

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

EMILIANO GONZÁLEZ

Una novela de horror

CABRAL
DE MELO

FRANÇOIS
FURET

*Un
itinerario
poético*

*Tocqueville
y la
democracia*



HOMERO
ARIDJIS
Poesía

JOSEFINA
LUDMER
*Onetti y el
género
policial*

GACETA RADIO UNAM

XEUN AM 860 KHZ
 XEUN FM 96.1 MHz
 XEYU OC 96.00 KHZ

NOTICIEROS
 8:00 A.M.
 15:00 P.M.
 22:00 P.M.

AMERICA: 1970-1980
 UNA EMISION
 DISTINTA

TEMPORADA 1981
 OFUNAM

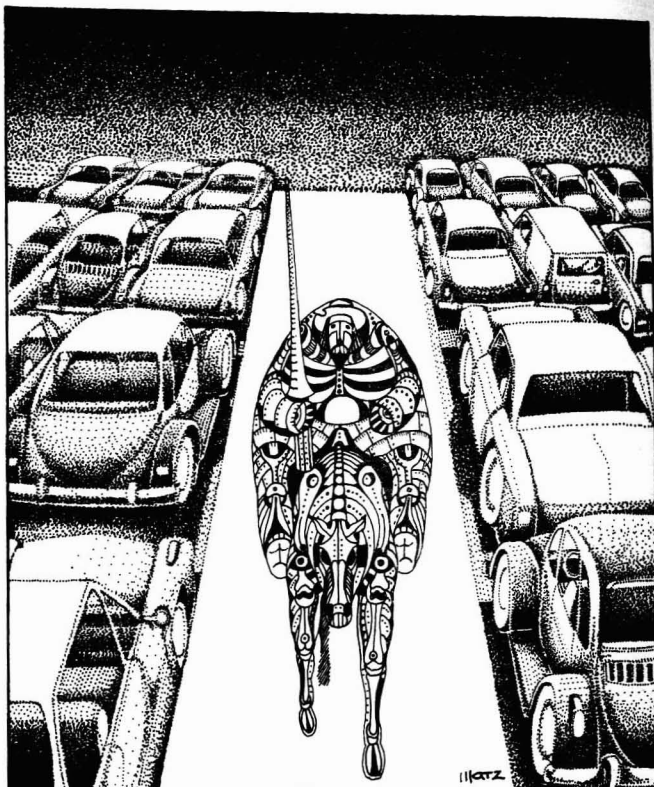
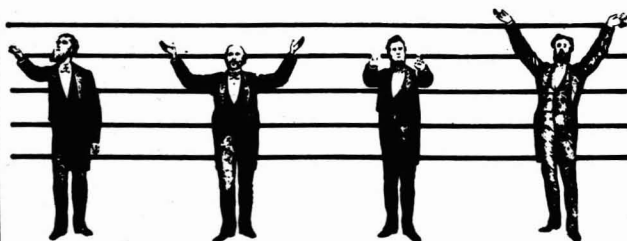
LA OPINION
 DE LOS SUCECOS
 SABADOS 20:00 HORAS

7 1/2 A LAS 8:30
 LA MUSICA A TRAVES
 DE SUS GENEROS
 SABADOS 20:30

ESTE DIA...
 CON ROLANDO DE CASTRO
 LUNES A VIERNES
 7:05 A.M.

CURSOS MONOGRAFICOS
 MARTES Y JUEVES
 8:45 HORAS

CONCIERTO MATUTINO
 LUNES A VIERNES
 9:30 HORAS



TVONCE
CULTURA SEP

**EL SIGLO
 DE ORO
 ESPAÑOL**

lunes 22:30 hrs

Vuelta

REVISTA MENSUAL / NUMERO 69 / AGOSTO 1982 / 60 PESOS

Norbert Elias: Morir a solas



Charles Tomlinson: Memorias italianas

**Poemas de Octavio Paz, Pablo Antonio Cuadra
y Francisco Serrano**

Gabriel Zaid: El deslizamiento de los cuatro centavos

Notas sobre Ibarra Goitia, García Ponce y Josefina Vicens

Ensayos de Carlos Rangel y Gastón García Cantú

SUMARIO

Volumen XXXVIII, Nueva Época, número 16, agosto de 1982

- Roberto Juarroz:** Antonio Porchia: el apogeo del aforismo: 2
Homero Aridjis: Alba: 5
Emiliano González: El discípulo: una novela de horror sobrenatural: 6
Amanda Berenguer: Imagen virtual: 18
Josefina Ludmer: Figuras del género policial en Onetti: 19
Leyla Perrone-Moisés: Escoger y/es juzgar: 21
Eugenio Montejo: Eugene Biel y la aventura del expresionismo: 25
Danubio Torres Fierro: Un itinerario poético (entrevista a João Cabral de Melo Neto): 29
Fabio Morábito: Poemas: 32
François Furet: El sistema conceptual de "La Democracia en América": 33

RESEÑAS

LIBROS

- Jean Galard:** "Ma c'ubah than" (*La conquête de l'Amérique: la question de l'autre* de T. Todorov): 39
Emmanuel Le Roy Ladurie: El inquietante murmullo de los orígenes (*Dictionnaire des Mythologies*, de Yves Bonnefoy): 40
Víctor Díaz Arciniega: Otra ventana hacia el Ateneo (*Obras*, de Ricardo Gómez Robelo y Carlos Díaz Dufoo Jr.): 42
Bernardo Ruiz: La búsqueda de los límites (*Tierra final*, de Jorge Ruiz Dueñas): 44
Rocío Montiel: Una geometría de la palabra (*Poetas (1949-1979)*, de Amanda Berenguer): 45
Mario A. Rojas: Mundo, mi casa (*El perro de la escribana*, de María Luisa Mendoza): 46

MÚSICA

- Juan Arturo Brennan:** Digresiones sobre Beethoven: 47

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro /
Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Corrección: Lilia Barbachano / Edna Rivera

Administración: Jesús Humberto Cadenas

Oficinas: Avenida Universidad 3002, 04510 México, D. F.

Teléfono 550 02 36

El pago a los colaboradores se realiza en Avenida Universidad 3002, México 20, de lunes a viernes entre las 10 y las 14 horas.

Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el *Diario Oficial* del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar sencillo: \$ 50.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 100.00

Suscripción anual: \$ 500.00 (32 Dlls. en el extranjero).

Roberto Juarroz

ANTONIO PORCHIA: EL APOGEO DEL AFORISMO

La literatura fragmentaria pretende responder a la naturaleza misma de la vida y del mundo interior del hombre. Fragmentar alude, aun etimológicamente, a ruptura, partición, fractura, quiebra. El pensar y la realidad no constituyen fluencias homogéneas, sino crispados procesos donde priman las intermitencias, los saltos y los sobresaltos. En el fondo, toda lógica y todo discurso representan esfuerzos más o menos provocados y hasta artificiosos, empalmes de forzada continuidad, sistemas constructivos tercamente fraguados para desprenderse de la experiencia desnuda y discontinua.

La literatura fragmentaria prefiere la secuencia breve y concentrada, el trozo expresivo, los restos más valiosos que puedan salvarse del naufragio. Desconfía de la abundancia o el exceso de palabras y cree que algunas cosas, tal vez las más plenas, sólo pueden ser captadas enunciándolas sin mayor desarrollo, explicación, discurso o comentario. Supone que únicamente esa vía estrecha logra capturar la instantaneidad del pensar, de la visión creadora o de la iluminación mística, al no traicionar la momentaneidad quebradiza del fluir temporal. Y así el impacto de lo breve se asocia con el balbuceo primigenio y también con el sueño de una sabiduría no mediatizada. De esto se desprende un margen de desconfianza hacia la literatura y la filosofía en general, que al extender o estirar el pensamiento, la creación, la expresión, debilitarían su esencia.

No es raro que la literatura fragmentaria, bajo sus variadas formas (aforismos, sentencias, máximas, apotegmas, proverbios, refranes, adagios), haya estado presente en todas las épocas, desde los primeros textos religiosos y oraculares, la filosofía o poesía de los presocráticos y la sabiduría de Oriente, pasando por los dichos populares o los pensadores y moralistas franceses del siglo XVII, hasta abrir las puertas de la modernidad con Novalis y Nietzsche y manifestarse en nuestro siglo a través de nombres tan significativos y diferentes como Leç, Cioran o René Char. Esta irreemplazabilidad del género lo sitúa junto a la poesía, como lo más cercano al silencio. Su condición es la rigurosa concentración, que está denunciando implícitamente la falta de necesidad de la mayor parte de cuanto se escribe. Su peligro es caer en la fórmula o la sentencia apodíctica y fácil, como también confundir la brevedad y la síntesis.

Lo cierto es que el aforismo, que constituye quizá la forma privilegiada de la literatura fragmentaria, ha ocupado siempre un lugar cuantitativamente escaso pero cualitativamente excepcional en el cuadro general de la historia de la literatura. Su ubicación no ha sido entonces marginal o ambigua, sino más bien central, aunque no abundante.

Contrariamente, la literatura del futuro podría brindar al aforismo y al fragmento una perspectiva más amplia y reco-

nocida. Esta sospecha se basa en factores como los siguientes: 1) la modificación progresiva de la relación autor-lector y la aceleración creciente del tiempo de lectura; 2) la necesidad de responder a la breve disponibilidad de pensamiento y atención del hombre actual; 3) la revalorización consiguiente del lenguaje concentrado y la síntesis conceptual y poética; 4) la aparición de algunas obras aforísticas que parecen haber conjugado esos aspectos, aun sin proponérselo, pero con resultados tan inesperados como la edición de más de 100.000 ejemplares del libro *Voces*, de Antonio Porchia.

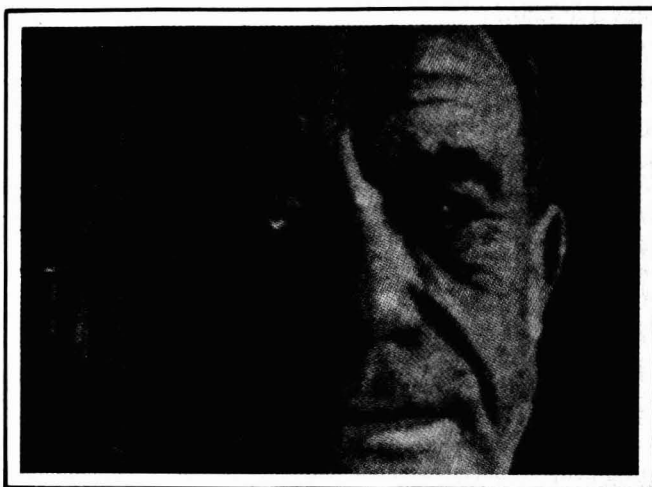
Hemos dicho alguna vez que la figura más o menos tradicional del escritor, dotada de ciertas características y cualidades relativamente definidas, pierde su vigencia y se desintegra cuando nos encontramos con el caso ejemplarmente inhabitual de Antonio Porchia. La doble vertiente de su vida y su obra lo apartan de cualquier perspectiva prefijada y su captación exige por lo tanto someterse a una especie de autodespojamiento o voluntaria renuncia: hacer a un lado no sólo las convenciones y los estereotipos literarios, sino también mucho de lo aceptado o elaborado como opinión propia. No abundan los creadores que nos obliguen a tanto, pero por lo general, cuando así ocurre, el sacrificio se ve compensado por el acceso a una zona de auténtica revelación.

