

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

MIGUEL LEÓN-PORTILLA
Poemas nahuas

SEVERO
SARDUY
*Escrito
sobre
Arenas*

JORGE
EDWARDS
*Entrevista
a N. G. Paul*

TAMARA TABIENNE
KAMENSZAIN BRADU

¿Literatura femenina?

Primer época, julio de 1984



**DISTRIBUIDORA DE LIBROS
DE LA UNAM**



**REPERTORIO DE LA PRODUCCION
BIBLIOGRAFICA DE LA UNIVERSIDAD
NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**
Vol. I (1973-1979) Judith Licea de Arenas

TEXTO SOBRE TEXTO
*Aproximaciones a Herrera y Reissig,
Huidobro, Borges, Cortazar, Lihn*
Oscar Hahn

LECTURAS
*Ensayos sobre Literatura Hispano-
americana y Española*
Ramón Xirau

**LA LENGUA TLAPANECA DE MALINAL-
TEPEC**
Jorge A. Suarez

**ANTOLOGIA DE ESTUDIOS DE ETNO-
LINGÜISTICA Y SOCIOLINGÜISTICA**
(Lecturas Universitarias 20) 2a edición

**LEOPOLDO ZEA: IDEOLOGIA, HISTORIA
Y FILOSOFIA DE AMERICA LATINA**
Tzvi Medin

MUSICA Y TEORIA DE GRUPOS FINITOS
(3 Variables booleanas)
Julio Estrada Jorge Gil

ORATORIA
José Dávalos
Prólogo: Rubén Bonifaz Nuño
6a. edición

ensión universitaria

páginas
mayo de 1984 **5** para los Trabajadores del Estado



Textos de Michel Foucault y Philippe Ariès
Tablada en peregrinación cultural: J.J. Blanco
Ofelia Medina y sus pasiones
Poemas de Francisco Segovia

revista mensual \$ 50.00

Vuelta 9
REVISTA MENSUAL/JUNIO 1984/160 PESOS

Carlos Fuentes
GOGOL Y LAS ALMAS RUSAS

鹿柴
空山不見人
但聞人語響
返景入深林
復照青苔上



鹿柴
空山不見人
但聞人語響
返景入深林
復照青苔上

OCTAVIO PAZ
ELIOT WEINBERGER
Diecinueve maneras (y pico) de ver a Wang Wei

Gabriel Zaid: El Salvador

Textos de Jean Paul, René Char, Jorge Edwards y Montes de Oca

Débate: Estado, Izquierda y Democracia

SUMARIO

Volumen XL, Nueva Época, número 39, Julio / 1984

- Miguel León Portilla:** Cuatro poemas nahuas de inventiva personal: **2**
Jorge Edwards: La batalla literaria de un descolonizado (Entrevista a V. S. Naipaul): **4**
Felipe Garrido: Literatura y libertad: **6**
José Miguel Oviedo: Dos poetas norteamericanas: **8**
Tamara Kamenszain: Género femenino y género poético: **11**
Fabienne Bradu: La vida es una novela imperfecta: **15**
Emilio Adolfo Westphalen: El Niño y el Río: **20**
Claude Roy: ¿Escribir para agitar a la gente o hacer que la gente se agite?: **22**
Dore Ashton: Picasso, nuestro contemporáneo (Notas sobre las obras de los últimos años): **25**
Antoine Danchin: La invasión del biologismo: **29**
Jackie Simon: Una mirada al mundo actual (Entrevista a Stanley Hoffman): **36**

RESEÑAS

LIBROS

- Severo Sarduy:** Escrito sobre Arenas: **41**
James Valender: Brecht: entre la pasión y la historia (*La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*, de Bertolt Brecht): **43**
Arturo Ortega: El rigor y la seriedad (*Veinte años de poesía en Monterrey, 1962/1982*, antología de Margarito Cuéllar y Humberto Salazar): **46**
Dante Medina: México, ese otro (*La Conquête de l'Amérique, La question de l'autre*, de Tzvetan Todorov): **47**
Sabas Martín: José Carlos Cataño: territorio mítico y conciencia del éxodo (*Disparos en el paraíso*, de José Carlos Cataño): **48**

DE LETRAS

- Julieta Campos:** Andrés Iduarte: **50**

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro / Secretario General Administrativo: C. P. Rodolfo Coeto Mota / Secretario de la Rectoría: Dr. Luis F. Aguilar Villanueva / Abogado General: Lic. Cuauhtémoc López Sánchez / Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Administración: Carlos Angeles

Corrección: Jaime G. Velázquez

Oficinas: Avenida Universidad 3002, 04510 México, D. F.
Teléfono 550 02 36

Impresión Imprenta Madero, S. A. de C. V.
Avenida 102

MIGUEL LEÓN PORTILLA

Cuatro poemas nahuas de inventiva personal

Cuando —hace ya bastantes años— mi maestro Angel Ma. Garibay hizo rescate de la palabra indígena, muchos lo acusaron de atribuir al mundo náhuatl sus propias invenciones. Repitieron algunos lo mismo respecto de varias traducciones que publiqué de textos de la tradición prehispánica. Añadiré sólo que el reproche le había sido endilgado ya,

siglos antes, al gran fray Bernardino de Sahagún.

Esta vez la cosa es diferente y debo decir que, inspirado si se quiere en la antigua palabra, me he atrevido a tomar el papel de cuicapicqui, “forjador de cantos”, para dar salida así a personales sentimientos. Al amigo lector ruego disculpe mi atrevimiento.

TOCHAN IN ALTEPETL

Tochan in xochitlah,
tonameyoticac in altepetl,
ye in axcan Mexihco Tenochtitlan;
cualcan, yeccan,
totlacamaniyan,
otechmohualhuiquili Ipalnemohuani,
nican catca totlenyoh, tomahuizoh in
tlalticpac.

Tochan pocayauhtlan,
nequimilolli in altepetl,
ye in axcan Mexihco Tenochtitlan;
tlahuelilocatiltic tlacahuacayan.
¿Cuix oc huel tiquehuazqueh nican in cuicatl?,
nican otechmohualhuiquili Ipanelnemohuani,
nican catca totlenyoh, tomahuizoh in
tlalticpac.

NUESTRA CASA, LA CIUDAD

Nuestra casa, recinto de flores,
con rayos de sol la ciudad,
México Tenochtitlan en tiempos antiguos;
lugar bueno, hermoso,
nuestra morada de humanos,
nos trajo aquí el Dador de la vida,
aquí estuvo nuestra fama, nuestra gloria en la
tierra.

Nuestra casa, niebla de humo,
ciudad mortaja,
México Tenochtitlan ahora;
enloquecido lugar de ruido,
¿aún podremos elevar un canto?,
nos trajo aquí el Dador de la vida,
aquí estuvo nuestra fama, nuestra gloria en la
tierra.

TOCHIN IN METZTIC

Yohualtotomeh
inchan omanqueh:
cenca quiahuiá yohualnepantla.
In ihcuac oyahqueh in tilmixtli,
yohualtotomeh patlantinemih,
azo quittayah tochin in metztic.
Nehhuatl huel oniquimittac
in yohualtotomeh
ihuan tochin in metztic.

EL CONEJO EN LA LUNA

Los pájaros de la noche
se quedaron en su casa;
mucho llovía a la mitad de la noche.
Cuando las nubes negras se fueron,
los pájaros anduvieron revoloteando,
tal vez veían al conejo en la luna.
Yo pude contemplar
a los pájaros de la noche
y también al conejo en la luna.

YOHUALLI, EHECATL

Zan ye nelli oninotlaz
in oztoc, in tepexic,
aocmo ye niquilnamiqui,
ye mochi oniquilcauh,
quen huel oniccac in icuica,
quen huel oniquittac in ixochiuh,
in Yehuatzin, Yohualli, Ehecatl.

Ahtle nihtic nicmati,
ye nelli motolinia noyollo,
¿in can in nonyaz?
in can nicnamiquiz
quen huel oniccac in icuica,
quen huel oniquittac in ixochiuh,
in Yehuatzin, Yohualli, Ehecatl.

NOCHE, VIENTO

En verdad me arrojé
en una cueva, en un barranco,
ya no recuerdo,
por completo olvidé,
cómo pude escuchar su canto,
cómo pude contemplar sus flores,
de El, Noche, Viento.

Nada en mi interior conozco,
en verdad es pobre mi corazón,
¿a dónde habré de ir?
donde yo descubra
cómo pude escuchar su canto,
cómo pude contemplar sus flores,
de El, Noche, Viento.

IN TLACATL ITEQUIUH

Totequiuh in miquiztli.
In can in tiyazqueh monequi,
¿cuix ompa cemihcac tlayouaz?
Otitechmoyecolti,
zan motlachihualtzitzihuan in tehuantin.

Tloquee, Nahuaquee:
ma mocnelili moyollotzin,
mah techmahuiltili.
¿Azo nican, moteputzinco ica,
tiyazqueh monequi
in ompa cemihcac tlayohua?

Tlacatlee, Yohualee, Ehecatlee,
mah techmotlatili in yohualpan,
xitechmomaquili in mihiyotzin.
Niman in ye tiyazqueh
in ompa cemihcac chalchiuhtlatonac.
Ye yuh in huel timitzmolhuilizqueh:
totequiuh in nemiliztli.

TRIBUTO DEL HOMBRE

Nuestro tributo, la muerte.
Al lugar a donde iremos,
¿será allá siempre de noche?
Tú nos inventaste,
sólo somos tu hechura.

Dueño del cerca, Dueño del junto:
sea bueno tu corazón,
no se burle de nosotros.
¿Acaso aquí, a espaldas tuyas,
tendremos que ir, allá,
a donde siempre es de noche?

Señor: Noche, Viento,
no nos escondas en la noche,
danos tu aliento de vida.
Así ya nos iremos
allá, donde siempre hay resplandores de jade,
Así podremos decirte:
nuestro tributo, la vida.

JORGE EDWARDS

La batalla literaria de un descolonizado

ENTREVISTA A V. S. NAIPAUL

Un reciente viaje a España de Vidiadhar Surajprasad Naipaul, organizado por la Editorial Seix Barral, no tuvo la repercusión que habría podido preverse. Ni Naipaul demostró demasiada curiosidad por conocer el momento cultural del país, o por establecer contactos con sus colegas de acá, ni los españoles se conmovieron mucho con este novelista difícil de clasificar: escritor de habla inglesa, descendiente de indúes y nacido, hace 52 años, en la isla caribeña de Trinidad, cuando todavía era colonia británica.

La prensa literaria española es más bien lenta para reaccionar frente a lo nuevo, sobre todo cuando la novedad viene del mundo anglosajón. La venida de Naipaul suscitó rápidas lecturas de solapas, preguntas vagas e imprecisas, o exclusivamente políticas, de carácter muy general, y las cosas no pasaron de ahí. "No hay que extrañarse demasiado", me dijo un editor de Barcelona: "En la última conferencia de prensa que dio Vargas Llosa, la pregunta de fondo consistió en saber qué anticipo había cobrado por *La guerra del fin de mundo*."

Si hablamos de Naipaul, la ignorancia tiene una relativa justificación. La fama internacional del escritor caribeño sólo comenzó hace tres o cuatro años. A fines de 1980, la revista *Newsweek* le dedicó su portada, con un titular a toda página: "El maestro de la novela". Su nombre ha figurado varias veces entre los candidatos al Premio Nobel, lo cual confiere una categoría nueva en la literatura, que podríamos calificar de "Nobelable" o "Nobelizable". Se trata, pues, de una celebridad rápida y reciente, aun cuando V. S. Pritchett, el célebre crítico, afirmó hace años que Naipaul es "el más grande escritor vivo de la lengua inglesa".

Uno tiene la impresión, de pronto, de que a los ingleses les gusta que llegue un extranjero y domine su panorama literario. Comparan a Naipaul con Joseph Conrad, que había nacido en Polonia a mediados del siglo XIX y que comenzó a hablar y escribir en inglés cuando ya era hombre mayor. A pesar de las apariencias, el caso de Naipaul es diferente, puesto que utiliza el inglés como lengua materna y le imprime un curioso ritmo sincopado, propio del habla isleña de los descendientes de indúes. Sus antepasados, explica, provienen de diferentes regiones de la India y llegaron a las Antillas inglesas, las antiguas Indias Occidentales, hace alrededor de un siglo. "En Europa", agrega, mientras conversamos en Barcelona, "un siglo no es nada, pero en América es muchísimo".

Le hablo de Conrad, la referencia literaria que parece obligada, y sospecho que el tema no le gusta. Está cansado de la comparación. No le interesa, en líneas generales, que le busquen parentescos literarios. Es hombre poco aficionado al intelectualismo, que no se deja impresionar por las celebridades consagradas. Dice que *Nostromo*, la novela conra-

diana de ambiente latinoamericano, es extremadamente dura de leer. No admira demasiado a Conrad como novelista. Reconoce, eso sí, que su actitud frente a la colonización del Congo por los belgas fue moderna, muy diferente de los novelistas victorianos e "imperiales", al estilo de Kipling. Conrad, explica, durante sus años de capitán de la marina mercante británica, vio con ojos sensibles la depredación del Congo y la describió con maestría *El corazón de las tinieblas*, la novela que sirvió de base para la película *Apocalipsis ahora*. "Algo completamente extraordinario para un novelista inglés de esa época", sostiene, pensativo.

Le pregunto, entonces, por otros novelistas ingleses.

"Me siento rechazado por los escritores ingleses", contesta literalmente. "I fell rejected..."

¿Cómo? Hacía pocos minutos había citado de memoria unos extraordinarios versos de T. S. Eliot, a propósito de monos y de leopardos. Antes había hablado de su pasión por Shakespeare. ¿Se puede llegar a ser un maestro de la lengua y sentirse rechazado, excluido, por sus escritores?

Naipaul sonríe. Es un hombre suave, astuto, humorista. No come carne y no debe alcoholes fuertes. Es, en cambio, o pretende ser, un refinado conocedor de vinos. Come espina-cas cocidas y una merluza a la plancha, acompañadas de un gran vino tinto de la Rioja. Después pide queso, "para poder seguir apreciando el vino". Condena los vinos chilenos, que ha probado en Londres, en forma rotunda. Le pregunto si es por motivos políticos. Lo que ocurre, explica, es que los vinos chilenos son interesantes al comienzo, en los primeros sorbos, y después carecen de cuerpo y de fondo. Al revés de los vinos franceses.

"¿Ha probado usted los vinos de tales y cuales marcas, de nuestro Cajón del Maipo?"

Las marcas no le dicen nada. "En ese caso, usted no puede opinar todavía de vinos chilenos."

Naipaul acepta mi observación. Pero volvemos de inmediato a la literatura. Refiriéndose de nuevo a los ingleses, restringe sus reservas a los novelistas modernos, a partir de Charles Dickens. Admira novelas de otras lenguas: *Ilusiones perdidas*, de Balzac, la obra de Proust, *Los Buddenbrook*, de Thomas Mann. "De Inglaterra, leo a los autores de los siglos XVIII y XVII. Y en España, me maravilla el tono de los dos primeros capítulos del *Lazarillo de Tormes*. ¡Qué gran novela, el *Lazarillo*!" Cita de memoria, en castellano, la mitad de la primera página. Se deleita con el sonido de las viejas palabras. "¿Se han fijado ustedes en la importancia de la comida, de la carencia o la pésima calidad de la comida, en la literatura española? ¡Qué horribles comidas hay en el *Lazarillo* y en el *Quijote*!"

Hablemos de ese hidalgo que se pasea con un mondadientes, por las orillas del Tormes, para dar la impresión de que

ha comido. Saluda a una muchacha, mondadientes en mano. "Una muchacha que tampoco había comido", observa Naipaul, y añade, con asombro: "¡Y tan buena, tan refinada, tan delicada que es la comida española de ahora! ¡Qué progreso más notable! Cuando viajé a España en 1952, las frituras gruesas, que nadaban en aceite, me parecieron homicidas. El país, sin duda, ha cambiado en todo sentido. ¡Es otro mundo!"

Le pregunto por la novela norteamericana. Tampoco le gusta, "¿Ni siquiera Melville?" Hace un gesto de drástica negación. Ni Melville, ni William Faulkner, a quien, aparte de algunos cuentos, considera demasiado pesado, farragoso. La única y gloriosa excepción es Mark Twain. "Mark Twain sabía dónde estaba situado. Conocía su mundo. Los demás novelistas de Estados Unidos se vieron abrumados por la idea de pertenecer a un gran país, por la obligación de exponer la grandeza del país en sus libros. A propósito de Twain, yo también soy un escritor cómico. Me considero un escritor cómico."

Su novela de juventud, *Una casa para el señor Biswas*, es, en realidad, una notable narración cómica. Es un *Huckleberry Finn* de las Antillas. "Fue un tiempo de gran felicidad. Todo lo que se cuenta en la novela es fantasía pura. Yo vivía en la ciudad, pero inventé esa infancia en el campo..." Lo dice con los ojos iluminados, pero de inmediato se pone sombrío. Confiesa que está cansado, que ya ha escrito mucho, que siente la muerte cerca.

En realidad, da la impresión, por momentos, de hallarse en la etapa de los testamentos literarios. Tiene miedo de que sus papeles —cajas y cajas de papeles, explica—, se dispersen. Como es un escritor inclasificable, que no pertenece en rigor a la literatura inglesa, ninguna universidad se haría cargo de la colección...

Acaba de terminar dos ensayos sobre sus años de formación, reunidos bajo el título *Finding the center* (Buscando el centro), y ya publicados en Francia como *Sacrifice*. A propósito de ese periodo inicial de su vida, no reconoce ninguna influencia particular. "Escribo sobre materiales tan nuevos, tan especiales, que tuve que ir tanteando mi propio camino..." Declara que no tiene un sistema literario. Yo agregaría que participa muy poco, que más bien desconfía, de aquello que los franceses llaman "espíritu de sistema", que tanto gusta, precisamente, en Francia. En este aspecto es muy inglés: ha sido marcado a fondo por el pragmatismo y el sentido crítico de los británicos. Al fin y al cabo, después de educarse dentro del Imperio colonial, pasó a las universidades de Inglaterra e hizo toda su carrera literaria en Londres. Una manifestación de esta actitud pragmática, enemiga de la generalización y de la abstracción, es su gusto por el detalle. "Estudié, por ejemplo, el por qué de la arquitectura de Surinam, a base de ladrillos. Descubrí que los barcos ingleses, cuando partían a las Guyanas a buscar azúcar y no conseguían carga en el viaje de ida, llevaban ladrillos como lastre. Después vendían esos ladrillos a bajo precio, para la construcción."

En los últimos años, en el intermedio entre una novela y otra, ha escrito reportajes célebres, siguiendo el género que los anglosajones llaman "non fiction": sobre la India, sobre Argentina (*El retorno de Eva Perón*), sobre el Islam (*Entre los creyentes*). Antes de hacerlos, pasa largos meses en el terreno, viajando y conviviendo con la gente. "Los periodistas profesionales trabajan e investigan tanto. Trabajan todos los días, desde las ocho de la mañana, sin perder un minuto. Mi método consiste en perder mucho tiempo antes de comenzar a

escribir. Los argentinos, demasiado susceptibles, se molestaron conmigo. En 1972, cuando empecé a viajar a la Argentina, el tema todavía no estaba de moda. A pesar de esa susceptibilidad, creo que a Eva Perón la traté con cierta simpatía, y a Jorge Luis Borges, a pesar de su coquetería literaria, lo dejé bien."

"¿Por qué no escribe sobre los acontecimientos recientes de Argentina?"

"¿Para qué? No vale la pena. En Argentina todo se repite. Todo es exactamente lo mismo que cuando fui por primera vez. La vida en Argentina es como la vida de una tribu en la selva. Está llena de acontecimientos, fiestas, comidas, muertes, desapariciones, y al final del año es exactamente igual que al comienzo. No ha cambiado nada..."



V. S. Naipaul

Comprendo que este punto de vista no le guste demasiado a los argentinos. Intuyo que lo haría extensivo, sin mayores matices, a todo el continente. Una tribu selvática y monótona... Decidimos, en consecuencia, cambiar de tema.

"¿Qué hace usted en Chile?", me pregunta, intrigado. Contesto a su pregunta, pero no consigo ser convincente. Cree, sin duda, que mi propósito de vivir en Chile es una forma pacífica de locura. Me habla de una periodista chilena de cara muy bonita. No recuerdo su nombre. Y de un intelectual, también chileno, que opinaba en algunos sitios como un hombre de extrema izquierda, y en otros, como de extrema derecha. "How amazing" Mi mira con ojos interrogativos. "Pero usted", dice, haciendo un gesto amplio, benévolo, "está lleno de salud. Yo, en cambio, paso por un momento difícil."

Lo que sucede, en el caso de V. S. Naipaul, es que ha luchado y ha terminado por imponerse en esa literatura que lo rechazaba, pero la lucha ha sido dura, agotadora. Hablamos de Mario Vargas Llosa, a quien ve con alguna frecuencia en Londres y que acaba de rechazar la jefatura del gobierno peruano. "Mario reflexionó y rechazó el ofrecimiento, pero se sintió tentado por el poder", dice. Le hago ver que su última novela, *A bend in the river* (Una curva en el río), es un relato sobre el tema del poder, el poder en el Tercer Mundo.

"Sí", acepta, "pero soy por definición un escritor independiente. El poder no me interesa nada."

"¿Nada?"

"¡Nada! ¡Absolutamente nada!"

FELIPE GARRIDO

Literatura y libertad

Se guardaba su historia,
pero entonces fue quemada:
cuando reinaba Itzcóatl en México.
Se tomó una resolución.
Los señores mexicas dijeron:
no conviene que toda la gente
conozca las pinturas.
Los que están sujetos, el pueblo,
se echarán a perder
y andará torcida la tierra,
porque allí se guarda mucha mentira
y muchos en ellas
han sido divinizados...

Con el propósito de anular el pasado, de que la historia comenzara a partir de su tiempo, de que las antiguas "mentiras" que hablaban de otras glorias que no eran las de su estirpe fuesen aniquiladas, Serpiente de Obsidiana, que gobernó Tenochtitlan de 1428 a 1440, hizo destruir todos los registros anteriores. Las voces de los informantes de Sahagún, según las conserva uno de los Códices Matritenses, de donde proceden las líneas con que abre este texto, guardan celosa e implacablemente la memoria.

No conozco en este suelo un ejemplo más antiguo, aunque sin duda los hubo, de esa general afición, tan de los nuestros como de otros días, por parte de quienes ejercen el poder, a manipular los medios de información. Quiero decir, quienes ejercen el poder; todas clases de poder: el público, el religioso, el que brindan, cada vez mayor, los propios medios de comunicación.

Es posible, aunque conviene dudarlo, que en otros lugares ser escritor signifique ante todo asumir una responsabilidad artística y cultural. En Hispanoamérica ser escritor ha significado siempre, antes que otra cosa, asumir una responsabilidad social: a través de lo que escribe, de lo que dice, de lo que hace o no hace, el escritor participa en los problemas de su país. Dicha participación se acepta como algo no solamente inevitable, sino incluso como la razón misma de toda actividad literaria. Y si hay alguien que intente sustraerse de su imperio para realizar una obra que no se encuentre directamente relacionada con los problemas sociales y políticos inmediatos, será considerado, en el mejor de los casos, como un intelectual egoísta, cuando no como un cómplice de esa ignorancia, esa pobreza, esa dependencia, esa explotación que sufre tanta gente en su país y que él se ha negado a combatir.

Si los escritores hispanoamericanos son, a veces a su pesar, profetas y agitadores —un mismo eco resuena en versos de Darío, de Neruda, de Cardenal— es porque desde hace si-

glos la literatura ha sido en la América hispánica el único medio para examinar con libertad —lo cual no significa sin persecuciones— las circunstancias políticas y sociales de un país, de una comunidad, de un momento dado en la historia; el único refugio donde es posible preservar y consentir, proteger y alimentar una actitud disidente. (Lo cual no es, por supuesto, privilegio de nuestro suelo, pero es aquí donde nosotros lo sentimos y es aquí donde nos interesa verlo.)

Cualquiera que haya sido su signo, el régimen en turno, los grupos de presión, los centros de poder han aplicado sobre los medios de comunicación y sobre los de enseñanza una censura más o menos rígida, más o menos amplia, según el tiempo y el lugar, que pretende "orientar", suprimir o "enriquecer" la información. Mas ¿cómo podrán tales medios —la prensa, la radio, la televisión, el cinematógrafo, la escuela—, manipulados y sujetos, analizar o simplemente describir esa sociedad de la que forman parte y a la cual, en teoría, deberían estudiar? En el caso de nuestros países, ese vacío ha sido colmado por la literatura.

Ya que en nuestro suelo su influencia es limitada, los novelistas, los dramaturgos y los poetas no suelen encontrarse sometidos a una vigilancia tan rigurosa como los cineastas o los periodistas o quienes hacen televisión. Aun en los tiempos más difíciles y peligrosos les queda el recurso de no publicar por el momento, o de hacerlo fuera de su país, o de utilizar un seudónimo, o de contentarse con ediciones manuscritas o fotocopiadas, de unos cuantos ejemplares, que circularán de mano en mano, con devoción y riesgo, entre un público cómplice, tan reducido como ávido. En consecuencia la literatura ha podido manifestarse de maneras, ocuparse de temas, que serían impensables en los periódicos o en las pantallas —recordemos, por decir lo que todos saben, *El brazo fuerte* o *La sombra del caudillo*—, ya que la estrechez de la censura es directamente proporcional al grado de exposición al público que tenga un medio. Y, por este camino, la literatura ha llegado a sustituir a otras disciplinas como medio de investigación de la realidad y como instrumento de agitación social.

Esto no es un fenómeno reciente. Cuando los caminos del periodismo le quedaron cerrados por la censura de las autoridades virreinales, José Joaquín Fernández de Lizardi comenzó a publicar, en 1816, *El periquillo sarniento*, que es la primera novela escrita bajo el cielo de América; y lo hizo con el propósito de no interrumpir sus alegatos moralizantes ni sus prédicas políticas. Desde entonces hasta nuestros días —¿cuánto de lo que Revueltas dijo en sus cuentos y novelas podría haber sido público a través de otros medios?— la narrativa, la poesía y el teatro han cumplido, antes aún que su misión de arte, una función informativa: todo eso que está reprimido o desfigurado o silenciado en los medios, todo eso

que la clase dominante oculta o niega, todo eso ha sido dicho en la literatura: *Aves sin nido, Mala yerba o Cien años de soledad*: allí es donde podemos reconocernos o conocernos.

Así pues, todo el mundo parece estar convencido de que la función de la literatura es servir de testimonio, revelar la verdad, denunciar la injusticia, proponer los remedios, anunciar una nueva sociedad. Y este convencimiento colectivo ha contribuido a embrollar nuestro concepto de lo que es literatura.

Porque el compromiso de un escritor, entendido como la obligación de consignar las iniquidades del mundo y de señalar soluciones, en realidad no añade nada a los méritos de su obra. Así como la ausencia de ese mismo compromiso no le resta calidad. Lo cual hace posible, entre otras cosas, que López Velarde sea uno de los mayores poetas de México a despecho de sus convicciones políticas conservadoras.

Sin embargo, una generación convencida de que la literatura debe tener un propósito social difícilmente aceptará esas otras obras que, en lugar de reproducir la realidad, la enmiendan o la niegan.

Aunque sean precisamente estas últimas las que verdaderamente enriquecen la literatura. Porque, según se ocupó de explicarlo el viejo maestro Aristóteles, la mejor literatura no demuestra, sino muestra; en ella las ideas y la veracidad de los hechos son menos importantes que las obsesiones y las intuiciones, que la fidelidad a lo que Sábato ha llamado los "fantasmas interiores" que habitan en cada escritor. La verdad de la literatura no depende de la semejanza con la reali-

dad de los sentidos, sino de la aptitud del autor para convertir la obra en algo que difiere del modelo y que vive por sí mismo.

Más que de los buenos deseos de justicia social, o de las sagradas indignaciones, la literatura brota de los fondos oscuros y prohibidos de la experiencia humana, del "lado oculto" —de nuevo Sábato— de la vida. Si acaso presta un servicio al hombre, éste no consiste en contribuir a la difusión de ciertas ideas, de cierta fe religiosa o política, sino precisamente en minar las bases de toda fe, en poner a prueba toda concepción racionalista del mundo, en orientar la voluntad y la intuición allende todo límite.

La misión de la literatura es más amplia de lo que suponen quienes la creen sólo un instrumento para combatir a los malos gobiernos y a las estructuras sociales dominantes. La literatura es un campo de experimentación; un terreno donde la realidad imperante es la que establece la palabra —en un sentido estricto, ésa es la única realidad literaria. La literatura pone en tela de juicio todo dogma; es una contradicción viva, sistemática, necesaria. De ahí la enemistad entre literatura y propaganda, y también de ahí que algunas obras que son "históricamente importantes" carezcan en general de méritos artísticos, como sucede con muchas novelas indigenistas, con gran parte de la literatura producto de revoluciones, con casi todas las novelas cristeras y con las que podríamos llamar "de reivindicación social". Los autores de tales obras estaban convencidos de que su deber era sacrificar a los propósitos de proselitismo o de denuncia el posible valor literario de lo que escribían. ¿Valió la pena el sacrificio? Esa es una cuestión personal; cada quien debe resolverla según su escala de valores.

Lo que no puede ignorarse es que en Hispanoamérica se ha creado una situación especial: la literatura ha terminado por ser vista como una forma de servicio social, una actividad al través de la cual se reencuentra aquello que los medios de información desfiguran u ocultan. El público espera de la literatura que contrarreste el escamoteo de la realidad que practica el poder; que mantenga viva la esperanza y estimule la inconformidad de las víctimas. Por supuesto, el escritor puede negarse a asumir ese papel y decir que no quiere ser sino un artista; pero su actitud será juzgada no sólo como una toma de posición política, sino como un crimen moral.

Todo esto ha dado a la literatura hispanoamericana rasgos particulares: en ella los problemas sociales y políticos son una presencia continua, incluso en esas obras que se designan como "fantásticas" y que a menudo han servido como vehículo a la denuncia y a la crítica de los problemas de todos los días.

En este estado de cosas hay sin duda aspectos positivos. Los libros ocupan un lugar privilegiado; merecen respeto y alimentan la esperanza. Se supone que la literatura es capaz de decir la verdad, de reproducir lo real con exactitud y también, al igual que las bombas, los terremotos y los milagros, de producir cambios radicales e instantáneos.

Esta convicción en la omnipotencia de la literatura es ingenua, pero le asegura una función más elevada que la de un mero pasatiempo. Es una convicción que, por otra parte, descansa en una verdad saludable: en la América hispánica los libros no han sido tan dominados, manipulados y degradados por el poder, por los intereses creados, como los otros medios de expresión y de comunicación. En muchos de nuestros países se mantienen como el más alto bastión de la libertad.



Ramón López Velarde

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

Dos poetas norteamericanas

CAROL TINKER

RASTRILLANDO

El rastrillo de bambú barre
con rítmica paciencia
la transformación de este año
en otoño
Hemos hecho la vista gorda
con el tiempo
Hemos aguardado un ciclo completo
Hasta ahora
esperando por el sicomoro dorado
Aunque la luz disminuye
llegan largos rayos de sol,
incluso para nosotros
que brillamos suficientemente,
con la paciencia del rastrillo

XIII

Shiva danza en el fuego
mientras tú hojeas estas páginas

Mientras tú hojeas estas páginas
finas cenizas de papel flotan
en medio del cuarto
Sigues hablando

Los que caminan por la calle
han prendido fuego a la basura en las escaleras
y arrojan papeles encendidos en el aire
Las cenizas flotan y giran
alrededor de tu cabeza

Mientras tú hojeas estas páginas
cada trama de la tela de tu ropa
contiene una estrella que late

EL ARTE DE LA POESÍA

Palabras sencillas, maravillosas ranas:
mide primero, ultraje luego cada expresión
de la que puedas echar mano

OTRA DEFENESTACIÓN DE PRAGA

En la casa de playa de Mireya
Estamos los amigos, comiendo flan.
Discutimos sobre la gente asesinada en Chile
Hablamos de tecnología
Discutimos sobre el control internacional de las finanzas
Hacemos una descripción de los Estados Unidos

Nos miramos ilusionadamente el uno al otro
por pura y simple desesperanza
La sangre es muy reciente
Los teléfonos suenan:

“¿Cómo está Rafael?” “Rafael está muy bien”
“¿Cómo está Susana?” “Susana está enferma”
“¿Cómo está Manuel?” “Manuel está muy enfermo”
“¿Cómo está...?”

