

## DE LIBROS

### "MA C'UBAH THAN"

Los primeros españoles que desembarcan en México hacen llamadas a los indígenas de la orilla, quienes contestan: "Ma C'ubah than" (no entendemos sus palabras). Los españoles entienden "Yucatán" y deciden que éste es el nombre de la comarca. Tzvetan Todorov recuerda, en *La conquête de l'Amérique*, que el nombre de una provincia mexicana simboliza los malentendidos que señalaron el encuentro de dos civilizaciones.

La provincia de Yucatán, que se llama en lengua maya "no entendemos sus palabras", sigue diciéndonos, todavía hoy, cada vez que la nombramos, toda la incompreensión de las palabras que se les dirigieron a los aborígenes, como si persistiera aquel malentendido. De hecho, esta incompreensión, por ser recíproca, no era exactamente simétrica. No se había establecido diálogo alguno, pero los yucatecos sabían que no entendían las palabras de los recién llegados, mientras que éstos estaban persuadidos de haber entendido las palabras de los indios. El "malentendido", propiamente dicho, es unilateral.

El símbolo se halla muy lejos sin duda de dar cuenta de las relaciones que se establecieron entre mexicanos y europeos, ya que el libro de Todorov se empeña precisamente en demostrar su diversidad, su evolución y la paulatina conquista de la comprensión del punto de vista del otro. Es menester, sin embargo, seguir teniendo presente en la mente la fábula, como si estuviera destinada a inquietar para siempre la confianza que depositamos en el "progreso" de nuestros comportamientos para con los demás pueblos. El malentendido que preside a la nominación de Yucatán no es ejemplar sino de la primera de las actitudes que pone de relieve Todorov a lo largo de esta historia de las percepciones de los indí-

genas de América por los europeos. Se trata de la actitud de Colón, caracterizada por la convicción de que la lengua es natural, de que la diversidad lingüística no existe: actitud totalmente desprovista de la sospecha de la pluralidad cultural. Al desconocer la diversidad de las culturas en general y de las lenguas en particular, Colón pretende sin embargo comprender lo que se le dice, achaca lo extraño del discurso a una mala pronunciación de las palabras que cree reconocer y no imagina que la diferencia pueda ser otra cosa que deformación. El comportamiento de Colón respecto a los indígenas estará en función de la verdad que trae de Europa: admiración cuando los indígenas coinciden con sus fantasmas, menosprecio cuando se apartan de ellos. Serán cristianos o esclavos.

En cambio, el primer acto de Cortés, apenas desembarcado, es buscar a un intérprete. La preocupación por entender las intenciones de los demás y dominar la interpretación que harán de sus palabras y ademanes es la mayor fuerza de que pueda disponer el conquistador: Todorov ve en esta capacidad para la comprensión la razón principal de la victoria española. Sin embargo, la comprensión del otro tiene aquí por meta someterlo. El interés que manifiesta Cortés por la lengua, la cultura y la política aztecas no es sino un medio

para asimilar esa realidad distinta de su propio mundo.

Otras varias figuras españolas vienen a completar el abanico de las posibles relaciones hacia el otro, de las que Todorov hace una tipología: Las Casas o la afirmación de la igualdad abstracta, Vasco de Quiroga o el autoritarismo filantrópico, Gonzalo Guerrero o la identificación con la cultura del otro, Cabeza de Vaca o la disolución de la identidad personal, Diego de Landa o el conocimiento del otro sin simpatía. *La conquête de l'Amérique* recuerda por fin favorablemente a dos personalidades excepcionales, Diego Durán y Bernardino de Sahagún, que emprenden la restitución del punto de vista de los indígenas, es decir que intentan dar cabida a la voz misma del otro.

A partir de una lectura minuciosa y exhaustiva de los textos que se conservan acerca de ese periodo incomparable de la historia del mundo (el momento intenso en el que dos civilizaciones, muy diferentes e ignorantes una de otra, se encuentran), el libro de Todorov no pretende ser un estudio meramente histórico. La erudición se pone al servicio de una reflexión que, al tomar la forma de una tipología de las relaciones con el otro, no se reduce por tanto a un propósito analítico de clasificación. La intención confesada es ética: "mi principal interés es menos el de un historia-



▲ Tzvetan Todorov: *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre*. Editions du Seuil, Paris, 1982.

dor que el de un moralista", y la meta es poder contestar a una cuestión práctica: "¿cómo comportarse respecto al otro?" Entre las varias actitudes censadas, Todorov califica de auténticamente moral aquella donde el yo considera al mismo tiempo al otro como igual y como distinto de sí mismo. Actitud de diálogo, ardua de adquirir, ya que "el postulado de diferencia acarrea fácilmente el sentimiento de superioridad, y el postulado de igualdad el de indiferencia". No hay razón para dudar de la legitimidad de dicha concepción, mientras el otro, precisamente en su diferencia, no tenga el antojo de valerse de una posición contraria. Esto no plantea problemas hoy en día, cuando casi todo el mundo concuerda "por lo menos en el plano ideológico" en desear "la igualdad sin que desemboque en la identidad, pero también la diferencia sin que ésta degenera en superioridad/inferioridad". No plantea problemas tampoco (ni diálogo, por lo demás), cuando el otro es azteca, es decir silencioso y derrotado: ¿Cómo imaginar, en los vencidos, la negación a ser tratados como iguales y al mismo tiempo a conservar su derecho a la diferencia? Las cosas son menos sencillas si se piensa en los españoles de la Conquista. Para muchos de ellos, la diferencia comprobada entre indígenas y europeos manifiesta la inferioridad de los primeros. Para otros, el postulado de igualdad entre todos los hombres impone que los indígenas sean convertidos a la religión universalista que es el cristianismo... ¿Cómo entender entonces el punto de vista de los españoles? ¿Debemos respetar sus actitudes, al recordar que son iguales a nosotros —y a la vez admitir su diferencia?

Todorov no rehuye del problema. Se empeña en demostrar cómo los conquistadores, con raras excepciones, han traicionado el principio de la comunicación y del diálogo, cómo ellos mismos se han negado a ver en el otro a un igual y a reconocer su diferencia. Aun más: dejando de lado las facilidades del relativismo, el autor convierte en razón este ideal de la relación intersubjetiva al vincular la evolución de las relaciones humanas con el progreso de las formas de simbolización. Momento asombroso de su obra, y demasiado breve, en el que la idea de la superioridad de una civilización vuelve a introducirse en un

texto de donde parecía radicalmente excluida. El mundo indígena, de pronto, se encuentra situado en una escala normativa, que otorga un mayor grado de "desarrollo" a las sociedades que poseen la escritura, es decir la posibilidad del intercambio con un otro ausente o lejano.

