

KAFKA SEGÚN KUNDERA
EL NORTE DE JUAN DE LA CABADA

REVISTA DE LA
**UNIVERSIDAD
DE MEXICO**

MEMORIAS DE MAPLES ARCE

DAVID HUERTA Y MARICRUZ PATIÑO: POEMAS

DEL PASO, BRYCE ECHENIQUE, FEDERICO ÁLVAREZ,
ALCARAZ, GUSTAVO GARCÍA, ARMANDO PEREIRA.
CRÍTICA: MÉXICO MODERNO, KUNDERA, VÁZQUEZ
MONTALBÁN, HESÍODO, BONIFAZ NUÑO

LO DEMÁS ES MONTERROSO

SUMARIO Volumen XXXIV, número 9, mayo de 1980

Manuel Maples Arce

Tierras nativas, 1

Juan de la Cabada

El norte, 5



Milan Kundera

Kafka, visionario del totalitarismo, 13

David Huerta

Separaciones, 20

Antonio José Saraiva, Hernani Cidade

Las Luisiadas de Luis de Camoens, 21

Luis de Camoens

Sonetos 24

Agusto Monterroso

"Es penoso ver sufrir a alguien..."

Conversación con Graciela Carminnatti

Daniel Reséndiz Núñez

¿Para qué sirven las academias?, 25

Luis A. de la Garza, Noemi H. de Najenson

Del historicismo y los historicistas, 28

Fernando del Paso

Desde Londres, 31

Alfredo Bryce Echenique

Desde París, 32

Federico Alvarez

Desde España, 33

José Antonio Alcaraz

Música, 34

Gustavo García

Cine, 35

Armando Pereira

Revistas, 37

Guillermo Sheridan

Lecturas, 38

Libros



El elogio de la memoria, 40/ Los mares del sarcasmo, 41/ La Teogonía a de Hedíodo, 42/ Bonifaz Nuño, la íntima guerra fría, 44

Tercera de Forros:

Maricruz Patiño

Hora de parir

Portada:

Dibujo de Enrique Cattaneo

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General Académico: Dr. Fernando Pérez Correa

Coordinador de Extensión Universitaria: Arq. Jorge Fernández Varela

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural / Dirección General: Lic. Gerardo Estrada

Director: Arturo Azuela

Jefe editorial: Cristina Pacheco

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas / Editores: Eduardo Enríquez, Gustavo García

Dirección artística: Bernardo Recamier

Administración: Lic. Roberto Damián Arriaga

Edificio de Diseño Industrial, 2o. Piso.
Ciudad Universitaria, México, 20, D. F. Tel. 548-43-52
Todo asunto relacionado con suscripciones y
ventas deberá tratarse en la oficina de Distribución
de Publicaciones de Difusión Cultural:
Adolfo Prieto No. 133, Col. del Valle, México 12, D. F.
Tel. 523 46 40 y 523 61 77 ext. 28

Los pagos a los colaboradores de la Revista se
realizan en el Piso 10 de la Torre de la Rectoría,
de lunes a viernes entre las 9 y las 15 horas.
Franquicia postal por acuerdo presidencial de 10
de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28
de octubre del mismo año.
Precio del ejemplar sencillo: \$ 20.00
Precio del ejemplar doble: \$ 40.00
Suscripción anual: \$ 200.00 (12.00 Dls. en el
extranjero).

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

TIERRAS NATIVAS

EL PUEBLO LEJANO

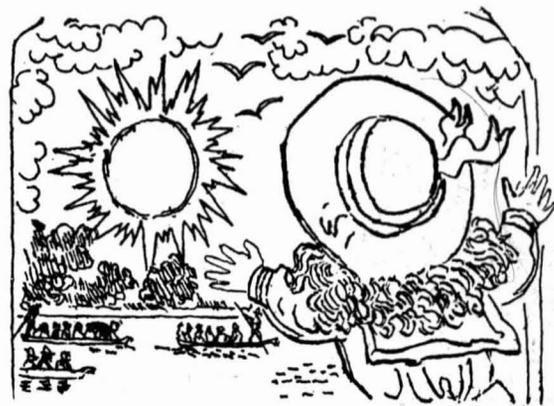
*Yo nací en un pueblo que era sólo una villa,
una iglesia en su atrio rabañaba el lugar,
traspasaban el aire perfumes de vainilla:
mi madre allí tenía sus galas y su hogar.*

*Su nana le decía cosas de maravilla:
"—Vela, se mi figura que te vas a enmaplar",
y ella sonreía, radiante la mejilla,
al galán forastero que la iba a buscar.*

*Muchas veces pensando en el tiempo y la vida,
el destino y la muerte, mi alma oscurecida,
recibe las caricias del amor familiar,*

*y sueño con el pueblo en sus horas mejores,
en las bellas criaturas y sus tiernos amores
oyendo en mis umbrales los latidos del mar.*

Hay en mí un lado sentimental que no puedo desconocer. Personas, lugares y cosas me afectan de alguna manera y me llevan a un humor nostálgico. No olvidé a mi tierra natal, Papantla, y ella tampoco me olvidó. Bajo los auspicios del Ayuntamiento, presidido por el doctor Agustín Lammoglia, se llevó a cabo una fiesta en mi honor para declararme hijo predilecto. La ceremonia tuvo lugar en el salón de actos de la escuela municipal que lleva el nombre de la educadora María Gutiérrez. En esa ocasión leí un capítulo de mi libro *A la orilla de este río*, en el que relato el viaje que, siendo niño, hice a Papantla con mis padres. El pueblo, de fiesta, ofrecía un aspecto jubiloso por los cientos de danzantes que con sus coloridas indumentarias tomaron parte en el programa, desfilando y ejecutando sus bailes a lo largo de las calles. En medio de esta alegría desbordante sentí la fuerza de sus tradiciones y los vínculos emocionales que me unen con aquella gente. Solar totonaca que abarca una de las zonas arqueológicas más notables de la República, donde destaca la geométrica belleza del Tajín. Lluvia o trueno en la vieja cosmogonía.



La pirámide trunca de los nichos se yergue bajo un cielo restirado de azul. La vez anterior que estuve allí había, reclinada en un costado, una estela que representaba una hermosa escena ceremonial. Luego, desapareció. Apuntalada de estrellas mantiene el Tajín su íntegra geometría calendárica. Antigua porque en el siglo XI ya se le había abandonado, y moderna por su perfecta funcionalidad sideral. Símbolo del tiempo, cuenta la sucesión de los días de un ciclo completo, siguiendo un ritmo admirable ante el cerrado horizonte de montículos, que prometen extraordinarias revelaciones arqueológicas. Estaba yo frente al mundo de esa raza espiritual, a la vez delicada y fuerte, que agitada por un anhelo de trascendencia nos dejó este mirífico monumento que muestra a nuestros ojos la grandeza de su cultura. Contemplando la construcción de irresistible seducción y belleza, siento la medida de los días transcurridos para siempre y lo que nos aguarda. Tierra nativa: desde las entrañas de tus bosques me llega la brisa estremecida del perfume de tu vainilla. La rotación de los días encerrados en la mudez de la piedra, inclina a la admiración de tu origen metafísico. Por el fino modelo de tus bustos y las caras sonrientes tostadas por el sol, lo mismo que en las esculturas mágicas, esplenden tus palmas y hachas ceremoniales, con la gracia y la delicadeza de un legado invulnerable. Nos atrae la girándula de tus danzas, que desafían a la muerte, pero nuestra alma distraída por intereses y pugnas, está lejos de tu forma de ser y de tu corazón mismo. Nadie comprende la asociativa de tus elementos. Han pasado por ti silenciosos siglos sepulcrales, mas el ritmo riguroso de las escalas de tu pirámide sin par, concreta, como si estuviera allí para la eternidad, la gloria viva de tu genio.

Quiero, con mi palabra, lavar la injuria del injusto Claudel, hombre de ciega certidumbre, que denigró, sin conocerlas, nuestras viejas razas y sus grandiosos mitos; y que sobre su imprecación brillen para siempre los biseles de tu piedra engarzada en el mecanismo de los astros.



Manuel Maples Arce

Muchas veces he pensado en aquella legendaria arquitectura y hasta creo que la he idealizado. Mientras la admiraba hablé con el cuidador del campo, un hombre atezado, despierto y locuaz, que me refirió varias leyendas vernáculas relacionadas con la vida de los totonacas, una de las cuales se aprovechó para hacer una película en la que el mismo vigilante tomó parte, y no dudo que lo haría bien, dado el garbo que ponía en la narración, subrayada por el floreo de su machete, con el que al mismo tiempo cortaba pequeños tallos o apuntaba a los montículos que circundan la zona.

Aquella estrellada noche estuve dando vueltas en el parque en compañía de dos hermanos, parientes míos por el lado de mi madre, que estaban enemistados por hondo desacuerdo. Caminaban a mi flanco, dirigiéndome la palabra, sin hablar entre sí, situación algo incómoda para todos, pero que no era completamente novedosa, pues sus padres vivieron también bajo el mismo techo sin cambiar palabra, ocupando cada uno las piezas extremas de la casa. Después de un rato nos sentamos. Me sentía distante en el pasado de mi niñez. No lejos estaba el atrio de mis correteos, apiñado de recuerdos. La musiquilla de una feria reverberante me envolvía mientras indígenas, hombres y mujeres de albo vestido, se reunían en pequeños grupos susurrantes cerca del quiosco o en los escaños que acotan el jardín. Pero ni siquiera lo que sucedía a mi alrededor lograba captar mi interés. Yo estaba pensando en algo distante, muy lejos del tiempo, que me hacía ir y venir como una exhalación. Solía escapar de la casa de mi tía Concha a la de mi abuela y metía la mano en alguno de los tenatitos rebosantes de pesos y tostones que había en el repositorio de la vainilla, y me iba a los puestos del mercado a comprar raspados de frambuesa y confites de almendra. No estaba descartado de mis proyectos casarme con una de mis primas, y en consecuencia, ser enteramente feliz llevando la vida más deleitosa del mundo. Para librarme del aburrimiento haría estupendas excursiones por la playa e iría a visitar al Cacique Gordo de Zempoala, con el cual me divertiría en grande jugando a las matatenas y pagándole con



calcomanías cuando yo perdiera, y recibiendo en cambio códigos de colores con maravillosas historietas cuando ganara...

El silencio se había ya hecho en el pueblo cuando regresé a mi posada decidido a naufragar en las olas del sueño. Bajo la dulzura de estas impresiones me sentía feliz. Mi tierra natal me recibía cariñosamente. Partí llevando en mi viejo corazón tonificado la sonrisa que florece en la faz de sus antiguas esculturas.

TAJIN

*Bajo abrasantes soles tropicales
por el camino voy de la vainilla;
absorto, con ojos sensuales,
descubro del Tajín la maravilla.*

*Vallada de verdura reluciente
descorre su votiva gradería,
y a los biseles de la luz poniente
vuela la metafísica del día.*

*El genio de su eterna fantasía
—Rayo o trueno de mitos coruscantes—
ha vuelto a florecer a los viandantes.*

*Ausentes están dioses y pinturas,
pero desde el azul de sus alturas
siento el duro latir de sus danzantes.*

Llegué de nuevo al río. Contemplé maravillado el paisaje. Apenas una ligera vibración se cernía sobre la reluciente atmósfera. El río estaba azul oscuro, las estrellas emitían sus mensajes infinitesimales. Volví a vivir los episodios de mi vida infantil: el trajín y el divagar cotidianos, las impulsiones de mi espíritu en aquellos días y las angustias y júbilos de mi mocedad. Surgían y se desvanecían en las nebulosidades de mi recuerdo sombras y escenas anacrónicas. Pensé en Mariana, la recamarera, que acudía a decirme que ya era tarde y que mi madre me esperaba. Me parecía oír desde el viejo caserón de la Peña el acento cavernoso de don Segismundo Gervi, cuando al pasar le gritaba: "¡Don Segismundo!" y el eco me contestaba "mundooo"; la sostenida queja del pistón de Zaleta; y hasta creí ver al diablo, con bigotes y piocha pintados de hollín, que desde algún escondite intentaba jugarme una de sus malignas bromas.

No sé cuánto tiempo permanecí fantaseando en aquel lugar. Era seguramente muy tarde cuando emprendí el camino a casa siguiendo el mismo recorrido que hacía con Mariana. En vez de acostarme me instalé en el comedor, abierto al patio florecido de limoneros y astronómicas, y subyugado por mis vivencias infantiles, caí en una honda ensañación: ví que se acercaban las sombras de mi niñez con un mágico halago e imaginé ésta:



SERENATA PUERIL

La vida es un teatro
hecho por tres o cuatro,
afirma Calderón.
Van llegando al tablado
gente de mi pasado,
sombras de mi telón:
Cristina y Severiano
cogidos de la mano,
Mariana, la mucama,
Zaleta, el embrujado
y brujo del pistón
que perdió la chaveta
por la que no lo ama,
pues ama a otro varón.
Yo sueño con lo arcano
y el diablo entra en lo vano
haciendo una pirueta
por el escotillón.

Las brujas bailan al son
de una música terqueante
para volver al amante
de nuevo a su posesión.
El aquelarre hace ronda
delante del guajolote,
palabras del epazote
se oyen en la trapisonda.
— Por aquí has de llegar;
en la noche del Erebo
frente a la vela de cebo
a fuerza tienes que entrar.
Está en su punto el conjuro
cuando al guanajo hace ¡tong!
Surtió ya efecto lo oscuro
por arte del Malintón.
Con el alma fatigada
pasaba horas de extrañez
viendo entre la palizada
las sagas de mi niñez.

Es noche de retreta
la pena de Zaleta
suspira en la veleta
que escala su pistón;
Su larga queja ensaya
al pie de la Atalaya,
y al diablo le da raya
el encantado son.

Con lírica acrobacia,
trasunto de la gracia,
sus altas notas hacia
la noche alzan su son.
Planea por los tejados,
se planta en los estrados,
y en bailes y tinglados
arguye su pasión.

Todo es suave y vago,
la noche mero halago,
la mar pleno cantar.
El mágico insondable
que cuelga sus tesoros
tachado de meteoros
me clava el formidable
mirar del ultramar.
Entonces me decía:
¿Cuál es la profesía?
¿La vida es un afán?
Hay gentes laceradas,
mujeres encintadas
y buques que se van.

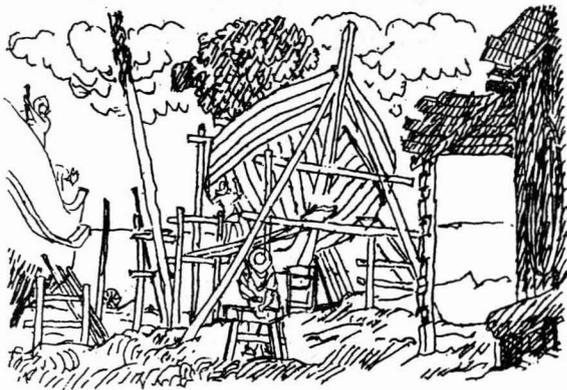
Muchachas de ojos zarcos
que esperan blancos barcos
riberas de la mar,
con senos y caderas
de tensas primaveras,
como barcas veleras
ansían también bogar.

Yo andaba por los cielos
buscando en mis desvelos
la curva kepleriana,
cuando el sutil intruso
ligero me propuso
los senos de Mariana.

Con golpe acelerado:
— Estate bien portado,
te vas a condenar.
— Están tus días contados
gritóme el emboscado
con hondo resonar.
Mas hícele yo frente,
y le solté estridente:
— Me haces los mandados.
— De mí te has de acordar.

Algunas sombras raras
detrás de las mamparas
están a lo que están.
La trova con su lazo
las ata en breve plazo.
¿Caerán o no caerán?
¡Si mudan las estrellas,
cuánto más las doncellas!

El tiempo chinchurreta
y el vacío con careta
del brazo juntos van.
Que suba el proxeneta,
más alto que un cometa,
y enrédese en su treta
el diablo-sacristán.





*Hembras de vida airada
ostentan de pasada
sus garbos y rabeles
con ilusorio afán.
—Que dos tan zalameras,
requiebro a las troneras.
Y ellas: —Pero mieles
al asno no se dan.*

*Olvídense mis señas
y grítenle a las peñas
los que vendrán atrás.
El eco es el segundo
y no don Segismundo,
que desde el otro mundo
responda al trasbarrás.*

*Natura es un enigma
que pone como estigma
su sexo al tulipán,
desde su verde entraña
la vida es miel de caña,
azúcar de arrayán.*

*Modele Dios su barro
de donde yo me agarro
igual que hierro a imán.
Que no me queme el fuego
de su divino Ego,
y séame leve el juego
de vienen y se van.
—La rueda de la vida
está ya prevenida,
tu suerte está perdida,
no puedes escapar,
pues un golpe oceánico
que alcance hasta lo pánico
te habrá de sepultar.
—Que calle el agorero,
ya sé que somos cero
y todo ha de acabar.*

*La muerte rasca y rasca
en forma que da basca
su ríspido violín.
Tras ojos van las manos
de cuerdos y de insanos:
deshacen los gusanos
la carne hasta su fin.*

*Suenan ranas y grillos
sus agrios caramillos,
y el diablo se divierte
con el de los platillos.
La dulce queja vierte
su vano lamentar
Mariana en su ventana
siente las languideces
de una dicha lejana
que nunca ha de llegar.*

*Me arrullan las mareas
de las aguas leteas.
Sombras consoladoras
que me cerráis la mano,
llevadme a las auroras.
El alma mira a veces
el fondo del arcano.*

*¡Oh estelar portento!
¡Amable serenata!
El río va con lento
señorío de plata.
Un niño escucha atento
la endecha estremecida
que discurre en el viento
y le embruja la vida.*

*En la noche de seda
la rutilante luna,
desde sus miradores,
en el azul vigila
la casa de la cuna
ya sin sus moradores.
Adios, gentil Zaleta,
en mi corazón queda
tu mágica escoleta
y la
queja de tus amores.
¿Quién, con la melodía*



*de tu música, un día,
hubiera imaginado
que me consolaría
del hoy y del pasado?*

*En mis oídos
jamás se apagarán
de tus sonidos
los dolientes ayes,
que como arrantes layes
sobre los mares van.*

*Despejó la noche el ceño,
se desnubló mi pesar,
como en el viejo cantar,
todo fue tan sólo un sueño
a las orillas del mar.*

Cuando levanté la vista entre el cerro y la solana caía la claridad del cielo; las sombras de los árboles comenzaban a concretarse y despertaban las primeras disonancias matinales.

El mar —plata y azul, vaivén y espuma— tiene una suave palpitación. No me canso de contemplar el horizonte y la curva del cielo. Siento una vaga nostalgia, sensación fabulosa de tiempo y de distancia. La inmensidad se esfuerza por alcanzar las huellas de mis pasos en la arena. Embelesado recorro sus movimientos, la semántica de las mareas rezumantes de espuma que adicionan guarismos aumentando las primas náuticas y las corrientes reformatorias. ¡Oh almirante de los milenarios, adelantado azul de las tierras contingentes! ¡Hurra por el montaje de horizontes, la sucesión suntuaría y el superávit de pájaros! Sobrellevas en tus cambios la medida de la contradicción humana. Los impulsos y sofrenos de tu mecanismo son la imagen de la eternidad. Mírate en el alinde de la estupefacción franquada por noviembreros de púrpura y refrenda nuestro pacto metamórfico endosando las eflorescencias de tu reino contra las últimas libranzas del sueño. ¡Que tus resonancias de canto tibetano vengan rodando en el tumulto del silencio la voz blanca de Dios —alfa y omega, todo y nada— mientras deploro el tiempo maravilloso de mi infancia frente a la honda inquietud de la transitoriedad de la vida!



EL NORTE

Suele ocurrirnos —¿verdad?— cuando estamos en gran peligro, y especialmente si, precediéndole, se desencadenan sobre algunas personas de nuestra convivencia una serie de adversidades, que juzgamos la situación nada más lejos de lo casual y atribuyamos las anteriores tribulaciones y el trance de peligro a cualquiera de los individuos que nos acompañan de modo tan próximo, tan estrecho, como el de un viaje por mar o por aire, verbigracia. Pero son peores todavía las dudas de ser quizá, en efecto, el causante de las desgracias, y la vergüenza y el temor a tal sospecha —o certeza— por parte de alguien que complete nuestro círculo irrompible.

Si dicha última compleja percepción —a menudo errónea— es propia de una aguda sensibilidad, y si ésta es distintivo atributo de la extrema juventud en temperamentos peculiares —no importa la dureza externa y el medio rudo dentro del cual se desenvuelvan—, ¿qué reparo hay del caso en Pepe Vargas, el maquinista de la “Perlita”, cuando apenas acaba de cumplir diecisiete años? Y menos aún si consideramos que los demás tripulantes se habían encontrado navegando —ya en este buque, ora en el otro— y vencido juntos innumerables peripecias, de lo cual resulta siempre, naturalmente, más que una confianza mutua, una colectiva identidad, mientras que Pepe y el *galletero* —el último mono de a bordo— eran los únicos nuevos partícipes de la marinera dotación.

Con cupo de 16 a 20 toneladas, la “Perlita” es una canoa campechana de vela y motor. Excepto el

capitán y el muchacho *galletero*, su personal es de siete hombres; pero ahora sólo trae cinco arriba y uno abajo, en la bodega.

Las piernas fijas a un cabo, firmes las manos, ahora el capitán viene al timón. En zozobra, sin quitar ojo del motor y atento a su marcha, Pepe Vargas no sale del cuarto de máquina. La popa de la nave debe mantenerse a la corriente del mar, pues a la mano de Dios retorna de Coatzacoalcos jadeando, sollozando, capeando el temporal. Sobre cubierta, el resto de la marinería yace sujeto en amarre a los palos dismantelados. Las bodegas han sido calafateadas y tapadas las compuertas con sus grandes y gruesas lonas impermeables. Incesante, zumba el viento. La embarcación patina estremecida; luego resbala de pronto y cae convulsa dentro de un precipicio al que rodean montañas sólidas, macizas, de agua negra, para después levantarse a bandazos y caer de nuevo en acceso continuo de temblor y de crujidos.

No obsta el sentir sin tregua el peligro de naufragio para que, principalmente cuando advierten los marineros el sordo chocar del cargamento a los ríspidos vaivenes, se miren desde sus trincas los unos a los otros, interrogándose ansiosos, con mudos ayes doloridos, sobre la suerte del prójimo que viene abajo, en la bodega.

Hay que gritar fuerte para dominar dentro del cortísimo perímetro la algarabía, el clamor, del huracán.

—¡Gracias a que cambiamos en Coatzacoalcos el cargamento de ganado por azúcar! —grita Diego Ruiz, desde su trinca en el palo mayor, a su vecino *Jaiba Grifa*, quien responde afirmativamente a la sobrentendida frase con bruscos ademanes de cabeza.

Persisten las miradas, que van y regresan de Ruiz a *Jaiba Grifa*, de éste a Canul; de Canul a uno, y de uno a su vecino de trinca.

I

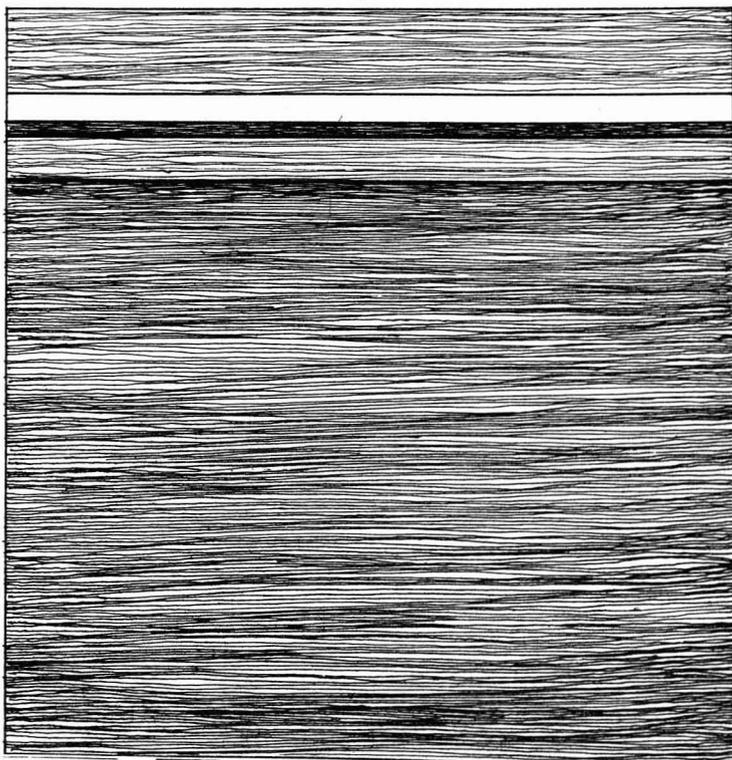
Desde su comienzo, a la salida de Campeche, empezaron para la marinería los tropiezos.

En nada estuvo que Canul —el cocinero— se quedara en tierra. Llegó a última hora y el Capitán le regañó. Zarpó la embarcación a eso de las 5 de la tarde.

Tras las maniobras de arranque y el endilgue de la cena, con buen viento la marinería se tumbó a proa bajo la noche clara de un 9 de noviembre, tibia, pese a la estación en fines de otoño, ya que las de frío sólo para invierno sobresalen algo, y por singularidad, en el clima tropical donde sucedieron estos hechos.

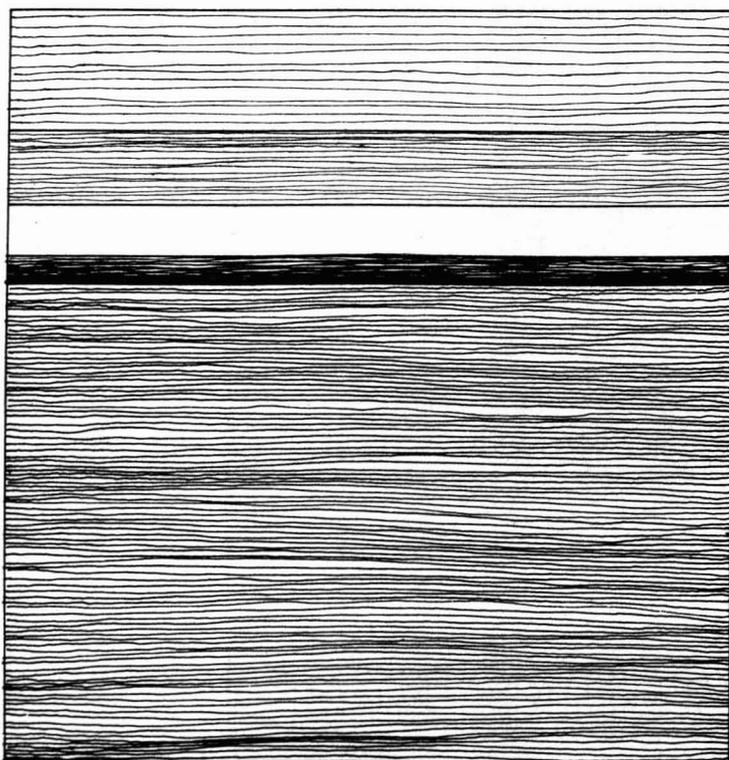
Medio chispo, en tufo de aguardiente popular, dijo Canul:

—¡La pegamos con el hijoputa Capitán! Por la mañana le pedí licencia para no ir en este viaje, y él



5.45 HORAS

me contestó: "Si no vas en este viaje no te embarcas más conmigo." El tiempo era corto para lo que tenía yo que hacer: avisar al Registro Civil, comprar el cajoncito, las velas... ¡y todavía quién sabe cómo hará la mujer para enterrar a la chamaca! Yo siempre he estado bueno. A la madre, mi primera mujer, también le alabaron en vida la salud. Murió de las viruelas. Y todos decían que la niña se parecía mucho a mí, ¡y sí se parecía! Los demás chicos son sanos. Quiero que alguien me diga por qué sólo esa chamaca habrá salido así. Las personas hablaban de que no tenía espina dorsal, pero ¿se puede vivir sin la espina? Las personas decían que no tenía suficiente fuerza en la espina; que su espina, a lo más, tendría la fuerza de una hoja de zacate; que la cabeza le pesaba mucho. Así nació, y vivió ocho años: la cabeza metida dentro del pecho. Se la levantaban y se le iba para atrás o se le volvía a caer para adelante. Nunca pudo dar un paso. Si ustedes la hubieran visto hoy que murió, le habrían echado unos tres años cuando mucho. Creo sería catarro el que le dió. Fue muda. Nunca había hablado sino hasta esta mañana, que dijo: "Papá, agua..." Al oír por primera vez su vocécita me puse algo contento, creyendo en un milagro de ésos que dicen llegan a pasar. De tanta esperanza fuí ligero por el agua. ¡Tal vez la chamaca viviría, se levantaría! ¡Quizás iba a correr, hablar, llorar, cantar, como los muchachos! ¡Cuando volví con la jícara llena, la chamaca había muerto! ¡Mejor! Sentí un grandísimo alivio, y ¡palabra! que hasta me habría puesto ale-



6.05 HORNE

gre si no fuera por estos apuros que nos acarrean los difuntos. No hay dinero; tienes que buscarlo, y luego aquello de las vueltas, de los papeles, de tanta diligencia como se necesita cuando en tierra no sabes tú ni preguntar. ¡Y encima de esta desgracia todavía los regaños del hijoputa capitán!

—¡Pobre de mi mujer! —se le arrasaron los ojos y suspiró mirando al firmamento—. Con sus ocho añitos mi hija difuntita subió al cielo, y yo sin poderla ver bajar a la tierra y despedirla. ¡Siquiera el Capitán, el hijoputa ese, me prestó 50 pesos para que saliese del apuro...!

Suena la campana. Canul se levanta a gobernar; le toca su turno de guardia en el timón. Las voces de la plática volaron secretas, confundidas con los bisbiseos de las olas tajadas por la quilla.

En equilibrio sobre la borda, el que rindió su guardia —*Botalón*— viene corriendo. Se detiene ante los fardos humanos:

—¡Háganme un lado, *Jaiba Grija, Galletero!*

Y antes de echarse junto a ellos, vocifera:

—Son las once. Estamos pasando Sabancuy... ¡El otro turno, *Chanqueta*, es para tí...! ¡Ojo al Cristo, camellones! ¡Chingue a su madre quien me despierte antes de las tres de la mañana!

A la sazón llegaba de popa, como de muy lejos, un cacareo entrecortado por el ruido de la máquina. De rareza iban cuatro pasajeros; una mujer pública y tres ricos de pueblo. El Capitán charlaba entre ellos:

—Julia, ¿te acuerdas la vez que nos encueramos todos y te emborrachaste?

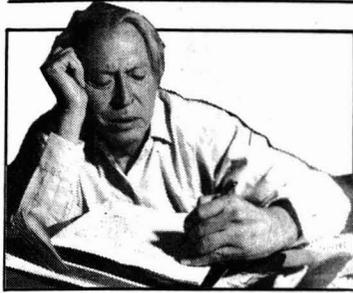
—¡Ji, ji! Lo que le hace una hacer el aguardiente —ríe en chillón timbre de tiple la mujer mientras a chorro sube al unísono el regocijo de los mercaderes.

El cloquear decrece, porque toma serio sesgo. Primero, lamentan a coro la crisis; en seguida éste alaba su finca de *ganao gordo*, y aquel la mercancía fresca de su tienda *El Tigre*; luego don Servando, el tercer negociante —más viejo aunque no obeso como los otros dos— elogia la calidad sin rival de los productos de su fábrica de pastas y, sobre todo, la presentación inmejorable de las latas en que él envasa su *Surtido Rico* de galletas.

Abunda y se bebe café con ron. Entonces el vocerío arrecia de tono y, con intermitencias y entremezclados párrafos sueltos, viene a proa en diálogo extraño de pintoresca jerigonza:

—Pues ahora voy a la Laguna, a ver qué tal se nos presentan la Navidad y el Año Nuevo... Siempre yendo y viniendo de aquí para allá, de allá para acá: de Barlovento a Sotavento; de Tampico a Progreso... Paseo a las autoridades... Visito al Señor Gobernador... Pienso montar allí una nueva tienda... Gastó su buen pico y nada que se le arregló el negocito. Don Conrao...

—Porque, hombre, yo... En fin... Como quiera que sea... Me casé con una profesora. ¡Y rechispas



Juan de la Cabada

los niños!... la virgüela en Montecristo... Le dije: tú eres preso y no te conviene... Por la cuestión de... Pero, amigo, la fábrica... La revolución... ¡Ya ni siquiera hay leña! Bueno... quizás... ¡Carajo!... Tal vez... como quiera que sea ...

—Don Servando...

—Sí, Emilio, ¡cómo no!

—¿Repetimos, Conrao?

—Sí, señor, con mucho gusto...

—Lo enterramos en la cárcel... Cuando le embargaron las prendas: pequeñas cosas de viudas necesitadas... ¡No es más que un muerto de hambre!... Por supuesto... Hablé con el Juez. Se ordenó el desahucio, el lanzamiento... Es porque él es quien es... Puesto que... ¿El Jefe de las Operaciones...? Buena gente, buena gente... Sí, señor, y el Ministro de la Suprema Corte... Oiga, me dijo.

—No se moleste, Capitán.

—Parece... ¡Quién sabe! Voy a dormir.

—Hasta mañana, en el Carmen, señores.

—Hasta mañana, don Servando.

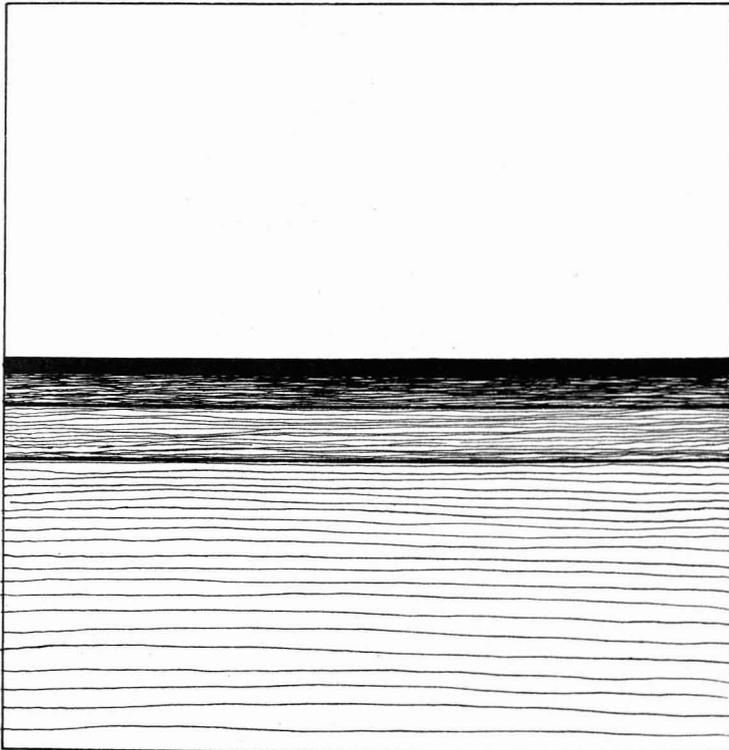
—Pues yo... ¡Coño!... Me casé con una profesora... Como quiera que sea... Pero, en fin...

Don Servando se acostó en un catre, dispuesto de antemano a popa bajo la toldilla.

Julia cantó un poco.

A una breve pausa, siguieron durante corto tiempo fuertes carcajadas.

Luego sobrevino un gran silencio, no interrumpido sino por el movimiento de los otros pasajeros que se acomodaban junto al cuarto de máquina.



6:25 HORAS

El Capitán ofreció a Julia su pequeño camarote.

Dentro de unos instantes los efectos del mareo en algún pasajero habrían de producirle tos, ahogo y vómito.

Fuera de ésto, en adelante únicamente se oyó a proa fundido con el eco de la mar, el aserradero de los tripulantes que roncaban, la sorda marcha de la máquina y las campanadas del timonel de turno que pedían el relevo.

II

Con fresco estimulante y ese jovial sol de la aurora saltó el pasaje, luego de que la "Perlita" fondeó y atracó al muelle de El Carmen.

Por la tarde, *Chancleta*, así le apodaban merced a la forma de su cara, bajó a tierra y se metió en una cantina. Bullanguero bebía de pie, junto al mostrador, entre un grupo de otros seis parroquianos, donde alternara un chino bajito, verdoso, magro y cojo —de pata de palo—, cuando súbitamente, de gusto y rejuogo nomás, propinó al chino una trompada que, tirándolo de espaldas, en golpe seco le hizo azotar la nuca contra el pavimento.

—Levántate chinito, chinito, mi mejor amigo —le sacudía *Chancleta* con gran risotada suya y las de los demás.

Pero el chino ya estaba muerto, y sobrevinieron los apuros y la congoja en lívido silencio sobre el cuerpo tendido con su mantecosa gorra de paño negro, la sucia camisa y unos pantalones holgados en demasía, dentro de los que nadase —rígida— la pata, de un palo rústico y pringoso.

De allí, naturalmente, *Chancleta* paró en la cárcel. Toda la noche se la pasaron los tripulantes visitando y consolando al preso. Trajéronle de a bordo la mochila con la escasa vestimenta; le dejaron algo de plata y cigarros. De madrugada, la embarcación salió, sin él, hasta los ríos de Tabasco y Chiapas. La marinería entera sintió mucho el percance, porque *Chancleta* siempre fue un divertido y buen amigo.

La travesía ordinaria era de 170 leguas: Campeche, El Carmen, Boca Chica, Palizada, Boca de Amatitán, Boca de Pantoja, Chilapa, Tepetitán, Macuspana, Salto del Agua.

Y viceversa.

Viaje redondo, 340 leguas.

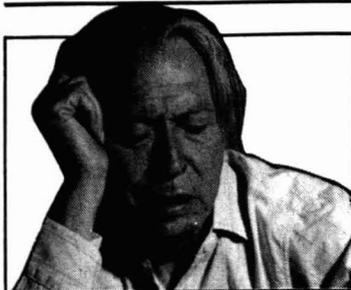
Amatitán es llamado *Puerto de Alcoholes*. Toda embarcación que cruza por allí, debe fondear. Suben de dos a tres celadores con sus remendadas filipinas de dril blanco y los roñosos rifles 30-30. Registran, inspeccionan documentos, boletas, el pago del impuesto.

—¿De qué es esta garrafita?

—De agua.

—¿Qué tiene esta botella?

—Agua.



El Capitán de la canoa se hace el desentendido hasta el punto en que, para cortar el interrogatorio, les incita:

—Vamos a almorzar. ¡Qué bien huele ese tasajo!

