud, demuestra con sus actos que el escritor es el menos intelectual de los trabajadores intelectuales. La paradoja puede sonar a falsa modestia, en el caso de aquellos que siempre están a la espera del elogio o se despojan de ellos para recibir más; en el caso particular de Rulfo, uno de sus ejemplos es habernos dado el del escritor puro. La analogía con el escribiente Bartleby puede servirnos como punto de partida para explicarnos esta nueva paradoja. Rulfo comenzó a escribir en los ratos libres que le dejaban sus labores burocráticas y construyó sus dos obras no para buscar la fama sino para romper el cerco que atenaza al auténtico creador. Formuló sus historias para demostrar el triunfo de la imaginación sobre la grisura de los días. Escribió para comulgar mejor con el silencio, y lo hizo con la misma pasión con que practicó otras dos formas de salvación o de pérdida: el alpinismo y la fotografía. Como Pessoa dijo de la poesía, Rulfo podía afirmar del alpinismo que era su manera de estar solo.



Por eso mismo, huyó de los intelectuales con una autenticidad que en ocasiones podía ser interpretada como la voluntad de forjarse una leyenda. El tiempo es el mejor aliado de los puros y demuestra la solidez de su victoria: como Luis Cernuda, Juan Carlos Onetti o Ernesto Sábato, Juan Rulfo perteneció a esa stirpe de seres que defiende rabiosamente su individualidad y de tal modo pone en guardia a la especie contra los señuelos del poder y la fama. Con su obra y su actitud pública, Rulfo eligió el prestigio del escritor puro, que escribe exclusivamente aquello que desea y no cede ante los clamores de las furias porque está seguro de que al hacerlo se convertirá en estatua de sal.

Desde la primera edición de sus dos obras, Rulfo alcanzó la peligrosa y resbaladiza definición de escritor clásico. En vida, vio sus letras convertirse en materia de estudio en universidades y en lectura obligatoria en escuelas de enseñanza media. Tal reconocimiento no provenía de hábiles campañas publicitarias, sino de la conciencia colectiva que reconoce en el escritor y su obra una modificación radical no sólo de su forma de expresión sino en su manera de concebir el mundo. Prueba de la originalidad de la obra rulfiana es el hecho de que no sólo los críticos sino en primer lugar los escritores notaron el peso de la obra, como lo señalaron en su momento Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti y Carlos Fuentes. Como crítico practicante, para separarlo del crítico puro que decía Eliot, el escritor sabe reconocer más instintivamente los signos de su tribu, los gestos del guerrero que lo acompaña en su combate contra las palabras y la realidad. Llamamos a Rulfo el más clásico de nuestros escritores modernos y no existe carga semántica más impositiva para un autor. El escritor clásico —ese que se convierte en modelo de la lengua, en la cabeza más visible de la tribu—, debe sufrir, desde su ingreso en la batalla, las primeras heridas, el embate de las más fuertes avanzadas. Rulfo nos enseña a comprender el verdadero sentido de la palabra reconocimiento: como en el amor, la luz emanada por el objeto antagónico es tan poderosa, que tardamos en identificar el sujeto en su totalidad. *El llano en llamas*, pero sobre todo *Pedro Páramo*, tuvieron que pasar por esta prueba de desconcierto inicial antes de convertirse, como el verdadero amor, en carne y sangre de nuestro patrimonio espiritual. En tal sentido, son memorables las reseñas iniciales de *Pedro Páramo*. La que hizo el poeta Alí Chumacero, al indicar las que le parecían debilidades de la novela, en realidad subrayaba su dimensión poética. En tal sentido, la reseña de Chumacero recuerda la que en 1922 hizo T. S. Eliot del *Ulises* de James Joyce. Entre otras conclusiones, Eliot afirma que la novela de Joyce constituye un poema extenso y declara que su autor es el fundador del método mítico. Resulta interesante que sea otro escritor mexicano, Carlos Fuentes, quien reconozca ese carácter en Rulfo:

...la búsqueda del padre. Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco, busca a Ulises. Un arriero llamado Abundio lo conduce. El Caronte y el Estigio que ambos cruzan es un río de polvo. Abundio se revela como hijo de Pedro Páramo y abandona a Juan Preciado en la boca del in-

fierno de Comala. Juan Preciado asume el mito de Orfeo: va a contar y va a cantar mientras desciende al infierno, pero a condición de no mirar hacia atrás. Lo guía la voz de su madre, Doloritas, la Penélope humillada del Ulises de barro, Pedro Páramo. Pero esa voz se vuelve cada vez más tenue: Orfeo no puede mirar hacia atrás y, esta vez, desconoce a Eurídice: no son esta sucesión de mujeres que suplantán a la madre y que más bien parecen virgilio con faldas: Eduvigis, Damiana, Doro-tea la Cuarraca con su molote arrullado.¹

Para bautizar el personaje central de su novela, Juan Rulfo acude al reino mineral de los sustantivos: Pedro Páramo: la inmovilidad y la permanencia de la piedra, la devastación de la tierra, la semilla frustrada. En esta exploración de la tierra estéril, Rulfo continúa una tradición mexicana y universal que, frente al horizonte de la posguerra, descubre un horizonte vacío. Al bautizar a su personaje Pedro Páramo, Rulfo se unía al coro que en un común aullido hallaba una mínima forma de solidaridad: *Páramo* es el título de una novela que Rubén Salazar Mallén publica en 1945, el mismo año en que aparece *Páramo de sueños* de Alí Chumacero. Unos años antes, la revista *Contemporáneos* había publicado la traducción que Enrique Munguía hizo del poema mayor de Eliot bajo el elocuente título "El Páramo". La novela de Rulfo subraya, en pleno despegue hacia un primer mundo, las contradicciones de un país que pretendía cimentarse sobre andamios de viento. Desde su escritorio, Rulfo demostraba que el verdadero e inalienable derecho del escritor era construir reinos imaginarios donde él era campeón sin corona, pero al fin monarca, orquestador de las pasiones de sus personajes, explorador de la compleja sociedad mexicana que, sin abandonar sus costumbres feudales, se aventuraba, apasionada y ciega, en la aventura del siglo XX.

En uno de los escasos textos donde Rulfo aceptó asomar la cabeza para ser figura pública, habla de las semejanzas entre el escritor de cuentos y el buen poeta. Más allá de sus declaraciones personales —pues hay que desconfiar de lo que dice el escritor y apostar por lo que escribe—, Rulfo se pone decididamente del lado de la poesía, en el sentido de que el esfuerzo, la concentración y la intensidad de sus hallazgos lo divorcian de la narrativa de ascendencia francesa que permeó la literatura de nuestro continente para agotar las maneras de describir la realidad, pero que a la larga llevaría a las jóvenes generaciones de finales de siglo, más preocupadas por el estilo y la palabra justa, a llamar *garbancero*, no sin cierta injusticia, a Benito Pérez Galdós.

Rulfo desilusiona públicamente a sus lectores, pero en esa desilusión se halla otra de sus grandes lecciones. En dos ocasiones, cuando el país y la comunidad intelectual reconocieron sus méritos, mediante el ingreso del escritor a la Academia Mexicana y el otorgamiento del Premio Nacional de

¹ Carlos Fuentes, "Rulfo, el tiempo del mito", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica (Colección Archivos), Claude Fell (coord.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, p. 825.



Literatura, Rulfo se negó a utilizar esas tribunas para hacer propaganda personal o para elaborar una poética. En ambos textos se percibe su necesidad de terminar pronto, de cumplir el ritual sin mayores aspavientos. Sin embargo, resulta por demás elocuente que el lugar que le correspondió ocupar en la Academia haya sido el que anteriormente tenía el poeta José Gorostiza. En su breve discurso donde alude al autor de *Muerte sin fin*, a cada momento Rulfo menciona las “Notas sobre poesía”, donde seguramente encontraba semejanzas con sus propias búsquedas. Como ha visto Ralph Freedman en la esclarecedora introducción a su libro *The Lyrical Novel*, es a partir del Romanticismo cuando la novela se convierte en reflejo del yo y comparte los territorios de la poesía. Su análisis de semejante proceso puede aplicarse, paso por paso, a la escritura de Rulfo:

Las aventuras cronológicamente ordenadas se convierten en una secuencia de imágenes que reflejan la naturaleza de la búsqueda del protagonista y la representan simbólicamente. La progresión exigida por el género narrativo se convierte en una progresión lírica producida por la elaboración de cuadros y escenas. Tal adaptación de la estructura episódica a la poesía ha producido diversas clases de novelas líricas... desde la novela simbólica alemana de la era romántica hasta *Moby Dick* y *El corazón de las tinieblas*.²

Acaso una de las características más notables de *Pedro Páramo* es que se trata de una novela lírica donde prácticamente no hay adjetivos o, si los hay, siempre actúan violentando su dominio, exigiendo su sustancia, como en el caso del “aire azul” o los “oídos muchachos”, que recuerdan la audacia de López Velarde en metáforas como “la música cintura” o “los párpados narcóticos”. Mientras hay novelas como *Los de abajo* que derivan de la épica, y obras como *Al filo del agua* que lo hacen de la tragedia, *Pedro Páramo* pertenece a la clase de obras que, de acuerdo con la clasificación de Freedman, hallan en la poesía su árbol genealógico. No de la poesía en el sentido del cultivo formal practicado por los Contemporáneos en la segunda década de nuestro siglo, sino de una manera de contar y decir que heredaba una de las aportaciones más importantes de las vanguardias: la preeminencia de sustantivo. Como recomendaba Ezra Pound, Rulfo escribe con la goma de borrar. Si Martín Luis Guzmán es entre los prosistas de nuestro siglo el mejor maestro de puntuación, Rulfo es el más apto verdugo de adjetivos. Un curioso texto de *Los cuadernos de Juan Rulfo* sirve para comprender, por una parte, el estado de la novela mexicana en el instante de la aparición de *Pedro Páramo* y, por la otra, la inserción en ella de la obra rulfiana. Se trata de las notas para el texto —seguramente una conferencia— “México a través de sus letras” donde, como sucede con el hombre público llamado Juan Rulfo, importa más lo que calla que lo que dice:

Mancisidor

Garizurieta

José Rubén Romero

Juan de Dios B.

Ermilo Abreu Gómez

—El primero adoptó un sentido doctrinal ajeno a la violencia armada. Aunque fue un revolucionario a su modo.

—Los demás o se hicieron regionalistas o les dio por la sátira.

—Al parecer ya no había agua fresca en el pozo y el terreno ya en calma fue ocupado de nuevo por la poesía o la prosa estilística.³

¿Cómo se inserta *Pedro Páramo* en esta evolución literaria que en opinión de Rulfo parecía seguir el camino de retroceso? En la joven tradición de la novela lírica, de la prosa con intensidad de poesía. Tanto Agustín Yáñez como Juan Rulfo fueron

² Ralph Freedman, *The Lyrical Novel*, Princeton University Press, Princeton, 1985, p. 14.

³ *Los cuadernos de Juan Rulfo*, Ediciones Era, México, 1994, p. 174.

atentos lectores de los novelistas estadounidenses de la generación perdida. De William Faulkner aprendieron que por encima de los experimentos formales, la única literatura capaz de sobrevivir es aquella que trata de los temas elementales del hombre. De Ernest Hemingway, acaso se afanaron en descifrar las siguientes palabras: "Nadie lo sabe o comprende realmente y nadie ha dicho jamás el secreto. El secreto es que se trata de poesía escrita en prosa, y que es lo más difícil de hacer."⁴ Rulfo quiso llevar la exigencia hasta el extremo de que su novela tuviera la intensidad y el temblor de la poesía y obligarnos a recordar la frase que Stéphane Mallarmé soltaba al leer un texto perfecto: "¿En verdad existe la prosa?" La respuesta la da Rulfo con el ejemplo: existe la prosa cuando su cultivador se esfuerza en otorgarle significados originales, cuando detrás de cada palabra, entre cada frase y cada párrafo, palpita una carga de profundidad capaz de conmover el lecho de los mares.

En varios instantes de la historia de la literatura, y no es excepción la mexicana, el escritor que prueba sus armas en otros géneros explora el campo minado de la poesía. Los grandes prosistas han tenido, en algún momento de su proceso creativo, acercamientos apasionados con la poesía, con las leyes de la versificación y la métrica, con la elección de las palabras en el mejor de los órdenes posibles. Herman Melville escribió un copioso volumen de versos, pero su poesía se encuentra en el sentido metafísico que en su novela mayor otorga a la literatura de aventuras. Examinemos dos textos de Juan Rulfo para ejemplificar este viaje peligroso al ojo de huracán de la poesía. El primer texto pertenece a *Los cuadernos de Juan Rulfo*:

¿Dónde estabas. Parecía encontrarte
entre los ruidos más pequeños
en aquellos que baten sus sonidos y se confunden
con las palpitaciones
con el murmullo de la tierra
con la canción de un pájaro
con el grito de la sangre.
Parecía encontrarte
apenas devuelta como iris
de una constelación sin esperanza.
Me faltabas. Eras como ese sueño
que nunca llega y que remotamente
nos espera entre dos estaciones.⁵

El texto está construido en verso, pero no alcanza el temblor poético ni la intensidad emotiva del gran poema en prosa integrado por las memorias que Pedro Páramo tiene de Susana San Juan. En cambio, nótese la efectividad poética de esta construcción en prosa, tan próxima a la greguería: "El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo." O esta maldición gitana, donde cada sustantivo

resuena con la fuerza de los latidos del órgano central: "Intentará darte una puñalada en el corazón, pero te pedirá que tú le enseñes dónde tienes el corazón." O este fragmento de *Pedro Páramo*, una verdadera concentración de los sentidos cuando Juan Preciado sale a la noche de agosto:

No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las dos 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.

Pedro Páramo y cada uno de los cuentos de *El llano en llamas* apuestan por la poesía porque no ponen sus cartas a la belleza fácil ni a las figuras preconcebidas efectivas. Con su visión certera de fotografía y su pasión por el cine, Rulfo se convirtió en un asceta de las palabras. Rulfo mete al idioma en cintura; no lo encorseta, tratando de ocultar artísticamente aquello que le sobra, sino lo hace sufrir, sudar; pule cada palabra hasta que queden "con la sonora oscuridad de huesos", como quiere el poeta Francisco Hernández. Poética reticente, la de Rulfo, como si en cada frase se tradujera la retórica de un paisaje interior, una Comala que puede estar situada en cualquier región entre Colima y Jalisco, pero que en nuestra educación espiritual, en nuestra geografía literaria, es hermana mayor del Macondo de Gabriel García Márquez o de la Santa María de Juan Carlos Onetti, del mismo modo en que Susana San Juan inaugura un linaje de personajes femeninos, continuado en la Alejandra de Ernesto Sábato, la Estefanía de Fernando del Paso o la Camila O'Gorman de Enrique Molina. Al crear el personaje de Susana San Juan, al nombrarlo sin decirlo, al cubrirlo de velos, Rulfo lleva a la práctica el consejo de Mallarmé: "No pintar la cosa, sino el efecto que produce."

En una ocasión, Elva Macías nos preguntó quién era el escritor más bien vestido de México. Pensé en los signos más externos y notorios que implicaba semejante pregunta y enumeré mentalmente esos pequeños caprichos que instauran en cada escritor su propia idea de una mejor adaptación para sobrellevar nuestra breve temporada en el infierno. Elva nos respondió que el príncipe de los hombres bien vestidos se llamaba Juan Rulfo. El autor de *Pedro Páramo*, añadía Elva, era capaz de hacer grandes economías o de emprender verdaderas pesquisas detectivescas para encontrar el saco inglés o los pantalones de franela que precisaba. La elegancia en él, como sucede en los verdaderos tímidos, era un modo de protegerse de los otros, de blindarse contra el mundo y sus demandas. Pero en esas preferencias de su personal atuendo, Rulfo subrayaba su poética de escritor. Si bien justificaba la adquisición de prendas finas con el argumento de su mayor durabilidad, en su fervor por los artículos bien confeccionados demostraba la pasión estética que caracterizó su escritura. Rulfo nos enseña que un texto no está bien o mal escrito. Está escrito o no está, del mismo modo, elemental y nato, en que se es o no se es. ♦

⁴ Ernest Hemingway, *Sobre el oficio de escribir*, editado por Larry W. Phillips, Publigráficas, México, 1989, p. 4.

⁵ *Los cuadernos de Juan Rulfo*, p. 20

Cazador de la aurora

ADOLFO CASTAÑÓN

What a singular moment is the first one, when you have hardly begun to recollect yourself, after starting from midnight slumber

Nathaniel Hawthorne: "The haunted mind"

No soy de los que pueden levantarse fácilmente de la cama. He desarrollado cierta capacidad para despertarme algunos minutos antes de lo necesario y poder dormir de nuevo. Una vez despierto, con los ojos cerrados, me gusta remolonear, demorarme en el baño tibio de las sábanas y oír desde el lecho los ruidos de la casa y de la calle, divirtiéndome, por ejemplo, en adivinar la hora, el estado del tiempo, la forma de las nubes en el cielo. Mucho antes de incorporarse, mi mente ya ha salido de la recámara, ha navegado por los corredores en busca de un café y recalado en el baño

donde he medido la salud en la abundancia del chorro orinado. Es cierto, he dormido. Pero, ¿habré descansado?, ¿qué tan limpio está el ojo de la mente?, ¿qué reservas de sereno alborozo he logrado traer de la oscura noria dormida? Con el cuerpo todavía acostado y ensayando no moverme ni siquiera un milímetro, el espejo de la mente se busca y se considera, trata de rescatar la medusa que evolucionaba veloz en las aguas del sueño aunque sólo logre traer entre las manos de la conciencia unas cuantas ramas rotas, unos sargazos confusos de aquel bosque de imágenes. En otra época —y todavía hoy en ciertas ocasiones privilegiadas— llegaba a atraer hacia la playa consciente a algunos de esos seres y mantenerlos vivos debajo de las sábanas como si fuese la cama un acuario capaz de cautivar con vida aquellas formaciones líquidas, viscosas estrellas a veces dulces, a veces amar-



gas. Pero aun si no puedo conservarlas vivas, latiendo ahí su rumoroso canto mineral, si no puedo mantenerlas junto a mí, bajo las sábanas, alimentando su danza con mi aliento, me gusta permanecer echado —simulada presa para esas aves— secándome tranquilo ante el sol de la conciencia después del cotidiano baño lustral hasta que la piel de la atención cruje tensa y seca como tambor. Pero ay, lamentablemente no siempre es así, no siempre puedo dejar correr entre los dedos la arena movediza de la vida oscura ni deleitarme con su fuga presurosa. A veces, muchas veces, es preciso recurrir a la guadaña del despertador para que con su timbre irresistible, su agudo silbido de titánica sirena nos convoque a la tierra poblada de lázaros que diariamente han sido regurgitados por las bocas del sueño e inventan mil y un ocupaciones con tal de olvidar esa condición de resucitados involuntarios y de mal humor. No abundaré en la crueldad del despertador que —así sea una voz— sigue sonando y llamándonos aun después de que ya estamos supuestamente despiertos y nos obliga a saltar de la cama como de un tren en marcha, a abrir puertas y cortinas apremiándonos a tal punto que, por unos instantes, creemos haber perdido toda la reserva acumulada por el sueño sintiendo que su sonido practica en nosotros un agujero por el cual se va al caño diurno ese vino dulce, el más dulce, del sueño. En esas ocasiones el despertar es tan violento que resulta dos veces parcial y sólo momentos después cuando, como el cuchillo raspando la mantequilla, la navaja se unta en la piel o se adentra en los pabellones del olfato el aroma del café, despertamos, creemos por fin despertar. Pero el que flota inmóvil y ya casi despierto en la cama no quisiera interrumpir la dulce, oscura navegación, o anhela estar ya en la ducha de agua caliente, envuelto en ese denso vapor que parece tan propicio para que revivan por un momento las figuras y vegetaciones del sueño, ese vapor que primero envuelve al cuerpo como una capa, luego como una túnica marisma o aura gaseosa de húmedo algodón y que por fin entra por narices y boca haciendo sentir que no hay mayor diferencia entre la nube exterior y la gaseosa, inaprensible substancia que llena la cabeza y sólo raras veces desaparece dejando desnuda bajo el sol o el cielo estrellado a la impasible retina mental. Esa misma que ahora se entrecierra bajo las sábanas y delecta al mundo a través de su desmesurada pauta. Así, el ojo de la mente considera al cuerpo vivido y lo pone ante su espejo, dictamina con ojo crítico y enterado que a ese cuerpo le hacen falta todavía muchas horas de inmersión en el baño lustral para atenuar un poco las manchas que ha dejado la experiencia —como la tinta del periódico barato en las manos del lector—, en el cuerpo vivido, ese mismo cuerpo que ahora sale de la cama y ya no como sonámbulo pues se ha enfriado el caldo del sueño y ahora la única forma de recobrarlo no es quedarse bajo las sábanas como un insecto averiado sino salir y entregarse a ese otro baño, a ese otro sueño que trae entre sus redes la locura del día. ◆



Hispanoamérica desde Brasil

Entrevista con el poeta y crítico Haroldo de Campos



RODOLFO MATA

Recorrer el itinerario poético y ensayístico de Haroldo de Campos no implica solamente enfrentarse con una producción creativa de gran riqueza, sino también con momentos clave en el desarrollo de la tradición poética moderna y en la vida literaria brasileña. En 1956, Haroldo y Augusto de Campos, junto con Décio Pignatari, lanzaron el movimiento de la Poesía Concreta, en Sao Paulo, como antídoto contra la poesía lírica y sentimental de la llamada generación del 45. Bajo el signo de la antropofagia cultural y de la poesía de exportación propuestas por Oswald de Andrade, el grupo asimiló el legado más radical de Mallarmé, Pound, Joyce y Cummings, entre otros, y logró ser, además de un parteaguas en la literatura brasileña, el primer movimiento de vanguardia brasileño de repercusión internacional. La poesía como trabajo con la materialidad del lenguaje, la certeza de que no hay contenidos nuevos sin formas nuevas y la interacción de la palabra con otros sistemas semióticos como la música, las artes gráficas y los medios masivos de comunicación, fueron algunas de sus características.

Después del concretismo, Haroldo de Campos profundizó en la exploración de la tradición ibérica del barroco. Su escritura reforzó una tendencia preexistente a la expansión desbordante neobarroca y la vinculó a la compactación minimalista, típica del método ideográfico poundiano practicado durante su fase concretista. Otro aspecto de gran importancia en la obra de Haroldo de Campos es su labor como traductor y sus reflexiones teóricas sobre el tema. En la presente entrevista se aborda su relación con el universo literario hispanoamericano, en la que destacan su lectura de Vallejo, Huidobro y Gironde y sus contactos con Sarduy, Cabrera Infante, Cortázar y Paz.

Rodolfo Mata: ¿Cuál ha sido su relación con las vanguardias hispanoamericanas? Parece que ese aspecto de su trabajo no ha sido reunido o delucidado de manera suficientemente clara.

Haroldo de Campos: El trabajo que más datos ofrece para entender mi relación con el universo literario hispanoamericano es "Ruptura dos Gêneros", del cual existen dos versiones. En *América Latina en su literatura*, colección de la UNESCO, publiqué una versión condensada, pero la versión completa fue publicada después por la Editora Perspectiva, bajo el título *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. Para completar el volumen, incluí una charla-entrevista que tuve con el poeta portugués Melo e Castro sobre el problema del barroco. Ése es el texto que establece más detalladamente

mis vínculos —en la órbita de las preferencias—, a los cuales también me he referido en otros pasajes, como en los ensayos "Constelação para Octavio Paz" y "Da razão antropofágica". Además de ese texto, hay un pequeño trabajo, que fue publicado hace poco en la revista *Mário* de la Secretaría Estadual da Cultura del Centro de Estudios Mário de Andrade, en el que hablo de mi itinerario latinoamericano.

Mi relación con la vanguardia latinoamericana pasó inicialmente por Huidobro y Vallejo y después mostró coincidencias sorprendentes con Oliverio Gironde. Sin embargo, no tuve la oportunidad de conocer *En la marmédula* (publicada por Losada en 1956) hasta 1971, cuando estuve en Austin, Texas, como profesor visitante. Esa obra me hizo ver cuán próximos, aunque con premisas y ubicaciones diferentes, habíamos

estado Gironde y yo. Los poemas de *En la masedula* parecen establecer un diálogo con los de una serie que empecé a escribir en 1955, y que publiqué en 1956, llamada *O âmagodo ômega* (poemas con tipografía en blanco sobre negro). Lamenté mucho no haber conocido su libro antes, ya que podría haber ido a Buenos Aires y establecido un contacto personal con Gironde. Infelizmente, para 1971 el escritor argentino había muerto. Jorge Schwartz realizó un estudio sobre este paralelismo en un capítulo de su libro *Vanguardia y cosmopolitismo*.

Alrededor de 1957, mi hermano Augusto de Campos tradujo un fragmento de *Altazor*, de Huidobro, que fue publicado en el *Jornal do Brasil*. Conocíamos a Vallejo y leíamos la edición de *Trilce* publicada en Argentina. Nuestro interés por la vanguardia latinoamericana abarcaba, entre otros, a esos autores, cuando supe de una nueva vanguardia, repre-



sentada por *Rayuela*, de Cortázar. En 1967, escribí el primer ensayo publicado en Brasil sobre *Rayuela*, "O jogo da amarelinha", en el *Correio da Manhã*. A partir de ahí, y después de enviarle este ensayo a Cortázar, además de los números publicados de la revista *Invenção*, surgió un contacto que se transformó en amistad personal. Cortázar vino dos veces a Brasil, y yo fui invitado a escribir el prefacio al volumen sobre *Rayuela*, publicado en la colección *Archives*, volumen organizado por Saúl Yurkievich y Julio Ortega, que eran también mis amigos.

El contacto con Octavio Paz se dio un poco más tarde, en 1968 (encuentro que narro en *Transblanco*), a través de Celso Lafer, quien había sido su alumno y me había comentado acerca del interés del poeta mexicano por la poesía concreta. Surgió entonces toda nuestra correspondencia. Paralelamente, establecí nexos con Severo Sarduy, con Cabrera Infante, siempre con la característica de que esas relaciones

no eran buscadas directamente a nivel personal, sino que partían de un interés estético en común, eran su consecuencia natural. Entré en contacto con Sarduy, no en función de alguna actividad diplomática o mundana, sino porque estaba interesado en *De donde son los cantantes*. A partir de mi interés, y de los contactos que posteriormente establecimos, nuestra amistad se consolidó. Sarduy escribió sobre mi poesía el texto "Hacia la concretud", publicado como apéndice de mi libro *Signância quase céu*, en que habla sobre el neobarroco; y yo publiqué y prologué los ensayos de *Escrito sobre un cuerpo*, en Brasil, en donde abordé la presencia del barroco en su obra. Tenemos muchas manifestaciones dispersas de correspondencia no publicada. Con Cabrera Infante sucedió lo mismo. Lo conocí a través de *Tres tristes tigres*, un libro que me interesó mucho. Establecimos contactos y él también se interesó por la poesía concreta.

Además de establecer relaciones con novelistas y poetas, también mantuve contactos con críticos como Emir Rodríguez Monegal, gran amigo mío, con quien intercambié mucha información y experiencia, y cuya pérdida fue muy triste para las letras brasileñas. Monegal era uno de los raros profesores de literatura latinoamericana y críticos de habla española que le daban un lugar importante a Brasil. Nunca impartió un curso en el que no incluyera autores brasileños, como Guimarães Rosa, Machado de Assis, Cabral de Melo Neto y Oswald de Andrade, a la par de los hispanoamericanos, en una perspectiva comparativista.

Es curioso constatar la dificultad de intercambio existente entre críticos, poetas y novelistas de la América hispánica y de la América portuguesa. ¿Cuál ha sido su experiencia en este plano? ¿Cuál ha sido el papel cultural de las traducciones?

Soy un lector de lengua brasileña que desde la juventud lee poesía en español. En mis cursos de secundaria, el español era materia obligatoria. Estudié, durante un año, lengua y literatura españolas, a una edad en que uno es muy receptivo a las lenguas. Hablo y escribo español, al contrario de mis interlocutores latinoamericanos, que siempre tuvieron muchas dificultades con el portugués. Cabrera Infante leyó a Machado de Assis en inglés. Cortázar leía portugués con enorme dificultad, haciendo un gran esfuerzo. Los autores tenían mucho interés por la literatura en lengua brasileña, pero no conocían bien el idioma.

Cuando comencé mi actividad poética, en los años 1948 y 1949, no leía solamente poetas brasileños. También leía mucha poesía en español. García Lorca, por ejemplo, fue uno de los poetas más leídos por mi generación. Sin embargo, como yo procuraba conocer todo lo que había disponible en ese campo, además de Lorca, leí a Juan Ramón Jiménez y a Neruda. Leí muy precozmente *Trilce* de Vallejo. De Huidobro leí los fragmentos que pude obtener, ya que sólo conseguí una antología suficientemente representativa de su obra en 1959. En resumen, mientras que yo tenía la posibilidad de conocer

la literatura española e hispanoamericana por la experiencia directa de la lectura en su lengua original, mis interlocutores de lengua española, casi por regla general, descubrían a autores como Oswald de Andrade y Mário de Andrade, por las referencias que yo mismo les daba, sin lograr tener acceso a los originales en portugués.

Es más, la traducción al español de *Macunaima* fue hecha gracias a mi revisión. Conseguí como editorial a Seix Barral de Barcelona, a través de mi amistad con Pere Gimferrer, y acompañé personalmente la traducción. Si no fuera por mi revisión, Héctor Olea no hubiera podido traducir como lo hizo. Su traducción original fue objeto de una profunda revisión de mi parte, pero no una revisión desde el punto de vista extensivo, sino desde el punto de vista de la orientación, una revisión en que indicaba los juegos de palabras que había que preservar, la manera de proceder. Y esto que hice con Héctor Olea, también lo hice con la traducción de *Macunaima* al francés, asesorando el trabajo de Thieriot, y con la obra de Oswald al francés. También le hice sugerencias a Héctor Olea sobre la traducción de *Memórias sentimentais de João Miramar* y acompañé las versiones italianas de *Miramar* y de *Serafim Ponte Grande*. No sólo hice contactos intelectuales en el exterior, sino que procuré utilizar mi técnica, mis conocimientos del problema de la traducción, para que las traducciones de los autores brasileños en el exterior fueran efectivas. Si se comparan la traducción al español de *Serafim* que consta en el volumen de Ayacucho y la traducción de *Miramar*, hecha por Héctor Olea bajo mi impulso, las diferencias serán visibles. La traducción de *Serafim* no fue hecha bajo mi orientación, pues en aquel momento yo estaba con mucho trabajo. En *Serafim*, en las primeras páginas, hay un juego de palabras fundamental. "O primeiro contato do Serafim com a Malícia" es un juego con la cartilla, "cá, qué, qui, có, cu", y la traductora realmente pierde este juego. Si ese juego —que para un lector de lengua portuguesa es obvio y hasta un poco vulgar, aunque lleno de humor— se pierde al inicio, se pierde desde luego la naturaleza de lo que es *Serafim*, que es un juego de tipo rabelaisiano.