La reflexión semiótica viene pues a apuntalar la reflexión ética (de hecho, "toda investigación acerca de la alteridad es forzosamente semiótica; y recíprocamente: lo semiótico no puede pensarse fuera de la relación al otro"). Recordemos ahora la rápida evolución de los debates de los semiólogos. Imaginemos a los indígenas, tema de esta reflexión, escuchando este pensamiento *otro*. ¿Los Mayas de Yucatán no están a punto de volvernos a decir "no entendemos sus palabras"? y nosotros ¿no estamos añadiendo a la mutua incompreensión un malentendido muy propio, al pretender conocer al otro mejor de lo que se conoció él a sí mismo? La figura de Moctezuma cobra entonces un valor emblemático. Al negarse a comunicarse con los intrusos, el soberano azteca opone a los europeos una alteridad radical. "En el transcurso de la primera fase de la Conquista, cuando los españoles todavía permanecen cerca de la costa, el principal mensaje enviado por Moctezuma es que no quiere que existan intercambios de mensajes!" "Todo indica su temor al desarrollo del proceso de deposición que constituye fatalmente el conocimiento de sí por lo demás. Moctezuma no representa sólo un "enigma" que los estudios históricos podrían esclarecer. Nos recuerda que el conocimiento del otro no agota la *cuestión del otro*. El libro de Todorov, cuyo alcance rebasa ampliamente el de las meras investigaciones históricas, no es, sin embargo, la exposición de una tesis moral. La importancia de esta obra no se mide por su capacidad para resolver las dificultades que encontramos al querer pensar la alteridad de las conciencias. Su interés, al contrario, consiste en suscitar la inquietud: confronta sin cesar la exigencia ética de un absoluto ("Cómo comportarse respecto al otro") con el reconocimiento de las diferencias que caracterizan la manifestación de tal exigencia. Busca una vía entre el perspectivismo "que conduce a la indiferencia, a la negación de los valores", y la certidumbre, ingenua y mortífera.

Este pensamiento inquieto se expresa en el modo de la narración meditativa. Todorov sintió la necesidad de "adherir a la narración, que propone más que impone". Quiso "volver a encontrar, en el interior de un solo texto, la complementariedad del discurso narrativo y del discurso sistemático". Manifestó el cuidado de narrar una historia que sirviera su propósito de moralista, así como la preocupación por "no dejar que la teoría empañara la narración". El modo mismo empleado para escribir su obra es la realización de la relación hacia el otro: narra una historia con varias voces, y toma a sus personajes lo bastante en serio como para no salirse él mismo de sus debates. Al relatar una "historia ejemplar", escribe a su vez una obra ejemplar.

Jean Galard

## EL INQUIETANTE MURMULLO DE LOS ORÍGENES

Del buen uso de los diccionarios: desde hace tiempo me pregunto, inocentemente, sobre lo que fue entre los helenos el personaje de la Muerte. (Lo conozco algo menos mal para la época "moderna", del siglo XIV al XIX.) Abro esta excelente colección, dirigida por Yves Bonnefoy, en el artículo "Muerte: los mitos griegos". De golpe, doy con lo que necesito: reencuentro la personalidad de Tánatos (la propia Muerte), que fue concebida por su madre Nux (hija de Caos); ésta había juzgado prudente no dormir en adelante con nadie; no lejos de allí, el inevitable Hades reina sobre un mundo enmohecido, sobre un subterráneo de puertas cerradas. En ese mismo artículo los autores anuncian a Hermes de Noche, de nombre seductor y nefasto. Ese dios nocturno conduce hacia el reino de las sombras a las almas más diversas —comprendidas las de los pretendientes que masacró Ulises. Es el barquero de los Difuntos. Señor de los sueños, Hermes de

▲ *Dictionnaire des Mythologies*. Dirección: Yves Bonnefoy. Dos volúmenes, Flammarion, París, 1982. Este artículo se reproduce con autorización de la revista *Le Nouvel Observateur*.



Yves Bonnefoy

Noche está ligado al Sueño y a la Muerte: esos dos hermanos son hijos de Nux (otra vez ella). Astuto, el dios se arma del tejido con el cual se envolverá, hasta su muerte, la víctima de una trilogía de Esquilo.

El Acabamiento encuentra a alguien más maligno que él: Sísifo, en una de las versiones de su mito recordada aquí por Nicole Loraux, se presenta como un Burlador de la Muerte. Zeus quería vengarse de Sísifo, y envió a Tánatos para que lo matara. Pero el blanco elegido cambia la situación, hace caer en una trampa a Tánatos y lo ata... Después, ya no muere nadie más. Es así como Zeus debe liberar a la Muerte de sus lazos paralizantes. Nueva astucia: Sísifo muere (?), lo que constituye para él una manera de quedar vivo ya que ¡convenció a su esposa de que no le rindiera honores fúnebres! De esa impiedad conyugal, él extrae los argumentos para negarse a entrar en los Infiernos —y recobra así un nuevo estatuto de existencia. Como castigo por sus dos estrategias sucesivas, y una vez muerto (de vejez) definitivamente, Sísifo empujará hacia lo alto una roca enorme que, como se sabe, caerá regularmente. En lo que respecta a la mansión de los Muertos: se llama el Tártaro, caos de noche, y es un espacio salvaje y sin señales, donde los vientos soplan en todas las direcciones...

He resumido uno de los artículos del "Bonnefoy". Esa Muerte griega recuerda múltiples mitos del Acabamiento, a los que se les encuentra en Occidente a partir del siglo XIV. El *Tod* alemán y el *Ankou* bretón son, también, barqueros de almas; su domicilio se sitúa en el espacio salvaje del bosque; tropiezan con personajes similares al Burlador de la Muerte, que encierra al Acabamiento en una botella "al grado de que nadie muere más", y que se burlan de él por segunda vez al dejar sin terminar un acto piadoso (tema del "Pater Noster" incompleto, etc.). Así, la Muerte se ve impedida de cumplir con su funesta necesidad. Burlador de la Muerte, en conclusión, dedicará su sobrevida eterna a una tarea nefasta: mentir, empobrecer, hacer morir de hambre a la gente. Recibirá los nombres de Miseria, Escasez, Falsedad. De la Grecia antigua a la Europa moderna no hay forzosamente influencia pero sí convergencia: el número de figuras posibles es limitado en lo que toca al personaje de la Muerte. No hay más que treinta y seis maneras de recortar el espacio del Acabamiento.

