

Ulises Moulines

debe a la ciencia moderna, la ciencia moderna se debe a Galileo, Galileo se debe a Copérnico, Copérnico se debe al Renacimiento, el Renacimiento se debe a la caída de Constantinopla, la caída de Constantinopla se debe a la migración de los turcos, la migración de los turcos se debe a la desecación del Asia Central. Por lo tanto, el estudio fundamental si buscamos causas históricas es la hidrografía." No pretendo aquí discutir si existe una sola teoría para explicar la historia de todo el devenir humano aunque sospecho —solamente sospecho— que tal teoría, si existe, puede no tener un sentido muy claro. Por lo pronto no olvido que Russell concebía la historia como un arte y prosigo con el libro de Ulises Moulines.

Problemas del materialismo. En esta parte se reiteran algunos de los argumentos ya presentados en la anterior. Me referiré, principalmente, a aquello que no es reiteración.

Ulises Moulines escribe: "El materialismo es una doctrina confusa" porque "nadie sabe hoy a ciencia cierta qué es la materia". En cuanto al materialista se encuentra ante dos callejones sin salida.

Callejón primero. El materialismo —ingenuo, "lego" o no —podrá tratar de distinguir entre lo que está "dentro" y lo que está "fuera". Pero si lo que está "fuera" es lo único que puede llamarse material, resulta que lo que está "dentro" tiene que ser espiritual o, en alguna forma, no-material. Lo cual sería más cartesianismo que materialismo y conduciría a un dualismo en el cual la ma-

teria, o la materia-espacio, carecería de toda relación con esta "interioridad" que llamamos espíritu o conciencia.

Callejón segundo. Suponiendo que tenga algún sentido pensar que lo que está "fuera" es materia, la indefinición del término "materia" es tan palmaria que lo mismo daría llamarla "espíritu", como por cierto lo hizo Leibnitz. Además, no es nada claro que la estrella esté fuera de mí; está también en mí.

Por lo que toca al "atomismo" y al "subatomismo" hemos visto ya las objeciones al materialismo cuando se trata de un mundo divisible. Añadamos únicamente que puede concebirse un atomismo que Moulines llama "liberal"; según éste el vacío no sería del todo materia pero nos ayudaría a entender lo que es materia. En este caso debemos estar dispuestos "en principio a admitir también cualquier tipo de entidades no materiales" (...) "desde los dioses infinitos hasta las mónadas leibnizianas pasando por las formas platónicas y las almas cristianas. Un materialismo, en verdad, muy aguado". Quedaría la posibilidad de un materialismo geométrico basado fundamentalmente en la teoría de la relatividad generalizada. Pero reducir la materia a "puntos espaciales" o a "instantes temporales" es cosa difícil porque no es nada claro que lo que llamamos materia pueda reducirse a fórmulas matemáticas sin presencia "física".

La única "salida" para esta última teoría consistiría en ver el universo como un todo unitario, pero, en este caso, no sería el materialismo "el que sal-

dría ganando", sino las matemáticas.

Termina la crítica de Ulises Moulines con una suerte de declaración. Ver las dificultades del materialismo no le conduce a ser idealista. Moulines, en última instancia, prefiere el materialismo al idealismo —aunque no quiere de verdad elegir entre una posición y otra. Lo prefiere porque el idealismo es todavía más confuso que el materialismo y porque "el materialismo suele ser antioscurantista, anti-místico, anti-religioso, anti-romántico, anti cuento-de-hadas". Estas afirmaciones son, por lo menos, extrañas. Solamente se entienden si se parte de cierto temple de ánimo, temple que por cierto Moulines acepta como el suyo propio. Por lo que a mí toca —por lo que nos toca a muchos que queremos ser religiosos y, más específicamente, cristianos—, la mística, la religión, el romanticismo no son "oscurantistas": constituyen experiencias fundamentales para cualquier hombre y para cualquiera que quiera estudiar la historia de la India, el Japón o Europa. No es deseable despachar, de un solo brochazo, tamañas experiencias. Además, los cuentos de hadas también pueden ser hermosos.

Hermoso, sobre todo, ver que hay en Moulines, más allá de posibles discrepancias, un filósofo que en serio piensa.