Y en verdad, el humo y el ruido de las carnes fritas convulsionan del estómago a las manos. Es de las contadas ocasiones en que la marinería come sabrosa y abundantemente. ¡Saliva fresca, alborozados brincos de las tripas!

Se descuelga del hombro su rifle cada celador, y ¡al almuerzo! Cuentan cuentos innobles, rijosos, comiéndose las letras en tristes carcajadas. Terminan, y tras de chirigotas, parabienes y recíprocos palmazos a las espaldas, abandonan la canoa. Bajan la rampa. Se van... Y la embarcación seguirá su travesía río arriba, río abajo.

Desde Macuspana a Salto del Agua —para adentro— empezaban los pozos petroleros de *El Aguila*.

Es Macuspana —en el recuerdo de Pepe Vargas— la población más bonita de los ríos de Tabasco.

Al tomar tierra en Salto del Agua tropezamos con un hombre que lleva indios calzones de manta enrollados a las ingles y una lata de manteca en la cabeza.

Durante el viaje, Pepe Vargas y el *galletero* habían oído hablar del mercado famoso de aquel pueblo.

—¿Dónde está el mercado? —pregunta Pepe al indio, quien se queda mirándole, mudo, con su boca muerta de risa.

Esa expresión les incomoda:

—¿Dónde está el mercado? —gritan impacientes, agresivos.

La boca grande se abre de nuevo; se alarga más aún, hasta mostrar el vacío tras el cerco —marfil duro y brillante— de los dientes.

—¿Dónde está el mercado? ¡El mercado! ¡El mercado! ¿Dónde el mercado!

La boca permanece abierta, dulce y mansa, pero de un sonreír tan romo y nulo de respuesta que antójase sarcasmo.

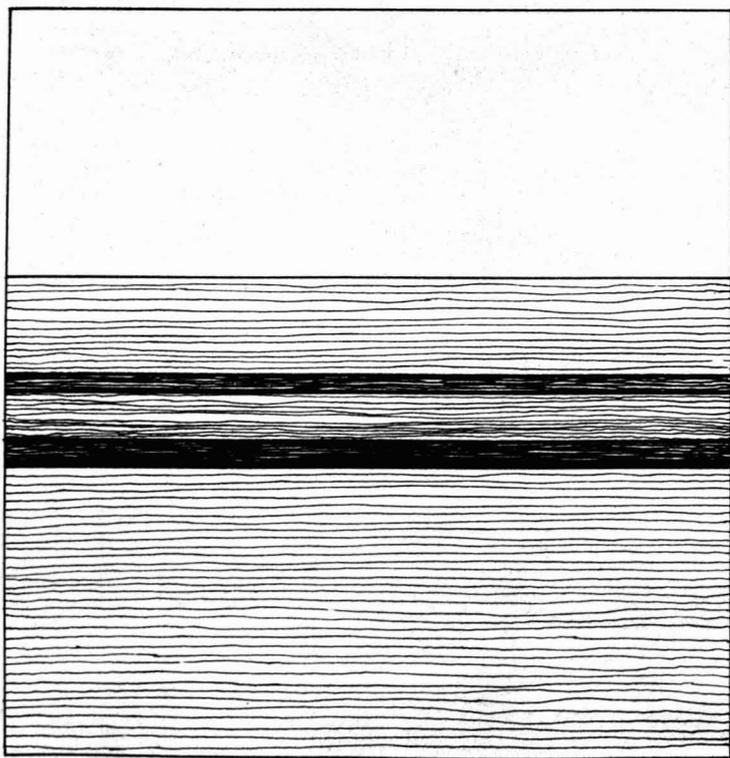
Otro hombre igual llega; cargando también su lata de manteca a la cabeza, y los dos se hablan en su idioma indio. Una mano del último figura señas que dirige a lo alto e indican la manteca. Con sus enormes bocas perplejas de esa risa, se miran ellos y nos miran y remiran. Platican en su lengua. Te irás rabioso. ¿Para qué volverte si encontrarás la risa que parece perseguirnos, y avergüenza, atemoriza y enfurece? Entonces no se hallará en adelante noción de mercado alguno en el camino. De retorno al punto de partida aprendes que de muy lejos, entre veinticinco leguas de lluvia y fango hasta los muslos, esos indios vienen a vender latas de manteca. A lo largo del río, los mercilleros, sentados en sus cayucos, realizan el negocio. Les cambian tiras bordadas, encajes, chaquiras, cintas, espejitos, al precio de dos pesos por lata de manteca cuando ésta vale veinte. Tarda uno para entender; pero al fin entiende. ¿Cómo iban a contestarle aquellos hombres? Estábase ante el mercado y no lo comprendíamos. Ellos, uno, somos el mercado mismo en muchas leguas...

III

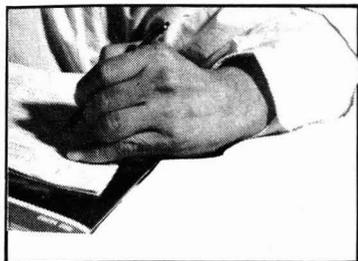
¡Oh, nostalgias del descanso al rendir viaje! ¡Aquellos amaneceres a la altura de Champotón —ya cerca de Campeche—, donde acaba el agua turbia y el mar se torna una esmeralda tan lisa y clara que si tiramos un objeto lo podemos distinguir perfectamente y nos parece que alargar la mano bastará para rescatarlo, aunque se encuentra a gran profundidad! ¡Allí enfrente reposa, el término de nuestra Sierra Madre Oriental —la Sierra Baja— cuya pantorrilla, echada en la costa, se dobla en curva lenta e imperceptible al corazón de Yucatán y pone los pies en Guatemala!

Pero mediaría tiempo para ver satisfecha esta añoranza, pues, entre ida y vuelta, de dos a tres semanas duraban, regularmente, los viajes ordinarios.

A las orillas de estos ríos donde ahora navega uno, negrean los manglares; alfombra el paraná; blanquean las flores severas de los sauces; se tupe el camalote, y el cabezón, que de tierno sirve de pasto al ganado, cuando mayor se impone por la fuerza: no existe lengua, hocico de animal, que se atreva con él, porque sus hojas —metálicas, brillantes, du-



8-50 HORAS



ras— cortan. Junto al cabezón no hay ninguna otra planta que logre medrar, que no sucumba. Es una sola clase. Son campamentos silenciosos de relucientes, tiesos, largos, verdes y enhiestos machetes abrazados.

Como troncos de árbol los caimanes flotan, o se aburren del solazo a las márgenes del río.

En los ríos y en el mar, de marzo a diciembre, ahoga ese reverberante vaho —entre oro y rojo— de cada mediodía. Manos de sapo, el sudor resbala irritándonos la piel. Abajo, las bodegas oscuras deshilachan los nervios y le infunden a uno vértigo. Los párpados se caen. Parece cual si las partes del cuerpo estuviesen divididas y tiradas en la penumbra, por los rincones: ahí las piernas, allá los brazos, aquí la cabeza vacía. ¿Qué para sentirnos, para reintegrarnos? Pues a gritar, maldecir, pelear con los compañeros, los objetos mudos y las bestias aturcidas. El marinero tiene que cargar, estibar y descargar; revisar, contar y recontar el cargamento.

—¡Falta un toro, cabrones! ¿Dónde está ese toro?

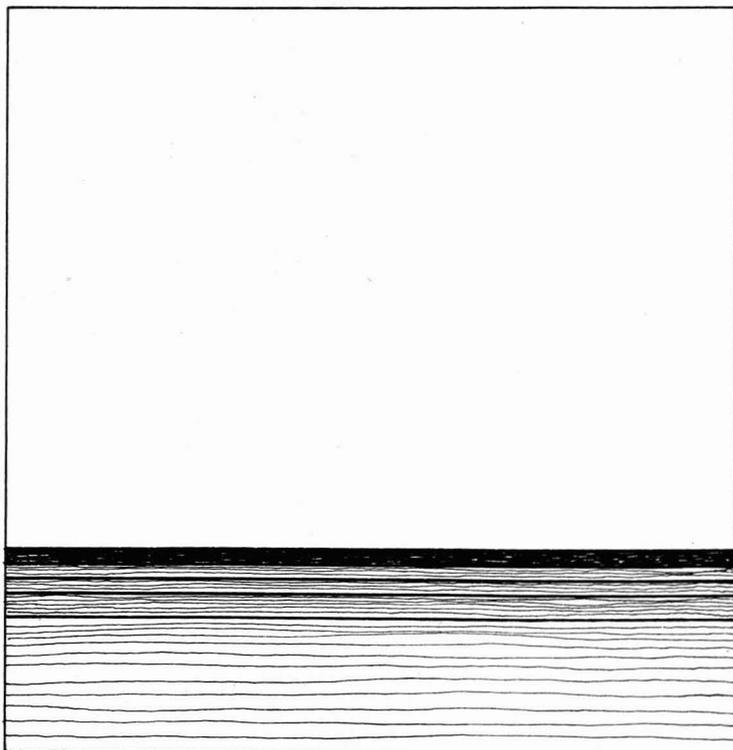
—¡A contar! Falta un toro...

—4, 19, 37, 48... ¡Falta uno!

Empiezan a funcionar las picas a través del escudizado cuero gruezo de los cornúpetos, sus garrapatas y sus pulgas. “¡Uuuuuuu!” “¡Meeeee!” Asatas en cola y patas, el toro está hecho rosca bajo los ojos macilentos, vencidos, indiferentes, de los otros.

—¡Se muere de sed!

—¡Agua, puto!



11. 15 HORAS

A los dos cubetazos de agua, el toro, reconfortado, se levanta, bebe y vuelve a la vida.

—¡Arranchen ya la embarcación!

En taparrabos se hace la faena.

Por las tardes, cuando amaina el furor del bochorno, brotan las nubes bobas de mosquitos que golpean y son velo negro de comezón desesperante en el cuerpo viscoso de sudor.

Fondeados, cae uno muerto por las noches. En camino, los muertos seguiremos trabajando. De guardia, las campanadas cada tres horas. “¡A tu turno, papacito!” Si no, las órdenes constantes de maniobras:

—¡Iza la mayor!

—¡Baja el trinquete!

—¡Las luces, pendejos!

—¡Esas drizas!

—¡Sonda! —y allí pasa el marinero horas de sueño en gritos roncós, a la borda: —¡7 brazas! ¡9! ¡4 brazas! 5, 6...

—¿Cuántas?

—¡6...!

—¡Fuerte, tú, *Jaiba Grifa*; tú, grumete! ¡No se duerman!

Y a las órdenes de maniobras hay que levantarse, porque, aunque sobre quién las haga, si no te levantas pasan todos encima pisotéandote la cara, el lomo, el vientre.

Cielo negro o azul. Viento. Calma. Rugientes montones de agua, o escamas tersas de plata. Llueve en aquel abismo... o estrellas, brisa, luna blanca. El río alienta quieto, subiendo y bajando el espinazo, ronroneando, como un buen gato verde.

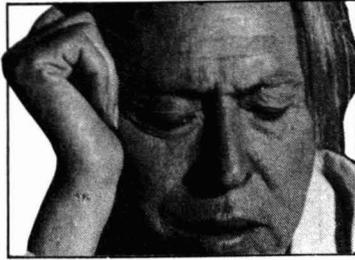
Lo demás, silencio alrededor del fondeadero. La tierra adentro duerme, ¡sueña el alma! De centinela, siempre alerta, sólo los ojos en llamas y el ululante grito voraz, incontenible, del sexo, del deseo...

IV

Taciturna, la manceba Flora Puga estaba sentada, cosiendo en su camastro, a la flama oscilante de la vela que alumbrase su cabaña de madera, última de las desperdigadas al cabo del pueblo de Chilapa.

La cabaña era una sola estancia, dividida en dos por un cancel. En el compartimiento mayor, Flora ejercía su carnal oficio; en el otro —de un postigo, y mas sórdido, penumbroso, que el primero —ardía siempre una lamparilla de aceite ante una estampa de la Virgen del Perpetuo Socorro.

Temprano aún, la noche era de espesa oscuridad. En su prieto nudo retumbaban las disparejas voces del hercúleo *Botalón* y el diminuto *Jaiba Grifa*, que cruzaban el cerril descampado, aledaño del poblacho sin luz, mientras Flora cosía. De pronto, al umbral de la puerta entornada, suenan los pasos de los dos marineros, que irrumpen luego dentro del socucho. Resignadamente complacida, Flora se alza del camastro, interín los hombres lanzan al



aire una moneda para rifarse la prioridad. Por el orden sucesivo que el azar les brinda, uno y otro realizan el coito en presencia del que espera.

Después, silenciosos, entran en pos de Flora en el compartimiento menor para que ella les lave. La mortecina luz de la veladora de aceite, prendida frente a la Virgen, cae sobre un cajón, dentro del cual chilla un niño que atrae la atención de los marineros. El niño es ciego. Cubre sus ojos abiertos una gruesa y sucia capa verde. Víctima de contagio blenorragico, nació padeciendo esa incurable oftalmía purulenta. Entre lloros del niño y tiernas palabras apaciguantes de la madre, lava ésta a los dos hombres, quienes, bajo su pétrea máscara de impasibilidad estoica, disimulan y dominan aquella impresión, amalgama de asco, piedad indecible y arrepentimiento, que de no vencerse les haría crisparse del horror y salir maligna, ofensivamente, huyendo. Pero no: de tanto pasar nada puede admirarles, y están hechos a contemplar las abyecciones, sublimarse ante las vergüenzas mayores y, recónditos, entender y respetar —a costa del propio sufrimiento— las penas más amargas.

Ahora vienen ya de regreso y cruzan otra vez las tinieblas del vasto descampado. Como suele reaccionar en ocasiones de acometerle cualquier tristeza, o un recuerdo pesaroso, el diminuto *Jaiba Grifa* estalla en una lacerante risotada, cuando los agudos ladridos de un perrillo junto a unas blasfemias, un rugido, el bárbaro movimiento de las piernas de *Botalón*, cierto invisible puntapié descomunal, el azotar del animalejo a gran distancia y sus quejumbrosos alaridos postrimeros, que pronto se apagaron —pues a causa de la rotunda patada del gigante quizás murió la mezquina bestezuela— detienen los estallidos de la risotada de *Jaiba Grifa*.

Explicado por sí mismo el incidente, sin hablarse caminan largo trecho.

—¡Me mordió el pendejete! Era así de chico el diablillo, como una tuza o un chihuahuense; pero me duele la mordida —dijo al fin *Botalón*.

Por último llegan al fondeadero; abordan la canoa, y se tumban a dormir.

Gusto y olor a brea, a pintura fresca, a sal, aceite, basura y alquitrán.

Todo mezclado. ¡Masilla de barro, el tacto! ¡Moscas, ratas, chinches, cucarachas!

“¿Por dónde entran tantas ratas y cucarachas en el mar?” —interroga en sueños *Jaiba Grifa*, y le responde un bramido lastimero.

Al bramido, se ve dentro de la bodega. —¿Y ahora?

—Ahora me divierto mortificando a este animal.

Hay dos jaulas en la bodega del sueño; en la más chica está encerrado un tigre, y en la de enfrente un toro. De arriba oí decir: “Los llevamos para que luchen en el circo”.

—¿Quién ganará, muchachos? —preguntó.

Pero al instante naufraga la canoa y empieza a

rebotar, como un sonoro tambor, contra el oleaje. *Jaiba Grifa* se siente hundido dentro de un laberinto de voces y rocas de humo salado; siente que su cuerpo rueda en círculo, de aquí para allá, y se desliza luego en un tobogán de interminable catarata. Próximo a desfallecer, el salto prodigioso a una tabla providencial le pone a salvo; y cuando recobra por entero el conocimiento se encuentra de pie a la barandilla de un nuevo barco, cambiándoles miradas estúpidas a los demás tripulantes, quienes —el cabello revuelto y las ropas destrozadas, pegadas a las carnes— se ven unos a otros.

—Bueno, bueno, ya estamos aquí, figurando con éstos en el rol. ¿Cuánto vengo cobrando? ¿Cuánto van a pagar? ¿A qué puerto vamos? ¿Ya es hora de comer?

En la mañana cálida la canoa se ha lavado y todo aparece limpio, como antes nunca *Jaiba Grifa* hubiese visto nada igual. Agua,... cielo, ... el aire. Inefables rayos de sol caen del cielo, semejantes a flechas de cristales de oro. Agua, cielo, espacio: ¡todo es oro! *Jaiba Grifa* se cree más que hombre. No ve a sus compañeros, o han huido de su vista. Es ahora inmenso, omnipotente, y tiene que apoderarse de todo el oro que contempla; pero, de pronto, un rugido espantoso le barrena los oídos. Del susto cierra los párpados, adivinando que el toro y el tigre escaparon de las jaulas y han ganado la cubierta. Un sobrehumano impulso le arroja al mar en busca de salvación. Inmediatamente percibe sendos golpes de agua, que producen ambas fieras al zambullirse en el estanque: pues el mar es ya un estanque redondo, limitado por una cadena circular de muelles conocidos. *Jaiba Grifa* nada a velocidades de relámpago. Piensa que debe abrir los ojos. Echa una mirada atrás y ve el toro, muy próximo, nadando.

—Un toro nadando... ¿cómo?

El tigre viene lejos.

Desde la embarcación, los tripulantes rien regojados.

El perseguido está con el paladar acre, seco y frío de la zozobra; pero se enciende en ira y alza un brazo para modelar un ademán soez y dirigirlo a los que rien.

Desecha la momentánea ocurrencia de volver a la canoa, pues allí el mar ha tornado a enfurecerse. Ahora divisa sólo a la pequeña embarcación yéndose a pique, de los marineros no distingue sino las caras que, no obstante sobrenadar a ras de las olas, continúan en expresiones insufribles de mofa.

—¿*Jaiba Grifa*? ¡Yo no me llamo *Jaiba Grifa*! ¡Esta me la pagan! ¡Ya verán! —gritaba.

Cuenta con su astucia. Le corta la vuelta al toro, y de un brinco se encarama y lo sujeta por los cuernos.

—Al menos así no me cansaré.

Pero en tal momento, el toro comienza a repletarse de agua y a sumirse.

— ¡Demontre de animal! ¿Pues no es que nadaba?

Y el tigre se acerca mucho, se acerca... Ninguna idea mejor que sepultarse a fondo con el toro... Mas, cuando al hombre no le sobresale del agua sino un hombro, el tigre le clava las garras en los sesos. *Jaiba Grifa* muere. La fiera lo arrastra a tierra. Llega con él a un muelle atestado de curiosos. De entre la muchedumbre surge un gigante, que arrebató el cadáver de las garras del tigre y, dando a éste una patada, lo mata, y el océano se colorea de sangre.

Todos —principalmente las mujeres— intervienen en la tarea de resucitar a *Jaiba Grifa*. Movimientos de brazos, de vientre, de cabeza, de piernas: pero *Jaiba Grifa* está bien muerto.

Las mujeres lo inciensan, lo perfuman, y *Jaiba Grifa* es el único en maravillarse de que hablasen tan bien de él. Le honran con cirios azules y lo meten en una caja de seda que suben a la carroza.

Le lloran, le cantan, y entre los cánticos y la música funeral predominan sus propios gemidos... sus grotescos, sus lastimeros, sus pobres gemidos de difunto.

“— ¡No, no! ¡No puede ser! ¡No puede ser! ¡Debo revivir! ¡Estirarme, estirarme! ¡Debo estirarme! —gruñí bajo aquella pesadilla”.

En la mañana, muy temprano, empiezan a trasladar un buen cargamento de ganado.

Dos días después la “*Perlita*” sale del río, rumbo a Coatzacoalcos, donde, a las cuarenta horas de toda su andadura, llega felizmente, gracias al inte-

gro aprovechamiento de la marcha de su máquina y al tiempo favorable.

V

Pero ningún beneficio rindió la rapidez, porque los trabajadores portuarios acababan de declararse en huelga. No obstante —dada la naturaleza del sobordo— el Sindicato obrero accedió a descargarlo en seguida, impidiendo que la mortandad de reses produjese una posible epidemia.

Junto a uno de los muelles de Coatzacoalcos la “*Perlita*” pasa inactiva más de un mes. Por fin, al reanudarse las labores del puerto, le llenan sus bodegas con sacos de azúcar para el viaje de retorno hacia Campeche. Zarpa —sin pasajeros, por fortuna— en la tarde del 21 de diciembre. De capitán abajo todos esperan festejar en casa la Nochebuena de aquel año.

Galletero significa ir en harapos de harapos, sudando sangre de infancia a cambio de las sobras de la comida únicamente. Hay, sin embargo, una alegría de inocencia y simpleza extremas, que ni el galletero siquiera olvida nunca. Es la visión de tres, cinco, diez embarcaciones a motor y vela en fila, con las velas izadas a todo viento y máquina, a todo correr, en competencia. Salvo “*El Dictador*” —120 caballos— y “*La Polar*” —100— nadie nos gana. Pero ni “*La Polar*” ni “*El Dictador*” están en nuestra línea. Su ruta va mucho más arriba, hasta Tampico; así, pues, la “*Perlita*” vence constantemente. La “*Perlita*” sólo tiene un buen motor *Volverine 62*. Difícilmente podría tacharse de servil a un tripulante, y algunos se preguntan: “¿qué ganamos?”. Pero entonces, ¿por qué esta ansia, esta satisfacción de ser los primeros donde vamos?

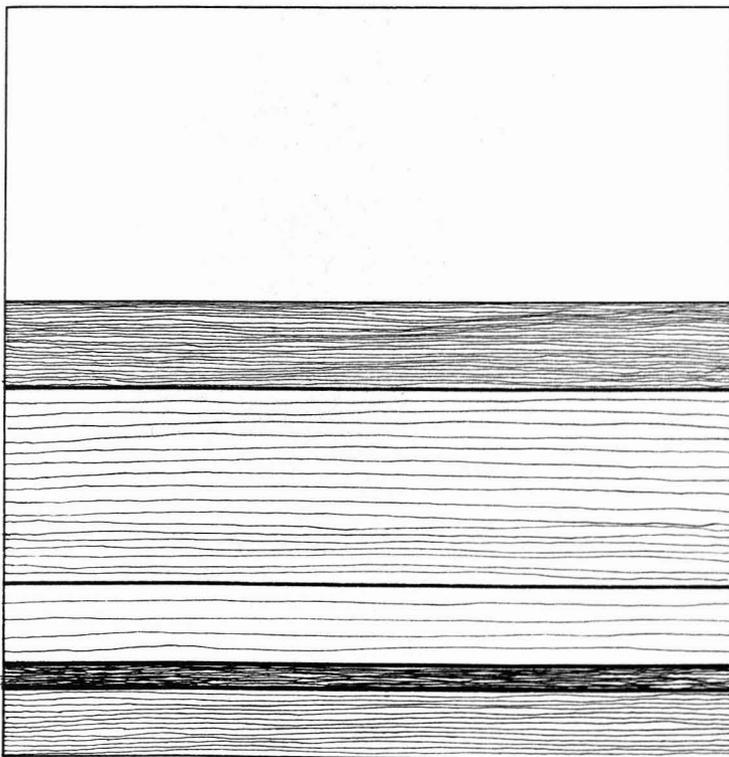
No bien salvaron la barra del río Coatzacoalcos y se hicieron a la mar, *Botalón* se sintió indispuerto. A nadie comunicó nada, sin embargo, censurándose a sí mismo y pensando —como todo hombre hecho a ese ambiente de vidas esforzadas— que de salir a luz tal quebrantamiento expondría el amor propio de su masculinidad, su proverbial fortaleza y su bien ganada fama.

Al día siguiente amaneció peor; sin ningún apetito, afiebrado, con una honda tristeza inexplicable y punzantes dolores en la garganta y en el bajo vientre.

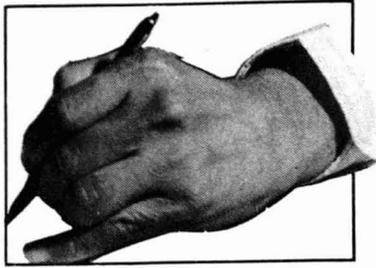
Para colmo, de improviso aparecieron a la vista presagios inequívocos de *norte* cercano, de próxima borrasca. No soplaba casi viento; a plomo caía un sol denso y reinaba chicha calma sobre las aguas sin oleaje en rededor al bochorno sofocante, a un firmamento de límpida bóveda y ese horizonte de nubecillas nacaradas, raseras al mar.

Sin duda, el *norte* —tanto más pavoroso cuanto es enigmático predecir la exactitud de su naturaleza, intensidad y duración— les sorprendería en tránsito.

Y en efecto, a prima noche se encapotó el cielo, encrespáronse las olas, comenzó a desatarse el ven-



14:01 HORAS



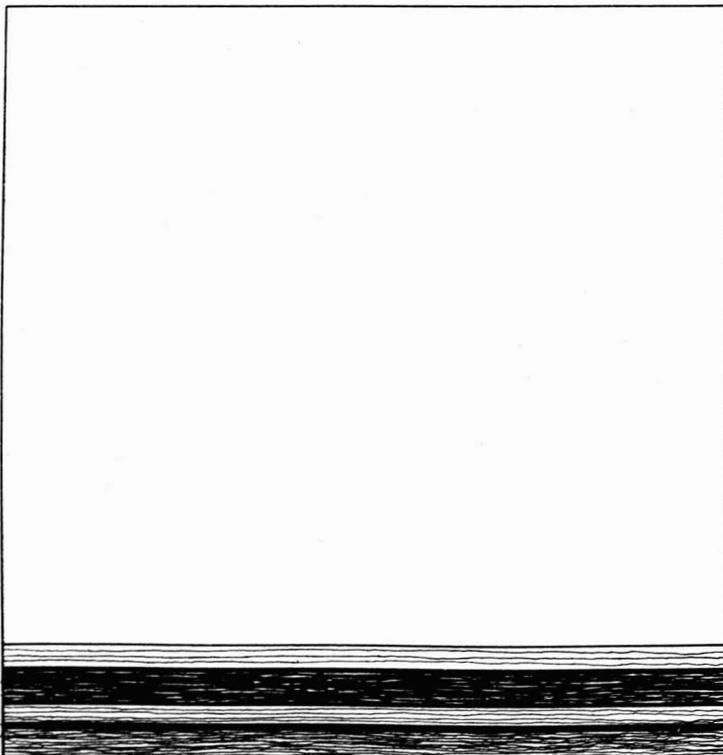
tarrón y a progresar, vertiginoso, el temporal.

Desde horas antes, *Botalón* ya no pudo levantarse. Desgarradas por dentro las cuencas de sus ojos, las fibras internas del paladar y todas las demás regiones glandulares —de las fauces a los testículos— por cierta inflamación terrible y el tormento infinito de un fuego abrasador, de algo así como recias espinas que a millones se le clavasen más y más en las entrañas, habría de reprimir su devoradora sed ante un desconocido terror al agua, terror y ansia voraz de apurar el líquido, la cual ansia sofrenaba una instintiva certeza del aumento insoportable de sus dolores al beber. Así, los ojos cerrados y tapadas las orejas con las palmas de ambas manos, para evadir el océano de la vista y ni siquiera oír su rumor, pues hasta el recuerdo del agua en la memoria le ocasionara ese creciente frenesí, boca abajo permanecía tendido sobre cubierta, procurando, a un tiempo, dominar su furia y acallar su angustia. Pero como a un golpe de mar una ola rebasase la borda de la canoa y le cayera encima, crispándole la piel y todo el cuerpo hipersensible, de un salto inverosímil, demoniaco, se abalanzó contra sus compañeros.

Entonces *Jaiba Grifa* se acordó del perrillo que había mordido al energúmeno y gritó en su peculiar timbre de voz:

—¡Cuidado! ¡La rabia! ¡Es rabia!

Para colmo de las desolaciones empezó a llover, y el hidrófobo —desorbitado, babeante— a bramar con espanto, en medio de la inmensidad del océano y del colérico *norte* pizarroso.



17.28 HORAS

A duras penas bastaron todos, incluso el capitán, para sujetar a *Botalón*, precintarlo como un fardo y arriarlo a la bodega, en cuyo fondo quedó metido, víctima del momentáneo atolondramiento más el imperativo —dadas las premiosas circunstancias— de volver pronto a las maniobras interrumpidas y el acuerdo tácito —hijo del pánico— de suprimir de la vista constante tan hórrido espectáculo.

La tempestad arreció y tuvieron que cerrar herméticamente las compuertas de la bodega.

Luego, el capitán ordenó que los tripulantes se amarrasen a los palos en previsión de que alguno fuese barrido por una ola, y la nave siguió capeando el temporal.

Un día después, en cuanto amainó algo el *norte* y opinaron que podían desatarse, corrieron hacia la bodega y bajaron a ver al enfermo. No les fue fácil hallarlo prontamente, pues una de las tongas de sacos se había derrumbado por el fuerte vaivén de la canoa.

Pusiéronse a registrar, a la vez que reparaban el acomodamiento de la carga.

Asfíxiado y sangrante, de tanto peso encima, el hercúleo *Botalón* estaba muerto.

En silencio impresionante izaron el cadáver y entre todos —los ojos llorosos— le columpiaron y echaron al mar, mientras la “*Perlita*” seguía, gemebunda, su camino.

El último día del año, a media noche, con la cola del *norte* aún, anclaron en la segura bahía de Campeche.

Por lo intempestivo de la hora no pudieron desembarcar.

De tierra venían las luces de la población en fiesta y las proyecciones cronométricas del faro.

Yerta de frío y de cansancio, pero insomne, la marinería toda está tumbada a proa, en medio del mutismo habitual del fondeadero.

Hacia la madrugada, persistiendo en su mente la imagen del cuadro que presentarían la viuda y los huérfanos del difunto *Botalón*, dijo Diego Ruiz:

—¿Y qué cuentas le vamos ahora a rendir a la familia?

El bisoño maquinista, Pepe Vargas, aguzó el oído a la respuesta.

Tras de prolongada pausa, Canul, el cocinero, replicó:

—Pues le diremos nomás que una ola lo barrió de la cubierta.

De popa resolló, emocionada, la honda voz del capitán:

—Está bien, muchachos. Ese parte rendiré yo. ¡Eso diremos!

Y hasta no amanecer Dios, se arrebujo de nuevo todo en silencio, a los reflejos del faro que giraba, pasando y pasando su blanca lengua de luz sobre la mar.

KAFKA

VISIONARIO DEL TOTALITARISMO

POR MILAN KUNDERA

Permítame empezar mi reflexión con la siguiente pregunta: ¿por qué es que la obra de Kafka, escritor que nació y que vivió toda su vida en Praga, está ahora prohibida en su ciudad natal? ¿Por qué Kafka, después de su muerte, se convirtió en un exiliado de su propio país? Usted puede sospechar que la pregunta es demasiado obvia, que la respuesta se conoce de antemano. En efecto, es bien conocido que en los países bajo dominio soviético el arte moderno, por su carácter antirrealista, contradice la doctrina oficial y es por consiguiente muy mal visto. Sí es verdad, pero el caso de Kafka sin embargo es más específico.

Su obra no solamente está mal vista, como la de Joyce o la de Picasso, sino que se convirtió en el símbolo mismo de la literatura no deseada. *Franz Kafka o Thomas Mann* es el título de un ensayo extremadamente significativo de Georg Lukacs. En este texto, de 1954, Mann representa el realismo burgués progresista mientras que Kafka representa todo el mal de la burguesía decadente: su incapacidad de ver la realidad, su conciencia enfermiza que no ve alrededor de ella más que la imagen de su propia angustia.

Georg Lukacs se expresaba muy cortesmente si uno considera que la propaganda habitual es mucho más dura: "Kafka está sentado en la cúspide del estiércol de la podrida cultura imperialista", dijo Howard Fast, escritor americano, esmerado comunista de la época, y su frase es citada frecuentemente porque ilustra bastante bien el tono utilizado hacia Kafka en los países bajo dominio soviético.

En Checoslovaquia, la obra de Kafka fue prohibida después del famoso golpe prosoviético de Praga en 1948. Unos años más tarde, en los sesenta, se vio, gracias a la resistencia lenta y obstinada de los checos contra el régimen importado del Este, una liberalización considerable de la vida. En esta época, en 1968, los intelectuales checos organizaron una conferencia internacional sobre la obra de Kafka que debía rehabilitarlo en el mundo, digamos, marxista. A partir de dicho año, Kafka de nuevo fue editado en Praga pero los ideólogos rusos nunca lo perdonaron. Cuando en 1968, el ejército ruso invadió Checoslovaquia para salvar al país de una pretendida contrarrevolución, se afirmó en los documentos oficiales que la rehabilitación de Kafka había provocado el proceso ideológico de la contrarrevolución. Es por ahí que quiero demostrar hasta qué punto Kafka está ligado con la vida de su país natal, pero también quiero mostrar que su obra, más que cualquier otra, se convirtió en un símbolo que rebasa por mucho el área de la estética y del arte. Una vez dicho esto quiero repetir mi pregunta: ¿por qué, por qué tal ira precisamente en contra de este hombre muerto hace mucho tiempo y conocido como un solitario apolítico?

No quiero racionalizar exageradamente el pensa-

miento totalitario ruso ni excluir el papel de azar en esta predilección que los verdugos de la cultura tienen para Kafka, pero una hipótesis racional se impone y quisiera formularla así: Kafka es un autor inaceptable para el mundo totalitario porque su obra es la imagen de dicho mundo.

Inmediatamente se me podría acusar de haber añadido una interpretación política a una obra que no había sido concebida en tanto que crítica social y cuyas fuentes son sobre todo personales e íntimas. Esta objeción es legítima y no quisiera disfrazarla. Pero por el momento quisiera poner de relieve una evidencia: la similitud entre el mundo imaginario de Kafka y la sociedad real en la cual se vive hoy día en la ciudad de Praga es tan marcada que no se le puede pasar por alto.

Sé bien que en Occidente, visto el número casi infinito de interpretaciones de la obra de Kafka, ésta se ha vuelto más difícil, cifrada, subjetiva y aún hermética. Aunque se pudiera encontrar raro que en mi país, a pesar de estar prohibida y ser difícil de encontrar, ésta obra es muy conocida en los estratos más amplios de la población y es citada en la conversación cotidiana de los praguenses que ven en ella un espejo en el cual se refleja su vida kafkiana.

Decir que vivimos hoy día en un mundo kafkiano es ahora un cliché periodístico casi de mal gusto, pero para un praguense, cuyas experiencias históricas son un poco más ricas y dramáticas que las de un inglés o un francés, esta expresión está llena de sentido. ¿Qué es entonces el mundo kafkiano? ¿Por qué responder a esta cuestión? Para contestar dicha pregunta quisiera citar una historia real que verdaderamente ocurrió en Praga y que un amigo mío, el escritor checo Skvorecky, apuntó. Había un ingeniero praguense, un especialista que no tenía nada que ver con la política. Fue invitado a un coloquio científico en Londres. Fue allá, participó en la discusión y regresó a Praga. Algunas horas después de su llegada, toma en su oficina el *Rude Pravo* —o sea el diario del partido— y ahí lo lee: un ingeniero checo, delegado de un coloquio en Londres, después de haber hecho ante la prensa oficial una declaración en la cual calumnió a su patria socialista, decidió quedarse en Occidente. Una emigración ilegal junto con tal declaración no es una bagatela. Esto equivaldría más o menos a 20 años de cárcel.

Nuestro, pobre ingeniero no podía creer lo que veían sus ojos. Pero el artículo, sin nombrarlo, hablaba de él, no había duda alguna. Su secretaria, al entrar en su oficina, quedó absolutamente asombrada de verlo: "Dios mío", dijo ella, "no es muy razonable que usted haya regresado; ¿acaso no leyó lo que se escribió acerca de usted?" El ingeniero vio el miedo en los ojos de su secretaria, pero ¿qué podía hacer?

Fue rápidamente a la redacción del *Rude Pravo*. Ahí encontró al redactor responsable. Aquél se dis-



culpó diciendo que efectivamente este asunto era embarazoso pero que no era culpa suya, que él había recibido el texto directamente del Ministerio del Interior. El ingeniero fue el Ministerio. Ahí le dijeron que sí, que de hecho se trataba de un error, pero que ellos no podían nada contra eso, que habían recibido el reporte sobre el ingeniero de su servicio secreto en la embajada de Londres. El ingeniero pidió una aclaración. Le dijeron que no, que no se podría exigir una aclaración, que eso no se hacía, pero que le aseguraban que nada le pasaría y que podía tranquilizarse. Sin embargo el ingeniero no se tranquilizó, todo lo contrario. Se dio cuenta rápidamente que estaba estrictamente vigilado, que su teléfono estaba intervenido y que lo seguían en las calles. No podía ya dormir, tenía pesadillas, hasta que un día, no pudiendo ya soportar la tensión, realmente se arriesgó para salir ilegalmente del país. Así fue como se convirtió realmente en emigrado.

Esta historia, que en mi país no tiene nada de excepcional, podría con todo derecho calificarse de kafkiana. ¿Por qué?

1. El ingeniero está confrontado a un poder que tiene el carácter de un laberinto. Nunca llegará al final del mecanismo, nunca encontrará al que formuló el veredicto. Contrariamente a la conocida situación de la literatura clásica en la cual la institución es el lugar de enfrentamiento de los diferentes intereses personales y sociales (como por ejemplo la institución balzaciana), a pesar de su pretendida neutralidad, la institución kafkiana es impersonal y opaca. No es la voluntad partidaria de un individuo, una venganza, un odio, sino más bien un capricho del mecanismo el cual es el autor del veredicto.

2. En la literatura clásica la mentira, aún potente, siempre está confrontada con la fuerza de la realidad. En el mundo kafkiano, la sentencia de la institución se emancipa de lo real, y gestiona, para así decirlo, su propia vida independiente. Frente a ella, la realidad de nuestro caso, la inocencia del ingeniero no tiene peso ni importancia. La realidad deviene en lo irreal.

3. En la literatura clásica, por ejemplo en Dostoievsky, la conciencia no puede soportar el peso de la culpabilidad y, para encontrar la paz, voluntariamente acepta el castigo. La falta busca el castigo. En un mundo kafkiano el castigo precede la falta, el que está castigado no puede soportar lo absurdo del castigo y quiere encontrarle una justificación. El castigo busca la falta. El ingeniero es inocente, pero es castigado por el artículo de *Rude Pravo*; por la persecución, termina por adaptarse a la acusación y por cometer la falta *deseada*. Se puede así constatar que la realidad social reviste, bajo ciertas condiciones bastante comunes en la época, un carácter muy específico que es tan difícil de definir, que no se le puede designar mejor si no es por la alusión a la obra de Kafka. En efecto, la situación del ingeniero praguense corresponde a la de Joseph K., y se parece mucho a la de la familia de Barnabé de *El castillo*

La familia de Barnabé está compuesta por el padre, la madre y sus tres hijos, Barnabé, Olga y Amalia. La bella Amalia recibe un día una carta obscena de un funcionario del castillo con proposiciones turbias. Ofendida, Amalia rompe la carta. Haciendo esto, ella ofende al castillo. Todo el mundo a su alrededor, aterrado por su comportamiento temerario, la evita y evita a toda su familia. Y terminan como parias.