Interesado por otros actores nocivos, me dirijo con fines comparatistas hacia el artículo "Pandora", de J. P. Vernant. Esta "Eva pagana", por culpa de Epimeteo, desata todos los males posibles en detrimento de los bípedos. De golpe, pienso en las hadas peligro-

sas que en los mitos occitanos hacen malas jugadas a los hombres que se enamoran de ellas. Comparación superficial... Es muy posible. Al menos yo poseo, gracias a Bonnefoy y a Vernant, los elementos necesarios para un análisis. Prosigo una lectura ondulante; paso de los cinco componentes del hombre entre los aztecas a las meditaciones sobre Lovecraft, autor norteamericano de ciencia-ficción —sus textos recuerdan al *Beowulf* de las epopeyas sajonas del año mil. Después, apuesta casi imposible de sostener, caigo sobre un resumen de las *Mitológicas* de Lévi-Strauss y sobre una visión global de las reflexiones de Dumézil concernientes a la ideología indoeuropea.

## Druida y brahmán

Más allá de esos dos autores, los mitos del origen, ya vengan de los griegos o de otros pueblos, tienen su lugar en estos dos volúmenes: ¿qué dios, cuál héroe cultural inventó la caza, la vida breve, la crianza, los cereales? La letra H me conduce al Mediterráneo; el *hostal* del Languedoc y la casa de los países del Sur encuentran en Grecia una diosa justificadora o especializada: Hestia.

Nada niega la existencia de mitos helénicos o latinos. Pero uno se interroga sobre la realidad de una mitología francesa. Nicole Belmont, pasando de un tiempo a otro, al azar del hermoso abecedario Flammarion, acepta el desafío: ella explica nuestros cuentos de hadas, caros a Perrault, comparándolos a las narraciones caucásicas y a las teorías del soviético Propp. Encuentra en ellos, historias para dormir de pie de viajes al Otro Mundo, y temas para la iniciación de los jóvenes.

Los vuelos de los demonios y de los djinns zumban a través de este millar de páginas. Pertenecen al folklore turco más que al cristianismo (descuidado por la obra). El druida y el brahman, sabios de lo sagrado, hacen una buena pareja en muchos articulitos: se reencontra el estimulante pensamiento del gran celtista Guyonvarc'h. Además, ¿sabía usted que la francmasonería francesa del siglo XVIII era neoosiriana (¡pues sí!); que entre algunos pueblos la bisexualidad está en el origen del mundo; que la virgen de Guadalupe, mexicana, es una exdiosa que volvió al servicio? Nadie ignora que el dios Mar-



## OTRA VENTANA HACIA EL ATENEO

te es un guerrero, pero yo aprendo al correr de mi lectura que Marte es también agrario. Nada sorprendente en eso: ese dios militarista se encarga de defender, si es necesario con las armas, el territorio cultivado. Los chamanes, que curan a los enfermos mediante los viajes cósmicos de sus almas, extraen con astucia numerosos recursos de los círculos compactos. Los doctos no se sorprenden, por supuesto, al leer que según Evhemere los dioses no eran hombres: de allí viene la palabra *evhemerismo*. El común de los lectores no tenía porque saberlo antes de abrir la página pertinente del volumen I de nuestro diccionario. En Africa la circuncisión no es, como entre los judíos, el comienzo vital para los bebés varones: señala el pasaje que llevará al adolescente negro al estado del hombre adulto.

¿Riqueza enmarañada? Ciertamente. ¿Enredos o mezcla confusa? De ninguna manera. Se quiera o no, estos textos están marcados por la revolución lévistraussiana. Nadie podrá ya negarla, incluso si distintos sabios o semisabios de las dos orillas del Atlántico la cuestionan. En este libro, el mito cesa de ser lo que algunos pensadores superficiales quisieran que fuese: el disfraz simple y transparente de una fuerza natural similar a un trueno, relámpago, terremoto, corriente marina o montaña mágica. El mito pone frente a frente, en espejos gemelos, a la Naturaleza y la Sociedad —y las convierte en inteligibles la una para la otra. Cuando los provenzales del siglo XVI forman un círculo alrededor de la hoguera de Navidad, ruegan que les sean dadas gatas que paran y ratas que reproduzcan camadas de ratitas, y eso para asegurarse mejor el bienestar en la casa, mujeres que den a luz y yeguas que engendren.

En sentido inverso, la sociedad aplica la mano fuerte sobre la naturaleza. El sacerdote azteca, mediante sus sacrificios sangrientos, hace que el tiempo cronológico y el calendario de los decenios parta de nuevo periódicamente. Un rey africano, gracias a los ritos que están a su cargo, regenera de manera regular la Luna y el Sol. Los mitólogos hablan de un mundo precopernicano; el hombre está aún encerrado en universos que lo abruman, y descifra su destino en el áspero bosque de los símbolos.

En la presente administración del Fondo de Cultura Económica, la atención a la literatura es una constante que ha distinguido a su política editorial. Facsimilares de revistas, reediciones, ediciones nuevas y recopilaciones de obras dispersas de autores mexicanos vivos y fallecidos son una de las divisas que la caracterizan. Serge I. Zaïtzeff había recopilado para el FCE las crónicas de Rafael López y algunos textos dispersos de Julio Torri. Ahora toca el turno a las *Obras* de Ricardo Gómez Robelo (1884-1924) y de Carlos Díaz Dufoo Jr. (1888-1932). Aparte del meritorio y necesario trabajo de recoger tan dispersos escritos, Zaïtzeff hace un muy informado prólogo que brinda los antecedentes de ambos autores. El recopilador es benevolente con Gómez Robelo —más que interpretarlo procura la descripción parafraseándolo, apoyándose en Jaime Torres Bodet—, y con Díaz Dufoo Jr. se atreve un poco más y arriesga una interpretación de su propia voz. Pese a la buena facturación, el prólogo termina siendo la paráfrasis y la casa de citas donde se extraña lo interpretativo, histórico, social, filosófico y estético.