En las pláticas y contactos que tuve con mis amigos latinoamericanos, no me preocupé solamente por mostrarles mi trabajo personal o informaciones generales sobre nuestra literatura. Creo que contribuí para que algunas obras fundamentales, sobre todo la de Mário y la de Oswald fueran divulgadas con parámetros adecuados a su apreciación. Cabrera Infante, por ejemplo, nunca había oído hablar de *Macunaima*, un texto de gran interés para un escritor como él.

Mis contactos obedecían a un propósito planeado: exportar la literatura brasileña y de alguna manera contribuir para su integración en el contexto latinoamericano más amplio. Me parecía una pena que yo pudiera leer a Borges, a Cortázar, y que los latinoamericanos de lengua española no pudieran leer a Oswald y a Mário de Andrade. Mi propuesta de introducir nuevos autores, de asesorar traducciones, era un proyecto de cuño cultural. Los contactos que establecí no fueron

aleatorios, sino que formaban parte de mi proyecto. Busqué autores con los cuales tenía una afinidad electiva, desde el punto de vista estético.

Hablemos un poco de Octavio Paz. En Transblanco, usted observó que el trabajo del poeta mexicano fue de gran importancia para la poesía latinoamericana, porque señalan la ruptura del impasse representado por el estilo posnerudiano que se había instalado en ella.

Cuando hice esa observación, lo que tenía en mente era señalar cómo parte de la poesía latinoamericana se dejó envolver por una retórica de metáforas fáciles que sustituía cualquier preocupación estructural por el lenguaje del poema. Esto sucedía con el propio Neruda pero sobre todo con sus discípulos y epígonos. La mejor fase de Neruda, desde mi punto de



vista, está en *Residencia en la tierra* y en algunos momentos del *Canto general*. En esa etapa, Neruda se aproxima a *Poeta en Nueva York* de García Lorca, el gran libro metafórico de la poesía en lengua española, libro en donde la metáfora barroca explota de una manera extremadamente trabajada, con una gran maestría artesanal, y no en un estilo simplemente acumulativo. Después de este periodo, Neruda acabó desarrollando una especie de dispositivo retórico que hacía muy previsible su poesía (aunque en ella hubiera momentos excelentes) y monótona y poco interesante la de sus epígonos.

En ese sentido la presencia de Paz fue realmente fundamental pues ejercía una pedagogía poética, una pedagogía por la crítica y por la ensayística. Paz tenía una consideración especial por Neruda, por razones no sólo personales sino de la estética de la poesía latinoamericana en lengua española. No coincidimos en eso, pues mi tradición es diferente. Sin embargo, como observador "fuera del juego", puedo percibir

no solamente aquello que los dos poetas tenían en común sino lo que la presencia de Paz rectificaba en la tradición nerudiana. Octavio Paz trajo nuevamente la noción de estructura al poema, noción que de cierta manera había sido sofocada por la parte más repetitiva de la tradición nerudiana, pero que ya existía en poemas como *Altazor*, de Huidobro, o *Trilce*, de Vallejo.

Es necesario hacer notar que, en lo que se refiere a esa primera vanguardia (la de Huidobro y Vallejo), la presencia nerudiana fue tan fuerte y aplastante, que sus elementos terminaron quedándose ocultos, latentes. Fue necesario que surgiera Octavio Paz, con toda su fuerza de poeta, crítico y ensayista, para que los vínculos con esa vanguardia fueran retomados. El mismo Paz, en su ensayística, rindió homenaje más de una vez a *Trilce* y a *Altazor*, aunque no se ocupó específicamente de Gironde o de su obra más radical: *En la marmédula*.

De esta manera, Paz retomó las líneas de fuerza de una poesía estructural —preocupada por el lenguaje— que no fuera simplemente un “arrebato de bardo”, como era el caso de Neruda. Su ejemplo sirvió mucho a las generaciones jóvenes, no sólo latinoamericanas, ya que Paz comenzó a ser muy traducido y exportado. Hoy, su poesía es un punto de referencia para los poetas jóvenes latinoamericanos y para muchos de lengua inglesa y francesa.

Es necesario enfatizar que Paz representó un desplazamiento de un área más retórica de la poesía en lengua española en América Latina, hacia el polo mucho más esencial, de una poesía capaz de reflexionar sobre su propio mecanismo, de ser metalingüística. Los textos recogidos en *Transblanco* tienen ese sentido, inclusive las cartas que intercambié con el poeta, en las cuales subrayo mi posición. En una de ellas, la más extensa, Paz responde a una serie de preguntas instigantes que le hago. Es una carta muy interesante y creo que hasta rara, pues me parece que es la primera vez que él hace, de una manera sintética, una retrospectiva de toda su poesía. En ella, incluso habla de esa tradición metafórica y de su importancia en el contexto hispanoamericano.

Esta carta representa un punto fundamental en las comparaciones que pueden ser hechas entre su trabajo y el de Octavio Paz. Pero podemos decir que el diálogo iniciado en ella quedó un poco... como... “cada quien en su terreno”, ¿no cree? Se trata de una actitud de mucho respeto y reconocimiento de uno por el otro, pero que muestra también otra relación, la que puede establecerse entre dos líneas de la vanguardia. La línea seguida por usted, que participa del trabajo de los formalistas, del futurismo ruso y del constructivismo, y la línea en la que Paz se insertó, la cual atraviesa el surrealismo. En mi opinión, esto viene acompañado de dos visiones de la obra de Mallarmé, que pueden encontrarse principalmente en “Los signos en rotación”, el epílogo a El arco y la lira, de Octavio Paz, y en los textos de la Teoría da poesía concreta. ¿Podría comentar esas dos aproximaciones a Mallarmé?

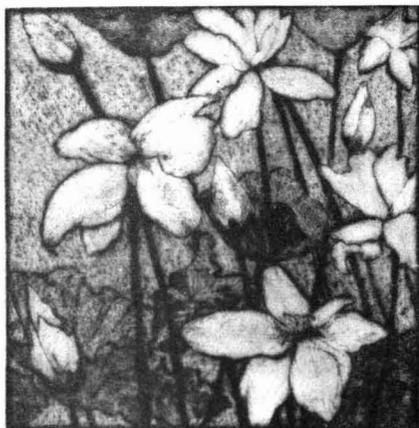
Considero que la poesía francesa podría resumirse, aunque de manera brutal, en dos grandes líneas, desde el punto de vista de la “tradición de lo nuevo”, sin hablar de Baudelaire, quien constituiría una especie de periodo anterior a esas dos líneas. Las líneas de la modernidad tienen, por un lado, a Mallarmé, que da la vertiente más estructural y, por otro lado, a Rimbaud, que da la alquimia del verbo, de donde vendría el surrealismo. Mallarmé es el constructivismo y Rimbaud es el surrealismo. Pero eso no significa que esas dos líneas no se comuniquen, que alguien no pueda ser heredero de Mallarmé y de Rimbaud.

Paz es un poeta con una herencia surrealista muy marcada, que rinde homenaje a Breton. Aunque yo respeto el trabajo de Breton, mi interés por él es reducido. Me interesa mucho más Antonin Artaud y otras líneas del surrealismo. Sin embargo, Paz fue capaz de conciliar, en su poesía, esa alquimia verbal de ascendencia rimbaudiana con el pensamiento estructural del poema, que viene de Mallarmé. De ahí la diferencia entre Paz y Neruda.

Paz tiene una doble conciencia: junta el surrealismo de linaje rimbaudiano al sentido estructural, metalingüístico del poema, proveniente de Mallarmé, y trae una nueva vitalidad a la poesía en lengua española (en un momento en que estaba exhausta, exactamente por ese canon nerudiano repetitivo) y también la posibilidad de un nuevo poema. Se trata de la línea que identifiqué en *Libertad bajo palabra*. Antes de la fase que tiene a *Blanco* como su momento culminante, la poesía recogida en *Libertad bajo palabra* mostraba que Paz tenía, además de un sentido de construcción de la metáfora, una línea sintonizada con el poema condensado, a la manera del *haikai* japonés. Tenía también una línea afin al poema reflexivo, representada agudamente por aquel texto “Las palabras”. Y esas líneas sirvieron de antídoto contra el dispositivo narcotizante de la metáfora nerudiana.

Considero que la contribución fundamental de Paz se encuentra ahí. Y fue a partir del reconocimiento de esta contribución que nuestro diálogo se entabló. Porque yo venía de una tradición completamente diferente, en la cual nunca tuvo peso el surrealismo, sino el barroco. El García Lorca de *Poeta en Nueva York*, Góngora y toda esa tradición de la generación de Lorca tuvieron mucha importancia desde el comienzo de mi poesía. En la lectura de mi primer libro, *Auto do Possesso* (1950), se deja sentir la presencia de la metáfora barroca, neobarroca.

Existe otra diferencia que creo fundamental. Se trata de una actitud trascendentalista que Octavio Paz adopta y que ya aparece en El arco y la lira. Es un rasgo que tiene que ver con su experiencia oriental y con una visión singular de Mallarmé. Después, en Los hijos del limo, Paz llega inclusive a citar una carta de Mallarmé, en la cual el autor francés dice que se enfrentó a dos abismos: la Nada, a la que había llegado sin conocer el budismo, y la Obra. Paz, también con frecuencia, se refiere al sunyata, el “vacío” budista, en donde los contrarios conviven. Eso en cierta



forma explica sus estrategias textuales ligadas a la paradoja. El poeta mexicano usa constantemente la paradoja como figura lógica en su discurso. Al contrario, usted enfatiza un trabajo con el lenguaje; no crea nunca una metafísica del quehacer poético.

Buena observación. De hecho, otra gran influencia en la poesía concreta, y también en mi trabajo en particular, fue la pragmática poética de Ezra Pound, la poesía como un artesano, como una cuestión de competencia artesanal. Pound dijo que "la sinceridad de un poeta se mide por su técnica". La técnica encierra también algo de ético, es decir, practicar un oficio, como el oficio poético, significa dominarlo. Así, aunque yo lea mucha filosofía y tenga mucho interés por la filosofía oriental, tanto budista como china o hindú, y por el budismo zen en su formulación japonesa, mi relación con Oriente no se da en términos filosóficos, sino en términos de lenguaje. Yo no intenté reconstruir, comprender, abarcar o asimilar en términos occidentales la visión de los varios tipos de budismo, sino que fui directamente, en 1956 y 1957, a estudiar japonés. Es diferente.

Estaba interesado en la estructura y en el funcionamiento del ideograma. Fue en esa época en la que comencé a hacer mis primeras traducciones de *haikais*, y a pensar en traducir, en el futuro, una pieza de teatro *No: Hagoromo*. Mi relación con Oriente se dio siguiendo el ejemplo de Pound: a través del contacto directo con el lenguaje, sobre todo con la len-

gua japonesa, con la técnica del ideograma y, a partir de ahí, con los intentos de crear métodos y medios para recrear, o para transcribir, en portugués, aquel tipo de poesía que venía de Oriente. También busqué la intervención del propio ideograma dentro de un texto, de una estructura poética especializada. Así, fui introduciendo técnicas de la poesía concreta, espacial, para transcribir el *haikai*.

Si mi relación con Oriente se dio vía lenguaje/poesía, tal vez la relación de Paz se haya dado sobre todo vía filosofía o vía reflexión sobre los diferentes tipos de pensamiento oriental, aunque también pueda haber sido vía poesía. Sin embargo, no me consta que Paz, al trabajar con poesía, haya estudiado alguna lengua oriental. Su trabajo con los *haikais* y con la poesía china fue mediado por las traducciones que existían en inglés, francés o incluso español; o si no, trabajaba con una persona que conociera el japonés o el chino. Yo fui alfabetizado en japonés, en sus dos alfabetos, los silabarios hirakana y katakana, como cualquier niño que entraba a la escuela. Aprendí japonés en la misma cartilla que se usaba en Japón en las escuelas para niños. Me dediqué a estudiar el ideograma, el *kanji*, la técnica del orden de los trazos; el reconocimiento de un *kanji*, de un ideograma, en el diccionario; y comencé a trazar algunos de los *kanjis* más sencillos. Aprendí todo eso como técnica operacional de lenguaje, lo cual fue muy importante para mí. Todo esto muestra bien lo que usted dijo: mi perspectiva es una perspectiva eminentemente de lo

concreto, de lo material. La entrada real y efectiva al japonés se inició con la tarea, a veces penosa, de frecuentar dos veces a la semana un instituto, junto con otros alumnos, la mayoría niños. Carmen, mi mujer, y yo, además de ser los más grandes de la clase, éramos los únicos de origen brasileño. Todos los niños eran *nisseis*,¹ tenían otros intereses. Esa experiencia no fue una experiencia muy fácil, ni muy cómoda pero fue de esa manera humilde, digamos, modesta —la única posible para entrar en una lengua— que nos iniciamos en el japonés.

Recientemente, en los años ochentas, hice lo mismo con el hebreo. Fui alfabetizado, aprendí a escribir y a leer hebreo en dos alfabetos diferentes: uno manual y otro de letras de forma. Pasaba días trazando aquellas letras. Yo no supe *cómo es* la poesía bíblica, yo *leí* la poesía bíblica en hebreo. No toda, pero la parte que me interesaba. Y la leí en hebreo y la traduje a partir del hebreo. Pero para eso tuve que ser alfabetizado, tuve que pasar horas y horas haciendo ejercicios penosos. Mi método fue siempre ése, el del contacto directo, lo cual no significa que no haya leído muchas cosas respecto a la lengua. En el caso de la Biblia, leí mucho sobre hermenéutica, sobre filosofía bíblica, sobre las cuestiones religiosas que la Biblia menciona. Para que sea posible la traducción, es necesario percibir cuál es el funcionamiento de la lengua en el plano de la superestructura ideológica, religiosa, metafísica, etcétera, pero mi entrada es la "física", a través del foco del lenguaje.

Sin embargo, eso no quiere decir que crea que una u otra vía de acceso sea mejor o peor. Es una cuestión de preferencias. A mí siempre me gustó estudiar lenguas. Nunca practiqué ningún deporte, ni tuve predilección por ningún juego. Aprendí a jugar ajedrez y no me gustó, no me gusta jugar cartas, no tengo ningún otro tipo de *hobby*. Mi *hobby* es el estudio de lenguas extranjeras. Desde muy temprano, en la Facultad de Derecho, comencé a estudiar alemán. Después estudié japonés, luego ruso, y más tarde hebreo. Más de una vez estudié griego antiguo. Pero eso no atribuye un valor específico a mi experiencia, es tan sólo mi manera de ser, de operar. Naturalmente, Octavio Paz, que es un notable poeta-pensador, tiene también sus peculiaridades, pero formalmente él tiene otros caminos.

No obstante, hay muchos aspectos —por diferentes que sean los itinerarios y los resultados— de confluencia entre las maneras en que Octavio Paz y yo vemos la literatura, en la medida en que a ambos nos interesa la *traducción* y el repensar críticamente la *tradición*, desde la tradición más remota hasta el Romanticismo y aquello que se puede llamar "tradición moderna". Lo importante es exactamente pensar todo esto más en términos de convergencia y de diálogo que en términos de "influencia", entendida ésta a la manera tradicional. Y es exactamente esto, la diferencia aliada al diálogo, lo que hace interesante el asunto.

Si fuera trazado un paralelo entre el trabajo de Octavio Paz y el mío, en una perspectiva más amplia, tomando en

cuenta no sólo la fase "concretista", sino también los varios momentos de mi itinerario, como se hace con Paz, hay muchas cosas que pueden ser sometidas a una discusión. Por ejemplo, las *Galaxias*, que comencé a escribir en 1963 y concluí en 1976, representan un caso límite entre la poesía y la prosa que podría ser comparado con *El mono gramático*, que es un libro bastante posterior, pero que tiene la característica de ser no sólo un libro crítico, sino un libro producido en los límites entre la poesía y la prosa. Con la poesía visual también se puede hacer algo similar. Mi trabajo en este campo como, por ejemplo, *O âmagô do ômega* (1955-1956), aquellos poemas que escribí en blanco sobre negro, puede ser un punto para establecer un diálogo con *Blanco* de Octavio Paz.

¿Y en cuanto al tema del barroco?

Nunca dialogamos directamente sobre el asunto del barroco. Cuando Paz publicó su libro sobre Sor Juana, el periodo de nuestra correspondencia más frecuente ya había terminado. El diálogo existe, pero de una manera implícita, dada la publicación de *Las trampas de la fe* y de mi *O seqüestro do barroco*, sobre el poeta baiano Gregório de Mattos. Ahí, coincidimos, hasta cierto punto, en lo que toca a la importancia del barroco, y a la necesidad de que sea recuperado con ojos modernos. Por ejemplo, Paz ve en el poema "Primero sueño" una especie de precursor de *Un coup de dés*, de Mallarmé, como poema reflexivo, y de *Altazor*, de Huidobro, a otro nivel. Con una mirada apostada en el presente, recupera el mensaje del pasado. Yo realizo la misma operación con Gregório de Mattos, rescatando el barroco desde la modernidad.

Hay personas que etiquetan como "anacronismo" cualquier tentativa de lectura del barroco que sitúe su mirada en el presente. Piensan que la idea de recuperar del pasado aquello que "le habla al presente", como diría Walter Benjamin, es peligrosa, pues deforma la historia. Alguien podría decir que lo que Octavio Paz afirma respecto a Sor Juana es una invención modernizante. Algunas personas reaccionaron de este modo cuando mi hermano Augusto escribió que Gregório de Mattos era una especie de "primer antropófago" de la literatura brasileña. Estas personas no imaginaban que era una manera de volver útil a Gregório de Mattos para el presente. Nadie pretendía que el barroco Gregório de Mattos fuera igual al vanguardista Oswald de Andrade, como Octavio Paz jamás proyectó a Mallarmé sobre Sor Juana para leer forzosamente el "Primero sueño" como una especie de predecesor de *Un coup de dés*. Octavio Paz reconstruyó el contexto de Sor Juana y vio que en él, el "Primero sueño" se proyectaba como un poema abierto hacia el futuro. De esta manera, en el sentido de ver con ojos sincrónicos la diacronía, hubo realmente una actitud semejante y, en esos términos, existe un diálogo implícito entre la lectura de Sor Juana hecha por Octavio Paz y mi lectura de Gregório de Mattos en *O seqüestro do barroco*. ♦

¹ *Nissei*: japonés nacido en Brasil.

Justo Sierra y la Universidad Nacional, según Edmundo O'Gorman

JAVIER GARCADIEGO

Don Edmundo O'Gorman apenas escribió sobre asuntos de historia moderna y contemporánea de México. Sus temas fueron otros: historia e historiografía coloniales y del siglo XIX y eso llamado "filosofía de la historia". Acerca de los tiempos más recientes escribió una breve reflexión sobre la historiografía de la Revolución mexicana,¹ unas provocadoras páginas en un notable ensayo reciente (*México, el trauma de su historia*) y un célebre ensayo sobre el papel de Justo Sierra en la fundación de la Universidad Nacional de México. Las motivaciones que lo orillaron a escribir este último son obvias: por un lado, su admiración por Sierra; por el otro, su amor a la institución.² La coyuntura en que fue publicado nos permite aventurarnos sobre su fecha de redacción: a finales del decenio de los cuarentas, lo que da a su tesis una edad medievosecular.³

¿En que consiste la tesis de O'Gorman sobre los orígenes de la Universidad Nacional? ¿En qué circunstancias históricas surgió ésta, a juicio de don Edmundo? ¿Cuáles fueron las causas, y cuáles sus objetivos? El célebre y polémico historiador no deja lugar a dudas: más que de una fundación, se trató de la "recreación" de una institución; además, asegura que tal "fue obra" de Sierra, de cuyas manos "salió" la Universidad Nacional en 1910, transformando la "ausencia" en "presencia". Dicha "ausencia" había sido poco prolongada, y motivada por intereses políticos. Durante el siglo XIX los gobier-

nos liberales consideraron una "obligada muestra" de sus convicciones suprimir la universidad, heredera de la Nacional y Pontificia, como para los conservadores reinstalarla era igual signo de lealtad a sus principios. Por ello O'Gorman la llamó "ave fénix" cuyo milagro poligenésico fue repetido en un par de "muertes y resurrecciones", aunque lo cierto es que la primera desaparición fue efímera —con Valentín Gómez Farías en 1833— y la segunda fue prolongada, con pretensiones de ser una decisión definitiva, a partir del triunfo de la República Restaurada, en 1867.

El cumplimiento de esa costumbre política fue roto por el paradójico emperador Maximiliano, liberal "encaramado en un trono conservador", cuyas ideas sobre la instrucción pública son un claro antecedente de las que luego sostendrían "los liberales del porfirismo".⁴ Su propuesta era "de buena fe" pero implicaba un pecado político. Lo mismo podría decirse de Justo Sierra, quien condenó a sus antecesores, los liberales, en concreto a Gómez Farías y a José María Luis Mora, pues con la supresión de la universidad en 1833 intentaron "mejorar destruyendo en lugar de transformar mejorando". Lo que les reclamó Sierra es que no hubieran creado, para sustituir a la vetusta institución colonial, una universidad "nacional y eminentemente laica". Su crítica a los liberales mexicanos por identificar a toda universidad con la reacción es contundente: le parece una medida "apenas pensada".⁵

El mayor esfuerzo en la vida de Sierra fue, precisamente, revertir tal postura; así, se afanó obsesivamente en crear ese tipo de universidad, pues era la institución que mejor encabezaba "los esfuerzos colectivos de la sociedad moderna para

¹ Publicado originalmente en el tomo dedicado a la Cultura, de la conocida obra conmemorativa *México cincuenta años de revolución*, y reeditado en *Seis estudios históricos de tema mexicano*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1960, pp. 203-220.

² Si *La invención de América* (1958) está dedicada a la UNAM "con gratitud y amor", *México, el trauma de su historia* (1977), también se lo dedica, "con filial gratitud", llamándola "madre pía".

³ Por esos años O'Gorman trabajó sobre la obra de Sierra, como lo prueban las anotaciones a la *Historia de la Antigüedad* y a la *Evolución política del pueblo mexicano*, tomos X y XII de las *Obras completas*, publicadas por la UNAM en 1948.

⁴ O'Gorman sostiene que las ideas educativas de Maximiliano no sólo eran liberales, progresistas, sino también semejantes a las sostenidas por el Positivismo, tanto por el papel que asignó a las ciencias como por el que dio a la filosofía y a la metafísica, a la cual proscibía.

⁵ Justo Sierra, *Evolución política del pueblo mexicano* (tomo XII de las *Obras completas*), UNAM, México, 1948, p. 207.

emanciparse integralmente del espíritu viejo".⁶ Al margen de numerosas diferencias substantivas con los liberales, los positivistas, que dominaron el sistema nacional de instrucción pública superior desde 1867, también fueron contrarios al establecimiento de una universidad, tanto por conveniencias políticas como por principios doctrinales. Esto hace más admirable el esfuerzo de don Justo, pues era un miembro destacado —canonizado, dice O'Gorman— del grupo de positivistas mexicanos.⁷ Su lucha, por lo tanto, no fue sólo pedagógica sino también política. Si bien no se puede coincidir con O'Gorman respecto al carácter de Sierra como jerarca del positivismo mexicano, pues siempre fue cuestionado por los más ortodoxos como un pensador ecléctico, falto de disciplina doctrinaria,⁸ es de compartirse la admiración que profesa a don Justo, pues su lucha por la fundación de la Universidad Nacional implicó serios distanciamientos de sus principales compañeros políticos e intelectuales, ya fueran liberales o positivistas.

Es indiscutible que la época "de oro" del positivismo fue la República Restaurada, pues entre 1877 y 1880 surgieron algunas críticas importantes, que buscaban sacrificar la directriz teórica general en aras de estudios especializados y prácticos; fue entonces cuando se dio la polémica en torno al libro de lógica que debía usarse en la Preparatoria —el del positivista Bain o el del krausista Tiberghien—, y cuando el ministro Ezequiel Montes propuso una nueva ley de instrucción pública, abiertamente antipositivista.⁹ Ante la presión de la opinión pública, mayoritariamente católica, el gobierno prefirió disminuir el dominio positivista en la educación media y superior del país. Incluso en la cámara de diputados se propuso la supresión de la Escuela Nacional Preparatoria, alegándose que cinco años eran demasiados para brindar a los jóvenes tan sólo una enseñanza general, cuando que lo que se requería era una rápida especialización. Es un hecho que el positivismo pasó momentos de apuro, pues don Porfirio buscaba con denuedo la estabilidad política, alcanzable con consensos ideológicos pero no con polémicas doctrinarias.

Según Edmundo O'Gorman, el joven diputado Sierra presentó intempestiva y sorpresivamente su proyecto de crea-



ción de una universidad, a principios de 1881,¹⁰ buscando neutralizar el impacto de tales propuestas antipositivistas. En su proyecto Sierra proponía una universidad positivista y dependiente del gobierno aunque con independencia académica; el objetivo era preservar al positivismo en una institución importante, por si acaso prosperaban los ataques contra la Preparatoria, y conservar la confianza y simpatía de la mayoría de las autoridades. La demanda de independencia académica era clave, pues protegía al positivismo de los ataques de los políticos y funcionarios en turno. Así, en resumen, O'Gorman sostiene que el proyecto universitario de Sierra de 1881 buscaba "la salvación del positivismo mexicano".

La tesis de O'Gorman, casi cincuenta años después de haber sido formulada, muestra ya algunas fisuras. Por un lado, dado que eran numerosos los diputados positivistas, es de preguntarse ¿por qué no tuvo un mejor destino tal proyecto? En rigor, el proyecto de Sierra de 1881 no podía ser apoyado por los diputados positivistas, y tampoco por los más claramente liberales, pues ambos eran enemigos de la reapertura de la universidad. Esto es, los diputados positivistas no estaban de acuerdo en que para defender al positivismo se requería fundar una universidad. Además, el sistema educativo adolecía todavía de graves deficiencias en los niveles previos, por lo que la creación de tal institución resultaba superflua, inútil. Por último, sería erróneo políticamente, pues aquéllos eran tiempos de reconciliación y no hubiera sido oportuno reactivar explosivos y añejos conflictos ideológicos. El mismo O'Gorman reconocía lo riesgoso que era atribuirle a Sierra en 1881 tales objetivos políticos, pues finalmente no era sino un diputado de poco más de treinta años, en busca de una redefinición de sus

⁶ *Idem.*

⁷ Para conocer los aspectos biográficos de Sierra véase la obra de Claude Dumas, *Justo Sierra y el México de su tiempo*, 2 vols., UNAM, México, 1986.

⁸ Según Agustín Aragón, último apóstol del positivismo mexicano, Sierra era "un metafísico que quiere a ratos seguir los senderos de la ciencia y a ratos sonríe a la teología", por lo que lo acusa de "falso positivista" que "ignora las doctrinas positivistas". Cfr. Juan Hernández Luna, "Sobre la fundación de la Universidad Nacional", en *Historia Mexicana*, vol. XVI, núm. 3, enero-marzo 1967, pp. 368-381.

⁹ El mejor y más reciente estudio sobre el tema es el de Charles Hale, *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, Editorial Vuelta, México, 1991. Obviamente, también debe consultarse el libro ya clásico de Leopoldo Zea, *El positivismo en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

¹⁰ En febrero lo publicó en su periódico, *La Libertad*, para que fuera conocido por la opinión pública, y el 7 de abril lo presentó oficialmente en la Cámara de Diputados.



alianzas políticas. Por ello sostiene también que su primer propuesta para recrear la universidad nacional fue una "ocurrencia... peregrina", pues "ni la doctrina a la moda, ni los intereses políticos dominantes parecían exigir esa novedad". A pesar de lo dicho por O'Gorman, no es creíble que Sierra fuera un hombre de "ocurrencias peregrinas". Entre esto y salvar al positivismo media un abismo.

Uno de los objetivos de O'Gorman fue comparar y distinguir los proyectos de 1881 y 1910, a partir de la respectiva postura filosófica y pedagógica de Sierra, para explicar así la fundación universitaria de 1910. Sin embargo, lo cierto es que no comparó las diferentes circunstancias nacionales de 1881 y 1910, que es donde radica la posible explicación de dicha fundación. Claro está que los proyectos son distintos, pues los separan treinta años: si al principio Sierra era un "doctrinario de hueso colorado", a pesar de sus innatas preocupaciones metafísicas y religiosas, a partir de 1895 se distanció del "círculo encantado del dogma positivista". No era sólo el abandono de un credo filosófico determinado, sino que Sierra llegó a sostener que a principios del siglo XX el mundo se había "transformado en otro mundo", quedando todo en duda, cuestionado, negado.

Al margen de los cambios sufridos por Sierra, la creación de la Universidad Nacional, en septiembre de 1910, dependió de la nueva situación nacional en materia educativa. A diferencia de la de 1881, ahora ya se podía coronar un sistema que había hecho grandes avances durante esos treinta años.¹¹ Sin embargo, según O'Gorman, si en 1881 Sierra había buscado salvar al positivismo, en 1910 pretendió "abrir posibilidades frescas para tratar de comprender lo humano", corrigiendo, expresa y definitivamente, "la ruta trazada por el positivismo". En resumen, para don Edmundo lo que Sierra buscaba en 1910 era superar

el positivismo, con lo que la fundación de la Universidad Nacional sería resultado de la apostasía filosófica de un ministro.

Vista así, la creación de la Universidad Nacional sería, simplemente, una respuesta institucional al desgarramiento filosófico sufrido por Justo Sierra. A casi cincuenta años de distancia la tesis de O'Gorman sigue siendo respaldada por un número considerable de alumnos y simpatizantes.¹² La primera hipótesis alternativa surgió no hace mucho, cuando se afirmó que dicha fundación tenía por objeto modernizar la educación superior del país, con vías a agilizar su desarrollo económico.¹³ Con todo, lo cierto es que el proyecto de Sierra de 1910 excluye abierta y claramente el estudio de carreras industriales, como las ciencias químicas, así como las de naturaleza administrativa. En palabras de Sierra, la Universidad Nacional no podría dedicarse a estudios "concretos y utilitarios", como tampoco a "industriales".

Dado que no parece verosímil la conjetura de que en 1910 Sierra buscaba superar el positivismo, y dado que tampoco es aceptable la hipótesis de la fundación de la universidad como herramienta para aumentar el desarrollo económico nacional, ¿cuál fue el verdadero motivo de su fundación? Si O'Gorman acepta que las muertes y resurrecciones de la institución a lo largo del siglo XIX tuvieron razones políticas, y si acepta que éstas también determinaron el intento de 1881, ¿por qué no aceptar que las motivaciones de 1910 fueron asimismo políticas? En efecto, hoy parece claro que dicha fundación obedecía más a la coyuntura político-diplomática que a demandas académicas o a transformaciones socioeconómicas, pues el objetivo

¹² Véase por ejemplo a Gloria Villegas, "La Universidad de Justo Sierra y la Revolución", en *Memoria del primer encuentro de historia sobre la Universidad*, UNAM, México, 1984, pp. 76-106.

¹³ Lía García Verástegui, *Del proyecto nacional para una universidad en México, 1867-1910*, UNAM, México, 1984.

¹¹ El más reciente estudio sobre el tema es el de Mílada Bazant, *Historia de la educación durante el porfiriato*, El Colegio de México, México, 1993.

de don Porfirio era darle realce y solemnidad a los festejos por el centenario de la Independencia, y demostrar que México era un país civilizado, de orden y progreso.

