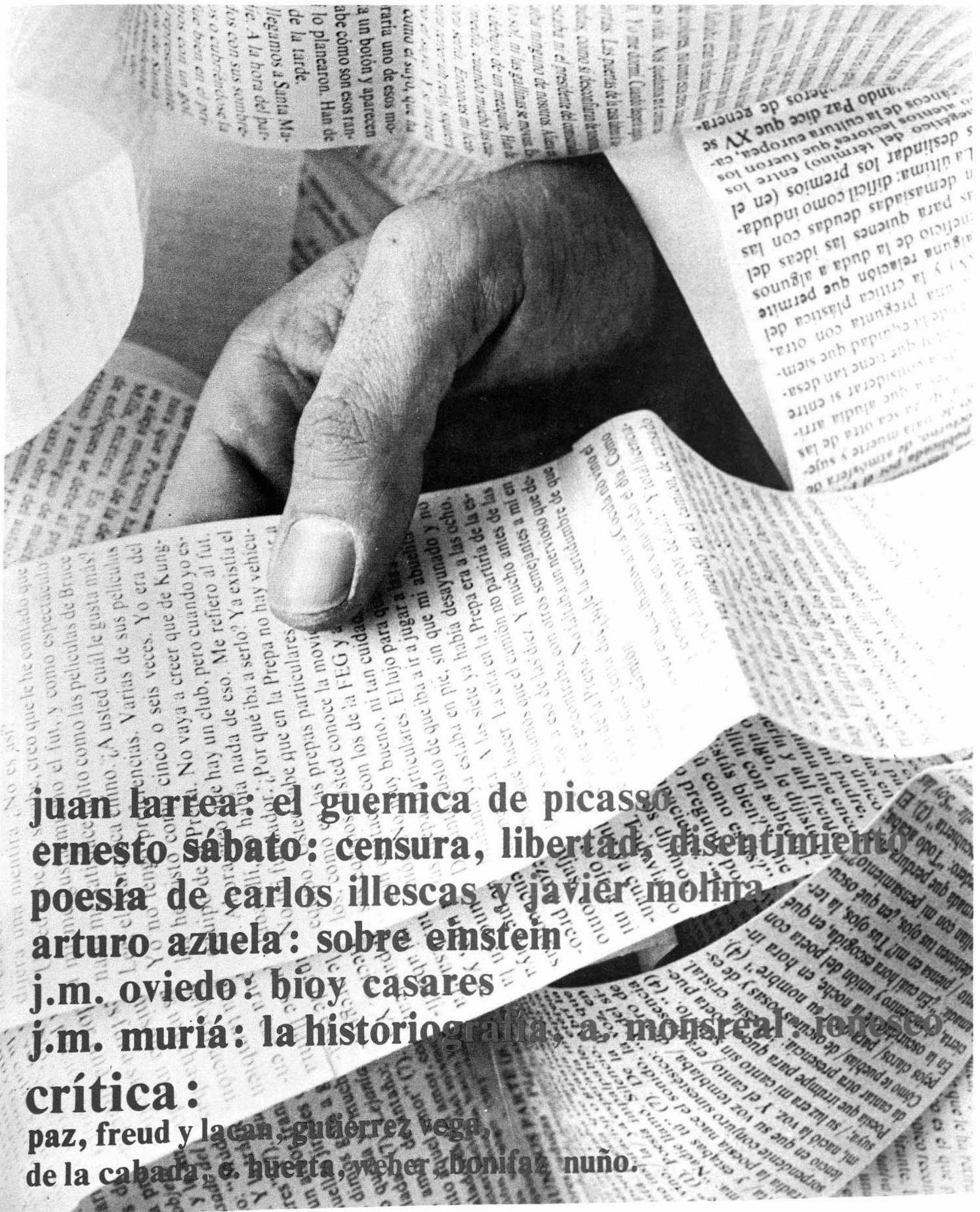


revista de la

universidad de méxico

Febrero 1979

20.00 pesos

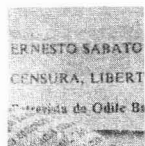


juan barrea: el guernica de picasso
ernesto sábató: censura, libertad, disenso
poesía de carlos illescas y javier molina
arturo azuela: sobre emstein
j.m. oviedo: bioy casares
j.m. muriá: la historiografía, a montréal, revesco
crítica:
paz, freud y lacan, gutierrez vega,
de la cabada e. huerta, weber, bonifaz, nuño.

Sumario Volumen XXXIII, número 6, febrero de 1979

Ernesto Sábato

Censura, libertad y disenso, 1



Carlos Illescas

Fragmentos reunidos, 10

José Miguel Oviedo

Hipótesis del tigre: sobre un relato de Bioy Casares, 14

Arturo Azuela

Universo y presencia de Einstein, 22

Juan Larrea,

El Guernica de Picasso / Carta de Juan Larrea a Picasso, con motivo del Guernica.

Juan Carlos Plá I.

Sobre la psicosis: de Freud a Lacan, 25

Agustín Monsreal

Estamos salvados, 30

José María Muriá

El país, ¿sólo una historia?, 34

LIBROS



Paz y Villaurrutia: el invocado y el taumaturgo, 36

La poesía de Hugo Gutiérrez Vega, 38 Tres poemas de antes, 39 Alborozado encantamiento: Juan de la Cabada, 41 Max Weber, 43 Nueva antología poética de Ernesto Cardenal, 44 Textos profanos. La felicidad de la buena prosa, 45

Javier Molina

Relato (tercera de forros)

Portada:

Fotografía de Rafael López Castro

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General Académico:

Dr. Fernando Pérez Correa

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural / Director General: Hugo Gutiérrez Vega

Director: Arturo Azuela

Jefe editorial: Cristina Pacheco

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas

Editores: Armida de la Vara y Eduardo Enriquez

Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso

Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado

en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año

Precio del ejemplar: \$ 20.00

Suscripción anual: \$ 200.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: Pedro Parra Reynoso

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados (ICA)

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

INFONAVIT

Censura, libertad y disenso

Pensaba hablar con Sábato de su obra, de sus recientes viajes. Pero tuve que seguir otro itinerario. Sábato estaba preocupado. Tenía en su mente otros temas. De alguna manera estaban relacionados con la literatura, pero iban más allá de ella. Abarcaban al hombre en su totalidad.

Sábato para ser fiel a su concepto de hombre alza de vez en cuando la voz para iluminar el camino.

Escuchemos sus inquietudes y sus propuestas.

La Censura

—Ernesto, hoy pareces preocupado.

—Sí, estoy sumamente preocupado por un problema que hace a la literatura pero que también hace al pensamiento y a la vida de la Nación: la censura.

—¿Te refieres a la censura de ciertos libros?

—Sí, Hace bastante tiempo se prohibieron algunos libros de filosofía como uno de Henri Lefebvre, por ejemplo. Y ahora, últimamente, una obra de Alvaro Yunque y otra de Vargas Llosa. Después

hablan de "imagen en el exterior", como si no fuera el propio Gobierno que suministra excelentes materiales para esa imagen... Pero no es la imagen lo que a mí me preocupa sino los hechos mismos. El Gobierno viene repitiendo que hay que reconstruir el país sobre la base del pluralismo, el diálogo y el disenso. Magníficas palabras, lástima que al mismo tiempo los hechos digan exactamente lo contrario.

—A propósito, últimamente se ha hablado mucho aquí de ciertos problemas con la matemática moderna. ¿Qué hay de eso? Te pregunto, porque tú en tu tiempo, estudiaste física. (Sábato se ríe.)

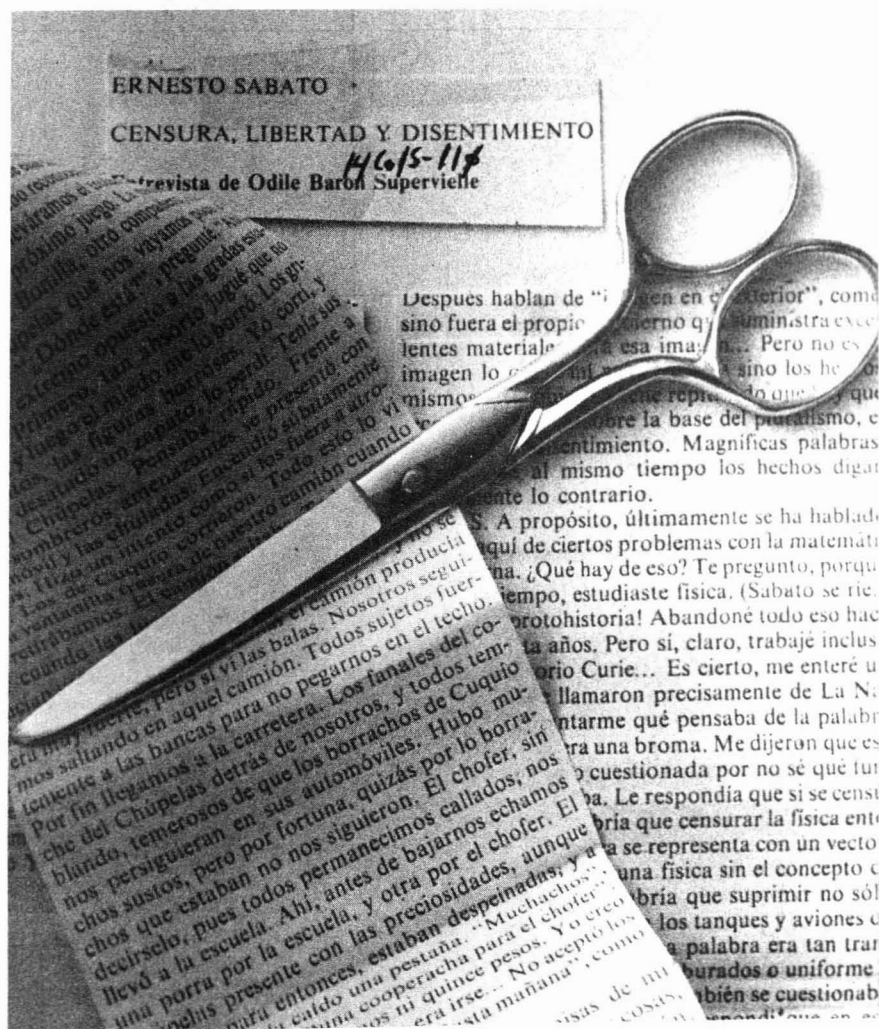
—¡Es protohistoria! Abandoné todo eso hace más de treinta años. Pero sí, claro, trabajé incluso en el Laboratorio Curie... Es cierto, me enteré un día cuando me llamaron precisamente de *La Nación* para preguntarme qué pensaba de la palabra vector. Creí que era una broma. Me dijeron que esa palabra había sido cuestionada por no sé qué funcionario de Córdoba. Le respondí que si se censuraba esa palabra habría que censurar la física entera, porque toda fuerza se representa con un vector. A menos que se haga una física sin el concepto de fuerza, en cuyo caso habría que suprimir no sólo los tractores sino también los tanques y aviones de guerra. Le expliqué que esa palabra era tan tranquilamente técnica como carburados o uniforme o crema dental. Me dijo que también se cuestionaba la matemática moderna. Le respondí que en ese caso deberíamos volver a un ejército de lanzas y sables, ya que toda la técnica moderna se basa en la matemática superior. Empezando por la energía atómica, que supone la teoría de Einstein, que supone el cálculo diferencial absoluto. Así que ese censor cordobés debería proponer la destrucción de Atucha, para comenzar su apocalipsis privado. Pero hablemos en serio, hablemos de objeciones serias, no de locuras.

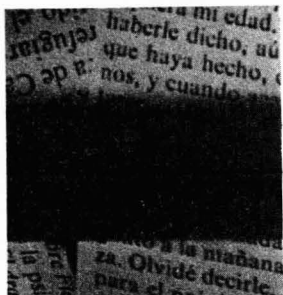
—¿Crees que en algunos casos la censura es necesaria?

—No pertenezco a esa raza demagógica que está por principio contra cualquier clase de censura. Para comenzar, todos la ejercemos en nuestra propia casa, mediante nuestra autoridad moral e intelectual, cuando con tacto y con cariño impedimos que un hijo pequeño trabaje cierta clase de amistad con un grande, o cuando tratamos de que no lea un libro para el que todavía no está suficientemente maduro.

—Bueno, pero en la sociedad, ¿quién tiene que ejercer la censura?

—El verdadero problema se plantea cuando el Estado lo hace en la vida comunitaria con procedimientos que no son los de las leyes y la justicia. Porque si esa tarea es infinitamente arriesgada cuando se la ejerce con tales recaudos, aun así se han cometido errores como, por ejemplo, el de prohibir *Las flores del mal*... podemos imaginar lo que puede llegar a suceder en un país despótico.





—También *Madame Bovary*, considerada hoy como un modelo de novela, tuvo problemas con la censura.

—En un régimen democrático un juez puede equivocarse, y es frecuente que lo haga, dada la condición falible del hombre; pero en tales casos el dañado tiene la posibilidad de recurrir a tribunales superiores, que corrigen los errores cometidos, como efectivamente sucedió cuando la obra de Baudelaire fue estúpidamente prohibida. Pero ¿quién defiende a los acusados en esos regímenes despóticos? ¿Qué podemos esperar de esos personajes kafkianos designados por un poder autoritario? Acuérdate en la Alemania hitlerista. No fueron ya censores más o menos ocultos, sino hordas enloquecidas las que quemaron millares de libros de los más altos creadores de la literatura y del pensamiento universal. ¿Quién podía impedir que esas hordas consumasen su horrendo crimen, cuando estaban apoyadas por la policía de un estado totalitario? Esas bandas no actuaban, por lo demás, al solo impulso de sus instintos depravados. Eran estimuladas, aplaudidas y justificadas por los ideólogos de la barbarie. Recordemos al doctor Ernst Krieck, profesor de filosofía y pedagogía en la universidad de Heidelberg, autor de una "concepción obligatoria del mundo" en que se reemplaza el diálogo socrático por el *Ausrichtung* o adiestramiento que traslada al pensamiento los métodos del cuartel. El mariscal Goering profirió alguna vez: "Cuando oigo la palabra cultura saco el revólver." Se podrá decir lo que se quiera contra este aforismo, pero no se le puede negar, aparte de su concisión clásica, una rigurosa consecuencia mental: al fin de cuentas Goering no era profesor de filosofía sino un profesional de la barbarie. Cuánto más abominable nos resulta, en cambio, ese doctor Krieck que justifica la destrucción de las más altas creaciones del espíritu mediante una teoría. O aquel otro doctor E.H. Jaensch, profesor de filosofía en la universidad de Marburgo (Sábado se levanta, busca un libro en la biblioteca, lo hojea y encuentra la cita). Mira lo que dice: "Es lamentable que nosotros los profesores no hayamos podido tomar parte en las refriegas en que, antes de la toma del poder, los muchachos de camisa parda abrían con sus mediolitos las cabezas de socialistas, demócratas y judíos."

—En la Rusia del tiempo de Stalin, pasaba lo mismo.

—Con siniestra simetría, en la Rusia staliniana la prohibición de Kafka y de Picasso era recomendada por los teóricos de la dictadura. Espera (Sábado vuelve a dirigirse a la biblioteca y me muestra una revista). En el primer número de esta revista, *Literatura Soviética*, el crítico Kemenov enjuicia al arte "burgués" como un triunfo del misticismo, la subconciencia y la paranoia, agregando: "Pasarán los años y las generaciones venideras que, al estudiar la historia de la cultura en la época del imperialismo, tengan que trabar conocimiento con la obra de Pi-

casso y Sartre, de Henry Moore, Joan Miró y otros por el estilo, invitarán a un psiquiatra y no a un crítico de arte para que sistematice su producción. Pero hoy, para vergüenza de la humanidad son aceptadas como grandes manifestaciones estas obras degeneradas de la pintura y la escultura. El arte soviético se desarrolla por el camino del realismo socialista, genialmente definido por J. Stalin. Y ha sido este camino el que ha permitido a los artistas soviéticos crear un arte avanzado, íntegro, socialista por su contenido y nacional por su forma en la grandiosa época stalinista." El arte supremo al que se refiere el académico Kemenov es el de esos gigantescos cromos baratos que en los países "decadentes" se reservan para los almanaques. Quien haya tenido ocasión de ver una de esas telas de varios metros cuadrados en que desde un caballo blanco Stalin dirige una batalla en que nunca participó, puede comprender a qué extremos de obsesividad y de pompierismo se puede llegar en un país totalitario. Además conviene recordar que la lógica matemática también fue prohibida en el mismo periodo stalinista, lo que produjo un retardo enorme en el desarrollo de las computadoras.

—¿Qué otros campos abarca la censura en esa clase de regímenes?

—Lo sorprendente es que se extiende a aquellos dominios donde rige ese tipo de verdad que por su esencia misma es ajena a cualquier valoración ideológica: el teorema de Pitágoras vale tanto para un "putrefacto" país occidental como para una impecable sociedad soviética, y sería asombroso que se lo impugnase por las opiniones políticas de su autor. Sin embargo, así se hizo en la Alemania nazi donde se impugnó la teoría de Einstein como típica manifestación de la mentalidad judaica. Y así sucedió en la Rusia comunista cuando se proscribió la genética "burguesa", como si los genes pudieran responder a los intereses de Wall Street. El profesor Zhebrak fue denunciado por *Pravda* (palabra que significa "verdad") por haber declarado a la revista *Science* que muchos genetistas rusos apoyaban la doctrina mendeliana. Con ansiosa urgencia, la Academia de Ciencias Agrarias Lenin envió la siguiente carta a Stalin: "Ud., querido Jefe y Maestro, ha ayudado a los sabios soviéticos a desarrollar nuestra avanzada ciencia materialista, que sirve al pueblo en todos sus trabajos y conquistas, una ciencia que expresa los ideales y los elevados propósitos del hombre en la nueva sociedad socialista." Al mismo tiempo, la Academia expulsó al fisiólogo Orbelli y al morfológico Schmalgauzen, liquidó el laboratorio de citogenética y ordenó reescribir todos los textos de biología sobre la base de la doctrina oficial, doctrina que respondía a los postulados del materialismo dialéctico, pero que tenía un pequeño defecto: era científicamente falsa. En uno y otro extremo se mostró a dónde puede conducir una ideología, dándole a esta palabra el sentido que varios filósofos le confirieron en el si-



glo pasado, entre ellos el propio Marx: un sistema de ideas que, bajo la apariencia de verdad absoluta, es en rigor un conjunto de relatividades que sirvan a un estado, a una clase dominante, a una secta. Frente a tales funestos simulacros de la verdad, sólo puede reivindicarse la libertad del hombre para pensar y crear.

La universidad

—*Apartándonos de esas dos ideologías totalmente negativas para el desarrollo del hombre, ¿cómo tendría que ser la universidad?*

—La Universidad —así, con mayúscula— debería ser el lugar en que los maestros y los discípulos, humilde pero tenazmente, luchan por acrecentar esa cultura que nace de la libertad y engendra más libertad. Un lugar en que, con sentido crítico pero con reverencia, pueda aprenderse y enseñarse el pensamiento de los filósofos más opuestos: racionalistas e irracionalistas, liberales y conservadores, ateos y creyentes, partidarios del socialismo y defensores del capitalismo. Si ese postulado esencial

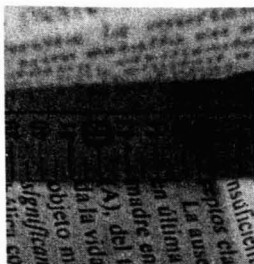
no se cumple, esas instituciones podrán ser cualquier cosa —y en nuestro desventurado país así lo fue, en manos de dogmatismos inversos—, pero jamás será lo que honrada y exactamente puede y debe llamarse Universidad.

—*Volviendo a los libros que nombraste y que fueron prohibidos, aducen que fomentan la subversión y el terrorismo.*

—Nos dicen que el país tiene el derecho y el deber de combatir a los que pretenden imponernos ideas extrañas a nuestro ser nacional, y en ese punto los más moderados nos hablan de impedir que aquí prosperen las ideologías totalitarias, sean de derecha o de izquierda. Otros, menos impetuosos, nos hablan en tales ocasiones del comunismo, callando todo lo que se refiere al totalitarismo inverso y no sólo callándolo de manera pasiva, sino, en los hechos, considerando que las fuerzas de las derechas son el único remedio para el avance de ese comunismo.

—*Habría que definir lo que es para muchos el comunismo ¿no?*

—Claro, porque en el momento en que se pide



que se defina a qué llaman comunismo, comienza el más delirante conjunto de falacias y sofismas. Porque aquí los cazadores de brujas califican de comunistas o de ideólogos del terrorismo a cualquiera que preconice la justicia social o apoye el combate de los pueblos esclavizados contra el colonialismo y hasta cualquiera que lea o murmure palabras como estructuralismo.

—Sí; además hay alguna gente que no parece estar enterada de que, por ejemplo, el grupo Tel-Quel, así como Maurice Clavel, los Nuevos Filósofos, han cambiado completamente sus ideas sobre el marxismo.

—Me pregunto también si algunos fragmentos de las grandes encíclicas sociales de la Iglesia no resultarían incriminadas por estos censores, de no saber por quién están firmadas. Y aun sabiéndolo. ¿No me dijo una señora católica al oído como quien me transmite un secreto abominable, que Juan XXIII era comunista? ¿Lo conoces a Alvaro Yunque? Es un hombre nobilísimo, una suerte de anarquista tolstoiano. Ignoro qué le pueden haber incriminado, pero la sola idea de que un chico vaya, pongamos, a secuestrar a un gerente después de leer a Yunque me produce risa. Dentro de este cuadro no puede asombrar que se haya prohibido también una obra de Henri Lefebvre titulada, monstruosamente, *Lógica formal y lógica dialéctica*.

—Para algunos, la palabra dialéctica hay que ponerla entre comillas.

—Es cierto; convengamos en que en la Argentina ya la sola palabra dialéctica es un estigma satánico que revela la existencia del Mal. Motivo por el cual estos censores deberían prohibir ya mismo al filósofo del que sale Marx y el propio Lefebvre: al filósofo oficial del absoluto Estado prusiano, al profesor G.W.F. Hegel. Lo que a su vez plantearía uno de aquellos problemas bizantinos del género de en qué momento, con qué grano comienza a hacerse un montón. Porque de extirpar a Hegel, ya que él no salió de la nada y ya que, por prolongación o disenso, surgió de otros pensadores que lo precedieron, habría que extirpar a Emmanuel Kant, porque en el estudio de las categorías pensaba mediante oposiciones, como Heráclito, y por medio de síntesis cada vez más abarcadoras, como Platón. Alguno saldrá diciendo que Kant era un enemigo de la dialéctica, pero ya se sabe de cuánta artimaña se vale un endemoniado para escapar a la investigación de sus estigmas.

—Por cierto los ejemplos no faltan.

—Prosigamos la investigación policial hacia atrás. Ya fueron mencionados Platón y Heráclito y por las dudas conviene prohibir sus obras preventivamente. Por lo demás, y si hemos de atender a Whitehead, toda la filosofía occidental (incluyendo a Henri Lefebvre) es un poco más que notas al pie de los diálogos platónicos. No debería olvidarse tampoco a los laterales y parientes, por las dudas: a Zenón de Elea, que, con sus ideas contra los pita-

góricos, contribuyó al desarrollo del método dialéctico; a Proclo y a Plotino, que en cierto modo buscan el sentido positivo de la dialéctica después de los ataques que le hiciera Aristóteles (lo que de paso prueba el peligro de los propios enemigos, que con sus diatribas pueden reavivar el encanto de los acusados), y a una buena parte de los estoicos. Para no hablar de los sucesores de Hegel, que es como decir de toda la filosofía contemporánea, puesto que de él, de una forma o de otra, salieron el marxismo, el existencialismo, la fenomenología y hasta el psicoanálisis; muchos de los cuales no eran comunistas ni partidarios del terrorismo: bastaría citar al teólogo danés Soren Kierkegaard.

—Entonces no quedaría nadie exento de alguna sospecha.

—Es precisamente la característica de toda caza de brujas, que es infinita e ilimitada. Motivo por el cual no sólo caen los endemoniados, sino sus parientes, antepasados y hasta los que figuran simplemente en sus libretas de direcciones. Una escalinata tan bizantina y peligrosa como la anterior habría que descender si, con rigor, se pretende hablar de fundamentos cristianos, olvidando todo lo que esos fundamentos presuponen, empezando por la Biblia judaica y los mandamientos recibidos por Moisés, nombre que es un hueso duro de roer dado el secreto o abierto antisemitismo de mucha gente de aquí. Pero además de la Biblia y los mandamientos, el cristianismo fue fundado y propagado por doce judíos heréticos, lo que de paso revela las virtudes muy a menudo fértiles y positivas del disenso. Si a esos fundadores agregamos los nombres de griegos y africanos como Platón, Aristóteles, Plotino, Orígenes Tertuliano y Agustín, y de italianos como Tomás, podemos preguntarnos qué quedaría de nuestros valores nacionales sin esa ilustre multitud de extranjeros. Sin contar que nuestra Constitución de 1853 manda respetar todos los credos, sean mahometanos o judíos, budistas o brahmánicos.

—Agregaría que también lo acaba de declarar el Papa Juan Pablo II.

—Además de los credos, la Constitución manda respetar toda clase de ideas, incluyendo la de los masones, no sólo porque nuestra ley fundamental así lo manda, sino porque buena parte de nuestros fundadores pertenecieron a una u otra masonería. Tampoco se nos puede argüir que de lo que se trata es de impedir que ideologías foráneas traten de destruir la nación, porque en tal caso hay que recordarles que nuestra libertad fue imaginada y finalmente alcanzada por intelectuales que se basaron en tres revoluciones extranjeras: la inglesa, la norteamericana y la francesa. Y que esos intelectuales no sólo estudiaron esas ideas sino que tradujeron, elogiaron y difundieron las obras que las inspiraron, hasta tal punto que un periodista que, aunque napolitano (lo que prueba también que los extranjeros pueden ser nacionalistas argentinos) estaba al

servicio de don Juan Manuel de Rosas, acusó de "anarquistas" y de "comunistas" a emigrados como Alberdi y Sarmiento, con un odio tal, que de haber tenido alcance policial sobre ellos, nos quedamos sin nación.

La creación artística

—Ernesto, quisiera ahora que me dijeras cuál es el papel que cumple la creación artística en lo que se refiere al disenso.

—La creación artística es un complejísimo testimonio de su tiempo, por momentos tan ambiguo y oscuro como los sueños y los mitos, con frecuencia terrible, pero siempre constructiva en el más paradójico de los sentidos. La historia de la literatura está colmada de incestos, adulterios y traiciones, parricidios, matricidios e injurias contra las instituciones básicas de la sociedad. Bastaría pensar en los dramas de Shakespeare. Y sin embargo, pero en rigor por eso mismo, los trágicos helénicos fueron llamados por Karl Jaspers "educadores de su pue-

blo". Las Furias no pueden ser ignoradas, y mucho menos pueden ser vilmente rechazadas: se las acepta, integrándolas en la dialéctica de la condición humana, o se paga el sangriento tributo que ha pagado la sociedad cada vez que intentó suprimirlas. En virtud de aquella enentidromía de Heráclito, mientras más extremadamente se ha intentado racionalizar al hombre, más brutalmente reaccionaron las potencias oscuras. Cuando la Ilustración creyó haber echado a los demonios para siempre, entraron por la ventana, y en pleno auge de la Razon (y lo que es más paradójicamente grotesco, en nombre de ella), se suprimió a centenares de miles de ciudadanos, entre ellos a muchos de sus más entusiastas partidarios; y en nuestro propio siglo, el estallido más furioso de esas potencias se produjo en el país que más premios Nobel había conquistado en ciencias y filosofía. Se olvida cada vez que no debemos pretender demasiado al ángel si no queremos encontrar la bestia.

—En esta civilización esencialmente materialista, ¿qué haríamos sin los creadores de ficciones?

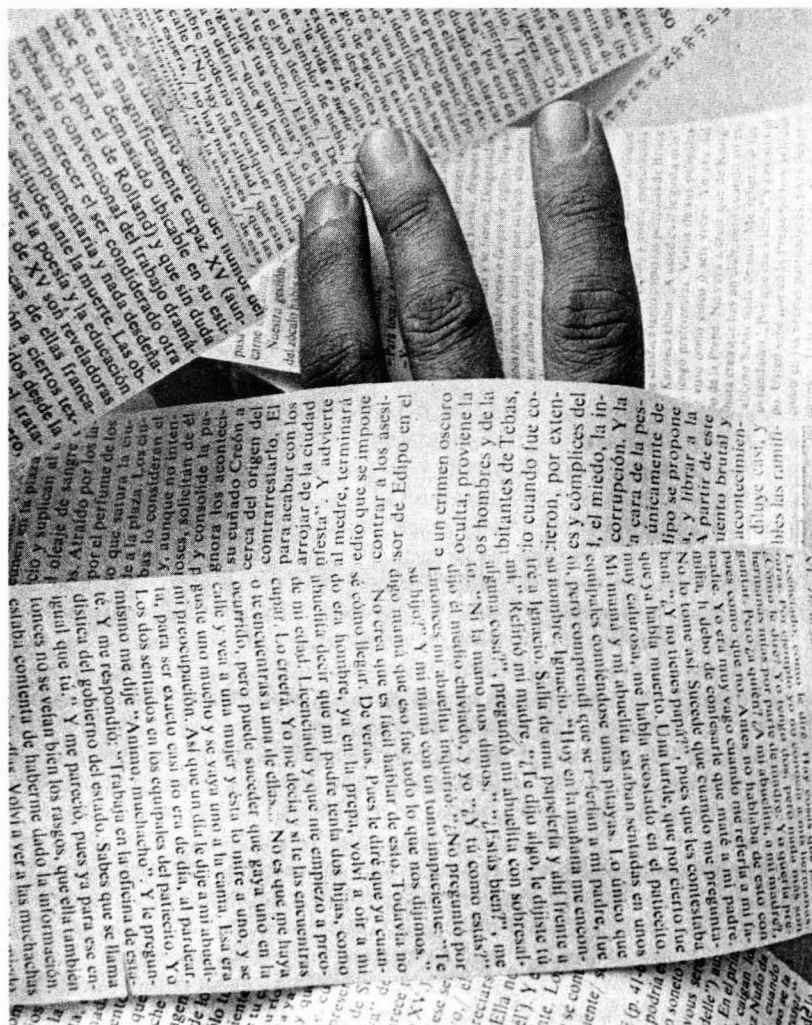
—Por supuesto, en una civilización que nos ha despojado de todas las antiguas y sagradas manifestaciones del inconsciente, en una cultura sin mitos y sin misterios, sólo queda para el hombre de la calle la modesta descarga de sus sueños, o la catarsis a través de las ficciones de esos seres que están condenados a soñar por la comunidad entera. La obra de estos creadores es una forma mitológica de mostrarnos una verdad sobre el cielo y el infierno. No nos dan una prueba ni nos demuestran una tesis, no hacen propaganda por un partido o por una iglesia: nos ofrecen una significación. Una significación que, a la inversa de aquellas tesis tranquilizantes y edificantes que suelen ser el tema preferido de los fabricantes de teatro en los países absolutistas, la Rusia soviética, por ejemplo, con obras como *El triunfo de la tractorista*, tiene por objeto despertarnos y sacudirnos de ese sueño en que, según John Donne, parece transcurrir el viaje que nos lleva de la cuna a la sepultura, para enfrentarnos con nuestro duro, trágico pero noble destino de animal metafísico. ¿Puede haber una misión más alta para la literatura?

—¿Un creador de ficciones tiene que ser necesariamente un rebelde?

—Por supuesto, si es grande, si no practica esa fabricación de bestsellers de temporada que hoy reemplaza en su mayor parte a aquella misión sagrada que recuerda Jaspers en los trágicos griegos, es un delegado de las Furias aun sin saberlo, y por supuesto sin quererlo.

—¿Es saludable para una nación aceptarlo como tal?

—Pobres de las naciones que olvidan o ignoran este sagrado derecho a la rebelión de sus grandes creadores. Si la madurez de un hombre comienza cuando por primera vez advierte sus limitaciones y se avergüenza de sus defectos, la madurez de una





nación empieza cuando sus mejores hijos comprueban que las infinitas perfecciones con que en su infancia la creían dotada no son tales, y que, como otras naciones, como todas las naciones, sus virtudes están inexorablemente unidas a sus defectos. De este modo las mejores patrias, las que han dicho algo al mundo, han sido vilipendiadas por sus escritores, con el corazón desgarrado y sangrante: así Holderlin y Nietzsche y Thomas Mann, en Alemania; así Dante, en Italia; así Stendhal, Baudelaire, Rimbaud, Bernanos, en Francia; así aquel noble espíritu de Pushkin que, después de escuchar riéndose las cómicas historias que le leía Gogol, con lágrimas en los ojos, exclamó: “¡Qué triste es Rusia!”

—Son ejemplos de la vieja Europa y podría pensarse que un continente que ha aportado tanto a la civilización puede darse el lujo de autocriticarse, y podría decirse que es un lujo que puede darse ella y no nosotros, que somos un país joven y para el cual la crítica excesiva podría ser dañina.

—Sí, podría argumentarse eso y muchas veces se lo argumenta, olvidando que los Estados Unidos son un país tan joven como nosotros y sin embargo su autocritica es feroz. Si los Estados Unidos dejaron de ser un jactancioso adolescente fue porque sus mejores espíritus tuvieron el coraje de escrutar los bajos fondos de su alma y exponerlos a la vergüenza pública en sus novelas, en su teatro, en su cine. Es muy frecuente, en nuestros países latinoamericanos —tan propensos a gobiernos despóticos— criticar el famoso materialismo yanqui, mientras nos envanecemos de nuestra presunta inclinación a los valores espirituales. Pero, aparte de que es ya de dudoso valor espiritual ese autoelogio, lo cierto es que somos incapaces de esa fortaleza que supone la admisión de graves defectos y esa capacidad para exponerlos a la luz del día. Pocas veces nos inclinamos a reconocerle a los Estados Unidos uno de los más grandes valores espirituales, que en la práctica nosotros por lo general desconocemos y hasta prohibimos: la capacidad de autocritica y el insobornable derecho al disenso. Como todo gran imperio, ha cometido innumerables tropelías a lo largo y a lo ancho del mundo. Pero nadie ha dicho palabras tan duras contra los Estados Unidos como sus propios hijos; y en particular, ya que me estoy refiriendo a la literatura, en pocas partes se han escrito y filmado obras tan feroces contra sus propios políticos, policías, militares, gobernadores, presidentes de la República y hasta jueces de la Suprema Corte. Y jamás el Estado ha prohibido ni una sola de esas obras. Porque reconoce que esas obras son edificantes en el mejor sentido de la palabra, y porque una democracia se caracteriza por permitir la publicación de sus defectos. Motivo por el cual los distraídos creen que las democracias son los únicos regímenes corrompidos, cuando lo que sucede es que en los otros sistemas nadie puede denunciar la corrupción, que es más grande, más profunda y más degradante, si hemos de atender al fa-

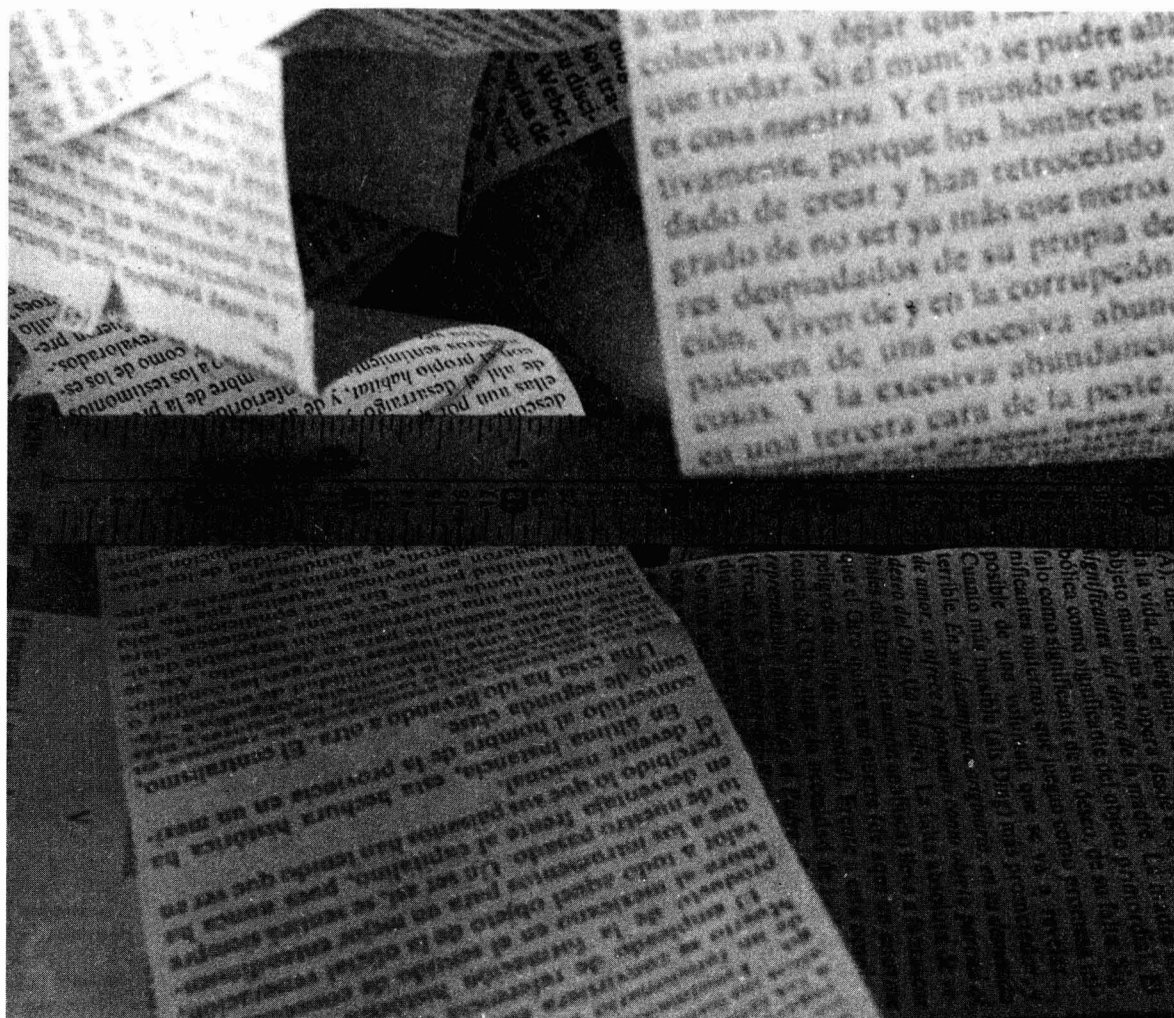
moso aforismo de lord Acton. Porque si el poder corrompe, el poder absoluto corrompe absolutamente. Y esto sí debería ser enseñado en las escuelas, como en mis buenos tiempos de estudiante se nos hacía aprender aquello que se llamaba Instrucción Cívica para advertencia de las nuevas generaciones, tan propensas siempre, cuando empiezan a sentir el olor de la podredumbre, a “cortar por lo sano”, añorando o apelando al terror y al poder dictatorial, imaginando que así puede instaurarse ese reinado de lo Absoluto que sueña en medio de la putrefacta relatividad de los seres humanos. Inclinación de los muchachos, casi siempre idealistas, que perversamente usufructúan los cerebros de uno y otro totalitarismo.