En su conjunto, las *Obras* de Gómez Robelo y Díaz Dufoo Jr., tienen en común ciertas características que las emparentan con las que identifican a sus compañeros del Ateneo de la Juventud. Ambos escritores muestran un decidido interés por el conocimiento universal de la filosofía y la estética, remontándose desde los clásicos hasta sus contemporáneos; su concepción del conocimiento es riguroso y sistemático: consideran que el saber también es una profesión que exige el máximo de las entregas; la preocupación por lo clásico cobra relevancia en el momento de su acercamiento y asimilación de las expresiones estéticas y filosóficas contemporáneas a ellos; su valoración de la realidad toma dos cauces: hacia lo externo y filosófico es idealista, hacia lo interno de su ser es existencial, y en ambos adopta una posición de asepsia política; la

realización de su obra literaria la ciñen a una concepción reformista (Gómez Robelo) y elitista (Díaz Dufoo Jr.).

La poesía de Ricardo Gómez Robelo es amorosa y sentimental. El tema único, "amaba al amor, era el místico amor del amor quien me torturaba", parte de la premisa de que "todo el arte de los versos y del poeta no es sino la expresión de la verdad del sueño". De entre la rescatable escasa media docena de poemas, destacan partes de las series "Inanima" y "Estrofas". En ellos el aliento lírico es más vital y la expresión resuena con una sinceridad más convincente y real; el drama es auténtico, casi visceral, y las imágenes corresponden más pertinentemente a los sentimientos. El resto de su poesía —y pese a los elogios del prologista— lo que más se observa en un melodrama reiterativo y romántico: la soledad, la ausencia y la evocación de la amada, la rabia ante un amor fallido o la descripción de un paisaje o fecha aparecen con imágenes desgastadas y sensibleras que a mediados del siglo XIX funcionarían; ejemplos son "Canto de amor" o "Rosina":

Es una flama astral, fúlgida y bella.  
El rojo de sus labios soberanos,  
parece que lo enciende una centella  
caída de sus ojos venecianos.

En "Alma Patria", de 1921, y dedicado a José Vasconcelos, Gómez Robelo rezuma un nacionalismo exaltado que remata con: "...Hay rumores de diana.../ Y el águila, gritando, tiende el vuelo a la cumbre!" Cabe decir que su poesía es la de un muy buen versificador —sonetista riguroso—, pero hogareño. Sus poemas seguramente son un triunfo para recitarse, como trovero, en una reunión social o al oído de la amada.

Como narrador Gómez Robelo es peor que como poeta. Sus pocos textos muestran que no sólo carece de técnica sino que, además, le falta perspicacia para la caracterización de situaciones y personajes; no convence. Sujeto al considerando de que la anécdota es el sostén de la narración, con ello se queda y sin más, no obstante que esta sea lineal y plana y que carezca del dramatismo y convicción en lo narrado. Al igual que en su poesía, la ensoñación evocativa cobra relevancia; sin embar-

▲ Ricardo Gómez Robelo y Carlos Díaz Dufoo Jr.: *Obras*. Recopilación y prólogo de Serge I. Zaïtzeff. Fondo de Cultura Económica, Col. Letras Mexicanas, México, 1981, 196 pp.

go, en su facturación se detiene en el sentimentalismo nostálgico.

Como crítico es como Ricardo Gómez Robelo cobra la mayor de sus relevancias. Sus artículos de crítica de artes plásticas demuestran un gran conocimiento de la materia y una depurada sensibilidad. Es asombrosa su capacidad para analizar enjundiosa y severamente a obras y autores; exhibe una cabal comprensión del arte en el sentido que proponen sus guías espirituales (Ruskin y Wilde): el contacto con el arte es un contacto con el hombre, con la historia y con uno mismo y, muy especialmente, es una experiencia recreativa. En este terreno deja en claro su fina penetración para percibir los nuevos valores como Montenegro, Rivera; son excepcionales sus notas sobre Julio Ruelas. En su reducida obra crítica no todo es tino y rigor —también hay discretos medios tonos y un panegírico a su amigo José Vasconcelos.

No es fortuito que el primer texto de Carlos Díaz Dufoo Jr. sea una reflexión, "Ensayo de una estética de lo cursi" (1916), donde puntualiza las características filosóficas y estéticas de su concepción de lo bello y del arte: "El espíritu crea en el espíritu. La visión estética está llamada a suscitar visiones semejantes", y estas visiones sólo las pueden tener los elegidos, los que pertenecen a la élite y no al gran público. Está en contra del "éxito", signo contrario de la verdadera calidad: "lo cursi es un éxito que fracasa", mientras que

El arte vulgar nada oculta. Sus torpes procedimientos, sus asuntos mezquinos, sus fines bajos se muestran desde luego. Lo que produce tiende a satisfacer un apetito primitivo que no se cuida sino de la necesidad presente.

Un común denominador en estos escritos, así como del resto de su obra, es su concepción idealista. A lo largo de sus escritos se entreteje la cuerda floja sobre la que penden sus reflexiones: oscila entre la abstracción de un pensamiento rigurosamente filosófico y el sentido común —en algunos casos el sofista gana terreno, como en los diálogos "Ternis Municipal" y "El barco".

Lo más relevante de la escasísima obra literaria de este autor son sus *Epi-gramas* (París, 1927). En esos textos se

Carlos Díaz Dufoo Jr.



revela la presencia de un hombre hipersensible que no encuentra su propio espacio. Se debate entre lo imperfecto y burdo de la realidad y lo perfectible y bello del conocimiento —filosofía y arte. Entre estos dos mundos crece, se forma y autodestruye. En rigor su pensamiento no ofrece ni encuentra alternativas. Ante el mundo real e inmediato Díaz Dufoo Jr. vive su ausencia, su negación y la desesperación ante su impotencia para perfeccionarlo. Peor aún resulta su comprobación de que vive de prestado: siente que las ideas suyas son las de otros, de quien se las apropió, "su humanidad adquirida ha suprimido su humanidad propia". De esta manera se genera una lucha —a muerte— entre el mundo imperfecto y real y el mundo perfecto de las ideas, aunque prestado. Sin embargo esta lucha trata de anularla al negarla y negarse a sí mismo en el momento en que afirma que su interioridad es un espacio inerte, donde todo ocurre sin que él participe:

El prestigio de este hombre está en ser accesible. Ahí se entra, ahí se sale. Ahí se alegra o entristece el alma sin que el hombre se entristezca o se alegre. Ahí se piensa y se deja de pensar. Ahí se construyen todos los sistemas. Ahí se afirman todas las cosas. Para encontrar un *no* es preciso ir a otro espíritu.

