

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

484

◆ H. Costa:
José Luis Cuevas

Armando
Pereira: Cuba
ideología
y literatura

T.S. Eliot:
Ulises
y el mito

Entrevista
a Salvador
Elizondo

◆ E. A.
Westphalen:
César Moro
y el
surrealismo

◆ Castoriadis:
intelectuales
y la historia

◆ José Sarukhán
◆ Rafael Reséndiz
Rodríguez
◆ Raúl
Fuentes Navarro

LA COMUNICACIÓN EN MÉXICO



LITERATURA MEXICANA

VOL. I / 1990 / NÚM. 2

ÍNDICE

ENSAYOS Y ESTUDIOS

- SONIA ROSE DE FUGGLE, El narrador fidedigno: problemas de auto-acreditación en la obra de Bernal Díaz del Castillo.
GEORGINA SABAT DE RIVERS, *Ejercicios de la Encarnación*: sobre la imagen de María y la decisión final de sor Juana.
KARL HÖLZ, El populismo y la emancipación mental en la literatura mexicana del siglo XIX.
ESTHER HERNÁNDEZ PALACIOS, José Juan Tablada: un infractor del hai-kai.
JUAN BRUCE-NOVOA, *Noticias del Imperio* o la historia apasionada.

NOTAS

- JAMES WILLIS ROBB, De Buenos Aires a México: la amistad literaria de Alfonso Reyes y Enrique Anderson Imbert.
LUIS MARIO SCHNEIDER, A propósito de las *Obras* de Octavio Barrera y la edición de Lourdes Franco.
ALBERTO VITAL DÍAZ, Estrategias comunicativas en *Pedro Páramo*.
HÉCTOR RUIZ RIVAS, El Pigmalión moderno de J. J. Arreola: "Anuncio".
LAURO ZAVALA, Escritura y lectura en "La palabra escrita" de Octavio Paz.
GABRIEL TRUJILLO, La literatura en Baja California: tendencias, propuestas y protagonistas.

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- Fiestas celebradas en Chihuahua en honor del emperador Agustín de Iturbide (Ysla Campbell).

RESEÑAS

- Literarische Vermittlungen: Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur* (Silvia Pappe).
El Iris: periódico crítico y literario. Ed. Ma. del Carmen Ruiz Castañeda y Luis Mario Schneider (Alejandro González Acosta).
MANUEL GUTIÉRREZ NAJERA. *Obras IV y VI; Espectáculos* (Carmen Ruiz Barrionuevo).
GUILLERMO SHERIDAN. *Un corazón adicto: La vida de Ramón López Velarde* (Allen W. Phillips).
FERNANDO CURIEL. *La querrela de Martín Luis Guzmán* (John S. Brushwood).
SERGE ZAÏTZEFF, ed. *Julio Torri y la crítica en los años ochenta* (Frank Dauster).
ANA ROSA DOMENELLA. *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía* (Adriana Sandoval).

VARIA

ENTREVISTAS

- El quehacer del crítico literario visto por un crítico: Ludwig Schlander.

NOTICIAS

- Tercer coloquio fronterizo Mujer y Literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto. X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.

LIBROS RECIBIDOS

APORTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Alfonso Reyes. II (Aurora M. Ocampo y Laura Navarrete).



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, Sergio Pitlor, Arcadio Poveda, Vicente Quirarte, Luis Villoro.

Secretario de Redacción: Armando Pereira Edición: Adriana Pacheco Corrección: Adriana Gutiérrez y Eloy Urroz Publicidad y Relaciones Públicas: Carmina Estrada Administración: Humberto Rodríguez 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.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Índice

	2	<i>Presentación</i>
Alfred Lord Tennyson	3	<i>Todas las cosas morirán</i>
T. S. Eliot	4	<i>Sobre Ulises y el mito</i>
Cornelius Castoriadis	6	<i>Los intelectuales y la historia</i>
Rafael Reséndiz Rodríguez	11	<i>México en la "aldea global"</i>
Raúl Fuentes Navarro	16	<i>Investigar la comunicación en los noventa: las perspectivas mexicanas</i>
Guadalupe Bernal / Fernando Curiel	20	<i>La UNAM y la televisión. Entrevista al rector José Sarukhán</i>
Guadalupe Bernal	21	<i>Bitácora del Canal 22</i>
Emilio Adolfo Westphalen	25	<i>Digresión sobre surrealismo y sobre César Moro entre los surrealistas</i>
Horacio Costa	32	<i>Cuevas, el retrato y el anonimato</i>
Alejandro Toledo / Daniel González Dueñas	37	<i>Un experimento en clave autobiográfica. Entrevista a Salvador Elizondo</i>
Armando Pereira	42	<i>Cuba: ideología y literatura</i>
Adriano González León	48	<i>Play back</i>
Rosana Curiel Defossé	50	<i>Autorretrato</i>
Hernán Lavín Cerda	51	<i>Pablo Neruda y los sentidos</i>
Lizbeth Sagols Sales	57	<i>Fernando Savater: la subjetividad ética</i>

Miscelánea

Ignacio Trejo Fuentes	59	<i>Por los caminos de la insania</i>
Eloy Urroz	60	<i>Elizondo y la escritura como un acto extremadamente consciente</i>
Daniel González Dueñas	62	<i>Truffaut: memoria del niño salvaje (segunda parte)</i>



Presentación

Querámoslo o no, el universo de las comunicaciones de masas es nuestro universo. Nuestra vida cotidiana está recorrida por una multiplicidad de signos que nos llegan de todas partes, pero sobre todo, a través de los medios masivos de comunicación: cine, radio, televisión, periódicos, libros, revistas. A través de ellos, no sólo se transmite una cierta cultura –ideologizante, homogeneizadora–, sino también la crítica de esa cultura. Si por una parte los medios masivos constituyen la condición necesaria de la información, por otra, a su vez, son el instrumento que hace posible la manipulación de esa información. Ya Umberto Eco, hace tiempo, había advertido contra dos actitudes polares (los polos se tocan) y, al mismo tiempo, ingenuas frente a la cultura de masas: los apocalípticos y los integrados. No se trata de impugnar por impugnar o asimilarse acríticamente a los signos de esa cultura. Se trata, más bien, de analizarla y discutirla, de buscar, en la medida de lo posible, propuestas alternativas que realmente hagan viable un proyecto cultural más democrático y participativo. Nos parece que los trabajos que integran la sección monográfica de este número en gran medida apuntan en ese sentido. ◇

Todas las cosas morirán

Alfred Lord Tennyson nació en Lincolnshire en 1809. Fue hijo de un clérigo y fue educado en Trinity College, Cambridge. Sus Poemas líricos fueron publicados en 1830 y sus Poemas en 1833. Su amigo íntimo Arthur Hallman murió en 1833 y Tennyson le escribió In Memoriam durante una época oscura de su vida (este poema no fue publicado sino hasta el año de 1850). Poemas le dio el reconocimiento como uno de los más grandes poetas de su tiempo. Tennyson tuvo enormes problemas económicos y empezó a estar muy enfermo, hasta que sus amigos persuadieron al gobierno para que le diera una pensión. En 1850 fue nombrado Poet Laureate, a la muerte de Wordsworth; ese mismo año se casó con Emily Selwood. Se estableció en la Isla de Wight y empezó a ser un poeta popular y ampliamente admirado. Entre sus poemas largos exitosos está "Idilios del Rey". La reputación de Tennyson en su propio tiempo casi fue una institución: poeta noble y reverenciado, llegó a ser Gran Poeta -admirado por la Reina Victoria-; ocupó un lugar en la nobleza británica en 1884 y murió en 1892.

Claramente el triste río repiquetea en su
flotar

Bajo mi ojo.

Fría y vagamente los vientos del sur
están flotando
Sobre el cielo.

Una tras otra las nubes blancas se están
desvaneciendo,

Esta mañana de Mayo, cada corazón está
Latiendo en complacencia,
Completamente jovial.

Sin embargo todas las cosas deben morir.

El arroyo cesará de fluir,

El viento cesará de flotar,

Las nubes cesarán de volar,

El corazón cesará de latir.

Porque todas las cosas deben morir.

Todas las cosas deben morir.

La primavera no volverá más.

¡Oh, vanidad!

La muerte espera en la puerta.

¡Mira! Todos nuestros amigos están abandonando

El vino y la fiesta.

Fuimos llamados -debemos ir-.

Yacer abajo, muy abajo,

En la oscuridad debemos yacer.

Las canciones alegres están silenciosas,

La voz del pájaro

No se escuchará más,

Ni el viento en la colina.

¡Oh, miseria!

¡Oye! La muerte está llamando

Mientras les hablo,

La quijada está cayendo,

La mejilla palideciendo,

Las fuertes ramas cayendo,

El hielo con la sangre cálida mezclándose:

Los globos de los ojos, concentrándose.

Nueve veces ha sonado la fugaz campanada:

¡Oigan, felices almas, el adiós!

La vieja tierra

Tuvo un nacimiento,

Como todos los hombres saben,

Hace mucho tiempo.

Y la vieja tierra tiene que morir.

Así que dejen a los cálidos vientos vagar

Y a la ola azul golpear la playa:

En el atardecer y en la mañana

Vosotros nunca veréis

La eternidad.

Todas las cosas nacieron.

Vos nunca más,

Porque todas las cosas deben morir. ◇

Del libro *Juvenilia*

T. S. Eliot

Sobre Ulises y el mito



Tanto James Joyce como T. S. Eliot son autores ya clásicos y la importancia que cada uno ha tenido en su género es comparable sólo con la del otro en el suyo. Son contemporáneos: el año 1922 vio la publicación de Ulises y de La tierra baldía. El presente escrito de T. S. Eliot, de 1923, demuestra que un verdadero innovador siempre es capaz de apreciar el talento de otro, aunque sea su contemporáneo, aunque los grupitos de "insolentes y maleducados" no lo comprendan, y la historia aún no lo haya medido.



Tanto tiempo ha estado circulando el libro del señor Joyce, que ya no son necesarias ni expresiones de alabanza ni, en el caso de sus detractores, comentarios de inconformidad; y aún no lleva fuera el tiempo suficiente como para que sea posible calibrar globalmente su sitio. Lo único de alguna utilidad que en este momento se podría hacer por semejante libro, y ya es mucho, es dilucidar algún aspecto, de los muchos que tiene, que no se haya establecido aún. Considero esta obra como la expresión más importante que nuestra época haya encontrado: es un libro con el que todos tenemos deudas y del que ninguno puede escapar. En esto se basa cuanto tengo que decir, y no quiero quitarle el tiempo al lector con mis elogios; el libro me ha dado toda la sorpresa, el placer y el terror que puedo desear, y con eso basta.

Entre todas las críticas que he leído, no me parece haber visto ninguna (a menos que exceptuemos, en su campo, el valioso texto de Valéry Larbaud, que tiene más de introducción que de crítica) que aprecie la importancia del método empleado: el paralelismo con la *Odisea* y el uso de símbolos y estilos apropiados para cada división. Uno esperaría que ésta fuese la primera peculiaridad en llamar la atención; sin embargo la han visto, ya como un truco divertido, ya como un andamio sin interés alguno para la estructura global, erigido por el autor con el fin de armar sobre él una anécdota realista. Me parece que la crítica de *Ulises* hecha por Aldington, hace varios años, falló al haber pasado esto por alto. Pero, como Aldington escribió antes de que apareciera la obra completa, su fracaso resulta más digno que los intentos de quienes tenían ante sí el libro terminado. Aldington trató a Joyce como a un profeta del caos y se puso a berrear ante la inundación de dadaísmo que en su clarividencia veía brotar de la varita mágica. Desde luego, la influencia que el libro de Joyce pueda tener es, desde mi punto de vista, lo de menos. Una gran obra puede tener en realidad una influencia negativa, y un libro mediocre puede resultar de lo más saludable. La generación que sigue tendrá que hacerse responsable por su propia alma; y un hombre de genio es responsable ante sus iguales, no ante un grupo de payasos insolentes y maleducados. A pesar de ello, me parece que la patética preocupación de Aldington por los retrasaditos contiene ciertas implicaciones respecto a la naturaleza misma de la obra con las cuales no puedo estar de acuerdo. Encuentra el libro, si mal no le entendí, como una invitación al caos, una expresión de sentimientos perversos y parciales, y una distorsión de la realidad.

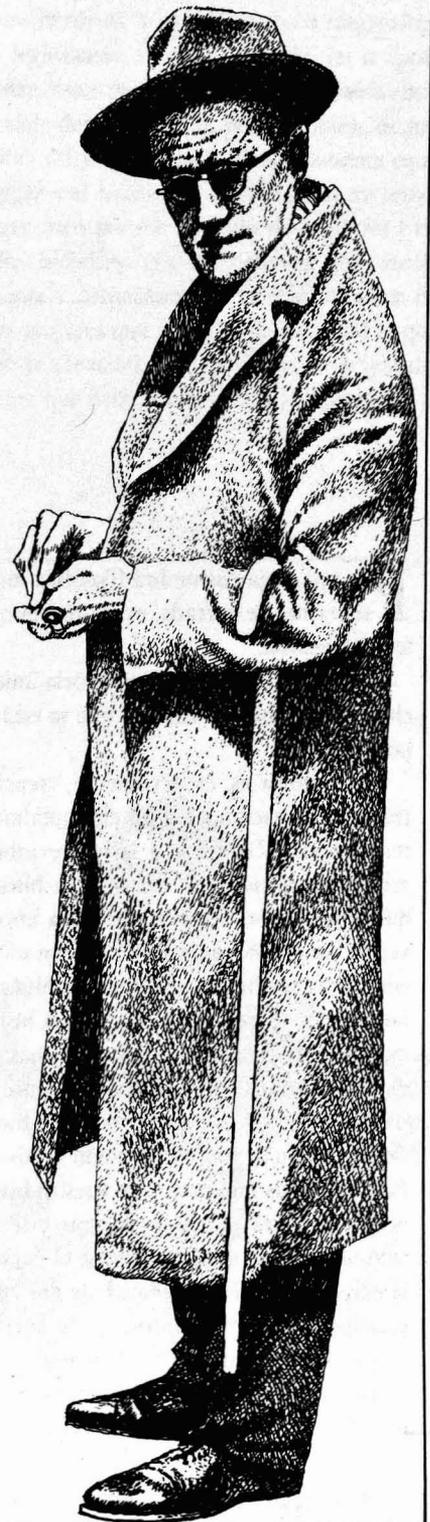
Que sea posible o no lanzar libelos contra la humanidad (a diferencia de lanzarlos en el sentido común; es decir, contra un individuo o grupo en contraste con el resto de los humanos) es un problema para que lo discutan las sociedades filosóficas. Pero,

desde luego, si el *Ulises* fuera un "libelo", sencillamente sería un documento hechizo, un fraude sin vigor, que no le habría robado al señor Aldington un momento de su atención. No quiero detenerme en este punto; el problema central es el que Aldington se buscó al referirse al "gran talento indisciplinado" de Joyce.

Creo que Aldington y yo estamos más o menos de acuerdo respecto a lo que deseamos en principio y que llamamos clasicismo. Por eso he elegido a Aldington para atacarlo en el presente escrito. Estamos de acuerdo respecto a lo que queremos, pero no respecto a cómo conseguirlo ni a cuál escritura contemporánea tendería a ello. Estamos de acuerdo, espero, en que el "clasicismo" no es una alternativa al "romanticismo", como si se tratara de partidos políticos, conservadores y liberales, republicanos y democráticos, en una plataforma donde la consigna es "Fuera los bribones". El clasicismo es una meta hacia la que aspira toda buena literatura, en tanto es buena, de acuerdo con las posibilidades de su espacio y su tiempo. Uno puede ser "clásico", en algún sentido, si desecha nueve décimas partes del material que tiene a mano y selecciona sólo momias de museo, como lo hacen algunos escritores contemporáneos de quienes se podrían decir cosas nada agradables en relación con esto, si valiera la pena (el señor Aldington no es uno de ellos). O bien, uno puede seguir tendencias clásicas, haciendo lo mejor que puede con el material disponible. La confusión surge del hecho de que el término se aplique tanto a la literatura como a la totalidad de los intereses y modos de conducta y sociedad de los cuales la literatura es una parte. Y no significa lo mismo en los dos casos. Es mucho más fácil ser clasicista en crítica literaria que en creación artística, porque en la crítica uno es responsable sólo por lo que quiere, mientras que en la creación lo es por lo que puede hacer con materiales que sencillamente debería aceptar. Entre éstos incluyo las emociones y sentimientos del autor; para él son nada más un material que debe aceptar, no virtudes que han de cultivarse ni vicios que deben disminuirse. La pregunta acerca de Joyce sería, entonces, ¿con cuánto material vivo trabaja y cómo le hace para trabajar con él, no como legislador ni como exhortador sino como artista?

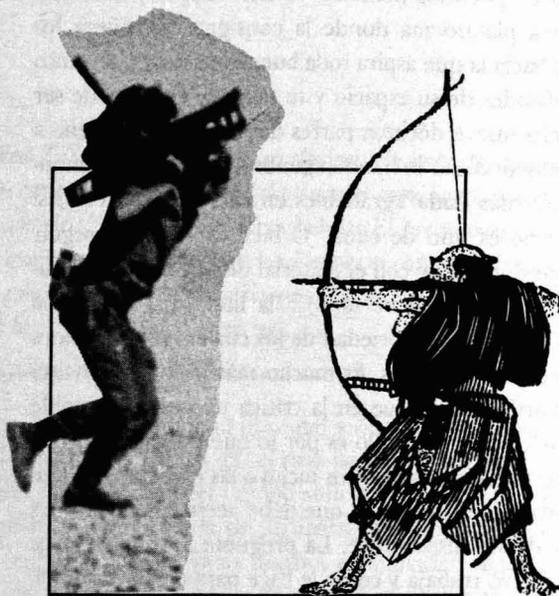
Aquí es donde tiene gran importancia el paralelismo con la *Odisea* del cual se vale Joyce. Tiene la importancia de un descubrimiento científico. Nadie más ha levantado una novela sobre cimientos semejantes; nunca había sido necesario. El llamar a *Ulises* "novela" no es una petición de principio; no importa si la llaman epopeya. Si no es una novela, será sencillamente porque la novela es una forma que ya no sirve; será porque la novela, en lugar de ser una forma, fue simplemente la expresión de una época que no había dejado de sentir, en grado suficiente, la necesidad de algo más estricto. Joyce ha escrito una novela. *El retrato...*; Wyndham Lewis ha escrito una novela, *Tarr*. No creo que ninguno de ellos escriba jamás otra "novela". La novela se acabó con Flaubert y con James. Creo que el hecho de que Joyce y Lewis, al adelantarse a su tiempo, sientan una insatisfacción consciente o probablemente inconsciente respecto a la forma, es el motivo por el cual sus novelas son más disformes que las de una docena de escritores listos e ignorantes de su obsolescencia.

Al utilizar el mito, al manejar un paralelismo continuo entre presente y antigüedad, Joyce sigue un método que otros seguirán después. Y no serán imitadores, no más que el científico que usa los descubrimientos de Einstein para llevar a cabo investigaciones posteriores, propias e independientes. Simplemente es una manera de controlar, de ordenar, de dar forma y significado, al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea. Es un método ya vislumbrado por Yeats, y de cuya necesidad creo que él fue el primero en darse cuenta. Es un método del cual el horóscopo es auspicio. La psicología (tal como está, y sin importar que nuestra reacción hacia ella sea cómica o seria), la etnología y *La rama dorada* han concurrido para hacer posible lo que hasta hace unos años era imposible: en lugar del método narrativo, ahora podemos utilizar el mítico. Creo seriamente que es un paso para hacer que el mundo moderno sea posible para el arte; un paso hacia ese orden y esa forma tan fervientemente deseados por Aldington. Y solamente quienes han conquistado su propia disciplina, en secreto y sin ayuda, y en un mundo que no ofrece a tal fin sino muy mezquina asistencia, pueden ser de alguna utilidad para llevar adelante esta avanzada. ◇



James Joyce

Los intelectuales y la historia



Por una vieja costumbre filosófica me siento obligado a detenerme, de entrada, en los términos en los cuales se plantea la cuestión.

Historia: no entiendo por historia únicamente la historia hecha, sino también la historia que se está haciendo y la historia por hacer.

Esta historia es, esencialmente, creación; es creación y destrucción. Creación significa algo totalmente distinto a la indeterminación objetiva o a la imprevisibilidad subjetiva de los acontecimientos y del curso de la historia. Es irrisorio decir que la aparición de la tragedia era imprevisible y es estúpido ver en *La pasión según San Mateo* un efecto de la indeterminación de la historia. La historia es el dominio en el que el ser humano crea formas ontológicas; la historia y la sociedad mismas son las primeras de estas formas. Creación no significa necesariamente (ni aun generalmente) creación "buena" o creación de "valores positivos". Auschwitz y el Gulag son creaciones al igual que el Partenón o los *Principia Mathematica*. Pero entre las creaciones de nuestra historia, la historia greco-occidental, hay una que nosotros evaluamos positivamente y retomamos por nuestra cuenta: el cuestionamiento, la crítica, la exigencia del *logon didonai*, de dar cuenta y razón, que es la presuposición de la filosofía y de la política a la vez. Es ésta una posición humana fundamental -y, al principio, de ninguna manera universal-, la cual implica que no hay instancia extrahumana responsable en última instancia de lo que ocurre

en la historia, que no hay una verdadera causa de la historia o un autor [no humano] de la historia. Dicho de otra manera: la historia no está hecha por Dios, o por la *physis*, o por cualquier tipo de "leyes". Porque no creían en tales determinaciones extrahistóricas (fuera del límite último de la *Ananké*), los griegos pudieron crear la democracia y la filosofía.

Nosotros retomamos, reafirmamos, queremos prolongar esta creación. Estamos y queremos estar dentro de una tradición de crítica radical, que implica también responsabilidad (no podemos echarle la culpa a un Dios todopoderoso, etc.) y autolimitación (no podemos invocar ninguna norma extrahistórica para normar nuestro actuar, el cual, sin embargo, debe ser normado). De esto resulta que nos situamos en relación con lo que es, lo que podrá o deberá ser, y aun de lo que ha sido, como actores críticos. Podemos contribuir a que lo que es sea distinto. No podemos cambiar lo que ha sido, pero podemos cambiar la mirada sobre lo que ha sido; una mirada que es ingrediente esencial (aun si a menudo no es consciente) de las actitudes presentes. En particular no conferimos, en una primera aproximación, ningún privilegio filosófico a la realidad histórica pasada y presente. Pasado y presente no son otra cosa que masas de hechos brutos (o de materiales empíricos) que, por lo mismo, han sido reavalados críticamente por nosotros. En una segunda aproximación, dado que somos el aval de ese pasado y, por lo mismo, ha podido entrar en los presupuestos de lo que pensamos y de lo que somos, ese pasado adquiere una especie de importancia trascendental, pues su conocimiento y su crítica forman parte de nuestra autorreflexión. Y esto también no sólo porque vuelve manifiesta la relatividad

* De *Le monde morcelé. Les carrefours du labyrinthe III*, Ed. du Seuil, París, 1990.

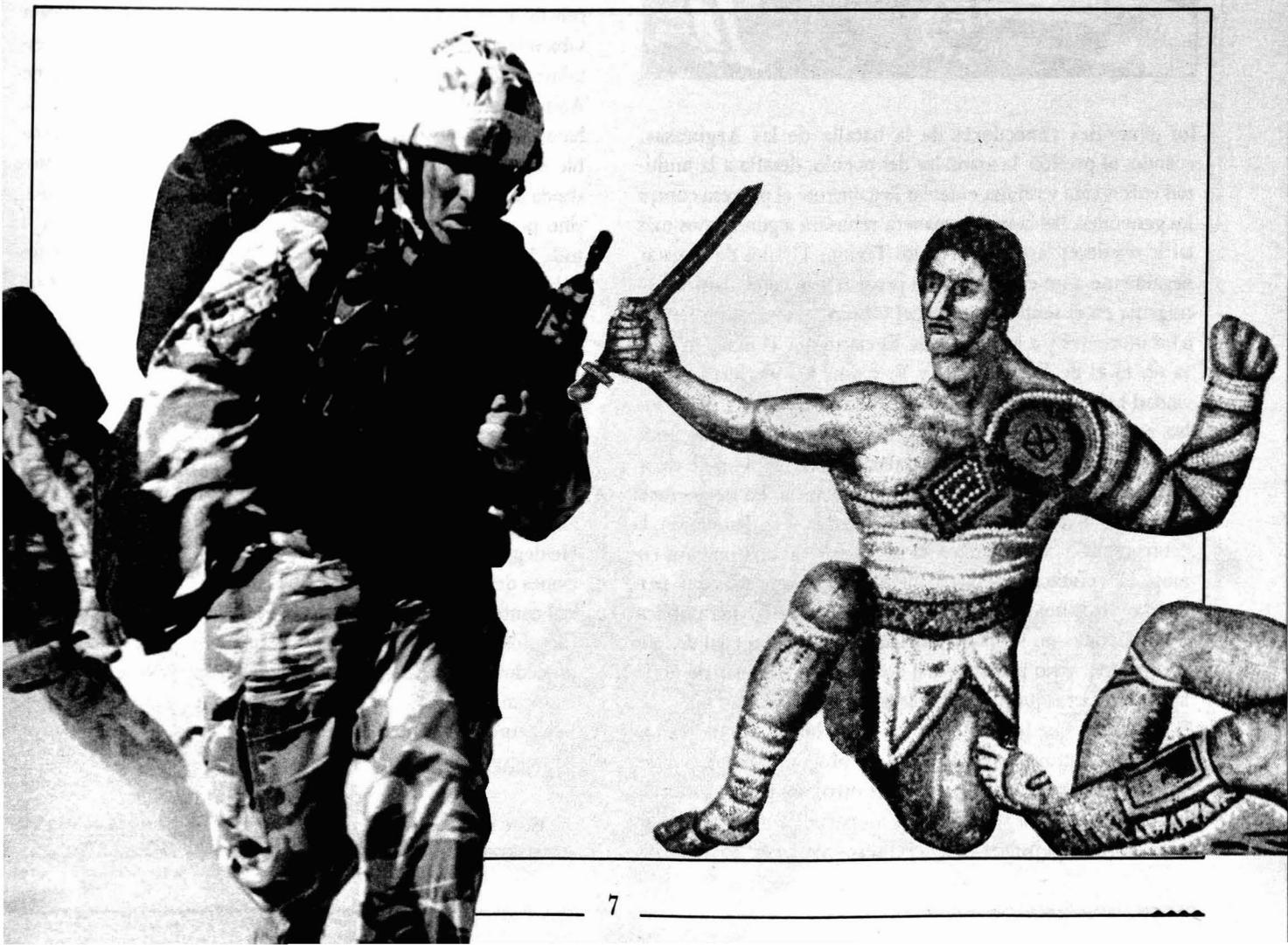
del presente por el conocimiento de otras épocas, sino porque deja entrever la relatividad de la historia efectiva por la reflexión sobre otras historias que han sido efectivamente posibles sin haber sido realizadas.

Intelectual: jamás me ha gustado (ni aceptado por mi cuenta) este término, por razones a la vez estéticas: la arrogancia miserable y defensiva que implica, y lógicas: ¿quién no es intelectual? Sin entrar en cuestiones de biopsicología: si se entiende por intelectual aquel que trabaja casi exclusivamente con su cabeza y casi nada con sus manos, se deja fuera a gente que se querría visiblemente incluir (escultores y otras categorías de artistas) y se incluye a gente a la que ciertamente no se tenía en la mira (los informáticos, los banqueros, los cambistas, etc.).

No veo por qué un excelente egiptólogo o un matemático que no quisieran saber nada fuera de su disciplina nos interesarían particularmente. A partir de esta observación se podría proponer tomar en cuenta, para los fines de la presente discusión, a aquellos que, cualquiera que sea su oficio, tratan de ir más allá de su propia especialización y se interesan activamente en lo que pasa en la sociedad. Pero esta es y debe ser la definición misma del ciudadano democrático, cualquiera que sea su ocupación (y se advertirá que es exactamente lo opuesto a la definición de la justicia dada por Platón: ocuparse de sus asuntos y no mezclarse en todo, lo cual no es sorprendente, dado que uno de los blancos a los que apuntaba Platón era el de mostrar que una sociedad democrática no es justa).

No trataré de responder a esta cuestión aquí. Mis observaciones no perderán de vista a aquellos que, por el uso de la palabra y la formulación explícita de ideas generales, han podido o pueden intentar influir en la evolución de su sociedad y en el curso de la historia. Su lista es inmensa y las cuestiones que su decir o sus actos promueven son ilimitadas. En consecuencia, me acantonaré en la breve discusión de tres puntos. El primero concierne a dos tipos diferentes de relación entre el pensador y la comunidad política, ejemplificados en la oposición radical entre Sócrates, el filósofo en la ciudad, y Platón, el filósofo que se quiere por encima de la ciudad. El segundo es relativo a la tendencia que se ha apoderado de los filósofos, a partir de cierta fase histórica, y que consiste en racionalizar lo real, es decir en legitimarlo. Hemos conocido, en la época que acaba de terminar, casos particularmente lastimosos entre los compañeros de viaje del estalinismo, pero también, de manera "empíricamente" diferente aunque filosóficamente equivalente, con Heidegger y el nazismo. Concluiré con un tercer punto: la cuestión que incorpora la relación de la crítica y de la visión del filósofo ciudadano con el hecho de que, en un proyecto de autonomía y democracia, es la gran mayoría de los hombres y de las mujeres que viven en la sociedad la que está en la fuente de la creación, la depositaria principal del imaginario instituyente que debe volverse el sujeto activo de la política explícita.

* * *



El filósofo también ha sido, en Grecia, durante un largo periodo inicial, un ciudadano. Es por esto también que a veces ha sido llamado a "dar leyes" a su ciudad o a alguna otra. Solón es el ejemplo más célebre. Pero todavía en 443, cuando los atenienses establecieron en Italia una colonia panhelénica (Turium), éstos le pidieron a Protágoras establecer sus leyes. El último de este linaje –el último grande en todo caso– es Sócrates. Sócrates es filósofo, pero también es ciudadano. Conversa con todos sus conciudadanos en el ágora. Tiene una familia e hijos. Toma parte en tres expediciones militares. Asume la magistratura suprema, es epístata de los pritanos (presidente de la República por un día) en el momento tal vez más trágico de la democracia ateniense: el día del proceso de



los generales vencedores de la batalla de las Arginusas, cuando, al presidir la asamblea del pueblo, desafía a la multitud enfurecida y rehúsa entablar ilegalmente el proceso contra los generales. De la misma manera rehusará algunos años más tarde obedecer las órdenes de los Treinta Tiranos de arrestar ilegalmente a un ciudadano. Su proceso y su condena son una tragedia en el sentido propio del término y sería vano buscar a los inocentes y a los culpables. Es cierto que el *demos* de 399 ya no es el de los siglos VI y V, y también es cierto que la ciudad habría podido seguir aceptando a Sócrates como lo había aceptado durante decenios. Pero también hay que comprender que la práctica de Sócrates transgrede el límite de lo que, en rigor, es tolerable en una democracia. La democracia es el régimen explícitamente fundado en la *doxa*, la opinión, la confrontación de opiniones, la formación de una opinión común. La refutación de las opiniones del otro es más que permitida y legítima: es la respiración misma de la vida pública. Pero Sócrates no se limita a demostrar que tal o cual *doxa* es equivocada, y no propone una *doxa* propia en lugar de aquella. Demuestra que todas las *doxae* son erróneas y, más aún, que aquellos que las defienden no saben lo que dicen. Pero he aquí que ninguna vida en sociedad y ningún régimen político (la democracia menos que cualquier otro) son posibles sobre la base de la hipótesis de que todos los participantes viven en un mundo de espejismos incoherentes –cosa que Sócrates de-

muestra constantemente. Es verdad que la ciudad habría debido aceptar aún esto, como lo hizo durante mucho tiempo tanto con Sócrates como con otros. Pero Sócrates mismo sabía perfectamente que tarde o temprano debía rendir cuentas de su práctica; no tenía necesidad de que se le preparase una apología, decía, porque pasó su vida reflexionando sobre la apología que presentaría si se le acusaba. Y Sócrates no sólo acepta el juicio del tribunal formado por sus conciudadanos: su discurso en el *Critón*, que a menudo se toma por una arenga moralizadora y edificante, es un magnífico desarrollo de la idea griega fundamental de la formación del individuo por su ciudad: *polis andra didaskei*: es la ciudad la que educa al hombre, escribía Simónides. Sócrates sabe que ha sido engendrado por Atenas y que no habría podido ser engendrado en ninguna otra parte.

Es difícil pensar en un discípulo que haya traicionado más en la práctica el espíritu de su maestro que Platón. Platón se retira de la ciudad y en sus puertas establece una escuela para discípulos escogidos. No se sabe de una campaña militar en la que haya participado. No se le conoce familia. No retribuye a la ciudad que lo alimentó y lo hizo ser lo que es, ni con servicio militar, ni hijos, ni responsabilidades públicas. Calumnia a Atenas al grado más extremo: gracias a su inmenso genio como director de escena, como retórico, como sofista y como demagogo logrará imponer, durante siglos, esta imagen: los hombres políticos de Atenas –Temístocles, Pericles– eran demagogos; sus pensadores *sofistas* (en el sentido impuesto por él); sus poetas corruptores de la ciudad, y su pueblo un vil rebaño entregado a las pasiones y a las ilusiones. Falsifica a sabiendas la historia, es el primer inventor de los métodos estalinistas en este dominio: si sólo se conociera la historia de Atenas por Platón (tercer libro de las *Leyes*) se ignoraría la batalla de Salamina, la victoria de Temístocles y del despreciable *demos* de los remeros.¹ Quiere establecer una ciudad sustraída al tiempo y a la historia, y no gobernada por su pueblo, sino por los "filósofos". Pero es también –contrariamente a toda la experiencia griega precedente, en la que los filósofos habían demostrado una *phronesis*, una sabiduría para la acción ejemplar– el primero en exhibir esa ineptitud esencial que desde entonces caracteriza tan a menudo a los filósofos e intelectuales frente a la realidad política. Pretende ser consejero del príncipe aunque de hecho lo es del tirano –cosa que no ha cesado desde entonces– y fracasa lamentablemente porque él, el fino psicólogo y el admirable retratista, confunde las vejigas con los intestinos y al tirano Dionisio de Siracusa con un rey-filósofo en potencia, al igual que, veintitrés siglos más tarde, Heidegger confundirá a Hitler y al nazismo con las encarnaciones del espíritu del pueblo alemán y de la resistencia histórica contra el reino de la técnica. Platón inaugura la era de los filósofos que se salen de la ciudad, pero que al mismo tiempo, poseedores de la verdad, quieren dictarle leyes con pleno desconocimiento de la creatividad instituyente del pueblo y, políticamente impotentes, tienen por suprema ambición volverse consejeros del príncipe.

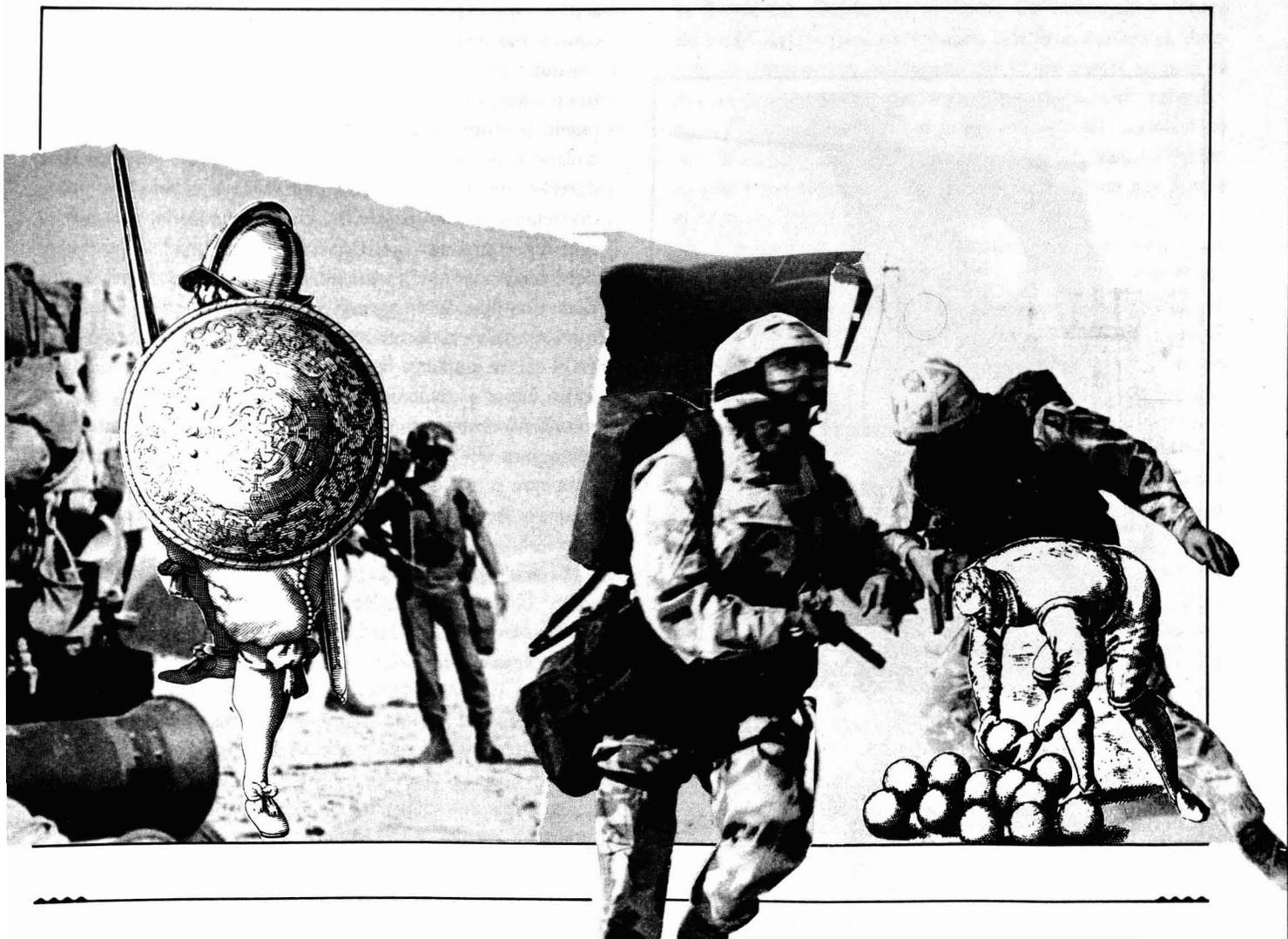
¹ Pierre Vidal-Naquet me recordó este último punto en el curso de amigables conversaciones.