En ningún libro, incluyendo todos los solyenitsyines del mundo entero, la situación del que se encuentra en desgracia en una sociedad totalitaria, fue descrita más pertinentemente que en este texto de Kafka. Yo mismo viví esta situación dos veces en mi vida y siempre me sentí del todo estupefacto ante esta descripción del castillo en la cual una de las situaciones fundamentales del hombre contemporáneo está descrita con todos los matices de la paradoja, de lo ambiguo y de lo fantasmagórico.

La situación de la familia de Barnabé revela que dentro del mundo kafkiano, la exclusión tiene un carácter absoluto, porque fuera de la organización social no hay vida. La exclusión es igual a la muerte.

La sociedad totalitaria conoce esta situación: puesto que todas las áreas de la vida, política, económica, cultural son organizadas y controladas por el mismo poder, el que está excluido no tiene lugar donde meterse o esconderse y es lanzado a la nada. El poder del totalitarismo consiste en la virtualidad de la exclusión que está suspendida sobre cada ciudadano como una amenaza perpetua. Todo el mundo puede ser excluido y todo el mundo teme serlo.

En esta situación el castillo no necesita condenar a Amalia y a su familia; ni le interesa. El temor de la gente, y su respeto hacia el castillo, actúa sobre ellos mismos. Sin ninguna orden concreta, sin ninguna señal particular perceptible por parte del castillo, el mecanismo del miedo se instala solo y la gente evita a la familia de Barnabé como si fuera pestilente. El hombre es castigado, pero no solamente no puede encontrar al autor del veredicto sino que el veredicto mismo es inencontrable.

El hombre que quiere defenderse en tal situación está totalmente desarmado. El poder siempre puede decirle: "no tenemos nada en contra de ti. No dimos ninguna orden, ninguna directiva. No tienes por qué quejarte". La gente que en nuestro país no pudo encontrar un empleo después de tal o tal conflicto con el poder pidió en vano una constancia estipulando que estaba prohibido emplearlos.

No, ninguna prohibición les fue jamás dirigida ni públicamente reconocida. Y como en nuestro país el trabajo es obligatorio, se les acusaba de parasitismo, lo que quiere decir que se les acusaba de sustraerse al trabajo. De ninguna manera podían probar que en realidad habían sido excluidos de la sociedad como tampoco podía comprobarlo la familia de Barnabé.

¿Qué se puede hacer en tal situación? El padre de Barnabé, para poder apelar y hacer su solicitud tiene primero que establecer la falta. He aquí la paradoja

más fascinante del episodio del castillo. El irá a implorar al castillo proclamando su crimen. Es poco decir que el castigo busca la falta. El castigado suplica que se le reconozca culpable. Esta paradoja kafkiana ya la hemos vivido: mis amigos echados de todas partes pedían ellos también una condena escrita, un documento atestiguando que ellos habían sido acusados y de qué estaban acusados y cómo estaban castigados. Con tal documento tal vez hubieran podido defenderse, entrar en polémicas contra el veredicto, apelar, solicitar gracia. Pero obtener tal documento fue imposible.

Existe otra paradoja en esta situación de la exclusión que radica en la actitud de la gente hacia el excluido. Temen tratarlo y, como si se avergonzaran de su propio miedo, para no sentir esta vergüenza prefieren no verlo. La existencia del hombre caído en desgracia no provoca odio (todo el mundo sabe que podría encontrarse en la misma situación), ni solidaridad (que sería demasiado peligrosa). Provoca pena.

Y así el jefe de los bomberos, encargado de excluir al padre de Barnabé de la asociación de bomberos, no es malo, simplemente se siente apenado. Ruega amigablemente al padre de Barnabé que acepte la exclusión sin hacer demasiado ruido y no hacer que su tarea sea más pesada.

Joseph K. es arrestado un día sin saber por qué. El arresto, que en un principio tiene el carácter de una

mala broma, se vuelve rápidamente muy seria y K. hipnotizado por el tribunal que lo ve y lo sigue en todas partes, no puede rechazar el juicio. Mientras más absurdo se torna el juicio, K. más quiere encontrarle un sentido. Pero, porque el sentido del juicio contra K. no puede encontrarse más que en la falta de K., entonces él se pone a la búsqueda de su falta.

Es lo que se puede leer en el capítulo 7 de *El proceso*. K. quiere preparar un reporte escrito para su defensa y enviarlo al tribunal. Quiere "acordarse de su vida hasta en sus detalles ínfimos, explicando todos sus pliegues, discutirlo bajo todos sus aspectos", diciendo en seguida "sí, en función de sus opiniones actuales, él aprobaría su conducta de entonces". El sabe que esto constituye un trabajo casi interminable pero está decidido a hacerlo cueste lo que cueste.

Esta situación provoca un estado de interpretaciones teológicas: el arresto de K. es la señal de Dios (del incomprensible dios calvinista) que le da a conocer su culpabilidad.

Si Joseph K. cuestiona toda su vida "hasta en sus menores detalles" es porque ha entendido el carácter religioso y total del juicio: él es juzgado no por tal o cual falta particular sino porque su vida, como tal, tomó una mala dirección.

No me gusta la lectura alegórica de las novelas de Kafka: las castra privándolas de todo lo que tienen de concreto, de rico, de real. No encuentro ninguna razón para ver en las grandes administraciones kafkianas un símbolo de Dios, de los cielos o de la gracia. Dichas administraciones fantásticas no son más que eso. Pero si no son símbolos divinos lo cierto es que se parecen a la imagen de Dios.

Es por esto que, a pesar de mi desacuerdo, no encuentro absurda la explicación teológica de Kafka. En efecto, aclara un aspecto muy real del castigo en *El proceso*. No porque la historia de Kafka sea una teología, sino porque el mundo que llamamos kafkiano, real o imaginario, el del ingeniero praguense acusado de emigración ficticia o el del obrero que se esfuerza en vano por ser escuchado en el castillo, produce su propia teología.

Cuando un poder se hace omnipotente, omnipresente, se acerca siempre más a la imagen de Dios, se diviniza, y el hombre, frente a este poder, tiene una actitud casi religiosa que puede ser descrita por la terminología teológica.

Permítanme citar un recuerdo personal. Era en 1950, durante la época de los famosos juicios estalinianos en mi país, cuando 12 políticos checos, incluyendo al secretario general del partido, Rudolf Slansky, después de haber sido obligados a confesar crímenes imaginarios, fueron ahorcados, y miles y miles de gentes encarceladas. En esta atmósfera, a causa de una tontería estudiantil, un pequeño juicio staliniano se había desencadenado en contra mía y en contra de mi amigo. Fue un pequeño juicio sin consecuencias trágicas (éramos excluidos del partido y de la universidad) pero con la misma psicología. Mi amigo fue acusado de haber conocido y de no ha-



18.35 HORAS



ber denunciado mi pretendida actitud antipartido. Lo cual quiere decir que mi falta era mínima, la de mi amigo era nula. Sin embargo, nos sentíamos culpables y, curiosamente, mi amigo absolutamente inocente, más aún que yo mismo. El creía en la justicia de la nueva sociedad comunista y se identificaba con los que lo acusaban. El veía en la acusación del partido una seña que había que descifrar; él quería encontrar detrás de la acusación absurda la voz de la verdad. Es verdad, me dijo, mi falta concreta es mínima pero no se trata de eso. En el sentido más profundo tienen razón: soy un individualista, cínico, no soy digno del partido; mi vida tomó una mala dirección. Estaba listo, como Joseph K., a "recordar toda su vida hasta en sus más ínfimos detalles, a exponerla en todas sus faces, a discutirla en todos sus aspectos", y se dejó lanzar a la nada de la exclusión con una humildad casi religiosa, parecida a la de Joseph K.

Quisiera interrumpir mis reflexiones y formular contra mí mismo la objeción siguiente: la obra de Kafka ha sufrido desde siempre la ambición de los que la comentaron y le impusieron desde el exterior una interpretación; así la novela de Kafka sirve por una parte como ilustración de la teología de Calvino y por otra parte como suplemento literario de la filosofía de Kierkegaard o, por otra parte, como demostración de las tesis sicoanalíticas. Querer explicar esta obra como una crítica a los estados totalitarios no es más que otro modo de darle, desde el exterior, un significado, esta vez más absurdo, porque Kafka podría conocer a Calvino, Kierkegaard o Freud, pero nunca conoció ni un estado totalitario ni su crítica teórica.

Para evitar todo mal entendido, es necesario que les diga en seguida: en las novelas de Kafka no se encuentra el partido, la policía, el vocabulario ideológico, ninguna alusión política, ni siquiera la más discreta. Orson Welles, en su adaptación cinematográfica de *El proceso* deformó la visión kafkiana al añadirle demasiados motivos políticos directos: así, los dos hombres que vienen a rescatar a Joseph son, según Welles, policías; se ve una muchedumbre de prisioneros, con las cifras tatuadas en sus brazos que evocan a los campos de concentración nazi; antes de su ejecución, el Joseph K. de Orson Welles, según un cliché demasiado conocido, acusa patéticamente a la sociedad podrida que estaría en el origen de todo el mal (lo que por otra parte es lo contrario de lo que hace el K. de Kafka).

Aunque exista cierta similitud, las novelas de Kafka no son una predicción internacional del mundo totalitario (como lo es por ejemplo la novela *1984* de George Orwell). No quieren reflejar ninguna realidad histórica determinada. Forman un mundo absolutamente autónomo cuya coherencia estética se derrumbó cuando Orson Welles quiso ligarlo, mediante alusiones políticas, a una situación histórica concreta.

La obra de Kafka no es la ilustración de una tesis, de una teoría o de una actitud social o política. Nos

enseña la situación del hombre frente a la burocracia fantasmagórica, pero sin atarla a una situación histórica concreta y con toda su misteriosa ambigüedad moral: ¿existe realmente la culpabilidad metafísica de K.? ¿O es simplemente una ilusión? Kafka ¿estaría condenando el comportamiento dócil de K. o al contrario estaría identificándose con él? No creo que se pueda encontrar una respuesta definitiva a estas preguntas. La grandeza del arte de Kafka consiste precisamente en lo sublime de la ambigüedad de su obra que no puede jamás reducirse a una tesis moral, religiosa, filosófica o política simplemente porque es una obra de arte, una verdadera obra de arte.

Pero si dicha obra de arte no puede reducirse a una tesis, a una teoría, a una actitud moral, esto no significa que no pueda ser permanentemente comparada y confrontada con la realidad, con nuestra vida, con nuestras experiencias individuales y colectivas de ayer y de hoy. Tal confrontación no puede deformar ninguna obra de arte. Al contrario, gracias a ella una obra de arte puede vivir, actuar, metamorfosearse y encontrar su razón de ser.

Dicha confrontación totalmente legítima nos ha hecho ver el lazo entre las novelas de Kafka y nuestras experiencias con la sociedad totalitaria. Pero, llegando a esta altura, una pregunta crucial se impone: si Franz Kafka no quería profetizar, sino que tenía la intención de criticar una sociedad determinada, ¿por qué entonces empezó a elaborar en su laboratorio imaginario este modelo onírico del totalitarismo? ¿Cómo logró esto? ¿Y cómo explicar la génesis de lo kafkiano? Antes de tratar de contestar estas preguntas quisiera extenderme sobre algunas nociones: el totalitarismo es el ejercicio de un tal poder que dirige y controla la totalidad de la vida social de manera tal que no existe área de la vida que pueda escapar a su control. El estado totalitario, según lo que vi y viví, se caracteriza por un partido y una ideología única, y por la burocratización total de la vida social.

El punto de vista sociológico se caracteriza por la verificación del poder, la abolición de la frontera entre lo público y lo privado y por la *culpabilización* permanente del ciudadano.

A menudo se dice, y creo que con todo derecho, que la edad técnica en la cual vivimos está marcada, sobre todo, por una tendencia a crear condiciones en las cuales el hombre es totalmente manipulable no sólo en su comportamiento público sino también en su vida privada, en sus gustos, en su lectura, en sus pensamientos. Esta tendencia me parece que pertenece a la condición humana moderna y se manifiesta más o menos marcadamente en cualquier sistema político de hoy. Quisiera agregar que, si es cierto (y me parece que sí lo es), podríamos considerar a los regímenes totalitarios como un espejo magnificante de la condición humana contemporánea en general.

Quisiera cerrar mi paréntesis y proseguir: el estado totalitario no existía antes de Mussolini y llegó a una verdadera perfección solamente con Stalin.

Franz Kafka no pudo reconocerlo y tampoco pudo conocer la problemática teórica del totalitarismo que en su época no estaba formulada.

Sí, es cierto, el estado totalitario no existía en la época de Kafka; pero el poder totalitario sí existe desde siempre; desde siempre fue ejercido en diferentes tipos de organizaciones y de micro-organizaciones; y la imagen del totalitarismo existe desde siempre también. Desde siempre, el hombre tuvo una experiencia totalitaria y conoce la *tensión* totalitaria. Kafka fue extremadamente sensible a esta experiencia. Ahí es donde su imaginación extraía su inspiración y no en Calvino, en Kierkegaard, en Freud, en los socialistas o en los anarquistas. Los ideólogos que se apoderaron de Kafka sobreestiman la influencia de los sistemas teóricos. Para un artista la realidad misma constituye siempre la fuente principal de su fantasía.

Conocí bastante bien a una mujer que, como muchas otras, durante los juicios políticos de Praga en 1950, fue arrestada y juzgada por crímenes que nunca cometió. Logró salvar su vida porque, gracias a su valor extraordinario, supo resistir a la tentación de confesar crímenes, de manera que no fue posible utilizarla para el espectáculo del juicio público final. De esta manera no la ahorcaron sino simplemente la condenaron a cadena perpetua. Después de 15 años fue totalmente rehabilitada y liberada. Esta mujer fue encarcelada cuando su hijo tenía un año. Al salir de la cárcel se encontró con su hijo de 16 años y entonces conoció la felicidad de vivir con él una modes-

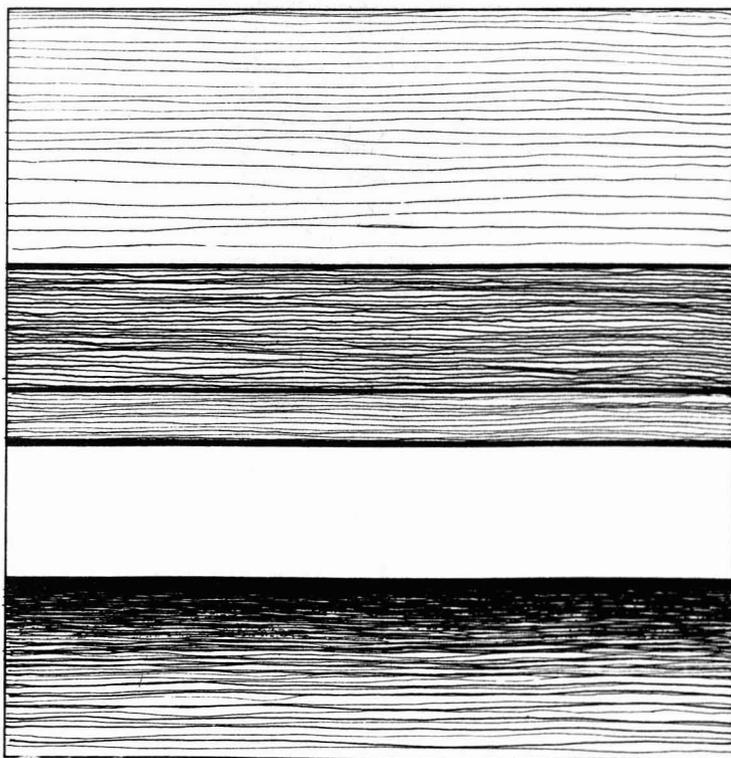
ta soledad compartida. Si se encariñó apasionadamente con él, nada era más comprensible. Su hijo tenía ya 26 años cuando un día fui a verlos y asistí a una pequeña escena familiar. Ofendida, la madre lloró. Y ocurrió algo totalmente insignificante: el hijo había olvidado lavar su camisa o algo así. Dije a la madre: "¿Por qué te estás poniendo tan nerviosa a causa de tal tontería? ¿Piensas que vale la pena llorar?" En lugar de la madre, el hijo me contestó: "No, mi madre no exagera. Mi madre es una mujer excelente y tiene mucho valor. Ella supo resistir ahí en donde los otros fracasaron. Ella quiere que yo sea un hombre honesto. No se trata de mi camisa. Es algo mucho más profundo lo que mi madre me reprocha, es mi actitud. Mi actitud de egoísmo. Quiero ser alguien tal y como lo quiere mi madre. Se lo prometo ante ti." Lo que el partido jamás logró hacer con la madre, la madre logró hacerlo con su hijo. Lo obligó a hacer pública una confesión, una autocrítica humillante y a identificarse con la acusación absurda. Yo, asombrado, miré esta escena de un mini-juicio staliniano familiar y entendí en seguida que el hombre está perfectamente preparado para tales juicios, que los mecanismos psicológicos que funcionan en los grandes acontecimientos históricos, aparentemente increíbles e inhumanos, son los mismos que rigen las situaciones íntimas, totalmente triviales y humanas.

Me referí a esta historia para hacer más comprensible el hecho de que Franz Kafka pudo bastante bien conocer la práctica totalitaria sin conocer los estados totalitarios. Así mismo, el hijo de mi amiga praguense pudo conocerla dentro de su familia. Esto lo traumó desde su infancia. Las primeras grandes novelas de Kafka del año 1912 (que preceden sus dos grandes novelas burocráticas) nacieron directamente de esta experiencia: *La condena*, que cuenta el conflicto de un hijo, Georg Bandemann, con su padre; y *La metamorfosis*, en la cual un hijo, Gregorio Samsa, se convierte, en medio de su familia, en un gran escarabajo.

En efecto, el microcosmos de la familia tiene varios rasgos que responden a nuestra definición del totalitarismo:

1. Está fundado en el poder que tiende a captar la vida de todos sus miembros, sobre todo la vida de los niños, a dirigirla, a controlarla. Bajo su aspecto idílico, el régimen interior de una familia es así una permanente prueba de fuerzas. La metamorfosis de Gregorio Samsa está ligada a otra metamorfosis aún más grotesca e inquietante. Es la de su padre. El es al principio un pobre tipo, viejo y lisiado. A medida que su hijo-escarabajo pierde su fuerza y su poder dentro de la familia, el padre encuentra de nuevo su antigua vitalidad, su juventud y la real alegría de vivir.

2. La familia no conoce la diferencia entre la vida pública y la vida privada. El ideal de la vida en familia es la abolición del secreto. La indiscreción así, está llevada al rango de las virtudes (Kafka su-



19.11 HORAS



frió mucho. Nunca pudo encontrar en el apartamento familiar una real intimidad más que la de la noche. Es por esto, pero hasta los 33 años, que él alquila en Praga cuartos en los cuales puede vivir y trabajar solo). El motivo de la indiscreción atraviesa toda su obra. El padre de Georg Bandemann espía a su hijo. La familia aparece como un pequeño estado policiaco en el cual la correspondencia es controlada y en el cual todo se escucha. A menudo se dice que las novelas de Kafka expresan el deseo apasionado de la comunidad, el deseo apasionado del contacto humano que siente un ser desarraigado-K. Me parece que es una interpretación dirigida, impuesta a Kafka desde el exterior; esto proviene de la historia de la literatura, de Dostoievsky y de otros. El trabajador K. no va a la conquista de la gente, de la comunidad, de la colectividad y de su calor humano, no quiere ser "hombre entre los hombres" como el Orestes de Sartre, él quiere ser aceptado no por la gente sino por alguna institución. Pero para serlo, tiene que pagar. El mundo, transformado en institución, le niega la soledad. Es la pesadilla de K. Nunca se encuentra solo, los dos ayudantes enviados por el castillo ni siquiera le dejan solo en su cama. Karl Rossemann tampoco se encuentra solo nunca: siempre está rodeado de la presencia agresiva de la gente, aún durante la noche, aún durante el sueño. El que vivió en un estado totalitario tiene la impresión de que encuentra aquí la imagen fantástica, onírica de su propia vida, siempre vigilada, organizada, dirigida, controlada, mirada y escuchada, la imagen de esta vida en la cual la soledad, la intimidad y la discreción son valores tristemente escasos. Pero ciertamente es el conocimiento íntimo del pequeño totalitarismo familiar el que alimentó las grandes visiones kafkianas del mundo, en el cual el hombre a la vez está solo y sin soledad.

3. A partir de los primeros años de su vida, el niño ve desencadenarse en su contra, la máquina de la culpabilización. La situación de Joseph K., que está acusado sin entender por qué y tratado como un culpable respondió, toda proporción guardada, a una situación trivial en la vida de un niño. La famosa *Carta al padre* nos demuestra toda la "tecnología" de la culpabilización familiar. En *La condena*, esta novela estrechamente ligada a la experiencia familiar del autor, George Bandemann está acusado por su padre, caprichoso y cruel, y condenado a la soledad. Por grotesco que pueda aparecer este veredicto, el hijo lo acepta y va a arrojarse al río tan dócilmente como más tarde su sucesor K. se entregará a la horca. La similitud entre estas dos ejecuciones, entre estas dos culpabilizaciones demuestra bien la continuidad que existe en el totalitarismo familiar y en las grandes visiones de Kafka.

La otra gran experiencia de Kafka con el totalitarismo es su vida de funcionario. En efecto, Kafka tal vez sea el único gran escritor que durante toda

su vida permaneció empleado y pasó una tercera parte de su tiempo en una oficina. Este medio no sólo lo deprimió sino que también lo fascinó. Escribía a Milena: "La oficina no es una institución estúpida, relevaría más bien de lo fantástico que de lo estúpido." La frase es reveladora: como poeta, Kafka estaba fascinado por la oficina, tan ridículo como pueda parecer. Pero insisto: la frase en la carta a Milena conserva el gran secreto del genio de Kafka; había visto lo que nadie: a saber, la importancia capital del fenómeno burocrático para la condición humana moderna, y también supo ver la potencialidad poética contenida en el carácter fantástico del mundo de las oficinas. Pero ¿quiere esto decir que la oficina tiene algo que ver con lo fantástico?

1. El trabajo burocrático, administrativo, tiene un carácter abstracto. Un funcionario está en relación, menos con la gente viva, que con un expediente que no es más que la imagen fantasmagórica de un hombre. Pero es exactamente esta imagen fantástica la que decidirá el éxito o el fracaso de un procedimiento administrativo. Un expediente, la sombra de un hombre, se hace así más real que el hombre mismo. En las oficinas, el universo de las sombras reina en el universo de los vivos. El problema del trabajador K. es muy simple. El quiere obtener el puesto que le fue prometido. Mas en el laberinto burocrático esta simplicidad se hace de una complejidad infinita y aterradora. La vida completa de K. se enfrenta con la vida de su sombra y la sombra de K. parece ser más real que K. mismo.

2. Cada empleado está obligado a obedecer directivas cuyo alcance y racionalidad escapan a él mismo. Su iniciativa personal se ve cancelada en favor de una voluntad suprema que tampoco tiene ningún carácter personal, porque no es un jefe ni un director quien decide en última instancia, sino la voluntad impersonal, de las leyes, de las reglas, de las costumbres cuyo origen humano es perceptible. El empleado se encuentra en el interior de un edificio laberíntico del cual no puede jamás ver el final. Todas las grandes administraciones que se conocen en las novelas de Kafka, *El castillo*, el tribunal de *El proceso*, el hotel *Occidental* o el teatro de Oklahoma en *América* no son de jefes. Funcionan solas, regidas por leyes cuya comprensión permanece inaccesible y cuyo sentido no es más inteligible. Dichas administraciones fantásticas reflejan en hipóbole lo fantástico real de la oficina, éste es el carácter fantástico del que Kafka habla en su carta a Milena.

Puesto que en un estado totalitario todo está nacionalizado, todo pertenece al estado, la gente de todos los oficios se vuelve empleada y tiene la mentalidad, los sentimientos, las reacciones de un empleado. Un obrero ya no es más obrero, un juez ya no es más juez, un médico ya no es médico, todos son empleados del estado, el mismo título que los

abogados del juicio que no son abogados sino empleados del tribunal, dependientes de la misma institución que emplea a los procuradores. He aquí un estado totalitario: una enorme administración.

En *El proceso* y en *El castillo*, la fantasía onírica de Kafka proyectó el mundo de la oficina en sus gigantescas dimensiones, de manera que este mundo vetusto, de modo ridículo, se parece en su amplificación a un estado totalitario.

Kafka logró transmitir su visión de un mundo totalitario sin saber que esta visión era también una previsión. Su intención no era la de desenmascarar la historia, el porvenir, el progreso o una política dada, sino la de aclarar los mecanismos psicológicos y sociológicos que él tenía de la práctica totalitaria mínima o microsocia, mecanismos que nadie supo ver excepto él y que la evolución ulterior de la historia puso en marcha en el gran escenario. Dicho de otra manera: en el laboratorio de su imaginación, Kafka efectuó con el hombre más o menos los mismos experimentos que los que hizo la historia un poco más tarde en sus propios, inmensos, tubos de laboratorio. El laboratorio de la historia verificó así, *a posteriori*, la exactitud de la experimentación imaginaria de Kafka.

Para concluir quisiera yo sacar de mi reflexión dos lecciones morales, o más bien inmorales:

La primera lección se refiere a la paradoja del totalitarismo: la experiencia del totalitarismo no se li-

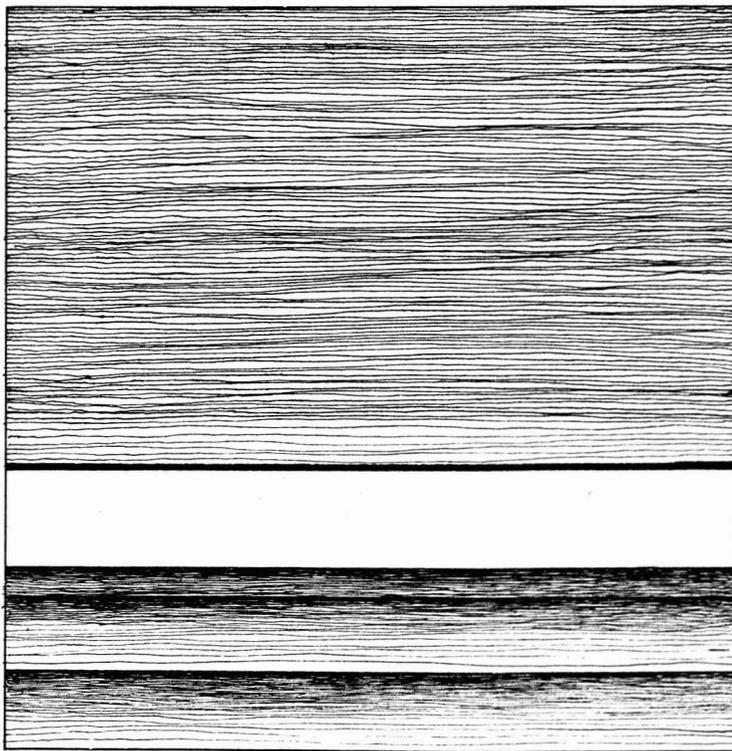
mita a la esfera política de la vida. El totalitarismo es una de las tendencias casi eternas del hombre. El estado totalitario no es entonces una perversión, algo inhumano y malo. Aquello sería demasiado maniqueo y demasiado fácil. El totalitarismo no es inhumano sino que, para citar la fórmula de Nietzsche, humano, demasiado humano, y éste es el único modelo de poder.

Los estados totalitarios no hubieran podido provocar tal apoyo por parte de la población, tal entusiasmo, si no se hubieran apoyado ellos mismos en tendencias e instintos profundamente arraigados en el hombre, en arquetipos inmemoriales, por ejemplo, en el sueño de una comunidad armoniosamente unida en la misma fe y en la misma voluntad, en la cual el hombre vive sin secreto en una casa de vidrio. Uno nunca logra entender al totalitarismo sin considerar la imagen del paraíso que se confunde con su infierno.

Dicho de otro modo, uno nunca llega a ningún lado si examina el totalitarismo bajo un ángulo puramente ideológico. El espíritu ideológico proyecta el mal siempre fuera de él, o sea en *el otro*. Así es como algunos encuentran los gérmenes del totalitarismo dentro del marxismo, dentro del racionalismo del siglo XVIII y otros dentro de la ortodoxia católica y dentro del pensamiento religioso. Sin embargo las raíces del totalitarismo se remontan más lejos. El escándalo del estado totalitario cuestiona no sólo tal o cual ideología sino sobre todo al hombre como tal. Franz Kafka fue el primero en plantear la cuestión del totalitarismo. Y es el único que la planteó no como una cuestión política sino como una cuestión antropológica.

La segunda lección se refiere a la paradoja del compromiso del arte: durante la primera guerra mundial y sobre todo después de ella, la literatura fue absorbida por la política, por la historia, hipnotizada por las promesas del progreso, por la imagen del porvenir. Este porvenir que, después del apocalipsis de la guerra parecía abrirse a todos como un desenlace teológico, como la llegada de tiempos nuevos. Casi nadie escapó de esta euforia: los amigos de Kafka, Max Brod, Egon Ervin Kisch, Franz Werfel, la vanguardia francesa fundada en esa utopía, la vanguardia rusa, por supuesto. Pero es la obra apolítica, imaginativa, aparentemente anacrónica de Kafka —y no la de sus contemporáneos apasionados por la política— la que se reveló no sólo como la más bella sino también como la más ligada a los destinos colectivos del siglo XX.

Nada me da más gusto, nada confirma mejor mi fe en el arte que dicha paradoja. Únicamente si una obra de arte permanece fiel a su especificidad, si rechaza todas las tentaciones de comprometerse, de servir, de subordinarse, de alienarse, únicamente si obedece a las obsesiones más secretas del poeta logrará descubrir lo que no es conocido, penetrar la vida, seducir al hombre.



19. 39 HORAS

DAVID HUERTA
SEPARACIONES

Ah, destruida, no te mueras. Te digo
"pedazo sanguinario", "mordedura insondable".
No estás aquí, cosa triste y ardiente.
La raíz de mis labios
tiene sentido sólo en tu pecho separado.
Sólo por mí te hablo: ¿sería suficiente?
Sólo por esta boca mía
que conoció tu vientre en la noche del mundo.
¿Bastará eso? ¿Tendrá eso un pie en la vida
y el otro pie sobre las adivinaciones de la muerte?

La ciudad está llena
de extrañas mujeres que no se te parecen.
El aire se ennegrece con mi melancolía.
Todo está separándose: mis manos desprendidas
y mis pensamientos en suspenso.

Ah, destruida. Cómo esta luz
va labrando tu nombre bajo mi pesado corazón.

LAS LUSIADAS DE LUIS DE CAMOENS

LUIS VAZ DE CAMOENS, (1524?-1579). Nació en 1517 o en 1524, probablemente en el seno de una familia pobre pero hidalga (por ventura, con raíces en la región de Alenquer); Luis de Camoens cursó la universidad cerca de 1540. Poco después de 1550, lo encontramos en Lisboa, llevando una vida de disipación y bohemia, que culminó en prisión, como resultado de una riña a mano armada, de la que un hidalgo salió gravemente herido. Anteriormente, debió haber cursado el aprendizaje de las armas en el norte de Africa, donde perdió uno de los ojos. Salió de prisión en 1553, con la condición de que embarcara hacia Oriente. Fue soldado en la batalla naval en la entrada del Mar Rojo, ejerció un cargo administrativo en Macao, naufragó en la desembocadura del Mecong y estuvo preso a consecuencia de sus deudas. Sin embargo, nunca dejó de cultivar asiduamente las letras y colaboró con el Dr. García de Orta, para quien escribió una oda, publicada en la primera edición de los *Diálogos dos Simples e Drogas* (1563). En 1567 partió para Lisboa, pero por falta de recursos, consiguió llegar sólo hasta 1569 gracias a la ayuda de Diego de Couto y otros amigos. Publicó *Os Lusíadas* en 1572 y obtuvo, por el poema y por los servicios prestados en la India, una suma de 15,000 reis anuales, que no consiguieron rescatarlo de la miseria. Falleció el 10 de junio de 1579. Además de *Os Lusíadas*, preparó un volumen de obras líricas bajo el título de *Parnaso Lusitano*, que se perdió. Admiradores suyos reunieron las líricas dispersas en varias compilaciones manuscritas, en sucesivas ediciones, de las cuales las más importantes y auténticas son las tres primeras; dos organizadas por Fernando Rodrigues Lobo Soropita (1595 y 1598) y otra organizada por Domingos Fernandes (1607). Dejó tres autos de estructura y estilo vicentinos, aunque influenciados por el teatro clásico y por Jorge Ferreira de Vasconcelos: *Anfitriões, El-rei Seleuco* y *Filodemo*, publicados por primera vez en 1587 en el volumen *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas*, compilado por Alfonso Lopes. En las líricas de Camoens se combinan la tradición peninsular, de medida antigua, con la influencia italiana, pudiendo considerarse, en muchos aspectos, el camino hacia el barroco peninsular. En sus obras en endecasílabo, Camoens es un discípulo de Petrarca, pero con una fuerza, un énfasis, en ocasiones con una violencia tal, que no se encuentran en el maestro. La problemática de Camoens es también diferente a la de Petrarca: su platonismo

choca contra el sentimiento de la realidad sensorial, siendo esta contradicción uno de los temas centrales de la *Lírica*. Otro tema central es el "desconcerto do mundo", esto es, la irracionalidad o lo absurdo del destino individual y de la sociedad. Esta temática da a Camoens una actualidad que no encontramos en Petrarca. Las redondillas de Babel y Siao constituyen una de las expresiones más dramáticas de la esencia de esta contradicción, pareciendo aceptar ahí el poeta, una transferencia de la realización personal hacia el mundo platónico inteligible, confundido, según la interpretación de San Agustín, con el cielo cristiano. Esta transferencia se expresa en un tono ascéticamente desesperado. En su gran poema épico, se propone Camoens cantar, según el modelo de *La Eneida*, la historia nacional. *Os Lusíadas* significa "Los portugueses", y define a una entidad colectiva, en contraste con el héroe individual que normalmente sirve de tema a los poemas épicos. A partir del episodio central del viaje de Vasco da Gama, Camoens presenta a los héroes y desarrolla, sobre todo, la narración de batallas. La inspiración caballeresca de la obra es evidente, así como el espíritu de cruzada que la anima. Más aún, el significado profundo de *Os Lusíadas* parece expresado por la fábula mitológica, no siempre bien comprendida, que se inicia por el concilio de los dioses, en que Júpiter anuncia el feliz término del viaje de da Gama y concluye, después de varias tentativas de Baco y otros dioses de malograr, en la gran bacanal de la Isla de los Amores en que los marinos, mediante la unión con las ninfas, se convierten en las propias divinidades. Desde el punto de vista estético, en la fábula mitológica en que reside la unidad de acción del poema, se encuentran los verdaderos personajes, en relieve y con humanidad. Desde el punto de vista ideológico, es la misma fábula la que extrae el ideal humanista de la superioridad del hombre sobre la naturaleza y de su victoria final en un mundo de progreso. Por otro lado, parece claro que el mundo resplandeciente de los dioses, lleno de sugestión carnal, representa la superación de las limitaciones históricas (el "desconcerto del mundo") por una utopía en que la contradicción entre la razón y los sentidos es abolida y en que, lo que podríamos llamar la "ley de la espontaneidad", está vigente. Por este lado, Camoens es mucho más un representante de los ideales íntimos del Renacimiento que de la Contrarreforma, aunque, por otro lado, la transferencia de los ideales humanos para que la utopía



Camoens y las Ninfas



mitológica extraiga la frustración y el retroceso que siguen a la fase expansiva del Renacimiento. Como maestro del arte de la poesía, Camoens es una de las primeras figuras de su época, dentro y fuera de la península ibérica. Por eso, es el poeta portugués por excelencia, cuya enseñanza aun perdura. En el siglo XVII, *Os Lusíadas* se convierte en un libro nacional, donde los portugueses, sometidos al dominio del rey de Castilla, encuentran expresadas, de forma magnífica, las glorias del reino perdido.

Antonio José Saraiva

Lusíadas. Así se llama el poema épico de Luis de Camoens, publicado en 1572, y que es el más universal de los libros portugueses. El hecho de que, al contrario de lo que pasó con su *Lírica* casi en su totalidad póstuma, este poema fuera publicado en vida del autor, ni por eso deja de ser diversa, y hasta cierto punto de mucha importancia, su problemática originada, en gran medida por una descuidada revisión. Desafortunadamente no existe, ni para la *Lírica* ni para este poema, ningún autógrafo que permita facilitar la solución de algunos de estos problemas. Ha llegado a nuestro tiempo un apógrafo contemporáneo, el del canto I incluido en el *Cancionero* de Luis Franco Correia (v) códice de la Biblioteca Nacional de Lisboa, que termina con la nota "no continúa porque salió a la luz". Se trata sin embargo, de una copia de pésima calidad con errores de gramática y de métrica, casi totalmente inútil para cualquier labor de depuración del texto publicado. Lo mismo puede decirse de los apógrafos encontrados por Faria y Sousa en Madrid y que ni él mismo utilizó para esos fines. Uno de ellos solamente con 6 cantos, amplía el canto IV con 46 y dos medias estrofas más, que se comprende muy bien que el poeta haya excluido del poema, si fue el autor de ellas; el otro es "reducido" y "corregido" por un tal Manuel Correia Montenegro, en 1620, quien cambió a graves todos los versos esdrújulos, por considerarlos "muy mal parecido", llegando incluso a intercalar en el poema estrofas de exaltación a la Casa de Braganca.

A la incorrección del texto está ligado el problema de las dos ediciones de 1572, tan semejantes que sólo pueden distinguirse con un examen profundo y acucioso. ¿Cuál de ellas es la primera? ¿Y por qué dos ediciones en el mismo año? He aquí interrogantes que la limitación del espacio no permite discutir. Quizá la respuesta a la primera, consista en atribuir las correcciones de aquella que presenta la cabeza del pelicano mirando hacia la derecha del lector, a un revisor sin cultura, capaz por ejemplo, de corregir acertadamente "malo" por "mano", "del río" por "de los ríos", pero que al mismo tiempo también es capaz de sustituir erradamente el término que le era desconocido por el que mejor conocía, como: "Febo" por "Febe" o "Oriente" por "Oriente", y tal vez la respuesta a la segunda

pregunta consista en considerar a la citada edición como publicada en el mismo año en que vio la luz la edición llamada de los *Piscos*. Como en ésta se alteraba el término "princeps", suprimiendo los pasos menos "castos" o de crítica más acerva, se habría reconocido la necesidad de reimprimir íntegramente la edición, que sería vendida por los libreros a quien "con menos peligro" moral pudiera leerla, pero evitando el escándalo de una transgresión al espíritu que había determinado la mutilación de la de los *Piscos*, pues, en tal caso, sería inculcada como resto de la edición de 1572.

