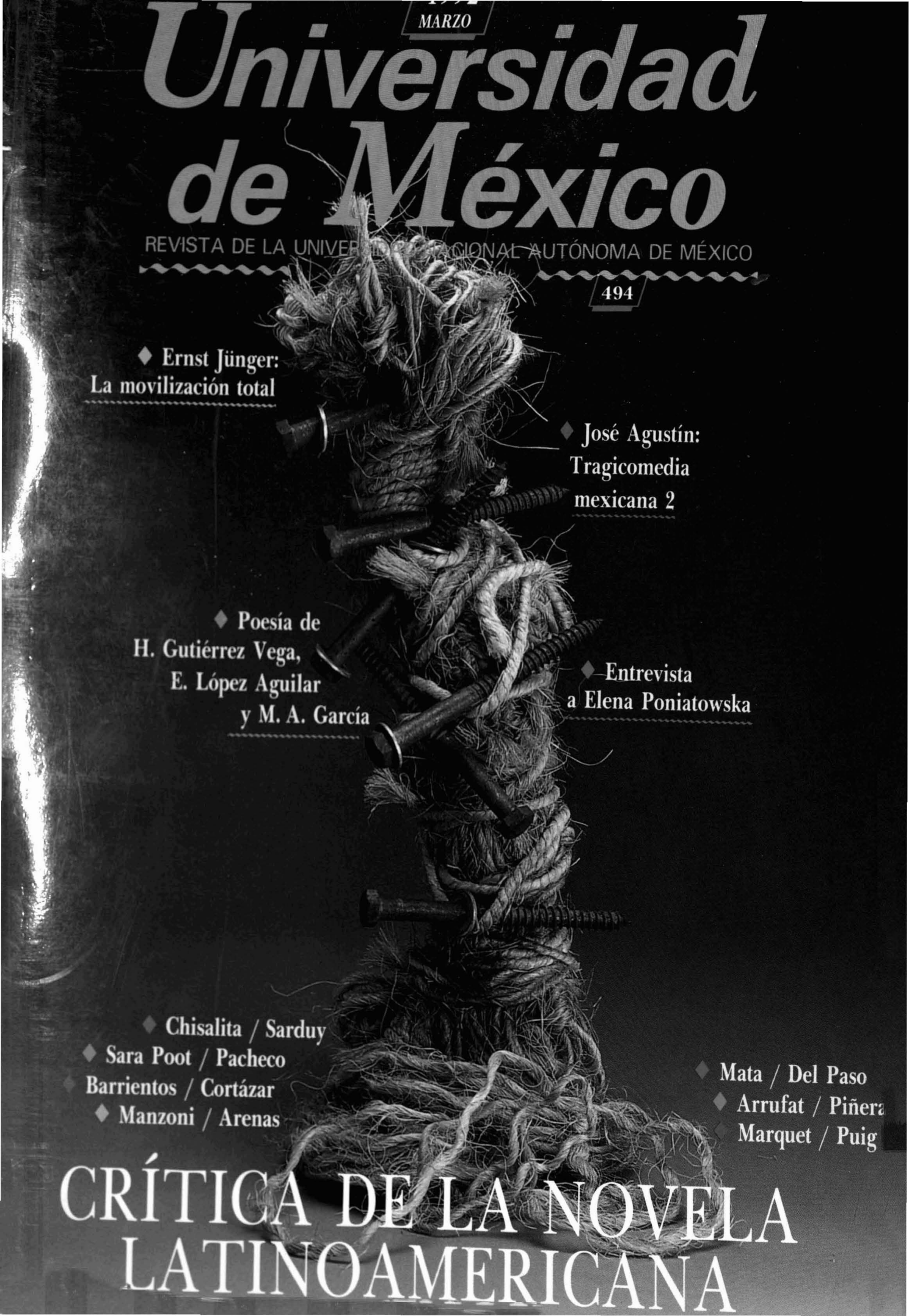
MARZO

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

494



- Ernst Jünger: La movilización total
- José Agustín: Tragicomedia mexicana 2
- Poesía de H. Gutiérrez Vega, E. López Aguilar y M. A. García
- Entrevista a Elena Poniatowska
- Chisalita / Sarduy
- Sara Poot / Pacheco
- Barrientos / Cortázar
- Manzoni / Arenas
- Mata / Del Paso
- Arrufat / Piñera
- Marquet / Puig

CRÍTICA DE LA NOVELA LATINOAMERICANA

Coordinación de Humanidades / Dirección General de Publicaciones

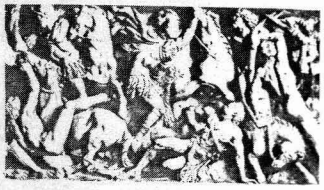
BIBLIOTECA SCRIPTORVM GRAECORVM ET ROMANORVM MEXICANA

TÍTULOS DE RECIENTE APARICIÓN

BIBLIOTHECA SCRIPTORVM GRAECORVM ET ROMANORVM MEXICANA

HIPÓCRATES DE LA MEDICINA ANTIGUA

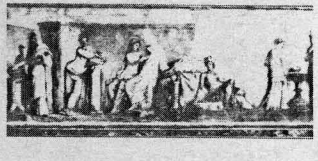
VERSIÓN DE CONRADO EGGERS LAN



BIBLIOTHECA SCRIPTORVM GRAECORVM ET ROMANORVM MEXICANA

SALUSTIO CONJURACIÓN DE CATILINA

VERSIÓN DE AGUSTÍN MILLARES CARLO



BIBLIOTHECA SCRIPTORVM GRAECORVM ET ROMANORVM MEXICANA

SÉNECA TRATADOS MORALES

VERSIÓN DE JOSÉ M. GALLEGOS ROCAFULL

BIBLIOTHECA SCRIPTORVM GRAECORVM ET ROMANORVM MEXICANA

CICERÓN CUESTIONES ACADÉMICAS

VERSIÓN DE JULIO PIMENTEL ÁLVAREZ

Universidad de México

Director: Fernando Curiel *Editor en Humanidades:* León Olivé *Editor en Ciencias:* Miguel José Yacamán

Consejo Editorial: José Luis Ceceña, Beatriz de la Fuente, Margo Glantz, Ruy Pérez Tamayo, Segio Pitol, Arcadio Poveda, Vicente Quirarte, Luis Villoro

Secretario de Redacción: Armando Pereira *Edición:* Adriana Pacheco *Corrección:* Eloy Urroz y Patricia Perrilliat *Publicidad y Relaciones Públicas:* Carmina Estrada *Administración:* Javier Martínez *Asistente Editorial:* Natalia Henríquez Lombardo

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

Coordinación de Humanidades

Oficinas: Insurgentes Sur Núm. 3744, Tlalpan, D. F., C. P. 14000. Apartado Postal 70288, C. P. 04510 México, D. F. Tel. 606 13 91. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC. Núm. 061 1286. Características 22 866 11212

Fotocomposición, formación e impresión: Imprenta Madero, S. A. de C. V. Avena 102, Col. Granjas Esmeralda, C. P. 09810

Precio del ejemplar $ 10 000 00 Suscripción anual: $ 100 000 00 (U S $ 90 00 en el extranjero) Periodicidad mensual. Tiraje de cinco mil ejemplares

Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

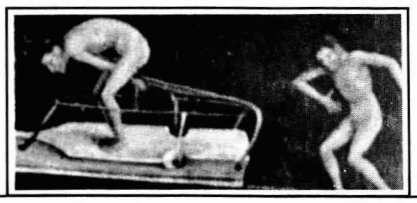
1992 MARZO
Universidad de México
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
494

Índice

	2	*Presentación*
Hugo Gutiérrez Vega	3	*Confusiones sobre una discutible* ars poética *trasnochadamente romántica*
Ernst Jünger	4	*La movilización total*
Ruxandra Chisalita	14	*Los riesgos del cuerpo erotizado: de* Cobra *a* Cocuyo
Juan José Barrientos	21	*Tres explicaciones ajolotescas en una*
Celina Manzoni	26	*Los intelectuales y el poder. Biografía, autobiografía e historia en* El mundo alucinante *de Reinaldo Arenas*
Antonio Marquet	30	*Puig y la morbidez del deseo*
Macario Matus	33	*Aída Espino: La dama de los alcatraces*
Sara Poot Herrera	37	*Una lectura a distancia de la obra de José Emilio Pacheco*
Óscar Mata	41	Noticias del Imperio: *la loca pugna entre la imaginación y la historia*
Antón Arrufat	46	*La carne de Virgilio*
Enrique López Aguilar	50	*Dos poemas a Marta*
Marco Antonio García	51	*La chueca*
Adela Salinas Salinas	52	*Los ojos que Elena Poniatowska tiene escondidos*
José Agustín	56	*Tragicomedia mexicana 2*

Miscelánea

Gilda Waldman M.	59	*Isaac Bashevis Singer: réquiem por un mundo que ya no existe*
Fabio Morábito	60	*La epopeya de los reprobados*
Leonardo Martínez Carrizales	61	*El fundamentalismo democrático de Ignacio Solares*
Julio Patán	62	*Un hombre solitario*



Presentación

En la segunda mitad de este siglo, la narrativa latinoamericana vivió un movimiento de cambio y renovación que recuerda en mucho lo ocurrido con la poesía en los años veinte. Escritores como Borges, Asturias, Onetti, Cortázar, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Guimarães Rosa, Carpentier, Lezama Lima, entre otros, habrían de constituir el núcleo germinal de esa nueva visión de la novela en la que el lenguaje, el juego, la parodia, el erotismo habrían de convertirse en los verdaderos protagonistas del texto. A ellos, años después seguirían otros narradores, más jóvenes, que asumirían el relevo y ensancharían el camino inaugurado por sus predecesores: Sarduy, Cabrera Infante, Puig, Donoso, Fernando del Paso, González León, Pacheco y Reinaldo Arenas, para citar sólo unos cuantos nombres. Si se les englobó bajo el nombre del Boom o de Nueva novela latinoamericana, poco importa. Lo que sí es cierto es que a ellos se debe el nuevo rostro que, en nuestro continente, desde entonces caracterizó a la novela.

Paralelamente, y en constante diálogo con ella, surgió también una nueva generación de críticos que habrían de poner al día su instrumental analítico para poder dar cuenta de los hallazgos e innovaciones a los que se aventuraba la novela. Entre ellos, y para citar sólo a algunos, habría que destacar a Rodríguez Monegal, Julio Ortega, Jorge Ruffinelli, Emmanuel Carballo y José Miguel Oviedo, que supieron establecer un diálogo siempre estimulante y enriquecedor con esa narrativa.

A ese diálogo, que no ha cesado, hemos querido dedicar este número, ahora a partir de críticos más jóvenes y enfoques novedosos. ◊

Hugo Gutiérrez Vega

Confusiones sobre una discutible *ars poética* trasnochadamente romántica

Me exijo claridad.
Nada me dice
el turbio soliloquio.
En esta obligación
finca la pluma
sus razones de ser.
¿En dónde está el poema?
¿en las palabras
o en lo que hay más allá?
¿La palabra es un medio
o es un fin?
Una palabra sola
es una sombra
perdida en el desierto.
El poema, conjunto de palabras,
no se cumple
hasta que algo lo alienta.
¿Y qué es ese algo?
¿de qué fuente secreta
brota el agua
que va a fertilizarlo?
Todas estas preguntas palidecen
cuando tomo el papel.
El poema solo
se juega su aventura.
Es o no es,
crece o se desploma,
y cuando cae
es un árbol abatido
por el furioso viento.
Las ramas en el suelo,
a pesar del fracaso,
siguen verdes
y tal vez algún pájaro
venga a posarse en ellas
pensando que están vivas.

Mistrás, 1991 ◊

Ernst Jünger

La movilización total

1

Al espíritu heroico le repugna tener que buscar una imagen de la guerra allí donde la actividad humana ejerce todavía su control. Porque, bien entendida, la forma pura de la guerra sufre, a través de la geografía y de la historia humanas, transformaciones múltiples y se vale de máscaras variadas que ofrecen al heroísmo un espectáculo fascinante.

Este espectáculo hace pensar en los volcanes que escupen el mismo tipo de lava, mientras que las regiones en donde se desarrolla su actividad telúrica son muy diferentes. Haber participado en una guerra no deja de tener una analogía con el hecho de encontrarse en la zona amenazada de una de estas montañas regurgitadoras de fuego –así, el Hekla de Islandia es muy diferente al Vesubio que domina el bajo Nápoles. Pero la diversidad de los paisajes se desvanece en la medida en que uno se aproxima a las fauces ardientes del cráter; allí donde hace erupción la pasión en el sentido propio del término, es decir, en la lucha directa e inmediata por la vida, resulta secundario conocer los datos del combate, las ideas que lo justifican, así como el siglo y el tipo de armas utilizadas. Tal no es el objeto del presente ensayo.

Intentaremos, antes aún, reunir un cierto número de hechos que distinguen a la última guerra –nuestra guerra, que es el suceso más considerable y decisivo de nuestra época– de todas las demás cuya historia nos ha sido transmitida.

2

La mejor manera de resaltar el carácter específico de esta gran catástrofe consiste, quizá, en mostrar que fue en ella que el genio de la guerra y el espíritu del progreso tuvieron la ocasión de concluir una alianza estrecha. Esto no sólo es válido para la lucha entre naciones sino también para la guerra civil que en muchos de esos países obtuvo una segunda y abundante cosecha. Existe entre estos dos fenómenos, la guerra mundial y la revolución mundial, una interrelación más profunda que no aparece a primera vista; se trata de dos vertientes de un mismo acontecimiento de envergadura cósmica que, bajo cierta óptica, son correlativos uno del otro en lo que concierne a sus orígenes y a la manera en que aparecieron.

La naturaleza fulgurante y de coloraciones variadas que se disimula bajo la engañosa noción de "progreso", sin duda reserva para nuestra reflexión extraños descubrimientos. Nuestra actitud actual respecto del progreso, y que nos inclina a darle la mejor acogida, ciertamente se encuentra en un nivel demasiado elemental. Por cierto, en lo que se refiere a tal actitud, podemos recordar el significativo estado espiritual del siglo XIX que había sido fundado para mantener auténticamente la noción de progreso –pero, de cara al gusto general, la repulsión que provoca la insulsez y la uniformidad que se nos impone, se suscita una sospecha: las razones que están en el principio de los resultados del progreso ¿no tienen en verdad otro sentido? A final de cuentas, la misma actividad de asimilación está dirigida por la potencia de una vida mejor e inexplicable. Hoy no faltan los argumentos que permitirían confirmar que el progreso no es *progresivo;* pero indudablemente, es más decisivo preguntar si su sentido verdadero y más secreto no es de otro orden, si no se oculta, para disimular todavía mejor, en la máscara en apariencia más transparente de la razón.

Ahora bien, la seguridad con la cual, y esto es significativo, algunos movimientos del progreso conducen a resultados contrarios –y de cuyas intenciones son tendencias–, hacen igualmente presentir que aquí se imponen, como en el mundo de la vida, menos este tipo de intenciones que otros resortes que son más secretos. La inteligencia no ha acertado a distraerse del progreso simplemente desconfiando, como si se tratara de marionetas de madera; pero los hilos tenues que las hacen moverse permanecen invisibles.

¿Queremos instruirnos sobre la estructura de estas marionetas? No encontraremos guía más agradable que la novela de Flaubert *Bouvard et Pécuchet*. Pero si estamos más interesados en los alcances de sus movimientos secretos, en lo que apela más a la intuición que a la comprobación, Pascal y Hamann[1]

Este ensayo fue publicado por primera vez en 1930, en la obra colectiva editada bajo la dirección del autor, *Krieg und Krieger*. La presente traducción está tomada de *Die Totale Mobilmachung*, que figura en el tomo V de sus obras completas: E. Jünger, *Werke*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1960, t. V pp. 123-147. Para esta versión se utilizaron también las notas de la edición francesa de Marc B. de Launay; cfr. E. Jünger, *L'état universel*, suivi de *La mobilisation totale;* trad. de Henri Plard y Marc B. de Launay; Collection Tel, n. 159; París, Gallimard, 1990, pp. 95-141.

[1] J. G. Hamann (1730-1788), el "mago del Norte", opone a Kant un pensamiento sólidamente marcado por el misticismo; Goethe y Herder le tuvieron

Traducción de José Antonio Hernández García

ofrecen a nuestra curiosidad numerosos pasajes de los que podremos sacar provecho.

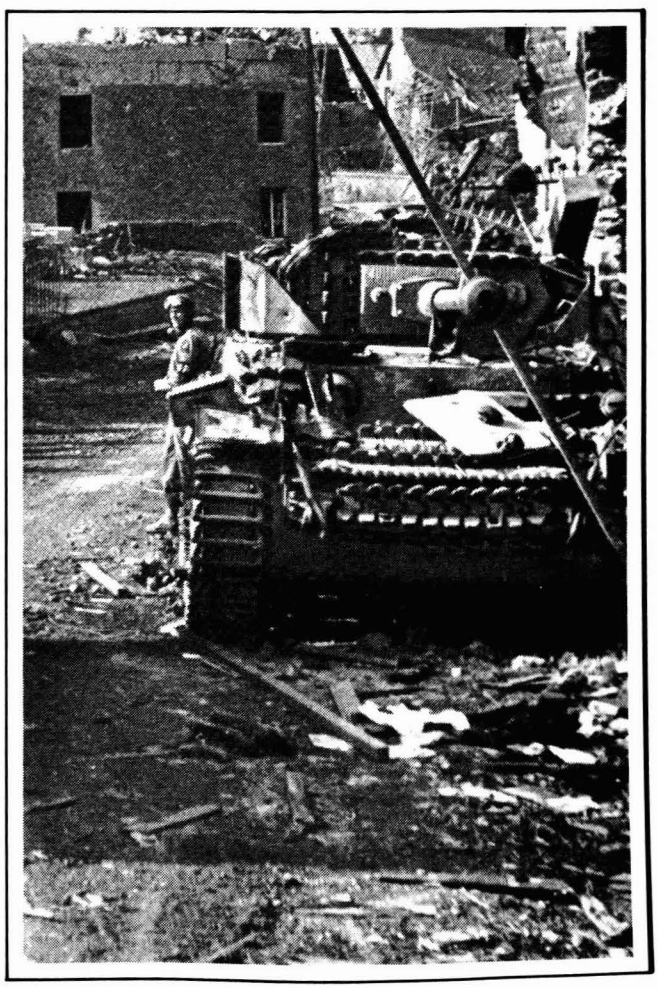
"También los productos de nuestra imaginación, nuestros fantasmas, las *fallaciae opticae* y los sofismas se cuentan entre las figuras del reino divino." Con frecuencia se encuentran frases de este género en Hamann; testimonian el sesgo de un espíritu que busca incluir en la órbita de la alquimia los esfuerzos de la química. Dejemos allí el problema topológico que atribuye a determinada disciplina la ilusión óptica constituida por el progreso, porque nos estamos dirigiendo a un lector del siglo XX y nuestro ensayo no pertenece al género de la demonología. Una cosa sí es segura: sólo la fuerza de un culto, sólo una *fe,* puede advertir la audacia necesaria para abrir sobre el infinito la perspectiva finalista de la utilidad. Y además, ¿quién dudaría que el progreso haya sido la más grande Iglesia popular del siglo XIX –la única que puede vanagloriarse de una autoridad real y de un *credo* a salvo de toda crítica?

3

Tomando en cuenta la civilización en cuyo seno fue declarada esta guerra, la relación que cada una de las partes beligerantes tenía con el progreso jugaba un papel decisivo. Es dicha relación la que realmente permite buscar el resorte moral de nuestra época: su radiación sutil e impodenderable supera incluso la potencia de los ejércitos más fuertes, dotados del material de destrucción más reciente producido por esta era maquinista, razón por la cual también se está en posibilidad de reclutar a las tropas hasta en el campo de los adversarios.

Para comprender mejor este proceso, introducimos aquí el concepto de *movilización total:* después de largo tiempo, las épocas cumplen su ciclo y es necesario enviar al combate a centenares de miles de sujetos a los que se reclutaba y que, a su vez, confiaban en un mundo seguro –es un poco lo que describe Voltaire en su *Cándido*– y entonces, si Su Majestad perdía una batalla, el primer deber civil consistía en mantener la calma. Pero todavía en el curso de la segunda mitad del siglo XIX, los gabinetes conservadores podían preparar una guerra, llevarla a cabo y ganarla con la indiferencia, o a pesar del rechazo, de las instancias que representaban a la población. Esto suponía una relación estrecha entre la Corona y el ejército, cuyo nuevo sistema del servicio militar obligatorio para todos representaba solamente una variante superficial, porque la médula de esta relación sugería todavía al mundo patriarcal. Esto igualmente implicaba cierta previsión en los equipos y los costos, y aunque la guerra representa un gasto ciertamente extraordinario pero nunca ilimitado, se hace contando con las fuerzas y los medios disponibles. Es en este sentido que incluso una movilización general aparece como una medida parcial.

Esta movilización no se justifica por la sola limitación impuesta al volumen de los medios utilizados, sino se trata al mismo tiempo del efecto de una razón de Estado particular. El Monarca posee un instinto natural que lo pone en guardia y le impide derrochar los bienes de su casa. Hacer fundir su tesoro le parece más impensable que acordar un crédito para su Parlamento. Así, al tornarse decisiva una batalla, se salvaría mejor su propia guardia que a un contingente de voluntarios. En Prusia, este instinto aún estuvo vivo hasta finales del siglo XIX y emerge, entre otros aspectos, en la lucha sostenida posteriormente para mantener el servicio militar de tres años puesto que, desde el punto de vista de la casa imperial, es en las tropas cuyo servicio militar ha sido más largo en quienes se puede tener confianza, mientras que un servicio militar de corta duración es característico de los ejércitos de voluntarios. Sucede con frecuencia que nos sorprendamos porque se tenga que renunciar al progreso –lo que es casi incomprensible para los espíritus contemporáneos– así como al perfeccionamiento del equipo militar, pero estas dubitaciones tienen su trasfondo. Cada mejoramiento de las armas de fuego, y en particular la extensión de su alcance, constituye un atentado indirecto al régimen de la monarquía absoluta. Cada una de estas mejorías entraña necesariamente el fin correlativo del tirador individual, mientras que la salva simboliza el poder centralizado de mando. Todavía para Guillermo I eran desagradables las manifestaciones de entusiasmo, pues su fuente es similar a la de Eolo, que solamente encierra una tempestad de aplausos. La verdadera piedra de toque de un poder no es que conforme un triunfo más o menos grandioso, sino que sepa perder una guerra.



reconocimiento por encontrarse en el origen del movimiento prerromántico en Alemania, es decir, en el origen del *Sturm und Drang.*

La movilización parcial responde entonces a la esencia de la monarquía, que supera sus propios límites en la medida en que se ve obligada a admitir el aprovisionamiento, dentro del equipo militar, de esas formaciones abstractas que son la inteligencia, el dinero, el "pueblo", en suma, las fuerzas de la naciente democracia nacional. Una mirada retrospectiva nos permite comprender hoy que era imposible renunciar por completo a tal colaboración. Por otra parte, su incorporación representa la médula central del arte de gobernar del siglo XIX. Es en este contexto específico que se dilucida la fórmula de Bismarck: "La política es el arte de lo posible".

En lo sucesivo, se puede seguir la evolución del acto de movilización cuyo decurso reviste un carácter siempre más radical de manera que, en una medida creciente, toda la existencia es convertida en energía, mientras que las comunicaciones experimentan una gran aceleración en provecho de la movilización misma; no obstante que en muchos países decretar la movilización era, a pesar de que la guerra hubiera estallado, un derecho exclusivo e imprescriptible de la Corona. Los fenómenos que dirigen este nuevo estado son, de hecho, de naturaleza diversa.

El eclipsamiento de los Estados y la reducción de los privilegios de la nobleza entrañaban la desaparición de la noción de casta guerrera; de esta forma, la defensa armada del país no constituye ya una obligación y se convierte en el privilegio de los soldados de profesión, se vuelve tarea de quienes son capaces de portar las armas. Además, el enorme aumento de gastos de equipo hace imposible que un tesoro de guerra, con un crecimiento limitado, puede hacer frente a los gastos que implica la conducción de las hostilidades; ello requiere, por el contrario, que se utilicen todos los créditos y que se requise hasta el menor céntimo ahorrado para mantener la maquinaria puesta en marcha. Por lo mismo, la imagen de la guerra que la representa como una acción armada, se difumina gradualmente en favor de una representación más amplia que la concibe como un gigantesco proceso de trabajo.

Al lado de los ejércitos que se enfrentan en el campo de batalla, surgen ejércitos de un género novedoso: el ejército encargado de las comunicaciones, el que se responsabiliza del avituallamiento, el que toma a su cargo la industria del equipo –el ejército del trabajo en general. En la fase terminal de esta evolución, que ya corresponde al final de la Primera Guerra Mundial, no existe ninguna actividad –así se trate de una empleada doméstica trabajando en su máquina de coser– que no sea una producción destinada, al menos indirectamente, a la economía de guerra. La explotación total de la energía potencial, y cuyo ejemplo se ve en los talleres de Vulcano construidos en los Estados industriales en guerra, revela sin duda, de la manera más sobresaliente, que nos encontramos en el alba de la era del Trabajador[2], y esta requisición radical hace de la guerra mundial un suceso histórico que supera en importancia a la Revolución Francesa. Un despliegue de energías de tal amplitud, porque no basta equipar solamente a los que combaten, hace necesario que se reorganice desde el mercado municipal hasta el nervio de la actividad más tenue; ésa es la tarea de la movilización total, que modifica con un solo gesto la estructura de la división del trabajo, y extiende más la red de la vida moderna, de por sí compleja y ramificada a través de múltiples conexiones, sobre esta línea de alta tensión que es la actividad militar.

El entendimiento no podría haber previsto, en el principio de la guerra, una movilización de esta magnitud. No obstante, ciertas medidas sin conexión entre sí fueron los signos que la anticiparon: el gran contingente de voluntarios y reservistas enrolados desde el principio de las hostilidades; las prohibiciones a las exportaciones; las prescripciones de la censura; las transformaciones en el valor de las monedas. En el transcurso de la guerra, la lógica de este proceso no hizo más que ganar en coherencia. Citemos, por ejemplo, el racionamiento planificado de las materias primas y de los productos alimenticios; la transformación de las relaciones de trabajo en relaciones de tipo militar; la creación del servicio civil; el hecho de dotar a los buques mercantes de armamento militar; la inimaginable extensión de las competencias de los Estados mayores; el "programa Hindenburg"[3]; la lucha emprendida por Ludendorff para reunir bajo una sola autoridad al ejecutivo político y al ejecutivo militar.

A pesar de los espectáculos tan grandiosos como espeluznantes de las últimas batallas materiales, y en donde los hombres han podido asistir al triunfo sangriento de su talento de organización, las posibilidades últimas todavía no han sido alcanzadas; incluso si se toma la vertiente técnica de este proceso, tales posibilidades solamente se pueden lograr a partir del momento en que el orden militar impone su modelo al orden público del estado de paz. Así podemos observar hasta qué punto, en los Estados de la posguerra, los nuevos métodos de organización y de producción de armamento ya conforman un modelo de movilización total.

Tomemos, a título de ejemplo, ciertos fenómenos como la restricción creciente de la "libertad individual", aunque ciertamente, y desde su origen, tal reivindicación ha sido problemática. Tal cuestión, cuya finalidad es hacer desaparecer todo lo que no estaría en la rueda del Estado, es efectiva en

[2] Es el título de una obra capital de E. Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, 1932, y cuya traducción española de Andrés Sánchez Pascual acaba de aparecer. Cfr. E. Jünger, 349 pp. Es efectivamente en el contexto más general de las reflexiones heideggerianas sobre la técnica (cfr. entre otros ensayos de Heidegger sobre este tema *Die Technik und Die Kehre*, Tübingen, Neske Pfullingen, 1962, así como sus *Essais et conférences*, París, Gallimard, 1958) que puede ubicarse el ensayo de Jünger, no sin dejar de mencionar los desarrollos consagrados al mismo problema por la Escuela de Francfort hacia finales de la década de 1930 y aún en la actualidad (cfr. M. Horkheimer, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, París, Gallimard, 1974, trad. de C. Maillard y S. Muller, y cuya primera edición alemana data de 1937, así como el *Eclipse de la Raison*, París, Payot, 1974, y cuya primera edición inglesa es de 1947; véase igualmente J. Habermas. *La technique et la science comme "idéologie"*, París, Gallimard, 1975, trad. y pref. de J. R. Ladmiral). Por otra parte, y esto atestigua mejor la proximidad entre E. Jünger y M. Heidegger, recordemos que Jünger le dedica su ensayo *Uber die Linie*, 1950; por reciprocidad, Heidegger da cuenta de ello (cfr. *Questions I*, París, Gallimard, 1968, bajo el título "Contribución a la cuestión del ser").

[3] Imbuido por "la idea fundamental del servicio universal obligatorio", el "programa Hindenburg" de 1916 implicaba, para utilizar los mismos términos de Ludendorff, "el enrolamiento del pueblo entero al servicio de la economía de guerra".

la Unión Soviética y en Italia sobre todo, pero también entre nosotros, y es posible apreciarlo en todos los países que pretenden jugar un papel en la escena internacional y que se verán obligados a radicalizar estas restricciones si quieren estar a tiempo para desencadenar fuerzas de un género nuevo. Otros fenómenos dan testimonio de esta evolución: hemos visto aparecer en Francia una nueva manera de apreciar las relaciones de fuerza bajo el ángulo de la *énergie potentielle* [4], y en América se da el ejemplo de una colaboración, iniciada desde tiempos de paz, entre Estados mayores e industria. Algunas cuestiones tocan el corazón mismo del problema del equipamiento, y en Alemania la literatura de guerra se enseñorea con la finalidad de obligar a la opinión pública a que dirija su atención a juicios aparentemente retrospectivos, pero en realidad de mayor envergadura, concernientes al futuro de los problemas militares. En la Unión Soviética, el "plan quinquenal" ha ofrecido al mundo la primer tentativa de coordinación de todos los esfuerzos de un gran imperio para hacerlos converger en una perspectiva *única*. A este respecto, es interesante confirmar cómo se ha subvertido el pensamiento económico. La "economía planificada", consecuencia última de la democracia, desborda su propio marco para convertirse esencialmente en un desplazamiento de fuerza. Esta mutación está en marcha en diversos fenómenos de nuestra época, y la poderosa presión de las masas termina por cristalizarla.

[4] En francés en el texto original.

Pero no sólo la defensa, sino también el ataque reclama esfuerzos extraordinarios, y quizá es allí donde se diseña más nítidamente el esquema que pesa sobre el conjunto del mundo. Al igual que la vida porta en sí el germen de su muerte, este fenómeno nuevo constituido por las grandes masas implica una suerte de democratización de la muerte. Ya hemos dejado atrás la era del tiro artero. El jefe de la escuadrilla que en las alturas de la noche da la orden de bombardear, no está en posibilidad de distinguir a los combatientes de los no combatientes, al igual que las nubes de gas mortífero se esparcen sobre todo lo que vive con la misma indiferencia de un fenómeno meteorológico. El hecho de que tales amenazas sean posibles supone una movilización que no sea ni parcial ni general, sino más bien total, e incluye por igual al niño de cuna, ya que él se encuentra amenazado tanto como el resto del mundo, y más que ningún otro.

Podríamos extendernos más, pero es suficiente considerar, para la suerte reservada a esta existencia que es la nuestra, el desencadenamiento total y la disciplina despiadada a cuyo influjo se encuentra sometida: regiones enteras anegadas por el humo e iluminadas por el relumbrar de los metales; la física y la metafísica del cambio; los motores, los aviones; las metrópolis en donde se hacinan millones de seres; nos daremos cuenta entonces, no sin antes tener un sentimiento de pavor mezclado de azoro, que no existe ni un átomo que sea *ajeno al trabajo* y que nosotros nos encontramos, en el nivel más profundo, consagrados a este proceso frenético. La movilización

total cumplirá los objetivos que necesita para realizarse porque es, tanto en tiempos de paz como en tiempos de guerra, la expresión de una exigencia secreta y apremiante a la que estamos sometidos en esta era de las masas y de las máquinas. Cada existencia individual se convierte entonces, sin que haya lugar al menor equívoco por largo tiempo, en una existencia de *Trabajador;* a la guerra de los caballeros, de los soberanos y a la de los burgueses le sucede la guerra de los trabajadores –y la primer gran confrontación del siglo XX nos ha permitido atisbar lo que será su estructura racional y su carácter despiadado.

4

No hemos hecho más que destacar el aspecto técnico de la movilización total. Es necesario seguir su perfeccionamiento desde los primeros reclutamientos en masa ordenados por la Convención, y la reorganización del ejército por Scharnhorst[5], hasta los dinámicos programas de equipamiento de los últimos años de la guerra, gracias a los cuales los países se transformaron en gigantescas fábricas de armamento en cadena, con la finalidad de ser capaces, en turnos de veinticuatro horas por veinticuatro, de enviarlos al frente, allí donde un proceso sangriento de consumación, completamente mecanizado, jugaba el papel de mercado. Por más impactado que pueda estar el sentimiento heroico –del que justamente hablábamos al principio de este texto– debido a la monotonía de este espectáculo, y que recuerda al funcionamiento preciso de una turbina alimentada por la sangre humana, su contenido simbólico no está, sin embargo, errado: se trata de la manifestación, en el mundo guerrero, de una consecuencia directa de la época en que vivimos; es ésa su brutal rúbrica.

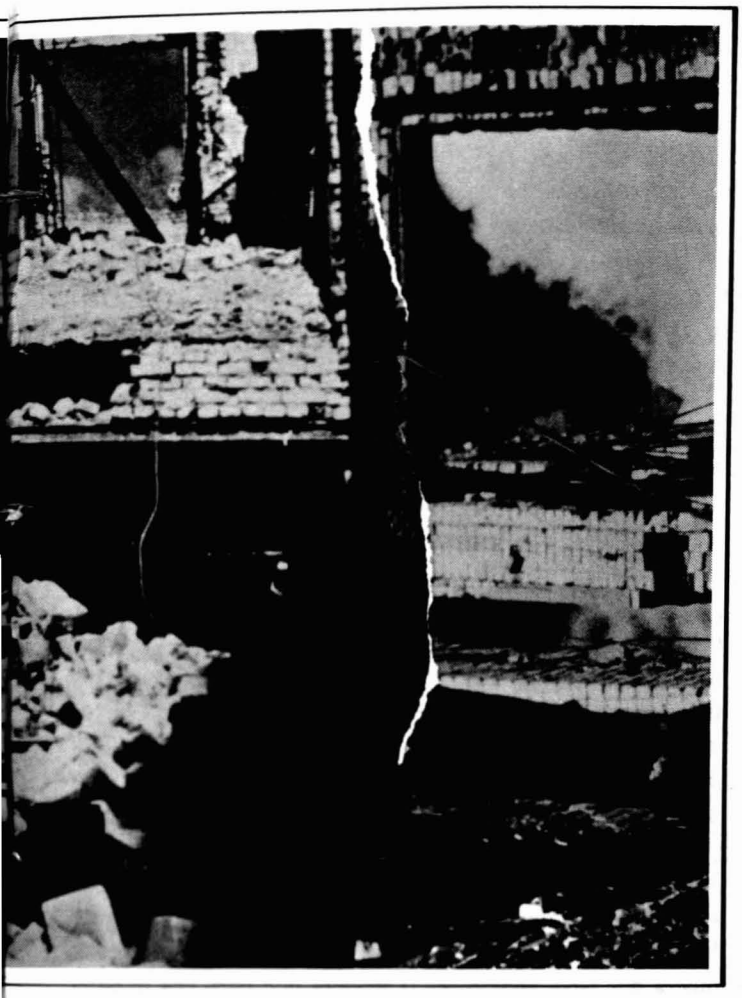
Sin embargo, la vertiente técnica de la movilización total no constituye su aspecto decisivo. Su precondición, como lo supone toda técnica, está, por el contrario, profundamente oculto: lo definimos aquí como la *disponibilidad* para ser movilizado. Esta disponibilidad está presente en todos los países, y la guerra mundial fue una de las contiendas más populares que la historia haya conocido por el simple hecho de que estalló en una época que, de suyo, negaba todo carácter popular a otros conflictos. Además, sin importar algunas incursiones de pillaje y ciertas guerras coloniales, los pueblos habían podido disfrutar de un periodo de paz relativamente prolongado. No obstante, como lo prometimos al principio de este ensayo, vamos a dejar de lado la descripción de este nivel elemental, que es donde se mezclan las pasiones salvajes y sublimes que animan a todo hombre y que siempre lo vuelven sensible a un llamado de guerra. Buscamos, por el contrario, desenredar la madeja de signos variados que anuncian y acompañan a este conflicto singular.

Frente a ciertos despliegues de fuerza de tal amplitud, que encuentran su expresión en gigantescos edificios como las pirámides y las catedrales o en las guerras que crispan hasta el último nervio vital –despliegue de fuerza cuyo signo distintivo es estar desprovisto de finalidad–, los análisis económicos, incluso los más penetrantes, resultan insuficientes. Es por eso mismo que la escuela del materialismo histórico solamente puede acercarse al proceso en sus aspectos más superficiales. Este tipo de despliegues de fuerza debe, por el contrario, llevarnos a suponer que estamos ante la presencia de un fenómeno de orden cultural.

Al decir que consideramos el progreso como la gran Iglesia popular del siglo XIX, indicamos el nivel al cual se orientaría el llamado de la movilización total con todas las posibilidades de ser atendido, y sin cuya ayuda sería imposible desarrollar en torno a las masas su carácter esencial, es decir, su naturaleza de *credo.* Las masas tenían menor posibilidad de sustraerse a esta solicitud, la que hacía un llamado a su convicción, que los grandes discursos que las ponían en movimiento con la expresión siempre más brutal de una directriz progresista. Cualquiera que haya podido ser la brutalidad y la tosquedad que comportaron esas palabras, su eficacia no tiene sombra de duda y recuerda, por los señuelos cambiantes de que se sirve, a los cazadores al acecho, pero transladando la caza al campo de tiro de los fusiles.

En efecto, incluso una mirada superficial que quisiera emprender una distribución exclusivamente geográfica de los combatientes entre vencedores y vencidos, no puede evitar privilegiar a los países "desarrollados" –un privilegio que parece descansar en una especie de automatismo en el sentido de la teoría darwinista de la selección de los "más fuertes". Este automatismo adquiere un sentido particularmente significa-

[5] G. J. D. von Scharnhorst (1755-1813), oficial prusiano, reorganiza en 1808, junto con A. von Gneisenau, el ejército de Federico Guillermo II.



tivo: algunos países como la Unión Soviética e Italia, aunque forman parte de un clan victorioso, no han podido evitar una destrucción profunda de su estructura estatal. Bajo este ángulo, la guerra sirvió de piedra de toque confiable cuyo veredicto obedece a las leyes estrictas que le son propias: se diría que un movimiento telúrico puso a prueba los cimientos de todos los edificios.

Más allá se confirma que en una época en donde la fe se esfuma entre los derechos universales del hombre, las monarquías muestran signos de caducidad en virtud de los estragos de la guerra; las coronas alemana, prusiana, rusa, austriaca y turca mordieron el polvo, sin contar a otros pequeños reinos. El Estado donde subsiste una forma de vida casi medieval, como si fuera un fantasma –un poco como si se tratara de una isla que sobreviviera al ciclo de una era geológica–, Austria-Hungría, fue desmantelado como un inmueble afectado por una explosión. Por su parte, la última monarquía absoluta de Europa (en el sentido tradicional del término), la monarquía zarista, ha sucumbido a una guerra civil que, a manera de una epidemia largamente contenida, se manifiesta a través de horribles síntomas.

Por otro lado, nos sorprendemos ante la increíble fuerza inercial que sale al encuentro de la estructura del progreso, incluso en condiciones de gran pobreza material. Así, el aplastamiento de motines en 1917, que constituyó una amenaza de extrema gravedad para el ejército francés, representa un segundo milagro del Marne, un milagro moral, más sintomático de la naturaleza de esta guerra que el primero, puramente militar, de 1914. Por eso mismo, los Estados Unidos, regidos por una Constitución democrática, pudieron declarar la movilización tomando medidas cuyo rigor hubiera sido impensable en un Estado militar como Prusia, país con voto restringido. ¿Quién podría dudar que Estados Unidos sea el gran vencedor de este conflicto, en tanto este país carece de los "castillos en ruinas, las formaciones basálticas, las historias de fantasmas, de bandidos y de caballería"?[6] En lo que concierne a Estados Unidos, importa poco que haya sido o no un Estado militar, ni tampoco interesa en qué medida lo fue; lo que es decisivo es qué tanto fue capaz para la movilización total.

Alemania necesariamente debía perder la guerra pues, aunque haya ganado la batalla del Marne y la guerra submarina, y a pesar de la seriedad con que fue preparada la movilización parcial, una gran parte de sus fuerzas se sustrajeron a la movilización total. También, y por la misma razón, la sola estructura de su equipo le permitía ciertamente afrontar una movilización parcial que la colocaba lejos de prever, soportar, y sobre todo lograr, un éxito total. Grabar este *éxito* en nuestras armas, en lo que no debería de haber consistido la preparación de otra derrota, es una tarea de no menor envergadura que la de Canaán o la consagrada por Schlieffen [7] como el trabajo de su vida.

Antes de extraer otras conclusiones de esta idea, intentaremos examinar con mayor detalle la relación entre progreso y movilización total.