Pero no es con Platón, y con razón, que comienza esta otra deplorable parte de la actividad de los intelectuales frente a la historia: la racionalización de lo real, es decir, de hecho, la legitimación de los poderes existentes. La adoración del hecho consumado es, de cualquier manera, desconocida e imposible como actitud del espíritu en Grecia. Hay que descender hasta los estoicos para comenzar a encontrar los gérmenes. Es imposible discutir aquí y ahora los orígenes de esta actitud que, evidentemente, se vuelve a enlazar, después de un enorme desvío, con las fases arcaicas y tradicionales de la historia humana, para las cuales las instituciones existentes son sagradas, y logra la hazaña de poner la filosofía, que había nacido como parte integrante del cuestionamiento del orden establecido, al servicio de la conservación de este orden. Pero también es imposible no ver en el cristianismo, desde sus primeros días, al creador explícito de posiciones espirituales, afectivas, existenciales que subternderán, durante dieciocho siglos y más, la sacralización de los poderes existentes. El "dad al César lo que es del César" no puede interpretarse sino conjuntamente con "todo poder viene de Dios". El verdadero reino cristiano no es de este mundo y, por otra parte, la historia de este mundo, al volverse la historia de la Salud, es inmediatamente sacralizada en su existencia y en su "dirección", a saber: en su "sentido" esencial. Al explotar para sus fines el *instrumentarium* filosófico griego, el cristianismo proporcionará durante quince siglos las condiciones requeridas para la aceptación de lo "real" tal y como es, hasta el "cambiarse an-

tes que cambiar el orden del mundo" de Descartes, y hasta, evidentemente, la apoteosis literal de la realidad en el sistema hegeliano ("todo lo que es real es racional"). Pese a las apariencias, pertenecen al mismo universo —universo esencialmente teológico, apolítico, acrítico— Nietzsche, que proclama la "inocencia del devenir", y Heidegger, que presenta la historia como *Ereignis* y *Geschi*, advenimiento del ser y donación / destinación de y por éste. Hay que acabar con el respeto eclesiástico, académico y literario. Hay que hablar, al fin, de sífilis en esta familia en la que visiblemente la mitad de sus miembros sufre de parálisis general. Hay que tirar de las orejas al teólogo, al hegeliano, al nietzschiano, al heideggeriano y llevarlos a Kolyma, a Auschwitz, a un hospital psiquiátrico ruso, a las cámaras de tortura de la policía argentina y exigir que expliquen inmediatamente y sin subterfugios el sentido de las expresiones "todo poder viene de Dios", "todo lo que es real es racional", "inocencia del devenir" o "el alma se iguala en presencia de las cosas".²

Pero la mezcla más extraordinaria se presenta cuando el intelectual logra, supremo esfuerzo extraordinario, ligar la crítica de la realidad con la adoración de la fuerza y del poder. Este supremo esfuerzo se vuelve elemental a partir del mo-

² M. Heidegger, "Sérénité", en *Questions III*, París, Gallimard, 1966, p. 177, cf. *ibid.*, p. 175: "Ningún individuo, ningún grupo humano, ninguna organización puramente humana [?] está en condiciones de conducir el gobierno de nuestra época." Y: "No debemos hacer nada; sólo esperar" (*ibid.*, p. 188).



mento en que aparece en algún lado un "poder revolucionario". Comienza entonces la edad de oro de los compañeros de viaje, que se han podido pagar el lujo de una oposición aparentemente intransigente contra una parte de la realidad, la realidad "de su casa", combinada con la glorificación de otra parte de esta misma realidad: allá, en otra parte, en Rusia, en China, en Cuba, en Argelia, en Vietnam o, en rigor, en Albania. Raros son, entre los grandes nombres de la *intelligentsia* occidental, aquellos que no hicieron en algún momento, entre 1920 y 1970, ese "sacrificio de la conciencia", a veces —las menos— con la credulidad más infantil, y a veces —las más— con el cinismo más irrisorio. Al afirmar en un tono amenazador: "no pueden discutir los actos de Stalin porque él es el único que posee las informaciones que los motivan", Sartre seguirá siendo sin duda el espécimen más instructivo de esta autorridiculización del intelectual.

Frente a este desenfreno de perversidad piadosa y de desvío del uso de la razón hay que afirmar con fuerza esta evidencia que permanece profundamente enterrada: *no hay ningún privilegio de la realidad*, ni filosófico ni normativo; el pasado no vale más que el presente, y éste no es modelo sino materia. La historia pasada del mundo no está de ninguna manera santificada — y podría ser que estuviera más bien maldecida— por el hecho de que ha descartado otras historias efectivamente posibles. Éstas tienen tanta importancia para el espíritu, y tal vez más valor para nuestras actitudes prácticas, que la historia "real". Nuestro periódico no contiene, como lo creía Hegel, "nuestra plegaria realista de la mañana", sino más bien nues-

tra farsa surrealista cotidiana, y tal vez hoy más que nunca. Que algo aparezca en 1987 crea en primer lugar, y hasta que no se demuestre lo contrario, una fuerte presunción de que encarna la tontería, la fealdad, la maledicencia y la vulgaridad.

* * *

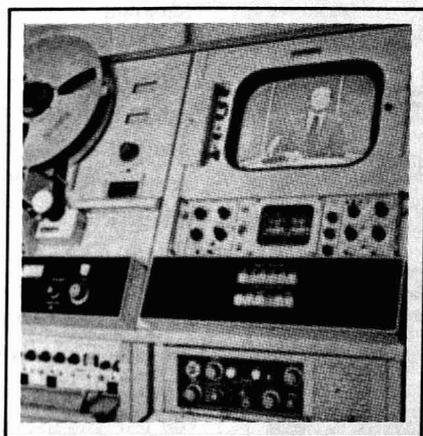
Restaurar, restituir, re-instituir; una tarea auténtica del intelectual en la historia es, ciertamente, en primer término y ante todo, restaurar, restituir, re-instituir su función crítica. Porque la historia es siempre, a la vez, creación y destrucción, y porque la creación (como la destrucción) atañe tanto a lo sublime como a lo monstruoso, elucidación y crítica están a cargo, más que de cualquier otro, de aquel que por ocupación y posición puede situarse a distancia de lo cotidiano y de lo real. A distancia también, hasta donde se pueda, de él mismo. Y esto no toma solamente la forma de la "objetividad", sino también la del esfuerzo permanente para superar su especialidad, la de permanecer preocupado por todo lo que afecta a los hombres.

Estas actitudes tenderían, es verdad, a separar su sujeto de la gran masa de sus contemporáneos. Pero hay separación y separación. No saldremos de la perversión que ha caracterizado el papel de los intelectuales desde Platón, y de nuevo desde hace setenta años, más que si el intelectual se vuelve verdaderamente *ciudadano*. Un ciudadano no es (forzosamente) "militante de partido", sino alguien que reivindica activamente su participación en la vida pública y en los asuntos comunes al mismo título que todos los demás.

Aquí aparece con toda evidencia una antinomia que no tiene solución teórica, que sólo la *phronesis*, la sabiduría, puede permitir superar. El intelectual debe querer ser ciudadano como los otros si quiere ser también portavoz, por derecho, de la universalidad y de la objetividad. Sólo puede mantenerse dentro de este espacio si reconoce los límites de lo que sus supuestas objetividad y universalidad le permiten; debe reconocer que lo que intenta hacer comprender es una *doxa*, una opinión, y no una *episteme*, una ciencia. Es preciso que sepa sobre todo reconocer que la historia es un dominio en el que se despliega la creatividad de todos, hombres y mujeres, sabios y analfabetas, de una humanidad en la que él mismo no es sino un átomo. Pero esto no debe volverse pretexto para que avale sin crítica las decisiones de la mayoría, para que se incline ante la fuerza porque ésta sería la del número. Ser demócrata y poder, si así lo cree uno, decir al pueblo: "se equivocan", he aquí lo que se debe exigir al intelectual. Sócrates pudo hacerlo durante el proceso a las Arginusas. El caso parece, demasiado tarde, evidente y Sócrates podía apoyarse en una regla de derecho formal. Las cosas son a menudo mucho más oscuras. Una vez más, sólo la sabiduría, la *phronesis*, y el *gusto* pueden permitir separar el reconocimiento de la creatividad del pueblo de la ciega adoración a la "fuerza de los hechos". Y que nadie se sorprenda al encontrar el término *gusto* al final de estas observaciones. Basta con leer cinco líneas de Stalin para comprender que la revolución no podía ser *eso*. ◇



México en la “Aldea global”



El debate sobre la problemática de la modernización económica, política y cultural de la televisión mexicana, no puede circunscribirse, hoy en día, a una polémica nacional al margen de las implicaciones internacionales que sitúan a este medio de comunicación en el ojo del huracán neoliberal: el nuevo orden del “libre comercio de la información”.

El 7 de diciembre de 1990 el *Diario oficial* de la Federación publicó la decisión del Ejecutivo para desincorporar las frecuencias de algunos canales de televisión que el Estado tenía en sus manos: la Red Nacional 7 y Canal 22 del D. F., además de los canales 8 de Monterrey y 2 de Chihuahua.

El 20 de diciembre del mismo año, la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC), el Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación (CONEICC) y la Fundación Manuel Buendía convocaron a una reunión para analizar la desincorporación de las televisoras estatales.

El 26 de enero de 1991, importantes sectores de la sociedad mexicana: escritores, académicos y periodistas, actores y artistas, rectores y científicos de todas las universidades del país y asociaciones civiles, así como academias e institutos, publicaron un desplegado para proponer al Estado el mantenimiento de por lo menos el Canal 22 para destinarlo a la promoción de la cultura a nivel nacional.

Finalmente, el 2 de febrero de 1991, el Presidente de

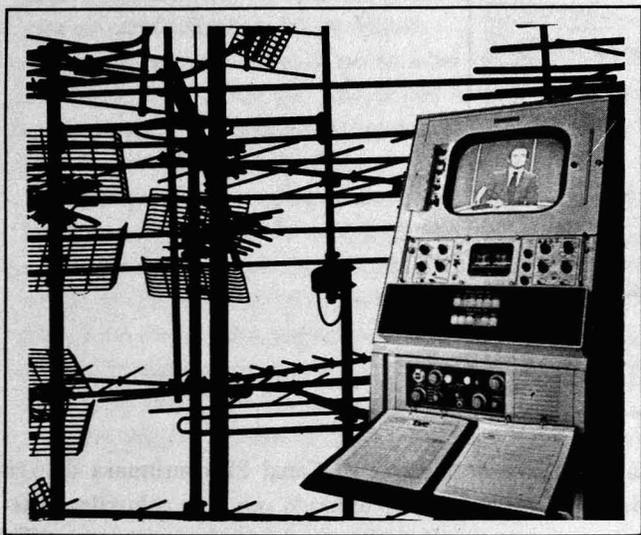
la República decide que el Canal 22 continuará dentro de IMEVISIÓN para ser utilizado con fines culturales. Además, en respuesta al desplegado del 26 de enero, se notifica que un consejo representativo de la comunidad cultural mexicana definirá los contenidos programáticos del mismo. Hoy día, la existencia del mencionado Consejo, cuya elección ha sido muy polémica, busca cumplir con su tarea que parece nada fácil e incluso infructuosa.

Los eventos anteriores manifiestan claramente dos cosas: por un lado, el Estado considera que la televisión (medio de comunicación por excelencia) no debe formar parte de su estructura administrativa, y que corresponde a los particulares definir el espectro de la información, la formación y el entretenimiento. Por otro lado, los sectores pensantes de la sociedad civil se oponen a que el Estado deje de asumir esta tarea y que, por el contrario, sea él quien se responsabilice de la difusión de la cultura por televisión. Dos concepciones se vislumbran: una, la del reclamo de algunas fuerzas sociales (los intelectuales) por un Estado asistencial, y otra (la del gobierno) con una posición típicamente neoliberal ante el problema. Sin embargo, el peso de la decisión para conservar el Canal 22 como cultural puede interpretarse de varias maneras: a) como una respuesta del Estado a la comunidad científica y cultural de México que sólo abogó por el Canal 22 y no por una televisión estatal comprometida con el arte, la ciencia y la cultura. Recordemos el caso de la Red Nacional 13 que sigue funcionando sin aclarar hasta el momento la lógica de su estructura administrativa; b) como una respuesta del Estado para legitimar la privatización de la Red Nacional 7 y los cana-

* Profesor-investigador del Posgrado en Ciencias de la Comunicación, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Coordinador del mismo de 1984 a 1991.

les 8 de Monterrey y 2 de Chihuahua; c) como una respuesta con la cual el Estado decide que la cultura por televisión se difunda por UHF (cobertura limitada), pues el comunicado no atiende la petición de especificar el alcance de la cobertura nacional que Canal 22 deberá poseer, ni menos aún la petición de que los recursos de la venta de la Red Nacional 7 se destinen al financiamiento del 22. He ahí un gran problema que tendrá que ventilarse en el mencionado Consejo.

En síntesis, lo que se ha logrado hasta la fecha es, para decirlo con una metáfora: la respuesta de un Estado asistencial de corte neoliberal que satisface las expectativas de los intelectuales que quieren difundir cultura por TV, y las expectativas de los empresarios que quieren comercializarla.



Las posiciones antes expuestas revelan los ejes del debate de una problemática que trasciende el espacio nacional porque se ven implicados asuntos de orden internacional. La desincorporación de la televisión pública en todo el orbe, incluso en aquellos países que se caracterizaban por desarrollar una enconiable televisión cultural (Francia, Italia, Alemania, Reino Unido), hoy forma parte de una estrategia no sólo de comunicación, sino de desarrollo económico.

Aquello que los economistas definen como "globalización de la economía" parece materializarse en la "globalización de las comunicaciones" y por ende, de la televisión. Cabe recordar que a mediados de los sesenta, el polémico comunicólogo Marshall McLuhan profetizó el surgimiento de una "aldea global" o "aldea planetaria", gracias al desarrollo de las telecomunicaciones. El impacto de su "teoría" provocó encono en todos aquellos que defendían la tesis de los Estados Nacionales como baluarte de la integridad cultural y desarrollo de la misma. Sin embargo, a finales de los setenta y principios de los ochenta —por lo menos en Europa— se empezaba a diseñar la posibilidad de que, como consecuencia de la consolidación de la Comunidad Económica Europea se debería desarrollar, entre otras tareas, una televisión comunitaria. Para ello la CFE destinaría esfuerzos tecnológicos y económicos considerables, con la finalidad de ser autosuficientes en materia de telecomunicaciones y satélites. Dichos esfuerzos deberían re-

flejarse a principios de los noventa con el surgimiento de dicha televisión comunitaria, al lado del nacimiento de los Estados Unidos de Europa (1° de enero de 1992). Lo curioso de todo es que para consolidar este proyecto de televisión continental, los diferentes Estados europeos se hayan visto en la necesidad de privatizar la televisión, o al menos de permitir la ruptura del monopolio estatal (televisión cultural), autorizando la aparición de cadenas privadas (televisión comercial).

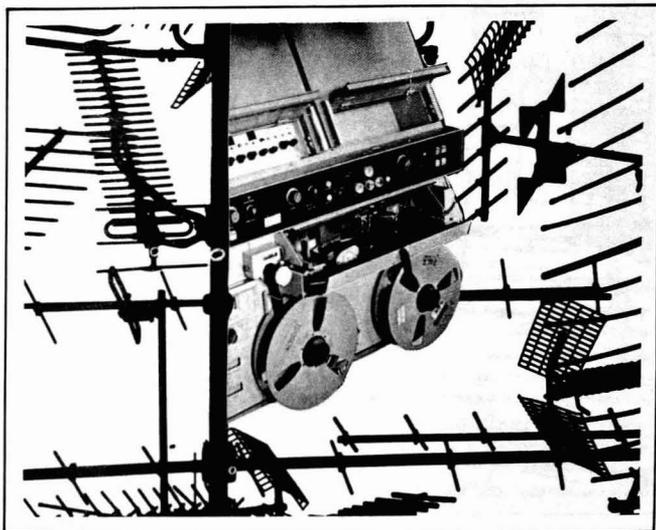
Como puede observarse, el debate sobre la televisión pública en México se sitúa en un escenario complejo de relaciones de poder que está determinado por la aparición de nuevos bloques políticos y económicos en todo el orbe. No obstante, la diferencia de fondo entre la televisión comercial-privada de México, que ha alcanzado un importante desarrollo a nivel nacional, continental e internacional, ha sido en detrimento de una televisión cultural-pública como la que se impulsó en Europa hasta antes del nuevo orden económico y político que estamos viviendo. Es más, cabría afirmar que la televisión privada en México ha constituido, incluso antes de la desincorporación de buena parte de la televisión pública, una red transnacional de información. El desarrollo de la televisión de Estado no ha podido equipararse en ningún momento al de la televisión privada. Tan es así que el 24 de enero de 1991 la televisión privada firmó un convenio de cooperación e intercambio con la televisión soviética; hecho inusitado, no sólo en México, sino en el mundo. A partir de este año, una hora de televisión soviética (presumiblemente musicales) aparecerá en las pantallas mexicanas y, a su vez, una hora de telenovelas se presentará en la televisión soviética ("Los ricos también lloran") para inaugurar el nuevo rostro de la televisión en la URSS. Como se ve, la desincorporación de la televisión a nivel internacional no sólo es en la forma, sino también en el contenido.

Pero ¿por qué centrar la discusión sobre los *media* hoy día particularmente en la televisión? ¿Por qué no analizar el fenómeno de la radio o el de la prensa? Porque, al parecer, las estrategias de desarrollo económico neoliberales han dado



prioridad, entre sus variables, a la modernización de la televisión. Para entender este fenómeno se hace necesario retomar dos categorías propias de la economía política y la econometría: la circulación del capital y la globalización de la economía. El hecho de que en el mundo se estén consolidando bloques a partir de Acuerdos de Libre Comercio y otros semejantes, manifiesta claramente cómo la economía de mercado y de libre competencia se han impuesto a cualquier otra forma de organización económica (la economía centralizada, por ejemplo).

La tangible y cada vez mayor interdependencia de los países en materia económica y política parece determinar el uso de formas de comunicación globalizadoras que permiten a ese



mercado anunciarse y transgredir, sin impedimento alguno, las fronteras políticas de los Estados. La eficacia de la televisión en este sentido ya ha sido probada no sólo en cuestiones informativas, sino en eventos espectaculares como los deportivos y las guerras que envuelven a todo el orbe. Pero hay otro elemento más que le ha dado sustento a este éxito globalizador de imágenes y sonidos: la publicidad. Si bien ésta no garantiza la venta del producto —tal y como lo sostiene hoy día alguna corriente de la publicística— sí lo coloca en el mercado y en el juego de la libre competencia. Con ello —se afirma— existe la posibilidad de que el impacto frecuente en los espectadores y las cualidades del producto, permitan que los productores rivalicen por “apropiarse” de los consumidores, y éstos tengan la “libertad” de elección.

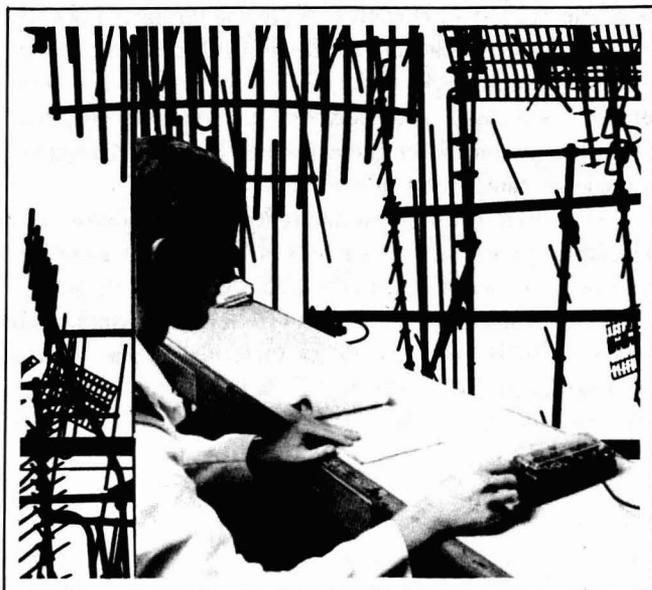
La televisión, en este sentido, ha sido el instrumento para el desarrollo de una sociedad de consumo a gran escala. Su influencia ha sido determinante no sólo en lo que a intercambio de bienes y servicios de capital se refiere, sino que juega incluso una función preponderante en la comunicación política. Particularmente en eso que los estrategas electorales definen como *marketing* político, donde las contiendas electorales y el ejercicio político se realizan mediante estrategias de comunicación publicitaria, imponiéndose a las viejas teorías de la propaganda y el quehacer políticos. Hoy —al decir de estos nuevos comunicadores— ya no se debaten ideas, se ven-

den candidatos. Pero la comunicación audiovisual también ha coadyuvado a la creación de una nueva forma de “arte”, prototipo de la denominada industria cultural, al grado tal de que los lenguajes audiovisuales han incluso determinado formas innovadoras de comunicación, como lo manifiesta el naciente arte de la video y el cada vez más sofisticado lenguaje de la publicidad.

Estamos prácticamente en el umbral de una nueva sociedad en lo referente al nuevo orden económico y político internacional. También ante la globalización de las comunicaciones, vía televisión y computadoras, que se aprestan a generar nuevas formas de percibir nuestra “aldea global”. Y son curiosamente estos instrumentos relacionados con las telecomunicaciones los que están actualmente en el centro del debate político-cultural.

En México no es casual que el Estado busque desincorporar la televisión ni menos aún la red telefónica (sistemas nervioso de las telecomunicaciones en el futuro). Esto, en cuestión de comunicación, es la materialización de la modernidad económica que no sólo se da en México, sino que ya ha sido definido en Europa e incluso se habla de la desincorporación paulatina de la televisión en la Unión Soviética. No obstante, este proyecto no tendría sentido si contempláramos la libre competencia de productos en zonas restringidas (estados nacionales o regiones de países o continentes). El hecho es que los costos de promoción publicitaria en las cadenas nacionales y continentales de televisión son tan elevados, que sólo los grandes consorcios internacionales tendrán (ya tienen) posibilidades para anunciarse. De ahí la importancia de la televisión continental, pero sobre todo, de la televisión privada.

El debate de la televisión pública en México *versus* la televisión privada, o de la responsabilidad que debe asumir un Estado asistencial en la consolidación de una televisión pública cultural, a diferencia de la televisión privada comercial, se centra en la concepción de mundo expresada en el “discurso racional” de la modernidad que vulnera la cultura, y éste no es un hecho novedoso. Los frankfurtianos Adorno y Horkei-



mer ya lo habían analizado. También habían detectado la "civilización de la barbarie" que se bosquejaba con el surgimiento de la cultura de masas (la industria cultural), pese a que aún no existía la televisión. Pero aún más, la postmodernidad nos ha hecho saber que la cultura fomentada por el Estado nunca ha sido garante de una cultura libremente ejercida. Tal parece que esa cultura promovida por los medios estatales, en el caso de la televisión, no alcanzaba la posibilidad de mayor difusión, inconformando a los sectores a los cuales no se les garantizaba un espacio propio de manifestación. Dentro de esta lógica, el Consejo de Planeación para el Canal 22, tiene la responsabilidad de garantizar la libertad y pluralidad cultural.

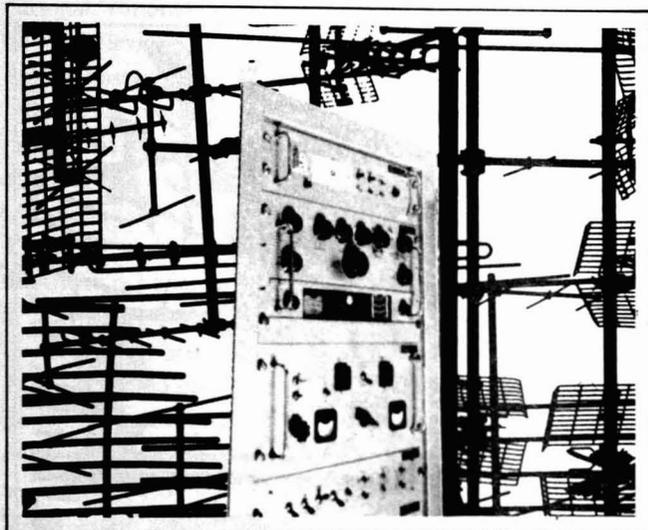
Resulta curioso cómo, por ejemplo, en la Francia de finales de los setenta y principios de los ochenta, sectores importantes de la sociedad civil se pronunciaban por la ruptura del monopolio estatal de la radio y la televisión. La campaña del candidato Mitterrand en 1980 incluía —entre sus consignas— la asignación de frecuencias de radio a particulares. El Partido Socialista Francés violó incluso, en los años previos a la victoria de mayo de 1980, la ley en materia de Radio y Televisión en Francia. El propio Mitterrand fue juzgado por ello al transmitirse una entrevista suya en la "radio libre" del PS. Los proyectos de privatización de la televisión vendrían después, aunque ya desde finales de los años setenta el entorno del entonces presidente Giscard d'Estaing manejaba dicha posibilidad, la que se concretó con el gobierno socialista. De tres cadenas nacionales (TF1, A2 y FR3) el Estado desincorporó la de mayor audiencia e infraestructura (TF1); fusionó dentro de una misma estructura la televisión regional (FR3) con la otra cadena nacional (A2), y concesionó a particulares tres nuevas frecuencias.

Lo mismo sucedió, con sus peculiaridades, en España, en Italia con más antelación que los otros, en Alemania, Reino Unido y otros miembros de la comunidad. El argumento fundamental para dichas privatizaciones era básicamente económico. La carga que el Estado resentía para sostener los costos de operación, producción y mantenimiento de una televisión pública era demasiada. Conservarla implicaría una elevada carga impositiva para el contribuyente que terminaría por reventar. Además, desde el punto de vista político representaba un riesgo ante la creciente demanda de la sociedad civil. Por otro lado, y aunque las democracias europeas sean democracias, había que reconocer que el manejo de la información no era todo lo transparente que se quisiera.

Ante el diagnóstico global que reflejan las economías occidentales en materia de televisión, y la "occidentalización" de las economías orientales, parece poco viable que en México sea posible consolidar un proyecto de televisión cultural en manos del Estado (o incluso de los intelectuales), pues además de la verticalidad que esto implica, la ley vigente asigna a la televisión cultural el carácter de permiso, lo que le impide la comercialización y la deja en manos de la subvención (es decir, de las políticas de escasos recursos para la educación y la cultura).

Cuando en 1973 el gobierno mexicano optó por la creación de medios de comunicación electrónicos bajo su propiedad, se

pensaba que este tipo de radio y televisión no sería oficioso, sino tendiente a ser una alternativa culturizante ante la gran influencia de la televisión privada que adolecía de este enfoque. Lo más grave de todo es que la televisión estatal nunca ha podido definir el perfil de una televisión cultural. Cuando los efectos de la crisis la obligaron —a petición de la Federación— a ser autosuficiente en su financiamiento, se puso a competir comercialmente con la televisión privada. Pero sucedió otra cosa todavía más grave: en ese momento de crisis económica (1985), el Estado mexicano decidió crear otra red nacional de televisión (la del 7), a partir de la red existente de TRM. La del 7 sería una segunda red nacional complementaria de la del 13. Ésta, bajo la figura jurídica de concesión, podía ser comer-



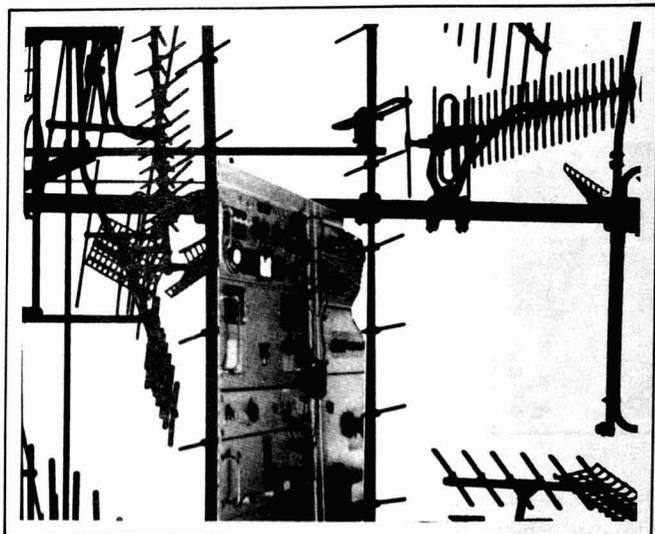
cial, mientras que el 7 y el 22 aparecían como de "utilidad pública" (figura poco clara en la legislación en la materia), no pudiendo vender tiempos de transmisión.

Aparte de todo esto, en esa misma época de crisis económica fueron apareciendo, en los diferentes estados de la República, nuevos canales regionales, además de los ya existentes. Generalmente éstos se regían bajo la figura de permiso, lo que les impidió, por ley, allegarse recursos por concepto de venta de publicidad, así como su definición cultural, aunque su manejo sea más que oficioso. El crecimiento de estos canales estaba sujeto —como aún lo está— a los presupuestos de los estados.

De lo anterior podemos deducir que el anhelado sentido culturalista de la televisión ha querido desarrollarse en el contexto de un discurso racionalizador propio de la modernidad, lo que garantiza de antemano su fracaso como proyecto cultural. No obstante, resulta sintomático y alentador que sectores importantes de la *intelligentsia* mexicana hayan solicitado al Estado la conservación del Canal 22 como cultural, con el compromiso de que sea de proyección nacional. La respuesta parece más política que otra cosa. Sin embargo, puede pensarse —de funcionar— que un canal con proyección nacional y recursos suficientes (?), podría cubrir la necesidad de una televisión cultural en México que prácticamente nunca ha existido, y los intentos que han habido tampoco han sido apoyados

íntegramente por parte del Estado. El Canal 11 vive en la inacción, mientras que la televisión privada canceló su "proyecto alternativo" de televisión cultural (Canal 9).

La globalización de la economía, de las comunicaciones y de la televisión parecen redefinir los términos de la "sociodinámica de la cultura". Sus componentes no serán definidos bajo los mismos criterios que esta pomposa teoría de los sesenta estableció (cfr. A. Moles). Las reglas del juego han variado sensiblemente y el hecho de que la "aldea global" sea cada vez más una realidad tangible hace que los actores del proceso de comunicación no se definan ya por el espacio nacional en el que se ubican, sino por su poder de transnacionalidad, como es el caso de la televisión privada en México; o el de su multina-



cionalidad, como la televisión comunitaria que pretende desarrollar la CEE.

En la actualidad, la aldea planetaria macluhiana parece responder adecuadamente a la lógica de una sociedad de mercado. En este contexto, los medios de comunicación en México, al menos la televisión privada, han sabido responder a esta lógica y lo inusitado de su convenio con la Unión Soviética, así como la internacionalización de sus productos en países como China, Italia, Francia, España y casi todos los países de América Latina, lo demuestran. Por otro lado, un hecho lamentable parece ser el referido a la televisión pública. El momento de su desincorporación se circunscribe en un proceso de modernización económica que busca "sanear las finanzas" y priorizar los gastos. Además, la modernización mexicana confía (y requiere cada vez más) en los capitales privados (nacionales y extranjeros) para consolidar este proyecto modernizador. El conservar Canal 22 como "canal de interés público y de contenido cultural" no garantiza que éste vaya a cumplir con su función. Sobre todo porque la industria cultural televisiva está en manos de un poderoso consorcio privado que conoce perfectamente las reglas del juego y que, hoy por hoy, es uno de los más grandes del mundo.

La educación y la cultura nunca han sido rentables. Tan es así que los Estados neoliberales tienden a privatizarlas. En consecuencia, es impensable que la televisión logre cumplir

con una tarea que básicamente corresponde al Estado. En México la televisión privada ha cumplido ampliamente con sus objetivos mercantiles, pues es un negocio. La que definitivamente nunca lo ha logrado es la televisión pública, y al parecer, nunca lo hará, si partimos del supuesto de que la Red Nacional 13 continuará con una lógica de competencia que le garantice autofinanciamiento, y que el Canal 22 sufrirá de los mismos tratos que reciben Canal 11, la televisión universitaria, la televisión regional y en general la cultura y la educación en México.

Ante este panorama parecería necesario pensar en fórmulas que se circunscribieran en las lógicas de producción neoliberales, en donde los capitales -nacionales o extranjeros- deberían adquirir un compromiso con la cultura nacional. Para esto se requiere de modificaciones necesarias (modernizar) en la legislación para la radio y la televisión. Por ejemplo, uno de los cuellos de botella para el sostenimiento digno de las televisoras regionales, es el impedimento que la ley les hace para allegarse recursos por la venta de tiempo. A los Estados se les otorga un permiso para el uso de una frecuencia con fines culturales y no lucrativos. ¿No sería necesario pensar que la cultura también requiere de financiamiento para su desarrollo? Si no hay recursos cómo es posible plantear un proyecto cultural nacional.

Ante este panorama cabría hacerse algunas preguntas finales: ¿el Consejo de Planeación discutirá los objetivos a corto, mediano y largo plazo de esta nueva entidad de televisión cultural, otorgando autonomía a cada uno de los canales para instrumentar sus políticas de producción, co-producción, comercialización, intercambio y programación, así como de financiamiento extraordinario? ¿O cumplirá una función centralizadora? ¿Será posible concebir la cultura como algo más que las bellas artes y considerarla como toda actividad de carácter científico, tecnológico, de la vida cotidiana, humanístico, artístico, susceptible de ser difundido por una televisión plural, participativa, crítica, experimental y de servicio a la comunidad? En este nuevo contexto comunicacional el futuro del Canal 22 debe vislumbrarse diferente al del Canal 11 o el de las televisoras regionales. Los recursos que se destinen a la cultura y a la educación deberán satisfacer no sólo las necesidades básicas, sino impulsar la producción cultural en sus diferentes manifestaciones. Debe discutirse si es conveniente enmarcar en una nueva entidad jurídica toda la televisión cultural en México: Canal 22, Canal 11 y televisoras regionales. El hecho es que el proceso de creación de la cultura y su difusión tiene que repensar sus lógicas de "producción, circulación y consumo". Pero, más aún, hay que repensar y evaluar los procesos de apropiación cultural de la sociedad civil mexicana. Sobre todo si reconocemos que el "desarrollo" de la cultura en México se ha visto condicionado por la cada vez mayor exposición de esta sociedad a la televisión. Además porque el mercado de la televisión en México ha estado dominado por una sola entidad que no ha fomentado y difundido realmente todas las manifestaciones de la cultura, sino que sólo ha promovido los valores *kitch* de la cultura de masas, sin siquiera reconocer y explorar todas las potencialidades creativas de ésta. ◇

Investigar la comunicación en los noventa: las perspectivas mexicanas



Los acelerados cambios y las espectaculares transformaciones —y reafirmaciones— que se han sucedido en los últimos años a nivel mundial en las macroestructuras económicas, políticas y culturales, han planteado un desafío de enormes proporciones a ese pequeño sector de la humanidad que ha optado por desempeñar la función de entender y explicar a otros lo que acontece, cómo y por qué.

Gracias a la rápidamente creciente capacidad de cobertura de los sistemas informativos y a la cada día mayor interrelación entre los diversos ámbitos, escalas y dimensiones de la vida de los individuos, de los grupos y de las naciones, la capacidad de entender el mundo tiene implicaciones cada vez más inmediatamente prácticas. Por ello puede pensarse que la múltiple variación de las formas de interacción sociocultural tendrá una trascendencia cada vez mayor.

La comunicación, como concepto global para nombrar la interrelación entre sujetos sociales y el intercambio, creación e imposición de *sentidos* por diversos medios y en todos los órdenes de la existencia, va cobrando una mayor importancia en la conciencia social. Modernidad o postmodernidad aparte, la comunicación se nos impone como efecto y como causa, como instrumento y como ingrediente indispensable de cualquier práctica sociocultural. Entender la comunicación es cada vez más necesario para entender el mundo.

Este planteamiento, aun en versiones mucho mejor articuladas, no es en absoluto un discurso novedoso. Por lo menos

desde los años cincuenta es un tópico reiteradamente frecuentado, casi siempre en tono ricamente polémico, por filósofos, ensayistas, novelistas, publicistas, analistas políticos y culturales y hasta por científicos sociales. La comunicación ha estado presente en libros y revistas académicas, pero también en los periódicos y en la televisión. En buena medida por ello, “estudiar comunicación” se convirtió —no sólo en México— en una opción de moda para miles de universitarios, deseosos de seguir una carrera “con mucho futuro”.