Aunque en cierto modo fue un enamorado de la vida, Porchia vivió casi como si no viviera. Y análogamente, aunque fue un amante del pensamiento y la palabra, escribió casi como si no escribiese. Si unimos esto a dos de sus rasgos más notables, la profundidad y la intensidad, tal vez quepa sospechar en él esa peculiar distancia interior donde en algunos raros hombres se hospedan con insólita fuerza el ser y el no ser de las cosas. Es probable que el reconocimiento de esa cortante dialéctica esencial, como punto de mira para interpretar el mundo y también como excepcional experiencia de sabiduría, constituya una de las claves fundamentales para comprender o recibir esta obra.

Ante esto, resulta comprensible que haya podido decirse de su autor que era uno de esos extraños hombres con rara salud total, rocas con geología propia, cuyo signo parece más agudo que el de la temporalidad. O también que se le haya evocado como a un maestro que no parecía un maestro, un sabio que no parecía un sabio, un escritor que no parecía un escritor, un hombre que no parecía un hombre, sino más bien lo que podría llegar a ser un hombre. En esta línea escribió: *Estoy tan poco en mí, que lo que hacen de mí casi no me interesa.*

Si hubiera que señalar algunas de las cualidades definitivas de su vida, aquéllas que al combinarse configuraron su perfil diferente y único, sería preciso comenzar por la humildad. No por cierto una blandura asentidora, conformista y opaca, sino esa fuerza interior que ha aprendido a no exhi-

birse porque no pierde de vista la insignificancia del hombre en el universo, ni la simulación o el malentendido que se entretejen siempre con la aureola de toda supuesta grandeza. La humildad de Porchia conjugaba simultáneamente una actitud interior de profundo autoconocimiento y una serie de circunstancias y hechos exteriores de su propia vida. La primera suele generar muchos de sus pensamientos y tal vez subyazga en todos. Así afirma: *El hombre es una cosa que aprenden los niños. Una cosa de niño. O también: Todo lo que es no es todo. Porque yo podría no ser. Y quién sabe cuánto podría no ser. Tal vez todo. O más cerca: El hombre es aire en el aire y para ser un punto en el aire necesita caer. O más terrible: Otra vez no quisiera nada. Ni una madre quisiera otra vez. O más terminante: En plena luz no somos ni una sombra. O más actual: El hombre es débil y cuando ejerce la profesión de fuerte es más débil. O más subjetivo: Viéndome, me pregunto: ¿qué pretenden verse los demás?*



Antonio Porchia

Porchia nació en Calabria, Italia, en 1886, pero una serie de difíciles condiciones familiares lo trajeron muy joven, en 1911, a Buenos Aires, donde vivió hasta su muerte, en 1968. Se desempeñó allí como apuntador en el puerto, trabajó luego en una imprenta y en otras modestas ocupaciones, frecuentando durante muchos años los ambientes de pintores del barrio de la Boca. Allí parecía encontrarse en su casa, silencioso, sencillo, con una discreción parecida a la timidez. Debió posteriormente trasladarse a lugares más lejanos del centro de la ciudad, alargando así el itinerario del número creciente de amigos que no podía prescindir de reencontrarlo periódicamente y volver a constatar su extraña combinación de lucidez y bondad.

Visitarlo era un peregrinaje hacia la fuerza interior, hacia el pensamiento despierto y activo, hacia la verdadera inteligencia. Un peregrinaje hacia la profundidad, sin hieratismos ni formalidades, donde el encuentro se daba en una atmósfera de espontánea generosidad. Visitar a Porchia era tener el privilegio de vivir un poco la sabiduría y verla brotar de la humildad y la soledad como un fruto en el cual convergían con igual plenitud la sabiduría de la vida y la sabiduría del lenguaje, posiblemente inseparables en último término. Sorprendente concierto en un ser de relativa y hasta escasa cultura formal y en un tiempo en que la sabiduría es una dimensión casi perdida.

La profundidad y la extrema concentración se revelaban en Porchia como si en él se hubiera encarnado un abismo. Quien las compartía o por lo menos las soportaba, podía casi "ver" al espíritu por dentro. Era uno de esos pocos hombres que pueden ser para los otros revelación e inicia-

ción. Dialogar con él y observar como "modelaba" sus pensamientos transmitían simultáneamente una fortaleza y una altísima confianza, pero no sólo en relación con él, sino por una especie de reconocimiento más pleno de toda la realidad. Bien pudo decir: *Lo profundo de mí es todo. Pero es todo sin yo. Es que todo lo que es profundo solamente es todo. Y agregó en otra parte: Lo hondo, visto con hondura, es superficie.*

La vida y la obra de Porchia están señaladas también por la soledad, el apartamento y la marginación. No se habita en vano el infinito, dentro de un mundo que lo escamotea y lo traiciona. La soledad es la ley del creador; el apartamento es su situación o su condena inevitable; la marginación es el resultado de no compaginar con los productos de la mediana y la superchería literarias, así como tampoco con las simulaciones y los estereotipos sociales. Adquieren así particular sentido sus aforismos sobre la soledad: *Un hombre solo es mucho para un hombre solo. O también: el árbol está solo, la nube está sola. Todo está solo cuando yo estoy solo.*

Hay en los aforismos de Porchia algo que no ha sido señalado a menudo: una veta de aparente negación metafísica, sosteniendo una afirmación existencial, que puede manifestarse alternativamente como nostalgia religiosa (*Hace mucho que no pido nada al cielo y aún no han bajado mis brazos*), paradójico amor a lo divino (*Dios mío, casi no he creído nunca en tí, pero siempre te he amado*), piedad hacia el hombre (*Donde hay una pequeña lámpara encendida, no enciendo la mía*), fervor por las cosas (*Puedo no mirar las flores, pero no cuando nadie las mira*), reflexión sobre sí mismo (*Como me hice no volvería a hacerme. Tal vez volvería a hacerme como me deshago*), rechazo de la aberración masificadora (*Cien hombres, juntos, son la centésima parte de un hombre*), intuición de la naturaleza íntima del encuentro y el desencuentro (*Te ayudaré a venir si vienes y a no venir si no vienes*) o reconocimiento ético del ser (*Si, trataré de ser. Porque creo que es orgullo no ser*).

Y hay también en Porchia una zona de "temor y temblor" o "pensamientos de la caverna", como algunos amigos los llamamos alguna vez. Así, por ejemplo: *A veces, de noche, enciendo una luz, para no ver. Y otro: No descubras, que puede no haber nada. Y nada no se vuelve a cubrir. Y otro: Y si nada se repite igual, todas las cosas son últimas cosas. Y otro: Cuando se apagaron sus ojos, yo también vi una sombra.*

Y se llega así a verdaderas audacias de pensamiento, que hacen tambalear o desafían casi provocativamente toda lógica: *Cuando no se quiere lo imposible, no se quiere. Llega a afirmar entonces cosas como ésta: El no saber hacer supo hacer a Dios. O se arriesga en los laberínticos trasfondos del destino: Nadie puede no ir más allá. Y más allá hay un abismo. O roza la vigencia del no ser: Si me olvidase de lo que no he sido, me olvidaría de mí. Y toca los límites últimos: El razonar de la verdad es demencia.*

Pero junto a todo esto, hay siempre en Porchia un regreso a un mundo de inusitada solidaridad con el hombre y las cosas, como cuando dice: *No ves el río de llanto, porque le falta una lágrima tuya. Y también: La pobreza ajena me basta para sentirme pobre; la mía no me basta. O este hallazgo de equilibrio moral: El bien que hacemos a quien no le debemos bien, lo debemos a quien nos lo hace. O este reconocimiento de equilibrio casi metafísico: Y si no hubiera luces que se apagan, las luces que se encienden no alumbrarían. O esta rotunda cláusula de equilibrio simplemente vital: Si sostienes, no si te sostienes, puedes creer que te sostienes.*

Y como en un movimiento pendular, que recoge dramáticamente lo absurdo, lo contradictorio y lo antitético de la realidad, surge también a veces un acerado escepticismo, doloroso y casi cruel: *Yo le pediría algo más a este mundo, si tuvie-*

ra algo más este mundo. Es allí donde aparecen las más cruentas sospechas: *A veces creo que el mal es todo y que el bien es sólo un bello deseo del mal*. Es allí donde se desnuda la miseria del hombre: *Te deben la vida y una caja de fósforos y quieren pagarte una caja de fósforos, porque no quieren deberte una caja de fósforos*. Es allí donde se palpa sin lamentos el duro oficio de existir: *Si nacen algunas flores, cuando no es primavera, no las dejes crecer*. Y es allí donde se toca, casi abrumadoramente, el dolor humano: *Hay caídos que no se levantan para no volver a caer*.

Ante esta excepcional riqueza de pensamiento resulta doblemente sorprendente recordar que todo está contenido en una sola y única obra, publicada en varias series a partir de 1943, bajo el título de *Voces*. Porchia eligió este nombre, cargado de elementalidad, para designar estos breves fragmentos que anotó durante muchos años y sólo publicó por la insistencia de algunos de sus amigos. Hay algo en la profundidad y la proximidad de esas reflexiones que parece adquirir relieve propio y no caber en la tradicional denominación de "aforismos", aunque por otro lado parezcan acercarse más a este género, renovándolo, que a las máximas, los proverbios o las sentencias. Sus textos cortos y extremadamente concentrados, que rozan lo metafísico y lo poético, han hecho evocar algunas veces las más altas formas de los aforismos orientales y occidentales (Lao Tsé, Upanishadas, presocráticos, Novalis, Nietzsche, Lichtenberg, Lec, etc.). Parte Porchia de un hondo sentimiento de necesidad expresiva, entendida como necesidad de ser: *Cuando digo lo que digo, es porque me ha vencido lo que digo*. El lenguaje se inserta así, de inmediato, en la pura dimensión metafísica y se convierte en vehículo que parece trascender el ámbito habitual de lo literario, exponiendo al mismo tiempo la tensión que nace en la palabra por no poder desprenderse totalmente del reclamo del silencio: *Hablo pensando que no debiera hablar. Así hablo*. Es probable que este pensamiento pueda servir como una especie de lema para toda la literatura fragmentaria.

Se ha dicho que la palabra de Porchia está extraordinariamente "cerca" de su pensamiento. Se la siente plásticamente moldeada a su contacto, sin anterioridad y sobre todo sin posterioridad de discurso, rodeada de silencio activo, sin comodines ni muletillas, palpables en tantos poemas que andan por ahí y hasta en algunos escritos de alta mística. Por eso su forma de aforismo, de breve núcleo entero, de rigurosa y esencial condensación, opuesta al fragmentarismo holgazán que simplemente elude cualquier esfuerzo de desarrollo. Se trata del proceso inverso: aquí el desarrollo tiene signo al revés. Casi nunca usa sinónimos; sabe que no hay sinónimos perfectos y también cuánto puede agregar a una palabra cierta pequeña variación de perspectiva en la frase. Se vale de un lenguaje casi en estado de inocencia, pero de inocencia final, donde cada término tiene algo de sagrado y único, sin borrosidad de desgaste. Habla como si fuese el primer hombre que hablara, pero lejos de la grandilocuencia y la profesía. Habla desde más allá del lenguaje, como si su voz no estuviera hecha de palabras. Podemos llegar a sospechar que si el hombre hubiese nacido inteligente, tal vez habría hablado así en la primera mañana del mundo.