No tengo los hábitos del poder
No sé cómo usar estos teléfonos
Los cadáveres son muy recientes

Carol Tinker nació en 1949, en Pittsburgh, Pennsylvania. Se crió en New York, Japón, Delaware. Estudió en la Carnegie Mellon University, en 1962 fue a vivir a San Francisco. Ha pasado temporadas en Berlín y en Japón, en diversas épocas de su vida. En 1974 se casó con el poeta Kenneth Rexroth, recientemente desaparecido. Aparte de la poesía, se dedica también a la pintura en Santa Barbara, California, donde reside desde 1968. Ha publicado The Pillow Book of Carol Tinker (Santa Barbara: Cadmus Editions, 1980, con prólogo de Kenneth Rexroth), libro al que pertenecen estos poemas.

Lucille Day nació en 1947, en Oakland, California. Tiene títulos otorgados por la Universidad de California, Berkeley, en zoología, ciencia y educación matemática. Trabaja ahora como escritora de asuntos técnicos y consultora en educación científica. Vive en

Oakland. Ha publicado poesía en The Hudson Review, The New York Times y otras revistas. Su primer libro, Self-Portrait with Hand Microscope (Berkeley Poets' Workshop and Press, 1982), mereció el Premio Joseph Henry Jackson. Salvo "Examen de admisión", que fue publicado por The Threepenny Review (verano 1983), los textos corresponden a ese libro.

Las traducciones han sido autorizadas especialmente por las autoras para su publicación. Agradezco las observaciones y materiales con los que facilitaron mi tarea.

JMO

EL ÁNGULO DE INCIDENCIA ES IGUAL AL ÁNGULO DE REPOSO

Recuerdo
la dulzura
de esa mano
pero ahora
en el falso
mundo de manos

reales, la dulzura
se convierte
en sonido

TE VEO VESTIDO EN CUERO NEGRO

Convertido en pacotilla por las palabras
moviendo el cuerpo y las manos
No digas nada y
dilo bajo

XLVIII

Pidiéndole al paisaje
más que a la vida misma
asegúrate de contar la siguiente parte de la historia
Después de todo éste es un tema internacional

Pidiéndole al paisaje
más que a la vida misma
paseo por los campos de Japón
buscando categorías
memorias humanas

La mía es de los prados de bambú
hacia 1948

Todo lo que sabía era la historia
de Suzume-san
El gorrión con la lengua cortada
Y esperaba ver
el mundo de los gorriones
en gloriosos kimonos

Escuché el poema
de un hombre llamado Tanikawa
Cuando él viajaba por Arizona
preguntó si lo que veía tenía un significado
si todo lo que había
era puro escenario
una idea sentimental
¿Cómo podía él ver sangre en el paisaje,
o uno tiene que ser un nativo para sentir que los
Tanikawa escribió sobre Billy the Kid,
no sobre la otredad del paisaje,
la pura otredad del escenario

LIV

Contemplación de dos peces
de jade
Quietos, allá, quietos como
una pregunta
Aunque ninguna pregunta es estable

LUCILLE DAY

EL ABORTO

Vestida con mi bata verde recuerdo
la luna como una sonrisa oblicua,
la precaria inclinación de un bote de vela
lejos del muelle.

Antes, me parecía como si
yo siempre hubiese estado sola.
Ahora, extrañamente apiñadas
—veinticuatro de nosotras esperando
en un pabellón de diez camas—,
toqué el hombro
de la chica del pelo oscuro
encorvada junto a mí, llorando.
Recordé el estridente
grito de un pájaro de alas negras
que no pude nombrar
y el rastro de una estrella fugaz
consumiéndose como ceniza.

El seconal no me hizo efecto.
Me dieron más, por vía intravenosa,
hasta que mis rodillas empezaron a temblar.

No pude ni descansar ni dormir
esta mañana en medio de rostros enmascarados,
con dolor y el pesadillesco zumbido
de una máquina en el cuarto vecino.

En la cruda luz recordé
una casa sin número,
la pintura descascarándose, las ventanas tapiadas,
la última en la calle
de un sueño sin salida.

CANCIÓN DEL PEZ ESPINOSO

Su barriga ondula.
Estoy fascinada
por su color rojo.

Mi propio vientre se hincha,
listo para dar su fruto, resplandeciendo
como el mar del atardecer.

Mi color plateado
lo llama. Arqueo mi espalda
en una postura delicada.

El responde
con una danza zigzagueante
y me dirijo

al nido,
metiendo con cuidado
mi nariz. El empuja

desde atrás, y los huevos se deslizan;
hay tantas pálidas joyas
bajo mis aletas.

Confusa y sin fuerzas, lista
para nadar sola, lo dejo
cuidando el nido.

POEMA PARA DAR A UN AMANTE

Hoy, todo vale:
la bahía hace una venia cuando aplaudo
y los pájaros silban Bach.
Cuentas de luz patinan
sobre las chimeneas y los techos.
El aire —vivo con
granos de polen en busca de pareja,
con insectos que brillan como reyes,
y gérmenes que saltan
con cada bocanada nuestra—,

se mueve incesantemente
como la maraña de algas en su lecho marino
al final del muelle. La bahía
salta y se enrosca a nuestros pies.
Mi corazón late aprisa.

Somos setenta por ciento agua:
nuestros ácidos nucleicos, lípidos, proteínas
y carbohidratos están empaquetados
en células de muchas formas:
árboles, copas, cajas, cintas, campanas,

rodeadas de líquidos.
Agitémonos y hagamos ondas
en esta atmósfera que vibra con la luz,
donde los átomos giran en pares como pequeños amantes
y sólo coinciden los senderos que se cruzan al azar.

EXAMEN DE ADMISIÓN

1. ¿Cómo son los cromosomas?

Verdaderos magos:
un dinosaurio pierde sus descoloridas escamas,
desaparece en el follaje y emerge
con plumas amarillas y un pico diminuto.
A un pez le crecen patas, se arrastra hacia la tierra.
Milenios después sus descendientes
hablan varias lenguas, recordando
la selva, aquellas primeras difíciles bocanadas
en el succulento calor.

2. ¿Cómo funciona el huso mitótico?

Las fibras del huso se alargan, se añaden las proteínas,
quizá como perlas en un hilo.
Las parejas de cromosomas se alinean hacia el centro,
se separan de un salto, luego trepan
a los polos opuestos. El vientre de una mujer
se redondea, las células se multiplican
en series matemáticamente precisas.
Los entes emparejados se fusionan
de la cabeza hacia la cola
y un corazón microscópico
se contrae, luego comienza a latir.

3. La puedo ver a usted perfectamente sin una placa de fase.

¿Por qué se necesita una
en un microscopio de contraste fásico?

Usted ve que tengo muchos colores:
mi vestido es a cuadros,
mi pelo es castaño claro,
mis ojos son color avellana.
Esto tiene que ver con las propiedades
de la luz. Usted me ve
ribeteada de fuego, mis ojos iluminados
debido a la reflexión y la absorción.
Una simple célula es transparente; la luz
se desliza por un laberinto invisible,
curvándose ligeramente, del mismo modo
en que una persona puede cruzar el globo,
rozando formas en la neblina.

4. ¿Cómo sabe usted que lo que ve en un microscopio electrónico es real?

Podría hablar de estructuras y funciones
y de verificaciones con diferentes técnicas.
Pero ¿cómo sabe usted que lo que ve
con un microscopio lumínico, un telescopio
o su propio ojo, es real?
Se reduce a un asunto de fe:
yo creo que la fina estructura
de la mitocondria, la energía
generada allí en las membranas.
Creo que la proteína es sintetizada
en una retícula endoplasmática. Creo
en los ribosomas. Creo que estoy aquí.

5. ¿En qué se distingue la educación científica de las otras clases de educación?

Del mismo modo en que la luz difiere de Diana,
la energía de la danza, una neurona
de la cólera, o una sinapsis se distingue del amor.

6. ¿Qué son las teorías de la educación?

La información que citan es diversa:
una rata que mueve palancas en una caja de metal,
una computadora vomitando respuestas,
un niño clasificando figuras.
Queremos cartografiar la telaraña del cerebro,
donde los astrocitos se amontonan como estrellas
al borde del espacio. El universo
se repliega sobre sí mismo, las interneuronas se
encienden.
Un niño hace un arco en un círculo
y el tiempo se curva de nuevo hacia su origen.

7. ¿Qué es la ciencia?

Una gitana. Nos enseña cómo
predecir el futuro: evaluar el pasado
y luego hacer nuestros propios cálculos.
Usted puede cambiar su destino. Es tan fácil
como medir el potencial encerrado en una membrana
y detectar una estrella de neutrones.

TAMARA KAMENSZAIN

Género femenino y género poético

a Olga Orozco

Tomo la invitación a participar en este seminario como oportunidad para hacer una reflexión sobre los caminos que fue adoptando mi propio trabajo como poeta y ensayista en relación, directa o indirecta, con el hecho de ser mujer. No quisiera encontrar una fácil relación causa—efecto que diera cuenta de este hecho sino que, por el contrario, me gustaría espiar en esas grietas que deja el bloque compacto de la obra ya realizada, para ver si se aloja allí alguna filtración, alguna humedad que un plomero diagnosticara como “femenina”.

Para situarme en los comienzos de mi vocación literaria, me gustaría recordar una historia del Talmud. Se cuenta que Bruria, la esposa de Rabbi Meir, un sabio estudioso del Talmud, permanecía escondida en la trastienda de la sala de su casa escuchando las discusiones de los rabinos que diariamente se reunían a estudiar con su marido. Así, Bruria fue adquiriendo un bagaje de información y de sabiduría “de trastienda” que la llevó a superar por mucho los conocimientos de los rabinos de su época. Cabe destacar que, en la tradición religiosa judía más ortodoxa, a la mujer no le estaba permitido acceder al estudio de los textos bíblicos y su función era la de ocuparse de todo lo terrenal —manutención, tareas domésticas, etc.— mientras su esposo tomaba contacto con la sabiduría. O sea que Bruria tuvo que comer, para volverse sabia, una trasgresión. Trasgresión que respecto de la ley religiosa fue total, pero parcial respecto de la ley masculina: si en el mundo masculino de los rabinos la disquisición bíblica era un modo de acceder al poder, en el mundo silencioso y oculto de Bruria se trataba simplemente de una voluntad irrefrenable de acceder al goce desinteresado de la sabiduría. Bruria no quiso interrumpir el hilo de la disquisición masculina para competir con ella. Oculta detrás de bambalinas, tuvo la inteligencia de encontrar en esa disquisición su propia posibilidad de placer. Indirectamente, y gracias a ese desinterés, se hizo más sabia que los propios rabinos. Comió del banquete de ellos con un hambre más verdadero y digirió el alimento con una tranquilidad mayor.

Si evoco a Bruria para situarme en los comienzos de mi propia vocación literaria es por varias razones. La razón inmediata y memoriosa es que mi abuelo, fabulador nato, gastó parte de la relación con sus nietos contándoles cuentos. La Biblia y el Talmud eran algunas de sus fuentes de inspiración. Recuerdo que la historia de Bruria, exagerada con otras circunstancias más barrocas, era una de las que más

me gustaba escuchar. También me lleva a evocar esta historia una razón quizás más analógica: creo que el germen de mi vocación literaria se empezó a gestar en esa relación narrativa con mi abuelo y que yo, como escucha, fui una especie de modesta e infantil Bruria. Recibí esos materiales de ficción con la curiosidad y el placer de quien no tiene previsto negociar con ellos. Y fueron justamente esos materiales los referentes de mi primer libro de poemas. Agazapada en algún rincón de la casa paterna mientras los mayores dormían su siesta, me introdujo en el juego de reescribir esas historias bíblicas mezclándolas con personajes de la familia. El resultado fue un texto que, como casi todos los primeros libros, olía a autobiográfico, a casero. Y es que arraigada en la seguridad que nos da la presencia cercana de la madre, en estos primeros libros la escritura canaliza su omnipotencia adolescente en la utilización de la primera persona.

Se trata de un yo gramatical que se mezcla todavía con el yo real y que si bien empieza a hacer su viaje en la escritura, no es todavía el yo literario, ese que reaparece en la adultez de muchos escritores cuando ya experimentaron con todas las personas gramaticales y vuelven a la primera con la madurez y la seguridad que da un prolongado trabajo de taller.

El primer libro, entonces, es femenino por excelencia. Escrito en la casa, sus referentes están adentro del hogar y su garantía descansa en la cercanía con la madre. Libro que se empieza a tejer desinteresadamente, lejos del mundo literario, y de sus modas y demandas. Más tarde, estas demandas entrarán en casa y nos empujarán lejos de ella para encerrar la escritura de nuestro segundo libro. Ya fuera de la trastienda de Bruria, metidos de lleno en el intercambio, empezamos a ensayar una escritura supuestamente más “objetiva”. Escritura que quiere vivir lejos de la familia, se encuentra cómoda en el terreno neutral de la tercera persona gramatical. Así, mi segundo libro tuvo como motor la necesidad de oponerse al primero, de romper definitivamente con los referentes familiares para generar un mundo con referentes propios. La escritura, entonces, se masculinizó. Entró en el mercado, irrumpió en las disquisiciones de los rabinos con ánimo de competir y olvidó la constitución placentera de su origen. El verso, subordinado al afán de transformar el libro en una totalidad sistemática y autosuficiente, se endureció.

Pero siempre hay un tercer libro o mejor, si quieren, una tercera instancia en el juego dialéctico de los opuestos. Y aquí es donde verdaderamente empieza el problema. ¿Qué le queda ahora a esa escritura que, a imagen y semejanza de la mujer, empezó a gestarse en el hogar, cerca de la madre y pegada a los referentes familiares para después salir al mundo a buscar, como cualquier buen hombre de negocios sus posibilidades de desarrollo?

Como la mujer, que sale de la casa siendo hija pero vuelve

Este texto fue leído en el Seminario de Estudios sobre la Mujer organizado por el Colegio de México en fecha reciente.

a ella como madre, la escritura se nutre de los referentes familiares y vuelve a ellos pero ahora para generarlos, para producirlos. Ya en la madurez de su etapa de experimentación la escritura busca recuperar, recrear sus orígenes, pero con el fin de dar a luz algo nuevo. Si en una primera etapa la palabra escrita confiaba demasiado en los estímulos del entorno y se mimetizaba con ellos para repetirlos, y en una segunda etapa se alejaba para buscar su estilo en la confrontación competitiva con otros, habrá quizás una tercera etapa. En ella puede incluso volver aquella primera persona de la adolescencia literaria pero ahora mediada por el trabajo, artificializada por un estilo que fue madurando en experiencias de ensayo y error, en imitaciones y extravíos varios.

Se me ocurre ahora evocar un texto que, un poco indirectamente, hace alusión a este viaje de alejamientos y acercamientos que implica el hecho de escribir. Se trata de *Regreso a casa*, de Salvador Elizondo, texto que fue su discurso de ingreso a la Academia de la Lengua y que luego publicó como pequeño libro. Elizondo concibe su ingreso a la Academia como una vuelta al hogar y se ve a sí mismo como el escritor que se ha perdido en lo que él llama "la isla desierta y silenciosa de la escritura pura". Si la Academia es la guardiana de la lengua o, como dice Elizondo, "su mirada está fija en el fiel que marca el oscilante equilibrio entre el signo, oral o escrito, y el significado", una vuelta a casa sería, como escritor, una vuelta al equilibrio del sentido. Elizondo se ve a sí mismo como ese navegante que se fue alejando de la tierra firme del significado para internarse en las aguas tumultuosas y aisladas del significante y que ahora, en estos momentos de su vida literaria, busca regresar a tierra pero integrando ya la experiencia adquirida. Estas son sus propias palabras: "toca al escritor hacerlo mediante la creación de un lenguaje propio en el que los elementos sonoros e ilegibles del habla se conjuguen con los elementos silenciosos pero visibles de la escritura; un lenguaje en el que la materia natural de la lengua hablada se confunda en perfecto equilibrio con la materia artificial de la escritura."

Entonces, esta vuelta a Casa de Elizondo sería un regreso, desde el timón de la escritura, a la cálida transparencia del habla. Regreso casi utópico que nos hace pensar en su hijo que, habiendo recibido la lengua materna, huye a recorrer mundo con ese tesoro a cuestas. Ya de vuelta, quiere hacer de la casa el territorio donde se catalicen las modificaciones que la materia lingüística sufriera en la travesía.

Otro texto que nos hace pensar en largas travesías de escritura y regresos al hogar, es *Fragmentos a su imán*, el libro de poemas de Lezama Lima. Si conocen la obra poética de Lezama verán que llama profundamente la atención cómo éste, su último libro, es a la vez aquél en el que el sentido se desliza con mayor transparencia. El viaje de Lezama, profundizando cada vez más en las posibilidades de la metáfora, y estirando hasta límites imposibles la cuerda del sentido, encuentra en *Fragmentos a su imán* un territorio de equilibrado reposo. Por primera vez también se utiliza aquí la primera persona gramatical en referencia directa al yo del autor. Con la calma del artesano que domina ya sus materiales, Lezama se permite utilizar como referentes de los poemas a su madre, su hermana, su esposa, sin perder nunca de vista el carácter artificial o artificioso de toda escritura.

Era un verso de Lezama el que hacia 1945 declaraba: "deseoso es aquél que huye de su madre". Veinte años después, el deseoso se amiga con la lengua materna, encuentra esa conciliación que pide Elizondo entre habla y escritura. Y no es casual que los referentes de los poemas de *Fragmentos a su*

imán sean en su mayoría mujeres. Esposas, madres, hermanas, son el fiel de la balanza que equilibra, en la poesía última de Lezama, la supuesta irreconciliabilidad entre significante y significado. Sin esa "muralla de mujeres", como él mismo la define, no podría el poeta utilizar con seguridad y, sin temor a hacer el ridículo, la primera persona del singular.

Volviendo un poco a mi propia obra, quisiera contarles los pasos que voy dando en mi tercer libro de poemas todavía inconcluso. Me empecé a embarazar de este libro aproximadamente para la época de mi primer embarazo "real". Es decir, en un periodo de vuelta a casa, de urgir en los materiales caseros para fabricar con ellos el nido. Hay, como era previsible, un intento de recuperación de la voz perdida en mi primer libro, ese primer receptáculo de referentes familiares del que les hablé. Se intenta recuperar cierta soltura, cierto desinterés placentero al estilo Bruria, que estaba perdido en la exigencia mercadológica, mundana y sistemática que comprometió a mi segundo libro. Y lo sorprendente es el tipo de escritura que quiere irrumpir en esta tercera etapa de mis contradicciones dialéctico-femeninas. En el primer libro, la escritura brotó como ese chorro que, incontinente, se abre con la llave de la palabra yo. En el segundo apareció, junto con la represión, el aprendizaje de las herramientas de trabajo y un intento de racionalizar el decir hasta volverlo congelado de tan artificial. Y en esta tercera etapa, aparece, sorprendentemente, el deseo de barroquizarse en la letra escrita. Si ya quedó atrás la exigencia racional y sistemática del segundo libro y también la irracionalidad colorida e incontinente del primero, ahora surge el camino de la metáfora como fascinación casi artesanal y como posibilidad más casera de decir cosas de embarazada. Tejer escarpines, medir endecasílabos; no cabe duda, la escritura es, ella misma, un material femenino. Como era de esperarse, los referentes de este tercer libro son familiares: la vida entre hermanas, el alimento de los hijos, la morada de la pareja, el espacio memorioso de los abuelos, desfilan a lo largo y a lo ancho (ancho por el verso endecasílabo) de un libro que no quiere ser adrede de temática "femenina" sino que encuentra, como anillo al dedo, su posibilidad de experimentación escritural en el colorido y el tono que aportan estos referentes familiares como materiales de trabajo.

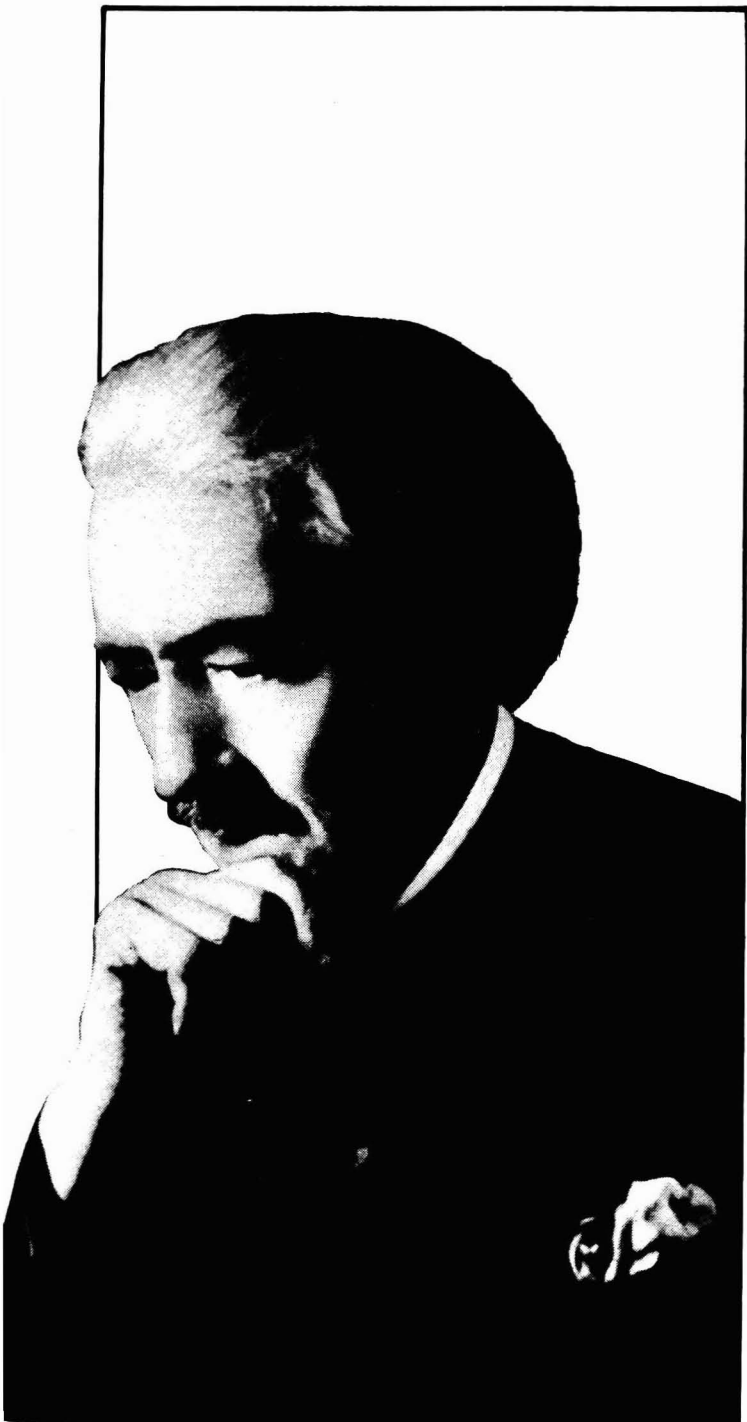
En los años que llevo escribiendo este tercer libro (ya pasaron dos embarazos de hijos y el libro sigue sin cumplir su noveno mes uterino) se cruzó la necesidad de escribir un ensayo. Aquí deberíamos detenernos a hacer una pequeña disquisición sobre el ya tan remanido y aburrido problema de los géneros literarios. Estuve consultando en estos días el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* de Todorov, en el parágrafo *Géneros literarios*, y lo único que se saca en claro es que parecen existir, a lo largo de la historia de la literatura, ciertas "prescripciones" dice Todorov, sobre los estilos verbales utilizados en los distintos géneros que en dos grandes grupos él divide en poesía y prosa. En la poesía predominarían los estilos emotivo, figurado, personal, etc; mientras que la ficción se caracterizaría a menudo por el predominio del estido "referencial". Pero, dando otra vuelta de tuerca, dice Todorov que la literatura contemporánea tiende a ignorar esta oposición y que, justamente, la novela contemporánea exige una lectura "poética" no como representación de un universo distinto sino como construcción semántica. Falseando un poco a Todorov con nuestros propios términos, podríamos decir que la escritura, en este supuesto evolucionismo histórico-literario que él plantea, se va feminizando, es decir, va adquiriendo caracteres menos abierta-

mente referenciales y más emotivos, figurados, personales, etc. Y dando una vuelta de tuerca más, llegaríamos, en nuestro propio diccionario casero y fantástico de las ciencias del lenguaje, a decir que los términos del rótulo de esta conferencia "género femenino y género poético" son sinónimos.

Volviendo a mi repentina afiliación en el género ensayo, les voy a narrar un poco cómo surgió este deseo de incursionar en un terreno aparentemente tan ajeno a la poesía. "Género femenino y género poético" aparecen, ante el mercado literario, como una combinatoria marginal, de trastienda. Es como si esos dos elementos desprotegidos —poesía y mujer— necesitaran de un aparato reflexivo que los cubriera, justamente, de las acusaciones de inspiracionismo, irreflexividad, espontaneismo a que están permanentemente expues-

tos. Se considera que ni la mujer ni el poeta pueden acceder al terreno de la teoría. Su lugar estaría del lado de los sentimientos, de la emocionalidad. Sin embargo, una escritura reflexiva, que no busca asentarse en una verdad monolítica y apriorística, descansa en el centro del hogar materno y se teje con la infinita paciencia de la abuela. Un decir sobre la escritura que sin embargo, no busca decir nada definitivo, se ensaya en un supuesto género ensayístico, también, esta vez, femenino. Bruria interpretando la interpretación de los talmudistas, es el último eslabón de una cadena reflexiva que no se corta porque ni empieza ni termina con una verdad. El texto que estudian los talmudistas da lugar a infinitas interpretaciones y ellas mismas se refractan en el oído de Bruria para ser chispas ya de una sabiduría que se multiplica hasta el infinito. La mezcla de ficción y ensayo, la reflexión no sistemática acerca de la estructura, el metatexto, pueden ser, hoy, género femenino por excelencia. Concebido como una protección del propio texto, sacan de la marginalidad a un discurso supuestamente débil, pero sin utilizar herramientas ajenas o masculinas.

Con este deseo de autoprotección por un lado, y de acceder al placer desinteresado y gratuito que puede implicar la escritura reflexiva por otro, empecé a tejer mi ensayo. Trabajé sobre los textos de varios escritores sudamericanos (Macedonio Fernández, Girondo, Juan L. Ortiz, Francisco Madariaga, Enrique Lihn) que de algún modo, y valga la risa si esto parece chistoso, fueron gestando a través de su obra una escritura femenina. No es que haya utilizado yo los textos de estos poetas para introducirlos, a priori, en la idea rectora de que su escritura fuera femenina sino que, en el análisis meramente placentero y metatextual de sus obras, fueron surgiendo algunas constantes que me llevaron a inventarles a sus escritos una personalidad femenina. Escritura femenina que se podría sintetizar en una serie de características. Voy a detenerme en cuatro de ellas: la característica artesanal, la silenciosa, la hermética y la marginal. Macedonio Fernández habla de su obra como de un trabajo de "ver hacer", como de un trabajo "a la vista" y esa sería la mejor definición de lo artesanal. Bordar, tejer, coser, repujar, trabajos cuya lenta hechura se deja ver. Del mismo modo, hay ciertas escrituras que pueden ser definidas como artesanales. Ellas no esconden el proceso de su costura para darnos un producto realista ya terminado, sino que están siempre mostrando su carácter artificial. Estas escrituras son femeninas porque son artesanas. Se trabajan en casa y a la vista de la familia y la madeja de su comprensión la va ovillando el lector. Aquí cito a Macedonio: "un trabajo a la vista, tan conciente que puede hacerse de encargo. Lectura de ver hacer: sentirás lo difícilmente que la voy tendiendo ante ti. Trabajo de formularla; lectura de trabajo, leerás más como un lento venir viniendo que como una llegada". En este punto quiero hacer una salvedad. Hay que ponerse en guardia respecto de las analogías fáciles y mecánicas entre texto y tejido que están tan de moda en nuestra época. Sólo aquellos textos cuyo hilo de costura puede ser tironeado por el lector para desarmarlo, merecen ser considerados tejidos. Nuestras abuelas no tejían con máquinas industriales que ocultaran el proceso de producción: su trabajo fue original, único, exclusivo, gratuito, merece entonces el respeto de una analogía en que los dos términos de la comparación sean igualmente artesanales. Una segunda característica femenina de la escritura que analizo en mi libro es la del silencio. Estos poetas con los que trabajo son eminentemente silenciosos, casi mudos. Al no querer transmitirnos ninguna verdad, sus



Macedonio Fernández

textos susurran un trabajo metafórico que no se inscribe ni en la estridencia de la épica ni en el egocentrismo lacrimógeno de la lírica. Susurrante es justamente la voz femenina en el ámbito de la casa. Silenciosa frente a la estridencia de la verdad paterna. Y es en ese rincón femenino del silencio donde se teje el diálogo transparente con el hijo. Es donde crece esa lengua materna que Elizondo vuelve a buscar al hogar, esa sabiduría que Bruria la silenciosa escucha y trasmite oralmente a sus hijos sin levantar la voz. Artesanales y silenciosos, estos textos femeninos irrumpen en el campo de la escritura como una opción vanguardista y transgresiva. Recuerden la clasificación de Todorov: o emotividad y personalismo para la poesía, o referencialismo para la prosa. Dos modos de la estridencia: decir las emociones personales o de-

cir los referentes de la realidad. Sin embargo, crece entre estos dos polos una opción intermedia que ni dice ni deja de decir: susurrar su mutismo por escrito.

Lo artesanal, lo silencioso, nos remiten casi naturalmente a lo hermético. Cuando Lezama Lima en *Sierpe de don Luis de Góngora* se refiere a la escritura hermética del poeta cordobés, utiliza un artilugio. Da vuelta la caracterización de oscura que se hizo siempre de la poesía de Góngora para decirnos que el rayo de luz del verso gorgorino es tan potente que se refracta y en esa refracción ciega al que lo mira. Hermetismo éste de ciertas escrituras que no se entienden porque su luz no es la del día claro y distinto que ilumina los objetos con realismo y objetividad —valga la redundancia— sino que requieren de una lectura que se interne en el claro-oscuro que no oculta la sombra, ese doble fiel de los objetos. La mujer vive en ese claroscuro, gesta al hijo en un laberinto hermético y oscuro que sin embargo ciega con la luminosidad del parto. Hermetismo implica dificultad de lectura, trabajo artesanal del lector que acompaña al del autor, trabajo de encontrar lo que dice el silencio. El silencio, finalmente, es lo que habla en los márgenes, y esto nos remite a la última de las cuatro características femeninas: la de la marginalidad. Situadas al margen del mercado literario, estas escrituras herméticas, silenciosas, artesanales, son de difícil traducción. Si la traducción implica internacionalidad, signos que se trocan fácilmente para pasearse por el mundo, estas escrituras presentan una resistencia a ese tipo de fácil intercambio. Están arraigadas a la casa y constituyen su morada en la provincia aislada de su lengua. Sólo en los materiales propios y locales encuentran su herramienta de trabajo. No se trata de folklorismo ni de localismo: hay un anidar en esa raíz materna de la lengua, en esa tradición de palabras que sólo como propias pueden emerger luego hacia la metáfora. Hay una conciencia femenina guardiana de lo que se dice en casa. El diálogo de la familia, sus metáforas, su intenso tejido imbricado en una tradición que mira hacia los abuelos, no tiene traducción. Marginales entonces, silenciosos, herméticos, artesanales, los textos de estos poetas sureños que dieron forma a mi ensayo, son también vanguardistas. Miran hacia el futuro. Requieren, como la mujer, de una lectura que está recién gestándose. ¿Por qué no trabajé en este ensayo con textos de mujeres, podrían ustedes preguntarme? Naturalmente, no aparecieron en mi campo de lectura así como naturalmente podían haber aparecido. No creo que la investigación sobre la escritura femenina tenga que poner su alambrado carcelario alrededor de los textos firmados por mujeres. La historia de la literatura le debe a las mujeres mucho más que sus firmas. En cada hombre que se detiene en su material de trabajo, las palabras, con la intención de aprender modestamente de ellas como Bruria en la trastienda, en cada artesano que escucha de las palabras sus posibilidades de imbricarse y tejerse para la metáfora, en cada silencioso que sacrifica las verdades altisonantes y absolutas del mundo masculino para dejar decir a las palabras, hay una madre, una abuela, una hermana susurrando pautas de la tradición milenaria, pautas de la lengua materna.