Veamos, sin embargo, el contenido del poema. Camoens se propone cantar "Las Armas y los Barones" que "Llegaron más allá de la Taprobana" y "los reyes que fueron dilatando la Fé y el Imperio", además de todos aquellos que, por "obras valerosas se van de la ley de la muerte liberando". El acontecimiento central es la descubierta del camino marítimo hacia la India, hecho al cual el moderno filósofo inglés Toynbee atribuye tal valor que lo lleva a distinguir, en la historia de la humanidad, dos grandes periodos, relacionados con el nombre de Vasco de Gama, el periodo *pre-gámico* y el periodo *post-gámico*. La historia que antecede a la narrativa de la navegación, la evoca en líneas generales Vasco de Gama frente al Rey de Melinde; y en su galería de héroes, representados en banderas, Paulo de Gama frente al "catual".

En cuanto a la parte de la historia transcurrida entre el viaje y el fin del poema, Camoens la expone en forma simétrica con la anterior, en sus líneas más generales cuando Venus interviene a nuestro favor ante Júpiter, y, en sus pormenores de heroísmo personal, Tetis hace lo mismo en la Isla de los Amores. Los aspectos más trágicos son profetizados por las amenazas vociferantes del Adamastor contra los "primeros que osan navegar por sus largos mares", "quebrantar sus vedados términos".

Tratándose de historia establecida era imposible al poeta deformarla notablemente, y por esa razón una buena parte de la obra la constituye el lastre apoético del poema, dirigido más a la curiosidad intelectual que a la sensibilidad estética. Sin embargo y sin olvidar que, de esas referencias a la historia patria intercaladas al poema, no todas tienen la sugestividad poética de la "hermosísima María" entrando "por las paternas palacios sublimados", o de la trágica muerte de Inés de Castro, y que ni todo se presta a descripciones como las de las batallas de Ourique, del Salado y de Aljubarrota, la originalidad y el mérito de la obra están exactamente en expresar la visión épica de la realidad, que no podía dejar de exaltar el entusiasmo de los contemporáneos. Los poetas se incitaban unos a otros a celebrar, en canto épico, acontecimientos que, comparados a aquellos que habían inspirado a los grandes poemas de la Antigüedad, les eran considerados superiores. Es en el marco de esta euforia nacional que Luis de Camoens decide antepo-



ner las “verdades puras”, a las “hazañas fantásticas ñingidas, mentirosas” del poema de Ariosto, *Orlando el Furioso*.

El poeta, sin embargo, no podía contar sólo con la grandilocuencia. Aprovecha mitos ajenos y crea sus propios mitos para con ellos dramatizar y trascendentalizar una realidad que, a pesar de ello permanece dentro de la ficción, en un marco muy sensible de grandeza histórica y de impresionante esencia poética. En esta forma, el poeta describe el incidente de Mombaza, en el cual la nao insignia sólo por un milagro se pensaba no haber zozobrado, en forma tal que los pintores lo han llevado sin dificultad, de las estrofas a la tela. De igual modo al amainar de la tempestad en el Indico cuando la estrella Venus asoma en el horizonte, representa la maravilla plástica de las ninfas que, al mando de la diosa, calman los vientos de la tormenta.

Y, además de estos mitos ornamentales creados por el *artista*, el poema está sembrado de mitos de significado filosófico, concebidos por el *pensador*. Entre éstos se destacan, principalmente, el mito del *Viejo del Restelo* (v), que representa no sólo la oposición nacional a las peligrosas aventuras de las descubiertas, sino también los recelos humanos de la prudencia frente a la “dura inquietud del alma y de la vida”. “Fuente de desamparos y adulterios / Sagaz consumidora conocida. / De haciendas, de reinos y de imperios”, por lo cual “Ningún cometido alto y nefasto, / Por fuego, fierro, agua, calma y frío, / Deja intento la humana generación”, el mito del *Adamastor* (v) que parece personificar todos los terrores y peligros que los navegantes afrontaron a través del *Tenebroso*; el mito de *Baco*, en el discurso en el cual, recordando, frente a los dioses del mar las victoriosas audacias de los hombres, expresa su aprensión por que lleguen éstos a ser futuros dioses, es decir, que sometan las fuerzas de la naturaleza que los dioses representan, finalmente, el mito de la *Isla de los Amores* cuyo significado, el propio poeta explica.

¿Cómo sucede que, a la par de mitos que afirman la alegría de la efectivación gradual del dominio del planeta por el Hombre, emerjan aquellos que dan relieve a los sacrificios que ese mismo dominio nos cuesta, como aquel que expresa la propia condenación de quien lo intentó? La contestación está en que Luis de Camoens, a diferencia de Rabelais, en la página eufórica del *Pantagruel*, que canta en

bella fuga lírica las virtudes del *pantagruelion*, que permitirá al Hombre alcanzar los más trascendentales triunfos, escribe después de las experiencias que constituye la materia de la historia *Trágico-Marítima* (v), y por eso el poema presenta las dos caras de la realidad histórica: la *épica* y la *trágica*.

Estos son los mitos más significativos del poema y que hacen de él un *poema humano* más que *nacional*, y el más expresivo de aquel momento de la historia universal. En lo que se refiere a aquellos que tejen la intriga que acompaña a la acción —Venus, protectora de los nautas y Baco adverso a ellos— así como los que se relacionan con el Concilio de los Dioses, que constituye el primer acto de la tragedia donde se presentan los personajes y las razones de sus conflictos, el poeta sigue la lección de Virgilio, como éste siguió la de Homero. Es menester, sin embargo, decir que ningún mito es más adecuado para representar los intereses creados que afrontamos, que el de Baco —famoso conquistador de la India cuya gloria nosotros íbamos a eclipsar—, y ningún otro mejor que el de Venus podría personificar el espíritu de la Latinidad, que los nautas mantenían vivo en la lengua que hablaban y en la forma como actuaban.

Sí, enmarcada en la ficción, así se deja entrever la realidad, cuando Camoens nos la ofrece directamente, nadie en el tiempo lo supera en verdad sustancial y en adecuación expresiva. La vida de abordo, en sus horas tranquilas y trágicas; los fenómenos del mar y los aspectos de las costas; los incidentes que pasan en los contactos con los nativos, todo ésto hace del poema la más perfecta realización de la literatura de viajes (v. Expansión Portuguesa) con que, durante los siglos XVI y XVII alimentamos la apetencia universal de novedades sobre océanos y continentes desconocidos.

En cuanto a la forma, y no obstante algunos pasos en que la normal influencia se perturba, complicando la sintaxis (Aliquando bonus dormitat Homerus...) sería difícil exceder a Camoens en poder expresivo, sea cual sea la cara de la compleja realidad que trate. Nitidez descriptiva y elocuencia emocionante; el tono marcial que “el color al gesto muda”, tanto como la magia verbal de los momentos líricos; y todo ésto utilizando, frecuentemente, la sugestividad de los valores melódicos de la palabra para allende su sentido.

Hernani Sidade

EL VASO RELUCIENTE
Y CRISTALINO

El vaso reluciente y cristalino,
de ángeles agua clara y olorosa,
de blanca seda ornado y fresca rosa,
ligado con cabellos de oro fino,

bien claro parecía el don divino
labrado por la mano artificiosa
de aquella blanca ninfa, graciosa
más que el rubio lucero matutino.

Nel vaso vuestro cuerpo se afigura
rajado de los blancos miembros bellos
y en el agua -vuestra ánima pura;

La seda es la blancura, y los cabellos
son las prisiones y la ligadura
con que mi libertad fue asida dellos.

ONDAS QUE POR EL MUNDO
CAMINANDO

Ondas que por el mundo caminando
contino vais llevadas por el viento
llevad envuelto en vos mi pensamiento
do está la que do está lo está causando.

Decidle que os estoy acrecentando,
decidle que de vida no hay momento,
decidle que no muere mi tormento,
decidle que no vivo ya esperando.

Decidle cuán perdido me hallastes,
decidle cuán ganado me perdistes,
decidle cuán sin vida me matastes.

Decidle cuán llagado me feristes,
decidle cuán sin mí que me dejastes,
decidle cuán con ella que me vistes.

LETRILLAS CON PIES AJENOS

I

*Amor loco, amor loco,
yo por vos y vos por otro*

Dióme Amor tormentos dos
para que pene doblado:
uno es verme desalmado,
otro es mancilla de vos.
¡Ved que ordena amor en nos!
Porque me vos hacéis loco
que seáis loca por otro.

Tratáis Amor de manera
que porque así me tratáis
quiere que, pues no me amáis,
que améis otro que no os quiera.
Mas, con todo, si no os viera
de todo loca por otro
con más razón fuera loco.

Y tan contrario viviendo
al fin, al fin conformamos,
pues ambos a dos buscamos
lo que más nos va huyendo:
voy tras vos siempre siguiendo
y vos huyendo por otro.
Andáis loca y me hacéis loco.

II

Todo es poco lo posible

Ved que engaño señorea
nuestro juicio tan loco,
que por mucho que se crea,
todo el bien que se desea,
alcanzado, queda poco.
Un bien de cualquier grado
si de haberse es imposible
queda mucho deseado;
mas para mucho alcanzado,
todo es poco lo posible.

Posible es a mi cuidado
poderme hacer satisfecho,
si fuera posible al hado
hacer no hecho lo hecho
y futuro lo pasado.
Si olvido pudiera haber,
fuera remedio sufrible;
mas ya que no puede ser,
para contento me hacer
todo es poco lo posible.

DO ESTÁN LOS CLAROS OJOS
QUE COLGADA...

¿Do están los claros ojos que colgada
mi alma tras (de) sí llevar solían?
¿Do están las dos mejillas que vencían
la rosa cuando está más colorada?

¿Do está la roja boca y adornada
con dientes que de nieve parecían?
¿Los cabellos que el oro oscurecían
do están, y aquella mano delicada?

¡Oh toda linda! ¿Do estarás ahora
que no te puedo ver, y el gran deseo
de verte me da muerte cada hora?

Mas no miráis mi grande devaneo
que tengo yo en mi alma a mi Señora
y diga: ¿Dónde estás que no te veo?

PUES LÁGRIMAS TRATÁIS,
MIS OJOS TRISTES

Pues lágrimas tratáis, mis ojos tristes,
y en lágrimas pasáis la noche y día,
mirad si es llanto este que os envía
aquella por quien vos tantas vertistes

Sentid, mis ojos, bien esta que vistes;
y si ella lo es ¡oh gran ventura mía!
por muy bien empleados los habría
mil cuentos que por esta sola distes.

Mas una cosa mucho deseada
aunque se vea cierta no es creída,
cuanto más ésta que me es enviada.

Pero digo, que aunque sea fingida,
que basta que por lágrimas sea dada
porque sea por lágrimas temida.

"ES PENOSO VER SUFRIR A ALGUIEN EN EL EMPEÑO DE HACER ALGO QUE DE NO SER HECHO A NADIE LE IMPORTARÍA..."

UNA CONVERSACIÓN CON AUGUSTO MONTERROSO

POR GRACIELA CARMINATTI

—Lo demás es silencio, ¿puede considerarse una novela?

—Sí; aunque desde luego no una novela convencional o lineal. Las partes de que se compone son lineales; pero no el conjunto.

—¿A qué género o géneros corresponde?

—Al novelesco, por supuesto.

—¿Con qué criterio estructuraste las distintas formas en que está escrita?

—Traté de que cada "testimonio", por ejemplo, constituyera una unidad independiente. Sin embargo, todas son necesarias para conocer mejor al protagonista y su mundo. Creo que esto está logrado en tres de los testimonios. El del hermano del protagonista se interrumpe desgraciadamente por el suicidio de aquél.

—¿Por qué se suicida?

—No sé; es algo extraño, pero no pude evitarlo. Supongo que era un hombre demasiado negativo como para seguir dejándose crear.

—¿Y en cuanto a las otras partes?

—Eso fue más fácil porque sólo se trataba de rechazar o de escoger entre la extensa obra de Torres.

—¿Y la "colaboración espontánea"?

—Hubo varias o pudo haberlas habido, pero bastó con una para dar una idea del nivel a que se encuentra la crítica en San Blas.

—Se dice que San Blas es la ciudad de México con sus habitantes, sus críticos y sabios y todo. ¿Es cierto?

—Yo no me atrevería a decir tanto. Depende de cómo quiera tomarlo cada país. Creo que hay para todos.

—Desde el primer artículo que publicamos en la Revista de la Universidad en 1959 revelando al personaje. ¿Pensaste ya entonces escribir su biografía?

—No; la biografía se fue formando sola, con los años. Si me lo hubiera propuesto desde el principio, no la habría hecho nunca. Ya se me dificulta mucho pensar en leer libros enteros como para pensar en escribirlos.

—¿Cuál fue la idea inicial?

—La de rescatar una serie de artículos de un intelectual de provincia, específicamente el Dr. Eduardo Torres, de San Blas, S. B. Me costó trabajo encontrarlo, familiarizarme con él (no soy muy dado a las confianzas) y decidirme a hacerlo. Pero los años pasaron, las piezas se juntaron y el libro finalmente salió. Esto me dio tiempo de rechazar mucho material que también encontró su lugar adecuado: el lugar más oscuro de mi escritorio.

—¿No tenías prisa?

—Evidentemente no; comencé a darlo a conocer en 1959, al mismo tiempo que publicaba mi primer libro, *Obras completas (y otros cuentos)*. Creo que el consejo latino de guardar las cosas unos siete años sigue siendo bueno. Yo añadiría el consejo de pensarlas.

—¿Y qué ocurre si uno se muere antes?

—Nada.

—Lo demás es silencio tiene dibujos sin firma, ¿son tuyos?

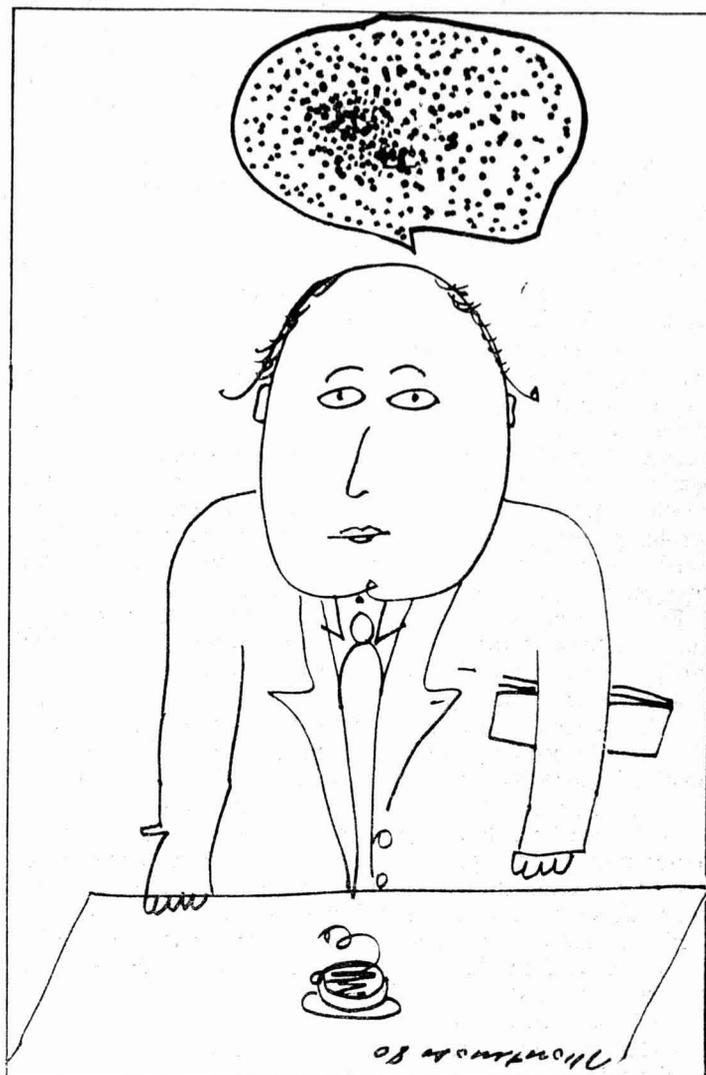
—Sí, son míos, y en *El Heraldo de San Blas* y en esta misma revista aparecieron con mi firma. A la hora de pasar a la forma de libro preferí quitársela para no dar la impresión de que me entrometía en la obra de Torres.

—¿Pensaste alguna vez ser dibujante?

—No.

—¿Qué opinas de los libros ilustrados?

—Es muy difícil opinar sobre esto, porque indefectiblemente uno piensa en todas esas grandes obras ilustradas por Doré,



sobre todo el *Quijote*, y entonces está bien, pues fueron precisamente las imágenes de don Quijote y Sancho concebidas por él las que quedaron fijas en la imaginación de la gente. Pero no puedo pensar en Proust o en un libro de poemas de Vallejo ilustrados como se hacía con los románticos. Ahora parece extraño ilustrar un poema. Un cuento mío, "Mr. Taylor", ha aparecido ilustrado en Chile, Ecuador, México, etc., con resultados un tanto desastrosos.

—Pasando a otra cosa, ¿cómo llegas a una escritura tan concisa y breve?

—Tachando. Tres renglones tachados valen más que uno añadido. Además, imagino que porque así es como pienso y hablo. Por otra parte, si se logra que no se note afectada, la concisión es algo elegante. Los adornos y las reiteraciones no son ni elegantes ni necesarios. Julio César inventó el telégrafo 2000 años antes de Morse con su mensaje: "Vine, vi, vencí." Y es seguro que lo escribió así por razones literarias de ritmo. En realidad, las dos primeras palabras sobran; pero César conocía su oficio de escritor y no prescindió de ellas en honor del ritmo y la elegancia de la frase. En esto de la concisión no se trata tan sólo de suprimir palabras. Hay que dejar las indispensables para que la cosa además de tener sentido

suene bien. En cuándo suena bien sin afectación, consiste la otra cara de la dificultad.

—Ahora se sabe que no sólo has escrito el cuento más breve del mundo, sino también el prólogo más breve, el que viene en tu Antología personal del Fondo de Cultura Económica.

—Sí, es probable. Me gusta la idea de que se trata de un homenaje a Cervantes, cuyo prólogo a *El Viaje del Parnaso* tiene cincuenta y dos palabras. En mi prólogo yo quería decir algo con menos palabras y lo hice con cincuenta y una. Me adelanto a la posible observación de que esto es una tontería. Lo se.

—Tu estilo tan elaborado pero suelto y fresco, ¿es producto del oficio, de la inspiración o de ambas cosas a la vez?

—Si por elaborado se entiende rebuscado, no estoy muy de acuerdo. Pero tal vez estemos hablando de dos cosas, así que mejor pongamos algo de orden. Yo no tengo un estilo, excepto cuando escribo ensayos, en los cuales soy yo el que habla. Pero en la ficción nunca soy yo quien habla aunque ésta esté escrita en tercera persona; aún entonces el narrador es otro, yo no sé quién, pero otro, que ni siquiera es escritor. Siempre me ha preocupado saber quién es el narrador del *Quijote*. Puede ser un amigo de los Quijano, un vecino observador, cualquiera, según yo, pero no Cervantes.

En *Lo demás es silencio* los estilos son de los personajes, quizá un poco corregidos por mí, pero esto no es raro pues mi oficio en realidad es la corrección de estilo.

—¿Qué es el estilo para ti?

—La precisión, la viveza, la variedad, la rapidez, la adecuación a cada asunto, a cada intención. Lo de "el estilo es el hombre" suena bonito, pero no quiere decir nada.

—¿Cuál sería la búsqueda del tiempo perdido en ti?

—En este libro hay algo de esa búsqueda en Luciano Zamora; pero no me gustaría repetir esos lugares comunes de que uno escribe para rescatar su infancia, o cualquier otra época de su vida. Todas esas declaraciones tienden a volverse fáciles y cursis, y creo que cuando hablan de eso los escritores se toman demasiado en serio. ¿A quién le importa lo que el escritor trata de rescatar?

—¿Cuál es tu idea del ritmo?

—Tengo la idea, pero no puedo expresarla. Creo que oír la clave Morse funcionando acerca a la cosa, o el ruido del traqueteo del tren. En la prosa, sin embargo, no hay que hacer todo el viaje en tren. En el momento en que el oído del lector se acostumbra al mismo ritmo, el lector por lo general se duerme. En un caballo es más difícil dormirse, y puedes acelerarlo o ponerlo al paso a tu antojo.

—¿Prácticas la equitación?

—Sólo cuando escribo.

—¿Cuál es tu idea de la cadencia?

—La misma que la del ritmo.

—¿Cómo se produce en tu prosa el fenómeno fonético?

—Uno llega con el tiempo a adquirir un ritmo y una cadencia propios, aunque por lo general el ritmo y las cadencias son ya los del idioma hablado. El trabajo cuando se escribe consiste en adaptar esa respiración hablada, lo que por cierto no es fácil porque se necesita tener el oído, aparte de que si uno se descuida puede llegar a adquirir el vicio de escribir en prosa "rítmica". De la misma manera se adquiere el sentido de la entonación. El oído da también el buen sentido del uso de las vocales, que es el del lenguaje común y corriente (o sea el más difícil de escribir). Pero todas estas cosas tienen un valor relativo. Lo importante sigue siendo lo que se dice. Todas tus vocales y comitas se van al diablo cuando pasas a otro idioma, y esto no importa si en el tuyo has dicho algo.

—¿Cuál es tu idea de la cualidad principal de la prosa?

—La cualidad principal de la prosa es la precisión: decir lo que se quiere decir, sin adornos ni frases notorias. En cuanto a la prosa "se ve", es mala. En tanto que cada verso debe verse y brillar independientemente de los que lo preceden o siguen, en prosa la función de cada frase es tan sólo la de llevar a la siguiente. Si un verso es bueno, nunca sobra; pero en prosa hay que renunciar a muchas frases buenas en honor de decir sólo lo necesario.

—¿Crees esencial saber exactamente qué quieres decir antes de escribirlo? ¿Abandonas la idea inicial?

—No, no es esencial, pero sí es importante. Creo que lo mejor es tener la idea general y después ver qué formas y caminos va tomando y dejar funcionar el instinto. Después uno sabe qué hacer con todo lo que sale, pero ya no por instinto sino por oficio o experiencia. La idea inicial puede ser abandonada si en el camino uno se encontró algo mejor. Creo que esto sirve hasta para comprar un suéter.

—Ya que "todo ha sido dicho" antes, ¿en qué crees que consista la aportación de los escritores sobresalientes de nuestra época? ¿Hay originalidad posible?

—En mantener vivo y con decoro precisamente lo que ya ha sido dicho antes. El arte es nuestra herencia, recibida o por dejar. No sólo hay originalidad sino que debe haberla en cuanto se hace. La originalidad es lo que distingue a unos autores de otros. Góngora es diferente de Garcilaso y Darío de éste y Neruda de Darío, Vallejo y López Velarde eran diferentes entre sí pero no creo que porque lo hayan buscado sino porque eran diferentes, es decir originales. Buscar la originalidad debería consistir en ser uno mismo. Sólo que cuando empiezas no sabes quién eres ni quién vas a ser.

—¿Cuál es tu idea del tiempo encontrado? ¿Y dentro de éste, ¿cuál es el sentimiento prevaleciente?

—No entiendo la pregunta.

—¿Cuál es tu lucha dentro de este propio tiempo?

—No entiendo.

—¿Cuáles son las metáforas principales o fundamentales para ti?

—Ninguna. Huyó de las metáforas; sólo los malos escritores se ponen felices con ellas. Incluso los símiles son peligrosos, porque dan la impresión de que el autor duda de la inteligencia de sus posibles lectores. "La negra noche tendió su manto" es un ejemplo de lo que no debe hacerse nunca en prosa. "Cayó la noche" ya es menos malo, pero sigue dando idea de "literatura". Lo mejor es: "Se hizo de noche" o "Llegó la noche". Cualquier otra forma de decir esto, es basura.

—¿Cómo descubriste tú lo cómico y el humor?

—Recuerdo que desde muy niño observé que en las cosas y en las personas y en las situaciones había siempre una parte cómica. Antes creía que a todos nos sucedía igual; pero con el tiempo me he dado cuenta de que hay personas incapaces de percibirlo; no digo de expresarlo, sino simplemente de percibirlo.

—¿Tú, como escritor, eres necesariamente chismoso?

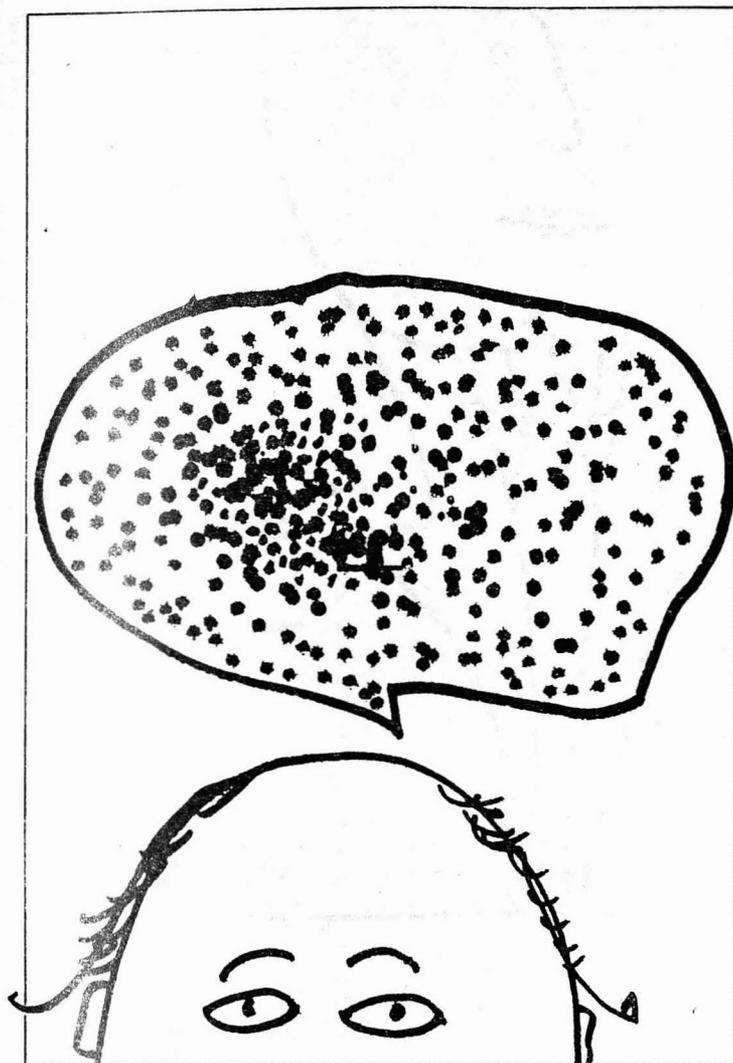
—Sí; si en la ficción las cosas no suenan un poco a chisme pierden interés.

—¿Cuáles son tus monstruos sagrados favoritos en la literatura, en el deporte, en la naturaleza, etc.?

—No me gusta esa expresión de monstruos sagrados. ¿No es algo que se aplica más bien al cine?

—Sí, creo que de ahí viene: Greta Garbo, Betty Davis, etc. Pero en fin...

—Los franceses llaman monstruo sagrado a Shakespeare, por ejemplo, quizá porque no se han dado cuenta del tono



irónico de la expresión, con lo buen ironista que era Voltaire. Pero para la literatura la expresión como que resulta insuficiente o fuera de lugar. Llamar monstruo sagrado a Molière francamente no encaja. Pero volviendo a tu pregunta, creo que Cervantes es el escritor que de veras me cae bien. No digo que lo venero porque no soy licenciado, pero sí que me gusta saber que está ahí, que es el mejor novelista en cualquier lengua y que basta con él para acallar todas las tonterías que se dicen contra los españoles y acerca de la incapacidad de nuestro idioma.

En el deporte no puedo admirar a nadie. Los deportes están bien para los que los practican. Personalmente los considero dañinos para la salud después de pasados los dieciocho años.

En la naturaleza admiro mucho a las catarinas y ciertos árboles.

—¿Qué libros lees preferentemente?

—Ensayos literarios, filosóficos, científicos. Biografías y diarios y poesía.

—¿Encuentras tiempo para todo eso?

—En realidad, sí, porque soy muy mal o muy buen lector, no sé. En cuanto un libro me aburre lo dejo o aun cuando no me aburra lo más probable es que también lo abandone por otro más interesante en ese momento para mí. Por fortuna, a

su tiempo leí en serio casi todo. Los libros son como la gente, ¿cómo le vas a dedicar todo tu tiempo a todos los que te encuentras, salvo a dos o tres que son para toda la vida?

—¿Cuáles son tus "bêtes noires"?

—Los escritores que se valen de las revoluciones latinoamericanas para adquirir notoriedad; la canción protesta y la música popular en estaciones de radio culturales; el jazz como elemento literario después de Cortázar. En él está bien.

—¿Qué piensas de tus propios síntomas proféticos? ("Mr. Taylor", etc.)

—Nada; lo dejo para la crítica. En otro cuento mío alguien encuentra una obra perdida de Schubert en Guatemala. Ahora un historiador búlgaro acaba de descubrir en Sofía un manuscrito perdido de Liszt. Espero que los de Schubert en realidad no aparezcan nunca, porque el protagonista de mi cuento finalmente los destruye.

—¿Qué te gustaría escribir ahora?

—Perdóname, pero no creo que tenga caso hablar de lo que podría ser.

—¿Tú te crees natural, ingenuo?

—Depende de la hora y con quién estoy; se puede llegar a parecer natural pero da mucho trabajo.

—¿Cuáles son tus vicios, tus adicciones, qué no puedes evitar cuando escribes?

—Actualmente mi mayor vicio es leer indiscriminadamente. Cuando escribo no puedo evitar moverme, levantarme, caminar. Esto depende también de la versión que lleve de algún texto; cuando es la primera, el nerviosismo es mayor. Tampoco puedo evitar la idea de que todo está saliendo mal, pero he aprendido a considerar cada versión como un borrador, lo que me hace perder el miedo. Los textos sólo dejan de ser borradores cuando pasan a libros. En revistas y diarios todavía son borradores corregibles. Al llegar a libros los errores se quedan así en sucesivas ediciones. Un crítico me señaló una vez tres errores gramaticales en un libro. No tenía razón y se lo demostré. Pero en ese mismo libro hay dos errores reales que él no vio, y yo no le voy a decir cuáles son.

—¿Existe algún simbolismo o algo disfrazado en tu obra como alegorías?

Sí; varios. A veces hay cosas que uno quiere decir y que quizá nunca se llegue a saber. Toda literatura es alegórica o no es nada. Muchos escritores explican sus simbolismos, sus alusiones, temerosos de que la gente se los pierda. Bueno, si la gente se los pierde, peor para la gente. Creo que no explicar lo que uno quiso decir en un libro es cuestión de decoro.

—¿Cómo es la duda en ti?

—Se presenta en forma de desconfianza en lo que escribo; en que carezca de valor. Tengo que hacer grandes esfuerzos de humildad para convencerme de que si lo que publico no vale la pena, en realidad no importa. Lo que finalmente me hace decidirme es que me gusta mucho ver mi nombre en letras de molde y saber que a algunos de mis conocidos les va a molestar verlo.

—¿Cómo pasas de la realidad a la imaginación o a la inversa?

—Hace tiempo que eso dejó de ser un problema para mí porque estoy convencido de que, se escriba o no, la realidad y la imaginación están tan entremezcladas en todo lo que hacemos que establecer la frontera entre literatura y algo real, entre algo que vivimos y algo que imaginamos, es completamente inútil, o en todo caso, que lo que se escribe es sólo una ilusión de segundo grado. Sin embargo, el dolor humano es real; el hambre de muchos seres humanos es real.

—¿Qué es para ti la libertad?

—Me da miedo de que al hablar de esto confundamos política con elección de vida o con literatura. Todos tenemos una idea de lo que significa la libertad política; lo de la libertad existencial se empieza a complicar con el libre albedrío y el determinismo, pero si nos atenemos a la literatura tal vez sea menos arriesgado opinar respecto a uno mismo. En cuanto a mí, me hago la ilusión de que puedo escoger los temas y las formas que quiero, y creo que así lo he hecho; pero sé que he estado libre de modas, que he optado por publicar lo menos posible (un promedio de un libro cada diez años) y que por lo menos trato de no publicar basura. Como ves, todas éstas son libertades negativas.

—*El ejercicio de la libertad asusta a muchos quizá porque no resisten rebelarse contra el Establishment. ¿Estás de acuerdo?*

—Rebelarse contra el *Establishment* es muy fácil. Incluso es una rebelión hasta cómoda, porque si uno fracasa como escritor siempre le queda el consuelo de que fue por culpa del *Establishment*. Por otra parte, son precisamente los llamados rebeldes los que más le gustan al *Establishment*. No, yo creo que la rebelión viene dada siempre en una obra bien hecha.

—*¿Qué opinas del compromiso?*

—Aparte de sus compromisos políticos, familiares, laborales, sociales, deportivos o culinarios, el único compromiso del escritor es el de no publicar cosas mal hechas.

—*¿Se es conformista por conveniencia o por incapacidad de lucha?*

—Los términos no se contraponen. Si eres incapaz de luchar te conviene ser conformista.

—*¿Es un rebelde el creador?*

—Lo más fácil sería decir que sí, pero en esto hay que saber matizar también entre rebeldía y rebeldía, pues aun en lo más aparentemente rebelde como, digamos, *Gargantúa*, hay una sumisión a lo clásico, a la forma, a la lógica o, por lo menos finalmente, al concepto de belleza. Los rebeldes que no se sujetan a esto terminan en realidad por convertirse en charlatanes. Así, el movimiento Dada terminó por darse cuenta de que no iba a ninguna parte, y es sabido que aun detrás de la rebeldía de Picasso o Stravinsky se encuentra siempre, escondida pero siempre ahí para los que saben ver, la sujeción a reglas.

—*¿Y en cuanto a ti mismo?*

—No creo que se valga hablar de uno mismo después de estos nombres.

—*Yo insistiré. Dada tu originalidad, ¿te consideras un rebelde en la literatura?*

—Bueno, no. Siempre he estado, consciente o inconscientemente, sujeto a reglas. En cuanto me salgo de ellas me siento mal. La sintaxis, la prosodia, la lógica me traen siempre del pelo. Claro que a veces trato de fingir rebeldía contra los preceptos clásicos, pero no me sale, y si alguna vez me ha salido debe de haber sido por chambonada.

—*¿Qué es la rebeldía para ti?*

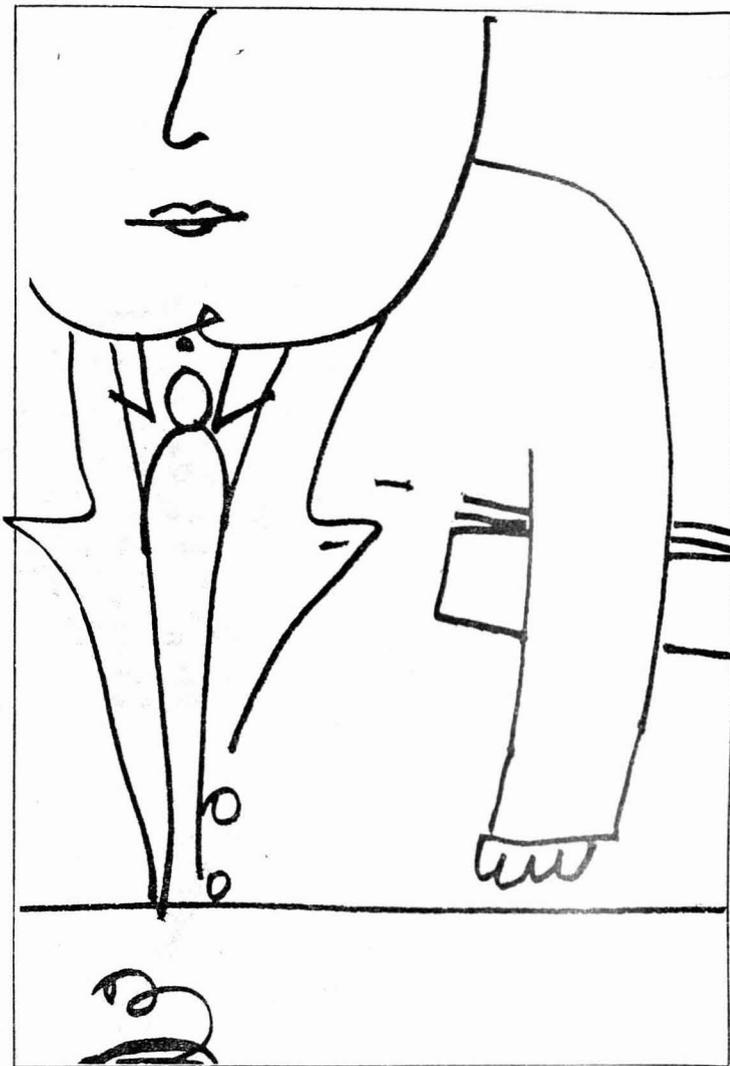
—Hay muchas formas de rebeldía. Estar vivo es ya una forma de rebeldía que se manifiesta prácticamente contra todo desde el momento en que uno despierta cada día.

—*¿Y en literatura?*

—En la medida en que la literatura es parte de la vida, la rebeldía tiene que ser inherente tanto al lector como al que escribe. La mayoría de los lectores son rebeldes, pero la mayoría de esta mayoría se rebela no contra lo malo sino contra lo bueno.

—*¿Podrías decir una frase "típica" de Monterroso?*

—No creo.



—*¿Cuál es tu repercusión popular? ¿Qué piensa la gente? ¿Hay algún Monterroso de quien la gente no piensa o se haya olvidado?*

—No sé, pero es un hecho que con frecuencia imaginamos a los otros en formas muy pocas veces coincidentes con la realidad.

—*La literatura nutre gran parte de tu mundo creativo, a la par que la filosofía, ¿porqué?*

—Cualquier arte se nutre en primer lugar de sí mismo. Posteriormente se auxilia con otros, pero el reciclaje es su principal alimento. Así, la literatura se hace con literatura. Del olvido o de la ignorancia de eso nace tanta mala literatura. Principalmente la que quiere hacerse, digamos, con política, es la más llamada a ser mala, y por tanto, a perecer más pronto. Tampoco se hace con sentimientos, que son muy malos consejeros. Ni con ideas. Nadie sabe con qué se hace la buena literatura. Si yo lo supiera estaría escribiendo una novela en vez de estar contestando estas preguntas.