Los objetivos político-diplomáticos se confirman al constatar que Sierra y sus colaboradores dedicaron más tiempo y esfuerzos a los preparativos protocolarios que a la elaboración del proyecto mismo.¹⁴ Las finalidades políticas se ratifican por el otorgamiento de dos tipos de grados honoríficos durante la ceremonia inaugural: uno para sus mejores académicos, y otro para estadistas. Asimismo, en términos nacionales se buscó complacer a positivistas, católicos e intelectuales provincianos; el objetivo obvio era la conciliación de ideologías y no el ajuste de cuentas con determinada postura filosófica.

Además, no debe sobreestimarse el peso y tamaño de la institución fundada: más que una universidad, lo que en verdad se creó fue tan sólo una pequeña oficina rectoril para que dirigiera, de manera limitada pues no había autonomía, las escuelas profesionales existentes —Ingenieros, Jurisprudencia, Medicina y Bellas Artes, sección arquitectura—, así como la Preparatoria y la novedosa Escuela de Altos Estudios. O'Gorman no sólo sobreestimó la dimensión real, inmediata, de la institución fundada, sino que sobrevaloró el papel del propio Sierra. Hoy resulta evidente que el proyecto universitario de 1910 fue obra, básicamente, de don Ezequiel Chávez,¹⁵ a quien ni siquiera menciona don Edmundo.

O'Gorman sostuvo que la fundación de la Universidad Nacional fue un golpe severo al positivismo, credo filosófico ya en crisis y del que Sierra se había alejado hacía más de diez años. Si el objetivo era sólo darle cobijo a la filosofía, hubiera sido suficiente, y más fácil para el célebre ministro porfiriano, la creación de una escuela como la de Altos Estudios. Sin embargo, ello no hubiera sido lustroso, lo que confirma que el móvil fue más político que académico. Sobre todo, una revisión cuidadosa de la situación real de la Universidad Nacional al momento de su creación desmiente la hipótesis del supuesto ataque fiero al positivismo. Las escuelas profesionales conservaron inalterados sus planes y programas de estudio, esencialmente positivistas, y como directores de las secciones fundamentales —la Preparatoria y la Escuela de Altos Estudios— fueron designados dos destacados positivistas ortodoxos, Manuel Flores y Porfirio Parra. Por otra parte, el primer rector, Joaquín Eguía Lis, era un ferviente católico, y el primer secretario, Antonio Caso, era el mejor representante de las nuevas corrientes filosóficas, claramente espiritualistas, lo que prueba el carácter conciliador de Sierra. Más que una actitud de enterramiento, abiertamente antipositivista, en 1910 prevaleció un espíritu fundacional y conciliador.¹⁶

Si la conciliación fue la característica que dominó la actitud vital y la postura intelectual de Justo Sierra, no puede decirse lo mismo de O'Gorman: fue siempre un hombre de polémicas y controversias; en sus escritos históricos prevalece el estilo del litigio, del pleito. Ya anciano, poco antes de su muerte, seguía buscando enfrentamientos. Nunca rehuía un combate. Con esta crítica a uno de sus muchos trabajos se es más fiel a su espíritu que con una serie de elogios, de otra parte todos merecidos. No puedo despedirme de don Edmundo deseándole que descanse en paz, pues O'Gorman no nació para descansar, y menos aún para estar en paz. Nació para hacer historia, para inventarla, y nosotros para intentar hacerla con rigor, imaginación y garra polémica, tal como don Edmundo exigía que se hiciera. ♦



¹⁴ Archivo Histórico UNAM, Fondo Universidad Nacional, Ramo Rectoría, caja 2, folder 33.

¹⁵ Leticia Chávez, *Recordando a mi padre*, 10 vols., Asociación Civil Ezequiel A. Chávez, México, 1964. Juan Hernández Luna, *Ezequiel Chávez, impulsor de la educación mexicana*, UNAM, México 1981.

¹⁶ Javier Garcíadiago, *Rudos contra Científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución Mexicana*, El Colegio de México, México, 1996.

Versiones de un primer encuentro

ZAIDA CAPOTE CRUZ

La primera novela del mexicano Julián Meza, *La huella del conejo*,¹ exige una suerte de lectura a contrapelo, bastante incómoda para quien espera encontrar en ella las constantes discursivas de la narrativa hispanoamericana cuestionadora de la conquista. Finalmente, el lector aprende a apreciar en esa escritura áspera, casi periodística y aparentemente desasosada, los signos de una manera especial de abordar el asunto.

Se ha dicho que esta novela es la perversión de la historia;² pero más que eso, lo que intenta es dar testimonio de esa continuada perversión a que ha sido sometida la historia de América. Meza hace constar, mediante un narrador impersonal y apócrifo, las múltiples deformaciones de la historia real que es, al mismo tiempo, imaginaria. Ahí está su primer desafío al discurso que hasta ahora ha definido la conquista como hecho fundador de la historia continental. El trabajo de creación verbal es desmesurado. Con un lenguaje pleno de alusiones a personajes del pasado y el presente, la historia se introduce sabiamente en el saludable laberinto de la ironía.

Al discurso histórico edificante, que realza la grandeza y el heroísmo hispanos en la conquista del continente americano, se opone el relato de lo incomparable y lo heterogéneo. A la pureza se enfrenta la contaminación. Colón es, como en casi todas las novelas previas, un experto navegante judío, portugués por más señas, y su tripulación, una babel indescriptible, no sólo debe enfrentar el problema de cómo entenderse con los habitantes del mundo encontrado, sino, primero, el de intentar comunicarse entre sí. Ese micromundo, con su amalgama de razas y culturas, prefigura el crisol americano y sugiere, también, la "impureza"

de España y su semejanza con los pueblos recién conquistados.³

El juego de espejos que enfrenta las imágenes encontradas de España y América se prolonga infinitamente en la mutua impostura. Ambos espacios reflejan al otro, aun cuando ni siquiera sus respectivas existencias son verificables. Emparentado con ciertos motivos borgianos —en especial el de la duplicación— este movimiento especular confunde las realidades de uno y otro lado del océano para dar paso a una realidad imaginada que iguala y contiene los dos espacios.

La "Última pronosticatio" de Ahasverus, que cierra el libro, funciona como una especie de conclusión sobre el origen y el futuro de esas realidades hermanas:

Soñó con un hombre que soñaba. En su sueño ese hombre se hacía una pregunta: ¿Y si todo no fuera más que la fiebre o el delirio de un ser imaginado que vive a solas en el arrecife, más allá del océano?

En el sueño de Ahasverus el hombre imaginado imagina un punto de la tierra, del otro lado del mar, al que llama Euro-

¹ Vuelta, México, 1991. Todas las citas se refieren a esta edición; el número de página se consignará entre paréntesis.

² Aurelio Asiain, en la nota de contraportada.

³ Con harta frecuencia, en las novelas que integran este ciclo, los encargados de labrar la gloria de la España católica son judíos (aquí, como veremos, hay mucho más). En aquel contexto ideológico, "la necesidad de la acción conquistadora no se cuestionaba; su justificación era inherente al espíritu cristiano que la definía primordialmente como un movimiento de propagación de la fe. La consecuencia necesaria de esta formulación fue la definición del papel del conquistador cristiano como elegido de Dios, con una obligación fundamental que sería la de la subordinación de las nuevas culturas a la cristiano-occidental, representada por los reyes de España, con todo lo que esa sujeción implicaba en términos económicos y políticos". Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América*, Casa de las Américas, La Habana, 1983, p. 38. En el terreno de la ficción, los autores latinoamericanos pretenden subvertir esa predestinación impugnando la existencia misma de un "conquistador cristiano". Hacer de Colón —figura paradigmática de la conquista y evangelización del continente— un judío, converso o no, cuando, como se sabe, la expulsión de moros y judíos propició el marco histórico e ideológico de su empresa, implica el cuestionamiento profundo de la acción colonizadora.

pa, donde hay hombres que imaginan el arrecife y, en el centro del arrecife, el hombre imaginario que imagina (191).

Este motivo, fundamental para la comprensión del texto, se repite además en el episodio del Almirante con la pollera. Frutos tardíos de la imaginación de un don Alonso Bejarano —una evidente referencia a don Quijote—, los personajes femeninos que rodean al Almirante a su regreso del viaje al continente desconocido sólo pueden condenarlo ante la Inquisición.

El travestismo de la historia inunda los procedimientos del lenguaje. El Etiope, nacido en la obra negra de la Marifortuna, pasa a ser un naonato; el navegante, un naviculario; y el boticario, un apotecario. Las alusiones a la cultura clásica se completan con la reformulación —irónica, por supuesto— de ciertos mitos. Es así como la caja de Pandora es “una caja que no se debe abrir porque encierra toda la zozobra del mundo” (47); el desconocido territorio de Méshiqo es Mágico, y Lutero se convierte, por obra y gracia del carácter multicultural del discurso novelesco, en Lautharo, el héroe araucano.

De hecho, la propuesta de reescritura de la historia canónica se identifica con la suplantación engañosa. La huella del conejo a que alude el título remite directamente a la noción de falsedad. De Ahasverus se dice en algún momento que “desapareció como un conejo, sin dejar huella” (96) y el viejo refrán sobre quien pasa “gato por liebre” se convierte en obligada referencia para el fragmento siguiente: “En polaco las Áfricas occidentales eran [...] las historias de los gatos que restauraban a los viajeros en las ventas, como si de conejos se tratara” (40). Como se ve, la existencia de la metrópoli española, del continente y de su pretendido descubrimiento no son más que una colosal tomadura de pelo.

El humor y sus diversas manifestaciones ganan terreno a medida que se avanza en la historia. La burla de la corte virreinal es ejemplar: “Todos los cortesanos, así adularan al visorrey o desearan su muerte, eran señores de título, caballeros de hábito, gente noble y poderosa que violaba mujeres y reglamentos. Méshiqo era entonces una metrópoli sin par” (182). La inversión es doble. La grandilocuencia del tono se contradice con la realidad descrita. Y para aumentar la ironía del fragmento, Méshiqo no es sino una metrópoli única.⁴ La escritura, entonces, además de subrayar una versión ajena a la historia canónica, emplea un lenguaje aparentemente demencial, que reproduce en el ámbito textual la locura que implicó la conquista misma. Los elementos de este trastocado sistema de referencias aumentan de manera continua. El lazarillo, en un contrasentido inigualable, es ciego; el arcipreste, por su parte, es un hombre de poca fe. Pero eso no basta para que sean personajes adecuados en la maraña de absurdos que puebla las páginas de *La huella del conejo*. En una escena memorable,

ese lazarillo ciego descubre un pez sierra y el impío arcipreste lo obliga a orar.

Ciertos anacronismos de sentido enriquecen la narración. Al decidirse a entregar la gloria de su hallazgo a Fernando e Isabel, majestades de las “Áfricas Occidentales”, el Almirante se regocija imaginando que

los legítimos habitantes de las Áfricas Occidentales podrán creer en lo sucesivo que son tan europeos como los galos, los anglos y los germanos y, por lo mismo, vociferar sin recato alguno:

—¡Ahora ya somos europeos! (40).

La semejanza de este hecho con la realidad actual de las relaciones entre España y América, condicionadas en buena medida por la entrada de la antigua metrópoli a la Comunidad Económica Europea, es evidente. Al establecer esta relación, el texto profundiza también en un tema que ya ha sido tratado con anterioridad: el mestizaje existente en la propia península.

A diferencia de otras novelas que, explícitamente o no, abordan el tema desde dentro de la cultura hispanoamericana, ésta se sitúa al margen de todo compromiso cultural unívoco. Su discurso incorpora tanto la herencia española como americana e incluye, además, elementos de culturas como la hebrea y la árabe. Leídas de otro modo, estas inclusiones apuntarían también a diseñar una España impura y mestiza.

El rechazo al discurso canónico sobre la conquista de América no va a estar aquí, a diferencia de otras de las novelas del ciclo, indicado de manera explícita. La historia que leemos es un compendio de textos varios, de autores múltiples y con distintas preocupaciones. Los cronistas del hecho parecen multiplicarse al mismo ritmo que las versiones que coexisten. Así, participarán en la escritura de la historia personajes tan poco aprehensibles como Diego, Cadamosto, el Almirante y hasta el desconocido autor de un documento apócrifo.⁵ Para terminar, contagiados ya con esa manía por la escritura, “los veteranos de la aventura se entregan con pasión y denuedo a la tarea de relatar sus experiencias desde puntos de vista tan personales que no pocas veces dan la impresión de contradecirse” (184). Estas versiones encontradas, las cuales —según acota el narrador irónicamente— sólo “dan la impresión” de estar en desacuerdo, se complementan con variantes inimaginables en la escritura de la historia, que comenzará siendo un compromiso con la verdad para terminar siendo una posibilidad de creación y entretenimiento. El desacuerdo sugiere el enfrentamiento, en principio, de al menos dos modos diversos de percepción de esa realidad que se pretende describir. Uno de los posibles narradores de la historia para la posteridad, Diego, tiene una experiencia singular: “Cada vez que incendiaba los testimonios escritos sobre el pasado de

⁴ La subversión de la historia alcanza también las estructuras del poder colonial. México, de colonia, pasa a ser metrópoli en un discurso ficticio que todo lo invierte.

⁵ El contrasentido es ejemplar para entender los procedimientos narrativos de Julián Meza. Evidentemente, si el autor es desconocido, no se puede saber si el texto es o no apócrifo.

Jascoyne daba rienda suelta a su imaginación: escribir la verdadera historia de la conquista del Cetáceo” (176). Sin pretensiones exhibicionistas, el autor pone el dedo en la llaga, si bien de una manera muy sutil. La historia de los primeros habitantes ha sido borrada y debe ser reescrita. Quien la escribe tiene la posibilidad de hacerla pasar como *verdadera*, y ése es un beneficio del que sólo los vencedores pueden disfrutar. En otro momento, muy al principio del encuentro con el continente-ballena, tuvo lugar la suplantación de la historia por la imaginación:

Cadamosto ensayaba varias y muy diferentes versiones de sus particulares hallazgos en la pequeña ballena. El comendador era un industrioso cagatintas que le enmendaba la plana.

Pese a esta labor de zapa, Cadamosto se empeñaba en contar hechos verídicos. Luego se hizo a la escuela del comendador: fue seducido por la voluntad de cambiar los acontecimientos por las palabras. Pero lo verdaderamente grave sólo ocurrió más tarde: cuando las palabras se volvieron realidad y desaparecieron los hechos.

Al final, el veedor ya no recordaba nada que ciertamente hubiera ocurrido, si jamás algo verdaderamente ocurrió, pues bien puede ser que todo haya sido ensoñación de vago bucólico, de pastor de ovejas que nunca salió del Pirineo (54).

En este fragmento se concentran los motivos recurrentes que podríamos considerar definitorios para la comprensión global de la novela. Por un lado, está la idea de la suplantación de la realidad por la imaginación mediante la escritura de crónicas y cartas; por el otro, la inquietante duda de que Jascoyne, sus habitantes, su historia y los aventureros que a ella llegaron fueran nada menos que fruto de la ficción de una mente lejana, idea que nos remite directamente a la pronosticatio de Ahasverus.

América, Jascoyne o como se le llame es, pues, un espacio de cruzamiento de imágenes y versiones de la historia totalmente ajenas entre sí y, al mismo tiempo, el espacio que hace posible la comunicación entre los hombres a través de la imaginación. En última instancia, es el lugar ideal de la convivencia sin fronteras y la laxitud total. Creada por una mente europea, es también alimento de la creatividad y, si tomamos en cuenta a Ahasverus, simiente imaginativa de la existencia de aquélla, en un proceso de inversión que desarma el modelo eurocéntrico. Está dicha, pues, la intrincada red de relaciones que establecen ambos continentes.

La huella del conejo no remite a la crítica abierta y desmesurada que puede advertirse, por ejemplo, en *Maluco; la novela de los descubridores*, sino que su oposición al discurso histórico —en verdad, un discurso histriónico— aparece velada por las múltiples referencias culturales que dan vida a una maraña textual que divierte y confunde a sus lectores. Su tono ensayístico, que participa también de la crítica literaria —véanse las apreciaciones del narrador sobre los textos del Almirante (58-61)—, parece restar elementos de ficción al

libro y, sin embargo, es en ese tono donde reside buena parte de la fuerza del mismo. El contraste que se establece entre el tono erudito del texto y la vacuidad ridícula de muchos de los hechos que narra consigue una reacción de duda perpetua mucho más entrañable que si la novela se presentara a sí misma como un texto humorístico.

La irreverencia de la narración, sólo aparentemente científica, se constata además en la burla permanente de la historia de los “vencidos”; los americanos son descendientes directos de los primeros expedicionarios europeos que, a su vez, eran en buena parte descendientes de africanos. De ese modo, queda clausurada la discusión sobre la superioridad de una u otra raza, impugnando así el discurso colonialista que se sustenta precisamente en bases tan dudosas como el racismo. La caída de Tenochtitlan, uno de los momentos de la conquista de América más recordados por la historiografía oficial, es también ridiculizada con una economía de recursos sorprendente. Luego de narrar el combate entre los partidarios de uno y otro bandos, el narrador concluye, con la aparente grandilocuencia que lo caracteriza: “Y así calló Tenoshtitla. Y los vencedores se alzaron en una confusión de voces que todavía no cesa” (129). El chiste ingenioso cobra entonces la fuerza de una denuncia. El Etiope (que ya ha adoptado el nombre de Qa-Temoshin y que es, por alguna razón secreta, idéntico al emperador Carlos, su oponente) ha decidido callar “aun cuando sea un príncipe alemán el que quiera imponerme la glosolalia” (128-129). La *glosolalia* impuesta por los conquistadores —asociable, por otra parte, a los significados del francés *gloser* (criticar) y *glousser* (reír por lo bajo), que la acercan a la historización festiva de *La huella...*— será el comienzo de la tradición historiográfica sobre la conquista, donde la abundancia de textos no ha contribuido en mucho al hallazgo provechoso para los habitantes del continente americano. El ejercicio desbordado de habilidad lingüística parece advertir sobre la imposibilidad de tomar en serio cualquier versión de la historia posible y, además, sobre la maleabilidad del lenguaje que nos comunica una u otra experiencia. La verdad histórica será suplantada concienzudamente por versiones múltiples, más convenientes que convincentes. Ni entonces ni ahora la información es veraz. De hecho, Diego, uno de los cronistas,

Siempre poseído por su incesante búsqueda de la verdad, al igual que muchos de sus numerosos descendientes borra, enmienda, corrige, censura en todas las páginas de su crónica cuantas palabras le parecen infames e infamantes [...]

Los descendientes de sus descendientes serán, gracias a Dios, veraces periodistas, honrados locutores, portavoces dignos de crédito (186).

Trasladando al presente los conflictos de escritura que debieron enfrentar los primeros cronistas, como la confusión y contaminación entre realidad e imaginación, el narrador clausura toda credibilidad para un discurso —ya sea históri-

co o literario— que establece sus propias normas y su propia medida de verdad. Como entonces, hoy se está a merced de esos “portavoces” cuyo amor congénito por la invención cancela toda posible confiabilidad.

La invención de América adquiere en el texto dimensiones colosales. Obligada por las circunstancias a aceptar como suya una historia siempre escrita por los otros, ignorantes de su realidad, la Ballena tiene un pasado que no le pertenece. Ni siquiera su existencia es comprobable. El autor del libro apócrifo —como el propio Meza— provoca la duda permanente frente a las diferentes versiones de la formación del Cetáceo y sus habitantes. Como el autor real, el del libro apócrifo desdeña incluso la credibilidad de su propio discurso. Metidos en esa historia que no es la suya, los habitantes de la Ballena llevan una vida poco menos que fantasmal:

¿Cuánto tiempo durará la mentira —se pregunta Ahasverus, al final de esta etapa se su vida— de que hay tierra al occidente de Europa? ¿Algún día serán realidad los miríficos territorios indistintamente llamados la Ballena, el Cetáceo, Jascoyne o Behemot? ¿Cuánto tiempo prevalecerá el engaño? (190).

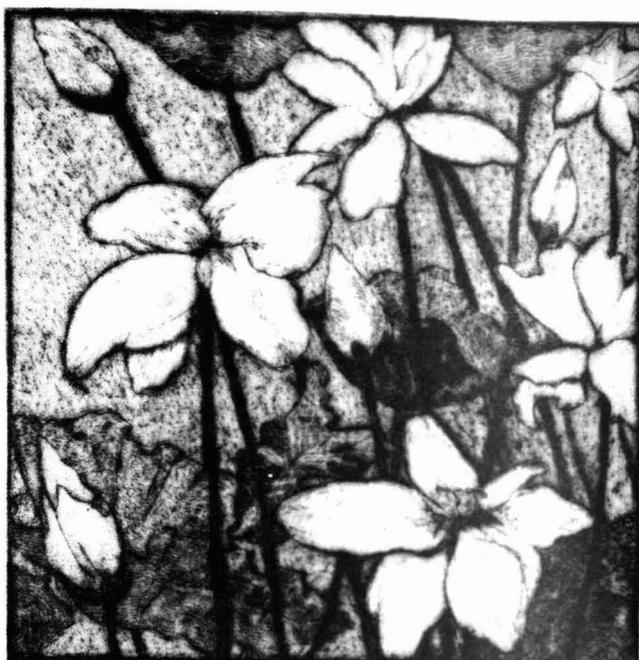
Reflejo especular de las esperanzas y fantasías europeas, América no ha sido explicada desde su experiencia sino desde las ajenas. ¿Hasta cuándo? Julián Meza hace la pregunta, aun cuando sepa que la respuesta tardará en llegar.

La primera de las múltiples expediciones que el texto registra, comandada por el Almirante, contaba con una tripulación singular, compuesta, entre otros, por

Catalina de Erauso; un florentino que se hacía llamar Toscanelli; el marino Pinzón; Gonzalo Guerrero, galopín; el honorable señor don Jerónimo de Aguilar de las Casas Grandes de Rojas de Céspedes y Ceijas, conde de Sierra Pelada y duque de Cabrales; don Amadís de la Mancha, ganapán dado al juego de palabras sorotápticas y empecinado lector que llevaba en su equipaje un manuscrito de *Tirant lo Blanc*; Feu Nasier Alcofrybas, nacido en La Deviniere en 1476; el rabí Sem Tob de Carrión; Ahasverus, más tarde llamado también Isaac Laquedem, poseedor del don de la ubicuidad y compañero de Eulenspiegel, y el Almirante, que era lusitano (15-19).

Como se ve, quienes parten a la búsqueda del mundo que luego fundarán son representantes de las más diversas culturas. Ahasverus (también llamado Ashavero), el judío errante, comparte el espacio de la nave con Nasier Alcofrybas (anagrama de Alcofribas Nasier, que lo es a su vez de François Rabelais).⁶ Por si fuera poco, y como para que nadie quede fuera, está también Catalina de Erauso, la monja alférez, junto a don Amadís de la Mancha, en cuyo nombre se conjugan la tradición caballeresca y su parodia. Resumen de la mejor herencia

⁶ Recuérdese que Rabelais le adjudica al tal Alcofribas Nasier la autoría de *Gargantúa y Pantagruel*.



literaria española será el nombre de otro de los personajes: don Miguel de la Vega y Cascote⁷ reúne los nombres de Cervantes, Lope y Góngora, aunque este último sólo aparezca sonoramente sugerido. Otra vertiente de la tradición peninsular embarca en las figuras de un “un lazarillo segoviano, ciego” y “un salmantino, buscón”, que recuerdan a Lázaro y a Pablos. Además de muchos guiños textuales, éstos son, por así decirlo, el preámbulo de un relato universalizador que se instaura a partir de las múltiples referencias intertextuales de *La huella del conejo*.

La fusión de nombres y personajes, que termina por indefinirlos, es un procedimiento que se repetirá durante toda la novela.⁸ La indeterminación parece ser la única certeza del narrador. El lugar a donde llegan los personajes, luego de una larga travesía, recibe diferentes nombres; es “la Ballena, el Cetáceo, Jascoyne o Behemot” (190); el sitio donde se hace y se escribe una historia cuya veracidad es ciertamente incomprobable.⁹ De esa indefinición participan también los personajes. El emperador Carlos es el dúplice, el mellizo, el anfibio,

⁷ Para colmo, el extraño personaje se define como “un poeta lírico fascinado por el ejercicio de las armas” (166).

⁸ Caso curioso es, sin duda, la analogía que identifica a Lutero con Lautharo, personaje al que se le atribuye, para complicarlo todo aún más, una conocida frase de Atahualpa, adulterada, por supuesto: “Seguramente el papa Alejandro estaba borracho cuando le dio a los católicos beltranejos lo que no era suyo, y el emperador Carlos debe estar loco al dar y recibir lo que es de otros” (121). El proceso de contaminación es fácilmente verificable cuando se compara esta frase con la “original”: “Obedecer a ese que llamáis papa no me está bien, puesto que da lo que es mío y no suyo”.

⁹ Behemot es, en el Antiguo Testamento, el nombre del animal que enfrenta a Leviatán, representación de los enemigos del pueblo de Israel. Behemot suele ser identificado como hipopótamo, mientras Leviatán se representa como serpiente, cocodrilo o ballena. Curiosamente, la contaminación, procedimiento habitual del novelista, confunde esta vez dos términos (Behemot-la Ballena) absolutamente opuestos, lo que acentúa la ambigüedad del texto.

el doble, etcétera, y el territorio gobernado por el Etiope será “Pirú, Ofir o Cundinamarca” (172). La imprecisión nominal —y ya se sabe que el nombre puede ser un atributo de la identidad— es el rasgo que caracterizará y definirá la historia narrada; la disyunción gramatical, presente en este ejemplo, se adueñará de toda la novela. La historia de América, parece decir el texto, puede ser ésta o aquella otra y quien la escribe también es un personaje variable: un cronista, el otro o el autor apócrifo. Para acentuar la paridad, el uso de la disyunción es insuperable. En igualdad de condiciones, todas las versiones y todos los nombres pueden ser usados indistintamente, sin conceder supremacía a ninguno.

La historia del descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo, parece comprobarse aquí, no es más que una estafa mayúscula y, para empezar, el Nuevo Mundo no es más que la permutación territorial de los habitantes del viejo. La sensible ausencia de una cultura americana previa apoya, en el texto, esta idea. Según parece, Julián Meza no busca establecer relaciones conflictivas entre una y otra raíces de la cultura hispanoamericana. De hecho, su propio estilo narrativo está más cerca de Borges que de Yáñez, Rulfo, o cualquier otro narrador mexicano (con excepción, tal vez, del Fuentes más lúdico). Silenciando la tradición indígena no hace más que repetir el ciclo que la historia oficial ya ha cerrado. A fin de cuentas, también nuestra literatura —al menos la que se reconoce como canónica— participa mucho más de la tradición hispana que de la indígena. En el reconocimiento de esa herencia se insertan, cada una a su manera, las novelas integrantes del ciclo cuestionador de la conquista en Latinoamérica.

Esa indefinición se advierte también en el modo en que, al comienzo de la narración, se registra el primer encuentro con la Ballena. El malentendido inicial será integrado a diversas variantes temporales:

Es el año 1803 de la era seléucida. También es el año 5459 en el viejo calendario de la creación. En el nuevo calendario gregoriano es el amanecer del 12 de octubre de 1492. Ajuicio de la posteridad, el Almirante ha descubierto un nuevo mundo (11).

Volviendo al título, recordemos que, en cierto momento, Ahasverus “desapareció como un conejo, sin dejar huella” (96). La huella del conejo es, pues, inexistente. Ésa es la única realidad de la inasible historia americana; la novela no sólo enfrenta diversas versiones de sucesos comunes, sino también niega la posibilidad de creerlas. Inaprensible como una huella que no existe, la historia se construye mucho más con la materia de la imaginación que con la realidad. De hecho, Jascoyne es un espacio creado por la imaginación europea, al punto de que, en esclarecedora reflexión, Ahasverus, lúcido testigo del presente y el porvenir, sugiere:

Los europeos llevaban muchos siglos buscando Behemot y lo más natural ha sido que lo encuentren. De no haberlo hallado lo habrían inventado, como en realidad ha ocurrido. Lo triste

y aun lo grave es que, en el fondo, muchos de ellos no querían encontrarlo [...]

Behemot será desde hoy una palabra reveladora de la magia de la aventura marítima europea, de la atracción por lo desconocido, del embrujo que ejerce lo ignoto en la fantasía mediterránea. La vista de Behemot ha puesto fin al encantamiento, ha hecho públicos los secretos, ha reorientado la búsqueda del tesoro [...]

Pero hay una paradoja: los tesoros de Behemot están escondidos en Europa (42-43).

Con esta última acotación, el personaje conduce su reflexión —y la nuestra— al presente estado de los “tesoros” americanos y a las desiguales relaciones entre ambos continentes. Irrecuperable como las riquezas sustraídas por la ambición colonizadora, la historia de América no puede abordarse ya desde una perspectiva simplificadora. La invención de América, que en el texto —como aventura filosófica que es— se eleva a la categoría de verdad, aparece certificada también por la invención del indio, necesaria para contrarrestar la insignificancia del “descubrimiento”. La colosal impostura que transforma a la Ballena en continente se confirma luego con la conversión del cipayo en “indio o atlante de Meropia” (38). La suplantación de la verdad por la mentira (a la que alude la presencia numerosa de sustantivos tales como farsa, embuste, estafa, etcétera) se consuma desde el primer momento. No existe el continente, ni los indios, y ni siquiera es cierto que los primeros colonnautas navegaran a la sombra de la bandera de los Reyes Católicos, como hacer suponer la decisión final del Almirante, quien, no hay que olvidarlo, era lusitano.

La discusión de la historia escrita sobre la conquista alcanza aquí dimensiones insospechadas. No se trata de contradecir un discurso específico —como sucedía con la biografía de Colón en *El arpa y la sombra*— o de conseguir un relato unificador, en lo posible, de tradiciones varias —como en *Los perros del paraiso*—, sino de escribir *otra* historia, que no toma en cuenta los elementos de la historiografía previa. A fin de cuentas, en la novela nunca se precisa dónde está Behemot (si bien se sugiere que al occidente de Europa), cuál era el nombre del Almirante (aunque el narrador se refiere a los primeros conquistadores como colonnautas), ni en qué idioma se entendían los tripulantes. Integrador como esa lengua en que se entreveran el castellano, el hebreo, el náhuatl y el francés, resulta el relato de esa farsa magnífica que fue el llamado descubrimiento de América.