Para terminar, quiero volver a esa vapuleada primera persona del singular que no tiene género. Hoy yo, como escritora, me encuentro en una encrucijada que alberga en un punto común al género poético y al género ensayístico. Género que es también sinónimo de tela, de tramado. ¿Y qué es lo que gustan de tramar las palabras para seguir sobreviviendo como tela, como género? Creo que una intriga, una divertida y monumental intriga.



Lezama Lima

FABIENNE BRADU

La vida es una novela imperfecta

Desde la primera carta que recibe de Abélard, Héloïse entiende que ya no será correspondida, que Abélard está hablando en otro registro y que ha dejado definitivamente el siglo por el cielo. Sin embargo, ella prosigue con sus quejas y sus llamados, obstinada no tanto en revivir un pasado irremediamente caduco como en no renunciar a su idea del amor y del pasado. Héloïse es incapaz de arrepentimiento primero porque la lógica le impide aceptar que el castigo de Dios —la castración de Abélard y su separación en esta tierra— haya caído después del matrimonio y no cuando fornicaban en el pecado. Pero, sobre todo, es incapaz de arrepentimiento porque no hay en ella la más mínima voluntad de encaminarse hacia esta resolución: “Esas voluptuosidades del amor que disfrutamos juntos fueron para mí tan dulces que no puedo dejar de querer su recuerdo ni borrarlas de mi memoria. Por cualquier lado que voltee, se presentan, se imponen a mis miradas con los deseos que despiertan. Sus ilusiones ni siquiera me dejan dormir en paz. Hasta en la solemnidad de la misa, allí donde la oración debe ser la más pura, las licenciosas imágenes de esas voluptuosidades ocupan este miserable corazón y estoy más interesada en esta liviandad que en la oración. Debería lamentarme por las faltas que he cometido y sólo suspiro porque ya no las puedo cometer”. Héloïse ha renunciado al hombre Abélard, o más bien todas las circunstancias la han condenado a ello, pero a lo que no renuncia nunca es a la idea de su amor por Abélard, a esta idea mítica de la unión indisoluble por encima de las desventuras terrenales y a través de los siglos. Sus cartas se convierten así en la expresión de un deseo absoluto justamente porque ya no tiene objeto: “es la imagen misma del exceso de deseo”.

Del siglo XII al siglo XVII, esta porfiada pasión se prolonga y se reaviva en las cartas de Mariana de Alcoforado aunque el estilo sea, esta vez, más violento y el tono de extremo vigor. ¿Qué le reprocha Mariana a su caballero francés en su quinta y última carta? No dejarla gozar de su doloroso y místico placer por el amor: “Abomino de su franqueza. ¿Le pedí yo alguna vez que me dijera sinceramente la verdad? ¿Por qué no dejarme con mi pasión? Me hubiera bastado con su silencio”. Terrible contradicción la que desgarró a Mariana, la monja portuguesa, en su convento de Beja, porque sabe que no puede vivir sin su caballero —“Dime que de verdad quieres que muera de amor por ti”— pero también porque sabe que su presencia o cualquier manifestación suya mataría la idea de amor que se ha forjado: “Me jacto de haberte llevado a no poder tener sin mí placeres perfectos y soy más feliz que tú, porque amo mi propio amor”.

Las cartas de Héloïse y de Mariana revelan así una ambigüedad característica de la práctica epistolar que inauguraron: escribir *a* alguien, escribir *para* alguien a quien se ama,

sí, pero también escribir para sostener y mantener viva cierta idea del amor, casi a pesar del otro. ¿Cómo saber entonces a partir de qué momento el amor deja de ser el motivo de la escritura para volverse sólo un pretexto? ¿Cómo determinar lo que importa más: si el otro que desencadena la escritura o la escritura en sí como ejercicio y expresión de un amor que gira loco? Probablemente no sea ni lo uno ni lo otro —absolutamente— sino que la cuestión deba aceptarse con toda su carga de ambigüedad y de contradicción. No obstante, no sería insidioso preguntarse qué sería ahora de Abélard sin Héloïse y quién recuerda el nombre de este caballero francés que incendió la pasión de Mariana. Esto es tan cierto que no toda la gente tiene en la punta de la lengua el nombre de Noël Bouton como que Abélard no ha quedado en la historia por su *Tratado sobre la unidad y la trinidad divina*, su *Teología cristiana* o su *Dialéctica*. Hasta su *Carta a un amigo* nos interesa más por los relatos de sus infortunios después de su breve pasión con Héloïse que por los problemas planteados por el uso de la razón en los fundamentos de la fe. Independientemente de ello, la cuestión central que levantan esas cartas es la de la necesidad y la superación casi simultáneas de un destinatario, del otro —real o retórico— que se adivina en el reverso de la página y que señala una inconformidad.

Una doble inconformidad. Por un lado, un diluido temor a que el texto se pierda en el silencio y el anonimato, y por consiguiente el reclamo de una distancia intermedia que un destinatario vendría a limitar. Dice Virginia Woolf: “Las cartas no valen nada sin alguien cálido, vivo del otro lado de la página”. Y, en un sentido más amplio, Clarice Lispector en *La pasión según G. H.*: “Este esfuerzo que voy a cumplir ahora para que un sentido, cualquiera que sea, emerja a la superficie, este esfuerzo me sería facilitado si pudiera fingir que estoy escribiéndole a alguien”. Pero, por otro lado, aparece también la casi certeza de que el género epistolar como forma de intercambio por excelencia no se adecúa a la expresión y comunicación del amor. Esto es, por ejemplo, lo que expresa Claudine, la heroína de *La retraite sentimentale* de Collette: “Hubiera querido escribir con una tinta alegre, color naranja o con la punta de una paja encendida, con la punta de una brasa rosada y negra, en un papel de terciopelo caliente que se pareciera a mi piel. Las cartas de amor habría que dibujarlas, pintarlas, gritarlas”. Esta doble inconformidad se traduce por una paradoja o, al menos, por un desfase entre la concepción tradicional del género: escribir *para* alguien, corresponder, intercambiar, dialogar, y el resultado que queda en el tiempo: cartas-monólogo, escritura solitaria, piezas magistrales de la literatura amorosa precisamente por ausencia del otro, por absoluta incomunicabilidad. En suma, el otro asoma aquí como absolutamente necesario para desencadenar el gesto de la escritura pero también apa-

rece la necesaria ausencia del otro para permitir que se realice la escritura de amor.

No creo que este doble movimiento sea exclusivo del género epistolar sino que también se encuentra en el origen de la práctica diarista. El caso de Anaïs Nin es bastante ilustrativo. A los once años, empieza lo que se convertirá en su obra mayor como un pretexto para reconquistar a su padre: "El diario empezó siendo un diario de viaje; todo lo consignaba para mi padre. En realidad, era una carta para que él pudiera seguirnos en tierra extranjera y saberlo todo de nosotros". Este diario de viaje en forma de carta se convierte rápidamente en "una isla donde refugiarme en tierra extranjera" y acaba siendo "mi kif, mi haschish, mi opio. Mi droga y mi vicio". El diario intimista, un paso necesario entre el relato guiado por la objetividad del espacio exterior y el vértigo que produce la mirada interior, las obsesivas repeticiones de los días iguales o simplemente el encierro (ver también, en este sentido, el *Diario* de Anna Frank o el diario de cárcel de Albertine Sarrazin). Es este mismo desliz entre un género y otro que volvemos a encontrar en George Sand: después del *Voyage en Auvergne* de 1827, interrumpido en previsión de unas *Memorias inéditas*, escribe *L'Histoire de ma vie* gracias a la cual el *Journal de Voyage en Auvergne et en Velay* de 1859 ya no cae en la tentación del relato intimista. En otros casos, el diario se deriva del antiguo "libro de razón" y un ejemplo de

ello es *Momentos de vida* de Virginia Woolf, libro que concibió como un relato sobre los orígenes de la familia destinado a su sobrino Julián. Y aunque no tengan un propósito tan específico ni una dedicatoria particular, afirmaríamos que todos los volúmenes de las memorias de Simone de Beauvoir se dirigen implícitamente a un lector privilegiado. El último volumen, *La cérémonie des adieux*, atestigua el vacío dejado por la muerte de Jean-Paul Sartre: "He aquí el primero de mis libros —sin duda el único— que usted no habrá leído antes de ser impreso. Le está enteramente consagrado pero no le atañe". No quiero decir con ello que Simone de Beauvoir escribe, o que más bien escribía para Jean-Paul Sartre —¡faltaba más!—, sino que sin compañero ocupaba un lugar privilegiado aunque velado entre la escritora y su vasto público. Un poco como si la memoria trabajara para dos y el recuerdo funcionara como una especie de conversación privada.

De desliz en desliz, el relato autobiográfico —diario, memorias y, en alguna medida también, la narrativa de ficción— ocupa un lugar destacado en la creación literaria femenina. Si bien la presencia de un destinatario-mediador, real o imaginario, prescindible o imprescindible, ha modificado la óptica del viaje interior, éste difícilmente ha podido sustraerse de la vocación narcisista a la cual obliga la búsqueda de identidad que realiza. Sin embargo, iría en contra de una idea comúnmente aceptada y según la cual la litera-



George Sand

tura femenina hubiera sido gozosamente marcada por un narcisismo audaz y casi beligerante. Este egotismo, narcisismo, ombliguismo que la crítica reprocha con insistencia a la creación femenina es relativamente reciente y marca una era moderna que posibilitó el paso del dominio privado al público. Con toda razón subraya Annie Leclerc al respecto: "Pero si nuestros escritos fueron de amor, sólo arriesgaron su subversión a través de la intimidad y de la discreción". En 1835, George Sand escribe a Alfred de Montferrand: "Le confieso que no soy lo suficientemente humilde para escribir confesiones como Jean-Jacques ni lo suficientemente impertinente como para hacer mi propio elogio como los bellos espíritus del siglo. Además, no creo que la vida privada sea del dominio público". Los lectores de *L'Histoire de ma vie* quedaron desilusionados porque esperaban de George Sand un relato pormenorizado de sus relaciones amorosas. En vez de ello, hay un riguroso silencio sobre este punto. Entonces se trata de un curioso narcisismo que afirma su necesidad pero que, a la vez, se repliega sobre sí mismo. Quiero mostrar, además, que no se expresa tan directamente como se podría pensar, que no está siempre donde se piensa que está o, al contrario, que está en todo, velado y agazapado.

Empezaré por las distancias. George Sand tenía otra motivación al emprender su relato autobiográfico: marcar la distancia que la separaba de sus heroínas, o sea, separar identidades: "Los hay que dijeron que *Indiana* era yo y mi historia... Nunca me puse en mis libros bajo rasgos femeninos. Soy demasiado novelesca para haber visto a una heroína en mi espejo". Asimismo, Simone de Beauvoir aprovecha el espacio de las memorias para puntualizar ciertas diferencias entre ella y sus personajes, principalmente los de *La invitada* y *Los mandarines*, aunque acepta también que mucho de ella esté invertido en Françoise y en Anne. Estas puntualizaciones son como llamadas de atención destinadas a la crítica que ha querido ver invariablemente en la narrativa femenina una transcripción apenas disfrazada de la vida de las escritoras. No opondría reparo a la idea —a priori no condenable— si esta observación no conllevara un matiz peyorativo: ¡el narcisismo a falta de imaginación! y si el mecanismo fuera tan sencillo como se pretende hacer creer. En la distancia o en la inversión de la escritora con respecto a sus personajes de ficción está el paso que separa la novela del relato auténticamente autobiográfico. Pero ¿acaso existe este paso? ¿La literatura femenina no se inscribe precisamente en esta franja de indecisión entre los géneros? En efecto, lo que difícilmente podría delimitarse son las fronteras entre las ficciones narrativas y la ficción de uno mismo que ocupa el lugar central en la autobiografía, el diario o las memorias. Y esta confusión —que no significa desorden sino despliegue o superposición de los varios componentes de una identidad por conquistar— no atañe a un problema de sinceridad o de veracidad sino a un peculiar modo de dejar coexistir todas las ficciones de uno mismo, las reales y las fantasiosas. "Mujer, es para mí aquella que no mata a nadie en ella, aquella que (se) da sus propias vidas", sostiene Hélène Cixous en *La venue à l'écriture*.

Cómo se realiza entonces este peculiar modo de hacer coexistir las diferentes ficciones de uno mismo? En la práctica diarista, haciendo vivir o cediendo la palabra a otras personas susceptibles de revelar la alteridad que nos habita. Tomaré un ejemplo. A los veintinueve años Anaïs Nin escribe en su diario: "Siempre hubo en mí, al menos, dos mujeres. Una mujer perdida y desesperada que sentía que se ahogaba, y otra que entraba en una situación como si subiera a un esce-

nario, disimulando sus verdaderas emociones porque sólo eran debilidad, impotencia, desesperación, para ofrecer al mundo una sonrisa, vigor, curiosidad, entusiasmo, interés". Su encuentro con June —la segunda esposa de Henry Miller— cobra una importancia capital en su vida, quizás no tanto por la relación afectiva que se estableció entre las dos mujeres como porque le permitió a Anaïs Nin expresar vicariamente a esa otra mujer que la habitaba y que, en un principio, rechazaba hostilmente en June. Esto es lo que le explicita a June con la gratitud de quien ha reconocido en otro a uno de sus demonios: "Se lleva consigo una parte mía que es usted (...) Renuncio a mi sinceridad porque si la quiero eso significa que compartimos las mismas fantasías, las mismas locuras". A lo cual añade, un poco después: "¿Qué es lo que buscamos juntas, June y yo, y en lo cual Henry no cree? Lo maravilloso, lo maravilloso, lo maravilloso". Se pueden mencionar otros ejemplos similares: En *Les mémoires d'une jeune fille rangée*, Zaza, esta amiga de juventud de Simone de Beauvoir y de quien se quiere recordar que murió de amor, o Marie Dorval en *L'Histoire de ma vie*. En la búsqueda de identidad que realiza la escritura, más allá de los géneros, la sinceridad no consiste tanto en armar con artificio una figura monolítica y unívoca como en admitir todas las variantes, todos los retrocesos y conflictos que finalmente expresarán con más veracidad el estado de permanente contradicción al que se condena la mujer que emprende el conocimiento a través de la escritura. Identidad e identificación también porque hablar de las demás es un poco hablar de sí o, a la inversa, porque hablar de sí es hablar de las demás.

Doble movimiento que coincide con la doble condición para recobrar una identidad: reunir sus fragmentos para volverse una, pero, a la vez, dejarlos aflorar, coexistir, darles rienda suelta para acercarse a una imagen más completa y compleja, a la más verdadera ficción de uno mismo. Sin duda, este doble movimiento se realiza más airoso en la ficción: allí el libre juego de la imaginación favorece la constitución de dobles, sean coincidentes o conflictivos. Estos paréntesis de identidad se presentan, en la estructura novelesca, como relatos-cajones que se abren y se cierran a voluntad para ofrecer repiques o contrapuntos. Por ejemplo, Mme de Lafayette interrumpe el relato central de *La princesse de Clèves* para contar la historia de los amores entre Mme de Tournon y Sancerre. Su única justificación con respecto a la composición de la novela está en el contrapunto que ofrece a la escena final de la confesión. Es un ejemplo típico de relato-cajón, casi autónomo, que podría perfectamente ser eliminado de la novela sin afectar la comprensión del dilema que conoce la princesa de Clèves a causa de su amor por el duque de Nemours. Mme Tournon debe verse entonces como una variante posible de la princesa de Clèves en función del problema que ocupa la novela: confesar o no a un marido el amor por otro hombre, aunque no fuese consumado. Sería interesante subrayar de paso que la discusión que suscitó en la época la novela de Mme de Lafayette se centró en este punto de la confesión, lo cual muestra cómo inaugura un nuevo estilo de novela en el que el atractivo de las peripecias se ve desplazado por un interés psicológico y hasta moral. Con respecto a las novelas de acción de la época, *La princesse de Clèves* es un libro prácticamente vacío donde no pasa gran cosa, donde el amor no se consume, donde la palabra cobra un poder literalmente activo: la confesión de la princesa acarrea la muerte del príncipe de Clèves. Momentos fuertes pero postergación constante de acontecimientos. Desde el punto de vista de la

estructura compositiva de la novela, esos relatos-cajones proyectan una idea de fragmentación que se sustenta en una gama de posibilidades circunstanciales o de caracteres. Otras veces, esta misma idea de fragmentación se traduce en una forma radicalmente sacudida que subraya con mayor vigor y desgarró la dificultad de integrar los segmentos de la realidad. Pienso, por ejemplo, en *El cuaderno dorado* de Doris Lessing. Cuatro cuadernos diferentes: el negro, el rojo, el amarillo y el azul, porque hay cuatro Anna Wulf que no pueden integrarse. Ya no se trata de contrapuntos sino de verdaderas esquizofrenias. Hacia el final de la novela, una decisión: "Voy a hacer a un lado mis cuatro cuadernos, y voy a empezar un nuevo cuaderno, yo toda entera en un solo cuaderno". Pero el cuaderno dorado no es una victoria ni el lugar de una escritura triunfante; es sólo una aceptación, una tentativa, una voluntad de sobreviviente. La decisión se antoja puramente verbal y simbólica y no presenta ninguna garantía de "final feliz".

Esta fragmentación de la forma, juguetona o desesperada, proviene también de una dificultad de otra naturaleza y que consiste en dar cuenta de los momentos de vacuidad, en la vida de una mujer, de esos momentos de "no ser" como los llama Virginia Woolf. Es decir, entre peripecia y peripecia, llenar esos momentos de no acontecer productivo con una forma que traduzca esas interrupciones del tiempo objetivo, dándoles materialidad y continuidad. Quizás por ello, la

creación literaria femenina parece oponerse a una concepción productiva de la escritura. No se escribe tanto para contar lo que pasó o pasa, sino para ser un poco más al escribir. También porque la memoria femenina tiende a buscar la constancia y la continuidad mientras al hombre le interesa más la historia de una evolución. Esta continuidad pasa por una relación fundamental que es la de madre/hija. "Porque nosotras es a través del pensamiento de nuestras madres como pensamos si somos mujeres", dice Virginia Woolf en *Un cuarto propio*. Esta reivindicación de ser mujer por la rama materna podría ilustrarse con un sinnúmero de ejemplos. En lo que aquí nos interesa, cabe retener una diferencia notable entre los relatos masculinos y femeninos que se apoyan en un mecanismo de memoria: "El hombre recuerda lo que pasó; la mujer vuelve a encontrar lo que nunca dejó de ser". De allí también el sentimiento que tienen algunas escritoras de poseer varias o infinitas memorias en la suya propia; éste es el tema central de la novela de Carol Dunlop: *Mélanie dans le miroir*.

En *La retraite sentimentale*, Colette intenta dar una forma novedosa a este tiempo "vacío" en términos productivos: dos mujeres aisladas y confinadas en una casa esperan la llegada de dos hombres; la relación con el mundo exterior sólo se restablece a ratos por medio de cartas. Esta ausencia de acontecimientos y de presencia masculina da pie a relatos retrospectivos por parte de las dos mujeres de quienes se narra,



Virginia Woolf

además, el aprendizaje de la convivencia. Lo que “pasa” está en los recuerdos, en el acercamiento entre las dos protagonistas, en esta soledad que se vive gozosamente hasta la muerte final de Renaud, que cierra la novela como una conclusión insidiosa. El silencio final de Claudine, su renuncia al hombre después de la muerte de Renaud, hace eco al silencio final de la princesa de Clèves. Es interesante recordar un comentario de Colette que data de la época en que escribía *La retraite sentimentale*, después de su separación de Willy: “Mientras escribía *La retraite sentimentale* desarrollaba fuerzas que no tenían nada que ver con la literatura... Cambiaba. Un deber para conmigo misma se despertaba vagamente, el de escribir otra cosa que las Claudine. (...) Sólo volví a poner el amor en novela y a encontrar placer en ello cuando hube recobrado estima para él y para mí misma”.

Hay otras soluciones que consisten en suplir este sentimiento de ausencia de acontecimientos añadiendo otra dimensión al género en el que supuestamente se inscribe la creación. Pienso, por ejemplo, en las novelas campesinas de George Sand. Contienen la pintura social que pueden ofrecer *Les paysans* de Balzac, *La terre* de Zola o incluso algunos cuentos de Guy de Maupassant pero, además, están envueltas en un universo mágico e irreal que participe más bien del cuento fantástico o de la fábula. Hay que haber vivido y amado como George Sand este campo del Berry y de la Solagne para comprender la inutilidad de una frontera entre la realidad y lo fantástico, entre la vida y el más allá.

Autoras más modernas han hecho perceptible este mismo fenómeno en una forma quizás más abstracta y más sofisticada. Esos momentos de “no ser” implican una actitud reflexiva sobre la dificultad de definir el “yo” narrador: ¿quién habla debajo de este “yo” que asume tan poca cosa y se sustenta en tan poco conocimiento? “¿Escribir? Pero si escribiera “yo” ¿quién sería? Podía perfectamente hacerme pasar por “yo” en lo cotidiano sin saber más, pero escribir sin *saber* quién-yo, ¿cómo lo hubiera hecho?” se pregunta Hélène Cixous después de esta angustiosa comprobación: “Pero no era nadie. Y nadie no escribe, me decía yo”. Este quién-yo lleva implícita, en su trasfondo de hipotética identidad, la relación con el lenguaje que se escribe con una desconfianza originaria hacia el sentido por apelar a las palabras para decirse, aproximarse a sí mismo, rodearse como el gato que da repetidas vueltas sobre sí mismo antes de entender que esa cola es suya. Las dificultades pueden ser de origen literario como en el caso de Hélène Cixous y de Nathalie Sarraute. Hélène Cixous: “No tengo una lengua legítima. En alemán, canto, en inglés me disfrazo, en francés robo, soy una ladrona, ¿qué apoyaría un texto?” En Nathalie Sarraute, hay la misma vacilación entre el idioma paterno y materno, entre el ruso y el francés. Además, ella conoce temprano la sospecha que despierta lo demasiado bien dicho, el lenguaje redondo y unívoco, escuchando los cuentos para niños que escribía su madre. Quizás por ello decida posteriormente que el escritor debe dirigirse hacia “regiones silenciosas y oscuras donde ninguna palabra se ha introducido aún, sobre las cuales el lenguaje no ha ejercido su acción de desecación y petrificación, hacia lo que es sólo movimiento, virtualidad, sensaciones vagas y globales, hacia este no-nombrado que opone a las palabras una resistencia y que, sin embargo, las llama porque no puede existir sin ellas”. Hasta en Simone de Beauvoir, que siempre ha declarado su aceptación tranquila del lenguaje masculino, encontramos rastros de recelo hacia el poder de expresión de las palabras. La heroína de *La femme rompue* interrumpe su diario porque se ha dado cuenta de que

“las palabras no dicen nada. Las rabias, las pesadillas, el horror escapan de las palabras”. El lenguaje que se emplea para fijar una realidad mítica ya insostenible en el de la mentira. Poder dudoso y poder fundador de la palabra que refleja el epígrafe que encabeza el monólogo intermedio del tríptico: “Ella se venga por el monólogo” (Flaubert).

Sin embargo, más allá de las diferencias primeras, una misma vacilación lo recorre todo, vacilación para adoptar un lenguaje ajeno, miedo a las palabras que dicen de antemano, miedo a escribir porque escribir es también inscribir un cuerpo en la escritura, porque escribir es hacerse pasar por alguien o algo. Entonces, la escritura se encuentra como atezada entre un lenguaje que no dice lo suficiente, que traiciona la intención y otro —el mismo— que dice demasiado porque es demasiado literal. Una anécdota que cuenta Anni Leclerc es sintomática de esta encrucijada: “Escribía en mi cuaderno de la escuela, rasguñando el papel, con letra redonda y también decidida, lenta y puntiaguda, infantil y brutal, TE QUIERO. Y miraba con asombro lo que acababa de escribir y que me parecía una extraordinaria audacia. Cuando tocaban la campana, tenía vergüenza, tenía miedo; entonces, rápido, rompía el papel alrededor de lo escrito y me lo tragaba. Salía al patio. Pensaba en la bolita bien redonda en mi estómago. Ya no tenía miedo. El círculo se había cerrado. Había vuelto a entrar en mi cuerpo. Los árboles estaban bien plantados en tierra. Había temido el divorcio, estaba reconciliada, apaciguada. La cosa ya no se movía, se callaba pero, al menos, estaba segura de haberme portado bien: enteramente secreta”.

En fin, entre las que tenazmente dedicaron su proyecto de vida a la escritura, al duelo cotidiano con el lenguaje y la forma, no veo un propósito deliberado por alterar los géneros literarios, *a priori*. Toda alteración que pudiese resultar de esa larga práctica la definiría más bien en términos de hibridación: añadirle a la realidad lo que supuestamente no le cabe, fundir la forma en función de una insatisfacción decisiva, fragmentar la escritura para mejor recuperar la unidad del cuerpo interior, jugar o debatirse entre la audacia y el retroceso frente a las palabras, dudar y afirmar una expresión. Diría que gracias a esas ambigüedades el empeño por escribir o la trágica realización de la escritura siempre ha sido ejemplar entre las mujeres. Recordaría, por ejemplo, a Mme Roland que, al pie de la guillotina, pidió papel y tinta para registrar sus últimas impresiones del viaje entre la Conciergerie y la Plaza de la Revolución y acabar así sus *Memorias* redactadas en las cárceles de la Revolución. Y también a la gran Katherine Mansfield que, ya atacada por la enfermedad y condenada a una muerte segura, escribe en su *Diario* de 1919: “No pido más que tener tiempo para escribir todo esto, tiempo para escribir mis libros. Luego, no me importará morir. No vivo más que para escribir”.

Con toda razón, algunos o algunas preguntarán qué hay de específicamente femenino en todo eso y empezarán a mencionar nombres de escritores que pasaron por las mismas dudas e insatisfacciones; escritores que, de igual manera, desconfiaron de las palabras y de la sintaxis y aportaron una renovación que, diferencia más o diferencia menos, podría equipararse al espíritu que anima la creación femenina. Estoy de acuerdo, y éstos son los que importaría mencionar. Sin embargo, añadiría, retomando una reflexión de Hélène Cixous: “Continuidad, abundancia, deriva, ¿es eso algo específicamente femenino? Sí, lo creo. Y cuando una estructura desenfrenada se escribe a partir de un cuerpo de hombre es que en él la feminidad no está prohibida”.

EMILIO ADOLFO WESTPHALEN
El Niño y el Río

a J. M. A.
homenaje pobre al poeta y al amigo.

*Quel monstre singulier êtes-vous
Qui ne me propose pas d'énigme*
G. A.

PIEL DE LUZ

CON AGUJA de cristal de roca y hebras de sol
zurce el Niño gota a gota amplia túnica
temblorosa y sangrienta de Río desollado vivo.

IDILIO

VARIAS ratas gordas se habían aglomerado a la
vera del Río para chuparle la sangre. El Niño
las espanta con una palma grande. Agradecido
el Río entre sus brazos encuna al Niño.

SE ACABÓ

ÁNDALE ándale — das vuelta tras vuelta de
este mundo al otro — súbete a esta barca —
repósate un poco.

CAPRICHIO

COMETA variopinta surca el aire y canta.
Por qué el Río no ha de tremolar a su vez —
cacatúa estirada hasta lo irreconocible.

GUERRA DE AMOR GANADA

EL NIÑO se ha bebido el Río todo — ahora se
está gordo e hinchado durmiendo beatífico junto
al barranco seco.

CUADRO

UNA VENTANA chica y una ventana grande —
asomados el Niño y el Río. (Por adivinar
dónde sea mayor la turbulencia y la algazara.)

LA CARA EN EL SELLO

AGUA EN llamas — agua en llamas — el Niño
aplaude y se ríe — ha incendiado el Río — larga
serpiente de fuego — una pura maravilla — feliz
el Niño danza encima.

AFRENTA

EL NIÑO detiene el Río con las manos —
encabritado alza éste la testa
con la cabellera toda más el cuello y el busto.
El Niño se irrita — le escupe en los ojos —
le muerde la nuca.

LOTERÍA

EL NIÑO echa el anzuelo mas lo coge el propio
Río — pez de escamas de plata demasiado pesado
para levantarlo en vilo.

AL ESCONDITE

NO VEO al Río — está oculto tras mi sombra o la niebla — ronda por pueblos lejanos o se extravía persiguiendo doncellas por el campo. Es mañoso y nos engaña. Lo buscamos fuera y en cambio se ha hecho un ovillo y está recluido todo entero — quietecito — en el hueco delicioso de tu oído.

HERMAFRODITA

NO SE ATREVE el Niño a creerlo cierto — despreocupado el Río se ha dormido dejando sin velos su par de grandes sexos desiguales. (Quién le ha de besar — quién le ha de acariciar.) Aturdido prefiere cubrirse el rostro el Niño.

SALIDO DE MADRE

¿ES CIERTO que ya no sabes
A dónde vas ni qué quieres?
Te zampas moscas racimos
Culebras de piel de rosa
Rimeros de miel silvestre
Hierve el agua en tu garganta
Casca lo que encuentras
Y nada te repleta.
Requintas apedreas desgarras
Has perdido compostura y camino.
Río — me dueles en los ojos y en el vientre.
¿Qué te haría la madre
Que así deliras y destruyes
El pueblo mi casa
Te llevas el borrico pardo
La palmera sin sombra
El cementerio completo?
¿Eres río sin madre
O mar recién parido
Estirándote lo más que dé
Tu hambre y tu codicia?
Río — vuelve a ser río
No te quiero tan grande.

CLAUDE ROY

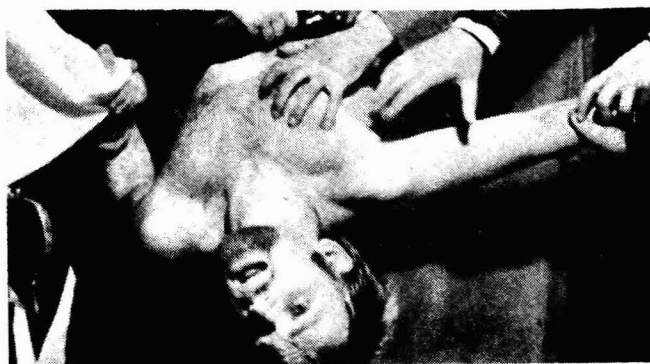
¿Escribir para agitar a la gente o hacer que la gente se agite?

Un joven crítico francés de izquierda, Marc Pierret, atacó un día con bastante violencia a los directores y autores teatrales que habían escrito y llevado a escena obras inspiradas en la miseria de los campesinos o los combates de los obreros por una vida "más humana". Los argumentos de Marc Pierret eran muy interesantes. No decía, como habría podido hacerlo un espectador "conservador", que los campesinos no son tan desdichados como aquellos muestran o que los basureros están ahora bien pagados o que Sacco y Vanzetti no eran tan inocentes como dicen. Decía, en sustancia, que Planchon y Catti y los que representan una obra sobre Sacco y Vanzetti son adormecedores, cómplices "objetivos" de la injusticia y de la miseria, puesto que reúnen a actores y espectadores para que unos mimen la pobreza, la desgracia y la injusticia y los otros miren esta imitación artística, aplaudan para expresar su satisfacción, se levanten y vuelvan a sus casas muy contentos de su noche.

Los argumentos de Mark Pierret son muy serios. Es verdad que si la obra de Roger Planchon sobre los campesinos de la Ardèche, *La remise*, hubiese sido lo que Pierret quería que fuese y un espectáculo de teatro (o una obra de arte) tan eficaz como él quiere, los espectadores del Teatro de Francia habrían salido del Odeón y hubieran ido de inmediato a despertar a los campesinos de Massy-Palaiseau para colocar cordones de tanques en los caminos. Que si *La vie d'Auguste Geai*, la obra de Armand Gatti sobre los obreros basureros hubiera sido realmente un éxito total, el público, en lugar de ir a acostarse después del espectáculo, habría esperado a la madrugada para manifestar en la calle con los basureros.

También Sartre levantó un clamor general al declarar algo que me parece evidente: que el libro más hermoso del mundo, e incluso los suyos, "no se sostiene" ante un niño que se muere de hambre. Que la literatura es muy interesante, pero que el abismo de pobreza en el que está sumido un buen tercio del mundo, es mucho más importante o, en todo caso, urgente. Que escribir *La náusea* no resuelve el problema de los negros que viven en la segregación o el *apartheid*, no tienen una ración suficiente de proteínas y de calorías y a menudo no saben, además, leer ni escribir.