5

Quien intente aprehender la tonalidad abigarrada del progreso estará sin duda convencido de que el asesinato político perpetrado contra una personalidad principesca no podía llegar, en el siglo que siguió a la decapitación de Luis XVI, más que a un nivel de conciencia menos potente, menos profundamente enraizado en la fe que en las épocas en donde una Ravillac, o incluso un Damiens, considerados como criaturas infernales, fueron condenados a sufrir públicamente espantosas torturas. Hoy se percibe que un príncipe ocupa, en la escala de valores impuesta por el progreso, el rango de una persona que goza de un aura particular de simpatía.

Admitamos, por un instante, la grotesca idea de que estamos en la posición de un responsable de propaganda de un muy alto nivel, y que nos encontramos a punto de preparar una campaña de opinión para sostener una guerra moderna; supongamos que debemos elegir entre dos sucesos que tendríamos que explotar para desencadenar la primer ola de emoción, a saber: el asesinato de Sarajevo o la violación de la neutralidad belga. Sobra decir que la decisión que tomáramos sería para producir el mayor impacto posible. El pretexto superficial de la Guerra Mundial abriga un significado simbólico

[6] En sentido figurado, es decir, a través de una metáfora geológica, el autor alude indirectamente a Norteamérica como un continente joven.

[7] A. von Schlieffen (1833-1913), elabora el plan de invasión de Francia, tomado más tarde por von Moltke en 1914.

porque, y aquí poco importa la parte de azar que encierra, a través del asesinato de Sarajevo y de su víctima, el heredero del trono de los Habsburgo, se confrontan dos principios: el principio nacionalista y el principio dinástico –o, de otra manera, diríamos que el moderno "derecho a la autodeterminación de los pueblos" y el principio de la legitimidad, restaurado a duras penas en el Congreso de Viena por una vetusta diplomacia.

No es del todo malo ser, en el buen sentido del término, un no contemporáneo[8], y buscar ejercer una influencia profunda con la finalidad de conservar lo que la tradición ha legado. Pero esto presupone una creencia. O si se desea definir la ideología propia de los Imperios centrales, forzosamente debemos reconocer que no son ni "contemporáneos" ni "no contemporáneos", ni tampoco desfasados. Son a la vez contemporáneos y no contemporáneos, aunque de ello no puede resultar más que una mezcla de falso romanticismo y de liberalismo patituerto. Le extrañará al observador notar una preferencia por un fondo antiguo, por un estilo posromántico y propio especialmente de una ópera wagneriana. Fórmulas como las del sermón de los Nibelungos[9], o ciertos atentados que estarían garantizados por la seguridad de un llamado a la guerra santa dentro del Islam, poseen ese mismo fondo. Bien entendido, aquí están en cuestión problemas técnicos y de organización, y eso quiere decir que hablamos de la manera en que se moviliza a la sustancia y no de la sustancia misma. Pero es precisamente en la inadecuación de esta ideología que se revelan los defectos de la relación de los grupos dirigentes, tanto con las masas como con los poderes más profundos.

Es así como esa frase célebre, tan genial como involuntaria, que califica a la Constitución belga como un trozo de "papel húmedo" tiene en su contra el haber sido pronunciada un siglo y medio tarde y el corresponder a una actitud que podía ser comprendida, a no dudarlo, por un romanticismo prusiano aunque no haya nada de prusiano en su fondo. Federico el Grande podría haberse permitido hablar así y, adoptando el espíritu del despotismo ilustrado, burlarse de las hojas amarillentas de ese pergamino. Pero Bethmann-Hollweg[10] no podía ignorar que, en nuestros días, un trozo de papel como en el que figura una Constitución posee casi el mismo valor que el de una hostia bendita para un católico, y que él podría haber optado sin duda por el absolutismo de romper los tratados, pero la fuerza del liberalismo reside justamente en el hecho de prorrogarlos. Basta estudiar los intercambios diplomáticos que precedieron la entrada a la guerra de los Estados Unidos: giraban alrededor de una noción, el principio de una "libertad de los mares", lo que ilustra muy bien en dónde se encontraba en ese momento el interés particular de una de las partes y que toma el rango de un postulado humanitario, convirtiéndose en una cuestión de orden general que concierne a la humanidad en su conjunto. La socialdemocracia, uno de los principios del progreso en Alemania, había tomado el aspecto dialéctico de esta tarea porque había identificado el sentido de la guerra con la destrucción del régimen antiprogresista del zarismo.

Pero eso no es nada en relación con los medios de que se disponía en el oeste (en América) para movilizar a las masas. No hay duda de que la *civilisation*[11] está ligada más estrechamente al progreso que la ***kultur;*** que sabe hablar su lengua natural en las ciudades sobre todo, y que entiende con nociones y métodos que nada tienen que ver con la cultura, y que, por lo mismo, se le oponen. La cultura no puede ser explotada con fines de propaganda y se mantiene ajena incluso a su utilización publicitaria –poco importa, en efecto, que aceptemos con indiferencia, o incluso con desgano, que las cabezas de los más grandes pensadores alemanes sean reproducidas en millones de ejemplares en los timbres postales o en los billetes de banco.

No tenemos de ninguna manera la intención de deplorar lo inevitable. Solamente confirmamos que Alemania jamás estuvo en condiciones, durante esta guerra, de corresponder de forma provechosa y pertinente al espíritu de la época, cualquiera que haya podido ser la manera que para ella hubiera revestido. Igualmente, es un hecho que Alemania no llegó jamás a convencer ni a su propia conciencia ni a la del mundo de la validez de un principio que fuera superior al de este espíritu de la época. Por el contrario, estábamos en vías de buscar, sea en un registro romántico e idealista o sea en uno racional y materialista, los símbolos y las imágenes que el combatiente desea portar en sus estandartes. La pertinencia de estos registros, tomados como préstamo por el genio alemán, tanto del pasado como de culturas extranjeras, no bastó para dar a esta movilización de los hombres y de las máquinas la credibilidad absoluta que era requerida para esta confrontación mundial.

He aquí una razón suplementaria que justifica más nuestra investigación: ¿cómo fue posible que esta impotencia de Alemania no haya disminuido la sustancia primera, la fuerza original del pueblo? La manera en que una juventud alemana ardiente, entusiasta y ávida –en los inicios de esta cruzada de la razón en la que el llamado a los pueblos se hace bajo la conducción de un dogma claro y persuasivo– transforma el llamado de las armas en una búsqueda de la muerte casi única, nos deja estupefactos en esta etapa de nuestra historia.

Si alguien hubiera interrogado a uno de estos jóvenes combatientes acerca de la razón por la cual iba al frente, seguramente habría sido imposible esperar una respuesta clara. Difícilmente habríamos entendido si el combate era contra la barbarie y contra la reacción, o por la civilización, o por

[8] En alemán dice *unzeitegemäss;* se pueden recordar las *Unzeitegemässe Betrachtungen,* de Friedrich Nietzsche, es decir, las *Consideraciones Intempestivas* o inactuales, para comprender lo que E. Jünger quiere decir. En la misma época, E. Bloch desarrollaba por su parte, en una perspectiva a la vez marxista y utópica, el concepto de "no-contemporaneidad" (cfr. *Heritage de ce temps,* París, Payot, 1977, col. "Critique de la Politique", trad. de J. Lacoste.

[9] E. Jünger hace aquí alusión a la promesa hecha por Kriemhild, esposa de Sigfrido, de vengar el asesinato perpetrado contra él por los Burgondes.

[10] T. von Bethmann-Hollweg (1856-1921), jefe de la cancillería del Imperio a partir de 1906. Precisamente porque era liberal en su política interior (instauración del sufragio universal en la Alsacia-Lorena) y exterior (se oponía a la guerra y tuvo que dimitir en 1917), Jünger lo toma como ejemplo: una vez violada la neutralidad belga, actuó demasiado tarde para intentar negociar una paz que mantuviera el *statu quo* de Alemania.

[11] En inglés en el texto original.

la liberación de Bélgica, o por la libertad de los mares –pero quizá habría respondido: "por Alemania", que era el grito de los regimientos de voluntarios al emprender el ataque. No obstante, esta brasa extraña que crepitaba por una Alemania invisible e inexplicable, logró desencadenar una movilización que hizo estremecer a la gente en lo más profundo de ella misma. ¿Qué hubiera pasado si hubiese estado dotada de una orientación, de una conciencia y de una *estructura?*

6

La movilización total, en tanto medida decretada por el espíritu de organización, no es más que un indicio de esta movilización superior completada por la época a través de nosotros. *Esta movilización* posee su lógica propia; y si la lógica humana quiere conservar algo de su eficacia, es necesario que siga un curso paralelo.

Nada confirma mejor esta idea que la aparición, en el curso de la guerra, de fuerzas opuestas a la guerra misma. Sin embargo, estas fuerzas son tan aparentes que no se manifiestan en las potencias involucradas en el conflicto. La movilización total cambia de terreno pero no de sentido puesto que, en lugar de armas, pone en marcha a las masas y desata el proceso de una guerra civil. A partir de allí, la acción se desarrolla en dominios que escapan al orden de la movilización en virtud de que se sitúan fuera de la competencia estrictamente militar, como si las fuerzas que no pudieron ser requeridas por la guerra reivindicaran su compromiso de sangre. Es decir, mientras la guerra pueda movilizar desde el principio, a profundidad y para ella sola la totalidad de las fuerzas disponibles, menos se cometerán errores o se dudará sobre la marcha a seguir.

Hemos visto que en Alemania el espíritu del progreso sólo había podido movilizar parcialmente, mientras que en Francia, por ejemplo, esta movilización fue completada bajo los mejores auspicios; es aquí donde encontramos un espléndido ejemplo, entre mil, en la figura de H. Barbusse. Ya que era un enemigo declarado de todo conflicto militar, él no vio otra posibilidad, para permanecer fiel a sus ideas, que aceptar de golpe este conflicto en particular y que para él representó una lucha del progreso, de la civilización, de la humanidad, e inclusive de la paz, contra el enemigo de todos estos valores: "Es necesario matar a la guerra en las entrañas de Alemania"[12].

Cualquiera que sea la complejidad de esta dialéctica en acción, su resultado es de naturaleza apremiante. Un hombre cuya inclinación guerrera casi ha desaparecido, está, sin embargo, lejos de rehusar el fusil que su país le ofrece porque no ve ninguna manera de escapar a esta obligación. Podemos verlo torturando su espíritu mientras monta guardia en este desierto infinito de trincheras, pero, en el momento indicado, saltará como cualquier otro de su trinchera e irá al ataque, atravesando la terrible barrera de artillería. A final de cuentas, ¿qué hay de sorprendente en esta actitud? H. Barbusse es un combatiente como los demás, un soldado de la humanidad[13], que ha estado a tiempo de evitar los muros de artillería, el gas y la guillotina tanto como la Iglesia en ocultar su espada secular. Más aún, un H. Barbusse debía necesariamente vivir en Francia para encontrarse movilizado en esa medida.

En Alemania, personas como H. Barbusse tuvieron que encarar una situación más difícil. No hubo más que algunos intelectuales aislados quienes, desde el inicio del conflicto, adoptaron un ámbito neutral y decidieron sabotear abiertamente la conducción de la guerra. La inmensa mayoría procuró integrarse a los cuadros del ejército. Acabamos de citar el ejemplo de la socialdemocracia alemana, pero dejamos de lado que, a pesar de sus principios internacionalistas, se componía de obreros alemanes y se arriesgaba a ser tocada por un hálito de heroísmo; llegó incluso a integrar una revisión en su ideología que más tarde le fue reprochada como si se tratara de una "traición al marxismo". Podemos seguir con detalle este cambio en el discurso que el jefe de la socialdemocracia, Ludwing Frank[14], hace siendo diputado en el *Reichstag* durante el periodo crítico de los prolegómenos del conflicto: "Nosotros, camaradas sin patria, sabemos, incluso si nos tratan como hijastros, que somos no obstante hijos de Alemania, y que debemos combatir por nuestra patria contra la reac-

[12] No es inútil recordar que H. Barbusse, voluntario comprometido aunque pacifista, obtiene en 1917 el premio Goncourt (*El Fuego*, París, 1916); funda, junto con Romain Rolland, el grupo *Clarté;* milita desde 1920 en el comunismo (*Stalin*, 1935), y muere en la Rusia soviética.

[13] En el sentido moral del término (*die Humanität*) y no genérico, *die Menschheit*, que designa a la especie humana.

[14] L. Frank, enrolado voluntariamente, muere de un tiro en la cabeza en septiembre de 1914, durante un enfrentamiento cerca de Noissoncourt. El discurso citado es del 29 de agosto de 1914.

ción. Una vez que se declara la guerra, los soldados socialdemócratas también cumplen concienzudamente su deber". Esta significativa frase ya contiene el germen y guarda los dos aspectos del conflicto, guerra y revolución, de los que iba a depender el destino de la historia.

La aparición de diarios y de revistas progresistas durante los años de guerra ofrece multitud de pequeñas informaciones para quien desee estudiar con detalle esta dialéctica. Así, por ejemplo, Maximilian Harden, redactor en jefe de *Zukunft,* y acaso uno de los periodistas más conocidos de la época guillermina, comienza por alinear su actividad pública sobre los objetivos del Estado mayor general. Una sola nota a este respecto, porque resulta sumamente reveladora: supo ser tan buen intérprete del radicalismo beligerante como del extremismo revolucionario. Por eso, un órgano de prensa como *Simplizissimus,* que había hecho reír atacando con su humor corrosivo los aspectos absurdos de todas las conflagraciones, sin que tampoco se salvara el ejército, adopta súbitamente una posición chauvinista. Se puede también notar que la calidad de este periódico disminuyó en la misma medida en que el fervor patriótico ocupaba mayor espacio, es decir, en la misma medida en que abandona el terreno que le había proporcionado su fuerza.

Esta divergencia íntima, que aquí juega un papel determinante, se revela de manera más patente a través de la personalidad de W. Rathenau[15], lo que le confiere a esta figura, para quienes se esfuerzan en hacerle justicia, una dimensión trágica. Rathenau, quien fue movilizado, desempeñando un papel decisivo en la organización del complejo logístico, y que, poco antes de la derrota, todavía manejaba la idea del "levantamiento en masa", pronuncia poco tiempo después, sin embargo, la conocida fórmula según la cual la historia del mundo habría perdido su sentido en el momento en que los representantes del *Reich* hubieran atravesado como vencedores la puerta de Brandenburgo, en la capital. ¿Cómo es posible tal aserto? Es claro que una movilización (parcial) puede, en una persona, estimular sus capacidades de orden técnico, sin que ello quiera decir que esté en posibilidad de albergar convicciones profundas.

7

El júbilo que el ejército y el secreto Estado mayor del progreso reservaron para Alemania en la derrota –mientras que los últimos combatientes yacían frente al enemigo– recuerda a las festividades que rodean a un triunfo. Fue el mejor aliado de las fuerzas de la *Entente,* cuyos ejércitos debían más bien atravesar el Rhin, y ese fue su caballo de Troya. La escasa resistencia opuesta por las autoridades, y que hizo también que cedieran precipitadamente sus puestos, indica hasta qué punto el nuevo espíritu era admitido. Ninguna diferencia esencial separaba a las partes en conflicto.

Pero esa también es la razón por la cual la revolución que tuvo lugar en Alemania no revistió una forma benigna. De esta manera, los ministros socialdemócratas pudieron proclamar, hasta el último momento, la idea de mantener a la Corona imperial. Pero, ¿qué sentido podría haber tenido tal decisión, sino el de ser una medida simplemente formal? Después de mucho tiempo, el inmueble estaba tan gravado de hipotecas progresistas, que no podía existir ninguna duda en cuanto a la verdadera identidad del propietario.

El hecho de que las autoridades mismas hayan preparado la mutación política, no constituye la única razón por la cual este trastorno no revistió, en Alemania, un carácter subversivo como en Rusia, por ejemplo. Hemos explicado que una gran parte de las fuerzas progresistas había sido movilizada por la guerra, y que un gasto de energía que emanaba así no podía reinvertirse en la lucha interior. Podemos dar a esto una formulación más personal: existe una diferencia entre el acceso de un viejo ministro al puesto de mando y el hecho de que una aristocracia revolucionaria, que se constituyó durante el exilio siberiano, tome el poder.

Alemania perdió la guerra al consolidar sus fronteras en el oeste y progresar hacia la civilización, la libertad y la paz en el sentido que H. Barbusse dio a estas palabras. Además, ¿se podía esperar otra cosa si Alemania se jactaba de respetar los mismos valores y jamás se atrevió a llevar el combate fuera del "muro que ciñe a Europa"? Ello hubiera exigido que explotáramos más profundamente nuestros propios valores, que tuviéramos otros aliados y otras ideas. Valorar nuestra propia sustancia sólo habría sido posible si esta movilización se hubiera producido con y mediante un optimismo como el progresista, del que Rusia constituye un ejemplo.

8

Consideremos al mundo tal y como salió de la catástrofe. ¡Qué unidad en la acción! ¡Qué rigor en la lógica de la historia! El éxito no habría sido más claro si hubieran coincidido en un punto todas las formaciones intelectuales y todas la realizaciones materiales que desbordaron el siglo XIX y, una vez ante nosotros, las aniquiláramos con toda la potencia de fuego de la que actualmente disponemos.

El viejo repique del Kremlin juega después el papel de la "Internacional"; en Constantinopla, los estudiantes no aprenden a descifrar la antigua escritura del Corán sino los caracteres latinos; en Nápoles y en Palermo, los policías fascistas son los que regulan el tumulto de la vida mediterránea según los principios de un moderno código de viaje. En los países más alejados, y aun en los más legendarios, se inauguran los edificios que albergarán a los Parlamentos. Sin discontinuidad, la abstracción y la crueldad se acentúan en todas las relaciones humanas. Al patriotismo lo sustituye un nacionalismo nuevo que se impone por la fuerza, gracias a nociones que están presentes en la conciencia de la gente. El fascismo, el bolchevismo, el americanismo, el sionismo, los movimientos de emancipación de los pueblos de color, son adelantos del progreso que antes hubieran sido impensables. El progreso se desnaturaliza con la finalidad de perseguir su movimiento a un nivel demasiado elemental, después de una espiral completada por una dialéctica artificial; comienza a dominar a los

[15] Walter Rathenau (1867-1922) se ocupa de la organización de la economía de guerra de Alemania a partir de 1915. En 1922 firma el Tratado de Rapallo en su calidad de ministro de Asuntos Exteriores de la República de Wimar, y fue asesinado poco después por dos militantes nacionalistas.

pueblos bajo formas que no se pueden distinguir ya de las de un régimen totalitario, y eso sin aludir al nivel tan precario de confort y de libertad que ofrece. Por aquí y por allá, la máscara del humanitarismo, por así decirlo, se ha caído, y vemos aparecer un fetichismo de la máquina, mitad grotesco y mitad bárbaro; un culto ingenuo por la técnica precisamente allí donde no existe ninguna posibilidad de movilizar directamente y de manera productiva el potencial de energía de los cañones de largo alcance y los bombarderos, que constituyen, así sea solamente en la vertiente militar, el triunfo destructor. Simultáneamente, a las masas se les confiere una importancia creciente; la proporción de su asentimiento y el grado de la "publicidad"[16] se convierten en factores políticos decisivos. Para reducir lo que queda del viejo mundo –que termina por triturarse a sí mismo–, el progreso utiliza dos ideologías, dos piedras para moler: el socialismo y el nacionalismo. Después de más de un siglo, la "derecha" y la "izquierda" se disputan, como si fuera un balón, la adhesión de las masas enceguecidas por el señuelo de su derecho al voto, y parece como si una parte de la pareja ofreciera un recurso de cara a las exigencias del otro. En nuestros días y en todos los países su identidad se revela siempre más claramente; desapareció incluso el sueño de la libertad como si hubiera sido estrangulado por unas fauces de acero. Espectáculo grandioso y terrible el de las masas siempre más homologadas, y a cuyos movimientos la historia del mundo tiende su red. Cada uno de sus gestos sólo contribuye a aprisionar más estrecha y despiadadamente. Algunas formas de constreñimiento que entran ahora en juego son más potentes que la tortura, y su potencia es tal que los hombres les reservan una acogida entusiasta. El sufrimiento y la muerte están al acecho detrás de cada escapatoria que tome a la bondad por símbolo. ¡Bien por aquel que invada esos espacios armado!

[16] En alemán, *Oeffentlichkeit* significa a la vez lo público y el carácter público de una cosa; su sentido es más cercano a lo que se conoce como "publicidad de los debates" que a la publicidad moderna (en alemán *Die Werbung*); cfr. a propósito de esta problemática, de la que Jünger tiene aquí una intuición: J. Habermas, *L'Espace public*, París, Payot, 1978 (col. "Critique de la Politique"; trad. M. B. de Launay).

9

A través de la grietas y de las junturas de esta torre babilónica, nuestra mirada descubre desde ahora un mundo apocalíptico cuya visión helaría el corazón más intrépido. Pronto, la era del progreso nos parecerá tan enigmática como los secretos que guarda una dinastía egipcia, a pesar de que el mundo haya estado de acuerdo en su tiempo, así sea por un instante, en que este triunfo tenía la aureola de eternidad de la victoria. Con puños violentos, y más amenazantes que Aníbal, la embriaguez de los ejércitos habrá destrozado las puertas de las grandes ciudades y sus derruidas fortificaciones.

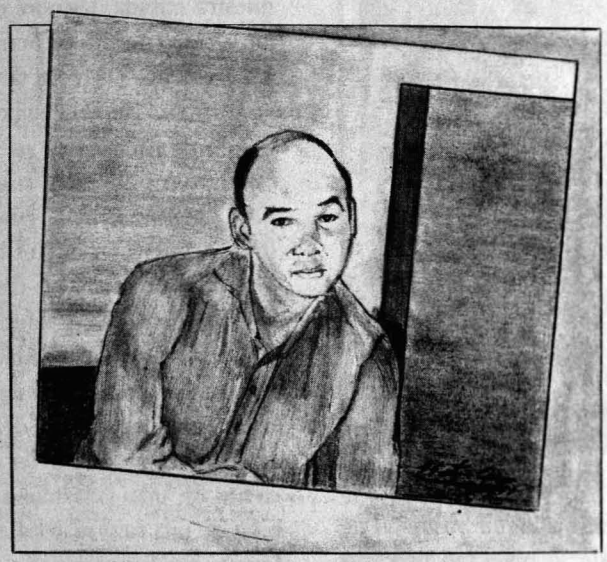
Esa guerra, en la profundidad de su cráter, tenía un sentido que ningún prodigio de elucidación habría llegado a dominar. Se acerca al entusiasmo de los voluntarios, en donde resonaba potentemente la voz del *Daïmôn* alemán, que es donde se aliaba el gusto por los valores antiguos y el deseo inconsciente de una vida nueva. ¿Quién hubiera pensado que los hijos de una raza materialista saludarían a la muerte con tanto fervor? Ese fue el anuncio de una época rica y abundante, que ignora la salvación de los indigentes. Al igual que el resultado de una vida bien llevada consiste en llegar a su naturaleza auténtica y profunda, para nosotros el resultado de esta guerra ha sido el acceso a una Alemania más honda. El que sea así viene a confirmar la inquietud actual, pues se trata precisamente de una raza nueva cuyos deseos sobrepasan las ideas presentes y no se satisface con ninguna imagen del pasado. Reina aquí una fecunda anarquía que tiene por origen los elementos de la tierra y del fuego, y lleva consigo un germen de dominación de un género nuevo. Se anuncia una forma novedosa de organización que se dedica a forjar armas cuyo bronce, más puro, más sólido, será probado en no importa qué adversidad.

El alemán hizo la guerra con la ambición, en sí un poco modesta, de convertirse en un buen europeo. Pero en la medida en que era una Europa la que luchaba contra la otra Europa ¿quién, si no la Europa misma, podría salir vencedora del conflicto? Y, no obstante, esta Europa, cuya superficie cubre después a casi todo el planeta, se ha vuelto muy frágil hasta el punto de ser casi un barniz: su extensión espacial tiene por corolario la ruina de su fuerza persuasiva. Pero hay fuerzas nuevas que surgirán a partir de ella.

En un nivel más profundo, en donde no operan los dominios en que se aplica esta dialéctica de las finalidades de la guerra, Alemania ha reencontrado una fuerza más densa: ella misma. Así, esta guerra fue también, y esto sobre todo, la oportunidad para que se realizara. Por eso, el nuevo armamentismo que después de largo tiempo se nos impone implica una movilización de todo lo alemán y no otra cosa.◊

Ruxandra Chisalita

Los riesgos del cuerpo erotizado: de *Cobra* a *Cocuyo*



Severo Sarduy.

Dibujo de Katya Caso

Con *Cocuyo*, la más reciente novela de Severo Sarduy, el escritor añade un eslabón más a la serie[1] que inaugurara en 1972 con *Cobra;* incorporar *Cocuyo* a una producción serial es meramente indicio de que se descubre en la novelística de Sarduy la construcción de una propuesta y de una necesidad poética que un solo libro no agota. Se trata ante todo del descubrimiento y de la profundización de un principio integrador cristalizado en la estabilidad provisional de una obra; sigue de ahí la desestabilización como necesidad inmediata, impulsora genética de un nuevo momento poético coincidente con la redefinición del modelo integrador. Por ende podemos afirmar que la escritura rechaza la finitud porque el escritor niega, supera o reconstruye su obra a partir del principio integrador móvil, perfectible y orgánico.

La presencia del principio integrador no es propia únicamente de la novelística de Sarduy: representa la actitud cognoscitiva que opera con rigor o intensidad, conciencia o arbitrariedad, según la proyecta el autor; si optamos por rechazar la determinación de una obra por las particularidades expresivas, tentación fácil y por tanto pleonástica, observamos que lo que más la define es el principio regidor del flujo, la lógica de la composición. Este principio arraiga en la constatación y la superación voluntariosa de un vacío que, en palabras del propio Sarduy "lo atraviesa todo"[2], de su integración como principio barroco; de la oscilación característica entre dislocación y estabilidad como sucede en la astronomía y la cosmogonía.[3]

La astronomía y la cosmogonía son inherentes a la literatura. Más aún, la generan desde los albores de la humanidad: han regido y rigen la existencia en su sentido físico, cósmico y filosófico-poético. Sarduy se asume –o bien, simula asumirse– como astrónomo y exégeta del principio creador, lo que corrobora su afinidad con el existencialismo cientificista del barroco. Astronomía y cosmogonía, designaciones histórica y conceptualmente diferentes de una misma inquietud cognoscitiva, son los sistemas

[1] Las novelas tratadas en el ensayo son: *Cobra, Maitreya, Colibrí,* y *Cocuyo.*

[2] Severo Sarduy, "El libro tibetano de los muertos", *La Jornada*, 11 oct. 1987, nr. 160s.

[3] Braulio Peralta, "De mi cuerpo surge la literatura", *La Jornada*, 19 agosto 1987. Entrevista.

de ponderaciones y mediciones que el hombre deduce de su relación con el vacío: dicho de otra manera, son las pruebas de su imponderabilidad y de su equilibrio momentáneo, la ruptura y la fusión que nunca dejará de inquietarlo, como menos aún logrará estabilizar su ritmo.

Es debido a esta estabilidad por reconstruir, o bien, texto por reescribir, que Sarduy se refiere a la simulación como forma de existencia de todo lo real –momentánea y por ende irresistible–, encubridora del vacío que"lo atraviesa todo" por lo cual lo "perceptible no es más que su metáfora o su emanación"[4]. De ahí que las integraciones sucedáneas del vacío sólo renuevan una estructura existente.

Cuando nos referimos a una estructura preexistente en relación a la creación de Severo Sarduy, el cientificismo del que hace alarde supone la referencia mítica de la cosmogonía, el aspecto opaco permanente, el misticismo laico de lo simbólico; la simulación en tanto que travestismo carnavalesco, es un riesgo que acecha el cuerpo expuesto; el texto, objeto parcial[5], se construye en tanto que objeto barroco por excelencia, un objeto inconcluso. Por su infinitud, el cosmos es, en relación al pensamiento humano, materia en perspectiva y en ambos aspectos inconclusa: de materia y de perspectiva apenas reductible. Estabilizarlas en una reducción específica es, pues, tarea del escritor. El cuerpo es a su vez estructura vulnerable, proteica, expuesta al deterioro: es la materia fundamental del riesgo.

En un cosmos vulnerable a distancia, de manera casi inadvertida por el no iniciado, pero sometido a las leyes inexorables del deterioro igualable al tiempo para el astrónomo o poeta de las cosmogonías, el cuerpo es referencia directa de la existencia individual y por tanto centro de su ubicación indubitable. En una "rarísima autobiografía", que aún no llega a las manos de lectores mexicanos y que Sarduy tituló *El cristo de la rue Jacobe*[6], registra las huellas que dejan las cosas en el cuerpo: recoge el erotismo inmediato concentrado en todo contacto físico con los elementos y seres del mundo circundante. "En mi autobiografía arriesgo mi cuerpo que es literatura, sexo, religión. Es una literatura para mí, en donde pongo todo sin creer en las divisiones sexuales"[7]. Existe, en consecuencia, un principio unificador posible donde se conjuntan literatura, sexo y religión; en el mismo sentido, cuerpo, texto y cosmos indican los niveles que abarca el proceso genésico de la escritura. En la obra de Severo Sarduy, el cuerpo erotizado actúa como principio integrador, impulsado a concentrar la energía creadora por la voluntad o, por el contrario, a medir la agresión del mundo al estar expuesto al deterioro.

Por tanto, se advierte en toda la obra la presencia del emblema de Cobra, que es, a decir de Sarduy, "la subida de la escritura desde el mismo centro de la sexualidad"[8]. como energía medular de su novelística: energía ascendente que transita entre sexo-literatura-religión/ cuerpo-texto-cosmos/ y de vuelta: religión-literatura-sexo/ cosmos-texto-cuerpo, en un circuito reversible. El texto/la escritura, o genéricamente, la literatura, en su aspecto confesional, corrobora en el mismo acto la intimidad y el despliegue empeñado a despersonalizarse al trascender los límites de lo individual. Volcado sobre la totalidad y la universalidad, el texto/la escritura/la literatura/ es el objeto parcial barroco, incompletud *per se*. De esta manera se persiguen y se encadenan en una larga serie de reencarnaciones Cobra, Maitreya, Colibrí, Cocuyo, divinidades sometidas al tiempo y a la circunstancia siempre a punto de reencontrarse en una presencia más cristalina, más emblemática y por ende, menos corpórea. Sarduy las moldea gradualmente, disminuyendo los artificios plásticos, sin perder por ello de vista el principio creador de toda forma que es el movimiento helicoidal, generador lo mismo de despliegues y, en su centro, de absorciones. Crea una genealogía muy particular de dioses paganos sensuales, dioses móviles, dioses desempleados como no han vuelto a nacer con el cristianismo, insuficientemente impulsado por la energía de rotación del barroco y sus descubrimientos científicos: la

[4] Severo Sarduy, "Benares", *La Jornada*, 5 junio 1988.

[5] Severo Sarduy, *Barroco*, Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1974, p. 100.

[6] Severo Sarduy, entrevista con Braulio Peralta *ib.*

[7] Severo Sarduy, entrevista con Braulio Peralta *ib.*

[8] *Ibia.*

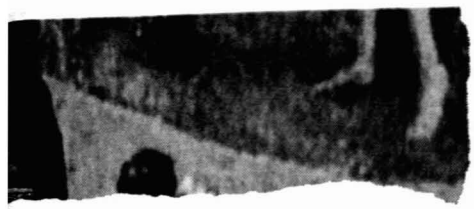
pintura los recoge en las formas mínimas de rodillas de vírgenes cubiertas de telas con pliegues helicoidales, pezones estimulados por un movimiento giratorio de los dedos del Eros de Bronzino[9], en *Maitreya* es helicoidal la agitación de las hermanas Leng ("las helicoidales"), al preparar el cadáver para la entrada en el nirvana. Helicoidal es la danza de Siva con su multitud de brazos, porque todo movimiento físico es a la vez movimiento cósmico para la divinidad.

La escritura asciende desde el centro de la sexualidad, es decir, de la más significativa de las huellas que deja en el cuerpo el contacto con un ser o un elemento. En cuanto al significado de la escritura como letanía de rito funerario, el señalamiento de que refleja las cicatrices recalca la idea de que la única memoria del cuerpo es la de su deterioro, la herida, el estigma del memento mori: "Mientras más se pudrían los cimientos de Cobra, más bello era el resto del cuerpo". Los hechos, huellas a su vez –según afirma en *Cocuyo*– se manifiestan mediante una "emanación negra... como un eco borroso, una sombra tenue, eso que permanece impalpable, en una habitación después de un crimen y que nadie puede señalar, pero que algunos sienten con una evidencia insoportable".

Obsesiva es la huella que deja en el cosmos o en su revés místico, en la religión, el movimiento helicoidal impulsor de la materia, sugiriendo la divinidad. Está presente en el cuerpo y en la sexualidad, la enfermedad y la cirugía, el mal de origen natural y la simulación de curación practicada sobre él. Sarduy menciona obsesivamente la lepra, enfermedad que corroe y deforma, cambia y destruye los límites del cuerpo; la lepra es metáfora recurrente de la metamorfosis de un barroco sombrío, crecimiento patológico que no es sino putrefacción prolongada. La lepra es corrosión progresiva como el avance de la carencia, "incesante: royendo, royendo."[10] La lepra es la mácula del ser que lo contamina todo, en tanto que emanación del cuerpo; proviene de ahí el deterioro que se extiende a escala universal; de esta manera el universo sufre una mutación física humana, la enfermedad, contagio que vaticina la muerte; así, el cielo concebido por Sarduy es un "cielo leproso".[11]

En el sentido de deterioro y destrucción, toda metamorfosis adquiere espesura, es emanación negra, opacidad. La sensualidad esbozada en el cuerpo erótico se torna putrefacción, marca barroca por excelencia del sujeto metafórico; no la pulcritud, sino la corrupción rige el proceso evolutivo, la huella que dejan las cosas en los cuerpos inscribe la condena, el estigma de un destino. Los fluidos corporales irrumpen, los humores del cuerpo se vierten e invaden las demás formas: "un manchón amoratado como una medusa enferma, iba cubriéndote los párpados"[12]; un líquido verde es equiparable al "sudor de una orquídea enferma"[13]; a escala universal, el mal es gestado por el sol que lo invade todo con su lepra y su crueldad, de manera que una "suciedad esencial lo envuelve todo"[14], porque "era una materia incierta, escoria entre la escoria"[15]. Concluye Sarduy, asociando una vez más los tres registros, que no se es dueño de su cuerpo ni de su destino. La contaminación, llámesele lepra, manchón amoratado, nubes tiepolescas, orquídeas con aromas baudelairianos de algún mal o la catatonia recetada con matarratas, en sus aspectos erótico y tanático, descubre dos sentidos del crecimiento metamorfótico: el de la hinchazón purulenta y el más estético, de abundancia, dos lecturas complementarias del exceso barroco. Se transita por la escala establecida entre la escritura y el cosmos: en ambos sentidos el movimiento es en consecuencia ascendente o descendente, espiral para mantener la dirección, y helicoidal, al mismo tiempo, para recoger su energía centrífuga. En *Maitreya*[16] afirma que "la religión es vivir al revés", lo cual nos hace pensar que el aspecto luminoso, cristalino de la vida es la práctica de la astronomía.

[9] Severo Sarduy, *Nueva inestabilidad*, Ed. Vuelta, México, 1987, p. 18.
[10] Severo Sarduy, *Cocuyo, Ibid.* p 65s.
[11] *Ibid.*, p. 65.
[12] *Ibid.*, p. 102.
[13] Severo Sarduy, *Cobra*, p. 18.
[14] Severo Sarduy, *Cocuyo*, p. 178.
[15] *Ibid.* p. 192.
[16] S.S. *Maitreya, p. 18.*



La metamorfosis no es obligatoriamente un proceso espectacular: si lo fuera, supondríamos que hay una enorme distancia e inconexión entre las cosas y entre los niveles en que se registran los pasos de la metamorfosis: cuerpo, texto, cosmos. Advierte Sarduy, para evitar cualquier duda, que la consecuencia rige el movimiento: "Cada uno, con sus gestos, por instantáneos e imperceptibles que sean, repercute en la trama entera, como en los flagelos el susto de un pez"[17]. La ecuación se extiende: las huellas impresas en el cuerpo son equiparables a las consecuencias que dejan los gestos en el destino. Ecuación poética, que rompe los niveles denotativos en su totalidad[18] y que Sarduy sitúa también entre la retórica y el erotismo barroco, ambos manifestaciones de la ruptura somática "como la perversión que implica toda metáfora, toda figura."

"La escritura es una actividad puramente sexual... forma parte de una euforia muy grande en que el sexo era lo esencial",[19] opina Sarduy. En tanto que equiparable a la sexualidad, es necesariamente repetición ritual, porque una vez cumplida, resulta incompleta no por aquello que expresa o representa, sino por el vacío subsiguiente a la entrega: volvemos a la idea de que es objeto parcial, complementado a su vez por una secuencia de objetos parciales. La simultaneidad de los dos movimientos generadores, el espiral, en el eje vertical y el centrífugo, en el horizontal, crean en su doble rotación una inestabilidad permanente en cuanto a la zona de donde arranca el movimiento. Si hemos de imaginar los hipotéticos contornos entre los cuales se gesta el movimiento generador del texto sarduyano, es decir, el territorio de la metamorfosis del cuerpo erótico, esbozaríamos una figura en la cual coinciden lo erótico (el lenguaje), lo estructurado (el sentido) y lo cósmico (el vacío), esto que atraviesa al ser humano en los aspectos cruciales de su existencia y de su ubicación en el mundo. La forma final aproximada a la que llegamos es una imagen anamorfótica, similar a la que encontramos en aquella figura aplanada, suspendida e incomprensible a primera vista del cuadro *Los embajadores* de Holbein.

"El proceso de anamorfosis... atribuye a la materia una especie de elasticidad"[20], la cualidad necesaria para adaptarse al cambio de formas, llámesele multilación, metamorfosis, lepra, euforia sexual, expansión helicoidal. La anamorfosis significa la aspiración formal de la materia-imagen de expanderse y trascender, su estado disminuido, de objeto parcial: estado disminuido sólo si se piensa en una totalidad imaginaria absoluta, pero magnificado si se piensa en la hinchazón monstruosa de un fragmento debajo de una lupa o un microscopio, telescopio u otro medio para escudriñar el universo tan caro a los científicos barrocos. La hinchazón de la imagen denaturada del fragmento vuelve más claramente perceptible la idea que la totalidad.

La explicación de las razones para la repetición la da el propio Sarduy, "la constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento." Se trata de una repetición que aspira a la completud, de una cosa inútil puesto que no tiene acceso a la entidad simbólica de la obra: es lo que determina al "barroco en tanto que juego en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que trabajo." El suplemento que implica lo repetitivo es la otra voluta, este "otro ángel más" del que habla Lezama y que "interviene como constatación de un fracaso: el que significa la presencia de un objeto no representable, que resiste a franquear la línea de la Alteridad."[21] El objeto no representable o no definitiva y claramente representable es según el caso, Cobra, Maitreya, Colibrí y Cocuyo; o bien, el travesti-serpiente, el cuerpo de la reencarnación, el pájaro y el insecto. El orden metamorfótico sarduyano es definitivamente involutivo, orientado hacia el orden de los invertebrados y unicelulares; tal vez siga de ahí la atomización, la historia del trayecto existencial de la partícula. La escala descendente indica que

[17] S.S. *Cobra*, p. 163.
[18] S.S. *Barroco*, p. 101.
[19] Lola Díaz, "Los 28 años de S. Sarduy con Barthes", entrevista, *La Jornada Semanal*, 10 enero 1988.
[20] Severo Sarduy, *Barroco*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 101.
[21] *Ibid.*, p. 100.

la construcción del barroco es continua, aunque deconstructiva, y tiende hacia la no existencia. Al final del trayecto está la nada, el sacrificio de Cobra, la reencarnación de Maitreya en Luis Leng y en el iranio, la transmutación de Colibrí en la odiada Regente y la decisión reiterada de Cocuyo de aniquilar la podredumbre del mundo con matarratas. El relato arriesga el cuerpo del personaje, así como la escritura arriesga el cuerpo del escritor al recoger las huellas que dejan en él las cosas. La escritura concientiza la huella, la herida. O, a decir de Cocuyo, en el momento astral de su decisión última, de vomitar y de liberar el mundo de tanto estiércol: "estas heridas... no voy a curarlas. Son las marcas de la mentira, las firmas en mi cuerpo de la indignidad"[22] La consecuencia del fracaso –la recaída en un destino conocido y odiado– produce, pues, la necesidad del suplemento, de la otra voluta, otro ángel más, paradójicamente inasible, cada vez menos fácil de representar. Esto se debe a que entre las dos etapas de la metamorfosis, más que nada hipóstasis imaginarias irrealisables en forma ideal[23], se interponen instancias provisionales continuas, los cuerpos intermedios e invertebrados de un dibujo anamorfótico. El cuerpo intermedio oscila y se deforma en la encrucijada de los movimientos, el espiral de la narración y el centrífugo al que está sometida la materia generando las condensaciones momentáneas definidas como instancias metamorfóticas. Sarduy descifra el estado de la transmutación cumplida como una "calma entre dos dudas", respectivamente: un cuerpo finito al cabo de una metamorfosis, engarzado entre dos visiones elásticas y borrosas de la anamorfosis: la de su origen y la otra, su derivación circunstancial. Mientras que el momento de la metamorfosis es apenas apresable, instante –cuerpo camuflado en el encadenamiento– es precisamente por amor a ese instante de efímera determinación que se escribe la novela[24]. A este instante sarduyano se refiere Barthes cuando habla de los "puntos clandestinos de productividad", los móviles censurados, camuflados en el encadenamiento, los cuerpos eróticos expuestos a la transmutación.[25] El texto envuelve un gesto, un cuerpo, un instante: es simulación que disimula, espesura que oculta la cosa. En una ecuación, la relación entre la fluidez de la anamorfosis y la fijeza momentánea de la metamorfosis es equiparable a la que se establece entre espesura y cosa, forma y escritura, cuerpo y sentido.