De esta forma, y con la excepción de los esplendidos periodos de libertad republicana, aquí las denuncias contra ciertas personas son consideradas como delitos contra la nación y sus instituciones, confundiendo sofística, o por lo menos falazmente, esa nación y esas instituciones con los carnales, falibles y muchas veces corrompidos ciudadanos que circunstancialmente las usufructúan.

Los verdaderos fundamentos de nuestra nacionalidad

—Ernesto, ¿cuáles son para ti los verdaderos fundamentos de nuestra nacionalidad?

—Puede argumentarse que extraigo conclusiones aventuradas de fundamentos indiscutibles de nuestra nacionalidad. Pero precisamente estoy probando que los fundamentos que estos censores invocan son a menudo hartos discutibles y en ocasiones peligrosamente estrechos para el destino de esa patria republicana que soñaron (y el verbo es la metáfora exacta) aquellos próceres intrépidos, hondos, visionarios y prudentes. Porque los reales fundamentos de nuestra nacionalidad son aquellos que hombres como Alberdi, lograron imponer para nuestra ley fundamental; los principios que sabia y generosamente instauraron la libertad sagrada del hombre, esa libertad que únicamente está limitada por la responsabilidad y por el respeto a la misma comunidad que la asegura; según las restricciones de leyes probadas por la dramática historia del hombre, y cuyo respeto vigila esa justicia independiente que asegura el derecho al disenso. Esto y únicamente esto es lo que deberían tener como patrón nuestros censores: la necesidad de preservar la Nación de cualquier régimen autocrático y de cualquier género de totalitarismo, sea del signo que fuere. Pero ¿de qué censores estamos hablando si es la justicia independiente la que debe ejercerla? Y si el terrorismo totalitario quiere echar abajo estas nobles instituciones tal como salvajemente están ahora intentándolo en España e Italia, habrá que encontrar la forma de actualizar nuestras leyes para que los enemigos de la República no puedan derribarla aprovechándose de su benignidad y su inoperancia. Sólo con estas armas hay que combatir el



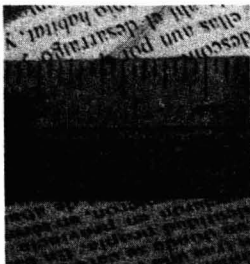
terrorismo, además claro, de asegurar la justicia para los desheredados y el desarrollo material que permita instaurarla. Porque sin ello tampoco hay en nuestro tiempo una auténtica libertad.

Libertad y disenso

—¿Cómo ves esa libertad tan esencial para que el hombre tome su verdadera dimensión?

—Ya no se puede dudar, después de terribles experiencias: el fin no justifica los medios, y es trágicamente ilusorio perseguir fines nobilísimos con medios innobles. Así, la primera condición para cualquier nación digna ha de ser el respeto de la persona, lo que supone en primer término su libertad. Nos dirán algunos que en las democracias occidentales sólo existe para los exploradores. Lo que es en parte cierto, pero considerablemente sofisticado, pues ha sido en sus universidades donde surgieron las grandes doctrinas redentoras del hombre explotado, mientras que en los países totalitarios no existe ni esa libertad de enseñar y aprender ni la otra, la de los obreros que deben trabajar como si-

lenciosas hormigas, con la promesa de que llegará un día en que el Superestado se va a disolver por sí solo para inaugurar la libertad íntegra e inmaculada. Como afirma Camus, si hoy la libertad se ve en retroceso en la mayor parte del mundo es porque jamás han estado mejor armadas ni han sido más cínicas las iniciativas de esclavización. El gran acontecimiento del siglo XX fue el abandono de la libertad por los que querían el progreso material, desapareciendo desde entonces una esperanza más en el mundo. La libertad burguesa no era toda la libertad, o no lo era cabalmente; pero de la justa desconfianza por sus precariedades se llegó a desconfiar de la libertad misma, o se la difirió para siglos futuros. Ya sabemos a dónde condujo ese renunciamiento, y es hora de que admitamos que la libertad total no es algo que un día recibiremos de golpe y en su máximo esplendor, sino que debe lograrse día a día, en una lucha incesante contra los que quieren arrebatar hasta sus migajas. Porque con esas pequeñas, modestas y hasta risibles libertades podremos proseguir el camino y perfeccionar nuestras sociedades. Hasta alcanzar una sociedad que a



la vez nos ofrezca libertad y justicia social.

—Ernesto, ¿cuáles son, a tu juicio, los rasgos esenciales de una sociedad totalitaria?

—La prohibición del disenso, la instauración del Partido Único, la abolición de la justicia independiente y de la prensa libre, el reemplazo del Parlamento por un circo como el que periódicamente se reúne en los países comunistas, son los rasgos esenciales de la sociedad totalitaria y los recursos mediante los cuales el hombre es reducido a la condición de engranaje. Así se implanta la paz de los cementerios. Inglaterra, Los Estados Unidos, después, finalmente, Francia, se establecieron sobre los principios enunciados por pensadores que habían recogido toda la experiencia de la historia, la buena y la mala, para evitar que el hombre pudiera ser el lobo del hombre, al menos en la medida de lo posible. Y sobre estos mismos cimientos nuestros fundadores levantaron la incipiente patria en estas provincias del Sur. Con la inevitable corrupción que los ideales sufren cuando descienden del cielo platónico para ser puestos en práctica, hay que reconocer que el gran principio del disenso se ha prolongado hasta nuestros días, como para permitir que el jefe del Estado más poderoso de la Tierra haya podido ser acusado por un modesto y casi desconocido juez, y finalmente obligado a renunciar.

La democracia

—Esa libertad y ese disenso a los cuales te refieres ¿pueden únicamente funcionar en un régimen como la democracia?

—A veces los ideales se degradan en su ejercicio; la maldad y el egoísmo, la vanidad y el hambre de riqueza y la sed de poder ensucian y bastardean esos ideales. No ignoramos que la famosa Democracia baja a la democracia con minúscula y, por fin, a la que debe ser escrita entre comillas. Pero los regímenes absolutistas también están constituidos por hombres y, en consecuencia, están igualmente sujetos a la corrupción; con la diferencia de que en ellos no hay forma de denunciarla y mucho menos de castigarla. Precisamente la democracia parte de la idea de que el hombre es el lobo del hombre y, para colmo, un lobo corrompible. Y sus principios están de tal manera ideados a través de milenios de maldades que tratan de evitar las peores atrocidades que se cometen cuando el engaño reemplaza a la verdad y la cárcel a la protesta. Esos famosos “tres poderes” y esa libertad de información son los instrumentos mejor concebidos para lograr que la más perversa de las criaturas vivientes haga el menor de los daños posibles. En suma: la democracia es precaria y a menudo despreciable, pero hasta hoy no hemos encontrado nada mejor para alcanzar las futuras comunidades a las que aspiramos.

—¿Cómo ves esas futuras comunidades?

—Tal vez sea Emmanuel Mounier quien mejor

ha respondido a nuestras preocupaciones, desarrollando y sintetizando ideas de los grandes pensadores sociales. El personalismo fue una respuesta a la presión totalitaria, una defensa del individuo contra la opresión de los aparatos. Para no correr el riesgo de alentar falsas interpretaciones favorables al viejo liberalismo, asoció a la palabra “persona”, dialécticamente, la palabra “comunidad”. Cuando después de la Segunda Guerra Mundial los antiguos conceptos de esa doctrina se derrumbaron en pedazos, se invocaron dos explicaciones: para los marxistas, no era sino una crisis económica, y bastaba operar la economía para curar el mal; para los moralistas, en cambio, era una crisis del hombre y sus valores, y por lo tanto, sólo se curaría la sociedad si se estaba en condiciones de cambiar al hombre. Para Mounier, unos y otros cometían el mismo error, típicamente moderno, consecuencia de un dudoso cartesianismo al separar el cuerpo del alma, la acción del pensamiento, el *homo faber* del *homo sapiens*. Cuando lo correcto era considerar la crisis, a la vez, como una crisis del hombre y de las estructuras sociales. Era así el mejor exorcismo contra el demonio de la pureza, esa pureza abstracta que presupone un bien sin un cuerpo que lo sustente: era la inserción concreta en un mundo de situaciones objetivas. Lo que significaba denunciar la “pureza” que pretendían mantener tantos hombres de calidad que se proclamaban apolíticos.

Ya los directores de conciencia como San Francisco de Sales, mucho antes que Marx y Freud, denunciaron esa clase de actitudes como una alienación y una astucia de la mala conciencia, que aseguraba la tranquilidad individual en el tumulto, con nobilísimos pretextos. El hombre no es un yo pensante y abstracto; está materializado en un cuerpo que pertenece a una familia, a una patria y una época que no ha elegido. Ese compromiso es nuestro equilibrio, neutraliza ese egocentrismo que incesantemente nos arrastra hacia Narciso. No somos “locos de libertad”, como afirmaban algunos surrealistas, pero tampoco estamos condenados a los trabajos forzados de una historia sin apelación. Y esta dualidad es la que nos hace responsables. Existencialismo y personalismo se congregan así en este nuevo hombre del siglo XX, este ser enajenado al que debemos devolver su destino. Si no somos destruidos por la hecatombe atómica, será necesario ir buscando la forma de rectificar rumbos dentro de la imperfecta democracia, será necesario ir buscando la síntesis de una realidad que los Tiempos Modernos escindieron en opuestos: la ciencia y el hombre, el individuo y la colectividad, lo objetivo y lo subjetivo. Debería realizarse en el orden social lo que la nueva filosofía logró en el pensamiento: la síntesis del hombre y el mundo.

Ni el individualismo ni el colectivismo son soluciones verdaderamente humanas pues el primero no ve la sociedad y el segundo no ve al hombre; ambas son abstracciones, y abstracciones esencial-

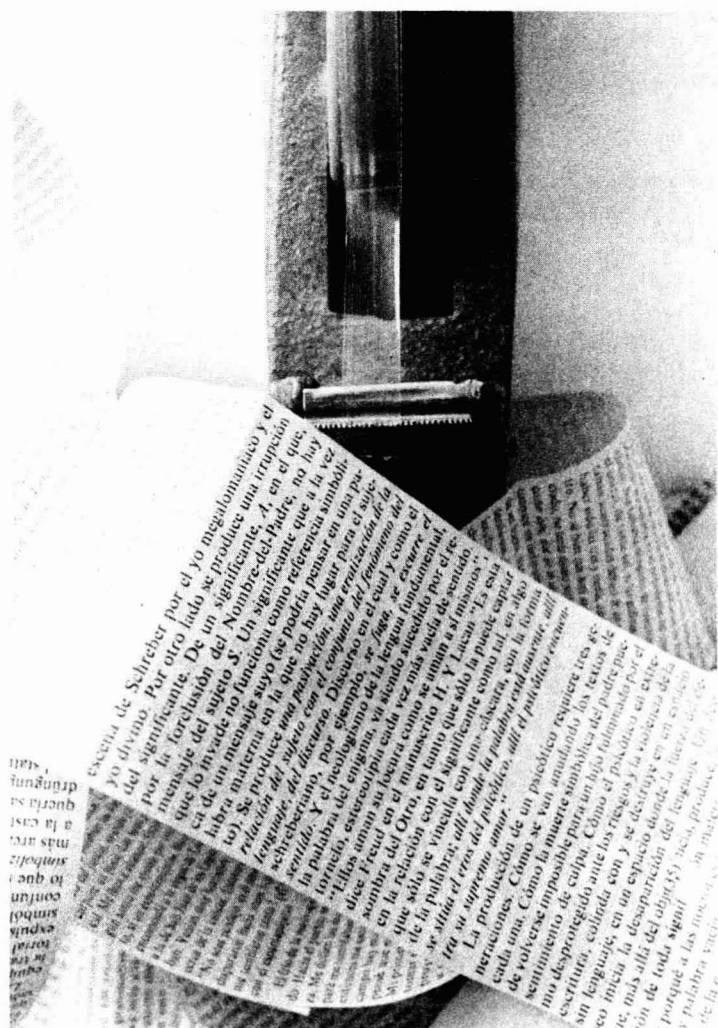
mente perniciosas para el ser humano. Pues el reino de este ser no es el estrecho y angustioso territorio de su yo, ni el abstracto dominio de la colectividad, sino esa región intermedia en que acontecen el amor y el arte, la camaradería y el diálogo, la comprensión y el trabajo en común. Es el gran pecado de Occidente haberse alejado de esa verdad primordial, sin cuyo conocimiento será imposible establecer las futuras comunidades. Las comunidades auténticas, no esas maquinarias sociales a las que nos hemos tristemente acostumbrado.

—Podemos recordar aquí una frase de Bergson que decía que “este cuerpo de la humanidad desmesuradamente agrandado por las técnicas espera un suplemento de alma”.

Ernesto, quisiera que me dijeras ¿qué diferencia ves entre individuos y personas?

—Quizá haya sido desafortunado que aquel individuo con que Cicerón tradujo el átomo de los naturalistas griegos excediese el dominio de la física hasta alcanzar el de los hombres; pues si ya para un simple organismo vivo ese postulado es erróneo, para una comunidad de seres humanos es ca-

tastróficamente falso. Así ciertos filósofos del viejo liberalismo consideraron a la sociedad como una yuxtaposición de individuos, no como una estructura superior a sus partes. Y es probable que esa doctrina, basada en un yo independiente —y en su egoísmo innato— haya sido el correlato de la ferocidad libre-empresarial que aquellos mercaderes de la Revolución Industrial lanzaron sobre las desvalidas aldeas del Africa y la Polinesia, para inyectar sus trapos y cachivaches al precio de la destrucción de arcaicas culturas. A esa mentalidad se acomodaba muy bien el amargo aforismo de Hobbes, que veía en el egoísmo el fundamento de toda convivencia. Lo que es ominosamente cierto, pero no totalmente cierto, al menos cuando el individuo accede a la suprema categoría de persona. No lo somos de modo espontáneo, ni nacemos con esa dignidad, pues la persona se construye luchando contra las potencias malignas de nuestro ser. El heresiarca Fedor Dostoievsky afirmaba que Dios y el demonio se disputan el alma del hombre, y que el campo de batalla es el propio corazón de esta criatura trágicamente dual. Y en esa lucha no siempre triunfa el demonio, pues si el hombre es capaz de las peores atrocidades, también es capaz de alcanzar las cumbres del altruismo, como en un Albert Schweitzer y en un Padre Damián. Y también habría que advertirle a Hobbes que: “il est dangereux de trop faire voir à l'homme combien il est égal aux bêtes, sans lui montrer sa grandeur”: hermoso aforismo pascaliano en que lo único equivocado es atribuir a los nobles leones y elefantes las perversidades de que sólo es capaz este extraño animal que a la vez puede instaurar los campos de Dachau y propagar los Evangelios. Esta dualidad inherente a la condición misma del ser humano obliga a ponerle trabas societarias que limiten su propensión al mal, desde los mandamientos de las religiones superiores hasta las leyes de las sociedades sabiamente organizadas. La experiencia milenaria prueba que una ley aceptada por la comunidad y una justicia para aplicarla —independiente de los que detentan el poder físico— es lo único que puede asegurar una existencia digna. El concepto de “bien común”, defendido por los más lúcidos pensadores, es la piedra angular de cualquier sociedad que se proponga evitar tanto el egoísmo individual como los males del Superestado, pues el bien común no es la simple sumatoria de los egoísmos individuales, ni ese célebre “bien del Estado” que los totalitarios colocan por encima de la persona. Y ante el cual sólo cabe ponerse a temblar: es el supremo bien de una comunidad de seres a la vez libres y solidarios. Asegurar este equilibrio es muy arduo, pero no es imposible, como tantas veces lo ha mostrado la historia, desde aquellas antiguas comunidades que la arrogancia europea de nuestros tiempos modernos llamó “primitivas”, hasta algunas democracias que no han necesitado recurrir al terrorismo estatal para evitar ser derribadas por el terrorismo inverso.



Carlos Illescas

Fragmentos reunidos

CLXXIX *Una morena y una rubia*

Para empezar
dos buenos tarros
de cursilería, Señora.
Ya no bosteces más y escucha
con ánimo diurético
cómo laceras mi alma
con tu gesto altanero.

.....

IV *Vía láctea*

Si olvidas ejercer,
poeta, la cursilería,
tu mujer partirá con el lechero
pan que a ti te niega remilgosa.
Atiéndeme. Sopla a su oído:
"Terroncito de azúcar.

Así las cosas, la verás entonces
guiñarle sólo un ojo.

.....

XVI *Atiéndeme Telémaco*

Si aspiras redimir lesbianas
tus ángeles sangrando de un costado
dejarán de guardar las vírgenes
inscritas desde siempre
en tu lista de bienes de consumo.

.....

XXI *Breve lied*

Prefieren las burguesas
engañarte en otoño;
en diciembre, también;
pero eso sí, temblando.

VIII *Prescripción necesaria*

Neófito:

Lo primero atarla al tronco.
Asegurar en torno suyo
rencor y cuerda.
Azotarla en seguida con ramajos
gozosos de membrillo;
contéplala verter sus alaridos
igual a flores degolladas
por los molares de una roca.

Mas el placer y sus efluvios
acudirán después cuando ella
te azote a ti, durante largas horas
sin atender tus gritos.

.....

XXIII *Gracián, arreglo para oboe*

Un femenino cuerpo singular
oferta es invaluable hacia los dioses.

Por dicha causa, entonces,
conserva a tu mujer
rodeada de cuidados.

Y cuando tanto la miseria
como el hastío acechen,
negóciala en pública subasta.

En seguida verás amigo mío,
cómo el amable cuerpo femenino
al fin será completamente tuyo;
porque oye, lo plural si compartido
dos veces singular.

.....

XCIV *Agamemnon muestra su enojo*

Te prohíbo Clitemnestra
usar la losa de mi tumba
para gozar con tus amantes.
No excedas el escarnio
despabilando mi reposo.
Fornica donde quieras,
menos aquí.

XLII Equino yambo

¿Vendrás mañana, lo prometes,
a demandar mis fulgurantes coces
de bien probada puntería?
¿Me pedirás llorando sangre,
avezadísima amazona,
que encarne nuevamente
en orden retroactivo
mis representaciones,
hasta llegar al día aciago
(lleno de luz en la perdida Abdera)
de cuando el recio puño de Hércules
te arrancó de mis belfos
en las inmundas cuadras?

.....

LXXVIII Aquí, su antiguo ministerio

Aminta, acude si lo quieres
a mi esposa. Primero halágala
y luego pídele mi mano.
Llegada la hora del banquete
si eres cauta
no beberás la copa
tendida por sus manos oferentes.
Atiende mi consejo;
nunca falla Yocasta con sus pócimas.
Se excede en eficacia.
Donde pone el brebaje
pone el sepelio.



LXX Lectura de Zenón eleático

¿Cómo obtener, oscura Aspasia
tu evasiva, odorífera tortuga?
Los pies alados del deseo
sobre el tiempo apresuran su carrera
sin alcanzar tan lento apremio.
¿En qué punto de la noche y del espacio
terminará la caza sin medida
presumible fusión
de cuerpos elusivos
así el deseo sus afanes
contemple disminuidos
después de consumir el infinito
cruelmente renovado en cada tranco
dictado a su carrera
por infinitas particiones
del espacio siempre ensanchándose
en sombra, en tiempo, en polvo enamo-
rado?

.....

CIII Parábola del trasterrado

Abro la puerta roja como un símil
y entra la tarde entre maduras luces.
Sentada en mis rodillas
bebemos muchas copas.
Se marcha un poco beoda
a inaugurar la noche.

.....

LXXXIII Ejercicios de teclado

Estimular la acción retrogradante
del cangrejo estremece a las mujeres.
Con ambas manos, presto,
defiéndose los sexos
y sin más aúllan poseídas
por un orgasmo realizado
en manera de eléctrico *scherzando*
instrumentado en su calambre igual
a parpadeantes cardúmenes de notas,
caudal agitación de armónicas membra-
nas
con anhelantes dedos.

CXXVII *Deísmo*

Sólo los impotentes
niegan a Dios.
El desde arriba dicta
nuestra erección
de cada día

.....

LXXVI *Sectaria*

Este cartel muestra tu Iglesia
en desafiante pórtico:
"Absténgase de entrar
quien no conozca la lujuria"

.....

V *Indeseable arcaísmo*

Persíguate primero y averigua
sin alarma, poetilla,
durante cuánto tiempo fue tu madre
—con perdón— esmerada cortesana.
Y quien, bizarro, te engendró
en horas tachonadas de alcohol.

Más te valdría, amigo,
poner la barba a remojar si escuchas
este arcaísmo dicho a tu vecino:
—¡Hi de puta!

.....

XIII *Diuresis*

Derribar un árbol
media noche vehemente,
así sus términos,
con naipes de una ciega cítara
si en aura y palidez añades
gatos angora y agonía en fruto
pero atrapado el fin junto a la herida
trazado un último domingo
o lunes pordiosero
o inútil nacimiento
de mundos reptilados
podría, ¿quién lo sabe?
reivindicar al hombre
dispuesto a defecarse en las estrellas
con ánimo templado
en sostenida esquina.

XVII *Hijo, he aquí la praxis*

Adquiere en el mercado citadino
si ese es tu gusto extravagante,
entre todas la más succulenta osa.

Cortéjala con ánimo enterizo.
Poséela.

Abstente de presentarla
a tus amigos sucialistas,
a nazis patrioterros, revanchudos,
y menos a marxistas ortodojos
ya en pirriquios, octavas o tercetos;
podrían al final humanizarla
con dietas y retóricas
hasta tornarla una mujer
cualquiera.

.....

XXIV *Mejor si congolés, oh Darwin*

Obdulio, si realmente quieres
conservar los atributos otoñales
de tu linda mujer, la misteriosa,
te pido preferir
en todo caso un buen orangután
(*la femme de Louis* lo recomienda)
sobre la oscura corte
de inútiles amigos agobiados
también con la pesada carga.

.....

XLI *Vuelvo a ladrarte, luna*

Como otras tantas esta noche
lujuriosa, histérica Afrodisia,
repetiré la dosis,
así hayas de morderme delirante
de nuevo manos y tobillos.

Y bien,
¿después de todo no es acaso
mi destino azotarte sin medida,
quizás buscando en vano
hacer de ti una esposa verdadera?



LI *Noche, eterno femenino*

Las estrellas, amor,
sugieren en extremo
un cielo desgarrado:
lucientes copas de licores
al margen del olvido si anegasen,
sutil nocturnidad, un coño.

.....

XCII *Epitafio IV*

Orina aquí, viajera;
despierta a quien en vida
lanzó, no siempre en vano,
su apasionado dardo
al rojo blanco dirigido
a sus narices.

.....

XV *Codicilo de Néstor*

Evítate en prostíbulos
remanente ínfimo de vida.
La mercenaria no tendría empacho
en engañarte con ángeles custodios,
felices en su albura,
de tu misal de Edipo futbolista.

.....

VII *Más allá el eco impertinente*

La flor tomada al agostino prado,
poeta, sobre tu oído ponla.
La escucharás decirte:
—Cantando por aquí pasó ligera,
asida de la mano
de un rudo ganapán.
Arrójala de ti si quieres
evitarte otras confidencias
entre jadeos emitidas.

.....

CLXXXIV

Aires con casa en Virgo

Las damas de ancha grupa
evitarán, en lo posible,
la inquinosa embestida del carnero.
El sólido testuz del insensato
no respeta los coxis divinales
así se trate del dorado
trasero de Afrodita.

CLXXXV *En tiempos de secana*

La dama pernancona,
enfrentada la urgencia
bien puede recurrir al burro
de su compadre.
Cualquiera de los dos
o a su turno ambos de consuno,
sabrás cumplir con su deber.

.....

CCV *Pietta*

No le fue concedido al hombre
común la gracia de ignorar
los asuntos eternos,
y menos a sí propio;
por lo mismo teme pegarle
a la mujer preñada, reírse
hasta la vendimia del júbilo
al recordar los golpes de su padre
acertados con ira santa
en la dulcísima persona
de su abnegada mamacita
presas ambos de alcohólico delirio.

.....

CCXV *Fulgor del caviloso*

Vivir no es reiterarse
porque morir es otra cosa
menos centella airada en su sentido
pero sí más amor.
Vivir es, por ejemplo,
decubrir a Mariana, su alba,
salir triunfante de la tina
con una pompa de jabón
irisándole el pubis.

.....

CLXXXVI *Luna y ladrido*

Los perros habituados
a eso que tú sabes,
ya no entran en el cielo.

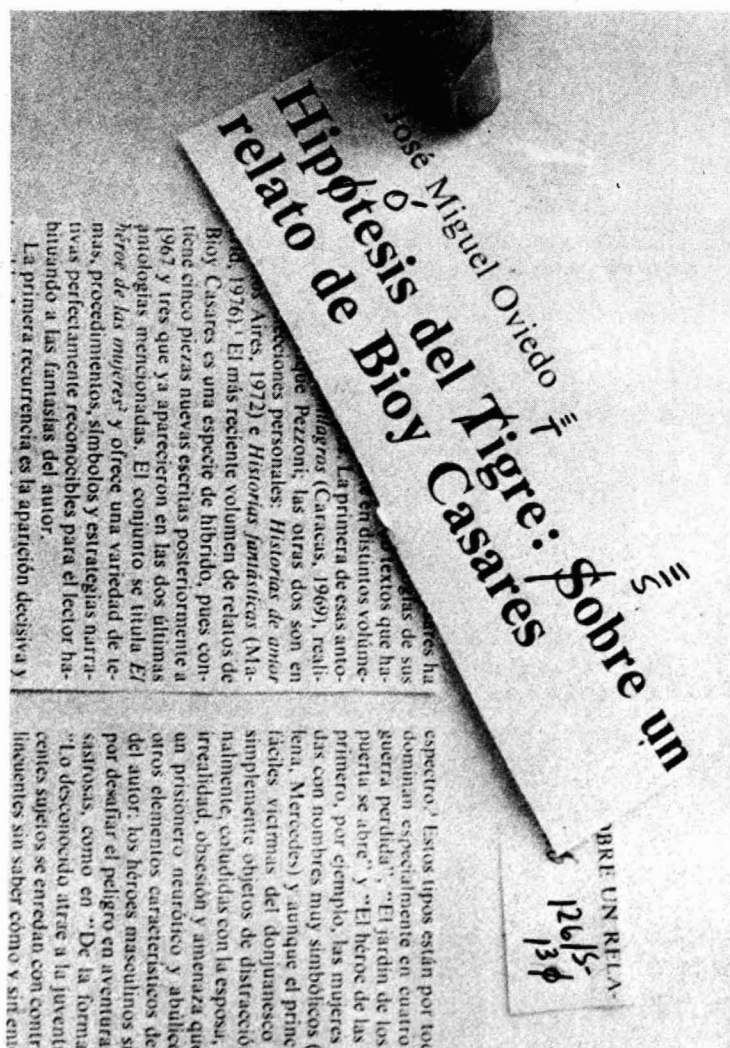
Hipótesis del tigre: sobre un relato de Bioy Casares

En los últimos diez años, Adolfo Bioy Casares ha estado recopilado y publicando antologías de sus cuentos y novelas cortas, reuniendo textos que habían aparecido anteriormente en distintos volúmenes, mas algunos inéditos. La primera de esas antologías es *Adversos milagros* (Caracas, 1969), realizada por Enrique Pezzoni; las otras dos son en cambio selecciones personales: *Historias de amor* (Buenos Aires, 1972) e *Historias fantásticas* (Madrid, 1976).¹ El más reciente volumen de relatos de Bioy Casares es una especie de híbrido, pues contiene cinco piezas nuevas escritas posteriormente a 1967 y tres que ya aparecieron en las dos últimas antologías mencionadas. El conjunto se titula *El héroe de las mujeres*² y ofrece una variedad de temas, procedimientos, símbolos y estrategias narrativas perfectamente reconocibles para el lector habituado a las fantasías del autor.

La primera recurrencia es la aparición decisiva y temible de mujeres en esas historias; más específicamente, la aparición de ciertos *tipos* femeninos, que cubren una gama muy significativa que va de

la dulce encantadora hasta la hidra posesiva y destructora, con una incidencia mayor en este lado del espectro.³ Estos tipos están por todo el libro, pero dominan especialmente en cuatro cuentos: "Una guerra perdida", "El jardín de los sueños", "Una puerta se abre" y "El héroe de las mujeres". En el primero, por ejemplo, las mujeres son varias y todas con nombres muy simbólicos (Diana, Magdalena, Mercedes) y aunque al principio parecen las fáciles víctimas del donjuanesco protagonista o simplemente objetos de distracción, lo atrapan finalmente, coludidas con la esposa, en un mundo de irrealidad, obsesión y amenaza que lo convierte en un prisionero neurótico y abúlico. Hay también otros elementos característicos de la imaginación del autor: los héroes masculinos siempre tentados por desafiar el peligro en aventuras absurdas y desastrosas, como en "De la forma del mundo" y "Lo desconocido atrae a la juventud", donde inocentes sujetos se enredan con contrabandistas y delincuentes sin saber cómo y sin entender nunca del todo lo que les pasa; los experimentos pseudocientíficos y los inventos disparatados y arcaicos, como los de "Otra esperanza", que contiene una modesta proposición para aprovechar la energía malgastada que produce el dolor humano; los juegos con los tiempos simultáneos ("Lo desconocido...") y los desplazamientos por intersticios que dan a espacios irreales ("De la forma del mundo", "El jardín de los sueños"); los grupos de chismorreos masculino, que estimulan la conversación erótica o al menos galante; los ambientes de viejas quintas y desconocidos lugares de descanso, que propician el encuentro con lo fantástico y lo sobrenatural, etc.

Sin embargo, como suele ocurrir en algunas ocasiones con la obra de Bioy Casares, las historias del libro tienden a perder su eficacia como cuentos fantásticos porque el elemento de sorpresa o extrañeza que albergan está dañado por el tono de trivialidad que adoptan: para que el género funcione, para que el lector se asombre y acepte las convenciones del juego, el autor tiene que dar la sensación de que él también cree, siquiera por un momento, en ese juego y que algún riesgo está corriendo al tramarlo. Bioy Casares, que representa un sesgo paródico del género, es víctima en ciertos momentos de la banalidad de las situaciones que ridiculiza, o interpone demasiada distancia entre el argumento y el lector, impidiéndole caer en la magia de lo irreal. En ese sentido, la lectura de este libro, pese a sus rasgos definidos, deja una impresión bastante vaga y ambigua de los niveles de sutileza e imaginación a los que puede llegar el autor. Las primeras siete historias son olvidables —con la posible excepción de "De la forma del mundo"—, a veces derivativas de otras suyas, sin mayor intensidad en su designio ni en las imágenes con las que trabaja. La octava, en cambio, la que da título al libro, es una pieza admirable y puede considerarse entre las mejores que haya escrito Bioy Casares en

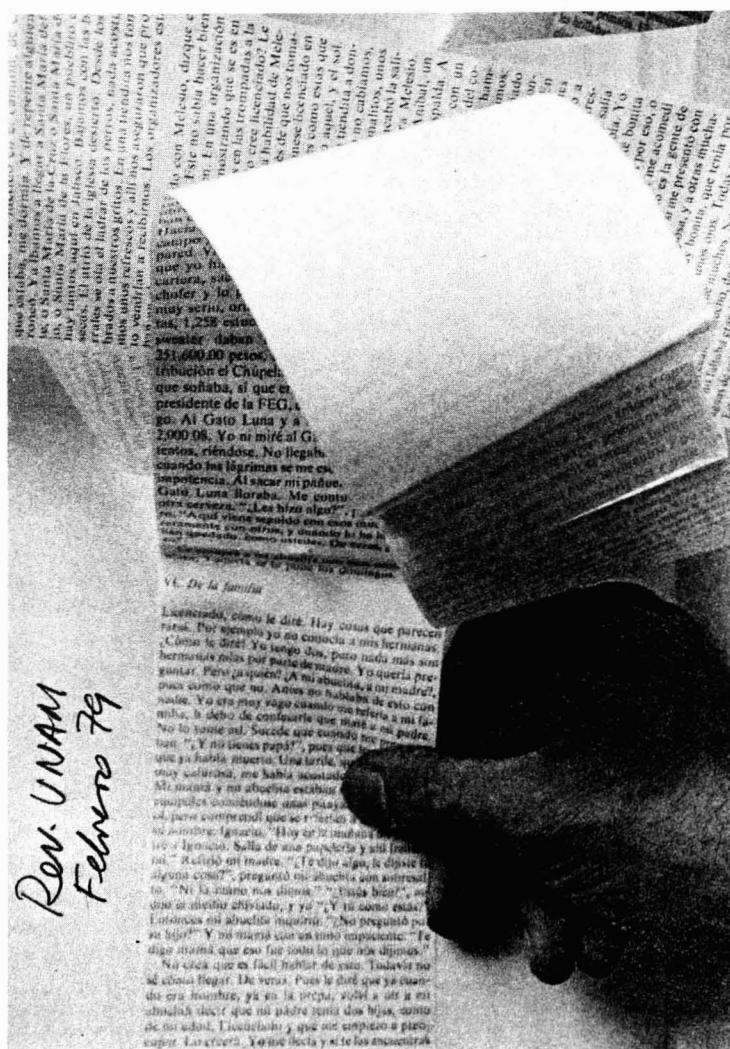


estos años. Sobre todo, es un cuento que posibilita muchas lecturas, varias aparentemente contradictorias pero finalmente ninguna excluyente. Por eso, esbozar algunas hipótesis sobre el huidizo sentido del "El héroe de las mujeres" es una tentación irresistible.

Un resumen de la historia resulta indispensable para juzgar mejor el valor de las hipótesis. La acción se desarrolla primero en una pequeña ciudad de provincia y luego en una estancia abandonada en medio del campo; estos espacios remotos y humildes, sólo colindantes con la civilización, son frecuentes en el autor, pero en este caso el aislamiento de todo contacto exterior es específico: el lugar ha quedado incomunicado por las lluvias. Este hecho explica la llegada del héroe, el ingeniero Lartigue, dispuesto a resolver el problema de las inundaciones. Lartigue es un joven que tiene toda la pretensión del joven educado y con la cabeza llena de ideas estrambóticas, insolentes, "modernas". Sostiene que "el tiempo no dura siempre lo mismo", que "el presente puede empalmar, en cualquier

descuido, con el pasado y, a lo mejor, con el futuro" (156); cree que "los sueños son proféticos" (160), por lo cual los apunta regularmente en un cuaderno; habla de "una dimensión suplementaria, en la que alguien, un fugitivo probablemente, se refugió una vez, para volver cuando pasó el peligro, igualito pero zurdo" (160-61), lo que alude a un asunto que ha elaborado en algunos de sus cuentos más célebres, como "La trama celeste": el de los mundos que se duplican e invierten como imágenes en un espejo. Como casi todos los héroes masculinos del autor, Lartigue emite también opiniones muy peculiares sobre las mujeres y su paradójica relación con los hombres: "Cuando más orgulloso está el hombre de su desempeño, no es raro que para la mujer no haya motivo de alegría" (157). Finalmente, es un aficionado al cine, a los westerns clásicos. Esta afición facilita su amistad con el hombre más respetado del lugar, don Nicolás Verona, esposo de Laura, la codiciada diosa lugareña. (En un escritor tan aficionado como Bioy Casares a las alusiones literarias, usualmente sarcásticas, la de Romeo y Julieta en el apellido de don Nicolás, no debe ser nada inocente —para no referirme a la más obvia de Laura.)