El mejor de los infiernos posibles que

para sí mismo construye Díaz Dufoo Jr. tiene una sola divisa: la perfección del andrógino: "perseguía el imposible de lograr, con voluntad de hombre, alma de mujer". Sin embargo, su "larga agonía de un mal imaginario" surge de la "complicada diversidad" que el mundo le ofrece en disyuntivas que él no reconcilia. Vive en el interior de una cúpula mental construida con el intelecto. Afuera, en lo exterior, hay una realidad donde lo visceral gana terreno y fluye naturalmente imperfecto. El único resquicio donde reconcilia ambos mundos es a través del arte, "vínculo sensible de una corriente espiritual", pero dada su concepción elitista el círculo vuelve a cerrarse. Por tanto se entiende que la clausura de sus alternativas se convierta en la perfección de sus obras: el suicidio como la más extrema y perfecta obra de arte.

El idealismo de Ricardo Gómez Robelo y el de Carlos Díaz Dufoo Jr. confluye en una concepción estética similar. Ambos escritores demandan del arte y del artista la mayor de las exigencias, del rigor y de las entregas. A su vez, conciben el arte como un puente entre sensibilidades afines y, en consecuencia, proponen al trabajo crítico como una forma de re-creación; el arte como una entidad viva y actuante. Lo que resulta paradójico en las *Obras* es que la búsqueda de la perfección en ambos es idéntica aunque en direcciones contrarias: Ricardo Gómez Robelo, en su poesía, trata de hallar la vía al encuentro amoroso; la mujer es la otredad que cristalizaría la unidad de su ser. Carlos Díaz Dufoo Jr. invierte el proceso y en lugar de buscar la perfección entre la exterioridad de lo real e inmediato de los seres vivos, la busca escarbando entre las fuentes del conocimiento, de la cultura; la perfección estará dentro de su propio ser en el momento de la síntesis andrógina.

En lo que tiene que ver con lo exterior y con la realidad inmediata, estas *Obras* coinciden en la actitud apolítica y universalista de los ateneístas. Sin embargo, Ricardo Gómez Robelo escribe artículos periodísticos en la *Revista Mexicana* (de San Antonio, Texas) —los enumera Zaïtzeff en una nota, pero no los recoge porque anuncia una futura publicación de ellos—; por sus títulos se sugiere una franca atención sobre el proceso político de la Revolución —recuérdese que él salió de México por su

colaboración en el huestismo. Habrá que esperar a esa prometida edición para que la ojeada al Ateneo en su praxis política se pueda completar. Por ahora estas *Obras* también se suman a la común interpretación de que eran asépticos políticamente, como el resto de sus amigos.

Víctor Díaz Arciniega

## LABUSQUEDA DE LOS LÍMITES

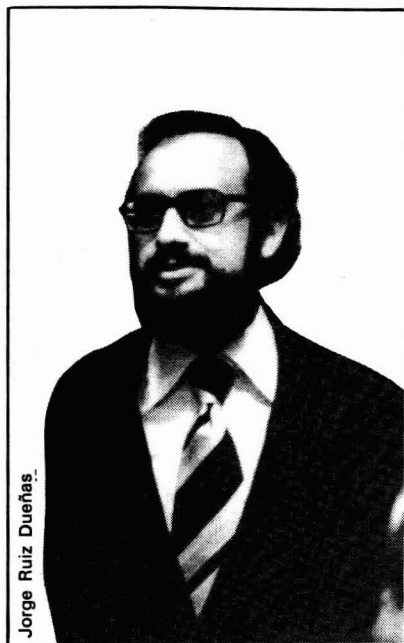
¿Por qué velas? Alguien tiene que velar, se ha dicho. Alguien tiene que estar ahí.

Franz Kafka

Jorge Ruiz Dueñas se da a conocer con un primer poemario, *Espigas abiertas*, publicado por Finisterre en 1968. El libro lleva un prólogo de León Felipe. En *Espigas abiertas* el lector encuentra varias voces, distintas tonalidades con las que un joven poeta de veinte años describe el mundo. En especial, predominaba un tono entusiasta que se remonta a Whitman y su *Canto a mí mismo*; estaban también una voz amorosa donde alcanzaba su intensidad más depurada, y un tono declamatorio, retórico, que se perdía en la modulación del grito.

Tras doce años de silencio y una labor minuciosa, Jorge Ruiz Dueñas escribe un poema que mereció el Premio Nacional de Poesía Manuel Torres Iglesias, de Baja California Sur, en 1980: *Tierra final*, largo poema que lleva al lector hasta una zona donde la experiencia directa con temas fundamentales de la creación literaria (la noche, el mar, la mujer, el viaje) remiten a una visión sorprendente, específica del mundo.

*Tierra final* es un sitio donde el único descubrimiento posible lo hace el hombre mismo: la búsqueda de los propios límites, de la conciencia y del mundo que lo rodea. Pocos caminos muestra Ruiz Dueñas ajenos a estos hallazgos. Su compromiso pretende —más que una crítica de la realidad— una explora-



ción de las vivencias que despiertan en su interior el mundo y sus vanidades.

A esta *Tierra final* de Ruiz Dueñas la limitan las sombras (de la noche y del pasado), el mar y la aventura del mar, y la soledad. Formalmente dividida en dos partes distintas (la primera separada en 18 poemas con un total de 627 versos es la referente a la navegación, a la existencia; mientras que la otra, compuesta por 211 versos repartidos en 7 poemas, describe la muerte y la resurrección, o el regreso a la vida tras el descenso a los infiernos, como en el canto XI de la *Odisea*). *Tierra final* se inscribe en la tradición del poema largo mexicano, que explora con detalle aspectos donde se confunden zonas de conciencia, la realidad, el sueño y la muerte en parajes rara vez accesibles a la introspección: sitios donde la belleza y la pesadilla (que no el horror) se manifiestan como pruebas para el viajero que penetra en esa tierra final.