Y sin embargo, el conocimiento sistemático acumulado sobre la comunicación en los últimos cuarenta o cincuenta años no es ni con mucho suficiente para entenderla ni para, a través de ella, entender el mundo contemporáneo. Ideologías simplificadoras aparte, la tarea de fundamentar *teóricamente* el estudio de la comunicación conserva su pertinencia y necesidad: sus avances están todavía lejos de alcanzar su objeto. Y si esto es cierto en los países “desarrollados”, lo es por una doble razón en los dependientes; según Jesús Martín-Barbero:

Cargada tanto por los procesos de transnacionalización como por la emergencia de sujetos sociales e identidades culturales nuevas, la comunicación se está convirtiendo en un espacio estratégico desde el cual pensar los bloqueos y las contradicciones que dinamizan estas sociedades-encrucijada; a medio camino entre un subdesarrollo acelerado y una modernización compulsiva.¹

¹ Martín-Barbero, Jesús. *De los Medios a las Mediaciones*. México, Gustavo Gili, Mass Media, 1987, p. 203.

* Maestría en Comunicación ITESO-Guadalajara, Jal.

En este marco podemos encuadrar el trabajo que hemos venido realizando en los últimos años para analizar las condiciones en que se ha desarrollado el estudio de la comunicación en México. A diferencia de algunos colegas que han abordado el tema desde la epistemología o desde el análisis ideológico, nosotros hemos partido de una sistematización documental de lo que se ha expuesto en nuestro país, a partir de los años cincuenta, como aportación al conocimiento sistemático de la comunicación.² Trabajando con una "muestra" de alrededor de mil documentos y cerca de mil quinientas tesis, trazamos un panorama descriptivo de la investigación de la comunicación mexicana, que se resume en las siguientes características:

1) Es una actividad de desarrollo muy reciente: casi el 60% de los documentos y tesis están fechados en la década de los ochenta;

2) su ejercicio ha estado extremadamente centralizado y concentrado: casi la mitad de los estudios referidos a una región específica del país lo están a la capital, mientras que un tercio de los estados están absolutamente ausentes. Más del 85% de los trabajos fueron publicados o presentados en la ciudad de México. El 56% de las tesis ha sido elaborado en sólo dos universidades, ambas en el Distrito Federal: la Iberoamericana y la UNAM (FCPyS);

3) la investigación de la comunicación se identifica con el estudio de los medios, lo cual no deja de ser un sesgo reduccionista: dos de cada tres trabajos se refieren a ellos;

4) más de la mitad de los estudios parecen estar orientados por la búsqueda de aplicaciones prácticas o instrumentales inmediatas de la comunicación y de los medios;

5) hay una gran dispersión teórico-metodológica, pues aunque predominan (31.3%) los enfoques sociológicos, no puede encontrarse suficiente homogeneidad metodológica entre ellos como para hablar de una sociología de la comunicación. Más bien se constata una sucesión de "modas" relativamente efímeras;

6) la escala a la que están realizados dos de cada cinco estudios es demasiado amplia: abundan los planteamientos "nacionales" y las consideraciones sobre los medios "en general";

7) siguiendo una tradición de las ciencias sociales latinoamericanas, la investigación mexicana de la comunicación ha minimizado el trabajo empírico: no más del 40% de los trabajos se basan en un esfuerzo sistemático de recolección de datos concretos;

8) se puede constatar una búsqueda generalizada de pertinencia de la investigación con respecto a las "realidades" nacionales y un claro predominio de orientaciones críticas ante el orden social y comunicacional vigente.

Esta caracterización, aquí muy resumida, se refiere sobre todo a la investigación "académica" de la comunicación, es decir, la que se realiza principalmente en las universidades, sin fuentes especiales de financiamiento, una muy escasa vinculación con las decisiones que conforman el panorama comunicacional mexicano y sujeta, obviamente, a las condiciones



generales de crisis del sistema educativo nacional. Son todavía pocos los investigadores calificados que pueden dedicarse de tiempo completo a la investigación; los avances del campo han descansado en buena medida en esfuerzos extraordinarios de profesores y profesionales desprovistos en la mayoría de los casos de las condiciones idóneas para el trabajo científico. Por eso, como lo hemos señalado en otro texto³, ante el sinnúmero de limitaciones que hace ver la revisión de los productos, podríamos asumir que cada investigador deficientemente capacitado es responsable de sus dificultades y de su incompetencia para resolverlas, pero cuando la mayor parte de los investigadores sufre de las mismas debilidades, tenemos una situación que necesariamente hay que enfocar estructuralmente.

Postulamos, en consecuencia, que la investigación de la comunicación en México ha estado sujeta a una *triple marginalidad*, lo cual significa que dentro de la investigación en ciencias sociales, la de la comunicación es todavía una especialidad marginada; que las ciencias sociales guardan una posición análoga dentro de la investigación científica en general, y que esta última, finalmente, es a su vez marginal entre las prioridades del desarrollo nacional. Las cifras que sustentan esta argumentación, a pesar del Sistema Nacional de Investigadores y otros apoyos, son desgraciadamente más elocuentes hoy que hace cinco o diez años.

² Fuentes Navarro, Raúl. *La Investigación de Comunicación*, Ediciones de Comunicación, 1988.

³ Fuentes Navarro, Raúl y Sánchez Ruiz, Enrique E. *Algunas Condiciones para la Investigación Científica de la Comunicación en México*. Guadalajara, ITESO, Colección Huella no. 17, 1989.

Y sin embargo, reconocemos que, paradójicamente, en los años de "la crisis", la investigación mexicana sobre la comunicación ha crecido y consolidado sus bases, se ha diversificado y fortalecido y es considerable el conocimiento que se ha generado sobre algunos aspectos comunicacionales de la sociedad mexicana. Correspondientemente, es mucho también lo que comenzamos a comprender a partir de los productos de la práctica social de los investigadores y sentimos, además, que es alto el mérito de quienes, en condiciones estructurales adversas, han podido producir ese acervo de conocimientos. Quizá podríamos referirnos a la actividad de nuestros colegas más productivos como "triplemente meritoria", partiendo de su posición estructural triplemente marginal.⁴

Nuestro trabajo, que incluye una reconstrucción histórica de las trayectorias de la investigación de la comunicación en México recientemente publicada⁵, se ha basado en el supuesto de que la construcción de un conocimiento sistemático que aspire a convertirse en ciencia (social), es una *tarea colectiva e histórica* (en el sentido de que necesariamente está determinada por las dinámicas generales de la formación social en que se inserta); que por ello se entiende como el proceso de integración de un "campo" (como lo denomina Bourdieu), constituido por prácticas socialmente determinadas y articuladas por un proyecto progresivamente compartido. De ahí que

⁴ Fuentes Navarro, Raúl y Sánchez Ruiz, Enrique E. "La investigación de comunicación en México (1985-1990): perspectiva para los noventa". En *Revista Mexicana de Comunicación* No. 13, México: Fundación Manuel Buendía, septiembre-octubre de 1990, p. 31.

⁵ Fuentes Navarro, Raúl. *La Comunidad Desapercibida. Investigación e Investigadores de la Comunicación en México*. Guadalajara, ITESO/CONEICC, 1991.

(siguiendo también a Kuhn), el proceso de constitución de las ciencias de la comunicación en México sea indisociable del proceso de constitución de una *comunidad de investigadores*, practicantes de ella sobre bases progresivamente comunes.

En consecuencia, nuestro trabajo incorpora como fuente primaria las contribuciones que, en distintas épocas y desde diversas posiciones, han aportado distinguidos practicantes de la investigación sobre la comunicación en México. A falta de un liderazgo unipersonal o monoinstitucional permanente, y a pesar de eventuales enfrentamientos sectarios entre grupos con proyectos o prácticas divergentes, la comunidad (aún desapercibida) de investigadores y el conocimiento sobre sus objetos de estudio, han debido constituirse —y reconocerse— en la pluralidad, la dispersión y la colectividad. Evidentemente hay nombres destacados y trabajos influyentes; también "luchas por la hegemonía" en el campo y reticencias a la integración. Pero se han superado varias etapas, de las cuales se ha aprendido, y se busca cada vez con mayor firmeza y amplitud la confluencia. En este sentido han tenido un papel determinante, imposible de detallar aquí, las organizaciones académicas: la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC) y el Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación (CONEICC).

Sin ningún afán predictivo en sentido estricto, creemos poder sugerir algunas líneas de desarrollo que, provenientes de la trayectoria recorrida y asimilada en las últimas tres décadas, podrán llevar a la consolidación de la comunidad en gestación y del conocimiento en constitución sobre la comunicación en México durante los noventa. Coincidimos, en esta línea, con lo que afirma Manuel Martín Serrano:



Las ciencias nacientes –antes las psicológicas y las sociológicas, ahora las comunicativas– son más ricas de intereses que de certezas. La pregunta por el “estado actual” es el reconocimiento de que todavía se está a la búsqueda de la identidad. Tiene sentido cuando permite reflexionar sobre los orígenes y no cuando cierra la interrogación con un balance de lo hecho. Probablemente, en algún lugar de lo hasta ahora pensado se encuentren ya los gérmenes de la futura identidad de las ciencias de la comunicación; pero no necesariamente en los desarrollos más aceptados⁶.

Más que como un diagnóstico, entonces, entendemos nuestro trabajo como una propuesta de base para la reflexión y la discusión colectiva; como una contribución –comunicativa– a la búsqueda comunitaria de las mejores formas de entender, y explicar a otros, la comunicación.

Suponemos que hoy en día podría encontrarse consenso en que las prácticas de investigación de la comunicación y el campo en gestación que constituyen, deben desarrollarse superando condiciones y limitaciones estructurales ubicadas en diversas dimensiones y niveles: es necesario enfrentar problemas epistemológicos, teórico-metodológicos y técnico-instrumentales; económicos, políticos y culturales; sociales, institucionales e interpersonales; ideológicos, temporales, referenciales, coyunturales; de apoyo técnico, legitimidad social y profesional. En síntesis, “hay que hacerlo todo y hay que hacerlo todos” para producir conocimiento sistemático y pertinente sobre la comunicación. Porque esto se ha ido haciendo así, desde hace más de treinta años, es que la investigación de la comunicación en México tiene ya algún presente y cada vez más futuro.

Los sistemas comunicativos e informativos y sus multidimensionales relaciones con los sistemas económicos, políticos y culturales tanto globales como regionales y locales, han estado cambiando muy radicalmente, y lo seguirán haciendo. En México, como en otros países dependientes, los imperativos científicos-epistemológicos y ético-políticos de la investigación de la comunicación son dobles: no sólo es necesario entender lo proveniente de los países hegemónicos sino también lo que, desde la base de nuestra propia identidad, media nuestra posición en el mundo. De ahí la importancia de afinar y extender los criterios de *pertinencia social* del trabajo académico que, como se señalaba atrás, han sido una constante entre las preocupaciones de los investigadores de la comunicación mexicana y latinoamericana en general.

La consolidación del sentido comunitario en la investigación de la comunicación tiene también un componente práctico. Es claro que los recursos han sido y seguirán siendo insuficientes para su desarrollo, tanto en lo humano como en lo técnico y lo financiero. La experiencia de los proyectos cooperativos –interinstitucionales e incluso internacionales– para el diseño, levantamiento de datos, interpretación y difusión de resultados e investigación, ha hecho evidente no sólo que esa es la única manera viable de abordar ciertos propósitos sino que los

⁶ Martín Serrano, Manuel. “La epistemología de la comunicación a los cuarenta años de su nacimiento”, en *Telos*, no. 22, Madrid, FUNDESCO, junio-agosto de 1990, p. 65.

efectos de la colaboración se extienden más allá de los proyectos concretos.

En los noventa probablemente las confluencias en los procesos de generación de conocimiento sobre la comunicación se extenderán también a otras esferas del campo, especialmente la de la enseñanza universitaria y la de los ejercicios profesionales, cuya desvinculación de las actividades de investigación ha llegado a alcanzar grados alarmantes, en perjuicio de todo el ámbito nacional de la comunicación.

En otro sentido, parece irreversible el proceso de descentralización que la investigación de la comunicación ha sufrido desde mediados de los ochenta. Aunque está lejos todavía un “equilibrio” de recursos y de producción en las diversas regio-



nes del país, las contribuciones provenientes de algunos estados han aumentado considerablemente en cantidad y en calidad, desahogando un poco la presión que se había acumulado sobre los investigadores y los centros de investigación ubicados en la capital para dar cuenta del panorama comunicativo *nacional*.

Finalmente, habrá que decir que, entre los desafíos y perspectivas de la investigación mexicana de la comunicación en los noventa, quizá la prioridad estará puesta en las condiciones que definen la *profesionalidad* de los investigadores: por un lado, la consolidación y ampliación de los apoyos laborales e institucionales necesarios para concentrar la dedicación a las tareas del desarrollo científico y académico; por otro, el incremento y reconocimiento de la calificación científica, especialmente en lo que corresponde a la solvencia metodológica de las investigaciones, aspecto que, hasta últimas fechas, ha sido particularmente descuidado.

Creemos que a partir de la consolidación de estas bases, es como podrán superarse los juegos de calificaciones y descalificaciones que han prevalecido al interior y desde el exterior de la comunidad de investigadores de la comunicación y, sobre todo, que podrá avanzarse en el mejor cumplimiento de la función social que, en última instancia, otorga sentido al trabajo científico: la generación de un conocimiento sistemático y riguroso, aplicable a la comprensión de la “realidad” comunicacional y cultural que vivimos, y al mismo tiempo pertinente a su transformación democrática. ◇

La UNAM y la Televisión

Entrevista al rector José Sarukhán

Universidad de México obtuvo en exclusiva un entrevista con el Rector de la UNAM, Dr. José Sarukhán, sobre la participación institucional de esta Casa de Estudios en la configuración del Canal 22.

La Universidad es, desde tiempo atrás, editora, disquera, radiodifusora, e incluso productora de televisión. Sólo le faltaría tener un canal propio de televisión. ¿Cuál es su punto de vista sobre esta cuestión?

Desde hace muchos años, hay un marcado interés sobre la posibilidad de que la UNAM tenga un canal propio de televisión, propiciada en parte porque se tienen actividades que inducen a esta idea; y en parte, porque otra institución educativa, el Instituto Politécnico Nacional tiene un canal. Es natural que haya esta expectativa, y no sólo simplemente por simetría, sino por capacidad. Esto puede llegar a darse. Incluso me atrevería a decir que debería llegar a darse. Sin embargo, primero debe acentuarse un proceso que está andando desde hace rato y que va dirigido a fortalecer y ampliar nuestra capacidad de producción de materiales de buena calidad.

Considero además que se debe partir de la premisa de que las opciones televisivas que pudieran ofrecerse, tienen que ser verdaderamente opciones y no adiciones a una televisión a la que le conocemos muchísimos defectos. Dentro de las instituciones de su índole, la UNAM tiene, con mucho, la mayor capacidad de producción de buena calidad, pero aún no es suficiente para abastecer a un canal de televisión. En resumen, si se tiene un canal de televisión, habrá que tenerlo bien.

¿Hasta qué punto la nueva orientación que va a tener el Canal 22 modificará la posibilidad de que la UNAM tenga un canal propio?

Yo creo que no necesariamente en un sentido negativo. Pudiera influir en lo que este canal universitario debería llegar a ser: un vehículo que permita la exposición

de materiales que de otra manera no pudieran tener otra salida. Yo vería el trabajo de este canal como una arena de ejercicios, con el objeto de ganar experiencia en el trabajo televisivo de la Universidad.

Sobre el proyecto específico del Canal 22, ¿cuál ha sido la participación de la Universidad en la determinación de su nueva etapa?

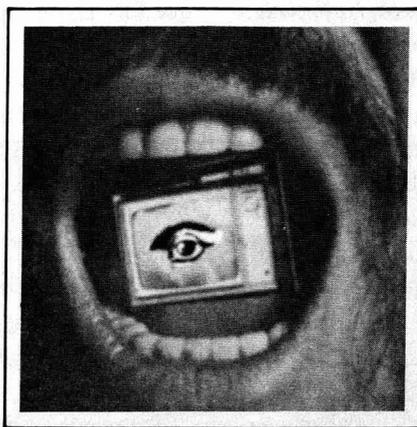
No es sencillo diseñar un canal de televisión; lo es menos cuando hay un grupo tan amplio de personas que tienen una opinión propia al respecto. Pero estamos en la tarea de diseñar los lineamientos fundamentales, los cimientos sobre los cuales se habrá de construir este canal. La participación de la UNAM, como la de las personas e instituciones ahí representadas, es la de orientar el trabajo hacia dos cuestiones básicas: cuáles deben ser la filosofía y el perfil del Canal 22. También se ha hecho presente la necesidad de contar con la opinión de los usuarios sobre lo que les gustaría ver. Ya se han organizado grupos que se abocarán a revisar los aspectos técnicos, financieros y jurídicos del canal. Obviamente en cada una de estas áreas, la Universidad tiene gente de primera que podrá dar su opinión al respecto; yo me auxiliaré de ellos.

La presencia de la UNAM en este Consejo es muy importante. ¿De qué manera el pensamiento universitario va a influir en la configuración del Canal 22?

La Universidad tiene la función de educar en distintos niveles, de propiciar la creatividad de las personas, de indagar, experimentar, de probar nuevas ideas en todas las áreas del pensamiento, aprender de ello, y de difundir al resto de la sociedad los productos de esa creatividad, ya sea artística, humanística o científica. Este es el espíritu de lo que eminentemente el Canal 22 deberá ser conducto. ◇

Guadalupe Bernal

Bitácora del Canal 22



La lectura cotidiana de los diarios suele sobresaltarse ante la irrupción de una noticia. En cada edición, el mundo periodístico se vuelca sobre ella; la adereza, le entreteje entrevistas, encuestas, caricaturas, comentarios, editoriales, etcétera.

Esta es la bitácora de una noticia que ha preocupado y ocupado las páginas editoriales y las secciones culturales de nuestros periódicos capitalinos.

Antecedentes. La nota se inicia en septiembre del año pasado. El 15 de ese mes, la Secretaría de Gobernación anunció que estaba en estudio "la desincorporación de las frecuencias permissionarias de la Red Nacional 7, de los canales 22 del Distrito Federal y 8 de Monterrey, con el propósito de fortalecer la estructura de la televisión pública en México". En diciembre la Secretaría de Comunicaciones y Transportes lanzaba la convocatoria para la venta de estos canales.

Se levantan las primeras voces de protesta. El 17 de diciembre tres organizaciones relacionadas con la comunicación impugnaban las condiciones de la convocatoria. El Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación, la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación y la Fundación Manuel Buendía "se manifestaron en contra de 4 décadas de concesiones que favorecían las tendencias monopólicas y excluían la participación de pequeños empresarios, las agrupaciones sociales y políticas, y las instituciones de

educación superior", tal como lo reseña la revista *Proceso* (11/II/91). Miguel Ángel Granados Chapa, en su columna "Plaza Pública" (*La Jornada*, (28/I/91) también lo consigna y enfatiza la preocupación de estas organizaciones "porque se cancelaba la posibilidad de emisiones culturales, sin que su postura mereciera siquiera un acuse de recibo".

Una carta abierta. Iniciada la segunda quincena del mes de enero de este año, el desinterés de la iniciativa privada por adquirir estos canales ya se había manifestado. El camino para su venta había acumulado demasiados obstáculos. La salida política se produjo con inusitada celeridad. Carlos Monsiváis y Héctor Aguilar Camín lograron convocar, según las crónicas en cinco días, a más de 800 representantes de la comunidad cultural del país; en una carta abierta dirigida al Presidente de la República, demandaban la permanencia de una televisión no comercial. La carta apareció publicada en todos los periódicos nacionales (28/I/91). En su parte medular dice: "La desincorporación de canales y frecuencias que en estos días emprenderá Imevisión, puede reforzar el marco de la competencia privada, pero debilitará el de la televisión pública no comercial. Esa televisión puede no ser rentable, pero es una inversión de primer orden, fundamental como parte del clima cultural abierto y democrático que debe consolidarse en México. Por ello, en vísperas de la desincorporación de los canales 7 y 22 de Imevisión, nos parece oportuno poner a la consideración de su gobierno las siguientes propuestas:

"1. Que la frecuencia del Canal 22 de Imevisión no se venda a inversionistas privados, siga en propiedad del Estado y se proponga cubrir, por cualquier vía, el territorio nacional.

"2. Que el propio Estado asuma, a través de Imevisión, los costos financieros y operativos del Canal 22, con vistas a convertirlo, en el futuro inmediato, en un canal no comercial de interés público y contenido cultural. Sugerimos que parte de los ingresos de la desincorporación del Canal 7 se destinen a este propósito.

"3. Que al efecto se integre un consejo de planeación plural, representativo de la sociedad civil, para diseñar el proyecto de programación del Canal 22."

Los firmantes se agruparon bajo ocho rubros. *La Jornada* (26/1/91) los contó: 67 escritores, 40 creadores de las artes plásticas, de la música y la danza, 130 representantes de cine, teatro y televisión; 177 académicos y periodistas, 8 editores, 53 científicos, más de 400 representantes de 9 estados de la república, 29 universidades, incluida la UNAM, y diversas asociaciones académicas e instituciones.

También firmaron el desplegado el Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación y la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación, primeras voces que se habían alzado en defensa de la televisión pública.

Entretanto. *El Día* y *Unomásuno* (28/1/91) daban una noticia con datos muy interesantes: La Secretaría de Comunicaciones y Transportes informó que se concesionarán durante la actual administración 250 estaciones de radio y 150 de televisión; tan sólo para el presente año se otorgarán los acuerdos de explotación comercial para 50 frecuencias de radio, 15 de televisión y 25 de televisión por cable. En la semana entre el 21 y 27 de enero se producen otras noticias sobre televisión. Miguel Ángel Granados Chapa las resume en su columna de *La Jornada* (28/1/91): la renovación de la configuración del accionario y consejo de Televisa y el remplazo de Jorge Velasco Ocampo en la dirección de Canal 11, por Alejandra Lajous. Hace una referencia además a que parece haberse revertido la decisión de poner a la venta juntos los canales 7 y 22. Y expresa: "Hay que esperar que (el 22) no siga la suerte financiera del Canal 11, que vive en permanente penuria, y que no se convierta en un órgano excluyente sino verdaderamente plural".

En la espera de una respuesta a la carta abierta de "los intelectuales", nombre con el que en adelante se conocerá a quienes suscribieron la petición sobre el Canal 22, comienzan a publicarse diversas reacciones sobre el particular. En *El Universal* (30/1/91) Eduardo Cruz Vázquez señala que "la integración de un consejo de planeación del nuevo canal será una tarea complicada que traerá desencuentros y también coincidencias que pueden generar al paso de los años una nueva cara en la cultura política, pero que el nuevo 22 permitirá a la sociedad "probarse a sí misma en la pantalla" y le dará posibilidades de cambiar su país pacífica

y democráticamente. En el mismo periódico, Paco Ignacio Taibo I solicita que se establezcan por orden de prioridad las carencias culturales del país y se atiendan en el nuevo canal cultural; debe entenderse "a la pantalla Televisiva como un elemento esencial para transformar, desde el fondo, el nivel cultural del país".

Sin embargo, la solicitud de los intelectuales no fue bien recibida por todos los sectores. César Hernández Espejo, gerente general de la Cámara Nacional de la Industria de la Radio y la Televisión opinó para *Unomásuno* (31/1/91): "Me parece absurdo que un grupo de señores le diga al gobierno lo que debe hacer con el Canal 22... así como se organizaron para escribir un desplegado yo los invito a que formen un capital y adquieran esa televisora... son personas bienintencionadas pero no creo que tengan un proyecto bien definido".

La respuesta. La Presidencia de la República envía la tan esperada respuesta por medio de un comunicado a todos los medios: la decisión del Presidente es que no se vende el 22, y se le dedica a la cultura; se informa también que la concesión del 22, inmuebles y equipos serán operados por Imevisión, de acuerdo a la nueva estructura que adopte. Para diseñar el perfil programático del canal se formará un consejo plural con representantes de la comunidad intelectual del país.

Un vendaval de opiniones. Conocida la respuesta presidencial, se producen las reacciones. Desde las páginas editoriales de *Excelsior* (2/II/91), René Avilés, aun cuando apoya la creación de un canal dedicado a la cultura, no deja de hacer una advertencia, especialmente dirigida a Aguilar Camín y a Monsiváis: "Si la cerrazón y la rigidez en México han aumentado en intensidad, si sabemos de casos concretos de censura o de presiones, de frecuentes agresiones a la libertad de expresión, ¿qué nos hace pensar que con el Canal 22 habrá otro trato preferencial, libertario y democrático?"

Por su parte Cecilia Haupt, quién habitualmente dedica su columna a la ciencia en *Novedades* (2/II/91), en esta ocasión la escribe íntegramente sobre el 22: aún no es tiempo de lanzar las campanas al vuelo, falta por determinar cómo y quiénes van a tomar las decisiones, cómo se administrará el canal, de dónde saldrán los fondos necesarios para su funcionamiento, y cuál será su programación. No deja de reconocer que "se trata de una oportunidad de generar un estilo diferente de hacer comunicación", sobre todo "si todos y cada uno de quienes firmaron el desplegado, más los que no fueron convocados a hacerlo, van a tener acceso a ese canal, las posibilidades son inmensas, la diversidad de enfoques, opiniones y temáticas está prácticamente asegurada. De nosotros, de la llamada sociedad civil, depende que este medio no sea una esperanza fallida, una oportunidad desperdiciada".

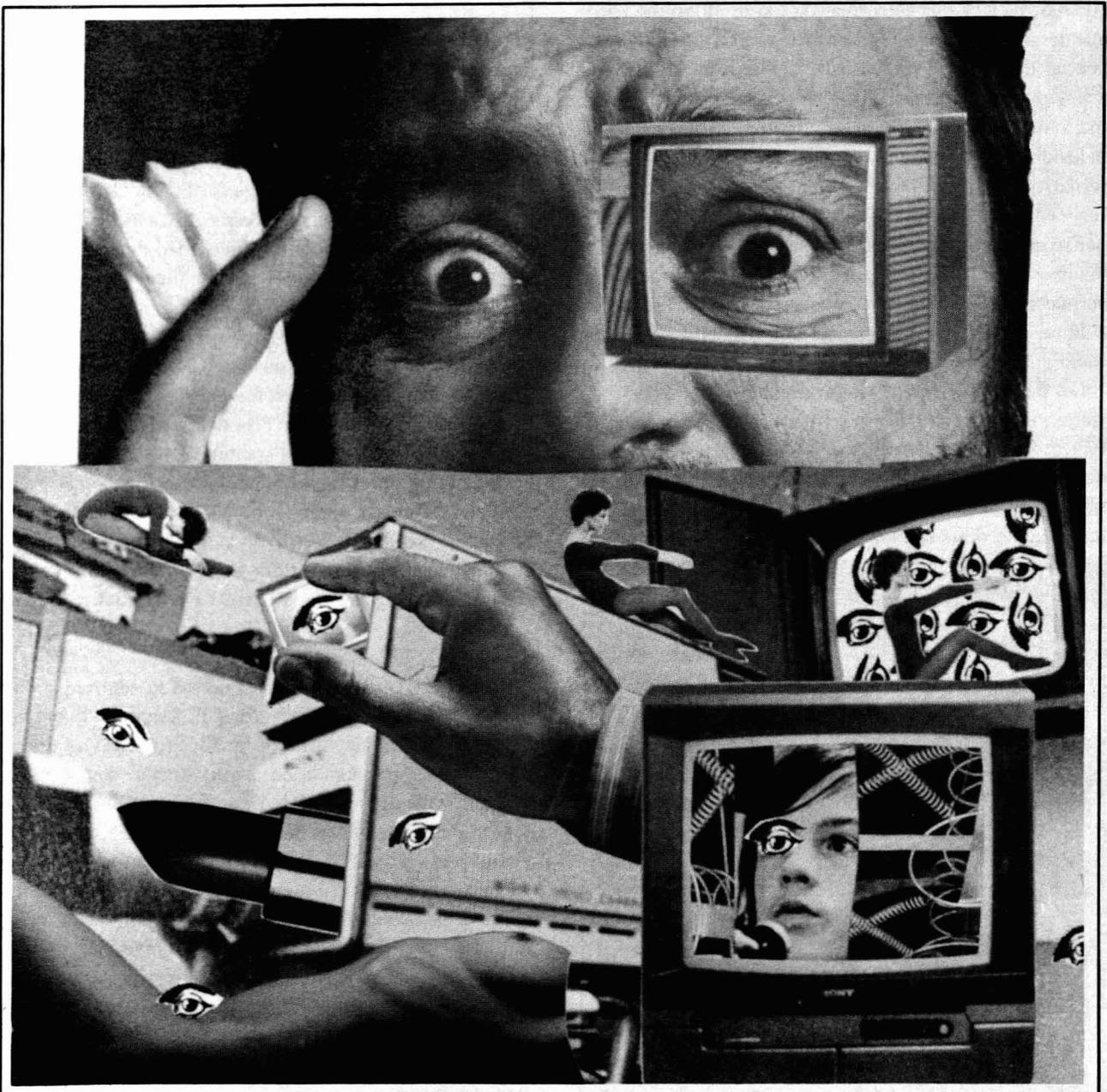
Granados Chapa se ocupa una vez más del asunto. En su columna "Plaza Dominical" de *La Jornada* (3/II/91) escribe: "Soñar no cuesta nada. Por ello hemos imaginado

que el Canal 22 pueda ser atribuido a la Universidad Nacional Autónoma de México” que, señala el articulista, se ha preparado a conciencia para manejar un canal de la televisión, tiene los cuadros profesionales para ello, y sobre todo, “una tradición plural y fructífera en el ámbito de la difusión de la cultura”. En lugar de soluciones interesadas y circunstanciales, “la que asignara el Canal 22 a la UNAM, sería una respuesta de peso institucional”.

A quiénes no incluyeron. Cuatro organizaciones populares, la Unión de Vecinos Damnificados 19 de septiembre, la Asamblea de Barrios, la Unión de Vecinos y Colonos de la Doctores y la Unión Nueva Tenochtitlán/Sur, dieron su opinión a *Unomásuno* (10/II/91) sobre el Canal 22. Establecen dos condiciones necesarias para que el Canal 22 funcione como un medio dedicado a la cultura: que alcance la cobertura nacional –puesto que la señal de UHF resulta

limitada– y que participen no sólo individuos sino organizaciones sociales en un proceso de democratización de los medios. Dicen que el consejo de planeación debe ser un foro de consulta con la sociedad, para que sea ella quien manifieste qué tipo de programación desea. Es necesario, afirman, que en la programación se integren las expresiones que producen los sectores urbano, popular y campesino. Alejandro Vara de la UVyD declara que aun cuando en el despliegado de los intelectuales “hubo la pequeña omisión de no incluirnos”, el perfil de programación del canal deberá tomar en cuenta “la voz de los actores cotidianos de la propia sociedad”.

De la entrevista que Raúl Cremoux concedió a *Unomásuno* en dos partes (10 y 11/II/91) se desprenden dos aspectos importantes: sobre la decisión de que el Canal 22 se convirtiera en un canal cultural a petición de un grupo



de intelectuales, Cremoux es contundente: "Creo que es una decisión concertada". Se reunieron 800 firmas de buen nivel, no para reformar el marco legal que favorece a los concesionarios de radio y televisión, ni para que éstos paguen en efectivo el impuesto en especie de dudosa constitucionalidad. ¿Para qué se convocó a tanta gente?, se pregunta Cremoux; ¿Para qué pedir el 22?, un canal con dificultades técnicas y financieras muy difíciles. "Me parece que esto es una coartada, porque ya lo que es rentabilidad y modernización del sistema empieza a tener sus consecuencias". Sobre el carácter nacional del Canal 22, Cremoux asegura que es desmedida esta pretensión dado que la frecuencia de UHF tiene características muy especiales y no se tiene el potencial tecnológico para hacer que llegue al territorio nacional.

Carlos Monsiváis y el Canal 22. La revista *Proceso* (11/II/91) hace un amplio reportaje sobre el Canal 22 y sus protagonistas. Incluye una entrevista con Carlos Monsiváis, en la que destacan las siguientes declaraciones. La decisión presidencial de no vender el Canal 22, Monsiváis la atribuye a tres puntos evidentes: "Uno, responder en forma positiva a una comunidad que, haya suscrito o no el documento pidiendo el canal cultural, considera indispensable una alternativa en televisión y no tiene muy buena idea del régimen. Dos, aceptar, todo lo implícita o explícitamente que se quiera, que la televisión mexicana no cumple con los mínimos requisitos de atender la demanda cultural. Tres, aceptar de modo implícito que es explícito que el proyecto cultural del Estado está detenido por la falta de uso de la radio y la televisión".

Los puntos que marca Monsiváis para que el 22 se convierta en canal cultural a nivel nacional son "un enorme esfuerzo técnico, un presupuesto racional, la eliminación desde el principio de las tentaciones burocráticas, la discusión intensiva del proyecto posible y la utilización de las instalaciones desperdiciadas en todo el país". Finalmente,

Monsiváis se vetó a sí mismo para el consejo de planeación del 22.

Los veinte personajes. La mayor parte de los periódicos nacionales dieron cuenta el 22 de febrero de la integración del Consejo de Planeación, que formulará en un plazo pertinente una propuesta específica para la nueva estructura del Canal 22.

Excelsior, El Nacional, Unomásuno, El Día, El Financiero, Diario de México, El Universal y La Jornada publicaron la lista de los integrantes de este Consejo de Planeación (ahora con mayúscula) y sus actividades o cargos:

Víctor Flores Olea, presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, quien coordinará los trabajos del grupo. Y en orden alfabético, Jorge Bustamante, investigador universitario, presidente del Colegio de la Frontera Norte, articulista del periódico *Excelsior*; Julieta Campos, escritora; Emilio Carballido, escritor y dramaturgo; Teodoro Césarman, cardiólogo y escritor, presidente del Consejo Consultivo de la Ciudad de México; Rolando Cordera, economista y ensayista político, profesor e investigador de la UNAM, conductor del programa *Nexos*; Carlos Escandón, rector de la Universidad Iberoamericana; Fátima Fernández Christlieb, comunicóloga, investigadora de la UNAM, articulista del periódico *La Jornada*; Emilio García Riera, crítico e historiador de cine, director del Centro de Investigación Cinematográfica de la Universidad de Guadalajara; Hugo Hiriart, dramaturgo; Margarita Michelena, escritora y periodista, directora del suplemento cultural de la revista *¡Siempre!*; Carlos Monsiváis, escritor y periodista; Raúl Padilla, rector de la Universidad de Guadalajara; Mauricio Reyes, coordinador de asesores del director general de Comunicación Social de la Presidencia de la República; Enrique Rubio, publicista y comunicólogo, director de la agencia Consultores en Comunicación Social; Jorge Sánchez Sosa, cineasta, director de Video Zafra y Macondo S. A.; José Sarukhán, rector de la UNAM; Beatriz Solís, comunicóloga e investigadora universitaria; Raúl Trejo Delarbre, investigador de la UNAM y periodista, y Eraclio Zepeda, poeta, cuentista, ensayista y actor, actual director del Festival Cultural del Caribe.

Ese día (22/II/91) *El Nacional* dedica su editorial al Canal 22 y su Consejo de Planeación. "Algunos hubieran querido, tal vez, que el nuevo canal cultural pasara a formar parte del patrimonio de una institución, digamos, de una universidad como la UNAM o de un organismo cultural como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes o el Instituto Nacional de Bellas Artes. El llamado plural y nacional que dio origen a este proyecto, sin embargo, fue en favor de una emisora que fuera patrimonio de la sociedad. La composición del Consejo de Planeación refleja nítidamente este objetivo." Más adelante señala: "México, sin duda, podrá beneficiarse de un canal no comercial consagrado a la difusión cultural y al servicio comunitario dentro de la perspectiva de impulsar el desarrollo nacional." ◇



Digresión sobre surrealismo y sobre César Moro entre los surrealistas

Estoy persuadido de que si se hubiera propuesto un entendimiento previo acerca del sentido –las implicaciones y los alcances– del término “surrealismo” aún estaríamos tratando de esclarecer el asunto. Las dificultades no se deberían exclusivamente a las diferencias subjetivas usuales cuando se intentan análisis y exégesis. Habría que atribuirles de preferencia a las ambigüedades –propuestas contradictorias–, divergencias visibles desde el comienzo en el seno del grupo mismo y que condujeron a las conocidas oposiciones enconadas –conflictos latentes o desembozados– y a las consecuentes exclusiones, escisiones y denigraciones.

Para mí es evidente que no se trató (en especial y principalmente) de enfrentamientos entre personalidades dominantes y excluyentes. Más bien fueron determinantes (me aventuro a aseverar) las diferencias de opinión y de doctrina –los criterios de interpretación convertidos (a menudo) en dogma y en fanatismo.

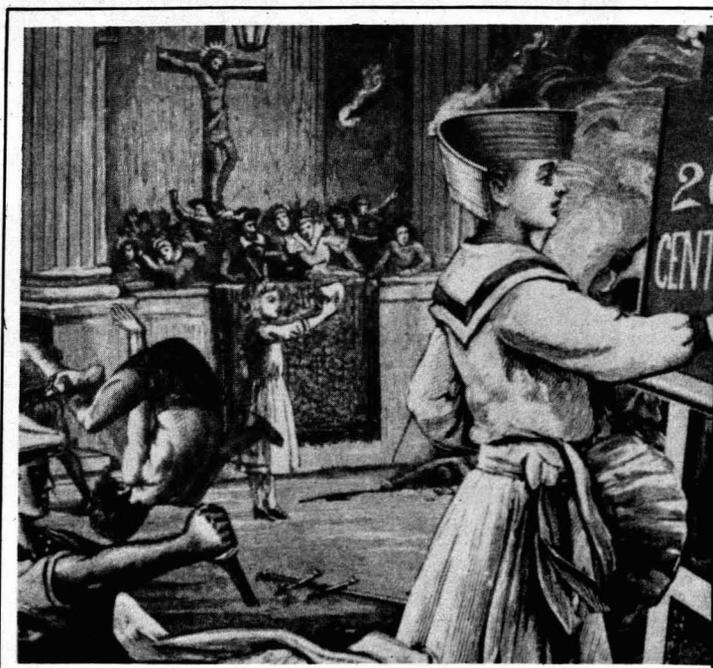
Una situación como la expuesta no será sorpresa sino para quienes todavía persisten en reducir el surrealismo a escuela o tendencia literaria limitada a la aplicación eficiente de recursos y métodos aureolados de novedad y contraponibles por tanto a preceptos y reglas vueltos inveterados. Con arreglo a este criterio, el surrealismo no sería más que manera (insólita) de cultivar, mantener y difundir un sistema de expedientes retóricos. No podrá negarse, desde luego, que –en cierta forma– el surrealismo tuvo igualmente ese carácter. Mas lo que importó ante todo a sus componentes era una puesta en juego muy diversa y audaz, una ambición que habrá que calificar de desmesurada: intentar nada menos que la más grande y pavorosa aventura; aunque se estimen excesivos tales términos, no encuentro otros más idóneos para describir un proyecto destinado a cambiar por entero la vida humana recurriendo para ello a armas insospechadas (y evidentemente frágiles) cuya índole había descubierto o intuido un joven poeta iluminado del siglo precedente. Su propuesta era valerse de los efectos mágicos de la palabra y de la acción poéticas (identificadas indisolublemente) y que lograrían ambas su fuerza e inspiración en las corrientes más tumultuosas y soterradas del ser.