Un día, la charla entre ambos hombres toca el tema del tigre, un animal que presuntamente merodea por los alrededores y diezma los ganados. Lartigue opone su rumboso descreimiento en la existencia de tal tigre ("un hombre de formación moderna, como yo, tiende al escepticismo", 168), pese a la insistencia de don Nicolás sobre lo contrario. La discusión lleva a un desafío del último: ambos acamparán en una estancia, en la zona donde ronda el tigre, y tratarán de comprobar si el animal existe o no. Laura, sorprendentemente, se suma a la partida que, en opinión de ella, es de una temeridad infantil. Llegan al lugar, conversan, planean su acción para atrapar al tigre. Lartigue pasa la noche intranquilo: se levanta dos veces, la segunda al oír un tiro. Descubre que en el cuarto de al lado, donde dormió la pareja, no hay nadie. Echa a andar en dirección del ruido y encuentra a don Nicolás quien le cuenta, acongojado, que el tigre se ha llevado a Laura. Al contar su versión al oficial de policía, don Nicolás hace una sustancial variante, pues ahora dice que el raptor no fue el tigre, sino Bruno, el antiguo ocupante de la estancia cuya vida es también legendaria para el pueblo. Rápidamente, Lartigue corrobora esa versión y la complementa con datos falsos porque, como explica luego, "usted (don Nicolás) decía la verdad y porque se me ocurrió que el oficial no iba a creerle" (189); y además, porque en sus sueños de esa misma noche tuvo una anticipación de esa metamorfosis: "En un sueño, sin que el soñador lo encuentre asombroso, un tigre al rato es un ser humano" (190). Filosóficamente, convencido de su propia historia por la coincidencia con la de Lartigue, don Nicolás concluye que Laura se fue con ese hombre,





pero que —mujer al fin— “como se fue, puede volver” (191).

Lo que parece notable en el cuento es que todos los *statements* de los tres personajes principales, son fundamentalmente sospechosos y valen sólo en la medida en que no creamos en el de los otros: lo que incrimina a éste, justifica o exculpa a aquél, y viceversa. Los grandes momentos de la obra narrativa de Bioy Casares surgen cuando la trama se ha tendido de modo tan perfecto que su lógica desafía a la nuestra y la excita, como en este caso. Su arte exalta las virtudes del *plot* sobre todos los demás elementos de la estructura narrativa y hace de él una maquinaria autorreferente en la que cada elemento es una clave cuya interpretación transmite sentidos cambiantes a todo el resto del organismo. Delicado y sensible como un mecanismo de precisión, el lector puede jugar con él pero sólo para descubrir que es el texto, y no él, quien impone las severas reglas y le abre o cierra alternativas como desvíos en un camino cuyo final desconoce. ¿Quién ha raptado o asesinado a Laura? ¿Cómo entender su misteriosa desaparición? Para tratar de explicar lo que en realidad ha ocurrido, presento a continuación cinco distintas hipótesis sobre el desenlace del cuento; cinco son las que ahora se me ocurren, lo que significa que existen otras, quizá mejores.

Primera hipótesis. Es la que se podría llamar la *teoría ingenua*, porque no recurre a lo sobrenatural y acepta lo que, en cierto nivel, el texto propone: el tigre se ha llevado a Laura. Según esta hipótesis, todas las conjeturas sobre esa fantástica criatura, el tigre-Bruno, no son sino eso: puras fantasías, elaboraciones de la imaginación *naïve*, humilde en el caso de don Nicolás, presuntuosa en el de Lartigue. Existe un indicio de que esa posibilidad es la correcta (aparte de la más natural): antes de contarnos la aventura misma, el narrador de la historia, un miembro no identificado de la comunidad lugareña, hace una digresión sobre los límites del arte fantástico y las demandas de representación que ejerce la realidad; cito el pasaje íntegro:

“Siempre supe que alguna vez contaría la historia que están leyendo. Aún a los narradores de relatos fantásticos les llega la hora de entender que la primera obligación del escritor consiste en conmemorar unos pocos sucesos, unos pocos parajes y, más que nada, a las pocas personas que el destino mezcló definitivamente a su vida o siquiera a sus recuerdos. ¡Al diablo las Islas del Diablo, la alquimia sensorial, la máquina del tiempo y los mágicos prodigiosos! nos decimos, para volcarnos con impaciencia en una región, en un pago, en un entrañable partido del sur de Buenos Aires.

Cuando se trata de una historia verdadera, que transparenta misterios no vislumbrados por las creaciones de la fantasía, nuestro impulso de registrarla se vuelve más parentorio. Por otra parte,

el descubrimiento de una grieta en la imperturbable realidad a todos nos atrae” (158).

El tono sarcástico, la burlona defensa de la escritura naturalista, la parodia del sentimentalismo de “patria chica” que aparecen en el pasaje, hacen todavía más difícil interpretar su posible sentido. ¿Qué nos quiere decir Bioy Casares? Es evidente que ese anónimo narrador es identificable con él mismo (con la persona literaria llamada Bioy Casares) y que a través de esa máscara, el escritor está haciendo una autocrítica de su arte narrativo: la isla, la alquimia y la máquina del tiempo aluden, sin duda, a *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. Esa parafernalia del relato fantástico le parece ahora desdeñable (“¡Al diablo...!”) y prefiere recordar lo visto y vivido (“conmemorar”) a imaginar mundos insólitos o sobrenaturales. Por eso insiste en que, esta vez, se trata de “una historia verdadera” y que su extrañeza y misterio son de los “no vislumbrados por las creaciones de la fantasía”. La interesa, pues, contar una historia *verosímil*, con personajes y ambientes fácilmente reconocidos, casi “ordinarios”. Que el tigre *real* rapte (o, más bien, ataque y mate) a Laura es un desenlace adecuado con el planteamiento que hace el narrador de su propia historia: confirma una leyenda típica del lugar, una forma de la superstición (por lo tanto, ridícula para Lartigue) que otorga al relato la cuota de misterio “natural” que pretende. Toda la elaboración posterior de don Nicolás y Lartigue, lo del sueño premonitorio en que el tigre se convierte en Bruno, no tiene ninguna base en la realidad de los hechos y ha sido alimentado por la pasión común a ambos: el cine; las dos veces que se cuenta el sueño de Lartigue se alude a la semejanza de la situación con la de los *westerns*: “Por algunos pormenores la escena parecía de una película de *cowboys*” (183); “me trajo a la memoria villanos de película de *cowboys*” (190). Lartigue estaba muy inquieto la noche del incidente; era comprensible que tuviese sueños como ése (después de haber oído hablar del tigre y de Bruno) y que luego los vinculase a la realidad, pues eso probaba su teoría del carácter premonitorio de los sueños. Es obvio que miente por vanidad.

Segunda hipótesis. Consiste en aceptar lo que el relato subraya varias veces: que el tigre, sencillamente, es Bruno. Se trata de una *teoría simbólica*: la idea de ferocidad salvaje de un animal ha encarnado, según el inconsciente colectivo del pueblo, en un ser humano de naturaleza malvada e indócil; el tigre es Bruno en cuanto éste es una imagen del mal, de lo inaceptable para la comunidad. El cuarto personaje importante del cuento es Bruno y es quizá el más ambiguo de todos. Don Nicolás lo describe así:

“Yo lo pintaría como un individuo a la antigua, marcadamente negado a los cambios y al progre-

so. Lo recuerdo patente: se peinaba con una brillantina perfumada a la violeta, que le mantenía el pelo brillante y hasta grasoso, detalle que a simple vista se notaba, especialmente en el jopo ondeado que le caía sobre la frente. Llevaba largos bigotes, que según 'dícere' por la mañana atusaba con briolina y bigotera. Alardeaba el hombre de cierta elegancia estrafalaria y en el pago fue el primero, por no decir el único, en usar chaleco de fantasía" (179).

Obsérvese en esta descripción los elementos anticipatorios de su identificación con el tigre: los bigotes largos, la llamativa elegancia; moralmente, su retrato también coincide: "era violento y egoísta" (178); "a los propios hermanos trataba con mano dura. Jamás dio muestra de ese afecto por los de su sangre que es natural y espontáneo en el común de los mortales" y "no sólo era tramposo y mezquino, sino también valiente" (179). En suma, Bruno es la personificación de lo irreductiblemente

e, justifica o exculpa a aquél, y des momentos de la obra narrada surgen cuando la trama se ha n perfecto que su lógica desafía ita, como en este caso. Su arte del *plot* sobre todos los demás ructura narrativa y hace de él torreferente en la que cada ele- cuya interpretación transmite s a todo el resto del organismo, como un mecanismo de preci- le jugar con él pero sólo para texto, y no él, quien impone las libre o cierra alternativas como io cuyo final desconoce. ¿Quién ado a Laura? ¿Cómo enterar arición? Para tratar de explicar ha ocurrido, presente con itas hipótesis sobre el desenlace n las que ahora se me ocurren : existen otras, quizá mejores. . Es la que se podría llamar la ue no recurre a lo sobrenatural ierto nivel, el texto propone el a Laura. Según esta hipótesis sobre esa fantástica criatura, no eso: puras fantasías, elabora- ginación *naïve*, humilde en es, presuntuosa en el de Lartigue de que esa posibilidad es la la más natural): antes de con- misma, el narrador de la histo-

patría emica que aparecen en e davía más difícil interpretar su ¿Qué nos quiere decir Bioy Cas que ese anónimo narrador es id mismo (con la persona literaria sares) y que a través de esa máscara haciendo una autocrítica de su ar la, la alquimia y la máquina del t duda, a *La invención de Morel* y Esa parafernalia del relato fan ahora desdeñable ("¡Al diablo... cordar lo visto y vivido ("conme nar mundos insólitos o sobrenatu siste en que, esta vez, se trata de ' dadera" y que su extrañeza y m vislumbrados por las creaci s". La interesa, pues, contar un m con personajes y ambientes fá os, casi "ordinarios". Que el ti más bien, ataque y mate) a Laura deducido con el planteamiento q de su propia historia: confirm aca a por, una forma de la sup ridícula para Lartigue) que la nota de misterio "natural" que la elaboración posterior de don Ni no es sueño premonitorio en que vierte a Bruno, no tiene ninguna dad de los hechos y ha sido alime ción común a ambos: el cine; las cuenta el sueño de Lartigue se alud de la situación con la de los *wester*

salvaje, asocial e indeseable. Sin embargo (o tal vez por eso mismo) hay algo en él de fascinante: en el sueño de Lartigue es una figura con la atracción malsana que los héroes negativos tienen en el cine: "Bruno era un hombre alto, de rasgos regulares, con una mirada repelente, porque expresaba maldad, que me trajo a la memoria villanos de película de *cowboys*" (190). Para él es natural que el animal sea también un hombre y que el sueño le revele esa identidad monstruosa: "Es claro que el tigre, como ocurre en los sueños, no era exactamente un tigre" (183). Tanto don Nicolás como él certifican la impresión de que Bruno es el culpable reparando en el mismo elemento físico: el chaleco de fantasía, brillante en medio de la oscuridad.

La teoría, que parece plausible, tiene sin embargo un grave inconveniente: antes de partir a la estancia, Lartigue se entera por don Nicolás y otros vecinos de algo que ahora puede parecer asombroso: Bruno desapareció sin dejar rastros en 1906 (el relato trata de hechos que ocurrieron "en el 42 o en el 43", 155) y que, de vivir todavía, tendría "cien años, por lo bajo" (167). Lartigue, pues, *no ha visto jamás a Bruno*; el chaleco (con el agregado de "un bordado de ramas de laurel", 190) que ha visto en sueños, es un procesamiento mental de lo que el propio don Nicolás le ha contado la noche anterior (179); en cierto sentido, el marido ha instigado en él esas imágenes; que Lartigue las reconozca no significa nada, sino que es muy impresionable e imaginativo, lo que corresponde con su personalidad. Hay otro indicio inquietante: esa misma noche, después de escuchar la charla sobre Bruno, Laura "se cambió el peinado, se puso un vestido que su marido no le conocía, un collar y una pulserita de corales" (180). Se diría que ha quedado fascinada por la figura de ese personaje y que está fantaseando eróticamente con un *rendez-vous*: el vistoso chaleco parece corresponder con las ropas elegantes de ella, que por otra parte tienen un aire de antigüedad y extrañeza ("un vestido que su marido no le conocía"). Imaginariamente, ella se está desprendiendo del plano de realidad en que los hombres se han instalado un poco obtusamente ("en cuanto a los hombres, los arrebató la elocuencia" *ibid.*) y ha empezado a vivir en un mundo de ensoñación mítica, en el tiempo del tigre que es Bruno. En ese nivel, que Bruno esté vivo o no poco importa: ella desaparece para buscarlo entre los pajonales que, simbólicamente, representan el reino desolado al que el pueblo lo ha confinado y que, por eso mismo, la atrae a ella morbosamente.

Todo esto podría estar premonitoriamente señalado en una conversación —al parecer intrascendente pero que es fundamental— que don Nicolás y Lartigue sostienen sobre una película de *cowboys* mientras viajan:

"Habían olvidado el nombre, pero no una escena en un bar con puertas de vaivén. Estaban seguros

de que la heroína huía con alguien, a caballo, después de una famosa trifulca entre el encargado del bar, que tenía un chaleco muy paquete, con dibujos bordados, y un parroquiano que ocultaba en la bota, debajo del pantalón, una daga chiquita.

—¿Con quién se fue la estrella?— preguntó Laura.

—¿Con quién se va a ir?— replicó don Nicolás—. Con el héroe.

—El héroe de las mujeres —observó Laura— no siempre es el héroe de los hombres.

Lartigue contestó:

—Una gran verdad; pero no olvide, señora, que en las películas el héroe es uno solo” (174).

El pasaje está lleno de enigmas, pistas confusas y sugerencias tendenciosas. Primero, aparece el motivo clave del chaleco de fantasía que en los sueños de Lartigue se vincula luego a Bruno, lo que hace su testimonio en favor de don Nicolás todavía más dudoso: está mezclando el cine con la realidad. Segundo, la pregunta curiosa de Laura demuestra que para ella (para toda mujer, subraya irónicamente el texto) los héroes pueden ser también malignos (como Bruno), precisamente los que la estrecha moral masculina rechaza. Tercero, los tres protagonistas de la escena (el héroe anónimo, el encargado del bar y el parroquiano armado) parecen una trasposición de Lartigue, Bruno y don Nicolás, respectivamente, los tres “héroes” entre los cuales Laura va a elegir al más odiado y desamparado. Por último, el comentario final de Lartigue es de una gran ambigüedad, pues sugiere que las tres figuras masculinas son en el fondo una sola o que ella no tiene otras opciones reales y que el elegido es, por supuesto, él.

Tercera hipótesis. La personalidad y los secretos anhelos de Lartigue y de Laura favorecen otra perspectiva de los hechos, que constituye la *teoría romántica* más típica: la del triángulo amoroso. Que haya una atracción física y sentimental entre ambos, está sugerido en varias partes del texto. Lartigue es notoriamente ese tipo de “galán impráctico” y por lo tanto adorable que abunda en los relatos de Bioy Casares. El anónimo narrador, que insiste en el aire de superioridad y arrogancia que le dan a Lartigue sus lecturas y sus raras aficiones “científicas”, nos revela que, según una amiga “que llevaba su efígie (la de Lartigue) en un relicario”, el héroe era “en medio de aquella muchachada con el corte a la americana el único perfil romántico” (162). Su galantería, que le gana el apodo de “Picaflor” (158), no puede no ceder al encanto de Laura; don Nicolás es consciente de “la secreta inclinación” de Lartigue por su mujer pero trata de no darle importancia, pues tiene una actitud condescendiente con el rival: “En efecto, este hombre mayor y seguro de sí mismo, sabía que muchos le

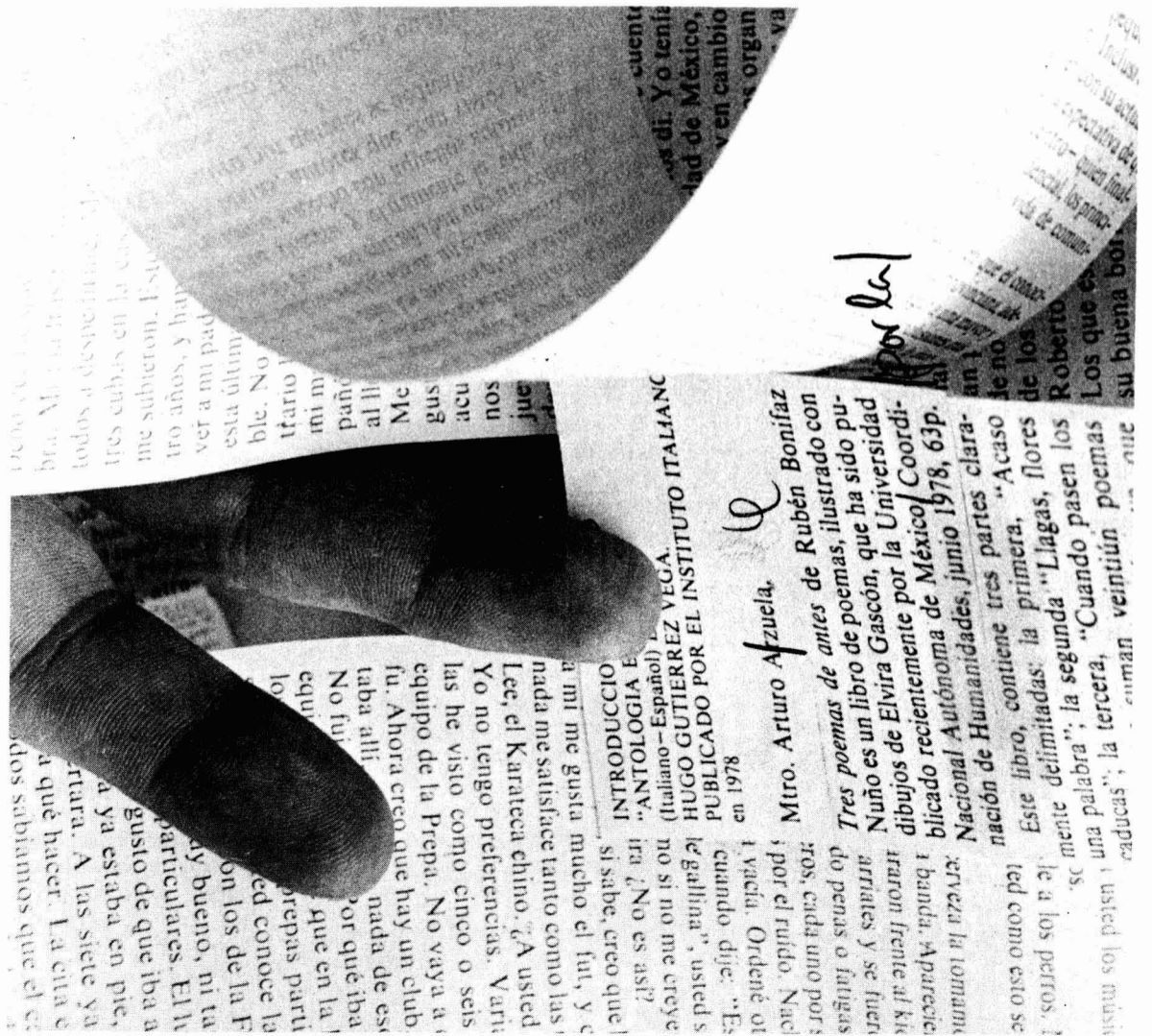
habían codiciado o le codiciaban la mujer; no por eso perdía el aplomo” (162); y luego, más temerariamente, desdeña la peligrosidad del galán: “Con vos a mi lado ¿qué me importa lo que haga o no haga un mocito como Lartigue?” (173). Por otro lado, la figura de Laura está trazada con rasgos que acentúan su belleza pero sobre todo su condición superior y su cultivada distancia respecto del mundo concreto en el que el matrimonio la ha instalado:

“Quienes la conocieron..., espontáneamente mantendrán viva la leyenda de esa joven extraordinaria, de reputada belleza, culta y refinada, que parecía destinada a descollar, no únicamente en la ciudad cabeza del partido, sino también en La Plata y en Buenos Aires, y que se avino, sin las amarguras a que son proclives las muchachas de hoy en día, a retirarse a la soledad de una estancia, junto al hombre que le deparó la suerte. Desde luego, él se desvivía por su mujer” (59).

El sarcasmo es agudísimo, pero eso no obsta la reiterada eminencia del personaje entre los que la rodean: aun en ese grado provinciano, ella es una diosa. Además, como varias congéneres suyas creadas por Bioy Casares (la Milena de “Los afanes”, por ejemplo, de las *Historias fantásticas*) es también una amazona, una rival de los hombres en sus propios terrenos; el narrador nos cuenta que, poco después de casados, don Nicolás la invitó a probar puntería y que ella “mejoró todas las marcas” (160). Un contertulio del lugar trata de recordar la cara de Laura “pero a veces me parece que está borrosa y muy lejos” (157). Y Lartigue, muy sentenciosa y enigmáticamente, hace una afirmación que contiene una oblicua alusión a Laura y don Nicolás: “Aseguró Lartigue que a un hombre y a una mujer que van juntos por este mundo de Dios los aparta un abismo y que si en algunas ocasiones están de acuerdo es por algún malentendido, sin duda voluntario” (*ibid.*). No es, pues, extraño que Laura, tan ajena a su rutinario y confiado marido, haya comprendido mejor los sutiles mensajes y los infatuados dardos de Lartigue, y que haya sostenido un *affaire* secreto con él. Esta es, por otra parte, la mejor explicación de por qué Laura se suma a la partida; no para proteger a su marido, sino por su interés sentimental en Lartigue. Se ha *comunicado* intensamente con él, a través de esos circunloquios y veladas declaraciones de afinidad espiritual. Laura se siente tan suya, tan identificada con ese hombre “superior”, que aprovecha la expedición del tigre para escapar del cerco matrimonial que asfixia lo mejor de ella.

Es posible también que su presencia no sea tan casual, sino parte de un plan ya concertado con Lartigue para liberarla de ese lazo y hacerla, posteriormente, suya. El verdadero héroe de las mujeres es él y Laura no puede escapar a esa fatalidad del

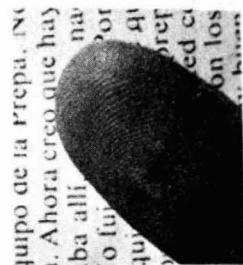




destino. La servicial ayuda que Lartigue presta a la coartada del marido no debe ser entendida como un gesto generoso sino interesado: siguiendo el plan, ella se ha levantado en medio de la noche, el marido ha tratado de seguirla, en la oscuridad ha perdido su rastro; todos los razonamientos posteriores son formas de no admitir su frustración y su vergüenza de marido burlado; Lartigue alimenta y complica esos sentimientos con ayuda de sus raras teorías sobre los sueños y el cine para alejar toda sospecha sobre él. La frase final de don Nicolás ("Como se fue, puede volver") es un consuelo de doble filo: Laura no sólo ha desaparecido para él, sino también para Lartigue, que ahora tiene que reencontrarla si quiere que su estratagema tenga éxito.

Cuarta hipótesis. Si se acepta la hipótesis anterior, es posible sostener que el marido, al haberse enterado del *affaire* y del plan de los amantes, ha elaborado su propio plan: vengarse de la infidelidad de Laura matándola. "El héroe de las mujeres" sería así la historia de un crimen pasional, si esta *teoría policial* es la correcta. Don Nicolás sería un criminal celoso y Lartigue un amante cobarde, que teme por su vida y corrobora la versión de aquél. Hay un elemento esencial para justificar esta hipótesis: el pacto de armas que don Nicolás propone a Lartigue en la estancia. Para evitar accidentes con las armas de fuego, el marido establece "una regla muy importante: no llevar el arma cuando no salimos juntos" (178). Se trata de un

arreglo muy astuto que le permita neutralizar a Lartigue si éste decide perseguirlo y asegurarse de este modo la impunidad. Llegado el momento, don Nicolás no respeta sus propias reglas, lo que probaría su mala fe: quería ser el único con armas. Lartigue oye los tiros y va al cuarto de los esposos, lo encuentra vacío y sin la escopeta. Lo primero que cruza por su cabeza es la posibilidad del crimen: "Manchas de sangre no dejaron. Tampoco el winchester" (184). Y lo que ve cuando encuentra a don Nicolás es muy sospechoso: el hombre está solo y armado, "sentado en la borde de la zanja, con la cara entre las manos" (185). Cuando el oficial escucha a don Nicolás contar su fantástica versión de un tigre que entra por la ventana y desaparece con su mujer, replica incrédulo: "Por mi parte oí tiros. Los oí con entera claridad"; entonces Lartigue interviene; "Tiros al aire" (187) y el marido completa su versión siguiendo esa pauta. A partir de allí, todo es mentira: ambos mienten cuando hablan del tigre, de Bruno, de la búsqueda de Laura por el pajonal, de haber salido juntos y con armas de acuerdo a su pacto, etc. La coartada es perfecta y el policía la cree a pesar de sus visos delirantes. Existe una variante de esta misma hipótesis y es la que la complicidad de Lartigue no haya sido posterior al crimen, sino previa a él. En ese sentido, el viaje habría sido una trampa de los dos contra Laura, quizá unidos en los celos y el odio a la fascinación que Bruno (rival de ambos) ejerce sobre ella. El sueño que apunta Lartigue diligentemente



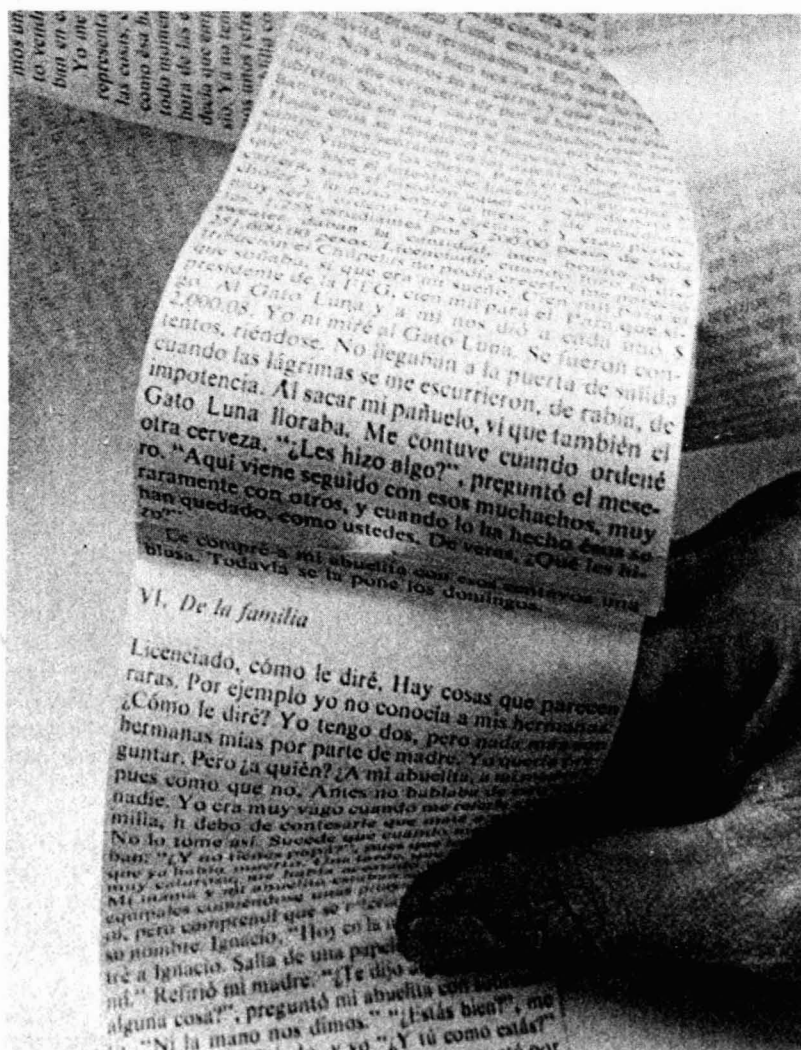
en su cuaderno, es un elemento premeditado en esa connivencia criminal.

Quinta hipótesis. Esta es, paradójicamente, la más asombrosa y la más verosímil, a juzgar por ciertas pistas diseminadas en el texto. El relato induce con fuerza a explicar la misteriosa desaparición con una *teoría sobrenatural*, ya que ninguna otra parece servir de modo adecuado. Sencillamente puede esbozarse así: el tiempo de don Nicolás y de Lartigue se ha bifurcado sin que ellos se den cuenta y están viviendo, por lo tanto, los mismos acontecimientos en momentos distintos, lo que origina sus confusiones, sus versiones incompletas y sus continuas referencias a la dimensión imaginaria del cine o el sueño para compensarlas. Hay que recordar aquí las teorías que sostiene Lartigue al comienzo: su convicción de que el tiempo tiene duraciones variables y que el presente desemboca sorpresivamente en el pasado o en el futuro; y su certeza de que hay una dimensión suplementaria en la realidad que acude a nosotros cuando estamos en peligro. A los incrédulos de la primera les dice: "El que no me

crea, que se lo pregunte a un farmacéutico de apellido Coria, que vive en Rosario" (156). ¿Quién es ese Coria? Es un caso de cita interna, porque se trata de un personaje de Bioy Casares que protagoniza "Lo desconocido atrae a la juventud", incluido en este mismo libro. En ese cuento un muchacho provinciano, a quien se le encarga una peligrosa misión de la que él nada sabe, no llega a cumplirla porque se entera, leyendo los periódicos, que *la noche* que pasó durmiendo es en verdad *el día* en que mataron al hombre que debía visitar (104). Que el sueño de cualquiera pueda coincidir con una situación real y riesgosa para otro, es lo que ambos cuentos tratan de probar.

Estimulado por las imágenes del cine y por la conversación sobre Bruno, Lartigue sueña lo que sucederá después —como lo prueba su anotación en el cuaderno. Pero la actividad (o afición) onírica de Lartigue contamina al otro y lo hace perder también contacto con la realidad: es indudable que su mujer ha desaparecido, pero la identidad del victimario es de lo más improbable. Si es el tigre, ¿cómo pudo llevársela sin dejar huellas? Si es Bruno, ¿volvió acaso de ultratumba para raptarla? Lartigue sueña pero luego despierta; don Nicolás no ha soñado (la pérdida de Laura pertenece a la más estricta realidad), pero queda preso en la pesadilla de la irrealidad definitiva, ese mundo distorsionado del tigre-Bruno. Laura, literalmente, se ha esfumado en ese túnel o dimensión suplementaria que Lartigue ha abierto con su charla cinematográfica y onírica; él ha proyectado en ese espacio las imágenes del *mundo otro* que tanto lo fascina y la ha "raptado": la venganza del héroe —el que se queda con las mujeres— consiste en haber trasladado a Laura a una dimensión del tiempo en la que ya sólo será suya. Todos los detalles adicionales de la desaparición son visiones proyectadas por Lartigue en esa especie de cine mental en el que ha encerrado a don Nicolás. El héroe ha instigado sus sueños en los otros convirtiéndolos en almas esclavas suyas. En su diálogo final con él, don Nicolás se defiende de esa horrible posibilidad: "Un sueño, ingeniero, es una de las poquísimas cosas que podemos llamar nuestras. Hasta ahora no oí hablar de sueños compartidos. Ni siquiera los tuve con Laura, que es parte de mi vida; así que hágame el favor" (191). Lo irrisorio es que justamente se trata de eso: un sueño que toma la forma de los temores del marido (que le quiten la mujer) y del deseo del galán (el de poseerla), y que produce una víctima real, Laura.

Pero aún es posible dar a este argumento un sesgo especial si se considera el elemento del tigre desde la perspectiva de la segunda hipótesis: no como un animal real, sino simbólico. Por cierto, el símbolo del tigre es reconocidamente borgiano: el autor de *El Aleph* ha hecho de él uno de los más famosos animales literarios, una terrible imagen de la divinidad. En el cuento de Bioy Casares, el tigre,



aunque no alude a Dios, creo, es simbólico también en otro sentido: es tal vez todo lo que estos héroes y maridos no tienen, un nombre acordado para decir lo que no pueden decir, lo que esconden bajo los velos de su lenguaje pudoroso y sus buenas maneras. El tigre es lo desconocido, la violencia desatada, la pura codicia erótica y la presa segura. Ni Lartigue ni don Nicolás viven en esa dimensión, sino en la del temor, la cortés hipocresía y la incapacidad para enfrentar lo inesperado. En cierta medida, el trío decide ir en busca de ese riesgo liberador, *ver* eso de lo que todos hablan sin saber bien si existe o no; fracasan por completo en su empresa: Laura pierde la vida, don Nicolás su esposa y Lartigue la mujer que secretamente pretendía. Cuando el policía está tratando de hacerles ver los peligros de la expedición y ellos, tercos como niños, persisten en su decisión, el narrador se permite un comentario que, a la luz de esta hipótesis, tiene un sentido ominoso: "Las víctimas no dejan que las salven" (187). El tigre es el símbolo de todo lo que nunca tendrán, encerrados como están en la

pequeña provincia que los empareda y aísla de la vida real.

Los personajes de las ficciones de Bioy Casares suelen estar totalmente incapacitados para la única acción que les permitiría escapar de su vida sedentaria y limitada: los viajes, los experimentos científicos, el encuentro con forasteros, hasta los simples devaneos amorosos, son aventuras que se complican extraordinariamente hasta volverse fatalmente contra ellos. Más que protagonistas de sus aventuras, son sus víctimas; son castigados por querer ir muy lejos, por querer saber más de lo que les conviene saber. El estado normal de esa gente es la perplejidad y la estolidez: el mundo en que viven es un enigma que no pueden descifrar —y si lo logran, la solución los destruye. Lo que pasa con ellos en el texto es también lo que pasa, al otro lado de él, con nosotros los lectores. Descubrimos que los cuentos y novelas de Bioy Casares están llenos de información que no es congruente ni siempre relevante, que no podemos entender del todo lo que pasa, que tenemos que jugar con hipótesis o conjeturas que se contradicen o sólo resuelven parte del rompecabezas. Sus textos nos colocan en una posición comparable a la de sus personajes: ni ellos ni nosotros controlamos las fuerzas que resolverían nuestros dilemas. Vivimos en la incertidumbre y argumentamos con fantasmas. Pero ¿no seremos acaso también fantasmas, fugaces conjunciones del azar que crea encrucijadas de tiempo y de espacio con la consistencia de lo real? No es raro que los relatos de Bioy Casares estimulen las hipótesis, como hace "El héroe de las mujeres". Cinco, diez, cien; pueden multiplicarse pero nunca pisaremos terreno seguro: no son formas de nuestro razonamiento, sino de nuestra confusión esencial. Dejándonos jugar con ellas, el autor nos ha utilizado sutilmente para probar lo que prueban sus creaturas: que la irrealdad es la respuesta a nuestras ineptas preguntas.