Con ello no se infiere que *Tierra final* sea un poema místico o iniciático a la manera de la poesía de san Juan de la Cruz o de Omar Khayyam; aunque la analogía de los términos y de los símbolos lo permiten. Los antecedentes de la temática de Ruiz Dueñas parecen ser cuatro libros fundamentales: el *Moby Dick* de Melville —y una idea central de Jung en el sentido que el mar y la mujer son arquetipos simbólicos del inconsciente y del alma—; la *Balada del viejo marinero* de Coleridge y sus contraposi-

ciones: vejez, juventud; bien, mal; muerte, vida; y la noción de castigo de los crímenes humanos —en ambos libros— ante, por y desde la Naturaleza. Finalmente, la *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia y el *Segundo sueño* de Ortiz de Montellano. Llama en particular la atención el sentido del viaje, en el sentido griego del término, que el poema evoca. Así como la importancia, en la actitud del poeta, de la renuncia y el desprendimiento. Renuncia y desprendimiento eclécticos, en un estado de ánimo receptivo que permita la inocencia, la sorpresa ante el descubrimiento: desde los sucesivos pasos al aproximarse hacia la mujer, (el encuentro, la separación; la visión del mar, del paisaje de la tierra y el mar confundidos, y el sentido del amanecer: la noche y el mar son femeninos, en tanto el día y el mar son el hombre y sus recuerdos), hasta su destino:

*la maldita soledad del averno.*

Algunas tradiciones afirman que no hay una sino varias muertes: tal parece ser la travesía de la primera parte de *Tierra final*: hallazgos y pérdidas que se suceden en el *nunc stans* del poeta, un cosmos donde más que un juicio de valor sobre los hechos, la evocación de lugares y situaciones de su travesía permiten alcanzar diversas sensaciones y emociones a las que finalmente debe renunciar: gustos, placeres, instantes efímeros que subrayan su contingencia y esperanza:

*para verme partir  
y penetrar la posibilidad milagrosa  
del regreso.*

Porque el poeta está vivo en el acto de conciencia del poema, y en él está su triunfo sobre los muertos, los que no pueden ya abordar “la misma embarcación”. Su triunfo es misericordioso, puede contemplarlos, puede visitarlos:

*Lleguemos con los muertos  
con nuestros salitrosos padres  
sumergidos y muertos.*

A partir de momentos semejantes el poema se resuelve, en su segunda parte, entre dos hechos fundamentales: la conciencia de la vida y la inminencia de la muerte. La certeza de llegar a ser uno, también, de los muertos. No hay



elección, pero quizás haya regreso. A lo largo de *Tierra final* se distingue una concepción borgiana que puede ser clave para la comprensión del texto. Un hombre es todo los hombres y todos los destinos; en él confluye y se resume toda la especie. Todos los muertos pueden estar vivos si decidimos participarles nuestra existencia. Repetimos los actos de otros hombres y somos ellos: Jonás y Ahab, Ismael y Ruiz Dueñas. Por ello la nostalgia y la esperanza (y la desesperanza) cierran *Tierra final* en un rito que promete la eternidad y el regreso:

*Volveré para sentirlo todo nuevamente;  
para enraizar entre los mangles;  
para cambiar los ojos por guijarros;  
para secarme en los estiajes amarillos;  
para encontrarme de nuevo con la muerte  
y en el filo del silencio desnudar mi carne,  
y en el meandro desgarrado de las aguas corroerme,  
y ser en la miseria de los guanos descompuestos,  
y caer más y más en las grutas bocazas de mi infierno,  
de mi tierra final, irredenta, inextinguible.*

**Bernardo Ruiz**

## UNA GEOMETRÍA DE LA PALABRA

El quehacer poético no siempre implica circunstancias gratificantes ni deseos completamente satisfechos. Cuántas veces escuchamos al poeta decir que en la gestación del poema muere un poco y que dicha experiencia es muy a su pesar, pues es ineludible el compromiso con las palabras, esas aliadas y no rara vez indomables que, como decía Neruda, cantan, suben, bajan, son inesperadas y glotonas. Es por la naturaleza de éstas, sus únicas herramientas, que el poeta vive en una contradicción permanente. Por un lado, el reiterado fra-



Amanda Berenguer

caso de la escritura se debe a la angustiosa certeza de que la palabra nombra aquello que no tiene nombre y cuya naturaleza es inaprehensible, y por otro su empecinada fe en la palabra la convierte en la fuente primitiva del universo: "Todo está en la palabra".

Pero a veces puede suceder que el poeta, para salvar este abismo, busque auxilio en otros campos, y así más sorprendentes y novedosas resultan sus incursiones si recurre a la ciencia. Que un poeta utilice los símbolos de la ciencia exacta o que en su vocabulario mezcle con riqueza términos técnicos de la biología o de la geografía, es un hecho al que no estamos acostumbrados. Es por estas características que la poesía de Amanda Berenguer alcanza notoriedad. Su libro *Poesías* muestra un trabajo que inicialmente comenzó en los límites de una poesía más conservadora y que en la actualidad se ha aventurado en los terrenos de la experimentación. Los poemas de sus primeros libros: *El río* (1949-1952), *La invitación* (1957), *Quehaceres e invenciones* (1963), persiguen una intención por comunicar experiencias personales más que una preocupación estética de nuevas formas. Los temas del amor, la vida, el conocimiento y la imaginación desatada —constante en toda su producción—, aparecen como vivencias de la soledad, cuyas diversas máscaras enfrentamos a diario: "Al día estamos de esta larga noche / perfectamente desesperados por

*la suma / de sombras, pétalos y hendiduras / de la rosa del cielo, / cuyo débil peciolo clavado llevamos en el pecho. / Así una pluma en un vaso de sangre."*

La conciencia de que la vida se sobrevive comparte la idea del destino trágico del hombre. La belleza espontánea y sobria de *España presente*, resulta, aparte de sus visibles influencias, de una empatía extrema con el sentimiento propiamente español. La visión de la España sufriente y del hombre amenazado por lo inevitable recuerda el Romancero, Hernández, García Lorca: "Herida voy de un temporal concierto / entre mis gritos y las hojas secas. / Una fiesta inhumana, / siempre viva, / acrecienta el declive y el otoño. / Pero yo sé. / Y me estoy despavorida. / Una ardiente techumbre, un cielo rojo, / sangra de arriba y sangran las heridas / que me estoy dada vuelta y dónde las estrellas. / Pero yo sé, aunque de asombro y miedo, / aunque herida de muerte y me alcanza."