—*En lo demás es silencio, ¿cómo lograste imprimir un estilo personal a cada personaje sin faltar a tu estilo propio?*

—Supongo que se trata de pura cuestión de oficio, sobre todo si se usa la primera persona. Por desgracia uno está siempre propenso a meterse en la mente del personaje y, cu-

riosamente, eso, que bien visto es una falla, es lo que da como resultado el "estilo propio". Como cada personaje es en realidad una mezcla de muchas personas que uno conoce, también de eso hay que cuidarse, cuidarse de que una de todas esas personas se posesione del papel. A veces a Cervantes le sucedía que Sancho resultaba hablando como hombre de letras, pero Cervantes era lo suficientemente listo, se daba cuenta, e inventaba cualquier excusa para salir del paso y seguir adelante, y en eso consiste parte de su gracia y de su naturalidad. El otro día leí que el monólogo de Molly Bloom no podía haber sido pensado por la esposa de Leopoldo Bloom, de acuerdo con sus antecedentes. Lo que sucedió fue que en ese personaje se metió Norah Barnacle, la mujer de Joyce, y se posesionó del papel a pesar de éste. Afortunadamente a nosotros nos da igual porque el "estilo propio" sigue siendo el de Joyce.

—Constantemente surgen referencias filosóficas, digamos, por ejemplo, en el discurso de Eduardo Torres a los notables de San Blas, ¿por qué?

—Sencillamente porque Eduardo Torres sabe mucha filosofía y mucha historia y no va a desperdiciar tan gran oportunidad para mostrar sus conocimientos. Si en vez de la gubernatura de San Blas le hubieran ofrecido la dirección de un hospital su negativa la habría apoyado en Hipócrates, en Galeno y en Cristo y hasta en Florence Nightingale, mezclados con dos o tres locuras que el lector desprevenido (como en el caso que citas) ni siquiera sospechará.

—Recreas textos de clásicos españoles o de Dante o citas proverbiales, etc. ¿Qué sentido tiene esto para ti?

—No, no recreo. Lo que hago son referencias a libros que todo el mundo conoce, como la *Divina Comedia* o la *Vita nuova*, porque en un momento dado son los autores que uno de los personajes, Luciano Zamora, ha leído y usa con naturalidad, por lo que ni siquiera menciona al poeta o a otros que están influyendo en su "testimonio".

Por lo que hace a los proverbios, son fruto del espíritu popular de San Blas. El doctor Torres tiene muchos otros recogidos en su ensayo "Paremiología samblasense", que en el libro no se incluyó por ser demasiado extenso y explicativo. Explicar un refrán es negar su sabiduría.

—Tu obra ofrece una doble lectura, la del erudito y la del lego y, aunque piensas más en tus colegas cuando escribes, logras paralelamente una comprensión fácil del lector común, ¿te implica esto mucha dificultad de realización?

—Sí. La parte del erudito como tú la llamas debe estar tan escondida que nadie se dé cuenta, excepto cuando por necesidades obvias hay que mencionar nombres. Por supuesto, yo no he inventado tal cosa; la alusión literaria es tan vieja como cualquier otro buen recurso. Si cuentas con buenos lectores no tienes que andar diciendo a cada paso "como dijo Fulano", o "como dijo Erasmo", pues ya en la secundaria la gente lo aprendió, aparte de que para los buenos lectores siempre es un goce saber quién dijo tal cosa sin que se lo señalen.

El otro problema es el lego. Pero el lego se contenta con los hechos y se conmueve, o se divierte, si uno le cuenta que alguien se desmayó de dolor o emoción, sin necesidad de que lo abrumen con que eso también le sucedió a Dante en el Infierno, cuando oyó la historia de la caída de Francesca de Rimini, por boca de ésta, *Inf.*, V. 136-142.

Un profesor de Saint Louis Missouri me ha propuesto una edición anotada de *Lo demás es silencio*, patrocinada por la Editorial Endymion. Yo lo dejo hacer, pero no pienso colaborar con él.

—¿Cuál es tu mayor preocupación como escritor, frente al lector?

—Que éste se aburra.

—¿Te diviertes cuando escribes, o sufres?

—Ambas cosas. Lo peor es la preocupación y la duda sobre el resultado final.

—¿Eres obsesivo?

—No lo sé. En todo caso, creo que muy poco, si por obsesión se entiende algo que te hace sufrir. Creo que me he enseñado a no sufrir mucho por una sola cosa a la vez. ¿Lo contrario sería ser obsesivo?

—Has descrito en pocas líneas el poder y la política versus el ejercicio del pensamiento; si son tus valores, defíneme al político profesional. ¿El fin justifica los medios?

—Yo no he señalado esa discrepancia. Lo dice Eduardo Torres. No sé mucho de política y el poder me da miedo. No digo los poderosos, sino el poder, que yo no sé usar. Todas las mañanas me da vergüenza que mi cocinera tenga la obligación de freírme un huevo. Hasta ahí llega mi poder y así estoy contento. El político profesional es el que tiene vocación de mando, como yo tengo vocación de ver las nubes. La frase "El fin justifica los medios" nos horroriza porque nadie confía en los demás y pensamos que los medios tienen que ser siempre horribles para alguien. En todo caso es una frase que sólo le sirve a los editorialistas de los periódicos para dar a entender que han leído a Maquiavelo.

—Luciano Zamora establece una axioma: que en el mundo sólo existen tres cosas que lo rigen: amor, odio e indiferencia. ¿Es así en la realidad?

—Sólo añadí "indiferencia" a los conceptos de Empédocles. Es su gran aporte a la filosofía.

—¿Cómo has hecho para desdoblarte en la crítica a Augusto Monterroso y hablar de ti mismo en boca de Eduardo Torres? ¿Eres objetivo allí? ¿Haces una apreciación justa?

—Tendría que releer esa crítica. En todo caso creo que en ella se revela el modo de pensar del doctor Torres; de manera que el sujeto podía haber sido cualquier otro, tratado justo o injustamente.

—¿Sólo tangencialmente puedes criticarte?

No; yo creo tener claro el valor de mis libros, pero esta apreciación nunca es la misma sino que depende de muchas cosas, sobre todo del juicio de los demás. Vamos por partes: Si alguien me dice que mis libros son buenos, se lo creo, naturalmente, y estoy de acuerdo con él; pero si otro me dice que son malos (esto es hipotético: nadie me lo ha dicho cara a cara) no se lo creo y lo que hago es sospechar que no los entendió o que es muy bruto. En un suplemento dominical un crítico mexicano, refiriéndose a *Lo demás es silencio* escribió textualmente: "Además, eso de inventar personajes falsos está ya muy choteadísimo". En una frase de diez palabras este crítico comete dos disparates, uno de lógica y otro gramatical; pues si han de ser inventados, los personajes tienen que ser falsos, y en cuanto a la expresión "muy choteadísimo", hasta un niño de primaria sabe que ningún superlativo admite el *muy*. Sin embargo, él debe de creer que Eduardo Torres es falso, tonto e ignorante. En lo personal, juzgo mis libros de acuerdo con estados de ánimo. A veces me deprime pensar que no son muy buenos pero nunca he llegado a pensar que sean malos.

—En dicho artículo sobre ti, Eduardo Torres dice que Augusto Monterroso "clava el aguijón de su sátira en las costumbres o mores más inveteradas para castigarlas riendo..." ¿Es una autodefinición?

—En mi caso no se trata de presentar ninguna costumbre

para castigarla, ni riendo ni de ninguna manera. Todos somos tontos. Si en mis libros aparece gente tonta es porque la gente así es y no hay nada que pueda hacerse. Cuando siendo adolescente leí *El Diablo Cojuelo*, me impresionó la frase: "Todos somos locos, los unos de los otros" y me di cuenta de que así era. Tonto y loco es lo mismo. Después leí en Gracián que "son tontos la mitad de los que lo parecen, y la mitad de los que no lo parecen", de manera que lo mejor es tratar de averiguar en qué mitad está uno.

—*¿Esa persepectiva, no obstante, no contiene una nota amarga, escéptica, triste?*

—Sí, es triste, y peligroso. Es evidente que Carter es tonto, y sin embargo dirige el país más poderoso del mundo. A veces los tontos adquieren mucho poder.

—*¿A qué lo atribuyes?*

—A que los inteligentes son perezosos, o poniéndolo más suave, ociosos, o más suave aún, contemplativos, y dejan hacer a los otros. Por otra parte, sólo los tontos creen que pueden cambiar el mundo.

—*¿Y no se puede?*

—Bueno, habría que ser claros. Se pueden cambiar ciertas circunstancias (políticas, por ejemplo) y hay que hacerlo, pero no puedes cambiar al hombre, como no puedes cambiar a los pollos, que se convertirán en gallos y en gallinas para reproducirse en otros pollos.

—*¿Te hubiera gustado nacer en otra época y con otro destino?*

—Realmente no. Ésta es la mejor época que ha habido nunca; por lo que hace a mi destino, no puedo imaginar otro.

—*¿Le conviene al escritor vivir fuera de su país?*

—Yo creo que sí. Tus paisanos nunca están dispuestos a creer en alguien a quien conocieron o conocen de todos los días. La primera lucha del escritor es contra sus paisanos; la segunda, contra sus amigos. Así que vivir en alguna otra parte es bueno, ya sea en un país mejor o peor que el de uno.

Si es supuestamente mejor, tratan de protegerte, por lástima; si es peor te les impones por algo que en este momento sería largo establecer. Claro que en esto hay excepciones, pero la lista de los que se fueron para su bien es bastante larga. Irse y regresar también es bueno. Basta que hayas vivido aunque sea un corto tiempo en Islandia para que lo que haces les parezca mejor a tus paisanos y a los islandeses.

—*¿Cómo opera el exilio en el escritor?*

—¿No es extraño que a medida que el mundo se hace más pequeño los intelectuales estrechen cada vez más sus miras y piensen más en términos de exilio? ¿No crees que el concepto de exilio o el sentimiento de nostalgia por el país natal son algo más bien pobre?

—*¿En dónde están tus raíces?*

—En este momento, aquí.

—*Existen quienes hacen un país y quienes viven de él; para ti, ¿cuáles son unos y otros?*

—Casi todos los países, antiguos y modernos, han sido hechos por extranjeros. Basta pensar en los Estados Unidos o en la Argentina, para no hablar de Inglaterra, o Francia, o España, cuando les tocó ser hechos por "extraños". Realmente, yo no creo que nadie sea extranjero, pero sin pensarlo, la gente se deja llevar por estos conceptos superficiales. Creo que era Juvenal quien decía *ubi bene ibi patria*, pero eso suena ahora a cinismo.

—*¿Qué opinas de la era tecnológica? ¿Podrá el hombre sobrevivir en ella?*

—Creo que no sólo podrá sobrevivir sino que ha sobrevivido siempre e incluso que el hombre jamás se hubiera in-

ventado a sí mismo sin instrumentos. Sus parientes se deben de haber retirado unos cuantos metros cuando el primer hombre inventó el fuego.

—*¿No sientes que tu mundo gira en torno a la observación crítica, a la autocrítica y al miedo de la crítica?*

—Así es.

—*Hay elementos reencarnados en tu obra de libros anteriores, Eduardo Torres, la mosca, etc. ¿Qué significado tiene para ti?*

—Si uno escribe varios libros está condenado a que ciertas cosas se repitan insensiblemente. Creo que contra esto no se puede hacer nada. Todo lo que uno hace son variaciones de cuatro o cinco temas y motivos y formas. Antes yo sabía inmediatamente qué parte de qué sinfonía de Brahms estaba oyendo; ahora sé que me es igual, que todas son la misma.

—*¿Qué te propones al iniciar y concluir Lo demás es silencio con un epígrafe "llamado a confundir"?*

—El doctor Torres supone, y lo dice en el libro, que alguien cometió allí un error deliberado para "confundir", como si también lo que él hace fuera del todo inocente. Pero preferiría no meterme en esto. Que cada quien piense lo que quiera.

—*El "Decálogo del escritor" y "La Ponencia del Congreso de Escritores", ¿son el otro yo de Augusto Monterroso?*

—No; son el otro yo de muchos otros yoes o túes.

—*En el capítulo de aforismos, dichos, etc., ¿resumes tu pensamiento?*

—No, allí se resume apenas una mínima parte del pensamiento de Eduardo Torres. Cuando yo quiero expresar lo que pienso de algo, repito, lo hago en un ensayo. Como no tengo muchos pensamientos, mis ensayos son también muy escasos.

—*Tú diriges talleres literarios, ¿qué preparación tienen los asistentes?*

—La mayoría están mal preparados; pero todos estamos mal preparados. Lo importante es saberlo, adquirir conciencia de eso. No se necesita mucha "preparación" para escribir un cuento; pero sí alguna para saber si ese cuento está bien o mal. En otras palabras: no se puede enseñar a escribir; pero sí a leer, a leer a los demás, en los demás y en uno mismo. Muchos asistentes creen que saben y es muy difícil hacer algo con ellos. Se molestan. Se ofenden. Sin embargo, a veces los más ignorantes se vuelven famosos más pronto. Pero esa es otra historia.

—*¿Se toca la política?*

—En el sentido en que todo tiene que ver con la política, sí; pero aquí la mayoría están más preocupados en relatar sus sueños o fantasías que en retratar o criticar la realidad externa. A veces es necesario recordarles que el mundo existe, que los demás existen.

—*¿Qué pides a tus alumnos?*

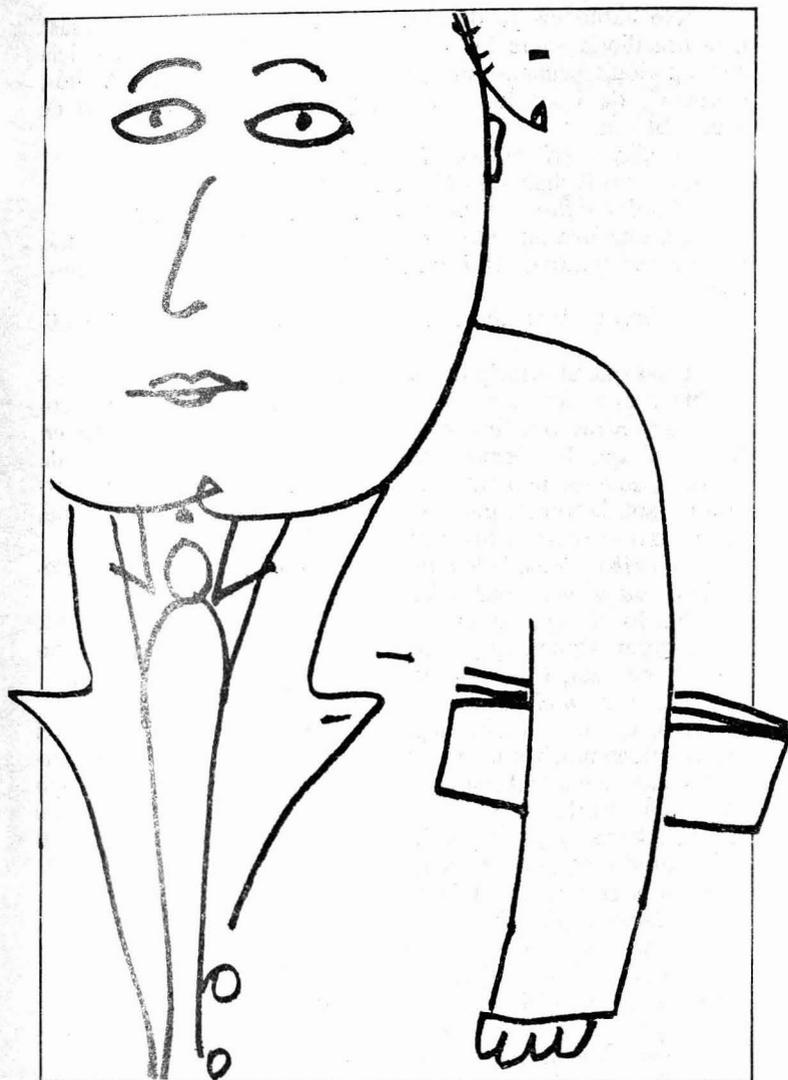
—Que lo que hagan esté bien hecho, y sea bello. Qué es estar bien hecho y ser bello ya es otro asunto, y en eso consiste nuestro principal trabajo, en la formación del gusto, para poder autocriticarse.

—*¿Se examinan nuestras literaturas?*

—Sí; pero sólo cuando coinciden con ciertos valores de la literatura universal, no como programa. Vemos la literatura como un hecho universal. Si alguna vez nos referimos a autores latinoamericanos es cuando éstos se relacionan con lo mejor de cualquier parte del mundo. Si una página está bien, lo mismo da que sea francesa, finlandesa o guatemalteca.

—*¿Existe una nueva narrativa?*

—Evidentemente sí, pero hay que saber por qué es nueva, cuáles son sus alcances, en qué se diferencia de la vieja. Algunos no saben en qué consiste que sea nueva porque no co-



nocen la inmediatamente anterior ni la antigua. Hay una manera contemporánea de narrar, de decir las cosas, absolutamente diferente de la que usaron nuestros abuelos, ignorantes de Freud, de la televisión, de Joyce, de las dos guerras mundiales, de la barbarie norteamericana en Vietnam. También esto hay que recordarlo en los talleres. Algunos aspirantes a narradores no se han dado cuenta de que viven ya en otro mundo y siguen contando sus respuestas a la vida como se hacía en el siglo XIX. Aunque la buena literatura es siempre la misma y dice siempre lo mismo cuando refleja la situación íntima del individuo (para el cual fue igualmente horrible morir en Lepanto que en Verdún), tengo la impresión de que hay algo que sí cambia, y de que una vez en el papel, de un siglo a otro, las lágrimas de Espronceda no pueden ser las mismas que las de Vallejo.

—¿No que todo era igual siempre?

—Así es. Pero cada época tiene su estilo. Yo no sé si el estilo de la nuestra es bueno; pero sí que el aspirante a escritor haría bien en buscar el tono de nuestros días, y contar las cosas de acuerdo con ese tono.

—¿Se tendría entonces que estar al día en cuanto se produce hoy?

—No necesariamente; a ser contemporáneo se aprende tam-

bién leyendo a los clásicos de cada época.

—Pasando a otra cosa, ¿la autocrítica no convierte en crítico a los asistentes a los talleres?

—No lo creo. Pero en todo caso, eso sería muy bueno. Nos hacen falta críticos. El artista puede dividir y ser creador y crítico a la vez.

El ejemplo clásico de nuestra época podría ser Eliot. Un poco más atrás, James.

—¿Sabes decir "no"?

—No.

—¿Tú miras la literatura como catarsis?

—Miro la literatura como un juego. En este momento no tengo muy claro el concepto de catarsis, pero si es lo que me imagino, no. Podrá ser catártica para otros, y está bien. Si es buena no importa cuál sea su origen, o su fin. La literatura como purgante estaba bien para los griegos, que tenían tiempo para ir al teatro y pensar. Hoy la gente se ríe de esas pretensiones.

—¿Qué opinas del psicoanálisis?

—Igual que de cualquier otro método para aprender a manejar cualquier máquina. Si tu maestro es bueno y tú tienes el talento necesario aprenderás por lo menos a no desbarrancarte.

—¿La vanidad y el egoísmo podrán ser modificados con un cambio de sistema y cuál podría ser este sistema?

—La vanidad y el egoísmo son cosas tan personales que no creo que vaya a haber nunca un sistema que pueda modificarlos. El egoísmo quizá pueda atenuarse en una sociedad más justa o más orientada al bien común. Por lo que se refiere a la vanidad, creo que es más buena que mala. Tal vez las más grandes cosas que ha realizado el hombre han sido hechas por vanidad.

—Cuál es, a tu juicio tu mayor locura?

—¿Qué quieres decir con locura? ¿Algo que haces a pesar tuyo? Pues bien, perder el tiempo; pero esto lo aprende uno cuando ya lo ha perdido casi todo. Otra es ser demasiado indulgente conmigo mismo. Otra, bueno, otras...

—¿Cuál es la locura de la humanidad?

—La autodestrucción, individual y colectiva.

—En tus decisiones personales, ¿tomas en cuenta la realidad objetiva?

—Me encantaría saber cuál es la realidad objetiva. Creo que uno siempre actúa sobre supuestos. La realidad objetiva, si vamos a la literatura, carece de interés. Descubrir América fue interesante, descubrir mediterráneos es interesante: llegar a la luna no lo fue. Había ahí demasiada realidad objetiva.

—¿Cuál fue la edad más feliz de tu vida? ¿Por qué?

—Puedo decir cuáles fueron las más desdichadas. Lo otro resulta cursi.

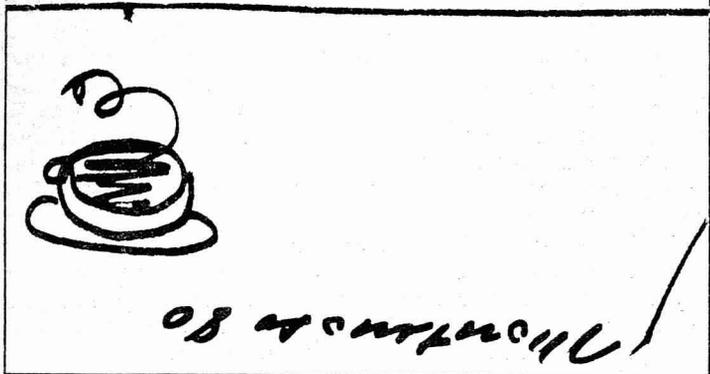
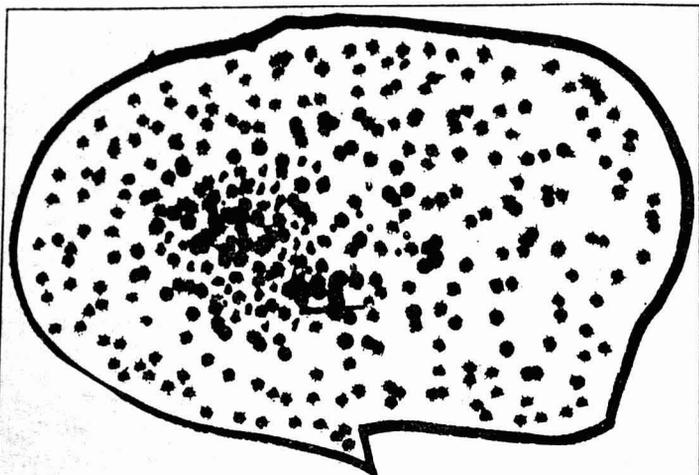
—¿Cómo te las arreglas con el surrealismo mexicano?

—En su forma chistosa, todos los países son surrealistas; lo único verdaderamente súper real de México es la desigualdad social, la miseria en que vive la inmensa mayoría de los mexicanos. Eso es surreal, súper real.

—¿Cuál es tu versión de la conquista de América indígena y de los resultados?

—Los resultados de la Conquista todavía están por verse. Basta observar la miseria en que viven nuestros indígenas para darse cuenta de que la conquista no ha ni siquiera empezado. Ya se sabe que los conquistados griegos conquistaron en realidad a sus conquistadores romanos. Nosotros todavía no hemos sido lo suficientemente listos como para conquistar a los españoles.

—¿Qué opinas de la mujer como escritora?



—Lo mismo que del hombre como escritor. Si aprenden el oficio, y tienen algo que decir, y lo dicen bien, está bien.

—¿La literatura es mentira?

—La literatura es literatura, un objeto. Cualquier objeto es mentira si eres idealista o verdad si eres materialista. Que la literatura se haga con verdades y mentiras, o realidades e imaginaciones, ya es otra cosa, y generalmente es con todo eso con lo que se hace.

—Tu obra en general se podría llevar a la imagen, ¿te gustaría verla en cine?

—Me daría igual. Sin embargo, algo se ha hecho ya, para el teatro y en cine de dibujos animados. Eduardo Lizalde ha adaptado y tiene listo el cuento "Sinfonía concluida" para un largo metraje.

—Tu parte pesimista, escéptica de la vida, ¿qué te la produce?

—Leer libros de historia.

—Tú como nadie has descrito en tus cuentos el bloqueo de quien quiere escribir, y aunque vive ese mundo no lo puede canalizar. ¿Te inspira piedad esa imposibilidad en el hombre?

—Pues, sí. Es penoso ver sufrir a alguien en el empeño de hacer algo que de no ser hecho a nadie le importaría.

—¿Cuál fue la lectura o cuáles fueron las que más te impresionaron en la vida?

—¿No hablamos ya de eso? Creo que han sido tres cosas: Una tira diaria sobre los viajes de Vasco da Gama, que leía en un periódico cuando niño; de adolescente, el cuento "Adiós, Cordera", de Leopoldo Alas, y, ya adulto, el monólogo de Molly Bloom.

—¿Cuáles escritores consideras fundamentales?

—Para mí lo han sido Cervantes y Montaigne.

—¿Cuáles influyeron más en tu obra de creación?

—En ésta han influido tantos que no podría ni recordarlos, Chejov (su teatro), *El Lazarillo de Tormes*, no sé, son muchos.

—¿Cómo recibes una influencia? ¿Por voluntad? ¿Por afinidad?

—Creo que al principio por afinidad. Después hay una irresistible propensión a pensar y escribir como alguien y a robarse sus ideas o estilo, hasta que se aprende a hacerlo en forma tal que los demás crean que uno tiene influencias de otros, a quienes uno tal vez ni admira tanto. Todos los escritores son ladrones, unos más finos que otros. Naturalmente, los que no lo son son los escritores pobres.

—¿Escribes "bajo" determinada disposición de ánimo? Sólo bajo esa disposición? ¿Cuál es?

—No lo sé. Uno pasa por tantas disposiciones de ánimo, que esperar alguna disposición especial sería condenarse un poco a ese azar. Creo que habría que aprovecharlas todas.

—¿Usas estimulantes?

—No. Lo más que he llegado a usar es el alcohol, pero el alcohol tiene muchos inconvenientes si uno no sabe cómo usarlo. Cuando comenzaba a escribir me embotaba; con el tiempo aprendí a usarlo, pero entonces se me pasaba la mano, me emborrachaba, y ya no escribía; pero como te envalentona, sí lo he usado bastante para tachar, borrar y tirar. Finalmente renuncié a él para cualquiera de las dos cosas.

—¿Tienes algún libro en proceso?

—Sí; varios, pero sólo en la cabeza.

—Sobre tus personajes, ¿se quiere lucir la esposa de Eduardo Torres? Definición de la mujer del intelectual.

—Para imaginar lo que éstas sufren basta pensar lo que sentiría un hombre casado con una mujer intelectual.

—¿Cuál es el discurso que Augusto Monterroso se calló dentro de sí y cuál fue el que no debió haber dicho? ¿Y cuál el que sí debió haber dicho y no ha dicho?

—1) Dentro de mí mismo tal vez me he callado toda la verdad, pero me consuela la idea de que el hombre necesita un mínimo de autoengaño para sobrevivir; 2) no debí haber dicho, no debería decir nada que critique y condene en los demás, que no critique y condene antes en mí mismo. En realidad siento mucha compasión por todos, ricos y pobres, inteligentes y necios. El ser humano es por naturaleza desdichado; cualquier momento de felicidad es siempre producto de un esfuerzo, negativo o positivo, sobre uno mismo. Pero la mayoría de esos esfuerzos se malogra porque le gente aprende demasiado tarde no lo que quiere, sino lo que hubiera querido.

—¿Qué piensas de la censura?

—Creo que uno no debe gastar tiempo ni energías atacándola o lamentándose de que la censura esté allí, sino burlándola con inteligencia. Muchos escritores se benefician incluso con la censura porque pueden hacerse la ilusión de que por culpa de ésta no manifiestan sus ideas. Si no hubiera censura se encontraría con que tampoco tenían ideas que expresar.

—¿En México hay censura?

—No lo sé. A mí no me ha tocado.

—¿Y en Guatemala?

—Allí la censura consiste en un balazo.

¿PARA QUÉ SIRVEN LAS ACADEMIAS?

POR DANIEL RESÉNDIZ NÚÑEZ

¿Para qué sirven las academias? A fin de no buscar respuestas sólo en la tradición, cabe pensar en las circunstancias del mundo y el país en que vivimos.

Muy poco puede predecirse con certeza. Pero parece que la intensidad de los problemas en todas las sociedades humanas tenderá a aumentar por algunas generaciones más. Bastarían tres hechos para que así fuera: la tasa de incremento global de la población, la proporción y conciencia creciente de los menos favorecidos, y la evidencia de que la capacidad natural del planeta para soportar la actividad humana tiene cotas. No habrá país que no sufra por tales hechos, y el sufrimiento no necesariamente se reducirá por la abundancia local de recursos naturales, sino por el desarrollo y la aplicación de todas las habilidades y capacidades de los seres humanos. De este recurso intelectual y práctico dependen, a largo plazo, todas las demás variables que interesan al futuro del hombre.

Hay quienes sostienen que la complejidad de las sociedades humanas ha llegado a un límite y que mejorar la calidad de la vida exige simplificar su

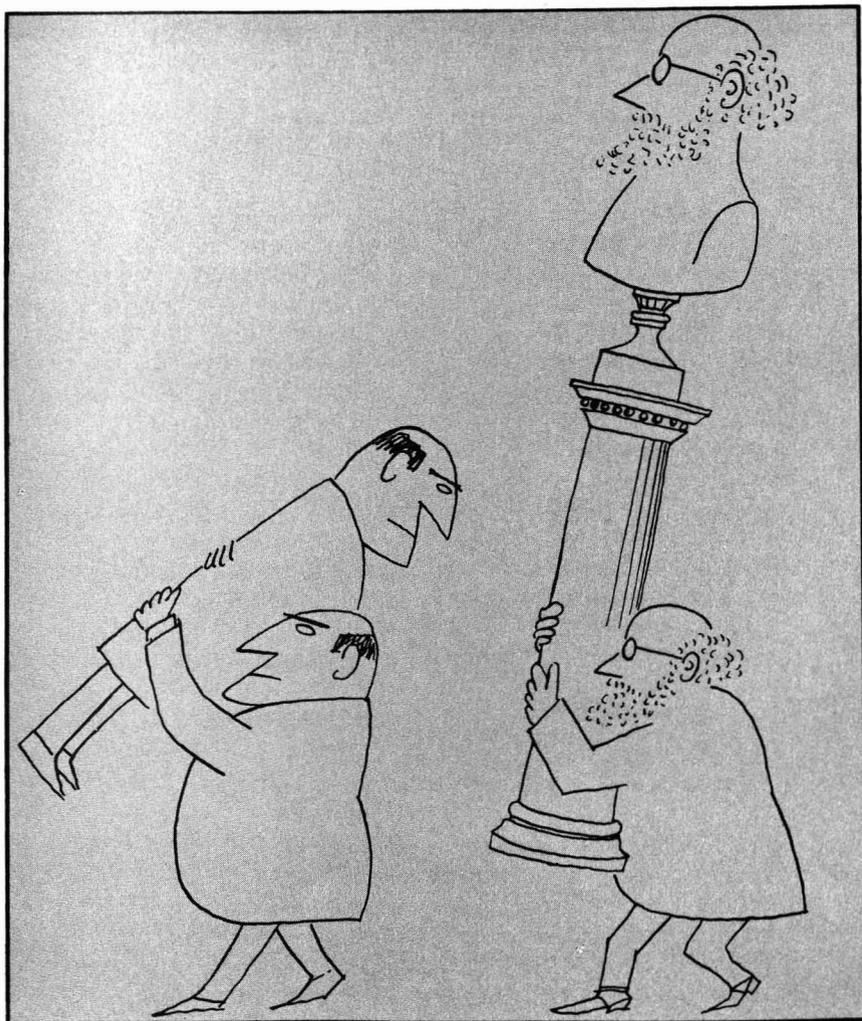
organización. Otros creen que la creciente complejidad es inevitable, y que se requieren diseños no más sencillos sino más racionales, capaces de aprender y autoadaptarse para que sean confiables ante circunstancias cambiantes. En cualquier caso, el reto intelectual y práctico es igualmente grande, y es palpable que aún no disponemos de los conocimientos para enfrentarlo, pues los problemas ahí están.

Generar tales conocimientos requiere de las ciencias como las concibe esta academia: el conjunto de todas las disciplinas de la naturaleza, del hombre y de la sociedad que para desarrollarse usan el método científico. Se requiere de todas las ciencias porque se trata de una cuestión social con elementos y restricciones naturales (o de un conjunto de problemas naturales con componentes e interacciones sociales).

Por otra parte, este país, quizá ya el décimo más poblado y con tasas de crecimiento entre las más altas del mundo, no puede esperar que sus problemas, presentes y futuros, los identifique y ataque nadie sino él mismo. Si la importación masiva de técnicas de producción es aletargante, la importación de soluciones a nuestros conflictos sociales sería suicida.

Suele postularse que México no puede aspirar a tener una ciencia de alta calidad, capaz de contribuir a resolver sus propias necesidades y con significación universal, mientras no sufra (o goce) de una revolución radical. La tesis no es aceptable, pues el hecho de que en casos particulares la ciencia mexicana sí tenga esas características es un indicio de que podría tenerlas en general; pero, sobre todo, no es aceptable porque no parece conducir a salidas positivas: dada la improbabilidad de que esa tesis contribuya por sí misma a la revolución que propugna, no puede sino desembocar en el cinismo o la racionalización de la mediocridad científica.

Igualmente peligrosa es la posición de los tradicionalistas, que tienden a justificar la preferencia por lo importado y el estrangulamiento de la ciencia local aludiendo a la imposibilidad de ser auto-suficientes, a la incomodidad de prescindir de bienes que no sabemos producir, y a la inconveniencia de reinventar la pólvora. Tal justificación es opuesta a la noción misma de desarrollo y a la evidencia histórica de que éste no se da si no se aceptan ciertos sacrificios transitorios a cambio de un mayor bien futuro; también deja de lado la necesidad psicológica de todo pueblo de probar ante sí mismo su voluntad y suficiencia para enfrentar retos autoimpuestos, e ignora que en la reinventación de la pólvora el proceso importa más que el objetivo inmediato y que de reinventarla podríamos aprender a confiar más en nosotros mismos: la nacionalización del petróleo, y antes de ella la de la ingeniería civil, son muestras de que los procesos de independencia se dan así.



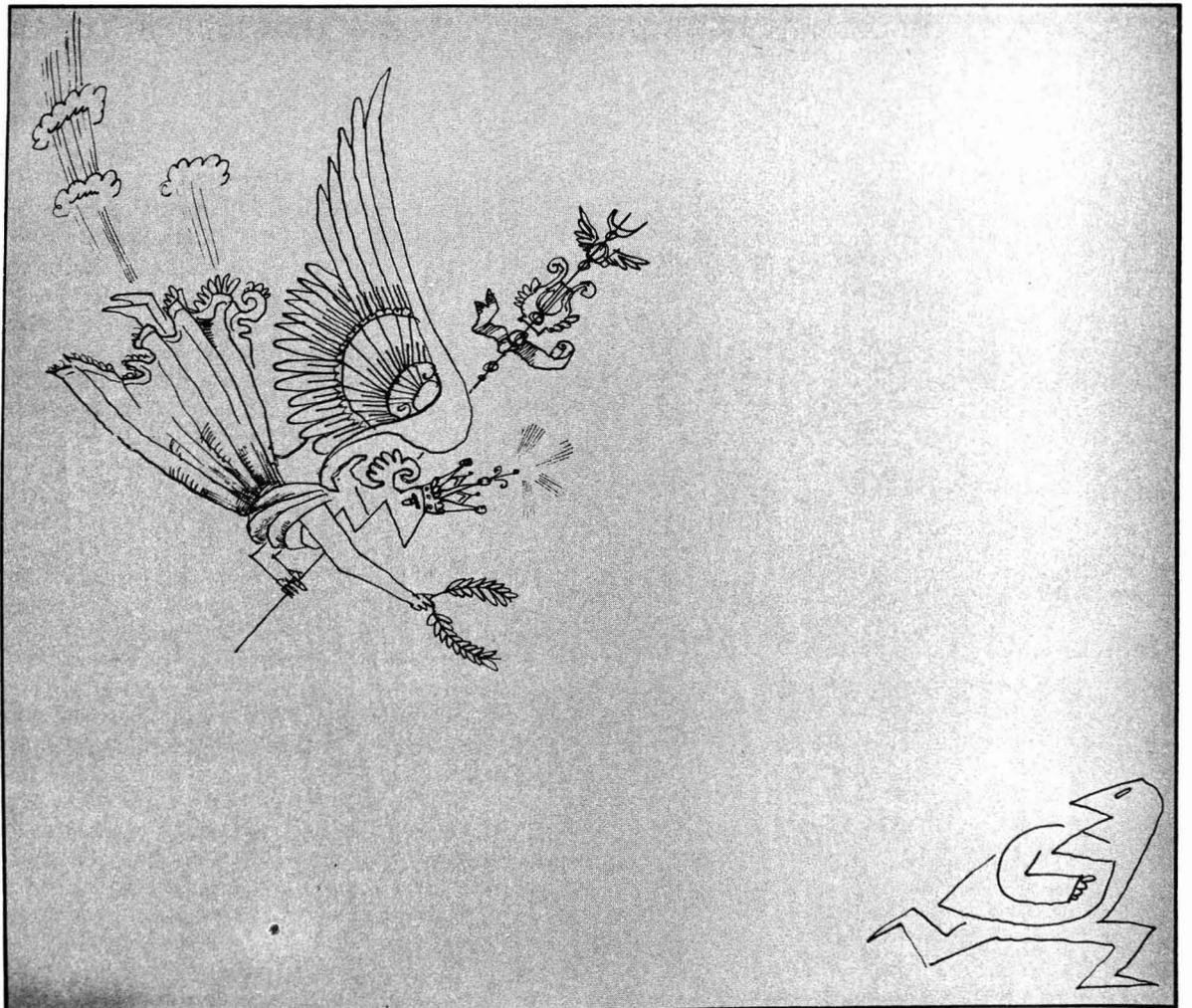
Pero sería peligroso creer que los problemas del país sólo los pueden resolver los científicos, o que pueden resolverlos los científicos solos. El desarrollo de habilidades y capacidades es un medio para racionalizar la sociedad y para producir satisfactores materiales para una vida digna; pero también es un fin, porque el hombre aspira al pleno desarrollo y ejercicio de sus facultades. Para ser eficaz como medio, el ejercicio de esas facultades debe alcanzar en algunos individuos niveles de excelencia. Para ser socialmente aceptables, su desarrollo debe tender a ser igualitario, esto es, accesible a todos.