La etapa de anamorfosis es aquella en que el texto sarduyano plasma poéticamente un coágulo, forma regida por un principio de fluidez y de estancamiento provisional: Cobra con sus pies monstruosos, queriendo someterse a la cirugía martirizante del doctor Ktazob, el Gautama despedazado en reliquias, Colibrí en su mutación en Regente, Cocuyo descifrando la mentira en sus cicatrices. La forma incierta se desplaza hacia el referente falso, la identidad final en que se detiene la metamorfosis. El referente ausente, diluido, lo esbozan numerosas transiciones de la forma elástica de un cuerpo que gira, similar a la calavera agrandada y deforme, suspendida ante los embajadores de Holbein. Su doble es la cabeza de Maitreya que "en un depliegue helicoidal quedó convertida en un concha marina, tornasolada y gigante, que solapada por el aire emitía un sonido invariable y sordo, vibración carbonizada de un estampido remoto". Un líquido amniótico estancado, gelatinoso, cuaja en la anamorfosis; en su trayecto conforma la concepción estrófica del texto sarduyano, los párrafos que al final de los capítulos se angostan hasta la concentración final en una frase concluyente única que es casi un verso.

Si bien el fracaso está integrado a la obra finita –precisamente, la finitud es el síntoma de su fracaso–, "el libro terminado... implica fatalmente el plan de un trabajo infinito. El libro contiene nudos programáticos, que se refieren a un trabajo por hacer... la Fiesta como exceso (*surenréchissement*), propósito de Severo Sarduy, los ritmos diferenciales de lectura, la deriva, el cambio, la Ficción, la Frase, la lengua nueva, el penúltimo lenguaje." El lenguaje, el sentido y el vacío "lo atraviesa todo": es decir: lo erótico, lo genérico y lo cósmico. La repetición retorna a la pro-

[22] Severo Sarduy, *Cocuyo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1990, p. 208.
[23] Severo Sarduy, *La simulación*, Monte Ávila, Caracas, 1982, p. 11.
[24] Severo Sarduy, *Cocuyo*, Tusquets, Barcelona, 1990, p. 150.
[25] Roland Barthes en *Severo Sarduy, Espiral, Fundamentos*, Madrid, 1976, p. 115.

puesta mediante el suplemento: el vacío propio de un nuevo desajuste simula la deformación anamorfótica.

Según Sarduy, la anamorfosis es la crítica de lo figurado[26], su otredad. La voluntad de Cocuyo de ser otro[27], la entrada de Maitreya en el nirvana, la deformación y el sacrificio de Cobra o la transmutación fatal de Colibrí, están connotados en el deseo explícito del primero de desexistir.[28] Quizá se trate de la principal clave para poder explicar el encadenamiento anamorfosis-metamorfosis, la dilución de la narrativa en poesía, la desaparición del nombre propio en nombre de batalla o nombre de divinidad enmascarada, en sí, nombres prestados de una especie animal o simples apodos. La presencia de un nombre críptico se explica, según Derrida[29] por una "necesidad esencial de desaparición del nombre propio" y por extensión, la escritura es "obliteración de lo propio clasificado en el juego de la diferencia, la violencia originaria misma: pura imposibilidad del punto vocativo, imposible pureza del punto de vocación."[30]

El nombre propio disuelto en el nombre críptico remite a divinidades de mitologías arcaicas. La cercanía de la novela sarduyana a la estructura y a la anécdota del mito, circular y poblada de transformaciones, regida por un destino pero llena de las excentricidades de la furia divina y de la decisión final de hundir el mundo en el caos o de sumergirse en él para reintegrar el cosmos, obedece a la necesidad de hallar el grado existencial cero: el "sueño de una presencia plena e inmediata que cierra la historia, transparencia e indivisión de una parusía, supresión de la contradicción y de la diferencia."[31]

Camuflar el instante privilegiado, generador de la obra, en el mito, descorporeizar o disfrazar un personaje central, hasta tornarlo divinidad arcaica, desvirtuar lo figurado en coágulos anamorfóticos, estados fetales progresivos de la metamorfosis, refleja la decisión determinante de integrar un orden simbólico. Significa esto nada menos que el vuelco de lo estructurable en lo indeterminado, lo rebuloso, lo inquietante, en un espacio de muerte. Esto estriba, según Baudrillard, en la subversión del simulacro, de la producción serial característica de todos los aspectos del mundo contemporáneo, sin omitir los artísticos; la integración del orden simbólico y de la muerte como su fundamento conduce de regreso a algo vital y enriquecedor.[32] La narrativa retorna al mito por los caminos excéntricos del carnaval y del travestismo, lo mismo que a través de la poesía y lo que se expresa solamente por la interferencia de añadidos barrocos.

En las grietas del cuerpo narrativo se introducen espesuras de ornamentística manuelina y tiepolesca, ángeles condenados rubensianos, en plena caída, espejos convexos a la manera de Van Eyck visualizados en una gota de esperma[33], barroquismos lezaminanos, el diario de abordo de Colón, el convento de Tomar. Ahí las formas se enlazan, tentaculares, de la misma manera como escribir es "ordenar las cosas y sus reflejos", presentarlas densas, espesas, para evitar que aparezcan como en un cristal, confundidas en el desbarajuste de sus reflejos. Interviene en esta escritura densamente simbólica el saber opaco[34], este saber genético[35] de lo inexpresable que renace en la expresión poética: es el propio centro del movimiento helicoidal, el eje itinerante de la figura anamorfótica. En la zona de este saber que "escapa al sueño, pero aún no emerge a la vigilia, se nos presentan imágenes que se reducen a palabras, y que parecen enteramente de sonidos o de silencios"[36]. La aspiración del texto

[26] Severo Sarduy, *La simulación*, Monte Ávila, Caracas, 1982, p. 25.
[27] Severo Sarduy, *Cocuyo*, Tusquets, Barcelona, 1990, p. 33.
[28] *Ibid.*, p. 55.
[29] Jacques Derrida, *De la gramatología*, siglo XXI, México, 1984, p. 143s.
[30] *Ibid.*, p. 144.
[31] *Ibid.*, p. 150.
[32] Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, Ed. Matthes & Seitz, Munich, 1982.
[33] Severo Sarduy, *Maitreya*, Seix Barral, Barcelona, p. 120.
[34] Severo Sarduy, *Cobra*, Ed. Sudamericana, 1972, p. 203, "postergados mártires sevillanos, santas de caoba carcomida, beatos aleijadinhos de jacarandá, mojas engarrotadas y arcángeles fatuos".
[35] Severo Sarduy, *Cocuyo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1990, p. 150.
[36] *Ibid.*, p. 167.

barroco sarduyano, de las figuras anamorfóticas y de los instantes en que cuaja la metamorfosis, detiene el fluir erótico en el "gesto perfecto del cero o del silencio"[37].

La repetición –negada y reafirmada en las novelas de Sarduy, hila una secuencia que comienza con la ritualidad funeraria de Cobra y descubre la vitalidad rebelde de la iniciativa destructora en Cocuyo. En ellas "el sujeto metafórico se vuelca sobre un espacio contrapunteado, donde las palabras como guerreros yertos se esconden bajo la capa de geológica ceniza"[38]: se logra así la incorporación del vacío desestabilizador y la nueva densidad simbólica en la que se concentra la finalidad del texto. El impulso no es vertical, sino "volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo."[39]

El texto/ cuerpo/ cosmos concibe la realidad como simulación; la metáfora, como emanación del vacío.[40] La energía motriz es plutónica, el mal que la genera integra los fragmentos quemándolos, y "los empuja ya metamorfoseados hacia su final."[41] La sucesión de imágenes propias de la anamorfosis y de cuerpos metamorfoseados se debe a una voluntad unitiva estricta, más aún, restrictiva. Esta es la forma en que la voluntad actúa sobre la visibilidad, manteniéndola en riesgo, se anega en la espesura originaria y deja surgir espesuras móviles (anamorfóticas) o estáticas (de la metamorfosis).

En conclusión, se puede afirmar que el texto en cuanto cuerpo erótico y el personaje mítico en cuanto identidad perfectible, sometida a la dilución y descorporeización, al anonimato propio de la divinidad, el cosmos regidor del movimiento, son partícipes de una misma fuerza erótica; las novelas se proponen como cuerpos parciales, y la repetición que es su fundamento denota la elasticidad de la meteria, su capacidad de adaptarse a lo simbólico, es decir al aura opaca, al vacío, a lo incomprensible. El principio mítico circular se deforma, al producirse "la dilación del contorno y la duplicación del centro, o bien, el deslizamiento programado del punto de vista, desde su posición frontal, hasta la lateralidad máxima que permite la constitución real de la figura regular: la anamorfosis."[42] No la fijeza sino el deslizamiento, no la estabilidad, sino la inestabilidad, no la estructura cristalina sino la espesura y la opacidad caracterizan las metamorfosis del cuerpo erótico en la narrativa del escritor cubano. A su vez, el deterioro se apodera de estos momentos y los asocia en la forma adecuada para encerrar sus dos centros, el punto de partida y el punto final, casi tocándose.

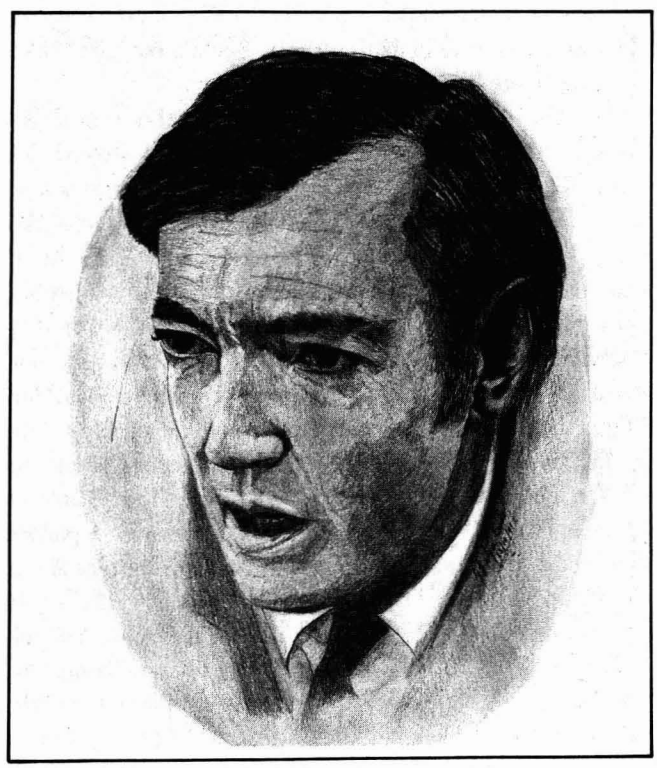
El emblema de la repetición en la novelística de Sarduy es la anamorfosis, la alteridad de lo figurativo, la metamorfosis inestable, el coágulo a punto de diluirse: la forma incierta que sólo alcanza un efímero estado final. Es simulación y disimulación de la figura, residuo reciclable, generador de otra voluta, de otro objeto no representable, de otro nombre propio esquivo, de otro instante real agazapado en el nuevo mito. En su relato de viaje "Benares"[43] el escritor narra su encuentro con el verdadero sujeto metafórico de sus novelas y el acto simbólico del retorno de la escritura al cuerpo: "En las márgenes del Ganges, lo que piensa es el espacio mismo. Los hombres y las cosas emiten signos, como si los atravesara un sentido, como si los sacudiera una fuerza que pertenece a la divinidad o a lo demoniaco y cuya proximidad está marcada por algo que es como una incandescencia, como la quema de lo indecible..." Un joven saddhu "transcribe milímetro por milímetro, en su piel, precisamente cubierta de ceniza, como si fuera una página, las letras que va copiando de una tableta de madera de palma agujereada y polvosa, ilegible, como si la última interpretación posible tuviera que pasar por la tortura de una reproducción dérmica, como si todo cuerpo humano no tuviera acceso al sentido más que tranformado en texto móvil, en marca de un desciframiento y una inscripción." ◊

[37] Severo Sarduy, *Ghra*, p. 181.
[38] José Lezama Lima, *La expresión americana*, Alianza Editorial, Madrid, 1969, p. 17.
[39] *Ibid.*, p. 4.
[40] Severo Sarduy, "Benares", *La Jornada*, 5 de junio, 1988, México.
[41] Severo Sarduy, *La simulación*, Monte Ávila, Caracas, 1982, p. 55s.
[42] Severo Sarduy, *Barroco*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 65.
[43] Severo Sarduy, Benares, *La Jornada*, 05. 06. 1988.

Juan José Barrientos

Tres explicaciones ajolotescas en una

Es sabido que algunos relatos de Cortázar se basan en historias muy conocidas que se sintió impulsado a reelaborar; por ejemplo, en *Los Reyes* retoma la leyenda del minotauro, pero la modifica sutilmente, ya que, si bien Teseo llega de Atenas para matar al monstruo y Ariadna le da el hilo para que pueda entrar en el laberinto, ella se lo da confiando en que el minotauro acabará con él y podrá salir para reunirse con ella, pues de acuerdo con la interpretación cortazariana el minotauro es el poeta, el ser diferente de los demás, y "Por eso lo han encerrado, porque representa un peligro para el orden establecido" (Harss: 264), en tanto que Teseo es "el héroe standard, el individuo sin imaginación y respetuoso de las convenciones, que está ahí con la espada en la mano para matar a los monstruos, que son la excepción de lo convencional" (Harss: 263). Los hechos son los mismos en la versión tradicional y en la de Cortázar, pero los móviles son distintos, y así lo que antes era un éxito para Ariadna –la muerte del minotauro– se convierte aquí en un fracaso, en la tragedia de esa mujer. Además, en "Circe", Cortázar reelaboró un episodio de la *Odisea*, y se ha dicho que "Casa tomada" es una versión de la historia de Adán y Eva, así como que "La isla a mediodía" se basa en un cuento muy conocido[1]. En fin, lo que yo me propongo demostrar aquí es que, al escribir "Axolotl", Cortázar reelaboró un cuento de Donald Wandrei titulado "El espejo pintado"[2]; en todo caso, la comparación de su cuento con el de Wandrei y otros en que también se basa, me permitirá decantar esas diferencias en que radica el arte de Cortázar.



Julio Cortázar. **Dibujo de Katya Caso**

1

Si aceptamos como hipótesis de trabajo que Cortázar reescribió el cuento de Donald Wandrei, resulta claro que quiso depurarlo. En "El espejo pintado" hay un niño llamado Nicolás que en cierta ocasión encuentra abierta una puerta que su padre mantenía cerrada con llave y sube por una escalera a una buhardilla atestada de "libros olvidados, cuadros y baúles, tapices deshilachados" (246), entre los cuales le llama la atención un espejo grande y pesado con un marco de madera; éste no era un espejo común, pues tenía "la superficie cubierta de una gruesa capa de pintura" (246), y Nicolás "recordó haber visto una lata de pintura negra en otro de los rincones de la buhardilla" (247); inmediatamente, buscó una espátula y se puso a raspar la pintura. "Después de una hora de intenso trabajo, apenas llevaba descubierta un área no mayor que la palma de su mano" (247), pero "Una excitación inmensa se apoderó de él" (247), aunque "no podía precisar lo que se

[1] Duarte-Nuno Mimoso-Ruiz compara el cuento de Cortázar con el episodio correspondiente de la *Odisea*, y Alazraki escribe acerca de "Casa tomada" que "Es extraño, por ejemplo, que, a pesar de las muchas paráfrasis que se han hecho de este cuento, no se haya advertido su semejanza, *in abstracto*, con la historia bíblica de la caída" (143); lo extraño, sin embargo, es que no haya leído el libro de Antonio Planells, pues éste ya había observado que "Cortázar recrea en este cuento el pasaje bíblico de Adán y Eva" (84). Por otra parte, "La isla a mediodía" se basa, de acuerdo con Jaime Rest, en el cuento más conocido de Ambrose Bierce, "An ocurrence at the Owl Creek Bridge".

[2] Por supuesto, Cortázar pudo haberlo leído porque se publicó varias veces, primero en la revista *Esquire* (mayo, 1937) y luego con otros cuentos del mismo autor en *The Eye and the Finger* (1944); posteriormente, reapareció en una antología integrada por Leo Margulies y Oscar J. Friend que se tradujo al español y se publicó en México dentro de la colección Populibros La Prensa como *En el rincón oscuro* (1956).

reflejaba" (247). También en el cuento de Cortázar, el narrador entra un día en un acuario y mira distraídamente algunos peces vulgares "hasta dar inesperadamente con los axolotl" (421); estas criaturas captan su atención en seguida: "Me quedé una hora mirándolos, incapaz de otra cosa" (421). La reacción es muy parecida a la del pequeño Nicolás, pero la ansiosa actividad del niño es reemplazada por una contemplación pasiva de los axolotl, que resulta más aceptable y verosímil. Después, nos enteramos de que Nicolás "pasó la noche sin pegar los ojos, y por la mañana siguió preocupado", pues "su fantasía estaba dominada por completo por los ocultos atractivos del espejo" (248); se había levantado temeroso de que su padre hubiera cerrado la puerta que daba a la escalera de la buhardilla, pero no, la había dejado abierta, y él volvió a subir y se puso a raspar la pintura del espejo; por su parte, el narrador del cuento de Cortázar se limita a escribir: "volví al día siguiente" (422).

También el influjo que ejercen los axolotl sobre el protagonista del cuento de Cortázar recuerda el de la escena del espejo sobre el niño; el pequeño Nicolás había raspado poco a poco una parte de la pintura y percibía un paisaje dentro del espejo –una cueva en medio del desierto– y una figura –la de una muñeca o niña– que se acercaba; "observó la imagen horas enteras" (250), que "permaneció fija cuando se retiró", "persistiendo en sus sueños con viveza inquietante" (250); por su parte, el narrador del cuento de Cortázar nos dice que "Empecé a ir todas las mañanas, a veces de mañana y de tarde", pues "Lejos del acuario, no hacía más que pensar en ellos, era como si me influyeran a distancia" (422). Tanto el influjo de los axolotl como el de la muñeca se ejercen por los ojos; el pequeño Nicolás se dio cuenta de que "los ojos ahora abiertos de la figurilla poseían un brillo hipnótico" (251), y el protagonista de Cortázar observa que "Sus ojos sobre todo me obsesionaban" (424); el niño siente que los ojos de la muñeca "emitían un mensaje silencioso a través del enorme espacio que le separaba del mundo de Nicolás" (251), y el protagonista del cuento de Cortázar percibe igualmente "un mensaje de dolor" en los ojos de los axolotl, que "seguían mirándome desde una profundidad insondable que me daba vértigo" (424). Ambos personajes sienten miedo; el niño experimenta "Un vértigo repentino... como un viento que barriera en torno todos los objetos familiares" (251), y Cortázar escribe que su protagonista "Les temía" y que, "de no haber sido por la proximidad de otros visitantes y del guardián, no me hubiera atrevido a quedarme solo con ellos" (425). En el caso de Nicolás, ese miedo se debe a que se daba cuenta de que la muñeca estaba huyendo de algo espantoso, y el terror se le notaba "en el rostro, en la palidez de las mejillas, en sus labios entreabiertos en busca de aire" (251), así como en el hecho de que al aproximarse "sus brazos se tendían en muda sugestión de ayuda" (254); también el protagonista del cuento de Cortázar siente que los axolotl "Sufrían" (426), experimentaban "un sufrimiento amordazado", padecían "una tortura rígida" (426), y "Su mirada ciega ... me penetraba como un mensaje: 'Sálvanos, sálvanos'" (425). Por lo demás, el desenlace es igual en uno y otro cuento, pues "Nicolás corrió al espejo, tendiendo también las manos, que tocaron las de la muñeca, disolviéndose, mezclándose con ellas" e "Inútilmente luchó, se esforzó, retorciéndose como un poseso para impedir que el cristal se lo tragara", pues "Quedó envuelto en un mar helado y rígido" y "Muy lejos, al otro lado del espejo, más allá de la barrera de cristal que le retenía dentro de un mundo en que el tiempo no existía, observó Nicolás su propio cuerpo, su rostro mirándole burlón y contemplando la figura extraña en que se había convertido" (254); del mismo modo, el protagonista del cuento de Cortázar "Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio" y "Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio" (426), la vio apartarse y comprendió que se encontraba "prisionero en un cuerpo de axolotl", que había "transmigrado a él" (427). Aparentemente, hay cierta diferencia en el comportamiento del espíritu del espejo y el del axolotl una vez que se han apoderado del cuerpo de sus víctimas, pues "Sobre el rostro de aquel Nicolás externo, esbozábase una sonrisa maligna, mientras retrocedía para volver a los pocos minutos, con una lata de pintura negra y una brocha", con las que "empezó a cubrir el espejo con una nueva capa de pintura" (254), y, en cambio, en el cuento de Cortázar se nos dice que "Él volvió muchas veces, pero viene menos ahora" y "Pasa semanas sin asomarse" (427); sin embargo, en cierta forma ambos disimulan el cambio. Es obvio, en fin, que hay una especie de equivalencia entre el axolotl y la muñeca, y entre el protagonista del cuento de Cortázar y Nicolás, pues entre unos y otros se opera una transferencia, sus espíritus se transvasan. La transmigración se opera de un modo análogo, y en ambos casos hay un cristal que separa el mundo de unos y otros. Hay otras semejanzas, pues por ejemplo en ambos relatos aparecen frases ambiguas, expresiones que al principio se interpretan metafóricamente y luego adquieren un sentido literal; en el cuento de Donald Wandrei se dice que "En la buhardilla se le abría un camino hacia los negros dominios del misterio" (247), y en el de Cortázar se mencionan los ojos de los axolotl como "esa entrada al mundo infinitamente lento y remoto de las criaturas rosadas" (424). Sin embargo, ya es hora de que nos ocupemos de las diferencias.

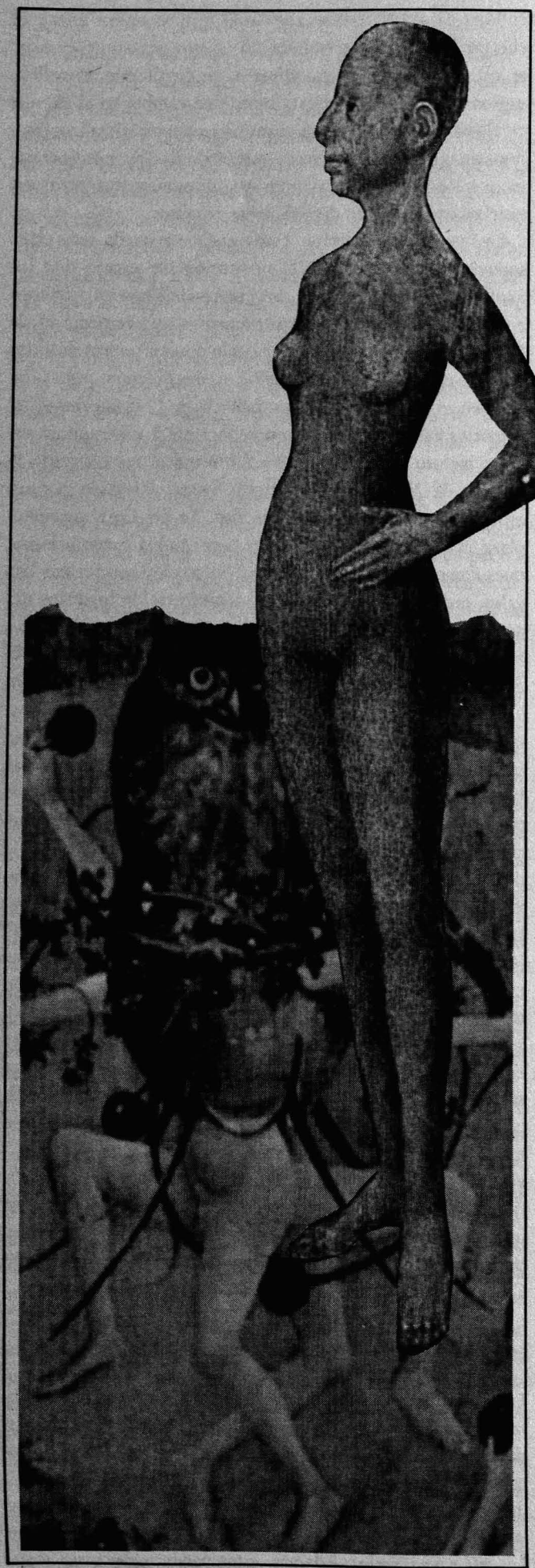
Para empezar, es obvio que Cortázar procedió a eliminar todo lo que no converge en el desenlace; en el cuento de Donald Wandrei se dice que, después de la muerte de su esposa, el padre de Nicolás solía transladarse de una ciudad a otra, abriendo y cerrando tiendas de antigüedades, así como que la policía lo visitaba de vez en cuando en busca de objetos robados, todo lo cual es demasiado vago; en cambio, en el cuento de Cortázar no hay un preámbulo semejante, no quedan cabos sueltos, pues no se dice mucho del narrador, ni dónde vivía, ni en qué trabajaba, pero esto tampoco es necesario para entender el cuento. Por otra parte, en "El espejo pintado" los hechos ocurren en un lugar impreciso, la tienda de antigüedades está en una ciudad cualquiera de los Estados Unidos, y, en cambio, Cortázar sitúa su historia en París, el acuario está en el Jardin des Plantes, y menciona los bulevares de Port-Royal, St. Marcel y L'Hôpital, así como la biblioteca Sainte-Geneviève, con todo lo cual afianza la ficción en la realidad. Hay además otra diferencia muy importante, porque en "El espejo pintado" el hecho principal que se nos quiere

contar –la transferencia espiritual que se opera entre el cuerpo de Nicolás y la muñeca del espejo– se basa en la existencia de un objeto extraordinario, un espejo que no refleja este mundo sino que encierra otro, y en cambio en el cuento de Cortázar lo fantástico, la transmigración espiritual, se produce en medio de lo cotidiano, pues todo lo demás es normal, ya que los axolotl son criaturas que se pueden encontrar en muchos acuarios y en determinadas regiones.

La maestría de Cortázar como cuentista queda más clara todavía, si pensamos que la sustitución del espejo por los axolotl tiene a primera vista desventajas. Los espejos aparecen en varios relatos como objetos mágicos –basta recordar el de la madrastra de Blancanieves– y como puertas a otros mundos –pienso en *Through the Looking-Glass,* desde luego, pero también en el *Orphée* (1925), una película de Cocteau donde el *descensus ad inferos* se realiza precisamente a través de un espejo; incluso el cuento de Donald Wandrei me recuerda la historia de Narciso, que en cierta forma es atraído por un espejo y al *entrar* en él pierde la vida. En fin, Cortázar reemplaza el espejo con algo que no tiene tantas connotaciones, pues como se aclara en su cuento "los axolotl son formas larvales, provistas de branquias, de una especie de batracios del género amblistoma" (421), incluso "son comestibles y su aceite se usaba... como el de hígado de bacalao" (422); sin embargo, él logra darles un carácter mágico comparable al del espejo, pues menciona "Que eran mexicanos" y "sus pequeños rostros rosados aztecas" (421), relacionándolos así con una civilización lejana, ya desaparecida, y completamente distinta de la occidental; hay que notar por eso que siempre se les designa con un vocablo náhuatl –"axolotl"–, porque, aunque se menciona "su nombre español, ajolote" (422), nunca se les llama de este modo –eso sería, claro, rebajarlos–; además, el lenguaje le permite reforzar el misterio cuando observa que "Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma" (425); por último, me parece percibir un eco de otros relatos cuando menciona "un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en que el mundo había sido de los axolotl" (426), y se pregunta, "Detrás de esas caras aztecas, inexpresivas y sin embargo de una crueldad implacable, ¿qué imagen esperaba su hora?" (425), pues todas las historias de Lovecraft "están basadas en la creencia o leyenda fundamental de que este mundo estuvo habitado en otros tiempos por una raza que... vive esperando el día en que tomará otra vez posesión de la tierra" (Gosseyn: 10); la diferencia con esos relatos es la misma que hay entre el cuento de Cortázar y el de Donald Wandrei, pues Lovecraft imaginó innumerables híbridos, mientras que Cortázar habla de criaturas que realmente existen.

2

Es cierto que "Axolotl" también podría ser el resultado de la reelaboración de "El Zahir", de Borges, pues en los mismos títulos de estos cuentos hay cierta semejanza, ya que se destacan sustantivos procedentes de otros idiomas: "Axolotl" (náhuatl) y "Zahir" (árabe); éstos remiten a culturas exóticas: la civilización desaparecida de los aztecas, el mágico mundo de *Las mil y una noches.* Además, estas palabras designan seres



–los axolotl– u objetos –una moneda– que tienen más o menos la misma propiedad: la de obsesionar a quienes los ven, la de acaparar gradualmente su atención, la de absorberlos. En ambos cuentos, el encuentro con esas criaturas o ese objeto es casual; el protagonista del cuento de Cortázar declara que "El azar me llevó a ellos" (421), y el de "El Zahir" encuentra la moneda en un almacén donde "tres hombres jugaban al truco" (590); el influjo es en ambos casos inmediato y creciente; el comportamiento de las víctimas también es semejante, pues el protagonista del cuento de Cortázar piensa que el guardián del acuario "debía suponerme un poco desequilibrado" (425), y el de Borges consulta a un psiquiatra y en otro momento se entera de que una señora "se había puesto rarísima y la internaron en el Bosch", donde las "enfermeras... le dan de comer en la boca" y ella "sigue dele temando con la moneda, idéntica al *chauffeur* de Morena Sackmann" (594). Por lo demás, en ambos relatos los hechos se sitúan en lugares precisos de París y de Buenos Aires; Cortázar menciona varios sitios de la capital francesa, y Borges, "el atrio de la Concepción", "la calle Belgrano" (591) y "la esquina de Chile y de Tacuarí" (590); hay incluso algunos detalles parecidos, pues ambos personajes buscan información sobre lo que los obsesiona en algunos libros; sin embargo, aquí aparece una diferencia muy importante, porque en el cuento de Borges se habla de un ejemplar de *Urkunden zur Geschichte der Zahirsage*, de Barlach, un libro raro e imaginario al que se trata de dar cierta realidad mediante los datos de la edición (Breslau, 1899) y el hecho de que se encontrara en una librería de viejo de la calle Sarmiento, mientras que en el cuento de Cortázar simplemente se menciona un diccionario. La principal diferencia radica en que "El Zahir" concluye antes de que el protagonista acceda a otra realidad, mientras que en "Axolotl" sí entra en ella, pero esa realidad es oscura y terrible, y la experiencia resulta incomunicable; además, en el cuento de Borges se conjetura que "quizá detrás de la moneda está Dios" (595), mientras que Cortázar habla más bien del infierno; por supuesto, es claro que en "El Zahir" no se menciona ningún espíritu que tome el lugar de la víctima del influjo de la moneda.

3

El hecho de que "Axolotl" parezca el resultado de la transformación de "El espejo pintado" o de "El Zahir", es prueba de su naturaleza sugestiva; además, ha sido comparado con *La Metamorfosis* y recuerda muchos otros cuentos[3]; en realidad, cualquier relato es un eje de innumerables relaciones y

[3] Pagés Larraya lo compara con *La Metamorfosis*, señalando sobre todo sus diferencias, pues "El cuento de Cortázar concluye cuando el protagonista se siente ya ineluctablemente dentro del acuario", y, en cambio, *La Metamorfosis* se basa en el desorden que suscita el cambio de Gregorio Samsa" (474). Además, este cuento de Cortázar recuerda varios relatos de Lovecraft, cuyos protagonistas se convierten en una especie de batracios –"The Moon Bog"– o de reptiles –"The Survivor"–. Sin embargo, en realidad se parece más a un pasaje del canto XXV de *La divina comedia*, donde un hombre y una serpiente se transmutan el uno en la otra y viceversa, mientras se miran fijamente. Por supuesto, "Axolotl" también se puede ver como una variante de "Lejana", donde una mujer rica encuentra a una mendiga y al mirarse "hay un intercambio síquico, el alma de Alina se queda en el cuerpo de la mendiga, y el alma de la mediga se apodera del cuerpo de Alina" (Picón Garfield: 92); este cuento se basa, según

remite, a fin de cuentas, a todos los relatos posibles. Sin embargo, las explicaciones que he propuesto acerca de la génesis de "Axolotl" pueden parecer demasiado mecánicas y se oponen además a la tesis enunciada por Cortázar en su ensayo "Del cuento breve y sus alrededores" de que "los cuentos fantásticos son productos neuróticos" (66); por eso, quiero proponer una explicación diferente, que sin embargo engloba las otras.

Las características que Cortázar le atribuye a los axolotl me parecieron extrañas y quise verificar si realmente corresponden a estas criaturas; la mayoría de los ajolotes son de color oscuro, pardos o grises, a veces más claros en el vientre, y pueden tener rayas amarillentas o manchas negras, pero aparentemente Cortázar describió ejemplares de "axolote rosado, *Amblystoma rosaceum*, que vive en Mojárachic, Chihuahua", por su "cuerpo rosado rojizo con dos líneas de manchas negras a cada lado" (Cendrero: 348); sin embargo, no menciona éstas, y en la *Enciclopedia Salvat de las Ciencias* aparece la foto de un ajolote rosado descrito como "una forma neoténica albina de un amblystoma de México" (5:151). Por otra parte, en el cuento se dice que "se han encontrado ejemplares en África capaces de vivir en tierra durante periodos de sequía, y que continúan su vida en el agua al llegar la estación de las lluvias" (421-422), pero, además de que las especies del género amblystoma sólo se encuentran en la América del Norte, en ese pasaje se está describiendo en realidad a los peces pulmonados, que sí son propios del África[4]. Se podría pensar en una confusión, porque en varios manuales se trata de unos y otros en páginas continuas, pero yo creo que Cortázar quiso más bien presentar a los axolotl como criaturas capaces de sobrevivir en las condiciones más adversas, por una parte, y ocultar, por otra, lo que realmente los hace singulares y extraordinarios, es decir el hecho de que en algunos lagos situados a más de mil quinientos metros de altura estas larvas nunca se transforman en adultos[5]; esto se debe a que esas aguas carecen de yodo, y esta sustancia es necesaria para que la tiroides produzca la hormona que regula la metamorfosis en los anfibios; ésta no actúa sobre las gónadas, y "el resultado es que unas formas aparentemente larvarias pueden reproducirse" (Money: 114); además, estos ejemplares, que son los más numerosos, "viven unos 25 años, mientras que los normales alcanzan sólo 11 años", de acuerdo con la ya mencionada *Enciclopedia Salvat* (5: 151). El hecho de que esto no se mencione en el cuento se debe, en mi opinión, a que es sabido que Cortázar padecía de un trastorno glandular[6], debido al cual tenía una estatura muy elevada y seguía creciendo, como si no hubiera llegado al estado adulto; eso debe haberlo preocupado profundamente, y es claro que por eso se interesó en los axolotl y llegó a identificarse con ellos; no es extraño que el narrador y protagonista de su cuento sienta que "estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos" (422), o escriba que "No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo" (425). En resumidas cuentas, este relato se le ocurrió al compararse con los axolotl, al sintetizar el símil en una metáfora –soy un axolotl–, pues esta idea actuó como el agente polarizador de algunas lecturas que se condensaron en su cuento. ◊

Cortázar, en una novela de Edgar Wallace, *Captains of souls*, donde hay un malvado que logra inculpar de un crimen a un hombre, y éste es condenado a muerte; el malvado asiste a la ejecución, y en ésta su víctima lo reconoce y lo mira fijamente, y de pronto "el malo se encuentra sostenido por el verdugo y lo cuelgan a él y el bueno se queda con el cuerpo del malo" (Picón Garfield: 93).

[4] De acuerdo con Money, los peces pulmonados "presentan un divertículo especial, formado a partir de la pared anterior del aparato digestivo" y que "Funciona como un pulmón, en el sentido de que incrementa la superficie de absorción del oxígeno" (109), y, "Si los ríos fangosos donde habitan se secan, llenan el pulmón de aire y se entierran en el barro, dentro de un capullo, invernando hasta que llegan las lluvias" (109).

[5] De acuerdo con *Encyclopedia Americana*, "The most extraordinary thing about them, however, is the fact that they are the young of a species of terrestrial salamander (*Ambystoma tigrinum*), well known all over the warmer parts of the United States and Mexico, which in these lakes [about the city of Mexico] never transform into adults, but remains permanently in the larvar condition, yet become sexually mature when about six months old, so that they are able to breed. This astonishing fact was long unknown. The axolotl has bushy, external gills similar to those which permanently characterize the mud-puppy. It was regarded as a distinct animal, and named *Siredon lichenoides*. The discovery of the truth was made accidentally in Paris in 1865, when some axolotls in an aquarium in the Jardin des Plantes lost their gills and were transformed into perfected amblystomas". No es extraño, en fin, que Cortázar situara su historia precisamente en el Jardin des Plantes. Por lo demás, aquí sólo se habla de una especie, pero hay varias, como "el axolote lacustre, *Amblystoma lacustris*, del lago Zumpango, en México, que alcanza los 35 centímetros y aún más" (Cendrero: 348); éstos cumplen su ciclo con cierta regularidad, pero el *Amblystoma mexicanum*, uno de los más conocidos, porque vive en los lagos de Xochimilco y Chalco, en el valle de México, únicamente "Obligado artificialmente a evolucionar, da un adulto negruzco con grandes manchas amarillas" (Cendrero: 350-351); tampoco alcanza la madurez sino en raros casos el axolote de Dumeril, *Amblystoma dumerilii*, que vive en el lago de Pátzcuaro, Michoacán, a 2055 metros de altura. Para terminar, los axolotl son capaces de recobrar su forma larvaria, si las condiciones se vuelven favorables; en esa forma pueden volver a vivir en el agua, lo cual los asemeja a los peces pulmonados.

[6] Es posible que tuviera un tumor o adenoma hipofisiario que hacía producir a la hipófisis hormona de crecimiento; este trastorno ocasiona gigantismo antes de los dieciocho años y luego acromegalia, pues los pacientes ya no aumentan de estatura, pero sus manos y pies continúan creciendo, su rostro se ensancha y algunos órganos se dilatan.

BIBLIOGRAFÍA

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos, 1983.

"Ambistomoides". *Enciclopedia Salvat de las Ciencias*. Pamplona: Salvat, 1968, 5: 151.

"Axolotl". *Enciclopedia Americana*, 1963.

Borges, Jorge Luis. "El Zahir". En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, 589-595.

Cendrero, Luis. *Zoología hispanoamericana*. México: Porrúa, 1972.

Cortázar, Julio. "Axolotl". En *Relatos*. Buenos Aires: Sudamericana, 6a. ed., 1970, 421-427.

"Del cuento breve y sus alrededores". En *Último round*. México: Siglo XXI, 3a. ed., 1972, 1.

Gosseyn, Ricardo. Prólogo. En Lovecraft, H. P. *El color que cayó del cielo*. Buenos Aires: Minotauro, 3a. ed., 1973, 7-13.

Harss, Luis. "Julio Cortázar o la cachetada metafísica". En *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 6a. ed., 1975, 252-300.

"Mimoso-Ruiz, Duarte-Nuno. *Circe* de Julio Cortázar". En *Revue de Littérature Comparée* 52: 60-73.

Money, Sali. *El mundo de los animales*. Barcelona: Bruguera, 1972.

Pagés Larraya, Antonio. "Perspectivas de 'Axolotl', cuento de Julio Cortázar". En Giacoman, Helmy F., ed. *Homenaje a Julio Cortázar*. Nueva York: Las Américas, 1970, 457-480.

Celina Manzoni

Los intelectuales y el poder

Biografía, Autobiografía e Historia en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas

El episodio del encuentro de Fray Servando con José María Heredia en el palacio presidencial de México, reformula y condensa casi al final de *El mundo alucinante*[1] –o en lo que se podría considerar uno de sus posibles finales– cuestiones que con distintas modulaciones se han ido desplegando en todo el texto: el carácter de las relaciones que se instituyen entre los intelectuales y el poder, las relaciones que los intelectuales establecen entre sí y la representación que de esas situaciones realizan. Podría decirse que esas reflexiones de algún modo resumen la incomodidad y los intentos de reubicación que todos los momentos de crisis suscitan, con una repercusión diferenciada, en lo que Ángel Rama denomina "la ciudad letrada", en lo que dicho de otro modo sería la intelectualidad entendida como un sector con características propias y con posiciones fluctuantes en la sociedad.

Si admitimos que un momento fundamental de cambio y crisis en América Latina tuvo su centro en las revoluciones independentistas que modificaron el mapa del subcontinente instaurando un nuevo orden, y si aceptamos la hipótesis de que otro "momento histórico caliente"–como lo llama Viñas– es el de la Revolución Cubana –también denominada "de segunda independencia"–, estaremos en condiciones de percibir la dramaticidad sobre la que se constituye el texto de Reinaldo Arenas así como el sentido de los procedimientos de que se vale, indicativos a su vez de algunos aspectos de su ideología estética.