La tripulación, como ya se ha visto, compuesta por los más disímiles personajes de la historia y de la ficción, resulta lo más lejana posible de los ideales de pureza de la gloriosa España que en 1492 arrojó de su suelo a judíos y árabes y descubrió un nuevo continente. La gloria de España queda disminuida con la adjudicación de la máxima sabiduría a los tres peregrinos de la historia: Abentofaíl, Haleví y Ahasverus. Ellos resumen los sucesos y la sabiduría humana —no hay que olvidar que Ahasverus, testigo perenne del devenir de la huma-

nidad, es uno de los posibles narradores de la novela— pero, curiosamente, son personajes pertenecientes a circuitos culturales ajenos en apariencia a la España de los conquistadores. Ahasverus, el judío que negó un lugar de descanso a Cristo y fue condenado a vagar eternamente; Abentofaíl (Ibn Tufayl), filósofo árabe y maestro de Averroes —baluarte, entonces, de la tradición hispanoárabe que los católicos pretendían escamotear— y, por último, Haleví (Yeuda ben Samuel Halevy), autor de diálogos filosóficos y poemas en árabe y hebreo. Los tres peregrinos, testigos y comentaristas de la historia del Cetéceo, participan también, como casi todos los personajes y los hechos narrados, y como el libro mismo en relación con otros, de cierta contaminación mutua. Del mismo modo, las pronosticatio que luego serán atribuidas a Ahasverus, ya han sido escritas por Alcofrybas. La indicación del narrador no carece de ironía; como si hablara de algo poco relevante, informa que Alcofrybas escribe las diez pronosticatio “a manera de mero ejercicio literario” (53). La banalidad contradice, sin embargo, la importancia de éstas como elementos estructuradores de la narración, pero pone en juego otro elemento de juicio acerca de la historia americana: el préstamo o plagio de ciertos documentos previos cuya huella es fácilmente constatable en la temprana historiografía continental.

El mestizaje cultural y racial de la España conquistadora aparece en otras señales de la narración. Además de los tres peregrinos, testigos de la historia de ambos continentes, la etiope, el católico irlandés y la doncella georgiana comparten el espacio de esa otra nave de los locos que zarpa sin destino preciso en el primer capítulo y cuyos tripulantes serán los primeros miembros de la futura humanidad continental. De hecho, la diversidad racial y cultural de los navegantes, así como la estafa que convierte al cipayo en indio, clausuran cualquier pretensión de objetividad. La historia misma, amalgamada febrilmente en el texto, se presenta como el discurso de lo falso, lo discutible y lo refutable. Por eso he sugerido que el libro es la historia de una perversión, de un fraude colosal cuyas consecuencias todavía sentimos. De ahí el reproche a la España que se siente europea. En el texto, España es siempre las “Áfricas Occidentales”, denominación que, puesta en ese contexto, termina siendo el testimonio de una fuerte diatriba contra todo “descabellado propósito de encadenar las almas a una voluntad integrista sin demasiado porvenir” (171). La discusión con la historia oficial es la estrategia de la novela y también su estilo; ella enriquece nuestra visión del pasado al tiempo que clausura toda posible percepción de la propia identidad como algo aislado de la cultura universal. La subversión es aquí la sustancia de la ficción. El cronista Pigaffeta convertido en gigante patagón; Calibán y Próspero en versiones libres —liberadas de todo comedimiento respetuoso de la tradición— son presencias de fondo que aportan a la narración una singular riqueza.

Entre los elementos comunes al ciclo de novelas sobre la conquista está la recurrencia al secreto. Confidenciales son, por ejemplo, las peripecias del Almirante en *El arpa y la*

sombra y el informe que Juanillo Ponce envía al emperador en *Maluco...* Para guardar un secreto habrá que negar cierto conocimiento; habrá, por tanto, que mentir. En *La huella del conejo*, sin embargo, el secreto no existe: no hay ningún saber cierto, hay que dudar de todas las versiones que ofrece la historia. El secreto nos lleva a la mentira, el signo ideológico más frecuente en los relatos del ciclo. En ellos, personajes y narradores mienten todo el tiempo, hasta llegar a la situación límite de esta novela de Meza. La certeza de que no hay verdad posible en un discurso en que historia y ficción son inseparables estructura la mayoría de los textos. En general, los autores hispanoamericanos no se han planteado la suplantación de una historia por otra, sino la negación total de aquella primera versión y la duda constante frente a cualquier relato. Aunque la crítica insista en evocar el —ciertamente endeble— carácter contestatario de las crónicas como el punto de partida para esta actitud en los autores contemporáneos,¹⁰ la naturaleza de la revisión de la historia es bien distinta de la que ostentaban las primera crónicas. Si éstas pretendían afirmar la grandeza de España y su empresa conquistadora, ellos desautorizan las versiones triunfales de la historiografía tradicional.

Como muchos autores latinoamericanos anteriores, que han visto en la recuperación de la historia propia una suerte de redención, estas novelas intentan recuperar la identidad proscrita reescribiendo de múltiples maneras la historia continental. Para ello, incorporan los modelos literarios que mejor suerte han corrido en nuestra cultura, y ese vínculo con la literatura universal —que en *La huella del conejo* llega a ser delirante— integra a estos libros una buena parte de elementos de la cultura peninsular, en especial aquellos que el tono elevado de las crónicas parecería rechazar, como la picaresca. Ese reciclaje estilístico trae aparejada una cierta renovación ideológica que se sirve, a menudo, de estrategias humorísticas para llevar a cabo el proceso desestructurador de la visión colonizadora por largo tiempo impuesta. La palabrería incontrolable que se adueña del continente —y de su historia— en *La huella del conejo* simboliza el inacabado diálogo de sordos entre las diferentes versiones registradas. Con una visión aparentemente ingenua, Julián Meza hace su contribución a la estrategia descolonizadora desatada por una reescritura inteligente de la historia. ♦

¹⁰ “Ya las primeras crónicas inauguraron una actitud de fuerte permanencia en nuestras letras —casi nunca desligadas de lo histórico—: la de revisión y enmienda de textos precedentes. Hoy la novela continúa aquel propósito complementario de la historiografía y en esto consiste su ‘referencialidad’: no en la narración de los acontecimientos tal y como están documentados sino en una utilización creativa de los mismos para reinterpretar el sentido de la historia. Y esto buscando, pragmáticamente, una verdad identificatoria, fundadora del propio ‘estar-en-el-mundo’ e impulsora de los pasos futuros”. Alicia Chibán, “*El arpa y la sombra*”, desocultamiento y visión integradora de la historia”, en *La historia en la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, edición, compilación y prólogo de Raquel Chang Rodríguez y Gabriela de Beer, The City College of the City University of New York/Ediciones del Norte, 1989, p. 118.

Carla Rippey: la melancolía perpetua



ENRIQUE FRANCO CALVO



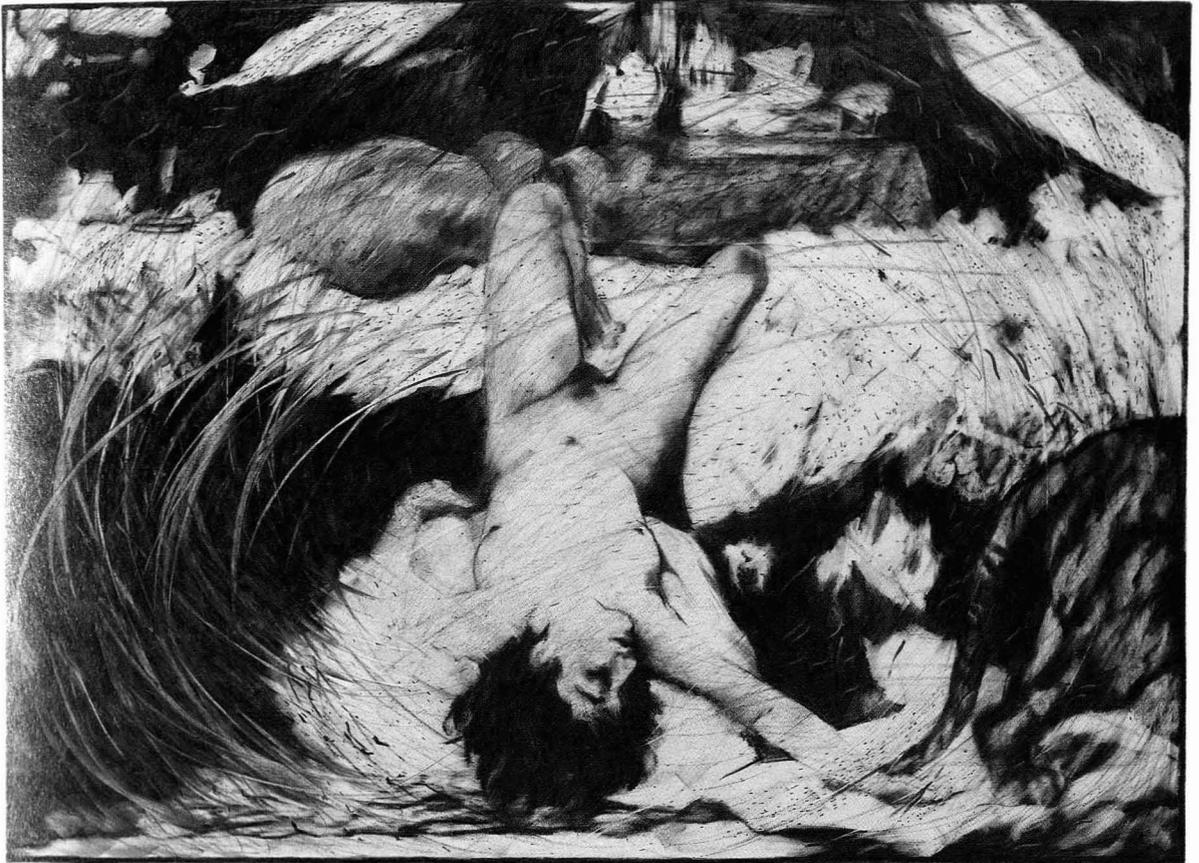
El columpio,
1991,
grafito y
prismacolor/
papel, tríptico,
180 x 35,
180 x 70 y
180 x 35 cm



Para quienes hemos realizado trabajos de investigación en el archivo del otrora hospital psiquiátrico de La Castañeda, no han pasado inadvertidas las fotografías que fueron tomadas a los internos a la hora de su ingreso o de su muerte. En ellas, el anónimo fotógrafo tuvo la obligación de captar con la mayor fidelidad posible a su modelo. Al lado de la foto que se encuentra en casi todos los expedientes, hay anotados con fina caligrafía los datos biográficos del enfermo y, por supuesto, el diagnóstico. Hasta en expedientes muy tardíos (finales de los años cincuentas) hay algunas categorías clínicas que actualmente nos parecen de la mejor tradición medieval, como por ejemplo: “padece melancolía”. Asimismo, por la humedad y el tiempo inexorable, los viejos legajos de ingreso fueron adquiriendo características físicas tan ásperas y retorcidas que, por cierto, los hombres del finimilenio las podemos emparentar con suma facilidad con estéticas que en la modernidad hicieron eclosión. En la modernidad la locura y el pasado han sido preocupaciones constantes, obsesivas a veces, que han venido a definir nuestro lenguaje visual cotidiano. A tal grado llevamos nuestra afirmación que podemos decir que una artista como Carla Rippey no podría haber generado el tipo de obra que produce sin haber tenido a su alcance, por una parte, la fotografía y, por otra, una predilección por el pasado, el sueño y el mundo y la simbología que ofrece la locura. A lo anterior, habría que añadir lo siguiente: Carla Rippey es una artífice en constante búsqueda técnica, pero también es la dibujante virtuosa, hábil y capaz de reordenar con suma libertad una y otra vez los esquemas que trabaja. Su obra, atractiva para especialistas y para todo público —sin ser complaciente ni sencilla— refleja preocupaciones que en muchos sentidos formaron parte de la definición de la estética de Occidente en el siglo XX. Pensemos, por ejemplo, que dos de las corrientes artísticas que Rippey refleja con suma claridad, el simbolismo y el surrealismo, han predominado en buena parte de la producción artística de Occidente desde los albores de la centuria, a través no sólo de las actitudes de sus practicantes sino también de sus técnicas, de sus temáticas y posturas existenciales. Por ello, resulta significativo que la persistencia de algunas corrientes y actitudes de la modernidad haya llevado a un pensador de la talla de George Steiner a ensayar sobre el *ennui* en la última década de este siglo. Palabra que para Rimbaud era *hastío*, para Gautier *tedio* y para Baudelaire *spleen*, por citar ejemplos que no han perdido vigencia, sino que, por el contrario, se volvieron piedras de toque. Mucho de este espíritu de época, que en el sueño, el inconsciente y la locura encontró mitos y simbologías con los que se identificó, aparece representado con suma inteligencia en las imágenes y visiones de la producción de Carla Rippey. Pero hay otro concepto que ha inquietado a esta artista y que me gustaría tratar de definir a grandes rasgos; me refiero a la *melancolía*.

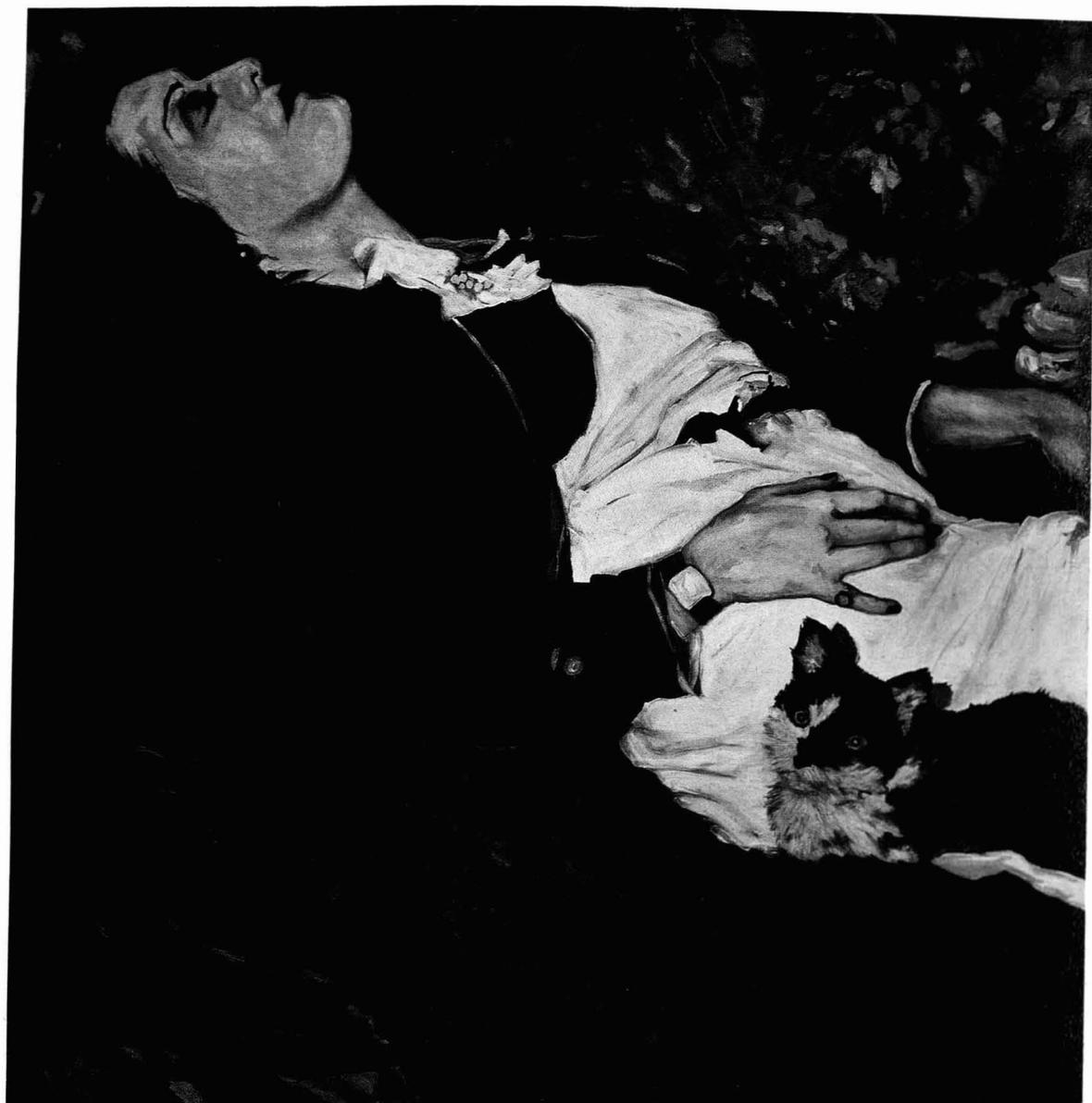
El ángel oscuro,
1991,
grafito/papel
70 x 100 cm

La dama y el tigre (Baile de tigres),
1990,
grafito y
prismacolor/
papel,
35 x 45 cm



El sueño de la razón,
1991,
grafito y
prismacolor/
papel,
120 x 170 cm





Opio
(Homenaje a
Brassai),
1988,
óleo/seda,
135 x 135 cm

La melancolía debió establecerse en nuestra cultura occidental cuando la ausencia se transformó en presencias de muerte. La melancolía es el último reducto de la negación del vacío; la nostalgia es sólo la certidumbre de la ausencia. La hospitalidad de la memoria a todo aquello que nos impacta y causa incertidumbre ha sido la causa del nacimiento de esa parte del pensamiento que se transforma en *sentimientos*. Dice Martín Alonso en su acepción de melancolía: "Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que no encuentre el que la padece gusto ni diversión en ninguna cosa." Si bien la definición pareciera tener una base sustentada en el pensamiento mágico, capaz de inspirar al mismo Mircea Eliade, lo cierto es que, como la poesía y todas las manifestaciones artísticas, un sentimiento (o afección) como la melancolía sigue perteneciendo al lado de la duda. ¿Por qué pinta un pintor?, ¿qué placer halla un espectador en un cuadro y en otro no?, ¿cuáles son las causas de ese placer? No es una exageración afirmar que cerraremos la centuria haciéndonos más preguntas que obteniendo respuestas en torno al arte.

Carla Rippey es una dibujante estadounidense vecindada en nuestro país desde 1973. Artista dueña de una de las trayectorias más serias en cuanto a proyección y teorización de sus trabajos. Su producción se sustenta en dos características centrales: un dominio natural del dibujo, usando muchas veces un soporte fotográfico, y una especial predilección por temas, tópicos e iconografías que exploran el sueño, situaciones insólitas o personajes y paisajes exóticos. Carla Rippey se inscribe dentro del grupo de artistas mexicanos que ha destacado por su talento dibujístico, es decir, por el manejo sobresaliente de la línea o el tratamiento tonal acertado de los carboncillos o colores; grupo en el que podemos contar a destacados artistas contemporáneos, como Martha Pacheco y Arturo Rivera. Si bien otros artistas, como Flor Minor, hacen gala de su dominio con el lápiz, lo cierto es que entre Pacheco, Rivera y Rippey se pueden encontrar afinidades, como, por ejemplo, cierta búsqueda de temas tortuosos o impactantes: Arturo Rivera, a través de demonios

y deformaciones; Martha Pacheco, a través de lo ignoto de la locura (recuérdense sus series de manicomios). En Carla Rippey hallamos una profunda herencia surrealista, que se traduce en el deseo por descifrar el sueño, éste muchas veces como pesadilla. Y otro aspecto que señalaremos aunque sea de soslayo: ella rescata el valor del accidente en sus trabajos. Por cierto, una de sus exposiciones más importantes, celebrada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, fue *El sueño que come al sueño*, frase tomada de Antonin Artaud; posteriormente celebró otra en el Museo de Monterrey, *El uso de la memoria*. Los títulos de ambas exposiciones son sugerentes y definitorios en la producción de Carla Rippey si pensamos que han sido las dos muestras individuales que ha presentado en la joven plenitud de sus potenciales expresivos.

*Esclava del
sueño,*
1993,
óleo/tela,
110 x 110 cm

Ahora bien, hay varios géneros artísticos que ella ha trabajado con fruición, como el retrato, pero a todo el abanico temático que ofrece su obra le podemos asignar una categoría común. Me refiero, pues, a la profunda carga melancólica que se puede percibir en el conjunto general de sus trabajos. Las obras de Carla Rippey, por supuesto, no padecen melancolía. Es mejor decir que quien las observa se descubre afectado por esa emoción. Para apoyar nuestras afirmaciones citemos a dos de sus críticos más fieles. Jorge Alberto Manrique dice:



La obra de Carla Rippey puede mirarse, en su conjunto, como la búsqueda de un estado de conciencia [...] El estado de conciencia en ella se deslinda por medio de las formas que nos propone: ellas tratan de encontrar nuestra complicidad y, haciéndolo, hacernos partícipes de sus caminos.¹

Por su parte, Olivier Debroise señala: “el suyo es un arte de la idea perpetua, del desequilibrio, de la pérdida de la conciencia”.²

En sus coincidencias y divergencias, ambos autores ponen especial énfasis en un estado particular de conciencia que reflejan las obras de Carla Rippey. Desde nuestra percepción, hay muchos aspectos de la producción de esta artista que trascienden a partir de ciertos elementos formales antes que conceptuales. Pues en la obra de Rippey hallamos una vena artística que para la producción popular mexicana resulta muy familiar; me refiero a la obra gráfica de tipo fantástico que consagró a José Guadalupe Posada. En la división moderna de las actividades profesionales, podemos afirmar que en Posada encontramos antes que a un artista a un reportero que nutrió profundamente a la memoria colectiva de imágenes que fueron conformando una identidad. Así, en las iconografías de los grabados de Posada y las del refinado tratamiento de la producción de Carla Rippey hallamos cierta familiaridad, pues son obras que van en búsqueda de elementos en apariencia comunes a nuestro lenguaje visual cotidiano, sin importar que sean grotescos, como ilustraciones coloniales, o exóticos, a la manera de las fotografías prerrafaelistas.

Esta preocupación por las imágenes del pasado que van conformando una historia independiente del contexto en el que son generadas, ha sido expresada también por el ya mencionado Steiner, a quien cito a continuación:

Lo que nos rige no es el pasado literal, salvo posiblemente en un sentido biológico. Lo que nos rige son las imágenes del pasado, las cuales a menudo están en alto grado estructuradas y son muy selectivas, como los mitos. Esas imágenes y construcciones simbólicas del pasado están impresas en nuestra sensibilidad, casi de la misma manera que la información genética.³

Los inicios profesionales de Carla Rippey se encuentran en una etapa en la que alteraba fotografías (portadas de revistas) con trementina. Esfumaba parte de las imágenes y dejaba otras que daban cuenta cabal de momentos, situaciones y personajes. Aunque las obras tenían mucho de “accidente” (a la manera surrealista), la mano que guiaba los solventes y que iba delineando contornos y definiendo alteraciones poco tenía que ver con un estado mental automático.



*Mater/
materio,*
1991,
grafito y
prismacolor/
papel,
190 x 120 cm

¹ Jorge Alberto Manrique, “Carla Rippey: sueño y ensueño”, en *Carla Rippey. El sueño que come al sueño*, La Sociedad Mexicana de Arte Moderno/MAM, México, 1993, p. 11.

² Olivier Debroise, “El uso de la memoria”, en *Carla Rippey. El uso de la memoria*, Museo de Monterrey, México, 1994, p. 8.

³ George Steiner, *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1991, p. 17.

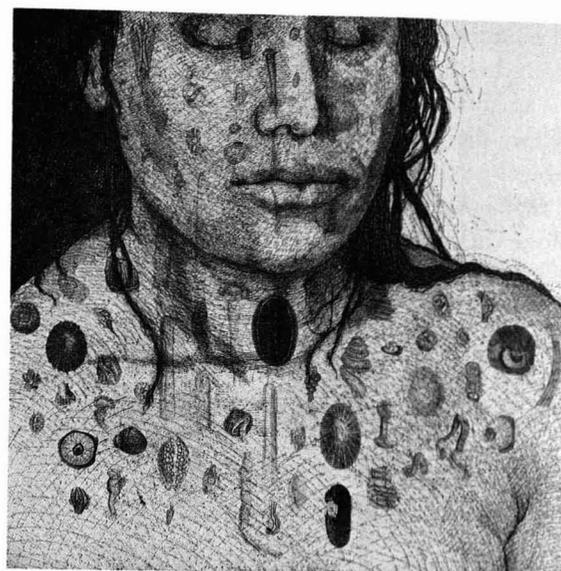
Al contrario, si se observan bien esos trabajos hay muchos más elementos de composición que los que a simple vista se pueden captar. En la evolución de su trabajo, poco a poco la fotografía fue quedándose como soporte y el dibujo fue adquiriendo preponderancia, volviéndose, además, el género plástico con el que comúnmente asociamos a Carla Rippey. De tal forma, las exposiciones individuales más importantes de la artista en los años recientes han exhibido dibujos y grabados de formatos regulares. En estos últimos ha llamado la atención el uso de papeles estampados que al momento de la impresión adquieren un peso específico en la composición. Carla Rippey también ha abordado la pintura al óleo, pero consideramos que sus esfuerzos en este sentido quedan muy rezagados en comparación con sus dibujos. Por esa razón podemos afirmar que nos encontramos ante una dibujante por naturaleza y convicción.

Ahora bien, hay un aspecto de singular importancia dentro de la producción de Carla Rippey que tiene que ver con la poesía. Muy joven, la hoy reconocida artista fue una lectora ferviente (aún lo es) de poesía. Asimismo, intentó escribir poemas pero desistió, no sin arraigar profundamente a su trabajo visual la palabra. En consecuencia, a la fotografía y al excelente dibujo que ejecuta habría que anexar, en cuando menos buena parte de las últimas etapas de su producción, el elemento lingüístico que utiliza a partir de fragmentos de poemas. *El sueño que come al sueño* fue una exposición muy clara en este sentido, pues títulos y, según ella, atmósferas y temas de sus obras habían sido retomados de poemas de T. S. Eliot y de Xavier Villaurrutia, entre otros. Además, con Villaurrutia establece otro contacto, a través del surrealismo.

Con lo que he esbozado hasta el momento el lector se dará cuenta de que nos encontramos ante una artífice obsesiva en la elaboración de sus trabajos, lo que podría llevarnos a suponer que para ella la preocupación central de su producción son los aspectos formales. Esto último es cierto sólo en parte, pues tras la forma hay un andamiaje "filosó-



Cuarta parte
de *Lagunas*,
políptico en
cuatro partes,
1994,
grafito/papel,
50 x 50 cm



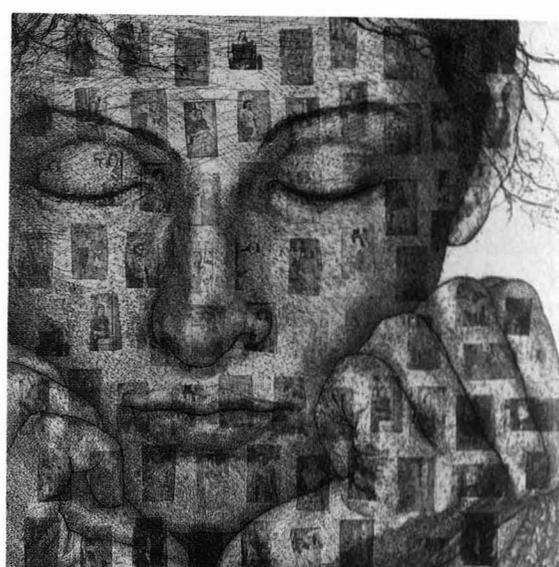
De la serie *Éste es el uso de la memoria:*

Izquierda:

El guerrero, 1993, grabado en acrílico con chine collé de papel marmolado, 1/1, 60 x 60 cm

Derecha:

Inventario de amuletos, 1993, grabado en acrílico con chine collé y transgrafía, 2/2, 60 x 60 cm



Izquierda:

La ahogada, 1993, grabado en acrílico con chine collé de papel marmolado y transgrafía, 1/1, 60 x 60 cm

Derecha:
Yo, hijo, yo, madre, yo, hermana, yo, abuela, yo no más yo, sola..., 1993, grabado en acrílico con chine collé y transgrafía, 1/1, 60 x 60 cm

fico” que desde época muy temprana de su trabajo Carla Rippey ha intentado establecer.⁴ Ella ha supuesto la existencia de dos mundos paralelos: una realidad interior y una realidad exterior. El primero lo asocia con la creación, en su sentido lato, y la locura. El segundo es el plano de lo objetivo. Para ella, el arte es la puerta que permite el contacto entre sendas realidades. Por esa misma razón no encuentra diferencia entre los vasos comunicantes de la fotografía, el dibujo, el grabado y la poesía. Muy por el contrario, son poesía contenida en distintos soportes, nada más. Todo esto se puede observar de manera metafórica en las actitudes de los personajes que pueblan la obra de la artista. La mayoría de ellos están “posando”, aunque sean tomados de fotos improvisadas o sean producto de la imaginación de la dibujante. Son personajes contenedores de fuertes emociones, sujetos eternamente en su *momentaneidad*. Si están dormidos o con los ojos cerrados mantienen actitudes y posturas de la vigilia.⁵ Pero hay en todos ellos un tratamiento, con base en la fotografía (aunque las obras no sean precisamente fotografías), por medio del cual se nos vuelven familiares y nos inquietan. Ni qué hablar de aquellos que nos colocan en situaciones de desventaja al no poder entender su orden o su lógica. Inquietante, melancólica, nostálgica: adjetivos consagrados por la modernidad que sirven para explicar la producción de Carla Rippey, una de las más logradas dentro del contexto de la plástica mexicana del finimilenio. ♦

⁴ Para profundizar en este asunto recomiendo la lectura de: Carla Rippey, *Especies en vías de extinción* (invitación), Galería Carlos Ashida, Guadalajara, Jal., 1987 (con texto de Carla Rippey); y Margo Glantz y José Manuel Springer, *Carla Rippey, dos décadas de obra gráfica*, Museo de la Estampa, México, 1992, 40 pp.

⁵ Cabría recomendar al lector que comparara las obras de Carla Rippey que se reproducen en este número con la magnífica selección de ilustraciones que aparece en el clásico: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Alianza Forma, Madrid, 1991, 427 pp.

Progreso



BEATRIZ ESPEJO

Para Hernán Lara Zavala

Para Hernán Menéndez

Para Elvia Rodríguez Cirerol

Mi padre intentaba casarme con un muchacho que fuera de la casta divina. Lo sé ahora cuando los recuerdos empiezan a sostenerse en hilos de mariposa. Me compró un guardarropa surtido y cada año me enviaba, los meses de julio y agosto durante la temporada de Progreso, a casa de doña Felisa Lejeune. Una construcción sólida con fachada más bonita que el interior, espaciosa terraza frente al mar, entrada ancha, *hall*, saloncito a mano derecha, escaleras y recámaras en la planta alta amuebladas con lo indispensable para tener muchas comodidades y ninguna molestia. Y si lo pienso, no había nada rescatable o hermoso en el plano arquitectónico, en las paredes o sobre el piso. Los espacios se llenaban de cosas que nadie quería y doña Felisa mandaba de veraneo por considerarlas cachivaches indignos del Paseo Montejo.

Y al volver preguntaba cómo me había ido. Yo le describía las minucias del viaje, pequeñas aventuras. Me demoraba comentándole mis adelantos culinarios y la delicia de recibir serenata. La oscuridad nocturna iba transformándose en algo sutil entibiado con una brisa que entraba por las ventanas abiertas mientras nosotras, Lucita Barragán, sobrina de doña Fe, la sombra suntuosa de una amiga gorda que la seguía y yo, oíamos trovar guitarras y voces melódicas, desde las hamacas cruzadas a lo largo del cuarto, gajos de mandarina alinizados que se mecían dulcemente.