Así pues, la ciencia es necesaria no sólo como instrumento en manos de los especialistas, sino como rasgo cultural, como método generalizado de aprendizaje y de trabajo, como prueba de fuego de las concepciones y acciones de todos. Cuando observamos la vehemencia con que nos adherimos (o nos oponemos) a los diseños políticos en turno, y luego la rapidez con que esos diseños cambian mientras se conserva la proporción —y aun los nombres— de adherentes y opositores, no podemos sino pensar que el país necesita transitar de la

autosugestión a la objetividad. Y a esto puede contribuir la educación en los criterios de la ciencia.

En efecto: cualquier proposición se puede racionalizar formalmente; esa es la grandeza y la miseria del formalismo intelectual. Pero no cualquier postulado puede pasar la prueba de su comparación con los hechos constatables; en esto radica el valor del método científico. No es que éste sea aplicable a todas las cuestiones que interesan al hombre, pero sin duda crea defensa contra la autocomplacencia.

En los repetidos alegatos por la ciencia que se hacen en eventos como éste podría verse un afán de incrementar el poder de los científicos en la sociedad de este país. Nadie debe sorprenderse de que así sea, ni otros sectores deben temerlo. La ciencia mexicana es aún tan débil en comparación con casi cualquier otra actividad, incluso la magia, que no hay riesgo alguno de que su fomento dé lugar a corto plazo a una redistribución significativa del poder nacional; pero sobre todo, no hay camino alternativo hacia la modernidad. Sólo la investigación científica es capaz de descubrir los hechos en



los cuales pueda basarse una verdadera planeación nacional. Por eso el fomento de la ciencia puede acercarnos a la modernidad. *Puede*, si se evita que el poder de los científicos sea prebenda ligada mecánicamente a títulos y grados académicos, si se cuida que el fomento de la ciencia no se transforme en subsidio a la trivialidad pseudocientífica, si se logra que el poder de los científicos sea, en primer lugar, poder para hacer ciencia, y sólo en función directa de éste tengan otros poderes.

Entre esos otros poderes debe estar, desde luego, el de organizar la investigación. El científico individual se autoimpone un método y una disciplina de trabajo, o no es productivo. Análogamente, la ciencia en su conjunto es esencialmente una actividad que se organiza a sí misma o no puede organizarse. Y debe hacerlo.

La organización de la investigación es imperativa por varias razones. Primero, porque nunca hay suficientes recursos para que cada investigador tenga todo lo que desea (dinero, colaboradores, espacio, materiales), y por tanto estos recursos deben ser distribuidos mediante un proceso que el investigador individual pueda afectar, aunque no controlar. En segundo término, porque la sociedad inevitablemente planteará demandas específicas a la ciencias, y ésta sólo podrá responder a ellas si está organizada. De hecho los fondos para investigación siempre están ligados de algún modo a problemas que son importantes para la sociedad, y sólo la ciencia bien organizada puede hacer uso de ellos sin sacrificar lo que es importante para la ciencia.

Por otra parte, el investigador no debe esperar, ni el gobierno permitir que sea el científico el que fije las prioridades de la sociedad. Esta tarea requiere una gama de participantes mucho más amplia. Así pues, la organización que fije prioridades debe ser externa a la ciencia; en ella deben participar los científicos, pero sin dominarla; sin dominarla, pero sin recibir de ella atole con el dedo.

Antes de señalar los fines de las academias en este contexto, vale decir lo que una academia es, tanto como lo que *no* es.

La nuestra es una asociación de investigadores activos reunidos de manera a la vez libre y selectiva, autoselectiva, y cuya principal fuerza de cohesión es aquello que de unitario tiene la actividad de creación científica en las más diversas disciplinas.

Por otra parte, la Academia no es una organización gremial. Tampoco una que deba realizar las actividades convencionales de educación, investigación o difusión, para lo cual existen otras instituciones. Ni siquiera es la Academia, aunque se aproxime a ello, una asociación cuyos miembros profesen la ciencia como ideología: algunos de quienes la integramos quizá estaríamos dispuestos, ante evidencias, a renunciar al axioma de que la ciencia es útil y necesaria.

Así, pues, ¿para qué las academias?

- Para constituir una trama de relaciones entre los

científicos que permita examinar todo lo relativo a la ciencia a través de las fronteras entre disciplinas y por encima de las fronteras entre instituciones.

- Para ayudar a crear un clima nacional propicio a la innovación.
- Para facilitar el contacto informal y directo entre la investigación nacional y la de otros países.
- Para contribuir, en el ambiente de mayor libertad y de menores restricciones operativas que es concebible, a que se defina el papel de la ciencia en la sociedad, y evitar que a la ciencia se le asigne, o que ella se arrogue, cualquier función o todas las funciones.
- Para contribuir a valorar y reconocer el mérito científico de los individuos y desalentar el uso individualista de la ciencia.
- Para que los científicos, tan atentos a las peculiaridades de su especialidad, se hagan conscientes de la unidad de la ciencia. La Academia, por multidisciplinaria, por libre, y por marginal a la ocupación de cada científico, es sitio apropiado para que todos percibamos el bosque, a la vez que cada uno cultivamos nuestro árbol.
- Para valorar, difundir y fomentar la práctica rigurosa de la investigación científica como ocupación, por encima de la concepción de la labor científica como empleo.
- Para ayudar a identificar las formas en que la investigación puede ser instrumento más eficaz para el desarrollo.
- Para contrarrestar, sin entorpecer, la tendencia natural de las ciencias a fragmentar el conocimiento en disciplinas cerradas que sólo se hablan a sí mismas.
- Para aportar al país un recurso adicional al representado por las instituciones de educación, investigación y planeación; recursos importantes por su carácter multidisciplinario y porque la gente más talentosa entre su membresía tiene mucho más que dar que lo que sus centros de trabajo ordinario pueden absorber.
- Para explorar el horizonte científico y técnico en busca de oportunidades y riesgos. Los miembros de la Academia, cada uno en su propio campo, tiene posibilidad de anticipar eventos y tendencias. Los resultados de tal exploración, debidamente discutidos y calificados, pueden constituir elementos de planeación nacional, o bases de acción para organismos del Estado, la industria o los centros de investigación.
- Para escuchar y decir todo lo que importe a la ciencia y a la relación entre la ciencia y su entorno; esto es, para constituir, más que un instrumento de presión social, un medio de comunicación de los científicos entre sí y de éstos con el Estado, la sociedad y la comunidad científica internacional.

Para todo eso *puede* servir una academia. Que lo haga o no, depende de todos.

DEL HISTORICISMO Y LOS HISTORICISTAS

LUIS ALBERTO DE LA GARZA / NOEMI HERVITZ DE NAJENSON

“¿Cuántos pueblos eran libres en el mundo y cuántos hombres lo eran realmente en los pueblos libres durante lo que se ha dado en llamar ‘la belle époque’? Hoy hay muchos más pueblos libres y muchos más hombres libres que otrora”... “Porque creo que el hombre es libertad, que la Historia, como pensaba Croce, es la hazaña de la libertad y la libertad es la hazaña de la historia, avizoro históricamente el mañana con preocupación, pero al cabo sin demasiada angustia”.

Claudio Sánchez Albornoz, *Historia y libertad*.

Piedra angular del historicismo, esta idea lleva a plantearnos algunos problemas de esta corriente que aún son actuales, y que en su momento brindaron nuevos aportes sobre la interpretación de la historia, rechazando y superando el positivismo del siglo XIX. Esta escuela tocó nuestras fronteras cambiando el sentido del quehacer histórico desde sus primeras manifestaciones. Narrar los hechos para que no cayeran en el olvido, moralizante, pragmática o divina, siempre intentó encontrar un sentido al quehacer histórico.

El elemento fundamental de la confrontación entre el historicismo y el positivismo radica sin duda en el problema de la legitimidad de la disciplina y el método de conocimiento de la historia, pues como afirma Cerroni “es evidente que ninguna disciplina puede nacer y crecer sin una obra sistemática de identificación de su propio objeto y de su propio método” (*Metodología y Ciencias Sociales*).

Estos planteamientos del historicismo permitieron la posibilidad de crear una ciencia de la sociedad diversa de las ciencias naturales, en las que se originó el positivismo, acentuando el carácter específicamente histórico del mundo humano, a pesar de su solución idealista.

A la pretendida “imparcialidad” del historiador positivista, al “historiador puro”, o científico dedicado a presentar los hechos tal y como sucedieron, respondieron los historicistas con toda una serie de interrogantes fundamentales para el desarrollo de la ciencia histórica: ¿Puede ser historia la recopilación de información o la antología de hechos? ¿Constituye la tarea del historiador ordenar los materiales señalando el origen y la constatación de su autenticidad? ¿Es la presentación veraz y exacta de los acontecimientos la meta que el historiador persigue? ¿Puede el investigador actuar imparcialmente a pesar de la elección de sus temas y de sus fuentes de estudio?, o finalmente ¿es posible que el historiador pueda desprenderse de su comportamiento valorativo y sus actitudes subjetivas en el tratamiento de su obra?

La vigorosa respuesta del historicismo hacia la historia positivista sacralizada ya como la única posibilidad del quehacer histórico, más que un rechazo absoluto hacia ésta significó un intento de revitalizar el carácter y el sentido del conocimiento histórico a partir del replanteamiento de algunas cuestiones dadas por verdades absolutas o ignoradas por

los fundamentos mismos de la ciencia positivista.

La crítica fundamental a la idea positivista de que los hechos son algo dado inmediatamente a la percepción, fue significativa desde la perspectiva de que puso a discusión el valor y la importancia de la teoría del conocimiento, como punto de partida en la elección y determinación del objeto de estudio del científico de la sociedad, y de ahí, como señalábamos, la preocupación y los aportes significativos al método del conocimiento de la historia.

Elemento de suma importancia resultó igualmente la superación de la historia monográfica positivista, sin duda magistral en muchos aspectos, que condujo a la recuperación de la historia universal, aún cuando ensayos a la manera de Toynbee, no hayan sido experiencias exitosas. En el mismo sentido, la crítica a una historia meramente acentual en la que únicamente resultan típicos los hechos de la historia política —tan apreciada por los positivistas— abrió el campo y las perspectivas del trabajo histórico hacia las historias del arte, de la economía, de las ideas, la ciencia, etc.

La idea positivista de que el mejor historiador asumía el papel de maestro del detalle, al sostener la tesis de que “cualquier hecho tiene la misma validez que cualquier otro” llevaron a la formulación de crónicas monumentales, dando como resultado un marasmo creciente de la conceptualidad histórica, producto a su vez de su indiferencia frente a toda teoría del conocimiento. (“La crónica es el cuerpo de la historia de la cual se ha ido el espíritu: el cadáver de la historia.” Collingwood, *Idea de la historia*).

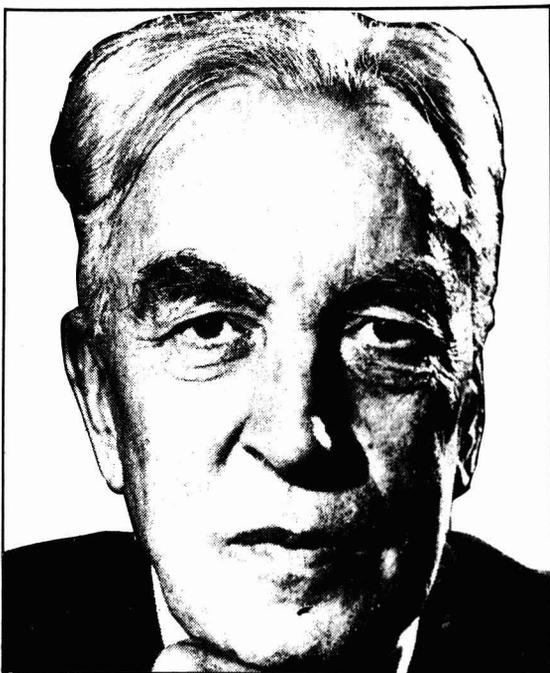
En este sentido y aunque sin compartir sus fundamentos, el historicismo logró superar la indiferencia positivista a un tratamiento teórico del problema entre la teoría y la práctica, abriendo un campo mediante el cual fuera posible superar el conocimiento superficial de los fenómenos sociales. El problema de la relación entre la necesidad del conocimiento histórico y la acción, que planteaba Croce, de la unidad entre la teoría y la práctica, se hizo sin embargo con la acentuación del carácter “individuante” de este conocimiento y un sentido de relativismo que acabó con la objetividad científica, entendida como algo que fuese capaz de explicar el desarrollo causal-explicativo y legal del proceso histórico, más allá de la simple re-creación personal por parte del historiador.

Finalmente, resulta de su crítica al positivismo, la introducción a los estudios históricos del papel fundamental del concepto “comprender” que permitirán, a largo plazo, ahondar en el conocimiento de las actitudes psicológicas —individuales o colectivas— que influyen en el comportamiento y procesos de la sociedad; a pesar de que aquí, nuevamente, el historicismo abusara hasta llegar a sostener la intuición y la valoración comprensivas como el método “per se” del conocimiento de la historia: “El conocimiento histórico es el conocimiento de

lo que la mente ha hecho en el pasado... reconociendo que la historia no es en sí misma más que la recreación del pensamiento pasado en la mente del historiador" (Collingwood, *Idea de la historia*).

Definido el historicismo como "(la ciencia de la historia) en la acepción científica del término, es la afirmación de que la vida y la realidad son historia y nada más que historia" (Croce, *La historia como hazaña de la libertad*), superó el mero nivel interpretativo de la historia para darle un sentido. Ya sea antropológico, cosmológico, ontológico o epistemológico, cada autor que de una u otra manera participa de esta corriente buscó al sujeto de la historia como clave del sentido de la misma. Para unos las razas, para otros las culturas y las civilizaciones, en unos terceros el hombre o la totalidad individual, trataron de hacer de la historia una ciencia específica en una superación dialéctica del conocimiento.

Sin duda, Croce se diferencia en mucho de Troeltsch, Dilthey, Spengler, Toynbee, Popper o Weber pero todos ellos comparten básicamente el carácter idealista de su interpretación de la historia cuyo módulo rector es el *homo creator*, sin el cual no habría realidad, no habría historia. Este *homo creator*, en su dimensión estrictamente individual no como sujeto colectivo, en tanto el hombre es el conjunto de relaciones sociales, sino en su carácter individual, hace la historia y la recrea. De donde, el *homo creator*, crea su realidad, pero el historiador la recrea; ambos la piensan y la actúan. Ambos a un nivel individual, idealista y relativo. No hay en esta concepción una realidad distinta al hombre, por lo que tampoco hay una historia distinta a la que recrea el historiador.



Arnold Toynbee

¿Qué podemos aprender de ellos? "Parodiando la máxima platónica, pondremos en el frontis de nuestros Propileos esta inscripción 'Que nadie entre aquí si no es filósofo', si no ha meditado primeramente en la naturaleza de la historia y en la condición del historiador" (H-I. Marrou, *El conocimiento histórico*). Se trata de pensar el sentido de la historia dentro del mismo ámbito del quehacer histórico, reflexionar los problemas lógicos y gnoseológicos que dan sentido a ese quehacer: ¿Para qué hacer historia? ¿Para qué sirve el estudio de la historia?

De ahí que este artículo se centre en dichos problemas, dejando de lado consideraciones sobre el método que es un ámbito distinto del análisis.

El marxismo puede y a veces lo hace (Gramsci respecto a Croce) recuperar el historicismo. Así es como Adam Schaff necesita el término de historicismo para definir el marxismo y llama presentismo a lo que conocemos como historicismo. En *Historia y Verdad* define al historicismo principalmente como "una tendencia a abordar la naturaleza, la sociedad y el hombre en constante movimiento, en permanente cambio".

De la historia y conciencia del hombre, a la historia y conciencia de clase hay sólo un paso, metodológicamente inverso pero no desde el punto de vista del sentido de la historia. Croce plantea la historia como hazaña de la libertad, como la esperanza de un progreso en la libertad del hombre; y ¿acaso el marxismo no tiene la misma esperanza?

La idea del progreso, está compartida por todas las ideologías del siglo XIX. A esta weltanschauung común corresponden, aunque con distinto signo metodológico, tanto las tres etapas enunciadas por Comte en su *Curso de filosofía positiva* de 1840-1842, lo planteado por Marx y Engels en el *Manifiesto Comunista* de 1848 como la de Darwin en *El origen de las especies* de 1859 que clasifica las etapas de la historia de la tierra. Así, aunque con pocos años de diferencia, el estudio de las etapas de evolución se conceptualizan antes en las ciencias sociales que en las ciencias naturales.

Esta concepción evolucionista y del progreso del devenir humano se continúa en el siglo XX tanto en Spengler en su obra *La decadencia del Occidente* de 1918, donde hace un cuadro de la evolución de las culturas, como en Toynbee que en los varios tomos de su obra *Un estudio de historia* describe las civilizaciones vivas y por consiguiente las muertas en su cuadro universal correspondiente a las leyes de desafío y respuesta que plantea para el devenir del hombre.

Tomar conciencia de la historicidad del hombre le da sentido a la historia y al propio quehacer del historiador; porque esa conciencia posibilita la transformación de la historia, y ese quehacer puede devenir en praxis. ¿Cómo tomar conciencia de la historia? Conociendo. El historicismo también

pretende conocer la historia, sólo que al reconstruirla desde su propio presente, la falsea. Eso es la debilidad del idealismo.

El conocimiento es un proceso activo que necesita de una información previa (siempre los datos) una interpretación de los mismos (metodología de la investigación histórica) para conocer y tomar conciencia de nuestra propia historicidad. El punto de partida es la propia biografía del historiador que si bien no lo determina (cómo olvidar los determinismos y las determinaciones) es la vivencia previa a la adquisición de un aparato teórico que organice la interpretación del quehacer histórico.

Dijimos un proceso activo. Porque el conocimiento se produce en el marco de una práctica social del sujeto que percibe al objeto en y por su actividad. De ahí que un modelo activista del conocimiento como explica Adam Schaff, esté más cerca del idealismo (el historicismo nuevamente) que de una concepción mecanicista. Ya que el hombre en tanto conjunto de relaciones sociales es el elemento fundamental de la relación cognoscitiva. Su práctica transforma la realidad aprehendida. Su práctica parte desde su propia ubicación como hombre, de la elección que haga de los hechos; de la prioridad que otorgue a los mismos.

“No, los hechos no se parecen realmente en nada a los pescados expuestos en el mostrador del pescadero. Más bien se asemejan a los peces que nadan en el océano anchuroso y aún a veces inaccesibles; y lo que el historiador pesque dependerá en parte de la suerte, pero sobre todo de la zona de mar en que decida pescar y del aparejo que haya elegido, determinados desde luego ambos factores por la clase de peces que pretende atrapar. En ge-

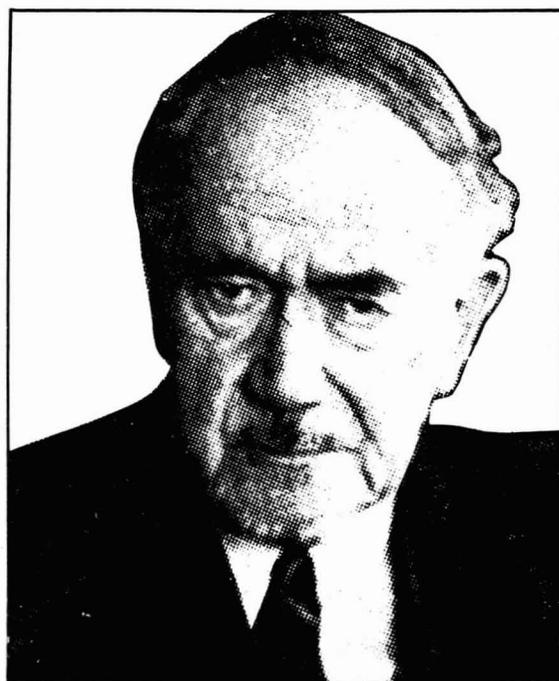
neral, puede decirse que el historiador encontrará la clase de hechos que desea encontrar.” (E. H. Carr, *¿Qué es la historia?*).

Y desde su propia locación podrá ver lo universal, podrá, conociendo, tomar conciencia de otros hombres, otros pueblos, otras luchas y difundir y enseñar (como una forma de praxis) o a través de una práctica política para ayudar a transformar conciencias.

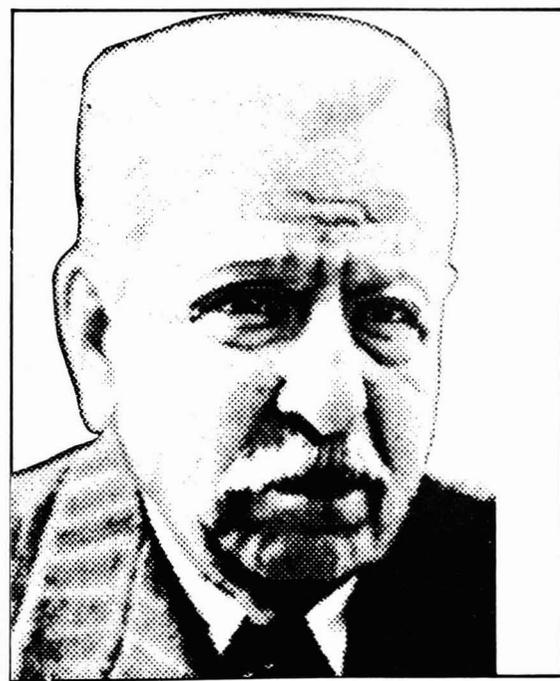
¿Acaso no es éste el motivo por el cual escribimos estas líneas?

La convicción que el pensar históricamente, dar cuenta de nuestra propia historicidad, es una forma de plantear problemas, desde la cual podemos transformar conciencias, y generar así un proceso cualitativo de transformación. ¿Transformación hacia qué? Hacia un mundo más libre, transformar conciencias para que piensen y practiquen transformándola a su vez su propia historicidad libremente, como lo inauguró el mensaje del historicismo.

Si ese conocimiento de la historia genera una toma de conciencia, el sentido de la historia está en la praxis que posibilita su transformación. Estudiar el pasado (los mensajes de la historia) para interpretar el presente y ayudar a un futuro mejor. De ahí que el proceso del conocimiento sea acumulativo y dialéctico, no necesariamente debe negar lo anterior, lo recupera para superarlo y hoy el materialismo histórico (no es casualidad que se llame histórico) es una superación de las teorías anteriores de interpretación de la historia, la más rica en poder interpretativo hasta aquí y ahora, pero no necesariamente la última.



Max Weber



Benedetto Croce

DESDE LONDRES

FERNANDO DEL PASO

EL TEMPLO QUE CAYÓ DEL CIELO

El nombre de Rudolf Steiner no aparece en una buena parte de los diccionarios de arquitectura de nuestros días, pero los sesenta mil metros cúbicos de concreto "elocuente", de paredes vivas y penetrables, de escaleras orgánicas y rotondas con ventanales cuyos colores obedecen a secuencias cósmicas, o en otras palabras ese extraño, magnífico y colosal edificio conocido como *El Goetheanum*, se levanta en Dornach, Suiza, como muestra indiscutible de uno de los talentos arquitectónicos más originales del siglo. Muestra que, a pesar de ser tan palpable y tan concreta, no ha logrado para su creador el reconocimiento universal. La culpa, o al menos parte de ella, la tiene —o la tuvo— sin duda la propia fantasía de Steiner. Pero no aquella que le hizo aplicar a la arquitectura el principio de la metamorfosis descubierto por su admirado Goethe en relación con el crecimiento de las plantas, sino aquella otra clase de imaginación que lo postuló como uno de los más destacados representantes del ocultismo, y padre de la Antroposofía. Como lo señalan las enciclopedias en las que Steiner aparece mencionado no como arquitecto pero sí como "teósofo austriaco", su originalidad consistió en su intento por conciliar la teosofía con la filosofía y la ciencia, colocando en el centro de la misma el misticismo germanocristiano. Y digo la culpa, porque el prestigio ambiguo de la teosofía y de lo que ella implica, como la intuición de la esencia divina, el concepto de ciencia in-

fusa y de mística panteísta, etc., desde los neoplatónicos hasta Madame Blavastky, pasando por la Cábala, Boehme y Schelling, parecería inhibir a los posibles admiradores de la obra arquitectónica de Steiner, temerosos de que su reconocimiento sea confundido con una declaración de fe en las doctrinas de la metempsicosis, el Karma y la vida de ultratumba. Pero, para admirar las siete columnas del gran salón del primer *Goetheanum*, no hacía falta vincularlas con los siete planos de perfección de los que está construido el Universo —del físico al astral— o, cuando menos, con los siete planetas; ni, para admirar las dos cúpulas imbricadas de ese primer *Goetheanum*, era necesario estar de acuerdo en que no podían representar otra cosa que la penetración del mundo de los sentidos —una cúpula— en el mundo del espíritu— la otra cúpula.

Para Steiner, muy probablemente, sí lo fue, quizás tan sólo para justificar —o para apuntalar—, su transición del cielo a la tierra, su alejamiento del concepto de la *maya* —el mundo como una ilusión, como una apariencia—, en virtud de que tal enfoque no alentaba una relación activa hacia el arte. Acudiendo a las ideas estéticas de Schiller, y como siempre a las teorías científicas de Goethe, Steiner creyó descubrir al arte como una realidad más alta dentro de la realidad de la naturaleza, y rechazó de plano la imitación. Para él la naturaleza era siempre superior a la simple imitación, ya que tiene a la realidad de su lado, en tanto que el arte sólo tiene la apariencia. La creación artística, de todas maneras, debía partir del mundo material, pero no basándose en lo que éste es, sino en lo que puede ser; o sea, no en lo que es real sino en lo que es posible. Sólo así podría alcanzarse esa realidad "más alta".

Sin tener por qué comulgar con las ideas ocultistas de Steiner, pues, es posible no sólo aislar su obra arquitectónica y admirarla como tal, sino incluso se puede teorizar sobre el grado en que esas ideas influyeron positivamente en su arte. El espectador no necesita compartir la cosmogonía de un arquitecto para disfrutar a su modo —para recrear—, sus cúpulas en cópula, aunque esa concepción del mundo y del espíritu haya sido condición indispensable, o pretexto divino, para el artista. ¿Pero fue así? ¿Fue Steiner mejor arquitecto por ser teósofo, o a pesar de serlo? Nos hemos referido a un primer *Goetheanum*. Concebido como sede de la Escuela Libre de Ciencia Espiritual, llamado así en honor desde luego de Johan Wolfgang von Goethe,

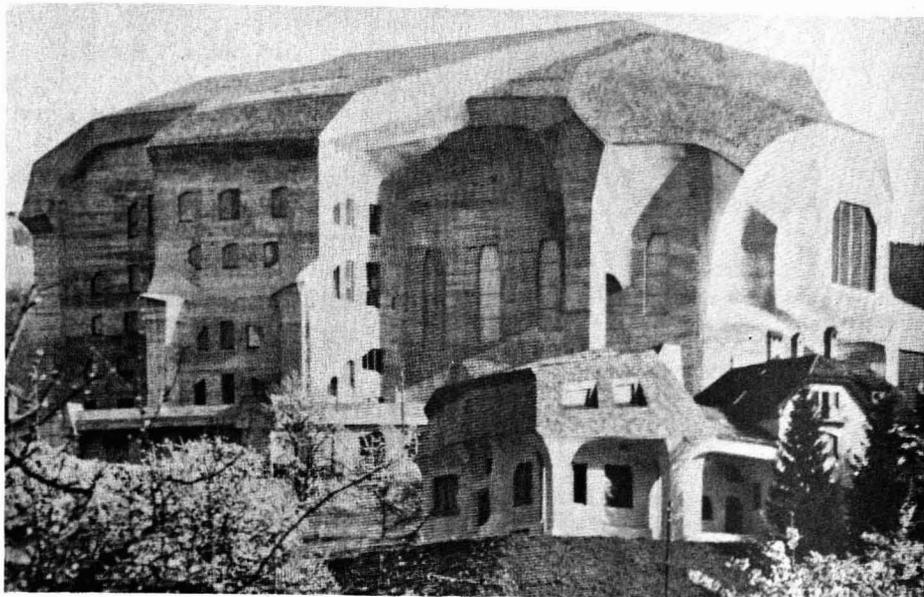


El segundo Goetheanum. Detalle.

el primer templo de los domos interpenetrados, situado en el mismo lugar —Dornach— y en el cual en un momento dado laboraban obreros y artesanos de diecisiete países mientras no muy lejos, en Alsacia, parte de la humanidad se hacía pedazos, ese primer *Goetheanum*, decíamos, se volvió cenizas hasta los cimientos. Poco tiempo después, se iniciaba la construcción del segundo edificio, terminado en 1928.

Si el primer *Goetheanum* representó para Steiner la forma ideal, más completa, de cristalizar en la arquitectura de esa especie de templo, o catedral, todo un sistema de concepción del mundo, del espíritu, del hombre en su relación con la naturaleza y con los dioses, cabe suponer que no habría otra alternativa que reconstruirlo tal como era. Pero Rudolf Steiner sin duda tenía el aliento del verdadero artista: no quiso repetirse, su imaginación había evolucionado, y también su conocimiento —o enamoramiento de otros materiales. En este caso, del concreto. De modo que el segundo *Goetheanum* poco o nada tuvo que ver con el primero. A éste, sólo podemos ahora conocerlo por las fotografías. Aun así, se puede aventurar una opinión: el segundo es la obra maestra de Steiner, la culminación de su talento. Algún día en los diccionarios o historias de la arquitectura, el nombre de Steiner ocupará el lugar que le corresponde junto a los de otros arquitectos —Gaudi, Gropius, Berg, Poelzig, Mendelsohn, etc.— cuya obra reflejó en su totalidad o en alguna época, la intención de crear una arquitectura orgánica viva que fuera más allá de la simple imitación de la naturaleza. El intento de integrar las diversas artes —arquitectura, pintura y escultura—, en una sola es otro de los aspectos que hermana a estos arquitectos con Steiner.

La fantasía de Steiner lo llevó a afirmar que la función de las columnas o pilastras era sólo la de sostén de una estructura, y por lo tanto no debía dar la impresión de cosas que se levantan del suelo, sino por el contrario de cosas que descienden hacia la tierra y se hundan en ella, inducidas por "fuerzas cósmicas". Y bueno, gracias a que Steiner descendió de las alturas teosóficas para poner los pies en la tierra, y se alejó del mero mundo de las apariencias para ponerse en contacto con el mundo sólido de lo concreto y del concreto, tenemos ahora el *Goetheanum*, un templo que parece, en verdad, caído del cielo. Pero también los arquitectos de una de las islas visitadas por Gulliver, comenzaban a construir sus templos por las cúpulas. Después, crecían hacia abajo.



El segundo Goetheanum, de Rudolf Steiner, en Dornach, Suiza

Desde París

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

DEL MUNDO ES UN PAÑUELO AL MUNDO SERA UNA ALDEA

Hace ya algún tiempo que cayó en mis manos una elocuente circular de la Sociedad de Hispanistas Franceses, en la que los miembros de esta prestigiosa institución elevaban su voz de protesta contra las medidas que el Secretario de Estado en Asuntos de Educación anunciara durante una visita a la ciudad de Estrasburgo, en abril del año pasado. Dichas medidas se referían a la enseñanza en Francia de las lenguas vivas y, según los hispanistas franceses, de ser aplicadas, sólo podrán tener consecuencias nefastas a todo nivel. Examinemos una por una las medidas que se pretenden adoptar y veamos hasta qué pun-

to pueden ser graves sus consecuencias.

En primer lugar, se trata de la exclusión del primer ciclo de la enseñanza secundaria de una segunda lengua viva (en la mayor parte de los casos, el castellano), y de la exclusión también de la posibilidad de estudiar una tercera lengua viva, durante el segundo ciclo de dicha enseñanza (normalmente el italiano, el portugués, el alemán, el ruso, aunque también el castellano). En pocas palabras, esta medida significaría un importante retroceso del aprendizaje de otros idiomas, en un momento en que el desarrollo de las relaciones internacionales exigiría más bien su ampliación y profundización.

En segundo lugar, se aboga por un refuerzo de la enseñanza del inglés (considerado —y lo es de hecho, a juzgar por el número de alumnos que lo estudia— como la primera lengua viva, entre los estudiantes franceses). Pero esta medida viene además acompañada de una reducción, en la mayor parte de los establecimientos escolares, a sólo dos las lenguas vivas susceptibles de ser estudiadas, con lo que la preeminencia que se le está dando al inglés sobre los demás idiomas salta a la vista, así como el hecho de que esta medida va directamente en detrimento de las demás lenguas vivas y muy en particular de las lenguas romances.

En tercer lugar, se hace hincapié exclusivamente en la práctica de una lengua, con lo cual se descarta automáticamente todo el aspecto cultural y humano que comporta su enseñanza, ya que hasta el presente, el estudio de un idioma estaba encaminado también hacia el conocimiento de otras culturas, de otras formas de pensar, y hacia un acercamiento entre los pueblos.

La puesta en marcha de esta políti-

ca acarrearía también graves problemas a las universidades, pues en la práctica significaría más o menos el desmantelamiento de los departamentos de lenguas (con excepción de los de inglés, claro está), y la reducción casi total de la investigación a altos niveles en el campo de los idiomas, literaturas y culturas extranjeras; significaría, asimismo, una grave amenaza para la estabilidad laboral de los profesores, e incluso un aumento del desempleo entre los jóvenes (las últimas cifras oficiales —febrero 1980— demuestran que éste se ha agravado en lo que va del año). Cabe advertir que, entre 1973 y 1979, las vacantes para los alumnos que preparan la Agregación y el Capés, máximos concursos nacionales que permiten el acceso a la enseñanza, han sido reducidas, en el caso del castellano, en un 82.5% para la Agregación, y en un 88.2% para el Capés.

Para los miembros de la Sociedad de Hispanistas Franceses, dichas medidas atentan gravemente contra el potencial económico y cultural de Francia. De ser aplicadas, contribuirían al mismo tiempo a una progresiva desaparición de la cultura y el idioma franceses en el extranjero, a un reforzamiento de la incompreensión entre los pueblos, a la pérdida de algunos mercados importantes debido a la ignorancia de la lengua y de la cultura de los países correspondientes, y, por último, a la colonización cultural y científica, económica y política de Francia, como consecuencia del monolingüismo anglosajón.

En fin, si hay quienes piensan que el mundo es un pañuelo, habrá que pensar ahora que, para algunos, los más, sin duda, de seguirse esta política, el mundo será un pañuelo en el que se habla inglés. Para los demás será un pañuelo convertido en una

aldea con espíritu de campanario. Y en plena Comunidad Europea y otras alianzas y comunidades, a los de la otra aldea se les considerará forasteros y se les mirará de arriba a abajo y a ver qué y cómo comen y qué cosas tan raras las que dicen y fíjate los libros tan extraños que leen.

París, febrero 1980.

DESDE ESPAÑA

FEDERICO ALVAREZ

CARTA DE MADRID

En el campo de la cultura la palabra de moda es hoy aquí *desencanto*. Se trata, por supuesto, de un desencanto político. Frente a los franquistas nostálgicos que repiten a diario (casi siempre a propósito de la elevación del costo de la vida o del aumento de la criminalidad callejera) que "con Franco vivíamos mejor", la izquierda responde con cierta conciencia problemática: "contra Franco vivíamos mejor..." Y los de las quijadas crispadas corrigen irritados: "contra Franco luchábamos mejor". Y es que en efecto, contra Suárez se lucha mal. No hay costumbre. Es, además, aburrido. ¿No se ha hecho España un país aburrido?

El desencanto está en función directa de las ilusiones políticas con que se vivieron los últimos años del franquismo. Desde la creación en 1974 de la Junta Democrática (y, un año después, de Coordinación Democrática) toda la oposición se preparaba para la *ruptura*. ¿Qué otra solución había? La gran mayoría del país esperaba la muerte del dictador para llevar hasta sus límites un proceso tenso de grandes manifestaciones, que desembocara en una huelga na-

cional y permitiera a la oposición (unida por primera vez en su historia) organizar un gobierno provisional y convocar unas elecciones constituyentes. En otras palabras, lo que Poulantzas llamaba el *punto de retorno*. La cosa no era fácil porque ahí estaba el Ejército y ¿cuántos tanques tenía Coordinación Democrática? Pero había generales con mando que no veían con malos ojos una *ruptura pactada*. Demócratas de izquierda y derecha (Ruiz Jiménez y Gil Robles), socialdemócratas (grupo de Fernández Ordóñez), socialistas y comunistas, tenían "sus" militares. Y es que Europa estaba ahí, asomada a los Pirineos, esperando la solución parlamentaria. Y la experiencia griega no permitía a nadie, ni siquiera a la CIA, el apadrinamiento de un golpe castrense.

Pero, entretanto, don Juan Carlos (príncipe de España, por entonces) mantenía en su Palacio de la Zarzuela entrevistas frecuentes con ciertos dirigentes políticos que se desgajaban del franquismo: Adolfo Suárez, Areilza, Garrigues, Torcuato Fernández Miranda... Frente a la ruptura democrática preparaban la *reforma política* pacífica desde el interior mismo del viejo régimen. Fue una operación de mano maestra. El mundo quedó asombrado y al final aplaudió complacido. El futuro rey no podía saber entonces que, entre otras cosas, estaba haciendo mérito para ser propuesto, tres años después, al Premio Nobel de la Paz.

Cuando Rosa Montero, periodista que no tiene pelos en la lengua, le preguntó no hace mucho a Santiago Carrillo si era él tan listo que no se hubiera equivocado alguna vez, el dirigente eurocomunista le contestó pacientemente que claro que se había equivocado, y que más de una vez. Y cuando Rosa Montero, sin de-



jar inclemente el dedo de la tecla, le pidió que le dijera una, una vez por lo menos, en que tal cosa hubiera ocurrido, Carrillo le dijo que se había equivocado, por ejemplo, con el rey, de quien nunca imaginó (y supongo que lo diría con cierta melancolía) que fuera capaz de llevar adelante la reforma pacífica e impedir con ello la ruptura radical con el franquismo. Perich lo dijo en *Interviú* en clave sardónica: "España es un ejemplar histórico de cómo pasar pacíficamente de la dictadura a la democracia y quedarse en medio".

Y de ahí viene el desencanto. España es un campo político en que todas las fuerzas en presencia se atraen con fuerzas proporcionales a sus masas e inversamente proporcionales al cuadrado de sus distancias... Es el equilibrio asombroso pero aburrido de los planetas. Felipe González ha dicho que los objetivos de la ruptura habrá que lograrlos poco a poco (el objetivo inmediato son ahora las autonomías catalana y vasca), pero el gobierno no se deja, pone obstáculos a todo, hace señas hacia el terrorismo que no cesa, y hacia el ruido de algunos sables inquietos. Se ha inventado una fea palabreja para definir su tendencia: *derechización*.