Para empezar, el registro del encuentro entre clérigo y poeta –no avalado por la historia oficial– introduce de inicio una sospecha acerca de la idoneidad de la Historia.[2] Si además caemos en la trampa de las definiciones, el "género" al que pertenece este texto –biografía novelada o quizá novela histórica– incorpora el oximoron que arrastra dicho cruce en tanto cada uno de sus términos remite respectivamente a un orden de invención o a un orden de hechos que conlleva además la petición de verdad –según apunta Noé Jitrik. La incertidumbre se atenúa si convenimos en que todo relato de la vida de un hombre que comience con la infancia y termine con su muerte, es una biografía y más aún si aceptamos sin cuestionamientos la declaración del autor incorporada en un epígrafe: "Esta es la vida de Fray Servando...". La perplejidad se reinstala ante la proliferación de lo alucinante y cuando se completa la lectura del epígrafe antes mencionado: "Esta es la vida... tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido".[3] Obviamente estamos en el terreno de la ficción pero de una ficción que acude por préstamos a la Historia. Como además su referente explícito está conformado de preferencia por las *Memorias* de Fray Servando, la objetividad vuelve a ser amenazada por la huella individual tan marcada en toda autobiografía y en particular quizá en la del fraile mexicano.[4]

[1] Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante (Una novela de aventuras)* (Caracas, Monte Ávila Editores, C A., 1982). Edición revisada y autorizada por el autor, precedida por un prólogo y un epígrafe del mismo que no figuran en la de 1981. Las citas de páginas entre paréntesis corresponden a esta edición. La novela fue escrita en 1965 y recibió una Mención en el Concurso de UNEAC en 1966. La primera edición en español fue publicada en México por Editorial Diógenes en 1969. El texto de la segunda edición de *El mundo alucinante* (Barcelona, Montesinos, 1981) presenta además diferencias textuales respecto de la que se utiliza. En francés existe una edición de 1968 publicada por Editions du Seuil que como la de México no ha sido posible consultar.

[2] En "Fray Servando, víctima infatigable", suerte de introducción a la edición de Caracas, Reinaldo Arenas explicita esta desconfianza en la historia en tanto registra datos minuciosos y precisos pero no "la mayoría de los instantes importantes" (p. 14).

[3] En el epígrafe resuena el eco de la *Poética* de Aristóteles y remite a algunos de los problemas de la relación y la diferencia entre el historiador y el poeta y a cuestiones vinculadas con la ficción y lo verosímil. Completo dice: "Esta es la vida de Fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica pretende ser, simplemente, una novela." De algún modo, el prólogo del autor se constituye en una sutil ampliación de este epígrafe.

[4] Fray Servando Teresa de Mier, *Memorias*, Antonio Castro Leal (ed.) (México, Editorial Po-

Pero si este complejo entramado de biografía, autobiografía e Historia está cribado además por elementos susceptibles de ser leídos como momentos de una autobiografía del autor, o como una "autobiografía por delegación",[5] tendremos que la novela contextualiza los dos momentos de que se hablaba al comienzo, el de las revoluciones de independencia y el de la Revolución Cubana.[6]

En cualquiera de esos tiempos históricos la colocación del intelectual se recorta en un movimiento complejo que intenta dar cuenta del vaivén dependencia-independencia o mejor sumisión-autonomía respecto del poder. En ese margen más o menos estrecho pero fluctuante en el que los intelectuales adquieren conciencia de que si por una parte sirven a un poder, por otra ellos mismos son dueños de un poder –que pasa privilegiadamente por la escritura y, de otro modo también por la lectura– se constituye la imagen de Fray Servando como "víctima infatigable" y de rebote, la autoimagen de Reinaldo Arenas identificado con él, "...tú y yo somos la misma persona" (p. 19).

El juego de las dedicatorias, prólogos y epígrafes postula en la relación paratextual una serie de valores: honradez intelectual, desgarro (como desarraigo), persecución y exilio. Sobre esos valores el texto va recortando modelos opuestos de intelectual, los que realizan la rebeldía y afirmación del hombre americano como Fray Servando, o los burócratas que se arrastran en la adulación y el oportunismo y se convierten en sus más temibles perseguidores, sean activos como el covachuelo León o pasivos como esos "viejos babeantes, que se consideraban sabios porque sabían más o menos leer..." (p. 114) y de los cuales depende la resolución de su sentencia. Es en torno a estas cuestiones que el texto actualiza la crítica del presente, verificable al comienzo de la novela en el cortejo de alumnos adulones, y en el diálogo de Servando y Heredia, al final.

gesto vanguardista o parricida, al margen de la conjeturable cuota de envidia al intelectual prestigioso, embajador en Francia, y del evidente enfrentamiento generacional, lo que se oponen son políticas culturales y estéticas, y centralmente una relación con el poder en la que su imagen se articula con la corrupción, la opresión, la impunidad y la vejez, ya sea porque lo dueños del poder son siempre viejos o porque el autoritarismo envejece a quienes lo ejercen.

La articulación de lo que el fraile y el poeta expresan y de lo que piensan

El espacio en el que se realiza ese diálogo –una verdadera lucha de discursos– es ejemplarmente uno de los espacios posibles del poder: el palacio presidencial. En él, la mirada desacralizadora del fraile adivina una pajarera en demolición, una construcción fantástica en la que proliferan y se afanan por agradar al Señor Presidente "pájaros adulones", "cotorras amaestradas", capaces de llegar –por propia iniciativa– a la eliminación física de las escasas voces disidentes.[7] Entre aquellas aves cantoras ocupa un lugar de privilegio en el texto el poeta "ya viejo" –en una poco sutil referencia a Carpentier– que empeñado en la descripción maniáticamente minuciosa del palacio presidencial, en cierto modo reconstruye y sostiene con su obra –*El saco de las lozas*–un edificio tambaleante. Más allá del desenfado del –presentado con una técnica asimilable a la del aparte teatral–, la confrontación de sus propios discursos y poemas, la violencia mutua y también la mutua piedad y respeto, los redimensiona en esa condición de intelectuales disidentes que en todo tiempo son desechables:

> "Y qué somos", dijo la voz del fraile, interrumpiendo el poema y el pensamiento de Heredia, "qué somos en este Palacio sino cosas inútiles, reliquias de museo, prostitutas rehabilitadas. De nada sirve lo que hemos hecho si no danzamos al son de la última cornetilla. De nada sirve. Y si pretendes rectificar los errores no eres más que un traidor, y si pretendes modificar las bestialidades no eres más que un cínico revisionista, y si luchas por la verdadera libertad estás a punto de dar con la misma muerte"... (p. 293)

reflexiona Servando. Pero también remite a las condiciones políticas de producción de los textos (los del fraile, los

rrúa, 1946, 2 volúmenes). Comprende las dos piezas que desde 1865 aprovechó Manuel Payno: *Apología del Doctor Mier* (escrita en 1819) y *Relación de lo que sucedió en Europa al Doctor Don Servando Teresa de Mier después que fue trasladado allá por resultas de lo actuado contra él en México, desde julio de 1795 hasta octubre de 1805*. Lo que falta, posterior a esa fecha puede encontrarse en: *Manifiesto apologético* (alcanza hasta 1820) y en *Exposición de la persecución que ha padecido desde el 14 de junio de 1817 hasta el presente de 1822 el Doctor Servando Teresa de Mier, Noriega Guerra, etc.*. Todos estos textos se incluyen en la mencionada edición.

[5] Pierre Bourdieu, "Campo intelectual, campo del poder y *habitus* de clase", *Campo del poder y campo intelectual* (Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983, p. 18.

[6] Los elementos autobiográficos del autor pueden rastrearse a través de una serie de marcas en todo el texto, si no bastaran el contexto en que fue escrita y la voluntad autobiográfica explicitada en lo que Arenas denomina la pentagonía (cinco obras que narran y narrarán momentos de su vida).

[7] Otros palacios en el texto son vistos con la misma mirada irónica y desprejuiciada: confróntese, la sucesión de jaulas que es el palacio de Raquel y las imágenes de los palacios de Francia e Inglaterra como zonas de desperdicio.

del poeta y los del propio Arenas), que en todos los casos aparecen conformados, dimensionados por una situación de exilio –ya cumplido o por cumplir como un destino inevitable, como parece inevitable también escribir a merced de las llamas de los inquisidores. Si el exilio es generador de desplazamientos en el espacio, en el tiempo y en la imaginación, es también capaz de producir un discurso –el de las *Memorias* de Fray Servando– texto fundante en más de un sentido de la novela de Arenas. El exilio como movimiento productor, expande el ciclo de la represión, el encierro y la huida a la que toda actividad de escritura parece condenada, desde la referencia al discípulo castigado por el maestro porque "le hacía tres rabos a la 'o' y él dice que no hay que hacerle ninguno" (p. 23) con que se abre la novela, hasta la imagen final del escritor que rodeado por las llamas escribe la vida de Fray Servando: "Y de nuevo tropezó con las llamas. Las llamas, que se alzaban, llenando toda aquella habitación donde el fraile había ido a parar. Las llamas, y entre ellas alguien que contaba la vida del fraile." (p. 301).

Si bien la imagen del desplazamiento convendría también a una definición del viaje y como tal vincularía este texto a otro género prestigioso (verificable quizá en el subtítulo: "Novela de aventuras"), en tanto estos viajes se originan en una situación de expulsión, ajenidad y marginación, se constituyen en una travesía, entre otros sentidos porque esos exiliados se sienten atravesados por las contradicciones de la época y además, sus intérpretes. Como se le hace decir a Heredia, "Porque de todas las desgracias de la tierra, que son tantas..., ninguna es tan terrible como la del poeta, porque no solamente debe sufrir con más vehemencia las calamidades sino que también debe interpretarlas" (p. 292). Esta situación no sólo arrastra humillaciones y vicisitudes sino también una pregunta, la de la identidad del hombre americano. El interrogante recorre todo el texto y produce respuestas cuya índole también contribuye a diferenciar modelos de intelectual en América Latina.

En las zonas de cruce que crea además la itinerancia, un espacio privilegiado lo constituyen París y sus salones: en ellos la heterogeneidad de voces del siglo de las luces interroga, explica y autoriza. La cita, la alusión, la parodia circulan como discursos intersticiales que desencadenan movimientos de nostalgia o de reflexión cuyo objeto es América y la condición del hombre americano. Aunque elidido en las pedantes charlas literarias del palacio de Chateaubriand, el gesto plebeyo de Fray Servando recordando la traducción de *Atala* realizada en colaboración con Simón Rodríguez, recoloca allí una cuestión que en los salones de Madame de Stäel alcanza proyecciones de futurismo en las predicciones de la dama: "'Viene usted de un lugar que pronto existirá'" (p. 179), y en las del sabio viajero Humboldt quien discurre frente a un atento y exaltado Simón Bolivar: "'La América española está madura para ser libre pero carece de un gran hombre que inicie la marcha'" (p. 178).

El trato con Humboldt actualiza en Servando la nostalgia que acompaña al desarraigo y aunque reinstala la duda acerca de la imagen optimista de Madame de Stäel ("Y algunas veces me pregunto si será verdad que existe", p. 182), también lo constituye en una figura complementaria y opuesta del viajero que es Humboldt. Mientras éste redescubre América, la mirada desmitificadora del fraile crea una imagen de Europa completamente nueva respecto de la dominante –sea la del *perulero* embobado e ingenuo del siglo XVIII en la figura del Conde de Gijón, sea la de su proyección en el *rastaquouère* del XIX.

Si Europa es en las *Memorias* tierra de salvajes, de locos y corruptos, campos hambreados, ciudades amenazadas por la ruina y la inmundicia, amuralladas y rodeadas de aguas putrefactas e inmóviles, diríamos que el movimiento del fraile alcanza la categoría de una revancha que, no obstante, no logra equilibrar el peso del prestigio acumulado en el otro platillo de la balanza. Uno de los más esclarecidos deudores de esta otra imagen sería Héctor A. Murena, quien abre su ensayo "El pecado original de América"[8] con esta reflexión:

> He aquí los hechos: en un tiempo habitábamos en una tierra fecundada por el espíritu, que se llama Europa, y de pronto fuimos expulsados de ella, caímos en otra tierra, en una tierra en bruto, vacua de espíritu, a la que dimos en llamar América.

Esta concepción esencialista del exilio del espíritu (Europa), en una América de grosera materialidad cuyo cuerpo debe ser escamoteado y en la cual vivir es en sí mismo un destierro, trascurre por senderos distintos de los del personaje de Arenas, quien en ese diálogo de textos a través de los siglos, refuta:

> ¿Hasta cuándo el hecho de ser americano constituirá una condena que no se lava sino con años de exilio y pulimientos de culturas extrañas y muchas veces inútiles? ¿Hasta cuándo seremos considerados como seres paradisíacos y lujuriosos, criaturas de sol y agua?... ¿Hasta cuándo vamos a ser considerados como seres mágicos guiados por la pasión y el instinto? –como si todos los hombres no lo fuéramos, como si todos no nos guiáramos por esos principios–... ¿Hasta cuándo vamos a permanecer en perpetuo descubrimiento por ojos desconocidos?... (p. 148).

Aunque hayamos elegido a Murena como interlocutor, parece obvio señalar que en el horizonte de Arenas, estas reflexiones atribuidas al fraile alimentan una estética que polemiza de manera implícita una vez más con Alejo Carpentier y probablemente con algunos de los aspectos de su teorización de lo real maravilloso y con las del así llamado "realismo mágico". Más allá de los diversos interlocutores, la pregunta importa porque en los años sesenta, en una nueva inflexión, se reactualiza por una parte, en el viaje de la izquierda a Cuba y por otra, en las hipótesis y predicciones de muchos intelectuales europeos de entonces que teorizan acerca de las posibilidades de salida, los límites de esas posibilidades y el balance de las revoluciones. La novela deja las respuestas en una zona de ambigüedad cuyo análisis excede los marcos de este trabajo.

En ese juego de preguntas y respues-

[8] Héctor A. Murena, *El pecado original de América* (Buenos Aires, Sudamericana, 1965), p. 155.

tas que recorre en la novela casi dos siglos, el gran enemigo es el tiempo, una noción falsa y engañosa en tanto un minuto puede ser igual a un siglo y el día es igual a la noche en la percepción de un prisionero. El pasado aparece presionando y determinando al presente y no hay futuro pero sí una ficción de futuro en la que Servando camina por una calle de México que lleva su nombre: es el tributo de la posteridad y se vincula con el deseo de reconocimiento nunca totalmente satisfecho del intelectual traspuesto a una gloria futura como un modo de conjurar un presente considerado de desconocimiento y negación. En esa misma ficción futurista, Arenas escribe que Fray Servando imagina que un poeta escribe su biografía rodeado de llamas en el centro de una hoguera, en un nivel de lectura, de nuevo la inquisición, la censura, pero algo más: el infierno de la escritura. Escribir no como un oficio sino como una maldición, un conjuro del que es imposible sustraerse.

La elección de las *Memorias* de Fray Servando como pretexto que se constituye en intertexto, es un excelente instrumento de la proyección de estas ideas. Sobreescrito, en el sentido de sobreactuado, exasperado, *El mundo alucinante* realiza algunas cuestiones claves de las *Memorias:* una de ellas es la concepción de la literatura como riesgo. En las *Memorias*. "... se me puso preso en una celda, de donde se me sacaba para coro y refectorio y me podían también sacar en procesión las ratas. Tantas eran y tan grandes, que me comieron el sombrero, y yo tenía que dormir armado de un palo para que no me comiesen".[9] En la novela: "Con un palo, que arranqué del techo, me sentaba en un banco (que era todo el moblaje de la celda) y comenzaba a espantar las ratas sin darme tregua un instante, y con la otra mano escribía y escribía sin cesar." (p. 89). También la lectura participa del riesgo y la aventura en la multiplicación de libros escondidos, prohibidos o escamoteados –que el mismo gesto de la intertextualidad reproduce– y en el veneno que es la literatura y en la soledad que conlleva como un estigma prestigioso quizá, pero marca al fin de lo distinto. Al riesgo de las llamas se suman el de la autocensura y el de la censura, ésta siempre en relación con lo cortante o lo agudo (las tijeras en la boca, el cuchillo de la castración, la vara encendida en el ojo o en la boca), y también la humillación de la espera para la publicación, que reedita la imagen dolorosa del intelectual con su manuscrito bajo el brazo.

En ese imaginario del inacabable combate del intelectual, ocupa un lugar central la lucha con sus propias contra-

dicciones. La inconformidad colocada en una ambición de originalidad a ultranza lleva a Fray Servando a la composición del sermón que desencadenará el ciclo infinito de represión y huida; la interrupción de la "obra maestra" provoca el suicidio de su autor, uno de los moradores de "la tierra de los que buscan", y que por ello mismo nunca alcanzan, o la más patética imagen del creador de un maravilloso poema frustrado por la falta de una última palabra. También Servando ejemplifica el drama de la creación, cuando encerrado en una celda se le hace clamar desesperado por papel y pluma.

> Escribir en medio del infierno acuático. Escribir. Dejar que todas las ocurrencias le salieran de la cabeza. No desperdiciarlas como ahora en que las ideas iban y venían y se difuminaban entre la oscuridad de la prisión. ¡Cuántas ideas!...Y sin embargo, pensó mientras gritaba por agua y por luz, como un nuevo y reciente mito, las mejores ideas son precisamente las que nunca logro llevar al papel, porque al hacerlo pierden la magia de lo imaginado y porque el resquicio del pensamiento en que se alojan no permite que sean escudriñadas, y, al sacarlas de allí salen trastocadas, cambiadas y deformes. (p. 70).

La repetición infinita de las mismas situaciones confirma por una parte la excepcionalidad que la autoimagen del intelectual conlleva, y por otra, la concepción del tiempo como cíclico; una construcción horadada por el convencimiento de la existencia de una linealidad amenazante y también desoladora: la Historia. La prepotencia de la historia, cronológica y lineal, sus "conocidas y atroces ironías" (p. 15), su capacidad para recoger lo fugaz –fechas, nombres, datos precisos– y su imposibilidad de captar "los impulsos, los motivos, las secretas percepciones que instan (hacen) a un hombre" (p. 15), la vuelven no confiable. El texto intenta la ruptura de la estafa que es el tiempo lineal, para desenmascararlo como aliado del poder y de la Historia; acude una vez más a la escritura de los otros, se apropia de ella en un juego de intertextualidades, parodias, plagios, citas, que provoca el diálogo entre el *Quijote* y *Orlando,* los *Nocturnos* de Silva y las *Serranillas* del Marqués de Santillana, *El contrato social* y *Moby Dick,* Lezama Lima y Borges –presente en el juego de re-escritura, espejos y laberintos que el texto propone.

Con esta formidable mezcla y heterogeneidad se apuntala la ruptura del código de la linealidad, se sueña que se desenmascara al tiempo y que por lo tanto se puede escapar de la Historia. Ese sueño: escapar cuando no se puede ya "resistir tanto escarnio" (p. 297), es la formulación del deseo, más bien de la ilusión de los intelectuales en su posibilidad de independencia respecto del poder siempre amenazante; una ilusión tan extendida a lo largo de los siglos que ha merecido ser calificada por Antonio Gramsci de "utopía social". ◊

[9] Fray Servando, v. I, p. 229.

Antonio Marquet

Puig y la morbidez del deseo

Quizá no resulte tan forzado afirmar que Manuel Puig, autor de una media docena de novelas: *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1976), *Pubis Angelical* (1979), *El beso de la mujer araña* (1980), *Sangre de amor correspondido* (1982), y de la pieza *Bajo un manto de estrellas* (1983), "escogió" Cuernavaca, el lugar de la eterna primavera, para morir a consecuencia de una complicación posoperatoria el 22 de julio. Esta fue la última paradoja de quien en vida fue maestro en ella.

Su obra floreció a lo largo de veinte años y, vista en su conjunto, con una perspectiva histórica, la suya, además de producida en la edad madura del escritor (hay que tener en cuenta que la primera novela de Puig apareció cuando éste tenía la edad de 36 años), revela una notable madurez en el oficio. Sólo era posible una obra semejante, tan novedosa, inquietante, renovadora y fundante, cuando los elementos formales ya habían sido sometidos a un proceso de destilación.

Nacido el 28 de diciembre de 1932, en General Villegas, confín desconocido que internacionalizaría en sus primeras novelas con el apenas disfrazado nombre de Coronel Vallejos, el creador de Mabel, Nené, Juan Carlos, de Molina y Arregui, María da Gloria y Josemar, de Nidia y Luci, realizó la proeza de develar el continente ignorado de la cotidianeidad. Es cierto que no hay nada nuevo bajo el sol. La magia de Manuel Puig, quien no inventó nada, consistió en centrar la vista sobre un entorno ya gastado por su permanente omnipresencia.

Puig llamó la atención del mundo sobre la vida diaria de seres olvidados, repudiados. Convirtió en héroes de sus obras a marginados, perseguidos, desviantes o mediocres seres de aldeas perdidas. Colocó en el centro de la trama de obras que gozan de un prestigio cultural como las novelas a homosexuales, oficinistas, maestros de escuela, albañiles, inválidos, enfermos mentales, asaltantes, electricistas, estafadores, agentes de ventas, sirvientas, amas de casa. Éstos ya no eran personajes ancilares; no sólo se convirtieron en protagonistas sino que fueron los únicos que poblaron sus novelas. La empresa mayor de Puig fue poner de relieve lo que nadie ve, y se rehúsa a admitir, en la vida cotidiana.

¿Cómo convirtió el baladí drama de la adolescente que pierde su virginidad en reedición de una pérdida más primitiva y permanente? ¿Cómo transformó la inútil y feroz rivalidad femenina por el hombre en un paradigma de la condición humana? ¿Cómo hizo que las derrotas oscuras de seres grises hablaran al *yo* particularmente narcisista del lector y que éste las hiciera suyas?

Una de las tareas de los comentadores es intentar explicar cómo se opera esta transformación. Para aportar un elemento de respuesta, lo más evidente es que el narrador puiguiano envuelve a estos seres grises con el halo reservado únicamente a los seres nobles, a los paladines. Puig acomete la desestabilización al conferir actitudes del héroe tradicional a los tradicionales parias. Sus personajes se valen de medios como la epístola para expresar su inanidad, elevan a valores absolutos sus prejuicios y *clichés*.

Para relatar sus vidas, Puig introduce cortes temporales, se vale de una cronología que persigue la banalidad de personajes, en ocasiones minuto a minuto, como si se tratara de hazañas. Los narradores se vuelven homosexuales con todo el fardo de grotesco que puede soportar un ser humano. Se abandonan los solemnes ideales de cambio, de conciencia, de convicción política, por principios más terrenales y mucho más opacos como ser buen hijo, por unas cuantas monedas y algunos víveres.

El talento de Puig realizó el milagro de temperar la presteza del lector para enjuiciar severamente y dio lugar a la comprensión desengañada y a la aceptación de la miseria cotidiana. Puig favorece la resignación del lector (resignación que no tiene nada que ver con la pasividad) y permite que éste abandone sus pretensiones de una identificación heroica, lo cual es, eso sí, verdaderamente ridículo. El abordar sus novelas no garantiza una identificación narcisista del lector con seres trascendentes. A fin de cuenta, esta tendencia de la novela occidental de dar pábulo a ese baño heroico, encadena al lector a un culto irracional por los ideales del yo y valores superyoicos que tienen mucho de satánico. Al dar la espalda a prometeos, quijotes, odiseos, Puig se coloca dentro de la tradición flaubertiana, en la que abre nuevas perspectivas.

¿Qué se encuentra tras las boquitas pintadas? Estas boquitas que se han puesto en relieve para atraer la mirada del otro, entonan la letra de un tango, intentan vanamente verbalizar el drama banal, la imposibilidad de escapar a una cotidianeidad, abren sus labios ante la enfermedad, la muerte, el desahucio, la vergüenza, el desamor, la autodevaluación, el crimen pasional, y repiten hasta la saciedad el sentimiento de carencia, de insuficiencia fundamental.

En una novela de elementos rosas, mezclados con elementos sacados de la nota roja y con un desenlace negro, el manto de estrellas cubre la insaciable apetencia, ilumina la falta, congela en su soledad a los seres, favorece la hipocresía, promueve la agresividad, el egoísmo, la delación, alienta a los verdugos a explotar a sus víctimas, ilumina al ser señalado por una sociedad, alienta la propagación del rumor mordaz.

La mujer araña ha inyectado el veneno que diluye la dignidad humana, la solidaridad, o mejor dicho ha inoculado su ponzoña en los absolutos categóricos, en las verdades dogmáticas...

En la divisa de Puig, la cualidad que el ser humano verdaderamente comparte ya no es la razón, sino la versatilidad, el cambio constante. El único afecto correspondido es la intermitencia, la inconsecuencia, la contradicción permanente. La incongruencia se convierte de tal forma tanto en arma, como en atenuante del hombre finisecular.

Coordenadas

Puig coloca a sus personajes en coordenadas muy específicas. Los define por medio de sus deseos y temores. Los personajes de Puig parecen cultivar el deseo en su juventud, deseos que nunca se realizan. Éstos se expresan con tal fuerza y tal monomanía que marcarán a los personajes que se definirán por estar siempre lejos de su realización. Nunca más volverán a formular deseos y quedan luego dentro de una lógica social a la que son ajenos.

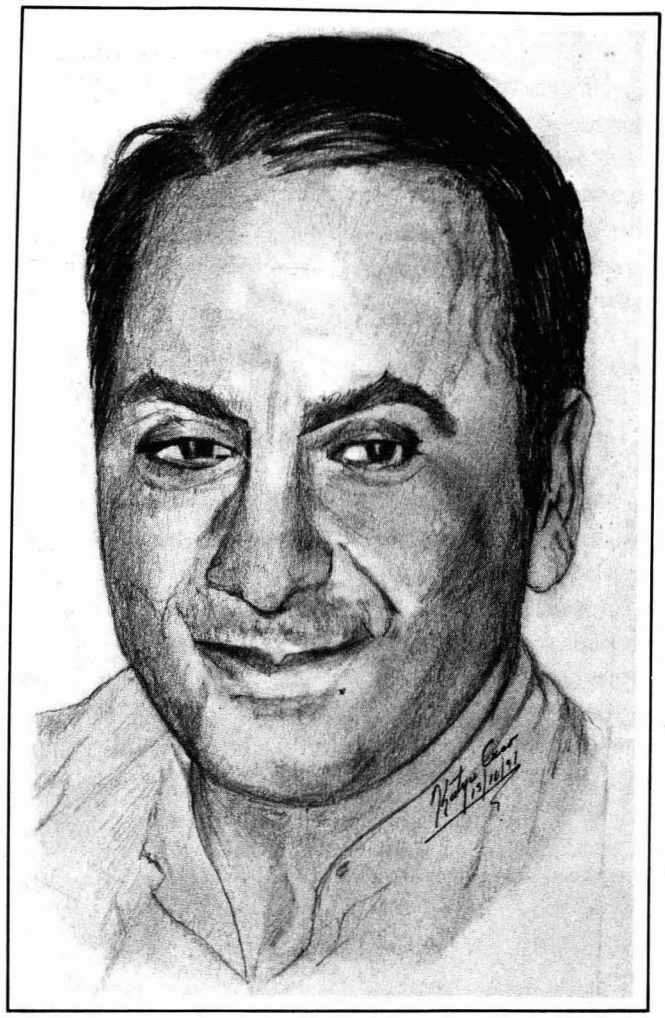
Los temores en cambio se realizan siempre. Parecería que expresar la repugnancia es la mejor manera de atraer al objeto fóbico. El temor es el aliado principal del destino, y, por ende, es el motor de la narración.

La materia prima de la literatura popular, al igual que la novela de Puig, conjuga ensoñaciones sexuales y agresiones, que se anudan en un *imbroglio* cuyo *happy end* es predecible. La diferencia con la literatura de Puig, se realiza fundamentalmente en la manera en que siembra la sugerencia, en la profundidad de los retratos de los personajes y en la consistencia psicológica de seres anónimos, olvidados, que habitan zonas marginales: geográficamente sólo 475 kilómetros separan a Coronel Vallejo de la metrópoli Buenos Aires; sin embargo, la distancia es infranqueable.

La suya no es una literatura, como la popular, que satisfaga ensoñaciones diurnas. En realidad, las mujeres histéricas, que es con mucho el personaje más frecuente en sus novelas, presentan un cuadro clínico clásico: ellas permanecerán insaciables, cultivarán con tenacidad el arte de la insatisfacción.

El amor, a fin de cuentas, es posible por la distancia, ya temporal, ya espacial, ya por la proximidad de la muerte del galán. Parecería que algo condujo a las heroínas a escogerlo con estas características. Su deseo está por ello condenado a permanecer insatisfecho. El último personaje de Puig, la dueña de la casa en *Bajo un manto de estrellas* persiste en su patológica espera de alguien muerto hace más de veinte años.

Juan Carlos solicita a Nené lo único que no tiene: su virginidad. Desea además que el padre de Mabel lo convierta en administrador de las haciendas. Pero también esto es imposible



Manuel Puig. **Dibujo de Katya Caso**

porque no puede estar en dos propiedades a la vez y sobre todo por que su padre no lo acepta.

Los padres por su parte son personajes débiles. Bien ya han fallecido como es el caso del padre de Juan Carlos, o bien se oponen a los deseos de sus hijas como el padre que desea casar a Mabel con Cecil, o el padre de Nené.

Juan Carlos escribe a Nené que "empesaremos [sic] una nueva vida" (p. 119). La falta de ortografía puede considerarse un presagio. Ese error, que es preciso decir ha escapado a la figura paterna del vecino de Juan Carlos, prefigura, de alguna forma, la muerte de Juan Carlos, quien de la misma forma que no tiene conciencia de la gravedad de su mal y se niega a seguir las indicaciones del tratamiento, ignora la ortografía.

El final de *Boquitas pintadas,* la imagen de Nené aureolada de respetabilidad, en donde ya no existe sombra de su desliz con el doctor Aschero, pasa por alto paródicamente su repugnancia por el marido y su insatisfacción.

Complacientes, los personajes de Puig acceden a las demandas del otro, como única manera que tienen de constituirse. Y también como coartada existencial porque de esa manera pueden responsabilizarlo. Como verdaderas histéricas señalarán el mal en el otro, mostrándose como ánimas bellas, víctimas de las circunstancias.

La verdad no está del lado de la síntesis del yo, de la conciencia y de la razón. Está en el terreno de lo mórbido, de lo inconsistente, de las debilidades y fallas, y de todo aquello so-

bre lo que pesa la represión de la cultura masculina, saludable, de las certidumbres del macho. La revelación se encuentra en lo roto, en la nebulosa del sueño y de la ensoñación, elemento fundamental de la poética puiguiana.

Los personajes de Puig quedan ajenos a cualquier forma de certeza. La realidad en sus novelas se construye en una relación intersubjetiva entre el narrador y el lector, quienes a fin de cuenta permanecen como *voyeurs* pasivos que irrumpen y violan la intrasubjetividad de los personajes.

Puig, líbranos del mal y no nos dejes claudicar

A pesar de que Puig se opuso rotundamente a aceptar el calificativo de paródico que la crítica le atribuye porque éste implicaba un sentimiento de superioridad del creador con respecto de sus criaturas, es innegable que la lectura de sus novelas tiene un efecto profundamente iconoclasta.

En *Boquitas pintadas*, por ejemplo, todos los personajes femeninos corren tras Juan Carlos. El mismo nombre de este protagonista está cargado con alusiones: por un lado, protegido bajo la égida del seductor por excelencia, Don Juan, quien constituye la única figura mítica que la modernidad haya creado; y, por el otro, situado tras el prestigio de las alusiones imperiales que el nombre mismo tiene. Y sin embargo ¿quién es Juan Carlos en el microuniverso de *Boquitas pintadas*? Una especie de *gigolo*, galanzuelo de barrio, sin talento alguno, cuya única gracia es la linda cara y un miembro que, sin duda, supera las proporciones de la estética clásica. Mabel, autoridad en la materia, es categórica a este respecto:

> Mabel hizo un movimiento soez con sus manos indicando una distancia horizontal de aproximadamente treinta centímetros (p. 209).

En su conversación con Nené, quien, "¡hubiese pagado por olvidar el ruin ademán que acababa de ver!" (p. 210).

Para completar el retrato, hay que señalar que Juan Carlos toma dinero de la caja de la intendencia, obliga a la viuda a malbaratar sus bienes, a mantenerlo y a enajenar la herencia de su hija. Entre otras cosas, viola a una menor de edad. Y a pesar de todo, las mujeres lo persiguen. Ello pone en evidencia la amoralidad del deseo, lo irracional e ilógico de los móviles humanos, pero también pone en relieve el poder mortífero de la idealización. Las buenas costumbres en la novela de Puig quedan como un barniz ridículo, una especie de información accesoria y secundaria. ¿Valores éticos, moral profesional, religión, convicciones políticas? No hay valor como el imperio de los sentidos. Con ello se devuelve al ser humano su herencia irracional, animal, inútilmente vilipendiada, por una razón pseudotriunfante.

En una apasionada y aguda semblanza, José Emilio Pacheco afirma:

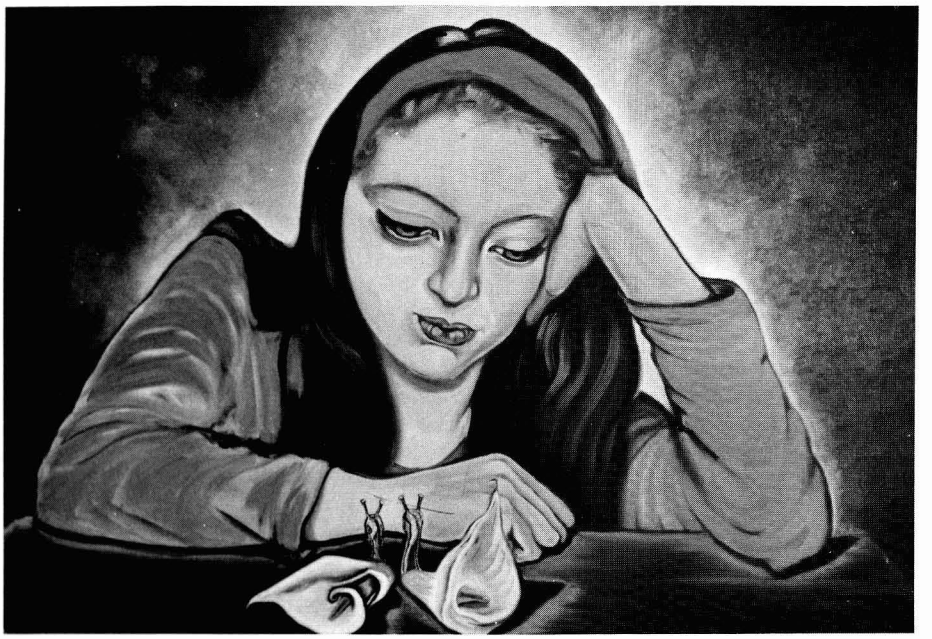
> Manuel Puig expresó algo que sin él hubiera permanecido inexpresado. Se enfrentó con enajenaciones y opresiones que son las nuestras y reveló niveles de realidad a los que tal vez no hubiéramos tenido acceso si no contáramos con sus novelas. Por ello y mucho más hay que seguir leyéndolo y comentándolo.[1]

Desde una posición marginal, Manuel Puig difundió los valores de la cultura homosexual hispanoamericana y de la Europa latina, e hizo vibrar con ellos a la sensibilidad occidental. El suyo es un caso comparable al de Werner Maria Fassbinder, al de San Genet, mártir, al de Pedro Almodóvar o al de Mishima. Él logró interponer el filtro de la comunidad *gay* en la literatura. Un filtro que relativiza y corroe con su aguda ironía el filtro de una comunidad que tiene una notable cualidad en el juego de mostrar y ocultar, de vivir en una zona de entredós, de rompimiento de tabúes y de rechazo profundo a la hipócrita moral convencional que es la norma de nuestras políticas y de nuestras sociedades. Río, México, Buenos Aires, Nueva York, los escenarios de sus novelas son asimismo los centros en donde se ha realizado la revolución sexual en nuestro continente. A este Puig, quien según José Emilio "abrió los ojos hacia nuevos caminos expresivos", a este Puig creador de atmósferas en las que el barroquismo homosexual florece ceñido de rasos, plumas y satén, les invito, a mi vez, a leer y comentar. ◊

[1] José Emilio Pacheco, "Manuel Puig y el paraíso infernal", en *Proceso*, 519 (13 de agosto de 1990) p. 59.

Macario Matus

Aída Espino:
La dama de los alcatraces



La niña de los alcatraces. Óleo/tela, 70 x 100 cm.

Aída Espino tiene dos obsesiones: el gusto por las flores y las medusas. La flor es el alcatraz que un día soñara Salvador Dalí; la medusa la arrancó de los cabellos de la mitología griega y la ha convertido en una mujer de hermosos sueños no petrificados.

Como toda creadora Aída Espino transforma la realidad, la recrea, la inventa con sensualidades más reales, más atrevidas y por lo mismo más humanas. Los sueños, que son la otra vida según Gérard de Nerval, al ser trastocados en fantasía reflexiva, racional, despiertan al espectador y lo alumbran con una luz más benéfica. El sol y la luna habitan en los senos de una mujer que sueña con pájaros. El alcatraz es una gota de agua que una llave chorrea secretamente, o bien un instrumento dócil en manos del virtuoso saxofonista; puede ser concha de caracol, paisaje alucinado, fonógrafo, o parte del cuerpo de ella y él según el mito prehispánico. Flor dual, el alcatraz posee los dos atributos sexuales que los seres humanos han soñado unir en un solo cuerpo.

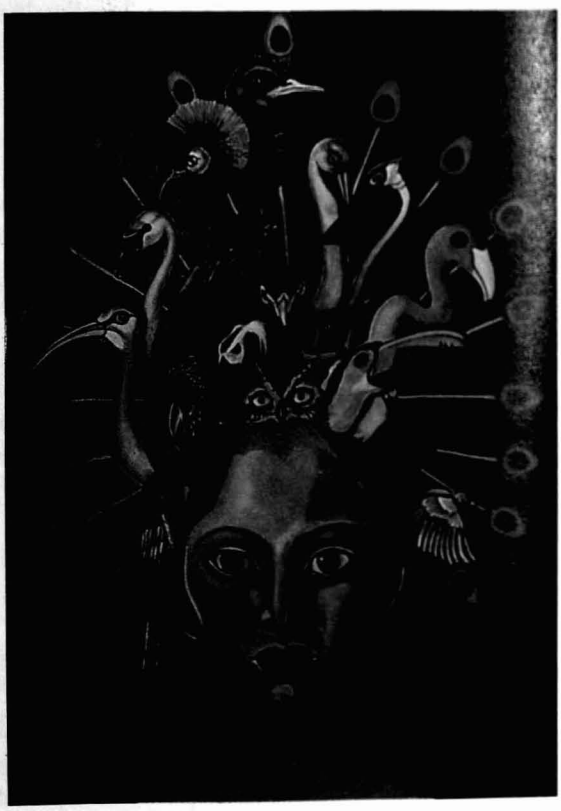
La medusa es serpiente, contraparte y estuche fiel de aquella flor. Estas serpientes multiformes, filiformes, son

Fotografías de Gonzalo Pretellini

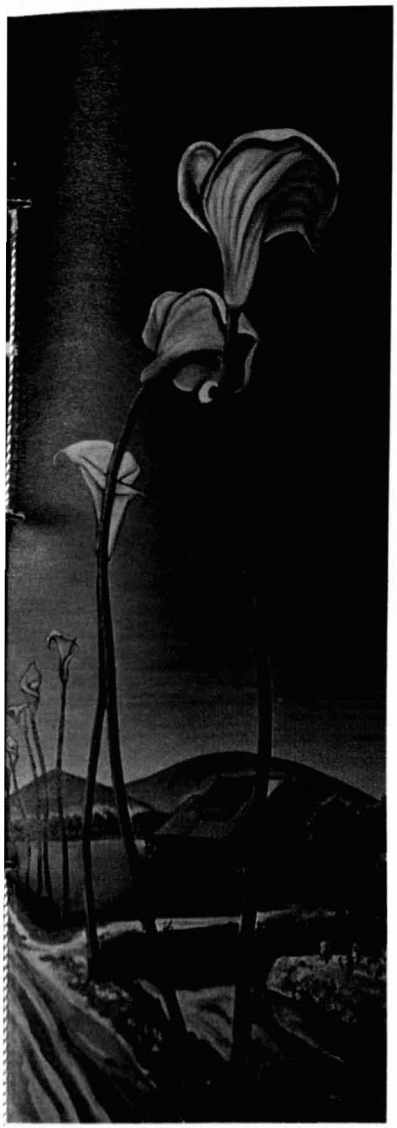
El encantador de serpientes. Óleo/tela, 100 x 120 cm.

los *símbolos transparentes* de los falos en la cabeza de las mujeres que sueñan despiertas. Encarnan toda suerte de aditamentos con que se embellece esa mujer mitológica que vibra dentro y fuera de su intimidad, que juega con ideas rampantes que la estimulan. Para Aída Espino, la medusa ha dejado de ser aquel monstruo que petrifica a los hombres y oculta su fealdad al mundo. Esta nueva medusa es suave, sensual e incluso ingenua. Se acicala en la espera y luce su cabello sin pudor a bordo de una motocicleta, la engalana con un sombrero, le pone rulos. La medusa se transforma en todo lo que es vida, creación, procreación, conceptos todos éstos que invaden la obra de Aída Espino.