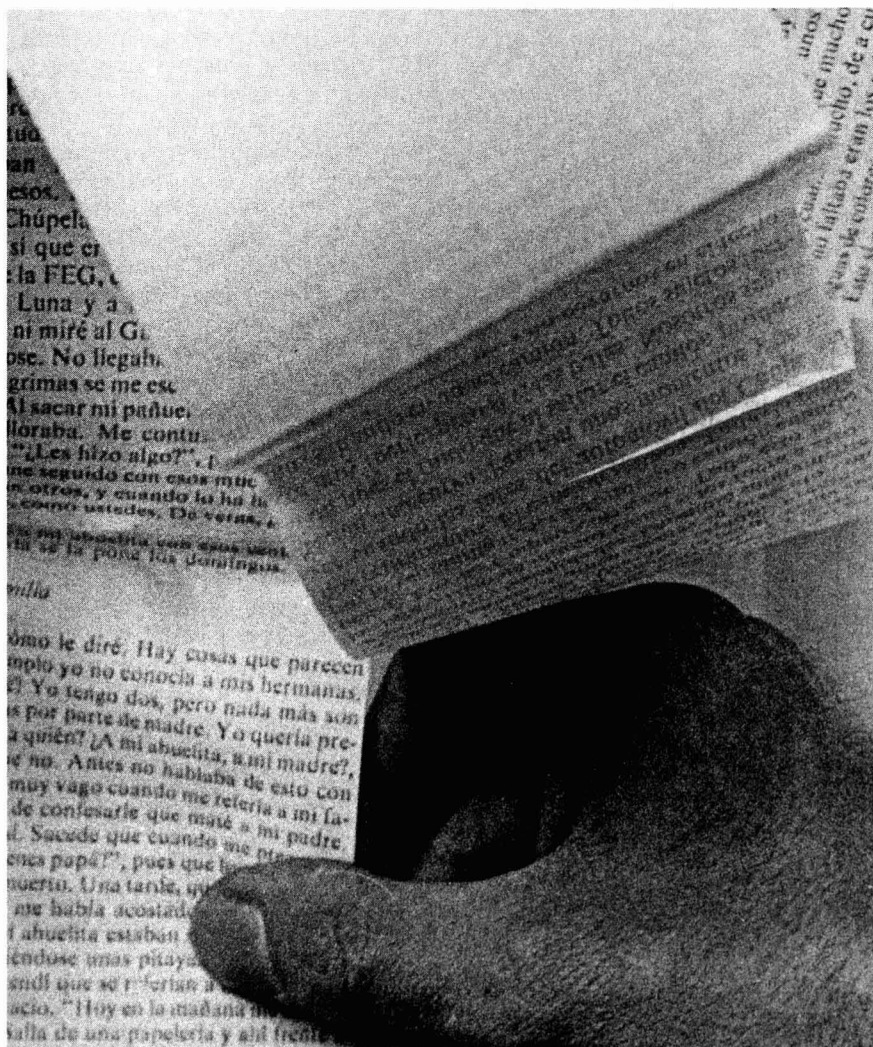
Enero 1979

Notas

¹ *Adversos milagros* recoge fragmentos de dos novelas: *La invención de Morel* (Buenos Aires, 1940) y *El sueño de los héroes* (Buenos Aires, 1954), y textos de cinco libros de cuentos: *La trama celeste* (Buenos Aires, 1948), *Historia prodigiosa* (México, 1956), *Guirnalda con amores* (Buenos Aires, 1959), *El lado de la sombra* (Buenos Aires, 1962) y *El gran Serafín* (Buenos Aires, 1967). *Historias fantásticas* entresaca distintos textos de los mismos cinco libros originales, pero repite dos: "El perjurio de la nieve" y "En memoria de Paulina". *Historias de amor* reúne piezas de sólo dos libros: *Guirnalda con amores* y *El gran Serafín*.

² Adolfo Bioy Casares, *El héroe de las mujeres*. Buenos Aires: Emecé, 1978, 191 pp. En adelante cito en el texto indicando el número de páginas entre paréntesis.

³ Sobre las figuras femeninas del autor, véase mi trabajo "Ángeles abominables: las mujeres en las *Historias fantásticas* de Bioy Casares", *Vuelta*, No. 20, julio 1978, pp. 20-26.



Arturo Azuela

Universo y presencia de Einstein

Centenario



I

Dios no juega a los dados con el universo

17 de octubre de 1933: Einstein llegaba a Princeton como si algo estuviera muerto en él, con la mirada ausente, la pipa saltando de los bigotes blancos, caminando lentamente por una ceremoniosa aldea del Estado de Nueva Jersey. El genio de la relatividad recordaba los días lejanos de Zurich, los días del solitario que vivía como huésped en una casa de clase media, los años en que estudió a los profetas —Moisés, Confucio, Buda, Cristo—, a los filósofos —Sócrates, Aristóteles, Spinoza, Voltaire, Kant— y en que realizó la mejor parte de su obra científica.

Muchos años atrás, en 1896, después de haber sido reprobado por primera vez en el examen de admisión, pudo llenar los requisitos para ser admitido en el Politécnico de Zurich. Silencioso, sin aspaviento alguno, Einstein penetraba en la materia hecha de átomos, de billones de átomos. Se enfrentaba a Newton, a los *Principios Matemáticos de la Filosofía Natural*, al tiempo y al espacio absolutos, al átomo indestructible y, por encima de todo, a la absurda pretensión de que la estructura mecánica del universo estaba cabalmente conocida, íntegramente descifrada.

Aquel estudiante mediocre, perezoso ante los ojos del gran físico Hermann Minkowsky, apasionado sólo por la música y la física teórica, se refugió años más tarde como un modesto examinador en la oficina de patentes de Berna. En 1902 se casó con Mileva Maric, compañera de estudios, atractiva mujer de cabellos y ojos oscuros, de origen serbio y familia rica.

En treinta páginas impecables, sin ninguna nota de pie de página o referencia, los *Annalen der Physik* contenían un artículo "Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento". Ahí apareció por primera vez la relatividad. Era el año de 1905. Un aparente galimatías iba a revolucionar el ámbito entero de la ciencia. El hombre de causa y efecto, el del Dios astuto pero no malicioso y que no juega a los dados con el universo, empezó a transitar por el camino de la fama.

II

La máquina cósmica

El constructor de símbolos nunca termina su trabajo ni disminuye su búsqueda; aproximarse a la realidad, ponderar con firmeza el éxito y el fracaso, manejar lo cualitativo y lo cuantitativo, son caminos que le dan a la ciencia su ascenso continuo, su ritmo que desemboca en la hipótesis constructiva, en la sorpresa paradójica o en la revelación de un fenómeno.

En *La Nueva Astronomía*, Kepler nos muestra

con entusiasmo cómo funciona y se recrea la mente exploradora. "Lo que me interesa —explica el mismo Kepler en el prefacio— es no ya tan sólo comunicar al lector cuanto tengo que decir, sino manifestarle, sobre todo, las razones, subterfugios y felices azares que me llevaron a mis descubrimientos. Cuando Colón, Magallanes y el Portugués nos cuentan cómo se perdieron en sus viajes, no sólo los perdonamos, sino que lamentaríamos no poseer tales narraciones".

¿Qué leyes, válidas en cualquier punto del espacio y en cualquier instante, rigen al universo entero? ¿Podremos alguna vez interpretar geométricamente el mundo en que vivimos? ¿Cómo concebir, cómo aprehender lo invariable dentro de lo variable? Las preguntas se acumulan, pero la idea central se perfecciona: prolonguemos nuestros cinco sentidos, encajemos los símbolos en el conocimiento de la realidad, experimentemos una y mil veces para dominar las leyes de la casualidad y el azar. Aquí están los avances primordiales de la ciencia, en esas preguntas y en esa idea central, realizadas con pasión, o a veces con locura y resentimiento, o soberbia y misticismo. Pasando por Galileo y Newton, desde Kepler hasta Einstein, la problemática es la misma, aunque el conocimiento se acumule, aunque el laberinto aparentemente disminuya sus muros.

La revolución científica del mundo moderno comienza en el siglo XVI. En el terreno teórico, Kepler define así sus directrices: "Aspiro a demostrar que la máquina celeste no es una especie de ser divino, vivo, sino una especie de mecanismo de relojería y también aspiro a dar expresión numérica y geométrica a las causas físicas". En la misma época, Galileo postula que "el libro de la naturaleza fue escrito en lenguaje matemático... sin el cual es imposible comprender una sola palabra de ese libro". La visión cualitativa, subjetiva, cedía su lugar a la reducción de la naturaleza a figuras, dimensiones, símbolos, velocidades, aceleraciones. "La teología y la física se apartaron la una de la otra, no airadamente, sino con pena, no a causa del señor Galileo, sino porque una se aburrió de la otra, y ya nada tuvieron que decirse".

Newton se ubicó en los avances de la nueva ciencia y entregó a sus discípulos la primera síntesis científica de carácter universal y, además, el postulado dogmático de que Dios es el gran ingeniero supervisor del Cosmos. Ahí quedó la obra de Newton, inmutable durante dos siglos. Se suponía que la interpretación del universo era cabal; sólo minúsculas partes, experimentos tangenciales, alejados de la columna vertebral, daban sentido al quehacer científico. "Todo está hecho de una sola pieza; ahora todo es coherencia". Cuatro leyes fundamentales encerraban la clave de la máquina cósmica: la ley de la inercia o principio de Galileo; la ley que relaciona a la fuerza y a la aceleración; la ley de la reciprocidad de las fuerzas de acción y reacción; y



la ley de la gravedad. Con la ayuda de Kepler y Galileo, los "Principia" de Newton transformaron a la cosmología en un saber científico.

III

Antecedentes de la relatividad

La mayoría de los científicos del siglo XIX estaba dedicada al estudio de problemas reducidos, de minúsculos engranajes vinculados a una estructura inalterable y definitiva, a un universo donde "el futuro estaba completamente determinado por el pasado". La justificación del sistema newtoniano se entrometía en todas las ramas de la ciencia. Cada paso, cada nueva investigación, se establecía a la

luz de los *Principios Matemáticos de la Filosofía Natural*. La "edad mecánica" de la física llegó a su punto más elevado. Las partículas en movimiento, la inercia de los cuerpos, la trayectoria de los planetas, las fuerzas de atracción, la interconexión de los fenómenos, demostraban un sistema de leyes eminentemente mecánicas.

Sin embargo, el desarrollo científico del siglo XIX trajo consigo el profundo impacto de la teoría de la evolución. La primera explicación científica del hombre mismo rompió en definitiva con la "rama ortodoxa" de la tradición griega, resquebrajó las "verdades eternas" y las especies fijas de Platón y Aristóteles y se tornó a la concepción que postula el desenvolvimiento racional y el cambio constante del universo entero. Además, se afirmaba que la





humanidad estaba cimentando una era de progreso intelectual y material indefinido.

Por otro lado, a medida que las leyes básicas de la mecánica se fueron inmiscuyendo en lo infinitamente pequeño y en las grandes distancias astronómicas, el sistema newtoniano fue paulatinamente rectificándose. Las grietas más profundas de dicho sistema empezaron a traslucirse en las investigaciones realizadas en el último tercio del siglo pasado. Newton había postulado el espacio absoluto, en el cual sus partículas se movían como en el vacío. Posteriormente se vinculó este espacio a un éter lleno de algo, uniforme, homogéneo, estacionario, sin resistencia a los movimientos de tipo ondulatorio. La búsqueda de la medida de la velocidad de la luz empezó a abrir la brecha que dio lugar a nuevas concepciones. En 1889, los físicos norteamericanos A. Michelson y E. Morley calcularon "el viaje redondo" de la luz tomando en consideración, en primer lugar, la dirección del supuesto viento del éter y, en segundo lugar, la dirección perpendicular a él. Después de repetir el experimento varias veces llegaron a la paradójica conclusión de que la Tierra estaba siempre inmóvil en el éter. Este hecho insólito causó múltiples dudas y problemas insoslayables.

En conclusión, los estudios acerca de la velocidad de la luz, los descubrimientos en torno a las propiedades de los materiales radiactivos, la demostración de la existencia de partículas subatómicas y el conocimiento de la energía que emite el átomo fueron el preámbulo, la antesala que precipitó el advenimiento de otra concepción del universo. Muchos fueron los científicos que colaboraron en esta etapa precursora: Wilhelm K. Roentgen (rayos x); Henri Becquerel y Ernest Rutherford (radioactividad); Pierre y María Curie (el polonio y el radio); Michelson y Morley (la velocidad de la luz); Robert Millikan (estudios sobre el electrón).

IV

La obra y las cenizas

Casi al empezar el siglo XX, en 1905, Albert Einstein construyó las bases más sólidas para el desarrollo de una nueva revolución científica. El sistema newtoniano fue rectificado. La Teoría de la Relatividad se impuso fehacientemente: un universo en constante movimiento; marcos de referencia para medir velocidades, distancias y tiempos; la variabilidad de la masa; la fórmula matemática que relaciona a la masa con la energía y las toneladas de masa que, en el espacio, se convierten en energía desde hace millones de años. Ante ojos azorados, una nueva concepción del universo se abría paso con una firmeza incontrovertible. Las teorías de Sir Isaac Newton habían sido rectificadas plenamente.

¿Cómo entender, cómo penetrar en la obra misma de Einstein? ¿Qué lecturas podríamos aconsejar al lector ajeno a las labores científicas? Desde luego que, en primer término, es necesario adquirir algunos fundamentos de la física clásica para penetrar después en la Teoría de la Relatividad. El científico argentino Teófilo Isnardi, discípulo de Max Planck, escribió para la Editorial Columba de Buenos Aires una magnífica introducción a la Teoría de la Relatividad. En ella presenta, en primer lugar, la mecánica newtoniana y, sin grandes complicaciones, prepara al lector para entender los fundamentos de la relatividad. Explica las definiciones de tiempo y espacio absolutos, de tiempo y espacios relativos, de la velocidad límite, de la masa y la energía. Otro magnífico libro de divulgación, clásico en su género, es el de Lincoln Barnett: *El universo y el doctor Einstein*, (Fondo de Cultura Económica). El mismo Einstein señala en el prólogo que la obra de Barnett es una importante contribución a la literatura de la divulgación científica; las principales ideas de la Teoría de la Relatividad están magníficamente expuestas.

Sin alejarnos de los pasos teóricos más profundos del universo einsteniano, el libro de Peter Michelmoré —*Einstein, Perfil de un hombre*, Edit. Labor— nos lleva a la problemática del contorno densamente humano de su protagonista, de los conflictos del científico al desnudo, desde la relatividad hasta la bomba de Hiroshima, desde su agudo instinto de la justicia hasta su odio encendido al nacionalismo. Michelmoré trata de penetrar en los enigmas íntimos de Einstein: la frialdad inexplicable con sus hijos; la oscilación entre el amor inmaduro de Mileva y el maternal de Elsa, su segunda esposa; y su extraño ascetismo y su realidad afectiva.

Finalmente, para completar el panorama científico y humano de Einstein, el libro de G.J. Whitrow —*Einstein: el hombre y su obra*, Edit. Siglo XXI— nos entrega testimonios de familiares, amigos y colaboradores. A través de acuciosas y punzantes entrevistas, Whitrow recorre con precisión admirable los primeros triunfos, los años de fama y la etapa posterior a 1933, después de que, en Berlín, los libros en torno a la relatividad habían sido quemados públicamente por los nazis en la Plaza de la Opera del Estado.

Einstein se refugió en Princeton después de haber recibido los más grandes honores; su vida osciló entre el arte y la ciencia, entre la polémica política y la ingenuidad ideológica. "Cuando muera, dessembrarás de mis cenizas". Murió el 18 de abril de 1955; su cuerpo fue incinerado en un horno crematorio de Trenton, Nueva Jersey. El hombre del cuadrado de la velocidad de la luz, nacido el 14 de marzo de 1879, el que había rechazado la presidencia de Israel, el hombre sin calcetines, se alejó diciendo: "Dios me dio la terquedad de una mula y un olfato bastante agudo".

Juan Larrea

El Guernica de Picasso

El 26 de abril de 1937 tuvo lugar en un pequeño rincón de la península ibérica uno de los sucesos que han conmovido y sublevado más a fondo la conciencia de nuestro siglo.

Era lunes, día de mercado y de gentío en la villa vasca de Guernica, no lejos de Bilbao. A las cuatro de la tarde apareció en su cielo despejado, primero uno, luego un segundo avión alemán, que mediante una docena de bombas bien calculadas, sembraron el pánico y la muerte en esa población indefensa de unos siete mil habitantes, rayana entonces, a causa de los desplazamientos de la guerra, en los diez mil. Vinieron enseguida las oleadas de aparatos Junkers y Heinkel que dejaron caer innumerables bombas incendiarias mezcladas con las mortíferas y, volando al ras, persiguieron con sus ametralladoras a las gentes que huían despavoridas por las calles, los campos y caseríos próximos. Tres horas y media duró el esparcimiento de los pilotos alemanes y la complacencia de los generales Franco y Mola, cabezas desde hacía ya más de nueve meses de la insurrección contra la República. Al día siguiente la pequeña ciudad seguía ardiendo por sus cuatro costados.

Hubo testigos en crecido número, los supervivientes de la villa, por supuesto. Mas también los hubo de fuera que aceptaron —es un mal decir— a encontrarse allí en aquella hora fatídica, y corresponsales muy acreditados de la prensa internacional —inclusive tan acreditada y conservadora como *The Times* de Londres. El crimen de lesa humanidad carecía de justificación en la mente de cualquier país civilizado. Guernica, además de antigua capital del Señorío de Vizcaya y sede de las libertades del pueblo vasco, era un poblado comparable, por lo innerme, con una criatura. La mala acción sólo podía ampararse en los códigos de la estrategia terrorista del nazi-fascismo y en la conveniencia de ensayar procedimientos y tácticas de saturación desmoralizadora con miras a lo que se estaba ya maquinando bajo cuerda. Se encontraron entre los escombros y exhibieron no pocas bombas sin estallar de fabricación alemana (Rheindorf, 1936). Varios pilotos de la misma nacionalidad, capturados después, relataron con cinismo espontáneo y pormenores, la atrocidad cometida. En la mejor prensa del mundo circularon docenas de fotos del desastre así como retratos de los malhechores y de su documentación de origen.

Nada de ello impidió, sin embargo, que las autoridades, las radios y los periódicos nacionalistas sostuvieran a coro la tesis de que ningún avión de los suyos había volado sobre Guernica. Lejos de ello, decían, el siniestro había sido ejecutado, por los "rojos" mismos, naturalmente "bolcheviques" —siendo así que el pueblo vasco era con mucho el más católico de la católica España.

El mentiroso primero fue el "Caudillo por la gracia de Dios". A causa de la niebla reinante, ningún aparato de sus ejércitos había despegado aquel día, declaró al enviado del *New York Herald Tribune*. Pero ante la multitud y calidad de los testimonios y lo abrumador de las comprobaciones, no le quedó al Generalísimo más remedio que arriar banderas. Así el 3 de mayo confesó vergonzantemente al corresponsal del *New York Times* que "nada tendría de sorprendente que los nacionalistas hubieran considerado a Guernica como un objetivo... Es posible que unas pocas bombas cayeran sobre Guernica en los días en que nuestros aeroplanos operaban contra objetivos de importancia militar". Habían sido más de dos millares.

Prensa y radio facciosas le hicieron eco. He aquí unas muestras:

La noticia de que aviones extranjeros al servicio de la España nacionalista han incendiado y destruido Guernica es

pura patraña. Guernica no ha sido incendiada por los nacionalistas, porque la destrucción es monopolio de los bolcheviques rojos.

(Radio Salamanca, 27 abril, 1937).

Después de haber obligado a las gentes a encerrarse en sus casas, grupos de milicianos recorrieron las calles con bidones de gasolina con los que prendieron fuego a los edificios. Después se arrojaron bombas incendiarias desde aviones.

(Unidad, San Sebastián, 3 mayo, 1937).

La destrucción de Guernica no ha sido obra de los nacionalistas ni ha sido causada por bombardeos aéreos. Al contrario, ha sido un acto de vandalismo salvaje perpetrado por los mismos rojos.

(El Diario de Navarra, Pamplona, 4 mayo, 1937).

Etc., etc. Tras el delito en sí, las obligadas calumnias del Bajísimo.

Cundió el horror. Pero más que en el país vasco, conminado a rendirse, la ola desatada se expandió por el mundo entero. Durante muchos días la prensa internacional de casi todos los matices tradujo la indignación generalizada, mientras que en Londres Joachim von Ribbentrop pretendía justificar, por razón de sus sinrazones, la destrucción de la pequeña capital del pueblo vasco.

Mas en Francia, en Inglaterra y Estados Unidos, en Bélgica y otros países de los cuatro puntos cardinales, se propagó el estremecimiento que provocan las monstruosidades apocalípticas. Hombres de ciencias, de letras, de Albert Einstein y de François Mauriac y Jacques Maritain por abajo, historiadores, senadores, receptores de Universidades, presidentes de Seminarios Teológicos, obispos, etc., etc., estamparon de urgencia sus firmas horripiladas bajo los manifiestos condenatorios y los "llamamientos a la conciencia de la Humanidad" que se aplicaron en las grandes capitales.

Alcanzó grado tal la revulsión de las conciencias en los países civilizados, que pocos días después el primado de la Iglesia franquista, cardenal Isidro Gomá, estimó conveniente dirigirse a cada uno de los obispos españoles por carta fechada el 15 de mayo, a fin de hacerles saber que "el Jefe del Estado" le había indicado "pocos días antes" la conveniencia de que el Episcopado redactase un documento colectivo, y solicitaba de ellos su conformidad. Su propósito era, según lo puntualiza el mismo cardenal en otra comunicación de 7 de junio, al enviarles ya en pruebas de imprenta la indicada Carta Colectiva,

reprimir y contrarrestar la opinión y propaganda adversa que hasta en un gran sector de la prensa católica, ha contribuido a formar en el extranjero una atmósfera adversa que ha repercutido en los círculos políticos y diplomáticos que dirige el movimiento internacional.

Así pues, como consecuencia de la abominable destrucción de Guernica se firmó por todos los prelados, la obra maestra de la propaganda facciosa, la Carta Colectiva de los obispos españoles a los de todo el mundo. Lejos de deplorar en ella el hecho criminal y de compadecer a la víctimas, los jerarcas estimaron más conforme al espíritu cristiano aprovechar

la oportunidad para difundir otra serie suplementaria de falsedades que, en vez de detener la matanza, consumaran el aniquilamiento del pueblo republicano español, aun a costa de las innumerables vidas que iban a perder los reclutas de su propio bando. Y lo increíble del asunto es que no pocas gentes al tanto de los hechos delictuosos —a extremos tales llegan las pasiones políticas—, los creyeron.

En los medios democráticos franceses, tal vez con mayor intensidad que en los de otros países por sentirse más cercana y atrozante la agresividad nazi-fascista, la indignación ascendió a los niveles irrespirables de la cólera. Bajo ninguno de los sistemas morales de todos los tiempos resultaba comprensible, en términos humanos, el fenómeno. En las calles, en los cafés, en los mítines, en las salas de redacción y de espectáculos, reinaba un clima sofocante, al borde mismo del estallido. La comunidad artística, tan importante en París, no sólo compartía la consternación que embargaba a la inmensa mayoría, sino que en su seno era prácticamente obsesiva y total, como les cabía comprobarlo a los españoles residentes allí y entre ellos a quien esto escribe. En cuanto cabeza española visible de la gente que se expresa en el lenguaje universal de la plástica, Pablo Picasso era asediado por artistas y escritores que esperaban de él una palabra que formulase pertinentemente la angustia opresiva que padecían todos y que, por lo mismo, al descargarla, les procurase algún alivio.

Los sentimientos de Picasso eran sobradamente conocidos. Republicano de cepa, es decir, partidario de un régimen distinto al que reinaba en la España de sus años mozos de la que se había distanciado, se manifestó en esta ocasión con firmeza desde el día del levantamiento. A primeros de enero de 1937 se había comprometido a pintar un mural de grandes dimensiones para la entrada del Pabellón de la República Española —a fin de que lo viera todo el mundo— en la Exposición Internacional que debía inaugurarse aquel verano en París. Y en la misma oportunidad había también convenido con el profesor José Gaos, comisario de la Delegación encargada de llevar a cabo los proyectos, la ejecución de una serie de aguafuertes de tamaño postal que pudieran distribuirse entre los visitantes por unas monedas que sostuviesen a las fuerzas populares que combatían a las reaccionarias —serie que en su mayor parte realizó de inmediato, el 8 de enero, para terminarla a primeros de junio—. Ya que no podía incorporarse a los frentes de batalla como un miliciano más, Picasso facilitaba ayudas económicas a quien se las pedía para intervenir en la lucha. En febrero, marzo, abril, mientras se construía el Pabellón republicano, Picasso vivía como el que más, un estado de tensión angustiada por los odiosos incidentes internacionales y las furecias de aquel drama atrozísimo.

Sobrevino la ofensiva en el país vasco con sus muchos horrores y desdichas. Se sucedieron bombardeos de Eibar, de Durango y otras localidades —entre ellas Bolívar de egregio nombre— destrozadas por la misma aviación que enseguida detonará el fulminante de la explosión en la gran masa de las conciencias libres.

¡Guernica! El nombre de la villa vasca, apenas conocido fuera de la región brincó de pronto en la escena internacional con la vibración de una moneda de oro golpeada en el mármol mejor bruñido; brincó dispuesto a convertirse en el santo y seña de una emoción universal contigua a la que desde hace siglos mantiene en vigencia los valores esenciales de nuestro mundo. A la inocencia inerme, a la personificación urbana del espíritu de paz y de concordia democráticas, se enfrenta descarada, cínicamente, la perfidia de los príncipes de la milicia sa-

cerdotal y la barbarie de la romana clerecía soldadesca. Contra los pacíficos desarmados, los desalmados siniestros. Si Madrid era desde el siglo XVI la capital de las Españas, en el XX las naciones se dieron cuenta de que por derecho prioritario de antigüedad, Guernica era la ciudad basal de la democracia europea.

Cuatro días después del bombardeo, el primero de mayo, Picasso toma el lápiz. No para complacerse en la esgrima, ni siquiera virulenta, de sus dotes de dibujante prodigioso, sino para negar sus medios de expresión, como quien se suicida renunciando a su propio cuerpo por carecer de otro modo más eficiente para manifestar el paroxismo de su execración intolérable. Garabatea, en cambio, como un niño que empezase a vivir, las figuras simbólicas que en la hondura de su inocencia le provocan los acontecimientos. Ya está ahí ese primer día, la luz empuñada desde una ventanuca, como un arma mortífera del oscurantismo, por la inmensa y misteriosa figura de mujer que ostenta las facciones de su compañera Dora Maar. Y está el cornúpeto alado, de ojos implacables, y el rocín desbaratado en formas ignominiosas bajo el efecto de la lámpara, y los demás personajes que irán completándose y evolucionando con el transcurso de los días en la pantalla mental del autor. El bastidor enorme que le ha facilitado la Delegación de la República, está montado ya y los carboncillos y botes de pintura listos en el vetusto caserón que acaba de arrendar con este objeto en el No. 7 de la rue des Grands Augustins, a pocos pasos de los muelles del Sena.

De inmediato se aplica Picasso a su trabajo. Esboza, dibuja, organiza, reacomoda su composición, hace estudios parciales... Al igual que los acontecimientos, la obra no tiene nombre aún. Para fraguarla, Picasso echa mano de cuanto ha aprendido en su larga experiencia de pintor mediterráneo y de revolucionario "cubista" desde las raíces prehistóricas, frente a los problemas que a la sensibilidad de los plásticos les impone la transformación que en nuestro siglo está experimentando la cultura del hombre y la apariencia del mundo. Tanto más cuanto que en aquel momento son incontables las personas convencidas de que el futuro de la humanidad se está jugando decisivamente en el seno de una pequeña nación testigo, ante una Europa que ha resultado ser o agresivamente desvergonzada o cómplice vergonzante de los malhechores. En virtud de sus hados congénitos, Europa como un todo está tomando partido a favor de una situación agónica de corte medieval que se consideraba prescrita, contra el renacimiento de un pueblo, rudimentario naturalmente, pero ávido de crecimiento, que contempla la realidad del futuro con generosos ojos, desprovistos de telarañas, limpios.

Picasso pinta. El mismo confiesa que maneja los pinceles como los milicianos el fusil. Tiene bien examinados los *Fusilamientos del Dos de Mayo* y cuantas obras pudieran estimular su imaginación. En su afán de intervenir en el desarrollo de los acontecimientos mediante sus baterías pictóricas, no es la primera vez que recurre a la trascendencia de los símbolos, pero en la actual circunstancia con intención más enajenada, grandiosa y compleja que hasta allí. Su "taller" de exiguas ventanillas, se ha transformado en un lugar medio caverna paleolítica, medio laberinto cretense, donde las figuras espectrales del toro, del caballo, al que, como a la víctima propiciatoria, se le concede el centro de la composición, ofician los significados simbólicos de que se les ha investido, mientras las mujeres y las palomas de su Minotauromaquia claman al cielo o huyen alocadas o se precipitan del techo en llamas a la manera de uno de los aguafuertes de Goya de quien Picasso se juzga heredero



responsable. La sabiduría plástica de muchos siglos de primitivismo, de paganismo y de cristianismo se ha dado cita en aquel cuadrilátero despavorido porque al propio hogar del ser español se han trasladado los carbones del infierno. Las pocas gentes que han podido examinar el desarrollo del mural empiezan a difundir en los medios artísticos de París su asombro por la grandiosidad sobrecogedora con que los motivos se van articulando en síntesis orgánica, como las piezas misteriosas de un reloj que cronometrara los milenios.

El pintor que no se ha desprendido aún del todo de sus aritméticas y entre ellas de la de utilizar los papeles de color empleados en la decoración de las habitaciones que le habían servido ya en sus dechados para fabricación de tapices, tiene en cierto modo la debilidad de complacerse técnicamente con los contrastes vistiendo a sus figuras, sobre el fondo blanco y negro, con tiras de esos papeles barrocos. El niño que en brazos de su madre se ha pasado de la derecha a la izquierda de la composición, acogiéndose a la protección del toro presenta en el cuello, mediante un papelito rojo, una herida sangrienta como de vampiro. Una descomunal zancada femenina de acusadas curvas traseras a partir del tercer estado, llora desde el cuarto lágrimas asimismo de sangre mediante un papelillo colorado, al tiempo que profiere una blasfemia, sin duda excrementicia, dirigida quizás al cielo por intermedio del jaco. Este se derrumba como en las corridas de toros, mientras trompetea a la eternidad un relincho apocalíptico, de juicio final de un juicio que alguien está perdiendo vertiginosamente en este mundo dizque humano, que el pintor está no obstante poniendo en tela de juicio. Sólo el toro permanece calmo, a modo de una montaña repleta de lavas profundas, mientras su rabo ondea al viento de la circunstancia como una bandera peligrosa.

¡GUERNICA!, exclama alguno. Tal vez fue Paul Eluard que componía por entonces su *Victoire de Guernica*. Tal vez Christian Zervos, el director de *Cahiers d'Art*... Tal vez los dos en mancomún, como adelantados de una voz de pueblo que enseguida Picasso hará suya. Así al menos se lo oyó pronunciar quien esto escribe antes de que al cuadro se le asignara título. ¡Guernica! De este modo, *voce populi*, el nombre de la villa vasca se ha incorporado a la historia de las artes para ocupar un sitio que no desmerece del reservado al *Juicio Final* de Miguel Ángel, al *Radeau de la Méduse* de Géricault, a la *Puerta del Infierno* de Rodin, y a otros testimonios desgarradores que la imaginación plástica ha concebido cuando, arrebatada por la Realidad, se ha transferido de la ilustración más o menos elocuente de los sucesos ocasionales, a la revelación trascendental que pudieran encerrar algunos de los mismos. Sin olvidar los *Fusilamientos de la Moncloa*.

Por fortuna, alguno de los allegados de Picasso mejor quizá que éste mismo, Zervos tal vez, había presentado el interés que tendría ir estableciendo constancias, mediante fotos sucesivas, de los estados que había de ir escalando la composición del enorme cuadro. Mas no sólo es el más grande y más humanamente importante producido hasta entonces por la pintura moderna, sino que se halla entrañado en vivo a una tragedia colectiva de emotividad tan del mundo entero como intensa y profunda.

Existía para ello, según es sabido, una sugerencia emitida algunos años antes por el mismo Picasso. Se daba además la circunstancia propicia de que Dora Maar era una experta fotógrafa. Así se le ha ofrecido a la conciencia de nuestro siglo y de los venideros la oportunidad de seguir paso a paso desde el día 11 de mayo en que pudo fotografiarse el lienzo por pri-

mera vez, las estaciones intermedias de la creación nunca vista, adelantada ya un tanto en los bosquejos diseñados hasta el 8 del mismo mes.

Nos cabe así darnos cuenta, también, de que una vez operada en el pintor la catarsis de la tragedia por haberse liberado de su impetuosidad de shaman contemporáneo, su alma fue poseída en los niveles del *Deus ex machina*, por la compasión hacia todo aquel misero mundo adolorido de humanidad que, aunque en imagen, él mismo había decidido aniquilar. Su emoción se traduce a partir de entonces quizás en algunas de las apariencias de superficie que impone a la composición en algunos de los últimos aguafuertes de *Sueño y Mentira*, y particularmente en una serie inmediatamente posterior de plañideras o figuras de mujer que gritan, gimen, sufren, se desesperan y lloran, lloran... a cerebros estrujados y rostros descompuestos. En ocasiones parece ser el alma misma de Picasso la que se retrata en estas pictografías martirizadas, inconsolables, en las que el expresionismo ha traspuesto sus fronteras últimas.

Por entonces precisamente, el 9 de junio terminó Picasso de grabar y tratar con aguatinta las dos planchas de cobre que, en vez de fraccionarse en dieciocho postales según lo previsto, se imprimieron en dos grandes hojas con el aditamento de una tercera constituida por el facsímil de un texto manuscrito del mismo pintor como Prefacio. Saldrán a luz bajo el título de *Songe et mensonge de Franco* y se definirá como "Acto de execración del atentado de que es víctima el pueblo español" —y de cuya edición y distribución se encargó también quien esto escribe.

En pocas semanas el inmenso mural quedó terminado y a la espera de que el Pabellón tuviera ya todo dispuesto para proporcionarle adecuado y seguro alojamiento. Más unos días antes aconteció, en forma casi solemne, el momento dramático de su toque final. En una de nuestras visitas anteriores comprobamos que habían acabado por desaparecer casi todos los papeles decorativos que, a partir del cuarto estado, se ponían y quitaban sobre las figuras femeninas. Pero quedaban aún los papelillos rojos que simulaban lágrimas de sangre en el rostro de la mujer de los retortijones intestinales que se desvencija huyendo de la quema, y una herida en el cuello del niño en brazos de su madre. También creo que quedaba el papel de baño que, en sustitución de uno pintado, se había pegado en la mano izquierda de la fugitiva en el estado séptimo.

Pues bien, ocurrió que una tarde, ya bien avanzado junio, fuimos en gran comisión a contemplar el cuadro prácticamente concluido. Formábamos frente a él una barrera de unas quince o quizás más personas conocidas, admirando la formidable obra maestra que a mí, personalmente me sacudía, en una especie de trance, con emociones abismales. Y he aquí que en un instante en que, sobrecoídos, permanecíamos callados o comentábamos con cada vecino en voz muy queda, Picasso se destacó de la fila y acercándose al mural, arrancó los papeles que aún quedaban —creo recordar, aunque no pueda decir que esté del todo seguro, que había vuelto a colocarse el vestido rosado a cuadros sobre la mujer que en la extrema derecha se precipita en llamas—. Sólo persistían por último los pedacitos en papel rojo que, como aguijones, pretendían hacer más expresiva, excitante y conmovedora la composición. Pero al poco repitió Picasso la maniobra. Se acercó otras dos veces al mural y arrancó esos papelillos, el último de los cuales fue el del cuello de la criatura, lo que dio lugar a que cuantos allí estábamos prorrumpiéramos en una espontánea salva de aplausos seguida de parabienes y congratulaciones calurosas. Así fue como el *Guernica* vio consumada públicamente su impresionante auster-

ridad de monasterio del Escorial en espantoso desbarajuste.

El lector que sin perder de vista los bocetos preliminares y los grabados del *Sueño y Mentira* recorra con cuidado las páginas de este libro, contará con elementos para saber a qué atenerse acerca del significado simbólico que la voluntad de Picasso atribuyó a las figuras de esta magna explosión que, por obra y gracia de la tragedia española, se ha convertido en la obra artística más célebre y admirada de nuestro siglo. Se ha insinuado, no sin verosimilitud, que a fin de cuentas el *Guernica* no era una creación del individuo Picasso, en la que operó como instrumento cómplice, sino del pueblo español —mediterráneo—atlántico—, cuyo espíritu se adueñó del alma del artista y en aquella sublime descoyuntura le infundió la soberana excelencia de su trascendencia.