Le explicaba que había aprendido la fórmula de mi panqué favorito hecho con mucha rayadura de naranja y buena porción de Courvoisier y que me había adiestrado elaborando platillos. Y ahí estaban en prenda los pollos mulatos que me enseñó Tomás el cocinero, pastita del relleno negro, punta de sal, pimientos morrones, manteca, vinagre, chiles largos, ajo, vino tinto del que sobra en las comidas; pero aunque oía sin perder palabra, me entregaba el entendimiento de

su mirada tierna con un ojo imperceptiblemente más pequeño que el otro y recibía interesado la roja bola de queso holandés que yo traía por recomendaciones suyas, mi padre esperaba siempre noticias de mayor envergadura que no le llegaban.

Progreso nunca fue mi reino. Aunque todos compartíamos un plácido aletargamiento, en un punto del planeta que marcaba las horas exactas por los cambios de luz, la consigna general era combatir la aburrición. No desperdiciar un minuto de aquellos dos únicos meses. La playa se llenaba de gente y automóviles, antes de que se presentaran los nortes, la desbandada general, y las casas quedaran vacías, con las persianas bajadas y las cerraduras enmohecidas. Las conversaciones brillaban por su ausencia; en su lugar se hacían chistes, comentarios sobre personas que conocían todos menos yo, se inventaban voladas o se recordaban anécdotas de la obligada estancia en colegios de los Estados Unidos. Al principio quise intervenir, luego advertí que mi presencia no les preocupaba.

Por las mañanas la fiesta era la playa. Unas cuantas gaviotas traspasaban el aire diáfano. Se trataba de participar en la sopsandía ¿zopsandía? ¿Cómo se escribirá esta palabra que no he vuelto a repetir? El chiste era volver sopa a puñetazos una sandía gigantesca colgada como piñata de un mecate que la amarraba por la barriga. Y la fruta maravillosa, buena para saborearla en el jardín del Paraíso, se bamboleaba a una altura propicia y recibía los golpazos de una fila de jóvenes que arremetían contra ella a mano limpia, hasta que la cáscara verde y reluciente no aguantaba más. Se cuarteaba. El jugo escurría por la rajadura y alguien, del sopapo número cuatrocientos, lograba hacerla pedazos. Inmediatamente en una jauría bulliciosa los más veloces se abalanzaban a coger trozos y arremetían contra los otros embarrándoles la pulpa hasta que las semillas negras les quedaran enredadas en el pelo como gruesas chaquiras y la miel roja les cubriera cara, pecho, piernas, en medio de manotazos y risotadas interminables que casi se volvían hipo enfrentando luego las olas a grandes y feroces zancadas.

Sobrarreglada, con zapatos de tacón alto que se encajaban en la arena suelta, demasiado maquillaje en pestañas y mejillas y una piel poco resistente que a la menor provocación se llenaba de pecas o se ponía como filete Wellington, me quedaba en una silla de lona bajo el ala protectora de mi sombrero, amparada por un muro. Pensaba que algo se había detenido, sin cuestionamientos o interrogantes, como homenaje a unas costumbres. Experimentaba sensaciones de invalidez y aislamiento, rechazo y ganas de compartir esa alegría de cachorros preocupados sólo por divertirse creyéndose dueños de su mundo sobreprotegido y conforme, en que el gozo inmediato era una certidumbre de estar viva atrapada con sólo palpase el cuerpo.

Y arriba se hallaba el sol, sus rayos amarillo intenso de cuento infantil; abajo, el mar fosforescente apenas ondulado y la luz engeguecedora como una fotografía tomada con el lente demasiado abierto que a fuerza de brillos disolviera los contornos de quienes retozaban en la orilla, las cabezas de los que nadaban lejos, canicas que subían y bajaban en el ondulado movimiento, y los perfiles de los que yacían sin preocupación bajo las sombrillas playeras.

Alguna vez, cómo olvidarlo, América Valés salió del mar con el paso armonioso y amplio de los atletas. Su carne dorada cubierta por una capa de aceite detenía gotas que se escurrían lentamente por su espalda, sus hombros y sus senos. Se alisaba el cabello castaño lleno de sal atrás de las orejas y con las manos en alto parecía una venus criolla, Afrodita reencarnada saliendo de las aguas, segura de su belleza pero más segura aún de su juventud exultante caminando hacia donde yo estaba en busca de una toalla y para refugiarse en un lugar sombreado.

Don Félix y doña Felisa Lejeune tenían el secreto del amor hecho de condescendencias. Aparentemente no se parecían sino en el nombre. Ella era gruesa; él, pequeño. Los rasgos fisonómicos de ella resultaban precisos; los de él se diluían en el panorama como si, a fuerza de haber padecido temperaturas sofocantes, algo cerúleo y evanescente se le hubiera fugado. Él era de pocas y afiladas palabras; ella platicadora, vestida de negro a pesar del calor; él usaba frescas guayaberas, ajenas a la ostentación; ella llevaba en los oídos dos brillantes del tamaño de un garbanzo. Él no simulaba interesarse mucho por la gente; ella mantenía contra viento y marea su prestigio de ser la mejor anfitriona de Mérida, no sólo por la esplendidez de su mesa sino por el solícito afecto que prodigaba a sus huéspedes. Él cifraba su existencia en consentir a su mujer; ella le inventaba programas cotidianos que no le permitían sosiego.

Después de la comida se tomaba una siesta y a eso de las cuatro se organizaban partidas de canasta uruguaya que doña Felisa no perdonaba. Florecía conforme avanzaba el reloj. Se alegraba de su suerte, llamaba cochón a su marido, vigilaba la llegada de sus invitados, la buena disposición del evento. Cándido el mesero se empapaba el pelo de Glostora, sus facciones se hacían más orientales y metido en su filipina ordenaba hileras de copas. En la terraza aparecían varias mesitas con

cuatro sillas, ceniceros y mazos de barajas. Y aunque los jóvenes no participaban, de vez en cuando doña Felisa recién bañada afinaba su tono sensual de fumadora impenitente para ordenarme completar un cuarteto, con alguna de sus amigas y el padre López Ortega, ex condiscípulo de mi papá en la escuela de don Manuel Alcalá o en algún Instituto cuyo nombre se me olvida.

Yo podía mantenerme atenta a lo largo de los dos primeros juegos que generalmente ganábamos. Después empezaba a perder. No me apasionaba la defensa heroica del monte, creciente a cada carta tirada entre guiños de ojos con chispas pícaras, tragos de licor, ruidos de hielos contra el cristal y bocanadas neblinosas. Mi concentración iba rumbo a las nubes que se nos deslizaban encima, moles aéreas, encajes remendados como la mayoría de mis recuerdos, lentos trasatlánticos de algodón recorriendo su travesía celeste. Y aquello era una masacre a pesar de mis esfuerzos. Finalmente el padre



López, involucrado a medida inversa en que mi fantasía volaba, subía con un dedo los espejuelos escurridos hasta la punta de su nariz, mientras ordenaba sus naipes me ensartaba inquisitorialmente con la mirada y malhumorado sugería mi remplazo.

Así, entre confusa y contenta, me sentaba en una mecedora con un caracol encontrado entre la arena en cuyos contornos retorcidos veía la síntesis del universo, y un libro que contaba la historia de Hypatia, consejera de astrónomos. Se daba el lujo de desdeñar a su emperador y fue acusada de saber mucho latín. Ambas cosas impedían la contemplación del paisaje, del mar que cambiaba de colores. Me llevaban a otros espacios nada tropicales, quizás dolorosos, complicados o agonizantes en los que me sumergía sorteando vaivenes sin escuchar ya los murmullos cercanos ni intercambiar palabra salvo con don Félix, abstraído en el horizonte, quien me

confesaba que el secreto de un buen matrimonio era la tolerancia mutua; aunque yo aceptara su confidencia con ojos desencantados.

A las cinco o seis, en un expendio de los portales donde sobre el suelo se reflejaban arcos de luces y sombras, bebíamos agua de lima. Enormes porciones rebosantes de líquido verde tierno, servidas con ademanes cadenciosos y amables, sonrisas habituales en cuanto ser humano podía encontrarse a la redonda, y la seguridad de que estaban ofreciéndonos una delicia digna de dioses olímpicos. Al anochecer olía a yodo, légamo y algas muertas. Caminábamos por el malecón hasta el final del muelle sobre la alfombra del océano tendido al infinito. Arriba, la luna lanzaba reflectores que rayaban la oscuridad sobrecogedora.

Y continuaba el ritual, comprar en la Casa Garabana o quizás en la Suárez y Crespo, la Baltasar Jofre, Milán Hermanos o en algún puesto del mercado, una caja entera de vasos



baratos, subirlos a un *jeep* y recorrer al oriente desde La Flor de Mayo y al poniente hasta el cementerio viejo para asustar a quienes tuvieran la mala fortuna de toparse con nosotros. Bordeábamos la ciénega. Cazábamos a los chinos de las lavanderías. Nos desplazábamos por la calle 30 como quien no quiera la cosa. Dábamos vuelta al Parque de la Independencia. Sorteábamos acosos perrunos. Recorríamos los rincones del puerto en busca de mestizas dispuestas a tomar el fresco con sus abanicos de sándalo, que hubieran sacado mecedoras a la banqueta y no esperaran el embate de un vehículo que las apuntaba. Las fijaba en la mira, hacía chirriar las llantas a gran velocidad y en el último instante, casi al embestirlas, frenaba milagrosamente a escasos centímetros de distancia dejando caer vidrios violentos que estrellados contra el pavimento parecían bombas. Las caras de azoro provocaban carcajadas delirantes y se consideraba un triunfo total cuando

las mujeres, con sus sillones a cuestas tropezándose unas contra otras, se metían y cerraban la puerta. Nuevamente a encontrar víctimas, hasta las doce en que se hacía resumen de los logros obtenidos, y a dormir pensando cómo animarse los siguientes días.

Las semanas transcurrían con ligeras variantes. Lo más placentero eran los recorridos en yate. Preparábamos una canasta con café, cervezas y botanas. La costa se alargaba, las casas empequeñecían, la vegetación se convertía en manchas y se anunciaba la pesca. Pesca con anzuelos e hilos tendidos desde la popa, golpes intermitentes del oleaje contra el casco, los motores apagados esperando un jalón indicador de que la presa picaba y debíamos apurarnos pues en un descuido podía escaparse. Salíamos a las cuatro y media de la madrugada para aprovechar el tiempo. El padre López Ortega nos acompañaba decidido a impedir cualquier desmán, el contacto de dos muslos, un abrazo prolongado. Su sola presencia metía orden en los marineros e indicaba que a pesar del clima y las actividades necesitábamos ponernos prendas que cubrieran pudorosamente la desnudez del traje de baño.

Algunos lo ataban a las bancas del barco; pero con un corcel enrollado en la mano, yo no estaba tan fuera de lugar porque los peces venían a mí con desaprensiva insensatez. Y los entregaba a los marineros para amarrarlos por la cola con una tira de palma. Sabía poner la carnada que habían cortado previamente, tiraba el anzuelo y no recuerdo que se me hubiera atorado en el fondo rocoso. Embriagada por mis triunfos aventaba lejos playera o blusa, que me parecían estorbos y me quitaba sin ningún recato y sin importarme los gestos desaprobatorios del padre López, ni sus posteriores sermoncitos y recomendaciones durante la merienda.

El caso era sentirse triunfadora en algo, porque en los bailes tampoco encontraba acomodo. No es que faltaran parejas, es que me empeñaba en polemizar sobre derechos sociales. ¿Por qué se asombraban tanto de que peinadoras y manicuristas se presentaran en el casino con trajecitos confeccionados por las costureras que elegían sus telas, figurín a la vista, en los establecimientos de Alejandro Domani, Juan Moisés o Antonio Sid? ¿Qué no se pagaba con el mismo dinero? ¿No se vendían las entradas? ¿En qué lógica se basaba aquello de que la gente debía automarginarse? ¿Guardar su sitio? ¿Nadie había oído el consejo de amarse los unos a los otros fuera de su pequeño círculo? Mis peroratas subían al firmamento estrellado con sus constelaciones dispuestas a ser contempladas, quedaban perdidas en el espacio sideral, se paraban arriba de las palmeras, subían a la torrecita rosa en la iglesia del zócalo, se escondían entre los pétalos de un tulipán, en la paja de alguna vivienda, o iban derecho al reino de la buena educación donde se pasan por alto las impertinencias. A palabras necias oídos sordos, me respondían los rostros felices de esos adolescentes que usaban lentes negros y bronceadores.

Y después nadie deseaba emprender el camino de la trascendencia sino el de la música que salía por las bocinas en el convertible que nos llevaba a los pueblos y lugares próximos.

De las haciendas pasábamos a Uxmal, a Motul para comprobar que allí vendían huevos deliciosos. Las fiestas se multiplicaban a lo largo de los días, actividades y excursiones también. Las bromas sostenían su ritmo de cascabeles, interminable ir y venir que para mí se suspendería con un último paseo a Chichén. Por algún sendero vecinal, nos encontramos de pronto extraviados a mitad de una hectárea sembrada con plantas de henequén, uniformes, picudas y alineadas como ejército impenetrable.

En la distancia vislumbramos el sombrero de un hombre. Por la gracia divina que le daba ser bonita, rica, alta, segura de sí misma, de raza blanca, América Valés gritó haciendo un llamado con el brazo: ¡Hey, tú, indio, ven pa'ca!

Con el sombrero en la mano, unos pantalones doblados hasta las rodillas y una camiseta blanca, el campesino se acercó diciendo: ¿Ordene usted, niña? Y que intervengo con un:



¿Señor, por qué responde con tanta gentileza a palabras tan groseras? Alguien dijo que no era un señor sino un indio, bastaba con verlo. Y que me enojo. Otra vez aquello de ¿en qué cabeza cabe? ¿No te gusta estar contenta! ¿Nunca han pensado? ¿Qué los hace superiores? ¿Siempre complicas todo! ¿A quién se le ocurre entremeterse? Y lo que entra por un oído, sale por otro; mientras el campesino confuso nos daba instrucciones para salir de allí, aunque sólo quería alejarse.

En Chichén nos dispersamos. Las risas se posesionaron de los nichos, se enrollaron en las columnas, se columpiaron de los árboles. Desde lo alto del Castillo se fueron alejando. Dejé de oírlas para entrar en la dimensión de lo inefable. Las humedades hacían mapas en los muros legendarios. El cielo azul intenso contrastaba con el verdor vegetal de fulgurantes esmeraldas y, conjugados a la distancia con un resplandor solar, daban un espacio, un círculo violeta. Además estaban allí

las escaleras abismales para ser bajadas en zigzag, el equinoccio de otoño y el solsticio de invierno anunciados en el hemisferio boreal, la rosa de los vientos y el silencio. El silencio ensordecedor de los siglos. Y el milagro, la primera emoción estética real de mi vida. No se trataba ya de recetas aprendidas, compartir juicios ajenos ni de mostrarse pedante. Era la belleza entrando por los resquicios del corazón que en fragmentos de segundo me hicieron creer que efectivamente los caracoles son muy misteriosos, tanto como todo lo que alcanzaba la vista. Sentí emociones reveladoras, etéreas, frágiles, huidizas.

Junto al coche hacían señas para que me acercara. En la carretera quizás íbamos menos ocurrentes. No lo recuerdo; pero recuerdo que esa noche, cuando regresamos de nuestros entretenimientos acostumbrados, estaba doña Felisa conversando con el padre López en el recibidor prendido. Ambos



tenían un vago aliento circunspecto nada adecuado a sus respectivas personalidades. Saludé y subía las escaleras rumbo a mi cuarto, cuando doña Felisa dijo que el padre esperaba oírme en confesión. ¿En confesión?, yo no pedí confesarme. Deben haberse equivocado. Es que me preocupan, hija, esas ideas tuyas revolucionarias. Y ante un mohín de rechazo, el recurso infalible. A tu papá no le gustaría saber que te has vuelto comunista. ¿Comunista, padre? ¡Debe andar mal de sus cables! ¿No que es cristiano? ¿O a fuerza de repetir las se le borraron las enseñanzas del catecismo? ¿Por qué no mejor procura que se confiese América? Y un por favor, Beatriz, cuida tus palabras, respeta a un sacerdote. Y la rubia voz del padre con leves temblores de ira, y la voz conciliadora de doña Felisa. Todos de pie. Y un deseo grande de subirse al avión, desempacar mis cosas con la maleta sobre la cama y contarle a mi papá que aprendí a preparar comida yucateca. ♦

Dos poemas



MYRIAM MOSCONA

Algo sobre un verso de Robert Frost

Un hombre o una mujer
son para el vacío, lumbre.

“Cada uno para sí y el diablo para todos”
Así cantaba mi padre junto a Robert Frost.

Iba a la cocina
a lavarse en la sangre del cordero.

No era brujo ni gitano
sencillamente estaba muerto.

Pregunta al bífido Tiresias

Si viniese ella con una rama de tamariz en la mano
y tomase a mi amado entre sus hojas y a mí con su dulzura,
si en su hondura bebiésemos del vaso
mitad-esposos-mitad-desconocidos,
si tu serpiente, Tiresias, se juntase
y mi sexo fuese desplegando crecimiento,
si mi amado amamantase a la hermosa concubina
y yo entre los muslos reventara
semillas de arroz para los nuevos desposados,
dime, Tiresias, ¿quién gozaría más
en esta prueba de ser en el otro la mitad-tajada?



Niveles



FERNANDO CURIEL

A la memoria de Edmundo Valadés, maderista

Primero

En el umbral de un oportuno volumen, hallado al azar, leo lo que transcribo a modo de epígrafe:

Desde el final del siglo XIX, Vidal de la Blanche hablaba ya de la ciencia de los lugares, otorgándole una clara preferencia a la supuesta expresión ideal de los espacios geográficos: la región, considerada como un ámbito territorial privilegiado para el estudio interactivo entre el hombre y su medio.¹

De la región capitalina, llamada Centro Histórico de la Ciudad de México, trata el presente ensayo de interpretación. Paseo.

Segundo

A semejanza de 1985, la Ciudad de México trepida y oscila —más lo primero que lo segundo— anunciando nuevos desastres. La situación invita a la conjetura, a una especie de geourbanismo virtual que, no obstante, parta de rotundas certidumbres. Por ejemplo, la de que los daños ocasionados por el terremoto de una década atrás no son atribuibles, en exclusiva, a la naturaleza. A la fatalidad de ésta habrá que añá-

¹ *Geografía histórica*, introducción y compilación de Claude Correz, Instituto Mora-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1991, p. 9.

dir la social: edificar sobre suelo volátil, edificar incompetente o fraudulentamente.²

Conjeturo, pues.

Una sociedad secreta, surgida de los escombros, la ira y los milagros civiles del septiembre de 1985, cultiva una ciencia —o arte o técnica o poética— de su invención. Aunque su nombre no rompe el círculo del secreto, intuimos su contenido: amor a, tratado de, pasión por la ciudad.

Amén de ritos y hasta juegos esotéricos, que celebra en los edificios por demoler de Tlatelolco, la secta se afana en el cultivo de diversas cuestiones.

Cito algunas:

— La ciudad como ente histórico.

— La ciudad viva, dotada de sensaciones, sentimientos, ideas, sino.

— La ciudad-texto (pero sagrado).

— La ciudad como sede del alma colectiva.

— La ciudad variopinta (calle, barrio, región).

— La ciudad obra en (de) construcción.

Aspectos, los anteriores, de otra parte, sólo por razones metodológicas separados. Para los catecúmenos su misión debe parangonarse con la de quienes, en el remoto pasado, sostuvieron contra viento y marea, a veces con las llamas de la hoguera inquisitorial lamiéndoles las carnes, que la tierra es redonda.

En otras palabras, que, pese a lo que hacen suponer sus mapas, México, D. F. o Manhattan no son ciudades planas. La cartografiada superficie de calles, sitios, monumentos y

² Puntualiza Cinna Lornitz: "El desastre del 19 de septiembre de 1985 se origina en dos hechos principales: la explosión urbana, con el desbordamiento del área construida a zonas drenadas —las áreas pantanosas que rodeaban a Tenochtitlan—, y la importación, hacia 1945, de un nuevo tipo de vivienda: los edificios de marcos de concreto armado. Consecuencia: 371 edificios destruidos, todos de seis a veinte pisos, todos en terrenos de lodo lacustre." *La Jornada Semanal*, núm. 28, septiembre 17, 1995, p. 4.

edificaciones, no agota el territorio chilango o neoyorquino. Existen, además, el submundo y el supramundo. Un submundo que no toca fondo en las galerías del metro sino más allá, quién sabe dónde. Un supramundo por encima de sus torres más altas: la de Petróleos, las Gemelas.

Espacios los tres —afirman— nítidos, visibles, para el devoto, el iniciado. Espacios contiguos, adosados, comunicados. Niveles.

Tercero

Invito a dejar de lado —por ahora— lo de la ciudad viva, sagrada, sede del alma gregaria. Limitémonos, en cambio, a la ciudad como ente histórico; texto (texto, aquí, laico); y obra en de-construcción. Materias que más adelante aplicaremos a la región de nuestro desvelo. Ese Centro Histórico de la Ciudad de México que discurre —arriba, en medio y abajo— entre San Juan de Letrán, República de Perú, Leona Vicario, José María Izazaga. Ciudadela dentro de la megalópolis; origen y desmemoria; lo que fuimos y lo que ya no seremos; sumergida isla imperial y *Speake's Corner*. Sede de poderes y urinario... Y más, mucho más.

Cuarto

En un libro reciente,³ el estudioso Witold Rybczynski trae a cuento dos teorías sobre el origen de las ciudades (en el Viejo y en el Nuevo Mundo). Una de Kevin Lynch; otra de Fernand Braudel. Para el primero, las ciudades se edifican de acuerdo a tres modelos conceptuales: cósmico, práctico, orgánico.

Traduzco libremente. Lynch llama al primer modelo "cósmico" para denotar ciudades cuya distribución simbólica representa específicos rituales y creencias.⁴ Rituales o creencias no necesariamente religiosos. La ciudad "práctica", a su vez, es la imaginada como una especie de máquina, máquina principalmente comercial. Dichas ciudades son pragmáticas y funcionales; crecen de acuerdo a necesidades materiales. Su forma urbana deriva de la simple adición de partes intercambiables.⁵ El modelo orgánico, por último, como su nombre lo sugiere, es el que considera a la ciudad como un organismo: cohesivo, balanceado, indivisible. Caso éste de los pueblos y ciudades medievales, que semejaban más un espacio natural que uno producto del hombre. Calles de variada anchura, rara vez rectas, fluyendo sinuosas a través del casco urbano.⁶

A los tres modelos de Lynch, Rybczynski añade un cuarto. Mismo que expresa el cambio que afectó a las urbes al comienzo del siglo XX: ¿Qué modelo? La ciudad automóvil.⁷

A su vez, para Fernand Braudel, el historiador francés, la primitiva historia de las ciudades europeas indica tres sucesivas etapas: ciudad abierta (Grecia, Roma); ciudad cerrada (la medieval); ciudad sojuzgada (por la monarquía, a la que sucede el Estado).⁸

Para concluir con el punto —el origen—, el autor de *City Life* señala, con acierto indudable, que ciudades y pueblos, al igual que la vestimenta y la alimentación, han sido siempre respuestas locales que incorporan necesidades y sueños igualmente locales.⁹

¿Origen y sino se corresponden necesariamente?

Veamos.

Hace cinco lustros, cuando se recrudecían o anunciaban los rasgos de la ciudad de hoy —descentralizada, automotriz, caótica, suburbial, corporativa—, Christopher Tunnard publicó su profético libro *The City of Man*.¹⁰ De entrada, Tunnard quiere ya no el pasado sino el presente y el futuro de las urbes. Una es la razón del origen, otra la de la continuidad. Unas ciudades fueron fundadas por razones defensivas, religiosas, políticas, higiénicas, colonialistas; otras nacen de la piratería o el capricho. En su nascencia han participado reyes, dictadores, príncipes de la Iglesia, congresistas, mercaderes, pintores, escultores, arquitectos, peregrinos, especuladores, truhanes. Al margen de su motivación, el éxito de su establecimiento —de haberlo tenido— se debió a su éxito económico. ¿Ocurre lo mismo actualmente? Veamos. Cuatro han sido los impulsos urbanos: 1) *Protección*, 2) *Religión o política*, 3) *Comercio* y 4) *Manufactura*. Hoy por hoy se impone un quinto estadio: los *Servicios*.

En resumen, tenemos que de acuerdo con Colin Clark —citado por Tunnard— la ciudad moderna puede desarrollarse al tenor de las siguientes actividades: 1) *Explotación directa de recursos naturales* (agricultura, pesca, tala, caza, minería, hidroelectricidad), 2) *Manufactura* (producción mecánica y masiva de mercaderías transportables) y 3) *Industrias de servicios* (construcción, comercio, transporte, educación, administración pública, etcétera).¹¹

Quinto

La lectura —lingüística, semiótica, literaria— de las ciudades configura ya una práctica frecuente en los medios académicos y periodísticos. Numerosa debe ser, estoy seguro, su paternidad. La lectura de la ciudad invierte la búsqueda de lo "físico" en ese bosque simbólico que es el libro: tipografía, caja, vir-

⁷ *Idem*.

⁸ *Ibid.*, pp. 47-49.

⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰ Christopher Tunnard, *The City of Man, a New Approach to the Recovery of Beauty in American Cities*, Charles Scribner's Sons, New York, 1970

¹¹ *Ibid.*, pp. 13-20

³ *City Life*, "Urban Expectations in a New World", Scribner, New York, 1995.

⁴ *Ibid.*, pp. 42-43.

⁵ *Ibid.*, pp. 43-46.

⁶ *Ibid.*, p. 46.

güllilla, márgenes, cornisas, etcétera. Por el contrario, leer la ciudad significa cazar, en la materialidad urbana, los signos, los símbolos, su textualidad (de la que rótulos, anuncios, inscripciones con pintura *spray*, son sólo parte).

No basta, en ambos casos, la función primaria: decodificar un código en el caso del libro, habitar un espacio en el caso de la ciudad. Un texto impreso no sólo dice su contenido verbal —ficticio o real, emotivo o cognitivo—, sino algo más: metaliterario. Observa —que de observar se trata—, sobre el particular, Michel Butor:

La página, vista en bloque, incluso antes de que hayamos descifrado la primera palabra, nos propone una determinada figura, rectángulo macizo o recortado en párrafos, aireado o no por medio de títulos, estructurado en versos, estrofas regulares o bien las ágiles fantasías de La Fontaine. El texto se ofrece inmediatamente como algo compacto o aireado, amorfo, regular, o irregular. Y es posible, dar un sentido, cada vez más preciso, a estas figuras.¹²

Si el libro es un territorio, la ciudad es un libro en el sentido más antiguo y oriundo: escrito, documento, narración, relato, poema, orden sígnico, mensaje, literatura icónica.

Sexto

Sábado 4 de noviembre, 10 A.M. Primero circunnavego. Ruta: San Juan de Letrán a partir de Salto del Agua; República de Perú y su cauce un tanto sinuoso; Manuel Doblado; San Pablo; San Jerónimo; Izazaga. Concluida la circunnavegación, cruzo de punta a punta, atraveso caracterizados paisajes, cotejo con la realidad los temas de la poética citadina; intento “leer” la oración Jesús María, la cláusula Vizcaínas, el capítulo Plateros.

¿Cómo? Aquí entra la secta de marras. Afirma Sigmund Freud en un celeberrimo ensayo que ciudades como Roma superponen de manera excluyente ruinas, vestigios y edificaciones presentes. Cito: “Si pretendemos representar espacialmente la sucesión histórica, sólo podremos hacerlo mediante la yuxtaposición en el espacio, pues éste no acepta dos contenidos distintos.”¹³

De manera diversa opinan los iniciados de Tlatelolco. Puede y debe “leerse” sincrónica y diacrónicamente el Centro Histórico de la Ciudad de México. Esto en razón de que la vivencia de la ciudad es tan psíquica como espacial. Las etapas de Tenochtitlan: de miserable adoratorio a centro ceremonial. Los rasgos —estilemas, urbanemas— que sorprendieron a la tropa conquistadora: agua, agua en lagos y calles; anchura rectilínea; plazas; puentes; acueductos; portales. La ciudad que sucedió a la isla: española, “plana y extensa”, toda ella “bella y famosa”. Y la neoclásica. Y la del XIX. Y la del XX. Debe leerse texto y contexto, lo visible y lo invisible. Lo “cósmico”, lo “práctico”

y lo “orgánico” aquí fundidos. Lo milenario y la economía formal e informal. Cuestión de práctica, de adiestramiento, de malicia. Opinión que comparto.

Séptimo

Concluyo. Empero, donde con mayor enjundia, novedad, manifiéstase el talante de la secta es en su tesis de la ciudad obra en (de)construcción. Tesis conmovedora que va más allá de la llamada re-arquitectura al proponerse rehacer, re-construir, retrazar, re-fundar la capital de la República. No basta leer la ciudad; asimismo hay que escribirla.¹⁴ Y larga es, en lo que hace al Centro Histórico, la lista de proyectos llevados al detalle: parte de Francisco I. Madero, el Templo Mayor, la plancha del “Zócalo”. Premisas: subsuelo, suelo, cielo; fauna y flora. No falta quién proponga la multiplicación, a falta de las aves extinguidas, de gárgolas que las reproduzcan en cornisas y torres. Ni —y esto abarca a toda la ciudad— el grupo radical que planea dinamitar edificios y esculturas a todas luces abominables. Acción que de consumarse atañería ya no a la lectura o reescritura, sino a su contrario: el borrado. Asunto que, por ahora, me excede.

P. D. Restaurante Rioja, sur de la ciudad. Rubén Bonifaz Nuño, autor de una teoría que demuestra el carácter eterno de las ciudades, al menos de Chichén y de Roma, especula que tres pueden ser los nombres de la disciplina que cultiva la secta tlatelolca aquí mencionada. O *paleología*, o *poleosofía* o *poleofilia*. Tomo agradecida nota. ♦

¹⁴ En esto de la (de) construcción, aclaro, nada tiene que ver uno de los epígonos de la “deconstrucción”: Jacques Derrida. De cualquier manera me llama la atención lo apuntado por Roberto Ferro en un trabajo reciente: *Escritura y deconstrucción, Lectura (h)errada con Jacques Derrida*, Buenos Aires, Biblos, 1995, pp. 116-117. Cito sin mayor comentario: “La deconstrucción derridiana no es una propuesta de salirse de la metafísica por un gesto voluntarista, tampoco de un olvido del peso de la tradición que no puede ser obliterada, borrada programáticamente. Se trata de marcar y aflojar los límites del sistema, trastornar el edificio en sus propios ajustes.

Spongamos un edificio con grietas, un edificio que es continuamente redecorado, que cambia el diseño y el mobiliario; la deconstrucción apunta a agravar las fisuras, a mortificar la plenitud adormecedora de la presencia, que es el centro alrededor del que se constituye la metafísica.

La deconstrucción derridiana se propone, en consecuencia, no descartar ninguna de las alternativas, la elección misma es una alternativa asediada por los juegos de oposición metafísicos que ocultan una sumisión. Una estrategia de doble juego, que marca en ciertos lugares decisivos una raspadura que deja leer lo que disimulaba, revelando un corrimiento que exhiba en el texto lo que violentamente intentaba ordenarlo desde afuera. Por otra parte, el doble juego implica el respeto riguroso de las articulaciones de los filosofemas o epistemas haciéndoselos deslizar hasta el punto de su no pertinencia, de su clausura; y, por la otra, el juego de la deconstrucción implica pensar la genealogía estructurada de sus conceptos desde un cierto exterior incalificable, innombrable, determinar lo que esta historia ha podido disimular o prohibir, constituyéndose en historia por esa represión interesada en alguna parte. El doble juego, la intervención a la vez fiel y violenta entre el adentro y el afuera de la filosofía, se produce en un cierto trabajo textual; la deconstrucción es escritura”.