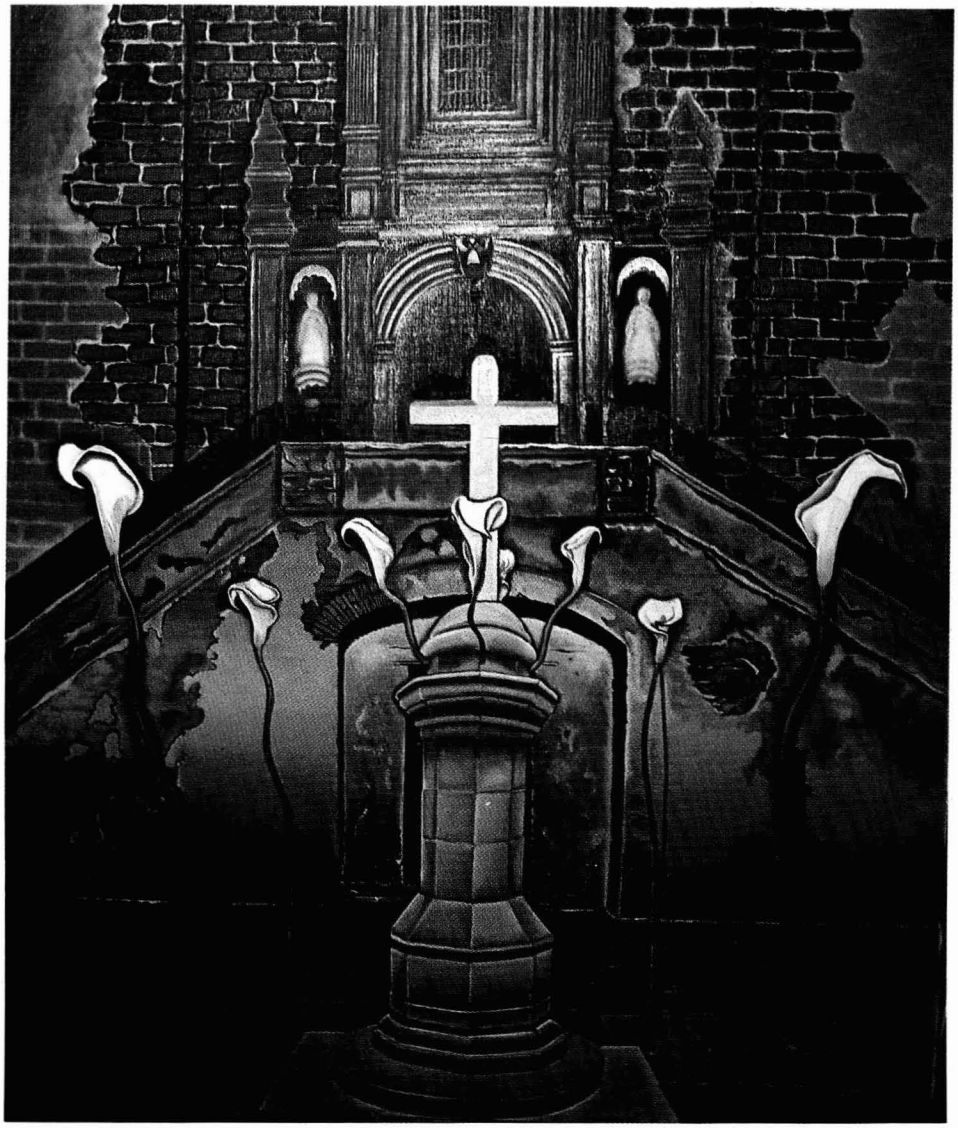
En la pintura de Espino se percibe una organización diferente de las



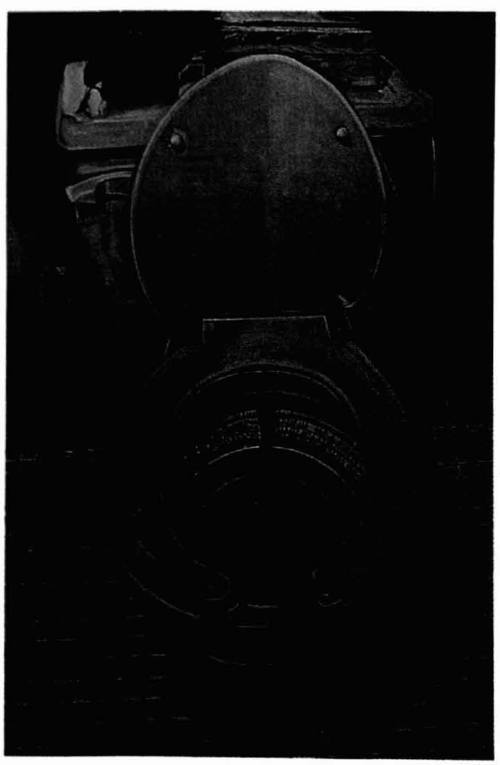
Medusa pajarera. Óleo/tela, 70 x 100 cm.



Paisaje. Óleo/tela, 100 x 120 cm.

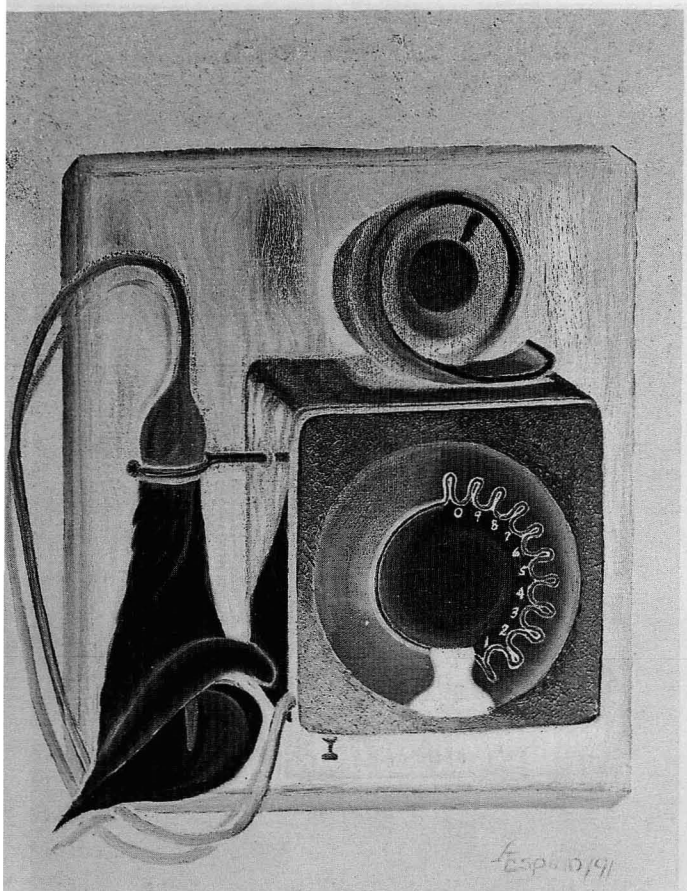


La plaza de San Roque. Óleo/tela, 100 x 120 cm.



La plaza de toros. Óleo/tela, 80 x 120 cm.

percepciones, de combinaciones casi matemáticas. Hace alarde de imaginación e ingenio; hay irreverencia al introducir en la plástica mexicana un excusado en el que dentro hay una plaza de toros, con toda la carga crítica que ello implica: un espectáculo al que asiste el toro sin su consentimiento, al que le untan vaselina en los ojos para disminuir su visión, lo desangra un picador, le corta los tendones un banderillero; previamente le han rebajado los cuernos para poner a salvo a su oponente, quien habrá de lucirse gracias a la agonía del indefenso animal. Todo esto narrado por medio de la generosa paleta de la artista, quien hace del óleo no ya un medio para plasmar ideas sino un cómplice dúctil, cálido en algunas de sus obras como *La niña de los alcatraces* y de



l teléfono. Óleo/tela, 40 x 50 cm.

Fonógrafo. Óleo/tela, 50 x 60 cm.

una frialdad que peca de objetiva en su *Plaza de toros*. El color pasa también por todos los matices: es violento en *El saxofonista,* cuadro de reminiscencias expresionistas, así como en *La chica de la motocicleta,* y alcanza una suavidad insospechada que semeja al pastel en *La niña de los caracoles.* Hay en la obra de esta pintora una alegría en el vivir: gozo y placer vital, visual. Sus obsesiones plásticas son propuestas valientes, atrevidas, en ocasiones irreverentes. Es un caso singular dentro de la plástica mexicana contemporánea, pues aúna la audacia y la libertad pictórica a la calidez del eterno femenino. Funde los sueños con las pesadillas, da a los monstruos de antaño rostros angelicales de una manera fresca, un tanto *naive,* para lo cual se apoya también en sus modelos, adolescentes en la mayoría de sus cuadros.

Toda la obra de Aída Espino conjunta imaginación, técnica y sensibilidad transmutadas en sueños reales, confesados en color, composición y textura. Está emparentada con distintas facetas del realismo mágico y va más allá de lo mágico real. Los sueños de esta Dama de los alcatraces han venido a ensanchar la plástica mexicana con su osada sinceridad estética. ◊

Sara Poot Herrera

Una lectura a distancia de la obra de José Emilio Pacheco

Mañana es el espejo de
los mañanas rotos
y será como ayer y
seremos iguales

José Emilio Pacheco

La sangre de Medusa y otros cuentos marginales de 1990[1] es el mañana de *La sangre de Medusa* de 1958[2], ese ayer de hace tres décadas, inicio de un género llamado José Emilio Pacheco: autor de tres libros de cuentos[3], dos novelas[4], nueve libros de poesía[5]; y autor también, huelga decirlo, de prólogos, notas, reseñas, ensayos. Es además traductor, periodista literario y cultural, ha escrito guiones cinematográficos y tiene varias antologías literarias (es el antologista por antonomasia de la poesía mexicana del siglo XIX). "Algunos me reprochan –dice– que escriba cosas tan diversas. Yo diría que los géneros no son incompatibles."

José Emilio Pacheco ha sido también editor, coeditor, secretario y jefe de redacción y colaborador de revistas y suplementos culturales; actualmente es miembro de varios consejos editoriales de revistas literarias especializadas. A esa diversidad de actividades en torno a la escritura y la lectura, José Emilio añade otra importante, la revisión permanente y crítica de sus textos, "escribir es el cuento de nunca acabar" dice y "reescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección"[6]. "No acepto la idea de 'texto definitivo'. Mientras viva seguiré corrigiéndome" (*Tarde o temprano*, p. 10). De este modo, se convierte en lector crítico y corrector de sí mismo.

El resultado de esta tarea aparece en las segundas ediciones de sus libros, en los relatos recogidos de sus publicaciones originales y también en las antologías que reúnen varios libros de poemas, como es el caso de *Tarde o temprano*[7], que compila su poesía escrita de 1958 a 1978, antes de cumplir los cuarenta años. Pacheco pide al lector que "*Tarde o temprano* se viera no como una obra solemne y 'definitiva' sino como un libro más: mi primer libro, que he tardado veinte años en escribir" (p. 9).

En *Tarde o temprano* José Emilio habla también de sus "Aproximaciones", que son traducciones de poesía. Su intención, dice, es "producir textos que puedan ser leídos y juzgados como poemas en castellano, reflejos y aun comentarios en torno de sus intactos, inmejorables originales" (p. 10). Y respecto a su "Lectura de la antología griega", afirma, "no son, como podría creerse, 'traducciones de traducciones' sino poemas escritos a partir de otros poemas. Considero estos trabajos una obra colectiva que debiera ser anónima y me parece abusivo firmarla" (*id.*). Esta idea del anonimato, conocida por sus lectores, de que "La poesía no es de nadie: / se hace entre todos" (Julián Hernández, *Legítima defensa*), se ejemplifica también con muchos de sus escritos publicados con heterónimos, seudónimos o sin firma.

Desde su primer libro hasta el último, José Emilio Pacheco –sin lugar a dudas uno de los escritores mexicanos con más larga y amplia carrera literaria, iniciada en su caso a muy corta edad– ha sido reconocedor profundo y explícito de sus deudas

[1] José Emilio Pacheco, *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Era, México, 1990.

[2] José Emilio Pacheco, *La sangre de Medusa*, Cuadernos del Unicornio, México, 1958.

[3] *El viento distante y otros relatos*, 1963; *El principio del placer*, 1972; *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, 1990.

[4] *Morirás lejos*, 1967, *Las batallas en el desierto*, 1981.

[5] *Los elementos de la noche*, [poemas 1958-1959, 1960-1961, 1962, 1958-1962; escritos entre los 18 y los 23 años de edad]; *El reposo del fuego*, 1966 [poemas 1963-1964]; *No me preguntes cómo pasa el tiempo (poemas 1964-1968)*, 1969; *Irás y no volverás*, 1973 [poemas 1969-1972]; *Islas a la deriva*, 1976 [poemas 1973-1976]; *Desde entonces (poemas 1975-1978)*, 1980; *Miro la tierra (poemas 1983-1986)*, 1989; *Ciudad de la memoria (poemas 1986-1989)*, 1989.

[6] "Nota", *Tarde o temprano*, F.C.E., México, 1980 p. 9 Reúne *Los elementos de la noche, El reposo del fuego, No me preguntes cómo pasa el tiempo, Irás y no volverás, Islas a la deriva.* Esta afirmación, como él mismo lo aclara, ya había aparecido en *Ayer es nunca jamás*, ed. José Miguel Oviedo, Monte Ávila Editores, Caracas, 1978 [antología; contiene *Los elementos de la noche, El reposo del fuego, No me preguntes cómo pasa el tiempo, Irás y no volverás, Islas a la deriva*].

[7] Existen otras antologías de poemas: José Emilio Pacheco, *Breve antología*, ed. Rafael Vargas UNAM, México, 1980 *(Poesía moderna*, 80); *Fin de siglo y otros poemas*, F.C.E.-S.E.P., México, 1984 *(Lecturas mexicanas*, 44); *Alta traición: antología poética*, ed. José María Guelbenzu, Alianza Editorial, Madrid, 1985; y *José Emilio Pacheco*, ed. Luis Antonio de Villena, Ediciones Júcar, Barcelona, 1985 *(Los poetas*, 67).

Trabajo leído el 5 de abril de 1991 en la conferencia de LASA (Latin American Studios Association), celebrada en Washington, D. C.

literarias y afectivas. Sobre sus primeros escritos, afirma: "Hasta donde sé, 'La sangre de Medusa' y 'La noche del inmortal' son los primeros cuentos mexicanos que ostentan el influjo descarado de Borges"[8]; inserta explícitamente estos relatos en la tradición cuentística borgeana.

Dichas deudas literarias y afectivas aparecen impresas también en los títulos, epígrafes y dedicatorias de sus textos, en reconocimiento, como homenaje y a la memoria de sus maestros y amigos. La dedicatoria de *Irás y no volverás* es, por ejemplo, lugar de encuentro del afecto profundo y la complicidad literaria con el amigo poeta ausente: "A la memoria de José Carlos Becerra, esta conversación que no tendremos nunca". El poema aquí es conversación, en otras partes es crónica y también es historia. Tiene razón José Emilio, no hay incompatibilidad de géneros, y lo dice a partir de su propia experiencia literaria, que se sostiene en una estética de la sencillez léxica y la transparencia de la palabra, y sintácticamente en un tono de conversación íntima y coloquial, de un tú a tú respetuoso con el lector, que es el otro y que es él mismo.

La conversación, que en gran medida funda la obra de Pacheco, se hace explícita en la nota introductoria de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales.* El escritor de hoy se dirige al de ayer: "Al adolescente que publicó en 1958 la primera *Sangre de Medusa* le digo: Aquí termina nuestra colaboración. Hice lo que pude. Ahora tú lee estos cuentos desde tu perspectiva irrecuperable y dime qué te parecen. Aún tengo mucho que aprender y de verdad tu juicio me interesa" (p.13).

Con este libro y esta petición, José Emilio Pacheco abre una nueva perspectiva en el estudio del relato: *La sangre de Medusa* es "tinta" que, en "alas de papel", surca el espacio y el tiempo de una escritura de más de treinta años que oscila entre sus orígenes y sus momentos más recientes.

Con su publicación, los relatos iniciales y marginales se colocan en el centro. Dice José Emilio Pacheco en este libro, "podemos cambiar todo menos nuestra visión del mundo y nuestra sintaxis" (p.9), y en ese ver y ese ordenar él ha sido fiel a sí mismo. Leer el "Tríptico del gato", de 1956, así como "La sangre de Medusa" y "La noche del inmortal", estos dos últimos publicados por Juan José Arreola en 1958, confirma esa fidelidad y confirma también que José Emilio Pacheco nunca ha sido aprendiz de escritor o ya no lo era cuando publicó esos primeros textos. Si fue aprendiz, lo ha de haber sido en la infancia, cuando oía los cuentos que le contaba su abuela, "a quien debo –dice– la pasión por toda clase de relatos –'cuentos y sucedidos' como llamaba a la *fiction* y a la *non fiction*–" (p. 13). En estas dos esferas de cristal de la imaginación y de la realidad, cada una con sus reflejos variantes y variados, se encuentra la obra creativa de José Emilio Pacheco, una de las obras de la literatura mexicana que más atención tiene de la crítica[9].

Tan sólo en 1990, y por mencionar sólo algunos de ellos, en la ciudad de México aparecen publicados trabajos que se refieren tanto a su trayectoria de escritor como a sus últimas publicaciones: Elena Poniatowska hace la crónica del periodista cultural en "José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto"[10], texto leído en ocasión del homenaje que el Instituto Nacional de Bellas Artes le organizó al escritor en junio de 1989 con motivo de sus cincuenta años. De su obra como crítico, Sara Sefchovich publicó unos meses antes "José Emilio Pacheco, crítico"[11], en un número que la revista *Universidad de México* dedicó a la situación de la crítica literaria mexicana.

De su obra poética, Mario Benedetti escribió "Pacheco. La poesía abierta"[12], y Anthony Stanton reseñó una traducción reciente, la de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot[13]. Varias reseñas celebraron la aparición de *La sangre de Medusa,* entre ellas, la de Antonio Saborit, "Las voces de Medusa"[14], y la de José Miguel Oviedo, "José Emilio Pacheco, cuentista"[15].

Mientras tanto Pacheco publicó "La ciudad de la novela", reseña sobre *Constancia y otras novelas para vírgenes*[16] de Carlos Fuentes, en la que afirma: "Hace ya 32 años *La región más transparente* fundó para nosotros la novela de la ciudad. En 1990 *Constancia* nos abre una vez más las puertas de la ciudad de la novela" (p. 85). Y junto a esta afirmación, al hablar de Fuentes y de una de estas cinco novelas, hace una faena atinada: "'Viva mi fama' –dice– es su 'capricho español', entendido el término 'capricho' en su acepción goyesca".

Y mientras tanto, José Emilio siguió escribiendo sus inventarios que desde hace quince años publica en *Proceso.* Algunos de los últimos son "Un poeta mexicano del Medioriente. Manuel Carpio (1791-1868) y los tormentos del desierto", "La literatura está en la calle. Jacques Bellefroid y el robo del tiempo", "El encuentro de las culturas y la trivialidad del mal", "El zoológico de papel", "Ocho poemas para Jaime Sabines en su cumpleaños"[17].

Y si su ciudad *(Ciudad de la memoria)* está al día en el cono-

[8] "Nota: La historia interminable", *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales,* p.10.

[9] Véase la información bibliográfica que Hugo Verani ofrece en su libro, *José Emilio Pacheco ante la crítica,* Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Veracruzana, México, 1987.

[10] Elena Poniatowska, "José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto", *La Jornada Semanal,* 19 de agosto de 1990, núm. 62, 35-45.

[11] Sara Sefchovich, "José Emilio Pacheco, crítico", *Universidad de México,* núm. 468, enero 1990, 58-62.

[12] Mario Benedetti, "Pacheco, la poesía abierta", *Nexos,* núm. 155, nov. 1990, 75-79.

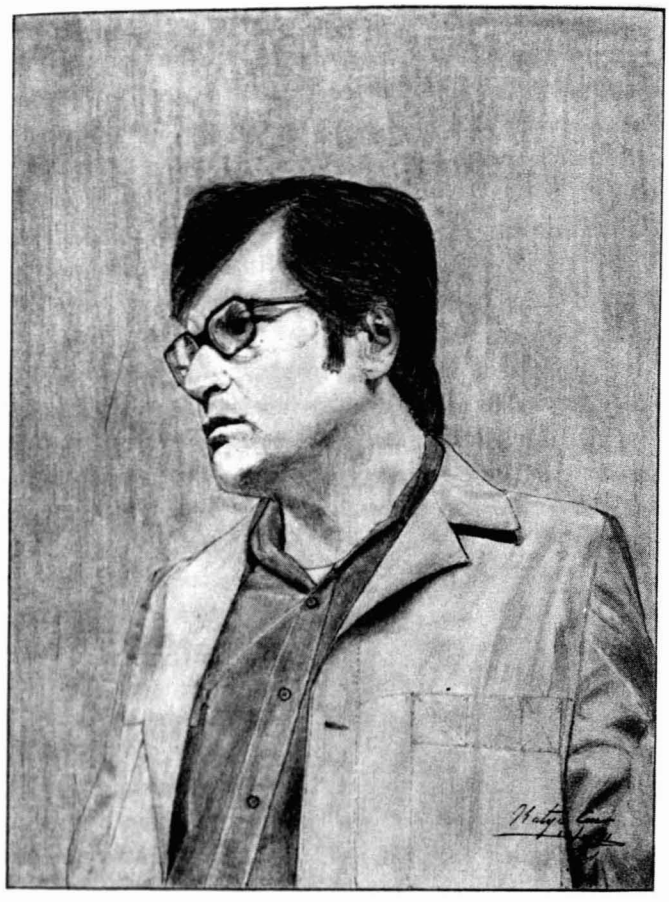
[13] T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos,* El Colegio Nacional-F.C.E., México, 1989; la reseña de A. Stanton apareció en *Vuelta,* núm. 164, julio 1990, 39-41.

[14] Antonio Saborit, "Las voces de Medusa". *Nexos*, núm. 153 sept. 1990, 81-82.

[15] José Miguel Oviedo, "José Emilio Pacheco, cuentista", *La Jornada Semanal,* 16 de diciembre de 1990, 38-40.

[16] Carlos Fuentes, *Constancia y otras novelas para vírgenes,* F.C.E., México, 1990. La reseña de Pacheco apareció en *Nexos,* núm. 152, ago. 1990, 81-85.

[17] Salieron respectivamente en *Proceso,* núm. 748, 4 de marzo de 1991, 54-55; núm. 749, 11 de marzo de 1991, 50-51; núm. 750, 18 de marzo de 1991, 50-51 [sobre dos nuevas traducciones de Marcel Schwob de *Vidas imaginarias. La cruzada de los niños*]; núm. 751,25 de marzo de 1991, 52-53 [sobre *Animalia* de Alfonso Reyes]; y núm. 752, 1o. de abril de 1991, 50-51. Este mismo año publicó "La red de agujeros" (núm.740, 7 de enero de 1991, 54-55), "Una literatura palimpséstica. La historia de la gente sin historia" (núm. 741, 14 de enero de 1991, 52-53), "La guerra y otros poemas" (núm. 742, 21 de enero de 1991, 54-55) y "Notas sin música para Juan Vicente Melo" (núm. 743, 28 de enero de 1991, 54-55), "vasko popa (1922-1991). Homenaje al Lobo cojo"



José Emilio Pacheco. **Dibujo de Katya Caso**

cimiento y la valoración de la obra de José Emilio Pacheco, en los Estados Unidos indiscutiblemente es uno de los escritores que más nos acompañan en nuestros encuentros cotidianos con la literatura. Su creación, su crítica, su información bibliográfica y hemerográfica representan una de las fuentes y herramientas más importantes de lectura, de búsqueda, de análisis y de interpretación.

Dice José Emilio que de este país él solamente conoce los departamentos de Español y Portugués. Quiero comentar brevemente cómo es que nosotros lo conocemos. A manera de ejemplo, me referiré al modo como participa con sus textos en los cursos y seminarios de literatura latinoamericana y mexicana, sin detenerme en los estudios que sobre su obra se han realizado últimamente y que enriquecen la lista de la "Crítica sobre la obra de José Emilio Pacheco", de Hugo Verani[18].

Ejemplo de elemento estructurador para un curso de literatura mexicana sobre el siglo pasado es su antología *La poesía mexicana del siglo XIX*[19], que reúne a 28 de los poetas de mayor significación de ese siglo. Junto a la información, el comentario, la crítica, la sugerencia: José Emilio nos dice por ejemplo que el *Diario de México* del siglo XIX está aún mal estudiado; nos habla de la importancia de *México libre* de Francisco de Ortega como un antecedente importante del género chico, el *sketch* de sátira política; está de acuerdo con lo que Carlos Pellicer sugirió para referirse a la historia de la poesía mexicana, aquel título que Salvador Díaz Mirón pensó ponerle a uno de sus libros, *Melancolías y cóleras;* y opina que *Idilio salvaje* de Manuel José Othón es el mejor poema escrito en el lapso que abarca su selección.

Sus afirmaciones en esta antología, publicada hace 26 años, van desde asegurar que el siglo XVIII no fue el tiempo más propicio para el florecimiento de la poesía en la Nueva España, hasta decir: "Una poesía que nació adulta (en el siglo XVII), para obtener su libertad tendrá que desandar lo andado y crearse su propia infancia. Esta infancia y el principio de una verdadera madurez, pueden advertirse en los poemas que reúne este libro" (p. 10).

Pacheco asegura también que en 1836, al crearse la Academia de Letrán, quedó la base de la literatura mexicana y que en 1869, con la fundación de *El Renacimiento,* José Ignacio Manuel Altamirano aspiró a una fraternidad de todas las tendencias que harían surgir la literatura nacional. La culminación de este proceso, continúa, fue la poesía modernista, "o sea la consecuencia del impulso que dieron a la cultura nacional las grandes figuras del liberalismo" (*id.*).

Es José Emilio Pacheco también quien nos ha dado desde hace 21 años la historia y la antología más completas del modernismo mexicano, aclarando que "para comprender[lo] hay que estudiar el lenguaje de fin de siglo. Sin el dominio de esa lengua muerta no hay entendimiento posible. Los poemas deben verse bajo las categorías de la literatura europea de la época y situarse en las condiciones locales en que se produjeron, evitando el peligro de que los contextos nos hagan perder de vista los textos"[20].

En su *Antología del modernismo 1884-1921,* que reúne a catorce poetas que van de Manuel Gutiérrez Nájera a Ramón López Velarde, José Emilio aclara en primer lugar que "no hay modernismo sino modernismos", "cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna" (p. 11). Asimismo, adelantándose a discusiones incluso recientes, se detiene en unas líneas para aclarar el concepto de modernismo, no como sinónimo de contemporáneo, sino como la palabra que recogió la historia literaria "para agrupar la pluralidad de tendencias que se originaron en Hispanoamérica a fines del siglo XIX y principios del XX" (p. 13). Ya en su prólogo de 1970 aclara "que lo importante son las obras" (*id.*), a las que él estudia a partir de la práctica más importante de un crítico, que es la lectura.

En esta misma introducción, Pacheco repasa la historia del modernismo, al mismo tiempo que sugiere fuentes para su estudio y menciona sus propias fuentes de crítica y teoría (Walter Benjamin, Edmund Wilson) y hace evidente los nexos que existen entre la literatura y la sociedad. Finalmente el referirse a la tradición de la ruptura –como Octavio Paz llama a

(núm. 744, 4 de febrero de 1991, 56- 57), "Escenas de guerra [a María Zambrano, muerta para no ver otro fracaso]" (núm. 745, 11 de febrero de 1991, 52-53), "Rafael Giménez Siles (1900-1991) 1900. Tres poemas de ayer sobre la batalla de Bagdad" (núm. 746, 18 de febrero de 1991, 54-55), "Carlos Valdés (1928-1991) y la profesión de la desesperación" (núm. 747, 25 de febrero de 1991, 50-51).

[18] *Op. cit.*, pp. 285-307.

[19] José Emilio Pacheco, *La poesía mexicana del siglo XIX (antología),* Empresas Editoriales, México, 1965.

[20] José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo. 1884-1921,* UNAM, México, 1970, 2 ts. *(Biblioteca del estudiante universitario,* 90 y 91), pp. 7-8.

la tradición que funda el modernismo–, Pacheco explica "prefiero decir tradición de la imposibilidad del discípulo, de la obra abierta a todos los logros del pasado y a la poesía de todos los idiomas. No hay líneas rectas ni hay escuelas: hay obras únicas, irrepetibles e insustituibles, poemas" (p. 11).

En las fichas bibliográficas que acompañan la selección, encontramos frases categóricas, por ejemplo: el prólogo de Justo Sierra a la obra de Manuel Gutiérrez Nájera es "el mejor texto de la crítica mexicana durante el siglo XIX" (p. 5); *La vida literaria de México* de Luis G. Urbina, el poeta del crepúsculo, es el mejor ejemplo de su inteligencia crítica y volumen fundamental de nuestra historiografía literaria (p. 109); con Nervo y Rebolledo, Tablada es el más representativo del novecientos mexicano.

José Emilio incluye en su antología a María Enriqueta, "la única poetisa de alguna significación que hay en el modernismo antes de Juana de Ibarborou y Alfonsina Storni" (p. 89); dice que Alfredo R. Placencia quizá sea "antes de Carlos Pellicer, nuestro mejor poeta católico" (p. 97); afirma que mientras "Díaz Mirón es el poeta del orgullo: Rebolledo es el poeta de la lujuria"[9] (p. 115), y que su novela *Salamandra* "es la novela más *art–nouveau* de nuestro modernismo" (p. 116); y que *Zozobra* de Ramón López Velarde es "el enigma más intenso y más indescifrable de toda la poesía mexicana" (p. 128). Para José Emilio Pacheco, "López Velarde cierra espléndidamente el modernismo mexicano y, al mismo tiempo que Tablada, lo convierte en modernidad, piedra de fundación de nuestra poesía contemporánea" (p. 128).

Estas antologías, lo mismo que *Poesía en movimiento* –de la que es coeditor–, además de otras por él recopiladas, muestran la preocupación de Pacheco por los periodos y los movimientos literarios (es interesante la relación que en otro momento hace entre el modernismo y las vanguardias), las generaciones, la *Lost Generation* –"Generación que vas como las hojas..."– a la vez que las reúne y las compila, las delimita, las libera.

Sus libros de creación poética, entre cuyas preocupaciones fundamentales –ya lo han señalado los críticos– están el tiempo, la memoria, la desolación, representan también uno de los *corpus* más importantes para estudiar la poesía escrita en español. Y sus libros de relatos –tanto sus cuentos como sus novelas que recorren continua y discretamente la historia de la narrativa mexicana y latinoamericana contemporánea– son parte fundamental de una selección de textos con la que se pretende gozar la lectura e indagar sus mecanismos de creación[21] y de transformación en relación con otros textos (pienso en Marcel Schowb, Jorge Luis Borges, Mary Renault).

Dentro del relato breve, podemos trazar una estrecha relación entre Torri, Arreola, Monterroso y Pacheco, y ver de qué manera ese "influjo descarado de Borges" se da en sus textos. Lo mismo puede hacerse con los nexos que su obra tiene con la cultura clásica y la popular y con obras de la literatura mexicana (Fuentes, Pitol, del Paso, Monsiváis...).

La mencionada columna "Inventario", antecedida por "Simpatías y diferencias" de la *Revista de la Universidad de México* y "Calendario" de *La Cultura en México*, ofrece también un material crítico, reflexivo y pertinente sobre diversos sucesos contemporáneos. Este material es sumamente importante para un curso de crónica actual y periodismo literario y cultural. Y en las clases de metodología o de técnicas de investigación, la práctica de la reseña, uno de los ejercicios más serios de la crítica, encuentra en las de José Emilio Pacheco un material riguroso, crítico y creativo.

Para la teoría de los géneros, lo mismo podemos decir de su trabajo sobre la prosa histórica del siglo XVIII, específicamente la obra de Clavijero, así como de sus artículos sobre la novela histórica y sobre el género de la novela breve, del que *Las batallas en el desierto* es una muestra ejemplar. Su reciente declaración sobre *Constancia y otras novelas para vírgenes* de Fuentes confirma su opinión sobre la novela breve: "Su mérito [el de Fuentes] en estas cinco narraciones es haber logrado que en *the shapely novella* quepan más cosas de las que normalmente hubiera soñado *the baggy monster*".

Y finalmente, en términos de creación pura, así como José Emilio nos invita al "Parque de diversiones" y construye "El castillo en la aguja", nos muestra "La luna decapitada", nos lleva a "La fiesta brava", y nos canta "Cuando salí de La Habana, válgame Dios", así también hace versos "vigesimónicos", inventa personajes decimonónicos (Isabel de "La sangre de Medusa" tiene 70 años en 1955), se divierte con las "Memorias de Juan Charrasqueado": "–Yo no lo maté: él solito se le atravesó a la bala–" y lleva a cabo pesquisas detectivescas, diciéndole al lector "Tenga para que se entretenga" y con la que él se entretiene muchas veces haciendo literatura con la literatura. En este quehacer creativo y recreativo José Emilio repite:

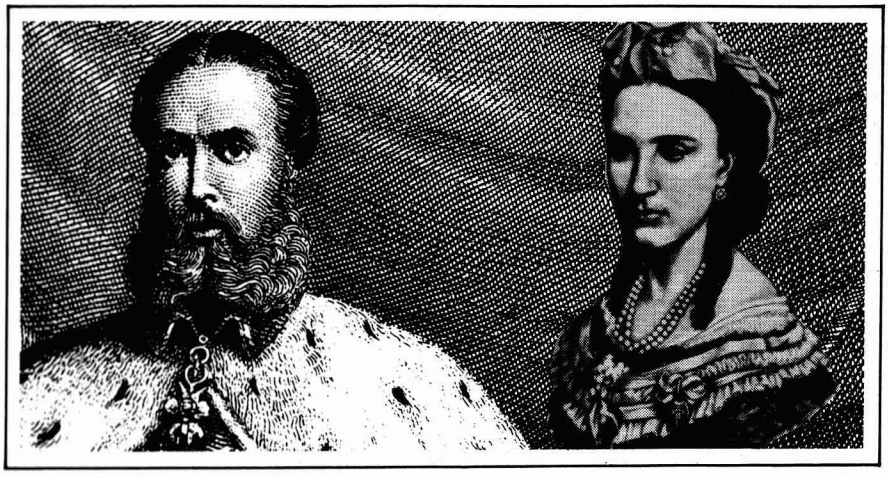
Mi único tema es lo que ya no está
Y mi obsesión se llama lo perdido
Mi punzante estribillo es *nunca más*
Y sin embargo amo este cambio perpetuo
este variar segundo tras segundo
porque sin él lo que llamamos vida
sería de piedra

Y en este cambio se entrelaza su obra, que a su vez entrelaza gran parte de la literatura, la cultura y la historia mexicanas. Conocerla es gozar también "la variedad del gusto, la magia de la crítica" de José Emilio Pacheco. ◊

[21] Resulta de gran utilidad la lectura crítica y el análisis minucioso de Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín, *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*, El Colegio de México, México, 1979.

Óscar Mata

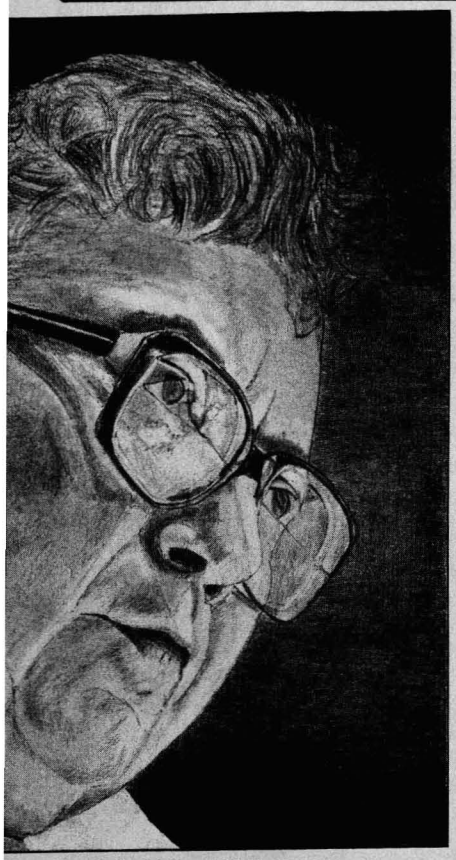
Noticias del Imperio: la loca pugna entre la imaginación y la historia



Noticias del Imperio significó el reconocimiento a Fernando del Paso en su propio país; tras un cuarto de siglo de labor literaria finalmente fue profeta –poeta– en su tierra. La novela fue todo un éxito de ventas –más de cuatro ediciones en seis meses, doce en menos dos años, lapso de tiempo en el cual vendió más ejemplares de *Noticias...* que los que había vendido de sus libros anteriores en dos décadas– y la crítica, salvo contadas excepciones, la calificó de obra maestra. Lo interesante consistió en que casi todas las voces discordantes fueron aquellas que en el pasado reconocieron la meritoria manufactura de *José Trigo* y la enorme valía de *Palinuro de México.* Algo muy parecido sucedió en Francia y España, donde *Palinuro...* fue galardonado y aplaudido en tanto que *Noticias del Imperio* quedó lejos de recibir el mismo trato; según el mismo Del Paso, atento lector de sus críticos, parte de la prensa europea lo consideró un libro "sin pies ni cabeza".

Noticias del Imperio forma parte de una corriente de obras basadas en la historia que experimentó un notorio auge durante la década de los ochenta, pero que la novela latinoamericana cultiva desde tiempo atrás. Sirvan de ejemplo *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, que primero se editó en la traducción francesa y después apareció en español, y *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. Durante los años ochenta aparecieron docenas de novelas históricas, escritas a ambos lados del Atlántico, acaso como una celebración adelantada al quinto centenario del encuentro de dos mundos, acaso porque el presente, el endemoniado final del siglo XX, obliga a buscar realidades menos brutales en el pasado. El fenómeno distó mucho de manifestarse únicamente con los hispanoparlantes –como la española Luisa López Vergara (*No serán las Indias*) y el colombiano Gabriel García Márquez (*El general en su laberinto*)– sino que incluyó a autores como Umberto Eco con su célebre– y sobrevalorada– *El nombre de la rosa.*

Con anterioridad Fernando del Paso había trabajado temas históricos. Concretamente, en *José Trigo,* "La Cristiada" y también la caída del mundo azteca, que tuvo lugar en Tlatelolco; por otro lado, el asunto de Carlota y Maximiliano fue aludido



Fernando del Paso. **Dibujo de Katya Caso**

en *Palinuro de México* a propósito del amor de la tía Luisa y Jean Jacques. El abuelo Francisco, a pesar de sus convicciones republicanas, no dejaba de sentir simpatía por Maximiliano, a fin de cuentas un liberal, y acaso en esas pláticas de la infancia haya nacido el interés de su nieto por el tema, que le brindó la oportunidad de ejercer sus dotes para la investigación, ya que leyó y consultó docenas de obras al respecto.

La concepción y el planteamiento de la empresa narrativa se pueden leer en el capítulo XXII/2, exactamente en la página 641, donde Fernando del Paso expone sus intenciones novelísticas con relación a la historia partiendo de tres ideas. La primera proviene de Rodolfo Usigli, autor de un drama "antihistórico" basado en Maximiliano y Carlota, quien escribió, en el prólogo de *Corona de sombras*, que "si la historia fuera exacta, como la poesía, le hubiera avergonzado haberla eludido". Toma una cita clásica de Borges, a quien le interesaba "más que lo históricamente exacto, lo simbólicamente verdadero". Con Lukács se remite a *La novela histórica*: es un "prejuicio moderno el suponer que la autenticidad histórica de un hecho garantiza su eficacia poética". Para el novelista mexicano, el problema de esta obra se planteó así: "¿qué sucede –qué hacer– cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía?" Inmediatamente, ya con casi la totalidad de la novela a cuestas, responde: "Quizá la solución sea no plantearse una alternativa, como Borges, y no eludir la historia, como Usigli, sino tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención. En otras palabras, en vez de hacer a un lado la historia, colocarla al lado de la invención, de la alegoría, e incluso, al lado, también, de la fantasía desbocada... Sin temor de que esa autenticidad histórica, o lo que a nuestro criterio sea tal autenticidad, no garantice ninguna eficacia poética, como nos advierte Lukács: al fin y al cabo, al otro lado marcharía, a la par con la historia, la recreación poética que, como le advertimos nosotros al lector –le advierto yo– no garantizaría, a su vez, autenticidad alguna que no fuera la simbólica". (pp. 641-2).

Siete años dedicó el autor a cada uno de sus dos libros anteriores; con *Noticias del Imperio* fueron diez, de los cuales dos –1976 y 1977– estuvieron consagrados a la investigación. El tema era un asunto, en apariencia, perfectamente bien delimitado: el efímero imperio mexicano de Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica, impuesto por la fuerza de las tropas de Napoleón III, de 1864 a 1867. Una copiosa bibliografía y multitud de detalles impidieron que Fernando del Paso cumpliera sus afanes de consultar toda la información disponible, aunque a fin de cuentas puso muchos datos, excesivas referencias e informaciones, en su obra, que por momentos, más que una novela, semeja un conjunto de trivialidades "históricas". En 1980, cuando se aproximaba a la mitad de la escritura de la novela, Fernando del Paso me dijo que su abuelo materno, el inolvidable abuelo Francisco, le contaba que él había nacido en Bagdad y el escritor, de niño, creía que se trataba de la ciudad de Bagdad en el Medio Oriente, tan cercana a la fantasmagoría de *Las mil y una noches;* pero resultó que en realidad se trataba de Bagdad, Tamaulipas, donde, en efecto, hay un pueblo con plazas, calles, casas y gente. "Así que mi abuelo no me decía toda la verdad, pero sí parte de ella y eso me hizo muy feliz durante un tiempo", me comentó el novelista, ese 11 de mayo de 1980. Contar toda la verdad, abarcarla toda, por completo, con todas sus aristas, desde cuantas perspectivas sea dable y posible, es uno de los objetivos principales de *Noticias del Imperio.* Fernando del Paso vuelve a intentar la novela total, esta vez a partir de un hecho histórico, que no duró más de cuatro años, tan poco para la historia, pero que en su escritura se extiende a través de 668 apretadísimas páginas. Curiosamente, *Palinuro... y Noticias...* tienen casi la misma extensión: en páginas impresas, la segunda supera a la primera por un poco más de una sola página en las respectivas ediciones de editorial Diana (a Del Paso le gustan los datos de Ripley, éste podría serlo).