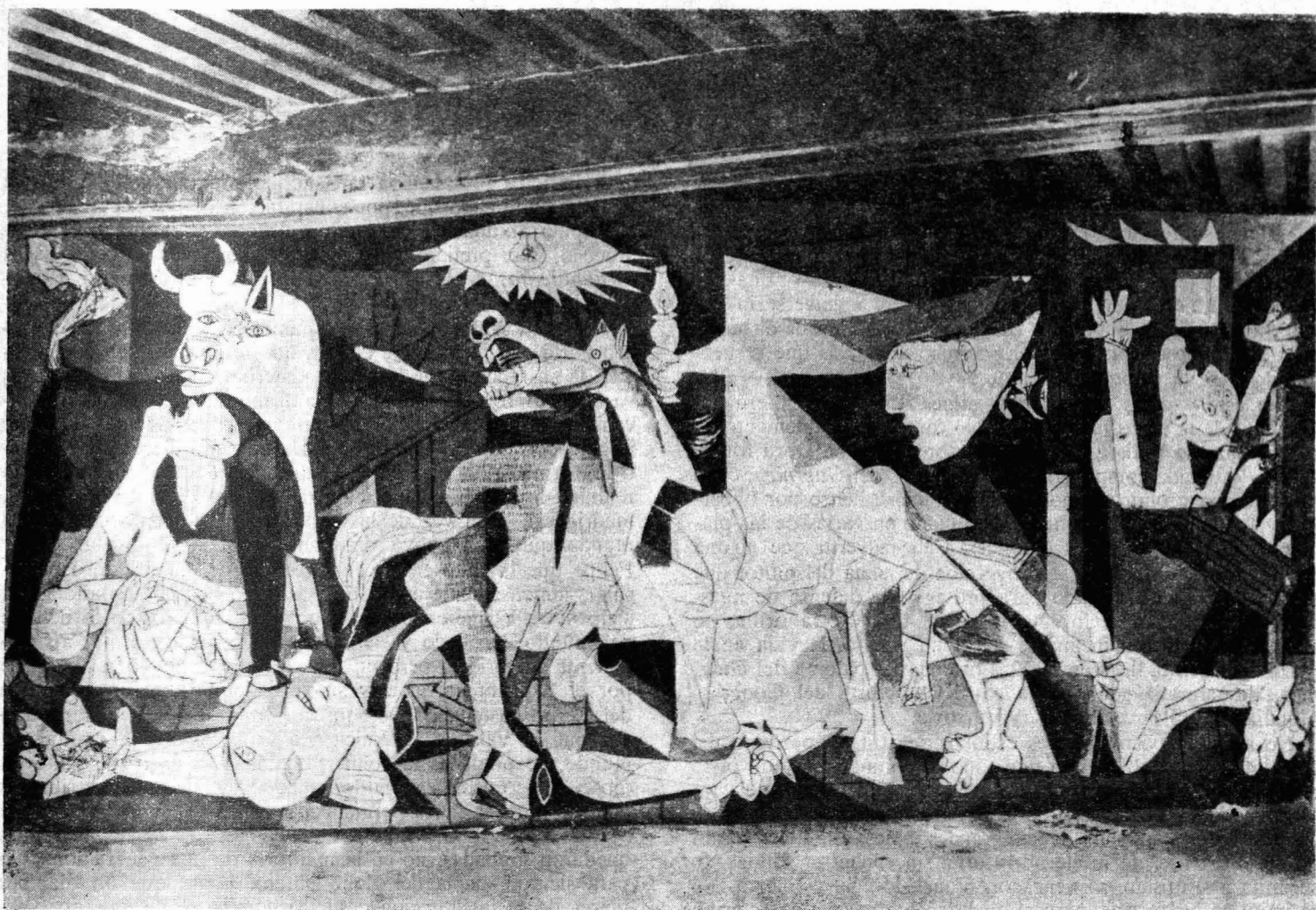
Vinieron a confirmar esto último los acontecimientos. Pronto se inició y adquirió vuelo terrorífico la guerra europea con sus irradiaciones tentaculares. En lo cuantitativo, sus bestialismos fueron incomparablemente superiores al instantáneo y lugareño de *Guernica*, puesto que se extendieron a cuatro de los cinco continentes, y en el de Europa prácticamente a todas sus naciones salvo las ibéricas. Y en cuanto a crimen de lesa humanidad, *Guernica* había sido un granito de arena en comparación con la pirámide de demoníacas exterminaciones en masa de los millones de israelitas. Sin embargo, a causa de los símbolos trascendentales que en España se enfrentaron y pesaron como en balanza, la cúspide de las indignaciones morales, aun contando con Hiroshima, permaneció por debajo del nivel alcanzado con motivo de la guerra española y del bombardeo de *Guernica* que actuó como de vacuna preventiva a la vez que de fulgurante prototipo. Que una cosa puede ser un drama pequeño pero de grandes cargas, el del Calvario por ejemplo, y otra de orden muy diferente el de las atrocidades en masa como las de Atila o Gengis Khan.

Ningún pincel, ni el de Picasso ni el de cualquiera de sus colegas produjo con motivo de la gran guerra, obra comparable a la de nuestro mural que parece haber concentrado en sí los índices y proporciones pinaculares de la cualidad. Hasta el cuadro que, en el entretanto y después de exhibirse en Londres, emigró con notable pertinencia al Nuevo Mundo, empezó a moderar ante muchos la intensidad significativa del principio, pero entrañado a una circunstancia histórica aparentemente superada, o sea a la sombra del olvido. Sobrevinieron las apreciaciones estéticas tendientes a prescindir del significado de sus símbolos vitales, bienintencionadas sin duda, pero cuyo flujo erosivo vino a limar los filos de la tragedia a que el *Guernica* debía su razón de ser. No obstante las evidencias desplegadas en los textos de este libro, para algunos que no desconocían los expuestos en el titulado *Videncia del Guernica*, comenzó a ser más moralmente distinguido y en acorde con los sentimientos e intereses humanitarios de la sociedad que los prohibía, ignorar la extrema belicosidad del *Guernica*. Más apropiado les resultaba refugiarse en un desapasionado escepticismo de medio tono y superficie que transformó el hecho histórico de la pintura en una especie de homilía, genial por supuesto, más sobre todo en mejor amistad con las categorías estéticas de su mundo, condenatorias de la violencia, casi au dessus de la mêlée.

Mas para ello fue preciso que ignorasen, además, la siguiente declaración escrita de Picasso:

No, la pintura no está hecha para decorar las habitaciones. Es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva contra el enemigo.

Y sobre todo que anulasen, dándola por no pronunciada, esta



otra confesión, recogida, lo mismo que la precedente, en un libro que no podía ignorar ningún crítico de Picasso:

La lucha española es la batalla librada por la reacción contra el pueblo y la libertad. Mi vida entera ha sido una lucha continuada contra la reacción y la muerte del arte. (...) En el mural en que estoy trabajando y que llamaré *Guernica*, y en todas mis obras recientes expreso mi execración de la casta que ha hundido a España en un océano de dolor y de muerte.

¿Podía acaso estar más claro? Más lo cierto es que Picasso mismo, entibiada con la gran guerra la fiebre enajenatoria que le atormentaba y consumía en aquellos acerbísimos rigores españoles, se acogió a los beneficios del silencio y juzgó más oportuno dejar decir... Me consta por experiencia. Yo mismo le escribí en 1947 una extensa y enardecida carta suplicándole "de miliciano a miliciano" en combate, una contestación de "sí" o "no" acerca del significado de la figura del caballo que ocupa el centro del *Guernica* a fin de lanzarla como una bomba en la sesión pública que iba a celebrarse en el Museo de Arte Moderno de Nueva York con motivo de la aparición del libro. Prefirió no contestarme. Es posible que pensara que quien calla otorga..., pero evitando comprometerse en público. El caso es que para no pocos bien pensantes, el *Guernica* fue perdiendo su calidad de arma de guerra contra la agresión anti-republicana del franquismo, para transformarse en un gesto espectacular de horror ante la violencia destructiva. El espíritu conservador de Chamberlain volvía a cometer de las suyas. En otros términos, el *Guernica* se convirtió en una pieza de museo como los *Fusilamientos del Dos de Mayo*, sin tenerse en cuenta que, si

la situación histórica a que respondía la pintura de Goya estaba, sí, completamente juzgada y archivada, la que produjo el *Guernica* continuaba y continúa al presente, a causa de sus valores esenciales, tan en vigencia como el primer día.

Sospecho que por temer Picasso el significado clerical del símbolo de la paloma y de su posible asociación con el carácter colombiano de América, antepuso sus conveniencias particulares a otras consideraciones, llegando a decir en lance de birlibirloque, según se verá, que la paloma de su gran mural —una de las dos que figuran en su *Minotauromaquia* y que aparecen en el primer estado del *Guernica*—, quizá fuera un pollo. (Aguantemos la risa.) Y también que en el cuadro sólo se representaba la matanza de animales, como si hubiese sido concebido para excitar en el Pabellón de la República la indignación de la Sociedad Protectora de los mismos, cuyos miembros y sus asimilados han cubierto de halagos al pintor y multiplicado la cuantía de sus cuentas corrientes en los bancos del capitalismo. Y como si hubiera en el *Guernica* muchos animales muertos cuando en realidad, aparte del miliciano que no entra en la categoría de los protegidos por dicha Sociedad, y que no sin razón esencial se convirtió en un mero símbolo de cartón, sólo está herido el caballo. Se dejó además seducir, a toro pasado, por las ventajas que reporta el clamor de las multitudes cuando se las induce a corear, con acompañamiento de orquesta, la gran Pascua rusa.

Lo cierto es que con la pérdida de la guerra española se inició para Picasso otra época. Ya en enero de 1939 había pintado una llamada "naturaleza muerta" donde se veía una mesa casi idéntica a la que prolonga la figura del toro en el *Guernica*, y encima de ella un bucranio o calavera de bovino. A la vitalidad del pueblo republicano español se le rezan así los fu-

nerales. Y sobre la mesa se pinta una jarra y una especie de huevo. La jarra es, sin duda, una metamorfosis de la paloma que aletea sobre dicha mesa del *Guernica*, mientras que en el huevo se aloja enigmáticamente la esperanza de un resurgimiento futuro. Lo corrobora —quizás entre otras— una segunda naturaleza muerta, pintada en el tercer aniversario del fallecimiento de la República (abril, 1942), en la que el búcaro sobre la mesa agita junto al bucranio unas alas que recuerdan a las de la paloma guerniquesa.

Con éste y otros sentimientos afines, Picasso se liberó del tormento de la tragedia española. No careció probablemente de sentido que no tardara mucho en desprenderse de Dora Maar, su muy estimada compañera de los tiempos del *Guernica*, cuyo rostro figura prominentemente en el inmenso lienzo por haberle prestado su idea fundamental, así como en varias de las planiferas que compuso por entonces. Cabe advertir que alguna de las mismas parecería ser proyección del alma del pintor que en vez de cruzar el océano para proseguir la defensa de nuestros valores, según se lo sugería desde una y otra orilla, no tardó demasiado en inclinarse hacia un género de vida en la plaza azul. Hasta llegó en 1949 a ofrendar la paloma del *Guernica*, desnaturalizándola, a la causa comunista del Congreso Mundial de la Paz celebrado en Varsovia.

No son hoy pocos quienes estiman que tras el portento del *Guernica* el do sobreagudo que todo lo conmociona no volvió a anidar en el pecho de su autor. Se le agotó la sustancia radiactiva de su enajenación por nuestra guerra, aunque no el afán de hacer exhibición de sus grandes dones, girando y girando en el carrusel de su eterno retorno sin encontrar salida. No se imita a sí mismo, sostiene con ufania, lo cual es cierto. No se imita en las formas, pero sí en la costumbre de girar, girar, como en *The waste land*, sin lograr evadirse de su carrusel, mientras descompone con sus prismáticos algunas obras de épocas lejanas. Para establecer diferencias basta recordar la pobre caricatura moral que perpetró de Goya en sus *Fusilamientos de Corea*. Contrista que a ese asesinato de madres embarazadas viniera a parar el genio que compuso el *Guernica*.

Que el lector bienintencionado me perdone si considera que estos mis desacatos lo requieren. Pero no he podido reservármelos por estimar que tales perspectivas son indispensables, en la ordenación de la verdad, para fundamentar la siguiente proposición que a su vez conceptúo básica: que el *Guernica* no es obra que surgiese de Picasso en cuanto individuo, sino que se produjo a través de él, como instrumento genial, por el espíritu apocalíptico que animaba a la tragedia española. Obsérvese que la novedad de una afirmación de esta naturaleza es muy relativa. Coincide en lo sustancial con el criterio milenarista de Ion con respecto a los poetas enajenados a fin de que se manifieste que no son ellos quienes se expresan, sino que a través de ellos lo efectúa el dios que los enajena y que se revela de esta suerte. Estimo que algunos trasfondos inconscientes del *Guernica*, según apreciará el lector, lo declaran.

Inclusive el franquismo... Ese estado incalificable que eludió como por milagro el juicio condenatorio en que perecieron con ignominia sus cómplices y protectores, para quienes trabajó activamente aunque no la condena de las Naciones Unidas, y que ha logrado ponerse a flote mediante las bases norteamericanas y el turismo, ha acabado por intentar que el *Guernica* se integre al redil de concentración delimitado por sus fronteras. El Caudillo de la desolación por desgracia de Dios, no obstante lo afrentosamente maltratado que fue por Picasso, no oponía resistencia. Mas el pintor del pueblo republicano vivía aún

para impedir profanación tan sacrílega, equiparable a la que hubiera significado que, por conspiración de las circunstancias, la Capilla Sixtina hubiera caído en manos de Solimán el Magnífico o, si se prefiere, del sultán de Marruecos. O como si los *Fusilamientos de la Moncloa* se hubieran obsequiado a cualquier hijo de Malaparte.

Guernica es una revelación española trascendental. Si el cuadro porta este nombre se debe a que resume en una sola entidad, la sustancia de ese pueblo misterioso y democrático cuyos vástagos dieron la primera vuelta al mundo y contribuyeron vivamente a la emancipación hispanoamericana, además de haber erigido con San Ignacio el baluarte hoy en quiebra de la Contrarreforma. Y de otra parte, la sustancia de Madrid, que es, en realidad lo que la composición del cuadro representa. Madrid, madriguera a su vez de la Contrarreforma, como capital del mundo que, con apoyo de Roma, soñaba conquistar el rey Felipe que la situó en el centro exacto del cuadrilátero peninsular, inmensamente ampliado por las conquistas españolas del siglo XVI. ¿Y qué es lo que el cuadro significa sino la débacle del mundo encallado y clerical de la Contrarreforma, aparentemente victorioso, pero en realidad predestinado a superarse por el Espíritu universal y su verdadero Reino en el ámbito del Verbo castellano? De aquí que Madrid se convirtiera, a la vez que la villa de Guernica era arrasada, en la capital del mundo, "capitale de la douleur", cuando, a partir de 1936 los ojos y los corazones de millones de seres humanos distribuidos por la faz de la tierra permanecían clavados en su aflicción de Madre de una ingente familia de naciones. Las gestas allí vividas quedaron grabadas, no en la memoria de una generación, sino para siempre en la del globo entero. Hasta que un día, por fuerza de la intervención desde el comienzo, de italianos, alemanes y africanos en alianza con los reaccionarios españoles, ciertamente contrarreformistas, cayó el telón que, al modo de una guillotina, dice la última palabra de las tragedias. (¿Y no será acaso sintomático que la España de la exterminación, con sus prelados al frente, haya elegido El Escorial, ciudadela de la Contrarreforma, como asiento del llamado "Valle de los Caídos" en torno a la tumba de su alarife?).

En cambio, Guernica que era una población silenciosa protegida por las murallas de un lenguaje recóndito, desconocido para el resto de la península y del mundo, situada cerca de Loyola, pero menos afamada que ésta en razón de lo que representa su cuna contrarreformista, se ha convertido, gracias a las bombas alemanas y a la emoción poética del pintor y de sus circundantes, en un símbolo patético cuya significación se proyecta más allá de su martirio o testimonio. Guernica era una modesta aldea callada y hacendosa, arropada entre sus nieblas y colinas, prácticamente sin hiel, esto es, sin historia ni enemigos a la vista, agrupada, como el "Paraíso" primordial, alrededor de un árbol multicentenario. He ahí el símbolo mejor adecuado que se conoce del injerto del Espíritu cristiano en un tronco cuyas raíces se hunden en la prehistoria. Pues bien, por el "azar" de las circunstancias dirigidas por una serie heterogénea de factores, el cuadro que lleva su nombre de *Guernica*, se ha convertido en la obra de arte más universalmente admirada de nuestro siglo, proeza que Picasso no ha podido ni remotamente repetir. Más aún, las declaraciones y juegos al escondite del pintor demuestran que si un día fue arrebatado por el vértigo del sentimiento, en realidad nunca comprendió sino las cifras exteriores de su significado. Si tanto le temía a la "paloma" ha de ser porque la obra no era suya sino del Espíritu de su pueblo. Esta es cosa que, a juicio de quien escribe, debiera quedar perfectamente aclarada.

Carta de Juan Larrea a Picasso con motivo del Guernica

México, D. F., a 6 de septiembre de 1947

Mi buen amigo Picasso:

Al saber que los Sert van a París me decido a ponerle estas líneas con la esperanza de que siquiera a través de ellos me mande usted esos recuerdos que de tanto guardárselos en la bolsa habrá que ver en qué estado se encuentran.

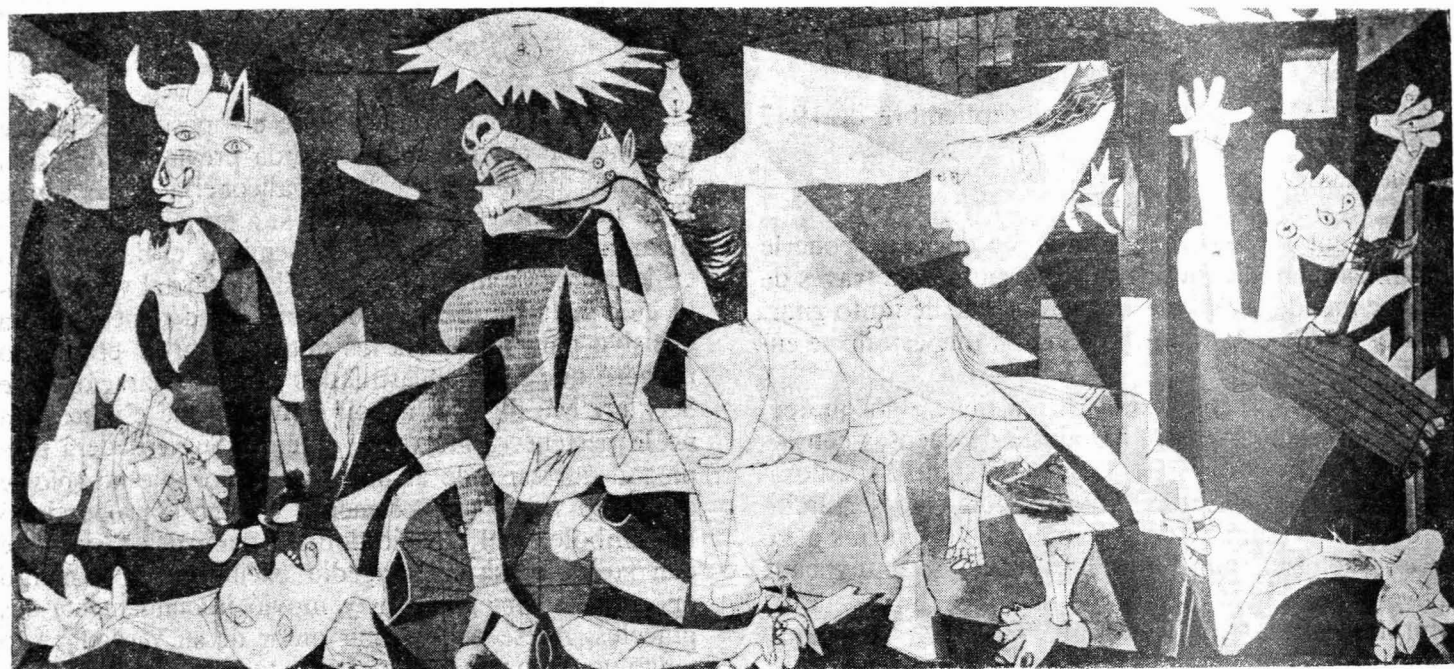
Pero además el miliciano Larrea tiene algo que pedirle al miliciano Picasso. Mi ajuste de cuentas con los enemigos de nuestra justicia española sigue impetuosamente su curso. Mi arma única —cómo no ser ambicioso en estos tiempos— es algo que las mayorías piensan que no sirve para nada: la verdad. Se equivocan: hay verdades y verdades. Y la que yo esgrimo es de tal naturaleza que me parece obligado esperar su triunfo definitivo.

Sin habérmelo propuesto, por sabiduría de las circunstancias, una de las mayores unidades de fuego de que hoy dispongo es el *Guernica*. Creo que ya sabe usted por qué. Tampoco ignora seguramente que la crítica llamémosla internacional, se ha esforzado por domesticar el cuadro y está segura de haberle puesto ya al servicio de sus conveniencias despojándolo de la subversiva fuerza imaginaria que contiene. No sólo han ensillado ya al caballo sino que para sus ganaderías quieren —los muy cabestros— llevarse como semental al toro. Lo sensible es que dicha crítica se aferra y se aferrará, mientras no se lo impidan, a unas mal interpretadas confidencias suyas que descartan, según dicen, toda discusión, puesto que usted mismo ha pronunciado la palabra última al aprobar el texto de la interview donde se recogen. ¿No sostienen que, después de manifestar a J. Seckler que las figuras del *Guernica* poseen carácter alegórico, declaró usted que el jamelgo representa al pueblo español? No han comprendido nada. Por si fuera poco, ocurre ahora que Kahnweiler tras una conversación que tuvo no ha mucho con usted a este mismo propósito, se ha creído con derecho a proclamar que el toro del *Guernica* representa a Franco y al Franquismo. Todavía ha comprendido menos. Mas la cosa empieza a ser alarmante por la autoridad de que goza Kahnweiler entre los aficionados a la pintura. Resulta así que, si por una parte le están llamando a usted sin saberlo, poco menos que franquista, por otra, al privar al *Guernica* de su segunda intención psíquica, le están quitando al pueblo republicano español la credencial pictórica que demuestra cómo efectivamente estaba asistido por una razón de orden superior en los días de su guerra. En suma, están haciendo sin querer el juego del enemigo.

Por eso estoy en vísperas de batalla —ya es hora—

y necesito que me ayude. Desde mis posiciones parece inexcusable aclarar como medida previa la confusión presente, desalojando a la bobaliconería de las suyas. Pero tal como están las cosas, si a mí me es dado emplear argumentos capaces de sembrar el desconcierto en la mente de unos cuantos y de llevar tal vez la convicción a la de unos pocos, sólo usted tiene el arma decisiva para impedir a los que constituyen el infinito número que sigan encastillados en las declaraciones de Seckler. Me digo, al acudir a usted, que el *Guernica* no le pertenece sino relativamente. Su verdadera propiedad corresponde al pueblo español que no sólo le dio usted vida y temperamento y luego le proporcionó los símbolos y el espacio donde organizarlos, sino que con su dolorosísima tragedia excitó en el momento oportuno su imaginación y movió iracundamente sus pinceles. A ese pueblo, por amor de su verdad, se lo tengo yo dado y se lo sigo dando todo, y hasta extremos que quizá no se imagine. No encontraría por eso justo que a través de usted me dejara ese pueblo inerme, negándome su verdad pura al enfrentarme en su nombre con la universalidad que es lo que importa. Y tampoco sería justo que escatimara usted a ese pueblo parte de su verdad, permitiendo la perduración de un equívoco que favorece al adversario. Personalmente me conformo con el mínimo: con que me apee usted del caballo a esa crítica insignificante que quiere hacer del *Guernica* una pintura a su imagen y semejanza. Porque para disipar el malentendido de la declaración que le atribuyen y toda vez que ya admitió usted que las figuras son representativas, el mínimo necesario es que haga usted saber, sin lugar a dudas, que al caballo le asignó la representación alegórica del franquismo con su merecida condena a muerte. Entonces volveríamos a tener todos derecho a discutir a pie firme lo que realmente significa el cuadro, y no perder el tiempo en averiguar qué es lo que usted dijo o dejó de decir, si sus palabras fueron bien o mal interpretadas por J. Seckler y qué alcance tiene su aprobación del texto de dicha interview, problemas todos forrajeros, descorazonadores para quienes necesitamos ir al grano de la vida.

Sé bien que a su pudor artístico no le agrada descubrir a tontas y a locas su aparato creador, y no me atrevería a pedirle este mínimo de desnudez si no estuviera convencido de que median intereses de excepcional importancia. El *Guernica* disparó sus primeras andanadas mortíferas en su inolvidable ofensiva del 37 al 39. Mas si a esto se redujera su potencia de fuego, acertarían los que lo tienen por una pieza desartillada ya, buena, como los dinosaurios, para un museo de desdichas. Hora es, por tanto, de sacar a relucir sus reservas maravillosas en el campo auténticamente suyo,



arremetiendo contra los filisteísmos de toda especie. Y conste que tampoco solicitaría la aclaración que le pido si no fuera ostensible que ésta no entraña en modo alguno aceptación por usted de la parte última de mi trabajo, donde campa por sus libres respetos la imaginación, parte con la que comprendo —no lo sé— que puede usted encontrarse en desacuerdo. A nadie debe ocultársele, por lo claro que está en mi escrito, que conscientemente nada tiene usted que ver con esa parte última, siendo yo, como cualquier interpretador psíquico, el exclusivo responsable. Quede además bien sentado que mi requerimiento no esconde trampa ni matute, que no es una daga esa mano para tomarme después el brazo.

Si en algunos momentos he dudado, y a causa precisamente de esa última parte de mi estudio, del tenor de su respuesta, ahora que le escribo me parece verlo mejor y empiezo a estar seguro de que el día de mañana no podrá decirse que, bajo el aborrecible signo de la no-intervención, me dejó usted desarmado como lo estuvo nuestro pueblo republicano frente al internacionalismo enemigo. Claro que en cualquier forma, pasado algún tiempo, nadie podría ignorar por lo menos el segundo trasfondo del *Guernica*, como nadie que se respete desconoce ya dónde estaba y por qué la razón de nuestra guerra. Pero ¿y ahora? Déme usted ahora que es cuando quema, ese trocito de verdad y verá la que se arma en ese centro de resonancia universal que son hoy los Estados Unidos. Apuesto a que se han de acordar para siempre. Y esto que podría sonar a petulancia de dudoso gusto, deja de serlo si el *Guernica*, además de su enconada virulencia política encierra, como sostengo, los gérmenes de una dimensión artística nueva. ¿Y no es ya hora de que el arte se deje de

contemplaciones para lanzarse a la liberación psíquica de la humanidad? Si él no lo hace ¿quién —dígame— podría hacerlo?

El modelo de pregunta que le acompaño no quiere decir que sea indispensable esa fórmula precisa. Podría usted hacer la declaración en forma de carta como le pareciera mejor. Tampoco quiere decir —loin de la— que le esté a usted vedado mostrarse generoso poniendo un poco de miel sobre las hojuelas de quien, tal vez a causa de su posición irrevocablemente limpia y desinteresada, recibió de usted aún no hace tantos años pruebas inequívocas de amistad. Pero conste que respeto sus pudores y que con la indicada punta del velo me conformo. Y si estimara usted conveniente salvar su responsabilidad y hasta mostrar su disentiimiento con alguna o con muchas de las partes de mi escrito, le ruego que no se quede con las ganas. Cualquier especificación suya será preciosa para la exacta comprensión de este fenómeno que, si no me engaño, posee un valor sumamente más elevado de lo que muchos quisieran.

A veces he llegado a imaginar —écheselo en cara a su silencio— que nunca me había usted perdonado la pérdida de la guerra española, asociándome a ciertos valores que por entonces constituían su esperanza dentro de usted mismo. El proceso continúa y nuestra razón popular acabará por señorear la conciencia del mundo; no por la fuerza de las armas sino por su espíritu de verdad y a causa en buena parte del desastre injustísimo de que fue y sigue siendo víctima.

Se lo asegura con ese grado de convicción indispensable para normar los actos todos materiales y espirituales de una vida su amigo verdadero.

(firmado) Juan Larrea

Sobre la psicosis: de Freud a Lacan

Juan Carlos Plá

"...Os digo,
pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros
sois el original, la muerte."

(César Vallejo: Trilce, LXXV)

"...no hay escritura que no se constituya una protección, en protección contra sí, contra la escritura según la cual el "sujeto" está él mismo amenazado dejándose escribir, exponiéndose a ella."

(Jacques Derrida: *Freud y la escena de la escritura*)

"...el psicótico no es un testimonio, sino un mártir, del Inconsciente, un mártir en el sentido de un testimonio abierto... inmovilizado en una posición que lo pone fuera de la posibilidad de restaurar auténticamente el sentido de lo que atestigua... el neurótico es un testimonio cubierto de la existencia del Inconsciente, hay que descifrar lo que atestigua."

(Jacques Lacan: Seminario del 8-II-56)

I

En su carta 70 a Jung, le escribe Freud: "Mi amigo de entonces, Fliess, desarrolló una hermosa paranoia luego de haberse desprendido de su inclinación por mí, que no era ciertamente pequeña. Es a él, a su comportamiento, al que debo esta idea" (la



de correlacionar paranoia y homosexualidad). En la carta II, le declara a su amigo de ahora, Jung, "no veo entre mis alumnos de Viena, que tienen sobre Ud. la ventaja no unívoca del contacto personal conmigo, uno solo que pueda situarse a vuestra altura en cuanto a comprensión, ninguno que os pueda equiparar en lo que hacéis por la causa, y dispuesto a hacerlo". En la 225 le dice: "*Mi Schreber* está terminado, no bien formalmente... pero contiene algunos bellos momentos y representa el golpe más audaz contra la psiquiatría desde vuestro *Dementia Praecox*." Tres años después, la ruptura entre ambos era definitiva.

En su prefacio a la 2a. edición de *La interpretación de los sueños*, Freud escribe: "Para mí, este libro tiene otra significación subjetiva que sólo capté al terminarlo. Comprendí que era una parte de mi autoanálisis, mi reacción a la muerte de mi padre, el acontecimiento más importante, la pérdida más desgarrante en una vida de hombre."

Si Freud aprende de la paranoia con Fliess, debe pensarse, aunque no lo haya expresado que, a través del análisis de su transferencia, se ha planteado los nexos entre su propia paranoia y su creación. Si en "Totem y tabú", postula la universalidad de los deseos incestuosos y parricidas, y de su ley represora, la poderosa y angustiada gestación de sus obras le demostraba que no hay creación sin un movimiento transgresor hacia lo incognoscible del objeto, que no la hay sin la instauración de un nuevo orden simbólico. Reconocer sí que la red se seguirá escribiendo tan luego yo desaparezca, que la escritura requiere mi desaparición y la de mi padre. Pero también matarlo, y enfrentar esta dimensión de asesinato, con sus horribles sufrimientos de miedo y de culpa. Cuidarme que no me mate mi omnipotente padre-ideal. Y, en el espacio para mí así abierto, doliéndome mis heridas y las de él, deslizarme más allá de la tela envolvente de una equívoca madre (erotismo de la ternura), hacia donde se desvanecen las fronteras entre paternidad y muerte, hacia el terror y el imán de una madre insondable.

"Sin fantasear no avanzaremos un paso en nuestra teorización" ("Análisis terminable e interminable"). Audacia requerida por el pensamiento, por la que Freud vincula, de hecho, las teorías sexuales infantiles y la abstracta metapsicología. Audacia que recuerda la durísima pelea por la originalidad de sus ideas. Con Fliess, con Jung. En cuyo contexto padece súbitos desmayos, como uno en Munich, del que emerge con estas "extrañas" palabras (v. Jones): "¡qué lindo debe ser morir!" Fantasear es necesario, la vida no, diría aquí el lema hanseático. Es que si toda originalidad, si todo nacimiento, es nacimiento de la sexualidad y del símbolo, cada surgir (fantasear) del sexo está cerca de una posible inelaborable irrupción de la pulsión de muerte. Que tiende a borrar toda diferencia. Irrupción de lo real, de lo no simbolizable, se formulará en términos lacanianos. Riesgo del goce, que deberá encon-

trar su límite en la red simbólica, para que se constituya un orden del deseo, para que tenga cabida el placer.

Para que se organice la subjetividad como fantasía (escena del deseo) del objeto perdido, debe poder el niño significarse como parte esencial de la fantasía materna. De una madre que lo recupera y lo pierde, que oscila en su quererlo vivo. ¿Qué ocurre cuando el sujeto infantil no es reconocido como viviente? ¿Cuando, inmovilizado por el terror de ser negado como existente, no se puede desprender de quienes lo necesitan como inmóvil depositario de sus fantasías terroríficas? ¿Es factible pensar una situación en la que el conjunto simbólico sea experimentado como el ejercicio de una violencia que no deja lugar a su recreación? ¿Es factible pensar que el universo de significaciones puede ser experimentado como lo que descarta toda paternidad futura?

II

En cartas de Jung de 1907-08, en el análisis de Schreber y en "Introducción al narcisismo", Freud hace sus aportes fundamentales para una teoría de la psicosis (paranoia-esquizofrenia). La lectura lacaniana nos permite articularlos con un hallazgo del historial del hombre de los lobos.

El mecanismo específico de la psicosis es una retirada silenciosa de la libido de los objetos no sólo de la realidad, sino incluso en la fantasía. Silenciosa acción de la pulsión de muerte, podemos decir a partir de 1920. Freud agrega, en la paranoia, regresión de la homosexualidad sublimada al narcisismo. En la esquizofrenia, regresión de la libido al autoerotismo. Inmovilidad del deseo, suspensión de la fantasía, narcisismo endeble, esta catástrofe subjetiva es vivenciada como muerte del sujeto, como fin del mundo, ya que él pierde su vida psíquica, "ya que su universo subjetivo ha tomado fin desde que le ha retirado su amor". Este proceso catastrófico es el que priva en el esquizofrénico.

El paranoico reconstruye el mundo por medio de su trabajo delirante. La formación del delirio es en realidad una tentativa de curación. Por la cual el enfermo reconquista una relación, a menudo intensa, con sus objetos. Este es el valor de la homosexualidad delirante y megalomaniaca de Schreber. Es una cura con defecto: los hombres han vuelto a la vida, pero el universo ha sufrido "una profunda modificación interna". Debe diferenciarse la proyección delirante de la que se da en el normal o en el neurótico. No se trata de que lo reprimido interiormente sea proyectado hacia afuera. Sino de que lo que ha sido abolido interiormente retorna desde fuera. "Eine Verdrängung ist etwas anderes als eine Verwerfung." "Una represión es otra cosa que una repulsa", que una forclusión, dirá Lacan. Y lo que está abolido interiormente es el complejo de castración y la ubicación del sujeto frente al Edipo. La ca-

tástrofe psicótica es la imposibilidad de situarse, y de situar a la madre como deseante. "Sería curioso, dirá Schreber, que se me mostrara a alguien que, colocado ante la alternativa de o volverse loco conservando su habitus masculino, o transformarse en mujer pero sana de espíritu, no optara por la segunda solución."

En la teoría freudiana del proceso psicótico, falta hacer entrar en juego el narcisismo mortífero de los padres.

III

Para aproximarse a los conceptos lacanianos sobre la psicosis es indispensable estudiar sus trabajos: "Consideraciones sobre la causalidad psíquica", "El estadio del espejo", "Respuesta al comentario de Jean Hyppolite sobre la Verneinung de Freud", "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible sobre la psicosis" (los cuatro en *Écrits*), y su Seminario "Las psicosis", de 1955-56. Es conveniente conocer de su época preanalítica, su tesis "De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad".

Releamos "La negación" (Lacan traduce "denegación").

Freud observa la forma en que sus pacientes enuncian sus asociaciones, y encuentra que una representación o un pensamiento reprimidos pueden abrirse paso hasta la conciencia bajo la condición de ser negados. La negación responde al principio del placer, y a la vez es una forma de reconocimiento de lo reprimido; supone ya un alzamiento (aufhebung, término hegeliano, si los hay) de la represión, una especie de aceptación intelectual de lo reprimido, en tanto subsiste lo esencial de la represión. En el curso de la labor analítica se crea, muchas veces, una variante importantísima: se vence también la negación (negación de la negación, comenta Hyppolite), con una plena aceptación de lo reprimido, sin que ello traiga la anulación del proceso represivo mismo. Con Lacan (v. "Subversión del sujeto"), se puede pensar en el Ego en su función de desconocimiento, ante un retorno de lo reprimido. Pero el artículo de Freud mostrará una mayor riqueza y complejidad del problema.

El juicio de condena (Verurteilung) es inscrito en la negación (Verneinung). Juicio que implica una cierta elaboración: tomar conciencia de un deseo y negarse su cumplimiento, por razones éticas o de realidad. Su "no" es una marca de la represión, su certificado de origen. La creación del símbolo de la negación permite al pensamiento un primer grado de independencia con respecto a la represión y a la coerción del principio del placer. Sólo faltaría, psicoanalíticamente, trabajar sobre las conexiones inconscientes de las "razones" de este juicio de condena.

En lo que sigue, Freud bosqueja, como lo señala





Hyppolite, un mito del origen del pensamiento. Recurso para sortear un obstáculo epistemológico, y poder así plantear *nuevas nociones acerca de una continuidad constitutiva de lo pulsional y el pensamiento, acerca de una dialéctica de la organización simbólica de la realidad y la búsqueda del objeto perdido*. Continuidad entre lo pulsional y el pensamiento que reinterroga singularmente sobre el *negativismo psicótico*.

Como es tradicional en lógica, distingue juicios de atribución y juicios de existencia. El yo primitivo (entiéndase el sujeto) regido por el principio del placer, cuando atribuye una cualidad, quiere introyectarse todo lo bueno y expulsar de sí todo lo malo. Lo malo, extraño al Yo y lo exterior son para él, en un principio, idénticos. El juicio es la evolución acabada de lo que originariamente depende del principio del placer: la introducción (Einbeziehung) en el Yo o la expulsión (Ausstossung) fuera del Yo. La afirmación (Bejahung) —como sustituto de la unificación— pertenece al Eros; la negación —como sucesora de la expulsión— pertenece a la pulsión de muerte.

El juicio de existencia real de una cosa representada es tarea del Yo-realidad definitivo. Todas las representaciones, para Freud, proceden de percepciones. Cuya reproducción en la representación no siempre es fiel. La búsqueda del objeto perdido (ex-

periencia primera de satisfacción) es lo que mueve al examen de la realidad. Este objeto tan radicalmente perdido que en verdad nunca existió, es la ausencia alrededor de la cual gira el deseo inconsciente. Ausencia que no puede pensar el psicótico.