Rara vez los escritores, los actores, los artistas tienen la suerte de tomar la palabra y luego de las palabras que pronuncian, de las razones que dan, de los gestos que hacen o de la pasión que expresan, ver a su público por ejemplo, tomar, una ciudad. El 8 de marzo de 1921, la gran sala del Xo. Congreso del Partido Bolchevique de la URSS no era una sala de teatro, pero fue el teatro de un espectáculo bastante impresionante. Conocemos por las estadísticas el porcentaje exacto de los espectadores a los que ese día un discurso de Lenin, que sucedía a Zinoviev y a Trotski en la tribuna, hizo inmediatamente "pasar a la acción": sobre 994 delegados al Con-



greso, 320 se levantaron de inmediato y partieron al asalto, a través del golfo de Finlandia cubierto por los hielos, contra la ciudad de Cronstadt, amotinada contra el poder soviético. Pero, claro, Lenin y Trotski no eran artistas. No hablaban para dar placer, sino para ser seguidos, para hacer actuar.

Lo infinitamente extraño y quizás sospechoso en el ejemplo de Roger Planchon al escribir, montar y representar *La remise*, en el de Armand Gatti al concebir *La vie d'Auguste Geai* (pero también en el caso de Mme. Beecher-Stowe al escribir *La cabaña del tío Tom* o de Victor Hugo al escribir *Les châtiments*), es que de la desgracia de sus padres, del sufrimiento o de la indignación que sintieron, extraen en primer lugar una felicidad.

Bien sabemos que, ya se trate de la desdicha de los otros o de la nuestra, cuando tomamos la pluma para expresarla el primer resultado es volvernlos menos desdichados. No hay más que mirar a un escritor que está por escribir una escena absolutamente desgarradora y atroz para ver el espectáculo de un hombre ya apaciguado, reconciliado y casi sereno. (Quizá no feliz, pero mejor que eso.) En cuanto a la gente de teatro (directores, actores, decoradores, maquinistas, electricistas), es evidente que sacan una gran satisfacción de tener que representar el sufrimiento de Edipo ciego, sangrante de los ojos y del alma, de Lear aplastado, de Auguste Ceagi golpeado y moribundo. Hay en el ejercicio de su arte y de su oficio un lado físico, una movilización de todo el cuerpo y el espíritu que los deja más contentos que al escritor, que, pegado a su mesa, sólo puede liberarse físicamente por las leyes sacudidas de la pluma sobre el papel (que, como liberación corporal, no podemos tener en mucha consideración). No creo aventurarme demasiado al suponer, *primero*: que la vida infortunada de su padre ha sacudido, determinado y trabajado, profundamente a Armand Gatti; *segundo*: que al terminar su obra sintió una grande y profunda satisfacción por haberla escrito; *tercio*: que el director y sus compañeros se han sentido muy felices estudiando el texto, concibiendo la puesta en escena, ensayando sus papeles, convirtiendo ese

espectáculo en algo todo lo hermoso y perfecto que era posible. Y no me aventuro nada al comprobar que el público y yo nos sentimos felices durante toda la función y después. Si queremos ir hasta el fin, digamos con Marc Pierret que nos sentimos felices del infortunio de Auguste Geai. Lo que es, en efecto, absolutamente escandaloso. Todos somos traidores, Gatti por haber escrito la obra, los actores por haberla montado y representado tan bien, los espectadores de salir tan bien (de salir *de ella* tan bien). Traicionamos a Auguste Geai, su infortunio, sus esperanzas traicionadas, su muerte miserable, puesto que de todo eso nosotros (Gatti, la gente de teatro, la sala), extraemos el placer, de cualquier modo poco activo, ineficaz, de sentir una emoción, que puede ser triste, rebelde, amarga, polémica, resignada o furiosa, pero que es en primer lugar un modo de estar (incluso momentáneamente) *desarmado*. El único espectáculo que podía satisfacer a Marc Pierret sería aquel del que se saldría tan furioso, tan en el límite, tan radicalmente furioso, que se iría directamente a incendiar el Eliseo o, más modestamente, a adherirse a la Confederación General de Trabajadores.

El fondo de mi pensamiento es que todos los escritores y artistas son traidores. Chejov no traiciona cuando va a la prisión de Sakhalin y vuelve con un informe minucioso de lo que ha visto, cuando cuida a los mujika, cuando es investigador social o médico, pero el resto del tiempo traiciona. Traiciona como el doctor Georges Duhamel, el doctor Aragon y el doctor André Breton han traicionado, el día en que, en lugar de poner su ciencia al servicio de los desgraciados, escribieron *Civilization, Aurelien o L'amour fou*. Sartre es un traidor puesto que en vez de ser profesor en Guinea o en Mali, escribe *Les mots*. Robbe-Grillet es un traidor puesto que, en vez de ser ingeniero agrónomo o de Puentes y Caminos, escribe *Dans le labyrinthe*. Planchon haría mejor organizando a los campesinos de su tierra natal que escribiendo y llevando a escena obras sobre ellos. Armand Gatti haría mejor siendo secretario del sindicato de basureros que escribiendo *La vie d'Auguste Geai*. Todos los seres humanos que no hacen todo el tiempo lo que es absolutamente justo, urgente y necesario, son traidores a la especie humana.

Estas razones en las que me he metido tanto que ya no puedo salir me parecen irrefutables. E irrefutable la opinión de Sartre cuando pregunta: “¿Qué significa la literatura en un mundo que tiene hambre?” y responde: nada.

El arte y el teatro son impensables en los momentos impensables, cuando no hay ningún margen, ninguna franja de libertad posible, cuando se está aplastado. Pero desde que hay un poco de juego, de elección, ¿qué ocurre? El negro que se muere de hambre no piensa en el arte, en la literatura, pero aquel que es tan solo (no digo esto con tono ligero), *tan solo* miserable, canta esos cantos que han recogido los etnógrafos en el África negra o los cantos de plantación y los *blues* que los músicos del jazz volvieron universales. El negro nzakara, zaghawa o del Mississippi traiciona su propia miseria tejiendo cantos, cuentos o fábulas. La traición del arte —la felicidad en el hueco de la desgracia que puede acordar ese alivio (cobarde, claro), ese acunamiento que conceden las canciones, los cuentos, las representaciones, las esculturas, las pinturas, etc. comienza en la frontera tan ambigua que separa la absoluta necesidad de la libertad relativa. Se han escrito poemas junto a las cámaras de gas, se han escrito poemas de Fresnes y en la Santé. Cuando no se puede elegir nada, pero se es elegido por el hambre, el dolor y la muerte, no es la hora del arte. Pero desde que hay aunque sea el ancho de una uña de ocio, de libertad mínima, de ese lujo mi-

núsculo —por ejemplo, encontrarse consigo mismo un instante— se ve surgir esta traición: lo imaginario.

Es evidente que es una traición más extendida y más próspera cuando más grande es el margen de libertad. Se representan más obras en París que en Argelia y en Argelia que en Abidjan. Se publican más libros en Londres que en Johannesburg y más en Johannesburg que en el Quaddaï (Tchad). La literatura, el teatro, la poesía, la música, las bellas artes son tanto más florecientes cuando no hay que elegir entre comer y escribir (o cantar, pintar, jugar...), entre sobrevivir e inventar (obras, novelas, imágenes). Las artes son tanto más felices cuando es posible (justamente) desinteresarse de la desgracia, tanto más cuando la acción no es inmediata y visiblemente *necesaria*.

Hacer literatura es ser feliz, puesto que el arte es la prueba de la libertad de que gozan aquellos que la practican frente a los temas que tratan, las palabras que emplean, las técnicas que dominan. Dostoievski o Alejandro Solzenitsin o Jorge Semprún sienten una alegría profunda de poder expresar en *Recuerdo de la casa de los muertos*, *Un día de Ivan Denissovitch* o *El gran viaje*, el horror de lo que vivieron en las prisiones siberianas del Zar o de Stalin o en Buchenwald. El menos *esteta* de los lectores comparte su alegría ante la expresión plena, exacta de esos sufrimientos— que habríamos creído *indecibles*. Sin embargo ¿un número considerable de lectores se ha comprometido, no bien terminados los libros de Dostoievski, de Solzenitsin o de Semprún, en una acción directa contra las prisiones de Nicolás, de Stalin, de Hitler o de sus sucesores? Sospecho más bien que el lector de esos libros, o el espectador de Planchon o de Gatti, soñó —en esos libros, en esos espectáculos, haber sentido todo tipo de sentimientos de lenta maduración, difíciles de definir, muy confusos, una rara mezcla de serenidad y de impaciencia, de interrogación y de furor, de complacencia y de inquietud. La belleza no tiene consecuencias simples. Una obra de teatro o una novela no tienen una influencia tan fácilmente perceptible como la voz que sale de un altoparlante y grita: “Los viajeros para Bordeaux, andén número 4, atención a la partida”, o la del jefe del pelotón que grita: “¡Primera línea de salto, adelante!”, o la del inspector que dice: “Boletos, por favor.”

¿Para qué sirve una obra de arte (componerla, recibirla)? Seguramente no para darle de inmediato pan a quien no lo tiene, para abrir inmediato las puertas de las cárceles a los inocentes, para suprimir de inmediato la explotación, la humillación y la opresión. Marc Pierret piensa que las obras de Planchon o de Gatti no sirven para nada. Otros buenos espíritus pensarían que el arte puede ser bastante útil, relativamente útil, cuando trata temas vitales (sociales, humanos, económicos), pero que en verdad, Marcel Proust o Henry James, díganme un poco... Un antiguo emperador chino y un monje florentino, Savonarola, consideraban que hay que quemar todo lo que no sirve para nada: libros, cuadros, adornos. Lo intentaron. Zdanov pensaba que sólo había que dejar publicar obras “educativas”. Marc Pierret va más lejos: le interesa únicamente el teatro que hiciera salir a sus espectadores tan *incitados* como para que entraran en acción sin tomar aliento. No le gustan esos espectadores pasivos, emocionados, contentos, sueltos, que *aplauden*. Sospecha que se conceden una buena conciencia fácil yendo a *contemplar el espectáculo de la desgracia* (la de los demás), “artísticamente” trasladada y, por tanto, inofensiva.

¿Pero el teatro, los libros, el arte son apenas un asunto de “buena conciencia”? ¿No se trata en primer lugar de conciencia, de tomar conciencia? El arte que se considera arte

por el arte, ¿es acaso sólo arte “por el arte”? Los médicos se ocupan de los cuerpos sufrientes, los ingenieros de puentes y de máquinas, los economistas de planes, los agrónomos de cosechas. ¿De qué se ocupan los escritores y los artistas en general? Se ocupan de despertar la imaginación, de despabilar a esta durmiente tan a menudo sorda, la sensibilidad, de hacernos salir de dentro de nosotros (lo que no significa obligatoriamente salir de nuestros goznes). Es cierto que eso da primero una cierta alegría. El ejercicio de las pasiones, de los sentimientos, de las ideas, que no teníamos conciencia que habitaban en nosotros, le da al espíritu una impresión de liviandad, de enriquecimiento y de satisfacción, incluso en la insatisfacción. La cultura no consiste en haber almacenado muchos conocimientos: es haber sentido muchas experiencias y sentimientos. No se trata forzosamente, siempre, de buenos sentimientos, pero también hay una alegría en comprender o en imaginar, gracias a los bellos monstruos de Shakespeare o de Dostoievski, de Balzac o de Sade, las simas donde cada uno de nosotros corre el riesgo de abismarse. Siempre la buena literatura tiene esta inferioridad con relación a la mala: no ser simple. Una poesía de Paul Déroulède o una buena y simple marcha el paso. ¿Pero de qué pueden servir la obertura de *Don Juan o Guerra y Paz* de Tolstoi, de qué pueden servir una sonata de Debussy o *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*? De la misma manera, el buen teatro, ya sea el de las pasiones del dominio privado o de la rebeldía o la denuncia, ya sea *Berenice*, *El alcalde de Zalamea* o *El alma buena de Sechuan* no sirve para nada inmediato. Los Padres de la Iglesia o Bossuet temían que al salir del teatro donde se representaba Racine los espectadores se precipitaran en los furiosos del amor-pasión y en las delicias de la crueldad mental. Marc Pierret parece temer que a la salida de *La remise* o de *La vie d'Auguste Geai* no se precipiten a las barricadas y a la Revolución. Los temores de unos, la decepción del otro provienen de la misma ilusión y de la misma impaciencia. Su error consiste en imaginar que el efecto del arte consiste en la imitación de los ejemplos que nos propone, lo que es cierto a veces pero no siempre, puesto que el primer efecto de la obra de arte, antes de volver contagiosos los pensamientos, las acciones o las nociones que expresa, es expresar el sentimiento de la obra de arte.

La querrela de los Padres de la Iglesia con los poetas paganos, de Bossuet con Molière y de Port-Royal con Racine, tiene siempre por origen un malentendido: los buenos Padres tienen miedo de que la buena literatura “dé ideas”. Parecería, por el contrario, que antes de estar en los libros, las ideas (y sobre todo las malas) están en el corazón del lector. Desde que no murmura entre las ramas del Arbol, una serpiente dormita en todo hombre. Es difícil de acusar a los dueños de tabaquerías de vender cerillos con el pretexto de que hay incendiarios y pirómanos. Un piadoso editor del siglo XIX emprendió la publicación de un Racine para las familias seguido de un Molière para las familias, de un La Fontaine para las familias, etc. Era condenarse a sí mismo al suplicio de las Danaides: desvagar las obras de arte de las ideas que puedan “dar” es una tarea bastante vana mientras no se haya arrancado del corazón de los hombres las ideas que están allí por sí solas. Esas ideas encuentran siempre el alimento que buscan.

Hay que temer salir de un error para caer en su contrario, porque la verdad no es lo contrario del error: es otra cosa. La acción de las obras de arte y de las obras hermosas no siempre es directa y no siempre es inédita. No lo es en el tiempo: hay libros fallidos que más tarde ayudan a nacer a una obra

de arte y que así son útiles a largo plazo. Hay libros cuya significación, alcance y utilidad son visibles mucho tiempo después de haber sido publicados. Y la literatura no siempre tiene una utilidad inmediata en el espacio y en el instante: una bella emoción transmitida, una bella imagen contemplada enriquecen el alma de modo menos simple que la lectura de un manual de electricidad aplicada o de un tratado de economía política. Pero también la lectura es útil y nos enseña a ver. Si exigimos ingenuamente de las obras que sean inmediata, directa, evidentemente activas, se cae en el utilitarismo de aquel emperador chino que en el 213 a.C. decretaba la interdicción de todos los libros que no tuvieran utilidad práctica inmediata. Otro emperador de China cortaba las cuerdas de una cítara culpable de haberle dado demasiado placer. Proceso que no tiene fin, es el de Bossuet contra Lully y Racine, el de ese personaje al que Proust hace decir: “La literatura sólo vale en la medida en que, como la poesía de Deroulède, por ejemplo, excita las pasiones generosas, el patriotismo; es el papel de la poesía antigua, la que Platón dejaba entrar en su República.” Contestemos a esto que el pensamiento, el arte, la poesía, la literatura no sirven en apariencia para nada, pero en los hechos para todos.

Pero también hay que contestarle a Bossuet (y a algunos otros) que el hombre es el único de los seres vivos que sabe servirse del lenguaje para otra cosa que para actuar o para sostener con las razones de la palabra las razones de la religión, de la acción o del Estado. Que es el único que puede ser. Una guía nos indica cómo tomar un ferrocarril, un reglamento del ejército en plena operación militar puede hacer tomar una ciudad, las tesis del congreso de un partido pueden hacer tomar una dirección, pero una hermosa obra de arte solamente hace tomar conciencia. ¿Conciencia de qué? Hay más cosas entre el cielo y la tierra y entre el lado de la escena y el lado del jardín que en toda la filosofía de Horacio. Tomar conciencia de la fragilidad, del tiempo que pasa, de la ternura, de la violencia, del furor, de la piedad, tomar conciencia de todo lo que hace falta para hacer y deshacer a un hombre. Es posible que Marx haya tenido razón al decir que no se trata de comprender al mundo y que hay que cambiarlo (aunque reducir a esta sempiterna cita el pensamiento de un hombre que pasó su vida tratando de comprender el mundo para cambiarlo sea algo bastante ridículo). Pero es seguro que de todos modos, antes de comprender y de transformar hay que sentir y que, sea cual sea la extensión de una sola vida humana y sus posibilidades, es quizás un lujo, pero un lujo de seguro no inútil, poder salir de la propia piel y sentir lo que sintieron Esquilo y Proust, Firdusi y Li Tai Po, todos aquellos que, sin ser agitadores en el sentido en que se dice de los activistas, son agitadores del corazón. El espíritu humano es un producto que es conveniente agitar antes de que se lo utilice.” ¿Para qué sirve la cúpula de San Pedro de Roma?, preguntaba Delecluze a Stendhal. “Para hacer que se agite el corazón”, contestaba éste. De seguro no consideraba que esta salida fuese una respuesta sentimental, una aguada afectación. Agitar el corazón, sí, pero como se agitan las barajas y el mar. Bien lo supo Sartre, antes que nadie, que hizo “política” y escribió libros y que anduvo, como todos nosotros, en misa y repicando sin poder estar en todas partes a la vez. Pero incluso para mandar a los hombres que se agiten en la lucha no es malo haber hecho que se les agite el corazón y no estoy segura de que, al fin de cuentas, el “hombre político” Sartre haya hecho más para paliar el hambre del mundo que el autor de *Huis Clos* y de *Mots*, esas pasiones inútiles, esos alimentos para un hambre distinta.

DORE ASHTON

Picasso, nuestro contemporáneo

NOTAS SOBRE LAS OBRAS DE LOS ÚLTIMOS AÑOS

Picasso había trabajado durante más de medio siglo cuando le dijo a un amigo: "Si todos los caminos por los que he andado se marcaran en un mapa y se unieran con una línea, podrían representar un minotauro." La concisión era característica en él, como lo era en los poetas que más admiraba. La analogía del minotauro ya ha sido muy trillada: se ha utilizado en todos los libros de texto, la han explotado todos los historiadores de arte, se relaciona con las últimas teorías de todo el mundo. No obstante, él sí lo dijo: se percibía a sí mismo en su trayectoria a través del siglo como la unificación mítica del *homo sapiens* con el principio instintivo de la bestia. No es gratuito que haya sido un lector de Nietzsche en su primera juventud.

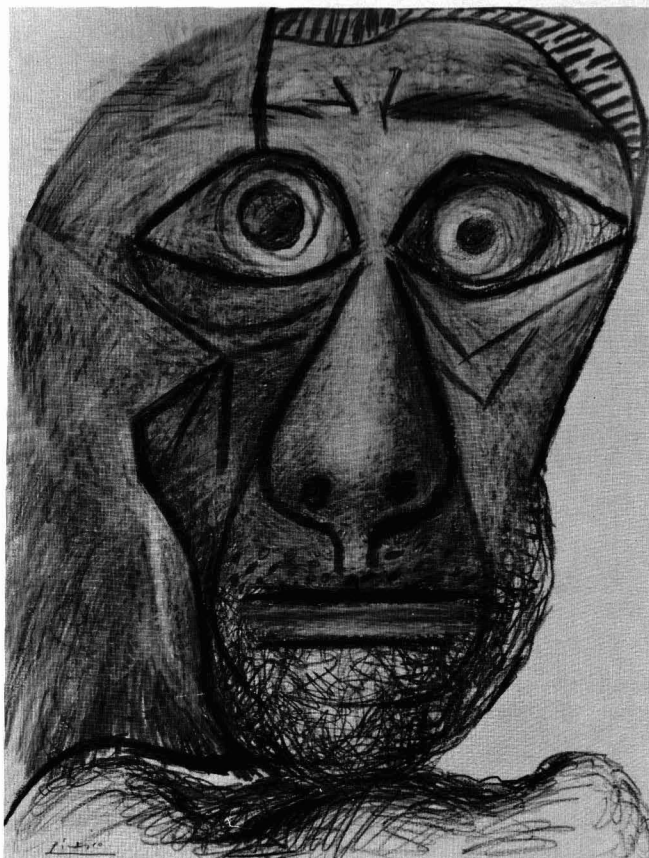
En las obras de los últimos diez años se unen pensamiento, sensibilidad, pasión y romance, juntando todos los puntos del colorido mapa en la metáfora convincente del dibujo del minotauro. Picasso logró su libertad con energía faustiana y la utilizó profusamente en las últimas obras. Era libre de meditar con su lápiz, su pincel o su buril sobre las cosas de los hombres. ¿Romance? ¿Por qué no? No somos otra cosa que historias, contadas y vueltas a contar, siempre con alguna diferencia. En esta historia, registrada furiosamente durante su última década, Picasso dice qué es lo humano. (Siempre había afirmado: "Sólo quiero *decir* pecho, *decir* pie, *decir* mano o barriga.")

Y ¿qué es lo humano? Prácticamente todo, pero sobre todo las manos, los codos, los pies. El lenguaje del gesto se usa siempre para iniciar una historia. Pero estas historias a veces son tan concentradas como un poema breve, o tan extendidas como una novela, algo parecido a lo que dice Kundera sobre la escritura polifónica. Y todo lo que es humano tiene su contraparte en el poder, la vitalidad y la acción reflexiva implícita en los genes del toro.

*

Picasso es todavía nuestro contemporáneo. Antes se hablaba de la "voluntad de forma" de una época. Picasso es el archiformador. No tenemos más que asomarnos a las galerías este año, este mes, esta semana: los mismos temas que absorbían a Picasso cada día de su larga vida de trabajo son lanzados a la arena por batallones de pintores que atraviesan el siglo XX por los caminos que Picasso había aclarado a través de la *selva oscura* de la vida moderna. Se habla ¡tan torpemente! de la pintura "narrativa" de estos días. Pero Picasso hablaba del gran teatro del mundo, del cual él era director, dramaturgo, actor y productor, así como Kafka era el condenado, el jurado y el juez.

En el museo Tamayo hubo casi doscientas obras de 1963 a 1973. Lo asombroso no era que este viejo pudiera todavía reunir tan inmensa energía creativa, sino que pudiera darle

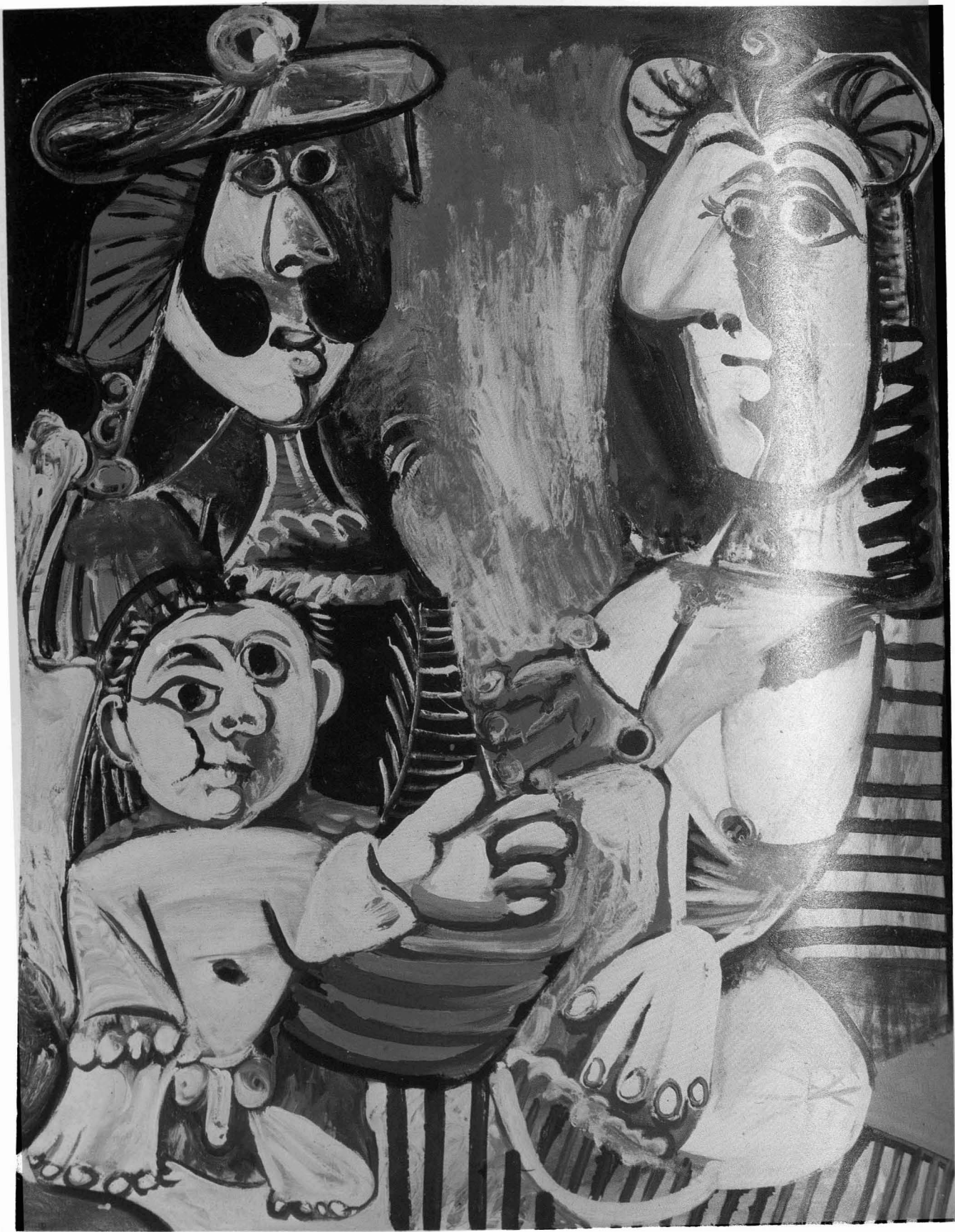


Autorretrato, 1972

a sus obras al mismo tiempo una inmediatez sensual y una otredad alusiva. Alusiones por todas partes. Y sin embargo, la infalible referencia al carácter abstracto de la línea y el espacio, a la primera condición del dibujo y la pintura. Dibujar es inventar. Para cada figura Picasso inventa cada actitud, cada detalle anatómico, cada expresión. Por ejemplo, uno podría recorrer la exhibición fijándose sólo en los codos: éste, una simple línea arqueada; el otro, una compleja geometría de líneas; otro más, una curva simple pero precisa. O los ojos: él siempre inventó ojos desde el principio, y al final adquieren el significado que los grandes románticos siempre les dieron —son, necesariamente, ventanas (¡pero no siempre del alma! Algunas de las viejas y de las prostitutas de Picasso son bastante desalmadas, aunque llenas de sensualidad.)

*

Ojos. Eso me lleva a la larga relación de Picasso consigo mismo como el otro. Desde la época de las pinturas del Pierrot y



La familia, 1970



Pareja, 1969



El artista y su modelo, 1963



Hombre con un gran sombrero 1970

el Arlequín de los años taciturnos de 1903 y 1905, y después intermitentemente a lo largo de su vida, Picasso ha dejado claro que Arlequín, el enmascarado, es el artista. Escudriña a través de su máscara como el mimo mira a través de la pequeña apertura de la cortina, vigilando a su público antes de la representación. Observa y es observado mientras recorre la comedia humana. Aquí, en cientos de pinturas y grabados, el artista —Picasso mismo y por lo tanto todos los demás— asume sus distintos papeles que siempre tienen relación con el mirar, o más bien el contemplar, como habría dicho Poussin, *atentamente*.

No es necesario entrar en una larga discusión filosófica sobre percepción y psicología. Hay poetas que han sabido lo que sabía Picasso (y lo que era.) Estos poemas me vinieron a la mente insistentemente cuando caminaba entre esas últimas exclamaciones de Picasso:

Lo invoca. Se estremece y se presenta.
¿Quién? Lo otro. Todo aquello que no es él
Se hace ser. Y toda esa esencia gira
Mostrando un rostro hecho aprisa, que es más.
Rilke, 1924

Se inventó una cara
Detrás de ella
Vivió, murió y resucitó
Muchas veces.
Su cara
Hoy tiene las arrugas de esa cara.
Sus arrugas no tienen cara.
“El otro”. Octavio Paz

El gran desfile del circo tiene precedentes antiguos. Picasso parecía saber esto aún en su temprana juventud cuando perseguía al Circo Medrano. Picasso, el gran *burlador*, se remite a las obras satíricas griegas y a los *sainetes* españoles. En sus disfraces —máscaras para el cuerpo— sus personajes hacen desfilar a una multitud de alusiones: a Velázquez y a los poetas de la Edad de Oro: a Goya, Toulouse-Lautrec, Dumas y Degas; a Rembrandt; a los antiguos mitos de metamorfosis; a los mitos modernos (hay más de un indicio del narcisismo propagado por las revistas de modas, como cuando Pi-

casso pinta a la modelo mientras ella se pinta en un espejo.) Sin embargo, a pesar de tanta alusión, hay un insistente regreso a lo cotidiano. Estas figuras son familiares; humanas, demasiado humanas. Se vuelven extrañas, y por lo tanto memorables, gracias a las invenciones de Picasso. El siempre dijo que inventaría signos que fueran inevitablemente legibles. El viejo guerrero ante la realidad: en un dibujo sostiene su paleta como un escudo y su pluma como una espada.

Estas últimas pinturas han provocado muchas críticas y hasta burlas. Pero exigen una segunda mirada. Picasso ríe al último. Ha trabajado con una inmensa exuberancia pero con prudente cálculo. Muchas de estas pinturas requieren ser vistas desde un ángulo preciso. El observador se ve forzado a alejarse de la tela hasta que la imagen cuaje. Demasiado cerca pierde la forma, se oscurece. Demasiado lejos es simplista. Desde el ángulo exacto, algunas son tan poderosas como cualquier otra de sus obras. *La pareja*, una obra casi totalmente gris, con sus ojos, narices, bocas y dedos amontonados, y *La familia*, con su ballet de gestos y detalles, no han perdido nada.

Parece que las odaliscas, los burdeles y las fiestas venecianas invaden la escena. Pero Picasso, como otros viejos artistas como Rembrandt y Cézanne, no permaneció indiferente a las intimaciones de la muerte. Un fatalismo shakespereano recorre la última década y culmina con los últimos autorretratos, inmensamente conmovedores. Parecería irreverente hacer algún comentario sobre ellos. A la edad de ochenta y nueve años pintó *Hombre con un sombrero grande*. En unas cuantas pinceladas y rasguños, produce una cabeza de la muerte debajo de la gran sombra del sombrero donde el signo del ojo —el ojo que no se dará por vencido— es enfático, y se parece un poco a los últimos auto-retratos de Rembrandt donde un ojo se ha vuelto hacia adentro, hacia el ser, y el otro todavía se dirige con fiereza hacia el mundo. Dos años después dibuja el *Autorretrato* en lápiz y crayones de color —una máscara imperecedera; una visión aterradora de la muerte que paraliza al espectador y equivale a un *memento mori* capaz de rivalizar con cualquiera de las grandes obras del género en el pasado. Este es quizá un *fin de la partie*, pero no una capitulación.

ANTOINE DANCHIN

La invasión del biologismo

No pasa día sin que alguno de los *media* se apropie de un resultado surgido de los laboratorios de biología, haga una comparación con un tema de biología, tome un razonamiento del dominio de las ciencias de la vida para anticipar el futuro o justificar una demostración. Ese "biologismo" invasor es el vehículo de cierto número de temas recurrentes que nuestras culturas recorren sin grandes modificaciones desde su origen. Lejos de ser un proceso inocente de vulgarización de un saber nuevo, se trata de un desarrollo particular de un cientismo general que tiende a hacer creer que la verdad *habla*, que por lo tanto es posible escucharla y que aquellos que han registrado los mensajes tienen razón contra los otros. Mejor aún, las afirmaciones perentorias de la verdad se dirigen hoy al hombre para hablarle de lo viviente y enseñarle una nueva ética y una nueva estética. Las referencias culturales se ven, pues, obligadas a pasar por la criba de la adecuación a los principios admitidos de las ciencias de la vida.