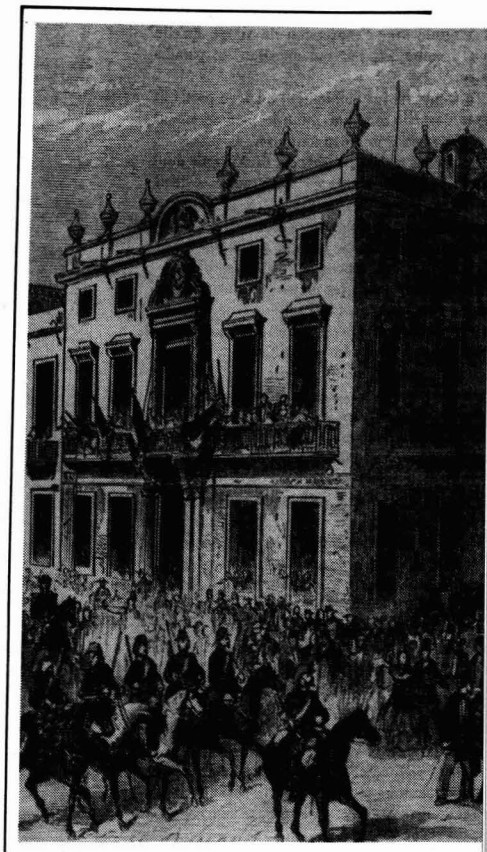
En contrapartida a toda la copiosa información proveniente de libros y documentos, la locura de Carlota da pie al desborde de la imaginación a través de un largo, inacabable monólogo, repartido en doce capítulos de extensión tan pareja, que recuerdan los episodios de los novelones por entregas. De esta manera se establece la polaridad de la obra: el contraste entre la documentación y la imaginación corres-

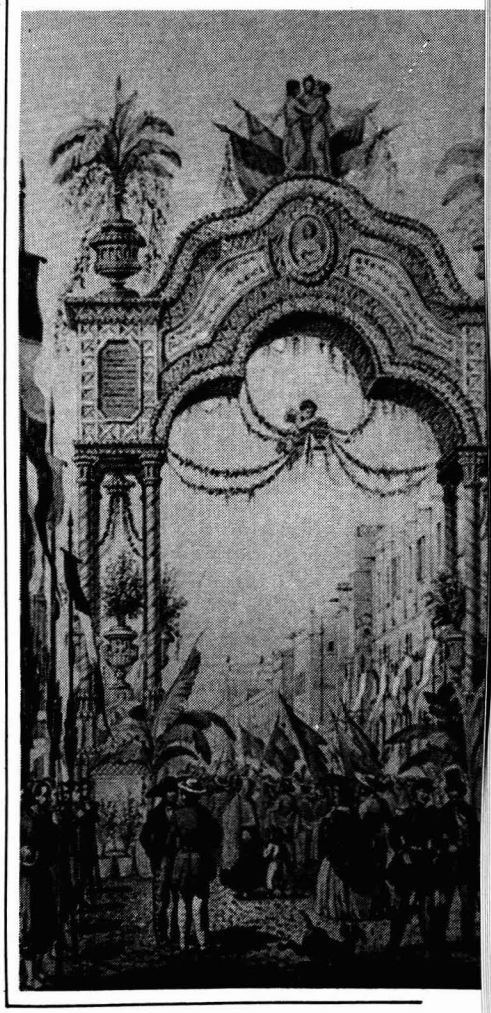
ponde al de la vida y la muerte en *Palinuro de México,* y la palabra y el silencio en *José Trigo.* Entre ambas no deja de haber una pugna: "llegó un momento en que decidí darle a la imaginación el papel de Aquiles y a la investigación el papel de la tortuga, y aunque Aquiles nunca alcanza a la tortuga, en la práctica sabemos que un día la alcanza y deja atrás."[1]

Según el propio autor, el punto de partida y la terminación de la novela estuvieron marcados por el inicio y el final del monólogo de Carlota, que abre y culmina la obra. De hecho, comenzó la escritura con la presentación y la despedida de la efímera emperatriz que vivió más de medio siglo loca. "La locura de Carlota en realidad será el tema central de la novela. Y para mí la locura, en este caso, representará la lucha de la imaginación por conquistar una realidad que se escapa todos los días".[2] Flaubert alguna vez declaró: "Madame Bovary soy yo", Fernando del Paso –empedernido monologuista– lo parafrasea así: "Carlota soy yo".[3] Y lo hace con toda la exhuberancia de su barroquismo mexicano, que se manifestó de manera natural desde sus primeros textos, que hablaban de la realidad mexicana; en esta ocasión, cuando el monólogo aborda realidades europeas de manera crítica, a manera de reafirmación del yo de su autor, el barroquismo se desborda, se vuelve un barroco churrigueresco, del que hay tantos ejemplos en ese valle donde Carlota alguna vez fungió como regente.

El monólogo de Carlota de Bélgica tiene una rancia procedencia joyceana. Por la forma remite al de Stephen, cuando al final de la primera parte del *Ulysses* camina por la playa, aunque de ninguna manera resulta ajeno al de Molly Bloom, con la salvedad de en este caso se trata de un monólogo tanto interno como externo, lo que lo acercaría mucho a sus raíces dramáticas, de las que su extensión lo aleja irremediablemente. Acaso debido a las excesivas dimensiones del monólogo, que rebasa las noventa mil palabras, el autor decidió no complicarle la vida al lector y puntuó el discurso de la loca recluida en el castillo de Bouchot; en el texto, sin embargo, se pueden encontrar oraciones de varias páginas, que nada le piden –por lo menos en lo referente a la cantidad de palabras– a las de la Penélope de Eccles Street. James Joyce, con su infinito talento –que era finito– ocupó una décima parte del *Ulysses* con los dos monólogos interiores de vital importancia para la novelística del siglo XX; Fernando del Paso, con su vocación para los excesos –que parece infinita– hizo girar una novela histórica en torno al monólogo de una loca, un demente discurso de 175 páginas, que llena la tercera parte de una larguísima novela. Su intentona literaria no puede menos que ser tachada de insania novelesca, de locura narrativa.

Michael Rössner llama al monólogo de Carlota "realismo loco" y espera que "esta creación... no tendrá tan larga historia como aquella del realismo mágico".[4] Sin perder de vista lo real maravilloso, sitúa los antecedentes de este maratónico monólogo en el surrealismo y menciona a aquellos considerados como surrealistas naturales: el hombre primitivo, el niño y el loco. Rössner ve semejanzas entre la Carlota de la novela y Antonin Artaud, quien debió mucho de su locura a México: "la enorme lucidez, la crítica acerba y a veces polémica de la sociedad europea, ciertas obsesiones sexuales y las propias ilusiones poéticas, cuyas incongruencias y cuya distancia del mundo real se notan tan sólo en algunos intervalos".[5] Sin embargo, a pesar de sus virtuosismos técnicos, de las filigranas estilísticas, el monólogo es fallido. En el terreno conceptual apenas dice algo, muy poco, que ayude a la comprensión o al disfrute de la realidad, entendida ésta como todo lo que existe o pueda existir. Si la realidad es una locura, y ciertamente lo es y también no lo es, el lector se pregunta si la forma que Del Paso ha elegido para referirse al tránsito del siglo XIX al siglo XX





[1] Anne Marie Mergier, "El melodrama personal salva a Maximiliano y a Carlota del oprobio y del ridículo: Fernando del Paso" en *Proceso,* No. 548, p. 46.

[2] Jorge Ruffinelli, "Entrevista con Fernando del Paso" en *Vuelta,* No. 37, dic. 79 p. 46.

[3] Anne Marie Mergier. *Loc. cit.*

[4] Michael Rössner. "Realismo loco o lo real maravilloso europeo" en *sábado.* No. 640, 6 de enero de 1990, p.1.

[5] *Loc cit.*

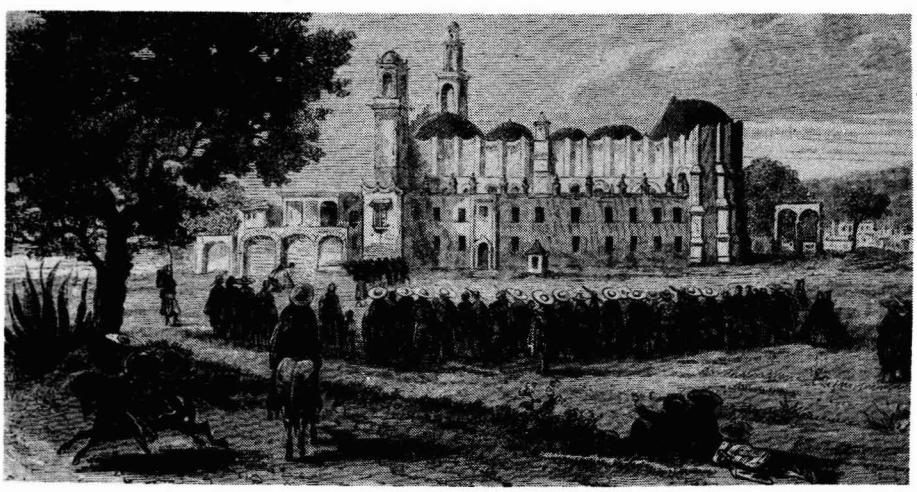
no resulta una insania mayor. Al final de su vida, en un vastísimo instante, de profundas reminiscencias proustianas, Carlota dice: "Soy todo el tiempo, un presente eterno sin fin y sin principio, la memoria viva de un siglo congelada en un instante" (p. 362.) El imperio se presenta como el que fue, el que no fue, el que sería, el que no ha sido y el que es: un mero castillo de palabras que se cimbra y se desmorona con los bostezos del lector. En "Palinuro en la escalera" la actuación de los personajes de *La Commedia dell'Arte* y la de los moradores del edificio de la plaza de Santo Domingo se retroalimentaban iluminándose mutuamente. La fantasía enriquecía a la realidad de esa supuesta representación teatral en dos planos. En el monólogo la imaginación es la loca de la novela: el discurso se convierte en verborrea, repetición demente de la historia, enfermo retorno a hechos acontecidos y juzgados, delirante mención de inventos y sucesos que nada tienen que ver con el imperio ni con Carlota. Más que un castillo verbal, el monólogo semeja una construcción en la que Del Paso les hubiera retorcido la planta a los Churriguera. Majestuosa la autopresentación de Carlota, señorial su despedida, conmovedores y deslumbrantes algunos fragmentos plenos de poesía, pero arrinconados en esas enfermas páginas que irritan y abruman, cual interminables escaleras que no llevan ni conducen sino a ellas mismas. Se trata de una por instantes lúcida y casi siempre exasperante locura narrativa, una prosa poética cuya exhuberancia (una selva, que no un bosque de voces y ecos) llena de hastío. Dos, quizá tres o cuatro capítulos, o los mismos doce, pero con una extensión bastante menor, hubieran magnificado los "sesenta años de vivir en soledad y en silencio" de la fugaz emperatriz de los mexicanos. Rössner, desde su perspectiva de austriaco, nota que lo más importante para el "realismo loco" son las "descripciones realistas... de sus aventuras mágicas en una Europa encantada, romántica"[6] que, en efecto, representan uno de los mejores logros de la novela, pero que no se encuentran en el monólogo.

Desde el punto de vista formal, técnico y estilístico, el monólogo repite la elaboración, refinada al extremo, llevada intelectualmente a sus últimas consecuencias, de los mejores productos estéticos de la cultura europea. Podría vérsele como el esfuerzo de un continente colonizado por alcanzar una creación literaria del mismo nivel que la de la metrópolis. En Sor Juana Inés de la Cruz, en Rubén Darío y en Jorge Luis Borges se logra tal nivel y sus productos, reelaborados en América Latina, se reintegran con éxito a la gran cultura europea, pero no sucede lo mismo –en esta ocasión al menos– con Fernando del Paso, escritor cosmopolita que a pesar de sus veinte años de residencia en Europa se ha negado a dejar de contemplar la realidad como un mexicano. La persistencia en la visión latinoamericana en formas artísticas provenientes de Europa se advierte en todos y cada uno de los autores del boom; sin embargo, en esta ocasión el discurso delpasiano adolece de una forja excesiva: en el soliloquio de Carlota dejó atrás la plenitud y la madurez de los monólogos de *Palinuro de México.*

En efecto, la imaginación cumple al pie de la letra el deseo del autor y propina una derrota a la documentación, pero la suya es una victoria pírrica y ciertamente no muy holgada. En muchos segmentos la novela se convierte en un libro de historia o, más exactamente, en un conglomerado de trivialidades históricas. Cuando Del Paso se olvida que es novelista y trata de ser un historiador su libro muestra las mismas carencias, debidas a los excesos del autor, que se advertían en *José Trigo,* a propósito de la proliferación de vocablos: el acto de narrar se subordinaba a la inclusión de palabras de diversas jergas y hablas especializadas que guardaban alguna relación con el asunto tratado en el texto; en *Noticias del Imperio* los vocablos son sustituidos por hechos y más hechos, que pudieron ser importantes en su momento, pero que rompen la fluidez de la prosa y sabotean la buena marcha de la narración. Apenas iniciada la novela, en "Juárez y 'Mostachú'", además de proporcionarse los retratos de los dos contendientes de la obra, Benito Juárez y Napoleón III, se menciona una sarta de hechos que a fin de cuentas sobran en una novela. Cierto que en 1848 Europa vivió un año pleno de sucesos, pero qué demonios tienen que ver con un

[6] M. Rössner.

imperio que en realidad empezó a gestarse hasta 1861. Santana resulta todo un señor personaje histórico, pero tuvo poca importancia durante la época de Maximiliano y Carlota en México. Lo que en su momento –y su lugar– mereció encabezados periodísticos e interesó a multitudes en la novela apenas es una frase, una simple frase que la mayoría de las veces está de más. Y conforme aumenta la cantidad de datos y noticias históricas, mientras el novelista con afanes de historiador intenta profundizar en la historia, el resultado de su trabajo se muestra más clara y paradójicamente como algo fragmentario. Su acuciosa tarea falla desde la perspectiva de un narrador (en vez de ser ameno aburre) y también la del historiador, pues mientras más datos proporciona, se hace notorio que calla, omite muchísimos otros más. Entonces, paradójicamente, la obra se revela como un producto sintético e híbrido. Cuando un historiador no puede probar algo y recurre a la invención, es tachado de "novelista"; cuando un novelista otorga demasiada importancia a la documentación, es tachado de "historiador". El "científico" de *Palinuro de México* se concentraba a referir datos superficiales relacionados con la galla ciencia de la medicina y enriquecía sus relatos; el "historiador" de *Noticias del Imperio* intenta profundizar en el acontecer pasado y por momentos hunde su empresa novelística. Ya el primero Walter –no el bizco primo Walter de Stephen Dedalus sino el miope primo de Palinuro– no conseguía manejar apropiadamente su "erudición" y aquí la historia se repite. Podría decirse que la literatura está infectada de historia, de trivialidades (virus) históricas, a pesar de que el mismísimo autor, dándose cuenta de los peligros que corría su empresa, sacrificó una gran cantidad de información "para ponerle límites al libro y no escribir una novela de tres mil páginas".[7] Sin embargo, con las 668 hay más, mucho más que suficientes. Cierto que la historia de Maximiliano y Carlota está llena de hechos curiosos, grotescos y absurdos, de infinidad de detalles surrealistas que el escritor no quiso ignorar; pero, ¿acaso el arte no implica una rigurosa selección, no *La Ilíada* refiere un hecho histórico que duró años y años en unos cuantos días? Del Paso, consciente de que sus personajes eran seres históricos, no se conformó con dar una sola imagen de ellos y se preocupó por retratarlos con la máxima objetividad posible, lo que necesariamente requiere información, datos provenientes de diversas perpectivas, y también procuró abarcar varios puntos de vista en relación a no pocos sucesos; sin embargo su "erudición" sobra, está de más. Cierto que las informaciones que da el narrador omnisciente acerca del fin de los Habsburgo y las muertes de los últimos soberanos europeos, así como del destino de algunos protagonistas de la aventura imperial, tienen que ver con el asunto de la novela, pero tales datos, por su caudal, son más apropiados para un apéndice que para un capítulo de novela. Tal es el caso de todo lo escrito para explicar la locura de Carlota, por ejemplo. Loable que el autor se haya documentado a conciencia, lamentable que durante la escritura no haya puesto límites a los soportes que su invención. En cuántas ocasiones resulta más difícil descartar lo escrito y reescrito que la lucha con la página en blanco. ◊



[7] Anne Marie Megier. *Ibid.* p. 48.

Antón Arrufat

La carne de Virgilio

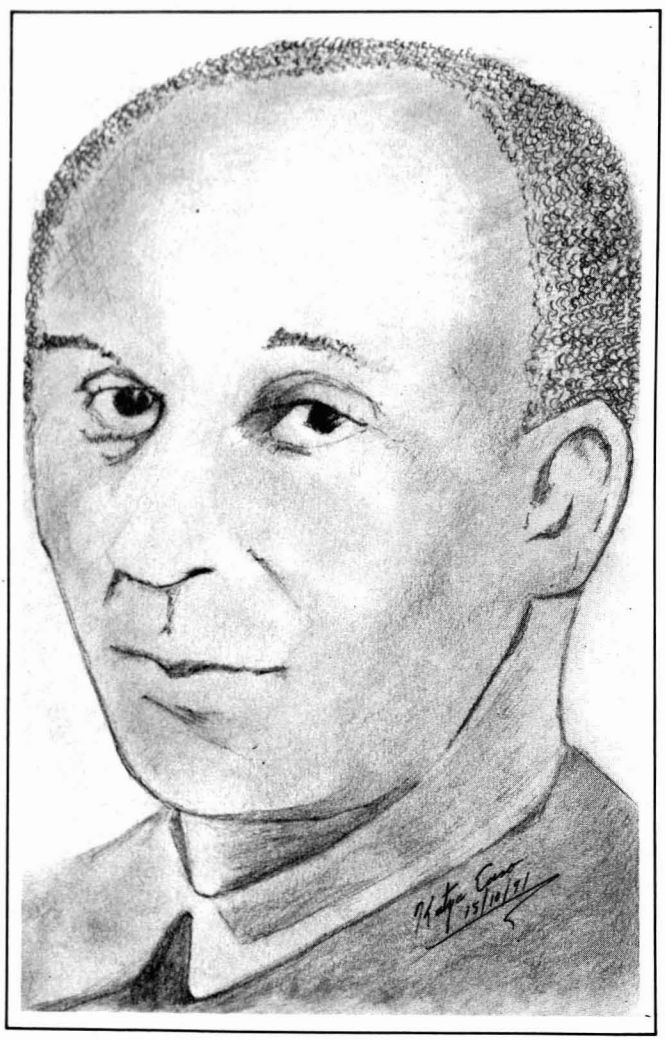
La carne de René pertenece, como otras dos novelas cubanas importantes, *Paradiso* y *El siglo de las luces,* al ilustre linaje de las denominadas novelas de formación o aprendizaje. Novelas en las que se narra la historia de un joven adolescente y su progresivo conocimiento del valor de la vida y el mundo: familia, escuela, amistades, sexo, relaciones intelectuales... Cada una de estas tres novelas, curiosamente escritas con escasos años de diferencia entre sí –*Paradiso* y *La carne de René* se empezaron en 1949, *El siglo de las luces* en 1956–, representan con cierta exactitud al Bildungsroman: en la de Lezama, el protagonista aprende a participar en el reino de la imagen, en la de Carpentier en el de la historia, y en la de Piñera en el reino de la carne. Salvando sus tremendas diferencias de tema y estilo, estas novelas sin embargo parecen conversar, entablar un diálogo a tres voces dentro de la cultura cubana. Cualquiera de ellas podría ser relacionada con una de las otras. ¿Cómo –cabría preguntar– ve el cuerpo humano Lezama en *Paradiso*? ¿Qué valor otorga Piñera a la historia o Carpentier a la poesía en *El siglo de las luces*? Las tres son ejemplo, además, de la complejidad de la narrativa cubana en el presente: se propusieron temas trascendentales, y supieron presentarlos con intensidad y pericia literaria.

Convendría ahora resaltar una de las diferencias que existen entre la novela de Lezama, o la de Carpentier, y *La carne de René.* En las dos primeras figuran tres jóvenes como protagonistas, cuya historia personal es decisiva, y que parecen al mismo tiempo confluir en la creación de un arquetipo protagónico invisible. José Cemí, Fronesis y Foción, héroes novelescos y a la vez alegorías intelectuales, integran una tríada en *Paradiso.* Interrelacionándose, parecen *pasarse* el uno al otro, rectificarse y completarse, hasta el punto de convergir en una sola interpretación final de la realidad. Algo semejante ocurre en *El siglo de las luces,* donde Esteban, Carlos y Sofía, y resulta singular que uno de estos jóvenes sea una muchacha, constituyen igualmente una trilogía dialécticamente relacionada. Estos personajes centrales, en ambas novelas, forman una suerte de juego de tres espejos, dispuesto de tal modo que permite se miren uno en el otro, y los tres a la vez. Y no tan sólo mirarse, sino, lo que redunda en algo más profundo y contaminante, *se* reflejen. En cambio, René está solo. No tiene amigos de su edad, y es hijo único. Nadie lo acompaña, rectifica ni influye. Carece de maestro: ni Oppiano Licario ni Victor-Hugues le imparten sus conocimientos. Cada experiencia que vive es individual, aislada y se cierra sobre sí misma. Cuando se reúne con su padre es para escuchar advertencias y consejos que apenas oye ni quiere entender. Y luego, cuando su padre, uno de los mejores personajes de esta extraña novela, decide, contra la voluntad de su hijo, enviarlo a una escuela, no se relaciona con ninguno de sus condiscípulos. Es más, se aparta, los rehuye, y defiende a toda costa su soledad personal. Los tres protagonistas de *Paradiso* y *El siglo de las luces* por lo menos se proponen de cierta manera aproximarse al mundo, con la intención de poder participar en el misterio de la imagen o comprender la historia.

René, por el contrario, sistemática y a ratos dolorosamente, se propone apartarse de la carne, a la que está sin embargo, según el sentido de la novela de Piñera, condenado. Toda su acción, desde el primer capítulo hasta el último, consiste solamente en huir. Huida patética, y semejante a una apuesta metafísica, pues paso a paso comprende con horror que su lucha es imposible: nunca podrá escapar de su propio cuerpo. Este afán de René, por lo imposible, lo convierte en un personaje de esencia trágica. Como Edipo en esto, tendrá al final que cumplir con el *fatum* de la carne. El lector percibe que detrás de este afán imposible, característica más sobresaliente de su personalidad, está el miedo como móvil impulsor. Miedo a su propio cuerpo humano. Miedo de aceptarse como carne destinada al placer y al dolor. En la novela no se explica ni se describe el origen de este miedo. Y es de los múltiples enigmas de esta obra. ¿Por qué el miedo de René? ¿En qué se funda? Aventuro una explicación, entre varias posibles. Desde su infancia René ha presenciado la peregrinación incesante de su familia, compuesta por la figura borrosa de la madre y la gran presencia tiránica del padre, para quien la carne constituye un sacerdocio y una cruzada: la carne sufriente que deberá ser despedazada por el mundo y que debe al mismo tiempo defenderse –familia singular que huye de pueblo en pueblo y de ciudad en ciudad, perseguida por los enemigos de la causa de la carne. René ha asistido angustiado a tales huidas precipitadas. Apenas tiene tiempo de conocer una ciudad, cuando han de escapar hacia otra. Creo que estas huidas de su familia, huidas reales y tangibles, prefiguran (e influyen) en la suya. Como huye por la tierra su familia, huye René de su carne. Huye de la carne cuyo servicio ha hecho huir a su familia. René es el personaje que dice que no. El negador. Mediante el empleo de las tácticas sutiles de la sumisión aparente y de las

lágrimas, o de una imprevista rebeldía que dura poco, se niega a participar en el culto que su familia, y el resto de los demás personajes, intentan imponerle con dominadora, creciente violencia. Su soledad aumenta sin duda la violencia de la sociedad que lo circunda. Él está sometido a un proceso feroz, el de los otros. Son ellos quienes, por diversos modos pero siempre coercitivos, tratan de iniciarlo. A cada negativa suya, se incrementa la acción ajena. Con cada uno de sus no, parece poner en evidencia el culto carnal de los demás. Su conducta excepcional coloca en entredicho la de los otros. Y como esto les resulta intolerable, estrechan más el círculo con la finalidad de hacerlo caer. Para ellos, René es inquietante, turbador. Único en su especie. Pone con su negativa en peligro los supuestos del mundo. Todos comparten los propósitos de iniciarlo, y hasta el lector mismo quisiera meter frecuentemente la mano en el libro para empujarlo un poco en su proceso carnal, ponerle trampas a su inusitada escapatoria.

Si la novela de Lezama y la de Carpentier, conjuntamente con *La carne de René,* pueden representar con bastante exactitud el Bildungsroman, según escribí al comienzo de estas páginas, me propongo ahora establecer un pequeño distingo. Yo colocaría *La carne de René* dentro de la categoría de las novelas de iniciación. Realmente es de lo que huye el protagonista, de lo que huye y a lo que se aproxima, aunque resulte paradójico, en la obra de Piñera. Mientras las restantes dos novelas son grandes crónicas familiares e históricas, acuden al dato real y se proponen reproducirlo en la conciencia del lector, la de Virgilio Piñera es una narración desarbolada, que parece ocurrir en un espacio vacío, irreal en apariencia. Sin embargo, y de nuevo paradojalmente, su propósito es involucrar a su personaje en la única realidad reconocida, la de la carne humana. Es decir, iniciarlo.



Virgilio Piñera. **Dibujo de Katya Caso**

Si el móvil principal en la conducta de René radica en su empeño de escapar a su propio cuerpo, y a cualquier contacto con los ajenos, el de los demás, incluidos sus propios padres, es aproximarse y chocar con el suyo. Sus vidas tienen un solo sentido: iniciar a René en el culto de la carne. Todos se sienten atraídos por ella. Casi al principio de la novela, Piñera ofrece una descripción muy breve, como todas las suyas, de la carne de su héroe. René no posee los músculos de un atleta. Su belleza y su atractivo descansan en la calidad de su piel. Su carne está intacta, y es esto lo que perturba a su padre, mientras que a la señora Pérez, enamorada en silencio de la carne de René, es ese aire que pide protección contra las furias del mundo, ese aire de víctima propiciatoria, el que se la vuelve irresistible. Ella imagina esa carne espléndida herida por un cuchillo o perforada por las balas. Cuando la vio por primera vez, experimentó la sensación de que la carne de René estaba a punto de ser atropellada, que faltaban tan sólo minutos para que algo demoledor se le encimara aniquilándola. Esta especie de señal ambivalente que emite la carne de René, produce en cada uno de los personajes de la novela reacciones diversas, pero nunca indiferentes. La señora Pérez se sume ante su presencia en "éxtasis divino". Para ella una carne "tan expuesta" promete goces insospechados. Un poco antes, al comienzo de la descripción, escribe Piñera la palabra clave de todas estas reacciones. Esta palabra es seducción.

René no se propone conquistar. No hay en su conducta estrategia alguna. Carece de habilidad. Ignora el arte del galanteo. Es el anti-Don Juan. Y sin embargo todos están pendientes de su figura. Carente de garbo y maneras donjuanescas, *seduce.* Con su aspecto ambiguo, su carne que parece reclamar protección, con sus gestos de joven en fuga, es un seductor. Y como tantas otras cosas en esta novela, él también obra por inversión. En *La carne de René* el padre no recomienda a su hijo otra cosa que el servicio del dolor. Lo llama a "su oficina", tan parecida a un gabinete de dentista, plagada de torniquetes, poleas y demás instrumentos de tortura, para hablarle de su vida dedicada a la causa de la carne. Le muestra con orgullo la llaga de su pecho, las cicatrices, un orificio en la oreja del tamaño de una moneda. René, como todo joven de su edad, debe ir a una escuela. Pero se trata de una escuela que en vez de impartir asignaturas que adiestren su mente y su inteligencia, adiestrará su cuerpo, mediante el "dolor silencioso", para ayudarlo en el conocimiento de la carne como perecedera, y única propiedad cierta del hombre. En tal escuela un predicador enano, en lugar de hablar del alma inmortal habla del cuerpo mortal. Es decir, cada una de las experiencias de René se tornará insólita, en lugares insólitos.

Igualmente este anti-Don Juan conquista sin proponérselo. Es un seductor porque precisamente no quiere seducir. No huye. Hurta su carne a la voracidad de los otros. Virgilio Piñera, lector de las obras de Kierkegaard, encontró en este

filósofo, como tantos contemporáneos, una mente afín a la suya. Problemas e inquietudes semejantes. Incluido en *Entweder-Oder* hay un escrito clave de Kierkegaard: *Diario de un seductor.* Piñera lo leyó con mucho detenimiento. Pero como tenía una mente de artista reactivo, René se transformó en el reverso del seductor kierkegaardiano: sus métodos de seducción no son calculados, como en el *Diario*, refinadamente reflexivos, sino involuntarios, a su pesar. Seduce porque se sustrae, porque se aleja. Y esta distancia produce un efecto irresistible en los demás. Ya en *Jesús,* una de sus piezas teatrales, Piñera había dado muestra de su mente reactiva: su Jesús es un anti-Jesús: el que niega su propia divinidad. En relatos como "El filántropo", "El gran Baro", "El muñeco" se manifiesta igualmente, mediante la inversión, otra cara de las cosas, el envés de la trama.

Habría que establecer, además, con dos novelas inglesas, muy admiradas por Piñera, las debidas confrontaciones. En *El retrato de Dorian Gray* se plantea la obsesión, como en otros cuentos de Wilde, por los retratos. En la novela de Piñera se manifiesta idéntica obsesión, pero al revés: no sufrirán los retratos, según sucede en Wilde, las lacras morales del retratado, sino que René sufrirá en carne propia la presencia de los retratos: el álbum del cuerpo humano que le muestra la señora Pérez con el fin de excitarlo, el cuadro de San Sebastián que le muestra su padre con el fin de advertirlo, y en el que ha dibujado la cara adolescente de su hijo. En este caso es muy claro el envés piñeriano: el santo no es víctima de las flechas que le disparan, sino su victimario: con su mano hunde las flechas en su propia carne.

La otra novela es la de Samuel Butler, *The way of all flesh.* Piñera leyó esta obra varios años antes de comenzar *La carne de René.* En varias ocasiones le escuché hablar de ella con admiración. La palabra carne tiene en la novela inglesa el mismo significado bíblico que en la de Piñera. La relación con la novela de Butler, fue, finalmente, una relación piñeriana: es decir, una respuesta. La carne de René es el camino final de toda carne, no al modo de Butler sino al de Piñera. A semejanza del protagonista de Butler, irá René experimentando todas las experiencias posibles en un joven, pero no desde el punto de vista espiritual, sino en cuanto cuerpo humano.

La crítica que se ha ocupado hasta el presente de la escritura de Piñera, suele destacar su afinidad con la de Franz Kafka. La afinidad mental entre los dos es evidente, y no debe soslayarse. Pero resultaría útil también resaltar las diferencias marcadas y esenciales, en ambos escritores. Importa ahora señalar una sola, que no obstante considero decisiva: la obra de Piñera carece de trasfondo religioso. *La carne de René* es un ejemplo palmario. Pocos textos tan irreverentes y sarcásticos como esta novela. Personalmente Virgilio Piñera desconfiaba de los dogmas religiosos, de la salvación y hasta de la existencia del alma. Para él, como declara la protagonista de su pieza *Electra Garrigó,* los dioses han muerto y la inmortalidad ha terminado. El hombre, solo ante el universo, deberá aprender a valerse por sí mismo. Por supuesto, igualmente en presencia del misterio de su propio cuerpo. Puede preguntarse, como lo hace René, por el destino de su carne en vida, no después de muerto. Respecto a este asunto, hay que subrayar en *La carne de René* su burla constante de las concepciones místicas acerca del alma y su oposición al cuerpo, y la denodada parodia de las metáforas y expresiones cristianas. O más bien, católicas. Frases bíblicas son transformadas en su opuesto. "Hágase la luz" en "Hágase la carne". Se emplean con frecuencia comparaciones como éstas: "La carne de res se le ofrecía como una hostia consagrada". El culto de la carne sustituye al culto del espíritu. La escuela en la que ingresa René, obligado por su padre, es una violenta caricatura de los colegios católicos. Cada aula está presidida por un crucifijo. Cristo sin embargo, en una crucifixión invertida, en vez de retorcerse y sufrir, víctima de la lanza en el costado, los clavos y la corona de espinas, sonríe satisfecho a los alumnos desde lo alto del madero.

En el último de los tres impresionantes capítulos consagrados a la educación carnal de René, educación que para en fracaso por su terca negación a dejarse iniciar, el autor despliega toda su irreverencia. La ceremonia de iniciación de los alumnos se celebra en una especie de nave, parecida a la de una iglesia, "una iglesia del cuerpo", con un púlpito iluminado, flores y luces de colores y un altar al fondo. Las paredes de la nave, en vez de imágenes de santos, aparecen decoradas por enormes tapices que representan torturas célebres, pero realizados con la técnica del dibujo animado, de los *comics.* Se oyen risas, sonoras carcajadas. Son los padres que han sido invitados a presenciar la ceremonia, y llenan la nave de tan singular estancia. Todos los alumnos están desnudos y, al final de la ceremonia, en lugar de tomar la hostia, serán marcados

como reses en un matadero: con hierro candente en las nalgas. Exclusivamente en este aspecto de su obra, Piñera se encuentra más próximo a las misas negras de Sade y Huysmans, que de las esperas y postergaciones infinitas de Franz Kafka.

Hace un momento afirmé que la acción de *La carne de René* parecía acontecer en un espacio vacío. Debo añadir precisión al respecto. La novela no se desarrolla en un país específico, nación o ciudad. Las sugerencias locales y geográficas son escasas o no existen con relieve. En los escenarios donde ocurren los acontecimientos hay pocas cosas: no abundan muebles ni objetos domésticos. Con frecuencia ignoramos cómo visten los personajes, su edad y lo que comen. Dado el sentido doble de la palabra carne, muy explotado por Piñera en su texto, podemos suponer que se alimentan con carne de res y toman cada cierto tiempo, como la señora Pérez quisiera darle a René al verlo tan pálido, vasitos de sangre. Pese a este espacio despojado, al tono neutro de la narración, indiferente un tanto al mundo visible y a toda construcción psicológica de los personajes, el ámbito de la novela resulta tan preciso y diseñado, que el lector *todo lo ve*. Virgilio Piñera, con recursos en apariencia muy sencillos, consigue la participación del lector. Creo que *La carne de René* acontece en un espacio casi vacío, porque es un espacio enteramente mental. (Y esto podría ser una clave del efecto que causa su lectura.) Por esta razón todo en el relato parece esencial: se está dentro como de un espacio subjetivo, construido con la síntesis, más recordada que vista, del espacio vital objetivo. Si aceptamos la novela desde sus primeras líneas y accedemos a ese espacio mental, nada en ella resulta ilógico. Sus dos grandes planos opuestos, entre los que se debate el protagonista, la carne como placer y la carne como dolor, representados por el mundo del padre y el de la señora Pérez, se conjugan como posibilidad, aunque chispean de sólo rozarse. Al aceptar la novela, es decir, que artísticamente es posible personalizar el conflicto invisible del hombre con su propio cuerpo, y que tal conflicto no se presente a la manera de una crónica naturalista, sino, por el contrario, como *grand-gignol*, *La carne de René* se desarrolla con lógica inexorable.

En un corto estudio, el crítico José Rodríguez Feo, al referirse a la calidad de reacción que la lectura de esta novela causa, acude a la palabra inquietud, desconcierto, a expresiones como estremecimiento de horror, enigma a descifrar... Se afirma en este estudio que cuando el lector (o el crítico) cree que la narración se encamina hacia lo sobrenatural o fantástico, según suele ocurrir en Poe y Wells, o que se han roto los hilos que enlazan el relato con el mundo cotidiano, *La carne de René* continúa imperturbable sus "cargas de realidad", como diría irónicamente el propio Piñera. Rodríguez Feo ofrece una explicación de tal hecho: el estilo. Y es lástima que no se detuviera en su análisis. El estilo de Piñera, que Rodríguez Feo llama "coloquial", devuelve al lector (o al crítico), atónito ante los acontecimientos, a su circunstancia habitual. Piñera ha escrito todos sus relatos con un estilo forjado en oposición abierta y declarada al barroco de Lezama, su contemporáneo. Muy joven comprendió que el mundo que tenía que contar sólo podía expresarlo en un estilo de cháchara casera, parodia o franqueza, para convertirlo en "creíble". Siendo un poeta, renunció sin embargo a las metáforas y la alusión: su estilo, que puede resultar ingrato al principio, tiene algo metálico, rudo, de cercanía física al objeto y los hechos, que lo vuelve, no obstante, inesperado. Rechazó las descripciones "líricas", a lo que llamaba "ornamentar" un relato. Buscó las frases hechas y las expresiones corrientes del español, sobre todo en su versión criolla, con lo que obtuvo momentos de humor irresistible. Y es significativo cómo Piñera ha salvado esta contradicción: convertir una materia narrativa inusual en un lugar común. Los acontecimientos en *La carne de René* lindan con lo inverosímil, para usar un término empleado por Rodríguez Feo, y se tornan convincentes para el lector. La estructura de la novela es sencilla, y el tiempo de la narración lineal, casi balzaciano.

Cuando se publicó en Buenos Aires en 1952, tres años después de escrita, debió impresionar *La carne de René* como novela anticuada. Un anacronismo: tenía una estructura demasiado ordenada para el momento. Hoy viene a ser pionera de las actuales tendencias postmodernas en la literatura latinoamericana: procedimientos menos experimentales, fluencia temporal cronológica... Si a esto se agrega su preocupación por el cuerpo humano, prevaleciente en esto años de finales de siglo, *La carne de René* es doblemente novedosa.

Por último, el lector tiene en sus manos una obra que lo ayudará, tras la catarsis que provoca su lectura, en el proceso actual de aceptar, por encima de las concepciones idealistas y el fetichismo del intelecto, una verdad primera: que estamos hechos de carne. ◊

Enrique López Aguilar

Dos poemas a Marta

PENSAMIENTOS DE QUIEN SABE
INMINENTE UN BESO TUYO

Por tu nombre con mar, todas las vías
de la sal de la piel para explorarte
(en tu pelo, la red que me captura,
y en tus manos, la forma que me eliges).

Porque es tu aliento faro del perdido,
leve indicio del cuerpo que navego,
permite que naufrague entre tus labios.

PARA DECIR TU NOMBRE

Si con pasos de voz te deletreara,
si un acento de fruta te pusiera,
bebería los milagros de tu cuerpo
al probar de la pulpa en que tu nombre
se ofrece desgajado en sus vocales
–dos ventanas jugosas como senos
que anticipan la luz de tu persona.

Un silencio abrasado se prepara
si mi boca sedienta dice Marta. ◊

Marco Antonio García

La chueca

tus ojos como soles ebrios en un rincón del bar
tu boca que guarda en las comisuras el gesto de la irreverente
/carcajada de la hiena
el maquillaje sobre tu rostro
/bizarra máscara para este teatro
la carne reblandecida de tu cuerpo de tanto sumergirse
/ en esta densidad violenta
pero tus manos
oh tus manos
hermanas gemelas de la ciega flor que hay bajo tu vientre
animal herido
cuenco y pócima
morada del pez

hechicera
maga del ilusorio fornicio
tus manos barrocas construyen
el oscuro animal herido por cotidiana y enemiga carne
el cuenco donde guardas la pócima para los necios que huyen
/del doméstico fastidio
/cocinado a fuego lento
la morada del pez de los parroquianos y su lascivo fervor
/alcohólico

bruja
prestidigitadora
sobrevives al peligroso juego donde el azar no tiene cartas
tu cuello miente la profunda tibieza de la garganta
inventas otro mar para el naufragio de los amantes
que furtivos pagan tu precio
inmemorial tributo que hoy permite la justa transacción
entre el hombre que burla la fidelidad jurada a su hogar anodino
y la mujer que engaña al hombre que no ha poseído más que el artificio
/la mentira exacta

ave nocturna
raposa
moza de fortuna vámonos
afuera las hormigas se llevan la dilatada pupila de la noche abierta ◊

Adela Salinas Salinas

Los ojos que Elena Poniatowska tiene escondidos

Elena carga a México como a un bebé, lo talquea, lo aceita, lo perfuma, le golpetea la espalda para que eructe lo que no sirve (ese es un momento realmente vomitivo). Luego mira de frente para observar su crecimiento. Lo medicina porque detesta la enfermedad de la mentira hecha de poder y vanidad.

En su casa casi no hay espejos. Le basta con cerrar los ojos y reflejar su espíritu en la pantalla de la computadora. Elena vive como los topos porque para entrar a su estudio hay que escarbar libros, revistas; hay que registrar papelitos y hacer nuestro papelito sacudiendo letras. Hay que entrar como astronauta, con los pasos mesurados, lentos y volátiles para saltar hasta el techo y tratar de localizarla. Allá por donde se oye un "bip" y se ven puntos verdes está Elena escribiendo con la velocidad de la luz. Escribe desde que se acuerda, pero luego no se acuerda de nada; se le pierden las neuronas y luego se oyen golpes fuertes, la casa vibra y es que Elena está tirando cosas para encontrar su existencia. Le pasan las cosas más inesperadas. Habla como escribe, escribe como vive, vive como siente y siente que lo vive.

Con su sonrisa y su paso seguro, Elena camina con una canasta de letras que va regando por su camino compartido. Ella lo comparte todo. Una vez Alicia Trueba me platicó que estando en casa de Elena, Felipe salió con un Toledo para regalárselo, y ella no lo quería aceptar y Elena dijo: "Acéptalo Licha, que mi hijo debe aprender a desprenderse de las cosas que ama, por las personas a las que ama."