André Breton y Roger Caillois (uno de sus descubridores y su primer traductor al francés) saludaron la obra de Porchia como una nueva forma de pensamiento entrañable. Fue creciendo así el reconocimiento nacional y extranjero, por encima de interesadas y mezquinas postergaciones. Se sucedieron entonces las ediciones cada vez más amplias y las traducciones a diversos idiomas, entre las que cabe recordar especialmente las versiones al francés de Roger Caillois (París, G.L.M., 1949) y Roger Munier (París, Fayard, 1979;

con prólogo de Jorge Luis Borges y postfacio de Roberto Juarroz), así como la versión inglesa de W. S. Merwin (Chicago, Big Table Publishing Company, 1969).

Es probable que uno de los secretos de la creciente influencia de Porchia, tanto dentro del campo de la literatura argentina como en su irradiación a otros países, esté señalado por el título de uno de los primeros trabajos dedicados a analizar su obra: "una aproximación al lenguaje total". La visión y la palabra de Porchia se afirman en los planos últimos del ser y el no ser. Su profundidad no sólo justifica su obra, sino también al hombre y su vida. Sabe que el hombre es un clima de abismo y sólo habla en ese clima. Sabe que hay una palabra que es más que literatura, suprema caligrafía del hombre ante la muerte y el todo, sin lentes que no se resuelvan en espíritu, sin sonidos que se desentiendan del silencio. Habla por imperio de su vertical soledad de hombre y pone así en crisis, a fuerza de espíritu y lucidez, las categorías que habitualmente se oponen: realidad-irrealidad (*Las cosas reales existen mientras les atribuimos virtudes o defectos de cosas irreales*), posibilidad-imposibilidad (*A quienes no tienen más posibles es justo que se les perdonen algunos imposibles*), saber-inocencia (*He sido para mí discípulo y maestro. Y he sido un buen discípulo, pero un mal maestro*), mal-bien (*La bondad no es vida*), ganancia-pérdida (*Me enseñaron a ganarlo todo y no a perderlo todo. Y menos mal que yo me enseñé, solo, a perderlo todo*), poseer-carecer (*Mi pobreza no es total: falta yo*), dar-negar (*No tienes nada y me darías un mundo. Te debo un mundo.*), libertad-riesgo (*Todo juguete tiene derecho a romperse*), ser-no ser (*Si me dijeran que he muerto o que no he nacido, no dejaría de pensarlo*), belleza-fealdad (*Lo bello se halla removiendo escombros*), verdad-hombre (*Cuando tú y la verdad me hablan, no escucho a la verdad, te escucho a ti*).

En la poesía, en la literatura, en el arte, en la filosofía, hay una vanguardia permanente, que no consiste en la ruptura o la experimentación primordialmente exterior, ni tampoco en el trastrueque intempestivo e insólito de las formas, sino en una penetración cada vez más aguda e inteligente, en una constante profundización, sin atenuantes ni pretextos, en la sustancia misma de la realidad y en la de su expresión, creación o invención siempre renovada. La obra de Antonio Porchia, ceñida y personalísima, representa una prueba testimonial de esa vanguardia permanente, que quizá podría denominarse también vanguardia interior.

Más poeta y pensador, que literato y filósofo, tal vez la difícil palabra que mejor le corresponda a Porchia es sabiduría. Sus aforismos se afirman en esa zona de la expresión humana que sólo aparece cuando se armonizan cierta plenitud y originalidad de las formas con una actitud de fondo extrañamente próximas a las fuentes de la vida y el ser. Por eso no es suficiente señalar en Porchia la potenciación de un pensamiento casi virgen junto a una elementalidad o sencillez de abismo, ni siquiera enumerar rasgos estilísticos como la frecuentación de la antítesis, la repetición, la simetría o el paralelismo. Habría sí que acercarse con mayor ahínco a la estructura última de su expresión y aquello que la diferencia de otros aforistas. Pero había que hablar más bien de una dura sinceridad de fondo y forma, de un disponible escepticismo entusiasta o de un espacio inusualmente abierto, espejo tal vez de nuestros cielos y llanuras. Y habría que recordar que coinciden en él una veta de singular dimensión metafísica y poética, una especie de tensa intemperie existencial y una inteligente y potente humanidad.

Si hay futuro, una parte de la literatura lo acompañará. En esa parte ocuparán un lugar de excepción los aforismos de Antonio Porchia.

Homero Aridjis

ALBA

Ahora que la noche ha vaciado
en el alba sus caminos
y los cuerpos que andaban callejeando
se apagan como últimas estrellas
del agitado firmamento urbano

ahora que la carne sobre el tibio lecho
se encoge como sombra que la luz ataca
y en el umbral de su extinción recuerda
que es hija del sueño y la ceniza

ahora que los ecos del amor humano
en las paredes callan y en la puerta enmudecen
y lo vivido se reduce en la mano
como cosa del aire sin volumen ni nombre

ahora que los vigías de la mañana
gritan con rayos que el marido se acerca
con cara de fantasma y pistola de tiempo
y la luz encarnizada de nuestro cuerpo unido
en el instante tiembla como pasto en la piedra

ahora que en las pupilas y en las cimas todas
un Sol de cobre nace y otra Luna se va
sólo queda en los labios la palabra no dicha
sólo queda en la piel miedo y deseo
por la ventana mira como un doble la luz

Emiliano González

EL DISCÍPULO: UNA NOVELA DE HORROR SOBRENATURAL

*The glowworm o'er grave and stone
Shall light thee steady;
The owl from the steeple sing
Welcome, proud lady.
—Sir Walter Scott*

I: El sátiro

En marzo de 1984 empecé a compilar una antología del cuento de miedo en español. Mi propósito era reunir, en severo orden cronológico, las piezas más raras y desconocidas, y con ese objeto exploré todas las librerías anticuarias de la ciudad. Los resultados fueron sorprendentes, aunque la mayoría de los libros contenían una magnífica narración y veinte malas. No fue, sin embargo, en las librerías de México donde hallé el libro en que pude leer, por primera vez, algo de Aurelio Summers. Había entregado ya la antología a una casa editora de renombre cuando fui a Londres con el objeto de instalarme por una buena temporada en esa ciudad, que amo, y también de reanudar mis exploraciones, inagotablemente placenteras, que fructificaron en otra antología, que se llamó *Cuentos ingleses de horror sobrenatural* (1986). En ODD BOOKS, una librería cercana al British Museum, descubrí una vieja colección de cuentos macabros: *Dark Chambers* (1926). Contenía obras de Machen, de Ewers, de Fitz James O'Brien, de Maupassant, de Algernon Blackwood... Había también un cuento horrible del conde Eric Stenbock, sobre un vampiro aficionado a la música y a los niños. Inmediatamente después, me topé con Summers. El cuento se titulaba "La maldición" y era la historia de una virgen fabricada a base de un extraño metal negro, que transformaba a las pobres damas estériles que le pedían milagros en fértiles engendradoras de monstruos: una historia macabra, con imaginaria decadentista, muy certera en su humor negro y, por supuesto, desconocida en español... tanto como su autor. Al final del libro había notas bibliográficas. La de Summers rezaba así:

Summers, Aurelio (1882-1907?). *Spanish decadent author. "La maldición" belongs to a slim green book of horror stories: El sátiro, Barcelona. 1906.*

El prólogo no me informaba mucho más: "...and, finally, Aurelio Summers, a spanish disciple of Machen, very little known, even in his country..."

Pensé: una sola persona puede tener *El sátiro*: José Campanada, el dandy barcelonés, el último vástago de una familia de espectros, de estudiosos y diletantes de lo fantástico y lo extraordinario. Le escribí una carta y poco después recibí un paquete con una fotocopia de *El sátiro*, junto con las siguientes palabras:

"*El sátiro* es una de las joyas más raras de mi biblioteca. El

enigmático Summers publicó este libro en una edición limitada a 100 ejemplares. El anónimo compilador de *Dark Chambers* fue uno de los pocos afortunados en obtener uno de ellos. Tengo el orgullo de decirte que mi padre fue otro. Libro inconseguible, pues muy pocos ejemplares fueron reparados, y el resto de la edición fue quemado por Summers poco antes de su desaparición, tan comentada por ciertos círculos literarios de la época. Lamento no poder dar más detalles de una historia larguísima, para narrar la cual tendría que hacer un esfuerzo que mi salud actual me impide hacer. Prefiero narrártela cuando salga de esta enfermedad, pues ahora sólo te confundiría.

El sátiro es el único libro de Summers.

Un saludo, José.

El libro es una colección de hermosos "delitos apolíneos". Aparte de "La maldición" contiene otros siete relatos breves: "El estanque", "El tesoro", "La medusa", "El jardín de los djinns", "El hombre de los ópalos", "La tercera máscara" y, por supuesto, "El sátiro".

En "El estanque", un joven hereda la casa de un antepasado loco. Hace restaurar todo, excepto el jardín interior, cuyo descuido salvaje le fascina. Una tarde explora el jardín, se sienta al borde de un estanque enlameado y con una rama empieza a jugar con las lamas. Lo que va descubriendo le fascina: el espejo negro de las aguas no refleja los sauces llorones del jardín sino los muros de un palacio extraño. Atrás, un maravilloso cielo violeta. Le aterriza y seduce a la vez. El joven cede a la tentación y entra en el agua. Se sumerge en el hondo estanque pero siente un intenso dolor de cabeza que lo obliga a volver a la superficie. Cuando sale se halla en el otro mundo, bajo el cielo violeta. Deja el agua, empapado. Mira el estanque: refleja los sauces llorones del jardín abandonado. Empieza a examinar el edificio pero entonces *percibe al perro*: un gigantesco sabueso negro que ha surgido de las tinieblas. Para protegerse entra al edificio, cierra la puerta y se asoma por una ventana enrejada. El gigantesco perro empieza a beber, con una sed inmunda, el agua del estanque, y con ella *se bebe el reflejo*. Luego, clava sus pupilas en los ojos del joven. Este comprende que el perro tiene hambre, un hambre fatal, y que pronto empezará a arañar y a morder la puerta... El joven, ya enloquecido, mira a su alrededor. El recinto está lleno de esqueletos, y Summers nos deja con el atroz concierto que forman las mordidas y los zarpazos del monstruo y los aullidos del joven.

"El tesoro" es bastante horrible: un coleccionista de objetos raros oye en un sueño una voz femenina que, desde las tinieblas, le asegura que en su jardín hay enterrado un tesoro y le indica el sitio exacto en que debe empezar a cavar. El hombre despierta y obedece la orden. Pasa varias horas ca-

vando, hasta dar con un gran huevo petrificado, que le hace pensar en el huevo de un dinosaurio. Trata de romper el huevo, sin éxito, con un martillo. Al fin, termina por colocarlo entre su colección de rarezas y se va a dormir. Lo despierta un descascamiento pétreo. El hombre se dirige al gabinete de las curiosidades. El huevo está roto. Junto a él hay una hermosa mujer desnuda, rubia, joven, que a pesar de todo posee un aura de vejez escalofriante. La mujer lo llama con la misma voz del sueño...

"La medusa" trata de una muchacha tuberculosa, habitante de Brujas pero de origen inglés, que sale muy poco de su casa y que cuando lo hace contempla, durante horas, las aguas turbias de los canales, reza en la iglesia de una manera muy particular y, en fin, deambula "sonambúlicamente", arrastrando siempre la cola de un vestido negro y cubriendo sus cabellos con una eterna pañoleta gris. Finalmente muere, la entierran junto con su pañoleta y el cuento termina con estas palabras: "Nadie pudo ver jamás los cabellos de Annie, la de las pupilas glaucas". Parece un argumento de Hawthorne escenificado por Rodenbach y "gorgonizado" por Poe.

"El jardín de los djunns" es una descripción minuciosa de lo que los ocultistas llamarían "el plano astral", combinada con aforismos heréticos y genios del Islam encerrados en redomas.