Ramón Xirau

ÚLTIMOS DESTELLOS DE DOS LUMINARIAS

Desde *Los días enmascarados* (1954), su primer libro, Carlos Fuentes mostró los dos extremos que habría de seguir durante los casi treinta años de vertiginosa actividad mantenida hasta hoy: la historia y la fantasía, claves originarias de una literatura fundamental. Obra íntegra, a pesar de que la mayor parte de los comentarios acerca del escritor repiten los rasgos generales de unos cuantos libros —quizá los que llevan de un solo golpe al interior del mundo del autor, lo que pronto se vuelve una superficial aproximación. Así, y aunque el crítico que repasa los títulos de esos

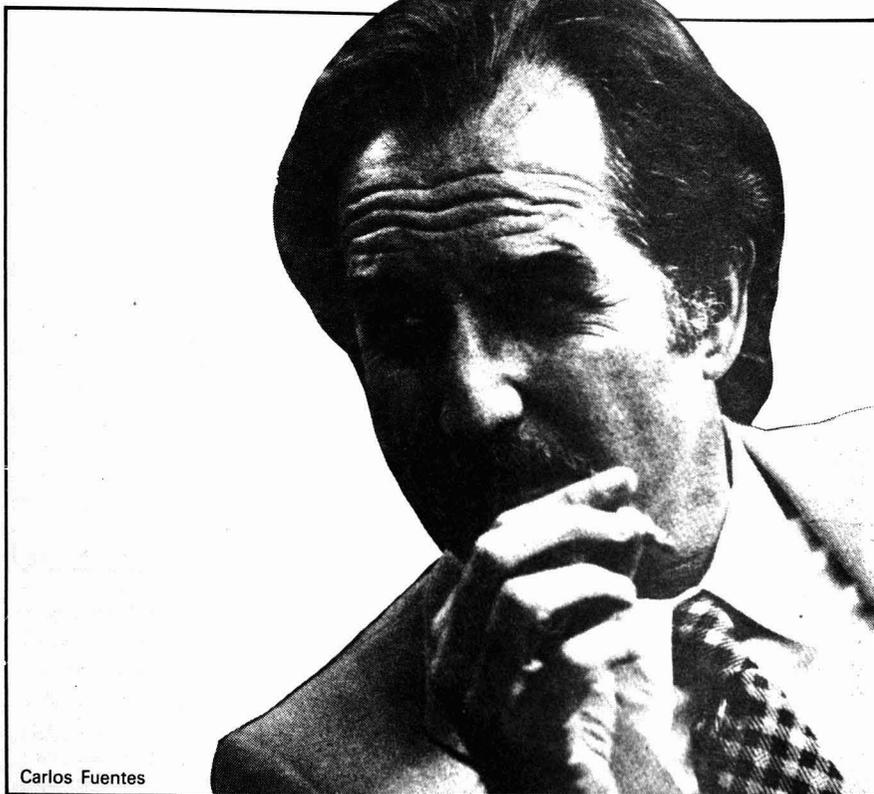
▲ Carlos Fuentes: *Orquídeas a la luz de la luna*. Seix Barral, Barcelona 1982, 111 pp.

RESEÑAS

cuantos libros ayuda al consenso sobre el autor, al no mencionar sus otros títulos propicia diversas tergiversaciones del juicio literario. Se trata —podría arguirse— de un espacio inabarcable. Es cierto. Rotación, traslación, las explosiones del universo literario de Carlos Fuentes, sus expansiones, requieren de un potente telescopio y quizás una computadora: trazar los múltiples trayectos que parten del autor y que lo conducen frente a sí mismo, es como querer señalar los puntos exactos donde un eco luminoso reemprende su viaje.

No es extraño en ese espacio el tema de la comedia que acaba de publicar, *Orquídeas a la luz de la luna*: el encuentro de dos estrellas de cine. El cine ha dominado la atención del novelista; forma del mito, es parte de sus obras. El lenguaje de la literatura, en ellos, extensión del mito, ya no podía ser, desde la invención del cine, versión creíble de la vida común. Y eso ocurre sobre todo la narrativa, que deja que la historia recurra a su fantástico poder camaleónico mientras la fantasía impone su condición de verdad ancestral. Y, al contrario, el lenguaje del cine, mito en sí mismo, permitió que historia y fantasía discurren unidas conformando la única versión posible de la realidad. "Su sacralización —dice Fuentes del cine— omnívora de objetos y miradas, de modas y sonidos, de todas las gravedades y de todas las gracias, es un continuo rescate de lo que la alta cultura y el espíritu de seriedad han condenado al infierno de lo banal. El cine lo reintegra a la experiencia con una inmediatez sensorial." Quizá, por ello, muchos pasajes en los libros de Fuentes están escritos como si hubieran sido vistos a través de una cámara cinematográfica. Y, más explícitamente, en "Las dos Elenas" (primer relato de *Cantar de ciegos*, 1964), lo que caracteriza la rebeldía de la joven Elena es su pasión por el cine: *Jules et Jim*, de Truffaut, *El ángel exterminador*, de Buñuel, el cine-club: de ahí surge la posibilidad de ese personaje en el cerrado México; la fotografía de Joan Crawford en *Cambio de piel* (1967), las secuencias narrativas de *La cabeza de la hidra* (1978) (novela dedicada, entre otros, a Peter Lorre...).