Sí, era cuestión de trastornar, de abajo a arriba y en lo más

profundo, todas las costumbres, hábitos, ritos, creencias y supersticiones arraigadas durante milenios a fin de establecer sobre la tierra no una Arcadia rescatada, sino aquel Edén vagamente adivinado por videntes, profetas, soñadores y mitólogos cuyo advenimiento habían tenido que transferir (por necesidad) a otra esfera o a otro mundo.

Será pertinente no olvidar esta situación primordial, la cual, análoga a un sustrato invariable y firme marca las fronteras del campo en que el surrealismo procurará instalarse y desenvolverse. Podremos así explicarnos mejor los extravíos pasajeros, los callejones sin salida que les obligaron a dar marcha atrás, la comprobación de la esperanza inalcanzable, la angustia persistente ante la insuficiencia personal, el temor de haber traicionado, de ser incapaz de situarse a la altura del ideal, de verse por ello denegada la gracia de la inspiración o la bienaventuranza, el tener que reconocer que ese “poco de realidad” (conforme la llamaba Breton despectivamente) conseguía no obstante obstruir con eficacia la satisfacción del deseo.

Las circunstancias de la realidad podían dar la falsa impresión de reducirse u ocultarse: indócil y terca, la realidad se entrometía en cada momento y en todos los momentos de



Max Ernst, *La voz de Dios padre*, 1930

la existencia. Se creaba así esa tensión entre lo ansiado y lo obtenido que caracterizó la evolución fluctuante, indecisa, dramática (a ratos gozosa, más a menudo atormentada) del movimiento en conjunto y de sus adherentes, en particular. Por ello eran también de preverse las decepciones de las postimerías y los casos clamorosos de refugio en la demencia o el suicidio.

Se sabe que la fe no es alcanzada como dádiva gratuita: más exacto sería designarla como producto de un esfuerzo deliberadamente tenaz y, reconozcámoslo, ciego. Los surrealistas se afanaron, a pesar de todo por ser lúcidos –pretendieron ser “videntes”– ver a dónde iban y lo que les esperaba.

Recordaremos aquí a Marcel Duchamp por largo tiempo iconoclasta incomparable, quien amaba proclamarse contraartista o antiartista por excelencia, y que más tarde declararía (hacia 1966) que en el fondo no había sido sino un *artista*, lo mismo que precisamente nos había asegurado aborrecía más que nada.¹

Pondremos la declaración de Duchamp al lado de otra de André Breton –en el exilio en Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial. Según testimonios de Charles Duits en sus memorias, le habría dicho:

Debo confesar, amigo, que no estoy tan seguro de haber tenido razón. El surrealismo...en 1923 se podía todavía creer en un cambio próximo y radical de la sociedad. Nada, debo reconocerlo, ha venido a justificar esas esperanzas. Quizá pusimos una confianza excesiva en el porvenir. Nos parecía que la rebelión pura no conducía a ninguna parte. Es posible, empero, que esa actitud sea la única válida y que el hombre no pueda hacer nada para transformar las condiciones de su existencia. A menudo me he dicho que después de Dadá...en el fondo no hemos hecho nada. Libros, cuadros, exposiciones: si supiera cuánto desprecio todo aquello. Quizá quisimos actuar con el fin principalmente de disimularnos nuestra debilidad, nuestros miedos miserables, nuestra desesperación...²

André Masson cuenta haber oído a Breton palabras semejantes. En su comentario Masson explica los orígenes del Dadá, más tarde del surrealismo.

No tuvieron motivos estéticos ni filosóficos ni religiosos –conforme sucedió con el romanticismo europeo y el simbolismo franco-belga o el expresionismo alemán. Nuestra madre fue la ira. Y nuestra guía –en las profundidades– la Poesía. Es bien sabido que de allí procede el amor por la insensatez y por lo insólito.³

Como juicios adicionales sobre el movimiento surrealista en 1925 –año en que Moro llega a Francia– voy a entresacar

¹ Citado en *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné, rédigé par Jean Clair*. Musée National d'Art Moderne. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, París, 1977, p. 164.

² Charles Duits. *André Breton a-t-il dit passé*. París, 1969, pp. 130-131.

³ “Le surréalisme quand même”. En *La Nouvelle Revue Française*. París, (1º. abril 1967, p. 903).

algunas opiniones de Henri Lefebvre, miembro en aquella época de un grupo de filósofos jóvenes e inconformistas que entró en contacto con los surrealistas con miras al establecimiento de acciones comunes.

Nos interesan las impresiones que ofrece de Tristan Tzara y Paul Éluard, pues esclarecen no sólo el papel que jugaron dentro del movimiento (y o su alejamiento posterior) sino quizá, las maneras como pudieron influir sobre la persona y la obra de Moro.

Lefebvre había encontrado a Tzara antes de conocer a Breton, a Éluard y a Aragon. El efecto –memorable– es descrito así:

Declaro que es Tzara quien me ha dejado un recuerdo imborrable: era el genio de un periodo que siento aún cercano. Tzara encarnaba con tranquilidad soberana lo negativo; en su sonrisa, en su mirada, en su voz se expresaba la negatividad. Al presentarse Tzara se creaba –al centro del universo– un punto negro absoluto, un hueco por el cual se escapaba instantáneamente toda falsa plenitud. Su presencia contravertía tanto lo superreal como la vida cotidiana. Evocaba al Otro sin fin, a la realidad otra, al otro horizonte, a la otra verdad. Posteriormente no pude ver en Breton, en Éluard (dejo de lado a Aragon) sino versiones descoloridas de Tzara; no eran más que conciliadores. Ellos atenuaban el radicalismo poético de Tzara, lo jalaban consigo por su pendiente, restablecían la literatura, el arte, la estructura, buena parte de los mecanismos de la opresión. En lugar del estilo de vida ellos volvían al estilo artístico.⁴

En los recuerdos de Lefebvre se destaca Éluard igualmente viviente:

Para Éluard no había absoluto. Éluard ignoraba hasta el sentido metafísico del término. Quería ignorarlo. Éluard se movía en lo relativo, en lo ambiguo. Pretendía ser demasiado normando para comportarse en otra forma. Demasiado amoroso –vivamente amoroso– para no enamorarse de lo efímero, de lo que no se verá jamás dos veces.⁵

Sería temerario basarse en las apreciaciones de Lefebvre para asociar los rasgos observados con la adhesión posterior de ambos poetas al estalinismo. Pero no sería incorrecto apuntar que existía en ese entonces entre los jóvenes –dentro y fuera del surrealismo– cierta proclividad al “Terror” (aplicable en la política y el comportamiento social) y que esa inclinación desembocó a menudo en la aquiescencia de regímenes totalitarios. Es significativo al respecto que Aragon –exponiendo el ambiente dominante en 1921 entre sus amigos dadaístas– haya escrito: “Es a la luz de una imagen poética que todo se volvía de nuevo posible y que decidimos pasar a la acción: siguiendo una costumbre (en que nos complacíamos algunos de nosotros) de comparar nuestro estado intelectual con el de

⁴ “1925”. En *La Nouvelle Revue Française*. París, 1º abril 1967, pp. 712-713.

⁵ *Op. cit.*, p. 715.

la Revolución francesa. *Se trataba de preparar y de decretar de inmediato el Terror.*⁶

La observación de Aragon está corroborada por el mismo Breton. En la conferencia que leyó en Barcelona en noviembre de 1922 proclamaba: "No sería malo que se restablecieran para el espíritu las leyes del Terror"⁷. Extraño es comprobar que la decisión de actuar –de desencadenar el terror– no llevara principalmente sino a organizar el proceso a Barrès, un "proceso" muy poco conforme con Dadá: imitación fiel (y

⁶ "La grande saison Dadá 1921". Cita de Michael Sanouillet *Dadá à Paris*. París, 1965, p. 239, (el subrayado es mío).

⁷ "Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe". En *Les pas perdus*, París, 1924, p. 207.

en serio) de todo el aparato judicial con tribunal completo e imputación de "crimen contra la seguridad del espíritu". Para el acusado se pedía nada menos que la condena a muerte. Vale la pena recordar el primer (y contundente) considerando del acta de acusación (redactada por Breton): "Estimado Dadá, oportuno contar con un poder ejecutivo al servicio de su espíritu negador –decidido ante todo a ejercerlo contra quienes amenacen poner en peligro su *dictadura*– toma desde hoy medidas para destruir su resistencia."⁸

Parece que el concepto de *dictadura* atraía a Breton, tanto que en su "Confession dédaigneuse" con que se abre su libro *Les pas perdus*, no tiene reparo en atribuir a Dadá la consigna

⁸ M. Sanouillet. *Op. cit.*, p. 259.



Man Ray,
Erótico velado

“dictature de l'esprit”⁹, aunque todos sepan que nada fue más ajeno a Dadá que proponer sistema alguno —principios estables, reglas, deberes, obligaciones, dogmas, propósitos deliberados y constantes.

Sobrepasa mis facultades imaginar la manera de ejercer una “dictadura del espíritu”. No es éste tampoco el lugar para rastrear las derivaciones, en la teoría y la práctica de los surrealistas, de tal “estado de ánimo” originado por una “imagen poética”, al decir de Aragon. Se me permitirá al menos dejar constancia de mi rechazo de toda dictadura: la del proletariado (todavía posibilidad teórica) de un partido, una oligarquía, una multitud o un mandamás cualquiera. En especial de esa ambigua (y por ello más temible) “dictadura del espíritu”.

* * *

El preámbulo ha sido extenso pero, a mi juicio, necesario. Las figuras o personajes de la comedia (o de la historia) no toman relieve y significación sino proyectados contra el ambiente y el entorno que las circunstancias y la fatalidad les asignaron. Reconozco también que —a pesar de lo dilatado— disertación resultó, con todo, somera e insuficiente, parcial y arbitraria. Menos aceptable, sin embargo, hubiera sido la presentación sobre un escenario desnudo o inexistente. Estos fragmentos servirán, quizá, como abreviaciones recordatorias que cada quien descifrará y completará de acuerdo a sus conocimientos y su fantasía.

No quisiera pasar a mi otro tema sin apuntar de pasada un hecho tenido poco en cuenta y que no sólo dio cariz especial al comportamiento de grupos e individuos sino que tuvo influencia determinante en el desarrollo de los acontecimientos sociales, políticos y literarios de los decenios subsiguientes.

En 1925 —anota el antes citado Lefebvre— cesa el impulso de la ola revolucionaria que tuvo su manifestación cimera cuando los *Soviets* se apoderaron del poder en el antiguo imperio de los zares. La resaca, es decir la reacción, ha tomado su lugar tanto en Rusia como en los demás países. Lo trágico es que nadie tomó conciencia de esta situación. “En ese momento —escribe Lefebvre— los poetas y los filósofos que rehúsan el estado de las cosas creen que entran en lo posible. En 1925 el horizonte parecía dilatarse luminosamente cuando en realidad se cerraba”.¹⁰ Aclaro: se engañan adrede y esperan —creyentes y aturcidos— que no tardarán en abrirseles de par en par las puertas del paraíso.

La falta de videncia en quienes pretendían arrogársela es tragicómica, por no decir grotesca. Los apóstoles de lo irracional, los teóricos de la irracionalidad son arrollados por los practicantes insolentes de la irracionalidad más destacada, sangrienta y nefanda. El señor Dalí, que había predicado (paradójicamente) “la conquista de lo irracional”, cambió prestamente de posta, llevado por su olfato sutil de mercante catalán que husmeaba desde lejos las pestilentes emanaciones. Tiene entonces el cuajo de proclamarse con desfachatez dentro del mismo grupo surrealista.¹¹ Le tocó ser uno de los

primeros artistas “de vanguardia” en aceptar y ensalzar a los nuevos amos difusores de una irracionalidad manida, peligrosa y mortífera. Los monstruos de lo irracional se apoderarán de casi toda Europa, esparcirán sus miasmas por el mundo y desatarán guerras civiles e internacionales con su secuela de las más grandes hecatombes y genocidios que registren los anales históricos.

* * *

Al desembarcar Moro en Francia, en septiembre de 1925, no tenía mucha conciencia de lo que le aguardaba en la ciudad “emporio de las artes y las letras” y menos barrunto alguno de las experiencias de todo tipo a que se vería sometido durante sus ocho años de permanencia en el país. Deseaba exponer las pinturas y dibujos que llevaba en sus maletas y anhelaba especialmente tener la oportunidad de aprender y practicar la danza, el arte que más le atraía y para el cual se reconocía dotado.

No repetiré aquí la parca información que poseemos acerca de los quehaceres, las amistades, las venturas y desventuras de Moro en sus primeros contactos con el nuevo ambiente. De entrada no se sintió cómodo, fue penosa la aclimatación, según alguna vez me comunicara él mismo. La vaguedad e incerteza de los datos se acrecienta cuando se trata de reconstruir su aproximación al grupo surrealista.

No es inútil comprobar en este punto que se adjudica actualmente al surrealismo buena cantidad de obras y sugerencias que modificaron radicalmente el panorama poético y artístico de este siglo (esa misma actividad que ellos no juzgaban válida en relación con las pretensiones y aspiraciones a las que conferían vigencia exclusiva). Sin embargo en 1925 los surrealistas no constituían sino un grupo reducido: unos pocos miembros estables, que a pesar de sus provocaciones y hábil manejo de los medios de publicidad no tenían acceso sino a un público escaso. Prueba de ello es el número limitado de ejemplares a que fueron tirados tanto sus libros como sus revistas.

El ambiente cultural parisino era en esos años, como todos sabemos, el más rico, avanzado y variado que pudiera ofrecer ciudad alguna en la tierra. Orientarse entre la multitud de prestigios consagrados y las nuevas tendencias, escuelas y grupos, equivalía a penetrar en el gran laberinto que encerraba todas las atracciones y maravillas imaginables. Había un contraste descomunal con la mediocridad pueblerina del “último rincón del mundo” —de acuerdo a la calificación de Moro— aunque hay otra (soez) de Ernesto Sábato que tal vez le convendría mejor pero que no me atrevo a repetir. En todo caso, esa insistencia en el menosprecio con un intervalo de más de treinta años (o de cuarenta o cincuenta, ya no sé calcular) probaría que el aumento demográfico y la dispersión caótica de la ciudad no la eximen de una fama poco halagüeña y anulan sus hipotéticas pretensiones culturales y su aspiración a ser todavía una de las “perlas del Pacífico”.

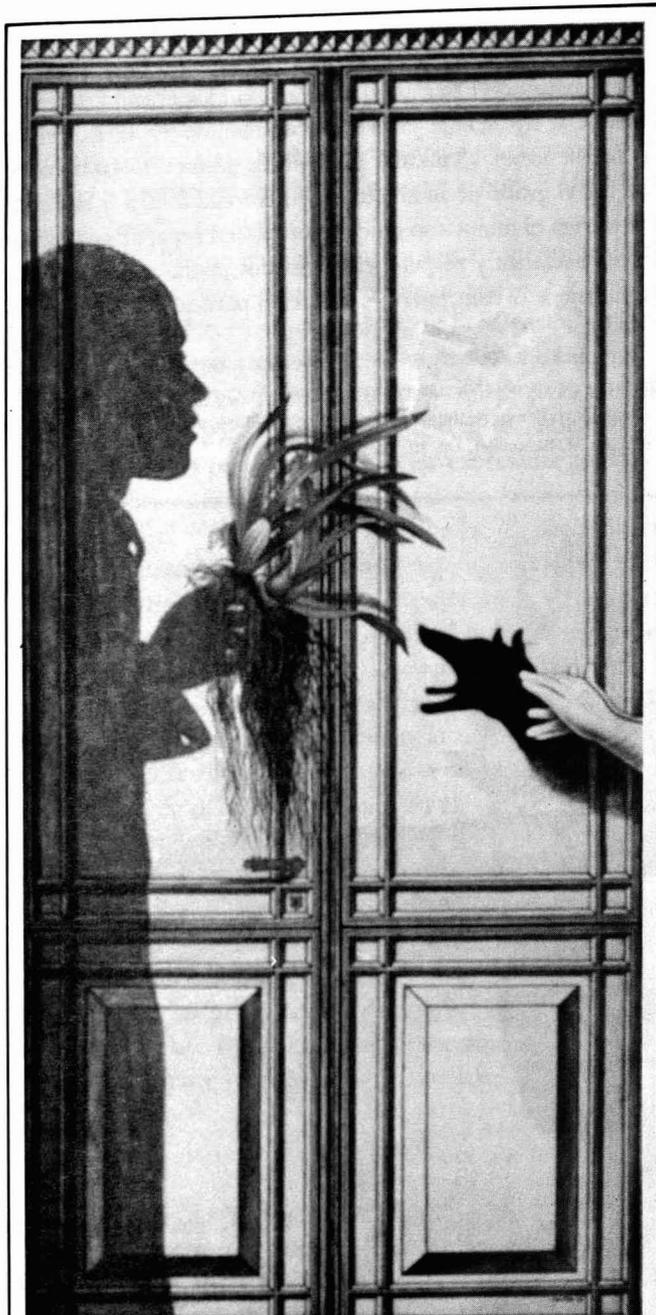
La curiosidad alerta de Moro por la poesía y la pintura tuvo

pidieron cuentas por sus alabanzas a Hitler en *The History of Surrealist Painting* by Marcel Jean with the collaboration of Arpad Mezei, Nueva York, 1967, p. 220.

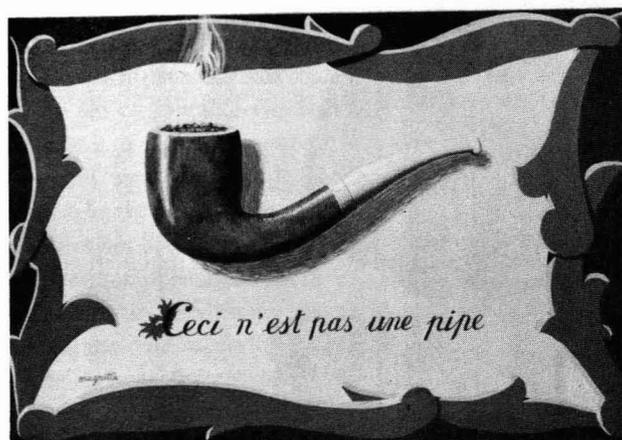
⁹ *Op. cit.*, p. 15.

¹⁰ Véase nota 4. p. 719.

¹¹ Véase una descripción de la escena bufa representada por Dalí cuando se le



Marie Cernisova Toyen. *El mito de la luz*



René Magritte, *Esto no es una pipa*

alimento abundante para saciar su apetito. Preferencias nacidas entonces no fueron pasajeras. Siempre que podía Moro insistía en su deuda con Gustave Moreau y Odilon Redon. A propósito de este último, cabe indicar que nada menos que el Gran Gurú de varias generaciones de artistas contestatarios, el siempre enigmático Duchamp, lo admitió como predecesor. Habiéndosele pedido que confirmara el antecedente de Cézanne en su obra, Duchamp respondió: "Estoy seguro que la mayor parte de mis amigos dirían eso y yo sé que se trata de un gran hombre. Sin embargo, si tuviera que indicar mi punto de partida, yo diría que fue el arte de Odilon Redon."¹²

Por lo que respecta a la producción poética de Moro, Mme. Noulet enumeró, al comentar *Le château de grisou*,¹³ las influencias principales perceptibles, juicio en gran parte extensible a la obra posterior, aunque con matices y sin olvidar que las influencias, como remarcó la misma crítica, no excluían ni lo peculiar ni lo genuino.

Aquí voy a ocuparme en ciertas características de la poesía de Moro entre 1930 y 1940, lo que permitirá tal vez perspectivas diversas de aproximación. Consideraré *La tortuga ecuestre*, pero sobre todo *Ces poèmes...*, recientemente aparecido en Madrid al cuidado de André Coyné¹⁴ y otros poemas del mismo periodo dispersos en revistas.

Las fechas antes mencionadas coinciden más o menos con las de la asociación de Moro con el grupo y con la colaboración y correspondencia posteriores, ya sea en Lima o en México.

Moro debió haber sido lector temprano de libros de los surrealistas. Dos de los poemas en español anteriores a 1930 llevaban como epígrafe sendas citas de Aragón y de Éluard. Empero, el gran impulso y una inspiración nueva datan de su inserción en el movimiento. Se puede presumir que los primeros contactos personales no fueron anteriores a 1932. Al menos, en el verano europeo de ese año está fechada la carta de Éluard que Coyné ha reproducido en su nota informativa de la edición madrileña de *Ces poèmes...*, la serie ordenada por Moro pero carente de título y que reúne poemas escritos en París y Lima entre 1930 y 1936.

Lo que de inmediato sorprende al hojear las páginas del libro es la insistencia de Moro en rendir homenaje a Breton y a Éluard, colocados en un mismo elevado nivel de admiración y afecto. No sólo todo el libro lleva una dedicatoria liminar que brinda la obra entera a los dos poetas amigos cuyo texto es conmovedor:

Estos poemas y su sombra consecuente
y su luz consecuente están dedicados
a André Breton
a Paul Éluard
con la admiración sin fin de

César Moro

¹² Véase nota 1, p. 166.

¹³ En *La Prensa*. Lima, 23 de abril, 1944, p. 8.

¹⁴ Edición bilingüe. Traducción de Armando Rojas. Libros Maina, Madrid, 1987.

sino que hay dos homenajes, dos largos poemas: uno para Breton y otro para Éluard. Como si no fuera suficiente, un poema más (en prosa éste) lleva un encabezamiento sorprendente:

André Breton y Paul Éluard, desde siempre y para siempre.

Aún no está completa la lista: el largo y hermosísimo poema en prosa cuya traducción española apareció en la revista *Escandalar*¹⁵ titulado "Renombre del amor" y fechado el

¹⁵ Nueva York. Vol. 3, núm. 3, julio-septiembre 1980, p. 60.

20 de agosto de 1933, igualmente está dedicado a "André Breton, a Paul Éluard."¹⁶

Me pregunto el porqué del fervor, la exageración, la vehemencia, la insistencia. Moro era desmedido en la expresión de sus pasiones. ¿Aplicaba también la desmesura para hacer patente el grado de su afecto, de su entrega total a la amistad? Me intriga el minucioso cuidado puesto en repartir equitativamente alabanza y respeto entre los dos poetas. Si se hace un homenaje a Breton, otro de iguales o parecidas proporciones

¹⁶ El sentido implícito de tal actitud no escapó a Breton, al menos es lo que deduzco de su observación en una carta a Tristan Tzara (19 julio 1932): "Éluard y yo hemos recibido sendos poemas de Moro, alguien que sabe agradecer". en M. Sanouillet, *Op. cit.*, p. 458.

Salvador Dalí, *Retrospectiva del busto de una mujer*, 1933



ha de ser ofrecido a Éluard. Aquí se barrunta un mensaje. Se diría que Moro reconoce que han ocurrido dos encuentros decisivos en su vida de aquellos años, que ha sido iniciado y doblemente aceptado por la poesía y por la amistad. Quizá para Moro cuenta más que su introducción en el grupo, lo que debe a las revelaciones poéticas del uno y el otro, el trato amistoso que recibió de ambos.

Yo sé que Breton era fascinante y tenía conciencia de sus dotes de seducción –siempre atento a renovar y ampliar los vínculos establecidos con sus amigos. Era fiel con sus fieles (se dice). Era la sorpresa y la continuidad. La dedicación y la exigencia. De Éluard no sé más que lo que a veces me dijeron sus poemas (los de la primera época, se entiende). Lo conozco entonces por *su otra voz*. Mejor expresado: por la voz que se había encarnado en el poema (no necesariamente identificable con la suya propia). Mi amigo el poeta Sherry Mangan, desconfiaba de él. Yo no tengo elementos de juicio (del que renegó de la poesía no es cuestión aquí). Ahora recapacito y me viene a la memoria que Moro había sentido predilección especial por Éluard. Una de sus pinturas de los años 30 tenía por nombre *Cuadro sin título con la inscripción Éluard*. Moro había igualmente hecho enmarcar una carta que le había dirigido Éluard (por desgracia no recuerdo su contenido). Tal muestra de deferencia era rara en él.

Debía ser subyugante y reconfortante tener como amigos a dos de los poetas más dignos de devoción, en disfrutar alguna vez –quizá– del privilegio de oír a ellos mismos leer sus poemas –para lo cual (conforme es sabido) estaban generosamente dotados. Según la leyenda, la lectura en voz alta de Breton era equiparable a las proclamaciones del oráculo. No importa lo que leyera, relata Duits. Podía ser el directorio telefónico, el efecto era siempre extraordinario y turbador.¹⁷

* * *

Siento que me he desviado del punto principal que quería exponer, seguramente más importante que el tema de unas dedicatorias multiplicadas. El conocimiento reciente de los poemas franceses de Moro de los años treinta me ha revelado la continuidad entre ellos y la breve serie española de *La tortuga ecuestre*. En unos y otros campea la misma virulencia de tono y de imágenes. Sus poemas son la mayoría de amor, han sido escritos para celebrar el *Renombre del amor*. Estimo que este título es aplicable a toda la obra de Moro de esa época. *Renommée de l'amour* figuraba sobre el poema que apareció en *Le surréalisme au service de la Révolution*; el mismo título fue conferido al poema en prosa antes mencionado (entiendo que hay otra versión intitulada igual). Pero la representación del amor en los poemas de Moro es a menudo atemorizante: se desencadenan cataclismos, reinan el asesinato, el incesto, las hecatombes. Se sospecha que para Moro lo ideal sería que los amantes se devoraran mutuamente.

No creo que exista en la poesía surrealista en cualquier idioma, ni en otras poesías de diversa índole, un tono tan violento e igualmente tan impositivo. Uno queda después de la

lectura triturado y pisoteado por las fieras salvajes del amor, desconsolado por el hálito infernal que despiden el poema, el amor y la belleza. Son los extremos demenciales requeridos para que estalle el relámpago que unirá, destruirá y regenerará a los amantes.

Los paroxismos de ira de que es capaz la poesía de Moro tampoco creo que tengan equivalente en las literaturas conocidas. Me atrevo a citar uno de esos trozos alucinantes:

Habría que destruir el amor abominable que todavía nos arrastra, habría que destruir todo hasta las cenizas, hasta la sombra, para nunca volver a comenzar, para hacer desaparecer esta vergüenza que significa existir aunque sea un instante.

Vivo lejos de lo que amo, uno tiene el valor, eso se llama valor de vivir a pesar de todo, encuentro gente en la calle, hay personas que me estiman o no, digo buenos días, soy todavía libre, es decir, no estoy ni en galeras ni en un manicomio, vivo aún entre seres normales, presumo que tengo amigos, en la calle me comporto como todos.

Soy lo bastante ruin para conservar algunos sentimientos humanos. Mi vergüenza no me ha reventado las venas, el mal que me matará lo llevo conmigo, duermo, hago como tú, vecino o amigo.

Este es un fragmento de “Con motivo del año nuevo” del libro *Estos poemas*, traducido por Armando Rojas. El poema termina en esta forma:

Que los que aman la vida salgan de sus cuevas y tomen partido. ¡Ah!, os aseguro que no me engancharéis a vuestros placeres imbéciles pues no me gusta comer ni beber ni hacer el amor. He aquí lo que me hace distinto de vosotros, no me gusta divertirme, no me gusta nada.

El poema está fechado en París –marzo de 1930. En los libros posteriores, *Le château de grisou*, *Lettre d'amour*, *Trafalgar square*, *Amour à mort*, la vena poética, al profundizarse, parecería apaciguada. Mas es un efecto engañoso: la angustia y la desesperanza han retenido el curso que brama sordamente por estallar y romper las riendas que lo sujetan.

* * *

Es desconcertante pensar que una poesía tan desgarradora fuera la obra de un ser que nos acogía con aparente buen ánimo y que no se permitía por lo general con nosotros sino bromas de un humor sutil, aunque a veces, es verdad terriblemente hilarante.

Sin quererlo he soltado la liebre: Moro se divertía cuando pintaba, nos divertía a su antojo, pero era temible en la ira y en el rencor. Tuve la suerte de ser su amigo y de disfrutar con frecuencia de su amenidad y de su fantasía; siempre de su afecto.

No creo que vuelva a conocer a otra persona como él. ◇

¹⁷ Véase nota 2, p. 44.

Cuevas, el retrato y el anonimato

El desmontaje de toda construcción retórica que el respeto del público y de la crítica, así como el beneplácito del poder, han vuelto canónica, y su consecuente sustitución por un nuevo discurso, es siempre lento: primero se da en un espacio social informe, en el que es poco perceptible el cansancio general en relación con ella. En segundo lugar, sobre este *humus* propicio, ese cansancio se concreta en situaciones de ruptura: es la irrupción de lo Nuevo, que vuelve a instaurar la ley de la sucesividad, la ley del cambio, como la única que permanece estable en la Historia. Un nuevo discurso, que capta el sentido de lo que es latente en el cuerpo social, se afirma a partir de esta irrupción.

Sin embargo, este discurso, debido al hecho de ser "nuevo", no necesariamente se vincula a las nociones de originalidad, de invención y de novedad. Aunque asociemos la ruptura, la instauración de un nuevo vocabulario artístico, de un nuevo discurso retórico y formal, a las nociones de "novedad" y "originalidad", muchas veces lo que presta un carácter "nuevo" a lo nuevo no son la novedad o la originalidad mismas, sino el reciclaje que se hace de informaciones anteriores del universo de la cultura. En este proceso, el pasado —o lo que se ha convenido llamar "la tradición"— *siempre* es inseminador, *siempre* es base de diálogo e invención: puente sobre el caos, presenta la forma más inmediata de percepción de lo quintaesencialmente humano, de todo aquello que escapa al aparente delirio de la historia.

Con todo, la utilización de informaciones del pasado para inseminar y renovar el presente no excluye, necesariamente, el echar mano, de forma simultánea, de informaciones radicalmente "nuevas" u "originales": en pocas palabras, en el mayor número de veces la revitalización de la tradición es acompañada por una propensión a la originalidad. El diálogo con el pasado, obvia-



Autorretrato, 1980. Acuarela/papel

mente, sólo puede fundamentarse a partir de un dialogante bien plantado en su identidad actual, a partir de la asunción inequívoca de su diferencia presente con relación a la tradición. Esta diferencia existe en el presente, pero su espacio es el futuro: espacio es la perspectiva o el proyecto de transformación del universo cultural en el que se da la intervención del dialogante y se concretan sus aspiraciones de renovación. Lo que determina la "novedad" de la intervención artística que desmonta y sustituye un viejo andamiaje retórico por algo "nuevo", es esta conjunción de pasado más futuro en el presente. El papel del artista, que capta el cansancio de la "tribu" —como decía Mallarmé— con relación a las retóricas desgastadas, es el de hacer consciente a la sociedad de su propio cansancio; en resumen, es un papel de radical liberación, si no el de una forma de terapia, en el sentido psicoanalítico, puro y simple.

Si a esta liberación intrínseca a toda actividad artística renovadora, si a este desmontaje de una retórica, de un discurso ya

establecido, sumamos la perdurabilidad de la intervención artística "nueva", tendremos un índice específico de su maestría, de su alta calidad.

Estas consideraciones iniciales, aunque genéricas en lo relativo a la mecánica de la vida de las artes —literatura o pintura, teatro o música—, toman forma, para mí, mientras me pongo a reflexionar sobre la obra del artista plástico José Luis Cuevas y el papel que ella representa en el ámbito de la cultura mexicana de la segunda mitad del presente siglo. Como es sabido, la intervención de Cuevas, durante los años cincuenta, fue decisiva para el desmontaje retórico y el redimensionamiento cultural de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, cuyo núcleo central de identidad estaba compuesto por la actividad muralista de los pintores Siqueiros y Rivera. Más allá de las diferencias ideológicas o meramente generacionales que oponían al joven Cuevas a esos maestros mexicanos, tres fueron las posturas que él manejó que objetivizan los signos de su divergencia.

En primer lugar, la alteración de la dimensión representacional entre él y aquellos (es decir, la superación de la superficie "pública" del espacio pictórico-arquitectónico utilizado por los muralistas como soporte de su "mensaje", por una superficie menor de representación) —o sea, aquí, una alteración *espacial*—; en segundo lugar, la proposición de un nuevo lenguaje —el del grabado— como una alternativa hábil para vehicular el mensaje artístico, en contra de la pintura al óleo o al fresco, privilegiadas por los miembros de la Escuela Mexicana —o sea, aquí, una alteración *técnica*; en tercer lugar, la sustitución de los contenidos ideológicos explícitos en la representación muralista por una obra con un sentido ideológico diferenciado, en la que se manifiesta un deseo de revalorización, o de liberación, del poder de la imagen *per se*, o sea, una cuestión eminentemente *retórica* (lo que

no significa, por supuesto, que el valor de alteración retórica esté ausente en los dos puntos antes mencionados).

Vale decir que en esta empresa Cuevas siguió los pasos dados a contra corriente por María Izquierdo, Rufino Tamayo o Juan Soriano, entre muchos otros, pasos que, de una forma u otra, fueron subestimados por la aceptación crítica y oficial del discurso del muralismo como el más representativo de la plástica nacional posterior a la Revolución Mexicana. Esta aceptación, a su vez, terminaría por prestar a los muralistas una característica canónica. Será justamente en contra de esta canonización —en el doble sentido de la palabra— que Cuevas publicará su famoso manifiesto *La Cortina del Nopal*, en 1955.

De los tres puntos antes delineados, quiero referirme específicamente, al tercero, a la cuestión retórica. La insurrección de Cuevas en contra del discurso de la Escuela Mexicana post-revolucionaria se da en dos niveles conceptuales ligados que responden por un doble movimiento, un movimiento pendular, perceptible en la plástica, que el artista ha desarrollado desde entonces.

El primero de ellos ya lo he mencionado: se trata de la desvinculación de la imagen, en especial de la figura humana, de una superestructura de forma o de contenido (esto es, como parte de una propaganda ideológica). Aquí, actuaría la sustitución de esos contenidos por otros: tenemos, por ejemplo, la serie dialógica de Cuevas con obras y personalidades literarias, tan bien analizada por Manuel Ulacia en su ensayo "Los diálogos de José Luis Cuevas".¹ En este primer nivel, el artista preserva una función narrativa, alegórica o anecdótica, en la representación plástica, como si apuntara hacia un patrón alternativo, más abierto en su universo de referencias que aquel hasta entonces manejado por los muralistas.

Asimismo, es notable, en esta serie, el predominio de la figura humana. Este predominio es logrado por la reducción determinada de elementos visuales de soporte y de categorización narrativa, en un sentido de minimización de la pulsión alegórica o anecdótica, del carácter de narratividad de la representación. En pocas palabras, en la composición plástica que privilegia casi invariablemente a la figura humana, Cuevas designa los elementos exteriores a ella, una función no accesorio, sino fundamental en el plano de la representación. Lo que en la

¹ Ulacia, Manuel: "Los diálogos de José Luis Cuevas". Madrid, *Galería* No. 3, Marzo 1989.



Putas, 1981. Acquarela/papel

obra de muchos artistas plásticos que enfatizan la narratividad en su expresión significa una función de soporte compositivo de la imagen, Cuevas convierte en —llamémoslo así— función discursiva fundamental. Por lo tanto, los elementos visuales mínimos que pueblan la familia de imágenes a la cual me refiero —desnudos de toda finalidad decorativa o expletiva y sin la carga de lo que se suele llamar "composicional" (en el sentido de lo "bello" y de lo "equilibrado" canónicos) y también gracias a su parquedad—, adquieren una significación metafórica, en la visualización-interpretación de las obras de Cuevas: una silla, un sombrero, una línea divisoria, una mancha de color, a través de esa minimización y de esa postura de intransigencia con relación al repertorio visual canónico, adquieren *otra* carga semántica, una tensión que el artista no podría obtener si su postura "esencialista" con relación a la obra de arte fuese menos intransigente.

El segundo nivel de la insurrección antes mencionada, próximo al anterior pero más

sutil y más radical que aquél, es el de liberar la imagen de toda posibilidad narrativa, explícitamente rechazando cualquier resquicio anecdótico o alegórico —o, si lo quisiéramos, de apertura intertextual, entre la figura y un repertorio extra-imagético—. Aquí se trata, más llanamente, de la supresión de la narratividad. Como veremos más adelante, este rechazo de la narratividad, que corresponde objetivamente, en el nivel de la obra de arte, a la supresión de marcas o notaciones ancilares a la representación de la figura humana, termina por lograr un efecto final importantísimo para la comprensión de la obra de Cuevas como un todo y del alcance de su rebeldía en contra del discurso plástico de la Escuela Mexicana de Pintura.