En "El hombre de los ópalos" abundan las *mademoiselles squelette*, las damas cadavéricas embadurnadas de afeites y de khol; hay venenos orientales en anillos y pañuelos perfumados con éter.

En "La tercera máscara" importan más el lenguaje y la atmósfera que el secreto argumento: nunca entendemos muy bien qué ocurrió entre las dos prostitutas enmascaradas que se citaron en el invernadero y la cabeza flotante de un ángel equívoco pero, de cualquier manera, estamos horrorizados.

Por lo que se refiere al cuento que da título al libro, es una historia situada en los confines del país de Gales, que narra las consecuencias fatídicas de las excavaciones llevadas a cabo por un joven arqueólogo en las ruinas de un templo romano. La estatua de un sátiro de sonrisa perversa lo inquieta mucho, y empieza a obsesionarse con ella. Poco a poco, él pasa a ser ella y ella pasa a ser él. El arqueólogo termina apriisionado en la piedra mientras el sátiro huye hacia las colinas...

Este cuento justificaba el dictamen del prologuista de *Dark Chambers*, que hacía aparecer a Summers como discípulo de Machen, pero no era de los mejores del libro: los mejores, a mi modo de ver, eran "El tesoro" y "El estanque".

Le escribí de nuevo a José Campanada, esperando obtener más datos, pero un cable enviado por un amigo suyo me informó lacónicamente que el joven dilettante había muerto de cáncer en los pulmones, luego de larga y dolorosa agonía.

Apareció mi antología, con "El tesoro" de Summers, en 1986. El prólogo incluía una nota al pie de página en la que solicitaba a un hipotético lector más información acerca de Summers. Mi nota cayó en el vacío. Cuando un año más tarde la antología se tradujo al inglés, insistí con la nota y, por fin, tuve éxito. Llevaba tres meses de publicado el libro cuando me escribió un reverendo, un tal Matthew Westcott, de Gales:

You're completely wrong about Summers' birthplace. In fact, Summers was not Spanish at all. He was born in Buenos Aires (1882). If you want more information, come to visit me at my Abbey. What would you think about unpublished manuscripts by our author?...



II: El reverendo

Tres días después, acabado el prólogo para la antología de cuentos ingleses, dejé las habitaciones que había rentado en Oxford durante todo aquel tiempo y, llevando conmigo la fotocopia de *El sátiro*, me dirigí hacia Dillington, el pueblo del reverendo. La abadía de Westcott se hallaba en las afueras, junto a un arroyo cristalino y frente a los restos de un puente por el que, muchos siglos atrás, habían pasado legionarios romanos. La abadía era una construcción gótica tardía que en los ramajes de sus frisos, en los adornos de hierro forjado, en las vidrieras multicolores, en los capiteles, en las gárgolas e incluso en la aldaba de la puerta principal mostraba las exageraciones más turbadoras. Lo alto de la fachada estaba ocupado por un carillón con figuras mecánicas de grifos y de quimeras. Bajo el sol, casi tropical, esos animales fulguraban siniestramente. Por un momento, creí que alguien me acechaba tras las ojivas... Riendo, hice funcionar la aldaba. Me recibió un hombre afable, muy elegantemente vestido, alto, delgado, de facciones cadavéricas, de ojos apagados y azules, de pelo cano y de maneras exquisitas. Pasamos a su estudio, abarrotado de libros viejos, de incensarios de plata, de túnicas episcopales bordadas en oro, de cruces que abigarraban —altas o medianas— ángulos claves, de relicarios tallados laberínticamente, de arcas de hierro enmohecido y de efigies sacras de madera, algunas con incrustaciones metálicas y vestimentas fastuosas. El reverendo me mostró un grabado

en tinta sepia de Felicien Rops, perteneciente a la serie *Les sataniques*: enormes falos exangües en un paisaje de pantanos humeantes. Por las pocas ventanas abiertas entraba el aroma de los rosales del patio interior, el patio que las diminutas ojivas ambarinas de vidrio emplomado, situadas alrededor de las ventanas, desfiguraban agradablemente. El reverendo me ofreció una taza de té negro chino. Sentado en un cómodo sofá de terciopelo rojo y después de aceptar un cigarrillo egipcio, escuché la voz un tanto amanerada del religioso, quien no dejaba de caminar, como un *entertainer*, junto a los libreros:

“Esta pieza”, dijo sacando un cuaderno verde, largo y delgado de uno de los estantes, “es una de mis joyas más raras” (recordé las idénticas palabras de José cuando me escribió acerca de *El sátiro*) “Tiene que ver con la historia del edificio en que nos hallamos. Antes de alojarme a mí, esta abadía sirvió de convento a una secta católica muy poco ortodoxa, dirigida por una tal Helen Mencken, secta que poco a poco fue perdiendo la confianza de ciertos obispos y finalmente del Vaticano, hasta lograr la excomunión. Esto último sucedió cuando una pareja de jóvenes periodistas, disfrazadas de aspirantes, se colaron hasta penetrar el misterio máximo (los rituales que, alrededor de una esfera giratoria de cristal resplandeciente, se llevaban a cabo en una capilla subterránea) y publicaron un libelo titulado *La mística estercolaria*, en donde se denunciaban prácticas de coprofagia lésbica, de bestialismo, de *impersonatio* blasfematoria y de canibalismo necrofílico: la suma sacerdotisa, que las vestiduras convertían en sacerdote, llegaba al extremo de devorar el trasero de una hermosa muchacha robada de la *morgue*... y eso era el postre, pues antes había comido ya los excrementos que una adepta, disfrazada de acólito, depositaba en su boca mientras un enorme perro negro, de raza desconocida, la sodomizaba...”

Poco después de la publicación del libelo vino el fallo del Vaticano y, enseguida, la cárcel para Mencken y sus secuaces, pues sólo gracias a *La mística estercolaria* pudo la policía resolver el misterio de los robos de cadáveres que la ocupaba entonces. Yo formé parte del grupo que, integrado por agentes, por monjas y por religiosos, abrió la puerta que conducía, luego de escalones ruidos, al altar subterráneo. Había en el centro una esfera irregular compuesta por fragmentos de espejos que un mecanismo eléctrico hacía girar con lentitud. Queríamos verlo mejor, pero al hacerlo retrocedimos, simultáneamente: reflejados en ella, los rostros y los cuerpos de los agentes, de las monjas y de mis colegas se desfiguraban de una manera pesadillesca. El abispo que la desatornilló propuso que redujéramos a polvo aquel objeto abominable, que insultaba a los hombres y a Dios. Antes de que alguien respondiera, arrojó la pesada esfera desde lo alto del altar. Esta sólo rodó y se cuarteó un poco. Unos agentes fueron por herramientas y comenzó el martilleo... Bajo la primera, resistente, capa de espejos, apareció otra, idéntica. Bajo esa, otra. Bajo la séptima capa, intacto apareció este manuscrito.

“¿Adoraban el manuscrito?”

“En cierta manera, sí. Lo importante es que las siete capas de espejos lo protegían. Los interrogatorios policíacos sólo consiguieron extraer de las sectarias una confesión: la esfera era la imagen de la divinidad de los Privilegiados (los Privilegiados era el nombre de la secta) y reflejaba ‘el verdadero rostro de los hombres’. De los rituales perversos y del manuscrito no dijeron nada...”

“¿Y qué pasó con Mencken y sus secuaces?”

“Murieron en la cárcel, todas al mismo tiempo, en las mismas circunstancias extrañas y en sus respectivas celdas. La noche antes, habían sido interrogadas en vano por rudas y fornidas policías. En la mañana, cada una de las satanistas fue hallada en su celda, muerta... pero en un estado de descomposición tal que los médicos salieron erizados: los cadáveres parecían de mujeres que hubieran muerto, no ese día, sino *muchos meses antes*...”

Hubo un silencio lleno de horror. Luego, el reverendo dijo:

“Pero supongo que a usted le sorprenderá mucho más el hecho de que... ¡el manuscrito está firmado por Aurelio Summers!”

Casi salté de mi asiento. El reverendo sonrió, alargándome el manuscrito. Lo tomé, con manos trémulas.

“Tal vez mi sorpresa de hace unos días fue menor que la suya ahora” dijo el reverendo, “pero no sabía yo que Summers fuera autor de cuentos de miedo”.

III: El manuscrito

Era un cuaderno empastado en cuero verde y, como ya dije, muy largo y estrecho, en perfectas condiciones a no ser por algunas rayaduras y manchas. Las hojas, delgadísimas, estaban llenas de una escritura irregular y poco atractiva, aunque descifrable. El color de la tinta variaba: las primeras páginas estaban en verde, las siguientes en sepia y las últimas en negro. Leí párrafos aquí y allá, que me turbaron.

“¿Qué es esto?”, pregunté.

“Un trabajo muy perverso, como de loco. Parece redactado por distintas personas... pero todas ellas son Summers”.

En efecto: no sólo la tinta cambiaba; también la caligrafía. Las páginas en negro (es preciso decirlo) tenían algo diabólico.

“Empieza como un diario literario y termina como... ya lo verá usted.”

“¿Este manuscrito estaba en el fondo de la esfera?”

“Sí. Tras la última capa de espejos. Mire...”

El reverendo abrió una cajita de laca redonda que había en la mesa que nos separaba, sacó de ella un fragmento de espejo y lo puso en mi mano. Lo miré. No reflejaba mi ojo. Reflejaba una araña bulbosa, como hecha de pus... Lo devolví con una mueca.

“¿Siempre refleja esa araña?”

“No. Depende de quién se refleje en él. ¿Verdad que es horrible?”

Asentí con la cabeza.

“Ya se imaginará cómo era aquella esfera.” Y luego de una pausa: “Aquella esfera era *insoportable*...”

Nuevamente el reverendo enfatizaba y yo me estremecía.

“Proteger a un manuscrito bajo sucesivas capas de espejos que deforman la realidad... La idea parece contradecirse. Algo tan monstruoso, hecho de cristal, invita a ser destruído”.

“No quiero evitarle el placer de encontrar, en el manuscrito, la justificación de esa idea en apariencia contradictoria...”

“Por supuesto, reverendo. No diga más. Prometo devolverle el manuscrito apenas lo lea... Oh, y a propósito de préstamos... ¿le gustaría leer *El sátiro*? La fotocopia que tengo es muy buena.”

Nos despedimos cuando el sol doraba las colinas y empecé, a pie, el camino a mi hotel.



Manuscrito de Aurelio Summers

a) La escritura verde

Londres, marzo de 1907

Un dibujo a lápiz y crayón de Frederick Sandys, *Proud Maisie*, me ha dejado temblando de deseo en una galería, blanca de sol, del Victoria & Albert: una jovencita rubia, de trece o catorce años, cuya mirada es triste y cruel a la vez. Los rizos le caen alrededor de los hombros, acariciándola voluptuosamente. Sandys nos deja ver la oreja y parte del cuello, de una suavidad estremecedora. Las mejillas parecen exigir besos sobrehumanos, mordidas de ángel. Con sus dientes de ninfa apresa uno de los mechones del ovillo que su mano izquierda, regordeta y llena de hoyuelos, enreda y desenreda. Y sus ojos (¿azules?... ¿verdes?) parecen tramar infidelidades exquisitas. *Proud Maisie! Proud Maisie!*

No he visto en las calles una sola niña que se te parezca.