Si esta moda contemporánea se cristaliza en torno a la biología no es porque sea nueva. Refleja, en efecto, en un caso particular notablemente puesto en evidencia por la vertiginosa aceleración de los medios de comunicación, una actitud que prevalece desde hace muchos milenios y que tiende a ocultar la observación, muy evidente sin embargo —pero que obliga a la más extrema modestia—, de que no podemos *producir* el saber y no entenderlo. Los modelos del Universo que nuestras culturas han creado así solo son adivinanzas, a veces de una adecuación notable a la realidad, y no obstante, nada autoriza a confundirlos con la naturaleza de las cosas.

Siendo la ciencia una producción —discontinua y a veces caótica— del conocimiento, solo puede ser el reflejo de un momento de una historia, de una cultura: así se confunde (o más bien debería confundirse) con la filosofía.¹ La era industrial, con el desarrollo acelerado de las técnicas, ha enmascarado esta identidad indetificando ciencia y tecnología, confundiendo el éxito de las predicciones de los modelos con la realidad. Se ha creado así la ilusión de un saber separado, todopoderoso (o casi) sobre el mundo, cuyos detentadores son también los (únicos) poseedores de la verdad.² Hasta el presente, esta ilusoria separación que deja a los sabios técnicos en su soberbio aislamiento (desde donde pueden presidir los destinos del mundo) se experimentaba sobre todo en el dominio de las ciencias físicas porque las consecuencias tecnológicas correspondían más a ese dominio, así vuelto visible para todos por sus efectos. La biología había permanecido relativamente aparte y sólo gracias a las discusiones entre los filósofos y los especialistas caían dentro de ese foco. Esas discusiones se fundaban sobre todo en los presupuestos dualistas que suponen la existencia separada de un alma, motor o

logos, según los casos. Poco antes de la guerra, cuando la genética se perfecciona en los Estados Unidos con T.H. Morgan y Lyssenko, en la URSS, proclama el advenimiento de *técnicas* de la biología aplicadas a la evolución de los vegetales, por un camino que sigue siendo lamarckiano a la vez que se dice heredero del pensamiento de Darwin, la biología entra también en la fase concreta de los desarrollos tecnológicos. Luego viene la guerra y nace la biología molecular con Avery, Beadle, Luria y Delbrück, en Estados Unidos, y Ephrussi, Lwoff, Monod y Jacob, en Francia. Después, las relaciones de las investigaciones biológicas con la vida común se vuelven cada vez más evidentes: se comprende al fin la acción de los medicamentos y la farmacología crea nuevos sin cesar, se sabe describir en detalle la génesis de los procesos hereditarios y se está en vías de actuar sobre su desarrollo y sobre su evolución. Los genes eran objetos formales surgidos de un aparato estadístico más o menos axiomatizado; se convierten en moléculas gigantes, pero moléculas, de todos modos.³ Y se espera descubrir la anatomía fina, el desarrollo y funcionamiento de nuestro cerebro, hasta este momento bien separado. Nada escapa de la técnica biológica y algunos van lo bastante lejos como para afirmar, en desarrollos a los que no les falta un temor infantil sobre el futuro, que ya alcanzamos los límites del progreso y que sólo nos aguardan la decadencia y el insuperable hastío.

Pero el tema de las ciencias de la vida es, en última instancia, el estudio del hombre. El paso a la técnica constituye la etapa última en que el hombre, objeto de estudio, se vuelve objeto de experiencia. Es, pues, la *técnica* biológica y no el saber que le ha dado nacimiento lo que va a estar en condiciones de proponer una ética y una estética. En eso estamos. De este encadenamiento, nacido de la evolución de las culturas occidentales amalgamadas en un todo único dominado por el poder económico de los Estados Unidos de Norteamérica, nace una moda, justificación de lo que esos voceros creen que es un nuevo saber o una nueva manera de pensar en el mundo —llámese teoría de los sistemas, principio de orden por el ruido o racismo científico— y que en los hechos no es sino el reflejo a menudo intenso de ideologías con orígenes a veces milenarios. Mi intención es señalar aquí algunos de los temas subyacentes a esta invasión del biologismo, que sirve de biombo a todos los sesgos políticos y, rehusando por esencia la crítica, trata de imponer a todos hipotéticas leyes biológicas como si se trataran de una verdad.

A la búsqueda de un motor

Muchos aspectos de lo vivo impresionan al ser observados. Y una de esas características tan originales es la visible, extraordinaria *adaptación* de todas las formas de vida: ya sea

que consideremos los organismos en su integridad, las células o incluso los componentes intracelulares y las macromoléculas que los constituyen, siempre aparece una notable adecuación entre el objeto biológico y el medio que lo rodea. Desde Aristóteles, principalmente, se ha vuelto habitual proponer una familia de explicaciones finalistas como encadenamiento casual a esta adaptación. Así se encuentran hoy los viejos temas recurrentes del finalismo aristotélico a menudo enmarcados por neologismos o por una jerga técnica propicia al disimulo. Así el biologismo sirve para llevar consigo un razonamiento en el que el principio de casualidad subyacente podrá servir para justificar con comodidad cualquier proposición ideológica.

Pero veamos las cosas con más detalle. La adaptación plantea un problema a la inteligencia y la insaciable curiosidad del ser humano no puede dejar de tratar de responder a ella. Y la manera más simple de hacerlo —pero también la más peligrosa, puesto que implica necesariamente una confusión entre la respuesta al enigma y presupuestos culturales contingentes— es buscar el *motor* de esta adaptación. Precisamente, en los animismos que se encuentran en el origen de la física iónica, la característica original de los seres vivos es justamente estar formados por una materia en movimiento,⁴ y durante dos milenios se explicaron todas las propiedades de la vida gracias a la existencia de este agente motor intrínseco. A dos milenios de distancia, J.B. de Lamarck representa una quintaesencia de la reflexión sobre lo viviente surgido del pensamiento presocrático. Y aunque su vida se sitúe después de los modelos de la materia propuestos por Lavoisier, está muy impregnado por el paradigma de los cuatro elementos, tan notablemente desarrollado por Empédocles. El *calórico* es el motor interior que no sólo determina la aptitud para el movimiento sino que también sostiene el “sentimiento interior” que permitirá al individuo influir en su descendencia. Lamarck introduce entonces dos notables propiedades como atributos de la vida: por una parte, todo ser vivo es receptivo no sólo al sentimiento interior que lo dirige; también es receptivo a una clase de motores externos, puede ser instruido por el medio (y, modificado por él, adaptarse); por otra parte, puede transformar de modo estable su descendencia bajo el influjo de esos dos motores (interior y exterior). La gran originalidad de Lamarck consistió en proponer una *mecánica* de la adaptación (y a partir de ahí una mecánica de la transformación —y más tarde, de la evolución— de las especies). Y esta propuesta va a sobrevivir con éxito que supera largamente el transformismo lamarckiano.

Sea cual sea el problema biológico planteado, la primera solución que se nos ocurre —estamos demasiado marcados por las huellas culturales de esta *mecánica* “instructiva” de la adaptación— es proponer un encadenamiento causal mecánico, cuya fuente es un motor (interior o exterior al sistema estudiado). El ejemplo más corriente que ilustra esta manera de ver es la manera como todavía se presenta la evolución (adaptativa) de las especies y no puedo resistirme a dar alternados algunos textos de Lamarck, Lyssenko y Piaget, para mostrar cómo esta manera de ver parece independiente a los sistemas políticos y está arraigada en nuestras culturas:

El verdadero orden de cosas que debemos considerar (...) consiste en reconocer:

1o. Que todo cambio un poco considerablemente y luego mantenido en las circunstancias en que se encuentra cada raza de animales opera en ella un cambio real de sus necesidades;

2o. Que todo cambio en las necesidades de los animales requiere que cumplan otras acciones para satisfacer las nuevas necesidades y, después, otras costumbres;

3o. Que toda nueva necesidad que requiera nuevas acciones para satisfacerla, exige del animal que la experimenta el empleo más frecuente del alguna de sus partes de la que antes hacía menos uso, lo que la desarrolla y agrada considerablemente, o el empleo de nuevas partes que las necesidades hacen nacer insensiblemente en él, por los esfuerzos de su sentimiento interior(...)

(y): Todo lo que la naturaleza ha hecho adquirir y perder a los individuos por la influencia de las circunstancias a las que su raza se encuentra expuesta desde hace mucho y, en consecuencia, por la influencia del empleo predominante de tal órgano, o por la de un defecto constante de uso de tal parte, lo conserva mediante la generación para los nuevos individuos que de ellos provienen, siempre que los cambios adquiridos sean comunes a ambos sexos o a aquellos que han producido esos nuevos individuos.

En los hechos, el dato fundamental sobre el que concuerda (se lo llame o no “herencia de lo adquirido”) es que una variación fenotípica ligada de manera experimental precisa a una modificación del medio puede, después de algunas generaciones, fijarse en una forma genotípica.

Así pues, *la modificación de la naturaleza de un cuerpo vivo se debe a la modificación del tipo de asimilación, del tipo de metabolismo.*

Las condiciones exteriores, una vez absorbidas y asimiladas por el cuerpo vivo, se vuelven condiciones ya no exteriores sino interiores; dicho de otro modo, se convierten en elementos del cuerpo vivo y exigen para crecer y desarrollarse el alimento, las condiciones del medio exterior que eran ellas mismas en el pasado.

Waddington habla en ese caso de “asimilación genética”, definiendo así ese concepto: aparición de un carácter *x* inicialmente ligado a un cambio de medios y que subsiste luego hereditariamente una vez anulado este cambio.

Las modificaciones de las necesidades, es decir, de la herencia de un cuerpo vivo, están siempre adecuadas a la acción de las condiciones del medio exterior, si esas condiciones han sido asimiladas por el cuerpo vivo.

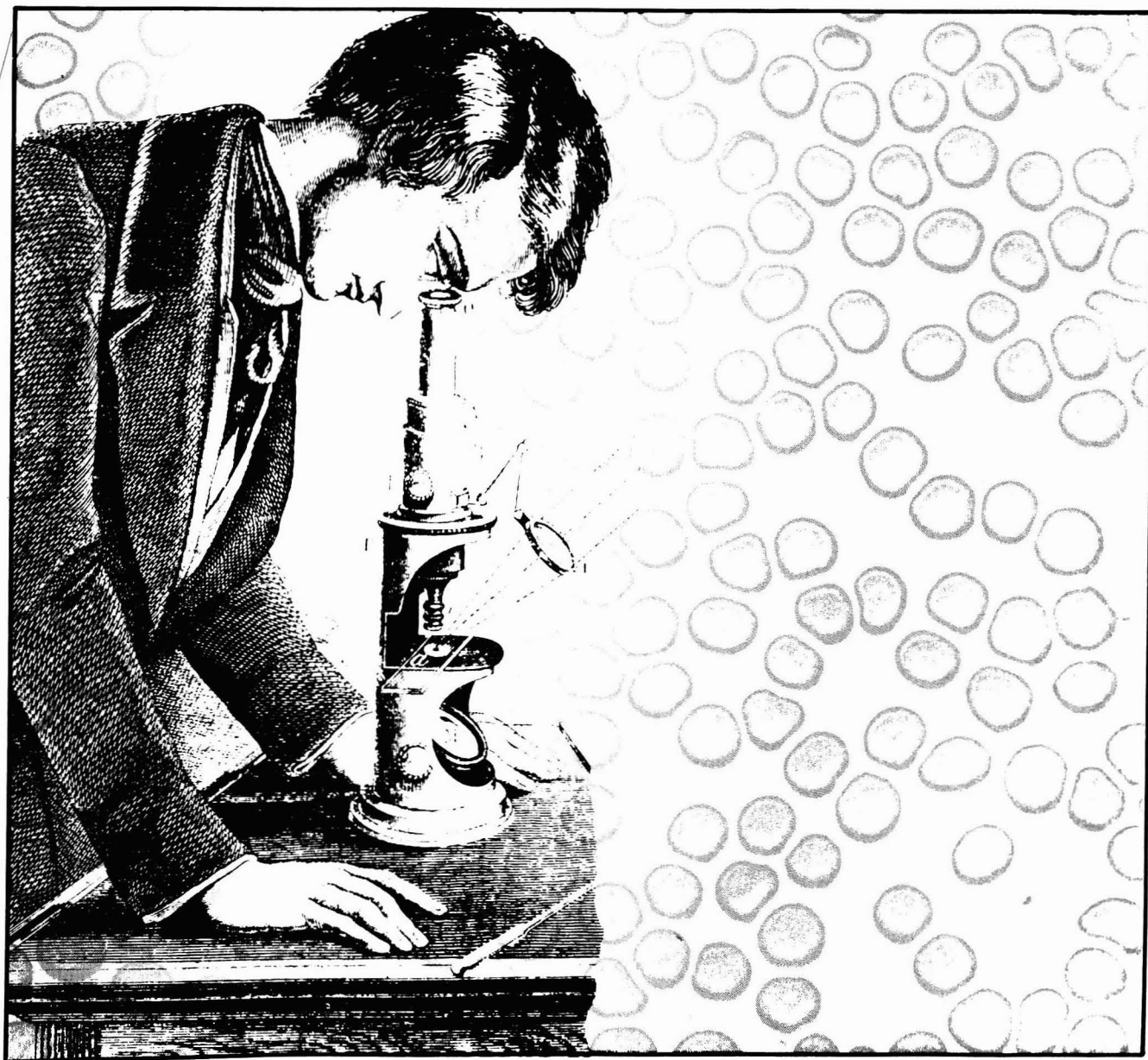
(...) Toda molécula, todo átomo de cuerpo vivo, si puede decirse así, se reproduce en algún momento. *Pero todas esas moléculas y células del organismo provienen del cigote por reproducción de moléculas y de células no semejantes sino diferentes de sí mismas, por vía de diferenciación, es decir de desarrollo.* (...) En consecuencia, *la aptitud para reproducir un cuerpo semejante a sí mismo no es más que una de las propiedades del cuerpo vivo. Otra de esas propiedades es la facultad de reproducir elementos diferentes de él mismo.*

Con los procedimientos de pensamiento propios de la cibernética, empezamos (...) a comprender que las acciones del medio sobre el sistema genético no tienen nada contradictorio con su autoconservación, ni siquiera con el carácter esencialmente endógeno de sus recombinaciones. Ya que por autónomo que sea un sistema regulador, no hay razón para privarlo de informaciones sobre los resultados de su actividad, ¡muy por el contrario!, y si el genome está informado de esos resultados en su acción morfogénica durante su desarrollo, no hay razón para considerarlo ciego en cuanto a los múltiples problemas sin cesar renovados que plantea el medio, puesto que el desarrollo fenotípico se haya precisamente enfrentado a la tarea continua de conciliar la programación genética con esas exigencias nuevas del medio.

El primer texto es de Lamarck, los siguientes, alternativamente, de Piaget y de Lyssenko (principalmente en bastardilla). También podría haber agregado textos de Darwin, de Waddington y de otros autores que, como Piaget, se refieren al pensamiento de ese zoólogo. Hice esa elección porque quería señalar que los modelos instructivos de la evolución, que explican ese fenómeno dándole un papel motor a la adaptación, son absolutamente independientes del contexto de la ideología política dominante. Por lo demás, los ataques generales de los que Lyssenko es objeto comunmente revelan una gran ignorancia del poder de ese tipo de pensamiento muy extendido y muy intolante en nuestros países (felizmente con ausencia de un sistema político coercitivo) como lo era en la Rusia estaliniana.

Sería un error creer que este problema "instructivo" se limita al de la evolución de las especies: toda adaptación es parcialmente explicada de esta manera. En el caso, por ejemplo, de los procesos que determinan la embriogénesis o la respuesta inmunitaria, e incluso la adaptación de ciertas enzi-

mas a su medio. También es el caso, por supuesto, de la adaptación del sistema nervioso central a su medio circundante; por ejemplo, hace algunos años se extendió como el fuego en la pólvora un sorprendente modelo de la memoria en el cual se imaginaba que el medio instruía a las células nerviosas para producir la síntesis de una proteína, o de un ácido nucleico, ¡específico para cada acontecimiento! Así la memoria se volvía trasmisible (y el canibalismo quedaba justificado...) Tales absurdos causarían risa si no tuvieran tanto éxito y no contribuyeran de ese modo a mantener una cierta forma de oscurantismo, que frena sin duda alguna la génesis del saber. La búsqueda de la mecánica causal casi finalista que implica un motor *orientador* para todo proceso vivo es también especialmente contagiosa y dañina. Y sin embargo existe una alternativa, ya entrevista antes de Aristóteles —que la menciona en su *Física* (B'8, 198 b): "Por ejemplo, bajo el influjo de la necesidad los dientes salen, ya sea bajo forma de incisivos, cortantes y destinados a desgarrar o al contrario en forma de molares largos destinados a aplastar el alimento; y, se dice, no han sido hechos para ese fin, sino que aparecieron así accidentalmente. Y lo mismo



para todos los demás órganos (miembros) para los cuales parece existir una finalidad. Y así, todos los que han aparecido accidentalmente como si hubiera una finalidad (adaptadora) se encontraron subsistiendo, porque estaban formados de una manera adaptada; los otros desaparecieron y siguen desapareciendo, como decía Empédocles de los bovinos con rostro humano." Aristóteles refuta laboriosamente este modo de ver, que tardará más de dos milenios en reaparecer, principalmente en torno al pensamiento de Charles Darwin. Para explicar la adaptación basta, en efecto, con invocar un apartamiento, una selección (puramente pasiva) en una población necesariamente sometida a cierta fluctuación: todo se conservará salvo lo fundamentalmente inadaptado.⁵ Cosa curiosa, a nuestros contemporáneos todavía les cuesta entender el papel principal de la *pareja población* heterogénea / estabilidad de la existencia *individual* en un medio dado. De ahí la búsqueda constante de un agente motor, *antes* de considerar la estructura de la población estudiada, ya se trate de especies, de individuos, de órganos, de células e incluso de moléculas. Uno de los aspectos de ese contagio de la búsqueda del motor es visible en la evolución del pensamiento de Jacques Monod entre 1961 y 1970, cuando se vio impulsado a describir el comportamiento regulador de ciertas enzimas (llamadas alostéricas). En el primer artículo (en el que crea el término *alosteria*) donde, en compañía de François Jacob, describe el comportamiento de esas enzimas, imagina que las moléculas responsables de la vigilancia de la regulación *inducen* una deformación de la enzima (lo que por lo tanto modifica su actividad). En *El azar y la necesidad* ha abandonado por completo este enfoque "instructivo". Imagina, por el contrario, que la enzima alostérica *preexiste* bajo (al menos) dos formas distintas (aquí tenemos la población heterogénea) y que como la molécula reguladora se asocia diferentemente en una forma y en otra, su presencia eventual perturba el equilibrio preexistente (aquí tenemos la selección) haciendo desaparecer preferentemente una de las formas, lo que lleva a la regulación.

Se podrían multiplicar los ejemplos de estas tendencias a explicar por una mecánica animada el conjunto de los procesos asociados a la vida. Existe una variante más sutil y que hunde sus raíces en el nacimiento de nuestras culturas: las propiedades intrínsecas de lo vivo son consideradas como irreducibles al análisis, solo la consideración del *Todo* puede ser explicativa y no sirve de nada disecar y tratar de comprender de qué manera se componen los diferentes elementos, el *Todo* impone su matriz funcional a los elementos del sistema vivo y es el único que permite comprenderlos... Existen numerosas variedades de este modo de ver, siempre de moda, y sería fácil proponer una colección de textos que fuese de Lamarck a Thom, de Lyssenko a Koestler o de Prigogine a la "Nueva Derecha", donde se afirma el todopoderío de lo global y donde la actitud analítica está ridiculizada de diversas maneras (la más frecuente de la cual utiliza el término de "reduccionismo" asociado a diversas connotaciones más o menos injuriosas⁶).

De la misma manera en muchas filosofías (orientales en especial) hallamos la referencia al poder de lo global, pero quisiera señalar lo que permite la invocación de ese postulado de la preminencia de la totalidad en nuestra cultura actual.

Se impone una primera observación: la invocación de lo global autoriza inmediatamente una parcelación del razonamiento: puesto que lo global explica *por sí solo* un sistema dado y es por definición irreducible, dos sistemas diferentes son —salvo que son directamente comparables— irreducti-

bles uno al otro (salvo quizás de manera metafórica). Una consecuencia inmediata de esto es que se le atribuyen al hombre propiedades originales que han emergido con su globalidad: psiquismo y conciencia en particular.⁷ Una segunda consecuencia es la posibilidad de atribución de *cualidades* particulares a los sistemas considerados: el surgimiento de nuevos principios calificativos en cada nuevo nivel de integración autoriza a agregarles atributos apropiados que permitan describirlo. De esto se desprende que todas las demostraciones que se pueden hacer a propósito de las características globales de un ser vivo se vuelven irrefutables, lo que, desgraciadamente, les da a menudo un aire de verdad y justifica la extraordinaria acogida dada a esas reflexiones. Habitualmente el razonamiento actúa de la siguiente manera (puede observarse el sutil engaño):

1) La primacía de lo global para explicar lo viviente está de acuerdo con la verdad;

2) Las leyes que son el objeto del estudio considerado implican la primacía de lo global;

3) Esas leyes son por lo tanto una manifestación de la verdad.

Se constituye así un cuerpo de doctrina cada vez más consistente y muy rico tecnológicamente, que puede hacer las veces de consenso o de paradigma para la comunidad científica. La crítica del postulado inicial (la primacía de la globalidad) se vuelve cada vez más rara y nadie se atreve a ponerlo en duda. Existen hoy varios conjuntos de leyes cuyo éxito se ha establecido según el esquema que hemos expuesto más arriba y sus leyes, afirmadas conforme a las leyes de la biología (y por lo tanto adaptadas a todas las producciones de lo vivo, humanas, sociales y culturales, sobre todo), sirven para propagar a todos los niveles de la sociedad un "biologismo" tanto más peligroso cuanto no está sometido a ninguna crítica. Ejemplos célebres de esas leyes: las relaciones entre la morfogénesis (explícitamente extraída de la biología) y un principio abstracto de la topología diferencial, el principio de estabilidad estructural (Thom), la producción de formas biológicas gracias a "estructuras disipativas" (Prigogine) y, fundado en una argumentación y en un aparato formal extremadamente pobre, pero beneficiado por el éxito de los dos anteriores, el "principio de orden por el ruido".

Se trate de típicos casos de *enchapados*, de formalismos (a veces muy elaborados) sobre la realidad, utilizados como justificación del principio de la primacía de lo global (que nunca es revisado, evidentemente). Ese enchapado evita la confrontación contradictoria con los hechos, evita también la contradicción lógica (de seguro que un aparato matemático tan elaborado como la topología diferencial es lógicamente coherente) y seguro de su éxito interno (debido a su coherencia lógica), puede hacer creer que es adecuado a la realidad. Por último, ese enchapado exime de preguntarse si no existe alternativa para los modelos propuestos y si es realmente *necesario* invocar la globalidad para producir modelos explicativos de lo viviente.

¿Pero cuáles son, pues, los mensajes ideológicos que tiende a transmitir esta vehemente insistencia en poner el acento sobre la *totalidad* de todo ser vivo?

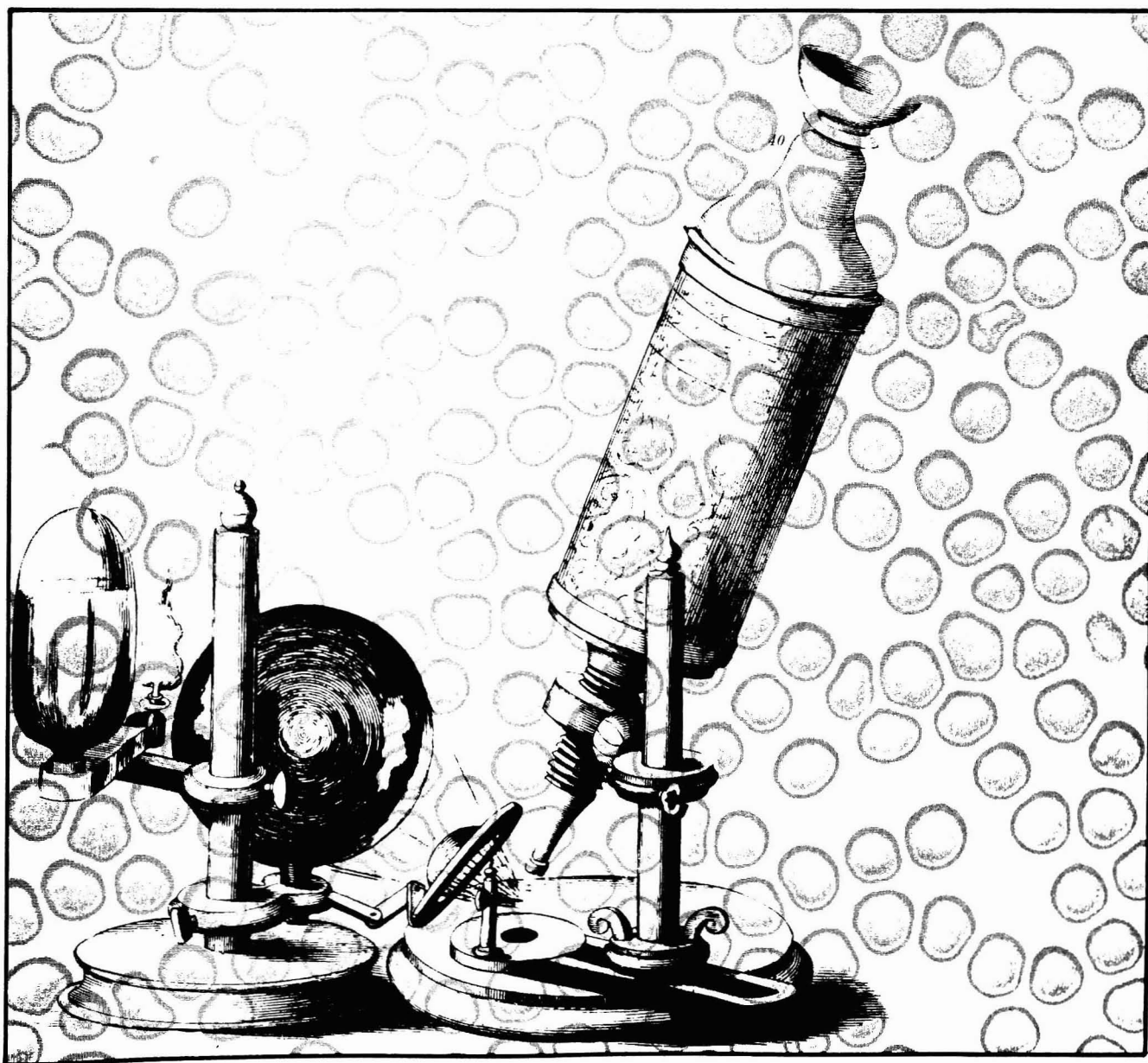
Fuera de la creencia intrínseca en la existencia de arquetipos, imágenes (o estructuras) atractivas hacia las que tiende toda forma sometida a una evolución) ilusión⁸ platónica, a la que hacen referencia los discípulos o émulo de René Thom, la razón principal de la recurrencia al nivel global es el deseo de introducir un *lugar original* donde se manifiesta el *ser* de un objeto material dotado de vida.

La referencia a ese lugar permite a la vez actuar sobre él y estar bajo su dependencia: Lyssenko o Piaget aluden expresamente a la acción posible sobre lo global y por lo tanto a la maleabilidad del ser vivo (utilizable o no por el contrato social); Waddington o Prigogine apelan a una propiedad particular de ese lugar, la ausencia de obediencia al principio de causalidad; en cuanto a la escuela thomiana, ésta acepta como principio fundamental la existencia de estructuras preñadas atractivas que fijan inexorablemente el destino de las cosas y de los seres.

Podemos observar que el estatuto sociopolítico de las consecuencias de esas tres actitudes es distinto y las dos primeras me parecen, evidentemente, las más peligrosas, en la medida en que permiten cómodamente introducir en el discurso "científico" los principios ideológicos totalitarios; el peligro de la tercera actitud es común a todos los sistemas que se refieren a una *evidencia* perceptible: ésta excluye *a priori* toda crítica de la evidencia.

El principio subyacente a todas esas actitudes, que podemos calificar de actitudes holistas, es la introducción de un principio de emergencia del *ser*, cualidad esencial del mundo

cuya existencia se postula fuera de la materia.⁹ El rechazo de la actitud analítica se confunde con las hipótesis de un mundo dualista. De esto se deduce que es posible agregarle al ser así revelado todos los atributos que se quiera, en particular aquellos necesarios a las demostraciones que se trata de imponer. No hay que asombrarse de que este biologismo subterráneo de dualismo ponga el acento sobre propiedades extrañas a lo vivo y se apropie de nociones físicas mal comprendidas o sujetas, también ellas, a la crítica de sus fundamentos. A este respecto, la termodinámica es un instrumento preferencial, puesto que es posible establecer un incesante vaivén confuso entre lo macroscópico y lo microscópico, entre lo determinista y lo indeterminista, a fin de imponer no importa qué punto de vista. El concepto de energía puede servir entonces para todo, y se hablará de "energía psíquica", por ejemplo; del mismo modo, el concepto de entropía servirá de vehículo a una ideología del *orden* que, para unos, corresponde a una inexorable evolución del mundo hacia el desorden (con todas las connotaciones que se quiera sobre la evolución social); y que, para los demás, significa que un poco de desorden hace bien (con, por ejemplo, el evidente interés po-



lítico de justificar las formas de polución —química o radioactiva— cuya consecuencia es aumentar la mutagénesis...); e incluso sucede que esas dos actitudes contradictorias coexisten en el mismo autor. La lista de los ejemplos sería demasiado larga, pero invito al lector a considerar con atención todo lo que le llega por los media, y que alude o tiene analogía con las propiedades globales de los “sistemas” o las características “bien conocidas” de la termodinámica, para relacionarlo con lo que antes dijimos. Todos podrán hacer con facilidad una lista no exhaustiva, del empleo, pesadamente sesgado por diversas ideologías, de esos conceptos infaltablemente asociados a la reflexión sobre lo vivo.

La ilusión preformista

Así, para una buena cantidad de invasoras analogías que utilizan la “ciencia” salida de los laboratorios de biología, existe un molde exterior que orienta, instruye o atrae todos los “sistemas” un poco complejos, definiendo su evolución. Esos modos de concebir son sin duda los más difundidos y los que arrastran el mayor éxito mundano, estén o no disfraizados por un aparato formal. En ese sentido, pueden ser implantados sobre cualquier realidad, fijando así la lenta construcción del saber. Existe, sin embargo, una actitud en apariencia opuesta (tan solo en apariencia) que puede ser todavía más peligrosa. Esta actitud consiste, de nuevo, en invocar la acción instructiva de un molde; pero esta vez, a pesar de las paradojas a las que nos vemos rápidamente arrastrados, de un *molde interior*.¹⁰

Conocemos el éxito de la genética mendeliana, sabemos del descubrimiento de los cromosomas, conocemos la estructura de las moléculas que forma su alma. Del conjunto de este andamiaje, a la vez experimental y formal, ha nacido la impresión de un poder explicativo, límpido, cristalino: el “cristal aperiódico”¹¹ de ADN permitiría explicar y predecir todas las características de los seres vivos y de sus producciones. Estamos en la era del éxito de la Doble Hélice invocada por todas partes como la matriz universal, el mayor descubrimiento de nuestro siglo.

A partir del éxito parcial de una franja de la biología molecular, consagrada por las mayores distinciones, apoyada también con fuerza en el argumento de autoridad, reapareció la idea del molde interior. El gene prefiguraría, preformaría no solo los productos directos que él especifica, sino el detalle de la organización biológica de la célula para órgano e incluso para el organismo entero. El propio comportamiento animal no escaparía a esta regla: considerado como preformado en el gene, se concibe como un órgano. Sería entonces legítimo hablar de genes “egoístas” o “altruistas”; una indefinible inteligencia resultaría de una herencia fijada por las inmutables leyes de la genética, y la genética había demostrado la irremediable predestinación de los hombres y de los animales.

Es inútil retomar el detalle de la regresión al infinito, imaginada por Buffon, para demostrar la inanidad y la incoherencia lógica de tales proposiciones, curiosamente destinadas, como las que hemos descrito más arriba, a un brillante porvenir comercial. Me parece más interesante señalar algunas de las características que aseguran su éxito. Ya he señalado hasta qué punto la imagen del cristal es fermental en las actitudes preformistas.