Reduciendo la representación a recursos mínimos, Cuevas suprime, paralelamente, todo rasgo de una expresividad expresionista o emocional, trabajando sus imágenes en el nivel de la neutralidad y de la exención expresivas. Este efecto se da a partir de otra postura retórica, antípoda de sus antecesores, una retórica no de contenidos y



Gusanera (del libro *Cuevas-Charenton*), 1965. Litografía

mensajes sino de la negación y final relativización de cualquier contenido y mensaje exterior al poder persuasivo y crítico de la figura representada.

En este contexto, me refiero principalmente a la serie de retratos de personajes y autorretratos que tan insistentemente y con tanto esmero Cuevas ha desarrollado desde el principio de su carrera. Suprimidas las instancias de la narratividad y de la expresividad, de las marcas anecdóticas y alegóricas y de lo que comúnmente se identifica como la "escrutación psicológica" que debe estar presente en la "percepción sub-

jetiva" del retrato convencional, abrazada la postura de neutralidad a la que me referí, estos retratos y autorretratos presentan un *status* semántico perturbador para el crítico y para el observador: ocupan una posición límite entre el retrato (o el autorretrato), necesariamente individualizante, y la representación plástica del anonimato, necesariamente generalizante. Entre la representación de la figura humana específica y la figura humana genérica, entre personaje con identidad propia y personaje con identidad difusa, los retratos y autorretratos de José Luis Cuevas proponen una línea inter-

pretativa diferencial: son, paradójicamente, *retratos* (o autorretratos) *del anonimato*.

En este sentido, y considerando la situación histórica y vivencial del hombre contemporáneo, podemos percibir el sesgo radicalmente moderno en la operación retórica de Cuevas. Vista bajo este ángulo, la segunda serie apuntada encuentra un último, y quizá único, valor semántico estable: fruto de una doble negación, fruto de la no-narratividad y de la no-expresividad, termina por avivar la reflexividad —o sea: lo imaginario— del hombre moderno, del que la ve y la piensa, del hombre cuyo mayor drama histórico es exactamente el de imaginarse. El consuelo que nos ofrece Cuevas es el único sentido que nos ofrece: es un consuelo para la inteligencia, el de no ofrecer sentidos. Si lo quisiéramos, en este nivel metanarrativo, en el cual es más perceptible el "proyecto" o la "perspectiva" de Cuevas, es donde identificamos, justamente, su radicación en la historia, en la historia presente, y donde radica, también, el motor de su rebeldía en contra del discurso de sus antecesores.

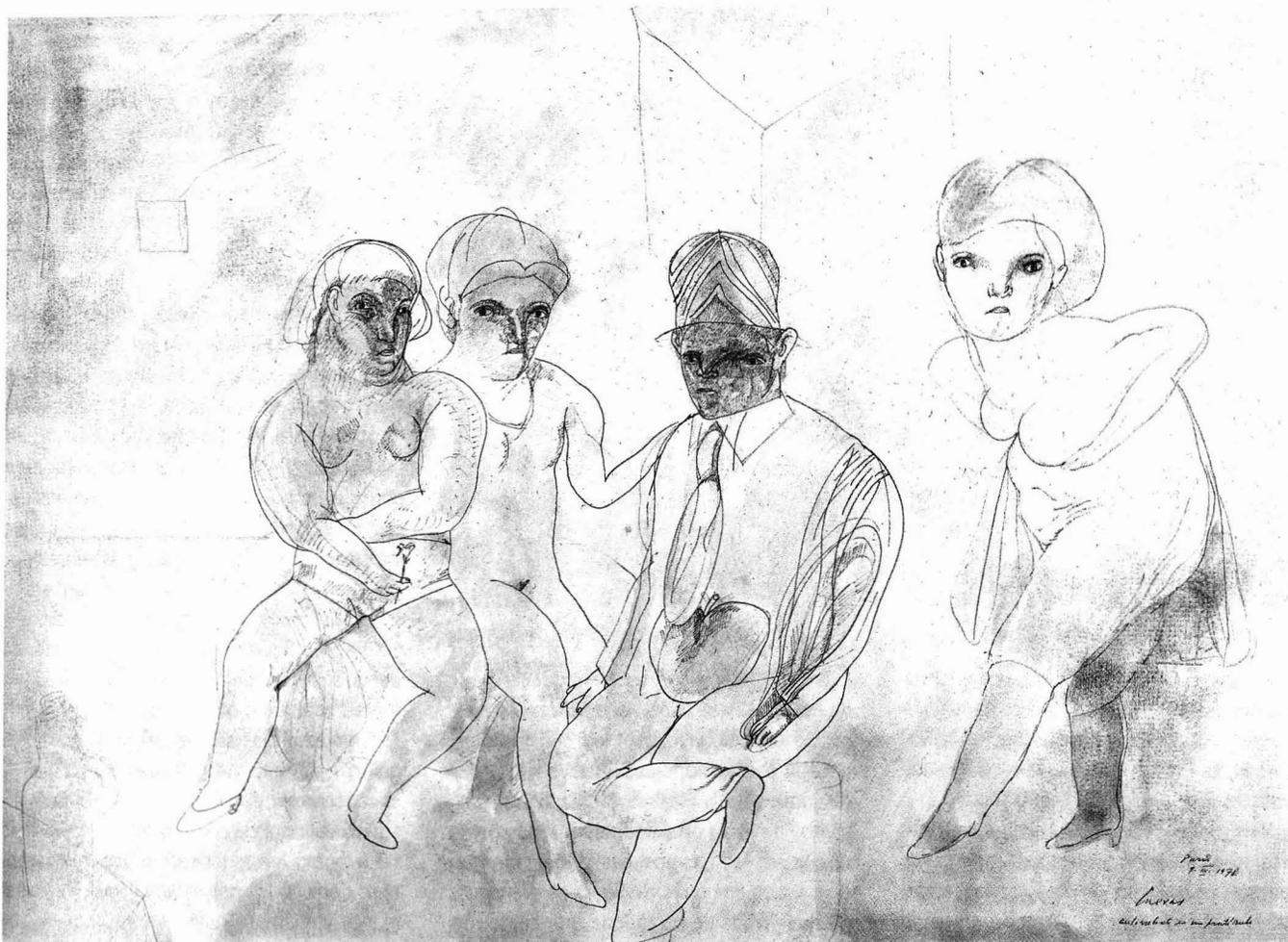
Sin duda, las señales evidentes de esta propuesta intelectual y plástica del rigor de propósitos y la capacidad sintetizadora, ya sea en el plano de la representación plástica, o en el plano conceptual que la vertebraba.

Todo esto dicho, y retomando en este instante lo que mencioné anteriormente sobre la importancia de la tradición, de la postura dialógica con relación al pasado como algo que caracteriza la densidad y la maestría de una intervención artística del presente hacia el futuro, me pongo a inventar una posible "genealogía" para José Luis Cuevas. Quien la busque en la trama de referencias pictóricas que fundamentaron la plástica de la Escuela Mexicana, está destinado a decepcionarse. Antes de haberse dejado impresionar por la composición y por la coloración sinfónica e italianizante de los muralistas, Cuevas parece haber privilegiado la plástica menos expresiva, más neutral y, en cierto sentido, más sutil, del norte de Europa, de Flandes y de Alemania. Estoy, obviamente, reduciendo esta "cuestión del origen", esta invención genealógica, al momento fundacional de la plástica occidental, el Renacimiento. Quiero volver más objetivo mi punto de vista crítico. Arriesgando perpetrar una simplificación un tanto grosera, y utilizando una terminología que no me gusta, consideremos la oposición estilo italiano-estilo alemán en lo que respecta a la noción de retrato.

En mi opinión, el logro más grande de los

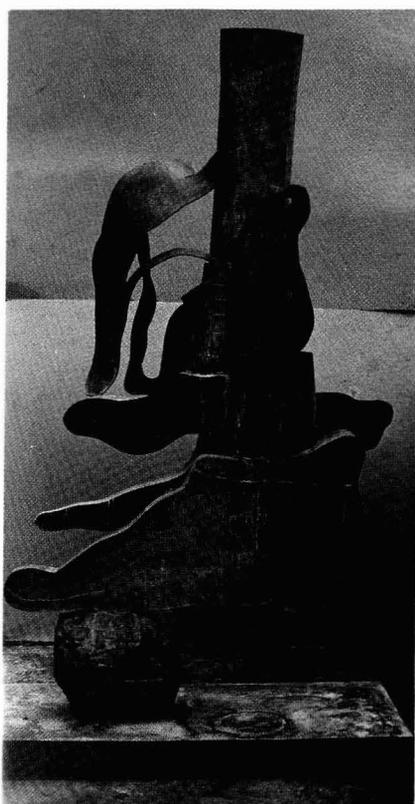


La muerte de Justine (del libro *Cuevas-Charenton*), 1965. Litografía



Autorretrato en un prostíbulo, 1978. Acuarela/papel

alemanes renacentistas, especialmente de los llamados "primitivos", fue el de rehusar el modelo analítico-composicional proveniente de Italia. Inspirados por la luz distinta del norte y, probablemente, por un patrón humano e idiosincrático diverso de aquel del sur, los primitivos alemanes y flamencos privilegian la neutralidad expresiva y la suspensión temporal como datos epistemológicos en la creación de sus retratos. No considero la superficie lujosa de un Konrad Witz ni los lienzos de inspiración religiosa, cuyos temas presuponen un tratamiento más cargado de parte del artista. Antes de eso, pienso, por ejemplo, en la oposición Botticelli-Memling. Lo que, en el primero, es búsqueda expresiva, caracterización exterior y percepción psicológica de los personajes retratados —como en el caso de su *Autorretrato con medalla*, que está en la Galería de los Oficios de Florencia—, en el segundo se transforma en evocación poética y, por cierto, más abstracta. Pienso en el *Retrato de un joven*, que está en la Galería de la Academia de Venecia. A pesar de la diversidad de temas entre estos dos

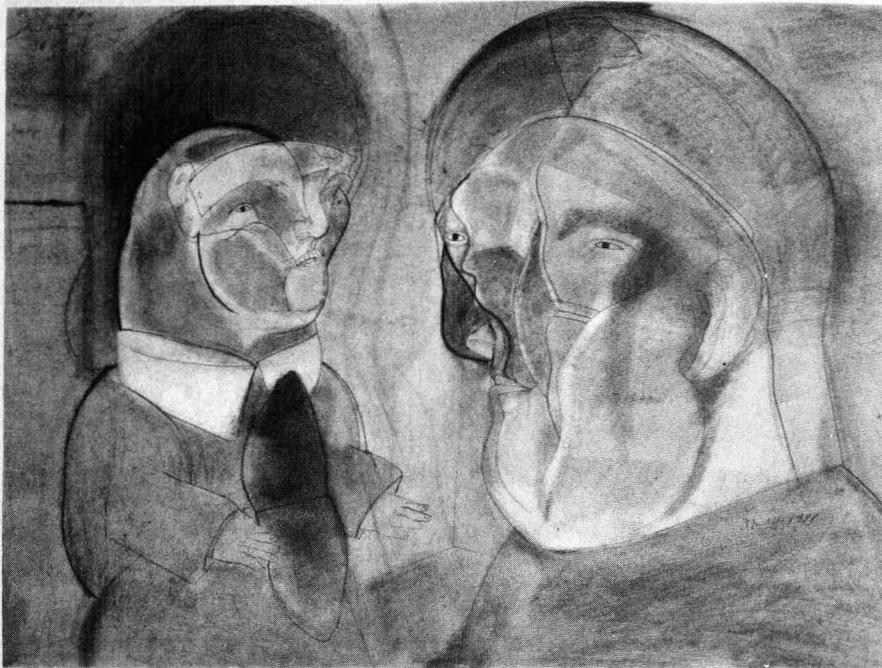


Los pies del gigante, 1983. Escultura en bronce

ejemplos —un autorretrato y un retrato de personaje desconocido—, las diferencias entre ellos son evidentes: Botticelli, el más "frío" de los italianos, si exceptuamos a Leonardo, enfatiza la narración, abre espacios para una tensión dramática que no encontramos en el segundo.

En Botticelli, el paisaje del fondo "habla", así como "hablan" los pliegues de su vestimenta negra, sus manos esqueléticas y sus labios sensuales y agresivos. El retrato de Memling es detallado, casi una miniatura y, sin embargo, no-narrativo: el personaje está a tres cuartos de perfil, contra un paisaje cuya ligereza refuerza su impersonalidad. Su mano apenas se posa, no se expresa; el negro de su ropaje es sólo negro; sus rasgos fisonómicos, aunque personales, tienen un poder generalizador. En este cuadro del maestro alemán encuentro a Cuevas. En el cuadro de Botticelli todo apunta para un significado preciso; en el de Memling, todo para un significado ausente.

En este bosquejo de "invención" metafórica de origen de José Luis Cuevas, he concluido por prestarle un *penchant* germa-



Diálogo, 1988. Acuarela/papel

nizante con el cual dudo mucho que el pintor mismo esté de acuerdo. Alemania, significado ausente, no-discursividad, no-narratividad, etcétera, ¿qué es lo que quiere decir todo eso?

Pero no desisto. En mi museo mental, otro ícono en este momento se implanta: se trata de un grabado, de un grabado alemán, de un grabado de Dürero. Se trata de *Melancholia*, imagen que, por cierto, fascinó a Thomas Mann: en el *Doktor Faustus*, el compositor Adrian Leverkühn la mantiene siempre al alcance de su vista, en su estudio.

Melancolía, la más germánica de las actitudes, y algo muy cercano a Cuevas.

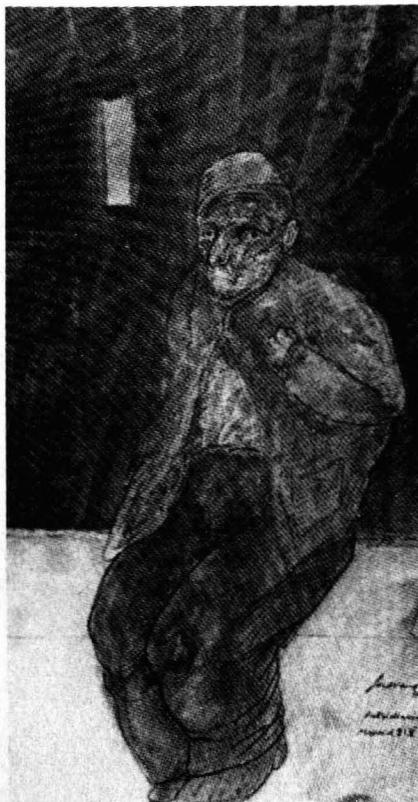
Post-Scriptum. 4 de septiembre de 1990: Por la mañana, hoy, acompañé un huésped italiano a visitar el Museo Anahuacalli ("Casa de Anáhuac", o sea, de la planicie náhuatl, el Valle de México), construcción híbrida *déco*-azteca que abriga la colección de piezas prehispánicas que donó Diego Rivera a su país. El edificio fue proyectado, en los mínimos detalles, por el famoso muralista: su interés, por lo tanto, es tan arquitectónico como estético-anropológico-museográfico. Pero todo esto no viene al caso.

Lo que sí he reflexionado, paseando por las espléndidamente mal iluminadas salas que congregan una impresionante cantidad de estatuillas, de vasos, de *figuras* provenientes de un pasado disgregado, es sobre el carácter inadvertidamente eurocéntrico de mi texto.

Esas figuras de barro cocido parecen no

expresar, parecen no querer expresar o, si de hecho lo hacen, lo hacen para una sensibilidad perdida, insoluble: los códigos que, para la percepción, una expresividad tan distinta como la plástica prehispánica, presenta, no son, obviamente, los nuestros, ni siquiera los mismos que podemos intuir en museos como los de Siracusa o Atenas.

Las figuritas de barro (que, por cierto, no conocen lo que identificamos con la melancolía), narran, narran sin expresar, pero



Presidario, 1977. Acuarela/papel

narran —¿qué es lo que narran?— Más allá de algunos contenidos explícitos, como la representación de un juego de pelota, de un peluquero que peina a una joven, etcétera, más allá de este impulso narrativo, curiosamente, no expresan: se construyen sobre la neutralidad. En otras palabras, para nosotros, esta "narración" se da sobre un patrón de no-expresividad, a un tal punto que esto se confunde con un patrón de no-narratividad.

Las representaciones de los dioses —el caprichoso Tláloc, la terrible Coatlicue, el "irrepresentable" Tezcatlipoca— capitalizan todo el drama, toda la circunstancia retórica; a la representación de la figura humana, salvo en casos excepcionales como el de la Cultura Nayarita, cabe una especie de atonalidad expresiva, o mejor: de expresión por la supresión de expresión, de "narración" sin narratividad. Sin hieratismo —que sólo a los dioses es aplicable—, las frágiles figuras nos ofrecen una retórica de la *stillness*, de la quietud, aun cuando representan un movimiento.

Todo esto me hace pensar en Cuevas. No quiero, obviamente, mezclar instancias y circunstancias, forzar analogías que se mantienen —el retrato o el autorretrato no existía tal y como los entendemos hoy: el individuo, como lo concebimos, tampoco existía; el arte y el artista, quién sabe qué perfil social tendrían, ¿algún Praxíteles habrá existido en México en el siglo XIV?

Pero una coincidencia retórica, *sotto-voce*, soterrada, se deja entrever. Y, quizá, a la fina luz del norte, de Brujas y de Weimar, se deba sumar, para sostener el punto de vista crítico que expresé arriba, una exposición, no fundamental y quizá no determinada, de Cuevas a esta vertiente de la plástica prehispánica.

En el caso de que esta última hipótesis "genealógica" sea correcta podríamos identificar en Cuevas una última subversión del *canon* de utilización de la plástica prehispánica entre él y los muralistas: lo que en éstos es una representación explícita del acervo formal amerindio, con una función referencial didáctica e ideológica evidente, en José Luis se volvería un rasgo implícito, un rasgo sensible, lejanamente presente en el nivel de la forma pero activo en el plano retórico —algo como un tropo que, en un discurso, brilla por su ausencia; algo relativo a la Memoria, la cuarta de las cinco partes tradicionales de la Retórica, en su concepción de *anamnesis*: rememoración, "recalling matters of the past", en el decir de Lanham (*A Handlist of Rhetorical Terms*, California University Press, 1968). ◇

Un experimento en clave autobiográfica

Entrevista a Salvador Elizondo

ALEJANDRO TOLEDO: *¿El primer proyecto en la escritura fue Farabeuf?*

SALVADOR ELIZONDO: Venía escribiendo desde mucho tiempo atrás, desde los diez años de edad; en ese tiempo comencé mis diarios. La mayoría de los materiales de mis libros proceden de esos cuadernos en los que anoto cuestiones de carácter personal y cosas que se me ocurren. *Farabeuf* no fue el primer libro que publiqué; fue, sí, el primero considerado por el público y la crítica como un producto de orden profesional. En 1960 publiqué un libro de poemas, y más tarde un estudio crítico sobre la obra cinematográfica de Luchino Visconti.

AT: *A la vez en los inicios de esa década dirigió la película Apocalipsis 1900.*

SE: Mi relación con el cine data de mi primera infancia. Mi padre era productor cinematográfico; prácticamente viví esos años en un estudio de cine. Fui testigo ocular de los orígenes de la época de oro del cine mexicano. Vi ese esplendor así, de cerca, de primera mano. Pero me temo que el cine ha dejado totalmente de interesarme. Tampoco puedo revivir las emociones que me produjo porque ha pasado mucho tiempo desde que me ocupaba del fenómeno cinematográfico y mi vida ha cambiado. Intenté hacer cine, fracasé, y con los conocimientos que había adquirido asumí de modo exclusivo la literatura.

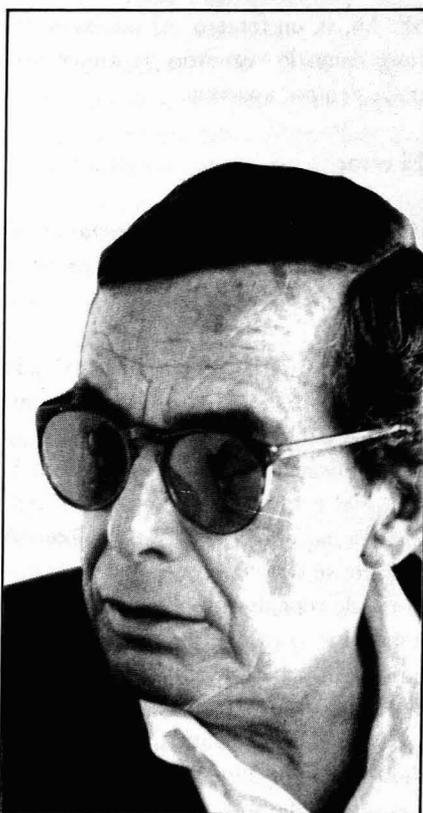
Porque mi interés por el cine se derivaba ya de mi fracaso como pintor. De actividades estrictamente visuales llegué a la escritura. Pasé de la pintura al cine,

y habiendo fracasado en ambas (aunque aprendí muchas cosas que me interesaban) llegué a la literatura. *Apocalipsis 1900* es una película hecha con tomas de grabados científicos de finales del siglo XIX, un juego de montaje para narrar muy vagamente una historia. Ciertas voces en *off* hacían alusiones literarias en francés; esto debido a que pensamos enviarla al Festival de Cine Experimental de Avignon. Estas voces tenían como fondo música del París de fines de siglo, canciones de Ivette Gilbert y una sonata de César Franck. En las primeras imágenes aparecen algunos personajes de Proust. Fue un acontecimiento cultural entre un grupo de amigos, nada más.

DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS: *Quizá de algún modo la pintura y el cine pudieron desembocar en Farabeuf, porque el aspecto visual es importante en la novela. En cuanto al cine, usted habla en su autobiografía del principio de montaje de Eisenstein.*

SE: Sí, todo está dirigido a *Farabeuf*; pintura, cine, todo confluye en la novela. Siempre me interesó Eisenstein; armé incluso un libro con los dibujos que acompañaron a la filmación de *¡Que viva México!* en 1928. Antes de escribir *Farabeuf* yo me había interesado en sus teorías del montaje; mucho tiempo las estuve estudiando hasta que me di cuenta de que su principio del montaje lo tomó del sistema mediante el cual funciona la escritura china. Ésta procede por el sistema de montaje; los ideogramas jeroglíficos no pueden representar ideas abstractas. En chino no se puede decir "alma"; este idioma debe recurrir al sistema de montaje que consiste en el choque, en la síntesis de dos imágenes concretas que se conjugan y producen en el espectador una tercera imagen. Durante dos años estudié el idioma chino en El Colegio de México, pero no me interesaba más que la escritura, saber cómo funcionan esos ideogramas. En China el sonido es lo de menos, cada quien habla con el sonido que quiere; no hay lengua china, unos y otros no se entienden hablando, deben escribirse los caracteres en la palma de la mano para entender. La escritura sí es universal, en ella no hay más que imagen.

No de un modo estricto sino en la manera en que un impulso literario me lo permitía, en *Farabeuf* intenté aplicar ese principio de la escritura china. El



Salvador Elizondo

primero en darse cuenta de ese funcionamiento del lenguaje fue Mallarmé; para el gran poeta francés el espacio, el universo de la escritura, es la página en blanco. Mallarmé incluso divide en áreas negras y blancas, y considera que el blanco es tan importante (porque es el silencio) como el negro de la letra. Ocurre lo mismo en la música: el silencio vale tanto como una nota.

El montaje me interesaba desde la época en que era pintor. Hice por ejemplo un cuadro que representaba el foro romano, pero sintetizado geométricamente: no aparecían más que algunos fragmentos de ese lugar pero daban la impresión, la idea de la totalidad del foro. En *Farabeuf* traté de hacer lo mismo, es decir, son todas imágenes dialécticas que chocan unas con otras. Por eso se habla tanto de un espejo: las situaciones que se dan de un lado se reflejan invertidas. También por eso las referencias de izquierda y derecha: ellas tienden a producir un espaciado geométrico.

La novela es lo que dice el subtítulo: "La crónica de un instante". No la crónica que dura un instante sino la crónica de un instante. La descripción de una guerra puede durar más de lo que ella tardó en ocurrir.

DGD: Pero la suma de materiales que componen esa narración implicaría una lectura que podría incluso durar años. Esa es la exactitud de *Farabeuf*: los elementos de la crónica son escuetos, y cuando se repiten es para señalar otro significado. Es también la idea del ideograma chino, del poema que es tanto imagen como sonido. Poesía visual, pintura, que despierta un sonido que al mismo tiempo despierta otra imagen.

SE: El poema chino es enteramente visual, sí, pero la prosa no podía yo hacerla enteramente visual. Es puro lenguaje.

AT: Sin embargo, ha habido numerosos intentos de llevar la novela al cine, o al menos el referente primordial de la lectura es cinematográfico.

SE: Sí, pero es imposible la adaptación. Una vez cedí los derechos a un produc-

tor de apellido Barranco, hace más de veinte años. Llegó a presentarme un *script* enorme y absurdo; empezaba con un poema de Octavio Paz e incluía ídolos prehispánicos, etcétera. Yo pensaría, en cambio, en las películas de los autores del *nouveau roman*, el Resnais de *El año pasado en Marienbad*, por ejemplo. Esta corriente me influyó mucho. Sobre todo en cuanto a su descubrimiento del uso del tiempo en el cine.

Farabeuf está construida con base en imágenes contrapuestas, como en el famoso experimento de Lev Vladimirovich Koulechov: el director ruso toma un tramo de una película anterior en que aparecía el rostro inmóvil y absolutamente inexpresivo de Mosjoukine, el célebre actor de los años veinte, mirando un punto fuera de cuadro. A esta escena le intercala otras imágenes, que por tanto Mosjoukine parece estar mirando: una vela, un plato de sopa y una mujer desnuda. El mismo rostro parecía tener expresiones muy diferentes de acuerdo a la imagen con la que se contraponía.

DGD: Hay otra versión de este experimento, según la cual se trataba de un féretro, un plato de sopa y un niño jugando.

SE: Ah, sí, un féretro. Al menos en mi caso, como lo recuerdo, la mujer desnuda siempre aparecía.

El error

AT: A partir de estas experiencias visuales o plásticas, ¿cómo avanzó su escritura?

SE: Por los caminos que hemos trazado al hablar de *Farabeuf*. Esta novela estaba ya en Mortiz esperando su turno de publicación, cuando entregué a la editorial Era mi libro de cuentos *Narda o el verano*. Al parecer, no les interesó mucho; se trataba entonces de una editorial de republicanos españoles, que no estaban muy contentos con esos relatos: les deben haber chocado por frívolos o amorales.

Farabeuf salió de atrás como los caballos en el hipódromo. Porque entonces no se hablaba más que de *Gazapo*, era

casi seguro que Gustavo Sáinz obtuviera el premio "Xavier Villaurrutia". Todo se conjugaba en torno a la onda y *Gazapo*. Cuando *Farabeuf* ganó el Villaurrutia, inmediatamente me hablaron los editores de Era para decirme que ya iban a publicar *Narda o el verano*. Salí muy pronto.

DGD: Este libro también le reservó una experiencia cinematográfica desagradable, la adaptación de Juan Guerrero en 1968 en la que Amedée Chabot interpreta a Narda y los amigos son Héctor Bonilla y Enrique Álvarez Félix.

SE: Le dije a Juan Guerrero: "Esta película no se puede hacer: los personajes no existen". Él insistía: "¡Pero cómo no van a existir!" "No existen. En el cine todo se tiene que ver, pero esa condición no la tiene la literatura. Los personajes no pueden ser visto en cine, no existen más que como palabras escritas." Pero Juan Guerrero estaba obstinado; me compró los derechos del relato, recuerdo, en quince mil pesos, que era lo que se pagaba entonces. Aún cuando firmamos el contrato le dije: "Te aconsejo que no la hagas". "Sí, tengo una enorme fe en esta película."

Naturalmente la película fue un fracaso.

Como reflejo de *Farabeuf*, *Narda o el verano* tuvo también bastante éxito. Era yo el escritor de moda en esos años. Pero entonces ocurrió una cosa grave. Estaba envanecido; era yo un escritor truculento y desagradable. La gente me decía (lo que era una muy buena pauta para mí en lo personal): "Leí tu libro; hasta las cinco de la mañana pude por fin lanzarlo al suelo, deshacerme de él, aventarlo lejos". Y yo me decía: "Sí, lo lanzó al suelo pero estuvo leyéndolo hasta las cinco de la mañana. Algo debe tener el libro". Leían de ese modo por morbosidad. Era yo el escritor truculento por excelencia.

AT: ¿Usted pensó en agredir al lector?

SE: No, yo no había pensado para nada en el público. Ahí es precisamente cuando ocurrió esta cosa grave para mí, cuando me puse a pensar: "Ahora ya me debo al público, tengo que estar



El extranjero, de Visconti

pendiente de él". Entonces cometí un error funesto. A un editor español, Rafael Giménez Siles, se le ocurrió una idea estafalaria: encargó a los jóvenes escritores de esa época redactar autobiografías. ¿Quién rechaza una propuesta así? Fue un gran error, cuando menos en mi caso, porque me dije: "Yo soy el truculento y eso es lo que el público quiere. Ahora, para seguir teniendo éxito, les voy a dar truculencia". Tuve un éxito arrollador.

De los escritores convocados yo era el de más edad, y tenía treinta y tres años... Cualquiera cosa que me había pasado la amplifiqué a proporciones irracionales. Esa autobiografía tiene muchas omisiones y exageraciones; la verdad está oculta en eso que quería la gente.

No he vuelto a publicar ese libro porque tendría que hacerle múltiples enmiendas. No inventé ni conté mentiras; simplemente omití algunos aspectos y lo que está narrado se cuenta con tremendismo. Era el punto de vista del autor de "éxito".

AT: *La autobiografía también funcionó como una suerte de apéndice de Farabeuf; de algún modo explicaba ciertas actitudes literarias.*

SE: Las explicaciones de *Farabeuf* las estoy formulando y todavía no las acabo de crear a estas alturas. Cada vez que me preguntan invento una. La que más uso es la del montaje, pero tengo también una generada por la filosofía de Bataille (que se me ha atribuido mucho sin ser cierto); de otro modo también hablo de lo histórico, geográfico, pictórico, fotográfico, etcétera.

La explicación con la que me quedaría finalmente es la del montaje, el intento de aplicar el principio de montaje a la composición literaria. Creo que esto satisfaría la mayor parte de las preguntas que se podrían hacer acerca de en qué consiste el método *Farabeuf*, pero yo puedo agregar muchas interpretaciones más.

DGD: *¿Qué papel cumple entonces la autobiografía en su proyecto literario?*

SE: En mi opinión comporta muchas deficiencias, y por ellas no me he vuelto a ocupar de ese libro ni quisiera que se publicara nuevamente hasta que no lo haya rehecho por completo, ya guardando las debidas proporciones de lo que debe ser un libro de memorias. Si a estas alturas publico este libro, la gente va a pensar que estoy completamente loco.

DGD: *¿Por qué le parece indebido modificar los hechos o amplificarlos si la memoria lo hace, o bien si la literatura es eso mismo? Y al trabajar la autobiografía, actualizándola, ¿no se le quitaría la fuerza que tiene, el espíritu de la época?*

SE: Sí, seguramente, pero ese es el riesgo que toman todos los escritores. Siento ahora que los incidentes que aparecen en ese libro están sobredramatizados, y no es para tanto.

AT: *En cuanto a sus ideas literarias de la época de Farabeuf y Narda..., ¿usted guardaría también una distancia crítica como la que tiene con la autobiografía?*

SE: Sí, la guardo, y siempre la he tenido en la medida en que nunca me he atrevido a formular un libro definitivo. Creo que todas las tentativas que he hecho son experimentales, ninguna de ellas es definitiva. Creo que el momento en que llegue a escribir un libro que no tenga el carácter de búsqueda, es que ya habré logrado obtener el dominio de la escritura que pretendo. Por eso todos mis libros, desde *Farabeuf* hasta *Elsinore*, constituyen la prosecución de esa búsqueda, una búsqueda que no es siempre la misma. Al principio buscaba la transmisión más directa posible de la imagen mental a la hoja de papel, es decir, sin que lo que media entre la mente y la mano intervenga. En ese camino llegué a un texto que muchos han calificado como suicida, que es "El grafógrafo".

La consecuencia lógica de la escritura de ese texto es que yo no hubiera escrito absolutamente nada más. "El grafógrafo" ya no es visible, no se puede fotografiar, representar, vamos, no se puede ni escribir. Cuando lo terminé me dije: "Ahora sí estoy metido en un lío grave". Bueno, todo lo grave que pueden ser los líos literarios.

AT: *Pero sí representó una especie de vacío.*

SE: Sí, después de ese libro ya no parecía haber nada para mí. Yo no tenía salida después de *El grafógrafo*, más que

a través de la lectura. La salida me la dio un texto que me había causado una especie de desilusión de carácter espiritual muy honda en otra época; me topé de nuevo con él y me señaló que aún había mucho que hacer: fue el *Finnegans Wake* de James Joyce. Entonces me cuenta de que *El grafógrafo* no era más que el comienzo.

El público soy yo

AT: ¿Podríamos hablar de una primera etapa de su escritura, que iría de Fara-beuf a *El grafógrafo*?

SE: No creo; preferiría que se hablara de una sola etapa que llega hasta *Elsinore*, porque encuentro en todos mis libros una solución de continuidad.

DGD: Pero de 1972 a 81, en que aparece la obra de teatro *Miscast*, hay casi una década de silencio.

SE: Sí, tal vez cronológicamente pueda sentirse eso. También influyen las cosas de la vida. Así, yo había vivido siempre en la casa paterna. Naturalmente, cuando me casé salí de ella. Hace quince o dieciséis años murieron mis padres y vine de nuevo a esta casa. Desde entonces escribí menos y pensé más. Ya tenía esa estabilidad necesaria para lo que me interesa. Disponía de este corredor en que paso la mayor parte del tiempo.

Ese periodo de silencio principia cuando abandono mi casa en el Parque México y vengo a esta casa en que habitaron mis padres. Conjunté entonces mi biblioteca y me puse a leer. También me di tiempo para releer los libros fundamentales.

DGD: ¿En algún momento llegó a aparecer una cierta angustia de que ese periodo de silencio se prolongara indefinidamente? En *Camera lucida* se dice que "la facultad de escribir recobrada es el resultado de una lenta cura proseguida a lo largo de varios años de mortecina esterilidad".

SE: Eso nunca lo he sentido porque, como decía antes, no es cuestión para mí de estar escribiendo una novela. Propiamente dicho, nunca he escrito una



Muerte en Venecia, de Visconti

novela; el género no es lo que más me interesa y nunca me predetermina. No me siento angustiado porque escribo, escribo muchísimo en mis cuadernos; un día lleno diez páginas, otras veces una sola. Son tanto anotaciones personales como narraciones, esquemas. Aquella fue simplemente una etapa de no publicar, no de no escribir. Además no es forzoso publicar cuando no hay un material que lo exija. Muchos libros se van formando solos.

Camera lucida, por ejemplo, nació de la necesidad de escribir en la revista *Vuelta*; me habían pedido que tuviera una columna y me dije: "Voy a escribir un libro". Los diferentes ensayos que entregué fueron los capítulos de *Camera lucida*.

AT: Esto implicaba un volumen de ensayos; de algún modo usted había abandonado la ficción.

SE: No, porque esos ensayos son "novelados" o "cientificados"; tienen un componente real y otro imaginario. Me explico: ¿qué es lo que me hubiera gustado ser? Tenor de ópera o torero. Entonces me detengo en la ópera *Carmen* para pintarme simultáneamente como tenor y torero; lo escribo así en uno de los ensayos de *Camera lucida*.

Hay otro texto en ese libro en que me dibujo en la Legión Extranjera. Esto es en ese libro lo experimental. Se trataba de no tocar la realidad inmediata por ningún motivo.

No hay realidad en ninguno de mis escritos. Ella no cuenta, no existe, no interesa; hablo de la realidad "real", anecdótica. La única realidad es el papel y la escritura. En *Camera lucida* también me dije: "Eso ya no se puede, esta cosa de la invención tiene que tener un límite porque ya estoy cayendo en construcciones demasiado rebuscadas. Voy a experimentar narrando una cosa real, algo verdadero". Y para mí lo único real es lo que se relaciona conmigo, porque lo demás es dudoso, no existe verdaderamente.

Entonces tomé un incidente de la infancia, de cuando estudiaba en el Colegio Alemán, en el relato "Ein Eldenleben". Es la primera vez que hablo de sucesos realmente ocurridos; como les dije, la autobiografía no es "verdad" en este sentido.

AT: ¿Sería entonces un nuevo comienzo, una nueva entrada en la ficción?

SE: Sí, pero sin abandonar ese carácter experimental que siempre he buscado en la escritura. Después de *Camera lucida* publiqué *Elsinore*, que también implica un proyecto realista; pero yo no podía emprender este proyecto sin determinados experimentos a los que estaba obligado. Y no sólo experimentos con el lenguaje sino bordando sucesos reales y que están documentados. Era algo que nunca había hecho. Tuve que vulgarizar mi lengua para pintar braceros mexicanos, tuve que describir ciudades. Además de ser reales, los personajes tienen un carácter simbólico; por eso me interesaron. Lo que ahí narra es cierto. Todo pasó. A estas alturas tengo la obligación de pensar técnicamente, pensar qué le puede gustar más al público.

DGD: ¿Sigue, entonces, pensando en el público?

SE: Sí, pero en un público ideal. Quizá no en un "público" sino en un lector ideal, que se parece mucho a mí. Posi-

blemente sea yo mismo. Escribo lo que me gustaría leer. Claro que el escritor muy raras veces consigue satisfacerse a sí mismo, sorprenderse.

Sí, ese lector soy yo. El lector ideal de mis obras es casi idéntico a mí. A él sí lo tengo muy en cuenta. Porque el otro, el lector externo, no es parejo, no sé cómo sea. También sucede otra cosa: he llegado a la conclusión, un poco deplorable para mí, de que ya no hay campo para los experimentos. Nos falta un gran trecho para llegar a Joyce. Eso lo veo como la entelequia de la literatura. Ahí está *Finnegans Wake* y no se puede olvidar, es imposible escribir como si no existiera Joyce.