3 de abril, 1907

Mi hermana me envía, desde Buenos Aires, un paquete y una carta. El paquete contiene tres libros: *En la plenitud de los éxtasis*, de Carlos Alfredo Becú, *Las montañas del oro* de Leopoldo Lugones y *Castalia Bárbara* de Jaimes Freyre. La carta dice:

"Aurelio, Aurelio mío, a quien extraño desde hace tanto tiempo, aquí van tres libros que pueden interesarte. Becú ha abandonado la creación literaria y es abogado ahora, mientras que Lugones y Jaimes Freyre siguen fieles a la Musa. Es una lástima que tú, con la imaginación que tienes, hayas decidido consagrarte al estudio de la estética, al dilettantismo y a esas ciencias ocultas que nadie entiende. La casa sigue igual, sólo que unas plantas enormes de *cannabis americana* han crecido en el jardín. Te escribiré pronto."

4 de abril, 1907

Leídos los libros. Ayer, en Kew Gardens. En un invernadero. Me quité el saco, la camisa y los zapatos y leí los tres libros, amparado por el *cocos micania* y por el "tragamoscas" de las Antillas. *En la plenitud de los éxtasis* (1897) es un libro muy breve, una *plaque* impresa en el mismo taller que imprimió *Los raros* de Darío: "La Vasconia". Los maestros de Becú son, a juzgar por las citas, franceses: Tailhade, Samain, Lautréamont, Fort, Mallarmé... Un examen más cuidadoso nos revela influencias de Góngora y de Poe. La obra consta de versos libres como no he leído antes en español:

En la soñolienta penumbra de la basílica / los ecos, muy suavemente, se han marchitado / y como pájaros aletargados, con las alas yertas / volaron muy lentamente, hacia los rincones / de la adusta basílica, / y se han dormido como flores muertas, como flores yertas / sobre los arquitecros y sobre las cornisas y las frisas...

¿No es, acaso, una delicia? Pero escuchad:

Las cúpulas cónicas, / las cúpulas cónicas son raros insectos de oro, / con largas estrías de púrpura tiria, / que parecen —llamas sobre campo de oro— / cuerdas ensangrentadas de una inmensa lira.

El trabajo de Becú es concluido desastrosamente por Jaimes Freyre, quien lo academiza:

Tienen perfumes de Oriente / las auroras; / los recogieron, al paso, de las florestas ocultas / de una extraña Flora. / Tienen ritmos / y músicas armoniosas, / porque oyeron los gorjeos y los trinos de las aves / exóticas.

Todo el Jaimes Freyre *rebelle* proviene de Becú, pero su rebeldía es demasiado humana, no logra darnos esa impresión *sobrenatural* de Becú. El espacio de Becú es el de los ángeles, el de los ídolos hieráticos de las viejas religiones. El hombre ha sido borrado, junto con sus "sentimientos", de ese espacio astral del que recibimos, fastuosamente, *visiones*:

Los pavos reales, alhajas vivas de esmalte y gemas / se pasean por el mosaico del regio patio; / una fuente de jaspe, cuajada de gemas / —jaspe azulado, crysoberilos de vetas pardas— / lentamente murmura en el medio del patio; / y los muros de obsidiana pulida / reflejan al infinito / los pavos reales y los mosaicos y las columnas, / ecos de luces que se reflejan al infinito.

Lugones, mucho más humano, también *ve*, pero (con la excepción de los poemas eróticos que abren el libro) lo que ve es nuestro mundo, su historia, su geografía, con una voz propia, que ciertamente no es la del inimitable Víctor Hugo sino la del inimitable Lugones, y que por eso mismo es la voz de quien penetró en otros planos de la realidad, trascendiendo los estados de conciencia normales: no es la voz de Becú. El espacio astral de Lugones es literario. El espacio astral de Becú, místico, es decir: lo que pierde en literatura lo gana en mística. ¿Por qué no continuó Lugones la línea señalada por sus poemas eróticos? Allí sí hay, por momentos, una *ruptura* absoluta con el plano de la realidad que todos compartimos.

Lugones consigue esa ruptura con una imitación de los procesos mentales de la demencia y utilizando imágenes que nos llevan a otras imágenes, que a su vez nos llevan a otras, etcétera. Becú deshumaniza parnasianamente sus poemas para huir de la prisión del cuerpo: aun el personaje cuyos funerales canta el mar tiene algo de estatua transparente: no opone sus emociones a las emociones que lo empapan cada vez que una ola rompe, sino que él mismo es el mar, el cántico y los caballos de Neptuno. Becú no escribe sus poemas: Becú *es* sus poemas: no hay distancia entre el océano, los corceles encabritados y él. Ocurre, pues, una trascendencia total del hombre para unirse con el cosmos. No conozco en la literatura hispanoamericana alguien que se le semeje: sólo el portugués Eugenio de Castro, algún poema de Baudelaire. Una cosa es escribir verso libre en español (moda impuesta por Becú), o acercarse a la locura y al delirio eróticos lugonescamente, y otra, muy otra cosa unirse con el cosmos... pero no con el cosmos más inmediato, no con la "realidad de los sentidos", sino con el cosmos de las ideas platónicas y con el plano astral. ¿Quién, antes que él, ha visto esto?:

De las cúpulas bajan, / rasgando en línea recta las penumbras, / tenues flechas de luz azulada, / de luz pálida y mística y santa, / que se quiebran y se irisan, entre las penumbras, / sobre los arabescos de las ojivas y columnatas, / y hacen brillar, con cabrilleos crepusculares, / las amatistas y los zafiros y los rubíes de los altares, / orlados de escarlata, / o los macizos pebeteros y lampadarios de plata...

Becú es un equivalente literario de Gustave Moreau: sus arquitecturas evocan formas góticas, bizantinas, barrocas, griegas, romanas, orientales... Al fin puedo leer, en español, una literatura que prescinde de los elementos que hacen del hombre un simple mamífero, una literatura auténticamente católica, pues quiere trascender el cuerpo, dejarlo atrás... para ser sólo alma, un alma fusionada con el Espíritu... sin dolor y sin goces... o con dolor y goces divinos... Literatura mística, literatura sagrada, literatura que no pretende hablar del éxtasis sino *ser* el éxtasis, manifestarlo.

6 de abril, 1907

Me dice un amigo argentino a quien comuniqué mi desdramatismo que, después de publicar su *plaque*, Becú destruyó la limitadísima edición... y había repartido muy pocos ejemplares. ¡Yo también publiqué para luego quemar!

7 de abril, 1907

Las conversiones pueden ser sagradas y pueden ser profanas. La de Verlaine es un buen ejemplo (aunque decorativo) de la primera; la de Rimbaud es un buen ejemplo (aunque pintoresco) de la segunda.

La conversión de Becú es simple y sencillamente profana: se convirtió en diplomático.

8 de abril, 1907

¿Por qué ese "convertirse en otro" después de terminar una obra audaz? ¿Qué me hizo, a mí, escribir, publicar y quemar? Y, sobre todo: ¿Quién soy, *qué* soy ahora?

9 de abril, 1907

Las montañas del oro y *En la plenitud de los éxtasis* son obras muy jóvenes, casi adolescentes: de ahí su fuerza. Cuando el escri-



tor madura, casi siempre se repite, hace una Academia de sí mismo. Me alegra, después de todo, la profana conversión de Becú. Si hubiera seguido escribiendo, habría ganado literatura y habría perdido mística.

18 de abril, 1907

¿Y si la literatura, por el contrario, fuera una forma de la mística? Diríamos, en consecuencia: "Mientras más literario es un poema, más místico es".

Dos personas se debaten en mi interior.

20 de abril, 1907

La literatura debe consignar todo aquello que *no es* el mundo visible. Por medio de la obra literaria nos purificamos para la muerte. La muerte es el paso del mundo que compartimos con todos al mundo que hemos creado en nuestras obras. La obra literaria es el mundo más intenso. De ahí ese sabor a edén que tienen aún los peores infiernos de la literatura. Esos infiernos nos dicen: "sin nosotros, este jardín de las delicias del lenguaje sería muy aburrido".

21 de abril, 1907

Hasta Baudelaire y Poe, la literatura fue una historia paralela a la historia. A partir de ellos, la literatura se convirtió en un medio de comunicación entre los místicos: una serie de



metáforas herméticas para el público y un cristalino grimo-
rio para los iniciados: *otro mundo*... a partir de Baudelaire y
de Poe. Es entonces cuando vemos desarrollarse claramente
dos literaturas: una profana —que incluye al Medanesismo o
Naturalismo— y otra sagrada, que a muchos parece un espe-
jo deformador y que es en realidad el único espejo capaz de
reflejar el mundo interior de cada poeta. Esta literatura, que
llaman “nueva”, es a fin de cuentas la más antigua de todas:
la religiosa, sólo que los dioses que evoca pertenecen exclusi-
vamente a un individuo: al del poeta o cuentista X. El espejo
que sí deforma es el de los naturalistas, quienes casi siempre
se proponen mostrarnos, a través de procedimientos barata-
tos, una imagen exageradamente *sórdida* del mundo visible.
Por medio de esa sordidez, y sin quererlo, los discípulos de
Zola acceden un poco a lo sagrado: a la corrupción, al Mal.
Pero acaban siendo arrastrados por las aguas fangosas del
río materialista que fluye en sus cerebros.

29 de abril, 1907

El Mal es relativo. Dios no lo ha creado: lo ha *tolerado*, para
indicar a los hombres la ausencia de Luz, para estimularlos
en la búsqueda de la Pureza. Ergo: el Mal es sagrado. El
Mal no fue creado: ha existido siempre, *pero no de manera meta-
física*.

1 de mayo, 1907

Hoy, de mañana, durante mi paseo cotidiano por Hyde

Park, hallé un hermoso guante de mujer sobre el césped hú-
medo, bajo la estatua de Peter Pan. Siempre he sido algo fe-
tichista, de modo que lo guardé, seguí mi caminata gimná-
stica y al volver a casa lo examiné mejor. Era un guante largo,
de seda blanca, elegantísimo, que no habría desmerecido
alojar la mano (izquierda) de un esqueleto. En la tarde dor-
mí mi siesta habitual y, para mi sorpresa, tuve un sueño o,
mejor dicho, una pesadilla: una anciana espantosa, vestida
de novia, llevando encadenado un enorme perro negro, reco-
rría lentamente las galerías de un palacio fétido, gritando:
“Where is my glove? Who stole it? Give me back my glove!!!...” La
mano derecha, que sujetaba la cadena del perro, iba en-
guantada de blanco. La otra, desnuda, parecía retar, gesti-
culando, a la penumbra horrible de los corredores.

Desperté, cubierto de sudor, para anotar todo esto en mi
diario.

¿Qué sueños me depara la noche?...

Y, sin embargo, no quiero deshacerme del guante, que es-
trujo y que se infla en mi mano como un capullo venenoso.

2 de mayo, 1907

Soñé, pero no puedo recordar qué. He guardado el guante en
uno de los cajoncillos de mi escritorio.

3 de mayo, 1907

¡Salud, oh dioses!... En el Café Royal, mientras bebía mi
adorado ajeno, he hallado a La Mujer. Es la Maisie de Fre-
derick Sandys, la misma orgullosa Maisie de mis sueños. Be-
bía yo con mi amigo Carlston, hablando del amor, cuando la
vi, riendo con una risa triste de los chistes que hacían sus
compañeros, quienes, a juzgar por la conversación, eran es-
tudiantes de arte y escritores. Maisie se limitaba a oír y a
reírse, cuando de pronto nuestras miradas se encontraron.
Aquello fue maravilloso: al verme, la niña abrió los ojos (ver-
des y turbios) desmesuradamente; yo sonreí; ella se levantó
y, ante la incredulidad de sus compañeros, y la de Carlston, y
la mía, desplazóse con elegancia hacia nuestra mesa. Lleva-
ba un rebozo amarillo de seda y una falda muchachil, de flo-
recillas rojas sobre fondo negro. Entonces, lo más increíble
ocurrió:

“¿Aurelio?”, me preguntó, sin acento inglés. Yo respondí
en español:

“Sí. ¿Cómo sabes mi nombre?”