Orquídeas a la luz de la luna, *Comedia mexicana*, consta de un acto y transcurre el día de la muerte de Orson Welles. Fuentes había publicado en



Carlos Fuentes

1970 otras dos piezas teatrales: *El tuerto es rey* y *Todos los gatos son pardos*. En una, los protagonistas son ciegos; en la otra, podrían haber sido sordos, pues la recuperación de la memoria que intenta Fuentes, a través de la recuperación de la palabra, sólo se entiende por un ensimismamiento colectivo: "Si no fuese por la tarea de algunos escritores, la historia de México no tendría más voz que el zumbido de las moscas en los basureros de los discursos, las falsas promesas y las leyes cumplidas".

Rebeldía, ceguera, olvido; tragedia, drama, comedia. El mito no puede durar eternamente; al pasar de una época a otra, se pierde. Así, Fuentes imagina aquí ese desvanecimiento en dos estrellas del cine mexicano, María Félix y Dolores del Río. Desvanecimiento paradójico, porque el cine lograría eternizarlas y porque para posteriores generaciones esa eternidad de las imágenes no tendrá un sentido vital. Son ellas dos las que, al morir, cerrarán una curiosa manera del juego iniciado por el director de cine. En la comedia, el humor está sobre todo en el imposible diálogo de un encuentro, en el final desencuentro de las dos estrellas. Mientras quede un viejo espectador, parece decir Fuentes,

el sacrificio de las estrellas se repetirá: volverán a brillar; en ese momento, el cuerpo solitario de la actriz implorará una palabra, un aplauso. Mientras, puede verse joven, como antes; repetirá su agonía: ¿quién es ella, la mujer de la pantalla o la mujer que mira la pantalla donde una mujer transcurre a cada instante refulgente? El aplauso es el espejo. El admirador, que aparece hacia la mitad de la pieza, contribuye al equívoco; observa y exige una actuación: también quiere repetir su aplauso de hace años. Pero la actuación debería ser nueva y no basarse en imitaciones. Hace falta un director de cine. Ellas son dos muñecas inanimadas sin él. El público adora la falsa imagen que él sabe crear. Ellas son fantasmas de sí mismas, incapaces de complacer a un único admirador; o bien, son unas desconocidas que quisieran ser lo que ahora no están seguras si fueron.

En un ensayo sobre Marco Bellochio, de 1966, Fuentes registra un mundo cerrado similar al de *Orquídeas*: el de la película *I pugni in tasca*. Sandro dice a la madre ciega las falsas noticias de un periódico inexistente. "La madre quiere saber quién ha muerto; Sandro enumera todas las muertes posibles de la ciudad y del mundo..." En la pieza de

Fuentes, la Mamá no debe enterarse de las muertes diarias ya que sufre si los muertos son más viejos que ella y goza si son más jóvenes. La Mamá llegará a creer que puede quitarles la vida, así como se las dio: "Que hasta la Muerte se quede dudosa si la representas (la vida) como muerta o si la padeces como viva". El admirador, un redactor de notas necrológicas en un periódico de California, parece ser la única persona que aún las recuerda. La vida de ellas transcurre entre muertes, pero ¿quién es la Mamá, que nunca aparece en escena? La madre ciega, en la película de Bellochio, es otra víctima de un destino personal; la Mamá de *Orquídeas* representa el abandono, que las dos estrellas han permitido que les ocurra; es una responsabilidad no cumplida sino traspasada a otros, una herencia ineludible y atroz, parece ser como un gran vientre nacional, como una enorme tumba donde un oscuro público exige con rechiflas.

Hay en *Zona sagrada* (1967) unas líneas que también podrían servir de antecedente a *Orquídeas* dicen: "Regreso a las viejas fotos de una mujer lozana y acaso regordeta, excesiva en su representación de la fatalidad. Les superpongo esta nueva figura de huesos salientes, recortada como una flama, intocable y próxima..." Así es comparada por su hijo Claudia Nervo, gran estrella del cine mexicano. Las viejas películas, las viejas fotos, la espera que la fama inicia: la inmortalidad, el olvido. La angustia del cambio, el reconocer la nueva figura que encubre una vieja representación de la fatalidad. "¿En la cámara de cine se reúnen nuestras oraciones...?", se pregunta Dolores, para en seguida agregar: "Que corran para siempre nuestras películas, sin interrupción..."