DGD: *Usted es ahora muy crítico con la autobiografía; ¿lo es también con toda esa época que el libro refleja, los años sesenta?*

SE: No. Lo que pasa es que también me falta la perspectiva histórica. Los sesenta fueron mi década, de eso no hay duda. Pero yo no sabía muy bien dónde estaba, en México uno nunca sabe por dónde anda. Es curioso: *El hipogeo secreto* salió en 1968 y nadie se dio cuenta, porque la gente estaba inmersa en cosas en las que no participé. Yo no estaba en México; el libro salió en medio de esa revolución y nadie se dio cuenta.

AT: *En casi todos sus libros de cuentos hay referencias a las novelas de aventuras, como en el relato "En la playa", acerca de un hombre a quien persigue su propia muerte.*

SE: Es una aplicación del principio de montaje cinematográfico, en el sentido de campo y contracampo. Pero todos los personajes son reales. Uno de ellos está inspirado en Sydney Greenstreet. Siempre tomo como referencia en la construcción de mis personajes a actores de la pantalla. En varios cuentos míos "aparece" Peter Lorre. En *Miscast* están los típicos actores ingleses: Ronald Colman, Greer Garson, Peter Lawford... Esta obra de teatro está inspirada ante todo en dos películas: *Rosa de abuelo* y *La noche del pasado*.

Uno de mis libros más preciados es el



La ingenua, de Visconti

anuario de la Academia de Hollywood de 1942. Es un catálogo fotográfico que contiene los rostros de todos los actores que en ese momento eran miembros del sindicato. Este volumen es una inspiración constante para mí. Conozco a todos los actores de cuadro hollywoodenses hasta de nombre, y puedo señalarlos en las películas. No sólo a ellos sino también a los del cine mexicano; son los únicos que me interesan, los actores de reparto, de cuadro, los "característicos". He ahí la descripción de todas las caras posibles.

DGD: *¿Es la idea del rostro como imagen fundamental?*

SE: Sí, una imagen a partir de la cual nace todo. Es prácticamente imposible imaginar un rostro y describirlo con todos sus detalles. Esto en cuanto a mis tentativas realistas (o lo que llamo mis experimentos realistas), pero por ejemplo el doctor Farabeuf no tiene rostro. Al respecto me han sucedido cosas muy curiosas; ya escrita la novela encontré una descripción física del Farabeuf real. Ahí se decía, por citar un solo detalle significativo, que este hombre usaba zapatos ortopédicos, algo que yo había descrito en la novela sin conocer detalles de su persona.

AT: *Usted distingue las tentativas experimentales de las obras definitivas, ubicándolas como una progresión. ¿En qué punto de ese camino se encuentra?*

SE: Siento que me estoy acercando más a lo definitivo. Me gustaría escribir un libro largo, en el mismo tono de *Elsinore*, pero el sustento anecdótico no se me ocurre, es decir, no puedo inventar ese tipo de experimentos. Entonces he pensado que podría conseguir un relato un poco más largo, narrando experiencias reales que tuve durante mi estancia en Europa. Eso me permitiría ampliar el registro de la lengua; emplear, por ejemplo, italiano, francés, inglés y español, además de jergas relacionadas con estos idiomas. Me refiero a un uso armónico de las lenguas, como en *Elsinore*: lo que en este libro aparece en inglés, se entiende por el contexto. Y si el lector no habla esa lengua no importa, la acción prosigue. Se trata de dar el ambiente, como en música ciertos instrumentos nos sugieren impresiones visuales: al oír las notas del corno inglés imaginamos el bosque.

AT: *¿Otro de los proyectos a futuro es volver a la poesía?*

SE: Ese es un proyecto permanente, pero en cierto modo lateral. En la poesía yo quisiera conseguir lo mismo que en la prosa: ampliar el vocabulario. En español ya se ha agotado el vocabulario poético. Hay que buscarle salidas, posiblemente en la introducción de modificaciones expresivas, no a nivel de los sonidos sino de la sintaxis: es lo que buscó Mallarmé. Prácticamente Góngora consiguió todos los efectos que se pueden lograr en español. Tal vez retorciendo la sintaxis, como él lo hizo, podamos a estas alturas acceder a efectos más amplios.

DGD: *Desarrollar la escritura a ese nivel, abrir los ámbitos de la sintaxis, ¿es abrir los ámbitos de la conciencia?*

SE: No, no es abrir los ámbitos de la sintaxis, es torturarlos. Torturarlos y, al contrario, cerrarlos, particularizarlos, para que cada poema sea exclusivo, único. ♦

Cuba: Ideología y literatura

I

Si intentáramos mostrar, a grandes rasgos, el proceso que ha seguido la narrativa cubana a lo largo de los últimos treinta años, tendríamos necesariamente que incurrir en generalizaciones que no siempre reflejan fielmente lo que ha ocurrido en los hechos. A cada ejemplo que señaláramos en un sentido, se nos podría oponer por lo menos otro que apunta en sentido contrario, y eso más que contribuir a esclarecer un determinado proceso cultural podría llevarnos a generar una imagen que abre sus puertas al caos y a la dispersión. Sin duda, se trata de un riesgo que, si aceptamos correr, es porque preferimos el desconcierto a la simplificación, la dispersión al esquema. Además, me parece que treinta años de continuada labor literaria nos permiten fijar ciertas tendencias estéticas que contribuyen a estructurar el ámbito en el que se ha desarrollado una cultura: sus incesantes búsquedas e inquietudes, sus indudables logros y sus vacilaciones. Y es ese, básicamente, el objetivo que nos hemos propuesto con este trabajo.

No se trata, por otra parte, de un intento que resulte inusitado o novedoso. Tanto dentro como fuera de Cuba, los críticos que se han ocupado del tema han enfrentado el mismo riesgo. Rodríguez Coronel o Lisandro Otero, Seymour Menton o Julio E. Miranda, han buscado insistentemente una cierta periodización que permita organizar cognoscitivamente, desde distintos enfoques metodológicos, un proceso narrativo que no sigue un curso preciso ni apunta en una sola dirección. Esas indagaciones, más que propiciar un panorama homogéneo del desenvolvimiento de la narrativa cubana en los últimos años, inauguraron un espacio contradictorio y polémico, un espacio en el que la discusión anudó y desanudó pasiones tanto políticas como literarias. Ahora que al fin la marea ha recobrado la calma, nos gustaría volver allí, no tanto con un ánimo polémico, sino con la intención de ofrecer una nueva versión sobre un viejo problema que en su momento hizo correr mucho papel y mucha tinta.

Podríamos decir que la primera mitad de los años sesenta está marcada, por lo menos, por dos direcciones esenciales en la narrativa cubana. Por una parte, lo que varios críticos coinciden en señalar como "narrativa de la insurrección", cuya preocupación se centra en la lucha revolucionaria y en la elaboración de una plataforma ideológica que refleje las metas y

objetivos de la nueva sociedad, y por otra parte, una novela de corte existencialista, experimental, con preocupaciones mucho más íntimas y subjetivas, y que ante todo tratará de sustentar su universo narrativo en búsquedas y exploraciones formales.

Dentro de la primera tendencia, podríamos aludir a escritores como José Soler Puig, con *Bertillón 166*, que más tarde llegaría a ocupar un lugar destacado en la literatura cubana; o bien, a escritores que acabarían devorados por el exilio o el olvido, como César Leante y Humberto Arenal, con *El perseguido* y *El sol a plomo*, respectivamente. De cualquier forma, lo que por esa época se conoció como "narrativa de la insurrección", se caracterizó por producir obras endebles y muy poco convincentes en cuanto a la factura de su prosa. Se trataba de escritores que asumieron íntegramente la urgente demanda ideológica del momento: reflejar en su obra el proceso insurreccional que había llevado a Fidel Castro al poder. Y esa urgencia ideológica terminó manifestándose en relatos apresurados en los que ni los protagonistas ni las situaciones narrativas llegan a convencer nunca al lector. En lugar de personajes vivos moviéndose en situaciones verosímiles, se trata más bien de escenarios descarnados y figuras planas, sin rostro ni densidad psicológica alguna, que funcionan a lo sumo como fríos portavoces de una idea política. Son novelas que se sostienen exclusivamente por un referente exterior a la novela misma y al que constantemente apelan para convalidar su discurso; es un referente, además, que el lector debe conocer y compartir *a priori*, pues de lo contrario la novela permanecería muda para él, ininteligible, apenas un balbuceo de signos sin sentido. Ese referente, por supuesto, es la revolución misma, y el novelista en ningún momento se siente obligado a justificar literariamente su necesidad histórica, sus objetivos, sus valores, las características de esa nueva sociedad que lleva en ciernes. La palabra "revolución" funciona en el texto como una suerte de palabra mágica, cuya sola enunciación debe abrir ante el lector un amplio abanico de significaciones de las cuales por lo visto la narración no tiene por qué dar cuenta. La sola enunciación de esa palabra debe esclarecerlo todo, y no sólo eso, sino que llega a constituirse también en una especie de parteaguas ideológico: de un lado quedarán los lectores conscientes, aquellos a los que les basta esa sola palabra para intuir o comprender todo lo que por arte de magia ha quedado inoculado en ella y que la novela no dice; del otro lado, estarán los lectores sospechosos, los que no se conforman, los que desconfían

del peso de ciertas palabras, los que necesitan que un texto explore, profundice y cuestione aquello que enuncia.

Esos tres elementos esenciales al género –exploración, profundización y cuestionamiento– tendrán que esperar todavía unos años, muy pocos por cierto, para encontrar cabida en la narrativa cubana. Me refiero concretamente al segundo conjunto de novelas al que he aludido antes, y que parte del presupuesto de que la obra literaria no es sólo un instrumento al servicio de la lucha ideológica, sino ante todo un universo ficticio que debe construirse con medios esencialmente formales. Este segundo grupo de novelas se divide, por su temática, por lo menos en dos subgrupos: por una parte, los escritores que continúan con la temática de la insurrección, pero ahora apoyándose en lo que se ha llamado “héroes negativos” o “anti-héroes”, es decir, personajes contrarrevolucionarios que, por oponerse al cambio, se sitúan en el lado oscuro de la Historia; entre esos escritores destacan José Lorenzo Fuentes con *Viento de enero* y Norberto Fuentes con *Condenados de condado*. Y, por otra parte, los novelistas que convirtieron a la figura del intelectual en el centro de su trabajo literario. *Los desnudos* de David Buzzi, *La situación* de Lisandro Otero y *Memorias del subdesarrollo* de Edmundo Desnoes –las dos últimas con mucha mayor fortuna que la primera– tratan de dar cuenta de ese “intelectual de transición” que, con sus vacilaciones, sus dudas, sus incertidumbres, recorrió los primeros años de la revolución.

Esta nueva vertiente de la narrativa cubana se caracteriza por derivar el ámbito de sus preocupaciones del terreno estrictamente ideológico a un espacio fundamentalmente literario:

buscarán elaborar un universo ficticio que guarde una mayor autonomía con respecto a la realidad y cuya legitimidad emane más de su propio proceso de constitución que de esa realidad social y política que lo rodea. Se apoya en los modelos que le ofrece la vanguardia europea y especialmente la norteamericana y a su vez incorpora los nuevos aportes nacidos de la creciente experimentación de la novela latinoamericana contemporánea, aunque paralelamente, como señala Rodríguez Coronel, se produce también una “búsqueda de nuevas formas de recreación de la realidad”, una “introducción de temáticas que recogen problemas individuales y subjetivos” y una mayor “preocupación por la composición artística y por el manejo del lenguaje”.

Abandonar la escritura testimonial para entregarse a la elaboración de un mundo imaginario autónomo implica, por parte del escritor, un mayor dominio del instrumental con el que trabaja (estructuras narrativas, manejo del lenguaje, ambientación de escenarios o situaciones, caracterización psicológica de los personajes), pues si la eficacia de la novela testimonial dependía de la fidelidad a la realidad descrita, la novela como ficción sólo dispone de sus propios medios de constitución para convencernos de la verdad (o falsedad) de lo que nos cuenta. Su verosimilitud no emana de su correlato con una realidad por lo demás irrelevante para la escritura misma, sino de su capacidad –técnica, formal– para estructurar un espacio imaginario propio y autosuficiente.

Con ello, la narrativa cubana no sólo rompe, aunque sólo sea temporalmente, con una demanda ideológica que la limitaba y constreñía a una dimensión épica que pudiera dar



cuenta de las gestas revolucionarias, sino que opta explícitamente por una filiación vanguardista que se manifiesta con absoluta plenitud en el afán experimental que la recorre: ruptura de la sintaxis convencional, introducción de un léxico popular con nuevas resonancias fonéticas, alteración del tiempo narrativo (anticipaciones, flash backs, etc.), ficcionalización del autor, polifonía, creación de atmósferas que densifican el relato, manejo del contrapunto narrativo entre el diálogo y la descripción que dota de un ritmo propio a la escritura... En fin, de lo que se trata es de utilizar todo el instrumental técnico existente para conformar un universo literario lo suficientemente complejo y plural como para que pueda sostenerse por sus propios medios, sin los habituales préstamos ideológicos a los que estaba habituado.

Ese afán experimental que recorrió a una buena parte de la narrativa cubana de los sesentas, culmina, al final de la década, con la publicación de dos novelas que habrían de convertirse en textos premonitorios de lo que ocurriría en la novela cubana casi veinte años después. Me refiero a *Siempre la muerte, su paso breve* de Reynaldo González y *Los niños se despiden* de Pablo Armando Fernández, cuya discursividad se centra en la elaboración mítica de una pequeña ciudad de provincia, inmovilizada en prácticas ancestrales y, a su vez, en trance de desaparecer por su repentino ingreso en la Historia, a través de la convulsión revolucionaria que las acosa. Elaboración mítica que sin lugar a dudas se sustenta en los modelos que le ofrece la novela latinoamericana, en particular la Comala de Rulfo o el Macondo de *Cien años de soledad*, pero que, al mismo tiempo, supo hacer del lenguaje el personaje central del texto. Y es aquí donde radica el carácter fundador e inaugural de esta escritura para la literatura cubana.

En las dos novelas, pero sobre todo en *Los niños se despiden*, la imagen de la ciudad parece emerger de una suerte de memoria colectiva que ordena sus recuerdos a la manera de un rompecabezas: sin concierto alguno, siguiendo a tientas el curso de un color o las fortuitas evoluciones de una forma. Y esa reconstrucción se lleva a cabo desde la multiplicidad de voces que constituyen al texto. Son voces que provienen de todas partes, y cada una está encargada de relatar ese fragmento de la vida que ha sido el suyo y de cuya reunión nacerá la imagen global de la vida del pueblo. Más que de un narrador único y omnisciente, entonces, habría que hablar de un discurso polifónico que produce constantes e inesperados desplazamientos en la perspectiva de la narración y para el que la voz colectiva es el resultado azaroso de la fortuita convergencia de múltiples puntos de vista individuales y subjetivos, dando lugar así a una sólida construcción lingüística que logra reunir, en una sola figura, todos los registros posibles –fonéticos, léxicos, sintácticos, metafóricos– de una lengua. De ahí la filiación barroca que algunos críticos han encontrado en estas novelas, filiación barroca que nos obliga a situarlas en relación con un acontecimiento literario que, aunque se realiza en Cuba, rebasa las fronteras de la isla para extender su influencia al ámbito completo de una lengua.

A principios de 1966 aparece en Cuba *Paradiso* de José Lezama Lima, una novela sin precedentes en la narrativa cubana. No olvido que por esas fechas se habían publicado

ya las dos novelas mayores de Carpentier: *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*, pero en ninguna de estas dos novelas se observa un trabajo sobre el lenguaje poético como el que lleva a cabo Lezama Lima en *Paradiso*. No voy a extenderme demasiado en el tratamiento de esta obra porque el espacio del que dispongo no me lo permite. Me basta con remitir al lector a las palabras que Octavio Paz, Severo Sarduy o Julio Cortázar han dedicado a la obra de Lezama y en las que coinciden en destacar el carácter lúdico, agónico, erótico que alcanza el lenguaje en la obra del poeta cubano. "No es en el demasiado célebre capítulo de las posesiones, ni en las secuencias explícitamente sexuales –escribe Severo Sarduy– donde únicamente percibo la fuerza erótica de *Paradiso*, sino en todo su cuerpo... Es el lenguaje en sí, la frase en sí, con su lentitud, con su enrevesamiento, con su proliferación de adjetivos, de paréntesis que contienen otros paréntesis, de subordinadas que a su vez se bifurcan, con la hipérbole de sus figuras y su avance por acumulación de estructuras fijas, lo que, en *Paradiso*, soporta la función erótica, placer que se constituye en su propia oralidad... Si la palabra de Lezama puede alcanzar la mayor amplitud del barroco... es precisamente porque está liberada de todo lastre transitivo... y devuelta a su erotismo fundador, a su verdad."

Y es esta dimensión erótica del lenguaje mismo, que sólo Lezama Lima ha sabido llevar hasta sus últimas consecuencias, lo que recogen novelistas como Reynaldo González y Pablo Armando Fernández, en particular este último, para convertirlo en un punto de partida ineludible de su propia escritura. Como en *Paradiso*, el erotismo de la palabra que recorre sobre todo la segunda parte de *Los niños se despiden*, no consiste tanto en la descripción de una situación o en el comportamiento de un personaje, sino que nace de una sonoridad, de un ritmo, de una fonética, del encabalgamiento de unas palabras con otras, de su capacidad para sugerir una imagen sin mostrarla nunca por completo hasta dar lugar así a una escritura de vocación totalizadora que –como en Lezama– intenta recuperar, en una misma textualidad, leyenda, mito y poesía, pero también: fiesta, parodia y erotismo.

Sin lugar a dudas, con *Los niños se despiden* la joven narrativa cubana alcanza una de sus cimas indiscutibles, al mismo tiempo que abre caminos nuevos y poco explorados para las búsquedas futuras de esa narrativa. Son caminos, sin embargo, que tendrán todavía que esperar algún tiempo para volver a recorrerse. Pues en los setentas la novela cubana entra en el marasmo de una nueva demanda ideológica que terminará empantanándola por algo más de diez años.

II

En realidad los sesentas no sólo fueron años de una considerable actividad literaria que dio a conocer a una gran cantidad de poetas y narradores hasta entonces inéditos en Cuba, sino que esa actividad literaria se vio acompañada también por una incesante reflexión teórica que buscaba, ante todo, redefinir la función del intelectual en la nueva sociedad socialista y sentar las bases para la creación de una nueva cultura más acorde con los lineamientos sociales y políticos del momento.



No es necesario profundizar demasiado en esas reflexiones para darnos cuenta que estaban dirigidas contra ciertos conceptos del pensamiento liberal que constituían un estorbo para la nueva estética revolucionaria que intentaba fundarse. Frente a los conceptos de “libertad irrestricta del intelectual”, “conciencia crítica de la sociedad” o “poder de impugnación del arte y la literatura” que postulaba el pensamiento liberal, la nueva estética revolucionaria opone los conceptos de “disciplina ideológica”, “conciencia constructiva” y “autocrítica”. En definitiva los postulados del realismo socialista, frente a los postulados de las vanguardias contemporáneas.

Abandonar las viejas categorías del pensamiento reformista burgués no implica únicamente acceder, en el plano teórico, a nuevas posturas revolucionarias, sino también, y sobre todo, producir, en los hechos, un arte y una literatura más acordes con los nuevos planteamientos culturales. Ya en 1966, Lisandro Otero había destacado “la función cognoscitiva del arte y la literatura que, en la medida en que lleguen a profundizar en la representación del hombre y su circunstancia, anudarán su objetivo con el de la ciencia y la filosofía”. Esta concepción del arte como una forma de conocimiento, apenas esbozada en Cuba en 1966, habrá de adquirir un carácter casi programático para la intelectualidad cubana en 1969.

La función cognoscitiva del arte no sólo se opone a las funciones que las vanguardias de este siglo le habían asignado al arte y a la literatura en la sociedad contemporánea (el arte como juego en el lenguaje, como placer textual, como expresión de la conciencia atormentada del sujeto, como manifestación del flujo del inconsciente, etc.), sino que ante todo postula, aunque quizá no de una manera explícita, un cierto género —el realismo— que insensiblemente pasa a colocarse por

encima de los otros géneros, sencillamente porque es el que, en palabras de Lukács, logra desplegar un conocimiento más completo, profundo y objetivo de la realidad que describe. Allí, la subjetividad del autor (o del personaje) no tiñe el discurso. Es la realidad descrita la que habla por sí misma, obligando incluso al autor a dejar de lado sus propios deseos e ilusiones y a ceñirse a las exigencias de objetividad y rigor que el arte como reflejo de la realidad le impone.

Esta exigencia programática de la revolución cubana se hizo verbo, y a partir de principios de la década de los setentas vemos aparecer una serie de cuentos y novelas que intentan narrar la epopeya de la construcción del socialismo en Cuba, en detrimento de novelas como *Memorias del subdesarrollo* de Edmundo Desnoes o *Los niños se despiden* de Pablo Armando Fernández, en donde los juegos de la imaginación y el libre flujo de la subjetividad organizaban el discurso narrativo.

Obras como *Sacchario* de Miguel Cossio Woodward, *El pan dormido* de José Soler Puig o *La última mujer y el próximo combate* de Manuel Cofiño López, que se sitúan entre las novelas más representativas de los años setenta, asumen plenamente los presupuestos del realismo socialista —en la línea más fielmente lukacsiana— y se abocan a la tarea de reflejar un aspecto de la realidad cubana que casi no había sido tocado hasta entonces: la construcción de la sociedad socialista a través del trabajo productivo. Si bien es cierto que *El pan dormido* se sitúa en una época prerrevolucionaria, y por lo tanto no da cuenta de la construcción del socialismo en Cuba, comparte con las novelas de Cossio Woodward y Cofiño López el ámbito del trabajo obrero, como núcleo argumental básico, y la perspectiva socialista inscrita en el sentido global de su historia.

En las tres novelas, sin embargo, como en muchas otras de este periodo, se observan cambios sustanciales con respecto a la novela que las precedió. Por una parte, desaparece ese protagonista indeciso y vacilante, constantemente atormentado por dudas interiores, que había caracterizado a la narrativa de los sesentas. En su lugar, veremos aparecer a una nueva figura literaria: el trabajador, obrero o funcionario, pero ahora sí plenamente seguro de sí mismo y de la ardua tarea revolucionaria que la sociedad le ha encomendado. Se trata del héroe positivo, edificante, recortado sobre el modelo ideal de ese “hombre nuevo” que pedía el Che Guevara, de moral intachable y que no conoce otro tipo de conflicto que no sea el de alcanzar la meta de producción fijada por el Estado. Se trata de personajes y situaciones narrativas descritos en gran medida desde una mirada exterior y omnisciente que termina haciendo de ellos figuras y escenarios de cartón, perfectos y acabados, sin resquicios ni contradicciones, disecados por el mismo gesto que intentaba darles vida, y que parecen estar allí, en el texto, tan sólo como portavoces de un principio revolucionario, como modelos ejemplares de ese héroe del trabajo socialista.

Por otra parte, en estas novelas se ha abandonado también todo el afán experimental que había signado a la narrativa cubana hasta entonces. Se trata de historias lineales, acumulativas, que avanzan morosamente por la sola agregación de datos, en muchos casos irrelevantes para el sentido global de la



historia, y escritas en un lenguaje convencional, básicamente informativo, en franca competencia con el discurso ensayístico y que sólo en momentos excepcionales alcanza la intensidad de una metáfora o de una imagen poética.

En ese afán por reflejar la realidad de la manera más exacta y rigurosa posible, por convertir a la obra literaria en un instrumento de conocimiento equiparable a la ciencia, una buena parte de la narrativa cubana de los setentas terminó haciendo de la novela más un testimonio directo de la realidad que un universo imaginario con sus propios ecos y resonancias. De ahí que, por esos años, cobrara tanto auge en Cuba un nuevo género que llevaría al extremo los presupuestos del realismo socialista: la novela testimonial.

Definitivamente, el género testimonial no nace en Cuba con la revolución, como muchos en algún momento pudieron creer. Sus antecedentes habría que buscarlos en los antiguos cronistas de Indias o, por lo menos, en los relatos de la Guerra de Independencia, entre los cuales destaca, tal vez como un paradigma indiscutible, el *Diario de campaña* del general Máximo Gómez. Lo que sí es necesario señalar, sin embargo, es que con la revolución la literatura testimonial recibió en Cuba un impulso y una recepción por parte del público que no había conocido en épocas anteriores. Baste decir que de 1960 a 1980 se publicaron en la isla alrededor de 100 testimonios sobre el proceso revolucionario.

Sin embargo, si nos detuviéramos a revisar todo ese material, descubriríamos que difícilmente, y sólo en raras ocasiones, podríamos agregar el término "novela" a esos testimonios. Esa posibilidad sólo llegará a principios de los años setenta con la aparición de dos libros de Miguel Barnet:

La canción de Rachel y Gallego. Es cierto que Barnet había publicado ya en 1966 *Biografía de un cimarrón*, en el que intentaba pintar, como en un fresco, ese vasto fragmento de la historia cubana que va de las últimas décadas de la vida colonial hasta la época republicana; pero como el propio autor señala en la introducción del libro, su intención en ese momento no era crear una novela, sino un documento etnológico al servicio de historiadores, sociólogos y folkloristas.

Lo que a fin de cuentas lleva a Barnet a derivar su trabajo testimonial hacia el terreno de la novela, es el repentino éxito que tanto dentro como fuera de Cuba alcanza su primer libro. Y sobre todo el hecho de que ese éxito iba acompañado de una denominación que sin duda sorprendió a muchos de sus lectores y, seguramente, también al propio Barnet. Los críticos, tanto cubanos como extranjeros, hablaron de *Biografía de un cimarrón* como de una "novela testimonial". Y así, por la fuerza de las nominaciones, el joven etnólogo cubano se vio convertido de pronto en un novelista.

El propio Miguel Barnet, al referirse a su labor creativa, la ha definido como un movimiento discursivo en el que participan diversas disciplinas, desde la sociología y la etnografía hasta la historia, el folklore y la literatura, y en el que, por lo tanto, confluyen distintos lenguajes. Al resultado de esa heterogénea convergencia de disciplinas y lenguajes, el escritor cubano lo ha llamado "novela-testimonio", guiado tal vez por la necesidad de bautizar, con algún nombre, a esa nueva textualidad que no ingresaba a cabalidad en ninguna de las clasificaciones al uso: "Las obras en prosa que he escrito tenían que ubicarse en algún género —declara Barnet— y las he llamado novelas-testimonio. Están encaminadas a describir los

procesos socio-históricos de Cuba... Son literatura porque casi todo es literatura. Por encima de esa valoración, son obras sociológicas, pretenden desentrañar una esencia nacional, un carácter social”.

Lo que sin embargo podemos observar en el tránsito de *Biografía de un cimarrón* a *La canción de Rachel y Gallego*, es que lo que ese discurso testimonial ganó en el plano literario —lenguajes, estructuras, imaginación, fantasía, ficción—, lo perdió, en cambio, en lo que según el propio Barnet era la función esencial de la novela-testimonio: describir en profundidad los procesos sociales e históricos de un país con el objeto de alcanzar un conocimiento más exacto y riguroso de ellos. Pues ya desde la propia elección del informante, cuyo discurso *informará* precisamente a la novela-testimonio, podemos claramente observar el significativo desplazamiento que se produce del plano social e histórico al estrictamente literario: no es lo mismo centrar el relato en un esclavo cimarrón que recorrió a lo largo de su vida desde la época de la esclavitud hasta el socialismo pasando por la Guerra de Independencia y más de cincuenta años de república burguesa, que en una cantate de vaudeville cuyo discurso está únicamente centrado en su cuerpo y en los efectos que su cuerpo produce en los que lo contemplan.

III

Si, como hemos visto hasta aquí, la narrativa cubana de los años setenta se caracterizó, en general, por seguir una línea discursiva mucho más racional y explícita que en la década anterior, y en la que entre sus presupuestos básicos estaba hacer de la literatura un instrumento de conocimiento equiparable a la ciencia, en los ochentas esa narrativa seguirá un curso distinto, un curso que en su momento resultó absolutamente imprevisible.



Raúl Corrales, *La abuela*, 1961

En lugar de continuar cómodamente, como podía esperarse, en la senda abierta por el realismo socialista, parece producirse, en algunos escritores, una especie de recapitulación, de vuelta hacia atrás, de indagación en lo que aparentemente había quedado ya superado. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que hay un cierto retorno a algunas de las preocupaciones que habían recorrido a la narrativa cubana en la década de los sesentas: el mundo de la infancia, habitado por los fantasmas de la imaginación y de la fantasía; la exploración en la interioridad problemática de los personajes; los conflictos del intelectual entre su vida pública y su vida privada. En definitiva, se podría hablar de una marcada interiorización del discurso literario cubano en los ochentas hacia zonas más íntimas y personales; del surgimiento, por decirlo así, de una literatura intimista que no había tenido un lugar relevante hasta entonces en la isla. Y esas búsquedas no sólo se llevan a cabo en el plano temático, sino que hay también un regreso hacia las propias modalidades formales vanguardistas que la épica revolucionaria, el realismo socialista o la literatura testimonial habían hasta cierto punto opacado u olvidado.

No se trata, sin embargo, de un desplazamiento del que pudiéramos decir que sigue al fin un curso consistente y seguro, sino más bien de tanteos y oscilaciones, de búsquedas indecisas y vacilantes, como el niño que se aventura a sus primeros pasos por fin libre de andaderas. Junto a una novela como *Las iniciales de la tierra* de Jesús Díaz que, aunque reincorpora las técnicas de la escritura vanguardista, al mismo tiempo perpetúa la temática del trabajo productivo y del héroe de la construcción socialista, existen otras novelas que, con menos pretensiones formales y por lo tanto más convencionales en el plano de la expresión, exploran temáticas nuevas o apenas esbozadas en las décadas anteriores. Es el caso de *Un rey en el jardín* de Senel Paz y *La caja está cerrada* de Antón Arrufat. Se trata de universos narrativos, sobre todo en el caso de Arrufat, que parecen construirse de espaldas al proceso revolucionario o, para decirlo con otras palabras, en una suerte de olvido de las demandas políticas e ideológicas que durante más de veinte años intentaron —y, en gran medida, lograron— fijarle un curso preciso y rígidamente delimitado a la joven narrativa cubana. En estas novelas se contempla y se nombra el mundo desde la perspectiva de un niño; de ahí que la fantasía y la imaginación, el juego y el erotismo, cobren definitivamente mucha más fuerza y densidad que dimensiones épicas o francamente testimoniales. Con ello, me parece que la novela cubana ha ganado, para la literatura, una importante aunque indecisa batalla: la que consiste en afirmar, ante el poder reductor de la ideología, la autonomía y autosuficiencia del universo imaginario.

Tal vez resultaría aventurado sostener que a partir de fines de los ochentas, con novelas como *Un rey en el jardín* y *La caja está cerrada*, la literatura cubana se abre hacia horizontes propios y menos sumisos a los dictados de una ideología. Pero lo que sí me parece necesario señalar es que esas novelas constituyen un momento de cierta madurez que podría llegar a constituirse en un sólido punto de partida para las futuras búsquedas y exploraciones de la nueva narrativa cubana. ◇

Adriano González León

Play back



A Carlos Reyes Lima

A Rodolfo Izaguirre

Estaba con una bandera entre las manos, tenía un collar. La esfera de un reloj. Miraba. Al fondo, la ciudad con mediodía pleno, brillo peculiar, extravío, gentes que anidan entre vitrinas y reflejos. Había automóviles y vidrios, papeles imposibles, láminas del lado lejano traídas a este lado por los rayos, edificios en profundidad, fuera de escala, verdes en profundidad, fuera del ojo, la antena y la veleta para el sonido y los recuerdos, juego del más allá, camino de los dioses y los muertos, lugar por donde entran y salen los ecos, las siglas que identifican la voz, las imágenes que se están desvaneciendo ahora por ausencia de receptor y el ángel de metal girando para una ansiedad de golondrinas y de torres.

Usted vuelve a mirar y sonrío. Pero esta vez ha movido el pie izquierdo y la inquietud pasa a delatarse. Pareciera está delante de sus ojos y usted cabalga con facilidad y despliegue, remonta las colinas, se apropia de las hondonadas, aparta las ramas y los frutos, inventa el aire que mueve sus cabellos.

Una mirada desde arriba la descubre distante. Hay neblina, vapores, cuerdas, cabañas de madera y una huerta de limones. De repente, bajo un río. Suena. Trae piedras, por supuesto. Algunos helechos y hojas grandes, carnosas, para cubrirse. Camina. Ha empezado a llover.

Si no se retira, usted está en la mitad del panorama: hay flores frescas que se levantan a su lado, un animal que pasta, dos, tres árboles, piedras muy sencillas, un matorral, el camino de cañas a la izquierda y los pájaros que con simplicidad han llegado a picotear los frutos de su collar.

Ahora usted está serena. Se han ido los pájaros. Un plano a medias permite obtener la seguridad de su cuello, la caída armoniosa del pañuelo, sus senos apetecibles. Difícil registrar los anuncios de los almacenes y la totalidad de los paseantes. Habrá que postergarlos. En lo inmediato, usted compone el cuadro, lo domina, injuria cualquier otra posibilidad visual,

la elimina. Está como para entrar en la historia. Nunca imaginó que entre las fachadas y los ruidos repetiría la pose y las imágenes de siempre.

Usted vuelve a pasar por tapices y estampas, ocupa su mirada en un apuesto pavorreal, despliega un abanico, aprieta una dalia contra su corazón, luce la diadema fulgente, alza la copa para el veneno y el festín. Después, tañe un laúd. Muestra la cabeza de Holofernes. Se bambolea en el columpio de Fragonard. Coloca su mano de Madame Savary. Lleva el áspid hasta el pecho. Junta las palmas para el descendimiento y el dolor. Se fuga al cielo con nubes y azucenas.

Un gran acercamiento elimina por completo el paisaje urbano. Surge usted, bella y total, alumbrada solamente por los deseos, única bajo los trazos de sus signos. Ahora es casi audible el sonido sanguíneo, lo son las palpitations que delatan sus preferencias. Es válido sostener un espejo por la empuñadura de nácar. Un halcón habría volado antes, rechazando el alimento. Un león sostendría un estandarte, **con banda de azul y tres lunas de plata**. Pero el unicornio se repite en el espejo. Usted separa el unicornio y lo sustituye por su rostro. Se opera la toma esencial de su mirada. La mirada entra y se devuelve sobre sus ojos. Usted pertenece a este aquí de asfaltos, aceros y concretos. Sin embargo, se ha fugado hacia donde saltan los animales y las hierbas. Si se insiste sobre sus ojos, estará ya lista para otra representación. Entra, funde, se difuma. Desaparece con los mandatos del mediodía, celebrada por fuentes y sonidos.

En alguna parte aparece después, atendida por palomas. Es pleno desierto. Pero allí hace construir torres y puentes. Luego, de uno a otro confín, mete su rostro entre jardines que cuelgan. Se mira en el otro lado del espejo. Es un lugar de azogue, con pastos transitorios, como el vuelo detrás de la pantalla y el tránsito a través de la lámpara. Usted existe y no existe y vuelve a existir. Como si se hojeara muy rápidamente un libro de colores. Al fondo, recoge frutos rojos en una cesta de mimbre. A la derecha, lanza pastos a unos conejos maltrechos. Más acá se hace retratar con una sombrilla dorada. A la izquierda, se va por una vereda de piedras, con carruajes ruinosos, manchas entre las cercas y la última casa, un cielo ópalo y gris, de infierno, usted, que parecía tan tierna y no en balde recordaba las lujurias. En algún momento, cuestión de dos o tres secuencias, surgirá el bosque encantado. Vendrá el corte y sobre la mesa de lino surgirá la orgía, porque su desenfreno es la eternidad. Hay disolvencia. El asunto es discernir, con un lente muy preciso, cuales son sus límites entre el paraíso y las tinieblas. ◇



Rosana Curiel Defossé

Autorretrato

Este reposo artificial
que intenta existir
equivocadamente
al ritmo de mi vida,
que inventé desde la fragilidad
de una tarde.
Esta ebullición perenne
como marejada de insectos
hurgadores,
curiosos viajeros de mi cuerpo.
Este ir quedando grabada
a la mentira de la quietud
y evitar la lluvia,
la cólera,
y soportar cada abandono,
cada sacudida
para que nada se derrumbe de nuevo.
Estos ojos ciegos
que brillan desde el recuerdo
de la luz
perdiéndome siempre
al posarse frente al espejo deforme.
Este larguísimo agujero
en el estómago
nacido en la cama y la noche
y la terca esperanza
de que la vida

sea otra cosa
que esas manos
pudriéndose sobre un piano.
Este rumor disonante
de fantasmas enanos
que invaden el útero
y abusan de la gravedad de mis párpados.
Esta guerra perdida por gritar
que cae en el papel
y solamente lo perfora
con su muerte descolorida.
Esta mano lastimada, avergonzada,
incapaz de dibujar
la seducción del espíritu.
Esta misma cortada
que ha marcado mi tiempo
de principio a fin
calando la piel blanda
por recién llorada.
Esta lluvia de incongruencias,
los cristales aguja,
el dios informe.
Esta mujer desde antes perdida,
este monstruo de mujer,
esta agua de río seco,
esta piedra
y este jamás poder nombrarme. ◇

Pablo Neruda y los sentidos

Alguna vez Pablo Neruda dijo, con otras palabras, lo que ahora recuerdo: se acabó la época de los poetas taciturnos, flemáticos, famélicos. Ha llegado a su fin la poesía que trata de construir su ámbito alrededor de una estética ensimismada y esmirriada. Celebremos la aparición de los poetas robustos, gordos, potentes y descomunales que harán la nueva poesía: una escritura de arrebatos dionisiacos, lúdica, lúcida, lúbrica, de poderosa gula y sensualidad envolvente desde lo más profundo de la tradición pantagruélica.