Lacan toma este momento mítico de creación del símbolo. Y la Bejahung freudiana se transforma en la *afirmación inaugural del universo simbólico*. Afirmación que a la vez constituye al sujeto y es la condición primera para que algo sea dejado-ser. Lenguaje de Heidegger que Lacan contrapondrá a la "lengua fundamental" de Schreber. De quien se procuraba fuera dejado-yacer. Afirmación inaugural que sólo podrá ser renovada a través de las formas veladas de la palabra inconsciente. Organización simbólica mediante la cual se accede a la realidad. En cuanto a la percepción Lacan se aparta de Freud: "es sólo por las articulaciones simbólicas que la entrelazan a todo un mundo que la percepción adquiere su carácter de realidad".

La *expulsión (ausstossung)* fuera del sujeto es equiparada a la *Verwerfung*, (*repudio forclusión* de la traducción lacaniana), término tomado del Historial del Hombre de los Lobos. Forclusión-expulsión que es lo que se opone a la afirmación simbólica, y constituye el dominio de *lo real* (no confundirlo con la realidad), que es el dominio de lo que subsiste fuera de la simbolización, de *lo no*



simbolizable. Corresponde la forclusión a la actitud más arcaica del Hombre de los Lobos con respecto a la castración: "Este sujeto, de la castración, no quería saber nada en el sentido de la represión (Verdrängung)"... "recorta la castración y permanece en el statu quo del coito anal... como si la castración no hubiera jamás existido, como si nunca hubiera tenido que juzgar sobre su existencia". Se trata de una abolición simbólica. La castración así recortada de los límites de lo posible, sustraída a la palabra, sin vida imaginaria interpretable, va a aparecer en lo real, erráticamente, en relaciones de resistencia sin transferencia, como una puntuación sin texto. Es la alucinación del dedo cortado. Aquí Lacan parafrasea la fórmula de Freud para el delirio schreberiano: "Lo abolido (forcluido) en lo simbólico reaparece en lo real". Como Freud, Lacan hará primar esta abolición en el esquizofrénico, y dirá: para él todo lo simbólico es real. Como Freud, destacará la reconstrucción imaginaria en el paranoico, el que, "luego de una organización discursiva larga y penosa de establecer, constituye este universo siempre parcial que se llama un delirio". Parcial, porque desde lo imaginario no puede resolver la abolición simbólica.

En el neurótico, en el que rige la represión (verdrängung), estructura de lenguaje según Lacan, se trata de la relación del sujeto con un lugar significado en el interior de las redes significantes. Es la dimensión historizante del análisis, en la medida en que puede interpretar el deseo reprimido junto a su máscara en el compromiso simbólico de una conducta. En la entrada en la psicosis, en la que rige la forclusión (verwerfung), se trata de un encuentro del sujeto en condiciones muy particulares, con el conjunto de los significantes como tales. Lo forcluido (deseo, ley) reaparece como imaginario sin máscara, desde lo real.

IV

La abolición simbólica será, para Lacan, forclusión de un significante primordial, el Nombre del Padre. En el punto en que es llamado en el Otro, en oposición simbólica con el sujeto, el Nombre -del- Padre, puede responder un puro y simple agujero, el cual por la carencia del efecto metafórico provocará un agujero correspondiente en el lugar de la significación fálica (lugar del sujeto como viviente.)

Se da la coyuntura dramática de la entrada en la psicosis, cuando un padre-real, no necesariamente el del sujeto, se sitúa, allí donde jamás ha estado el Nombre-del-Padre, en posición tercera con respecto al campo de agresión erotizado de una relación imaginaria del sujeto. Así la violenta transferencia sobre Flechsig es destacable por Freud en la génesis de la psicosis de Schreber.

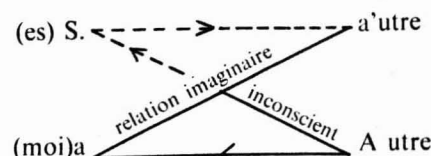
El drama de la locura, dice Lacan, se juega, en la relación del hombre con el significante. Brevisima e insuficientemente deberé referirme a algunos conceptos claves.

La ausencia de la madre trae la pregunta capital, en última instancia sin respuesta, por su deseo. La madre en el lugar de la alteridad radical, del otro (A), del tesoro de los significantes. La madre que da la vida, el lenguaje, la muerte. La relación con el objeto materno se opera desde el origen sobre los significantes del deseo de la madre. La madre simbólica como significante del objeto primordial. El falo como significante de su deseo, de su falta. Significantes maternos que juegan como promesa imposible de una voluntad que se va a revelar... Cuanto más inasible (als Ding) más prometedor, y terrible. En su desamparo originario, en su demanda de amor, se ofrece el pequeño como objeto parcial al deseo del Otro (la Madre). La falta absoluta de señales del Otro (situación analítica) lleva a fantasear que el Otro quiere mi muerte (de aquí un enorme peligro de actings suicidas). Frente a esta omnipotencia del Otro surge la necesidad de la Ley, cuyo representante original es el Padre. El Padre muerto (Freud). El Nombre-del-Padre significante primordial, organizador del campo de las significaciones. Se trata de un significante. Todo discurso no tiene otra garantía que su propia enunciación. El universo simbólico, el Otro, no tiene de garantía a Dios como querría Descartes. Y muchísimo menos lo tiene el impostor narcisista que se cree Un-padre, que encarna el Legislador y no deja espacio para la fantasía y el deseo (Dr. Daniel Gottlieb Moritz Schreber).

Todas las escuelas analíticas coinciden en indicar la relación madre-hijo, en sus aspectos más constitutivos y primarios, como la sede de las anomalías psicóticas o parapsicóticas. También Lacan. Los significantes son letra y movimiento corporal. En su seminario sobre "El deseo y su interpretación", especifica cuatro términos en el vínculo del niño con el cuerpo de la madre: la relación imaginaria (especular) del niño con su propio cuerpo, enmarcada por y dependiente de otra, "más amplia y más oscura", entre las pulsiones infantiles y el cuerpo materno como objeto de identificación primaria. De aquí la importancia decisiva del lugar que la madre dé al Nombre-del-Padre en la promoción de la Ley, en su propia ubicación como deseante.

V

El esquema L nos ayudará a decir algo más sobre la ruptura de la dialéctica de lo simbólico y lo imaginario en la psicosis.



Estructura cuaternaria del sujeto tironeado en los cuatro ángulos.

El inconsciente es el discurso del Otro. A, en el que el viviente *S*, ser para ser tomado en la palabra, recibe, bajo forma invertida, el mensaje que emite. El Otro, alteridad radical, lugar del tesoro (y del juego) del significante, de la pregunta por la existencia de *S*, del reconocimiento que lo instituye en lo que tiene de más desconocido: su deseo. El Otro, de donde recibe los ideales sexuales, la ley, la posibilidad de pensar su muerte.

a-a' : *Ego* que se constituye por y para su *alter ego*. El infans ante el espejo. Asunción jubilosa de la imagen de su propio cuerpo, anticipación totalizante de una función de dominio sobre la zozobra original ligada a la prematuridad específica del nacimiento humano. *Captura alienada del Ego en la imagen de su semejante.* Fascinación dual, transiti-va, que desemboca en la lucha a muerte imaginaria: "tú o yo", de no mediar la función pacificante, normalizante del ideal del Yo. Como lo sabía muy bien Freud, esta estructura dual transitiva del narcisismo es jugada por los padres, ¡y cómo!; privilegio de la madre y, last but not least, del padre, ubicados en el ideal. *La función de dominio del Ego* despliega en lo social lo que Lacan llama *conoci-*



miento paranoico: proyección de objetos en reduplicación infinita, fijos idénticos, impresos en la realidad por un Ego de imagen estatuaría. En la estructura subjetiva, el Ego, que emerge con particular satisfacción, cumple una *función de desconocimiento del deseo inconsciente*. Señalada por la tópica de través de la relación imaginaria en el esquema L.

Sin la articulación simbólica, lo imaginario de la fórmula de la locura: incoercible alienación del Ego en su alter, transitivity suicida-homicida. Así el terrorífico fenómeno del doble; así, el crimen paranoico. Lo que revela Schreber con la "sorprendente fórmula conjuratoria que fue obligado a pronunciar: soy el primer cadáver leproso y llevo un cadáver leproso".

La forclusión del Nombre-del-Padre que entraña la falta de representación del sujeto viviente *S*, por la imagen fálica, desarticula lo simbólico de lo imaginario. Los dos cadáveres son sustituidos en la escena de Schreber por el yo megalomaniaco y el yo divino. Por otro lado se produce una irrupción del significante. De un significante, *A*, en el que, por la forclusión del Nombre-del-Padre, no hay mensaje del sujeto *S*. Un significante que a la vez que lo invade no funciona como referencia simbólica de un mensaje suyo (se podría pensar en una palabra materna en la que no hay lugar para el sujeto). Se produce una *pasivación, una erotización de la relación del sujeto con el conjunto del fenómeno del lenguaje, del discurso*. Discurso en el cual, como el schreberiano, por ejemplo, *se fuga, se escurre el sentido*. Y el neologismo de la lengua fundamental, la palabra del enigma, va siendo sucedido por el rítorneo, estereotipia cada vez más vacía de sentido. "Ellos aman su locura como se aman a sí mismos", dice Freud en el manuscrito H. Y Lacan: "Es esta sombra del Otro, en tanto que sólo la puede captar en la relación con el significante como tal, en algo que sólo se vincula con una cáscara, con la forma de la palabra; *allí donde la palabra está ausente, allí se sitúa el eros del psicótico, allí el psicótico encuentra su supremo amor.*"

VI

La producción de un psicótico requiere tres generaciones. Cómo se van anudando los textos de cada una. Cómo la muerte simbólica del padre puede volverse imposible para un hijo fulminado por el sentimiento de culpa. Cómo el psicótico en extremo desprotegido ante los riesgos y la violencia de la escritura, colinda con y se destruye en un espacio sin lenguaje, en un espacio donde la fuerza del deseo inicia la desaparición del lenguaje. Un deseo que, más allá del objeto, inicia, produce, la desaparición de toda significación materna.

De porqué a las nociones lacanianas de palabra plena y palabra vacía, preferimos, con Derrida, el modelo de la escritura propuesto por Freud. O a la de discurso, para conceptualizar el inconsciente, preferimos la de texto e intertextualidad.

¿Estamos salvados?

(En torno a Ionesco)

Agustín Monsreal

I

Con el propósito de abrirme camino hacia la obra *Juegos de masacre* de Eugène Ionesco, quizá el único autor trágico del teatro actual, quiero rescatar de la tragedia *Edipo Rey*, de Sófocles, un elemento dramático que pasa generalmente inadvertido: la peste que devasta la ciudad de Tebas. La peste, la muerte física común, que al sobrevenir pone de manifiesto la fragilidad entera de los hombres; el espejo atroz que nos muestra la otra imagen de la realidad, la dimensión oculta de la naturaleza humana, el mal que todos llevamos dentro y que se desarrolla, sin que hagamos nada por evitarlo, en la oscuridad. La llama de la peste quema, pero ilumina. Es una experiencia del hombre, pero los hombres se olvidan de la llaga en cuanto la piel cicatriza. ¿Quién está a salvo de la experiencia de la peste? ¿Quién está a salvo de su propia corrupción, de la epidemia de sí mismo?

II

La muerte multiplica su horror y siembra de cadáveres las calles y los campos; el hambre cunde, los frutos se pudren en sus mismos tallos, y las madres son atormentadas por el dolor cruel de la infecundidad. “Es la terrible peste” cuyo fantasma avanza implacable y amenaza con dejar vacía y silenciosa la tierra de Cadmo. Los ciudadanos de Tebas se reúnen en la plaza ante el altar de Apolo Licio y suplican al dios que sea contenido el oleaje de sangre en que se hallan inmersos. Atraído por los lamentos y clamores, y por el perfume de los sacrificios del incienso que satura la ciudad, el rey Edipo acude a la plaza. Los ciudadanos todos de Tebas lo consideran el mejor de los hombres y, aunque no intentan asimilarlo a los dioses, solicitan de él que restaure la ciudad y consolide la patria. Edipo, que no ignora los acontecimientos, ha enviado a su cuñado Creón a consultar el oráculo acerca del origen del mal y la manera de contrarrestarlo. El oráculo responde que, para acabar con los infortunios, es preciso arrojar de la ciudad

“una mácula que la infesta”. Y advierte que si se deja que el mal medre, terminará por ser incurable. El medio que se impone para la salvación es encontrar a los asesinos de Layo, el antecesor de Edipo en el poder, y castigarlos.

Se descubre así que de un crimen oscuro y remoto, de una culpa oculta, proviene la peste, el exterminio de los hombres y de la tierra de Cadmo. Los habitantes de Tebas, al refugiarse en el silencio cuando fue cometido el crimen, se hicieron, por extensión, por *contagio*, autores y cómplices del mismo. Y la complicidad, el miedo, la indiferencia, son formas de corrupción. Y la corrupción es una segunda cara de la peste. Pero el oráculo habló únicamente de los asesinos de Layo, y Edipo se propone descubrirlos, hacer justicia, y librar a la ciudad de todos sus males. A partir de este momento, el desencadenamiento brutal y rotundo de la fuerza de los acontecimientos opaca la mortandad, la diluye casi, y empiezan a surgir incontenibles las ramificaciones de la corrupción.

El ciego Tiresias, vidente de la ciudad, se presenta ante Edipo y expresa, en un demoledor juego adivinatorio, que es el mismo Edipo el culpable, la mácula que infesta: Edipo asesino de su padre, esposo de su madre, hermano de sus propios hijos. Esta verdad insoportable de oír, por aterradora, por increíble, Tiresias la *sabía* desde siempre; guardó silencio, sin embargo. Yocasta, la esposa-madre de Edipo, mandó asesinar a éste recién nacido, en un intento de violar la acción del destino (un hijo que matará a su padre y se casará con su madre), aunque sabía que la acción del destino era inviolable. Layo, el padre-víctima, al consentir en el sacrificio de su hijo, lo hace con el propósito de desvanecer la sombra de su propio sacrificio. El pastor encargado de cometer el infanticidio, no tiene valor para ejecutar la orden de sus amos y entrega la criatura a otro pastor; años más tarde, es testigo presencial de la muerte de Layo a manos de Edipo, y cuando éste toma para sí el trono y la cámara nupcial de su víctima, el pastor se esconde y calla lo que sabe.

Edipo abandonó Corinto, ciudad en la que había vivido siempre, porque tenía duda acerca de que los padres que conocía y amaba, fuesen los verdaderos. Al salir de Corinto, se dirige a consultar el oráculo con el fin de conocer la verdad acerca de su origen; pero el oráculo no hace ninguna luz al respecto y, en cambio, le advierte que habrá de ser parricida e incestuoso (la voz del oráculo era considerada infalible, y sus predicciones inevitables). No obstante, poco después de haber escuchado aquello, Edipo da muerte a un hombre y, posteriormente, desposa a una mujer viuda. O sea, que *olvida* las palabras del oráculo. También Yocasta, cuando consiente en un

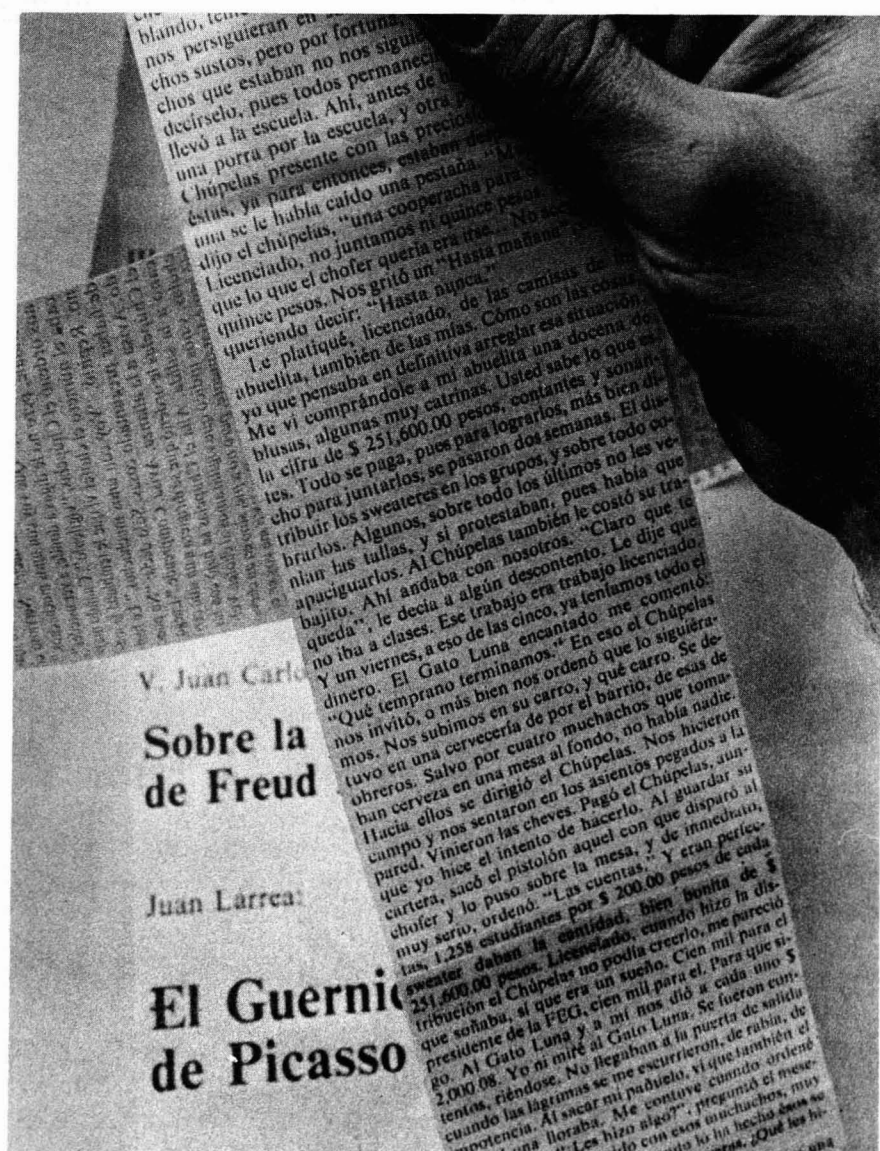
segundo matrimonio (con un extranjero a quien apenas conoce), luego de que su primer esposo fue muerto por un desconocido, *olvida* lo que jamás debió haber olvidado. Mandó asesinar a su hijo recién nacido, para que las predicciones del oráculo no se viesan cumplidas, pero nunca tuvo la certeza de que el crimen hubiese sido realmente cometido. También Tiresias *olvidó* lo que sabía, y también el pastor. Al igual que todos y cada uno de los habitantes de Tebas, los protagonistas de esta tragedia luchan con todas sus fuerzas por huir de la crueldad de su destino particular y no se dan cuenta de que, al hacerlo, ponen en juego la supervivencia del destino común.

La voz del oráculo no hace sino revelar al hombre el horror propio de su naturaleza. Entonces, ¿por qué huye Edipo? ¿Por qué huye el hombre, si sabe que sólo por medio del conocimiento y de la aceptación plena del horror de sí mismo es como puede alcanzar la integridad y la pureza, la estructura, la dimensión verdadera del ser humano? ¿Por qué Edipo no hace frente a su destino, por qué no lo intenta siquiera? Quizá por que Edipo, el hombre, se complace en su ceguera. Quizá porque es menos doloroso culpar al destino o a los dioses, que admitir que es el propio Edipo el culpable de sus propios males.

Finalmente, Yocasta se ahorca, Edipo se revienta los ojos y la ciudad se salva. La peste, en cuanto enfermedad física que causa gran mortandad, se extingue. Pero, ¿se extinguen también la impureza, la corrupción? Algunos años más tarde, los hijos-hermanos de Edipo nos ofrecen la respuesta, cuando vuelven a sumergir a la ciudad de Tebas en un nuevo oleaje de sangre y destrucción.

III

Toda peste (todo oráculo) pone en evidencia a los hombres frente a sí mismos: los hombres son el ángel exterminador del hombre. El hombre ya no posee siquiera la capacidad de mirar sencillamente una flor o una estrella; el hombre ha perdido toda capacidad para el asombro. No es culpa





del hombre, sino de los hombres. Aun la muerte puede ser bella, si se la sabe mirar. La peste (el oráculo) hace las veces de conciencia.

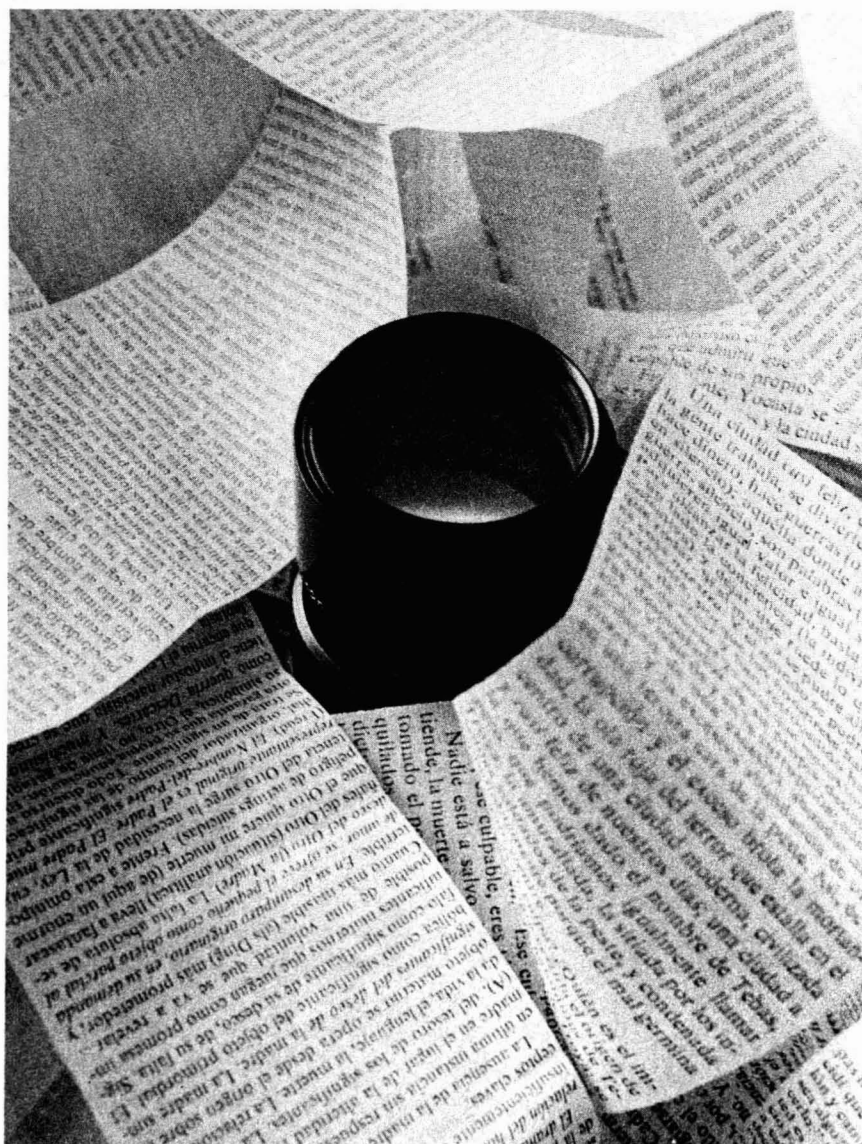
En una ciudad moderna, civilizada y casi feliz, o sea, en cualquier ciudad de nuestros días, se desarrolla la acción dramática de *Juegos de masacre*. Le daremos el nombre de Tebas, aunque podríamos igualmente llamarla Troya. Las ciudades todas tienen algo en común: los hombres que las levantan, las hacen florecer y finalmente las destruyen; los hombres que nacen y mueren en ellas. Los habitantes de esta moderna Tebas, como los ciudadanos de cualquier Troya moderna,

comparten las mismas calles, los mismos jardines, la misma mesa; poseen una misma y dulce o amarga realidad cotidiana y, sin embargo, a fuerza de verse ya no se conocen.

Una ciudad casi feliz, es aquella donde la gente trabaja, se divierte, hace el amor, hace dinero, hace guerras (o las contempla en silencio); aquella donde amor, dinero, guerra, silencio, son palabras (hechos) que adquieren igual valor e igual significado. Para alcanzar la felicidad, basta con hacer a un lado la conciencia (la individual y la colectiva) y dejar que ruede lo que tiene que rodar. Si el mundo se pudre allá él, no es cosa nuestra. Y el mundo se pudre, efectivamente, porque los hombres se han olvidado de crear y han retrocedido hasta el grado de no ser ya más que meros inventores despiadados de su propia desintegración. Viven de y en la corrupción; además, padecen de una excesiva abundancia de cosas. Y la excesiva abundancia de cosas en una tercera cara de la peste. Así, de la corrupción y el exceso brota la mortandad, la ola roja del terror que estalla en el centro de una ciudad moderna, civilizada y casi feliz de nuestros días; una ciudad a la que hemos dado el nombre de Tebas, pero que podríamos igualmente llamar Troya, la amurallada, la sitiada por los invisibles soldados de la peste, y condenada irremediamente porque el mal germina en su propio vientre.

¿De quién es la culpa? ¿Quién es el impuro? ¿Será una sangre vertida el origen de todos estos males? Los habitantes de Tebas miran a los ciudadanos de Troya: se miran entre sí funcionarios, burgueses, proletarios, demagogos, científicos, enfermeros, enterradores, aves de rapiña. Se miran entre sí, se ofatean, se vigilan. Víctimas del abatimiento, a solas, se preguntan: "¿Quién es, oh dioses, el culpable?" Y los dioses responden: "Ese culpable que buscas, ese culpable, eres tú."

Nadie está a salvo. El contagio se extiende, la muerte se multiplica. La peste ha tomado el poder, y los hombres son aniquilados a manera de expiación bajo su dictadura. Nadie está a salvo de nadie. El



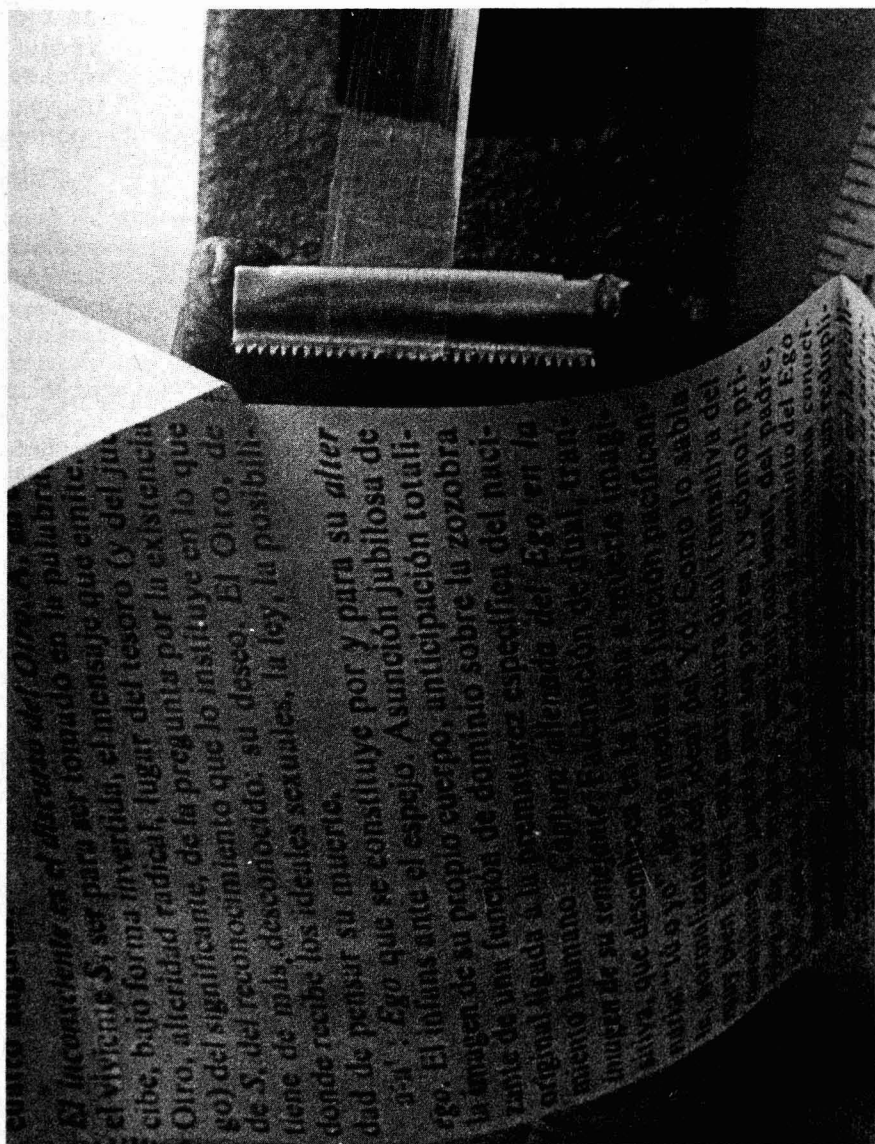
hombre contemporáneo se asemeja demasiado a un cadáver en estado de putrefacción. Cuidado con él, con sus doctrinas, sus sistemas, sus dogmas, cuidado con sus juegos (de masacre) de política, con sus industrias y sus conquistas; cuidado con su paz y su caridad. Con su ciencia, cuidado. “¡Terrible cosa: hoy miras: un día ya no verás: serán tus ojos perpetuas tinieblas!” ¿Se cumplirá en todos y cada uno de nosotros esta implacable sentencia de Tiresias? La voz de Ionesco es una angustiosa llamada de socorro, el alarido desesperado de un hombre que ama profundamente a la humanidad y que la mira caminar en tinieblas hacia el abismo de su desintegra-

ción definitiva. ¿Por qué los hombres persisten en su ceguera? ¿Por qué continúan negándose la posibilidad de ser verdaderamente seres humanos?

Si la muerte es un movimiento irreversible, ¿por qué no dejarla que provenga naturalmente? La vida no es absurda, lo absurdo es el silencio (la complicidad), el no decir jamás lo que en realidad pensamos y sentimos. La muerte no es absurda, sino el haber *vivido* doscientos años al lado de una persona sin conocerla, sin haber sabido nunca que su gozo mayor consistía en contemplar un árbol o una nube, y que se admiraba ante la belleza de una alcantarilla. Qué absurdo esperar doscientos años para preguntarse: “¿Qué soy, quién soy, qué hago aquí?” Qué absurdo callar doscientos años algo que nos consumía los huesos y la sangre y que, sin embargo, era lo mejor que teníamos que decir: “Yo también te he querido siempre, pero a mi manera.” Y cuál haya sido esa manera es lo que menos importa, porque en fin de cuentas lo único que importa es descubrir, aunque sea después de tanto tiempo y en el instante mismo de la muerte, los valores reales de nuestra propia naturaleza. Porque este brote de ternura *absurda* es la gota de lluvia que hace romper su prisión de tierra a la raíz, es el íntimo reconocimiento de un amor que ha perdido la vergüenza y el miedo de llamarse amor, es el instante de la comunión del hombre con el ser humano; es la liberación, la lágrima que habrá de apagar la llama de la peste. No es la liberación final, sin embargo. Es únicamente un principio, un punto de luz en el infinito espacio oscuro. No basta una lágrima sola, un solo contacto humano no es suficiente. Por eso los habitantes de Tebas y los ciudadanos de Troya se preguntan, nos preguntan: “¿Estamos salvados? ¿Estamos salvados?”

¿Estamos a salvo, usted y yo de la experiencia de la peste? ¿Estamos a salvo, usted y yo de nuestra propia corrupción, de la epidemia de nosotros mismos?

San Rafael, México



El país, ¿sólo una historia?

José María Muriá

Una más de las frecuentes paradojas que se dan en nuestro país es, sin duda, el vivir de hecho en un recalcitrante centralismo, mientras que de derecho se supone una vida constitucionalmente federada. Tanto es así que las leyes de la República garantizan en apariencia la libertad y soberanía de los estados componentes del “federalismo” mexicano, y la retórica oficial rinde a éste —al federalismo— un culto constante. Inclusive se asegura que en él se encuentra la “base de nuestra felicidad”.

Resultó, por ejemplo, una sorpresa irónica para los jaliscienses cuando en 1973 —precisamente el bautizado por el gobierno estatal como “Año del federalismo”— se llamó a cuentas a los tesoreros generales de todas las entidades federativas para informarles cómo sus manejos en lo sucesivo serían supervisados y controlados desde la capital del país. Esto constituyó, incuestionablemente, un enorme paso más hacia la total centralización.

Más aún, el lenguaje provinciano utiliza de ordinario el término *federación* como perfecto sinónimo de poder central.

Sin embargo, no es el caso detectar aquí el origen de este fenómeno ni sus razones profundas; pero es evidente que se trata de un proceso continuado que, con algunos altibajos, está llegando —si no lo ha hecho ya— a su máxima expresión. Por eso hoy puede hablarse de épocas anteriores, cuando las diferentes provincias-estados tuvieron mayores opciones para decidir sobre sus asuntos particulares.

Ello se reflejó, por fuerza, en una historiografía provinciana de no escasa intensidad en relación con la del país entero; historiografía que fue decayendo a medida que se consolidaba lo que se ha dado en llamar “unidad nacional” y que se traduce como la total hegemonía del centro.

Desde el punto de vista de la historiografía, este país —cuyo nombre es el mismo que el de su ciudad capital— se ha venido entendiendo como una gran urbe en torno de la cual gravita un conglomerado humano cuyos asuntos sólo merecen tomarse en cuenta cuando la afectan de un modo directo.

La visión predominante de la historia de México no corresponde a la de una reciprocidad armónica del devenir entre las diferentes regiones que constituyen el país, sino simplemente a lo sucedido en el centro con accidentales alusiones a su contorno. Esto nos ha llevado a la falsa convicción de que lo provinciano carece por completo de importancia y no merece la pena estudiarlo, con el consecuente desconocimiento y falta de valoración del hombre de la provincia hacia su propia y particular historia.

Un ejemplo: alguien destinado a cuidar una gran bodega denominada Archivo Muerto del Gobierno de Jalisco, se negaba por sistema a atender la sugerencia de que esos papeles no fueran vendidos a las fábricas locales de cartón, alegando que entre ellos no había uno solo referente a Juárez o Hidalgo... Finalmente, la intervención casi providencial

de un funcionario superior, evitó que el Archivo Muerto se convirtiera en la muerte del Archivo.

El empleado de referencia representa el típico producto de la formación histórica dada hasta ahora al mexicano en el sentido de conceder más valor a todo aquel objeto de la oficial veneración, que a los instrumentos para un mejor entendimiento de nuestro pasado. Un ser así, se sentirá siempre en desventaja frente al capitalino, pues nunca ha percibido lo que sus paisanos han tenido que ver en el devenir nacional.

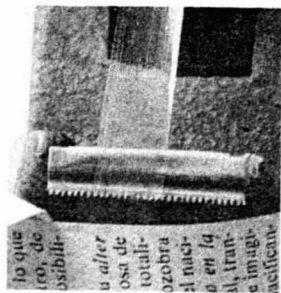
En última instancia, esta hechura histórica ha convertido al hombre de la provincia en un mexicano de segunda clase.

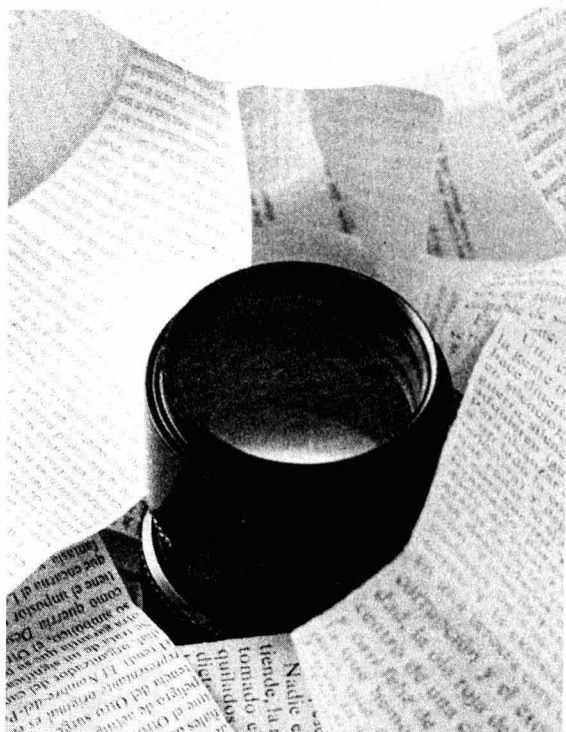
Una cosa ha ido llevando a otra. El centralismo, con su tendencia a la acumulación de recursos en un solo sitio, concentró también los mejores y más inquietos cerebros de la provincia, obligados a “fugarse” de ella ante la imposibilidad de encontrar o poder esperar en sus lugares de origen las condiciones mínimas necesarias para su desarrollo. Así, se lanzaron tras una universalización imposible de alcanzar en donde se carece de una conciencia clara de la identidad propia. En estas condiciones, sólo permanecieron en provincia aquellos que no pudieron o no supieron, en términos generales, generarse la oportunidad de abandonarla.