¹² *Sobre Literatura II*, traducción de Carlos Pusal, Barcelona, 1967, p. 153.

¹³ *El malestar de la cultura*, traducción de Ramón Rey Ardid, Alianza Editorial, Madrid, 1978, p. 14.

De la lectura de la literatura



JUAN CARVAJAL

Introducirse en la literatura es un proceso nada fácil ni (sólo) placentero, representa una confrontación entre la valoración del mundo de cada lector y la asimilación o rechazo del autor que se lee, es decir del autor “en cuestión”. La operación lectora pone igualmente en cuestión el sistema conceptual y sensible de quien lee, es una revelación a la vez que una clausura o una serie incesante y alterna de ambas; es decir es una confrontación, tanto connubio como choque, de donde surgen a la vez profundizaciones del acuerdo como violencia y desarmonías. Sin embargo los instantes de iluminación pueden derivarse más de estas últimas que del acuerdo y volverse por ese elíptico acceso necesarias y enriquecedoras. Los elementos que participan en el rito lector cambian de signo según sean sometidos a o provengan de diferentes contingencias o ritmos; a veces esa mutación es instantánea y vertiginosa, y otras obedece a lentas asimilaciones de meditación, de reflexión, al mero paso del tiempo o al imprevisible azar. Siendo como es una de las operaciones que por magna vía nos conducen al saber, los peligros que comporta son por lo mismo innumerables e imprevisibles. Una lectura puede (igual que una persona) salvarnos tanto como perdernos y no estoy seguro que con mayor frecuencia no ocurra lo segundo.

Acto de incantación y conjuro, leer despierta en nosotros innumerables resonancias, imágenes, sentimientos, estructuras modélicas; pero estos fantasmas, que se volverán creadores de realidad, no son sólo y necesariamente “benignos”, nos pueden con frecuencia extraviar más aún en la medida en que nos ocultan su aspecto equívoco y nos ofrecen una expresión de *positividad* o bien de calurosa y solidaria humanidad. ¿Quién nos dice en qué se convertirá la insidiosa piedad que nos invade ante Raskólnikov, y que un aciago día, nosotros, en una instancia semejante, al subir las escaleras...? Dios no lo quiera. Pero podría ser, claro está, y más en la medida en que seamos fieles y consecuentes lectores. Aunque, del otro lado de la balanza, puede igualmente acontecer que un endurecido lector se invada para siempre de legítima compasión al cono-

cer en la prosa de un escritor *maldito* (Bataille) el unánime perdón que los padres de las víctimas infantiles sodomizadas y descuartizadas (casi mil) otorgaron de rodillas y orando por la salvación de su alma al horrendo Gilles de Rais. Y desde luego no hay nada que nos asegure los caminos que tomará nuestra elección. Vamos, ni siquiera hay nada que nos garantice que estos caminos serán elección *nuestra*.

Este carácter no lineal ni dialéctico del conocimiento es uno de los tesoros que extraemos de nuestra inmersión en el océano de la literatura. Junto con el volver realidad la imaginación (labor de dioses), tangible el mundo de la creación. Los personajes del drama son reales en nuestro espíritu desde el instante en que experimentamos un movimiento de empatía o rechazo hacia ellos. Y lo son de una formidable manera, ya que permanecen en nosotros a través del tiempo; las figuras literarias viven a lo largo de nuestra vida y *sabemos* que vivirán después de ésta; dialogamos de manera incesante con ellas o con el mundo desde ellas; “más que las lunas de la noche puedo recordar las del verso”, decía el poeta. ¿En dónde están los personajes de la ficción cuando no están siendo leídos? En nosotros, por supuesto. Cuando los memoramos, es el preciso instante en que ellos nos “novelizan”, nos convierten en percibidores, nos exigen ser el “personaje memorador”; el predicado actúa aquí sobre el sujeto, como por otra parte ocurre en la interacción de términos de la metáfora, ese símbolo del quehacer literario.

En el mundo de la literatura viven también, junto a mil y un otros elementos, los dichosos y bienaventurados sinsentidos —tan llenos de sentido—, así como esas frágiles y férreas figuras de la credulidad que suelen ser desvariantes y absurdas pero que sin embargo dotan a la existencia de óptimos significados. En su polifónico ser, la literatura nos muestra contradictorias y complejas formas de la multiforme verdad. Nos muestra, por ejemplo, que aun si aceptáramos el grotesco desvarío en que nos convertiríamos si la humanidad en pleno se proclamara monoteísta, se desprenderían de la lectura de las obras literarias

tantos dioses como individuos implicados, narrados, ya que la imagen de ese improbable dios único diferiría tanto de sí en el entrevero de los caracteres y de las lecturas que sería irreconocible por necesidad al pasar del uno al otro. La proyección de ese impensable e inabarcable *Uno* resultaría tan compleja como el posible número de protagonistas, o de lectores.

Ésta es una de las razones de la infinitud del ser literario: el número de sus personajes, aunque no de sus situaciones, es, como en las cosmogonías del hinduismo, literal y literariamente infinito. Por eso la literatura (la buena) es y ha sido siempre pagana, aunque trate de "Dios", pues esta imagen, espejo de todos y de nadie, no puede serlo de alguno en particular, excepto en la oración o en la reflexión íntima. De ahí las imposibles tréadas de las cosmogonías cristianas, hinduistas y otras para referirse a lo innombrable. La literatura es la matriz del mito; sus multiformes y demoniacas o divinas criaturas encuentran allí y sólo allí su tierra firme; la novela, el relato, el drama, la poesía y aun el ensayo son la geología (y la teología) descriptiva de ese reino cuyas criaturas jamás mueren, ya que son no-nacidas, sólo *renacer*: Ulises pasa de Itaca a Dublín sin que a nadie se le ocurra pedirle pasaporte alguno y sin escatimarle sus bien (o mal) ganados atributos ciudadanos. O a Pedro Páramo en su Comala. Libre y prodigiosa patria esa, por trágica que sea.

Así también sus páginas, sus navíos, corren por el mundo y los mundos hasta llegar a ti sorteando los escollos de las lenguas, las Caribdis o Caribes de las inhábiles traducciones, y otros avatares (galicismo). Al final no hay obstáculo que no venza. Ella penetra como buena hija de Mercurio en la materia más resistente, invade las inteligencias más opuestas, nos lleva hacia donde se dirija su aliento purificador y bélico, el mismo que quita el sueño y trae al hombre altos sueños. Vive donde habiten sus devotos servidores, los que entablan con ella un cuerpo a cuerpo "mortal por necesidad", esa lucha en la que, si combatimos con lealtad y sucumbimos, saldremos de ella con la derrota a cuevas múltiplemente fortificados por su espíritu: si emergemos —lo que no siempre es seguro— de ese combate arduo y de incomparable disfrute que adquiere la forma de "dar vuelta a la página".

He aquí algunos ejemplos. (Habla el autor):

Escribir:

Abrí mi cuaderno —este cuaderno— en esta página y tomé mi pluma fuente preferida —ésta—. Escribí las palabras anteriores y estas que ahora lees, y leo: "Abrí mi cuaderno..." Pero ¿era eso lo que quería escribir cuando tuve el impulso de abrir este cuaderno? En *este* instante ya no lo sé, si antes lo supe. En un principio, debo decirlo, mi intención "parecía" otra: escribir sobre el acto de escribir —y no es lo que estoy haciendo—, sobre los misteriosos hilos que nos mueven en el instante de trazar signos sobre la blanca página. O de narrar los innumerables obstáculos con que tropieza el que narra. Quería escribir pero al mismo tiempo leer. ¿Leer qué? ¿Los

libros que están a mi derecha: tratados filosóficos, ensayos, historia, o los que están a mi izquierda: poesía, literatura; los que están sobre mi cama o sobre mi mesa de noche, los del estante sin leer, los ya leídos? ¿Quizá los que están desde hace tiempo en el pequeño cuarto del jardín, o el que dejé ayer sobre el sofá? Me decido por éste y voy con él a la sala, pero en la mesa del televisor encuentro los periódicos del día. Dejo el libro y abro uno de ellos en las páginas de política; pero el otro contiene mayor información sobre algo que pienso que me interesa más, la cultura, de manera que lo abro al azar y resulta ser la sección deportiva, que siempre reservo para el final. Tomo un café mientras veo los resultados (que ya conozco, pues los vi anoche por la televisión) y me dirijo de nuevo hacia el libro. Antes de llegar a él miro desde la ventana el jardín, hacia el lugar donde ayer plantamos una clavellina blanca. Una mujer, con el pelo cenizo de los centroeuropeos, no demasiado joven, se dirige en traje de baño hacia la alberca. Me olvido al instante de la lectura (¿de la escritura?) y pienso que escribiré sobre ella, que será de todos modos un magnífico punto de partida: lo imprevisto de su aparición entre los naranjos, lo misterioso de su estar ahí y la pasmosa línea de sus muslos (¿cómo se sentirá estar entre ellos, valdrá la pena?), su nombre, de lejanas asonancias. ¿Quién o qué la trajo hasta aquí? Se inclina del todo de espaldas a mí, en la posición que más me gusta, como si *supiera*, y recoge una naranja cuyo aroma aspira hasta el fondo de ambas; veo a plenitud sus rotundas y aún estilizadas nalgas; me invade una súbita si bien lenta sensación de deleite. La fisonomía entera del jardín cambia sin que nada se mueva, ahora es un jardín de delicias mitológico; la pieza inferior de su traje se hunde entre los promontorios de sus glúteos, como los astros y la luz en los hoyos negros, como yo. Camina por el borde de la alberca hundiendo en ella un pie de vez en cuando; tiene los ojos azules y da la impresión de haber estado sola siempre; ¿por el hecho de estar en un jardín con un fruto en la mano? Cómo quisiera saber eso, pero los movimientos de su cuerpo, indiferentes, borran a cada paso toda historia. Todo es nuevo, la luz, yo, el aire que respiro. Me siento en mi silla de trabajo y veo cómo adelanta el pie muy blanco en el agua azul y la roza apenas. Tomo la pluma y siento una antigua envidia por quienes en un instante así toman un pincel; aprieto la pluma dispuesto a tomar venganza, otra vez, hasta que siento dolor en el hueso del dedo central. Ella se introduce poco a poco en el agua surcada de pronto por una numerosa bandada de golondrinas que beben deslizándose en arco por la brillante superficie. Dejo la pluma. Las golondrinas y ella se desdennan mutuamente; la mujer nada con suavidad, sin levantar apenas el agua, en un silencio como de sueño, en un silencio mayor que yo "oigo" o más bien *veo* desde atrás de los cristales de mi ventana para siempre *pecaminosa*. El espectáculo me obliga a respirar de manera *invisible* y a caminar sin ruido, como si mis gestos fueran la imagen de alguien que no estuviera del todo ahí, una especie de espíritu no obstante vivo de manera intensa ¿Pero acaso, me pregunto, no somos todos a lo sumo

espíritu, y más aún los escritores, esa suerte de espíritus transgresores y flagrantes? Camino hacia la ventana lateral y cierro un poco las cortinas para propiciarme mayor intimidad; pero esa *aún mayor* intimidad muestra todo mi voyerismo y mi lugar de trabajo se asemeja a esta altura, me doy cuenta, a un escondrijo. Extraña vida, extraña condición. ¿Y por hacer cosas como ésta me han dado el Premio al Mejor Autor? Me invade una sensación de viva incomodidad: ¿es esto el acto de escribir, un ocultarse, un espiar para obtener así, de esta sesgada manera, otro aún más elíptico decir? ¿Por qué algunos seres humanos quieren escribir o ver el mundo como *leído*? Lo abismal de estas respuestas me mueve al menos a intentar registrar la pregunta. No dejo de ver a la mujer cuyas cada vez más bellas nalgas sobresalen del agua al nadar como una especie de escán-



dalo visual y regreso a mi mesa, en cuyo extremo veo el *Lux aeterna* de Ligeti aún sin abrir, cosa que hago. Me siento a oírlo en un sillón más confortable desde el cual puedo ver además con mayor claridad a la bañista convertida a esta altura en musa (¿pero quién le dio ese rango, quién o qué la puso en ese deslumbrante lugar: su talle, sus ojos, mi historia particular o la suya, o bien el azar venturoso e inconsciente de esta mañana de luz?). El tiempo pasa y yo me sirvo un trago muy ligero en homenaje al todo. Aspiro hondamente. Cuernavaca reverbera alrededor de ella, yo no escribo y todos salimos ganando. Luego, en otro cercano momento *se hace de noche* y queda no obstante, sin saber cómo, el escrito, como hecho de sí mismo, o de la nada. ¿Por qué las mujeres, al emerger de las aguas que sólo en sus pieles son lustrales, salen siempre Afrodita? Mira cómo escurren por ella, el objeto y tema de la creación, por todos sus lados, las gotas, el tiempo. Escojo una libreta florentina y la abro de par en par. Voy a escribir *algo*. Ella se tiende frente a mí con las piernas encogidas y abiertas, mueve la parte inferior del cuerpo con infinita deliberación, me llama, sé que me llama, como si su cuerpo me estuviera viendo con total impudicia. Pero no voy; tomo la mejor de mis plumas y veo las álgidas páginas en blanco, reclamantes. Me pierdo más que nunca. Veo su cuerpo ofertado y la página, que me piden lo mismo: mi intromisión en ellas, y sé que debo penetrar ambas como si fueran una misma. Son una misma, me digo, y me decido, y voy, penetro, escribo.

Lo que da origen al siguiente proceso. (Habla *un lector*):

Leer:

Lo más misericordioso que hay en el mundo es, creo, la incapacidad de la mente humana para correlacionar todos sus contenidos

H. P. Lovecraft

El *Libro* se llamaba en aquel instante *Genet*, aunque el día anterior había sido *Paz* y el anterior *Spengler* y me hubiera resultado imposible decir el nombre que la multiforme criatura tenía los días anteriores entre mis manos. Sin embargo yo y un incontable número de otros de mi raza (cuyo nombre o número —lo supe en el libro llamado *El Libro*— es legión) no podíamos dejar de devorar, sin el seguro riesgo de perecer, esos objetos que llamábamos panes, frutos y aun instrumentos, que constituían nuestro sustento, gracias al cual durábamos desde un tiempo a cuya naturaleza nombrábamos inmemorial, no obstante estar formada, justamente, sólo de memoria. Desde los padres de nuestros padres (esa cháchara) nos oprimía una pesada losa disfrazada de sabio consejo: alimenten con libros a sus hijos y a los hijos de sus hijos, sólo así prosperarán entre la vicisitud del tiempo; por más que a través de los tiempos contenidos en lo que en ellos se llama *historia* sólo viéramos prosperar a aquellos que no precisaban los libros para vivir, que a lo sumo los frecuentaban escasas veces en

su vida con no demasiado placer, movidos cuando más por el espíritu de la hora, por la vanidad de estar informados o bien por esa curiosidad de baja ley que se conoce como amor propio, que suele ser aun entre nosotros una pasión devastadora. Sin embargo, yo la verdad no sé, quizá fuera debido a las avidencias heredadas de una heroica infancia, no podíamos prescindir de ese alimento que en no pocas ocasiones, sea la verdad dicha, nos llegaba a parecer un inigualable manjar, propio sólo de altos paladares —los nuestros, si quiere que sea exacto.

Devorábamos, pues, poseídos por ese frenesí que no mitiga siquiera el dormir, puesto que el sueño llega a ser, las más de las veces, el lugar preferido para asimilar o transmutar en texto los mejores festines de la imagen; o, si usted prefiere, el *lagar* en el que los amargos ingredientes se vuelven las especias mismas de un saber excepcional, como registra para siempre al soñar el libro *Freud* o *Jung*, usted me entiende. He usado la voz devorar, que difiere no sólo formalmente de ingerir, que da asimilar, porque, mire, yo que precisamente siempre dudo, ahora sé que esta indetenible fagia no es de ningún modo una ritual comunión con lo tragado, cual enseñan tanto los buenos modos como el más elemental de los tratados sobre lo antiguo, sino, ¿cómo decirle? una mera degradación con lo devorado. Claro, de estas informes ordalías gastronómicas algo queda, no puede ser de otra manera, pero no necesariamente lo mejor, y además ¿cómo saberlo? las prisas no son buenas para nada.

Porque, en un decir, si usted por la mañana de hoy está embebido en un texto agobiante por razones de oficio: preparar una conferencia para la ONU —que usted no va a leer—, escribir una nota para el *Times* o para donde haya contraído compromiso, ¿con qué ánimo o desvergüenza va usted a congraciarse luego el mismo día y sin que medie ningún menajunje mediador, con una de esas poéticas de la más alta gracia y desesperativa compasión como son el *Genet* que antes le decía o un *san Juan*, ambos cargando tamaña cruz? Digo, eso además de que se le atravesara el diario, los rumores telefónicos o las noticias de la televisión? ¿Quién o qué tendrá que ser usted para pasar en un día, o de un rato a otro, de su *Novalis* matinal que vuelve innecesaria toda oración —o blasfemia— mañanera, a uno de esos turbios enredadores de lo muy simple, como *Eco*, *Lacan* o *Casarrubias*? Digo, en caso de que tenga que dar una charla sobre lo mismo en el Club de Industriales, al que no sería usted invitado (¿con esos Tamayos!) si no lo convocaran a *ilustrarlos*.

¿Cómo puede un entendimiento prosperar o realizarse si se tiene que mimetizar sin fin o desplegar a cada instante, para asimilarlo, el abanico que va de lo trágico a lo caricatural, de la nobleza y generosidad a la abyección? En el entendido de que no nos referimos a esa deplorable raza de cómicos de la lengua, del decir y del existir, que son como el teclado de las humanas emociones, sino de inteligentes, cultos, sensibles y receptivos lectores, víctimas cautivadas de todo cuanto acontece en el papel, que es el mundo, ya que “*tout aboutie en un livre*”, como dijo el *Dueño de la Imprenta*. Nosotros las polillas sagradas del papel, de la letra y aun del significado, devora-

mos no obstante para que esa otra raza, la de los escribientes, siga alimentándonos. Extraño círculo. Algunos hermeneutas han llegado a proclamar nuestra primacía (de nosotros, las polillas) sobre los que escriben, y erigido para demostrarlo uno de los más conmocionantes *dictums* conocidos por los hombres: *En el principio era el Verbo*, que, como es sabido, no está escrito; está, sólo leído.

Dije antes polillas y añadí el calificativo sagradas porque sin nosotros, lectores, faltaría al género humano una de sus funciones esenciales: la del devoramiento incesante, que es condición de todo renacer y que consagra por sí mismo ese acto cuyo sentido no estoy en condiciones de desentrañar, puesto que el ser humano no es diferente en esencia de cualquier cosa que devora. Devorar es lo divino, lo sobrenatural, lo *terrible*. El comer, quitar la piel, paladear o saborear, manías de civilización.

Porque, veamos: ¿qué cosas tensas, difíciles y enmarañadas van a producirse en usted al encontrar juntos a *Montaigne* o a *Rabelais* (pronúnciese rabelais) con *Rigoberto Romero de Terreros*, de padres andaluces aunque adecuada educación? O lo que ocurrirá si tiene que pasar por aceleradamente que sea —en esta vida moderna— de *Melville* a quién sabe qué churros con chocolate, de *Dostoievski* a *Paco* hijo y papá de *Paco*, o de *Rimbaud* al otro? Pero no es preciso extremar los ejemplos —también aquí hay una ética—, baste pensar en lo infernal que resulta emprender esta intrincada serie de combinaciones, comprendidas las estrictamente temáticas. O bien otras de muy distinto signo, por ejemplo: si usted, por *mor* de su arte, se encuentra como en la Arcadia inmerso entre los bucólicos y líricos griegos y el teléfono repiquetea y usted descuelga y le dicen que urge el ensayo sobre la patología política y sus nexos con los poetas vernalcruzados que esa rara asociación de médicos —pero que ya le pagaron— le encargó para el lunes siendo hoy sábado, ¿qué va usted a hacer? Enloquecer, sin duda, si se trata, como es su *caso*, de una persona honesta. O podría tratarse de ese venturoso instante en que, otra vez *usted*, después de años de incapacidad (que usted llama preparación) para leer la *Ética* spinoziana, al fin accede a ella. Todo dispuesto —*more geometrico*— en su adentro y su afuera y, una vez avistadas la composición y estructura de sus (de ella) partes, sus proposiciones, demostraciones, corolarios y escolios en los que el filósofo nos explica las causas de la impotencia y la inconstancia humanas y por qué los hombres no observan los preceptos de la razón, cuando, en *ese* instante, recibe como Mozart la visita de un embozado (en su impudicia) personaje que le trae la encomienda de hacer un encomio —junto con un *cheque* por una cantidad que aliviará por años sus penurias— de la ética del partido en el poder. Usted no pronuncia palabra, pero toma el cheque y cierra, ahora sí para siempre, el *libro*.

Pero claro, al cabo de cierto tiempo nadie, y usted menos que nadie, se acuerda y ahora, ahito de bienestar, abre otro libro y otros más (pero ya nunca el de *Spinoza*) y aun regresa a esas librerías de las que, no obstante lo pasado, sale usted tonificado a un grado que no logra darle ningún otro espectáculo,

táctil, sonoro, visual, y con al menos otro nuevo libro en su haber, un libro que desde hace años quisiera haber ya devorado —y no es esa acaso, como en el amor, la condición propia del acto de leer, un puro constatar, un eterno saber lo que ya se sabía?—, sensación que experimentó desde el instante en que se enteró de la existencia de ese libro. “No me buscarías, si no me hubieras ya encontrado”, recuerda, a la vez que se repite que de ningún modo es usted cristiano, que usted sólo *Nietzsche* y los griegos y hasta otros franceses francamente nazis como el simpatiquísimo *Céline*, o el no menos francés *Drieu*, o *Rilke* “el Enemigo de Cristo”, a los que usted disfruta y comparte con algunos —cada vez menos— amigos, tanto como con otros a *Greene* (*Graham*), *Ekhart*, *Green* (*Julian*), *Silesius* (el *Ángel*), y la mera verdad a la mitad al menos de los superfascistas autores de la BAC, que en su familia (la suya) llaman *Padres de la Iglesia*. (En medio de los cuales alguien puso a *Bukowski*.)

Tensado por semejantes extremos, ¿cómo se forma una persona, un lector? Por lo que le cuento, deformándose, parece; es decir si usted tiene la extraña fortuna de poseer una biblioteca, del tamaño que sea. Entonces, ¿para qué leer y, sobre todo, leer *tanto*? Si ya Platón había advertido contra el peligro de las excesivas lecturas en una época en que casi no había libros y poquísimos entre los incomparables helenos sabían leer, es claro que nosotros andamos peor que mal (y aquí un secreto de Eleusis: *es necesario ignorar*. Pero no vaya a decir que yo se lo dije; aunque, como en estos tiempos no se sigue a la verdadera sabiduría... ignórelo). Sólo los que saben sin leer conocen la extensión de la más atávica de las pasiones: la pasión del no saber.

Mire: hablando de difíciles contigüidades así en la mente como en los estantes, ¿qué (margallate) se hace cuando usted pasea su mirada —y, al hacerlo, está leyendo— sobre los lomos de sus *Wittgenstein*, que si bien convive a un lado con un *Ayer*, un *Russell* o un *Moore*, no así con el otro donde hay tantos cursis nietzscheanos y donde también, por razones de penuria que otros llaman espacio (si su biblioteca no rebasa los cinco mil) cohabita apretadamente con los metafísicos ingleses y los poetas del *Dolce Stil Novo* ambos por igual depravados? O cuando ve que Dumezil y Eliade (que no se *aguantan*) se ven flanqueados por *Truman Capote* y los apremios Nobel *Jacinto Etchegaray* y *Camilo José* y usted no puede hacer nada por separarlos. ¿Se imagina que no puede haber disintimiento y aun violencia en esa infinidad de torvas cercanías dictadas trágicamente no sólo por la sobrepoblación biblia en un reducido espacio estanteril, sino por la ausencia de orden de gusto, por la ignorancia o la *merda* desidia que no quiere ni sabe separar a *Carlos Fuentes* de *Octavio Paz* o a éste de *Elena Garro*?

¿Qué puede ocurrir con la incipiente vocación filosófica de su hijo si ve apiñados a *Leopoldo Zea* y a *Friedrich Nietzsche*? ¿Cree usted que *Dante* lo llegará a perdonar, Él, que tan mal se llevaba con todo el mundo, con güelfos y gibelinos, al verse en su casa —que también es la *suya*— colocado por razones para él eternamente espurias, entre los poemas del actual *papa*, los de *Carolina Invernizzo* y los de esa poetisa que además de que

está muy buena es su vecina? *No hay lugar* no es una excusa, es una utopía. Así como lo infinitamente grande se corresponde con lo minúsculo, así el exterior es reflejo del interior y es ahí donde no tiene usted lugar para albergar en forma debida esa masa que adentro —como lo ve usted afuera— es un pavoroso caos que no alcanza a ser universo.

Está lejos de mí la intención de plantear la propuesta de que leer sea imposible. Lo que quiero decir es que desde siempre se sigue al hacerlo un método *incorrecto*. Contemple con serenidad si es capaz por un instante, esa desenfadada confusión que es *por necesidad* su biblioteca y se dará cuenta para siempre que más le habría valido no haber leído jamás un solo libro. Sin mencionar los océanos de árboles talados desde la Era Gutemberg (es decir desde el fin de la Edad de Oro) hasta nuestros días y colegirá que es mejor no haber nacido (aunque para esta sabiduría no se requieren tantos libros). La otra noche me habló usted con sobrada elocuencia del carácter múltiple del conocimiento —empleó usted la voz *multi-forme*, lo recuerdo—, de la ínsita ramificación de todo saber y de la multiplicidad de obras —libros— que lo expresan, “lo contienen”, dijo. No; le pido que me comprenda: leer *no* es saber, más bien sería su contrario; no es siquiera conocer. Es apenas un paso, uno de ellos y no por necesidad el más seguro, para acceder a un cierto rumor del mundo. Quizá al decir esto sólo estoy buscando su complicidad o, peor, su compasión. Porque nosotros —y créame que sé lo que le digo—, la sobreelaborada raza de los que leen, *no podemos* dejar de realizar esta función que tal vez nos aleja como ninguna otra de la sabiduría (como nos enseñan por otra parte los mejores libros de la humanidad, sin excepción). Quizá somos el lastimoso ejemplo de lo que no se debe hacer, como han dicho siempre los que llevan a sus lechos a las más hermosas; aquellas a las que hacemos los bellos versos que a ellas placen un instante y que tal vez piensan lo mismo que sus amos y amantes, sus verdaderos *servidores*. Leer, como escribir, como hacer y conservar libros, no es acaso sino una acción que preserva ciertas formas de la inútil memoria para los *verdaderos* hombres, para los dueños y formadores del mundo; para los que son Alejandro de Macedonia, que no leía libros y que nunca hemos sido nosotros. “El mundo es para los que nacieron para conquistarlo / no para los que sueñan que pueden conquistarlo / aunque tengan razón”, dijo uno de los más lúcidos y desolados (es lo mismo) de los nuestros. ¿Ve para qué sirve alguien como yo? Para recordarle a alguien como usted lo que usted sabe sin letras y encarna mejor que yo. No es tan alta función. Y además, ¿qué sería saber? “Saber —dijo uno de los muy buenos entre nosotros, Paulo Cayo Valeryo Máximo— no es *saber*, es tan sólo *poder*”.

Y sin embargo nosotros conoceremos sólo ese poder a través de la lectura y quizá nuestro (eterno) poder consista en ser contrapeso de ese otro, su invencible oposición y resistencia. En esta fragilidad se encontrará, quizá nuestro único poderío, ya que fue también en un libro (que siempre es un secreto) donde supimos que todo termina en, porque todo comenzó

Las estatuas

SAÚL YURKIEVICH

Todos acuden. Los regueros se hacen ríos, confluyen en las avenidas. Son ahora marea humana que crece y crece. Se encaminan al centro. Colman plazas y explanadas. La multitud se apiña frente a las monótonas moles de los ministerios. Rodea a las estatuas. Por encima del compacto gentío, sobre sus pedestales, los ídolos todavía imperan. Imponentes y gélidos, con el brazo tutelar en alto, los supremos aleccionan, amonestan, guían. Una estirpe de titanes escolta a los próceres: el aguerrido combatiente, el héroe que se inmola por la causa, el atleta victorioso, campesinos y operarios esgrimiendo su herramienta como un arma. Mientras los colosos permanezcan erigidos nada en verdad habrá cambiado. Así lo siente todo aquel que aquí se congrega. Los mandatarios no serán depuestos. Abandonarán los sitiales, desalojarán temporalmente los despachos, se agazaparán en la sombra sin perder por completo el dominio. Mientras las estatuas estén en pie no habrá renovación. No basta que los gobernantes renuncien, que sean ocupados los sitios estratégicos, que se neutralice al ejército. No basta quemar escudos, enseñas, efigies. Con su prepotencia, las estatuas preservan el poder.

Alrededor de los gigantes, la muchedumbre clama y se agita. Martillos, picos, sopletes atacan la dureza del bronce. Las sierras cortan al ras. Las estatuas son desenclavadas. Algu-

nos consiguen trepar hasta la cabeza, pasar una cadena por el cuello. Pronto una grúa iza esa metálica potestad que se balancea por el aire como un ángel exterminador apuntando con su índice admonitorio a los sublevados. Amputadas, otras estatuas se mecen sobre la multitud que alegremente las espera. Todas son descendidas y tumbadas. Ahora yacen los colosos sobre el suelo. Decapitados, desmembrados, sus partes están dispersas. La gente los escarnece, los patea, camina sobre sus corpa chones, forma rondas que bailan en torno. Una alegría unánime enfervoriza al pueblo.

Hace tiempo que las estatuas fueron abatidas. Poco a poco desaparecen también los pedestales. Las transportaron a un terreno suburbano que les sirve de depósito. Están todas juntas. Algunas quedaron acostadas, otras erectas. Algunas se apiñan, unas encima de otras. El mismo personaje suele repetirse en numerosas réplicas o en posturas distintas. Viéndolas en conjunto, semejan antiguos vestigios de un imperio desaparecido. Son como la reserva de una especie que se extingue, antaño corpulenta y aguerrida pero que en cautiverio pierde su fortaleza. O parecen un asilo de locos que se creen adalides, mariscales o césares. Seguramente alguien se ocupará de recuperar tanto bronce que en este baldío se arrumba. Alguien modelará con él la imagen de los sucesores. ◆



El pecado feliz



DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS

El poder enuncia su exégesis del Mal a través de ecos de ecos de ecos cuyo origen parece absurdo rastrear. Por ejemplo, qué misteriosamente resuena en el reino occidental de la modernidad aquella exclamación de san Agustín acerca de la expulsión de Adán y Eva del paraíso: *Felix culpa!* (“¡feliz pecado!”). Los doctores de la Iglesia se apresuran a corregir equívocos y a subrayar el sentido en que san Agustín pronunció tales palabras: “feliz porque nos valió al Redentor”. ¿Es posible cuestionar esa “felicidad” en otros sentidos, situándose antes de los análisis de tal o cual “especialidad”?