¿Neruda contra Neruda? ¿El solidario contra el solitario? ¿El autor de las *Odas elementales* contra el convulso, metafísico y enigmático poeta lírico de *Residencia en la tierra*?

Cierto cambio en la estética nerudiana se produjo a partir de su *Tercera Residencia*, escrita bajo el impacto emocional de la guerra civil española. Sin embargo no fue un cambio absoluto. La incertidumbre del solitario reaparece en algunas obras posteriores y en su poesía póstuma. Pero en la década de 1940, a juicio de Neruda, era necesario abandonar la imagen del poeta ensimismado en una especulación estéril, pues la nueva realidad del mundo, surgida de la Segunda Guerra Mundial, requiere de poetas más vitales y combativos que sean capaces de escribir no solamente sobre plenilunios o crepúsculos.

De ahí en adelante, la relación de Pablo Neruda con la naturaleza tendrá un ritmo, cada vez más profundo, de absorción, ósmosis y fagocitosis. De poeta contemplativo (*Crepusculario*) a poeta devorador (*Odas elementales*). El paso de una poesía supuestamente pura a una poesía contaminada y llena de ramificaciones esenciales; una esencialidad que nace de las profundidades de la naturaleza. Profundidad que se entiende como naturaleza lingüística.

Hace más de medio siglo, el poeta se refirió a la necesidad de ampliar el campo del ejercicio poético. En su texto *Sobre una poesía sin pureza* (una especie de ideario estético), dice textualmente:

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y de los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo.

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

Una poesía impura como un traje como un cuerpo, con manchas de nutrición,



y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. La flor, el trigo, el agua tienen también esa consistencia especial, ese recurso de un magnífico tacto.

Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, "corazón mío" son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo.¹

La sangre del cordero

Optamos por reproducir, en su integridad, el texto *Sobre una poesía sin pureza*, ya que sus conceptos permiten descubrir cuáles eran las inclinaciones de Neruda durante los años en que escribía *Residencia en la tierra*. Hay un deseo evidente por penetrar en la realidad del mundo a través de los sentidos; un registro sensual a partir de la propia estructuración de su lenguaje: recurrencias sonoras, aliteraciones, anáforas, sinestesias, encabalgamientos y fricciones verbales. Pablo Neruda es un poeta movido y envolvente: marítimo y a veces torrencial en su ritmo. Una prosodia hipnótica. Estamos ante un *descubridor* que concibe al poema –para decirlo con palabras cercanas a Octavio Paz– como un organismo rítmico, una forma en perpetuo movimiento. Lenguaje en sí, nueva dimensión lingüística, y lenguaje reflejo que, no obstante su fijeza, nunca se petrifica o pierde el dinamismo. El poema está hecho de aspas de aire que, al girar, emiten torbellinos de sonidos que son remolinos de sentidos. Por muy terrestre que parezca, todo poema es aéreo y cada palabra es aire articulado. Sin embargo, el poema no es música ni idea. El sentido del poema está más allá del sentido –por su condición plural o multisignificante–, y su música no se agota en el sonido. Parece que las ideas bailan y los sonidos piensan: la nueva realidad verbal se vuelve sinestésica. Vasos comunicantes: oímos el poema con los ojos, lo pensamos con los oídos, lo sentimos con la mente. El espectro de los sentidos se multiplica. Poesía es ver y oír, pensar y sentir, todo junto. Poesía como espectroscopio de la condición humana. O más bien como universo figurado por la maquinación de la palabra. Poesía que puede unir en un solo giro, en un oleaje rítmico, el sentir y el pensar, como si estuviésemos en una fiesta del significante.

Pablo Neruda engulle y se deja engullir por la materia en una suerte de cópula interminable. Lo mismo sucede cuando decide incorporarse al ámbito del arte culinario: se hunde en la cocinería como un pez en el aceite hirviendo. Es el sibilino y el gran sibarita. Concibe el quehacer poético como un acto de prestidigitación comestible; su poesía ha sido construida para ser devorada por lectores y auditores. Escritura que hace el efecto, simultáneamente, de aperitivo y bajativo.

El poeta, ensayista y profesor de la Universidad de París, Saúl Yurkiévich, señala en su obra *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* que

Neruda parte casi siempre de un estímulo natural; los desencadenantes, los generadores de su inspiración son lo terráqueo o lo acuático, lo vegetal, lo animal, las metamorfosis de la eterna materia. *La copa de sangre*, un texto que data de 1938, nos esclarece el nexos sustancial de Neruda con la naturaleza, ayuda a comprender la actitud del poeta, sus módulos imaginativos, sus parámetros, sus parangones, las correspondencias que establece para interpretar la realidad.²

¹ Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1978, pp. 140-141.

² Saúl Yurkiévich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 151.

Allí está presente

... el recuerdo de una copa de sangre de cordero recién degollado que sus tíos le hicieron beber en uno de los festines en que se congregaba la familia; esta experiencia, sacralizada por Neruda, cobra carácter ritual, es una ceremonia de iniciación que simboliza el acceso a la virilidad: "Entro en un patio -escribe el poeta-, voy vestido de negro, tengo corbata de poeta, mis tíos están allí todos reunidos, son todos inmensos, debajo del árbol guitarras y cuchillos, cantos que rápidamente entrecorta el áspero vino. Y entonces abren la garganta de un cordero palpitante, y una copa abrasadora de sangre me llevan a la boca, entre disparos y cantos, y me siento agonizar como el cordero, y quiero también llegar a ser un centauro, y, pálido, indeciso, perdido en medio de la desierta infancia, levanto y bebo la copa de sangre". Esta copa de sangre -agrega Yurkiévich- aparece como un sacramento que convierte un acto fisiológico fundamental en una ceremonia cargada de significación, que comunica al oficiante con la suprema fuerza de la vida; esta copa es un maná dotado de poderes primordiales, es un arquetipo mitológico que conjuga las dos funciones básicas de la vida orgánica: la nutrición y la sexualidad.³

Prosiguiendo con esta línea argumental, pienso que comida y cópula se integran o se funden en una sola fuerza. La relación de Pablo Neruda con el mundo se inclinará, progresivamente, hacia la hegemonía de los sentidos; sin dejar de lado, por cierto, el apoyo de la reflexión crítica.

Tocar el mundo

Tacto, gusto: pareja en la cual se hunden las redes del poeta. Podría afirmarse, sin temor a equívoco, que este eje binario y sensorial gobierna, sobre todo, a sus *Odas elementales*. Sin duda que los otros sentidos también aparecen a lo largo de su poesía, pero, antes de dar cualquier paso, Neruda extiende sus manos para tocar el mundo y de este modo unirse a él o rechazarlo. Aquí se opera por instinto, por cercanías o distancias analógicas, y el tacto establece una primera posibilidad conectiva o cognoscitiva: es origen del conocimiento.

La segunda percepción le corresponde al gusto donde se profundiza la atracción o el rechazo. Luego viene todo el rodeo, el cerco, la presión atmosférica que el poeta despliega alrededor de su núcleo temático. En este sentido, Neruda sigue siendo el expresionista, el romántico exacerbado que proyecta sus estados corporales y anímicos a la realidad objetiva. Es posible distinguir un doble movimiento dentro de la poesía nerudiana: primero un viaje, una emisión energética que sale de las profundidades de la materia y es captada por el artista; y después las pulsiones o el desequilibrio de una escritura que intenta responder a los impulsos y da origen a la realidad verbal. Sístole y diástole: flujo y reflujo como en el ritmo de la respiración.

Escribo como respiro, dijo alguna vez el poeta y, de ese modo, afirmaba que su ejercicio poético perteneció siempre a una especie de fisiología. Pablo Neruda es un poder subterráneo y submarino; sus desplazamientos vienen desde las profundidades.

En su rastreo -como advierte Saúl Yurkiévich-, va a dar no con la suprarrealidad sino con una intrarrealidad; penetra en su mente y en su cuerpo más allá de las razones, hacia las motivaciones previas, allí donde las imágenes preceden a las ideas, en las entrañas de la materia que durando se destruye. Allí va a reencontrarse con esa imaginación básica, materializante, naturalizante, con ese epicentro mítico que constituye el principal motor de su poesía.⁴

Alguna vez le oí decir a Neruda: "Es necesario relacionarse de una manera instintiva y corporal con la naturaleza, estableciendo un rodeo infinito. Tentáculos sensoriales y algún poder reflexivo que pueda ir estructurando todo el engranaje; así se construye la poesía". No está de más recordar sus conceptos acerca de las virtudes intelectuales de Vicente Huidobro en contraste con los poderes larvarios que hay en la obra nerudiana:

³ Ibidem, p. 151.

⁴ Ibidem, p. 178.





Basta leer mi poema *Tentativa del hombre infinito*, o los anteriores, para establecer que, a pesar de la infinita destreza, del divino arte de jugar de la inteligencia y de la luz y del juego intelectual de Vicente Huidobro, me era totalmente imposible seguirlo en ese terreno, debido a que toda mi condición, todo mi ser más profundo, mi tendencia y mi propia expresión, eran la antípoda de la destreza intelectual de Vicente Huidobro. Este libro, *Tentativa del hombre infinito*, esta experiencia frustrada de un poema cíclico, muestra precisamente un desarrollo en la oscuridad, un aproximarse a las cosas con enorme dificultad para definir las; todo lo contrario de la técnica y de la poesía de Vicente Huidobro, que juega iluminando los más pequeños espacios. Y ese libro mío procede, como casi toda mi poesía, de la oscuridad del ser que va paso a paso encontrando obstáculos para elaborar con ellos su camino.⁵

Tentativa de una confusa absorción del cosmos. Para Saúl Yurkiévich:

... ese dinamismo arremolinado, ese torbellino de fuerzas en continua mutación constituyen la intuición fundamental de Neruda; una intuición oscura que nos retrotrae a una modalidad preformal de la materia, a lo larval, a lo germinal, a la polución de vida primigenia, a la nebulosa originaria. Esta intuición caótica se transmitirá a través de un lenguaje confuso, sobrecargado de significaciones que se diversifican, se coaligan, se entrecruzan, chocan, se irradian mutuamente como las partículas de la estructura atómica. Postulada la identificación del yo y el cosmos, descender a las profundidades del yo es instalarse en las entrañas de la realidad. Para Neruda, la poesía es una misteriosa transferencia natural, un efluvio proveniente de abajo, de un núcleo de energía radiante del cual el poeta actúa como intermediario; es una comunicación magnética, una recuperación del vínculo original, un retorno al fondo y al origen (...) El informalismo, la indeterminación, el no acabamiento corresponden cabalmente a esta *Tentativa del hombre infinito*, intento de representar una totalidad inabarcable incesantemente transfigurándose. Para ello, Neruda suscita una multiplicidad de señales heterogéneas, acrecienta el desorden, las rupturas, los cambios de dirección y dimensión que activan la lectura y enriquecen las posibilidades interpretativas.⁶

Un espectáculo verbal

Tocar fondo: alcanzar la intrarrealidad. Unión simbiótica con la materia tratada poéticamente. Poder orgánico, estética devoradora. Primero las mezclas, la cocina lingüística, y posteriormente el acto devorador. Eso es Pablo Neruda, eso fue desde muy joven, aun cuando su pantagruelismo se desarrolló, con plenos poderes, en la época de las odas. Sin embargo, ya en algunas zonas del *Canto general* existe un antecedente que es preciso tomar en cuenta.

Lo conocí en 1961, durante el invierno de Santiago de Chile. Fue en el mes de mayo y en plena cena. Recuerdo que el poeta jugaba con las palabras –un carnaval de lenguaje– alrededor de los alimentos: iba rodeándolos poco a poco. Era un espectáculo verbal y gastronómico, una especie de fiesta pagana, más de Dionisio que de Apolo. De pronto se detuvo en las aceitunas: las de la reina en Andalucía “con su jugo tan espléndido y su pompa”, las alargadas como almendras, las de color manzanilla, “las de picudilla con su pico de loro caprichoso”, “las tetudas con el pezón en gracia, esa vírgula al aire libre”, las aceitunas zapateras que perdieron su color y su sabor al comenzar a pudrirse, “las zorzaleñas con su ojo entristecido”, las que parecen uvas negras y aquellas que poseen un pigmento púrpura en uno de sus polos: “aceitunas con cresta de gallo”, dijo riéndose. Luego fue derivando hacia las cebollas, los cebollines, las cebollitas, y las comparó con algunos mariscos, con cierto tipo de perlas, con la dentadura del cosmonauta Yuri Gagarin o con la voz melancólica de Amalia Rodrigues.

⁵ Ibidem, pp. 164-165.

⁶ Ibidem, p. 166.



Esa noche recordó las pequeñas cebollas de México y se puso feliz cuando dijo que era una delicia comerlas asadas y con algunas gotas de limón. Lo vine a confirmar en febrero de 1971, cuando Efraín Huerta me inició en el arte de las cebollitas y los tacos de chorizo con huevo.

Sin lugar a dudas, el poeta nacido en el sur de Chile, región de Temuco, fue cultivando su sibaritismo a lo largo del tiempo, como si fuese un arte poética. Dentro de la misma escuela de François Rabelais, de Tito Petronio, de Dionisio, el epicureísmo de Neruda no tuvo límites.

En su momento culminante, llegó a valerse de las recetas de cocina para construir su poesía. Tal vez el caso más notable sea el de la *Oda al caldillo de congrio*, que se incluye en su volumen *Odas elementales*, cuya primera edición en la Editorial Losada, de Buenos Aires, es de 1954. Quisiera que el lector viva la gestión de esta nueva "receta poética". Es necesario observar cómo ese pez-anguila va transfigurándose a medida que el poema transcurre: una mezcla de elementos que son sometidos a la presión de las oscilaciones lingüísticas y culinarias. El texto se compone de una sola y larguísima estrofa, y su geografía o su morfología corresponde, analógicamente, a la del territorio de Chile con su vasto litoral:

En el mar
tormentoso
de Chile
vive el rosado congrio,
gigante anguila
de nevada carne.
Y en las ollas
chilenas,
en la costa,
nació el caldillo
grávido y succulento,
provechoso.
Lleven a la cocina
el congrio desollado,
su piel manchada cede
como un guante
y al descubierto queda
entonces
el racimo del mar,
el congrio tierno
reluce
ya desnudo,
preparado
para nuestro apetito.
Ahora recoges
ajos,
acaricia primero
ese marfil precioso,
huele
su fragancia iracunda,
entonces
deja el ajo picado
caer con la cebolla
y el tomate
hasta que la cebolla
tenga color de oro.

Mientras tanto
se cuecen
con el vapor
los regios
camarones marinos
y cuando ya llegaron
a su punto,
cuando cuajó el sabor
en una salsa
formada por el jugo
del océano
y por el agua clara
que desprendió la luz de la cebolla,
entonces
que entre el congrio
y se sumerja en gloria,
que en la olla
se aceite,
se contraiga y se impregne.
Ya sólo es necesario
dejar en el manjar
caer la crema
como una rosa espesa,
y al fuego
lentamente
entregar el tesoro
hasta que en el caldillo
se calienten
las esencias de Chile,
y a la mesa
lleguen recién casados
los sabores
del mar y de la tierra
para que en ese plato
tú conozcas el cielo.⁷

⁷ Pablo Neruda, *Odas elementales*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1954, pp. 37-38.

Ahora deseo detenerme en otras consideraciones: el narrador del poema se dirige, en primera instancia, a la segunda persona del plural para ejecutar los primeros pasos de la oda-receta: "Lleven a la cocina..." Más adelante, en lo que llamaríamos un proceso de acercamiento, el poeta apunta a la segunda persona del singular: "Ahora recoges/ajos..." Y concluye sin dejar el pronombre tácito, directamente: "... para que en ese plato/ tú conozcas el cielo".

En todo momento, Pablo Neruda mantiene contacto con sus interlocutores. Me parece que allí reside uno de los poderes fundamentales de su poesía. No se trata de un asunto exclusivamente poético, de pura eficacia poética, sino de una disposición para establecer lazos corporales con el lector. En tal sentido, Neruda es uno de los mayores poetas *comunicantes*. Escribe, por cierto, para un yo (ese primer lector que aparece, sumergido, en las profundidades del poeta), pero aquel yo sufre, paulatinamente, múltiples desdoblamientos que lo transforman en un sujeto plural y universal que nunca permanecerá inmóvil.

Creo que el misterio nerudiano, visto como un fenómeno de comunicación, tiene mucho que ver con el contacto que se establece a partir de los sentidos. Neruda es el tacto que profundiza en la materia. Le interesa, como advierte Yurkiévich,

... la interiorización sentimental, el penetrar y dejarse penetrar por el mundo, la entrada alucinada en la oscura intimidad de la materia, la identificación con las fuerzas naturales, con las génesis y las destrucciones terrestres y oceánicas, acoplamientos, nacimientos, podredumbres, erosiones, todo confusamente amalgamado en una poesía englobante y totalizadora.⁸ ◇

⁸ Saúl Yurkiévich, op. cit., p. 181.



Fernando Savater: la subjetividad ética

Quiero comenzar esta breve presentación de Fernando Savater haciendo expreso el gusto que me provoca hablar de un filósofo en el que —de manera poco frecuente en nuestro tiempo— confluyen el intelecto, la pasión y la acción.

Para Savater ha sido tan importante la producción de una obra filosófico-literaria, como la actividad didáctica desarrollada a través de la enseñanza de la filosofía en la universidad española de San Sebastián, y también a través de la constante participación en los medios de comunicación masivos, analizando problemas políticos y morales de actualidad.

Pero además, acción y pasión están presentes en su pensamiento de manera intrínseca. Pues pensar no significa para Savater discurrir fría y objetivamente olvidando el propio querer, por el contrario, implica partir de lo subjetivo, de lo que en verdad importa en la vida del hombre y que no es sino “seguir queriendo”, es decir, experimentarse a sí mismo como un ser creativo y, por tanto, en constante devenir. Filosofar significa para él, como antes significó para Nietzsche, explorar, abrir fisuras en lo que se pretende concluido, y sobre todo, asumir el riesgo de la soledad: el riesgo de pensar desde la propia existencia apasionada sin conseguir nada más, ni nada menos, que crear un estilo, una voz singular que nos comunique de manera más fresca y más libre con los otros. Pensar es, entonces, hacerse a sí mismo.

Y siendo fiel a esta concepción, Savater ha producido una vasta obra que a la fecha consta de más de quince libros y cuyo tema central es precisamente la acción responsable de sí, o sea, la acción ética. Entre sus títulos más sobresalientes podemos nombrar: *Nihilismo y acción*, *Apología del sofista*, *La infancia recuperada*, *La invitación a la ética*, *La tarea del héroe* (Premio nacional de literatura 1982) y *La ética como amor propio*. En todos ellos encontramos un estilo, una voluntad verbal que consiste en la unión de literatura y filosofía. Pues en tanto la filosofía parte de la subjetividad, es inseparable del placer y la belleza, tal y como lo han reconocido Schopenhauer, Kierkegaard, Camus y Cioran —entre otros. A su vez, la literatura no es mera invención, ajena al pensar reflexivo. Ella posee un carácter especulativo que le permite reflexionar sobre lo real.

Y es que en el fondo, literatura y filosofía se unen porque el

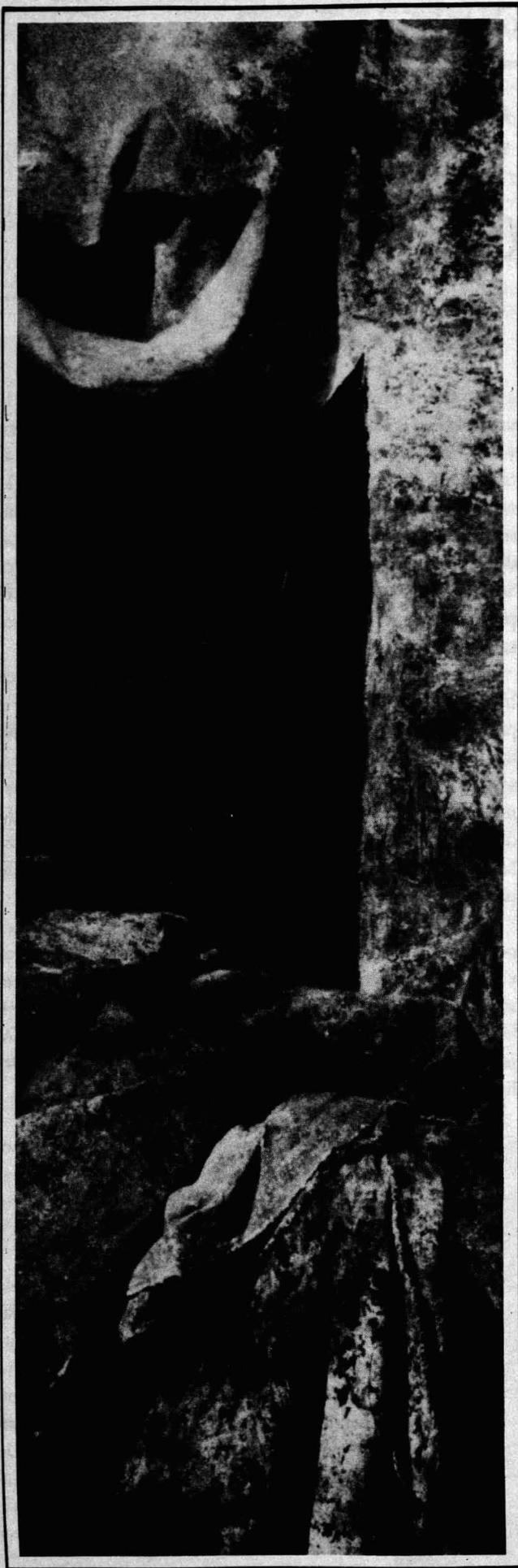
objeto central de la reflexión es el actuar ético: el reino de la preferencia, la imaginación, los valores e ideales, el encuentro y desencuentro con los otros, la virtud, la excelencia y la posible perdición. En síntesis, el filosofar de Savater se aboca a lo cualitativo, lo complejo, ambiguo y contradictorio y, en consecuencia, necesita trascender los límites de la objetividad tradicional que ha sido proclive a lo cuantitativo y unívoco. Su filosofar requiere de la metáfora y la imagen literaria, el poema, el humor, la ironía e incluso de la anécdota y la provocación.

Por otro lado, cabe decir que la obra de Fernando Savater ha tenido ella misma su propio devenir y que éste reside en el paso del predominio de la negación al predominio de la afirmación. En sus primeros libros, el autor de *La tarea del héroe*, se declara —con influencia de Cioran— nihilista, anarquista, desesperado y escéptico frente a todo sentido preestablecido de la existencia, llámese Dios, Razón Absoluta, estructura lingüística, sociedad sin clases, liberación sexual o voluntad de poder.

Así, la filosofía es predominantemente crítica. Su tarea es pensar la subjetividad que se constituye en el desgarramiento y vive lo real como caos, como mal, dolor, soledad, muerte, insatisfacción y sinsentido. Sin embargo, la filosofía puede en verdad conquistar el júbilo y la expansión, pero sólo paradójicamente, es decir, ahondando en la enfermedad mortal del hombre.

En último término —leemos en *Nihilismo y acción*— la filosofía es indiscernible de la enfermedad que quiere curar, más bien diríamos que se trata de un estadio ulterior de dicho mal.

Pero para Savater, la negación no vale por sí misma, sino sólo en tanto cumple una función catártica, liberadora de las malas ilusiones y que al liberarnos, nos permite acceder a una afirmación trágica. Junto con Aristóteles y Nietzsche, Savater ve en la tragedia la tensión que mantiene unidos los opuestos: el sí y el no, el sinsentido del mundo y el posible sentido cambiante e innovador que surge de la creatividad humana. De este modo, la acción de la subjetividad ética se concibe al mismo tiempo como orden y desorden, insatisfacción y felicidad, actividad y receptividad, cultura y naturaleza, soledad y comunidad.



La filosofía tiene, en esta nueva fase, una función propositiva. Sin abandonar la desesperación y la enfermedad, busca abiertamente hacer posible la nobleza y la cordura; el heroísmo y el bienestar. La propuesta reside en una ética inmanente cuyo ámbito de posibilidad es la democracia. De manera particular, Savater concentra sus esfuerzos en indagar el fundamento terrenal, autónomo y ateológico de la ley moral. Éste no puede residir ya en la razón pura de Kant que postula un deber abstracto y negador de la individualidad. Por el contrario, es justo del querer egoísta del yo de donde surge la ley. Pues no se trata en modo alguno de la voluntad de un individuo replegado sobre sí, sino más bien de “querer ser reconocido como infinitud creadora en la comunidad humana”. Se trata entonces, de un yo, un egoísmo y una pasión abiertos o expansivos, propiciadores del crecimiento y la humanización, y que sólo encuentran validez en el diálogo interminable que es tarea de la democracia.

Todo lo cual hace que, sin lugar a dudas, la obra de Savater constituya una de las aportaciones más significativas para la ética contemporánea. Además de diversos motivos —que no es posible analizar ahora— es preciso advertir que en ella se disuelve la identificación entre la ley moral y la abnegación o infelicidad del individuo. De tal suerte que la ética está en posibilidad de recobrar su cometido originario, aquel con el que surgió en Grecia y que consiste en hacer del hombre un ser feliz.

Por otra parte, es imposible hablar de la obra de Savater sin aludir a su reflexión sobre lo que está más allá de la ética. Aunque central para el sujeto, ella no lo puede todo, su límite está marcado por la culpa y el juicio moral que parecen cerrar-nos las puertas a la inocencia. Más allá de la ética está el misterio del que brota la libertad, el fondo oscuro, secreto e inaccesible de la vida en el que no hay bien y mal, el reino de la animalidad espontánea, carente de temor y propiciadora de lo divino. Es aquí donde Savater se siente cercano a María Zambrano. En ella, reconoce una voz amorosa que nos insta a pensar en lo ilimitado, lo incondicional, el ámbito de lo sagrado, el amor, la piedad, el humor y la muerte.

Y quizá podamos preguntarnos si la inocencia trasciende en verdad a la ética, o si —a la inversa— es justo por razones éticas por lo que el sujeto debe superar el juicio moral y abrirse a la comprensión. Pues como bien señala Hegel, el peor pecado que podemos cometer es la dureza de corazón que nos impide perdonar y sentirnos parte de lo ilimitado.

Sin embargo, creo que conviene dejar los cuestionamientos para otra ocasión. Fernando Savater ha creado una obra estimulante que explícitamente nos invita y anima a buscar la excelencia, una obra que recorriendo su propia búsqueda abre nuevos caminos para la ética contemporánea y resulta, por tanto, acogedora para los “irrevocablemente solitarios”. ◇

Por los caminos de la insania

Ignacio Trejo Fuentes

Son muy contadas las narradoras mexicanas que escapan de los confines de *lo femenino* para nutrir sus obras. Como excepciones, pienso en la primera Elena Garro, sin duda en Inés Arredondo, un tanto en Guadalupe Dueñas y, de las generaciones más recientes, en algún texto de María Luisa Puga (*Las posibilidades del odio*). La mayoría (enumerarlas aquí sería imposible) se limitan de manera asombrosa a rastrear, escudriñar y plasmar las circunstancias de protagonistas femeninos única y exclusivamente, soslayando los asuntos que no se muevan dentro de ese espacio. Que quede claro: no se trata de una observación misógina, no es cuestión de afirmar que lo femenino es deleznable, intrascendente o poca cosa; al contrario es un universo rico y digno por eso de toda atención. Se trata, en cambio, de acusar la absorbente unilateralidad, el constreñimiento a ese solo espectro, a ese ámbito.

Sin duda hay múltiples y poderosas razones que llevan a las escritoras nacionales a ese confinamiento que deviene rezago, pero doy por hecho que las autoras deben expandir su campo de acción, abordar tópicos diferentes para evadir lo acartonado, lo monotemático y, tal vez, lo soporífero. Salvo los ejemplos anotados, la literatura mexicana carece de una Elsa Morante, una Natalia Ginsburg, una Flanery O'Connor, una Nadine Gordimer, por citar sólo casos precisos de autoras que tienden a lo universal y no a lo específico y por eso reducido. Nuestras narradoras tienen con qué y cómo hacerlo, falta hacerlo.

Me parece que Josefina Estrada (D. F., 1957) advirtió esa situación antes de escribir *Malagato*. La heterogeneidad de asuntos, de protagonistas, de mecanismos para contar sus historias, son los primeros rasgos distintivos de los doce cuentos que integran el libro. Aquella previsión, aunada a una vigilancia estricta de las estrategias narrativas hacen de Estrada, como advierte el autor anónimo de la cuarta de forros, una de las plumas más vigorosas, sólidas y entusiasmantes de la más reciente narrativa mexicana.

Porque la autora va con su música por todas partes, se mete por todos los rincones para ir urdiendo sus narraciones. Habla

de mujeres, sí, les da la voz ("Italia", "Ana y Penina", "Domingo es buen día para morir", "El amor de la niña Carmina"), pero no se olvida de hacernos encontrar con otro tipo de personajes que nada tienen de femenino ("La noche del Pascual", "Junio le dio la voz", "Noche de Alba", "El judío de Jesús María"). Y eso implica un rechazo marcado y definitivo a los corsés, a lo cerrado, a lo unilateral, una apuesta en favor de lo plural, cuyos resultados son la construcción de un universo a cuyo impacto pocos lectores pueden sustraerse cabalmente, lo que no hubiese ocurrido si Estrada se hubiera empeñado en ensimismarse en su condición de mujer para dispararnos historias alimentadas de esas circunstancias particulares.

Metidos en esto, hay que ver con qué nitidez la autora se despoja de la sensiblería femenina para enfrentar las condiciones y caracteres masculinos. "Noche de Alba", por ejemplo, nos describe a un hombre que ha sido declarado no grato por su ex mujer, y es patético ver cómo busca asideros falsos en su debate, cómo va desquiciándose su espíritu, su psique. Esto por el lado argumental; pero hay que ver la ejecución técnica: la capacidad de la autora para meterse en su personaje asombra porque lo caracteriza con toda precisión. Tan es así que aun desconociendo el nombre de quien lo ha dibujado, los lectores aceptarían sin recelo ninguno su fidelidad, tendríamos que reconocer que muchos de nosotros actuaríamos así en esa situación.

Ejemplos como el anterior, que revelan la capacidad de Estrada para meterse en otras pieles, se dan una y otra vez en su libro. Véase, si no, la configuración de Medardo, protagonista de "Junio le dio la voz".

Este último relato, como varios más, indica que Josefina Estrada no sólo es capaz de despojarse de su aliento femenino para atisbar el mundo de los varones, sino que puede asimismo involucrarse con gente de las edades y condiciones más heterogéneas. El tal Medardo es un sesentón decrepito y desilusionado de la vida, que constata la fragilidad de su existencia y los tumbos que lo ha hecho dar su destino. Como él, hay varios seres viejos y decadentes en *Malagato*: la abortera, la prostituta, el alcohólico, etcétera. Y ese poder despojarse de sí mismo para meterse y bien en otros seres, en espíritus distintos, es distintivo de escritores bien dotados; luego, Josefina Estrada lo es.

Hurgar aquí y allá, ir de una circunstancia a otra, de un personaje a otro distinto, hombre o mujer, joven o viejo, implica pesados riesgos literarios al mismo tiempo que denota el conocimiento de lo que se aborda: sin éste todo esfuerzo resultaría estéril, fracturado, indefinido. ¿Será tal vez que ese riesgo maniata a muchas, la mayoría de nuestras narradoras y las deja ancladas en su mundito femenino? La literatura es un riesgo perpetuo, y la primera condición de todo escritor que quiera serlo con toda la fortuna, es encararlo. Estrada lo ha hecho y con méritos sobrados.

Malagato es una galería de seres que pisan siempre los bordes de la desolación, están siempre a punto del naufragio o caen en él sin consideraciones. Atravesan siempre, y por medios distintos, lo que suele llamarse con toda exactitud situaciones límite. Los de *Malagato* parecen estar marcados en forma inapelable y casi uniforme



Elizondo y la escritura como un acto extremadamente consciente

Eloy Urroz

por los zarpazos de la inmisericordia; tienen trazos de infelicidad puestos a hierro y fuego, aletean sobre ellos las aves negras de la locura y de la muerte. Casi no hay texto en que la última, la muerte, no llegue para clausurar experiencias vitales profundamente desgarradas, o cuando menos se cierna sobre ellas con una constancia apabullante.

Y todo eso, como he dicho, se hace presente bajo una elaborada construcción literaria. Estrada no se ciñe a un solo esquema ni estructural ni estilístico; al contrario, apunta a las variantes que cada asunto hace necesarias, recurre a diferentes mecanismos para dar con el efecto estético más conveniente, desecha lo superfluo y se atiene a la premisa indispensable de que, ante todo, hay que contar historias y contarlas bien.

Es notable su fidelidad al habla de los protagonistas; se apropia de los giros adecuados, lo cual hace que aquéllos adquieran naturalidad, y no hay por eso acartonamientos, caracteres forzados. Lo mismo ocurre al determinar las voces narrativas: se va de la primera, la segunda y la tercera persona al monólogo, o esas variantes llegan a imbricarse en un mismo texto si esto es necesario; no se acude a ellos por capricho, o en un alarde de exhibicionismo técnico. Y otra cosa que debe hacerse notar es que incluso en los momentos de más alto dramatismo, Estrada es capaz de acudir al humor, al sarcasmo, para vivificar sus narraciones. Botón de muestra:

—Lo que quise decir, es que según el *Talmud*...

—¡Me vale una reverenda chingada lo que diga el *Talmud*! Ya me tienes hasta la madre con tu famoso *Talmud*. Desde hace un año que esto empezó no hay nada, según tú, que no diga el *Talmud*. El *Talmud* esto, el *Talmud* aquello. ¡No me digas lo que está escrito en el *Talmud*; te pasas la vida hablándome de la *Guemará* y la *Mishná*; yo me casé con un hombre, no con un rabino!

Malagato es, insisto, un magnífico primer libro de cuentos, que muestra las posibilidades que las escritoras mexicanas tienen si se despojan del agobiante encerramiento en el mundo femenino y se aventuran a tantear mundos mayores, más ricos y complejos; y sobre todo, obliga a esperar la producción por venir de su autora. ◇

Josefina Estrada, *Malagato*. Plaza y Valdés (Colección Platino), México, 1990; 175 pp.

El caso de Elizondo muestra la necesidad que el lector tiene de hacer varias lecturas a libros como *Farabeuf* o *El hipogeo secreto*. Según el autor de este espléndido y casi desapercibido ensayo que es *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, el lector requiere de una paciencia y un nuevo hábito de lectura para adentrarse en esos libros que poco tienen que ver con un realismo convencional de la literatura y sus formas; hace, al mismo tiempo, un repaso más que sucinto a cada uno de los libros de Elizondo, tratando siempre de desentrañar esos mecanismos que su autor hace evidentes, es decir: desentrañar más aún o de manera convincente —como el de un especialista de su obra— esos engranajes de la imaginación y la escritura que el autor se ha atrevido siempre a mostrar. Así pues, creo yo, la labor de Dermont F. Curley, es aún más loable. Primero porque se enfrenta a textos intrincadísimos donde al parecer ya están al descubierto todos esos presupuestos claves del autor y que él refuerza más para su análisis o se atreve a controvertir como es el caso de esas 60 páginas dedicadas exclusivamente a *Farabeuf*, y segundo porque la metodología del ensayo —sustentada principalmente en Barthes— esclarece a la par que es insistentemente crítica con el objeto de trabajo. Curley especifica que en el caso de un autor como Elizondo la biografía, el hombre, en resumen, el autor, poco importa ya que tenemos ante nosotros un caso exhaustivo de proclividad a la escritura, por la escritura y sólo dentro de ella, donde ningún otro objeto que no sea el de su arte y su técnica (en esto insiste demasiado el autor, es decir, en la labor artesanal de Elizondo que encuentra como el principal factor que hace de él uno de los mayores escritores y estilistas de nuestra lengua) tendrán cabida para un análisis riguroso de los textos, aún tratándose de un libro tan íntimo como debiera ser su *Autobiografía* donde al cabo, todo es escritura y nada más; así apunta:

Para Elizondo, la escritura no es ni mensaje ni género sino un acto extremadamente autoconsciente, cuyo fin último consiste en construir nuevas estructuras verbales y en llevar a cabo proyectos im-

posibles que son sus propios modelos y que sólo pueden existir en la página (p. 233).