En los tiempos de Adenauer, Heinrich Böll afirmaba con un dejo que no podía ser más desencantado, que la Alemania Federal era ca-ca (capitalismo-catolicismo). No sabemos si el triunfo del SPD le ha devuelto a la satisfacción. Lo cierto es que aquí ni siquiera esa perspectiva resulta suficientemente concreta.

No es extraño, pues, que García Hortelano escriba de manera intachable— una bella novelita que se ha definido como "divertimiento" (*Los vaqueros en el pozo*;) que Fernando Quiñones haya quedado en segundo lugar en el premio Planeta transcribiéndonos con jocunda fidelidad las confidencias de una puta sevillana (*Las mil noches de Hortensia Romero*); que Vázquez Montalbán lo haya ganado con una divertida novela erótico-policial (*Los mares del Sur*); que Caballero Bonald lo haya perdido, según se dice, por haber escrito una novela "demasiado experimental y para minorías" y que Alfonso Grosso esté dando los últimos toques a un *thriller* que acaso vaya a ser su mejor libro.

En la poesía, los mejores "novísimos" posteriores a la generación de Gil de Biedma y Angel González, reciben sin disgusto el remoquete de "venecianos" (Guillermo Carnero, Pere Gimferrer, Antonio Colinas), y los "castellanos" y "andaluces" que se les enfrentan en el más acendrado

campo de la amistad (Diego Jesús Jiménez, Claudio Rodríguez, Manuel Ríos Ruiz, Antonio Hernández), participan, con un lirismo más enfático y subjetivo, en el mismo mundo de la buena poesía arriscada en sus cuarteles de invierno.

También en la pintura la vuelta todavía tímida hacia un nuevo figuratismo o hacia un hiperrealismo meticuloso, trasparenta la tendencia hacia el rigor profesional y la "pintura a secas". Porque el desencanto en las artes plásticas viene también de regreso de no pocas ilusiones puestas en superficialidades modernas y en ingenuas relaciones entre la tecnología y el arte.

De la música tal vez no hubiera que hablar porque, como dice Luis de Pablo, "no forma parte del patrimonio cultural del español medio". Cristóbal Halfter trabaja con gran éxito en Alemania hace más de un año, y el propio Luis de Pablo es también más conocido en Estados Unidos, en Francia o en la Alemania Federal, que en su propia tierra. A la altura de sus cincuenta años recién cumplidos, confiesa que descubre en sí mismo "un aumento de la contemplación sobre la acción".

Es el *spleen* pregonado por Francisco Umbral, que acaba de pedir al linotipista que compone su diaria colaboración en *El País* que quite las comillas a esa intraducible palabra inglesa que él ha puesto en el rótulo permanente de su sección. El "spleen de Madrid" no es ya un préstamo de culturas foráneas. Ni siquiera castellaniza Umbral la palabra —*esplín*— como creo que acepta hace ya tiempo la Real Academia. Hay un aburrimiento y un tedio y una desgana y un hastío que culturalmente son un *spleen* autóctono, madrileño. Un desencanto de anís, rollo y flirteo marginalista y pasota.

Porque ésa es la otra cara de la moneda, el pasotismo, que Juan Cueto, en un artículo muy inteligente pero muy pesimista publicado también en *El País*, ha caracterizado como el regreso del gesto existencial, anónimo, ágrafo y silencioso, con su mística del fracaso, su moral de la ambigüedad y el primado de la existencia. Un neoesencialismo que Cueto emparenta con los medios bohemios franceses de los años cuarenta-cincuenta, "surgidos por el desencanto de la euforia avara de la liberación", pero que ahora en España se debe "a la inexistente euforia de la restauración democrática". "En esta ocasión his-

tórica —concluye Cueto— la angustia y la desolación no derivan de la muerte de Dios, sino de la muerte de la revolución."

Y sin embargo... Aquí y allá se empieza a detectar vagamente una recepción de la indiferencia pasota. La agudización de la crisis económica, por un lado, y de la agresividad de las bandas fascistas, por el otro, hacen cada vez más difícil pasar de todo. Hay jóvenes que ya pasan de pasar. El movimiento estudiantil universitario parece salir del marasmo a cuenta de un Estatuto de la Universidad redactado por el ministro del ramo y que ha levantado tumultuosas protestas. A la vieja y patética pregunta del pasotismo, "¿para qué estudiar?", está respondiendo, todavía muy nebulosamente, una incipiente conciencia universitaria. Más de uno ha empezado a hablar de "el principio del fin del desencanto". Veremos...

MÚSICA

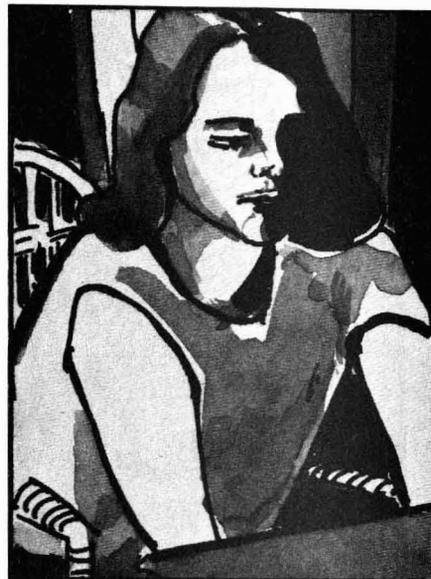
POR
JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

INTENTO DE DEFINICION DE LA OPERA

La Temporada de Opera bate el vuelo en pleno actualmente, sobre el Teatro de Bellas Artes. Excelente oportunidad para formular lo que sigue:

Dos de las definiciones más ciertas y por lo tanto más estúpidas (o viceversa, si se prefiere) de la ópera, son inglesas. Para aceptarlas o rechazarlas (esto último sin dejar de reconocer cuánto de verdad tienen en el fondo) debe considerarse brevemente la situación en que se encontraba Inglaterra cuando fueron elaboradas.

La mentalidad inglesa "trascendente" y solemne de la época, rechazó el absurdo que representaba para su mentalidad *square* la ópera italiana, pero el público no instruido perteneciente a la burguesía media, lo



consumía con fervor inusitado. Por su parte las capas populares satirizaban ambas actitudes con gran ingenio y sentido del humor (The Beggar's Opera, "La ópera del mendigo", 1728).

Para satisfacer la demanda del público y obtener los consecuentes beneficios económicos, Handel cayó en la trampa y abundaron las óperas "italianas".

Lógico entonces, que el Doctor Samuel Johnson escribiera: "Opera italiana, un espectáculo exótico e irracional, que siempre ha sido combatido y siempre ha prevalecido".

Por su parte John Dannis, crítico musical de la época, escribía en 1706: "(La) ópera italiana... es una diversión de consecuencias más perniciosas, que la más licenciosa de las obras de teatro que haya aparecido nunca sobre un foro".

Ni quienes la rechazaban con pedantería, ni quienes la aplaudían a rabiar, lo hacían, pues, por las buenas razones.

Afortunadamente también en Inglaterra hubo alguien (un poeta, por sorpresivo que esto pueda parecer) capaz de elaborar una *fair play definition*, John Dryden escribió: "Una ficción o cuento poético representado con música instrumental y vocal, adornado con escenografía, tramoya y danza".

Se llegaría a un intento de definición de la ópera al inventariar sus elementos (como no corresponden a un compuesto químico o una fórmula medicinal, estarán —en consecuencia— siempre en desorden): hay en ella 33.33 por ciento de música, una tercera parte de teatro y otro tanto de locura.

En el caso de la música, y más aún en el de la ópera, MacLuhan (y/o Susan Sontag) sería el llamado a finiquitar el debate: "El medio es el mensaje" (o viceversa).

Así, la ópera es una manifestación artística, a la que cierta arrogante benevolencia adjetiva como bastarda, y a la que no puede considerarse ni música ni teatro. Es una conjunción de equívocos y absurdos que desafía las leyes de cualquier lógica, por primaria que ésta sea. No caben en ella una escritura musical convencional o una realización teatral razonable.

Ni música ni teatro, sino otra cosa a la que miran con desconfianza e incomodidad hace ya bastante tiempo (aproximadamente cuatrocientos años) todo criterio racional, el análisis ponderado o la investigación "seria", que traten de situarla o reseñar su existencia.

Declaración de fe: precisamente por eso, por absurda e irracional y bastarda, por ser una entidad en que el equívoco rige como soberano absoluto, es espléndida; en ello reside su fascinación, así justifica su existencia... En una forma y otra la Opera ha sobrevivido y regocija el corroborar hoy, que es en realidad un reto al orden establecido de las cosas, a la tranquilidad y al respeto, que no toma en cuenta la sanidad mental ni lo trascendente.

Aun cuando aquellos que la hicieron hayan pensado lo contrario, y obrado en consecuencia, la ópera es antisolemne por excelencia: resulta que, sin saberlo, compositores y libretistas de ópera han estado realizando una forma —rudimentaria e imperfecta si se quiere, pero no por ello menos importante— del *Teatro del Absurdo*. Inútil hacer la exégesis o tratar de justificar esta denominación que se explica por sí misma.

Sin embargo, vale la pena señalar que más allá del sentido evidente (un tanto epidérmico) de esta afirmación, no es difícil encontrar en otros planos —lo mismo medulares que en el trasfondo— puntos concomitantes susceptibles de reforzarla. Baste citar a manera de ejemplo el texto en que Ionesco declara: "He llamado a mis comedias 'anti-piezas', 'dramas cómicos' y mis dramas 'seudo-dramas' o 'farsas trágicas' porque, me parece, lo cómico es trágico, y la tragedia del hombre, irrisoria. Para el espíritu crítico moderno nada puede ser tomado enteramente en serio ni ligeramente por completo. He tratado en *Víctimas del deber* de verter lo cómico en lo trágico, en *Las sillas*, lo trágico en lo cómico; o, si se quiere, oponer lo cómico a lo trágico a fin de unirlos en una nueva síntesis teatral. Pero no es una verdadera síntesis,



porque estos dos elementos no se mezclan completamente uno con el otro, coexisten, se repelen mutuamente en forma constante, cada uno poniendo al otro de relieve; se critican uno al otro, mutuamente se niegan, constituyendo a través de esta oposición un balance dinámico, una tensión". (*Descubriendo el Teatro*).

En 1775 Mozart y Da Ponte escriben *Don Giovanni*, *Dramma giacoso*. Quoderat...

CINE

POR
GUSTAVO GARCÍA

LA MARCA DE CAIN (II)

Cuando, en 1941, el detective Sam Spade (Humphrey Bogart) reclamaba a Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor): "Nunca fuiste derecha conmigo, ni siquiera media hora, desde que te conocí" y ella, acorralada, se defendía: "Sabes que, muy hondo en mi corazón, a pesar de todo lo que he hecho, te amo", se instalaba, con *El halcón maltés*, no sólo un nuevo tipo de cine "negro", claustrofóbico y de violencia reconcentrada, sino un nuevo personaje femenino, la "bitch", la hembra calculadora, am-

biciosa, sin escrúpulos y con una belleza oscilante entre la sensualidad y lo virginal. Era un personaje de tal vigor, atracción y complejidad que podía compensar el ser encarnado por actrices inadecuadas (como la propia Astor), aunque llegó a exigir, de inmediato, el tipo de presencia indispensable (Barbara Stanwyck, Gloria Grahame, Joan Crawford); será la sucesiva aunque tardía (diez años después de publicadas) adaptación de las novelas de James M. Cain al cine, que, en tres años, empezando en 1944, la bitch se vuelva el personaje del cine negro, una nueva cara del mal.

Double Indemnity (1936) es la historia del vendedor de seguros Walter Huff, que planea y realiza el crimen perfecto alentado por la bella señora Nirdlinger, deseosa de cobrar el seguro de vida de su marido; pero no cuentan con la minuciosa labor de Keyes, viejo investigador de la aseguradora y maestro de Huff, y que les sigue la pista compartiendo la investigación con el propio asesino. Una semana después de aparecida la novela, llegó al agente de Cain un informe de la Oficina Hays de censura cinematográfica, que, sólo para empezar, advertía en la primera frase: "Bajo ninguna circunstancia..." En 1944, con Raymond Chandler debutando como guionista y con Billy Wilder dirigiendo su tercera obra, se filma *Double Indemnity* (o *Pacto de sangre*, como se llamó en México), venciendo los obstáculos de la censura al hacer una hábil transposición del violento lenguaje de Cain a imágenes de enorme sugerencia, evitando cualquier simulación o atenuación y, al contrario, complicando las motivaciones de los personajes (se acentuó la relación padre-hijo entre el Keyes interpretado por Edward G. Robinson y el Huff de Fred MacMurray) y agregando nuevas situaciones tensas

(como la viuda Barbara Stanwyck ocultándose tras una puerta para no ser descubierta y oyendo la versión que da Keyes del asesinato). Se necesitó la reunión de esos tres enormes misóginos (Cain, Wilder y Chandler) para que se diera uno de los retratos femeninos más impactantes del género, una Barbara Stanwyck indescifrable, de fría sensualidad, manipulando a su favor los instintos asesinos de su amante, apenas ocultos bajo la tenue máscara de empleado respetable.

Lo inquietante en Cain era el hecho de generar la más criminal abyección en el seno del bienestar norteamericano, en miembros de una clase media aparentemente despreocupada, sin apuros económicos pero llena de ira, ambición y deseos viscerales insatisfechos; sus personajes no eran criminales natos o de oficio (como en Hammett y Chandler) y jamás se aproximó a la novela detectivesca ni creó su "private eye" (si exceptuamos al investigador Keyes). No le interesaba hacer del crimen un universo aparte, la otra cara de la realidad, como a sus colegas, sino presentar al crimen como esa realidad, esa cotidianidad de la clase media.

Pacto de sangre abrió nuevos canales de expresión al cine negro, y al año siguiente se adaptó otra novela de Cain para ir sobre seguro: *El suplicio de una madre* (Mildred Pierce). Dirigida por el hábil veterano Michael Curtiz (*El capitán Sangre*, *Robin Hood*, *Casablanca*) y con Joan Crawford en el rol central, es la historia de una mujer que, abandonada por su esposo (Bruce Bennett), se eleva, de mesera, a dueña de un imperio de restaurantes, explotada por su hija (Ann Blyth) y el amante de ambas (Zachary Scott). Tan edificante asunto dio lugar a un severo estudio del éxito femenino en el sistema capitalista de alcances perturbadores: es claro que la obsesión por el trabajo y el triunfo en Mildred no es más que una compensación y una venganza contra el abandono conyugal, es querer dominar al varón en su propio terreno; su hija, Veda, es su consecuencia lógica, una bella máquina de consumir y humillar.

La sordidez que obligadamente emanaba de las películas inspiradas en Cain (no importaba lo prestigioso y académico que fuera su director) era más de lo que Hollywood y su censura podían tolerar, aunque el autor se había impuesto como un í-



dolo cuyas novelas tenían que filmarse casi por obligación, para no dejar ir a la gallina de los huevos de oro. Después de *Pacto de sangre* y *El suplicio de una madre*, la industria asimiló el golpe y comprendió que el modo más armónico (para ella) de enfrentarse a Cain era evadir sus intenciones, abandonar todo respeto por el espíritu de las novelas y traicionarlas descaradamente, asimilándolas a las convenciones más gastadas del melodrama: en 1946, cuando se adapta *El cartero toca dos veces* (a cuatro años de hecha la versión de Visconti), se consiguió el reparto perfecto (John Garfield como el vagabundo, Lana Turner como la viuda negra, Cecil Kellaway como la cándida víctima), estropeado por la dirección temerosa de Ty Garnett y un guión lleno de simbolismos fáciles mal usados (Turner vestida siempre de blanco para ironizar su sensualidad y acentuar la inocencia de su maldad) y un final con el asesino arrepintiéndose ante un sacerdote bajo coros celestiales. Toda comparación con la novela o con *Ossessione* es sólo un abuso cruel, aunque el impacto de la pura anécdota base es tal que la versión de Garnett es vista como un clásico del género en Estados Unidos.

Tuvieron que pasar diez años para que otra novela de Cain fuera adaptada al cine, justamente su obra más desatada y delirante, *Serenata*: el cantante de ópera John H. Sharp establece una relación homosexual con su mecenas, Wiston; mientras más intensa se hace, menor es la potencia de su voz, hasta que sucede una rápida decadencia cuyo último grado es actuar en el Palacio de Bellas Artes durante el cardenismo. Inicia un romance con la ramera Juana Montes y, con el retorno de la virilidad aumenta su voz; vuelve a Estados Unidos, se convierte en estrella del

cine y la radio hasta que se topa de nuevo con Wiston, a quien Juana se encarga de eliminar con una espada de torero. Los amantes huyen a Guatemala, donde Sharp vive en eterna reclusión y Juana torna a ser prostituta, generando nuevas crisis. Una de las mejores escenas de la novela cuenta cómo un aguacero sorprende a la pareja en un viaje a Acapulco y buscan refugio en una iglesia cerrada. Derriban la puerta con el automóvil, se desnudan y se secan con las sotas, se alimentan con hostias y una iguana a la que limpian los intestinos hirviéndola viva, se emborrachan con el vino de consagrar y hacen el amor bajo el crucifijo.

Eso es la novela. Su paso al cine significó una metamorfosis que la dejó irreconocible; por principio de cuentas, iglesia, iguana y borrachera se eliminaron de plano, la homosexualidad se transformó en alcoholismo provocado por una mecenas posesiva (Joan Fontaine); Juana (Sara Montiel) pasó, de prostituta, a virginal hija del dueño de un hotel; Sharp adquirió la ascética galanura de Mario Lanza y el México cardenista fue un patio lleno de mariachis; dirigida, sin embargo, por uno de los mejores directores de Hollywood, Anthony Mann, canceló de la peor manera las poco armónicas relaciones entre James M. Cain y el cine.

Según un criterio muy extendido, el cine siempre está en la retaguardia expresiva con respecto a lo moral (e inmoral), comparado con la literatura; como no sea recluido en la clandestinidad del cine pornográfico (clandestino al menos en México), no ha podido ofrecer directamente equivalentes visuales de prestigio a la subversión moral de Bataille, Sade u otros escritores. Antes bien, ha tenido que recurrir a la alusión o la eliminación; en el caso de Cain, cuyo éxito libresco obligaba su incorporación al cine, exigió una gran astucia (*Pacto de sangre*, *El suplicio de una madre*) o la franca traición (*El cartero...*, *Serenata*.) Cain abandonó el cine cargado de ira y fastidio, sólo satisfecho por las versiones de Wilder y Curtiz, tan cansado del negocio como todos los demás novelistas que han trabajado en Hollywood (Faulkner, Fitzgerald, Hammett, West, Huxley) y dedicándose a desahogar todo su enojo en novelas (aún en 1976, un año antes de morir, publicó *The Institute*, y dejó inconclusa su autobiografía) que todavía esperan al guionista y al director con los tamaños suficientes para filmarlas con cierta dignidad.

revistas

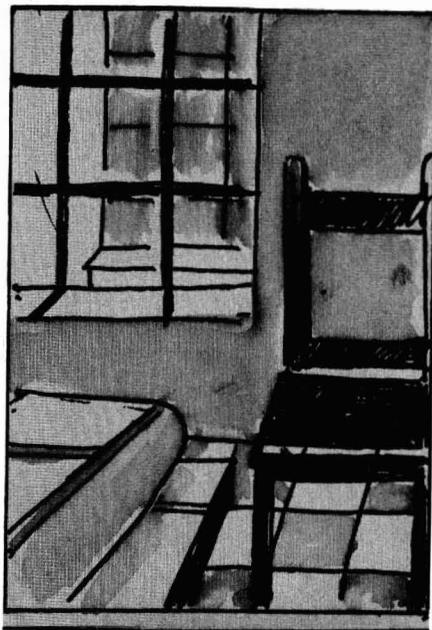
POR
ARMANDO PEREIRA

“O NOS CONDENAN JUNTOS/O NOS SALVAMOS LOS DOS”

No es el objetivo de esta columna analizar exhaustivamente cada uno de los artículos de las revistas o suplementos culturales que aquí se comenten. Ni el espacio ni el ánimo del comentarista lo permitirían. Se trata, más bien, de elegir —por la importancia del tema, por lo novedoso del enfoque o por los problemas que presente— uno o dos artículos de cada número e intentar profundizar en ellos hasta donde sea posible. O, por lo menos, mostrar en cierta medida alguno de los rasgos que caracterizan ese incesante diálogo que toda publicación literaria entabla con la cultura de su época.

Es en este sentido que, entre la interesante variedad de artículos que constituyen el último número de *Cuadernos Americanos*, hemos elegido el de Imeldo Alvarez García dedicado al estudio de “La novela de la Revolución Cubana”.

A veinte años del triunfo de la Revolución, no sólo es posible sino necesario realizar un análisis de esta naturaleza. No porque no haya antecedentes a este respecto: los trabajos de Marinello, Portuondo y Fernández Retamar, entre otros, son prueba de ello. Sino porque, en general, todos ellos incurrían en la misma esquematización y maniqueísmo frente al objeto de estudio, que con ligeras variantes se resume en una histórica sentencia: “Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada”, sentencia célebre del comandante Fidel Castro que, a fuerza



de repetirse, ha llegado a convertirse en un dogma. Pero lo que nunca se nos dice es quién decide lo que está “dentro” o lo que está “fuera” de la Revolución. El ensayo de Alvarez García no se aparta en ningún momento de esta línea ideológica, pero lo que resulta relevante en él es el hecho de puntualizar algo que flotaba ya, como un fantasma, en el discurso cultural cubano: la propuesta (casi programática) de una épica de la Revolución Cubana: “la búsqueda de los componentes épicos exige el contexto histórico, entre otros contextos imprescindibles; demanda la penetración de lo nuevo que brota; supone abarcar el maravilloso abanico de las singularidades, e implica captar, asumir y presentar —volver materia artística— el genial movimiento de las masas... En fin: implicaba e implica la identidad profunda con el destino patrio... la novelística cubana está esperando por la obra que narre la épica del Ejército Rebelde en la Sierra Maestra”. Y al parecer, toda obra que no incluya los componentes épicos a los que se refiere Alvarez deja de participar del “destino patrio” y eso puede ser realmente desastroso para el humilde destino de la obra.

A Lezama Lima, por ejemplo, cuya obra ha constituido un momento esencial en la cultura latinoamericana, se lo despacha en siete líneas; a Virgilio Piñera se le acusa “de escepticismo”, de (usar) “desgarrantes artificios existenciales”, “de no comprender a fondo la necesidad de la creación del hombre nuevo”; a Juan Arcocha de “renegado y traidor” y, en general, todo aquel que intente explorar mundos propios, íntimos o personales, será acusado de “lacayismo estético” y de “inculcar viejos hábitos de *colonialistas boca abierta* a los pueblos de los países subdesarro-

llados ante las manifestaciones culturales de las metrópolis opresoras”. Pues, ya se sabe: “Detrás de la escritura o de la invención artística ha de vibrar el hombre. Un hombre que sienta con corazón obrero.” Este “hombre que siente con corazón obrero” es, sin lugar a dudas, Alejo Carpentier, “el más grande de los novelistas cubanos de todos los tiempos hasta aquí vividos, y uno de los más importantes del mundo en el momento actual”. Junto a Carpentier, la lista se vuelve infinita, pero no lo suficiente como para no descubrir en ella ausencias notorias y particularmente significativas. Y es aquí, en estas ausencias, donde se devela el nuevo sesgo que ha tomado el discurso oficial de la cultura cubana.

La amnesia parece ser el rasgo distintivo de ese discurso. Recientemente, en el número 141 de *El caimán barbudo* (septiembre, 1979), Roberto Fernández Retamar hace una revisión de la poesía cubana a partir de 1959. En ella, evidentemente, están presentes todos los compañeros, pero se *olvida* mencionar que la poesía cubana a partir de 1959 conoció también la obra de Lezama Lima, Antón Arrufat, Heberto Padilla y tantos otros poetas a los que hoy cubren las telarañas de la Historia.

Imeldo Alvarez aprendió bien la lección. En su exhaustiva revisión de la narrativa cubana de la Revolución (incluye a más de 55 escritores) se *olvida* mencionar los nombres de Norberto Fuentes, Cabrera Infante y Severo Sarduy, entre otros, cuya participación en la cultura cubana de los primeros años de la Revolución fue relevante. O, cuando se alude a ellos, como en el caso de los dos últimos, es de una manera turbia y pequeña: “Los que arruinarían sus plumas en maniobras contrarias a la verdad y a la vida... los que llevarían al extranjero, al otro lado del mundo de los trabajadores que construyen en el tiempo nuevo, sus tristezas y carroñas... los que con gestos de cobras indagan de dónde son los cantantes; otros, viviendo todas las noches en su Arcadia, con la vista puesta en el Trópico, y en el alma, los tres o cuatro tristes tigres de los recuerdos o de las amarguras”.

Como puede verse, la crítica, en este caso, ha cedido paso a la diatriba. Antes que un análisis o una discusión a fondo con las posiciones “contrarias”, el discurso cultural cubano —muy poco dialéctico— elige el insulto o la franca omisión. ¿Por qué tanto miedo a abrir un espacio a la discusión? Después de veinte años de consolidación de los logros revolucionarios, esa discusión se impone



como una necesidad inaplazable no sólo para la propia cultura cubana, sino también, y sobre todo, para la cultura latinoamericana en general. El hombre nuevo, al que tanto se alude, sólo podrá surgir en la libertad enriquecedora de esa confrontación, en el libre juego de conductas y concepciones *distintas*.

De lo contrario, se podría caer —como tal vez está ocurriendo ya— en los parámetros delirantes del discurso esquizofrénico. Las apoyaturas teóricas que signan las reflexiones de Imeldo Alvarez no rebasan los límites (geográficos e ideológicos) de la isla: Portuondo, Marinello, Lisandro Otero, Mirtha Aguirre, Fernández Retamar y los dirigentes revolucionarios Fidel Castro, Ernesto Guevara, Armando Hart Dávalos y V.I. Lenin. Ninguna voz de fuera, nada que pueda manchar de “cosmopolitismo” o de “sometimiento cultural hacia las metrópolis opresoras” el discurso de Alvarez García. Sólo el eco de la propia voz, la imagen en el espejo propio.

La homogeneidad y la rigidez sólo trabajan para la muerte. Y uno de sus signos —no el menos relevante por cierto— es precisamente el olvido, la censura que el poder ejerce sobre la historia, esa otra historia que se escribe desde el poder y en la que los hombres y las cosas desaparecen en su diferencia, en su especificidad, o simplemente desaparecen.

¿Por qué en lugar de suprimir las heterogeneidades no se las hace emerger a las sintaxis del discurso? ¿Por qué no se las discute franca y abiertamente? Una cultura que no se problematiza a sí misma es una cultu-

ra muerta, o que trabaja para la muerte.

El número 6 de *Cuadernos Americanos* incluye también ensayos de Silva Herzog, Leopoldo Zea, Cossío del Pomar y Carlos M. Rama, entre otros; los discursos de Emigdio Martínez Adame, José Luis Martínez y Silvio Zavala en conmemoración del cuadragésimo quinto aniversario del Fondo de Cultura Económica, y estudios dedicados al análisis de la obra de destacados escritores latinoamericanos: Octavio Paz, Wilberto Cantón, Yáñez, Borges, Carlos Fuentes y Julio Cortázar.

Cuadernos Americanos, México, año XXXVIII, vol. CCXXVII, núm. 6, noviembre-diciembre, 1979.

LECTURAS

MEXICO MODERNO

México moderno, Revista mensual de Letras y Arte. Dirigida por Enrique González Martínez, y después por Manuel Toussaint y Agustín Loera y Chávez. México, D. F., agosto de 1920 a junio de 1923 (irregular). Primera edición facsimilar del F.C.E., México, 1979.

POR GUILLERMO SHERIDAN

Después de *Argos* y *Pegaso*, esta es la nueva revista de Enrique González Martínez, presencia cenital de la incipiente cultura posterior a la Revolu-

ción: poeta, editor de revistas, guía de juventudes (si es que las actitudes de Jaime Torres Bodet y sus amigos logran que sus calvas infantiles se deslicen a la protección de tal concepto) dispendioso otorgador de *nihil obstat* a poemarios apresurados, campeón, en fin, de esta república de letras. Son los años en que el doctor es, como dice Torri, junto a Reyes, Vasconcelos y Caso, “uno de los cuatro grandes”. La revista —sigo al anónimo prologuista de la edición— fue durante tres años “la publicación que dio cuenta de la actividad intelectual del país”, y, en definitiva, fue el último bastión de “una cultura sin fisuras y empeñada en las altas tareas del espíritu que pronto, por las vanguardias, los nacionalismos culturales y los compromisos con la realidad, vería atacados sus principios de alta cultura para dar paso a nuevas facciones y nuevos sectarismos”.

Efectivamente, las alas de la revista cobijan, a cada momento, a los en potencia, más encontrados huéspedes o, quizá sería más adecuado decirlo así, las más encontradas opciones ante la función de la literatura. Es indudable que, a diferencia de lo que sucede en las artes plásticas y musicales, en la filosofía, las letras nacionales tardarían mucho en resentir el sacudimiento de la revolución, y más aún la poesía que la novelística. Esto, en parte al menos, es achacable a la enérgica influencia que ejerce González Martínez como poeta y como cabeza del clan literario de la hora. No es difícil asegurar que lo único que pasó después de que le torció el cuello al cisne fue que nuestra poesía siguió siendo un cisne, pero ahora con el cuello victimado por la bursitis. En ese sentido no deja de ser un mérito que los estridentistas propusieran, en medio de toda su alharaca, la lectura de autores entonces todavía extraños a las lecturas de los jóvenes: Max Jacob, Cocteau y Marinetti. Por ejemplo, del grupo de jóvenes que participan en la empresa (Torres Bodet, Ortiz de Montellano, González Rojo y Gorostiza) sea éste último el único que lee, digamos, a los Machado y a Juan Ramón Jiménez, mientras los otros aún se deleitan con Santos Chocano o el primer Lugones.

En este sentido es interesante también releer una ardiente convocatoria de Ricardo Arenales, que ni siquiera era mexicano y que gravitaba también en la órbita de *Silénter*: los poetas modernos de México —dice— forman “una generación de intelectuales que se hunde con deleites morosos en su concepto del arte y que, una vez dentro, no escucha el fragor de las catástrofes preñadas de ideal que revientan en la superficie”, se queja de “la helada y egoísta serenidad de este libro —Anto-

logía de poetas modernos de México—” y termina sosteniendo que la poesía moderna del país “es porfirista”.

Las vanguardias, sin embargo, están representadas en la revista, única y exclusivamente, por José Juan Tablada. Los estridentistas tenían su propia revista —*Actual*, que por cierto no parece estar considerada en las reediciones del F.C.E.— y, además, se atrincheraban en las páginas de *El Universal Ilustrado*. No importa. La explosión tabladiana implica ya la eventual llegada de actitudes poéticas como las de Novo y Villaurrutia, si bien aún faltan ocho años para que *Ulises* toque las playas nacionales. La otra presencia que, cautivada como otras al principio por el resplandor de EGM, definitivamente es ya dueña de una voz bien particular, es la de Carlos Pellicer, quien a la sazón se encontraba todavía de viaje por América del Sur. ¡Qué lejanos ya del rebolledismo cansado de *Gladios!* Aparecen sus poemas “Yo no sé qué tiene el mar” y “Recuerdos de Iza”:

Aquí no suceden cosas/ de mayor
trascendencia que las rosas...

Los otros miembros del primer grupo que después culminaría en la revista *Contemporáneos* (Novo y Villaurrutia serán los primeros en acercarse a Torres Bodet; Owen y Cuesta serán “descubiertos” eventualmente por Villaurrutia) dejan en *México moderno* las no pocas veces lastimeras huellas de su formación literaria como lo han venido haciendo desde 1916: la típica e infaltable sección “La joven literatura mexicana”, a cargo de don Agustín Loera y Chávez (uno de esos casos en los que la buena voluntad deja muy atrás a los recursos de la inteligencia) quien se dedica a sabotear los afanes de los que ya

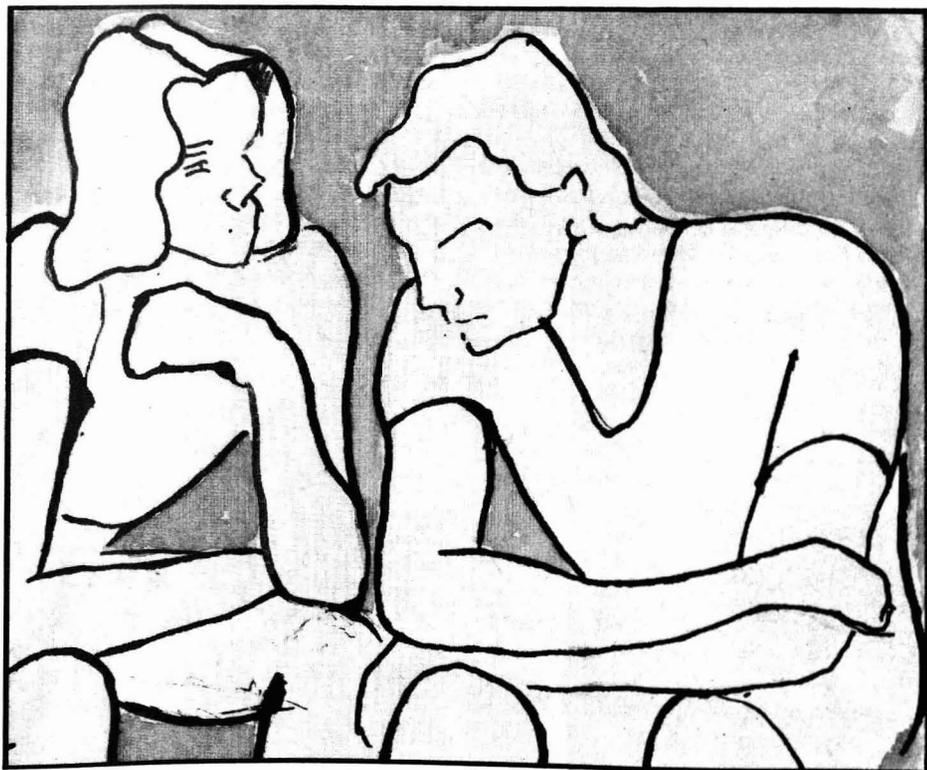
desde entonces imagina sus discípulos. Así, Torres Bodet es un poeta de “unciones líricas, íntimas vibraciones y mágicas musitaciones” que destila “vahos de pesimismo” desde “los frescos alambiques de su tierna juventud”; González Rojo es dueño de “élitros de infinita movilidad” que amasan “con los átomos de su propio polen clarinadas líricas de ondulante transparencia”, etc. Lo mismo se dice de Gorostiza —el mejor entre ellos, sin duda: “Vuelvo a ti” y “Gaviota” son dos poemas que podrían haber entrado a las *Canciones* sin desdoro para nadie — y de Pellicer. En fin, para nadie es un secreto que los audaces efebos eran, en esos años, unos solemnes y precoces ancianos de 17 años lo suficientemente hábiles para hacerse de un sitio en la nómina de las letras nacionales —y en otrastambién— mimetizando los vicios y virtudes de algunos poderosos. Insisto: tendrán que llegar Novo y Villaurrutia, educados con otras personas, lectores de otras literaturas y otras intenciones, para que la generación adquiera su verdadero matiz vanguardista después de *Ulises*, sin duda la más extraordinaria revista literaria de esos años. Y es que su paso por la revista permite levantar un índice de sus lecturas de entonces: Torres Bodet, cuya personalidad por desgracia permea a la de sus compañeros, comenta todavía que Rolland debe vencer la misantropía del degenerado Huysmans, lee a Jammes y a Anatole France y a Samain. La figura de Gide, que será tan importante para la generación, por fin empieza a abrirse paso para colmar las iras de Maples Arce —quien años después, por cierto, sostendrá una moción en la cámara de diputados dirigida a prohibirlo a él y a

Proust por “maricones y pederastas”— Sin embargo el saldo es bien representativo de la escandalosa lentitud con la que las letras francesas —ya no se diga norteamericanas o inglesas— llegaron a México. Esto se comprende si se tiene en cuenta que EGM y Vasconcelos insisten en hacer de Tolstoi, Rolland y Tagore los guías de la juventud. Pellicer, que está afuera, comentando el oscuro libro de un todavía más oscuro poeta joven sudamericano, clama refiriéndose a los prematuros anhedónicos: “Llorar así desde un libro de versos y a gritos es una grave falta de cortesía... La América Indoespañola está renovándose y sus jóvenes poetas deben ya abandonar los gestos pasados y profesar la vida de un modo más respetuoso y sincero”, los jóvenes poetas, dice, deben “abrir su corazón al corazón espléndido de nuestra América nueva”, pues es una lástima que esa “tristeza lleve al caos o al ridículo al 99% de los infinitos poetas jóvenes de América: cuando un poeta llega a confesar que su vida es un abismo y llora femeninamente y cita nombres de mujeres vulgares, está perdido...” Ya con Henríquez Ureña en el consejo de redacción —EGM ha salido a cumplir sus deberes de diplomático—, al principio del tercer año, después del hermoso número dedicado a López Velarde por motivo de su muerte, aparecen Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. El grupo de Torres Bodet ha desertado en pleno para treparse al carro de la transformación latinoamericana que fue *El Maestro*. Novo, con Tablada, Pellicer y Gorostiza significa la alternativa que la poesía tiene que seguir en el momento.

Todo, poeta, todo —el libro
ese ataúd— al cesto!
Y las palabras, esas
cortesanas...

La ironía, el requiebro lúdico, el capricho *sport* aparecen con él y comienzan a desplazar un tanto, en el nivel de la militancia estética, los humosos vahos rosicleres de Torres Bodet y Ortiz de Montellano. Estos últimos números de la revista, los de 1923, le dan más importancia a las cuestiones nacionales; hay un recatado folclorismo nacido en la fiesta pública (“La feria” de Julio Torri), o las voces de la ciudad. Novo inicia la sección “Repertorio” donde da cabida a XV y donde hablan de artes plásticas y cine. Juntos traducen a Pater, Santayana y Huxley y comentan, por primera vez, cuestiones de teatro.

Entre mexicana y nacionalista, entre moderna y contemporánea, la revista es bien interesante y, en definitiva, hace las veces de una espora a punto de estallar y cuyo polen, diverso, contradictorio, caerá eventualmente en tierra fértil.