De ahí el desamparo y mediocridad de los estudios particulares posteriores a la Revolución sobre las provincias mexicanas; de ahí el consecuente desconocimiento y natural desentendimiento hacia ellas aun por quienes las viven más intensamente; de ahí el desarraigo y carencia de identificación con el propio *habitat*, y de ahí una buena parte de nuestros sentimientos de inferioridad.

Una vez en la capital, el hombre de la provincia se siente —según la medida de su instrucción— más cerca de su propia historia por estar más próximo a los testimonios de aquello que le han enseñado, así como de los escenarios de acontecimientos tan sobrealvalorados, por la reiterada insistencia con que le fueron presentados durante su paso por las aulas. El Castillo de Chapultepec, por ejemplo, y sus seis “héroes” caídos, constituyen el símbolo de un conflicto cuyas verdaderas razones han quedado ocultas por la dramática patriotería impuesta alrededor de esos seis cadetes, a cuya sombra —dicho sea de paso— también han quedado ocultos los muchísimos caídos en la Angostura o Veracruz, quizá porque la mayoría de éstos no procedieran de buenas familias.

Es muy probable que el hombre de la provincia no encuentre en su lugar de origen ni un ápice de lo que memoramos en la historiografía más divulgada o de lo que se nutre la reverencia oficial. En la mayor parte de las poblaciones mexicanas, como dice Luis González en el “Prólogo” de su *Pueblo en vilo*, no se ha dado batalla de significación mayor, no se ha firmado plan alguno para quitar males a la patria y no ha nacido ni vivido ninguno de los hé-





roes del panteón nacional. La generalidad de los mexicanos siente, pues, que su pequeña historia nada tiene que ver con la nación. Inclusive —y ello es aún peor— nada tiene que ver con su actual condición socio-económica y vive la expectativa de que sea la Nación —la federación-centro— quien finalmente resuelva, como acto providencial, los principales problemas que afectan su vida de comunidad.

Vale insistir, en este aspecto, en que el conocimiento global de nuestra historia provinciana, además de ser indispensable para llegar a una mayor y mejor idea de la nación toda y a conclusiones más válidas sobre nuestra realidad, acarrearía la enorme ventaja de dotar al provinciano de una superior seguridad en sí mismo y un fuerte arraigo al solar nativo, cuyos beneficios serían indudables.

Aparte del desequilibrio ocasionado por el proceso centralizador mexicano en el reparto de los recursos materiales y humanos esenciales para conocer y divulgar los asuntos históricos, el daño más grave a la historiografía regional tal vez provenga del desprecio y menosprecio generado hacia ella. Esto se explica porque durante una larga época, nuestros historiadores se encontraron en una situación en la cual los asuntos provincianos dejaron de considerarse dignos de un estudio serio, sobre todo cuando éstos no entrañaban una trascendencia que afectara directa y claramente la vida capitalina. Otro tanto sucedió con aquellos autores aferrados a tales temas, autores que eran vistos por encima del hombro por quienes se dedicaban a las grandes cuestiones.

Esto propició, desde luego, que todo escritor con ánimos de figurar, antes de emprender trabajos de esta índole, lo pensara dos veces. La pequeña historia —se dijo— debía estar a cargo, en consecuencia, de autores también pequeños.

Lo anterior dio lugar, seguramente, a que en los tres Encuentros de Historiadores de Provincia celebrados hasta ahora, brotaran asistentes llenos de santa indignación, atribuyéndole un sentido peyorativo al término microhistoriador acuñado por

Luis González. Incidentes así constituyen muestras palpables del complejo de inferioridad antes referido.

Sin embargo, es notorio que este menosprecio ha empezado a mermar recientemente, y se va adquiriendo una mayor conciencia sobre su importancia, lo cual se manifiesta explícitamente, entre otras cosas, en la creación de la Asociación Mexicana de Historia Regional —organizadora de los tres congresos mencionados— y que en pocos años la provincia mexicana ha visto nacer varios institutos de investigaciones históricas: unos de filiación local y otros promovidos y respaldados por instituciones “nacionales” de tradición centralista.

Conviene mencionar, respecto del primer caso y sólo a manera de ejemplos, los valiosos empeños tanto del Centro de Estudios Hidalguenses como los del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Autónoma de Tamaulipas; y del segundo, los doce “Centros Regionales” que el Instituto Nacional de Antropología e Historia ha establecido en sendas ciudades de la República.

Unos son el resultado de una toma de conciencia de las autoridades regionales; los otros, producto de la apremiante necesidad de descongestionar la capital del país.

Precisamente las angustiosas dificultades que implica el vivir en el monstruo urbano del Valle de México —consecuencia lógica de la salvaje centralización—, han orillado a sus habitantes, originarios o no de la provincia, a iniciar un redescubrimiento de la periferia y considerar la posibilidad de fugarse hacia ella.

Es notable cómo su estudio y el interés por su acontecer, se incrementan cada vez más en la propia capital. A tal grado que el esquema de valores de nuestros historiadores en ese sentido, ha dado un vuelco completo: ahora se empieza a reputar como más elegante, útil, interesante, de mejor gusto, etc., incursionar por pueblos mexicanos con el ánimo de iniciar estudios de sus aspectos más interesantes, procurando desvincularse, hasta donde ello es posible, de la capitalina perspectiva.

Merecen distinguirse como intentos muy saludables a propósito, las incursiones de grupos oficiales por el Centro de Investigación Superior del Instituto Nacional de Antropología e Historia (CISINAH), realizadas por diferentes partes de la República.

En consecuencia, esta combinación del entusiasmo provinciano con los mejores recursos capitalinos puede producir un saludable incremento y una indispensable mejoría cualitativa de la historiografía de las distintas regiones mexicanas.

En última instancia, no podemos negar nuestra propia historia, y si ésta nos muestra una acumulación de recursos y gente en un punto determinado, difícil será para el resto resarcirse por sí mismo, sin contar con los elementos de quienes tienen mucho más.



Paz y Villaurrutia: El invocado y el taumaturgo.

El ensayo de Octavio Paz sobre Villaurrutia se inicia hace varias décadas para permitir ligeros atisbos de lugares y cosas en *pentimento*, cercanos a algunos moradores de nuestra historia literaria, los que a la sazón poblaban "la ya desde entonces inhospitalaria ciudad de México" como la ve Octavio Paz, o "la siempre dulce ciudad" como la veía Villaurrutia. En el escenario descubierto por una prosa y un estilo soberbios, comienza a atisbarse una puesta en escena significada por inesperados rostros: Novo, Revueltas, "Tartarín", "El Caballero" —tan inoñados éstos como adivinables—, que habitan el tablado intensa y fugazmente y cuyas presencias, voces, modos, hábitos, hacen la de convidados de piedra a los dos personajes centrales: el taumaturgo y el invocado.

El telón se descorre lo suficiente para revelar su secreto y lo necesario para conservarlo como tal, estimulando una curiosidad que nunca, quizá, quedará del todo satisfecha. Y no por el *asunto* que es el secreto tanto como por la voz que podría, debería, narrarlo. México es un país en el que los escritores rara vez escriben sus memorias, ese género (vanidad o ejercicio, según se dirija al futuro o a la memoria) siempre visitable y amoroso mientras no sea su autor un político profesional. Entre los Contemporáneos mismos, por ejemplo, sólo se dio el anecdotario hueco o la impresión (evocación) lírica cuando murió Cuesta Villaurrutia y Owen escribieron sendas semblanzas. Torres Bodet, por supuesto, lo hizo en forma, lo que se le agradecerá como pocas otras cosas. Esto es algo que, paradójicamente, Villaurrutia mismo no logra explicarse, siendo ese género y la autobiografía los que él consideraba más adecuados "al carácter del mexicano, introvertido y señero". Por supuesto recordamos ahora otras, sobre todo las que hace algunos años editó Empresas Editoriales, pomposas y precoces quizá algunas, pero ya imprescindibles.

Lascas, vestigios, sombras más que memorias son las que Paz nos entrega ahora; en ellas, deliciosas mientras duran, Villaurrutia es el asunto y Paz el personaje. Villaurrutia, como ese "yo" que aparece en sus poemas desliza fragmentos de carácter, como en esfumino, en el delicado re-

trato que Paz le levanta quizá respetando su sentido de la privacidad; Paz más como actante, como catalizador de una nueva disposición ante los maestros renombrados, un Paz que se cita a sí mismo pero que respetuosamente se disimula para entonar la intencionalidad de su trabajo: este es el libro que un poeta escribe sobre otro poeta con intenciones que vibran entre dos intereses capitales: especular sobre el misterio de la creación poética y, en la misma medida, *mutatis mutandis*, sobre los poetas que lo ejercen. Paz no elige: entre el poeta y la poesía no deslinda la carga de sus afectos que son, siempre, signos, es decir, misterios. Este curioso lector sí: más que un signo hubiera deseado encontrarse al hombre vivo, viviente, verticalmente cimbrado por el golpe de esa vida que la obra no disfraza del todo, a pesar de su recato. El lector, no obstante, reconoce que no se trata de eso: José Bianco ya ha explicado cuál es el encanto que nos hace buscar los diarios y las memorias y, además, el escaso Villaurrutia que Paz nos regala conmueve a la vez que incita y conserva sobre todo su carácter ambiguo y diluido.

Tanto como Villaurrutia, Paz es decoroso y recatado. De ahí que persevere el vestigio sobre la memoria y el atisbo sobre la confesión. Como es Villaurrutia —este aspecto de su personalidad se comenta en el libro como sólo un simpático lo haría— parecería haber en Paz fuertes reticencias a abandonar el seguro y por lo mismo resbaladizo terreno de la inteligencia. Así, hace años, Paz, en *Taller*, ofrecía un "Diario" en el que lo cotidiano, el "algodón" del que hablaba Virginia Woolf, estaba ausente del todo y recogía tan sólo disquisiciones y meditaciones de índole filosófico-poéticas. Esa intimidad severa-

mente preservada lo lleva, entonces, a dar algunos datos por sabidos. Así, por ejemplo, ¿cuáles eran las opiniones políticas que en Paz, los Contemporáneos consideraban "contradictorias"? Un repaso del trabajo hemerográfico de Paz (*Taller y El Hijo Pródigo*) nos da una respuesta que no por sabida pierde lo sorpresivo y lo interesante. El reciente libro de Carlos Magis, por otra parte, merece a su vez, una respuesta en lo relativo a esas opiniones de Paz, ya que desvirtúa del todo ese momento de sus preocupaciones políticas, lo que podría desvirtuar una aproximación seria al pensamiento social de Paz.

La primera parte del ensayo, pues, tiene como centro a Villaurrutia y a Paz, quienes nunca parecen encontrarse: comparan un café, se topan en una antesala, se celan como dos imanes si de polo diferente de idéntica naturaleza. Paz y Villaurrutia, Paz y el México de 1938, Paz y las revistas literarias. Ignoro si fue esa su intención (¿interesaría finalmente?) pero el resultado tal cual es es por demás atractivo: si bien pocas veces estuvieron en contacto real puede suponerse —o bien suponerse que así lo insinúa Paz— que de manera secreta, desde la poesía, desde un sitio impreciso, Villaurrutia gobierna esa vida, la vaticina y la auspicia; contagiado de su desencanto, infectado de su desolación más allá del aparente ritual del cambio de estafetas que parecería permear la narrativa, Paz, que como Villaurrutia cree en la crítica como la más eficaz forma de la autocrítica, permite imaginarlo como la consecución cultural de ese proyecto, el heredero natural de una tradición que siempre parece darse del protagonista hacia abajo. Así Paz pondera la discreción de XV y así explica el que el vestigio prevalezca sobre la memoria: el poeta oculta su vida para revelarla, abismal, en su poesía. Pero, sin que Paz lo haga explícito jamás (¿o será nuestra atávica condición de mexicanos tímidos lo que nos lleva a una lectura distorsionada?), esos modales herméticos de XV que cifraban ese abismo, ese recato, solicitaban la curiosidad y provocaban la especulación: la relación va más allá de la corteja deferencial del afecto distanciado. No se quiere decir con esto que XV sea un mero referente alegórico de la persona y la obra de Paz mismo: sólo, apenas, que se trata de dos hombres empleados en y por la poesía en faenas semejantes, como (y esto no quiere sino ser un ejemplo) Baudelaire y Poe. Cuando Baudelaire traducía, dice, sentía la presencia etérea de Poe en su habi-





tación; no menos la de Villaurrutia se trasluce entre el espectáculo de Paz, y a él puede llegarse finalmente si no en la invocación de la memoria, sí en la consideración de la poesía, pues en ambos casos en el efecto en que dirige, y, casa con dos puertas, la del análisis resulta tan intrigante como la de la invocación.

Y en el análisis se vuelve a sentir la seriedad de esa *simpatía*: en él más que en la primera parte, nos hallamos con la autobiografía bajo la especie de la crítica. Villaurrutia se convierte en el pretexto de una verdadera metapoética si se acepta tal palabra: tal como Villaurrutia ante López Velarde, Paz ante Villaurrutia encuentra en el análisis del otro la puerta hacia sí mismo (sin que eso impida que tanto López Velarde como Villaurrutia se signifiquen en los ensayos).

El trabajo es un interesante ejemplo de la teoría de Paz sobre la tradición en nuestra poesía y las crisis que sustentan sus rupturas. Puede suponerse que Villaurrutia significa la ruptura que continúa la tradición y que los Contemporáneos significan la crisis capitalizada por Villaurrutia. La generación de *Contemporáneos* protagoniza una tradición que no se diluye (Paz se considera heredero suyo) pero sí tiende a deshilar. No puede sino presentirse en ellos una grandeza en el infortunio en la que radica su valor: su actitud se funda sobre un sistema de negaciones: no hay en su poesía historia, no hay atención a lo civil, no hay erotismo, no hay compromiso político, no hay escrutinio. Se aislaron "en un mundo privado, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte"; ignoraron a "los otros" (el pueblo, la gente) en una poesía "sin el peso —la pesadumbre— de la historia", y su obra fue considerada exquisita y decadente. Ellos mismos fueron incapaces de ejercer la crítica (con excepción de Cuesta y Ramos*) "en los dos campos en donde más la necesitamos: el de la moral y el de la política", pues murieron jóvenes, o se asfixiaron en la burocracia o, en el mejor de los casos, se callaron para siempre. Con todo, dice Paz, fueron víctimas de un "grotesco equívoco": fueron obstinados, fervientes patriotas y los embistieron por



extranjerizantes (lo que prueba una hojeara a su revista, relativamente —habría que determinar hasta qué grado su preocupación por México no era sino un intento de escapar a la caracterización primitivizante de europeos y norteamericanos). Es necesario recordar —complejo que no se atreve a decir la cuenta— a Ortiz de Montellano cuando en algún aniversario de la revista aseguraba que "la palabra que más se ha repetido en ella es una que empieza con M y termina con O y se escribe con equis o con jota".

El grupo de *Contemporáneos*, así, capitalizó esas crisis en su peculiar inmovilidad, pues lejos de amagar siguiera con traducirlas en una actividad coherente con las dimensiones mismas de tales crisis, las inscribieron en un sistema más inmediato pero menos significativo: su *sinceridad* escrupulosa, su escepticismo orgulosamente burgués de caballeros. ¿Qué, entonces, es lo que hace su obra admirable? Desairados de la inteligencia (a no ser para sujetarla al dictado de la sensibilidad como quería Proust), abúlicos ante la filosofía y ahitos de civilismo "no se distinguieron tanto por sus afirmaciones como por sus interrogaciones" pues su escepticismo "no fue radical": "no una filosofía sino una creencia que al mismo tiempo es una no-creencia"; su "duda inteligente era un instrumento para desconstruir sistemas, no para afirmar algo". Sin embargo, tampoco ejercieron, en ninguna de sus formas, la subversión y el desacato. Lo recuperable de esta iconoclastia, se infiere, es aquello que Paz admite como deuda con esa poderosa, inubicable generación: su pluralismo, su militante escepticismo: "en cada hombre que afirma o que niega, sin dudar jamás, se esconde un tirano o un esclavo".

La duda se convierte en la crisis (interior) que no en la crítica. Se vuelca en el autoanálisis, en el "golfo de sombra", en la muerte. Su individualismo fervoroso deviene, entonces, onirismo privado (por distinguirlo del surrealista), onanismo escarnecido, creación que sacraliza el sufrimiento y que ve en el arte la momentánea panacea ante la muerte. Esto por lo menos en lo mejor de Villaurrutia, en su poesía de estados pasivos, en infinitivo verbal, ansiosamente inertes y próximos siempre a la (porque escribir es también una) indolencia.

El ensayo termina por plantear una especie de heroico individualismo que sin embargo no precisa sus fronteras con cierto sentido de lo civil al que Paz no puede dejar de otorgarle beligerancia. Es un individualismo a punto de caer en el *grand trou*, en la "secreta ansiedad" y que se formaliza en una poesía que festeja, cruel, la sujeción de su amanuense, una poesía que se elabora de su melodioso pasmo, que siendo el sueño de otro, hace soñar a los otros. La parte final, el "envío" del ensayo es una poética operante tanto para Paz como para Villaurrutia: la poesía es "el entre", es lo que resulta en "esa zona vertiginosa y provisional que se abre entre dos realidades, ese *entre* que es el puente colgante sobre el vacío del lenguaje"; teoría sugerente y afiebrada, que concita y convierte al lector de inmediato en delator o cómplice.

Imposible terminar la nota sin agradecerle a Paz la intensa, si bien escasa, voz que le ha dado a su memoria, su interesante panorama del quehacer de los contemporáneos y del carácter anímico que los impulsó a emprender su cada vez menos incomprendida obra (dicho esto sin otorgarle mayor seriedad a la mayoría de sus detractores). Es interesante también el rápido repaso al teatro de Villaurrutia, si bien deja de extrañarse en él al menos una alusión al funerario sentido del humor del que era magníficamente capaz XV (aunque quizá demasiado ubicable en su estimación por el de Rolland) y que sin duda rebasa lo convencional del trabajo dramático para merecer el ser considerado otra vertiente complementaria y nada desdeñable de sus actitudes ante la muerte. Las observaciones sobre la poesía y la educación en y para la poesía de XV son reveladoras y estimulantes (no pocas de ellas francamente polémicas en relación a ciertos textos de otras ensayistas, aparecidos desde la publicación de sus *Obras* —cfr. el trata-

(*) aquí hay que agradecerle a Paz el haber ignorado al disparado y divertido mecenas Bernardo G. Castéum, por eso y por no haber pertenecido de hecho a la generación, algo en lo que no repara Manuel Durán para incluirlo en su *Antología de la Revista Contemporáneos* publicada hace un par de años por el F.C.E.).



miento que da Paz, ahora, y Chumacero, entonces, a la influencia, por llamarla de algún modo, de Supervielle). Un par de dudas más: (como pedirle al virtuoso que agote su repertorio en una sola velada): la vertiente erótica de XV quizá escape un poco a la definitividad que sugiere Paz, en tanto que se antoja más plagada de alusiones y elusiones, de una sexualidad que se acepta como clandestinaje y así se ejerce, cargada de orgasmos disimulados, *intrigados*, e intemperancias solapadas. Quizá sea a eso a lo que Paz se refiere —“sombras, ecos, reflejos”— pero, quizá extrañando el tratamiento que del asunto realizó Paz en, por ejemplo, Darío, no se hubiera recibido mal una breve desviación hacia ese tema villaurrutiano (tan desvirtuado por Morretta en su tesis publicada por el F.C.E.) del transgresor nocturno, de atmósfera de fechoría, de hoteles de mala muerte y sujetos imprecisos. Otra: quizá sea otra de las actitudes beligerantes a que aludía arriba, pero ¿no se podría considerar si entre Agustín Lazo (el pintor que tiene tan desarrollado el sentido de la equidad que siempre responde a una pregunta con otra, como decía XV) y la crítica plástica del poeta existe alguna relación que permite otorgar el beneficio de la duda a algunos comentaristas para quienes las ideas del poeta tenían demasiadas deudas con las del pintor? La última: difícil como indudablemente es deslindar los premios (en el sentido cinegético del término) entre los demasiado atentos lectores que fueron los contemporáneos de la cultura europea, cabría recordar, cuando Paz dice que XV se distinguió de sus compañeros de generación por su afición a Pirandello, que Torres Bodet, en los primeros números de *Contemporáneos*, ya comentaba sus libros y que incluso en un número que dedicó a Proust (en la sección “Motivos”) Torres Bodet sólo ponía por encima, en el índice de sus preferencias, del autor de *La busca...* al dramaturgo italiano.

Paz es un ensayista que por la espectacularidad de su estilo y su capacidad especulativa nos tiene acostumbrados a la sorpresa. Sus facetas son impredecibles y suelen cuajar en textos gratamente valiosos. En este libro se revela como sabroso escritor de memorias que sólo peca en lo magro de la ración. El otro interés, el de comentar “un momento de nuestra cultura”, trae como colación el comentario de sí mismo en tanto cómplice inevitable, lo que también es gratificante. Paz ha dicho, con sus palabras, parafraseando a

Villaurrutia, “su nocturna agonía” con su meridiana inteligencia.

Guillermo Sheridan

* Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. Fondo de Cultura Económica. México, 1978.

La poesía de Hugo Gutiérrez Vega

No sería imposible ni teóricamente erróneo identificar la voz de un poeta como Hugo Gutiérrez Vega, a través de cuanto le debe a la de algunos maestros de la lírica contemporánea (pocas investigaciones autobiográficas tendrían utilidad para un análisis de este tipo): ¿Apollinaire?, ¿Lowell?, ¿López Velarde?, ¿Eliot? o, entre los italianos, ¿Ungaretti o Montale? No es seguro, sin embargo, que la demostración de dichos parentescos literarios serviría para aclarar el definitivo “*Por qué*” de la obra de este poeta mexicano contemporáneo; y ni siquiera, tal vez, lograría justificar en sí una presentación antológica de sus poemas (de 1965 a 1977) en donde necesariamente se registran experiencias que para el Autor, hoy en día, han sido superadas.

Por el contrario, es un hecho que Gutiérrez Vega merecía sobradamente ser traducido para un público más amplio que el hispano-americano, por lo que él está en condiciones de dar a un lector, que podríamos definir sin adjetivos. Dejando a un lado, anticipadamente, toda implicación negativa, nos sentimos autorizados para afirmar que su poesía pertenece, de alguna manera, a la categoría de las cosas útiles; en un mundo cada día más consumista su trabajo poético podría, paradójicamente, pero con todo derecho, exigir la etiqueta y el crédito reservados a un auténtico bien de consumo. El hecho cotidiano, la pasión, el estremecimiento de existir, cohabitando ahí en una clave sutil y atrayente; se alternan con pasajes, a veces también imprevisos, pero siempre comedidos, por no decir educados. En el obscuro caos de hechos y emociones cotidianas, su poetizar es una discreta regla de cálculo del corazón, que no miente sobre los “números bajos” y que evita las distracciones de la crónica. Puede parecer fácil (y no lo es) lograr no perder *todo* lo de un día vivido (“¡Hemos caminado juntos un buen trecho. / Justo

es decir que casi todo el tiempo / viajamos con las manos enlazadas. / Estabas ahí, en la tarde, / bajo la niebla resplandeciente”) o solamente aceptar la vida por lo que ha sido y, sobre todo, por lo que no ha sido (“Mientras me dices / que ya estás cansada del café, / de los huevos fritos / y de la pedagogía activa, / haces cuentas, las siempre / equivocadas cuentas optimistas, / y te ríes de lo que pasó anoche”). Para llegar a estas conclusiones, es sin duda indispensable ser “un señor domesticado / que escribe versos / y gesticula en los parques” y, además, perfectamente consciente de que sería mejor, ya que no puede evitarlo, “escribir solamente en los retretes / alumbrado por fósforos, / hacer grandes graffiti con carbón / y terminarlos con la punta de la nariz”.

La poesía de Gutiérrez Vega es extraordinaria, casi socarronamente rica de estos sorprendentes balances cotidianos (he aquí por qué es útil) que se encuentran diseminados y disimulados por una ironía discreta y parsimoniosa, y que alcanzan, hasta en sus momentos más arduos y arriesgados, una estupenda ligereza: “Da risa habernos querido tanto. / Tenemos los brazos cansados, / las piernas destrozadas. / Esto da mucha risa”. Por esto en la antología no hemos dudado en abarcar una gama tan amplia. En ella un lector exigente (¿o culturalmente predispuesto?) podrá notar tal vez con un poco de desconcierto que no logra identificar con seguridad un “desarrollo”, una línea tranquila y monocorde (¿pero es que la existencia es así?). Sin embargo, de seguro no se le escaparán, aún entre los desniveles y las desigualdades, la exquisitez de unos instantes en los que la “la vida es sueño” (“Te reconstruyo: leve temblor de niebla, / brisa opaca bajo el sol declinante. / De nuevo mis manos te conocen, / El aire es la materia / que suple tus ausencias”); o la innegable angustia —que un lector italiano no dudaría en definir montaliana— temida por el hombre moderno en cualquier esquina de la calle (“No hay más realidad / que esta pálida espera, / no hay más voces / que las del miedo oculto / tras la sombra / de esta noche interminable / que se desploma / sobre el jardín”).

Por las variedades de sus registros, la poesía de Hugo Gutiérrez Vega nos hace pensar, más que en un deliberado movimiento estratégico, en una ronda por diversos frentes, en una vigilancia serena y permanente que no se frustra por la ausencia del gran acontecimiento; más bien,



a veces, sabe sonreír ofreciendo afablemente un espacio hasta para lo irrelevante ("El día andaba ya por los corredores / abri llantando las plumas del pájaro ciego / jugando un rato con los peces anhelantes / en su marecito engañoso, / y con el caracol de filos negros / en su playa de cristal"). Y es ésta, tal vez, su mejor lección: una antirretórica paciente, atrevida, sobre el filo de la banalidad siempre al acecho, que se defiende con armas indestructibles e inocuas ("Hasta tu mausoleo llegarán mis proyectiles: / pasteles de crema, / helados de frambuesa"). Y que otorga, al final, los únicos premios disponibles para los vivos, aún más allá de la muerte, cuando podamos decir de nosotros mismos: Tu memoria no se detuvo nunca.

Gabriel Sardo

Introducción del libro *Antología bilingüe (Italiano-Español)* de Hugo Gutiérrez Vega Instituto Italiano, 1978

Tres poemas de antes

Tres poemas de antes de Rubén Bonifaz Nuño es un libro de poemas, ilustrado con dibujos de Elvira Gascón, que ha sido publicado recientemente por la Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, junio 1978, 63p.

Este libro, contiene tres partes claramente delimitadas: la primera, "Acaso una palabra"; la segunda "Llagas, flores caducas"; la tercera, "Cuando pasen los años". Juntas suman veintiún poemas cuantitativamente balanceados ya que contienen siete poemas, la primera y segunda partes; ocho, la tercera. Poemas breves, máximo dieciséis versos; mínimo, ocho. El léxico es sencillo, las imágenes claras y sugerentes. El tipo estrófico elegido es el del soneto y la silva, ambos formados métricamente por versos heptasilabos



y endecasílabos de impecable belleza formal. Sonetos y silvas se presentan alternadamente y en su brevedad concentrada revelan la visión del mundo del poeta.

PRIMERA PARTE (p. 6-21). "Acaso una palabra" son siete poemas de amor. Pero el canto del poeta hacia la amada es un canto amargo, dirigido hacia un amor cambiante, transitorio, escéptico, vigente sólo en un pasado lejano y pretérito, amor borrado al presente por el tiempo destructor del sentimiento. ¿Qué quedó de ese amor en el presente? Nada: "un gusto de fatiga y un insomnio / que rinde el sueño, y una sombra" (7)¹. Sentimiento barroco del desengaño que recuerda a Góngora ("en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada")² o a Sor Juana Inés de la Cruz ("es cadáver, es polvo, es sombra, es nada")³. La emoción poética en torno al desengaño de amor se va precisando en un rosario de momentos líricos: *posesión fugaz de la amada* por virtud de la palabra del poeta: "Y saber un instante, / el anudado instante en que lo digo, / puedo tenerte asida y me detengo." (7). *Insomnio* "Estoy en vela" (9). *Transitoriedad y reproche*: "Si todo se ha de ir, ¿por qué llegaste?" (3). *Escepticismo*: "que nadie muere / de ausencia, que se olvida, que un lamento / se repara con otro" (3). *Transitoriedad ontológica*: "hasta tus mismos ojos al mirarme / de nuevo, si me miran, serán otros" (13). *Estoicismo* ante la inevitable desaparición del amor: "Y esta sed miserable que no quiere perderte, acabará" (3). *Desengaño clarividente* ante la falsa apariencia de juventud: "fue sólo anuncios del otoño triste / la verde lumbre de la primavera" (5). *Menguado valor del objeto amado*: "Eras (tú)... la luz dudosa y la amargura cierta" (6). *Estragos del pasado del tiempo*; también la amada pasando: "Múdanse los años / y tú con ellos" (7). Y la trágica conclusión: "fuieste, ya no eres" (7). *Inutilidad* del tiempo gastado en un amor transitorio que sólo deja como huellas jirones de luz: "El tiempo que nos dimos gota a gota, / ¿en dónde está? No queda ya mucho más que un alba mutilada" (7). *Lejanía y distanciamiento* del amor de antaño: "¿Qué lejano, / de pronto aquel amor" (7). Todos los signos señaladores del amor, contribuyen a la caracterización del mismo y señalan la relación amorosa hacia la amada y cristalizada en algo transitorio, fugaz, inútil, lejano.

SEGUNDA PARTE (p. 23-39). "Llagas, flores caducas". Páginas luminosas de *Tres poemas de antes* por la presencia de la



poesía que irrumpe para dar luz al poeta sumido en la oscuridad: "Poesía, lo sabes: / oscuro estaba, ciego estaba, entonces" (1). El indicador "estaba" es un tiempo de evocación y se refiere a un pasado cuando el poeta estaba ciego, luego, ahora ya no la está. Poesía que aparece súbitamente como inspiración o gracia: "a lo oscuro, ella vino; / la / ya esperada inesperadamente" (1). Poesía impalpable, etérea, sin forma: "Nadie llamó. Silencio. Abrí la puerta / y estabas tú" (7). De la luz que irradia la poesía nace el sonido, la voz, en sorprendente conjuro sinestésico: "Y del silencio en que su voz temblaba / dentro de mí, nació la voz. Y el canto / era presencia suya; / su luz era mi canto sin saberlo." (4) Poesía que irrumpe para que el poeta pueda cantar otra presencia: "Poesía, cristal. Cómo te pueblas / de oscuras rosas y de espejos claros / para decir su nombre" (4). En la oscuridad de la noche, en hora incierta, el encuentro y unión del poeta con la amada: "¿En cuál hora escogida, en qué momento / piensas en mí? Tus ojos, la ternura / que detienen tus ojos, ¿en qué oscura / noche se alían con mi pensamiento?" (3). Imagen de la amada que perdura en el ámbito de lo imperecedero: "Todo acaba; / dura sólo tu imagen descubierta" (2). El poeta se siente invadido por ella: "Soy las paredes de tu casa, el lecho / dócil, mudo y exacto de tu río;" (6), hasta el momento en que el poeta ya no vive, sino que vive en él la amada, y que recuerda al amor de los místicos, *i. e.* cuando experimentan en su interior la presencia divina (El "vivo sin vivir en mí" de Santa Teresa y el "En mí yo no vivo ya" de San Juan de la Cruz, tema que aparece también en los Cancioneros del siglo XV). Rubén Bonifaz Nuño se hace eco de ese sentimiento a lo humano: "Ya no vivo, / ella vive por mí" (7). Como puede apreciarse, además, hay una ligera variante: 'Ella no vive en el poeta, sino que vive por él'. Y el bellissimo tópico literario de la fuente. Los ojos del poeta son el espejo donde se contemplan ella, la amada: "Como la fuente / soy en que ella se mira;" (7).

TERCERA PARTE (p. 41-61): "Cuando caigan los años" que podría encuadrarse en una glosa al famoso soneto de Ronsard a Helena ("Quand vous serez bien vieille, / au soir, à la chandelle") aunque adquiriera originalidad propia. En el primer poema de la serie ("Cuando caigan los años y agonice"), Rubén Bonifaz Nuño da un giro completamente nuevo cuando cambia el desenlace. A la amada no se la



incita al consabido "Collige rosas" ("Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie" de Ronsard), el goce del momento presente, sino sólo a que rememore la belleza perdida, el recuerdo del pasado, cuando todo ha desaparecido: "Y a tu memoria vuelve tu belleza" (1). Las manos vacías de la amada son el espejo de la juventud, belleza, felicidad y dicha perdidas: "Despertarás entonces, y las manos te habrás de ver ya viejas y vacías; / espejo sólo de lo que has perdido" (6). Ya no queda nada, ya "Sólo el dolor es suyo" (8). Sólo cabe la mirada retrospectiva hacia ese feliz pasado del que ahora, la amada, se ve privada: "Y volverás los ojos con gemido" (6). Como único patrimonio sólo queda el destino ciego, el amor sin objetivo, el dolor sin eco: "tu amor ya sin objeto, y la memoria / tenaz dentro de ti, como una fuente con el destino de sonar a oscuras" (8), y el sueño barroco del engaño: "por el sueño / que te hizo suya en un instante dulce / y te dio la amargura para siempre" (2). Y la despedida: "Hay un adiós. Hay una desbandada / oscura, y un rumor de golondrinas" (7).

Poesía difícil, hermética, muy propia de Rubén Bonifaz Nuño. Los poemas hunden al lector en la duda y el misterio por la pluralidad semántica que provoca la ambigüedad del texto, quizá más aparente que real, pero siempre efectivo en las primeras lecturas. Como dice José Pascual Buxó: "El carácter ambiguo, polisemántico, de los mensajes poéticos constituye uno de los problemas a los que la moderna ciencia de la literatura tiene que enfrentarse una y otra vez".

Tres poemas de antes sugiere muchas cosas. ¿A quién se dirigen estos poemas de amor? ¿A una mujer? ¿A la poesía? Campo

abierto a un estudio más detenido que excede los límites de esta reseña. Sin embargo, puede señalarse que en este caso la ambigüedad del sentido se vincula o lo equivoco del texto lingüístico. Por ejemplo, la semántica de los pronombres "tú" y "ella" a los que se refieren los poemas. La *I Parte* está claramente dirigida a un signo sensible y concreto: la Amada (el "tú" al que aluden los poemas). Por mencionar algunos ejemplos: *implícitamente* ("perder-te" (1), "tenerte asida" (1), "me has querido" (3), "la mirada / última que me diste" (4), "y eras tan cierta" (7); *explícitamente*: (tú lo decías" (2) y "tú" (7). En la *II Parte* se produce un zig-zag verbal entre el "tú" y el "ella" usados con frecuentes interferencias. Fijándose bien, el atento lector observará la clara distinción entre el "tú" y el "ella" referidos a dos posibles seres distintos: "Ella": Porque "ella vino" (1), "la ya esperada" (*Ibidem*) (¿Quién? La poesía); "tú": "Hoy respira contigo" (1) y "la ciñes de palabras" (*Ibidem*) (Es decir, 'ella, la poesía está contigo y tú la ciñes'). El poeta la encuentra ('Yo, el poeta la descubro a ella, la poesía') ("la descubro", *Ibidem*) porque Tú, la amada la posees: "Tú la tienes" (*Ibidem*). El poema segundo parece dedicado a alguien incorpóreo e intangible: "Nadie llamó. Silencio. Abrí la puerta / y estabas tú". Pero, ¿quién estaba ahí? ¿La poesía? ¿ella? Ahora el "ella" pasa a ser "tú". ¿Quién? ¿la amada o la poesía? Lo cierto es que ella es quien distribuye presentes: "Y gozo y paz y voz y luz repartes". El poema tercero se dirige de nuevo a un "tú" corpóreo y tangible: "cuando siento que estoy contigo" (yo, el poeta y tú, la amada). En el poema sexto se verifica la fijación del "tú": "sólo tu voluntad es mi albedrío, / estás en mí bajo tu propio techo". En el citado poema, el "tú" pasa a ser "ella", lo que podría sugerir que el poeta se dirige de nuevo a la poesía ('la "ella" de versos anteriores'): "ella vive por mí. Como la fuente / soy en la que ella se mira / ... Ella se irá, lo sé" (7). En la *III Parte* se alude de nuevo a un "tú" ('la Amada): "te acordarás" (1), "Para ti" (2), "tu boca", "tus ojos" (*ibidem*), "Y buscarás" (4), "tus hombros y tu pecho" (6), "Tú no regresarás" (7), "tuyo" (8). En *suma*: en la *I Parte* el poeta canta a la amada concretamente representada en el pronombre "tú"; en la *II Parte*, a ella, la poesía, que vive dentro de un "tú" ('la amada) y a la misma amada, por virtud del cambio semántico, el "tú" es "ella". En la *III Parte* el canto vuelve a centrarse en el "tú". La



dificultad de comprensión radica en el juego dinámico que elabora el arte del poeta con sus variaciones semánticas.

En un principio parece que el poeta entona un canto al amor y, ciertamente lo es. Pero es un canto al amor de ayer, del pasado, de otrora. En este sentido el título del libro es aclarativo: *Tres poemas de antes*, no de un *hic et nunc*. Canto al amor que se fue, ya no es ni está.