Curley opta por dos libros de cuentos de Elizondo para iniciar el trabajo, luego del vistazo que hizo a la *Autobiografía* de 1966. A *Narda o el verano* lo halla deficiente en términos generales, quizá como un mero ejercicio donde ya se dejan ver atisbos de lo que serían sus siguientes libros: artificialidad, alta autorepresentatividad, verticalidad e influencia del cine, especialmente del de Visconti y Resnais. Con todo, percibe mejor *El retrato de Zoe y otras mentiras* donde si bien es cierto, los relatos que lo componen no lo son en el sentido convencional de la palabra, si se nota cómo el “desenmascaramiento nunca es bastante radical para destruir totalmente la capacidad que tiene el lector de encontrar la verosimilitud” (p. 74). Quizá sólo dos cuentos no se salvan de la crítica que F. Curley les hace y que son, del primero, el que lleva el mismo título, es decir, “Narda o el verano” y del segundo “La forma de la mano”, los cuales no siguen los presupuestos —extravagantes de por sí— que su autor les ha impuesto. Haciendo un alto, me refiero aquí también al caso de *El hipogeo secreto*, novela posterior a *Farabeuf*, la cual desfallece en sus alcances, es decir, en su misma proyección que no logra concretar; no así en su inventiva y su precisa imaginación verbal que recrea. Curley escribe: “El principal problema del texto consiste en que la ruptura con los procedi-



Salvador Elizondo

mientos convencionales de la novela resulta demasiado radical y no ofrece al lector otra cosa que confusión" (p. 239); no así con la anterior, *Farabeuf*, y la cual erige como modelo y rompimiento visceral con cualquier tradición realista y lineal. El autor propone seis distintas lecturas, las cuales, creo, bien pudo resumir en tres o cuatro; empero el trabajo de exégesis merece bien la pena y quizá es el que haga que el libro de Curley valga para posteriores análisis del texto y también como un libro de placer para cualquiera interesado en Elizondo

El capítulo se titula "El teatro mental" y se refiere evidentemente al teatro del doctor Farabeuf, pero también al simulacro en que está sumergido el narrador y nosotros, la falacia escritural de Elizondo que debe a pesar de sí fascinarnos y pervertir con su poderío diseminado en la novela, con su increíble verticalidad como texto donde no ocurre nada, "no hay trama, no hay intriga" y donde "sólo existen escenas en las cuales hay una serie de enunciados que implican acción o suceso y que se repiten o varían sin mayor desarrollo lineal" (p.94). Así, la primera lectura desarrolla las cualidades que *Farabeuf* lleva consigo para desmentir y/o adulterar las bases realista-naturalista en palabras del propio autor; propone al libro como "una deformación total del concepto temporal" de novela donde no hay jamás "sucesiones lógicas" y donde el discurso es llevado a cabo por múltiples y desconocidos narradores. En una segunda lectura, Elizondo ha querido sólo negarlo todo con su texto, igualmente Farabeuf no concede memoria a la enfermera; así pues, queda realizada la naturaleza ficticia del texto, intención previa y bien elucubrada del autor. "En *Farabeuf* todo gira de manera invariable alrededor de un instante, el momento de la muerte o del orgasmo" (p. 109). En una tercera lectura, Curley invita a leer la novela con los presupuestos que enmarca un hexagrama del *I-Ching*, así: "*Farabeuf* es también la dramatización de un ideograma" (p.118), el cual queda también representado en la misma foto del libro. La cuarta lectura es la del ensanchamiento a partir de una imagen —la de la fotografía que es a su vez la de la llegada de Farabeuf a la casa la cual es la escena de playa, etc.— y sus recreaciones, así el "texto es repetitivo y exasperante" por ser su discurso el de una fotografía. Aquí hace Curley una digresión interesante para llevarnos a los sótanos para muchos desconocidos del libro, es decir, la meta-historia del mismo si es que la hay. Y tal parece que existiera en esa *carta/documento* que aparece fragmentada en el

libro y que viene a ser la de la misma génesis de la fotografía y sus implicaciones cuasipolíticas. Es una lástima que Curley no halla abundado más en el asunto. La quinta lectura bien queda implicada en cualquiera de las otras y es la del sentido de belleza que Elizondo impone en su novela y cuyas improntas vienen desde Sade. Curley aquí hace sólo un repaso de la influencia que tiene Baudelaire, Bataille y el mismo autor de *Justine* en el autor mexicano y cómo este horror y el erotismo queda suspendido en el rito que apenas va a llevarse a cabo en la *rue de l'Odéon* y nunca queda consumado pues en la novela —como en la fotografía— todo está para siempre estático. La sexta lectura es la de mirar la foto que también incluye el libro de Curley, *En la isla desierta* y que sin querer —o quizá a sabiendas— lo hace todavía más simpático, acaso macabro, un desliz que en resumidas cuentas haría participar este espléndido ensayo del libro de Elizondo. Todo queda, pues, transfigurado, emparejado.

En la opinión del autor, con *El grafógrafo* —siguiente libro de *escrituras*— Elizondo "ejecuta en 10 líneas lo que le costó innumerables páginas en *El hipogeo secreto*" (p. 173). Igualmente hace un sucinto repaso a cada uno de los textos que acompañan el libro "como un todo organizado" y a *Camera lucida*, el cual representa síntesis de sus anteriores postulados sobre el acto de escribir aunque esta vez dándole forma una memoria que en todo momento busca recuperar, permanecer, como es el caso de esos episodios donde van a aparecer ciertas máquinas ingenieras por el mismo Elizondo y estudiadas concienzudamente en el ensayo de Curley. Para acabar, se refiere a la obra de teatro que es *Miscast* y en su imposibilidad escénica, no así a los profundos perogrullos que evidencia y la hace una obra amena y sólida para la lectura donde "lo que prevalece es su artificialidad". El *lenguaje del drama* que el autor apunta y se desarrolla en el texto me hace concebir parangones con obras que Curley no cita y es una lástima. Si el texto es rico y documentado, a veces quizá peque de ceñirse demasiado y no abundar en comentarios que pudiesen hacer más exquisito el libro. Por último aparece una "Conclusión" que resume los anteriores puntos ya expuestos y una "Nota final" que participa su sorpresa y su apego por el último relato de Elizondo, *Elsinore*. ◇

Dermot F. Curley, *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo* México, Fondo de Cultura Económica. Colección popular 418. 1989, 256 pp.

ALFONSO REYES EN EL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

- *OBRAS COMPLETAS. TOMOS I a XXIV
- *TRAYECTORIA DE GOETHE
- *LA FILOSOFÍA HELENÍSTICA
- *LA EXPERIENCIA LITERARIA
- *ANTOLOGÍA (Visión de Anáhuac, Ifigenia Cruel, cuento, ensayo, poesía)
- EL DESLINDE Prolegómenos a la teoría literaria
- *EL POLIFEMO SIN LÁGRIMAS La fábula de Polifemo y Galatea
- *LETRAS DE LA NUEVA ESPAÑA
- *MEMORIAS DE COCINA Y BODEGA. MINUTA
- *CARTONES DE MADRID (FCE, Madrid)
- *VOCACIÓN DE AMÉRICA (Antología)
- *ICONOGRAFÍA
- José Luis Martínez
ALFONSO REYES/PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA
CORRESPONDENCIA I
(1907-1914)
- James Willis Robb
EL ESTILO DE ALFONSO REYES
- Víctor Díaz Arciniega (compilador)
VOCES PARA UN RETRATO
Ensayos sobre Alfonso Reyes
- Héctor Perea (compilador)
ESPAÑA EN LA OBRA DE ALFONSO REYES



Truffaut: memoria del niño salvaje

(Segunda parte)

Daniel González Dueñas

I

En 1789, año en que se inicia la revolución francesa, unos campesinos encuentran en el bosque de Aveyron a un muchacho de unos doce años de edad con la apariencia de un "salvaje". En París, a mitad de la revuelta creciente, el niño es exhibido como fenómeno en un instituto para sordomudos; el decano de la "Sociedad de Observadores del Hombre", Pinel, opina que la inteligencia de este muchacho, crecido entre los animales, se encuentra definitivamente afectada. No comparte esa opinión un discípulo de Pinel, el médico Jean E. Marie Gaspard Itard, quien solicita permiso para consagrarse a una educación del niño tendiente a compensar su mayor carencia: el lenguaje. Itard lo lleva a su casa campestre en Batignolles y con la fiel colaboración del ama de llaves, madame Guérin, le muestra un mundo ordenado y pulcro. La disciplina se inicia: Itard muestra a Víctor (nombre que ha dado al niño por su reacción sensible al sonido "o") las letras del alfabeto y sus sonidos, instándolo a relacionar objetos con sus nombres e imágenes. El médico describe su experiencia en un volumen, *Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron* (1806). 163 años más tarde, el cineasta François Truffaut y su co-guionista Jean Gruault adaptan a la pantalla el libro de Itard; el resultado es la película *El niño salvaje* (1969), profundamente fiel a sus fuentes.

El filme se baña de la silenciosa atmósfera de Batignolles; ahí, poco a poco Víctor (Jean-Pierre Cargol) aprende las más elementales asociaciones y los más rudimentarios actos de "urbanidad". En el diario en que Itard (François Truffaut) registra cada avance y cada retroceso, el médico expresa sus dudas: desde el principio Víctor ha manifestado una gran inteligencia que despierta a cada paso; no obstante, ¿hasta qué punto son meras imitaciones y no un verdadero despertar de la conciencia? A las sesiones rutinarias de "educación", el médico añade ciertos experimentos cuyo objeto es determinar una posible respuesta; en un momento dado, con deliberación castiga al niño de modo injusto. La reacción rebelde de Víctor lo entusiasma:

escribe en el diario que éste ha accedido a "la estatura de un hombre civilizado". Sin embargo, es Itard quien experimenta el mayor asombro al presenciar ciertos comportamientos rituales del niño: la atención suprema con que bebe agua de un vaso, colocándose ante la ventana para al mismo tiempo contemplar los bosques circundantes, o bien una noche en que lo descubre en el jardín frontal de la casa realizando una especie de danza consagrada a la luna llena.

Al cabo de unos meses, Itard cae enfermo y se ve obligado a suspender las sesiones con Víctor; entonces éste desaparece en los bosques y resultan infructuosas las pesquisas que el febril médico promueve para rastrear sus huellas. Hasta la sabia madame Guérin (Françoise Seignier) pierde la esperanza de localizar al niño; la casa se sume en un silencio múltiple en que Itard ve reflejado su fracaso. Sorpresivamente, Víctor regresa por propia iniciativa. Por vez primera Itard abandona el tono frío del científico y, con un nudo en la garganta, comunica al niño que las lecciones habrán de reanudarse.



François Truffaut

II

Al cuestionar esta anécdota real y construir el filme según la bitácora de Jean Itard —y aún más, al encarnarlo en pantalla—, Truffaut toca de lleno un arcano dilema filosófico que radica en el origen mismo de la pedagogía: ¿qué es la "educación" y en qué modo pueden las sociedades asumirla para preparar a los niños a "enfrentar la vida"? Aunque convencido de la "bondad originaria del hombre" y de que la civilización no hace sino corromper la "naturaleza humana" por su concepto de propiedad, Jean-Jacques Rousseau funda su célebre *Émile* (1762), tratado del sistema educativo *ideal*, en la mayor severidad. Para contrarrestar la esclavitud del hombre civil por las instituciones sociales, propone que una vez pasada la etapa de lactancia, "observemos la naturaleza y sigamos la senda que nos señala. La naturaleza ejercita sin cesar a los niños, endurece su temperamento con todo género de pruebas y les enseña muy pronto qué es pena y dolor. Ejercitadlos por tanto, a sufrir golpes que tendrán que aguantar cada día, endureced sus cuerpos a la inclemencia de las estaciones, de los climas y los elementos, al hambre, a la sed, a la fatiga; bañadlos en las aguas estigias".¹ Él mismo proveniente de una niñez solitaria y amarga, de vida nómada u autodidacta, Rousseau anuncia tiempos nuevos desde su residencia de ermitaño en el bosque de Montmorency, aislado de una sociedad que recibe con escándalo y burla unas ideas que van a transformarla en numerosos terrenos (sus propuestas económico-políticas le ganan el nombre de "padre de la democracia" y propulsor de la revolución francesa; por otra parte, su defensa de la libertad emotiva y la expresión individual le granjean el mote de "padre del romanticismo").

Las páginas del *Émile* exigen la presencia de un "ayo" o educador del niño hasta los doce años, cuya labor consiste en alejar al alumno de todo contacto con el mundo civilizado y enseñarlo a seguir únicamente los impulsos propios, así como evitar en él cualquier hábito que no sea *natural*. Desaconseja que en ese periodo el niño tenga acceso a los libros, pero en vista de que "absolutamente necesitamos libros, uno hay que para mi gusto es el tratado más feliz de educación natural. Éste será el primer libro que leerá mi Emilio [y que] compondrá por mucho tiempo toda su biblioteca". Rousseau se refiere al *Robinson Crusoe*

¹ Vers. esp.: *Emilio*, Ed. Nacional, México, 1958.

(1710) de Daniel Defoe, novela en la que el tratadista ve la materialización de este párrafo del *Émile*:

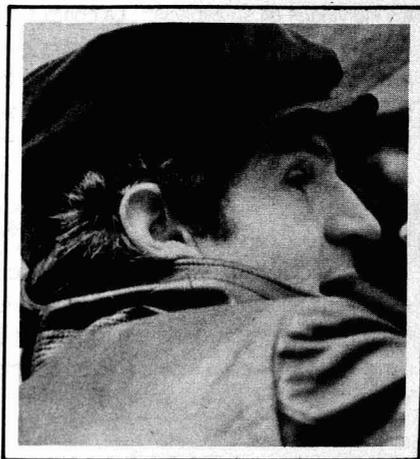
La verdad está en las cosas y no en mi espíritu que las juzga; y cuando menos juicio pongo en las cosas que hago, cierto estoy de acercarme a la verdad. [...] Creo que una voluntad mueve al universo y anima la materia. Éste es mi primer dogma [...], es la conciencia, divino instinto inmortal, voz del cielo, la guía segura de un ser ignorante y flaco pero inteligente y libre. [...] Cada quien es su propio filósofo, ya que nadie puede descubrirle el mundo de la verdad a otro ser que no sea a sí mismo.

Siendo la función del "ayo" la de un vigilante e impulsor que parece cumplir la sentencia budista "Lo único que un maestro puede enseñar a un discípulo es a aprender de sí mismo", Rousseau contempla el ideal en la imagen de Robinson Crusoe, el náutico solitario en una isla que por la fuerza de su voluntad sobrevive y se impone a los rigores "naturales". Sin embargo, son notorias las diferencias entre Crusoe y *Émile*: aquél no sufre tanto los embates de la naturaleza como la *ausencia* de su entorno social, mientras que éste es apartado de los embates sociales para aprender de lo natural al reflejarlo en sí mismo. Crusoe debe a la casualidad su aislamiento; *Émile* —por acción de su "ayo"— no guarda el sentimiento de "aislarse" puesto que no conoce el entorno social. Crusoe es un hombre "hecho" que con nostalgia puritana rehace los lujos de la civilización a partir de materiales *rudimentarios*; *Émile* es un ser "haciéndose" que no recrea otra pureza que la que lleva dentro. Finalmente, el héroe de Defoe nunca conoce a la verdadera naturaleza, en tanto obsesivamente le impone las máscaras "humanas" —es decir, sociales— sin las que no puede vivir; por su parte, *Émile* —así sea a partir de un sustrato platónico-cristiano— crece sin máscaras hasta una edad en que se reintegra a la civilización con plena conciencia de usar máscaras y *escogerlas* (Rousseau reconoce el origen de lo decadente en el concepto de propiedad, mas para este pensador, tal concepto no puede ser eliminado y sólo queda capacitar al individuo con el objeto de que lo reconozca y maneje sin sufrir su esclavitud). Crusoe es, en efecto, el "filósofo de sí mismo", pero su filosofía dista de ser natural, como tampoco lo es la educación de *Émile*: la vigilancia ejercida por el "ayo" —observa la

ensayista Irene Herner— "paradójicamente anula el verdadero enfrentamiento [del alumno] con la naturaleza, puesto que el "ayo" enfrenta a su pupilo con la naturaleza que él considera adecuada. Como el fotógrafo, su objetividad de visión depende del ángulo desde el cual mira".²

III

Herederos de numerosas fuentes profundas, *El niño salvaje* se sitúa en principio en la línea rousseauiana: Víctor dispone de un "ayo" de férreas convicciones, decidido a cambiar el innoble salvajismo del niño por



el noble dolor social; darle la posibilidad del lenguaje es adaptarlo a un aparato que se sirve de ese lenguaje para *incorporarse*, esto es, para transmitir leyes y convenciones, no para cuestionarlas. Pero tal es sólo el "principio" del filme de Truffaut, cuya actuación como Itard se va cubriendo de los atributos de Víctor *sin* imponerle a la vez sus características del hombre adulto. La mirada del "niño salvaje" se extiende del discípulo al maestro; no por otra razón Itard se interesa en el caso de Víctor sino por reconocer en él la chispa de algo que en el propio médico dormitaba. De tal mirada nace la férrea convicción del "ayo", que poco a poco se transforma en fe de un hombre y finalmente en certeza de un niño. Si el *punto* es posible, es porque en esa ladera que es Itard late ya un punto en qué apoyarse. Tanto la interpretación de Truffaut como el tono *cuasi*-documental del filme permiten que esa "cierta mirada" se extienda de modo paulatino hacia el espectador, en busca del mismo reconocimiento. Por ello, la cinta cambia toda la base rousseauiana: ésta ya no radica en el dolor sino

en el asombro. Abrir a Víctor al lenguaje es otorgarle la voz capaz de *transformar* sus circunstancias; en una palabra, es *comunicarlo consigo mismo*.

La crítica que suele permanecer en las superficies reclama a la película de Truffaut no haber recogido la "verdadera conclusión de la historia" consiganada por Itard: Víctor de l'Aveyron jamás pudo adaptarse a la sociedad ni desarrollar un lenguaje complejo. No obstante, esas "desadaptación" y "precariedad" sólo son tales si se les compara con la triste figura del niño socialmente "educado", y muy bien pueden significar el secreto triunfo de Víctor y de Itard. Quienes impugnan de ese modo *El niño salvaje* desatienden el prefijo *cuasi* en el tono documental cuya apariencia buscó Truffaut (además de que esa crítica añora el fracaso del protagonista para confirmar la vieja tesis del "mal salvaje"). Despojándose de los elementos anecdóticos de un caso "aislado", el cineasta busca la universalidad de una pregunta climática: ¿cuál es la esencia del hombre? Y antes de optar por las fáciles adjetivaciones, Truffaut observa que Víctor ni estaba "mejor" en su estadio previo, ni le espera "lo mejor" en su adaptación a la sociedad; *El niño salvaje* marca no sólo el puente sino la línea que éste sigue, una línea que *no se detiene en lo social*.

También Jean Itard aprende y se transforma —y con él la película entera— a partir de su contemplación de esos dos momentos que libran al filme de equívocos: Víctor bebiendo agua ante la ventana, Víctor danzando a la luna llena. Desde entonces Itard se adivina tan precario como los adultos que consideran "primitivo" al niño: éstos han perdido esa ritualidad, esa *comunicación*. ¿Quién es el verdadero salvaje?, se pregunta Truffaut/Itard; sabe que Víctor, capaz de tales registros de la conciencia, podrá aprender cualquier otro tipo de comunicación *sin perder ésa* que le es tan propia. En ello radica la esencial diferencia entre Víctor y los demás seres humanos —incluidos los niños, a quienes se impele a cambiar todas sus potencialidades comunicativas por una sola a la que se llama "madurez".

Itard se propone "determinar cuáles son los grados de inteligencia y la naturaleza de las ideas de un adolescente privado desde su infancia de toda educación por haber vivido completamente aislado de los individuos de su especie"³. Truffaut emprende la cinta con idéntica frialdad "científica", pero sólo *en principio*: Itard registra datos,

² Irene Herner, *Tarzán, el hombre mito*, SEP/Diana, México, 1979.

³ F. Truffaut, J. Gruault, *El niño salvaje* (guion comentado), Fundamentos, Madrid,

Truffaut busca los principios absolutos. La total ausencia de contrastes emotivos elude no sólo los registros melodramáticos sino incluso los "ficticios": el aséptico relato documental parece transformar la contemplación en observación clínica; los sucesos más "insignificantes" son apuntados por la cámara con el mismo rigor con que Itard los registra en su diario. Pero justamente esa extrema objetividad dibuja en el espejo la máxima subjetividad; lo clínico se vuelve humano; lo insignificante de un "caso aislado" cobra las valencias del *sentido*.

El cineasta no "oculta" el desenlace de la "verdadera historia" (Víctor de l'Aveyron pasó el resto de su vida con madame Guérin, consagrándose a realizar trabajos manuales e incapaz de hablar con "corrección" o de emprender tareas "complejas"), pero al suspender la película en ese punto (Víctor regresa a Batignolles e Itard le dice: "Ya no eres un salvaje, aunque todavía no eres un hombre"; agrega: "Eres un muchacho de gran porvenir", y pide a madame Guérin que lo lleve a descansar; maestro y alumno se miran un momento y aquél anuncia: "Pronto reanudaremos los ejercicios"),

convierte los sucesos de la "historia verdadera" en una *opción* entre otras igualmente posibles. Es la *posibilidad* la que interesa a Truffaut, y en ella se basa su insobornable mirada objetiva. *Acaso* Víctor no acceda al lenguaje "complejo", pero ello no significa una carencia "imposible de superar" sino la prueba de que no ha traicionado su propia complejidad: el verdadero desafío del "niño salvaje" no es adquirir un manejo social de la palabra, es *no perder su esencial silencio*. Para Truffaut esa es la posibilidad de *gran porvenir*, abierta a todo ser humano.

Itard/Truffaut se propone examinar ese espejo insólito expuesto por un ser humano que ha vivido "completamente separado de los individuos de su especie". La conclusión de tal empresa es una *cierta mirada* que invierte —abrupta, impensablemente— la frase "el hombre es su entorno". Los ámbitos que devela Víctor de l'Aveyron no corresponden a la final confirmación de la debilidad humana sino de su secreta fortaleza. Así se desarticula toda concepto pedagógico basado en el sobreentendido de la "adaptación" (reducción), e incluso la tesis rousseauniana de la sociedad como "mal inevitable" cuya rapiña sólo es posible

mitigar en los primeros años de vida del individuo por el método de inflingirle aquella otra dureza "ejemplar" del mundo natural. Truffaut supo entender en la bitácora de Itard una demanda que éste no pudo destacar del "caso" que tuvo a su cargo: basar toda educación en la certeza de que las reducciones no son "necesarias"; aún más, asumir que un niño no debe adaptarse más que a sí mismo.

Truffaut/Itard sabe que él y los demás hombres "hechos" no podrán ampliar su modo comunicativo si no cambian todos los marcos referenciales —y ante todo el que les hace ver no sólo a Víctor sino a los demás niños como "salvajes". Basta tal certeza al cineasta para cerrar el filme (o mejor dicho, para dejarlo abierto al único registro fértil: el asombro). Cuando Itard reprende a Víctor de forma injusta y éste huye, el médico (y el espectador) concluye que "estaba mejor" en el bosque; cuando el niño regresa, todos lo comprenden como el viajero que ha ido a fundirse con el bosque (no a despedirse de él) para llevarlo consigo en un camino que depende ahora de su libertad individual. ◇

Vuelta

REVISTA NÚMERO 173
ABRIL DE 1991

Música de Rappaccini
Daniel Catán

El medio oriente: guía para perplejos
Bernard Lewis

La prensa doctrinaria y los dictadores
Enrique Krauze

El marqués de Sade y nosotros
Octavio Paz

La política exterior de México
Jaime Sánchez Susarrey

Poemas de:
Tomás Segovia, Yehuda Amijái
y Juan Malpartida



LIBROS

Charles Hale

La transformación
del liberalismo
en México a fines
del siglo XIX

NOVEDAD

DE VENTA EN
LIBRERÍAS Y EN LAS OFICINAS
DE EDITORIAL VUELTA:
Presidente Carranza 210, Coyoacán,
México 04000, D.F.

NOVE

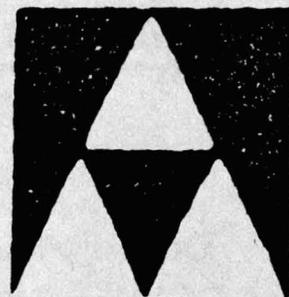
CENTRO DE DISTRIBUCIÓN
INTERAMERICANO S.A. DE C.V.

*Botticelli 52 Mixcoac
México D.F. 03910
Tel 611 3811 Fax 563 8607*

DADES

AGRAMA • ANAGRAMA • ANAGRAMA • ANAGRAMA • ANAGR

- **Julian Barnes**
Una historia del mundo
en diez capítulos y medio
- **Raymond Kennedy**
Lulú, una incógnita



OR • VISOR • V



La bolsa de la Medusa

- **Rainer Warning (ed.)**
Estética de la recepción
- **Remo Bodei**
Hölderlin:
La filosofía y lo trágico
- **Carlos Thiebaut**
Historia del nombrar

LA • SIRUELA • SIRUELA • SIRUELA • SIRUELA • SIRUELA • SIRUI

- **John Symonds**
La Gran Bestia
(*Vida de Aleister Crowley*)
- **Marjorie Wallace**
Las gemelas
que no hablaban





CURSO DE PLANEACION, ADMINISTRACION Y PRODUCCION EDITORIAL

**Consejo Consultivo: * UNAM * CONACYT * SOGEM *
* COLMEX * INBA-Dirección Literatura * A. N. LIBREROS ***

Módulos

Fecha de inicio:

- **Historia del Libro: Antecedentes y generalidades.....15 de abril (8 horas)**
- **La Industria Editorial en México:
Características y problemática.....28 de abril (16 horas)**
- **Planeación editorial y dictamen.....27 de mayo (12 horas)**
- **El proceso técnico de edición:
tipografía, diseño tipográfico y producción..... 17 de junio (20 horas)**
- **Administración y mercadotecnia editorial.....5 de agosto (20 horas)**
- **Aspectos jurídicos de la actividad editorial.....9 de septiembre (12 horas)**
- **Publicaciones científicas y técnicas.....30 de septiembre (20 horas)**

Objetivo: Proporcionar formación, capacitación y actualización para el desempeño de funciones de alto nivel en el trabajo editorial.

Los módulos son independientes entre sí, por lo cual pueden ser tomados como cursos de actualización. Se impartirán 2 veces por semana de las 18:00 a las 20:00 horas

Sede: Casa Universitaria del Libro. Orizaba y Puebla, Col. Roma.

Requisitos: Estudios mínimos de Bachillerato, aprobación de un examen de selección, entrevista con el coordinador general del curso y pago de la cuota de inscripción al módulo correspondiente.

Informes e inscripciones: Dirección General de Fomento Editorial de la UNAM, con el Lic. Arturo Souto Tel: 511-4468 y la Lic. Judith Dehesa Tel. 665-1344 ext. 7752.

HUMANIDADES : 14

Ciudad Universitaria, D. F., abril 10, 1991



El universo

EL ECLIPSE DEL SIGLO PARA MEXICO

José de la Herrán
Centro de Instrumentos

Una noche muy corta... Apenas siete minutos de plena oscuridad al medio día. Esta será la experiencia que gozaremos más de la edad de los mexicanos, sin necesidad de alejarnos siquiera de nuestros casas. El grandioso espectáculo de ver casi en el cielo, un disco de neblina total, en lugar del brillo cegador de nuestra estrella, de apreciar en su entorno inmediato, el resplandor rayado de la corona solar, que se extiende hasta más allá de los radios solares; el descubrir a simple vista, las protuberancias solares, esas gigantesas erupciones que se elevan en el espacio, se abalanzan, se aproximan, se vuelven aún más penetrantes y profundas.

PARA LEER LOS MEDIOS

María Victoria Llamas

Leer el libro de Guillermo Michel, "Para leer los medios", y, en especial su sección *Vivimos ahora el mundo?*, me ha producido diversas sensaciones. Por un lado, el "deja-va" (yo eso lo supe alguna vez) no porque antes hubiera leído entusiastas sermones sobre la televisión mexicana, sino por la confirmación de que había insinuado algunos de sus



EN ESTE NUMERO:

PARA LEER LOS MEDIOS (María Victoria Llamas) 1
EL ECLIPSE DEL SIGLO PARA MEXICO (José de la Herrán) 1
XIII - XIV. DE LO EVANGELICO A LO PROFANO (Héctor Azar) 2
CARTAS DIRECTORIAS 2
SOFA DE LETRAS 2
LA REVISTA DE LA UNAM (Ray Pérez T.) 3
PROTECCION A LOS DEBIDOS ACADÉMICOS (César Torres S.) 3
RISOSOS DEL TRABAJO DE CAMPO (II) (Luis Alberto Vargas) 3
CONSIDERACIONES EN TORNO AL ARTE MUSICAL (Pilar Vidal Álvarez) 3
NUEVAS PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE VIDA POLITICA 4
JUSTICIA SOCIAL Y POPULISMO (Horacio Labandía) 4
RAPAZ, PRECADO HERNANDEZ, MAESTRO EMERITO (Héctor González Schiano) 4
CONFERENCIAS 6
CONVOCATORIAS 6
RECIAS 6
REUNIONES 6
LA UNIVERSIDAD EN EL TIEMPO 7
CURSILLOS 7
POSICION A CURSILLOS 8
ECONOMIA 10
INDICADORES ECONOMICOS NACIONALES (Anónimo) 10
Oxidación (Pilar) 10
MITO Y REALIDAD DE LA DECLINACION DE ESTADOS UNIDOS (Carmelo) 10
REPRIVATIZACION Y DEPRESION EN LA AGRICULTURA AZUCARERA MEXICANA (Héctor) 10
Máquina (Alberto) 10
LA OFERTA Y LA DEMANDA 12

Un periódico para la Universidad

HUMANIDADES 14 p. 1

Teatro universitario XIII - XIV. DE LO EVANGELICO A LO PROFANO

Héctor Azar

Instituto de Investigaciones Filológicas

FUNDAMENTOS Y TEORIA

La Edad Media sugiere un mundo en que las contradicciones se agudizan, se abalanzan, se aproximan, se vuelven aún más penetrantes y profundas.

para dejar en el hombre huellas como cicatrices, hechas como herencias que hacen al renacer más oscuro e inhumano en el símbolo alucinantemente de lo que ahora habría de haber cambiado su nombre por el de Ses Schiano.

TIERRA ADENTRO

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Un espacio del CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES abierto a los jóvenes creadores del interior del país...

DIBINE

Adquirla en librerías. Suscríbese a DICINE, A.C. Leonardo Da Vinci 161-A 03700 México D.F. Un año \$30,000 Admón. de correos 19

BIENAL DE VIDEO VICENTE ROJO Y EL CINE ROJO AMANECER

BUENOS MUCHACHOS REUNION LAWRENCE DE ARABIA

LA REVISTA DE CINE

GACETA UNAM

Información universitaria

Publicaciones
Entrevistas
Ciencia
Arte
Cultura

Dirección General de Información | Se distribuye lunes y jueves 550-59-06



RADIO UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



XEUN 860 kHz AM, XEUNFM 96.1 MHz FM Estereofónica
XEYU 9600 kHz Onda Corta, banda internacional de 31 m
MAYO DE 1991

AÑO MUNDIAL MOZART BICENTENARIO DE SU MUERTE

Notas: José Luis Vázquez
Transmisión de fonogramas excelentes
Viernes de 13 a 14 horas AM/FM

LA GUITARRA EN EL MUNDO

Guión: Juan Helguera
6: Suite en sol BWV 995, de J. S. Bach y
Fandango, de Joaquín Rodrigo
interpreta Sharon Isbin
Estreno radiofónico
Otras selecciones los lunes del mes
17:30 horas AM

DIVERTIMIENTO

Por Juan Arturo Brennan
6: Hit Parade
13: Dos armónicas
20: Muchas armónicas
y 27: De medio tiempo
Lunes 19:30 horas AM/FM

LA CIENCIA DEL INGENIO

Con la Facultad de Ingeniería
Lunes 18 horas AM

SINTONÍA INTERNACIONAL

Selección de textos: David Vázquez
6: Alicientes para la renuncia al
automóvil en Alemania
13: Fiestas conmemorativas en Austria
en honor de Johann Joseph Fux,
compositor y teórico musical del siglo XVII
Otras informaciones los
lunes del mes 17:15 horas AM
Retransmisión: domingos 15:45 horas AM/FM

LIBROS UNIVERSITARIOS

7: La Real y Pontificia Universidad de México.
Antecedentes, tramitación y despacho
de las Reales Cédulas de Erección,
por Sergio Méndez Arceo
y otras reseñas los martes siguientes
12:45 horas AM/FM

LAS REVISTAS

Guión: Octavio Ortiz Gómez
7: Sociológica, revista de la UAM-Azcapotzalco
Otras reseñas los martes siguientes
14:30 horas AM/FM

GALERÍA UNIVERSITARIA

Con la Dirección General del
Patrimonio Universitario
Reseñas del acervo insospechado de la UNAM
7 y 21, 8:45 horas AM/FM

EN LEGÍTIMA DEFENSA

Por Arturo Sotomayor
Temas de interés actual
Miércoles 8:30 horas AM/FM

LA UNIVERSIDAD Y SU SALUD

Con la Facultad de Medicina
Conductores: Cecilia Escobar y Alejandro Godoy
Especial de mayo
Temas selectos de infectología a cargo de
investigadores del Instituto Nacional de Nutrición
Dr. Salvador Zubirán
2: Uso y abuso de los antibióticos
9: Infecciones intrahospitalarias
16: Cólera
23: Efectos del agua contaminada contra
la salud y
30: Enfermedades de transmisión sexual
Teléfono abierto 543 96 17
Jueves 11 horas AM/FM

LA GLOBALIZACIÓN DE LAS RELACIONES INTERNACIONALES

Con el Centro de Relaciones
Internacionales de la FCPyS
2: Nacionalismo versus globalización
de la economía mundial
Guión: Andrés Ventosa del Campo
Martes 9 horas AM/FM

NUEVA SERIE

ENTRE LAS OLAS DEL ARTE
Coproducción con La Casa del Lago
Sábados 14:30 horas AM/FM

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ha publicado:

Enero, 1990 ♦ 468

Literatura:
Creación y Crítica

Febrero-marzo 1990 ♦ 469-470

Nuevas ideas
para una vieja Tierra

Abril, 1990 ♦ 471

Frteras de México

Mayo, 1990 ♦ 472

Animales en peligro
de extinción

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

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

PEMEX SE SUPERA...

¡EN TODOS SENTIDOS!

*Para Beneficio
del Medio Ambiente...*

Ha logrado reducir en casi 100% la evaporación de hidrocarburos mediante la instalación del moderno equipo especializado en tanques de almacenamiento para petróleo y gasolina.

En la Productividad Industrial...

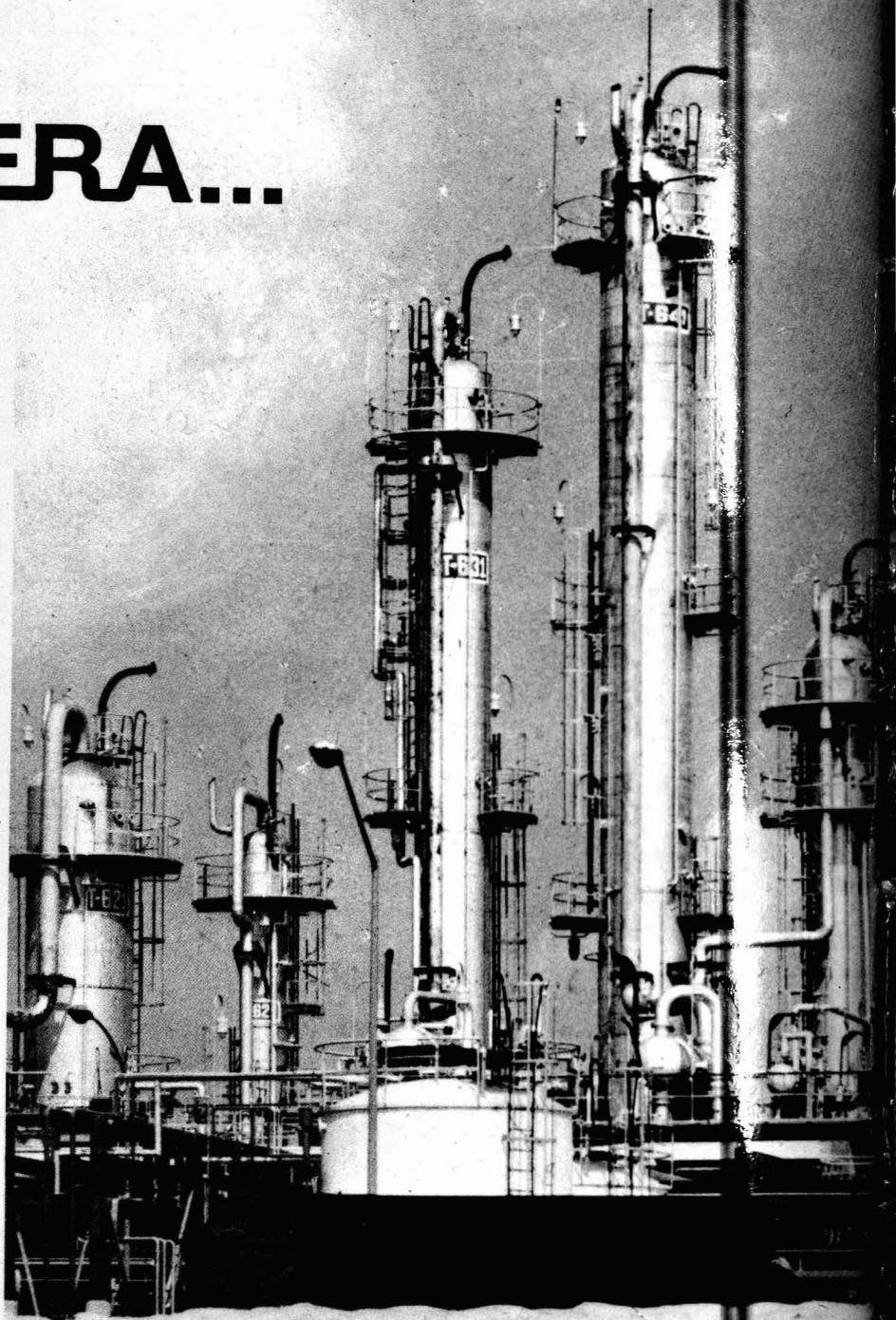
Mediante un modernizador programa para optimizar la operación de las plantas productoras de acetaldehído, rompió su propio récord de producción al llegar al 125% en la utilización de su capacidad instalada, con lo que fue posible atender de manera más amplia al mercado interno y exportar excedentes en beneficio de la economía nacional.

El petróleo es básico...
¡ no lo usemos indebidamente. Juntos,
vamos a cuidarlo para vivir mejor !



PEMEX

**ORGULLO Y FORTALEZA
DE MEXICO**



AVANZA...