Orquídeas a la luz de la luna podría entenderse como la historia de dos ciegas, que niegan el olvido, incapaces de verse a sí mismas en su presente, que viven del recuerdo de lo que alguna vez fueron pero que ahora ya no pueden reconocer. Siempre viejas, siempre jóvenes, imitan sus propias maneras, las de célebres actrices dirigidas por célebres directores de cine. Pese a las sucesivas máscaras utilizadas, viven de un deseo: ser recordadas. Una última reflexión: *Orquídeas*— fue representada en Cambridge, Massachusetts, en junio de 1982, en lengua inglesa, lo que debió

significar un singular esfuerzo de traducción, sobre todo porque el gran humor de esta comedia se encuentra en un magistral uso del español de América.

Jaime G. Velázquez

VAGANDO POR CIUDADES DESIERTAS

José Agustín, como pocos escritores, ha contribuido de manera decisiva a una renovación original de la narrativa mexicana en las últimas dos décadas, e igualmente, como pocos, ha influido en la literatura de las nuevas generaciones. Es por ello que desde la publicación de su novela *De perfil*, la aparición de cada uno de sus libros nuevos resulta un acontecimiento en el ámbito de nuestras letras actuales así, su última novela, *Ciudades desiertas*, no es la excepción. Esa obra nos muestra a un escritor maduro y con una larga experiencia en el oficio, que se ha negado al anquilosamiento y que continúa en la constante búsqueda y renovación de su literatura. *Ciudades desiertas* parece iniciar una nueva fase y un nuevo discurso narrativo en la literatura de José Agustín. Si bien es cierto que esta pieza no nos sorprende con técnicas estilísticas y lingüísticas audaces, ni con una temática perturbadora e irritante de la misma manera que lo hicieron algunos de sus cuentos y novelas anteriores, el autor no ha perdido la frescura y agilidad verbal que siempre le caracterizaron, e incluso éstas podemos decir que se han consolidado.

Aquí, José Agustín ha dejado un poco de lado las obsesiones esenciales de sus primeras obras. En primer lugar, la preocupación por el juego y la experimentación con el lenguaje de las generaciones jóvenes, el lenguaje de la onda, cuyo punto culminante se encuentra en el cuento titulado *Cuál es la onda*, ha sido superada y ahora el autor nos presenta un lenguaje coloquial más creíble y cercano a la realidad cotidiana de los personajes. En segundo lugar, la preocupación por expresar el mundo y

los problemas de los jóvenes y su actitud rebelde de rechazo e inconformidad hacia todo lo establecido, hacia los convencionalismos y tabúes impuestos por la sociedad de los adultos, se ha desvanecido. En esta novela los personajes no son ya los adolescentes llenos de conflictos y en busca de sí mismos que aparecían en *De perfil* y en *Se está haciendo tarde (Final en la laguna)*; sin embargo, podemos decir que los personajes de *Ciudades desiertas* son de alguna manera la continuación de aquellos. Además, en esta última novela, el autor desarrolla más ampliamente aspectos o temas que había esbozado en relatos o novelas anteriores, —por ejemplo las dificultades y crisis que implica vivir en pareja, presentes en *Amor del bueno*, o el tema del viaje en *Se está haciendo tarde*.

El argumento de esta última novela es en realidad poco complicado y muy dinámico. Todo comienza cuando Susana es invitada por Gustavo Sainz a participar en un programa de escritores que otorga una beca en la universidad de Arcadia en los Estados Unidos durante cuatro meses, Susana acepta de inmediato y se comunica posteriormente al número indicado por Sainz. Poco después Susana es admitida por el programa y un buen día parte hacia allá sin decir una sola palabra a Eligio, su marido, un joven actor que ante la falta de oportunidades tiene que trabajar en la Hora Nacional. Eligio, al enterarse dónde se encuentra su mujer, decide ir a buscarla. Al llegar allí, tiene una penosa y divertida aventura con un taxista al que se niega a pagarle. Mientras tanto Susana se ha instalado en el programa y ha entablado relación con varios de los participantes, principalmente con un escritor polaco de pocas palabras por quien ella se siente especialmente atraída. Susana se sorprende cuando ve a Eligio; éste le pide explicaciones y ella se niega a dárselas. Discuten larga y violentamente pero al final se reconcilian y ambos pasan días muy agradables conviviendo con los demás miembros del programa. Poco después, ella huye con el polaco hacia Chicago. Eligio nuevamente va a buscarla y encuentra a los dos en un albergue; golpea al polaco y obliga a Susana, a punta de pistola, a acompañarlo en el automóvil. Una fuerte nevada los obliga a detenerse en el camino y así, mientras