Y en español, aunque no de Argentina, respondió:

“Lo soñé anoche, junto con tu imagen. Tú me llamabas
por mi nombre: ‘Maisie, Maisie’...”

Entonces recordé mi sueño del 2 de mayo:

“Sí. Por supuesto, Maisie. Nos encontramos en un par-
que, junto a un estanque lleno de lotos, donde te dije mi
nombre. Lo recuerdo, Maisie. Hola. Me da gusto volver a
verte.”

Maisie se sentó junto a mí. Nos miramos con intensidad.
Carlston se levantó:

“Amigos, yo me retiro...”

“No, Carlston. Siéntate. Te presento a Maisie. Maisie,
este es Carlston.”

Carlston se inclinó y saludó a Maisie.

“¿Dónde dicen que se conocieron?”, me preguntó Carls-
ton, luego de tomar asiento.

“En un sueño”, dijimos, simultáneamente, Maisie y yo.
Carlston nos miraba por turnos maravillado.

“Bueno...”, dijo por fin. “¡Felicidades! ... ¡y salud!”

Brindamos por Maisie, por el sueño, por mí, pero sin decir una sola vez "Brindo por..." Era evidente que brindábamos por todo eso. Y con una confianza que sólo tienen quienes han vivido juntos por muchos años, Maisie bebió lo que sobraba de mi copa y preguntó:

"¿Nos vamos?"

Y nos fuimos, dejando a Carlston sin despedirnos, ante dos copas vacías y en la perplejidad filosófica total.

Caminamos, tomados de la mano y sin decirnos nada, hasta Picadilly Circus. En la fuente de Shaftesbury nos sentamos y ella fue la primera en reanudar la charla:

"¿Quién eres, Aurelio?"

"Soy escritor pero, hasta el momento, no he publicado nada que me satisfaga realmente. Destruí los ejemplares que pude hallar de mi único libro, hace algunos meses, en España. Nací en Buenos Aires, tengo veinticinco años y una hermana. Estoy harto de vivir en Londres pero, hasta la fecha, no he movido un dedo para cambiar mi situación. Y tú, Maisie... ¿quién eres? ¿Eres la hija de quien alguna vez posó para un pintor prerrafaelita?"

"No. Mi madre no se me parecía. ¿De qué pintor prerrafaelita me hablas?"

"De Frederick Sandys."

"No lo conozco. A Rossetti sí. Tengo un cuadro de Rossetti en casa, herencia de mi padre. Mi padre... murió hace tres meses. Agonizante, me entregó la llave de una buhardilla que ha estado cerrada desde que nació. Me dijo: 'Abrirás la buhardilla cuando encuentres al joven que se casará contigo. Antes de conocerlo en la vigilia, lo conocerás en un sueño'. Tú eres ese hombre, Aurelio. Debemos abrir la buhardilla lo más pronto posible."

Bajamos hasta Green Park. Le pregunté:

"¿Y tu madre, Maisie?"

"Mi madre murió al darme a luz."

Tres palomas nos seguían... Maisie las espantó. Dejamos pronto el parque, estridente de pájaros y de luz verde, para adentrarnos en callejuelas mudas, oscuras y sinuosas. Fue como si, de pronto, el mediodía hubiera declinado hacia una tarde gris. Llegamos a la casa de Maisie, de fachada poco atractiva, sin jardín al frente, igual a las casas que había a ambos lados. Abrió y pasamos a una sala suntuosa. Al fondo, tras las vidrieras, se enmarañaban plantas salvajes. "El jardín interior", pensé. Olía ligeramente a orín, o a vómito, o a ambas cosas, como ocurre siempre en las casas que fueron habitadas por nuestros bisabuelos. Maisie sacó una llave herrumbrosa.

"Subamos", dijo con aplomo.

La escalera espiral crujió, rompiendo el silencio fúnebre que la orden de Maisie no había roto (su voz era cómplice de esa mudez espectral). Un vivo presentimiento de que éramos observados me hizo preguntar:

"¿No te mueres de miedo en esta casa?"

"Estoy acostumbrada... He vivido aquí desde mi nacimiento", respondió sin dejar de subir.

"¿Cómo eras tú de niña, Maisie?"

"¿Cómo era yo? Un poco rara. Mi juguete favorito era un huevo de jade que al ser agitado emitía una risa diabólica. Me lo regaló mi padre."

Llegamos por fin a un largo corredor que, a juzgar por los vitrales rojos del techo, era la parte más alta de la casa. Maisie se detuvo ante la última puerta. Colocó el oído en la madera.

"No se oye nada. ¿Entramos?"

Y sin esperar mi respuesta dio vuelta a la llave en la cerra-

dura. Empujó. Un fuerte hedor a cadáver, o a excrementos podridos, hizo que nos miráramos con la misma mueca de asco y de terror.

"¿Qué hay ahí adentro?", pregunté, ya con la nariz tapada.

"No tengo la menor idea. Tal vez nuestro regalo de bodas."

Maisie sacó, de la bolsita de cuero que llevaba atada al cinturón, un pañuelo de seda blanca y respiró el New Mown Hay de que estaba impregnado.

"¿Entramos?", volvió a preguntar.

"Entremos", dije. Maisie abrió de golpe.

¡Dios mío!... En el aire, en medio de la buhardilla con ventanas tapiadas, a medio metro del suelo, flotaba una esfera resplandeciente, rotando sobre su eje como un lento, maravilloso planeta de pánico. ¡Y qué infernal olor!

"¿Es un sueño? Si es un sueño, quisiera despertar...", musité.

"No es un sueño, Aurelio. Yo no soy un sueño, esta casa no es un sueño... esa esfera no es un sueño."

"¿Qué luz reflejan sus espejos?"

Maisie no contestó. Miré a mi alrededor. No había por ningún lado velas, ni lámparas, ni nada. Pero en las paredes, en el piso, en el techo danzaban reflejos plateados.

"No refleja ninguna luz", dije. "Absolutamente ninguna."

"¡Irradia luz!", gritó Maisie. "No la refleja. O tal vez sí... tal vez refleja luz astral..."

"¿Luz astral?..."

Maisie habló sobre mi hombro:

"La luz que los hombres no pueden mirar sin enceguecer. Es necesario un espejo de características muy peculiares para resistir ese resplandor..."

"Pero... hay figuras ahí, aparte de la luz", dije, y me aproximé hasta casi tocar con la nariz el vidrio pulimentado. Vi la cara como derretida de un sátiro y, nebulosamente, sus patas velludas, con pezuñas. Retrocedí, erizado, y abracé a Maisie.

"Esto es un truco... es una trampa. Un juego de ilusionismo, un aparato de circo, una monstruosidad de feria."

"No, Aurelio. Es el secreto de mi padre, y forma parte de mi herencia."

"Y... ¿para qué sirve?"

Maisie no dejaba de mirar la esfera.

"No lo sé... todavía."

"Flota en el aire. ¿Qué mecanismo la hace girar con lentitud?... ¿Por qué huele así?... ¿Es la esfera lo que huele?"

"Mientras gira flotando, apesta", respondió Maisie con su voz musical. "Ningún mecanismo de la naturaleza ni del artificio la hace girar. Flota porque flota."

"¿Cómo lo sabes?... Había una sombra de acusación en mi voz. "Yo creí que no sabías nada..."

"La esfera me lo ha dicho. Tú no la oíste, pero yo sí. Cada vez que nos hallemos frente a ella, no escucharás mi voz sino la voz de la esfera. Cuando digas 'Maisie' te responderá la esfera. Cuando yo diga 'Aurelio' será la esfera quien pronuncie tu nombre. ¡Pero que eso no te impida amarme, escritor argentino!..." Esto último fue casi teatral.

"¿Amarte a tí, Maisie, o a la esfera?"

"Maisie es la esfera. La esfera es Maisie. Maisie te ama. La esfera te ama."

Con un beso grotesco sellamos nuestro pacto.

4 de mayo, 1907



He observado mejor la esfera. Parece estar compuesta por espejos irregulares. Y, sin embargo, no hay irregularidades en el contorno general del objeto, pues visto globalmente ofrece siempre el aspecto de una esfera perfecta, girando con lentitud espantosa...

He pasado la noche con Maisie, en su cuarto, en su cama. Una cama de niña, con pabellón nupcial. Hicimos el amor sin énfasis, como quien come o defeca. Maisie se dejó poseer dócilmente, y sólo me besaba con sus labios carnosos y rojos mientras sus uñas acariciaban mi espalda.

El sátiro que la esfera refleja cuando me acerco yo se convierte en una mona blanca de tetas rosadas si la que se acerca es Maisie. Nos haríamos millonarios si exhibiéramos esta cosa en un circo.

b) La escritura sepia

5 de mayo, 1907

Maisie (o la esfera) me dio instrucciones hoy: "Debes fijar la mirada en los ojos del sátiro durante tres minutos. Luego, debes cerrarlos. Cuando los abras, verás algo nuevo y sabrás qué hacer..."

Maisie salió y cerró la puerta. Me quedé solo, con la esfera. Me aproximé y el vago sátiro se aproximó a mí. El olor a cadáver aumentó. Traté de mirar los ojos del monstruo. En un principio no se distinguían bien, pero poco a poco dos pupilas verdes fueron clavándose en las mías. Las miré con horror. Una agua verdosa y turbia, como la de los ojos de Mai-

sie. Calculé, mirándolas, tres minutos. Entonces cerré los ojos. El olor a cadáver (a cadáver de macho cabrío) se hacía insoportable. Un segundo, dos, tres... y abrí de nuevo los ojos. La esfera giraba con rapidez cada vez mayor. Asustado, retrocedí. La esfera giraba vertiginosamente, y mientras eso ocurría, el sátiro se volvía más y más vago, hasta que desapareció. Grité: "¡Maisie! ¡Maisie!..." Maisie abrió la puerta y se colocó a mi lado. Entonces, la esfera llegó a su clímax de velocidad. En su superficie sólo se veían colores e imágenes imprecisas...

"¿Qué ocurre?", pregunté a Maisie.

"No tengo la menor idea", respondió ella, mirando la esfera. Ésta comenzó a disminuir la rapidez de su rotación. Mientras ello sucedía, vimos que la esfera no era una esfera ya, sino una superficie bruñida y circular, con marco dorado, que daba vueltas cada vez más lentas, hasta que se detuvo. Un espejo, un espejo redondo que no nos reflejaba a nosotros, ni a la buhardilla, ni al sátiro, ni a la mona blanca, sino a una habitación abigarrada. "No es un espejo", pensé. "Es una puerta."

"Sí", me dijo Maisie. "Una puerta. Debemos cruzar esa puerta." Y sin esperar mi respuesta Maisie se dirigió hacia la 'puerta' y pasó al otro lado, como quien salta una pequeña valla para llegar a un huerto prohibido. Desde la habitación del otro lado, Maisie me sonrió y me dijo algo que no pude oír: sólo vi el movimiento de sus labios, pero aquello era una invitación a entrar. Lo hice: introduje mi pierna derecha y luego el resto de mi cuerpo. Fue una sensación muy poco familiar la que me recorrió de pies a cabeza: me hallaba en una atmósfera más densa, que tenía una cualidad *oleosa*, como si estuviera formada por partículas muy espesas, por diminutas esferas de aire recubiertas de una película aceitosa muy frágil que se rompía a cada movimiento mío, dejando salir el aire en ella encerrado. Si yo daba un paso, rompía con el cuerpo millones de esferitas de aire... La sensación, inquietante al principio, era muy agradable pasado un rato. El vago abigarramiento de la habitación se concretaba: relojes antiguos detenidos en horas muertas, una mesa de pies torneados ocupada por una colección de aguamaniles de cobre, raros báculos de madera dorada, cuernos de caza en las paredes y, junto a la ventana, una hilera de jarrones chinos de porcelana con motivos selváticos, sobre un cofre alargado de marfil. Una ventana que dejaba pasar luz...