De ello se desprende, evidentemente, que el acento está puesto en la *estructura*, la organización geométrica, a expensas de la *dinámica*, y que, cuando hay que introducir a toda

costa, el tiempo y el movimiento para describir el sistema analizado, llegamos a producir modelos de una mecánica rígida. En esos modelos, el encadenamiento causal riguroso conduce infaltablemente a la búsqueda de agentes motores y arrastra de inmediato a la producción de los modelos de tipo “instructivo” más arriba descritos. Y, cuando el motor es difícil de encontrar, se invocan todos los principios atractivos o morfogenéticos a la moda, tan eficazmente como las molierescas virtudes dormitivas.

Así, a pesar de su apariencia analítica (por la vía de la genética molecular), la tentación de describir en términos preformistas las coacciones de la herencia conduce a los mismos defectos que las descripciones holistas. La razón es simple: en todos esos ejemplos se acepta el principio de la existencia de una matriz universal (exterior o interior al sistema) que prescribe rigidamente su forma. Se trata pues de una versión elaborada de la petición de principio: fingimos plantearnos una pregunta sobre lo real, pero poseemos ya la respuesta. No se trata de ningún modo de producir modelos adecuados a lo real (es decir *individualmente* predictivos); tratamos de producir una ilustración universal “explicativa” y por lo tanto justificada en *todos los casos*. Se produce entonces la confusión entre lo irrefutable y lo verdadero que hace el éxito de esos diversos —y a menudo contradictorios— acercamientos. Ya señalé el carácter totalitario de las visiones instructivas y holistas, y cabe concebir fácilmente el peligro, en términos de política del poder, de la visión preformista. No, el biogismo que nos invade no es inocente. Fundado sobre ideologías variadas, sobre una ausencia de coherencia interna cuidadosamente camuflada, sirve de vehículo a las más peligrosas proposiciones para la sobrevivencia de nuestras culturas y de nuestras sociedades. Y eso es especialmente grave en la medida en que los éxitos cada vez más frecuentes y numerosos de la *tecnología* biológica exigen (y quizás imponen) elecciones éticas precisas. Conviene pues volver a las fuentes y tratar de comprender lo que son las producciones de nuestro conocimiento de lo viviente.

Estabilización funcional y epigénesis

A fin de escapar a la vez al relativismo absoluto y al dogmatismo antes denunciado, admito, como lo hacía Xenófanes de Colofón, los dos principios siguientes:

- (I) Existe una verdad (identificada con lo real)
- (II) Esta verdad no habla.

¿Cómo acrecentar, entonces, nuestro conocimiento de lo real? Brevemente, y sin entrar en los detalles epistemológicos (referidos a la posición de K. Popper), confrontando “modelos”, por una sucesión de ensayos y de errores, con la prueba de la realidad. Se trata pues de una práctica que se parece mucho a la práctica mágica de los hacedores de lluvia: un modelo será tanto más adecuado (a propósito, no digo “verdadero”) en cuanto indique con exactitud el lugar y el instante de la caída del agua celeste.

Es posible encontrar heurísticas en la producción de los modelos adecuados. Entre éstas, la más poderosa, pero también la más difícil de emplazar, consiste en tratar de *disminuir* la cantidad de postulados sobre los que se funda el modelo. Contrariamente a la idea, a menudo difundida, de que la ciencia progresa sin cesar por *adición* de nuevos dominios, conviene en efecto señalar que el poder predictivo de las teorías¹² científicas crece a medida que disminuye el número de los postulados que las sustentan. *Lejos de recurrir a nuevas le-*

yes, que serían específicas, la biología ha progresado y progresará en la medida en que su descripción no reclame otra cosa que las leyes de la física. Es, en los hechos, esta heurística subyacente la que justifica los éxitos de la biología molecular: al revés de lo que algunos piensan, no es la actitud analítica, el reduccionismo, lo que está en el origen de ese éxito, sino más bien la tendencia a utilizar universalmente las mismas leyes. El análisis es una consecuencia casi inmediata de ello, y por eso mismo, se limita a la búsqueda de un *nivel pertinente mínimo* y no a la estúpida regresión al infinito del reduccionismo tal como lo ridiculizan los apóstoles de la visión holista. Ahora bien, simplemente a causa de las circunstancias físicoquímicas en las cuales están sumidos los sistemas vivos, resulta que el nivel pertinente mínimo —aquel cuyos subsistemas se comportan como si estuvieran sometidos tan solo a obligaciones aleatorias— es el nivel molecular. Así, el objeto de la biología es, primero, constituir una sistemática, nombrar los objetos pertinentes a ese nivel —en consecuencia, moléculas—, luego organizarlos según estructuras espaciales y según una dinámica coherente. Dos conceptos centrales se desprenden entonces, por una parte, la existencia de una organización *jerárquica* entre las moléculas —se va del ADN de los cromosomas a la expresión del metabolismo celular, por una serie de relaciones que constituyen una familia de correspondencia entre conjuntos cada vez más vastos; por otra parte, la aptitud para conservar el *equilibrio homeostático* del sistema en un medio cambiante. Esos dos conceptos, jerarquía y homeostasia, están estrechamente asociados en la dinámica de los procesos que constituyen la vida.

Se puede hacer corresponder a la jerarquía la imagen de *programa*, que corresponde a la abstracción del nivel más elevado de la jerarquía —y que como toda jerarquía sólo funciona por la vía de los subsistemas que pone en movimiento— y, en el aspecto de la homeostasia, la *realización* de ese programa particular. La ilusión de los preformistas radica en creer que existe una correspondencia biunívoca entre ambos niveles, la ilusión organicista (u holista) en creer que la organización de un individuo no corresponde a ningún programa.¹³ En los hechos, la dinámica que permite la realización individual del programa genético es tal que una organización jerarquizada de rescrituras del programa a varios niveles sucesivos (con intrincación de esos niveles) permite introducir, en cada uno de esos niveles, un margen limitado pero no nulo de aleatorio (es decir, de encadenamiento de acontecimientos sometidos al principio de causalidad, pero cuyas causas son *contingentes*). Es importante que no haya demasiados errores durante las rescrituras; pero esos errores son *necesarios* (también son inevitables, por la propia naturaleza del objeto material que es el sistema viviente). Aparte de su aspecto inevitable, esas fluctuaciones aleatorias son necesarias en el sentido de que sirven de *heurística mínima* para la revelación de las virtualidades presentes en la expresión del programa. En efecto, éste posee, *virtualmente*, la capacidad de producir un *número inmenso* de formas y de procesos, y no sería posible imaginar una codificación precisa que presida la ubicación de cada una de ellas. Por lo tanto ese papel se le deja al *azar* y por eso es que a veces parece que el azar es *producto* de formas, cuando solo es *revelador* de formas virtuales. De ahí que ciertas estructuras puedan ubicarse de modo adaptado a su medio por tanteos, por ensayos y errores. Una de las características del programa genético es, pues, la de *permitir el empleo* de este margen de fluctuación. Se trata, entonces, de un fenómeno individual, epigenético, siempre único durante el desarrollo de cada individuo. Se hereda, no de una ubicación

correcta de cada célula o de cada órgano, sino de *reglas de ubicación*. Y esas reglas emplean las fluctuaciones aleatorias de la geometría local o de la dinámica local del sistema en desarrollo para poner en su lugar, a la vez, muchas estructuras o procesos. Entre estos, sobrevivirán los que tienen una vida bastante larga y los otros desaparecerán. Hay, como lo subrayaba Schmalhausen, *estabilización selectiva* de los sistemas (estructuras y dinámicas) en el curso de su funcionamiento.

Me parece, entonces, que los modelos más elaborados de la biología molecular responden con justeza a las preguntas que nos formulamos sobre lo viviente, y eso sin caer en la utilización de empalmo de los modelos existentes, actitud cuya consecuencia sería una biología totalitaria. Contra el preformismo y sus afirmaciones de correspondencia biunívoca entre el gene y su expresión, así sea él tan elaborado que un comportamiento animal, es posible mostrar cómo lo vivo se realiza a partir de un programa, y contra el idealismo platónico de las estructuras inmanentes es posible mostrar cómo la introducción de una franja de fluctuación permite *producir nuevas formas*.

El “biologismo” que podría ser la moral no sería entonces ni apología de la consanguinidad ni búsqueda de arquetipos, sino la exploración fecunda de la diversidad.

Notas

1. Solo en tiempos muy recientes se ha querido separar a los sabios de los filósofos. Cualquier reflexión sobre el hombre y sobre el mundo, al comienzo, nacía directamente del proceso de creación del saber. Por lo demás hay que observar que hablar de producción del conocimiento no implica ningún relativismo: existen *heurísticas* de esta producción.

2. Ese mito está en el origen de la débil difusión del saber, impuesta por la idea —falsa— de que su crecimiento es tal que es imposible ahora para cualquier hombre ser universal. En los hechos, esta imposibilidad solo concierne a la técnica; los grandes temas subyacentes a nuestro conocimiento del mundo, han evolucionado muy poco, en sí mismos, en dos mil quinientos años.

3. Y es posible aislarlos, modificarlos artificialmente, crear otros nuevos, y reintroducirlos en los seres vivos. En la razón de ser del *genio genético* cuyos éxitos son actualmente exaltados por los medios informativos de gran difusión.

4. Hay que observar que para Tales y sus sucesores el movimiento es una cualidad de la materia y que ese animismo no es por tanto dualista, contrariamente al animismo que aparecerá después en Anaxágoras y, por supuesto, en Aristóteles.

5. Observemos que este modo de ver es muy distinto del de Spencer: no hay aquí ninguna medida *a priori* de la aptitud para la adaptación, no hay, pues, ninguna selección del *más apto*.

6. Por ejemplo, cuatro “propiedades” del reduccionismo que Koestler llama en burla “*The four pillars of unwisdom*”.

7. También vemos —con asombro— aparecer obras como el último libro de K. Popper (con J. Eccles), *The Self and Its Brain* (el título dice mucho), donde un dibujo surrealista representa una conciencia que maneja los engranajes de un cerebro...

8. Ilusión, porque conduciría a creer que la verdad es *manifiesta*.

9. Eso puede parecer paradójico, en la medida en que he puesto a T. Lyssenko como ejemplo. Pero sus escritos son en este aspecto muy explícitos. En efecto, invoca un papel activo de la *conciencia* humana en la acción sobre el patrimonio hereditario (que puede ser así modificado a voluntad).

10. Expresión largamente comentada por Buffon.

11. Es el concepto de patrimonio hereditario creado por Schrödinger en su célebre ensayo *What is Life*, utilizado a menudo como referencia primordial por los autores anglosajones.

12. Hay que distinguir entre modelo y teoría. Un modelo es una representación de lo real, en principio siempre verdadera (si respetamos las reglas de la lógica). Una teoría es el conjunto de un modelo, de hechos reales que se refieren a él, y de interpretaciones de esos hechos en los términos del modelo.

13. Se observará, por ejemplo, que para Piaget, los *estadios* observados en desarrollo cognoscitivo del niño son el resultado de una estructuración puramente funcional, debida a la interpretación del organismo en su totalidad con el ambiente.

JACKIE SIMON

Una mirada al mundo actual

ENTREVISTA A STANLEY HOFFMAN

Stanley Hoffman es autor de Una moral para los monstruos fríos, libro que alcanzó el éxito gracias a su intento —logrado— por definir una ética de las relaciones internacionales. Nacido en Viena, en 1928, radicado en Francia durante la mayor parte de su vida, y profesor en la Universidad de Harvard desde 1955, Hoffman analiza en esta entrevista la política norteamericana, la situación en Oriente Medio, la actual estrategia Soviética y la amenaza nuclear que resulta de la carrera armamentista.

—Hace unos seis meses, Henry Kissinger declaraba a la *Politique Internationale* que la actual política exterior de los Estados Unidos le parecía más positiva que la del periodo de Jimmy Carter. En cambio, otros especialistas consideran inepta, mal concebida y destructiva la acción diplomática del presidente Reagan. ¿Cuál es su opinión al respecto?

—Soy más bien favorable a esta última interpretación. No creo, por el momento, que la política exterior del gobierno de Reagan haya sido especialmente brillante o bien llevada. Y eso no por incoherencia, como ocurrió en el caso de Carter, sino como consecuencia de un desfase —por lo demás perfectamente previsible— entre la ideología y la realidad. Se ha asistido, desde el comienzo, a una especie de lucha bastante desigual entre ambas fuerzas. En algunos sectores, poco a poco comienza a prevalecer la realidad; en otros, se han quedado con la ideología y, como siempre, en ese caso existen rivalidades entre clases, entre hombres, incoherencias administrativas. Agregamos a ese cuadro un presidente que anda muy alto, que no se interesa por detalles e interviene lo menos posible, excepto cuando eso se vuelve absolutamente indispensable: la visión de conjunto no es muy estimulante.

—Teniendo en cuenta el estado de las relaciones Este-Oeste al comienzo del periodo Reagan —marcadas por el fortalecimiento del poder nuclear de la URSS, los problemas de Afganistán y de Polonia, el desprecio de las autoridades soviéticas por los derechos humanos—, ¿cuál sería la actitud que un nuevo gobierno norteamericano habría podido adoptar?

—Hay que establecer una distinción entre esos diferentes problemas. En lo que se refiere a los derechos humanos, creo que ningún gobierno norteamericano puede esperar influir de manera visible —o sensible— en las prácticas internas de la URSS. Esas prácticas están de tal modo ligadas a la propia esencia del régimen que se vuelve casi vana la esperanza de entenderlas desde fuera, excepto a largo plazo y en un cli-

ma de relativa distensión. Me parece que lo más adecuado sería que los gobiernos aliados trataran de actuar, exactamente, sobre el comportamiento exterior de la Unión Soviética. Entre 1977 y 1980 muchos creyeron en una especie de renovación del expansionismo soviético, preludio de un expansionismo mucho más determinado y peligroso que antes. Por mi parte, no estoy muy seguro de que haya habido tal ruptura y se haya pasado de una fase relativamente moderada en los años 65-75 a una actual mucho más expansionista. Pero también en esto hay que analizar caso por caso. Los dos únicos ejemplos absolutamente sorprendentes que puedo citar en ese sentido son Angola y Afganistán. En ambos casos, me parece que los rusos corrieron, en los hechos, pocos riesgos. Tuvieron buenas oportunidades y trataron de aprovecharlas. En lo que tiene relación con Angola, sabían perfectamente que los Estados Unidos no iban a comprometerse mucho, debido a la opinión pública y al Congreso. En cuanto a Afganistán, tengo la impresión de que los rusos quedaron acorralados en una situación bastante semejante a la de los norteamericanos en Vietnam, a comienzos de los 60. Estaban comprometidos con un régimen comunista en mal estado y solo podía aceptar la liquidación de este régimen o un compromiso que podía traerles consecuencias externas bastante perjudiciales. Adoptaron la segunda opción. Y como tenían detrás el precedente de Vietnam, no se comprometieron con medio millón de soldados, sino “apenas” con cien mil hombres. De todas maneras, no estoy convencido de que el éxito de la operación, en lo que tiene relación con el Kremlin, supere sus inconvenientes.

—Entonces, ¿los soviéticos solamente demostraron cierto oportunismo?

—Sí, exactamente eso. En el fondo, si consideramos el conjunto de la política soviética, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, el único riesgo importante asumido por la Unión Soviética fue el peligrosísimo juego de Jrushev en Cuba. En las zonas que tienen relación con Europa y con el Medio Oriente, el riesgo de guerra nuclear es tal que los rusos proceden de modo prudente. En Medio Oriente, de modo notorio, brillan sobre todo por su ausencia. Lo que no significa, por lo demás, que no sean peligrosos. Por el contrario, quizás sea mucho más eficaz actuar de manera progresiva, lenta y hábil, que desencadenar un ataque masivo. No creo que el peligro esencial sea para nosotros una agresión clásica, sino uno mucho más sutil. Y justamente en ese campo me parece que el gobierno de Reagan ha batido las marcas de “falta de sutileza”. Para demostrar su firmeza frente al expansionismo soviético no sería para nada necesario hablar tanto de “ganar una guerra atómica”. Ha llevado demasia-

do lejos su papel de fanfarrón. En lo que se refiere a las negociaciones sobre las fuerzas intermedias, es incluso triste ver a los rusos —que aceptaron la responsabilidad de esa crisis al instalar SS-20 y otros misiles en Europa— aparecer como moderados frente a un gobierno norteamericano en estado de total confusión.

—Sería necesario, pese a todo, que Norteamérica adoptase una política más resuelta que en el periodo de Carter...

—El retorno a una “distensión” tipo Kissinger sería evidentemente difícil de concebir, teniendo en cuenta el estado de espíritu de la opinión pública. En conjunto, todos estarían de acuerdo en un cierto rearme. Pero creo que el elemento más discutible en la política conducida por el gobierno Reagan es, ante todo, la “naturaleza” de ese rearme. Existen, en ese programa, dos puntos muy críticos. El primero de ellos es la total ausencia de prioridades: Weinberger produjo una especie de lista donde no existe ninguna elección verdadera. El segundo consiste en la voluntad de construir cierto número de armas perfectamente inútiles, como los MX. A mi ver, los Estados Unidos tienen una amplia reserva de armas nucleares y el programa de rearme de Reagan es redundante. Otro sector que merece la crítica es —quiero subrayarlo— el de las relaciones con la URSS. Cierta número de problemas mundiales exige la colaboración entre la Unión Soviética y Estados Unidos. Y una de las ideas que sustentaban la política de distensión de los años 70 era la de que cuantos más lazos hubiese con la URSS, más el Kremlin sería llevado, a largo plazo, a comportarse de una manera relativamente moderada, lo que sería tan absurdo. Ahora bien, el equipo Reagan llegó al poder con una concepción de tal manera hostil a la Unión Soviética que no le interesó para nada renovar ese tipo de lazos y reiniciar negociaciones serias —por ejemplo, en cuanto al control de los armamentos. Esa actitud abrió una brecha entre los Estados Unidos y sus aliados europeos ya que, aunque estos no se hicieran muchas ilusiones con respecto a la URSS, consideraban, de todos modos, que el control de los armamentos es indispensable en un mundo nuclear. Saben que a largo plazo será necesario organizar incluso una especie de coexistencia pacífica, aunque la única solución de negociación, dentro de esa hipótesis, sea la muerte para todos.

—¿Sería muy tarde para que la diplomacia norteamericana se recuperara? ¿Podría esperarse mucha actividad por parte de Shultz?

—Creo que el problema mayor es el de la definición política en el seno mismo del gobierno. Evidentemente, existen los “duros” y los “menos duros”, que desarrollan una especie de lucha más o menos constante para conquistar al presidente. Hasta el momento, han vencido los moderados, y eso debería durar, por tres razones. Para empezar, por la presencia de Shultz, que me parece más oído por el presidente de lo que era Maig. Después, porque el público anda con un humor bastante pacífico y moderado, teniendo en vista la proximidad de las elecciones presidenciales. Por último, porque el nuevo Congreso —por lo menos la Cámara de Representantes— está sin duda más a la izquierda que el anterior. Además, podemos sumar un cuarto factor, constituido por el papel de los aliados. Pero es sorprendente que incluso ese retorno a lo que podríamos llamar la “media” se produzca de manera muy discontinua. Paradójicamente, consta que, para llegar a un compromiso entre fuerzas intermedias,



sería necesario desembarazarse, inicialmente, de Eugene Rostov y sustituirlo por un joven —Kenneth Adelman— que siente por el control de armamentos lo que de Gaulle llamaba “soberano desprecio”. Es una elección bastante curiosa. Yo mismo me encontré varias veces con Adelman y en algunas de esas ocasiones le oí hablar lo peor posible de la noción de control de armamentos...

—En concreto, cómo se ve el futuro con relación a ese punto?

—Si examinamos de cerca el problema de las fuerzas nucleares intermedias en Europa comprobaremos que es mucho más psicológico que puramente militar. Además, en materia de disuasión, la frontera entre ambos dominios es muy difícil de percibir. Es cierto que desde un punto de vista estrictamente militar no se impone instalar nuevos misiles en Europa: por encima de todo se trata de tranquilizar a los europeos. Ahora bien, una instalación de armas que —se comprueba a diario— preocupa en exceso a las personas es una operación psicológica por lo menos discutible. Admito que sea perfectamente posible llegar a un acuerdo con los rusos. Hace algunos meses, por lo demás, tuve un fracaso en ese

sentido. Sin embargo, estoy convencido que se podría alcanzar una posición occidental común y negociable con el Kremlin, que incluso tiene un real interés en que no haya una gran cantidad de nuevas armas americanas. Pero es lamentable que haya que gastar tanta tinta y tantas lágrimas inútilmente.

—¿Cuáles son hoy los triunfos de los Estados Unidos frente a sus aliados y la Unión Soviética? ¿Cuáles son los fundamentos de su fuerza y de su credibilidad?

—A mi ver, los Estados Unidos tienen muchos triunfos (en especial su voluntad de mantener la defensa en un nivel alto), pero están a punto de perder buena parte de las ventajas por el hecho de jugar "muy duro". Si desde el comienzo el gobierno hubiese definido una política de defensa un poco más organizada, más racional y de menos interferencia, no tendría que sujetarse a la ofensiva actual del Congreso contra el presupuesto militar. Si exigiese menos habría obtenido más y se encontraría en una posición más fuerte frente a Moscú. Por el momento, la URSS puede contentarse con especular con las divisiones en el seno del gobierno y con las críticas del Congreso, relativas al déficit, así como las divergencias entre los aliados. Todo eso podría evitarse con una política no más nítida pero, simplemente, más inteligente.

—Permítame volver sobre la pregunta precedente: ¿sería demasiado tarde para reaccionar?

—No creo que sea demasiado tarde. Cuento con Shultz y con su sentido común. Los dos únicos elementos que todavía sostienen al gobierno o al presidente son, por un lado, la ideología de la primacía y, por otro, la influencia de la extrema derecha. Pienso en personas (como Jesse Helms) a quienes Reagan debe en parte su elección y por quien evidentemente siente simpatía. Pero me parece que esos elementos pesan mucho menos que los otros en el plato de la balanza. De hecho, Reagan sabe que para ser reelegido —o para lograr la elección de un republicano— hay que convencer al electorado del centro, ya que el electorado de derecha no tiene otra opción: elegirá a un republicano, en cualquier caso.

—En Europa se habla mucho del "fin de la supremacía norteamericana" y de la "declinación de la garantía de los Estados Unidos"...

—En cuanto a eso haré dos observaciones. Primero no creo que la pérdida de superioridad nuclear de los Estados Unidos —que se remonta apenas a los 70— comprometa la credibilidad de la seguridad norteamericana. En mi opinión, lo que llega a disuadir a la Unión Soviética de todo o de cualquier ataque importante a Europa, no es la superioridad norteamericana, es simplemente el "riesgo de guerra nuclear". Y ese riesgo existirá en cuanto exista una fuerza norteamericana "suficiente" —para emplear una jerga común— cuando los norteamericanos instalen en Europa centenares y centenares de cohetes, éstos permanecerán siempre bajo la fiscalización de los EUA. En consecuencia, esa situación nunca será del todo tranquilizadora para los europeos, que no podrían estar del todo seguros de que, en el momento decisivo, Estados Unidos utilice realmente esas armas. Felizmente, los rusos, por su parte, no pueden estar seguros de que los norteamericanos no las utilizarán. De hecho, la única fuerza con crédito total sería una "fuerza de ataque auténticamente europea", porque en ese caso los propios euro-

peos tendrían los dedos en el botón. Pero, hasta el momento, no se ven señales de tal fuerza.

—¿Qué pasa actualmente en Estados Unidos con la idea de disuasión?

—En realidad no se asiste a un conflicto entre defensores de disuasión e insoportables militaristas que quieren ganar una guerra nuclear. Eso sería demasiado fácil. Se asiste, en realidad, a un debate entre dos concepciones de disuasión del todo diferentes. Por un lado está lo que se podría llamar la tesis de McGregor Bundy, que consiste en decir que para disuadir basta tener fuerzas capaces de destruir las ciudades del adversario y un reducido número de armas antifuerzas (pero no antisilos) a fin de hacer plausible la escalada hasta la destrucción total. Para los partidarios de esa posición no es necesario tener, en todos los niveles, tantas armas como el adversario. Como contrapartida, en la segunda concepción —que se podría bautizar "Nitze" o "Colin Gray"— sólo se logra disuadir al adversario cuando se posee, en todos los niveles de una escalada posible, por lo menos tantas armas como el adversario. En la primera concepción, no es necesario tener planes de guerra nuclear —limitada o no. Basta que su adversario sepa que se tienen medios de realizar un ataque nuclear contra él y que, si se iniciara una guerra, no habría posibilidades de detenerla. Por el contrario, en la segunda concepción, hay que tener planes precisos y tratar un conflicto nuclear como cualquier otra guerra: con planes para meses y años, con objetivos determinados para cada tipo de armas. Asistimos, pues, a una obstinada divergencia entre esas dos tesis, y lo peor es que, hace algunos años, tanto por culpa de los rusos como de los norteamericanos, se caminó en la dirección "Nitze-Colin Gray", cosa lamentable. En el estadio en que cada uno posee miles de ojivas nucleares nadie va asumir, como decía (Jruschev, ni siquiera un "pequeño riesgo de destrucción total".

—¿Por qué no era usted personalmente favorable a las tesis sobre "no empleo en primer lugar" del arma nuclear, que algunos especialistas (como McGeorge Bundy, George Kennan, Robert McNamara y Gerard Smith) desarrollaron recientemente?

—No soy de algún modo favorable al "no atacar primero" porque, a pesar de todo, sigo aferrado a la noción de disuasión. Creo que las estrategias puramente convencionales son mucho menos disuasoras que la amenaza de una escalada nuclear. En cuanto a la disuasión lo que no apruebo es la idea según la cual sólo se puede creer en sus efectos en el caso en que se pueda contar con toda una gigantesca panoplia de armas. Resumiendo, me parece que existen dos peligros que hay que evitar: el primero consiste en actuar como si fuera posible ahorrarse todo el armamento nuclear y correr el riesgo de una guerra convencional en Europa. Esa actitud sería peligrosa si tenemos en cuenta la superioridad convencional de los soviéticos en el Viejo Continente; el segundo es el de acumular tan gran número de armas precisas, vulnerables y "tentadoras" para el adversario (quiero decir: que puedan estimular al adversario haciéndolo atacar primero) que se llegue en los hechos a preparar una guerra nuclear. En mi opinión no se puede aceptar la preparación de una guerra convencional ni tampoco apoyar una disuasión que aparezca como en algún modo imposible de distinguir de una guerra nuclear. Conservo una idea mucho más pura y minimalista de la disuasión.



—¿En su opinión, qué otras medidas habría que adoptar, en materia nuclear, que a un tiempo pudiesen coincidir con los intereses y las responsabilidades de las dos superpotencias?

—Sería necesario liberar a cada adversario del temor de que el otro pueda destruir una parte importante de sus fuerzas, puesto que esa agonía es el factor más “desestabilizador”. A mi ver, eso provocaría la completa eliminación, que me parece difícil, o por lo menos una considerable reducción del número de cohetes terrestres. No estoy seguro de que la movilidad sea una solución. Los norteamericanos no llegan a realizarla de una manera conveniente en lo que se refiere a los MX y, en cuanto a los rusos, sería casi imposible movilizar sus enormes SS-18. Pero los cohetes terrestres fijos son blancos extraordinariamente tentadores y al mismo tiempo le dan a cada uno un motivo para atacar primero, puesto que de no hacerlo perdería sus propias fuerzas. Además de eso, hay tal sobreabundancia de armas nucleares, que fácilmente se puede desear una considerable reducción de los arsenales actuales.

—¿Cuáles serían, según usted, las proposiciones prioritarias para la discusión en Ginebra y en Viena?

—Sería importante impedir la proliferación de armas anti-satélites, dado que gracias a los satélites cada uno de los dos países puede observar más o menos lo que hace el otro. Sería igualmente ventajoso suscribir el proyecto de tratado relativo al fin de las experiencias nucleares porque si no hay experiencias se vuelve más difícil perfeccionar las fuerzas de uno y otro lado.

—¿Le parece especialmente inquietante la crisis actual de la Alianza Atlántica?

—Eso depende de los sectores. En el dominio estratégico y militar creo que no se trata de una crisis mucho más profunda que las procedentes, ya que en los momentos de excesiva presión soviética, la crisis tiende a fortalecer la Alianza más que a debilitarla. A mi modo de ver, el principal factor de desacuerdo, hoy, es el económico, ya que en un periodo de crisis económica la tendencia predominante es de proteccionismo y no de cooperación. Le aseguro que me parece más grave, para la Alianza, la tendencia de Washington a adoptar medidas económicas sin preocuparse mucho por los efectos que esas decisiones tendrán para los aliados. Por lo demás, hace muchos años que esa actitud viene manteniéndose... En realidad, lo más inquietante del problema, desde 1973, es el fin del crecimiento y las dificultades derivadas de eso. En los años 83-84, el tema de las relaciones Este-Oeste me parece mucho menos inquietante que las consecuencias de una prolongada recesión norteamericana. El imperativo número 1 para los Estados Unidos consiste en salir de la crisis; desde ese punto de vista, la política económica de Reagan parece un tanto insensata.

—Si le parece bien, pasemos al tema del Medio Oriente. ¿Le satisface la opción “kissingeriana” del plan Reagan?

—Las propuestas de Reagan implican, efectivamente, numerosos elementos que Kissinger preconizara en el pasado —especialmente la idea de una negociación con Jordania. En el fondo se trata de un plan muy interesante. Pero tiene, sin embargo, puntos débiles. En primer lugar, es extremadamente vago y ambiguo, en lo que se refiere a la OLP y a la posibilidad de creación de un estado palestino. En cuanto a eso veo dos explicaciones posibles: o se trata de un simple propósito técnico (en la medida en que, en la hora actual, hablar de la OLP junto al gobierno israelí sería como agitar un trapo rojo frente a un toro), que no excluye un estado palestino a largo plazo, o los Estados Unidos quieren a toda costa evitar el surgimiento de ese estado y, en ese caso, su plan no tiene salida y está destinado al fracaso. Luego —y esto es todavía más grave— observo que después de anunciando el plan, Norteamérica no se preocupó de promoverlo. En cierto modo, fue como si lo pusiese sobre la mesa diciendo: “Miren qué lindo es”. Y eso fue todo. Pero para convencer a los árabes de venir a la mesa de las negociaciones es necesario probarles que eso concierne a sus intereses. Todo lleva a suponer la existencia de una presión muy fuerte sobre Israel en ciertos sectores conocidos por todos, como la evacuación de Líbano y, sobre todo, la suspensión de la instalación de las colonias en Cisjordania. Al anunciar anticipadamente que no ejercerían ninguna presión sobre Israel, los Estados Unidos se colocaron en una situación muy extravagante.

—Los norteamericanos le dan considerable ayuda militar a los diferentes estados del Medio Oriente. ¿Por qué motivo no reciben nada en cambio?

—Es verdad. Esa es una debilidad fundamental de la política norteamericana, que no se limita, por lo demás, al Medio Oriente. Los Estados Unidos terminan siempre transformados en víctimas de sus clientes.

—¿Sería razonable, por parte de Estados Unidos, que siguiera enviándoles tantas armas a Israel? Según el *New Statesman* esas ventas se habrían duplicado entre 1981 y 1982...

—Sí, es posible hacer saber que la sobrevivencia de Israel seguirá siendo asegurada —por lo demás y felizmente, por el momento esa sobrevivencia no está siendo amenazada por nadie—, pero que todo apoyo militar está subordinado a la adopción de cierta cantidad de medidas políticas.

—En materia de ventas de armas, ¿no le parece normal que Israel sea más fácilmente condenado que otros estados?

—Es difícil contestar a eso. Para muchas personas y numerosos israelitas del mundo entero, Israel tiene especial significado por el hecho de no ser un estado como los otros. Eso no hace que los israelíes tengan que ser santos. Apenas significa que no es fácil aplicar a Israel los mismos criterios que a cualquier otro estado. Entonces, evidentemente, sin exigir de Israel que renuncie a toda negociación de armas se puede discutir si es “normal” que un país construido a partir de la sangre de millones de mártires deba vender tantas armas a estados como África del Sur o Argentina...

—¿Pueden ser útiles las iniciativas europeas con respecto al Medio Oriente?

—No estoy seguro de que puedan ser decisivas, ya que sólo los Estados Unidos tienen medios para llevar a cabo una política destinada al Medio Oriente, siendo entonces esencial —como ya dije— el cambio de posición israelí. Pero desde un punto de vista simbólico, eso no significa nada malo; y resulta enteramente normal el hecho de que Europa —que tiene importantes intereses en la región— siga manifestándose sobre la situación.