Quizá no sólo sea posible sino imprescindible: el lenguaje del poder ha impuesto un básico sobreentendido, el de que la pluralidad de sentidos es *equivoca* en sí, puesto que aceptarla es “atentar contra la coherencia”, esto es, desvanecer la fuerza del dogma (religioso o político). Pero no hay lecturas unívocas —exclusivas— y todo discurso navega en la pluralidad: examinada en otro nivel, la frase *Felix culpa!* implica que el pecado es el inventor de la felicidad. “Antes” de la caída no había “virtud” sino una existencia de cosa o —cuando mucho— de animal: el estado de gracia de Adán y Eva correspondía no a encarnar la pureza sino a *carecer de conciencia*. Al sobrevenir el pecado nace la dialéctica: en el negro puede contrastar el blanco. A partir de la expulsión del paraíso ninguno de los descendientes de Adán y Eva será feliz, pero todos podrán añorar la felicidad, hija del pecado.

Dicho de otro modo: caímos para *saber* que estuvimos en lo alto, pero tanto ese conocimiento como el acto mismo de saber se traducen en castigo y lamento. Lo corrobora Dante: *Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo / felice nella miseria* (“No hay mayor dolor en la desgracia que recordar el tiempo feliz”).¹ Pero sobre todo, caímos para saber que el retorno es imposible, *por más que se quiera abolir la conciencia*, causante de todos los males (es decir, causante del Mal).

Ecos de las grandes voces, ya parcialmente amnésicos: “Nadie sabe lo que tiene hasta que lo ve perdido”, dice el refrán; perder es saber, y viceversa. Virgilio escribía: *O fortunatos, nimium, sua si bona norint, Agricolas* (“Demasiado afortunados los campesinos si conocieran su suerte”);² en primera instancia esta frase alude a “los que poseen una felicidad que no saben apreciar”, pero en el fondo equipara la felicidad con el estado “natural” (animalesco), aquél en donde están ausentes los contrastes, oposiciones y choques que procrean a la conciencia siempre de modo violento. (En este caso la naturaleza corresponde al *bien*, pero a un bien que es sinónimo de la ignorancia, ese estadio anterior a los *despojos aleccionadores*.)

Toda la moral occidental parte, pues, del “podría ser peor” y no del “fue mejor”. El lamento primordial de la lírica no tiene otro origen que la célebre *Et in Arcadia ego!* (“¡Yo también he vivido en Arcadia!”), siempre dicho en pasado, siempre en equívoca —y a fin de cuentas, artificialísima— añoranza. ¿“Feliz pecado” porque nos dio la conciencia, en sí un bien que vale el precio del paraíso perdido? Sin embargo, ¿qué significa la palabra “conciencia” así definida? Es claro que no se trata de la capacidad de *darse cuenta* sino de una mínima —y primitiva— porción de esta capacidad, la que permite “distinguir entre el bien y el mal”. Y esta “distinción”, ¿qué tanta dificultad encierra si lo que debe “distinguirse” son los polos del más grosero de los contrastes, el blanco contrapuesto al negro?

La conciencia definida por la moral es la capacidad de distinguir lo que ya en sí era más que distinguible (si la gracia se concibe como lo animalesco, aun para los más rudimentarios sistemas perceptuales en el mundo animal, el blanco y el negro son diferenciables *en sí*, sin que medie un esfuerzo de la conciencia). Haber perdido el paraíso, ¿vale la pena por tan superfluo don? Una posible respuesta podría provenir del territorio

¹ Dante Alighieri, *La Divina Comedia, Inf.*, v, 121-123.

² Virgilio, *Geórgicas*, II, 458-459.

de la lingüística: "Sí, porque permite la existencia de la metáfora, la posibilidad de manejar niveles simbólicos en la realidad. El bien y el mal son nociones abstractas (complejas) y no pueden equipararse con el blanco y el negro." Pero aun como "símbolos", el bien y el mal son tratados en la vida social (y por tanto en la dramaturgia mayoritaria) con una mayor tosquedad que en el nivel literal. Es a la inversa: la conciencia moral existe para impedir toda lectura simbólica de lo real; no hay sino un nivel de significación, aquél en que las cosas son buenas o malas. Para Occidente no hay matices: bien y mal son *nociones complejas* porque equivalen al blanco y al negro.

Otra posible respuesta procedería de la ética: "La pérdida del paraíso valió la pena porque hizo al hombre responsable de sus acciones." Pero, ¿cuántas vías abiertas a la elección implica en Occidente la gama de las "acciones" posibles? El hombre adquiere la "conciencia" y gracias a ella (es decir, por culpa de ella) descubre que no le quedan sino disyuntivas: alinearse u oponerse, doblarse o quebrarse, asentir o denegar, hablar o callar, ganar o perder, arrebatar o ser despojado. La



riqueza de la libertad ética se refleja en los géneros dramáticos a través del juego de los dobles papeles: un sujeto puede ser víctima de sus superiores y victimario de sus inferiores, puede ser "bueno" con unos y "malo" con otros, puede alternar luz y oscuridad: a ello se llamará la "rica ambigüedad" de un personaje, o bien el "antimaniqueísmo de las más hondas búsquedas dramáticas". En la infinita cauda de los números, la conciencia miope sólo alcanza a advertir hasta el número *dos*.

Así, ¿qué tan "responsable" de sus acciones es un individuo que exclusivamente tiene dos caminos para seguir, el del héroe (que sirve de escarmiento) o el del malvado (que sobrevive), el del bien (la inmovilidad legislada) o el del mal (la rebeldía sancionada), el del blanco (la nostalgia por una gracia que sólo es añorable porque está *perdida* y es *ilusoria*)

o el del negro (la aceptación de la desgracia que es lo único *real* en un único mundo construido de un único modo y susceptible de una sola lectura, detritica, condenada, de sí lamentable e inamovible)? Y como a fin de cuentas *ni siquiera es posible la elección* entre ayer y hoy, sol y luna, Dios y el diablo, blanco y negro, bien y mal, el poder propone (impone) el punto intermedio: el gris neutro.

Una tercera respuesta podría surgir de las disciplinas teológicas: "La conciencia vale la pena porque tal don es en sí un bien divino." Cabe entonces preguntarse: ¿"un" bien o *el* bien? Antes de pecar, Adán y Eva vivían en estado de gracia pero porque no veían el blanco y el negro, que *no obstante estaban ahí*. ¿Qué fue entonces lo que el pecado inventó, el acto de *ver lo que ahí estaba*? Aunque "en estado de gracia", Adán y Eva ya eran dueños de ese acto al recibir la prohibición (puesto que se les dijo "no se aproximen a lo que está *ahí*"). Acaso lo que el pecado creó fue la capacidad de distinguir, que es en sí *el* bien. Este consiste en poder discernir el mal... ¿y a la inversa? No: lo que "está ahí" es el Mal (el mundo, la naturaleza, el todo), mientras que el bien queda en los ojos (es "ver lo que está ahí"); no es extraño, pues, que bajo el peso de tales arquetipos en las espaldas, el divino, libre y metafórico hombre occidental prefiera la ceguera.

Si los campesinos de Virgilio supieran el bien de que disponen, se verían como "demasiado afortunados"; y para el refrán, "nadie sabe lo que tiene *hasta* que lo ve perdido". Por tanto, si estos campesinos *supieran*, en ese instante perderían lo que tienen: sólo podrían considerarse "afortunados" en ese pretérito que a partir de ese instante añorarían con lamento y pesar. Y ya poseedores de la capacidad de discernimiento, acaso se llamarían "afortunados" porque *valió la pena*.

Esta forma de pensamiento determina la moral en Occidente, pero se trata de esa moral a la que el iracundo Rimbaud de *Une saison en enfer* llama *la faiblesse de la cervelle* ("la debilidad del cerebro") y a la que alude en la *Carta del vidente*: "¡Unos débiles se pondrán a pensar en la primera letra del alfabeto y rápidamente se precipitarán en la locura!" Porque esa moral sucumbe ante un lenguaje verdaderamente abierto (el que no se detiene en el número dos —o en la segunda letra del alfabeto— y *sigue adelante*). Tal pensamiento moral depende de un lenguaje surgido de las fuentes mismas de la "conciencia miope": la que no posibilita *ver lo que está* sino sólo distinguir aquello que, como en una escenografía de teatro, se ha dispuesto deliberadamente a partir del más burdo contraste: o la ausencia de los colores —el negro, el Mal— o la suma de los mismos —el blanco, el bien—, pero nunca la infinita gama cromática y cada uno de sus matices.

El verbo en Occidente está moldeado para que cada palabra que se pronuncie —independientemente del idioma— transmita, manipulada, la misteriosa tesis del "pecado feliz". Eco del eco de un eco, amnesia a la última potencia: de la teología a la moral social y de la lírica al arte narrativo moderno (y de éste a los medios de comunicación, vía las degradaciones que ya no saben —que ya no quieren saber— lo que

transmiten); así se construye día a día, minuto a minuto, la "verdad suprema": *el bien es el bien perdido*.

La huella de esta "ley" está en todas partes y sobre todo en ciertos refranes, esas cápsulas que "vulgarizan" —pero nunca tanto como los *media*— una "sabiduría" artificialmente *modelada*. Uno de ellos, "quien bien te quiere te hará llorar", proviene de la locución latina *Qui bene amat, bene castigat*, "quien bien ama, bien castiga"; la moral occidental exclama: "cuando se quiere a una persona —o a un pueblo— se le corrige y castiga por su propio bien". Pavoroso apoyo inferido al "dominio benévolo" ejercido no sólo a nivel colectivo sino individual (en cuyo caso podría llamarse "despotismo afectivo"); el poder es un mar que existe entero en cada una de sus gotas: la pirámide del dominio se repite a escala en los más diminutos rincones. Así, todo individuo con "poder" sobre otro actúa "inconscientemente" a través de la más virulenta de las ambigüedades del poder: lo que se llama "desear el bien".

La retórica del pecado feliz *modela* el mundo; el lenguaje de las más exclusivas "esferas" del poder impregna a las demás en una sola concepción del deseo: funcionarios respecto a ciudadanos; padres y maestros respecto a hijos y alumnos... Las "figuras de autoridad" desean el control de la razón, puesto que el mundo no puede ser controlado sino en parcelas concedidas por el poder. La "autoridad" significa imponer el *don de la conciencia miope*, aun con "buenas intenciones", se trata de *abrir los ojos del otro* a "la realidad", "la verdad", "la objetividad": el mundo que inventó el pecado para haber sido feliz en un pretérito que nunca existió como presente. Y si el bien —según las voces de la antigüedad clásica— consiste en *hacer ver*, Occidente traduce esto como abrir los ojos a ver nada, imponerse la miopía colectiva, regulada y aceptada.

Incluso en la "esfera" más íntima, la del amor, desear al otro es también desear *por* el otro y tratar de cambiarlo *por su bien* (controlarlo, enseñarlo a *desear igual*). El despotismo afectivo implica considerar al otro en un "estado de gracia" del cual debe ser expulsado para que 1) adquiera la conciencia pero sólo lo suficiente como para "distinguir entre el blanco y el negro"; 2) añore la gracia —tanto la infancia como las etapas iniciales de cualquier proceso— como *bien perdido*; y 3) para que se considere *afortunado* con lo que es y tiene ("podría ser peor"). El pecado de la conciencia será muy "feliz" pero no dejará de ser *pecado*: de ahí que el individuo será menos infeliz *mientras menos se dé cuenta* (de lo real, de lo inevitablemente atroz). El don de la conciencia "vale la pena" porque, como un imán, ha magnetizado todas las penas y se ha hecho sinónimo de ellas. Usarla lo menos posible es penar lo menos posible.

Se desata la máxima paradoja: el poder, encarnación misma del Mal (porque así goza en considerarse), actúa como si fuera la encarnación misma de lo opuesto, aduciendo que sólo *desea el bien* de su sometido. (Con la frase *Felix culpa!*, ¡infiera san Agustín que el bien es un mero pretexto del mal, un disfraz, un eufemismo deslavado por el uso?) El "hombre de la calle" posee una conciencia que le permite diferenciar lo que por otra parte está chillantemente diferenciado en sí

mismo (blanco-negro, alto-bajo, bien-mal, sueño-vigilia, realidad-irrealidad, normalidad-anormalidad, ascensión-caída, ganancia-pérdida...). Puesto que esa conciencia es un pecado, la usa lo menos posible y disfruta entonces (porque es un "pecado feliz") de esa pequeña parcela de "felicidad" que el aparato le ofrece a cambio de un "precio que vale la pena": dejar de percibir los matices que hay entre los polos opuestos, aceptar la miopía y mirar siempre hacia atrás (donde "todo era mejor") y nunca hacia adelante (donde "todo será peor").

Ese precio incluye *validar la pena*, lo que significa hacer del lamento la medida de todas las cosas y no por una búsqueda de valor sino de *valuación*: "dime cuánto sufres y te diré cuánta conciencia estás usando". En la balanza occidental, la básica dicotomía ni siquiera es Dios-el diablo, sino *mejor-peor*; así, "es mejor saber lo que se tiene —aunque sea aparential o fruto de despojo o de insultante dádiva— que perderlo todo y luego saber lo que se tuvo y no se podrá recuperar". Es más poderoso el miedo a "perderlo todo" (porque detiene las espon-



táneas e imperativas búsquedas de la conciencia individual que el deseo de *hacer lo prohibido* (como Adán y Eva, que pecaron para nuestra felicidad). Con su exclamación, san Agustín implica que el Mal está hecho de miedo impronunciable, y el bien de deseo vagamente enunciado.

Y aquí surge otra lectura posible de la frase *Felix culpa!*: si en el episodio arquetípico de la expulsión del paraíso (y casi en cualquier otro discurso mítico occidental) la Divinidad se manifiesta a través, primero, de la prohibición y luego del castigo, el Mal basará su poderío (y su imagen atemorizante) en apropiarse de esos dos atributos, mientras que el bien se limitará al deseo de contravenir las prohibiciones y evadir "lo más posible" los castigos. En otra brillante inversión, el Mal se apodera del más antiguo resorte religioso: el temor a la Divinidad.

(*Initium sapientiae timor Domini*, “El principio de la sabiduría [es] el temor de Dios”).³

Si en todo binomio contradictorio hay algo profundamente artificial y tramposo, el que supera a todos es ese supuesto resorte “fatal” de la conducta humana: deseo-culpa. Porque en contra de las más “evidentes” razones, el máximo mandamiento occidental es *No desearás*, es decir, “no relacionarás conciencia y deseo”, “desearás lo deseable”, “desearás lo que conozcas”. Qué lejos queda, pues, de nuestra órbita de sensibilidad al mito, aquel profundo resorte pulsado por el personaje de una de las novelas más lúcidas jamás escritas respecto a la noción de deseo, *La historia interminable* (1979) de Michael Ende: “Lo que no deseas te resulta inalcanzable”, a su vez eco de Ovidio en el *Arte de amar*: “No se desea lo que no se conoce.” Ambas frases, a diferencia de la máxima prohibición occidental (y ya el mero hecho de *prohibir* implica una posibilidad concreta) no aluden a una imposibilidad sino a un imperativo: desear lo que no se conoce es hacerlo alcanzable, es *conocer lo incognoscible*.

Si bien los términos “mejor” y “peor” son los pilares en que descansa esa moral occidental que se jacta de su materialismo, tales pilares son en sí religiosos. Lo son, sin embargo, a través de la suprema inversión de términos insuperablemente expuesta por Baudelaire en un esbozo de prefacio a la segunda edición de *Les Fleurs du Mal* (1861): “Es más difícil amar a Dios que creer en Él. Por el contrario, es más difícil para la gente de este siglo creer en el diablo que amarlo. Todo el mundo lo siente y nadie cree en él. Sublime sutileza del diablo.” En otra novela de Ende, *Momo* (1973), el personaje denominado maestro Hora, administrador del tiempo de los seres humanos, relaciona el *timor Domini* con el *timor mortis*:

Si los hombres supiesen lo que es la muerte ya no le tendrían miedo. Y si ya no le tuvieran miedo, nadie podría robarles, nunca más, su tiempo de vida [...] Yo se los digo con cada hora que les adjudico. Pero creo que no quieren escucharlo. Prefieren creer a aquellos que les dan miedo. Eso también es un enigma.⁴

La resultante de esa *sublime sutileza* se desborda por todas partes: quien ama desea el “bien” del otro, pero como el gran sobreentendido indica que el bien es el bien perdido, en lo que se traduce el deseo es en anhelar la perdición del otro, es decir, edificarle lo “mejor” *pero* en pretérito y en calidad de irrecuperable. Fabricamos paraísos a cada instante para convertir el Mal en caída, la caída en conciencia miope y ésta en “bien cuyo precio valía la pena”. Los términos se han invertido: la conciencia es un mal, puesto que obliga al individuo a darse cuenta del Mal (y Occidente tiende a eliminar la conciencia en un pueril y retorcido intento por recuperar el estado de gracia, esa ignoran-

cia anterior al pecado de darse cuenta; porque en el fondo nadie cree que la conciencia miope “valía tanto la pena”). En el otro extremo, el Mal es feliz puesto que “nos valió el Redentor”. Supremo absurdo: la conciencia miope “redime” de un mal que resulta necesario para que haya conciencia miope —y para que ésta se mantenga tan inmóvil como resignada a su “expiación”.

En Occidente la conciencia es feliz porque mata la gracia *posible* y porque lo hace a cada instante. Sobre todo lo es porque el mal presente será visto mañana como paraíso perdido. Darse cuenta es un pecado feliz porque permite ver perdida la gracia. Sólo queda festejar los “dominios benévolos” a cualquier escala (“porque podría ser peor”: Occidente *prefiere creer a aquellos que le dan miedo*) y desear el mal para que así el más *gris* de los pasados (el Medioevo, ayer, hace un segundo) brille *en comparación* y se convierta en el paradisiaco *bien perdido*.

El lenguaje del poder corresponde a un *logos* virulento que permite la diaria rapiña del hombre y del mundo al fomentar la mayor confusión entre los invariables polos *que en el fondo nadie sabe (ni quiere) distinguir*. El emperador Adriano retratado para siempre por Marguerite Yourcenar expone esa confusión inferida: “Sabía que tanto el bien como el mal son cosas rutinarias, que lo temporario se prolonga, que lo exterior se infiltra al interior y que a la larga la máscara se convierte en rostro.”⁵

El único nivel en que la exclamación de san Agustín se libra por completo de equívocos, es el de la poesía. *Felix culpa!*, a la luz de las voces arcanas, afirma: “feliz la noche y sus horrores porque nos vale el día”. Que no es a los niveles lingüístico, ético o teológico a los que pertenece aquella misteriosa frase, sino al poético (precisamente por no traicionar su misterio), lo prueba la entrevisión que Carl Gustav Jung tuvo en África al presenciar el fervor sagrado con que hombres y animales contemplan en esas latitudes el amanecer:

En realidad reina otra oscuridad en el país completamente distinta a la noche natural: es la primitiva noche psíquica, la noche de hace incontables millones de años, en la que todo siempre fue como hoy es. El anhelo de luz es el anhelo por la conciencia.⁶

Si la tiniebla es inconmensurable —dice san Agustín—, feliz quien la hace suya (y en ello consiste el pecado y radica el máximo peligro) *pero* con objeto de usarla como trampolín (en el impulso está la redención: “Allí donde hay peligro”, escribe Hölderlin, “surge también lo salvador”) y así *darse cuenta de lo que es la luz*. La feliz ocurrencia agustiniana de llamar al pecado “feliz” se ha vuelto la confirmación de la exégesis del Mal. Pero si un pecado puede recibir ese calificativo, entonces todos los demás pueden recibirlo, sobre todo el de *desear lo que no se conoce*, el de abrir la conciencia más allá de lo permitido y hasta de lo *imposible*. ♦

³ *Salmos*, CX, 10. *Eclesiastés*, I, 15. *Proverbios*, I, 7; IX, 10; XIV, 27.

⁴ Michael Ende, *Momo*, Thienemanns Verlag, Stuttgart, 1973. [Alfaguara, Madrid, 1978. Trad.: Susana Constante.] Michael Ende: *Die Unendliche Geschichte*, Thienemanns Verlag, Stuttgart, 1979. [*La historia interminable*, Alfaguara, Madrid, 1983. Trad.: Miguel Sáenz.]

⁵ Marguerite Yourcenar, *Memoirs d'Hadrien*, 1949. [*Memorias de Adriano*, Sudamericana, Buenos Aires, 1955. Trad.: Julio Cortázar.]

⁶ Carl Gustav Jung, *Erinnerungen Träume Gedanken*, 1961. [*Recuerdos, sueños, pensamientos*, Seix Barral, Barcelona, 1964. Trad.: María Rosas Borrás.]

La Arcadia en la literatura lusobrasileña

VALQUIRIA WEY

Este trabajo de Jorge Ruedas se llamó en un principio "La Arcadia en la crisis del sistema literario portugués". Este título precedente adelantaba una hipótesis central del autor, la que se refiere a la incidencia de la Arcadia en un momento crucial de la historia portuguesa. La Arcadia, con la connotación neoclásica, cortesana, evasiva de su época, supuestamente renovada en la segunda mitad del siglo XVIII lusitano, coincide con el gobierno ilustrado y modernizador del Marqués de Pombal. En Brasil, los árcades de la rica e idílica ciudad de Ouro Preto protagonizaron el primer ensayo de independencia política de Portugal que termina con el martirio de sus asociados. La tensión provocada por esta contradicción básica entre el tema poético clásico y pastoril de la Arcadia, y el forcejeo modernizador de la Ilustración, llevada al poder por Pombal, es el objeto, o uno de los objetos de estudio de este libro.

Creo que la percepción de esta contradicción es la que general el hilo conductor de la obra, la narración de Jorge Ruedas, que finalmente se llamó, en esta hermosa edición de la editorial de la Universidad de Sao Paulo, *Arcádia: tradição e mudança*.

La idea formada que se tiene en Brasil sobre la Arcadia responde, en general, al análisis de aspectos literarios e históricos intrínsecos, con excepción de los capítulos que Antonio Cândido le dedica al periodo en su *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos* y el estudio póstumo de Sergio Buarque de Hollanda, que, como explica el autor, explora los lazos de la Arcadia lusitana y brasileña con la de Roma. Pero en mi opinión, el gran mérito de este libro, su contribución a la historia de la literatura en portugués —y que redundará en un gesto de afirmación de la crítica académica—, es su decisión de plantear el análisis conjunto de la arcadias, la lusa y la brasi-

leña, sin prestar oídos al movimiento generalizado al que comúnmente respondemos, que consiste en explicar nuestra producción cultural por la capacidad de vincularnos más allá de nuestras fronteras lingüísticas. Me explico: lo que el autor del libro nos propone es una lectura comparativa de nuestros textos pasados, los de la ruptura colonial, con su referente necesario, esto es, la literatura metropolitana de su época, con la que pretendidamente cobran distancia. Aunque ésta es una afirmación que debemos matizar en el caso de la Arcadia, este gesto americano de extrañamiento nos ha puesto a buscar la inserción de nuestras literaturas en otros ámbitos para encontrarnos muchas veces con una lejanía mal disimulada y un manejo torpe de tiempos y espacios, fenómeno que Roberto Schwartz llama "la comedia ideológica" de nuestra sociedad y de nuestra literatura. Por lo tanto esta lectura, que aprovecha todas las contribuciones anteriores al tema, empieza por mostrar la cruz de la parroquia de la Arcadia en el periodo pombalino, en el cual se exhibe a Voltaire pero en donde no se altera la creencia sólida en los grandes poetas latinos y en la tradición clásica. Los cofrades de las diferentes arcadias se leen unos a otros y resuelven sus vidas y sus obras de acuerdo o no con las creencias de la cultura local. De este método surgen revelaciones singulares para el conocimiento de la literatura lusobrasileña de la época y para la historia de las ideas.

Los árcades portugueses se congregaron en dos agrupaciones rivales: la Arcadia Lusitana de Correa Garção y la del lisboeta heterodoxo de Filinto Elíseo, ubicada en la Ribeira das Naus. Esta última gozó de la simpatía abierta de Pombal y fue adversa a los jesuitas, parte por auténtica incompatibilidad, parte por complacer al poderoso ministro de José I.

La Arcadia, provinciana y aristocratizante, promovió, primera contradicción, el

ideal democrático del arte y la cultura como niveladores de las diferencias sociales. El ejercicio de la poesía equiparaba a reyes, burgueses y hasta hombres con oficio manual. Simpatizaba con la promoción del saber ilustrado pero volvía la mirada hacia el ideal de vida arcádica, simbólicamente evocadora de una actividad agrícola pastoril, contraria al progreso económico en los términos acumulativos de la economía moderna. Correa Garção ceda la libertad del escritor —hasta el extremo de negarse a la publicación de sus obras— frente a un Estado crecientemente poderoso, que ha desplazado la autoridad moral religiosa y que, además, es consciente del papel que juega el intelectual a su servicio. Ante un patrón todopoderoso y dispuesto a pagar, Correa Garção se jacta de haber recibido por único pago de sus poemas cinco empanadas y no la remuneración de Pombal.

En Brasil, esta literatura gremial se manifiesta, antes que en Minas Gerais, en las academias, cenáculos intelectuales de primera importancia en un país que no tuvo universidades hasta el siglo XIX, como lo señala Jorge Ruedas. Estos grupos, poseedores de una nueva conciencia crítica que los distancia del barroco, entendían la tarea intelectual como una tarea colectiva y reaccionaban ante el sentimiento de menosprecio por lo "brasileño" que se manifestaba en la metrópoli. Sobra decir, tal vez, que son los lugares de donde surge la conciencia de "brasilidad", pero no sobra explicar que, contradictoriamente con el modelo de la Arcadia, actuaron como promotores de la cultura en las ciudades y fueron, según el autor, los responsables de la creación de centros culturales regionales, fenómeno brasileño notable ante la centralización hispanoamericana;

...el arcadismo —dice— que teóricamente representa la aspiración de regresar a la vida simple e incontaminada del campo, de reconstruir una relación más pura y auténtica del hombre con la naturaleza, sirvió, en América Latina, como elemento de afirmación de la cultura urbana, como medio de expresión de las aspiraciones burguesas de la clase media emergente, constituidas, principalmente, por nuevos profesionistas liberales: abogados, médicos, profesores o funcionarios dispuestos a escalar altas posiciones en la carrera burocrática.

Arcadia, árcades brasileños, tengo entendido, son denominaciones posteriores que la crítica acuñó reúnen así al grupo de

poetas pastoriles que vivieron en Ouro Preto y Mariana a fines del siglo XVIII y que conspiraron contra la autoridad real, después de la caída de Pombal. Su resistencia a llamarse a sí mismos arcádicos conduce al autor a remitir su filiación al grupo heterodoxo de los lisobetas de la Ribeira das Naus, que tampoco se afiliaba a la Arcadia, al menos no a la lusitana. La Ribeira es un malecón junto al Tajo que desemboca en la Plaza del Comercio, centro de la vida económica de la capital portuguesa, dedicada a las actividades marítimas. Los árcades de la Ribeira dividían su alma, como lo hacía Pessoa entre Caeiro y Álvaro de Campos, entre rebaños y aventuras náuticas, de estirpe camoniana. El análisis de la irrupción de elementos marinos en la poesía pastoril de los timoneados por Filinto anuncia el resquebrajamiento de la poesía arcádica frente a la presión modernizadora de la Ilustración, representada tanto por la movilidad marina y del navegante frente al pastor sedentario, anclado en tierra firme, como por la explotación comercial, el conocimiento de otros mundos, frente al rechazo a la acumulación de bienes y a la transformación de las técnicas de producción. El mar es el purgatorio del bucolismo virgiliano, nos recuerda el autor y cito:

Esa ancha visión del mundo que tienen los hombres que vivieron, cuando niños en los puertos, le dio a Gonzaga, como a Filinto, una dimensión sensible que ya no podía caber en los angostos prados de la Arcadia.

En Tomás Antonio Gonzaga, árcade mayor de la poesía brasileña, la fractura del mundo pastoril — al cual llegó a definir mejor que cualquier otro poeta arcádico— se vuelve un manojo de contradicciones con resonancias actuales, según la lectura sensible de Jorge Ruedas. Esta fractura apunta a otro tipo de sorpresas, no sólo las náuticas. El miedo a la locura, su conciencia de elegido, de su propio valor individual y, finalmente, el hecho de que la escritura de su gran obra se hubiese realizado en prisión, privilegiando el ejercicio de la imaginación, lo sitúan, entre todos los árcades, cerca de la sensibilidad contemporánea.

Una última cuestión. Me extrañó, al principio de la lectura, la ausencia de un planteamiento que diera cuenta de las diferencias, si las hay, entre barroco y arcadia. Estoy de acuerdo con el autor en que la Arcadia portuguesa y brasileña no encaja, y él lo prueba, en la categoría del rococó, un modo barroco menor, como dice José Guilherme Merquior. Sin

embargo pienso, sin abundar, guiada tal vez por la reciente lectura del ensayo sobre el "ethos barroco" de Bolívar Echeverría, que la Arcadia portuguesa es una nueva contrarreforma, esto es, una nueva modalidad de sustraerse al pensamiento modernizador de la Ilustración, sin negar aunque contradiciendo (he aquí el movimiento barroco) el interregno modernizador de Pombal. Tal vez el autor pudiera considerar esta observación para debates futuros.

Se trata de una obra importante no por su carácter informador, mérito no pequeño cuando se trata de la literatura brasileña, sino por el método de análisis novedoso que emplea, como señala el propio Antonio Cândido en el prefacio, que examina con mucho rigor los puntos de articulación de la historia de las ideas con el texto poético, recreando los mejores momentos de nuestra tradición filológica.

Tengo entendido, además, que se editará próximamente por la UNAM una traducción al español. ♦

Jorge Ruedas de la Serna: *Arcadia: tradição e mudança*, Prefacio de Antonio Cândido, Editora da Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo, 1995. 179 pp.

La Gaceta

DEL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

NUEVA ÉPOCA

NÚMERO 302

FEBRERO DE 1996

GEORG TRAKL: **La tierra de los sueños**

GUIDO CERONETTI: **El silencio del cuerpo**

JORGE RUFFINELLI: **El otro M**

HERNÁN LAVIN CERDA: **Vicente Huidobro, el brujo**

El presidencialismo ♦ Sobre el sitio y toma de Veracruz

Los cien libros que mayor influencia han ejercido desde la guerra

Seis poetas de Bélgica



Lógica y filosofía

AGUSTÍN RAYO

Viviendo en Iberoamérica uno a veces se queda con la incómoda sensación de que la filosofía es algo que se crea y se debate en lugares ajenos al nuestro. No es tan difícil ver que, históricamente, los textos filosóficos han sido escritos por griegos, alemanes, ingleses, norteamericanos, franceses o italianos, pero casi nunca por iberoamericanos. Incluso es necesario conocer idiomas extraños al nuestro para tener acceso a la tradición filosófica por la enorme cantidad de material bibliográfico importante que se ha escrito en lenguas extranjeras y aún no encuentra traducción castellana. Es, así, una agradable sorpresa descubrir la *Enciclopedia iberoamericana de filosofía*, un brillante esfuerzo de la comunidad filosófica de habla hispana por elaborar un compendio de conocimiento filosófico en el que se manifieste conjuntamente el trabajo más valioso de los filósofos de Iberoamérica y del resto del mundo. La enciclopedia es importante no sólo porque atiende al llamado de generar una nueva obra de consulta filosófica que no se limite a la mera aclaración de conceptos y distribuya su material de manera temática sino, además, porque pone de relieve la enérgica labor de nuestra comunidad filosófica iberoamericana que cada vez ejerce más influencia en el quehacer filosófico contemporáneo.