Como todas las cosas tenían algo inquietante, pensé que compartían esa cualidad oleosa de la atmósfera, pero no: tocadas, las cosas eran realmente cosas, aunque, eso sí, algo las exaltaba, hacía que tocáramos un jarrón como si ese jarrón fuera El Jarrón, es decir, la idea platónica de 'jarrón'. Mis movimientos poseían la convicción de que eran movimientos *perfectos*, pues ese continuo romperse de esferitas de aire producía en mí una plenitud y un placer totales... Dirigirme hacia una ventana era un acto supremo, un acto perfecto. Era como la idea platónica de lo que es "dirigirse a una ventana". Todos los actos humanos, en este mundo (lo siento al escribir) son como divinos y fatales, pues en el movimiento menos planeado, más espontáneo, hay algo que lo magnifica. "Sólo he sentido esto una vez", pensé. "Cuando me ofrecieron *hashish* en Barcelona." Pero Maisie me respondió: "No. Con el *hashish* toda la maquinaria del cerebro se desordena o accede a un nuevo orden. Tú, ahora, ¿no razones e imaginas de la misma manera en que razonabas e imaginabas en Londres?..." Asentí con la cabeza. El mecanismo mental no se había modificado, y sin embargo... cada movimiento mío, cada imagen cerebral me provocaba un placer

extremo... Lo mismo que sentía al desplazar mi cuerpo, al tocar algo, lo sentía al pensar y al imaginar.

“¿Qué es esto?”, pregunté, experimentando un agudo placer al pronunciar cada sílaba.

“No tengo la menor idea”, respondió Maisie. “Yo esperaba otra cosa, pero la esfera nos ha traído aquí.”

Miré la ‘puerta’: se veían las paredes de la otra habitación. Pero... ¡qué lejos me sentía yo de ellas! Miré a mi alrededor. La luz que entraba por la ventana era peculiar. Aunque no me asomé, pude darme cuenta de que nos hallábamos en una buhardilla, como la de Londres. Aparte de la ‘puerta-esfera’ que llevaba a Londres, había una puerta de roble negro en la habitación de este extraño mundo. Maisie la abrió y comenzó a bajar los escalones. Turbado pero curioso, la seguí. Escalones de madera y tapices en el estrecho pasadizo descendente, iluminado por una luz rojiza como la de cierta espeluznante “casa del horror” que visité de niño. Llegamos, por fin, a una amplia sala iluminada por fastuosas arañas y repleta de sillas, divanes y *bibelots*. En las paredes, libros y cuadros pastoriles que no me detuve a examinar. En medio de la gran sala había una pequeña mesa redonda de roble negro y en medio de la mesa había una carta. Maisie se me adelantó.

“Es la letra de mi padre”, dijo, y empezó a leer con asombro:

Queridos Maisie y Aurelio:

La Gran Esfera puede conducir a otros planos. La Gran Esfera *existe* en todos esos planos, girando y apestando, pero este es el plano que más os conviene: ¡Cuidado con la frágil ‘puerta’ que os ha traído aquí! De ser destruida, quedaríais encerrados aquí para siempre, y la Gran Esfera seguiría funcionando como vía de acceso a todos los planos *con excepción de éste*. ¡Cuidado con la frágil ‘puerta’, con esa manifestación de la Gran Esfera que conduce a este plano! Si fuera destruida, jamás podríais regresar a Londres, ya que el camino de grava, rodeado de arbustos, más allá del jardín, os llevará hasta una hermosa puerta de hierro forjado verde que, a pesar de su aspecto prometedor, *no conduce a Londres*: cada tres días, la puerta se abre, durante diez segundos, hacia un lugar que, a pesar de existir en la realidad... *¡no os corresponde!* la puerta conduce a Gales, a una época futura y al *horror*. ¡Cuidado con la frágil ‘puerta’! Cuidado, asimismo, con la valla de juncos que separa al jardín de las brumas: *no la crucéis*. En muchos planos (en el galés, por ejemplo) la Gran Esfera obliga a sus adoradores a *devorar excrementos* y a ejecutar actos criminales... a cambio de *favores*. No en el de Londres. El de Londres, el de vosotros, Privilegiados, se rige por el amor. La ‘puerta’ es para vosotros la vía de acceso hacia la Felicidad, hacia este espacio que posee todas las cualidades del ámbito fetal sin sus inconvenientes.

Además, la ‘puerta’ es sabia: ella revelará los secretos más deliciosos, sirviéndose de Maisie, y será una fuente inagotable de sabiduría oculta. ¿Inagotable? Claro: puesto que sois *eternos*: vuestros cuerpos no envejecerán mientras os halléis en este plano. Cada vez que volváis a Londres (pues yo sé que volver a Londres puede ser una necesidad y la Gran Esfera lo sabe también, y os ha concedido una ‘puerta’ para satisfacer esa necesidad) envejeceréis imperceptiblemente, de modo que vuestro deber será, cada vez que dejéis este mundo, *no permanecer en Londres por demasiado tiempo*, ya que... ¿para qué gastar inútilmente vuestros tejidos y vuestros huesos?... Tampoco necesitaréis comer: prescindir del placer de la gula será un sacrificio menor si pensáis en lo que se os ha concedido.

En el plano de Gales, la única recompensa que la Gran Esfera concede a los Privilegiados es la satisfacción de deseos materiales desdeñables, y el precio a pagar es sumamente humillante: ellos no gozan del privilegio de la inmortalidad, como vosotros. Ellos no pueden, como vosotros, transportarse a otros planos. Vosotros sois, pues, más Privilegiados que ellos. A los Privilegiados de planos como el de Gales la Gran Esfera los condena a morir de mala manera, con una putrefacción espantosamente acelerada, y durante la vida les exige cosas horribles. El plano de Gales es un infierno, y realmente es paradójico que siga al de vosotros. Sin embargo, el plano de Gales, como el de Londres, es *real*, o sea, está sujeto a las leyes naturales: puede, por ello, guardar, en su esfera correspondiente, un objeto o documento vuestro, un testimonio que entregar a la memoria de los hombres... si es que decidís *morir*. Porque el de *quitaros la vida* es otro privilegio con el que podéis contar. Si la ‘puerta’ llegara a romperse y la angustia de no poder volver a la realidad llegara a dominaros, podéis acudir al suicidio. Para ello, haced lo mismo que yo me dispongo a hacer apenas termine esta carta: salid al jardín...”

“¡Cállate!”, le dije a Maisie. “¿Es posible eso?... El tono de la carta me horroriza. Dice tu padre que la ‘puerta’ es buena, pero lo cierto es que ese olor a cadáver y a mierda que despiden y las imágenes que refleja no prometen nada bueno...”

Maisie sonrió con miedo y prosiguió:

“...salid al jardín y entregaos a las brumas...”

“¿Qué brumas?”, pregunté.

“Eso lo veremos después”, dijo Maisie, y prosiguió:

“Yo he decidido hacerlo porque no me considero digno de habitar este espacio y acaso también porque me ha dado cierto horror absurdo que vosotros no tenéis que compartir necesariamente. Yo prefiero las brumas, que tal vez ofrecen la paz... Pero no he destruido la ‘puerta’: la he dejado para vosotros, que tal vez la aprovecharéis mejor.

Si por cualquier razón decidís morir, es regla de la Gran Esfera que un testimonio de lo que os ha ocurrido llegue a los hombres. Podéis dejar vuestro testimonio en cualquier lugar de esta casa: cuando vosotros seáis chupados por las brumas, el testimonio pasará al plano galés, a una esfera plebea que necesita de *fuerza mecánica* para funcionar. Cuando el testimonio entre en la esfera los rituales alrededor de ésta se intensificarán; la esfera exigirá de sus adoradores actos cada vez más frenéticos, cada vez más humillantes y peligrosos, pues se trata de una esfera impura que, entonces, deseará escupir ese destello de pureza y de divinidad que implica vuestro testimonio. Dominadora, implacable, hecha de espejos pero indestructible gracias a un aura mágica protectora, la esfera galesa causará la muerte y la putrefacción acelerada de sus adoradores y sólo entonces podrá ser destruida por los hombres y vuestro testimonio será salvado.

Yo tenía dos opciones: o dejar mi testimonio o permitir a mi hija y a su compañero el acceso a este espacio y a la elección. Por eso me llevaré conmigo esta carta cuando me entregue a las brumas: ello permitirá que la carta vaya a dar, por ejemplo, a la mesita redonda de la sala en el momento en que yo sea chupado por las brumas o por el vacío o por la paz... si me va bien. Tales son las curiosas leyes de la Gran Esfera, que todavía no alcanzo a comprender del todo.

Maisie, querida: tu madre nunca supo la verdad, pues murió antes de que yo me iniciara en el culto de la Gran Esfera, magnífica y aborrecible... fuente inagotable de Sabiduría.



Gozad, pues, hijos míos, de este mundo paradisiaco, de este mundo que yo, por inclinación —o limitación— personal no pude aprovechar *del todo*.

Vuestro querido
Padre.”

“No dice nada acerca del hedor, ni de las imágenes que se ven en la esfera antes de que ésta pase a ser ‘puerta’”, dijo a Maisie. “La ‘puerta’ y lo demás me parece brujería del peor tipo. Respecto a las ‘brumas’ y a la decisión final de tu padre, no puedo sino mostrarme receloso y, para decir la verdad, horrorizado.”

(Llegó a olvidárseme el placer de pensar y de hablar, por un momento.)

“No exageres”, dijo Maisie. “A mí me parece maravilloso e inexplicable. Me siento como Alicia en el país de...”

“¡Cállate!... No sabes lo que dices. ¿Qué diablos es ese jardín? ¿Y las ‘brumas’? ¿En dónde demonios estamos? Este lugar me seduce y me horroriza a la vez...”

“Estamos en la Eternidad”, dijo Maisie.

“Pero para mí eso es lo mismo que la Muerte o peor: una suerte de Limbo... No: no me gusta nada. Vámonos de aquí.”

Maisie dijo que la Sabiduría de la Gran Esfera constituía un tesoro invaluable, un privilegio que no se le concede a cualquiera. Yo pensé: “Esta bella loca está completamente dominada por la Esfera, por el maldito espejo,” pero al pen-

sar mi cerebro experimentaba pequeños y deliciosos orgasmos que debilitaron mi voluntad.

En ese momento comprendí que me había vendido al diablo.

c) La escritura negra

6 de mayo

Aunque no envejecemos, mi reloj funciona bien. A mediodía hemos efectuado algunos experimentos con la ‘puerta’. Maisie se concentra en ella hasta que empieza a girar y se convierte en una esfera. Maisie procede a adoctrinarme, y en la esfera los labios de la mona blanca, repulsiva y maravillosa, también se mueven.