*Declaración conjunta y Suficiente maravilla* avisan algunas preocupaciones recientes. El amor, que es declaración conjunta, es el inesperado encuentro entre imágenes alucinadas de la historia natural, unión del hombre "navío nictálope" con la mujer "araña súcubo". Los amantes están en constante devenir como las aguas del río y las numerosas posibilidades de ser son las razones del poema: "Tú viento / Yo ojiva; Tú viento abracadabra / Yo ojiva natural; Tú viento abracadabra resoplas / Yo ojiva natural entierro."

La segunda etapa de Amanda apunta a vincular la fantasía con un trabajo escritural más próximo a los dominios de la ciencia. Generalmente pensamos en la ciencia y en la poesía como en dos polos extremos que difícilmente se llegan a tocar porque, aunque el descubrimiento de los científicos y la invención de los poetas parten de la misma necesidad por conocer y explicar un mundo virtualmente cambiante, sus procedimientos son en esencia distintos. Sin embargo, entre la poesía y la matemática las coincidencias pueden ser posibles tal vez porque el carácter de ambas es abstracto. Este parece ser el punto de partida de la poeta uruguaya.

En la poesía la realidad de "un ramo de lluvia desnuda" existe como en la matemática nos es posible jugar y combinar entidades que carecen de realidad

▲ Amanda Berenguer: *Poesías* (1949-1979) Calicanto, Montevideo, 1980.

material y cuyo origen está en la imaginación de los hombres. Mezclar estos aspectos y hacer de ellos un equilibrio coherente es uno de los mayores esfuerzos de Berenguer. No es extraño, entonces, que el poema se descomponga en operaciones que tratan de dilucidar las variadas sustancias que pueden constituir una imagen: — Amanda — paisaje = estrategia vacía inútil; *aire plomo + cielo piedra* = caída.

En *Tigre alfabetario* (1972-1979), *Composición de lugar* (1976) y *Conversación habilitante y derivados* (1978) el tema fundamental es la creación que se circunscribe a la búsqueda del espacio "...habría un espacio que pertenece por condición propia al objeto y habría un espacio para la ubicación de ese objeto. Si ese objeto es la palabra (la palabra es un objeto sin fondo, una superficie profunda, un grafismo significante) entonces el espacio mismo se transforma en ese objeto, en una verdadera cinta de Moebius, en una fuente dinámica y quieta que se hace a sí misma al tiempo que se consume".<sup>1</sup>

Para Amanda el poema, además de sustancia, se convierte en un problema de presencia física y visual; más que interpretar estos intentos como poesía concreta cabría calificarlos como una geometría de la palabra. Sin perder de vista que la poesía es la manifestación de los estados del alma "entonces, Rafael Alberti, la poesía, la vidaverdadera", la poeta se aventura, define, construye y reconstruye eso que Bachelard ha llamado los *espacios del lenguaje*, las distancias que recorren el verso y la estrofa. La palabra, signo lingüístico, no sólo es significado más significativo sino trazo, línea, grafía que se desliza en el blanco y cuya situación formal también significa:

arden  
desandan  
arden  
hacia  
pasos abrazos lazos  
+ uñas  
y cuñas hincadas

*Cuando llegué a la puerta  
y pregunté por mí  
me dijeron que había estado  
que no esperara  
que hacía mucho  
que me había ido  
y que la lluvia cerrada  
era la evaporación de la memoria*

Como en el sueño del niño poeta que mirando un mapa viajaba con la imaginación, el lector de la poesía de Amanda Berenguer debe vivir el espacio y entregarse al descubrimiento de la letra.

La ordenación del libro que comentamos es cíclica: comienza con poemas del año 79 y termina con poemas del año 78, porque la poesía es devenir que cumple ciclos vitales. La idea de que la poesía es o debe ser como la cinta de Moebius<sup>2</sup> prevalece sobre todo en los últimos poemas. Es Moebius porque, figura del infinito, asume el símbolo de la inmensidad interior de la imaginación del poeta que, a fin de cuentas, es ese extraño cazador, tigre alfabetario, que persigue y devora a las palabras y para quien —parafraseando a Valéry—, el infinito está en la escritura y la escritura en el papel.

## Rocío Montiel Toledo

<sup>2</sup> Según explicación de la poeta: "La cinta de Moebius es, en el espacio de la geometría elemental, una superficie unilátera. Debe su nombre a su descubridor Moebius (1865). Sus características más sorprendentes son: no tiene más que un lado y una sola arista, es una superficie continua y no posee interior ni exterior."

## MUNDO, MI CASA

Marcel Proust nos enseña que es la memoria involuntaria, expresión del subconsciente, el único modo posible de recuperar el tiempo vivido, y es incluso en el recuerdo que este tiempo pasado se vive más intensamente. La memoria no puede retener eternamente esos instantes. Los recuerdos, como el tiempo, son fugaces y pasajeros. Por ello, Proust concluye que sólo el arte —en su caso la escritura— es capaz de

fixar el tiempo y hacer perennes los recuerdos porque el arte es intemporal.

María Luisa Mendoza en este su último libro, en donde alcanza una madurez expresiva y un equilibrio formal sorprendentes, toma como base las concepciones de Proust y se dedica a rescatar, a su manera, el tiempo pasado, por medio de los recuerdos y las ensombrecimientos de la protagonista Leona Piedecabras Espino, quien guarda muchas semejanzas con la autora: "Se puede recuperar el tiempo perdido si cierras los ojos y memorizas los pensamientos de las mujeres que te antecedieron y de los hombres que te habitaron en la sangre". Aquí aparecen no solamente las experiencias del tiempo vivido por la protagonista sino también las del tiempo de sus antepasados. *El perro de la escribana* no es la historia de un personaje sino la de varias generaciones a través de los recuerdos de un personaje: "Retorno al punto de mi origen sin límites ni mojoneras, mezclado el tiempo de mis antepasados con el mío, criada al ritmo de ellos, en sus creencias y alimentos, en su moralidad y su desenfreno. Atravieso el final del siglo diecinueve, y el del dieciocho, como si estuviera viendo las sucesivas casas y cuartos, camas y sexo de magnitudes varias que habité, entrando en el viaje al pasado con los dos sexos que marcan mi casta, la hombría y la mujerada".