—¿Considera que la URSS seguirá pasiva con respecto al Medio Oriente?

—Pasiva, no; prudente, sí. En lo que se refiere a Siria, es claro que la Unión Soviética no permitirá su exterminio. Por lo tanto, tengo la seguridad de que los rusos van a armar poderosamente a ese país, como lo hicieron con Egipto, después de la derrota de 1967.

—¿Cómo explica la actual moderación del presidente Mubarak?

—Egipto es un país que necesita intensamente tener paz; eso explica la posición de su gobierno. Por un lado, no discute el tema de la paz propiamente dicha, pero, por otro, para no comprometer el comienzo de aproximación a los demás estados árabes, no irá muy lejos en su reconciliación con Israel, en cuanto ese país estuvo representado por la política de Menajem Beguin.

—En *Una moral para los monstruos* fríos usted trata de definir una ética de las relaciones internacionales. En ese campo, el “containment” le parece todavía adecuado a las realidades actuales?

—En la medida en que haya problemas con la Unión Soviética y tal como se presenta hoy, el “containment” seguirá siendo una necesidad. Por ahora es una condición necesaria pero no suficiente para crear un orden mundial, puesto que esa noción aparece como muy vaga. La palabra “containment” trasmite de inmediato una idea de barrera, de dique; pero las relaciones internacionales no consisten en eso. Un “containment” inteligente consistiría en tratar diversas cuestiones antes de que se convirtieran en problemas para ambas superpotencias. Algo que los Estados Unidos no siempre hacen. Hay que dejar de considerar todas las cuestiones del mundo como un “juego sin resultado” entre Norteamérica y la Unión Soviética.

—En su obra usted evoca también la necesidad de respetar un “piso” en materia de derechos humanos. ¿Pero cómo conciliar esa exigencia con las relaciones fraternales que Washington mantiene, por ejemplo, con estados como Filipinas o Paquistán?

—Creo que incluso aunque los Estados Unidos tengan absoluta necesidad de un país, ese país o su gobierno tienen en los hechos la misma necesidad de los Estados Unidos. Esto concede a Norteamérica el derecho de plantear cierto número de condiciones para obtener su apoyo. Me parece que los Estados Unidos prácticamente ya no tienen necesidad de las bases en Filipinas. Si desaparecieran, Washington podría, gracias al progreso tecnológico, instalar otras en otros lugares o simplemente eliminarlas. Frente a ese país, la política norteamericana me parece indefendible. En lo concerniente a Paquistán, es menos evidente, ya que se trata de un país amenazado, que sirve de santuario a la resistencia afgana. Pero esa posición de país amenazado le da precisamente a Estados Unidos ciertos medios de presión sobre el gobierno paquistaní, en la medida en que éste nunca respetó los derechos del hombre y además ha desarrollado una política clandestina de proliferación nuclear. También en ese caso la tolerancia norteamericana me parece que pasa los límites, en estos dos últimos años.

—Una última pregunta de tono “moral”, si me lo permite: ¿existe, a su modo de ver, un buen criterio para la elección de dirigentes políticos?

—Eso es algo imprevisible. Nunca se sabe anticipadamente cómo va a ser un político. En los treinta, Churchill solía parecer retraído y furioso. Los cardenales que escogieron a Juan XXIII consideraban que apenas sería un papa de transición. Por lo tanto, no hay que perder la esperanza muy pronto. En los Estados Unidos se acostumbra citar siempre el famoso texto de Lippmann, que explicaba en 1932 que Roosevelt era un joven animoso, cuyo único título para conquistar la Presidencia era no tener ambición. Y sólo después Roosevelt se reveló. El hecho de que no veamos grandes hombres a nuestro alrededor no significa que, llegado alguno al poder, no pueda revelarse como alguien serio y sólido. Pero es evidente que por el momento, el escenario no se muestra demasiado rico...

RESEÑAS

DE LIBROS

Escrito sobre Arenas

Borrado de un manotazo. Vuelto a escribir. Descifrado en los bordes: apuntes breves, garabatos, frases dispersas, dibujos nocturnos o apresurados pasos de pájaros que humedece, que lame, que borra furioso el mar.

Como el diario de un lector discontinuo, atareado o lejano. Para desmentir la proximidad de escucha, el común origen, la complicidad total.

ANIMITAS

Como el aire cubano, en la última noche de Martí, el vasto relato recurrente y musical de Arenas aparece poblado de animitas. Pero no se trata de diminutos pájaros, que imagino irisados, fijos en su vuelo, como el zunzún, sino de verdaderas almas, regionales y localizadas, que entusiasman con su parcela de divinidad, o con su respiración acezante, los seres y las cosas todas. Desde *Celestino antes del alba*, escrita en 1964, hasta *Arturo, la estrella más brillante*, aún inédita, todo el paisaje cubano —los fragmentos mexicanos o europeos no son más que transposiciones al ocre o al rojizo del persistente gris insular— se va electrizando, demonizando, llenando de encantaciones, de conjuros roncacos, de voces sin amo, como si en esos libros —así sucede en el sueño, y en el mundo descifrado por un primitivo o un niño— todo dijera yo. Las matas de corajo gritan y agarran por las manos; los alacranes cantan alegremente “ahí viene el niño Jesús”; un mulo “casi no habla,” o bien grita que se lo llevan; de una carreta tira otro mulo cantor y hasta los zargazos se envalentonan y arremeten sin piedad. Casa cosa exige un pronombre, todo reivindica su *acceso al ser*. Hasta lo más nimio pide la palabra, hasta lo más mudo.

Recurrente y musical: detecto las variaciones, los retornos, la desmesura simbólica, el derroche y la insistencia de un sistema de mitos; escucho un conjunto rural de la isla, con marimba

de atardecer camagüeyano, maracas, un tres, claves que toca un mulatón de párpados pesados, siempre atento a sonreír; una voz algo nasal y arcaica, como venida del sur de España o de monte adentro. Guayaberas de hilo con alforzas: el blanco escarchado de Abe-la, o de Víctor Manuel.

MUERTE DEL SOL

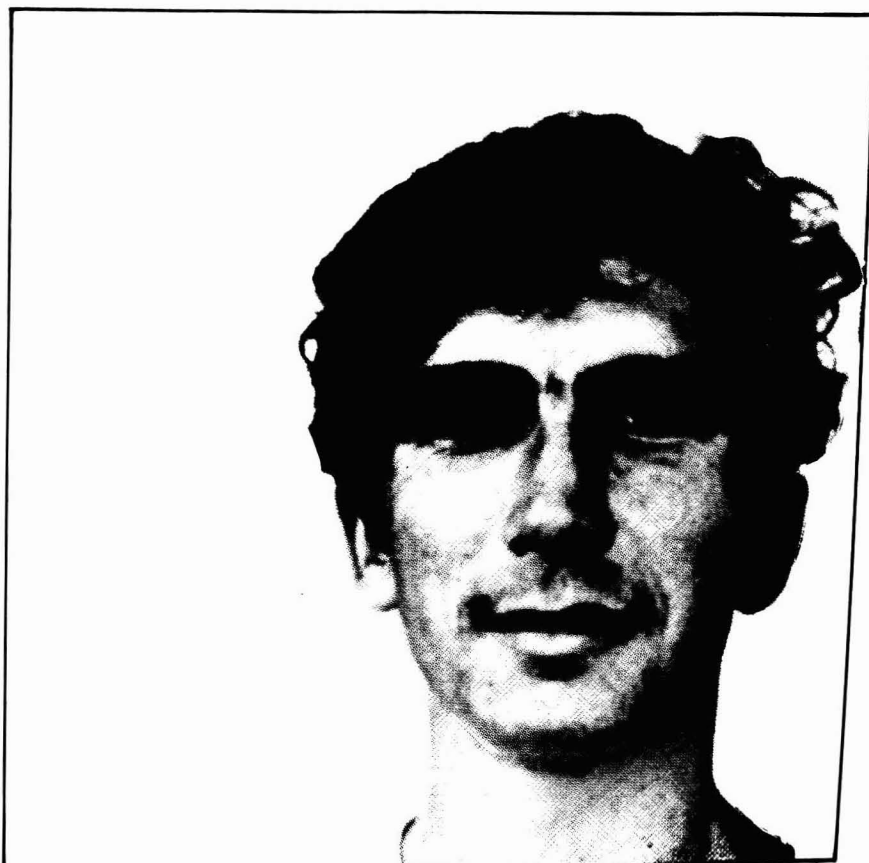
Había que alimentar el tiempo —en el México precortesiano—, impedir, recurriendo a la edificación compulsiva o a la ofrenda diaria, a la quema del calendario o al sacrificio humano, que el tiempo se fijara —fobia de toda una raza—, que, en su periplo ya cifrado, el Sol se detuviera, cayera exhausto, pálido, sin fuerza para alumbrar los códices y renovar las cosechas.

El tiempo de Arenas —en el México de fray Servando Teresa de Mier— es igualmente ritual y exigente, devorador y efímero, pero más trágicamente desprovisto de toda *substancia*: un concepto activo, que acelera o frena los hechos o disloca la historia, pero vacío, una simulación minuciosa que la muerte viene a desenmascarar. “Así pasaba

el tiempo, y así pasó hasta descubrir que no existía y que sólo era una noción falsa con la cual empezamos a temerle a la muerte, que, por otra parte, puede llegar en cualquier momento y detenerlo.”

El *descrédito* del tiempo, incesante y diverso, o su anulación, invalida la Historia, la rancia Cronología en miriñaque, su Dogma progresista, como una Dueña solícita, la ringlera de datos que las acompañan, enanos de ojos saltos, con chaquetillas de terciopelo rojo cosidas de monedas doradas. “Porque el hombre es, en fin, la metáfora de la Historia, su víctima, aun cuando, aparentemente intenta modificarla y, según algunos, lo haga.”

En ese tiempo sin tiempo, o más bien, en ese *logos* sin autoridad ni rescate final, leo hoy a Arenas. En el tiempo envolvente y denso de la siesta, a la luz (inventada, en este lugar que pintó Corot y que sigue fiel a esa paleta apagada, a ese gris mustio; aciago amanecer del otoño en el estanque sin reflejo) de un medio-punto colonial: punzó, amatista, azul cobalto, azul del Caribe. Una raya morada marca el canuto de la caña, el poliedro del anón. Olor a lloviz-



Reinaldo Arenas

na fresca. Manzanas quemadas para un dios.

El tiempo se ha retraído

La Historia es una farsa seria.

Despliegue en presencia: inunda las cosas, excesivo, burlón casi, desbordante en su elocuencia, el ser.

EL ESTRUENDO

Fue cuando oí hablar a Reinaldo Arenas en persona que comprendí su obra, o que la disfruté mejor. Arenas subraya palabras al hablar, o las dispone en otra tipografía, o las agranda hipertróficamente, o las dice y enseguida las tacha; se trata de un conversador gráfico. Así sucede con su escrito; lo que esa larga frase ininterrumpida que forman todos sus libros, con sus *apoggiaturas* y sus oleajes, nos ofrece, no es ni una *imagen* —como la que imanta, centro de las órbitas y de las metáforas, la cosmología de Lezama—, ni un *desequilibrio* —como el que se apodera de súbito de los personajes de Piñera y los reduce, bajo presión del medio, a un desgarramiento o a un puro sofoco—, ni una cuidadosa *voluta* —como la que trazan, en la Historia, los ciclos de Carpentier—, ni una *sacudida del lenguaje* —como la que logra, sometiendo las palabras a ligeras presiones o permutaciones, en sus lúcidos ejercicios de estilo, Cabrera Infante—, ni siquiera una metamorfosis continua, un *simulacro generalizado* donde todo es *trompe-l'oeil*; sino una *escucha* fuerte, un traba-jo de oído, y aún más, un habla específica, precisa: la del interior rural de la isla, la palabra de tierra adentro, un *de-je*, un acento particular, como una voluptuosidad o un descuido en el manejo riguroso de la fonética estricta del español. Arenas nos invita —como los poetas románticos de la isla— a un disfrute sonoro, a una reconstitución oral. De allí quizás, de esa meticulosa atención al sonido, el hecho de que sus frases son como la reproducción ortofónica de todas las gamas de la escucha, de todos los matices de la proferación, desde el rumor y el murmullo, pasando por el nocturno susurro, hasta el parloteo, la oratoria y la jerigonza, la palabrota y el escándalo. Todo el arcoiris elocutorio y la jerigonza, la palabrota y el escándalo. Todo el arcoiris elocutorio y vocal, con sus impostaciones y sus coloridos según la ubicación del personaje y según la retórica propia de cada locutor. No olvidemos que la intriga de

El mundo alucinante parte de un sermón; el fraile disidente declama luego y apostrofa en puro latín.

Las novelas de Arenas trazan también una progresión *decibélica*: la palabra *estruendo* regresa a cada página de *Otra vez el mar*. Pero, desde *El mundo alucinante*, ya todo es *audio*: pura adivinación, muy cubana, de oyente, *man-teia* de lo sonoro que pasa raudo, como el vuelo de la torcaza bajo la luna, como el viento prendido a las ramas del flamboyán: "Es esta hora en que los sonidos se transforman y adquieren resonancias extrañas, que parecen clamar (aunque muy discretamente) por la piedad o la melancolía. Desde la jaula te llegan voces, convertidas en susurros respetuosos, y ves hasta el mismo finalzar de la ciudad, y más allá la llanura, replegándose hasta formar un solo límite con el cielo."

CLAVADAS EN UN TRONCO

Más, si un mismo tono, un mismo acento aúna todas las proezas de los personajes, las sorpresas constantes y la *zafazón* tan cubana de la intriga —como la voz de un mismo juglar o el desenfado de un recitante de la Guantanamera—, no ocurre lo mismo con el *discurso* de cada uno, con la misión diegética que se impone, como si a cada actuante correspondiera una retórica, a cada héroe una constelación de figuras, a cada loco un tema.

Así, aunque encubiertos por la facundia o acribillados por la sorna de un narrador omnisciente y común, desfilan los personajes como en un catálogo de tropos que es a la vez un rápido boceto de algunos tipos cubanos, como los que pueblan, entre volantas y quitrines, los grabados coloniales y fundadores de la nacionalidad, o transpuesto a lo insular, como un breugheliano encuentro del Carnaval y la Cuaresma. Pasan, el fraile con sus visiones y espantos, los cejjuntos inquisidores, las monjas vesánicas, los pintureros judíos de Burdeos, los franceses napoleónicos y atarantados, la facundia del propio narrador, y más allá —en el más allá de la noche de tinta, en el tiempo de papel—, revolucionarios premiados aunque puros, un líder orate, una galaxia orwelliana, la visión de un despilfarro de órdenes, de consignas eficaces porque desobedecidas, de disidencias y fugas: desfile de un Tropicana pesadillesco, mórbido; deshilachado San

Juan; derretido museo de cera, algo que extiende su red —en la visión del personaje que regresa a la capital, en medio de una procesión de dinosaurios y banderolas, en *Otra vez el mar*— entre la electrónica y el Bosco, entre el infierno programado y el delirio teológico medieval.

El tronco común del *tono* une a todos estos maromeros, como en el teatro javanés de sombras en el tronco de un plátano gigantesco vienen a clavar-se, después de la chirriante representación, exhaustos de combates y volteretas, las figurillas caladas, filigranas en la hoja, que manejó un mismo titiritero, a que un mismo demiurgo con turbante morado dio vela en el entierro y voz.

UNA ESCENOGRAFÍA VOCAL

El espacio y la mirada del Maestro que representa, y más tarde, los del espectador que contempla los múltiples espacios yuxtapuestos de las *Demoiselles d'Avignon*, quedan integrados, con sus leyes propias, al poliedro opaco del cuadro, se anexas a la tela, atrapados, fagocitados por su gravedad: somos, de repente, una abigarrada *demoiselle* más, hecha de la madera de las máscaras y del tachonazo furioso; volúmenes grises, apagados del ocre de la tierra, nos prestan su textura y densidad.

Al terminar la lectura de Arenas la voz del narrador, su acento propio que parecía totalizar las entonaciones, modular las brascas estridencias de coro, se ha integrado en él: canta con las obras en lo que va siendo un *rumor de fondo*, simetría y reverso del *enemigo rumor*.

Más: nuestra voz de lector, el registro nasal y lacónico de los viejos lectores vueltabajeros, que en el aroma de las grandes hojas de nervios abultados, frente al paisaje mustio de la vega, prodigan asaltos y espadazos, lagrimones de Emma, desplantes de Sancho o hacen volar sobre la tabaquería boquiabierta un sombrero bordado de Cecilia Valdés, esa voz nuestra, queda confundida en el coro chillón de los personajes, en sus aparatosos requisitorios, en sus vistosas murumacas y sus visajes.

Reinaldo Arenas nos devuelve con su obra a la conversación cubana, en que los interlocutores no toman la palabra sucesiva y pausadamente, para abundar o argumentar en un solo sentido y escuchar luego, asintiendo versallescamente; en nuestros *polílogos*

todo el mundo interviene a la vez y con su propio ritmo, como en un frenético ritual de iniciación o una fiesta propiciatoria. El coro de conversadores cubanos invoca y apostrofa a los dioses siesteros, les exige que acudan, los llega a insultar por su pereza.

Al coro que formamos con los personajes de Arena, y con su propia voz cantante, siempre acuden.

Severo Sarduy

Brecht: entre la pasión y la historia

En esta reseña quisiera llamar la atención sobre una nueva traducción al español de una de las primeras obras de Bertolt Brecht: *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*. Una versión de esta obra ya figuraba en la edición argentina del *Teatro completo* de Brecht (Nueva Visión, Buenos Aires, 1981). Pero creo que ésta es la primera vez que el texto se traduce en verso; y el hecho de que los traductores sean, además, Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral —dos de los mejores poetas españoles actuales— hace que esta versión cobre un interés muy especial.

La obra en sí es una adaptación muy libre de la tragedia *Edward II* del dramaturgo isabelino Christopher Marlowe. Y para entender mejor la concepción brechtiana, quizás convendría empezar refiriéndonos a esta fuente. Como otros muchos dramas históricos de la época (el *Enrique IV*, el *Ricardo II* y el *Ricardo III* de Shakespeare, por ejemplo), la obra de Marlowe se inspira en la larga serie de guerras civiles que acosó a Inglaterra durante los siglos XIV y XV y que sólo terminó con la llegada al poder del primero de los Tudor, Enrique VII. Según las crónicas de Holinshed (que sirvieron de fuente a Marlowe lo mismo que a Shakespeare), en el caso del reinado de Eduardo II (1307-1327) la lucha entre los barones y el rey se debió a la complacencia de este último para con sus favoritos sucesivos. Esta lucha había terminado finalmente en la derrota del rey y en su brutal asesinato. Aún a estas alturas la crueldad con que el

asesinato fue llevado a cabo resulta espeluznante. Holinshed cuenta cómo, al principio, los barones habían pensado matarlo guardándolo encerrado noche y día en un pozo lleno de excremento y de agua pestilente:

Cuando vieron que tales prácticas no dieron el resultado que querían, una noche entraron de repente en el calabozo, donde (el rey) se encontraba profundamente dormido, y armados de unos catres muy pesados (o de una mesa, según otras versiones), se lanzaron encima de él; sujetándolo, le introdujeron por el trasero un cuerno, y mediante el mismo le insertaron en el cuerpo un espetón caliente (o, como dicen otros, por el tubo de una trompeta pasaron un hierro candente), el cual, al entrar en las entrañas y al ser removido de un lado a otro, las quemó, pero de tal manera que desde afuera no se percibía ningún daño ni ninguna herida.

Al escribir su obra, Marlowe siguió bastante de cerca a Holinshed. Algunos dirían incluso que se apegó demasiado a su fuente, dejando que esta preocupa-

ción por los datos históricos ofuscara la claridad de la estructura dramática. Como consecuencia, entre otras cosas, hay una duplicación innecesaria (innecesaria desde el punto de vista de la eficacia dramática de la obra) de ciertos papeles. La verdad histórica exige, por ejemplo, que Gaveston, el primer favorito del rey, sea sustituido, a partir del tercer acto, por otro favorito, Spenser; pero resulta que Gaveston ha establecido una presencia tan vigorosa en los dos primeros actos que la obra empieza a cojear cuando él se va. Por otra parte, si lo que quiso escribir Marlowe fue una tragedia, no resulta muy claro quién es el héroe trágico. ¿El rey Eduardo o Mortimer, el líder de los barones? Ambos son ejecutados al final de la obra, Eduardo por Mortimer y éste por el hijo de Eduardo III; pero, en realidad, en el estricto sentido aristotélico del término, ninguno de ellos puede considerarse una figura trágica. En el caso de Eduardo, hay sufrimiento pero no lleva a ninguna anagnórisis: hasta el final el rey piensa que su único error consiste en haber sido demasiado clemente con sus enemigos. Y en el caso de Mortimer no hay ni sufrimiento ni anagnórisis, propiamente hablando; al final, éste reco-



Bertolt Brecht

▲ Bertolt Brecht: *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*. Centro Dramático Nacional, España, 1983.

noche que ha sido otra víctima más de "la rueda de la fortuna": quien sube tiene necesariamente que caer; pero en ningún momento reconoce la justicia de este cambio abrupto en su fortuna: no la reconoce porque para él la vida no es ni justa ni injusta: es simplemente absurda. De ahí el cinismo y la frialdad con que acepta su muerte.

Aquí vemos la diferencia fundamental entre Marlowe y Shakespeare. Mientras Shakespeare defiende la jerarquía política como expresión del orden natural, para Marlowe esta correspondencia no existe. De hecho, en el centro de la visión marloviana del mundo hay un vacío (no por nada fue acusado de ateísmo); no hay Dios, no hay orden, no hay verdad absoluta; sólo existe la experiencia individual y la búsqueda de cada quien por conseguirla. Así, *Edward II* resulta ser, más que nada, un drama psicológico; el problema político pasa a segundo plano. En lugar de un conflicto entre los defensores de dos diferentes formas de gobierno, lo que tenemos en realidad es la historia de dos pasiones paralelas; la de Mortimer por el poder y la del rey Eduardo por Gaveston. Por lo tanto, la enorme atención que dedica Marlowe a la documentación histórica no sólo resulta innecesaria sino que hasta termina estropeando el verdadero propósito de su obra. Lo cual no significa, por supuesto, que en *Edward II* no se encuentren algunos de los versos más espléndidos que el poeta escribiera.

La adaptación de esta obra la escribió Brecht, en colaboración con Lion Feuchtwanger, en el invierno de 1922-23, como parte de su trabajo para el Kammerspiele de Múnich. Es interesante observar que originalmente había recibido el encargo de preparar una puesta en escena de *Macbeth*, pero que en lugar de hacerlo había preferido trabajar sobre una adaptación de *Edward II*. ¿Qué fue lo que le atrajo en especial de este texto?

En primer lugar, parece que *Edward II* se prestaba muy bien al estilo "épico" que Brecht quería introducir en el teatro. Las "fallas" que señalé arriba con respecto a la concepción trágica de Marlowe serían para Brecht justamente los valores más importantes de la obra. El hecho de que ni Eduardo ni Mortimer podían considerarse figuras trágicas implicaba que el público no se identificara por completo con ninguno de los dos; se establecía, como consecuencia,

cierta distancia entre los protagonistas y el público, que se veía así obligado a reflexionar sobre lo que estaba contemplando. Y esto, claro está, era precisamente lo que Brecht quería conseguir en el teatro. Ya en una nota escrita en febrero de 1922, al referirse a sus primeras obras, Brecht había señalado la intención antitrágica que las había inspirado: en ellas, dijo, "he evitado un error artístico muy común que consiste en querer arrebatar a la gente. Instintivamente, he mantenido una distancia y he asegurado que la realización de mis efectos (poéticos y filosóficos) no rebasa ciertos límites". Y, desde luego, la misma intención había inspirado su adaptación de *Edward II*. En ella, habría de recordar años más tarde, "quisimos hacer una puesta en escena que rompiera con la tradición shakespeariana que caracterizaba a los teatros alemanes: ese estilo abultado y monumental tan querido por los filisteos de la clase media" ("Al revisar mis primeras obras de teatro").

El efecto de distanciamiento que Brecht buscaba requería la creación de un nuevo lenguaje dramático. Este lenguaje lo consiguió cambiando no sólo las convenciones escénicas sino también el texto en sí. La versión de la obra inglesa que Brecht utilizó fue la traducción alemana publicada por la Insel Verlag de Leipzig un poco antes de la Primera Guerra Mundial. Según los especialistas en la materia, al refundir este texto, Brecht guardó más o menos una sexta parte de los versos de Marlowe. Eliminó algunos personajes y cambió el carácter de otros; también eliminó varias escenas e introdujo otras nuevas (algunas de ellas, como la que presenta la traición de Eduardo, de extrañas resonancias cristianas). Es decir, la transformación que llevó a cabo fue bastante radical. ¿A qué visión del mundo correspondía?

En vista del desarrollo posterior del teatro de Brecht, sería natural buscar en su *Vida de Eduardo II* un planteamiento de tipo marxista. Ciertamente, en esta nueva versión Mortimer se convierte en un intelectual de izquierda que abandona sus estudios para defender los intereses del pueblo inglés; así, por lo menos, es como Mortimer se ve a sí mismo y como intenta justificarse ante los demás. (Es por eso, por ejemplo, que, antes de mandar matar al rey, hace todo lo posible porque éste abdique; sólo así puede salvar al país de otra

guerra civil.) Pero la obra de Brecht es mucho más compleja de lo que tal interpretación daría a entender. De hecho, si el dramaturgo se interesó por la obra de Marlowe no fue exclusivamente a causa de las posibilidades que ésta le ofrecía de exponer sus propias ideas políticas. Todo parece indicar que la pasión de Eduardo le fascinaba tanto —si no más— que la trayectoria de Mortimer; de otra forma, no hubiera recreado con tanto esmero las escenas de tortura y humillación. Y, efectivamente, Eduardo es presentado al público como el portador de otra posible actitud ante la vida, ni mejor ni peor que la de Mortimer pero sí distinta. Nada más opuesto, por cierto, al intelectualismo de Mortimer que la fe que pone el rey en "el vínculo de la naturaleza":

Ay, Spencer, las palabras son torpes, alcanzan sólo a separar un corazón de otro

y la perfecta comunión no nos es dada. El físico contacto nada más, cuerpo con cuerpo, alivia la mudez en que viven los hombres.

Así, en un primer nivel, lo que tenemos es la exposición de un inquietante problema moral. ¿Qué es más importante: el deber que uno siente hacia la colectividad (Mortimer) o el deber que uno tiene hacia sí mismo, hacia su propia realización (Eduardo)? Brecht no cree tener la respuesta; se limita simplemente a dramatizar el conflicto.

El hecho de que Brecht no haya salido en contra de la ética individualista seguramente sorprenderá a muchos; pero aún más sorprendente resulta ver la forma específica en que éste trata la cuestión de las pasiones humanas. Si bien Brecht no se declara ni a favor ni en contra de ninguno de los dos protagonistas, sí da a entender que la pasión de Eduardo tiene una *eficacia* mucho más profunda y poderosa que la vocación política de Mortimer. Esto se desprende de la relación tan extraña que se da entre ellos. Se ve que la pasión que consume a Eduardo es de tal intensidad que le lleva a buscar su propia destrucción. Por eso, cuando al principio de la guerra tiene la oportunidad de matar a Mortimer, decide no hacerlo: lo necesita como la víctima necesita al verdugo. "Ganas me vienen", le dice Eduardo al

final de la obra, "en esta hora de purificación / de sentir las manos ahogando mi garganta". Porque, como confiesa, refiriéndose a sí mismo en tercera persona:

Eduardo,
cuyo naufragio final está ya cerca,
ineludible pero no espantoso,
en él se reconoce. Y aunque no deseo
de morir,
gusta el sabor sombrío, anticipado,
de su anonadamiento.

Lo más curioso es que Mortimer no parece darse cuenta de su papel en este drama pasional (o, por lo menos, no quiere reconocerlo). Siempre piensa que está actuando por el bien de su país, cuando en realidad es un mero agente de la pasión autodestructiva del rey. Piensa que ha seducido a la reina, pero resulta que fue el rey mismo quien la mandó para que sedujera a Mortimer, con el fin de establecer así entre los dos hombres esa relación sadomasoquista tan anhelada. En fin, Mortimer sabe que "no se hace por un puto una guerra civil"; pero, como consecuencia de las artimañas del rey, eso es precisamente lo que termina haciendo. De esta manera, Brecht nos hace dudar sobre los verdaderos motivos de la acción presentada, proponiendo por primera y última vez en su teatro la posibilidad de que el origen de los conflictos políticos sea más bien patológico que histórico. Es por eso (entre otras muchas razones) que la obra tiene un interés tan especial.

Finalmente, cabría decir algo sobre la excelente versión española realizada por Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral. La traducción les fue encargada por Lluís Pascual, director del Centro Dramático Nacional de España, quien la utilizó para su puesta de la obra, estrenada en noviembre del año pasado. De vez en cuando se observan en ella algunos leves cambios con respecto al texto alemán (entre otras cosas, la eliminación de dos o tres papeles muy pequeños). Estas modificaciones seguramente fueron introducidas por Pascual, quizás en virtud de limitaciones de presupuesto. Pero son superficiales y no afectan la estructura fundamental de la obra. De hecho, la versión mantiene una fidelidad extraordinaria al espíritu del original. En este sentido es de gran

importancia el hecho de que la traducción sea en verso, porque para Brecht las convenciones prosódicas representaban otro campo muy fértil en que producir los efectos de distanciamiento y desconcierto que él buscaba. Estaba muy consciente de que el verso regular, sobre todo si tenía rima, solía producir un efecto soporífico sobre el espectador. Y esto era justamente lo que quería evitar. También sabía que el sononete del verso regular creaba un ritmo de uniformidad que de ninguna manera coincidía con su percepción del mundo. Por lo tanto, como él mismo habría de explicar mucho tiempo después, la decisión de utilizar el verso de ritmo irregular, sin rima, "no sólo fue un deseo de dar coces formales contra el aguijón —de protestar en contra de la lisura y armonía de la poesía convencional— sino que también fue un intento ya por presentar las relaciones humanas como contradictorias, ferozmente peleadas, llenas de violencia" ("Sobre el verso sin rima con ritmos irregulares").

El efecto del ritmo irregular quizás puede apreciarse mejor si comparamos unos versos del texto de Marlowe con los versos correspondientes de la adaptación brechtiana. Muy al principio de la obra, Gaveston se presenta de repente ante el rey, quien lo recibe de esta manera:

What, Gaveston! Welcome! Kiss not
my hand;
Embrace me, Gaveston, as I do thee.
Why shouldst thou kneel? Knowest
thou not who I am:
Thy friend, thy self, another Gaveston—
Not Hylas was more mourned of
Hercules
Than thou hast been of me since thy
exile.

Estos versos los adapta Brecht de la siguiente manera:

¡Danny, querido mío! No,
no me beses la mano, Danny, abrázame
igual que yo te abrazo. ¡Día tras día de
tu ausencia
me he consumido deseándote!

Los versos de Marlowe demuestran un intento evidente por adecuar el lenguaje a la situación dramática; pero, desafortunadamente, este intento se va minando, más que por las referencias muy cultas a la mitología griega, por el ritmo

regular que impera a lo largo de la cita. A través de la regularidad métrica se crea un efecto de continuidad (de inevitabilidad, casi) que tiende a destruir la ilusión de que los cambios en el pensamiento del rey son dictados por el comportamiento de su amigo. Salta a la vista, en este sentido, la mayor eficacia dramática del texto de Brecht. Cuando Gaveston le besa la mano a su protector, su acción interrumpe el pensamiento del rey; y esta interrupción se comunica perfectamente a través del ritmo truncado del primer verso: "¡Danny, querido mío! No". Luego, cuando el rey retoma el tema de su amor, la rápida intensificación de sus sentimientos también se comunica a través del ritmo; si bien, al principio, en el segundo verso, su pasión todavía puede contenerse dentro de un hendecasilabo más o menos regular, en el siguiente verso esto ya no es posible: el verso se alarga en un intento vano por acomodar toda la carga emotiva, que finalmente se ve obligada a desbordarse en otro verso para dar expresión a todo lo que tiene que decir.