El volumen 7 de la enciclopedia, editado por Carlos Alchourrón, José Méndez y Raúl Orayen, está dedicado al tema de la lógica. Consta de catorce artículos, con una extensión de entre diez y treinta y cinco páginas cada uno, escritos por filósofos iberoamericanos (excepto Eugenio Bulygin, quien nació en Rusia pero estudió su especialidad y ejerce la docencia en la Universidad de Buenos Aires). Incluye, además, un índice analítico y uno de nombres. El volumen comienza con una introducción de Carlos Alchourrón que lleva el título de "Concepciones de la lógica" y con una historia de esta disciplina escrita por José Antonio Ro-

bles. Siguen "Lógica clásica de primer orden", por Daniel Quesada; "Lógica de orden superior", por Ignacio Jané; "Lógica deontica", por Eugenio Bulygin; "Lógica e inteligencia artificial", por Raúl Carnota; "Lógica paraconsistente", por Newton da Costa y Renato Lewin; "Lógica epistémica", por Max Freund; "Lógica temporal", por Margarita Vázquez; "Lógica cuántica", por Sergio Martínez; "Lógica de la relevancia", por José Méndez; "Computabilidad", por Jesús Mosterín; "Lógica modal", por Raúl Orayen y, finalmente, "Lógicas multivalentes", por Lorenzo Peña. De esta manera, la obra abarca tanto a la lógica clásica como a los principales desarrollos en el campo de la lógica no-clásica, poniendo a disposición del lector una excelente variedad de temas.

Los artículos tienen la ventaja de o bien no presuponer ningún conocimiento sobre la materia o bien remitir a otros artículos del mismo volumen para aclarar nociones básicas, convirtiendo a la enciclopedia en una buena manera de acercarse por primera vez a los diversos temas que contiene; pero esto no restringe el provecho del texto a quienes se introducen en el mundo de la lógica por primera vez; los autores han diseñado sus exposiciones para tocar cuestiones que pueden interesar también a lectores iniciados en la materia.

Es importante destacar que, a diferencia de muchos manuales, el volumen de lógica de la enciclopedia incluye en sus artículos un acercamiento histórico a cada una de las disciplinas que comprende y una exposición de su problemática filosófica, aclarando, así, las motivaciones que originaron y que no cesan de impulsar el desarrollo de las diferentes ramas de la lógica. De esta manera, al lector realmente se le expone el tema, en vez de sólo familiarizarlo con notaciones o metodologías. Un buen ejemplo de este enfoque puede encontrarse en el artículo que Carlos Alchourrón llama "Concepciones de la lógica". En vez de repetir lo que suelen

hacer los manuales, caracterizando sintáctica y semánticamente a la lógica para luego limitarse a probar teoremas que relacionen las dos nociones, Alchourrón ataca históricamente el problema. Introduce a la sintáctica y la semántica como un intento por precisar los límites de la lógica y, en ese sentido, trata el tema de su relación al discutir cuál nos aclara realmente lo que es la lógica. Así, el lector no sólo adquiere la información que puede encontrar en un manual sino que, además, se entera de por qué esa información es tan importante.

Otra virtud del volumen es que todos sus artículos están provistos de un abundante índice bibliográfico al que frecuentemente se hace referencia. No es extraño encontrar pasajes como éste de Raúl Orayen: "Una presentación didáctica de los teoremas relevantes y sus demostraciones puede encontrarse en Hughes y Cressell (1968) y Hughes y Cressell (1984). Un libro muy útil para profundizar en la semántica de la lógica modal es *Chellas* (1990)". Gracias a esto, el lector puede remitirse sin dificultad a otros textos para estudiar cuestiones específicas, o incluso puede utilizar la enciclopedia como punto de partida para emprender una investigación más ambiciosa.

Todo esto hace que la enciclopedia se convierta en una obra invaluable, en este caso, para cualquier persona que se interese por la lógica. Me llena de orgullo que sean miembros de la comunidad filosófica iberoamericana quienes hayan gestado esta enciclopedia que, sin duda, debe formar parte de la biblioteca de todo estudioso de la filosofía. ♦

Carlos E. Alchourrón, José M. Méndez y Raúl Orayen (eds.): *Lógica*, vol. 7, *Enciclopedia iberoamericana de filosofía*, Trotta, Madrid, 1995. 366 pp.



La ley del amor y la literatura *light*

ARNULFO HERRERA

Se ha divulgado el término *light* para calificar un tipo de literatura que, por su bajo contenido étlico (en el sentido de Valéry), parece asemejarse a esos productos comestibles liberados de sus venenos naturales. Cervezas sin alcohol o sin calorías, cafés sin cafeína, tabacos sin nicotina, etcétera. En la sociedad española de los siglos de oro se llamaba “penitentes de luz” a aquellos fieles que se sumaban a las procesiones con velas en las manos. Imposibilitados para la disciplina por su avanzada edad o por estar enfermos, los disciplinantes o penitentes de luz no recorrían las calles con el orgullo de quienes, rigurosamente encapuchados, expresaban el desprecio del cuerpo por medio de latigazos en la espalda marcada por los cilicios, coronas punzantes, hierbas amargas en la boca y otros flagelos. Era un estigma limitarse a portar velitas y bastaba con exhibir esa vergüenza públicamente para cubrir el expediente de la fe. El ingenio popular llevó esta designación de la vida religiosa hasta el ámbito de la sexualidad. Los “galanes de luz” eran aquellos hombres *light* que por su impotencia crónica o repentina eran incapaces de cumplir sus deberes amorosos más elementales. De modo que, por pura casualidad histórico-lingüística, el calificativo inglés para estos productos inocuos o *de a méntis* está más que bien puesto. Sólo cabría preguntarse si la aplicación de este adjetivo es válida en la literatura y de qué manera puede usarse en ciertos casos concretos. Uno de ellos es, por ejemplo, *La ley del amor* de Laura Esquivel, que ha despertado un gran revuelo entre los lectores.

Comencemos con una pregunta directa: ¿qué es “la ley del amor”? Un precepto que rige al universo entero. Su ruptura *in illo tempore* es el origen de la historia o más bien el comienzo de las vicisitudes por las cuales ha pasado la humanidad. Sin embargo, se supone que, un día, alguien o algo habrá de restablecer el equilibrio perdido y,

ya conjugadas armónicamente cuantas cosas existen, todos los seres serán capaces de percibir la música de las esferas celestes y acceder a la plenitud interior.

Pero, ¿qué es *La ley del amor* como novela? Más que un *amazing story* o *science fiction story* en el sentido clásico del género —como pretende su autora— es el relato de un sueño incongruente, ridículamente sincrético, con los aciertos y los defectos que caracterizan a las fantasías oníricas. Después de gozar un día de amor pleno con su “alma gemela”, Azucena, una astroanalista del siglo XXIII —profesión muy respetable en el mundo futurista de Laura Esquivel; el oficio seguramente existirá pronto, cuando nuestros actuales psicólogos hayan tomado el exitoso curso del licenciado Miguel Ángel Cornejo y se hagan discípulos avanzados del psíquico Walter Mercado—, presiente que algo raro se ha interpuesto entre ella y su amante ideal pues no ha vuelto a saber nada de Rodrigo. Cuando trata de averiguar lo sucedido, encuentra que alguien muy poderoso quiere matarla y, accidentalmente, ha muerto un pobre diablo que le disputó en la calle una “cabina aerofónica”. El *aerófono* es un transportador que desintegra los cuerpos, los traslada como si fueran energía eléctrica a través de un cable y los reconstituye, con todo y sus ropas, en el lugar de su destino. Un desafortunado cruce de líneas y la inadvertencia de que no estaba en su casa sino en el departamento de Azucena, provocó la muerte del hombre. Azucena averigua después que dos empleados de la “Compañía Aerofónica”—un monopolio del futuro, tan ineficiente y desprestigiado como Teléfonos de México— hicieron los “arreglos” necesarios para que cuando volviera a su departamento quedara achicharrada al salir del aerófono. Después de deshacerse del cadáver, acude al mercado negro en busca del maleante a quien conoció apenas unas horas antes en la Procuraduría del Consumidor —un “coyote” de oficina

gubernamental y traficante de cuerpos—. A cambio de unos cuantos pesos, sustituye su cuerpo por el de una mujer rubia, de ojos azules y voluminosas piernas; mientras que su antiguo cuerpo es remitido aerofónicamente a su departamento para simular que, en efecto, como esperaban los asesinos, había muerto. Observa desde una tortería vecina el momento en que llegan nuevamente los empleados de la Compañía Aerofónica y luego de un esfuerzo mnemotécnico los alcanza a reconocer. Se trata de los guaruras de Isabel González, los mismos que unos días antes se habían llevado al doctor Díez, su vecino y confidente. Mexicana de nacimiento, Isabel González es todo un personaje de la política mundial. Aparece continuamente en la televisión. Es nada menos que la candidata más fuerte para sustituir en el cargo al recientemente asesinado presidente Bush. Goza de un prestigio inmen-



so porque entre sus vidas pasadas figura el haber sido la madre Teresa de Calcuta. Con ayuda de Cuquita —la portera del edificio que en un principio se muestra renuente, pero después de una paliza que les dio el borracho de su marido a ella y a su abuelita se muda al departamento de Azucena y accede a ayudarla—, se propone averiguar los motivos por los cuales es sujeto de persecución. Los siguientes pasos resultan más de comedia bofa que de *thriller*.

Mediante la “televisión virtual”—un aparato que proyecta imágenes animadas de tres dimensiones creando la sensación de estar en medio de los acontecimientos—, en el noticiario de Abel Zabludowsky, se enteran de que se les ha implicado en el asesinato del mandatario Bush. Junto con el marido de Cuquita, con Teo, un vendedor de curiosidades lagunilleras y agente secreto del cielo (un ángel *undercover*), con Citlalli,

una tepiteña calipigia cuya magia de caderas ha provocado desórdenes que se remontan a la época de la conquista española, se les culpa de asociación delictuosa y de formar parte de un comando guerrillero izquierdista que conspira contra el statu quo. También por la tele virtual descubren el paradero de Rodrigo, el alma gemela de Azucena. En estado amnésico porque sufrió un lavado de cerebro, se encuentra confinado en Korma, una colonia espacial muy distante de la tierra, que está poblada con cavernícolas que no dominan ni siquiera el fuego. Su pecado es haber sido testigo y víctima en diversas ocasiones de los crímenes que, en otras vidas, cometió Isabel González. Porque en realidad ella nunca fue la madre Teresa de Calcuta como anotó en su currículum de vidas anteriores sino una de las más grandes asesinas de la historia. La desaparición del doctor Díez también está relacio-



nada con ella pues él inventó una computadora pequeñísima que, una vez introducida en el cuerpo, es capaz de engañar a los analistas y hacer que pase por santo el más empedernido criminal. También, como Rodrigo, sabía que Isabel estaba ocultando la verdad de su pasado para satisfacer su ambición de poder.

Aunque con ingenio, el resto del relato está hecho demasiado convencionalmente y concluido con una premura innecesaria. Azucena ha recibido la oportunidad de restablecer en el mundo el imperio de la ley del amor. Su cometido en esa vida del siglo XXIII es acabar con la escisión interior que provocó en todos los seres la conquista española, el rencor atávico por los asesinatos, la destrucción de templos y el brutal asentamiento de la Ciudad de México sobre la antigua Tenochtitlan. Debe encontrar y desenterrar la antigua Pirámide del Amor para

que su energía restablezca nuevamente la paz en los corazones y todos estén dispuestos a escuchar dentro de sí mismos cuál es su misión en la tierra. Cuando esto ocurra —y al final de la novela ocurrirá; al menos por unos instantes—, se acabarán los problemas nacionales, la ineptitud, la corrupción, la crisis, el desempleo, la pobreza, las guerras, el narcotráfico, la contaminación, etcétera. Hasta Hugo Sánchez y Miguel Mejía Barón —en el siglo XXIII también jugador y director técnico de fútbol respectivamente (siguieron reencarnando del mismo modo para expiar su mutuo odio)— se darán un abrazo fraternal. Claro que ni la propia Azucena sabe de su misión ni sigue este principio. Por eso se pasa casi toda la novela descalificando los consejos de Anacreonte, su ángel de la guarda, y debido a su egoísmo fracasa en el intento por imponer la ley del amor. Sólo quiere encontrar a su “alma gemela”, sin percatarse de que tiene ante sí la oportunidad de realizar algo más trascendente.

Pero, ¿qué es, desde el punto de vida artístico, *La ley del amor*? Al margen de las opiniones encontradas que ha suscitado la obra de Laura Esquivel entre los lectores (más numerosos en Estados Unidos que en México), para responder a esta pregunta habría que encontrar la filiación literaria de esta que es su segunda novela. El disco compacto que la acompaña (CD) no la vuelve una obra supermoderna, vanguardista o, como pretenden los agentes publicitarios, “interactiva”. El CD no ofrece la posibilidad de “interactuar” construyendo varias historias a partir de los personajes y una serie de situaciones centrales como ocurre, por ejemplo, en *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar; ello porque el disco no contiene un programa de cómputo que involucre al lector para que se introduzca en las imágenes o en el texto y rehaga las muchas escenas que podrían mejorarse en la novela; sólo contiene música y lleva la intención —a todas luces ingenua— de reproducir un estado anímico en los destinatarios. Tanto el CD como los cómics insertos en el libro cumplen (mal) la función de ambientar algunos momentos de la narración y describir las regresiones “psíquicas” de los personajes hacia sus vidas pretéritas. Estos recursos facilitan el trabajo de la escritora y ahorran a los lectores el penoso recorrido por páginas que quizás hubieran resultado hartas espesas. Riesgo que, por otro lado, no debió rehuir Laura Esquivel; un poco de densidad pudo

hacer menos legible *La ley del amor* pero también pudo hacerla menos trivial. Si hace poco más de treinta años Gustavo Sáinz hubiera intentado ahorrarse las “transcripciones” fonográficas de su *Gazapo* y, juntamente con el libro ilustrado mediante recortes de periódico, nos hubiera entregado un casete, conoceríamos la voz de Menelao, con todos los matices de aquella habla desenfadada que se atribuyó a los adolescentes, pero seguramente hubiéramos perdido buena parte de la obra: la novela tendría una ubicación mucho más modesta en el contexto de los “escritores de la onda”. La originalidad de Sáinz estaría apenas en el museo de las anécdotas y no entre los humildes hitos del arte literario mexicano.

Las comparaciones en este caso no son disparatadas. Para quienes no exigen mucho esfuerzo estilístico a los autores, es posible que durante la lectura de las primeras páginas de *La ley del amor* hagan parangones aún más desproporcionados. Pareciera que, con la inclusión del CD y de los cómics, la autora se hubiera propuesto uno de los objetivos tildados como exquisitos entre los grandes novelistas. Se trata de reproducir, con toda su riqueza, algo que aislado de la memoria puede ser tan vago como un color, un sentimiento o un instante. André Breton menciona en su *Nadja* (1928) este propósito de los escritores —aunque le parece ajeno a la estética— con palabras que involucran nada menos que al padre de la novela moderna:

No tengo el culto de Flaubert, y sin embargo, si se me asegura que, según propia confesión, sólo quiso, con *Salammbó*, “dar la impresión del color amarillo”, y con *Madame Bovary* sólo quiso “hacer algo parecido al color de ese moho de los rincones donde hay cucarachas” y que el resto le importaba un adarme, esas preocupaciones, al fin y al cabo extraliterarias, están lejos de dejarme indiferente.

Para muchos fanáticos del género (la novela), ese tipo de sensaciones lo son todo en el arte; mientras que la anécdota, el manejo del tiempo *et tout le reste est littérature*. En lengua española hay, por supuesto, notables ejemplos de este propósito, aun antes de Azorín y de Miró. Uno de los más hermosos y logrados —aunque no tan lejano en el tiempo— está declarado expresamente en el prólogo, quizás con profusión,

en *Últimas tardes con Teresa* (1965) de Juan Marsé. Casi todos los lectores seguimos gastando la nostalgia que debería estar consagrada a las escenas de nuestra propia vida para recordar aquellos pasajes de la novela que en otro momento conformaron su "impulso temático inicial".

El propio Breton, por las ilustraciones que incluyó en *Nadja*, es de los primeros autores que acuden a la cabeza cuando comenzamos a buscar antecedentes para *La ley del amor*. Claro que, por este errado camino, podemos continuar con Lewis Carroll y caer en la impertinencia de enlistar cuanto libro ilustrado se nos ocurra.

Pero no es ésta la única prosapia que por ratos parece apadrinar a la novela de Laura Esquivel. Hay momentos en que el pretendido futurismo de las acciones y, especialmente, la clasificación de los seres en categorías innatas (doña Cuquita, la portera, es una per-



sona inferior en la escala social y psicológica, mientras que Azucena pertenece al grupo elitista de los "evolucionados" y por este motivo está en condiciones de acceder al encuentro de su "alma gemela") que se mueven en una sociedad racionalmente ordenada, así como cierto tufillo neoplatónico que al comienzo de la lectura parece regir las relaciones amorosas ideales, hacen pensar que el paradigma literario de *La ley del amor* podría encontrarse en *Fedro*, además de *La República*, de Platón, y de ahí, por supuesto, en obras como *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley.

Más todavía, el hecho de que los personajes centrales vayan arrastrando juntos sus pasiones por distintas vidas, hace pensar en aquellos jugadores de ajedrez que desarrollaban una partida durante varias generaciones, como cuenta Borges en *El jardín de*

los senderos que se bifurcan (1941). Pero tampoco está ahí este género de ficción que los malos hábitos de la memoria creen ver de pronto en la novela de Laura Esquivel. Como tampoco está su abolengo en la épica clásica donde dioses y hombres mezclan sus pasiones y se enfrentan en la tierra con una furia poco decorosa; ni está en la derivación renacentista del género, la épica religiosa, donde ángeles y demonios luchan por imponer su dominio sobre los mortales como podría ocurrir en *La Cristiada* (1611) de Hojeda o en *El paraíso perdido* (1658-1665) de Milton y que en *La ley del amor* se bosqueja con la participación de Anacreonte, Mammon, Nergal, Pavana, Lilith y Teo.

La música del CD (por cierto, habría que destacar el trabajo excelente de Liliana Felipe), las referencias al mundo prehispánico, al igual que los largos epígrafes tomados de *Los trece poetas del mundo azteca* que



compiló Miguel León-Portilla, no hacen más que darle a la novela un toque de folclore. Sin duda, este recurso atraerá a muchos lectores estadounidenses y no representa más que las alusiones de un aficionado confundido en estos temas. En descargo de la novela debe señalarse, sin embargo, que hay partes en las cuales alcanza buena altura con sus actitudes matriarcales plenas de costumbrismo mexicano.

Seguramente más por razones fortuitas que por la voluntad de la autora, el libro cae con fuerza en un género casi olvidado de la literatura en lengua española y actualmente practicado desde la crítica política como disciplina autónoma, se trata de los *arbitrios*. Los arbitrios fueron tan abundantes en el mundo de los Austrias (especialmente durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, en la primera mitad del siglo XVII)

que llegaron a convertirse en una verdadera plaga para los burócratas que atendían la correspondencia real. A manera de burla contra estos "médicos sociales", don Pablos cuenta en sus andanzas el encuentro con un loco que tenía dibujado un enorme plano sobre el cual había planteado la estrategia de chupar con esponjas una parte del mar para resolver el sitio de Ostende que duró casi tres años y costó una gran fortuna a la Corona española. El propio Quevedo fue un arbitrista de gran éxito. La primera parte de su *Política de Dios, Gobierno de Cristo*, se reimprimió nueve veces en sólo un año, el de 1626 (algo insólito incluso para nuestra época). La novela de novelas, el *Quijote*, es en última instancia un arbitrio cuya propuesta general se reduce a solucionar todos los problemas de España convocando a los caballeros andantes que vagan por el mundo. Hubo muchísimos autores más que escribieron arbitrios para bien aconsejar a los gobernantes; su proliferación va desde los tiempos del más grande *best-seller* en el primer siglo de oro, fray Juan de Guevara (de su época es la *Utopía* de Moro), y se extiende hasta el diplomático Saavedra y Fajardo, contemporáneo de Velázquez, Gracián y Calderón. Perdidos sus propósitos literarios, los arbitrios llevarían después sus pretensiones al ámbito del socialismo científico y terminarían con el encanto que en un principio les dio vida. Eso podría ser *La ley del amor*. Un arbitrio para mejorar nuestras vidas personales y transformar consecuentemente la realidad nacional. Improbable por su desmesurada ingenuidad, al menos como novela de bajo contenido literario (puesto que, sin ser original, no abreva o desemboca en ninguna tradición) es un intento que por momentos parece cuajar en algo más que el choteo psicoterapéutico, en algo más que la recuperación de la autoestima vía la reconstrucción hipotética del *curriculum animae* y la asunción resignada del karma, en algo más que el análisis transaccional aplicado a la historia oficial de México en un recinto esotérico destinado a la atolondrada corroboración del horóscopo. Es una receta personal con aspiraciones políticas que rezuma la filosofía de los manuales naturistas, que para bien cree ciegamente en la metempsicosis, inocua y *light*, como los comestibles que no atentan contra la salud y como los galanes con quienes no peligran las damas. Es, al cabo, una novela llena de amor empalagoso pero carente de la literatura que a cada momento parece tener. ♦

COLABORADORES

Zaida Capote Cruz (La Habana, Cuba, 1967). Licenciada en letras hispánicas por la Universidad de la Habana. Realizó un curso de especialización en el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México. Es coautora de *Los pícaros de Cervantes* y autora de *Reseña crítica de literaturas prehispánicas e historia literaria en Hispanoamérica* (en prensa). El texto que publicamos forma parte de un libro en preparación sobre el tema de la conquista en la novelística hispanoamericana.

Juan Carvajal. Véase el número 531.

Adolfo Castañón. Gerente editorial del Fondo de Cultura Económica. Recientemente ha publicado: *Por el país de Montaigne y La otra mano del tañedor*. Sus colaboraciones aparecen en los números 511 y 531.

Fernando Curiel. Véase el número 516-517. Sus obras más recientes son *El acto textual* y *El cielo no se abre. Semblanza documental de Alfonso Reyes*.

Beatriz Espejo. Sus colaboraciones aparecen en los números 508, 511, extraordinario de 1994 y 532.

Enrique Franco Calvo. Colaboró en el número 536-537.

Javier Garcíadiego (Ciudad de México, 1951). Licenciado en ciencia política por la UNAM y maestro en historia de América Latina por la Universidad de Chicago. Doctor en historia por El Colegio de México y por la Universidad de Chicago. Fue investigador en nuestra casa de estudios y actualmente es director, profesor e investigador del Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México. Es coautor de *Así fue la Revolución mexicana* y autor de *Rudos contra técnicos. La Universidad Nacional durante la Revolución mexicana* (en prensa). Una primera versión del texto que publicamos fue leída el 24 de noviembre de 1995 en el homenaje a Edmun-

do O'Gorman, en el Archivo General de la Nación.

Daniel González Dueñas. Colaboró en los números 510, 512-513 y 523-524. Es autor de *El cine imaginario. Hollywood y su genealogía secreta* (en preparación) y del prólogo, selección y notas a la *Antología pánica* de Alejandro Jodorowsky (en prensa). El texto que publicamos es parte del libro inédito *El deseo y la espiral. Una lectura de La historia interminable de Michael Ende*.

Arnulfo Herrera. Ya ha colaborado en esta revista. Véase el número 522. Es autor de *Tiempo y muerte en Luis de Zapata Sandoval* (en prensa).

Rodolfo Mata (Ciudad de México, 1960). Ingeniero industrial por el ITESM y licenciado en letras hispánicas por la UNAM. Obtuvo la maestría en integración de América Latina en la Universidad de Sao Paulo. Es investigador en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de nuestra casa de estudios. Es coautor (junto con Gustavo Jiménez y Ricardo Fiagella) del libro de poesía *Ventana de visperas*.

Myriam Moscona (Ciudad de México, 1955). Poeta. Se halla adscrita al Sistema Nacional de Creadores. En 1988 obtuvo el premio de Poesía Aguascalientes. Ha publicado los libros de poesía *Los visitantes*, *El árbol de los nombres* y *Las preguntas de Natalia* y el libro de entrevistas *De frente y de perfil, semblanza de poetas*.

José Emilio Pacheco (Ciudad de México, 1939). Poeta, novelista, cuentista, dramaturgo y ensayista. Uno de los poetas fundamentales del siglo XX mexicano; sus vastos conocimientos sobre la historia de México y de temas literarios lo han convertido también en destacado polígrafo. Realizó estudios de derecho y de letras en la UNAM. Fue jefe de redacción de la *Revista de la Universidad de México* y del suplemento *La Cultura en México*.

Autor de la columna *Inventario* de la revista *Proceso*. Ha publicado en diversos suplementos y revistas culturales de México y el extranjero. Recibió los premios Nacional de Poesía Aguascalientes (1969), Xavier Villaurrutia (1973), Nacional de Periodismo (1980) y Nacional de Literatura y Lingüística (1991). Desde 1986 es miembro de El Colegio Nacional. Ha traducido obras de Oscar Wilde, Italo Calvino, Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud, entre otros. Autor de los libros de poesía *Los elementos de la noche*, *Fin de siglo y otros poemas* e *Irás y no volverás*, entre otros. Su colaboración más reciente en esta revista aparece en el número 506-507.

Vicente Quirarte. Sus colaboraciones fueron publicadas en los números 512-513, 514 y 527. Sus obras más recientes son *Cicatrices de varias geografías. Antología y Luz de mayo* (poesía) y *Peces del aire altísimo. Poesía y poetas en México, Enseres para sobrevivir en la ciudad y Tras la huella del niño centenario* (crítica literaria). Una primera versión del texto que publicamos fue leída en el Encuentro Interuniversitario sobre la Obra de Juan Rulfo, en la ciudad de Comala, el 20 de enero de 1996.

Agustín Rayo (Ciudad de México, 1973). Estudió la licenciatura en filosofía en la UNAM. Obtuvo la medalla Gabino Barreda en 1995. Ha publicado poemas en la revista francesa *Parabole*.

Carla Rippey (Kansas City, EUA, 1950). Artista plástica. Licenciada en humanidades por la Universidad Estatal de Nueva York. Realizó estudios en la Sorbona de París. En 1972 se inició en el grabado de metal en las universidades de Chile y Católica de Chile. Vive en México desde 1973. Fue integrante del grupo de arte experimental Peyote y la Compañía. Desempeñó el cargo de profesor encargado del taller de grabado de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Ha expuesto en diversas ocasiones de manera individual en nuestro país; una muestra reciente es *El uso de la memoria*, Museo de Monterrey, 1994. Los grabados (10 x 10 cm c/u) que publicamos, realizados especialmente para la revista, constituyen la serie *Microcosmos*, parte del proyecto Caos y Chinerías.

Valquiria Wey. Colaboró en el número 530.

Saúl Yurkievich. Sus colaboraciones aparecen en los números 516-517, 522 y 530.

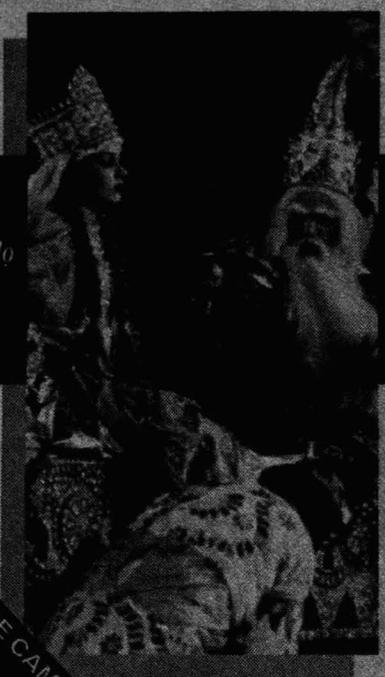
Descubre nuestra programación a partir de las 2 de la tarde

Descubre el espectáculo de la imaginación

Radio 22
Cultura con imaginación

SU IMAGEN PUEDE CAMBIAR

Consulte nuestra programación marque Notitel sin costo 224 18 08



Muchos ESPACIOS PARA LA MUSICA

Rock, New Age, Trova, Música Popular Mexicana, Folclore Latinoamericano, Nortena, Blues, Chicana, Clásica, Polka, Bohemio, Reggae, Jazz, Son

RADIO EDUCACION
Cultura con imaginación




EL SISTEMA DE TIENDAS UNAM

lo espera en cualquiera de sus tres unidades, de lunes a domingo de 9 a 20 hr.

ACATLÁN
Av. Alcanfores y Sn. Juan Totoltepec, Sta. Cruz, Edo. de Méx.

METRO C.U.
Circuito Exterior, frente a la Fac. de Ciencias Políticas y Sociales, C.U.

ESTADIO
Estacionamiento 9, atrás del Estadio Olímpico, C.U.

COMPROMISO DE CALIDAD TOTAL DE UNA EMPRESA UNIVERSITARIA

LIBROS UNAM

Con textos de: Miguel León Portilla, Juan Ruiz de Alarcón, Lucas Alamán, Ángel del Campo, Justo Sierra, Joaquín Fernández de Lizardi, Ignacio Manuel Altamirano, Emilio Rabasa, Benito Juárez, Fray Juan de Torquemada, Antonio Caso, Sor Juana Inés de la Cruz, Guillermo Prieto, Ramón López Velarde, Conde de la Cortina, Francisco Zarco, Amado Nervo...

Biblioteca del Estudiante Universitario

✓ 57 años de su fundación, más de 100 títulos publicados.

Cuenta con obras anteriores a la Conquista, textos sobre la dominación española y de autores contemporáneos.

Ilustrados por Julio Prieto, Francisco Moreno Capdevila, Francisco Monterde Fernández, Alberto Beltrán y otros.

Informes y ventas
Dirección General de Fomento Editorial UNAM
Av. del IMAN No. 5, C.U., C.P. 04510, México, D.F.
Tel. 622 65 83 Tel. y Fax 665 27 78

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

números anteriores:

Enero-Febrero 1995 ♦ 528-529
Mito y creación en México

Marzo 1995 ♦ 530
La experiencia latinoamericana

Abril 1995 ♦ 531
Lamarla, así, locura

Mayo 1995 ♦ 532
Investigación histórica en México

Junio 1995 ♦ 533
Formas de gobierno

Julio-Agosto 1995 ♦ 534-535
Más sobre formas de gobierno

Septiembre-Octubre 1995 ♦ 536-537
Ecología: realidad y cultura

Noviembre 1995 ♦ 538
Reflexiones sobre política e historia

Diciembre 1995 ♦ 539
Reflejos del Yo

Enero 1996 ♦ 540
El caos: objeto de la ciencia