Elena, tengo meses persiguiéndote para una entrevista...

Mira Adelita, si te consuela saber, yo tengo muchas crisis; atiendo muchas cosas a la vez. Siento que nunca tomo las cosas con tranquilidad. Hay gente que escribe infinitamente mejor que yo y que sin embargo se la vive más tranquila y más organizada mental y emocionalmente. Siento que soy una persona desequilibrada. Tengo un gran sentimiento de culpabilidad; antes era con mis hijos; ahora es con mi nieto porque pienso que soy una abuela horrible, malísima, soy una bruja porque lo veo muy poco. Mucha de mi vida afectiva se resiente por ese desequilibrio emocional.

Pero es que tu profesión te comprometió ¿no?

Sí, pero podría organizarme como lo hace, por ejemplo, la Puga, quien desde un principio decidió que como iba a ser escritora sacrificaría una vida emocional, como el hacerse cargo de hijos. No tiene a nadie que dependa de ella más que su relación de pareja que va muy bien. Ella no tiene otra cosa mas que su absoluta libertad. En cambio yo me siento muy mala mamá; nunca se me va a olvidar que de chiquito le encargaron a Felipe un dibujo de su mamá y dibujó una mesita chiquita de patas muy flaquitas y encima una máquina. Para Felipe su mamá era una máquina... pero mejor ni le rasquemos ahí porque me voy a quedar tan cuadriculada como un waffle. Pero es que para mí escribir es mi manera de vivir. Si por ejemplo ahorita quedara ciega o me cortaran las dos manos o quedara tullida, sería muy difícil seguir viviendo porque toda mi vida la he construido alrededor de la escritura.

Primero que nada escribo, luego atiendo a mis hijos, atiendo a mi madre, atiendo a mis seres queridos. Tal vez la escritura sea para mí como una terapia.

¿Disfrutas al escribir?

No. Me pongo muy tensa, muy nerviosa. Disfruto la última pasada en limpio porque es cuando le vas acomodando cosas, pero luego hay días que escribes mucho mejor que otros y dices "¡Ay! ¡qué buena soy! ¡qué padre!" y el día se te resbala con esa idea maravillosa, pero al día siguiente, cuando lees lo que escribiste y te das cuenta que es una porquería, te deprimes. Yo me deprimo a cada rato.

¿Qué pensabas cuando escribiste* Lilus Kikus? *¿te deprimías?

Con *Lilus Kikus* ni siquiera ligué que estaba haciendo un libro. Nada más me estaba gustando y me divertía hacerlo. Nomás decía "Y ahora qué pongo, y ahora qué más pongo..." pero nunca pensé que se fuera a publicar.

¿Y ahora cómo lo ves?

Simpático. Está chistosito. Hay escritores que reniegan de sus primeros libros porque se sienten muy chichos, se sienten muy superiores, pero pienso que aunque con el tiempo cambiemos un poco, somos en esencia lo que somos desde chiquitos ¿no crees Adelita?

¿Cómo fue que dejaste de ser religiosa si creciste en un medio muy católico?

Bueno, yo fui muy religiosa como hasta los 23 años, justo cuando empecé a leer, como si fuera pecado mortal, libros de la talla de *La historia de las religiones* de Salomón Reinach. Me asombró ver que en todas las religiones del mundo había una virgen y todas tenían un hijo sin pecado concebido. Buda tenía a su madre que era una virgen; Cristo tenía a su madre que era una virgen. Me di cuenta que se repetían cosas en las religiones, pero siempre leí todo eso con muchísimo sentido de culpa.

Después influyeron en mí personas anticlericales. Todas esas crisis de religión que tienes a cierta edad yo las empecé a tener muy tarde. Las tuve cuando me casé con Guillermo Haro que era anticatólico. Decía que las religiones eran unas pamplinas. Ahora que te voy a decir que yo no siento la necesidad de ir a misa, aunque de vez en cuando paso a la iglesia, me hinco y me persigno, pero fíjate que por el lado sentimental me costó trabajo romper con esas creencias porque sentía que hería a mi mamá; por eso toda la vida la he acompañado a misa. En un principio, si ella quería ir a misa yo la acompañaba pero me llevaba un libro para leer.

¿Leías en misa, Elena?

Sí, pero luego luego me distraía con ver cómo reza la gente, cómo se da golpes de pecho, cómo la señora moquea en su rebozo, en fin.

Oye, ¿y para romper con las ideas políticas de tu familia?

Bueno, eso creo que estuvo muy ligado al periodismo. Fue algo que se dio poco a poco porque tuve mucho acercamiento con la gente que me interesaba, con la gente que no se parecía a la de mi medio social que repetía muchos patrones de conducta; como que todos están muy cerrados bajo una cúpula de cristal. En cambio me interesaban otros medios sociales. En el 58 iba mucho a Lecumberri a sacar relatos de las vidas de los presos como Demetrio Vallejo, un líder ferrocarrilero que paralizó a todo el país.

¿Por qué a* Fuerte es el silencio *le pusiste así?

Porque yo veía que toda la gente con quien platicaba era aquella que jamás tendría acceso a los periódicos. Era muy difícil que pudieran protestar porque no tenían acceso a ninguno de los servicios del país. Era la gente más abandonada, pero a pesar de todo, su voz era muy fuerte.

Paula dice que como cronista resultas revolucionaria por ser la primera mujer...

Bueno, las hijas qué no dicen de las mamás... No creo haber sido la primera.

¿Y en literatura, Elena? ¿Cuál es tu posición como escritora en la literatura mexicana?

Los críticos siempre me han calificado como periodista. Hay un libro de una crítica francesa que se llama Fabienne Bradu en el que analiza la obra de Julieta Campos y de Inés Arredondo, entre otras, y a mí jamás me incluyó porque dijo que consideraba que ni Cristina Pacheco ni yo éramos escritoras; que éramos reporteras, algo así como una infraestructura de la literatura, es decir, las que recogíamos el material para los creadores.

¿Te preocupan esas afirmaciones?

En parte, desde el momento en que te lo estoy contando, pero no demasiado porque estoy tan metida en lo que hago y soy tan incapaz de dejar de hacerlo que eso pasa a segundo lugar.

Sí, y ya ves que con* Hasta no verte Jesús mío *se te ha criticado de que sólo te subiste a la azotea para grabar un testimonio ajeno y convertirlo luego en literatura.

Sí, pero esa es la voz de una mujer que quiso permanecer escondida; no quiso que se publicara su nombre, pero ella me platicó su vida, no me la dictó. Yo la

armé y de eso hice un testimonio. Ahora, si yo fuera doctora en antropología posiblemente hubiera puesto muchas explicaciones de su conducta, y hubiera dicho cosas que yo nunca digo ¿no?

Entonces ¿cuál es el compromiso social del escritor?

Pues mira: se ha hablado muchísimo del compromiso del escritor con su sociedad, con su mundo, con la pobreza. Se ha dicho que cómo es posible que un escritor se entierre si hay tantas cosas afuera que es necesario trabajar; que en un país tan pobre, donde hay tanto analfabetismo y tan pocos lectores para qué te dedicas a escribir ¡cómo!, mejor dedícate a ser maestro de escuela o a poner cocinas económicas para darle de comer a toda la gente. Yo sí estoy de acuerdo en que el escritor debe comprometerse con las causas de su país, pero también ser escritor es una relación muy personal contigo mismo y con tu libro, no así con el periodismo que es muy inmediato, porque haces rápido un artículo y una vez publicado, sientes que ya saliste de esa. El periodista trabaja con materiales más burdos, más innobles, y ser escritor es un privilegio, aunque es muy difícil en el sentido de la soledad. Llegan momentos en que dices "qué diablos estoy haciendo".

¿Y la fama no te ha comprometido más?

Cuál fama...

¡Hay Elena, no te hagas...!

Pero es que la fama es muy relativa; sólo que le llames fama a que estoy todo el día pegada a la máquina...

Bueno ¿el tiempo de tu carrera no te ha comprometido cada vez más?

Sí porque yo siento que vivo para México. Jamás me iría porque me importa mucho participar en la vida social y política de mi país. Con el tiempo participas más en las elecciones y en todo. Creo que se necesita un espíritu de participación ¿no?

¿Por quién votaste?

¿?

¿Eres comunista, Elena?

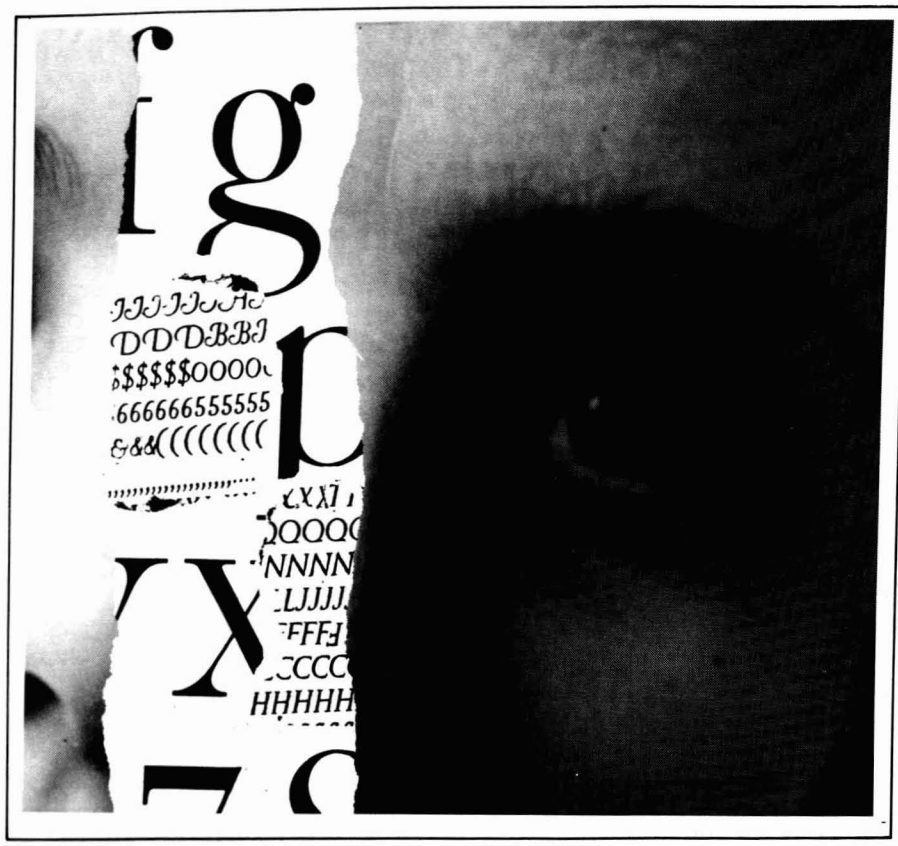
Hay Adelita, yo no pertenezco a ningún partido, ni milito en ningún partido, y fíjate: decir ahorita con la Perestroika que alguien es comunista es absurdo. Además ya no tiene ningún sentido puesto que en el mundo se está acabando el comunismo, por eso creo que muchos viejos comunistas se sienten tan mal. Creo que Gregorio Selser se suicidó porque estaba tan decepcionado de que todas sus creencias, luchas y sacrificios se hayan desbaratado; ¡imagínate que te digan que todo eso ya no existe! Yo creía más en el socialismo que en el capitalismo porque todos debemos tener las mismas oportunidades.

Tina Modotti era comunista ¿verdad?

Sí.

¿Te identificas con ella?

Absolutamente en nada. Me costó trabajo entenderla para escribir *Tinísima*, porque no sabía nada de nada del comunismo, ni de la guerra de España. Además yo provengo de una familia de lo más reaccionaria. Yo sentía que en la Segunda Guerra Mundial mi familia era mucho más germanófila porque decían que les gustaba mucho un general llamado Petain. Decían que ese mariscal, que admiraba a los alemanes, tenía toda la razón. Entonces, la primera vez que me invitaron a Berlín dije: "¡Ay no! si yo soy polaca, yo soy francesa". Me acuerdo que antes de venir a México en el 42, en las noches pintábamos de azul las ventanas para que los aviones no vieran luces y fueran a bombardear. También me acuerdo muy bien de mi papá vestido de militar llevándonos a la estación porque nos veníamos a México; entonces yo tenía mucho rencor en contra de los alemanes, pero cuando fui a Alemania me parecieron cultísimos, inteligentísimos; me pareció que eran los que más se interesaban en América Latina, los que sabían más de literatura, en fin, me fascinó Alemania, pero regresando a lo de Tina: escribí durante diez años porque desde un principio me embarqué con un guión que me pidió Gabriel Figueroa, el fotógrafo de cine, para hacer una película. En esa época se iban a hacer dos películas: una sobre Antonieta Rivas Mercado, que hizo Carlos Saura y otra sobre Tina Modotti, pero esa fue idea de Margarita López



Portillo, quien después dijo que siempre no: que si se iban a hacer dos películas sobre putas, entre una puta italiana y una puta mexicana, escogía a la mexicana que era Antonieta Rivas Mercado. Entonces yo me seguí con la investigación.

Oye Elena, en* La flor de liz *Mariana habla de su papá vestido de militar ¿verdad?

Sí, ¿por qué?

Porque esa novela se basa en experiencias personales ¿no?

Sí, esa y *Querido Diego te abraza Quiela.*

¿Por qué Querido Diego te abraza Quiela? ¿te identificas con Angelina Beloff?

Me identifico con el abandono, pero no siento parecerme en nada a ella mas las cartas que están ahí son las que le hubiera querido escribir a Guillermo Haro. Sólo la anécdota está basada en un libro de Bertrand Wolfe que se llama *La fabulosa vida de Diego Rivera.*

¿Es cierto que* La flor de liz *la escribiste a partir de un momento de crisis?

No es cierto, ¡Ay Adelita quién te cuenta todas esas barbaridades! Escribí toda la parte del sacerdote en 1957 para la beca del Centro Mexicano de Escritores, y la primera parte la escribí justamente para salir de lo terrible que me estaba resultando pasar en limpio a la computadora el libro del temblor *Nada nadie* que hicimos entre Alicia Trueba, Fidela Cabrera, Rosita Nissan, Beatriz Graf, Marisol Martín del Campo, Yolanda Serratos, Elena Alonso, Juan Antonio Ascensio, Silvia Reyna, Francisco Durán, Miguel Cházaro, Antonio Lazcano, Helga Herrera, Clara Arnús, Gloria Alonso, Olga de Juambelz, Esmeralda Loyden, Concha Creel, Marie-Pierre Toll y yo. Para tener un poco de respiro, de lo afectadísimos que estábamos, me puse a escribir las primeras 170 páginas de *La flor de liz.*

Y la segunda parte, donde sale el Padre Teufel, ¿tiene que ver con el conflicto que tuviste cuando dejaste de ser religiosa?

Sí tiene que ver, pero es una novela y naturalmente está exagerada. No creo que ningún sacerdote se vaya al Popo a decirle a toda la gente que se desnude y que comulgue con la pureza de la nieve; lo que pasa es que ahí, en realidad, soy precursora de esos grupos de meditación trascendental y de yoga, por ejemplo.

Oye ¿y* Nada nadie *ha tenido la misma respuesta que* La noche de Tlatelolco *por todo ese contenido político que tiene?

Es que es distinto porque *La noche de Tlatelolco* me ha dado muchas satisfacciones por la posibilidad de estar cerca de los jóvenes. Soy amiga de los jóvenes. No hay eso que se llama *generation gap,* ese precipicio entre dos generaciones; siento que eso es también una cercanía con mis hijos.

¿Y la respuesta fue igual al momento de publicar el libro, que ahora?

Cuando saqué *La noche de Tlatelolco* sí, pero no tanto como ahora. Hubo una respuesta distinta. Cuando se publicó estaban buscando como a un líder; me invitaban a dar conferencias; querían como que los llevara a la guerra, algo rarísimo...

***¿Esperaste alguna vez que se llegara a vender un cuarto de millón de ejemplares de* La noche de Tlatelolco?**

No, porque cuando publicas un libro nunca sabes qué va a suceder; no puedes prever. Un libro es una sorpresa horrible; a veces piensas que un libro va a tener mucho éxito y no lo tiene, por ejemplo, yo toda la vida he pensado que María Luisa Puga tendría muchísimo éxito con *Las posibilidades del odio* y sí lo ha tenido, pero su camino ha sido más lento, como de otro tipo...

¿Para quién escribes?

En primer lugar escribo para una familia espiritual de gentes que sabes que les importas, por ejemplo ahí tienes a mi mamá, que pues luego es mi mamá ¿no?, pero hay personas como Carlos Monsiváis, como Margarita García Flores, como Alicia Trueba, como Rosa Nissan, como Marisol Martín del Campo, como María Luisa Puga, que sé que van a leer con mucho interés lo que yo haga, así como yo lo hago con ellos ¿no? ◊

José Agustín

Tragicomedia mexicana 2

Luis Echeverría Álvarez, significativamente, fue el primer mandatario de México que jamás pasó por un puesto de elección popular, y su carrera más bien se desarrolló en los laberintos burocráticos. Era un experto del "control", después de doce años muy intensos como subsecretario y secretario de Gobernación. Conocía muy bien las entrañas del sistema y se dispuso a utilizar al máximo el sacrosanto poder presidencial. A fin de cuentas, como lo demostró ampliamente, no le interesaba conciliar ni equilibrar los intereses políticos de la familia revolucionaria; desde un principio hizo lo que quiso, con la autoridad que le daba, a falta de mejor legitimación, la fortaleza física que le permitía trabajar "jornadas de catorce horas sin ir al baño".

Desde un principio, Echeverría enarboló como modelo a Lázaro Cárdenas. Por tanto, para mitigar la nostalgia de los tiempos en que estuvieron de moda la ropa, las artesanías indígenas y todo "lo mexicano", dispuso que en las comidas y celebraciones presidenciales en vez de vino y licores "extranjerizantes" se sirvieran aguas de chía, de horchata o de jamaica, y en Los Pinos se colocaron muebles mexicanos y equipales para los invitados. La esposa del presidente, María Esther Zuno, aparecía en las fiestas ataviada con trajes de tehuana, en la más pura tradición de los años treinta, sólo que en 1971 la gente no recordó a Frida Kahlo, sino a las meseras de los restoranes Sanborn's, que solían vestir trajes autóctonos y que, a partir de ese momento, se les conoció como "las esthercitas". Por cierto, a la "primera dama" le gustaba que le dijeran, al estilo revolucionario, "la compañera Esther", y ella, a su vez, llamaba a su esposo y presidente por el apellido, "Echeverría". Doña Esther no tenía intenciones, como sus antecesoras, de pasar como Abnegada Madrecita Mexicana; ella también venía en plan de lucha y dispuesta a llamar la atención. Por supuesto, no faltó quien dijese que el verdadero poder de Los Pinos era ella.

El presidente, por su parte, para que viesen que sus simpatías se hallaban con el pueblo campesino, a la menor provocación se ponía guayaberas, las cuales, como era de esperarse, rápidamente se impusieron entre los funcionarios, ya que éstos, con tal de complacer al gran jefe, no habrían dudado en ponerse pañales, como quizá los usaba el Señor. Esto era de considerarse porque Echeverría quería hacerlo todo, pero ya, y el tiempo no le alcanzaba, así es que casi no dormía, no comía ni iba al baño. "¡No mea!", exclamaban, admirados, sus subalternos, e incluso varios trataron de imitarlo en semejante violencia al cuerpo. José López Portillo reveló que él mismo en una ocasión contuvo la necesidad de orinar por más de diez horas, a pesar de que "se le salían las lagrimitas".

Echeverría nunca paraba de hablar y de emitir estentóreas carcajadas. Le gusta tener mucho público y con frecuencia citaba, desde temprano en la mañana, a equipos numerosos de funcionarios de varias dependencias, y los "acuerdos colectivos" duraban hasta la madrugada. Esas sesiones de trabajo eran tan caóticas y excesivas que López Portillo una vez mejor se puso a jugar futbolito con un zapato de Bernardo Aguirre, quien para evadir la abrumadora realidad de los acuerdos colectivos se quitaba los cacles y practicaba posturas de yoga.

López Portillo, que para entonces era subsecretario de Patrimonio, también reportó que una vez su jefe Horacio Flores de la Peña llegó furioso después de una reunión sobre el cultivo del limón que, como ya era costumbre, duró eternidades. "Ahí estuvimos horas y horas, jode y

Fragmento de *Tragicomedia mexicana 2*, que publicará la Editorial Planeta.

jode con el puto limón", se quejaba el secretario de Patrimonio. Por esa razón, cada vez que sonaba el teléfono de "la red", Flores de la Peña y López Portillo se miraban, resignados, y decían: "Ahí vamos otra vez con el puto limón."

A Echeverría le gustaba disponer de la gente a su arbitrio, y a menudo llamaba a colaboradores a altas horas de la madrugada; esos pobres jinetes de la patria llegaban a Los Pinos con la piyama bajo el traje y con chinguiñas en los ojos. Si no, el presidente invitaba gente pero nomás no la dejaba ir para no perder ese público cautivo. El historiador Daniel Cosío Villegas a su vez contó que, después de una invitación a comer en Los Pinos, Echeverría insistió en que se quedara a ver una película de promoción oficial que ni siquiera estaba terminada, y después tuvo que soportar varios acuerdos con todo tipo de burócratas que no cesaban de entrar y salir.

Cosío Villegas escribió que la política de diálogo del presidente en realidad fue un inmenso monólogo, y diagnosticó que Echeverría padecía exceso de locuacidad, que se creía predestinado y que su ansia de trascendencia lo hacía volcar sus mensajes no sólo a la nación, sino al Mundo y a la Historia. Para colmo, agregó Cosío Villegas, el tono del mandatario era de predicador o, en el mejor de los casos, de maestro rural, siempre rico en antologables errores de gramática o, de plano, de congruencia. Quería quedar bien con todos, especialmente con los jóvenes, pero rapidito; "sobre la marcha", decía, "caminando seguiremos poniendo las ideas a caballo".

Ante los grupos que reunía proclamaba sus grandes planes: un renacimiento económico, agrario, obrero, cívico y cultural; crearía parques industriales, daría el poder a los obreros y todas las facilidades a los jóvenes; además, apoyaría a la provincia y al campo con políticas de descentralización, estímulos fiscales y crediticios, para que los campesinos pudieran formar sus propios fideicomisos y explotar su propia riqueza.

Luis Echeverría fue el primer presidente mexicano que se acercó a los intelectuales, pues, antes de él, sólo Miguel Alemán había mostrado aprecio hacia los artistas. Echeverría, sin embargo, comprendió que en el nuevo contexto post68 la alta inteligencia del arte, el pensamiento y la investigación vestiría muy bien a su gobierno, y la cultivó.

Uno de los primeros éxitos del presidente en este terreno fue la conquista fácil de Carlos Fuentes, quien no sólo se adhirió al nuevo mandatario sino que incluso hizo un gran proselitismo a su favor al compás del lema "Echeverría o el fascismo". El escritor organizó una reunión entre Echeverría y Lo Más Destacado de la Intelectualidad de Nueva York, y, como premio, obtuvo el puesto de embajador de México en París, lo cual era uno de los sueños de los viejos intelectuales latinoamericanos, y que ponía a Fuentes a la par de Pablo Neruda, Alejo Carpentier o Miguel Ángel Asturias.

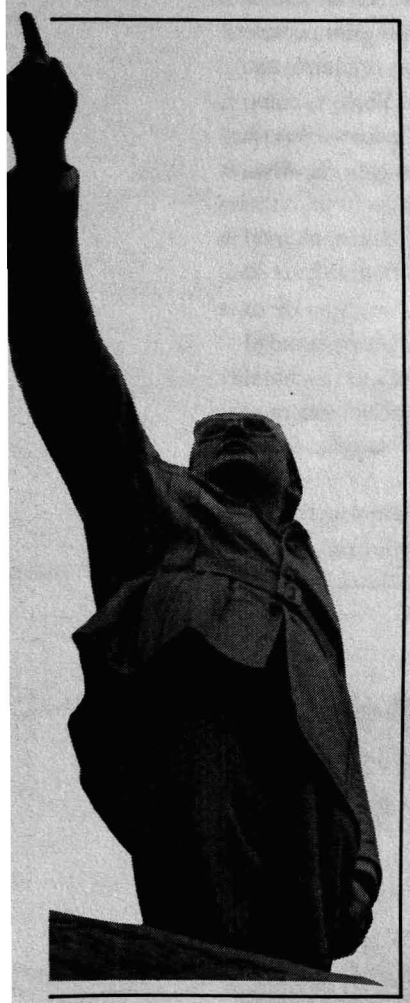
Muchos se apuntaron con Echeverría, como José Luis Cuevas y Fernando Benítez, al igual que la China Mendoza, y Ricardo Garibay aprovechó una audiencia, en la que el presidente lo salvó de apuros monetarios (con un grueso fajo de billetes que sin más sacó de un cajón de su escritorio mientras, de lo más *cool*, le decía "¿con esto te alcanza?"), y le pidió la oportunidad de "estar a su lado y poder ser testigo de los actos de gobierno", lo cual complació mucho al presidente. Garibay, en efecto, obtuvo derecho de picaporte a la oficina presidencial hasta que, a fines de sexenio, hizo una crítica que no le gustó a Echeverría, quien congeló la relación. A su vez, Ricardo Martínez fue el pintor preferido del presidente.

Por otra parte, la gente de *Excélsior*, con Cosío Villegas como centro delantero, recibió regalos e invitaciones a las ordalías de agua de horchata y de jamaica. Los editorialistas de

Excélsior le tomaron la palabra a Echeverría y se dedicaron a ejercer la libertad de expresión. Dirigidos por Julio Scherer García, Gastón García Cantú, Samuel I. del Villar, Froylán López Narváez, Antonio Delhumeau, Carlos Monsiváis, Jorge Ibargüengoitia, Vicente Leñero, Ricardo Garibay y Luis Medina, entre otros, conformaron el equipo de editorialistas, y junto a un cuerpo de reporteros de primera línea convirtieron al *Excélsior* en el principal periódico del país y en buena medida revitalizaron el periodismo mexicano, que se hallaba en densos pantanos de manipulación, corrupción y falta de imaginación. Se dio un espacio diario a la cultura, lo cual era insólito en la prensa salvo en el caso de *El Día*, y se dignificó en buena medida la sección de sociales. Por supuesto, la actitud crítica de *Excélsior* más tarde le acarreó problemas con el gobierno y con la iniciativa privada, que en más de una ocasión lo sometió a boicots para doblegarlo. Pero a principios del sexenio nada de eso ocurría aún y el periódico era un éxito.

Por supuesto, el brío principal venía de parte del historiador Daniel Cosío Villegas, quien muy pronto le tomó la medida a Echeverría y a su administración, y se divirtió enormemente criticándolos con artículos elegantes, inteligentes e irónicos. Entre muchas otras cosas, escribió que en la ciudadanía nadie creía que hubiera un verdadero diálogo, y ni siquiera un monólogo, sino muchos, pues a los del presidente había que añadir los de sus colaboradores. Esto irritó a Echeverría y se encargó de hacerlo saber, por lo que Cosío Villegas sin más anunció que renunciaba a seguir escribiendo. El secretario de Educación Bravo Ahuja entonces fue a visitar al historiador y le comunicó que su esposa, de modo vehemente, le había pedido que convenciera a don Daniel de que no suspendiera sus artículos. La esposa de Bravo Ahuja a fin de cuentas resulto ser el presidente mismo quien de plano acabó por tomar el teléfono para decir: "Siga escribiendo."

Por su parte, el historiador no sólo lo hizo sino que Joaquín Mortiz le publicó *El sistema político mexicano*, una radiografía muy útil para conocer las entrañas de la vida política nacional y en la que por primera vez se sacaron a balcón los modos de operación del presidencialismo priísta, que por lo general sólo se conocían en las muy altas cúpulas; en este libro apareció la celebérrima definición: en México se vive "una monarquía absoluta sexenal y hereditaria en línea transversal". Cosío diseccionó el tapadismo, la corrupción, la demagogia, la esquizofrenia (el gobierno por un lado y el pueblo por otro) y calificó al sistema mexicano como "una Disneylandia democrática".



Cosío Villegas invitó a la compañera María Esther y a Echeverría a comer a su casa, y en una de esas visitas asistieron también varios estudiantes de El Colegio de México, quienes "dialogaron" con el presidente, o sea, estoicamente lo escucharon perorar. "Mírelo", comentó la compañera Esther, "está encantado." Allí mismo Echeverría autorizó fondos para la elaboración de *La historia de la Revolución Mexicana*, que con el tiempo resultó una serie de 23 volúmenes, algunos de ellos excelentes.

Echeverría a su vez correspondió invitando a los Cosío a comer en Los Pinos, pero, como la actitud crítica del historiador no cesaba a pesar de estas comidas, el presidente echó a andar fuertes ataques (o "golpes") en la prensa contra él e incluso un libelo titulado *Danny, el sobrino del Tío Sam)*. Más tarde Cosío Villegas llevó a comer con el presidente ya no a estudiantes sino a pesos-pesados del medio intelectual, como Octavio Paz, Víctor Urquidi y Julio Scherer. Por último, Cosío publicó la continuación sui generis de *El sistema político mexicano*, titulado *El estilo personal de gobernar*. Este libro se concentraba en la personalidad de Luis Echeverría, a quien observó con una gran penetración pero también de una manera regocijante. El presidente ya no aguantó esta última estocada, enfureció al máximo y se suspendieron las invitaciones a comer. Es de suponerse que todo esto contribuyó al estado de ánimo que llevó a Echeverría a derribar el *Excélsior* de Scherer en 1976.

Pero antes, *Excélsior* expandió sus actividades y financió la revista *Plural*, la cual mereció que Tito Monterroso dijese que "era la prueba de que el espíritu pesa más que la materia". *Plural* en lo más mínimo hizo honor a su nombre y pronto conformó un equipo compuesto por Gabriel Zaíd, Enrique Krauze, Alejandro Rossi, José de la Colina, Ulalume González de León, Julieta Campos, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, y unos cuantos más que lograron colarse a este grupo, tan hermético como los misterios de Eleusis. *Excélsior* también publicó una nueva *Revista de Revistas*, dirigida por Vicente Leñero, que pronto se ganó un buen merecido prestigio entre los lectores interesados por las cuestiones políticas y sociales. En esta publicación comenzó a destacar Miguel Ángel Granados Chapa. ◊

Isaac Bashevis Singer: réquiem por un mundo que ya no existe

Gilda Waldman M.

El universo chagalliano –de villoríos con casas pequeñas y tejas con ligera curvatura hacia arriba, de judíos buhoneros, sastres, panaderos, zapateros y músicos sublimes y pecadores, de rabís milagrosos, de devotos y eruditos– ha perdido quizá la última voz de su memoria: Isaac Bashevis Singer.

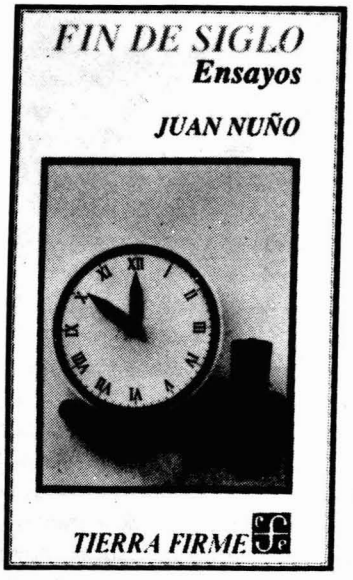
Novelista, crítico literario, cuentista y periodista, este escritor nació en el seno de una familia rabínica ortodoxa en la aldea de Leonczym, Polonia, en 1904. Creció en Varsovia, donde comenzó su carrera literaria y en 1935 emigró a Estados Unidos. Educado de manera tradicional en un seminario rabínico, también se formó en el hebreo moderno y en materias de contenido secular, por efectos de la influencia que la Ilustración había alcanzado ya en Polonia, considerada hasta entonces el último bastión del "judaísmo talmúdico". Si bien sus primeros cuentos fueron publicados en Polonia, no fue sino hasta su estadía en Estados Unidos que su obra literaria –publicada en capítulos semanales– alcanzó un reconocimiento que le mereció recibir en 1978 el premio Nobel de Literatura. Exclamaba en esa ocasión:

> El gran honor que me ha concedido la academia sueca es también un reconocimiento al idisch, un idioma del exilio, sin patria, sin fronteras, y que no está respaldado por gobierno alguno.

Tras esa afirmación subyacía el principio filosófico y existencial que le dio coherencia y sentido a una vastísima creación literaria. Para Bashevis Singer, a diferencia del nacionalismo judío que encontraba en el hebreo su cabal expresión lingüística, el exilio había sido la fuente de la riqueza espiritual judía, y el idisch era desde hacía más de mil años, el idioma del judaísmo ashkenazita en esa diáspora. Para Bashevis Singer, sólo en el exilio el pueblo de Israel había podido alcanzar sus alturas religiosas ("La demanda de Moisés de que los judíos crearan un reino de sacerdotes y una nación sagrada no podía haberse vuelto realidad en el antiguo Israel" escribía en su *Autobiografía*) y el idisch era el idioma histórico-cultural que reflejaba toda una modalidad de vida y una cosmogonía para aquel pueblo para el cual, en palabras del propio Bashevis Singer "pasar un día sin una desventura era un milagro del cielo". Escribir en idisch se convirtió así, para Bashevis Singer, en un desesperado esfuerzo no sólo por mantener vivo un lenguaje cargado de tesoros y giros lingüísticos, sino toda una cultura de valores y tradiciones que conformaron la historia del judaísmo europeo oriental, en especial el polaco, durante los siglos XVIII y XIX, paulatinamente desvanecida durante la presente centuria. El judío que hablaba idisch se convirtió para Bashevis Singer "en el judío que simboliza toda la especie humana", pues para él, cada hombre y cada nación viven también en el exilio.

Escribía Bashevis Singer en *El tribunal de mi padre,* libro en el que recuerda sus vivencias en Varsovia cuando su padre ejercía las funciones de rabino y juez: "Cuando mi padre quería decir: Un hombre debe comer– él decía: un judío debe comer". Singer retoma esta afirmación, pero transformando al judío en metáfora del hombre moderno y fundiendo en una sola imagen la figura del héroe hebraico con la del héroe moderno, aterrado y asombrado ante la muerte de Dios. La recreación literaria de Bashevis Singer en obras tales como *La casa de Jampol, Los herederos* y *La familia Moskat* no sólo retratan la desintegración humana y religiosa del judío de Europa oriental sino también la crisis espiritual del hombre moderno, despojado de sus raíces y arrojado a un tiempo y a un espacio sin historia ni memoria. Si bien el mundo literario de Bashevis Singer evoca un universo debilitado ya desde mediados del siglo pasado y sepultado por "la solución final", en su obra late el anhelo del hombre –de todo hombre- por encontrar el significado de la vida cuando los viejos dioses han caído y los nuevos no encuentran aún su lugar. ◊

Juan Nuño
FIN DE SIGLO
Ensayos



• Las contradicciones existentes entre la vida y las teorías filosóficas de los grandes pensadores modernos.

• El pensamiento de Sartre, Sade, Unamuno, Russel, Ortega, Heidegger, entre otros.

• Una visión crítica, racional y cientificista del mundo.

Otros títulos en *Tierra Firme:*

Silvina Ocampo
LAS REGLAS DEL SECRETO
Antología

Hugo J. Verani
LAS VANGUARDIAS LITERARIAS EN HISPANOAMÉRICA
(Manifiestos, proclamas y otros escritos)

Norma Klahn
y Wilfrido H. Corral
(compiladores)
LOS NOVELISTAS COMO CRÍTICOS
• 2 Volúmenes

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
FONDO DE

La epopeya de los reprobados

Fabio Morábito

Sólo aparentemente lo que cuenta Julián Meza en *La huella del conejo* es la versión paródica de la historia del descubrimiento y conquista de América. En realidad, Julián Meza aprovecha la saga del descubrimiento para explotar algunos de sus momentos más aptos para ser convertidos en absurdos y risibles, o sea esos momentos que por ser iguales en todas las historias habidas y por haber, nos colocan en una suerte de no historia en la que asistimos a la secuencia de las bajas pasiones, equívocos y zancadillas de siempre. Tal vez Julián Meza, harto de las polémicas profesorales que se han desatado en torno a la cuestión del encuentro entre dos mundos, nos quiso mostrar que todo descubrimiento, toda conquista, toda invasión de nuevas tierras tiene algo de chusco y de indecoroso. Recuerdo ese pasaje de *Lejos de África*, de Isak Dinesen, en donde se describe el sentimiento que experimentan los nativos de Kenia a principios de siglo ante la irrupción de los vehículos motorizados: el sentimiento, justamente, de una falta de decoro. En lugar de maravillarse o de sentir miedo, los asombra la vulgaridad del nuevo invento del hombre blanco. ¿Qué sentido tiene ir tan de prisa? Algo de esta vergüenza ajena encontramos en *La huella del conejo* frente a la epopeya del descubrimiento. Porque toda acción conquistadora o descubridora responde en efecto a una suerte de prisa colectiva, de desbocamiento, un poco como lo que ocurre cuando alguien, en medio de una conversación o de una discusión, faltándole la paciencia de argumentar, o faltándole argumentos, se levanta y abandona la habitación sin saber adónde ir, pero deseoso de irse, de marcharse, de respirar otros aires. ¿No hay algo de vagamente ridículo en esta conducta? Una de las preguntas que me parece que ronda en la novela de Meza es esta: ¿hasta qué punto un hombre puede marcharse? ¿Hasta qué punto, cuando emprende un viaje o una aventura, en vez de alejarse de sus valores se acerca más a ellos? Esto es: ¿no es precisamente cuando se viaja que uno se vuelve más prototípico de su cultura y de sus costumbres? ¿Y no será por ello que los viajes son tal vez una medicina contra las dudas y los cuestionamientos de fondo? Los que viajan, tal vez, han reprobado alguna asignatura de ese arduo curso que es la vida en común y para ponerse al corriente, para saber de una buena vez quiénes son y a qué mundo pertenecen, tienen que irse.

Porque los personajes de la novela de Meza parecen todos, de algún modo, reprobados. En las anchas extensiones americanas su conducta reprobable tiene la oportunidad de desplegarse sin escrúpulos. Meza invierte los términos de las utopías del descubrimiento: las nuevas tierras no son el espacio propiciatorio de una novedosa forma de convivencia, de una dicha dorada cuyo recuerdo mítico no ha dejado de azuzar en lo más íntimo a los hombres de todas las épocas, sino el *ring* espectacular donde poder ajustar cuentas del modo más encarnizado. Lejos de la estrechez de la madre patria, ha aquí por fin un espacio adecuado para los grandes arrebatos de odio, de locura y lujuria. Meza nos ha querido contar esta historia proteica y vistosa como una calcomanía. Una historia que no es sino una larga confusión, un desfile alocado de nombres, lugares y sucesos. Las páginas de su libro están llenas de mayúsculas. En cualquier página que se le abra, abundan los nombres de lugares y personas. Si hay un rasgo estilístico que abriga al libro, es esta fascinación por los nombres. Un sólo ejemplo: Don Antonio di Mezzaro y Botafumeiro, conde de Calabria y marqués de Ridruejo. Es como si la novela nos dijera que los europeos se lanzaron en pos de América no para conquistar nuevas tierras sino para escuchar sus nombres, que nadie oía debido al amontonamiento que imperaba en su patria. Los reprobados, en suma, lo eran porque habían olvidado cómo se llamaban. Era preciso ir a un sitio apartado para pronunciar sus nombres sin estorbo y saber de qué mundo venían y quiénes eran, aunque pronunciar el propio nombre por puro regodeo, gritarlo a pleno pulmón, conduce fatalmente a desvirtuarlo y corromperlo. Los nombres que aparecen en *La huella del conejo*, al igual que los destinos de los hombres a los que pertenecen, son nombres desquiciados, grotescos e incoherentes: Don Antonio de Mezzaro y Botafumeiro, conde de Calabria y marqués de Ridruejo. ¿Es posible llamarse así? ¿Es posible ser el señor don Jerónimo de Aguilar de las Casas Grandes de Rojas de Céspedes y Ceijas, conde de Sierra Pelada y duque de Cabrales? ¿Cómo no querer marcharse con un nombre así, cómo no desear una renovación, un mínimo de inocencia?

Y me pregunto si algo parecido no ocurre con el propio libro, construido como está a través de frases largamente degustadas, es decir de frases pensadas y trabajadas como nombres propios. Me pregunto si ese fraseo suntuoso no anda en busca de una inocencia perdida, es decir de una verdadera frase por donde empezar. Porque *La huella del conejo* parece que no termina de empezar. Parece ensayar en cada uno de sus brevísimos capítulos una nueva disposición para la absurda aventura que quiere relatarnos, y así como los personajes buscan secretamente su verdadero nombre desvirtuándolo mil veces, repronunciándolo hasta volverlo irreconocible –y de este modo, sin quererlo, edifican juntos una epopeya que les otorga una identidad–, Julián Meza, me parece, toma un argumento prestado, el del descubrimiento y la conquista, y a través de un ejercicio de pronunciación y degustación verbales, casi diría de masticación de las palabras, busca, en ésta que es su primera novela, las razones de su escritura. ◊

Palabras leídas en la presentación del libro, el día 18 de julio de 1991 en la Casa de la Cultura Reyes Heroles.