Los signos lingüísticos particulares ("manos viejas y vacías, etcétera") llevan al lector a la captación del signo universal, el amor humano, caduco, transitorio, lejano, borrado poco ha de nacer el irreparable y cruel paso del tiempo —*fugit irreparabile tempus*—. Por ello, el sentimiento nostálgico del tiempo efímero, la angustia existencial del presente fugaz, es una de las intenciones primordiales de *Tres poemas de antes*. Añoranza de lo irremediablemente perdido. Sufrimiento, dolor, pero no el "dolorido sentir" de Garcilaso provocado por lo inalcanzable del amor, sino más bien el hondo sentimiento desengañado del barroco: Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz (los "falsos silogismos de colores"), provocados por el paso del tiempo en la amada, que pasa también, imagen del amor despojado de la belleza, la juventud, la vida. Emoción dolorida, pero el pesar va por un cauce formalmente clásico por el tono mesurado, sin desgarramientos expresivos ni estridencias. Belleza serena de unos limpios versos de amor y dolor en atmósfera de confesión sincera en la que el poeta va brindando sus sentimientos al lector. Por su mismo contenido de mensaje universal, *Tres poemas de antes* es un libro hondo, pleno de angustia por la vida tan maltratada por el paso del tiempo, sufrimiento es también símbolo pluri-sémico de la vida tan bella como fugaz. Rubén Bonifaz Nuño siente profundamente la vaciedad de lo caduco.

La edición, a cargo de la Dirección General de Publicaciones de la UNAM, es sencilla, bella y muy cuidada. Los dibujos de Elvira Gascón significativos, glosan los poemas. Perfiles superpuestos de hombre y mujer que sugieren una presencia femenina (ella, la amada, la poesía, la vida) dentro de otra presencia, el hombre, el poeta quien sabe entonar un dolorido canto al paso del tiempo, de la vida y del amor.

María Andueza



1 Damos el número de los poemas.

2 Endecasílabo del famoso soneto: "Mientras por competir con tu cabello".

3 Del soneto: "Este que ves, engaño colorido".

4 "Sincretismo, homología y ambigüedad referencial". Ponencia sustentada en el Coloquio internacional sobre poética, semiológica y teoría de la significación, México, UNAM, 1978.

5 Los subrayados son nuestros.

6 Reminiscencia neoplatónica y del amor cortés de la poesía provenzal.

Alborozado encantamiento: Juan de la Cabada

"Voy en el metro, paseándome por allí o caminando cuando de pronto me llega el cuento. Luego lo traigo en la cabeza, atrapado, pensándolo hasta que me siento a escribirlo. Miren les voy a leer éste." (Un sorbo a la taza de té y una galleta más; las manos sobre el cabello blanco, revolviéndolo más todavía. Te dan ganas de quitarle un mechón que se le ha metido en un ojo. Juan no se enteró.) "Se llama *Tarrarrurra*." (Empieza a leer como recordaba unos momentos antes algunas de las anécdotas de su infancia en Campeche; sentimos apenas el paso entre los recuerdos y la lectura. Lee apresuradamente, en voz bajita y tenemos que concentrarnos mucho para entender lo que dice: En la "Escuela Taller de María Auxiliadora", un grupo de hospicianas reciben a "la nueva", una niña "que no lloraba por truenos y rayos, ni a falta de papá ni de mamá, sino por la

comida para su hermanito". Debajo del delantal, amarrada a la cintura, "la nueva" lleva una bolsita de paño en la que guarda al "hermanito", un muñequito de porcelana japonesa, del tamaño de un dedo meñique, que se llama Tarrarrurra. (Al leer, Juan hace una representación de cada uno de los personajes del cuento. La boca chiquita y el ademán modosito cuando habla la Madre Superiora, la voz berriñosa y tipluda cuando Victoria Moya, la niña entrometida, dice alguna tontería.)

"—¡Mm... mm... mm..., Tarrarrurra! —frenéticamente la nueva comíase a besos, ¡Pobrecito tragaldabas! ¿Deveras le duele diabute su estomaguito? ¡No llore, aguántese como macho que es, no sea marica! Entre todas van a regalarle dulces. ¿Quiere caramelos, verdad? Sí... ¡prometido! Eso, eso cuéntanos." Y Tarrarrurra le cuenta a "la nueva", que lo sostiene cerquita de su oído para que ésta repita en voz alta a las demás educandas en una representación tan viva como la de Juan a leer.

"—¡Ah, sí; ah sí!... Creían que Leti ya estaba dormida y que no podía oírlos y después de mucho escándalo en el catre dijo su cuñado: "¡No quiero más! ¡Bájate, cochina, puerca... puta."

Como el cuentista, ladrón de sombras y voces, "la nueva" se apropia de la voz del muñeco para narrar sus propias experiencias de las vacaciones escolares hasta que alguien interrumpe:

"—Achántala Tarrarrurra —bostiqué precavida—. Recuerda dónde estamos, déjate de malas palabras." Las fantasías inventadas por Tarrarrurra se graban en la memoria de una de las educandas, narradora del cuento que, como en otros textos de *¿Qué piensa usted, amigo Juan?* y de *Todavía la gente no lo sabe** refieren los personajes mismos. Son varios los Tarrarrurras que relatan en secreto las historias para el narrador.

Lo mismo que en "Tarrarrurra", "El duende", uno de los cuentos de *Todavía la gente no lo sabe*, trata otra vez el tema de la infancia femenina. Dos hermanas, Hilda, de nueve años y Elsa, de ocho, viven un mundo fantástico en el jardín de una casa provinciana a la que su familia acaba de mudarse desde la capital: "Era Hilda para Elsa un profeta o una maga." La hermana menor se conforma con ser "una prolongación de la existencia" de Hilda y recibir "—del todo creados ya— ideas, símbolos o actos, para recrearse y recrearlos a veces o



agrandarlos a menudo al infinito, a un más allá, fuera del alcance, límite original de su creador". Hilda, la imaginación, la engendradora de sueños y Elsa, la fantasía, el sueño mismo. El mundo imaginario de la infancia ahora poblado de duendes: Elfo, el que "se mete con la tierra" para burlarse de las niñas, el que cambia de lugar las cosas y en sueños les dice que su papá es un libro y su mamá una largartija, y Silfo, el duende bueno. Las hadas y duendes con los que conviven las niñas provocan desmanes familiares: la tía Irene, estirada y regañona, gimotea en su recámara luego de probarse el viejo vestido de novia que no se ha usado y ensaya una imaginaria entrada a la iglesia del brazo de un también imaginario galán mientras las niñas la observan por el cerrojo y culpan a Silfo del sufrimiento de la tía Irene que no las deja jugar en paz: "ya están tamañas de grandes y andan como salvajonas sin saber siquiera los números romanos."

Entre las aventuras de las niñas se prevé el final: Elsa observa reiteradamente, desde el quicio de una de las puertas que dan al patio del caserón, las hojas de un arbusto y les anuncia: "Esperen hojitas... esperen"... "¡sí, sí, un momento, dentro de un momentito me levanto y voy". Ahora no es Silfo, sino la curiosidad de la niña la que provoca el infortunio. Elsa prueba las hojas y se las da a su hermana pues siente haber cometido pecado de traición, de haber actuado sin la compañía de Hilda y "encima de esta perfidia la otra de abandonarla para siempre" ya que las hierbas son venenosas.

"El duende" es uno de los cuentos excepcionales entre los que conforman los dos títulos publicados por la Universidad de Guerrero. La lucidez con la que enfrenta el autor el tema lo excusa de la anécdota, que resulta de algún modo postergable y es en esto precisamente donde radican algunas de las virtudes de Juan de la Cabada como prosista: la ausencia de temor por enfrentarse al ritual de hábito cotidiano.

Hay otras infancias en estos dos volúmenes de cuentos de Juan de la Cabada: el hijo de una hechicera que recuerda una niñez "que brotara marchita, sin luz, sin alegría bajo aquella fatal época (la porfiriana) de ominosa obscuridad", por ejemplo. En "La pesca", Gabino, el personaje central, relata su infancia mientras que el autor lo increpa, lo corrige y lo estimula a seguir contando; ejerce una conciencia crítica sobre el personaje que recuerda la his-



toria de su vida desde el patio donde está "haciendo del cuerpo":

Le di 10 dólares a cada una, y nosotros nos dividimos entre tres (con Néstor) a partes iguales los treinta restantes (*Judas ¿eh Gabino?*).

Manifiestamente llano, el autor (personaje) advierte al lector:

Nací el 17 de mayo (Tauro) del 36. A la semana me bautizaron y me pusieron Gabino. (*Sobre advertencia no hay engaño. Todo por su orden aunque resulte pesado.*)

Esta edición incluye también un cuento titulado "La última voluntad" que de algún modo sentimos disparado de contexto si tomamos en cuenta la serie completa. Es casi el único texto que se siente urbano (a pesar de que hay uno situado en Nueva York: "Papá Schultz") y, más que eso, capitalino. En la mayoría de los textos de esta serie están presentes Campeche, Mérida o el sureste tropical; la presencia constante de lo selvático y cumbiambero, el sabor retozón de la alegría desenfrenada, el amor, la tristeza, en fin, el trópico escandaloso. Es este regocijo encantado lo que se goza en los cuentos de Juan de la Cabada, la calidez, las risotadas y el desbarajuste. En "La última voluntad", en cambio, todo es como ensortijado y preconcebido; da la impresión de ser una historia que ya hemos oído muchas veces, sin variantes: el Secretario del Juzgado Tercero de lo Civil narra a un grupo de amigos reunido en un bar la historia de un testamento. Los sobrinos del intestado que, como únicos familiares, se presentan al

juzgado para oír las disposiciones testamentarias, "delatan su extracción típica de clase media, integrantes quizá de la rama burocrática entreverada con la del comercio en mediana escala". El testamento de Agustín Avila Melgoza, el tío del que nunca se ocuparon cuando vivía, los niega como herederos por hipócritas, egoístas, vanidosos e imbéciles. Cede todos sus bienes a las personas que le hicieron conocer la amistad, el amor, la ternura y la piedad: la dueña de la fonda en la que el tío comía a diario, el perro que lo acompañaba en sus paseos, la señorita dueña de un salón de belleza a la que veía semanalmente, el compañero de cuarto en el hospital, etc.

Como en "La pesca", en "La última voluntad" los personajes se regocijan en la venganza. El desquite de Gabino en el primero de estos textos es totalmente festivo. Luego de recordar la temporada en la que conseguía mujeres para los marineros gringos reflexiona:

...los barullos que armábamos en esas travesías nocturnas, cuando antes de pasarles a los gringos las mujeres, nos las tirábamos a menudo varias veces encima del encerado... y celebrábamos entre carcajadas y alaridos los gallos muertos con los que se regodearían nuestros colegas rubios del otro lado.

Es otra la actitud del autor en "La última voluntad", la parsimonia y la solemnidad del personaje es tan notoriamente diferente de la de otros del mismo autor que, de algún modo, nos hace tomar partido por el otro Juan de la Cabada: el de la celebración "entre carcajadas y alaridos", el que participa en el ritual de encantamiento de "El duende" y el que muestra su conocimiento de la "locura" infantil en "Tarrarrurra".

Cuando Juan lee las últimas frases de "Tarrarrurra" su pelo está, ahora sí, en completo desorden. No queda ni una sola galleta en la charola cuando termina la última frase: (y "la nueva" se murió) "Así" y se aprieta las manos contra el pecho cerrando los ojos fuertemente como lo hace la Madre Superiora de la "Escuela Taller de María Auxiliadora" que narra a las niñas la muerte de la "la nueva", "una niña, una desvalida enferma: una loquita que vivió aquí muy pocos meses"; Juan cierra el libro fuertemente, lo deja sobre la mesa mientras tararea una cancioncilla sin ton ni son que seguramente en ese momento



inventaba y pregunta sonriendo: “¿te gustó?, ¿eh? ¿te gustó?”.

Magdalena Sofía Cárdenas

(*) Juan de la Cabada, *¿Qué piensa usted, amigo Juan?*, Cuentos I, México, Universidad Autónoma de Guerrero, 1978, 123 pp.

—“*Todavía la gente no lo sabe*”, Cuentos II, México, Universidad Autónoma de Guerrero, 1978, 127 p.

Max Weber

La figura de Max Weber está cada vez más presente en la sociología. Se ha convertido en la estatua que ocupa el centro de la plaza. Y no es que los modernos sociólogos regresen periódicamente a revisar los trabajos de uno de los fundadores de su disciplina. No hay retornos a la obra de Weber, pues no se ha salido de ella. Las teorías de Parsons, Merton, Aron, W. Mills, Marcuse (en su aproximación a la sociología), retoman múltiples aspectos del pensamiento de Weber. Sin embargo, no se puede decir que todos ellos sean “weberianos”; la lectura que Parsons hace del teórico alemán se aleja mucho de la de Aron y ésta de la de Mills, etcétera. En parte, la proliferación de enfoques se debe al propio Weber, a lo extenso y ambiguo de muchos de sus textos. La vasta obra del autor de *Economía y sociedad* permite y exige diversos niveles de lectura. Esta es una de las razones que garantizan su vigencia. La sociología de Weber no puede ser reducida a un manual, prontuario o pequeño catecismo. No hay dogmas ni interpretación definitiva en su teoría: “las ciencias sociales son eternamente jóvenes”, el punto de vista del investigador está sujeto a perpetuos cambios históricos. Y así la obra de Weber se ha ido leyendo de distinto modo. Para decirlo con Raymond Aron, “más que Emile Durkheim, o Vilfredo Pareto, Max Weber es aún nuestro contemporáneo”.

Pero si los sociólogos europeos y norteamericanos han mantenido su interés en Weber por cerca de un siglo, no parece ocurrir lo mismo con los teóricos de habla hispana. Es por esto que *Max Weber*, de Martha Cecilia Gil, resulta de inmediato interesante. El libro no se trata de un comentario crítico. Es una sencilla y concisa exposición, destinada a quienes se acercan por primera vez a la obra de Weber, quien escribió sobre una infinidad de temas, desde música hasta historia de la Edad Media, pasando por el análisis de la vocación



científica y la crítica a la interpretación materialista de la historia. Su erudición “casi monstruosa” (Aron) lo llevó a detenerse en la historia de las culturas de China y la India para ver por qué *no* se habían desarrollado como la civilización occidental. La primera dificultad para exponer la obra de Weber consiste, por lo tanto, en delimitar sus aspectos esenciales. Martha Cecilia Gil resolvió el problema escogiendo como hilo conductor de su libro la obsesión fundamental de Weber, el proceso de racionalización que surge en la cultura de Occidente, visto a través de los escritos sobre metodología, sociología comprensiva, ética protestante y espíritu capitalista, y sociología de la dominación. En Weber todos los caminos conducen al cálculo racional. Para él la sociedad capitalista es una “organización económica fundada en el cálculo racional (y exige) la existencia de preceptos formales y fijos, así como un sistema administrativo que ejerza sus funciones impersonalmente, a través del recurso a estatutos. Sólo este tipo de dominación permite el desarrollo del cálculo racional y, con éste, el del capitalismo moderno. De esta forma, el proceso de racionalización no sólo invade la vida económica, sino que se extiende a la vida política” (pp. 94-95). Estudiar en qué condiciones surge el proceso de racionalización equivale a encontrar una de las causas que dieron origen al capitalismo. El libro de Martha Cecilia Gil conserva este enfoque a lo largo de sus dos partes. La primera se refiere a la obra de Weber, el ambiente cultural en que fue lograda, y las condiciones históricas que la influyeron. La última sección está constituida por tres textos del propio Weber que tratan de la influencia del protestantismo ascético en la aparición del ca-

pitalismo, la metodología de las ciencias sociales y la diferencia entre el político y el científico, y en donde el denominador común continúa siendo la racionalización.

Otorgarle unidad a la obra de Weber implicaba ciertos riesgos. El sociólogo alemán siempre fue aliado de la dispersión. Sus ideas se mueven de un libro a otro, mantienen puntos de contacto y abordan temas comunes, pero nunca se erigen como representantes de una totalidad. En este sentido Weber no intenta construir un sistema de pensamiento. Prefiere avanzar por los costados. Para él el conocimiento en las ciencias sociales es siempre fragmentario, y la forma de expresarlo no puede aspirar a una unidad definitiva. Las ciencias sociales no pretenden encontrar leyes generales, por el contrario, buscan fenómenos singulares e irrepetibles. Y la reflexión sobre las particularidades que enfoca el sociólogo tampoco puede dar una obra acabada en todas sus partes. Antes se dijo que la teoría weberiana no admite reducciones. La principal virtud de Martha Cecilia Gil ha sido señalar el desarrollo lógico del pensamiento de Weber, dentro de la variedad de su obra. En su compacta exposición la autora encuentra puntos de enlace, empalmes entre los diversos temas que conforman la teoría weberiana, pero no esquematiza ni trata de otorgar un falso sentido de orden al pensamiento de Weber.

Algo más: Martha Cecilia Gil ha evitado la imagen de Weber como el adusto intelectual que aparece en las contraportadas de sus libros. La vida del sociólogo fue una constante lucha entre la cátedra —en Berlín, Freiburg, Heidelberg, München— y la militancia política —apoyando a la naciente burguesía alemana. Inútil describirlo como el reservado profesor que se refugia en el aula. La propia actividad científica era para Weber un desafío atlético, una prueba de resistencia. El ritmo de trabajo que sostuvo como profesor y consejero político lo llevó a una crisis nerviosa que le impidió seguir trabajando por cerca de seis años. Weber respondió al llamado de su tiempo, a las tabernas, los duelos, los “tés sociológicos” y la polémica contra el marxismo. Weber criticó el determinismo económico de Marx que “extiende el concepto ‘económico’ hasta lo incognoscible, de modo que cualquier interés humano que de alguna manera esté vinculado a medios externos quede inserto en su ámbito” (p. 216), y también pronosticó que el socialismo sólo podría triunfar bajo la férrea



dominación de la burocracia, "mientras que actualmente, la burocracia gubernamental y la privada se equilibran mutuamente, bajo un régimen socialista ambas se encontrarían fusionadas en una sola jerarquía" (p. 132). La biografía y las discusiones de Weber entran fluidamente en el libro. Martha Cecilia Gil ha recuperado la imagen viva de Max Weber.

Texto de exposición, resumen abierto. *Max Weber* ofrece una atractiva lectura de un autor cada vez más moderno. Martha Cecilia Gil no hace comentarios críticos ni aborda la discusión que ha suscitado la obra del teórico alemán. Por ahora, su trabajo se orienta a divulgar las ideas más importantes del pensamiento weberiano. Esta tarea cuenta con pocos exponentes rigurosos. Martha Cecilia Gil es uno de ellos. El mejor comentario es el del propio Weber: "podemos y debemos decirles a nuestros alumnos que tal postura práctica deriva lógica y honradamente, según su propio *sentido* de tal visión del mundo (...) Si conocemos nuestra materia (...) podemos obligar al individuo a que, *por sí mismo*, se dé cuenta del sentido último de sus propias acciones" (p. 239).

Juan Villoro

Martha Cecilia Gil: *Max Weber*. Ed. Edicol (colección "Sociológica Pensadores" núm. 14) México, 1978. 250 p.p.

Nueva antología poética de Ernesto Cardenal

La aparición de esta *Nueva antología poética* de Ernesto Cardenal hace necesaria una reubicación ante el concepto y la práctica de la poesía en la actualidad. Como se sabe, la poesía de Cardenal se desarrolla fuera del campo propio de las vanguardias antiguas y modernas, que, trabajando sobre la estructura de sus lenguajes, buscan una especificidad del contenido artístico, labor que las convierte en artefactos metalingüísticos (poesía de la poesía) autónomos. La crítica de Cardenal al lenguaje es una crítica fundamentalmente social: si las vanguardias critican al lenguaje desde el lenguaje mismo (lo cual termina por elaborar los términos de una nueva retórica), la suya choca directamente con las instituciones al acusarlas por la falsedad que imprimen en el uso de ese lenguaje. Pero esta crítica es muy concreta: no se trata de de-

nunciar el utilitarismo en favor de otra funcionalidad poética dentro de la vida social, sino de elaborar un lenguaje ("poético" y referencial) capaz de verdad y legítimo; es decir, un instrumento que no se confunda con la realidad que denota, que no se vuelva sobre sí mismo, y, a la vez, que sea susceptible de emotividad *distinta* de la realidad que describe.

Para ello, en contraste con las magias "líricas" y las antropomorfizaciones metafóricas, emplea un lenguaje analítico cuya primera característica es la redundancia. Esto es: claridad no implica pragmatismo ni se opone a "poesía"; la información precisa es una manera más de la poesía, como cualquier otra. La poesía conduce también a la realidad, sin que sea necesaria una interpretación previa que la englobe.

Ahora bien, es necesaria entonces una elección preliminar al trabajo poético, relacionada con el objeto o la realidad que se pretende dar a conocer. Y digo dar a conocer porque en este sentido el poeta tiene sólo una función de mediador en tanto que propone una serie de datos para la valoración posterior. Así, junto a narraciones "épicas" de la realidad (cotidiana o no) coexisten discursos más abstractos que no se añaden al poema como explicaciones que anteceden a lo narrado, sino como instrumentos de juicio y como distanciamientos: la pura dramatización de la realidad es rechazada como una deformación de la misma (ya sea en su forma amarillista o analogista). Esto no implica un rechazo de la subjetividad ni de la emotividad (elementos típicos de toda relación con la realidad), pero su inclusión es crítica y corre paralela, sin confundirse, al hilo propiamente narrativo: es como si dos textos coincidieran paralelamente: la narración y el canto.

En un principio, Cardenal elige como objeto o temas de su poesía algunos que entroncan con la tradición *literaria* de una manera directa: el tema del amor a la manera de los latinos, el de la imprecación a la manera hebrea, que, sin embargo, se asumen de una manera convencional que no dejará de reflejarse en su poesía posterior (epigramas y salmos que la antología incluye en sus poemas más representativos solamente); el tema de la cotidianidad, abordado ya desde un característico punto de vista, mezcla extraña de misticismo y mass media; el tema de los indios americanos, en el cual concentrará todas sus preocupaciones y logrará su síntesis poética.

La antología se propone abordar la poesía de Cardenal desde este último punto de vista. Esto no impide el agregado de otros poemas, y la ampliación del intento original de la antología hacia una representación más general, problema inevitable éste debido a la escasa difusión de su poesía anteriormente. De esta manera, el libro es demasiado extenso y heterogéneo para ofrecer una interpretación particular o una perspectiva crítica de la poesía de Cardenal, los problemas que se plantea y plantea. De cualquier modo, es importante la aparición de la *Nueva antología* como indicio de la creciente inquietud (que no debe ser echada a un lado en favor de esteticismos pretendidos) por la función de la poesía dentro de los lenguajes de la sociedad (sin "compromisos cándidos") y su relación con ella (inquietud que supone otro problema más propiamente interno: el de la desfeticización de los objetos artísticos, vueltos ya objetos de consumo usuales).

Raúl Casamadrid

Ernesto Cardenal: *Nueva antología poética*, Siglo XXI editores, México, 1978, 302 pp.

La felicidad de la buena prosa

Editado por la UNAM a finales del año pasado, el cuaderno que reúne los *Textos Profanos** de Efraín Huerta, llama nuestra atención sobre uno de los aspectos menos conocidos —por lo menos entre muchos de sus más jóvenes seguidores, del gran cocodrilo de la poesía mexicana: su creación —o labor— en prosa. Creación porque, aunque críticos, estos escritos se encuentran más cerca de la remembranza, el recuerdo sentimental y el anecdotario, que del ensayo propiamente dicho. Son, en su mayor parte, artículos y comentarios publicados entre 1966 y 1975 en periódicos y revistas del país. Textos dispersos, pero que guardan todos una fuerte ligazón entre sí; la poesía, naturalmente, que establece puentes y dota de un hilo conductor al pequeño volumen. Por esos puentes transitan toreros y futbolistas, cucarachas y salamandras, ejemplares fragmentos de perfección estética entresacados de viejos cuadernos de notas, y ejércitos de poetas, novelistas, dramaturgos, en fin, todos alumbrados por la luz de la poesía. ¿Y qué otra



manera de mirar puede tener un poeta? El mundo es lo mismo un gran balón que el escenario de la tragedia.

Los textos en prosa de Huerta reafirman algunas de las virtudes que ya conocíamos en su poesía: el sentido del humor, el desenfado, el recuerdo apasionado y la claridad del que no se anda por las ramas para expresar sus preferencias y antipatías, es decir, la crítica (cuando anteriormente decía que estos textos no son exactamente ensayos, no quería decir, obviamente, que no fueran críticos), que junto con la poesía es otra de las constantes que recorren las páginas de este cuadernillo —dicho sea en el mejor sentido del término.

Cuadernillo desbordante, por otra parte, y que no se deja asir con facilidad ni mucho menos encasillar bajo la etiqueta de un género en particular. Los *Textos Profanos* (en el título está sin duda la mejor definición para ellos) son testimonios de afecto, homenajes a libros y personas, pero son también, y sobre todo, datos para

un álbum sobre la formación del poeta (cf. "Varias perfecciones"). Tal vez Efraín Huerta no haya creado un *corpus* ensayístico tan impresionante como otros poetas y escritores mexicanos, pero en estos textos, como en gran parte de su trabajo periodístico, están las huellas de un pensamiento, de una actitud ante la vida, tan o más coherentes que las de cualquiera. La solemnidad jamás ha sido su fuerte, y eso nos permite abordarlo, páginas mediante, en un terreno más íntimo y acogedor, más "de confianza" que (y tal vez en esto radique la principal diferencia entre estos trabajos y su poesía) difícilmente nos dejan entrever la desesperación profunda que en buena medida ha presidido la vida de su autor. Estos *Textos Profanos* son páginas que nos invitan a refrescarnos en una fuente de bienestar. La actitud solidaria del militante —y del poeta, por supuesto— no está ausente en ellas, pero tampoco se expresa con la ira y la rabia de algunos de sus poemas.

Sin duda, una de las notas centrales de esta colección es la que se refiere a "La poesía actual de México", escrita en 1967 para la revista *Espejo*, y que conserva aún, en su mayor parte, la misma validez que en el tiempo en que fue publicada, para nuestro asombro o desgracia —en verdad, no deja de ser doloroso constar que a través de más de diez años de creación poética en México la situación no haya variado mucho, pese a todas las explicaciones sociológicas que se pueden ofrecer. Pero esto no va en detrimento del artículo (llamémoslo de una vez ensayo, aunque me contradiga), sino que, por el contrario, habla muy a su favor y demuestra esa claridad a que nos referíamos más arriba, con que Huerta enfoca las cosas. Algo tiene que ver el apodo de "cocodrilo" con el mucho colmillo. Juzgue el lector si no, con qué eficacia podríamos utilizar hoy los siguientes párrafos:

"Hace treinta años, los grupos literarios se formaban con cinco o seis afanosos aventureros, sabios hasta la exasperación (*Contemporáneos*): hoy los grupos están integrados por legiones. La expresión poética no ha escapado a la febril explosión demográfica, y la poesía es estallante. Peligrosa, por muchos motivos, pero tal vez por el crispante motivo de que no siempre es una poesía de alta calidad.

"Hoy sería muy comprometido decir 'Todos los poetas son buenos' porque no todos quieren serlo. Mil y un matices y distinguos se advierten en la gran urdimbre de la poesía mayor, menor, críptica, clara, seca, húmeda, expresiva, inexpressiva, mexicana, apátrida —o amátrida— orgiástica, sobria, generosa, ruin, coloquial, hermética, metafórica, deshuesada, armada hasta los dientes, inerme, social, antisocial, hueca, tendenciosa... Distingos y matices que conducen al embrollo, al rompecabezas, al laberinto."

Tenía razón quien afirmaba que actualmente algunos de los poetas más jóvenes de México son nuestros mayores, y mientras así sea desearemos contar con ellos por mucho tiempo.

En el prefacio o "Proemio" a sus textos, Huerta apunta algo sobre "recolectar más textos, algunos 'cuentos' y algo peor, para integrar otro volumen que podría ser motivo de la sana diversión de los buenos amigos que tampoco como poeta me toman en serio." Es deseable que el temible saurio cumpla su amenaza.

Rafael Vargas

Efraín Huerta, *Textos Profanos*, Cuadernos de Humanidades, número 11, UNAM. México 1978. 94 pp.



difusión cultural

UNAM

LOS UNIVERSITARIOS

**LOS INDOCUMENTADOS: ¿PROBLEMA DE DESEMPLEO?
¿SUBSIDIO A LA ECONOMIA NORTEAMERICANA?**
por Jorge Bustamante.

EL CASO DE LA ANGOSTURA por Ricardo María Garibay.

EL CAMPO EN TLAXCALA, un ensayo fotográfico
de Héctor García.

RESEÑA DE TEATRO, CINE Y LIBROS

PUBLICACIONES Adolfo Prieto 133 México 12, D.F. Tel. 523-26-33

DIALOGOS

Artes / Letras / Ciencias humanas

Contenido del número 86 (marzo-abril 1979)

IGNACIO CHÁVEZ: *Morir digno y decisión médica;*
SOLEDAD LOAEZA: *¿Guerra fría, segunda parte?;* **JOSÉ
HIERRO:** *La casa;* **JOSÉ LUIS MARTÍNEZ:** *Los estudios
norteamericanos sobre México;* **ALBERTO DALLAL:**
Morir es pensar todo de nuevo; **JEAN-PAUL DOLLÉ:**
Ríamos en griego; **SALVADOR OJEDA:** *Panorama del
Canto Nuevo en México;* **CARLOS ISLA:** *Tres poemas;*
CARLOS FUENTES: *La lectura épica del poder*

Artes, Lectura, Comentario

Ilustraciones: Eugenio Servín

DIALOGOS

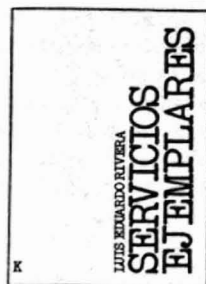
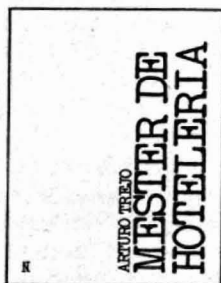
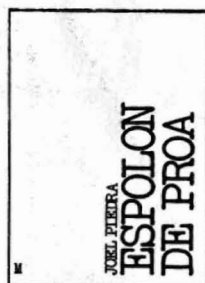
Revista bimensual de El Colegio de México

Precio \$20.00
Dls. \$1.08

Suscripción anual: \$10.00
Dls. \$5.46

El Colegio de México. Departamento de Publicaciones.
Camino al Ajusco 20, México 20, D. F. Tel. 568-60-33 Exts.
364, 365 y 367

nuevos títulos de
la máquina
eléctrica editorial



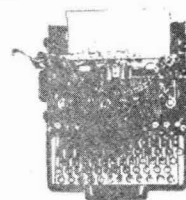
La
Máquina
Eléctrica



Editorial

una editorial de poetas para poetas
Apartado Postal 11-576 México 11, D.F

La Máquina de Escribir



TITULOS PUBLICADOS

1. Jorge Aguilar Mora: *U.S. Postage Air Mail Special Delivery.*
2. David Huerta: *Huellas del civilizado.*
3. Evodio Escalante: *Dominación de Nefertiti.*
4. Esther Seligson: *Tránsito del cuerpo.*
5. Adolfo Castañón: *Fuera del aire.*
6. Federico Campbell: *Pretextos.*
7. Ma. Luisa Erreguerena: *Un día dios se metió en mi cama.*
8. Coral Bracho: *Peces de piel fugaz.*
9. Ricardo Yáñez: *Escritura sumaria.*
10. Mariano Flores Castro: *Desierto atestado.*
11. Juan Villoro: *El mariscal de campo.*
12. Carlos Chimal: *Una bomba para Doménica.*
13. Javier Molina: *Para hacer plática.*
14. Rosario Fervé: *La caja de cristal.*
15. José Ma. Espinasa: *Son de cartón.*
16. Eduardo Hurtado: *Ludibrios y nostalgias.*
17. Luis César Rivera: *Latas.*
18. Alberto Blanco: *Pequeñas historias de misterio ilustradas.*
19. Rogelio Carvajal: *Para hablar con los muertos.*

Apartado Postal 21-998
México 21, D. F.

revista de la

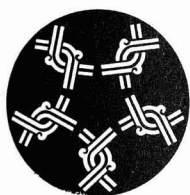
universidad de méxico

- Un fragmento de las memorias de Luis Cardoza y Aragon
- Un poema de Gonzalo Rojas
- Entrevistas a Manuel Puig y a Enrique Lihn
- Un cuento de Sergio Fernández
- Un ensayo de Rosenblueth sobre Rousseau
- Ciencia, arte, libros
- Las columnas de Lya Cardoza, Oviedo e Illescas



A la venta en las principales librerías de la capital y la provincia, en la planta baja de la Torre de la Rectoría y en minipuestos de C.U.

Ventas y suscripciones en el Departamento de Distribución de Publicaciones de la Dirección General de Difusión Cultural: Adolfo Prieto 132, Col. del Valle, México, 12, D.F.



Información sistemática

Panorama Internacional
México en el panorama internacional
México en el panorama económico
México en el panorama político-social
México en el panorama campesino
México en el panorama laboral
México en el panorama urbano-popular
México en el panorama educativo-cultural

Información Sistemática posibilita recuperar la información de prensa, de tres maneras:

- 1) Mediante los índices que remiten al texto de la revista.
- 2) Mediante las notas que remiten al banco de datos de Información Sistemática, A. C. (Recortes de prensa numerados.)
- 3) Mediante la cita de la fuente utilizada (diario con fecha y página), lo que remite directamente a los diarios procesados

Revista mensual sobre la realidad económico-política nacional en su contexto internacional.

Información Sistemática PROCESA en cada número tres mil piezas informativas, procedentes de ocho diarios de la Capital del país, indicando las fuentes de información.

Información Sistemática contiene INDICES de personas, instituciones, lugares, temas y grupos sociales.

Información Sistemática ACUMULA DATOS ORGANIZADAMENTE en ocho panoramas:

Esto convierte a Información Sistemática en un banco de datos siempre a la mano.

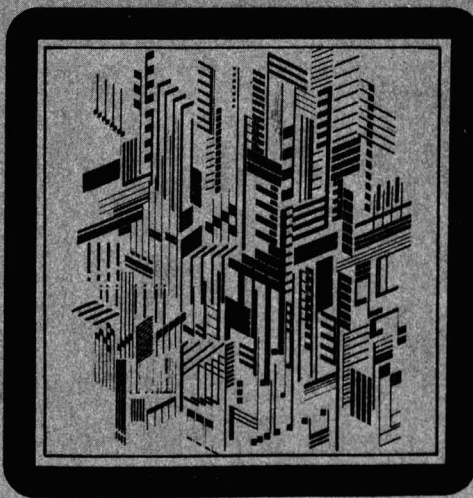
DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

JUNIO DE 1978 **102** PRECIO \$ 3.00

EL LIBRO Y LA FORMACION MATERIAL Y ESPIRITUAL DEL MEXICANO

ERNESTO DE LA TORRE VILLAR



CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA UNIVERSIDAD UNAM
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES



Arnaldo Córdova
en Ediciones Era

Colección El hombre y su tiempo

La ideología de la
revolución mexicana
Formación del nuevo régimen

Serie popular Era

①5 La formación del poder
político en México

②6 La política de masas
del cardenismo

En prensa

⑦2 La política de masas y el
futuro de la izquierda en México

Ediciones Era / Avena 102 / México 13, D. F.

la historia en XXI

- **LA REVOLUCIÓN BURGUESA EN EL MUNDO FEUDAL. VOL. 1**
José Luis Romero
- **EL NACIMIENTO DE LA HISTORIA**
La formación del pensamiento
historiador en Grecia
François Châtelet
- **REVOLUCIÓN Y GUERRA**
La formación de una élite dirigente en la
Argentina criolla
Tulio Halperin Donghi
- **PALABRAS Y DOCUMENTOS
PÚBLICOS DE LÁZARO CÁRDENAS**
Vol. 3 Mensajes, discursos, declaraciones,
entrevistas y otros documentos (1941-1970)

Solicite información periódica sobre nuestra producción
editorial: Siglo XXI Editores, S.A. Apartado postal 20-626



siglo
veintiuno
editores

UNAM difusión cultural



DE VENTA EN: Librerías Universitarias, El Juglar, El Agora, Gandhi, Minipuestos C.U., Piso Principal de la Torre de Rectoría, Palacio de Minería
Casa del Lago, Discoteca Augusto Novaro, Departamento de Publicaciones (Adolfo Prieto 133, México 12, D.F.).

Javier Molina

Relato

Cruzamos puentes interminables
caminamos por las calles
las veredas, la lluvia, la hierba y la luna
y las cervezas y un beso descuidado
también estuvieron en la canción de ese día
Ahora te veo a lo lejos
en esos tambores al parecer golpeados
por un músico borracho
que mira tu ausencia en las mesas del bar desvencijado
Acaso la madrugada te sorprenda del brazo de tu sueño
cuando levanto el vaso
a salud de tu recuerdo.

Javier Molina, ha publicado ya dos libros de poemas *Bajo la lluvia* (1974) y *Para hacer plática* (1978)