Desde luego, los versos arriba citados dan una idea no sólo del efecto buscado por Brecht sino también de la fidelidad con que los traductores han sabido reproducirlo. Efectivamente, mediante un manejo muy cuidadoso de los diferentes elementos sintácticos y prosódicos de la expresión poética, han conseguido a lo largo de su versión ese mismo equilibrio que establecía Brecht entre el ritmo del verso y el ritmo del pensamiento. Es por eso (entre otras razones) que esta nueva versión representa un avance tan significativo con respecto a las traducciones anteriores: por primera vez tenemos un texto que reproduce fielmente el lenguaje dramático y poético en que está escrito el original.

En fin, estamos ante una traducción excepcional de una de las obras menos conocidas pero más interesantes que escribiera Brecht. En México, en años más o menos recientes, hemos visto algunas magníficas puestas en escena de otras obras de este autor (de *La honesta persona de Se-Chuan*, por ejemplo, y también de *Un hombre es un hombre*). Esta nueva traducción ahora brinda una excelente oportunidad para poner *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*. Valdría la pena hacerlo.

James Valender

El rigor y la seriedad

En los últimos años ha proliferado la publicación de antologías —por ejemplo: *Asamblea de poetas jóvenes de México*, de Gabriel Zaid, Editorial Siglo XXI, 1980; *Palabra nueva (Dos décadas de poesía en México)*, de Sandro Cohen, libros del Bicho, Premiá Editora, 1981; *Poetas de una generación (1940-1949)*, de Jorge González de León, Difusión Cultural de la UNAM, 1981; *Poesía erótica mexicana (1889-1980)*, de Enrique Jaramillo Levi, Editorial Domés, 1982; *Cupido de lujuria (El erotismo en la joven poesía de México)*, de Xorge del Campo, Editorial Signos, 1983— lo que resulta saludable para los tiempos que corren, pues cada día el tráfico resulta más acelerado y una antología, como muestrario, ofrece la posibilidad de enterarse en forma amplia y sucinta (aunque parezca contradictorio) de lo que acontece en el campo de la poesía.

Este auge, si así se le puede llamar, despertó el interés en algunos estados de nuestro país y, por lo menos, hay dos trabajos más que se suman a este acervo: la antología integrada por Oscar Wong, denominada: *Nueva poesía de chiapas*, Editorial Katún, 1983, y la publicada en la capital regiomontana, *Veinte años de poesía en Monterrey, 1962/1982*, de la que nos ocuparemos en esta ocasión.

Se dice por ahí —y estamos de acuerdo en ello— que la labor de un antólogo requiere de cierta dosis de rigor y seriedad: rigor para fijar criterios de selección y seriedad para respetarlos.

En este caso habremos de señalar que los antólogos de *Veinte años de poesía en Monterrey*, Humberto Salazar y Margarito Cuéllar, incurren en omisiones que ponen en entredicho la seriedad y el rigor con que asumieron su trabajo. La antología —que debiera darnos la otra cara de la industrializada Sultana del Norte, la de una actividad que le pareciera ajena— incluye a 19 autores, de los cuales sólo 9 nacieron en Monterrey. La antología tiene una presentación a cargo de Alfredo Gracia Vicente, en la que asegura que “en ella

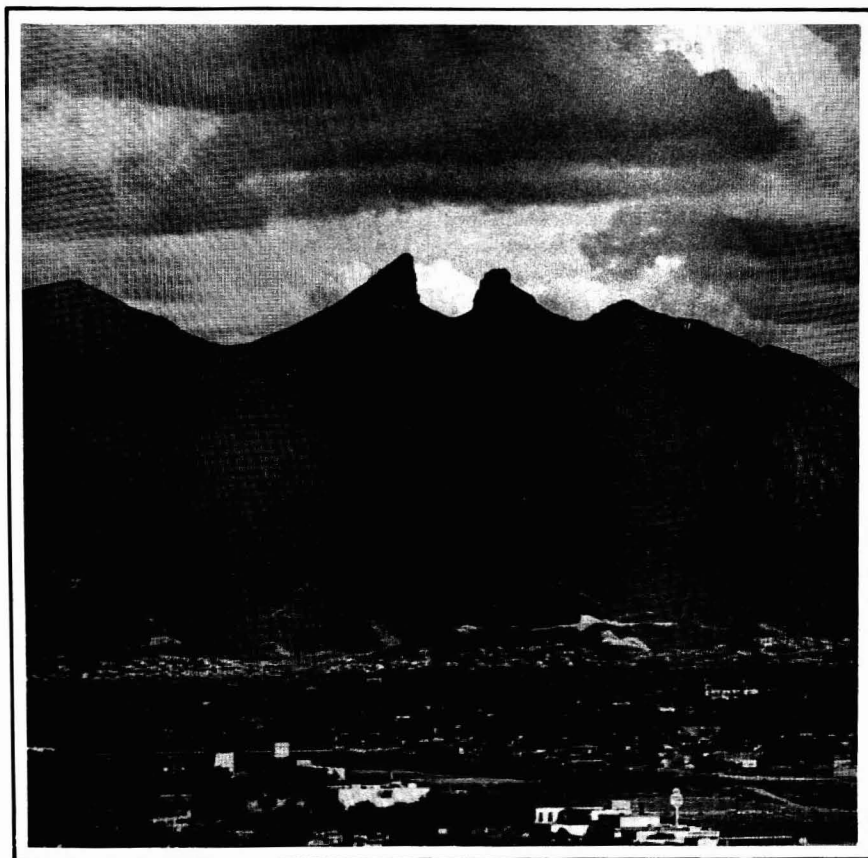
se estudian con minuciosidad y precisión verdaderamente profesionales las actividades literarias y culturales en Monterrey, en el lapso que va desde el principio de los cincuenta a los ochenta”, pero si bien el estudio abarca 30 años, la muestra elegida se reduce a 20 años, y a dos generaciones o núcleos de los que se omiten nombres representativos para entender parte del proceso literario de esos años, como son Isabel Fraire y Gabriel Zaid, así como jóvenes poetas con innegable capacidad y futuro, como son, entre otros: Amando Colunga, Patricia Laborde y Roberto Cruz Zúñiga.

Cuáles fueron los criterios de selección de los autores incluidos: ¿su nacimiento?, ¿su presencia o ausencia de la ciudad?, ¿su obra publicada? En fin, éstas son sólo algunas de las interrogantes sobre los cuales no arroja luz el prólogo suscrito por los antólogos.

En resumen, se afirma que la antología abarca de los años 1962 a 1982, razón por la cual no incluye a poetas del grupo de la revista *Katharsis* (1955-1960), sino que empieza con los poetas de la revista *Apolodionis* (1959-1967), a pesar de que en la nota preliminar se dice que la generación del 60 está for-

mada por los escritores nacidos entre los años de 1930 y 1945: “sus dos promociones sucesivas están ligadas a las dos revistas que lograron unificarlos: *Katharsis* y *Apolodionis*”. Los dos hechos que inician en los cincuenta la actividad de la generación del 60 son la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León y una visita que Octavio Paz hiciera en aquel momento, cuyo estímulo ayuda a la aparición de *Katharsis*. “La generación de 1960 ha sido llamada así porque, de alguna manera, en ese año aún permanecen los mayores de la primera tanda, de la que fuera la revista *Katharsis*, y ya están presentes sus colegas más jóvenes del grupo de la revista *Apolodionis*. De hecho, la aparición de esta generación se remonta a 1955, y su trabajo continúa hasta el día de hoy”, escriben Salazar y Cuéllar, y pasan de largo dejando a Eligio Coronado, que tiene inédita una antología “que sí abarca a los poetas de finales de los cincuenta”, la responsabilidad que ellos evitaron al cortar en 1962 arbitrariamente un proceso que empezó en 1955 y “que continúa hasta el día de hoy”.

Como lo hemos señalado, de la “pri-



▲ Margarito Cuéllar y Humberto Salazar: *Veinte años de poesía en Monterrey, 1962/1982*. STUANL, Monterrey, 1983.

mera entrega" existen dos nombres que merecían, por obra publicada y trayectoria literaria, ser incluidos en la presente antología: Isabel Fraire y Gabriel Zaid. De Fraire sabemos que colaboró en *Katharsis* (no *Khatarsis*, como repetidamente escriben Salazar y Cuéllar) y que dicha revista le publicó quince poemas en 1958, y de Zaid, que además de nacer en Monterrey publicó sus primeras poemas en la misma revista. En este sentido, nos parece un tanto ridículo que no se les haya incluido, ¿o es que la trayectoria de ambos, su propia obra, los dispara o distancia de los demás que colaboraron en *Katharsis* y *Apolodionis* que sí fueron incluidos?

Por lo que respecta a Amando Colunga, que si bien no tiene obra publicada, sí participó en el taller "Caligrama" en 1976 y obtuvo el primer lugar en 1979 en el concurso estatal convocado por el Frente Cultural Universitario; a Patricia Laborde, que participó en el taller "Tinta joven" y publicó en los cuadernos del taller su libro *Ángulo sal* en 1982, que ha publicado en los suplementos periodísticos de aquella ciudad y otros del Distrito Federal, además de ser actualmente coordinadora, junto con Eligio Coronado, de la hoja de poesía *La hormiga herrante*, y a Roberto Cruz Zúñiga, que participó también en el taller "Tinta joven" y publicó en los cuadernos del mismo taller el libro *Del mural de las esquelas*, 1982, son tres de otros muchos poetas que bien pudieron ser considerados en la multicitada antología. Inclusive, como dato adicional, hemos de decir que Cruz Zúñiga, chiapaneco de nacimiento —pero regiomontano por adopción— fue incluido por Oscar Wong en la antología que realizó de poetas chiapanecos y recientemente apareció en la muestra de poetas y narradores denominada: *Aquí y ahora, los nuevos*, que seleccionó y publicó la revista *Casa del tiempo* (39) de la UAM, de abril del presente año.

Si bien los jóvenes que trabajaron por los años 1975 y 1976 removieron las aguas del ámbito literario regiomontano y surgieron los talleres de "Caligrama", "Tinta joven" y "Artefacto" como los más representativos, lo cierto es que han sido pocos los avances, pues se siguen dando los mismos vicios que se dan en otras latitudes: cuatrichismo, compadrazgo, oportunismo, egocentrismo, etc. Por eso, y aquí sí hablo a título personal, creo que en la antología imperó más el criterio de que-

dar bien con determinadas personas y actitudes que el del interés y valor que pudiera tener para la literatura mexicana una obra de esa naturaleza, aunque fuera como fichero y muestra de un quehacer. En este sentido, como lo afirmó Rosaura Barahona en una entrevista que se publicó a finales del año pasado en aquella ciudad, el ambiente literario de Monterrey es *mediocre* y esta antología pone su granito de arena para reafirmar tal juicio. Que conste.

Arturo Ortega

México, ese otro

Del donjuanismo a la utopía, de *Terra nostra* a Durán, Sahagún y Las casas, de Colón a Cortés, de Moctezuma a Cuauhtémoc, de la reflexión humanista al signo, al símbolo, a la letra y la palabra, Tzvetan Todorov lingüista inesperadamente desmadejando la conquista de América) nos despliega una —su— lectura minuciosa de los textos capitales de la historia de México: reclassifica, neo-ordena, manipula, movimenta esta herencia de lenguaje detenido hasta ahora en la pueril balanza de lo falso-cierto y la sitúa alrededor de un eje en una abundancia de citas que nos la muestran "de nuevo".

Para los que pensamos que América ha sido el basurero de los sueños de Europa, América era, fue, como lo sugiere la transformadora palabra "inventar", un deseo europeo, la realización totalísima de lo que Raymond Aron llama: "El creer en lo que se desea". Todorov nos revela al Colón impulsado por la fuerza de su *creencia*: América es la realización de una profecía; los cíclopes, las sirenas, las Amazonas, los hombres con cola y el Paraíso Terrenal existen para él porque son indispensables a la fisificación del desear y del creer lo que Colón (quijoteado) ha leído en Marco Polo y Pierre d'Ailly. Las relaciones humanas de Colón quedan bloqueadas por su naturalismo libresco; poco a poco el Indio-Ganado; "buen salvaje" y "perro asqueroso" se disputan el desconocimiento de los indios en la persona de Colón.

▲ Tzvetan Todorov: *La Conquête de l'Amérique, La question de l'autre*. Editions du seuil, Paris, 1982.

Todorov va más allá de la fórmula feroz de Bertrand Russell: "primero, un mal enorme, y después un poco de bien". Su descubrimiento de la Conquista se convierte en una sumersión en su propia identidad. No solamente la califica de "El más grande genocidio de la historia de la humanidad", sino que reaviva una llaga exhibiendo una verdad lacerante: Cortés inaugura el hombre moderno, su barbarie es moderna, para luego constatar y asumir el papel de sí mismo: "La conquista de América anuncia y funda nuestra identidad presente".

Siguiendo la pista de *Visión de los vencidos* y *El reverso de la conquista*, Todorov cambia la dicotomía (¿dialéctica?) vencido-vencedor por un signo más aterrador: encuentro. "El otro" aparece en el centro de la reflexión de Todorov. Dos tipos de sociedades, dos "otros" se "encuentran" en la Conquista: La Sociedad de la Masacre (la española) y La Sociedad del Sacrificio (la mexicana). A cada una corresponde una forma de comunicación. Los españoles vehiculan el modelo hombre-hombre: la comunicación cortesana en la que predomina la improvisación y la adaptación. Los mexicanos viven en la comunicación hombre-mundo invadida por la repetición y el rito.

Por este camino, Todorov encuentra la pieza faltante para explicar la derrota mexicana. Hay varias razones, certeras pero insuficientes: la división de los mexicanos, la superioridad de las armas españolas, las reticencias de Moctezuma, la involuntaria guerra bacteriológica (la viruela es más mortífera que la peste; entre el siglo XVII y XVIII extermina el diez por ciento de la población europea). El elemento principal para el autor de *Théories du Symbole* es la pérdida del dominio de la comunicación de los aztecas. Moctezuma, maestro de la palabra, *tlatoani*, se niega a hablar con Cortés, ese "otro" que desordena el orden, lo habitual, la repetición (el "marcar el paso" diría Octavio Paz). La derrota mexicana se debe, antes que nada, a la tiranía de un mundo codificado, engranado en la palabra-clave: orden: "sólo puede volverse acto lo que ha sido antes palabra". Los testimonios aztecas confirman esta orfandad del lazo roto entre el yo colectivo y el universo: los dioses se han callado. En el enfrentamiento de la palabra ritual —memorizada, sacralizada— de los aztecas contra la palabra mundana —im-

provisada, adaptable— de los españoles, los primeros caen en una pérdida, en una *solecísima trisedad* que ninguna victoria militar conseguirá aligerar; además, vencer ¿para qué? Perdurar ¿cómo? Seguir con vida era intensificar, perpetuar la derrota.

En un intento desesperado por restablecer la comunicación con el mundo, el orden, los aztecas inventan los presagios una vez que los hechos de la Conquista han sucedido: en realidad escriben la historia mimando la premonición necesaria para no romper definitivamente la unidad de un cosmos que no puede ser concebido sino funcionando según las leyes de la repetición y el rito, porque los españoles eran la transgresión, *lo nunca visto*.

La "interpretación" de Todorov no se limita a la conquista armada. *La Conquête de l'Amérique* abarca cuatro capítulos: 1. Descubrir, 2. Conquistar, 3. Amar, 4. Conocer, y un epílogo sobre Las Casas. Trata ampliamente la asimilación-rechazo de los frailes que se interesaron en los indígenas, la esclavitud, el mestizaje cultural, la destrucción, el colonialismo... Me atrevería a afirmar que Todorov se deja sedu-

cir por uno de los primeros laicos que conoció y amó a los indios, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, quien escribió en el siglo XVI, al final de sus increíbles aventuras, esta frase hoy en día banal pero que tiende sin embargo un puente que atraviesa "la question de l'autre": "Todos los hombres desean saber las costumbres y ejercicios de los otros" (*Naufragios*, capítulo XXV).

Ahora que estamos "en el centro de la tormenta", un semiólogo búlgaro, Tzvetan Todorov nos da, en un francés de estilo admirable, este texto básico para entendernos —a nosotros y a nuestro otro—. Jacques Soustelle nos recuerda (*Les royaumes précolombiens*) que en el rito aprehendimos (¿amaestramos quizás?) el mundo: "Lo sabemos ahora, todo sol está condenado a morir". Los primeros cronistas de lo mexicano no agotaron su asombro; Todorov en su fascinamiento lúcido acaba de publicar *Récits Azteques de la Conquête* (Paris, noviembre de 1983), antología de textos de origen náhuatl y textos de origen español, más un análisis extraordinario de ambos, en colaboración con Georges Baudot, alumno del padre Angel María Garibay y actualmente profesor

de náhuatl de la Universidad de Toulouse.*

No bastaría la palabra (o no bastaría bastante) para ponderar la pertinencia de la reflexión de Todorov sobre lo que es y no es ahora México: debería traducirse con la misma urgencia con que se importa maíz o medicamentos. Si, como afirma Soustelle (*Les quatre soleils*), no todos llegamos siquiera a ser nadie para imponer a los otros nuestra verdad y condenar la suya, la cuestión del otro —del *mí* implícito— evocado por Todorov, medular en América, también supone la muerte negándose a sí misma, aplazando una identidad impuesta; o, como lo expresa Carlos Fuentes en la tan nuestra *Terra nostra* (pág. 737), somos "este pueblo sobrenatural, pues hace tiempo debió haber muerto de las causas naturales de la injusticia". Todorov parece recordarnos un deseo, para el yoísmo y la projimización, para nuestra historia y el no-olvido, para el presente y sus velos, la indignación, el abuso, el hambre; para yo y el otro: que no baste el silencio.

Dante Medina

* George Baudot, traductor al francés de la poesía íntegra de Nezahualcóyotl, tiene una obra fundamental para comprender la historia y la literatura mexicanas: *Utopie et histoire au Mexique*, Toulouse, 1976.



*José Carlos Cataño:
territorio mítico y
conciencia del éxodo.*

Todo empeño literario coherente con la indeterminación y el desconcierto propios de nuestro tiempo puede entenderse en principio como el esfuerzo, individual e irreducible, de una interpretación del mundo. Dejando ahora al margen la presencia de lo colectivo y de lo exterior —la Historia determina la obra de creación a la vez que ésta incide en aquélla—, el escritor organiza y pone en pie toda una articulación a través de la escritura en la que lo íntimo, lo subjetivo, se relaciona con lo que la

▲ José Carlos Cataño: *Disparos en el paraíso*. Ediciones del Mall, Barcelona, 1983.

mirada contempla y, al convertirse en materia literaria, transforma. No se trata, pues, del espejo romo que nos devuelve la imagen inmediata, la apariencia. Por el contrario —y más en poesía— nos hallamos ante el rastreo y el descubrimiento de toda una urdimbre de destellos, de signos, de referencias que intentan apresar una imagen múltiple, recóndita y, a veces, deliberada o inevitablemente ambigua. Y, evidentemente, todo ello haciendo de la palabra el reflejo y el instrumento que asume y justifica ese empeño y que, en él, se cumple. Decía George Steiner que “el poema, en el sentido amplio de la palabra, no es una manifestación contingente o marginal de la lengua. Despreocupándose de la rutina o claridad comerciales, el poema reúne y despliega las fuerzas de ocultación o de invención que constituyen el núcleo del lenguaje”. Estas propuestas se cumplen en el último libro de poemas de José Carlos Cataño (Canarias, 1954) y, desde esta perspectiva, lo abordamos.

Adentrarse en *Disparos en el paraíso*, de José Carlos Cataño, es acceder a la formulación poética de un doble paisaje —el geográfico y el de la interioridad— que confluyen en la revelación de un universo mítico que actúa como sistema de referencia de la realidad que contempla y trasciende el poeta. *Disparos en el paraíso* responde —y hay que decirlo inmediatamente— a la asunción de la mitología del desarraigo que caracteriza la contemporaneidad y, desde esa elección, se organiza la tensión dramática que impregna la escritura. Porque no se trata aquí de un mero exilio geográfico, sino de la fragmentación y el desconcierto íntimos, del extrañamiento del ser que se debate en lucha con el presente y la memoria del tiempo. La dimensión de este exilio es, pues, otra: dimensión ontológica, metafísica. Poesía dramática de la condición humana y del conocimiento de su historia.

Para llegar a ello José Carlos Cataño parte de la afirmación del resentimiento —entendido como sublimación de un sentimiento colectivo— que surge de una conciencia de la transgresión. Y aquí habría que hablar de un sustrato narrativo que se diluye y fluye debajo del discurso poético, por el que sobrentendemos la presencia de un imaginario y romántico ejecutante de esos disparos edénicos —aludidos en el título de la obra— a los que siguen la expul-



sión, la maldición del éxodo y su destino expiatorio. Ese ejecutante asume la propia memoria del poeta, la expresión de su desgarramiento interno en la aspiración de un espacio físico en el que se concite la unidad armónica del ser con el universo. Ante su limitación, el poeta reniega de su “primera tierra” y comete la búsqueda de otro espacio imaginario donde recobrase y reconocerse. Esa búsqueda se resuelve, en definitiva, en un proceso de indagación de la identidad que a veces —y en tanto que se analizan y contraponen la realidad exterior y el yo poético— deviene en un deseo de catarsis (literatura como exorcismo), y otras es la expresión apasionada de rebelión (literatura como afirmación).

Pero habíamos hablado de transgresión, de resentimiento y de rechazo de la “primera tierra”. Abundemos en ello. Un lector atento palparía en las páginas del libro la presencia de los alisios, de los acantilados, de las arideces, dunas y parameras que configuran el paisaje insular canario. Toda una impregnación telúrica que alcanza a la voz poética, fundiendo y confundiendo sentimiento y paisaje. La transgresión de José Carlos Cataño es la del desapego, el desprendimiento, el renegar de su entorno insular y dejar que el tiempo muera en esa “casa natal” de la que apenas conserva un “olor a nada”. El

resentimiento que impulsa esa determinación le viene por su propia conciencia dramática de insatisfacción al habitar un espacio que le pertenece pero del que se reconoce ajeno. Y de ahí: a la errancia, a la búsqueda obsesiva de otro espacio mítico en el que conciliar renuncia y deseo.

Llegados a este punto habría que señalar que las palabras en *Disparos en el paraíso* se reviste de resonancias épicas —llena de múltiples reverberaciones y sugestión evocadora— para conducirnos a través de un viaje físico y, a la vez, imaginado. De la comprobación de ese tránsito surgen los poemas que, no en vano, fueron calificados por el autor como “yacimientos”. Insistamos, sin embargo, en que ese tono itinerante que signa el poemario no ha de entenderse como una travesía con el origen y el fin delimitados, sino que se trata de un trayecto abierto que se cumple en la propia reflexión propuesta por el poeta en la escritura. Ése, el que se produce en y desde la escritura, es el verdadero movimiento, el verdadero tránsito. Porque —y ya descubrimos las razones de la fabulación del autor— tránsito y éxodo se orientan hacia la recuperación de la unidad y del conocimiento del universo a través de la palabra poética. Y recuerdo ahora lo que decía Manuel Altolaguirre de que la poesía nos enseña el mundo y en ella

aprendemos a conocernos a nosotros mismos. Poesía, pues, como fuente de conocimiento, como aspiración de revelación.

La poesía de José Carlos Cataño surge de esa fatalidad, de esa necesidad de indagación exterior y profunda que pretende la armonía del individuo con el entorno. De ese Paraíso es de donde el poeta ha sido desterrado. Lo que ocurre es que ha formulado toda una mitologización de su propia identidad ambigua para revelársenos, al cabo, como víctima y autor de los disparos. Él mismo es el "yo otro" poético —"el doble que nos sustenta"—, la presa y el cazador. Y tal vez el "otro lugar" es el mismo abandonado, tal vez nunca ha partido hacia otro sitio distinto de donde se encontraba. De ahí su tragedia, su expiación, sus yacimientos.

Para expresar textualmente el sentido dramático y la tensión que suceden en *Disparos en el paraíso*, José Carlos Cataño ha debido delimitar pasión y emoción —recordemos las resonancias épicas de su escritura— para conseguir rigurosamente ese proceso transfigura-

dor requerido por la poesía. Su lengua-je nos remite a un sentido iniciático radicalizando el papel revelador de la palabra. La escritura actúa como inquietud y sugerencia: sucesión de fragmentos que, a partir de rasgos aislados, nos incitan a culminar imaginativamente el todo. En este sentido, el fragmentarismo de José Carlos Cataño estaría cerca de los postulados de Ungaretti cuando decía que el fragmento es la respuesta del poeta al mundo fracturado en que vivimos. Y hay mucho de fractura, de quiebra, de partición en el mundo que se recoge en *Disparos en el paraíso* y en la expresión de ese mundo. Igualmente, la peculiar puntuación, los silencios y vacíos significativos redundan en la eficacia para manifestar ese clima dramático que informa el poemario.

Pero junto a esto, o además de ello, José Carlos Cataño pulsa otros registros para otorgar mayor diversidad y vitalidad poética a su escritura. Así, habría que apuntar la recurrencia de lo invocativo, el desgranarse de cadencias que son letanías, la concepción de al-

gunos poemas como una estructura combinatoria (rastros de Ponge y de cierto Paz) que a partir de derivaciones se constituyen a sí mismos e, incluso, destellos exacerbados de barroquismo en medio de la austeridad dominante de las palabras. Del mismo modo podríamos detenernos en los motivos, en las imágenes y evocaciones bíblicas que surcan *Disparos en el paraíso* y que refuerzan la fabulación mítica que nos propone.

Los poemas de *Disparos en el paraíso*, pues, forman una constelación animada y enriquecida por diversas irradiaciones que nos permiten acceder a una suerte de inquietante sugestión. Cumple así José Carlos Cataño aquello que quería Henry Miller: que las palabras —cosa muerta divorciadas de un lenguaje— entreguen sus secretos. En la búsqueda de ese lenguaje, de esas palabras que nombran y revelan la identidad, en el éxodo hacia el conocimiento ha cifrado José Carlos Cataño el Paraíso. También la redención.

Sabas Martín

Andrés Iduarte

Andrés Iduarte inició su tarea literaria en medio de la Guerra Civil Española. "¡Ay de los fríos, ay de los im-pasibles, ay de los secos!" diría muchos años más tarde, al referirse a las convicciones morales como la columna vertebral del universitario, del maestro, del hombre de pensamiento en nuestra América. Ni frío, ni impassible, ni seco había sido él cuando se fue, en los treinta, a arder en el fuego de España como otros tantos jóvenes intelectuales y artistas enamorados de la libertad. Cálido, apasionado, impulsivo, vibrante, su vida estuvo marcada por este trópico que viajó con él a Andalucía y a Nueva York, a Caracas, a la Habana y a París.

Hispanoamérica fue su vocación: un libro abierto en el que había que adentrarse para buscar raíces y esencias comunes. Maestro de varias generaciones, sembró desde las aulas de la Universidad de Columbia aquella devoción suya por la cultura que habla español.

Pero ese hispanoamericanismo de Iduarte pasaba por el meridiano de Tabasco. En la distancia, era Tabasco el punto de donde partían las coordenadas de su universo cultural. "Como el fuego de un horno, el aura de Tabasco se proyectaba hasta la capital, y en él vivía yo", escribirá en la segunda parte de su autobiografía. La nostalgia de Tabasco marcó sus días, sus sueños y sus libros. Fue universal porque vivió densa, intensamente, su singularidad tabasqueña.

De la mano de Andrés Iduarte recorri una ciudad pequeñita, "capital de la provincia de Tabasco, la más tropical de México", llamada San Juan Bautista. Trepé la empinada callecita de la loma de la Encarnación siguiendo los pasos apresurados de un niño de siete años que quería tenderse en las baldosas del corredor de su casa para protegerse del sol inclemente de afuera. Me asomé con él entre los barrotes de la ventana, para mirar cuesta abajo la

calle de Sáenz. Navegué en cayuco calles invadidas por la creciente y anduve, entre islas de jacinto, mirando cómo dormían la siesta los lagartos de la ribera del río.

Todo eso fue antes, mucho antes, de conocerlo. Cuando lo conocí vi que mucho había cambiado en él: un bastón detenía el deseo de apresurar su paso. La fatiga, los dolores del cuerpo y del espíritu, habían acentuado y vuelto un poco ásperas las aristas de la nostalgia. La mirada, sin embargo, detrás de los lentes gruesos, era la misma. La misma que vio un día, con estupor, cómo irrumpía la historia por la callecita empinada y congelaba, sin apelación, el mundo de la infancia.

La muerte ha venido hoy para devolverle a esa mirada, a esa memoria, el cuerpo infatigable de un niño que seguirá cumpliendo, para siempre, siete años.

JULIETA CAMPOS

16 de abril de 1984

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS 117

Revista bimestral publicada por El Colegio de México

Sobre Gabriel García Márquez: J.G. Cobo Borda

Ensayo:

Víctor L. Urquidi, Mercedes de la Garza, Rodolfo Stavenhagen y Mark Platts

Novela:

Jaime del Palacio y Emilio Carballido

Poesía:

Anna Ajmátova, Homero Aridjis, Ramón Xirau, Marco Antonio Montes de Oca y Francisco Giner de los Ríos

Dibujos:

Carlos Palleiro



Precio: 5 U.S. Dólares

De venta en librerías y puestos de periódicos

Si desea suscribirse, llene este cupón

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS 117

Adjunto cheque o giro bancario núm. _____
_____ del banco _____ por la cantidad
de _____ a nombre de **El Colegio de
México, A.C.**, importe de mi suscripción
por ☐ 1 ☐ 2 año(s) a la revista **Diálogos**.

Nombre _____

Dirección _____

Tel. _____

Ciudad _____

Estado _____

Código Postal _____

País _____

Suscripción anual

México: 750 pesos

E.U.A., Canadá, centro y sur de América:

20 U.S. dólares.

Otros países: 30 U.S. dólares

Favor de enviar este cupón a **El Colegio de
México**, Departamento de Publicaciones, Ca-
mino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa,
10740 México, D.F.

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

☐ Suscripción

Renovación

nombre _____

☐ Adjunto cheque o giro postal por la cantidad
de \$ 1,500.00 (mil quinientos pesos 00/100 moneda nacional)

dirección _____

☐ Adjunto cheque por la cantidad
de 40 U. S. dólares (Cuota para Estados Unidos, Centro y
Sudamérica, correo aéreo)

colonia _____

ciudad _____

estado _____

☐ Adjunto cheque por la cantidad
de 40 U. S. dólares (Cuota para Europa y Asia, correo aéreo)

código postal _____

país _____

teléfono _____

Nuestro México

150 PESOS

EL INICIO DEL SIGLO

1

LAS HUELGAS DE
CANANEA Y RIO BLANCO

2

LA REVOLUCION
MADERISTA

3

LA DECENA TRAGICA

4

LA OCUPACION DE LA
CIUDAD DE MEXICO
(1914-1915)

5

LAS BATALLAS DE
CELAYA Y TRINIDAD

6

EL CONGRESO
CONSTITUYENTE

7

MEXICO Y LA PRIMERA
GUERRA MUNDIAL

8

LA MUERTE DE ZAPATA

9

LA REBELION DE
AGUA PRIETA

10

DE LA HUERTA CONTRA
OBREGON Y CALLES

11

EL MOVIMIENTO
INQUILINARIO EN
VERACRUZ (1922)

12

EL CONFLICTO RELIGIOSO

13

SERRANO Y GOMEZ:
LA OPOSICION LIQUIDADA

14

LA AUTONOMIA
UNIVERSITARIA

15

LA CAMPAÑA DE
VASCONCELOS

16

EL ASESINATO DE
TROTSKY

17

LA REPUBLICA ESPAÑOLA
Y EL EXILIO

18

LA EXPROPIACION
PETROLERA

19

MEXICO DURANTE LA
SEGUNDA GUERRA
MUNDIAL

20

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Publicación quincenal
DE VENTA EN LAS
LIBRERÍAS UNIVERSITARIAS
TIENDAS UNAM
Y EN LAS TIENDAS
conasupo

LIBRERIA **Julio Torri**



HORARIO:
10 a 21 hrs.
martes a
domingo

Reinauguración
Literatura, Poesía, Teatro,
Arte, Música, Cine,
Antropología e Historia
centro cultural
universitario
Junto a la
Sala Nezahualcoyotl
Insurgentes Sur

 **DISTRIBUIDORA DE LIBROS**
DE LA UNAM 
Extensión Universitaria



REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO

38702-050
CODIGO TEMA
Librerías de Cristal
9 0784\$150.
dia mes año