Julián Meza. *La huella del conejo*, Vuelta, 1991

El fundamentalismo democrático de Ignacio Solares

Leonardo Martínez Carrizales

Diálogo de la historia en la novela

En la "Nota" que aparece al final de la novela ganadora del certamen convocado por *Novedades* y Editorial Diana en 1991, *La noche de Ángeles,* su autor, Ignacio Solares, anuncia que la obra "surgió más de lo simbólicamente verdadero que de lo históricamente exacto [...]". Un párrafo adelante, Solares sigue su elogio de los recursos de la literatura y desestima los de la historia. "Supongo que la ventaja del novelista es que puede llenar con la imaginación los huecos que deja la historia [...]". La querella entre la imaginación literaria y el oficio del historiador, alimentada quizá de modo involuntario por la "Nota" de Ignacio Solares, merece ciertos puntos de reflexión en virtud de la noticia que ofrece sobre los procedimientos del escritor al redactar *La noche de Ángeles,* así como también por su arbitrariedad. La querella habría indignado a los historiadores de la antigüedad grecolatina, de la misma manera que a los miembros más conspicuos de la Escuela de los Anales.

La exactitud es una palabra injusta para hablar de historia. Al menos, una palabra insuficiente. Su dominio designa el trabajo más elemental, las buenas maneras en la mesa del historiador. Edmundo O'Gorman lo dice con la sencillez de un sentido común rigurosamente educado: sin la evidencia del documento no hay historia, pero el documento mismo no es la historia. Luego de practicar la obligada aritmética de su oficio, comienza el vértigo del historiador. Junto a la inteligencia especializada, la imaginación. O para decirlo con palabras que importarán en estos apuntes: después de pagar el arancel de todo gremio, comienza el ejercicio de la pasión humana que justifica la entrega de un individuo al trabajo historiográfico.

El historiador proyecta las inquietudes de su inteligencia, de sus emociones y de su entorno, sobre la materia de estudio. No puede ser de otro modo, lo demás son meras anotaciones al margen de los documentos, o inventarios.

Sin querer admitirlo, Ignacio Solares ha incurrido en procedimientos cercanos a un historiador, a un verdadero historiador. En alguna página de su novela, atribuye a Manuel M. Diéguez las siguientes palabras con motivo de la detención del General Ángeles: "–[...] Quiere [Ángeles] dejarnos su vida y su muerte como uno de sus planes de batalla, perfectamente trazados, y cada trozo con una explicación, para que mañana se pueda leer como se lee un hermoso texto." El comentario atribuido a Diéguez es también el plano de la obra: en *La noche de Ángeles,* Solares no ha hecho otra cosa que articular y mostrar su propia lectura del texto contenido en la vida de Felipe Ángeles. Articulación que no es ajena al historiador. En profundidad, ¿no se trata de la misma tarea?

Por otro lado, la novela de Ignacio Solares se inscribe inmediatamente en los debates contemporáneos sostenidos por la inteligencia profesional en torno de la Revolución Mexicana. Es imposible dejar de atribuir una gran importancia al escenario histórico de *La noche de Ángeles.*

La vida revolucionaria del General Felipe Ángeles recreada por Ignacio Solares en su novela tiene como extremos en el tiempo el desastre del maderismo y las tensiones políticas entre Carranza y los generales sonorenses. El tránsito del espléndido estratega y artillero de la División del Norte a través de la Revolución Mexicana sirve a Solares para sancionar, al menos, dos proyectos o dos actitudes en el movimiento de 1910. La romántica y la clásica, por dar nombre a los bandos de una oposición moral en la definición de un proyecto de convivencia pública para el país. La primera actitud, la de Madero, la de Villa y Zapata, quiso remover la máscara de la vida mexicana y sacar a la luz los hábitos prístinos de la democracia, el reclamo elemental de la tierra y los agravios populares. Separados por los artículos específicos de sus códigos respectivos, los líderes de esta actitud compartieron un hecho definitivo: la derrota. La otra actitud, la de Carranza y la de los vencedores finales de la guerra, construyó la máscara contemporánea de la vida política en nuestro país. Entre una y otra actitud, el fusilamiento del General Felipe Ángeles es una frontera elocuente.

El Felipe Ángeles de Ignacio Solares, aquejado por una tentación moral, resulta una suerte de Bautista de la Revolución: su muda noticia transformada en elocuencia gracias a su fusilamiento determina el fin de un tiempo y el inicio de otro, la urgencia de un regreso a las causas primeras de las armas, y el examen amargo de ocho años de lucha. Adelanto que la anécdota que funda la novela (el General atraviesa el Río Bravo en medio de la oscuridad y de sus pensamientos para reunirse con Villa) adquiere la densidad poética de un infierno clásico o dantesco, pero también frecuenta deliberadamente el martirio cristiano.

El padecimiento trágico que anima al protagonista de la novela denuncia el partido desde el cual Solares interviene en el concilio apasionado de las inteligencias en torno de la Revolución Mexicana. Su lectura moral no sólo indica su simpatía por los románticos de nuestra Revolución y su reproche a las consecuencias del desenlace de los acontecimientos, sino además abre sugerencias invaluables para la afiebrada meditación contemporánea del hecho fundador de la historia mexicana en el siglo XX.

Ficción histórica y ficción política

La estructura anecdótica de *La noche de Ángeles* es la que sigue. El General abandona su exilio en Texas una noche cerrada de 1918, y cruza el Río Bravo en una barca infernal con el propósito de unirse a los jirones de la División del Norte. La breve tra-

En el próximo número
de
Universidad de México
César Vallejo

vesía se hace inmensa en la imaginación y los sentimientos de Felipe Ángeles: recuerda el desastre de Madero, la amargura veloz de su primer exilio en Europa, su regreso a las filas del constitucionalismo, la gloria junto a Villa en Torreón y Zacatecas, la derrota de Celaya, de León, el nuevo exilio; adivina, según el capricho literario de Solares, las condiciones de su regreso con un Villa agotado, su aprehensión y su fusilamiento.

> [...] noche que le parece anterior a todas cuantas vivió, primordial y única. Pozo ciego y barboteante que lo fascina y lo conduce.
>
> En ese sueño, que lo es y no lo es, duermevela que difumina la frontera entre vigilia y dormir, se le agolpan nuevas imágenes, acuciantes, impostergables, reveladoras.

La enorme noche de Ángeles es tan delicada que termina por disolverse. Su mayor virtud no es anecdótica, sino simbólica. También es una suerte de engaste: sobre su cuerpo Ignacio Solares monta los productos de su reflexión, su imaginación y su recuento histórico. En dicho producto, Solares hace suyas las ventajas que ofrece, argumentalmente, el destino trágico del que se ocupa, así como las dimensiones panorámicas de su conflicto con el entorno.

Las operaciones de la inteligencia de Ignacio Solares practicadas sobre su materia de trabajo se revelan en las inflexiones de su lenguaje. Las voces gramaticales que se alternan en *La noche de Ángeles* cumplen con exponer la serie de acontecimientos que constituyen la narración, así como la reflexión en torno de esa misma serie. Solares parece querer enunciar su novela por medio de interrogaciones, de dudas, de preteribles reveladores. De ahí esa suerte de juicio nocturno en una barcaza instruido por la voz narrativa a Felipe Ángeles.

Junto a la imaginación literaria, Ignacio Solares ha practicado el ensayo. Sus páginas pertenecen menos a la ficción histórica que a la ficción política. Me refiero a la postulación, en el terreno de la literatura, de una crítica de los acontecimientos, de las ideas y de las actitudes vitales involucradas en los materiales históricos. Me refiero también a una postulación no menos necesaria en cualquier ficción política perdurable: la de las inquietudes que habitan los días del autor. ◊

Ignacio Solares. *La noche de Ángeles*. Editorial Diana, 1991, 188 pp.

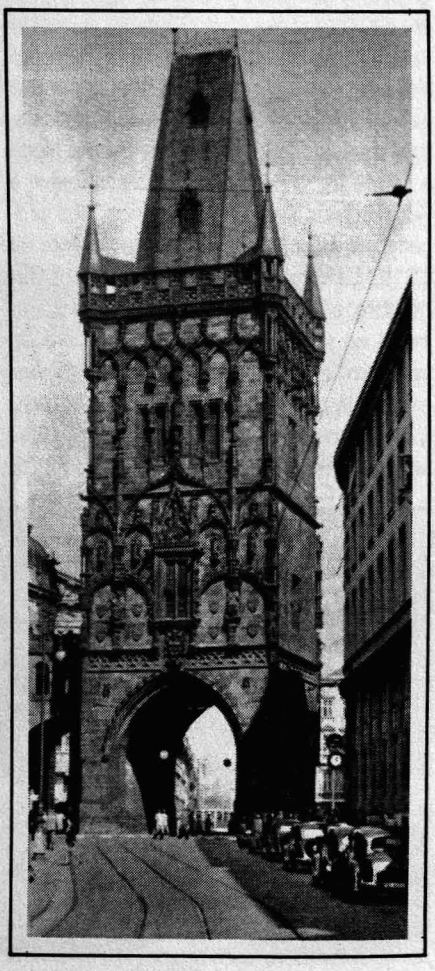
Un hombre solitario

Julio Patán

La "ruidosa soledad" del título es la de Hanta, encargado desde hace ya treinta y cinco años de poner en funcionamiento una inmensa máquina prensadora en algún subterráneo de Praga.

Hanta es, en efecto, un hombre solitario. Su trabajo le obliga a ensamblar grandes fardos de papel viejo que habrá de convertirse en materia reciclable. Sus contactos con el hombre se limitan a las peleas con su jefe y a la convivencia esporádica con dos prostitutas gitanas: Hanta vive en y por el papel. Y es que, pese a todo, es feliz.

El trabajo entre libros (los libros son las principales víctimas de la prensadora) ha hecho de Hanta un hombre –él suele decirlo– culto. Ha leído a Hegel, a los clásicos griegos y a Lao Tse, a Nietzsche, a Camus y a Sartre, y ahora está convencido de que la vida nace de la destrucción, y de que el vértigo es inmanente al hecho de existir, y de que la paciencia y la resignación han de ser, por lo tanto, patrones de vida y paliativos de la pérdida. Por eso es feliz en su trabajo; por eso es capaz de condenar a la destrucción a tantos libros y de resignarse a salvar sólo unos pocos; por eso –plausiblemente– puede vivir sin el hombre.



Hanta tiene dos claros antecedentes literarios en el Mersault de *El extranjero* de Camus, y en Kien, el solitario erudito retratado por Canetti en *Auto de fe;* comparte, por lo menos, la apatía moral del primero y la soledad bibliófila del segundo. Hay que reconocer, sin embargo, que la originalidad no parece ser la inquietud primera de Hrabal. No podría ser de otra forma: hay pocas cosas tan ajenas a la aridez existencial de Hanta como el ímpetu de un amante de las revoluciones literarias. *Una soledad demasiado ruidosa* es una novela tan quieta como la vida de su personaje: cualquier sensación de movilidad la destruiría del mismo modo en que la vida de Hanta termina cuando deja de poder ser rutinaria; su principal virtud está, precisamente, en la capacidad de su autor para impregnar cada momento del texto con una atmósfera de monotonía y desinterés francamente desoladora, sin duda compatible con el hombre que la padece. Si Hrabal tenía intenciones de transmitir aburrimiento al lector, *Una soledad demasiado ruidosa* debe considerarse un éxito.

convertirse en uno. La insensibilidad que priva en su ser social es, en definitiva, un poco menos triste que el contexto que le ha dado cabida. Históricamente, es víctima de la Segunda Guerra Mundial y –hecho siempre expresado de una forma más sutil– del gobierno comunista checo; vivencialmente, de la incomunicación, propia y ajena.

Hrabal (Brno, Checoslovaquia, 1914) fue, en su momento, víctima de las prohibiciones gubernamentales de su país. Su obra novelística es, no obstante, de una respetable amplitud. Incluye, además de la obra que nos ocupa, *Trenes rigurosamente vigilados* y *Yo que he servido al rey de Inglaterra,* también editada en español. ◊

Bohumil Hrabal: *Una soledad demasiado ruidosa* Traducción de Mónika Zgustova. Ediciones Destino, colección "Ancora y Delfín", vol. 647. México, 1991, 160 páginas.

HUMANIDADES :31

Un periódico para la Universidad

Ciudad Universitaria, D. F., enero 29, 1992

El teatro universitario

XXXI. EL GENERO CHICO

Héctor Azar
Instituto de Investigaciones Filológicas

Llamado así por una prejuicial consideración de estimarlo como actividad artística de arte menor. De asequible popularidad, este género chico prendió vivamente en la masa ávida de la información espectacular, particularmente de aquellos que venían sosteniendo la tradición carpetil y trashumante callejera, de crítica ingenua, también, no exenta de pícara intención moralizante.

Este género chico llegaría a ser fuente para los dramaturgos llamados "serios" durante la década de los 50/60, cuando estos trasladan formas francamente populares a la dramaturgia culterana de la segunda mitad del siglo XX. Género chico que el estudiante universitario actual desconoce y utiliza en forma semejante a como los estudiantes de las universidades medievales pusieron en circulación los llamados *juegos de escuelas*.

De fuerte propósito nacionalista, este género chico fue el único que sobrevivió a la irrupción apocalíptica del cinematógrafo en México. Su auge durante las primeras décadas del XX revela un proceso acelerado de identificación de la mayoría con ciertos tipos y caracteres

➪ 7

A UN AÑO DE LA GUERRA DEL PERSICO

César González Ochoa
Instituto de Investigaciones Filológicas

Prevista, anunciada, con hora señalada para estallar, la guerra del Golfo tenía todo para ser el gran momento de la televisión, ese gran momento que no ha tenido desde julio de 1969 con la llegada del hombre a la Luna.

Nunca antes se tuvo a disposición un aparato tecnológico tan apropiado para hacer la cobertura de un acontecimiento paso a paso, segundo a segundo. Nunca las cadenas de televisión pudieron prepararse tan concienzudamente para lo que iba a pasar: desplazar comentaristas a los sitios clave, ses Amán, Dahran, Tel Aviv, incluso a Bagdad; disponer de todas las estadísticas posibles, los mayores archivos de imágenes, etc.

Extrañamente, sin embargo, todo ese complicado aparato acabó por producir un efecto que podríamos llamar de extrañamiento debido a las analogías que se establecieron

➪ 9

De la Real y Pontificia

FUNDACION

María Luisa Mendiola
Facultad de Arquitectura

En ninguno de los dilatados dominios de ultramar de la gloriosa España del siglo XVI, se desarrolló más rápidamente la cultura de aquella nación como en la Nueva España. Todos los conocimientos científicos, literarios y artísticos que tanto distinguieron en esa centuria a la Madre Patria, fueron transportados a nuestro país, en donde florecieron vigorosamente por encontrar un medio propicio para ello.

Desde los primeros años que siguieron a la Conquista se notó que tanto los criollos como los mestizos y los indios, tenían notables disposiciones para ilustrarse y adquirir conocimientos aún de materias superiores. Debido a esto, el Ayuntamiento de la ciudad de México, los prelados de las órdenes religiosas y sobre todo, las reiteradas peticiones del primer Virrey, Don Antonio de Mendoza, que tanto se esforzó por la ilustración y el engrandecimiento de la Colonia encomendada a su cuidado, consiguieron que el Emperador Semper Au-

➪ 7

UNIVERSIDAD

Federico Ortiz Quezada
Facultad de Medicina

Llegamos al fin de los mitos y con ello a la transformación de instituciones que se basaron en ellos; una de estas fundaciones, la más importante para la educación superior, es la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus principios fueron formulados a partir del ataque a las ideas positivistas por la generación que participó en la conformación de las ideas de la Revolución Mexicana: El grupo del Ateneo de la Juventud, creado en 1910, integrado, por Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Ricardo Gómez Robledo y muchos más, quienes dieron origen a la primera Universidad Popular en México. El grupo del Ateneo, que en su mayoría estuvo integrado por personas provenientes de los terrenos del arte y las humanidades, instituyó su peculiar modo de pensar en base al antipositivismo. "A las ideas de Comte, Stuart Mill y Spencer, se opusieron las de Schopenhauer, Nietzche, Boutroux, Bergson y Rodó", nos dice Leopoldo Zea. Más aún, el destacado grupo de intelectuales mexicanos opinó con desdén respecto a las tesis positivistas a las que Antonio Caso calificó de mediocres, de irresponsables, "ahorraba el pensar", afirmó el filósofo.

Debo señalar que ellos no advirtieron a tiempo las transformaciones de los fundamentos filosóficos del positivismo en corrientes afines que orientaron el conocimiento en Occidente: empirio-criticismo, pragmatismo, empirismo lógico, liberalismo democrático, neopositivismo. Por lo que respecta al mote de "medio-

➪ 7

EN ESTE NUMERO:

XXXI. EL GENERO CHICO (Héctor Azar) 1
A UN AÑO DE LA GUERRA DEL PERSICO (César González Ochoa) 1
FUNDACION (María Luisa Mendiola) 1
UNIVERSIDAD (Federico Ortiz Quezada) 1
CRUCIGRAMA (Tomás Chacón Rivera) 2
CRIPTOGRAMA 2
EPIFANIA GUADALUPANA (Manuel González Galván) 3
¡HEY, FAMILIA!, DANZON (Alfonso Arellano) 3
EGUIARA Y EGUREN Y EL GUADALUPANISMO (Ernesto de la Torre Villar) 3
NUEVAS PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD 4
DE VIDA POLITICA 5
RAMON LOPEZ VELARDE (Horacio Labastida) 5
CENTRALISMO PRESIDENCIAL ASFIXIANTE (Jesús González Schmal) 5
CONVOCATORIAS 6
LA UNIVERSIDAD EN EL TIEMPO 7
CURSILLOS 8
CONFERENCIAS 8
INSCRIPCION A CURSILLOS 8
CALL FOR PAPERS 8
BECAS 8
ECONOMIA 10
INDICADORES ECONOMICOS INTERNACIONALES (Antonio Gutiérrez Pérez) 10
CEE SIGUE A LA VANGUARDIA EN EL PROCESO DE REGIONALIZACION (L. Federico Manchón C.) 11
LA HERENCIA FINANCIERA PARA LOS 90 (I) (Hugo J. Contreras Sosa) 11
LA OFERTA Y LA DEMANDA 12

EL COLEGIO DE MÉXICO

NOVEDADES

Roderic A. Camp, Charles A. Hale y Josefina Zoraida Vázquez (editores)
Los intelectuales y el poder en México
Coeditado con University of California, Los Angeles

Alicia Hernández Chávez y Manuel Miño Grijalba (coordinadores)
Cincuenta años de historia en México (2 vols.)

María del Carmen Pardo
La modernización administrativa en México. Propuesta para explicar los cambios de la estructura de la administración pública, 1940-1990

Raúl García Barrios, Luis García Barrios y Elena Álvarez-Buylla
Lagunas: deterioro ambiental y tecnológico en el campo semiproletarizado

El Instituto Mexicano de Cinematografía y la Revista DICINE

CONVOCAN

A todos los interesados al 2o. CONCURSO NACIONAL DE CRITICA CINEMATOGRAFICA que se desarrollará bajo las siguientes:

BASES

1. Podrán participar todas las personas menores de 30 años al 1o. de febrero de 1992 (no podrán hacerlo los colaboradores de la revista DICINE ni los ganadores del concurso anterior).
2. Todos los trabajos deberán enviarse por triplicado y con seudónimo. En sobre cerrado se enviará la información completa de los autores: nombre, dirección, teléfono y comprobante de edad. El sobre irá rotulado con el seudónimo.
3. Todos los trabajos deberán ser inéditos.
4. La extensión de los trabajos podrá oscilar entre tres y seis cuartillas (60 golpes, 27 líneas).
5. La crítica deberá girar en torno a una película nacional de producción reciente (1989-1991), que a juicio del participante reúna calidad e interés.
6. El jurado estará constituido por personalidades de reconocido prestigio en el ámbito cinematográfico y su fallo será inapelable.
7. Los tres mejores trabajos recibirán un estímulo de:

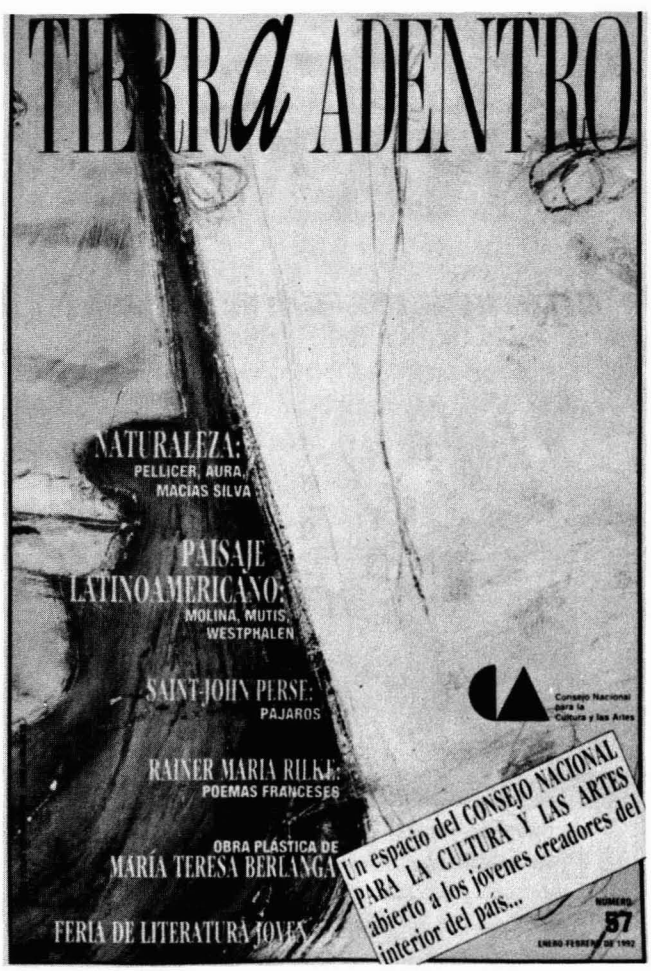
1er. lugar	$ 2'000,000.00
2o. lugar	1'500,000.00
3er. lugar	1'000,000.00

8. Los trabajos triunfadores serán publicados en la Revista DICINE en el número correspondiente a mayo de 1992. A juicio del jurado los tres primeros lugares recibirán invitación para integrarse el equipo de escritores de la Revista DICINE; asimismo, el jurado podrá recomendar la publicación de otros trabajos que considere de interés, previa autorización y pago de derechos.
9. Esta convocatoria entra en vigor a partir de su fecha de publicación y tendrá como límite para la recepción de trabajos el 31 de enero de 1992.
10. Los trabajos recibidos después de esta fecha serán considerados conforme a la fecha de registro de la oficina de correos o medios de envío.
11. Los resultados serán dados a conocer por los diarios de mayor circulación nacional el día 20 de febrero de 1992.
12. La ceremonia de Premiación se realizará el 27 de febrero.
13. Todos los trabajos deberán ser enviados o entregados personalmente en:

INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFIA
Atletas 2, Col. Country Club
Del. Coyoacán, 04220, México, D.F.
Tel. 689-2950

14. Cualquier punto no previsto en la presente convocatoria será resuelto a juicio de la organización.

DICINE



EDITORIAL VUELTA

Novedad

LA EXPERIENCIA DE LA LIBERTAD

7 TOMOS

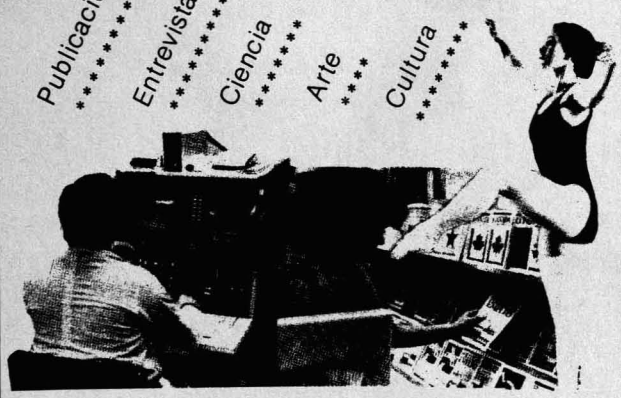
Hacia la sociedad abierta
El mapa del siglo XXI
La palabra liberada
Las pasiones de los pueblos
El ejercicio de la libertad: política y economía
Las voces del cambio
Miradas al futuro

Paquetes de 5 ó 7 tomos
de venta en Aurrerá, Superama, Sanborns, librerías de Cristal y librerías de prestigio

GACETA UNAM

Información universitaria

Publicaciones
Entrevistas
Ciencia
Arte
Cultura



Dirección General de Información

Se distribuye lunes y jueves
550-59-06

La revista

Universidad de México

También está a la venta en todas las sucursales de

Sanborns

Radio UNIVERSIDAD
xeun 860 A.M. 96.1 F.M.

BARRAS PROGRAMÁTICAS

■ **LA OPINIÓN DE LOS UNIVERSITARIOS**
La marcha de la Historia (lunes), Actualidades Políticas (martes y jueves), En legítima Defensa (miércoles) y Desde el Campus (viernes).
7:45 horas AM FM

■ **ANÁLISIS Y REFLEXIÓN**
Espacio Universitario (lunes), Miscelánea (martes quincenalmente), Enfoque Internacional (martes quincenalmente), Acuerdo Trilateral de Libre Comercio (miércoles), Momento Económico (jueves), y El Mundo de Hoy (viernes)
8:30 horas AM FM

■ **ASESORÍA UNIVERSITARIA CON TELÉFONO ABIERTO**
Diálogo Jurídico (lunes), Ingeniería en Marcha (martes), Consultorio Fiscal (miércoles), La Universidad y su Salud (jueves), y Vasos Comunicantes (viernes)
12:00 horas AM FM

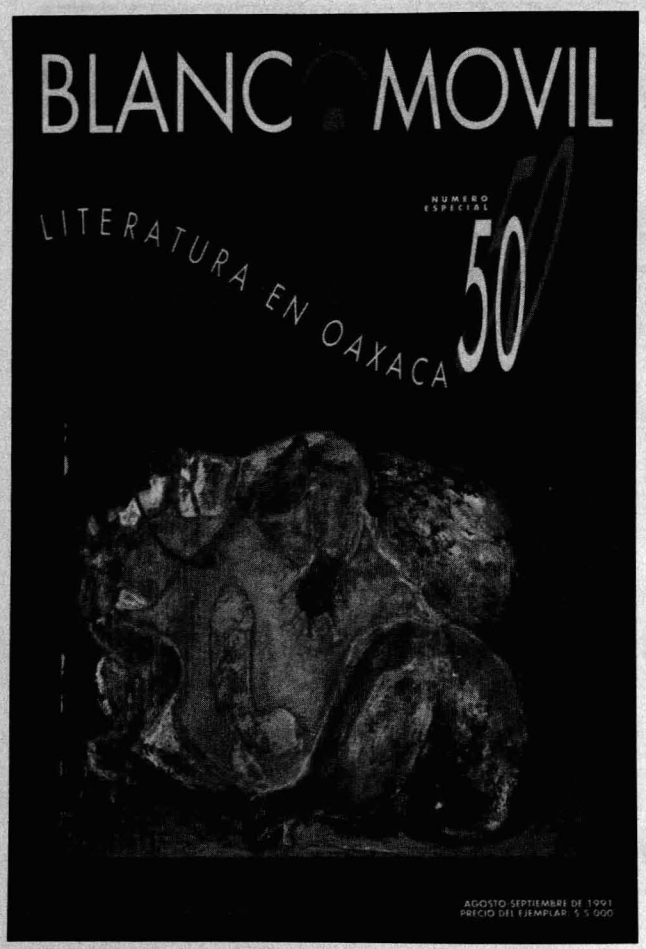
■ **CIENCIA EN RADIO UNAM**
La Ciencia del Ingenio (lunes), En la Ciencia (martes y jueves), Filosofía Contemporánea (miércoles), y En la Línea de la Ciencia (viernes)
14:45 horas AM FM

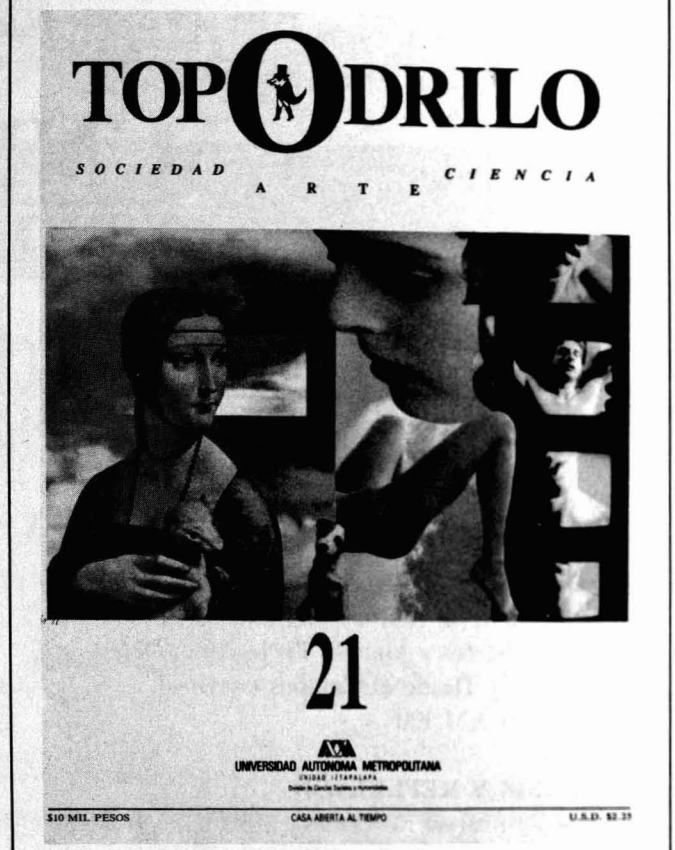
■ **DIFUSIÓN CULTURAL**
Entre las Olas del Arte (lunes), Atrás de la Raya (miércoles), Cómo se sacude el esqueleto (jueves), y Las Ondas del Chopo (viernes)
16:00 horas AM FM

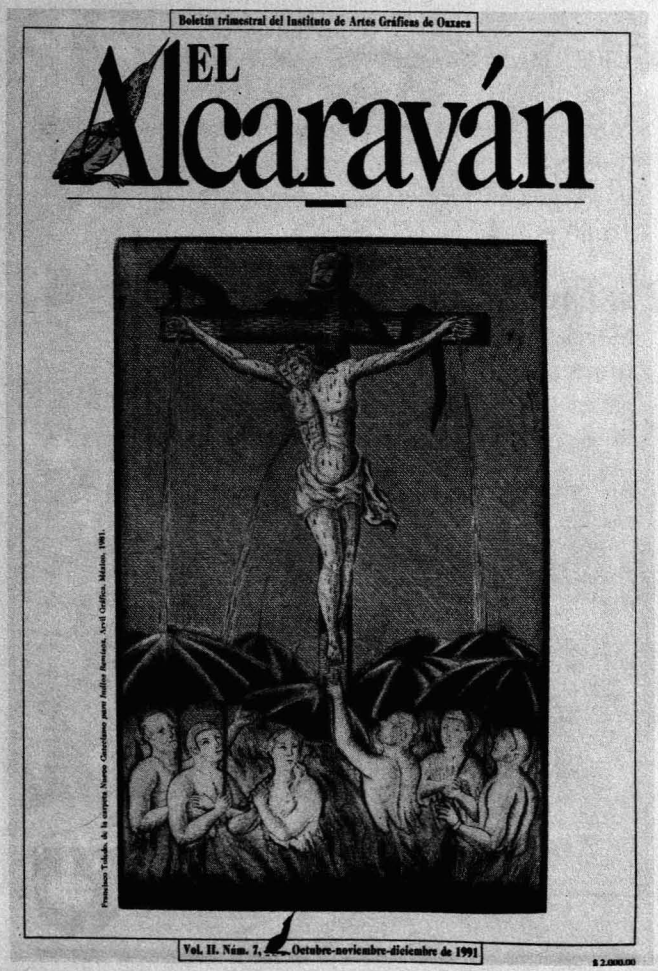
■ **CUERDAS, IMÁGENES Y METALES**
La Guitarra en el Mundo (lunes), Mundo de Metal (martes), Hacia una nueva música (miércoles), El Fantasma de la Máquina (jueves) y Música en imágenes (viernes)
16:30 horas AM FM

■ **SÁBADOS: LA VANGUARDIA JUVENIL**
Mezclas y Precipitados (20:00 hrs), El Blues Inmortal (21:00 hrs), Otro ladrillo sobre la pared (22:00 hrs), Y tú...¿qué traes? (23:00 hrs) y Música de colección hasta la 01:00 hrs

DIFUSION CULTURAL UNAM







EDICIONES TOLEDO

De próxima aparición

■ EJÉRCITO DE CIEGOS
Testimonios sobre la revolución en Chiapas
Antonio García de León

■ POEMAS
Nazario Chacón

■ AUTORRETRATO EN UN ESPEJO CONVEXO
John Ashbery
Traducción: Verónica Volkow

■ DOCUMENTOS SOBRE EL ASESINATO DE JESÚS CARRANZA
Presentación: Francisco José Ruiz Cervantes

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
COORDINACION DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL

fomento editorial unam

SISTEMA DE LIBRERIAS DE FOMENTO EDITORIAL DE LA UNAM

LIBRERIA CENTRAL CU
Corredor Zona Comercial, Ciudad Universitaria, C. P. 04510, México D. F. tel. 550-5378

♠

LIBRERIA JULIO TORRI
Centro Cultural Universitario, C. P. 04510, México D. F. tels. 665-1344 y 665-6271 ext. 7098

♠

LIBRERIA PALACIO DE MINERIA
Tacuba No. 5, Centro C. P. 00500 D. F. tel. 518-1315

♠

LIBRERIA JUSTO SIERRA
San Ildefonso No. 43, Centro C. P. 00500 D. F. tel. 542-4703

♠

LIBRERIA ENEP ACATLAN
Av. Alcanfores y San Juan Totoltepec, San Mateo Naucalpan, C. P. 53240. Edo. de México.

♠

LIBRERIA ENEP ARAGON
Av. Central y Rancho Seco, San Juan de Aragón, C. P. 57170. Cd. Nezahualcóyotl, Edo. de México tel. 796-0488 ext. 152

♠

LIBRERIA ENEP IZTACALA
San Juan Iztacala, Fracc. Los Reyes Tlalnepantla, C. P. 54160. Edo. de México

♠

LIBRERIA ENEP ZARAGOZA
Col. Ejército de Oriente, Deleg. Iztapalapa C. P. 09230. México, D. F.

♠

CASA UNIVERSITARIA DEL LIBRO
Orizaba y Puebla Col. Roma, C. P. 06700 México D. F. tel. 207-9390

50% DE DESCUENTO A UNIVERSITARIOS EN EDICIONES UNAM

NOVEDADES EDITORIALES UNAM

LAS RELACIONES IGLESIA-ESTADO DURANTE EL SEGUNDO IMPERIO
Patricia Galeana de Valadés
206 p.

♣

LA INTEGRACION DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE
Alfredo Guerra Borges
253 p.

♣

LAS RELACIONES ECONOMICAS DE MEXICO CON AMERICA LATINA
Berenice Ramírez López
181 p.

♣

ESTUDIOS DE HISTORIA NOVOHISPANA. VOL . 10
Instituto de Investigaciones Históriocas
459 p.

♣

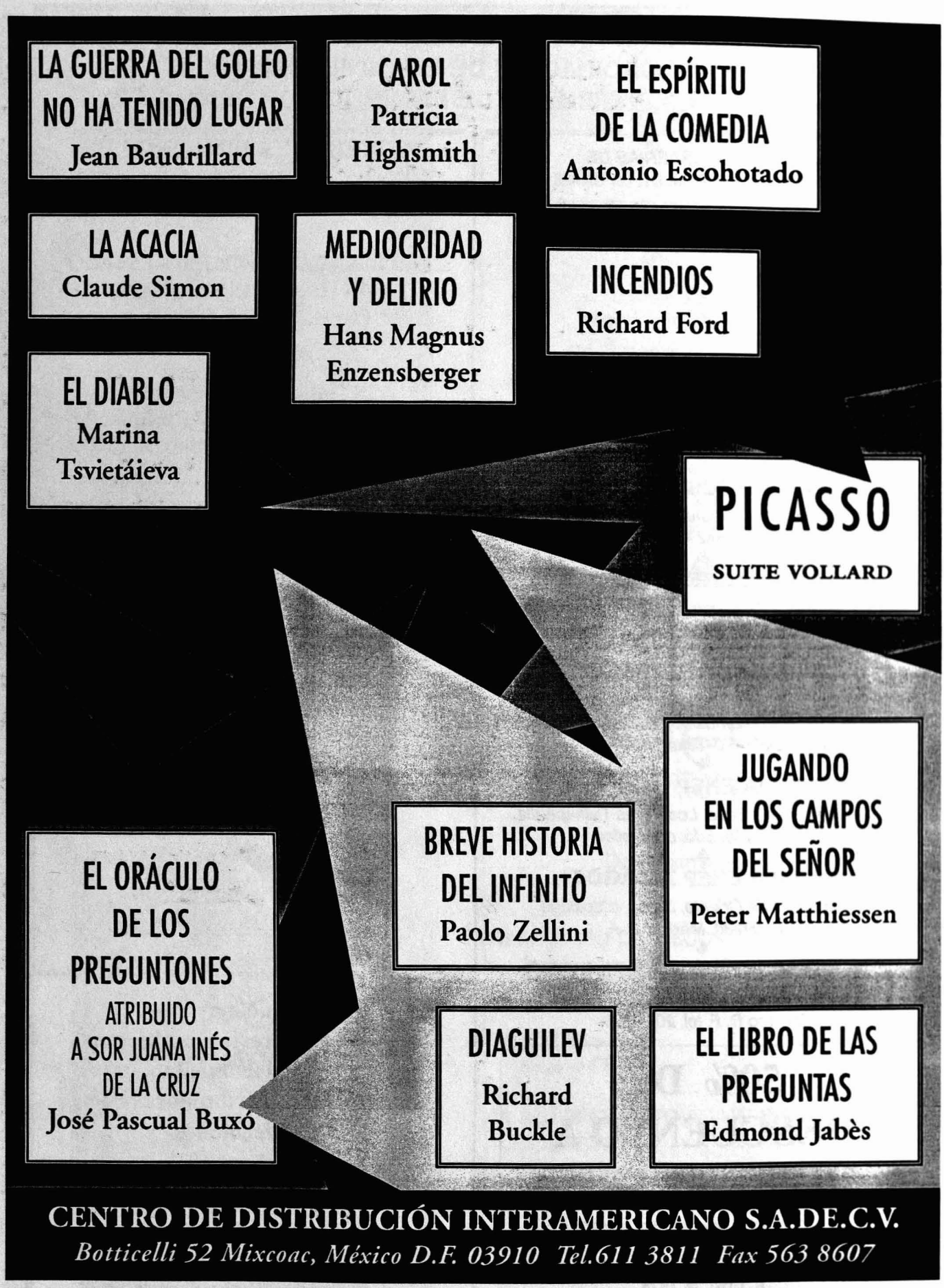
MEXICO
Antonin Artaud
157 p.

♣

DE VENTA EN LIBRERIAS DE FOMENTO EDITORIAL

Ventas de mayoreo:
Atención a librerías, bibliotecas, centros de documentación y empresas distribuidoras de publicaciones

DIRECCION GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL
Av. del IMAN #5 Ciudad universitaria, México D. F.
c. p. 04510 Tel. 622-65-72 y 622-6573.
Directo: 550-7473
Fax 550-7428.


LA GUERRA DEL GOLFO NO HA TENIDO LUGAR
Jean Baudrillard
CAROL
Patricia Highsmith
EL ESPÍRITU DE LA COMEDIA
Antonio Escohotado
LA ACACIA
Claude Simon
MEDIOCRIDAD Y DELIRIO
Hans Magnus Enzensberger
INCENDIOS
Richard Ford
EL DIABLO
Marina Tsvietáieva
PICASSO
SUITE VOLLARD
JUGANDO EN LOS CAMPOS DEL SEÑOR
Peter Matthiessen
BREVE HISTORIA DEL INFINITO
Paolo Zellini
EL ORÁCULO DE LOS PREGUNTONES
ATRIBUIDO A SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
José Pascual Buxó
DIAGUILEV
Richard Buckle
EL LIBRO DE LAS PREGUNTAS
Edmond Jabès
CENTRO DE DISTRIBUCIÓN INTERAMERICANO S.A.DE.C.V.
Botticelli 52 Mixcoac, México D.F. 03910 Tel.611 3811 Fax 563 8607

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ha publicado:

Junio, 1990 ◆ 473
Poesía en voz alta

Julio, 1990 ◆ 474
Varia poesía

Agosto, 1990 ◆ 475
La mente humana

Septiembre, 1990 ◆ 476
Ciudad de México: historia y presagio

Octubre, 1990 ◆ 477
Comunidades indígenas

Noviembre, 1990 ◆ 478
La Europa literaria

Diciembre, 1990 ◆ 479
Una década de narrativa mexicana

Enero-febrero, 1991 ◆ 480-481
Las ciencias en la UNAM

Marzo, 1991 ◆ 482
Poesía brasileña

Abril, 1991 ◆ 483
Depresión y melancolía

Mayo, 1991 ◆ 484
Comunicación en México

Junio, 1991 ◆ 485
Las humanidades en la UNAM

Julio, 1991 ◆ 486
Nuevos caminos de la astronomía. El eclipse

Agosto, 1991 ◆ 487
Las Naciones Unidas

Septiembre, 1991 ◆ 488
La Independencia americana

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La revista *Universidad de México* puede adquirirse en las siguientes librerías

◆ PARNASO COYOACÁN
Carrillo Puerto 2

◆ DISTRIBUIDORA MONTE PARNASO
Carrillo Puerto 6

◆ LIBRERÍA IBERO
Prolongación Paseo de la Reforma 880

◆ LIBRERÍA GANDHI, S. A.
Miguel Ángel de Quevedo 134