LIBROS

EL ELOGIO DE LA MEMORIA

Milan Kundera: *Le livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, París, 1979

POR JULIAN MEZA

Camarada —dijo el camarada—, usted no habla porque no quiere. Aunque debo advertirle que tenga cuidado, porque si habla puede atentar contra la seguridad del Estado. Así que usted decide. O, en su defecto, ría y olvide.

Y el camarada rió y olvidó, al igual que había olvidado muchas otras cosas que llamaban a risa: la foto del gorro de piel en la cabeza de Clementis o, en ausencia de éste, pero siempre en la misma foto, en la cabeza de Gottwald; la foto de la familia política checoslovaca reunida en Praga durante la primavera de 1968, en la que —aún había alguien que lo recordaba— podía observarse la imagen, ahora desaparecida, de Dubcek. Porque, en efecto, después de reír no todos habían olvidado. E inclusive no todos habían reído. También hubo llanto y de esta manera se evidenció que no todo fue olvido.

1. Ella lloró cuando murió el gran hombre. Y ahora lloraba —de rabia— por haberlo llorado —de tristeza— en la hora de su muerte. El llanto es recuerdo y ella no lo ha olvidado ¿O de qué otra manera explicar que haya llorado de rabia por haber llorado de tristeza?

Llora, luego recuerda; o algo por el estilo echa a volar Milan Kundera cuando desensarta sus recuerdos de Praga en la memoria (y en la risa) de *Le livre du rire et de l'oubli* (*El libro de la risa y del olvido*).

Kundera, pues, recuerda y ríe. Ríe cuando recuerda el estigma al que —a veces sin éxito— algunos poetas pragueños quieren escapar: intelectual: alguien que no está con el pueblo, sino en las nubes: una especie de filósofo: otro estigma.

A su vez, este estigma recuerda otros estigmas, todavía más feroces: las maneras censuradas de hacer el amor: como intelectual, como apolítico, como novelista, como amante, como alguien que no se encuentra situado del lado del pueblo; es decir, como aquellos que no pueblan los bajos fondos de esa jerarquía social desde donde una buena mujer se pone a denunciar, por rencor —pero sin fortuna, para su desgracia—, a todos aquellos que antaño se hallaban socialmente mejor situados que ella, aprovechando una de las múlti-



ples vueltas de la vida de la Bohemia: cuando la invasión rusa de Checoslovaquia puso fin a la primavera de Praga, muy pronto olvidada por el asesinato de Allende, olvidado a su vez por la matanza del Bangladesh, que se olvida por la guerra del Sinaí, olvidada por las matanzas de Camboya... Y así, hasta la consumación del olvido que persiguen los buscadores del "idilio para todos", como si los acontecimientos históricos hubiesen empezado a imitarse unos a otros por lo menos desde que "Rusia escribió la gran fuga de Bach para todo el globo terrestre". Y de aquí el salto a la lucha final, pasando por la invasión rusa de la Bohemia.

2. La Primavera de Praga fue fiesta, carnaval, alegría —recuerda Kundera. Y precisamente porque jamás una fiesta ha sido duradera, la gran fuga de Bach pudo acabar con ella.

Puesta en sordina por la fiesta, la gran fuga decidió vengarse poniendo en movimiento las orugas de sus tanques. Pero no sólo estos llevaron a cabo las bajas tareas de limpieza ordenadas por la fuga. En estas tareas desempeñaron un papel destacado los destapacaños nacidos de la *litost*: el fanatismo engendrado por el amor burlado, el acné juvenil oculto tras la máscara de la revuelta, el terrible movimiento en el que se oculta la verdad a los demás y a uno mismo, por temor a la historia contada por los otros. Y de aquí que se escriba la historia de los hombres y de los pueblos como se escribe la historia de un amor pasado.

Cuando se escribe la historia

(y ahora todo el mundo quiere escribir su propia historia, como lo evidencia la multiplicada reproducción de maníacos de la escritura, que se han convertido en una amenaza para los hombres:

"La irresistible proliferación de la grafomanía entre los hombres políticos, los taxistas, las parturientas, los amantes, los asesinos, los ladrones, las prostitutas, los pre-

fectos, los médicos y los enfermos me demuestra que todo hombre sin excepción lleva en él su virtualidad de escritor. Toda la especie humana podría con razón salir a la calle y gritar: ¡Todos somos escritores!": p. 125)

Se quiere ser amo del porvenir, para cambiar el pasado. Como en el mito de Sísifo cada uno empuja su peñasco. La historia es un juego de máscaras que oculta rictus, muecas, lágrimas. La historia es enemiga del pasado cuando es su propio recuerdo.

3. En *La vida está en otra parte* hay una mujer decapitada que obsesiona al joven poeta Jaromil. Se trata de una máscara que oculta el erotismo en la exacerbación de los deseos.

En *El libro de la risa y del olvido* hay un cuerpo de hombre sin cabeza que juega el juego del amor. También en este cuerpo la ausencia de la cabeza es la máscara, aunque a la vez sea el goce y la risa, la sensación de libertad para Markéta, porque a fin de cuentas no es la risa de la risa, la auténtica risa; la gente siempre tiene prisa por volverse ridícula y produce, como el rinoceronte, un efecto cómico.

Para Kundera hay dos risas: la risa del ángel (que no es el bien) y la risa del diablo (que no es el mal); la risa verdadera y la risa ridícula; la risa del carnaval en el que los hombres danzan y cantan y la risa de aquellos actos solemnes en los que hombres pomposos se estrechan la mano antes y después de (uni)formarse en círculo.

De un lado, pues, el mundo natural de la ronda de la danza; del otro lado, la unidad falsa de la hilera que oculta la nostalgia de la ronda perdida, que fabrica rictus como el de Paul Eluard cuando danzaba una ronda gigantesca entre París, Praga, Moscú, Sofía y Grecia, por encima del caldo de donde pendía su viejo amigo Kalandra.

Eluard reía; pero su risa era una risa de heridas: había necesitado hacer sangrar

para reír. Como si la vida del hombre fuese un combate para adueñarse de las orejas, de las miradas de los demás. ¿O qué otra cosa pretende el marido cuando busca las cartas perdidas en casa del viejo amor que fue una mujer fea; o la mujer en casa de la madre del marido muerto?

Esta búsqueda no es la búsqueda de la felicidad desaparecida; es la búsqueda de la vida tal y como fue vivida, pero para olvidarla, para hacer que los demás la olviden o impedir que la conozcan. Es el pasado del poeta que quisiera quemar la edición completa de sus primeros poemas, como se queman los nombres, los rostros, las palabras; es la búsqueda del fuego como consumación del olvido: la historia de mañana no debe consignar los pasos erráticos de ayer: los del amor a la mujer fea, los de la amistad con el poeta que acabó en la horca por traicionar al pueblo y a su esperanza cuando recordó y su recuerdo fue risa.

Definitivamente, en Kundera las aventuras se hacen en la vida interior que gobierna el acontecer cotidiano por donde circulan máscaras, hombres y mujeres sin cabeza: el amante de Tamina para el que el amor no tiene ninguna importancia y busca salvarse por la política; la misma Tamina en la que el silencio ocupa el lugar de la impotencia, hasta que llega al país de los niños, en donde olvida al mismo tiempo que es objeto de risa; los que se debaten en ese estado doloroso que nace del espectáculo de la propia miseria, repentinamente descubierta (—la *litost*), como les ocurre a muchos de los personajes de Kundera que, sumergidos en un mar de historias aparentemente sin relación entre ellas, hacen y son la risa, buscan y son el olvido.

4. *El libro de la risa y del olvido* es una novela de historias expresamente no vinculadas; variaciones sobre los amores, las muertes, las risas, los erotismos, los olvidos; sobre todo aquello que se halla debajo de una historia sin memoria que atraviesa la vida de la Bohemia de Clementis a nuestros días —aunque estos días no son precisamente su punto final:

“Todo este libro es una novela en forma de variaciones. Sus diferentes partes se siguen como las diferentes etapas de un viaje que conduce al interior de un tema, al interior de un pensamiento, al interior de una sola y única situación cuya comprensión se pierde para mí en la inmensidad” (p. 192),

LIBROS



Dice Kundera hacia el final de su novela: cuando todo parece indicar que nos hallamos sobre la línea de la muerte, aunque algún personaje, que muere “antes que el mundo que no merecía el amor” —en opinión de otro personaje—, ose afirmar que aún hay destellos de esperanza, porque en resumidas cuentas nuestra época es grande:

“Jan prosiguió: ‘¡Que no se me hable de revolución mundial! Vivimos una gran época histórica en la que el acto sexual se transforma definitivamente en gestos ridículos’” (p. 247).

A menos que se prefiera reír y olvidar, pues a fin de cuentas es cierto que el deseo de cambio es “el más antiguo deseo del hombre, el conservatismo más conservador de la humanidad” (p. 247), aquel sobre el que se finca la esperanza del inmemorial “idilio para todos”.

LOS MARES DEL SARCASMO

Manuel Vázquez Montalbán: *Los mares del Sur*. Ed. Planeta, Barcelona, 1979.

POR MARGARITA PINTO

Con la muerte de Franco se cerró una fase de especial trascendencia para el capitalismo español y retornó la cuestión histórica: la implantación de la democracia, por de-

bajo de la cual subyace la decisiva tarea de elucidar qué tipo de democracia permiten las condiciones objetivas. Con todo, existe el intento de ponerse al día con la nueva realidad del país.

Los mares del Sur, novela escrita con un profundo sarcasmo y audaz humor, supone el intento de romper con el chato realismo de décadas anteriores. El detective privado Pepe Carvalho, personaje central de *Tatuaje* (Plaza y Janés, Barcelona, 1976) y de *Yo maté a Kennedy* (Planeta, Barcelona, 1972), vuelve a aparecer, ésta vez para investigar el asesinato de Carlos Stuart Pedrell, un importante hombre de negocios, quien se había separado de su esposa e hijos un año atrás, pretextando un viaje a la Polinesia.

Obsesionado por el mito de Gauguin, deposita en los mares del Sur una constante preocupación por alcanzar un espacio de libertad que significa la promisoriosa salida de su deslucido mundo. Sin embargo, su cadáver es encontrado en un solar del barrio de La Trinidad, en Barcelona, y, con él, una confusa nota: “ya nadie me llevará al sur”.

Carvalho, ex agente de la CIA, gourmet, amante de una puta selectiva y encendedor de chimeneas con “textos cultos”, averigua lo que hizo el rico industrial durante el año de ausencia y descubre que Stuart ha sido atrapado en su propio encierro.

El detective empieza por visitar el despacho del industrial, cuya vida ha oscilado entre las convenciones burguesas y el intento de fugarse de ellas, y encuentra un mapa con el camino que hay que recorrer para poder llegar al Sur y un poema que cuenta la trayectoria de Gauguin, desde que abandona su vida de burgués hasta que muere en La Marquesa.

Posteriormente se topa con Jessica, la hija de Stuart, quien busca, encuentra y tiene experiencias sexuales con Carvalho, creando en él un serio conflicto pues “siempre le ha horrorizado ser esclavo de los sentimientos”, postura que nos remite a la posición del amor ligado a la dialéctica amo-esclavo, vencedor-vencido, que se presenta en una sociedad dominante donde no hay procesos naturales sino imposiciones, normas de conducta que forzosamente hay que acatar y someterse a ellas.

Asiste a una suculenta cena en donde Eric Fuster, experto en *La Regenta* de Clarín, le aclara que la frase de la nota se refiere a un poema de Salvatore Quasimo-



do que denota una profunda desesperanza.

Después de recorrer los posibles sitios frecuentados por el industrial, llega a San Maguín, un suburbio habitado por inmigrantes que viven en las más ínfimas condiciones de vida, y uno de los grandes negocios de Stuart. Descubre que el industrial ha vivido ahí, y ha estado en contacto con un mundo y una realidad muy alejada de la propia. Adoptando el nombre de Antonio Porqueres, Stuart trabaja como contador en una botica y asiste a las reuniones de las Comisiones Obreras; al mismo tiempo, sostiene relaciones con Ana Briongos, una chica que trabaja como obrera en una fábrica de automóviles.

Pedro Larios, medio hermano de Ana, se entera de que ella está embarazada, por lo que reúne a sus amigos, y entre todos, retan a Stuart con una navaja; él, malherido, pide ayuda a Lita Vilardell, una de sus amantes, con quien había mantenido una larga y estable relación: "era como si estuviera casado con ella. Un doble matrimonio". Lita, en ese momento, está con Jaime Viladecans, abogado y amante de la viuda Stuart. El industrial muere poco después de llegar con ellos, quienes aterrados destruyen todos los papeles que llevaba consigo, a excepción de la confusa nota, y tiran su cadáver en un solar.

Los personajes van adquiriendo presencia dentro de su circunstancia social, y existen con una efímera libertad, amenazada constantemente por la miseria, la institución familiar y el decoro de clase. A lo largo de la novela, Vázquez Montalbán incorpora fragmentos de poemas de Eliot, Pavese, Quasimodo y Lorca, y con un estilo de gran elasticidad, adjetivación aguda

LIBROS

y una hábil utilización del punto de vista narrativo rompe el estereotipo del intelectual propuesto por un canon academicista.

Finalmente se reconfigura la imagen del industrial que, pese a su intento de convertir su decisión en acción, muere atrapado en la mentira que él mismo se había elaborado.

LA TEOGONÍA DE HESÍODO

Hesíodo. *Teogonía*, Estudio, introducción, versión rítmica y notas de Paola Vianello de Córdoba (Biblioteca Scriptorvm Graecorum et Romanorum Mexicana; Universidad Nacional Autónoma de México, 1978; CDXVII, 34 pp).

POR UTE SCHMIDT OSMANCSIK

El Medioevo griego, al que pertenece Hesíodo, es una época importante, ya que en ella se asentaron "...los cimientos de la nueva civilización que caracterizará al mundo griego hasta la época de Alejandro Magno..." (P. XXXVI). Hesíodo es precisamente una de las grandes figuras que lograron imprimir su sello a esta "nueva civilización". La innegable influencia que tiene el poeta —no sólo en la formación del pensamiento griego, sino en el bagaje cultural de Occidente— se puede apreciar a través de la introducción de un bellissimo libro que apareció hace muy poco tiempo;

se trata de la *Teogonía* del propio Hesíodo. La traducción, las notas y la introducción estuvieron a cargo de la Dra. Paola Vianello de Córdoba, quien logró un trabajo excepcional, cuya calidad destaca notablemente. Cabe anticipar aquí que la autora mencionada tradujo también *Los trabajos y los días*, volumen con el cual se integrará en breve la *Obra completa* de Hesíodo.

Salta a la vista el rigor científico del que hace uso Paola Vianello: indica las diversas ediciones críticas de la *Teogonía* que ha manejado para establecer el texto, tarea que en modo alguno es fácil; ella misma discute con conocimiento de causa los problemas de autenticidad y el complicado manejo de las fuentes (manuscritos, papiros, escolios bizantinos y citas de autores antiguos). Por otra parte describe la suerte histórica de la obra de Hesíodo; esto es, cómo este autor ha sido interpretado y comentado desde la Antigüedad (los párrafos al respecto no son siempre fáciles de leer, pues se presupone un cierto conocimiento filológico por parte del lector).

Un aparato muy amplio de notas, tanto a la Introducción como a los textos griego y español, muestra pericia filológica y conocimiento del mundo clásico en general. Las notas al texto griego (107 páginas) explican características gramaticales, dialectales y etimológicas del idioma de Hesíodo; asimismo se discuten los significados de ciertos términos que usa el autor; se muestran paralelismos con *Los trabajos y los días*, con la obra de Homero y otros autores.

Las notas al texto español (105 páginas) cumplen el cometido principal de explicar ciertos datos que hacen posible una cabal comprensión de la obra; esto es, se explican las metáforas utilizadas por Hesíodo, se aclara dónde se encuentran los lugares (geográficos) aludidos, se informa acerca de las características de los personajes mencionados, el por qué de sus nombres estereotipados, sus funciones específicas y sus relaciones con otros personajes.

La bibliografía es amplia; con respecto a las fuentes se indican las principales ediciones de la *Obra completa* de Hesíodo (desde el Renacimiento hasta nuestros días), como también las principales ediciones de la *Teogonía* (desde 1783 hasta nuestro siglo). Por otro lado, la bibliografía secundaria (en cinco idiomas) está dividida en obras: sobre la lengua y el metro de Hesíodo; sobre el aspecto gramatical y lexicológico; sobre la poesía y la época de Hesíodo y sobre la *Teogonía*. De tal suerte se permite al estudioso de Hesíodo adentrarse a fondo en este autor. Un índice de nombres al final del libro facilita localizar cualquier nombre propio en la *Teogonía*.

En cuanto a la traducción, hay que anotar que la *Teogonía* no es un texto fácil de leer, ni siquiera para el conocedor del griego, pues está escrito en un dialecto artificial con numerosos neologismos. Pues bien, esta obra difícil ha sido traducida con verdadera maestría. Es la primera vez que en México se ha realizado tal faena y, por cierto, con todo éxito. La traducción es literal y fluida a la vez; sólo se han tomado las —pequeñas— libertades necesarias para reproducir la obra en verso, sin violentar el español.



Ahora bien, la presente nota se centra en la Introducción del libro mencionado, dada la extraordinaria calidad de ésta. Consta de 156 páginas y comprende dos grandes capítulos: uno es un estudio general sobre Hesíodo, y sirve también como introducción a *Los trabajos y los días* del mismo autor; el otro es una introducción a la *Teogonía*.

Como anota Paola Vianello, la *Teogonía* puede ser leída a través de un lente religioso, lingüístico, sociológico o de otra índole; ella indica que su propio estudio "...se inscribe tanto en la tendencia que se propone encontrar los principios interpretativos generales de la obra hesiódica como en aquella que señala la importancia del factor social para una comprensión más integral y científica del poeta y su producción..." (p. XXXI). Y efectivamente, ella cumple con este criterio, dentro de la línea marxista.

Beocia, la tierra natal de Hesíodo, era en aquel entonces una sociedad agrícola, en la cual, a raíz de la caída del régimen monárquico, el poder se repartió entre varias tribus, surgiendo así una aristocracia de tipo hereditario. Junto con ella, aparecen "clases sociales": la mencionada aristocracia, que llega a constituir un régimen bastante estable y que se enriquece progresivamente, y campesinos —pequeños propietarios— que se empobrecen cada vez más al lado de asalariados y artesanos. Ahora bien, el poder económico de la aristocracia se manifestó también en el campo de la jurisdicción: se formó un grupo de aristócratas que se reunía en sesiones regulares de arbitraje con poder judicial. En tiempos de Hesíodo hubo, por parte de los pequeños propietarios, descontento con este poder judicial que solía operar para su propia ventaja: *Los trabajos y los días* son una expresión de tal descontento, pues el mismo Hesíodo (quien nunca fue rapsoda profesional) y su hermano Perses pertenecían precisamente a ese grupo de los pequeños propietarios.

Por otro lado, la misma Beocia era tierra de viejas sagas y leyendas de procedencia micénica. La Beocia de Hesíodo "...no era una región del todo atrasada culturalmente... era, al contrario, una región rica en tradición e historia, en mitos y leyendas" (p. XXXVII); ahí existía ya una poesía teogónica tradicional (en la que estaba mezclado material helénico en material de Oriente), que Hesíodo retoma con la *Teogonía*.

"Homero mira hacia el pasado, Hesíodo hacia el presente; la poesía del primero nos presenta un ideal heroico y un gusto por las aventuras, mientras que Hesíodo hace suyo el modesto ideal del pequeño propietario, que quiere vivir acomodadamente y sin problemas, iluminándolo con la luz de la justicia" (p. LVII). Ahora bien, Paola Vianello encuentra —con mucha lucidez— doce características generales que muestran el horizonte intelectual de He-

síodo, están presentes en el poeta, pues:

1 una clara voluntad didáctica: el autor quiere orientar a los hombres para que se comprendan a sí mismos y a los dioses;

2 una voluntad moralizadora: Hesíodo exhorta a que los hombres se comporten moralmente bien;

3 un alto concepto de la divinidad: los dioses obedecen a un principio ordenador y se caracterizan por su moralidad y su justicia;

4 una fe en la absoluta primacía de Zeus, en su omnipotencia, omnivigencia y justicia personal;

5 la concepción de que el mundo (esto es, los dioses, los hombres y la naturaleza) es un conjunto ordenado;

6 Una visión realista acerca del hombre: en la vida humana, los bienes son acompañados por los males (aparte de ello, Hesíodo manifiesta un cierto optimismo en el sentido de que es posible que a la larga pueda prevalecer el bien);

7 un interés marcado en la vida de los hombres, el cual se demuestra claramente en *Los trabajos y los días*;

8 una conciencia de ser original y de buscar la verdad;

9 una reflexión sobre el contenido del canto;

10 una aceptación de ciertos motivos populares (como por ejemplo la presentación negativa de la mujer y las hazañas de Heracles);

11 un gusto por ciertos epítetos y expresiones simbólicas;



12 una posición diversificada ante el amor y la mujer. El amor es concebido a) como Eros (como principio cosmogónico);

b) como Afrodita (como fenómeno amoroso en todas sus manifestaciones);

c) como Filotes (como necesidad física y unión sexual).

El subcapítulo intitulado "La visión hesiódica del mundo" —a mi modo de ver, uno de los mejor logrados de la Introducción— refleja en buena medida las características arriba mencionadas. La concepción del mundo de Hesíodo está integrada por una comprensión del mundo de los dioses (como se expone en la *Teogonía*), del mundo de los hombres (como se refleja en *Los trabajos y los días*) y del mundo de la naturaleza.

Los dioses, pese a representar fuerzas cósmicas, establecen un orden y tienen una organización social monárquica como los hombres, en la cual el monarca, Zeus, es el representante por excelencia de la justicia. Hesíodo acepta el régimen monárquico como bueno, y en este aspecto se muestra tradicionalista (como también en cuanto a su actitud negativa ante la mujer); pero como novedad aparece la idea de la necesidad de la justicia y el postulado de que el poder se debe legitimar por ésta misma.

Por otra parte, el mundo de los hombres y el de la naturaleza —en la cual vive el hombre— están sometidos a leyes, y si el hombre conoce tales leyes y se esfuerza por la justicia, la naturaleza será abundante y la vida humana, provechosa. El reino de lo humano es ciertamente imperfecto: originalmente, los seres humanos vivían en compañía de los dioses (visión del paraíso perdido), pero cayeron por *hybris*, y ahora los dioses dan los bienes junto con los males. En cuanto al terreno ético, resulta que el hombre es responsable de sus actos y por su voluntad propia puede mejorar moralmente; asimismo debe respetar a los dioses, quienes castigan y recompensan con ecuanimidad. Dentro de este mismo contexto cabe destacar que Hesíodo reconoce explícitamente el valor del trabajo del campesino (se trata del trabajo en propiedad privada), lo cual constituye una gran novedad en aquel entonces.

El capítulo "Introducción a la *Teogonía*" indica las partes del poema —proemio, cosmogonía, teogonía, heroegonía, introducción al catálogo de las mujeres— y ofrece una paráfrasis muy clara y detallada del contenido que sigue a las partes arriba mencionadas; de tal suerte, es posible una lectura bien orientada de la obra.

El "programa" del poema consiste en "celebrar la sagrada estirpe de los dioses siempre existentes, ilustrar la historia del mundo, incluyendo las primitivas fuerzas naturales, y hacer manifiesto cómo se estableció, en el mundo conocido por los hombres, un orden definitivo en el cual las potencias divinas y olímpicas tienen, bien diferenciadas, sus propias esferas de influencia" (p. CXXX s.).

Tal programa en sí no es del todo original —pues ya existe una tradición indoeu-

ropea y helénica al respecto— pero la autora logra destacar muy bien el papel específicamente innovador que Hesíodo desempeña dentro de esta tradición: la *Teogonía* no es sólo un catálogo de divinidades; no es un mito más, sino que el poeta introduce rasgos típicamente griegos en un material ya dado: la perspectiva religiosa, presente en todos los mitos teogónicos, es ensanchada en su poema por una perspectiva moral y racional, ya que Hesíodo explica la historia del universo y de los dioses a la luz de un principio ordenador y de una ley moral. En otros términos, la *Teogonía* describe un proceso que va del desorden al orden, de la inestabilidad a la estabilidad, del predominio de la violencia a la reducción de ésta. (El orden y la justicia —que deben reinar por doquier— sólo son posibles bajo una autoridad definitiva, Zeus, quien ejerce el poder para garantizar el orden justo, el equilibrio de las fuerzas del bien y del mal).

Pero no sólo se encuentra en Hesíodo un afán ordenador y moralizador, sino también —y sobre todo— la importante pretensión de decir la verdad, de presentar su canto como verdadero, idea que prepara el pensamiento filosófico que quiere llegar a conocimientos verdaderos. De tal forma, Hesíodo es una de las grandes figuras que plasman la tradición occidental; él mismo recorre el camino del *mythos* al *logos*, y muchos valores que nos son familiares, como la apreciación del trabajo, la búsqueda de la verdad, del orden, de la justicia y de la armonía, nos provienen precisamente de este gran poeta.

BONIFAZ NUÑO: LA ÍNTIMA GUERRA FRÍA

Rubén Bonifaz Nuño: *De otro modo lo mismo*, Col. "Letras Mexicanas", Fondo de Cultura Económica, México, 1980

POR SANDRO COHEN

La publicación de la poesía completa de Rubén Bonifaz Nuño es un hecho importante para las letras mexicanas, ya que los libros de este poeta singular —y no bien leído— son casi imposibles de conseguir.

LIBROS



Bonifaz Nuño lleva ya más de treinta y cinco años de actividad poética, y su obra —vasta por sus implicaciones y alcances, si no por voluminosa— se ha definido sola. Bien podemos seguir la evolución expresiva del poeta, y bien nos damos cuenta de que su aportación a la poesía mexicana no es meramente formal, aunque en verdad, la forma siempre ha sido una de sus grandes preocupaciones.

Bonifaz Nuño ha sabido dominar la palabra en lengua castellana como pocos poetas lo han podido hacer. Los sonetos de su primera época —y esta forma es la mayor prueba de la disciplina poética en nuestro idioma— fluyen con una naturalidad asombrosa, y la idea del ciclo cerrado, la "perfección", lo apasiona hasta la fecha.

Este es un poeta que ha pasado por el clasicismo, la poesía social, la poesía herméutica, los conocimientos ocultos y muchos otros fenómenos entre *La muerte del ángel*, su primer libro, y *La flama en el espejo*, el último incluido en este volumen. Los temas no han variado gran cosa, pero su manera de expresión, sí; su aliento se va modificando poco a poco a lo largo de los años y todavía se espera mucho más de este poeta nacido en Córdoba, Veracruz en 1923.

La muerte del ángel, aparecida en 1945, es una colección de diez sonetos que perfi-

lan los temas y las preocupaciones que no habrían de abandonar nunca a Bonifaz Nuño. Con una serie de condiciones el poeta hace su acto de presencia; dice: "Si nace de tus manos y es oscura/la angustia de sentirme atardecido;/si sueño, si por ti me es concedido/hacer eterna y fácil mi amargura;/si es evidente mi dolor y es dura/tu voluntad de verme oscurecido..." Una especie de previo acuerdo entre poeta y lector antes de compartir la amargura que penetra cada imperfección; un simple aviso del peligro que los acecha. Si el lector reúne las cualidades necesarias (aunque sean las mismas cualidades que se exige el poeta) Bonifaz asegura: "te puedo dar, como si fuera tarde,/una sola palabra, y retornar/a lo perfecto que en mis manos arde.//O dejarte llegar inesperada/hasta tu misma voz, adelantar/y hacer te nula ante la sombra dada."

Sigue cultivando el soneto y publica una serie de estas composiciones en su *Ofrecimiento romántico* que originalmente fue dado a conocer en 1951. En el *Canto del afán amoroso* presenta una curiosa mezcla de soneto y verso libre que logra un tono personal que el poeta haría del todo suyo en obras posteriores. "Dios te salve./Preserve Dios tu santa soledad." Aunque la métrica de los poemas que forman el libro *Imágenes* (1953) es variable —a veces medida, a veces libre—, coquetea constantemente con formas clásicas y no participa de cuerpo y alma en la libre versificación hasta el *Canto del afán amoroso*, mediando su atrevimiento con la seguridad de los sonetos.

Los demonios y los días es el punto de ruptura. Bonifaz emplea, hasta las últimas consecuencias, la fina herramienta de su oído que tanto cultivó a través de la traducción de los clásicos y la disciplinada composición de sus propias formas clasicistas. Sólo que aquí la aplica a un verso libre despiadado con todo molde, con toda sensibilidad y hasta consigo mismo: "Sentimos primero que los párpados/resbalan sobre un aceite sombrío"... "Y que todos alcen los necesarios palillos de dientes. Buena es la vida/con baile, terror y sinfonías"... "Hay moscas por todas partes, hay hombres/en los que morimos sin sentirlo"... "Hay días tan áridos, que yo mismo/quisiera callarme, ponerme,/sin pensar en nadie, a dormir". *Los demonios y los días* es una alegoría de la guerra fría entre



los seres humanos, la guerra fría dentro de cada uno de ellos, en ocasiones desplazada hacia alguno de sus símbolos predilectos, como la mosca que ya vimos: “Qué fácil sería para esta mosca, / con cinco centímetros de vuelo / razonable, hallar la salida.” Bonifaz encuentra su inspiración en la desesperanza y en cómo la desesperanza nos vuelve cada vez más humanos. Se esfuerza, a veces demasiado, en un afán de dignificar el papel proletario, por sentirse parte de la base de una gigantesca estructura tambalante, próxima a caer, próxima a no caer nunca. Pero Bonifaz Nuño jamás tuvo que convencernos de su sinceridad. ¿Podemos tachar de retóricos versos como “hay oficios buenos, necesarios a todos; / el que hace las camas y las mesas, / el que siembra, el que reparte cartas, / tienen un lugar entre todos: sirven”? Indudablemente lo son, pero dentro de su obra cobran una insólita inocencia. Sentimos que el poeta acaba de descubrir esta “verdad”, y la encuentra poética. ¿No es curioso que estos versos “socializantes” se encuentren en el mismo libro con otros como “para los que lo saben con amargura / que de la mujer que quieren les queda / nada más que un clavo fijo en la espalda / y algo tenue y acre, como el aroma / que guarda el revés de un guante olvidado”? Habría que afirmar que, en definitiva, esto último resulta más socializante, más humano, que lo primero. Pero en *El manto y la corona* (1958) Bonifaz Nuño vuelve a un tema que en realidad nunca abandonó: el amoroso. Es un diario de la inseguridad, de la inestabilidad del que ama, el que está fatalmente enamorado. El poeta vacila entre la alegría del encuentro y el vacío de la pérdida, pero con más frecuencia se revuelca dentro de la obscuridad del no saber, y ésta es la carne del libro: la zona gris en que ni somos ni estamos... “Siempre que digo ‘hoy’, en lo más hondo / de mí nace una lenta / lumbre, una dolorosa boca triste / que me dice gimiendo / que te he perdido ayer” ... “Tal vez porque al hablarte estoy hablando, / sin querer darme cuenta, / con alguien que no es, que ya no tiene / nada que ver conmigo”.

Fuego de pobres, que data de 1961, continúa y hace más personal la línea establecida en *Los demonios y los días*. El poeta ahonda en la pobreza, en su propia pobreza y en todo lo que ésta le puede ofrecer como material de trabajo. Su vehículo son sus propios sentidos. Abre el universo poético con llaves visuales, táctiles y auditivas. También le agrega un desesperado sentido temporal: “cuando llueve en México, lo único / posible es encerrarse / desajustadamente en guerra mínima, a pensar los ochenta minutos de la hora / en que es hora de lágrimas”. Pero desde estas alturas se vislumbra ya el *Siete de espadas*, quizá el libro más hermético, más difícil de Rubén Bonifaz Nuño. En el poema seis de *Fuego de pobres* leemos: “Hoja al aire, indefensa, detenida / apenas única en el árbol / enrojecido y respirante; ojo / sobresal-

tado, abierto, lúcido: en el temor mi corazón. Asfixia, / duermela con fantasma inminente”. El poeta va entreverando estos momentos sugerentes, no definidos en sí, con otros que bien conocemos: “¿Soy éste que se calla? ¿Soy el que gime lejos? ¿El que viene / soy, el que va saliendo, el que se queda?” Estas son las preguntas que concretan el discurso, las preguntas que descubren la no-existencia del poeta como ser integrado, pues queda siempre como marginal, equilibrándose dolorosamente sobre el borde de la locura. La profecía no es vana. Ya en el poema once Bonifaz escribe: “Viéramos, amarilla, construirse / la corona sulfúrica de humo / en la huella del chivo, y floreciera / la doliente señora del incienso / con el siete de espadas”. Paulatinamente se van introduciendo elementos mágicos, ocultistas, cabalísticos, a la poesía de Bonifaz Nuño, los cuales la convierten cada vez más en crucigrama, fórmula secreta que sólo unos cuantos podrán descifrar. Parecería que el afán de soledad en que ha hecho hincapié el poeta se hace patrimonio también del lector. Le priva del conocimiento fácil. Sus pistas son más rebuscadas, de alguna forma enterradas en una fenomenología de lo oculto. A pesar de esto, las imágenes de *Fuego de pobres* nunca dejan de ser sensuales; se sienten, pesan sobre la piel y la penetran. Percibimos el éxtasis doloroso de San Juan, arrojado en espera de la revelación, y su “adversario”, “la bestia acuática, la oscura con el dardo a la espalda”. Mezcla el

“río seminal de blancura” con el “hondo hervor a tientas del volcán, viniendo”. Se le siguen temblando las paredes de su casa, pero ya no se sabe por qué. El misterio se hace progresivamente espeso. De alguna manera sentimos la presencia de los dioses precolombinos cómodamente instalados junto a los helénicos que juegan con el poeta — con el hombre — a su antojo. Aquí cobran suma importancia los números. En *Siete de espadas*, cada una de las 143 estrofas, secciones, divisiones o poemas, consta de siete versos, y la obra cuenta con 1001 versos en total. Aunque la cifra en sí puede no encerrar un significado específico, su tradición dentro de las letras es innegable. Nos recuerda la eternidad y el comienzo de otro ciclo, los cuentos interminables que le salvan la vida a Shahrazad. *El ala del tigre* también responde a una necesidad formal parecida. Cada uno de los 85 poemas del libro cuenta con tres estrofas de seis versos cada uno y dentro de este esqueleto el poeta hace un viaje que no parece llegar a ninguna parte; es un vagar homérico, mítico e intemporal, cuyas referencias son complicadas y ricas en posibilidades poéticas. Bonifaz Nuño, en el último libro incluido en el volumen, no pierde de vista el valor de unidad como concepto de trabajo, pues *La flama en el espejo* cuenta con diez poemas identificados con números árabes y con 28 poemas distribuidos a lo largo del texto que llevan letras del abecedario castellano por título. Esta búsqueda de unidad, esta necesidad de completar un ciclo preestablecido por el autor, es la que más obsesiona al poeta en esta última etapa de su producción.

Pero *De otro modo lo mismo* no es solamente una recopilación de los libros de poesía — y no he hablado de todos en esta nota — que ha escrito hasta la fecha Rubén Bonifaz Nuño. También incluye, por épocas, esos poemas que nunca habían sido reunidos en un volumen. Estas composiciones representan una faceta importante de la obra de Bonifaz Nuño, ya que dejan entrever al poeta fuera del molde de sus libros: poemarios que jamás se salen de tono. En estas piezas sueltas, sin embargo, el autor se da el lujo de expresar su “momento” independientemente de las exigencias formales y temáticas de sus libros. Concretan un autorretrato en extremo valioso para conocer mejor la sustancia poética de Bonifaz Nuño como una totalidad.

La obra de este creador es, en realidad, experimental sólo en el mejor sentido de la palabra. Sus preocupaciones formales no radican en la necesidad de innovar, sino en la de adecuar los temas de su poesía a su propia voz. En la forma reconocen un apoyo, el continente en que vacía su creación. Ahora, con la posibilidad de leer toda, o casi toda la obra poética de Rubén Bonifaz Nuño, nos damos cuenta de que es un hombre obsesivo que persigue sin descanso sus propios fantasmas — y algunos ajenos — más allá de una vana “originalidad”.



difusión cultural/UNAM

LOS UNIVERSITARIOS

Periódico crítico de
actualidades políticas
sociales y culturales.

TEATRO/LITERATURA
CINE/ARTES PLÁSTICAS

Suscripciones:

DIFUSION CULTURAL
10o. piso, Torre de Rectoría
Ciudad Universitaria
Suscripción anual \$ 50,00



Librerías de Cristal

VLADIMIR NABOKOV
LA DADIVA

MAGU
MAGU TE VE

ALFREDO JUAN ALVAREZ
LA MUJER JOVEN EN MEXICO

MARTIN L. GROSS
LA FALACIA DE FREUD

ADRIANA YAÑEZ
EL MOVIMIENTO SURREALISTA

MARCO ANTONIO MONTES DE OCA
EN HONOR DE LAS PALABRAS

ALMANAQUE DE LA MUJER

GABRIEL ZAID
EL PROGRESO IMPRODUCTIVO

1939-1979 40 ANIVERSARIO
DE LIBRERIAS DE CRISTAL

DIALOGOS

Artes / Letras / Ciencias Humanas
número 93, mayo-junio 1980

JAMES WILLIS ROBB: *Caminos cruzados de Manuel
Toussaint y Alfonso Reyes*

FRANCISCO HERNANDEZ: *Tres poemas*

AUGUSTO FERNANDEZ GUARDIOLA:
Neurobiología de la conciencia

MIGUEL GONZALEZ AVELAR: *La muerte de Adelita*

ALBERTO DALLAL: *Obras del Forion Ensemble*

TERESA DEL CONDE: *El discurso pictórico de Alfredo
Castañeda*

CESAR ULISES GUIÑAZU: *El gran día de Martín López*

JULIO ORTEGA: *Aleixandre y Paz*

HOMERO ARIDJIS: *El cementerio de Contepec*

ANDRES SANCHEZ ROBAYNA: *Una micrología de la
elusión*

JAN BAZANT: *El expreso Pekín-Moscú*

ARTES: RAMON XIRAU Y MIREYA FOLCH

LECTURA: FEDERICO PATAN

COMENTARIO: RAMON XIRAU

ILUSTRACIONES: ALFREDO CASTAÑEDA

\$ 20.00 ejemplar / \$ 100.00 suscripción anual

De venta en las mejores librerías o directamente en:
EL COLEGIO DE MEXICO, Departamento de Publicaciones
Camino al Ajusco No. 20, México 20, D. F.
Tel. 5-68-60-33 Exts: 364, 365 y 367