Para María Luisa Mendoza, al igual que para Proust, recordar es volver a vivir la vida y volver a vivirla con una mayor intensidad, porque la historia pasa por nosotros sin que nos demos cuenta pero sus imágenes quedan grabadas en el subconsciente y es por la memoria que afloran y se hacen conscientes. Los recuerdos son las imágenes de un mundo exterior que se ha vuelto interior; el mundo, al subjetivarse, adquiere su verdadera identidad. El recuerdo es lo que da sentido a nuestra vida: "Hay en mi Leona, estancias para simplemente dejar ir la vida y el cuerpo; conchas curvas amables, inamovibles para que uno sea la que transcurra, yendo y viniendo, que eso es vivir, y en donde no ocurren más allá de instantes memorables de vez en vez".

El eje central de los recuerdos lo constituye la casa, o mejor dicho las casas, ya que son nueve, y que se hallan habitadas por fantasmas que deambulan por ellas a través de las distintas

<sup>1</sup> Prólogo del libro *Composición de lugar* y que no se encuentra totalmente incluido en la edición de las *Poesías*.

▲ María Luisa Mendoza: *El perro de la escribana*. México, Joaquín Mortiz, 1982, 141 pp.



María Luisa Mendoza



edades y en donde se mezclan la luz y la sombra, la alegría y la tristeza, la vida y la muerte. Gastón Bachelard nos da las razones por las que se considera a la casa como el eje. La casa, nos dice el filósofo, "nos permitirá evocar... fulgores de ensoñaciones que eliminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo", y añade en otra parte que "la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre".\* Por medio de la casa se recuperan mejor las experiencias, ya que allí éstas quedan plasmadas y con ella se funden: "La infancia se expande en los fondos de la casa".

Leona Piedecabras (apellido nada gratuito) realiza, por medio del recuerdo, un viaje a través de la intimidad de las nueve moradas que han habitado ella o sus antepasados. Este recorrido por las diversas moradas nos muestra, además, un lento proceso desintegrador y la pérdida de grandeza de una familia venida a menos con el paso del tiempo, en una secuencia que va desde la residencia y la mansión hasta la casa y que desemboca al fin en la décima morada: la nada. La decadencia acompaña cada vez más a la descendencia. La desintegración y la muerte se vuelven inevitables. A este proceso trágico lo acompaña una también gradual tristeza. Conforme avanza la novela se va acentuando la tristeza hasta llegar a la angustia, pero también se va volviendo

cada vez más íntima; de un estilo impersonal se pasa a uno más personal. En las últimas páginas la melancolía y la tristeza se apoderan casi completamente de la obra. La protagonista, instalada ya casi en la vejez y cada vez más aferrada a los recuerdos de la infancia y de la juventud, en donde se construía entonces el futuro, se dedica no sólo a rescatar las experiencias vividas sino también las no vividas que pudieron ser posibles.

El amor que se acompaña del deseo es acaso el mayor fracaso y la mayor frustración que nos muestra la obra, ya que aquél no puede ser expresado y vivido libremente por la protagonista en el mundo en que vive. El deseo se presenta como un deseo reprimido y reticente: "...muerdo mi boca de buen ver para no reír y que me corra la sangre por la barba y los pechos y el vientre y la curva del sexo", y es este deseo reprimido el que llena de eróticas fantasías la mente del personaje y algunas páginas del libro. *El perro de la escribana* está ampliamente alimentado de erotismo.

Una vez revisados, por la protagonista misma, los cambios y evolución que ha sufrido a lo largo de su existencia, decide voltear el rostro hacia el medio que la rodea y en el cual ha crecido, y nota que también éste ha cambiado enormemente y entonces añora su esencia antigua y se duele de sus transformaciones porque se da cuenta que de aquel pasado no quedan vestigios más que en la memoria.

María Luisa Mendoza le da mucha importancia a las sensaciones, ya que ésta es una manera de hacer más vivos, más reales y quizá más intensos los recuerdos. Baste un ejemplo: "...el primer pegosteo, que pesa y no debe jamás apelmazarse, empanizarse, que provoca la burbuja, baba y barba y chorros compactos ahulados lameables: la cajeta." Todos los elementos que se utilizan en la obra están encaminados a revivir y hacer presentes los momentos vívidos anteriormente. Es también importante la forma en que maneja la sintaxis, ya que con el uso de largos periodos, llenos éstos de muchos adjetivos, pareciera que lo que pretende la autora es prolongar el tiempo del recuerdo para deleitarse y deleitarnos aun más.

Mario A. Rojas

## DE MÚSICA

### DIGRESIONES SOBRE BEETHOVEN

El título de esta nota no se refiere al hecho de que la digresión sea una nueva forma musical digna de ser aplicada a algún tema de Beethoven; se trata de que recientemente se efectuó un concierto (bastante malo) con música de Beethoven, y de ahí se me ocurrieron una serie de consideraciones que a primera vista nada tienen que ver con el concierto mismo, pero que de alguna manera nacieron de lo visto y oído esa noche en la Sala Ollin Yoliztli.

El concierto en cuestión, ofrecido por la Orquesta Mexicana de la Juventud que dirige Jorge Ramón Pérez Gómez, se realizó para conmemorar el tercer aniversario del conjunto, y el programa estuvo formado por tres obras de Beethoven: la obertura de *Egmont*, el concierto *Emperador* para piano y orquesta, y la *Quinta sinfonía*.

*Digresión primera.* El hecho de confeccionar un programa de esta naturaleza para un concierto de aniversario, no hace sino reflejar una línea de pensamiento muy convencional respecto a la música que se ofrece al auditorio. No quiero decir con esto que la música de Beethoven no sea propia para un concierto de este tipo sino que, dados los antecedentes, se antoja un tanto conservadora su selección para una ocasión como esta. Los antecedentes a los que me refiero son los otros conciertos de la Orquesta Mexicana de la Juventud, que he tenido ocasión de escuchar; en todos ellos, los programas han estado formados por bocadillos musicales de fácil digestión, y en el mejor de los casos por obras plenamente probadas a base de repeticiones múltiples, en un intento (claramente fallido) de no correr riesgos. Y voy más lejos aún: omitiendo cualquier objeción a la conformación de un programa con obras de Beethoven, me atrevo a preguntar: ¿por qué no *Coriolano*, el *Tercer concierto* y la *Octava sinfonía* en vez de las obras escogidas? Finalmente, son obras beethovenianas

\* Gaston Bachelard: *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 35, 36.