Bajamos al jardín. El jardín, alfombrado de hierbas amarillentas, rodea la casa y está limitado por *brumas* espesísimas que no permiten adivinar qué diablos ocultan. Hemos recorrido el sendero de grava y hemos alcanzado la puerta enrejada a que aludía la carta. A ambos lados del sendero hay arbustos selváticos, tropicales. Más allá de los arbustos, más allá de la puerta enrejada, *brumas*. Es curioso que las brumas se disipen a lo largo del sendero, y que luego se reconcentren más allá de la puerta, más allá de los arbustos. Brumas grises...

Luego examinamos el edificio: las buhardas con cubiertas de pizarra, las pilastras coronadas por lucernarios ovalados, el dragón rojo del dintel, la crestería enmohecida, los entrepaños roídos, la cúpula desdorada, los balcones de hierro vegetal... ¿Quién habrá construido esta casa enmedio-de-ninguna-parte?... Posee muchas habitaciones, algunas con instrumentos musicales de factura bizarra, otras con aparatos científicos incomprensibles, otras que parecen laboratorios de alquimista... Los tapices del pasadizo descendente que lleva de la buhardilla a la sala son espantosos: las escenas pastoriles que alguna vez los alegraron han sido carcomidas y deformadas hasta lo pesadillesco: las marquesas son ahora cadáveres elegantes, las fuentes versallescas borbotan sangre negra, los pierrots se pudren en brazos de colombinas leprosas. Descubrimos, en una cocina absurdamente bien equipada, una trampa hexagonal con una argolla. La levantamos: escalones. Otro pasadizo descendente. Bajamos. La escalera es tortuosa y los muros respiran una humedad y una putrefacción cada vez más opresivas, aunque las fosforescencias verdes que irradian nos permiten bajar sin tropezar, lo cual sería inevitable si nos hallásemos a oscuras, pues los peldaños son muy irregulares. Seguimos bajando y bajando por varias horas, en ese ambiente húmedo y fétido: cada vez más húmedo, cada vez más fétido. Pero al fin alcanzamos nuestra meta. Maisie me dice: “El invernadero de mi padre. El invernadero de las plantas carnívoras”. El hedor y la humedad son ya insoportables, pero la luz verde nos permite comprobar que, en efecto, nos hallamos en un invernadero, en un gigantesco invernadero, compuesto de plantas exuberantes, de enormes hojas lanceoladas y moteadas de rosa. Me acerco a una de ellas y descubro que lo que yo creía pigmentación rosada es, en realidad... ¡una gusanera fofa y rosada, infinita!

“¡Gusanos!”, grito, y Maisie también aúlla. Subimos, tropezando, por el pasadizo, mientras Maisie murmura: “Imposible fumigar esto... mi padre lo descuidó... debió advertirnos...” Yo me estremezco de repugnancia al descubrir un gusano en mi manga izquierda. Lo unto contra el muro. El gusano revienta y de él fluye un líquido espeso y blanco,

semejante al pus. La cabeza me da vueltas. Después de varias horas llegamos hasta la cocina de la trampa. Salimos al jardín. Las brumas tras la valla de juncos se han disipado un poco. Lo que ocultaban eran árboles, árboles tropicales, pujantes, amazónicos, de troncos invadidos de flores parasitarias y estrangulados por las lianas. Toda la flora de este mundo sin tiempo es la que prodigan las regiones de altas temperaturas, y sin embargo el ambiente medio es templado, un poco húmedo en lugares cerrados, pero agradable en lugares abiertos. Al decir "abiertos" exagero un poco: tal vez debería decir "cerrados y amplios", por un lado, y "cerrados y estrechos" por el otro, ya que indudablemente nos encontramos *dentro de algo*, siempre. Las brumas se espesan de nuevo, tapándonos la selva.

Comienza a gustarme esta nueva vida.

(De aquí en adelante, la caligrafía se vuelve tortuosa, irremediablemente diabólica y en ocasiones resulta imposible descifrarla.)

7 de mayo

Bajo la casa — una gran serpiente — desenrosca sus anillos — en un sueño de piedras — y de lodos malditos —

Más allá de la puerta enrejada — brumas — se han disipado — por diez segundos — un camino soleado — en medio del camino — un gigantesco perro negro — impide la salida — Luego — tras el perro — una joven encapuchada — la Hermana Negra de Gales — Tras ella — una abadía — Las brumas lo ocultan todo de nuevo —

Maisie (o la mona blanca) me adoctrina: "Es precisa la porquería espiritual — Es preciso el asco amoroso — Es precisa la Metamorfosis — Es preciso al acto el asco el sátiro la mona la porquería —

"En un ámbito de pantanos humeantes-copulamos Maisie y yo - el sátiro y la mona copulan en una casa de espejos -entre filomedusas - trigonocéfalos - iguanas - los murciélagos orinan por nuestras bocas - el gran rey sapo está contento - las iguanas resplandecen - Maisie es Aurelio - Aurelio es Maisie - hermana mía - culo de mona - ilobate albino de nalgas peladas y piel callosa - cuando Plinio vio ilobates en la jungla india los confundió con sátiros-brazos desproporcionados y grandes tetas - nueva especie - mis pezuñas sangran - "es preciso..." - Metamorfosis - pantano - mi reloj estalla - selva amazónica - "un éxtasis que provoca al dios" - el dios que provoca un sapo - en los subterráneos la gran serpiente devora Amor - ojo triste - mona puerca (*aquí siguen garabatos incomprensibles*) "se hincha de anhelo" - "aparece el dios" - gran rey sapo - el discípulo vomita Amor - la Gran Sabiduría-Maisie - la esfera - pesadilla de amor - sapo negro - las uñas del ilobate albino en la espalda del sátiro - las uñas - las pezuñas aplastando - las tetas del ilobate albino - religión de sapos - vómito místico - Metamorfosis - el pantano de las cópulas - trigonocéfalo verde gigantesco - franjas oscuras - aguada punta de la cola - *crotalus horridus* - manchas romboidales festoneadas de amarillo - zig-zag de horror a lo largo de su lomo - el Amazonas fetal - muerte rosada - abajo - en el centro de la Tierra - esfera - vómito de murciélago - la luz mata - sapo de cristal - en el centro de la Tierra - esfera de mierda y esfera de muerte - somos hermanos - soy Maisie - vómito de sapo - discípulo de la esfera - "el verdadero rostro de los hombres" - Privilegiados - vómito de sapo - gran filomedusa - la esfera estalla - gran mentira - mil fragmentos de espejo - no hay salida - gran perro negro impide escapar - el discípulo vomita Amor - pintada por Sandys - las hieles del murciélago - en las profundidades de la Tierra - la luz verde - los gu-

sanos - vegetación tropical - padre de Maisie - payaso brujo - hedor a muerte - "se hincha de anhelo" - como un sapo - el otro guante en la mano de Maisie - Maisie anciana con un cuchillo de cortar carne - por las galerías de un palacio fétido - he robado el guante- Maisie vieja mona bruja - enarbola - estandarte de condenación - vieja mona blanca - viejo ilobate albino - anciana buscando su guante - ritos lesbianos - puta negra - nalgas peladas y piel callosa - brazos cercenados - "aparece el dios" (*aquí nuevamente el manuscrito es indescifrable*) vómito de sapo - soy una mujer - la gran serpiente - Gales - el centro de la Tierra - "Give me back my glove" - la gran esfera de mierda - rotando - circunferencia fría de horror y de castigo - "Maisie or the Black Sister?" - las pezuñas de la muerte en el viejo estandarte roído - los tapices versallescos - la carcoma en el rostro de la princesa - infierno modernista - vómito de serpiente - vómito de gusano - trigonocéfalo - gran serpiente en las profundidades de la Tierra - gran gusano en mi cabeza - Maisie es Aurelio - hermana mía - culo de mona - "empieza a gustarme esta nueva vida" -

(El manuscrito se interrumpe aquí)

IV: El Andrógino

"Es una historia horrible", dije al reverendo Westcott al devolverle el manuscrito. "Pero no comprendí bien las últimas anotaciones. Por ejemplo: ¿qué quiere decir Summers con eso del gran sapo negro, con lo del guante, con lo del vómito de murciélago, con lo del éxtasis que provoca al dios?"

"Oh, bueno", respondió el reverendo. "Hay anotaciones que ni yo mismo entiendo. ¿El guante? Una prenda mágica, por medio de la cual se le atacó en su talón de Aquiles: el fetichismo. Así fueron preparándolo, advirtiéndole: primero sueña con la vieja del guante y luego con Maisie. El dibujo de Sandys también fue muy útil, por supuesto, en lo que a tentación se refiere: al darle ese aspecto a Maisie, realizaban el sueño de Aurelio. Summers estaba condenado, como lo demuestra el título de su libro. El quemó los ejemplares que pudo hallar por un oscuro presentimiento: los quemó porque instintivamente rechazaba el futuro que lo esperaba. Lo que resta son... alusiones a la curiosa naturaleza de los ritos... que la Gran Esfera exigía de sus adeptos, y a la aún más curiosa filosofía de los Privilegiados. Parece ser que todos ellos... encarnaban a un dios distinto, pero cada dios era una pesadilla, un monstruo del inconsciente que, al surgir a la superficie de entre fangos primigenios, cobraba una *realidad* amenazante y una tétrica metamorfosis se operaba entonces en el aspecto *físico* de los Privilegiados. Maisie se convertía en una mona, en un ilobate albino, y Summers se convertía en un sátiro, es decir, pasaban ambos a encarnar lo que antes habían sido sólo reflejos en la esfera giratoria. Humillados por el deseo, fascinados por la carne, más animales que humanos, se alejaban cada vez más de lo angélico: lo que había de esencia divina en ellos era contaminado, cada vez más, por la materia y el egoísmo perverso los aprisionaba en un cuerpo en continuo descenso, en continua animalización. El egoísmo les impedía, como un lastre cada vez más pesado, remontar el vuelo hacia la Pureza..."

"Pero", dije al recordar el espejo que el reverendo me había mostrado la primera vez, "entonces todos somos Privilegiados en potencia?..."



“En efecto”, contestó, con mirada sombría. “En todos los hombres hay una Bestia, un gran Sapo Negro, un enorme gusano que, si se mantiene dormido en las capas más primitivas del alma, no llega a manifestarse nunca y el hombre muere sin conocer su existencia. Si, por el contrario, lo despertamos por medio de los estímulos apropiados, puede conducirnos a la disolución, al deterioro absoluto. Summers y Maisie despertaron al Gran Sapo Negro y vomitaron orín de murciélago antes de unirse en blasfematorias cópulas que, afortunadamente, *no dieron nada a luz*: Aurelio y Maisie siguieron el ejemplo del padre... De no haber sido así, una Entidad fatal para la humanidad habría sido engendrada.”

“Pero... ¿y la esfera?”

“Como dice Summers en sus últimas anotaciones delirantes, la esfera estalló en mil pedazos (junto con su reloj). Algo fue mal en los experimentos. Ciertamente, esta pareja estaba mal preparada y se adelantó demasiado en alguno de los ritos. Usted sabe: la magia es un asunto muy delicado. Si el método no se sigue al pie de la letra, las cosas empiezan a fallar...”

“También me intrigan los cambios de sexo. Llegado el momento, Summers se confiesa mujer, después de haberse confesado hermano de Maisie...”

“Esa es otra de las Metamorfosis a que he aludido: hubo entre Summers y Maisie una identificación perversa (parte de los ritos) que llevaba a Summers a ver en Maisie a esa hermana incestuosa que su hermana no fue, y que llevaba a

Maisie a ver en Aurelio al hermano incestuoso que nunca tuvo. Creo que la identificación no se vió acompañada de cópula.”

“¿Y cómo se unieron, entonces?”

“No se unieron entonces: consumaron nupcias *separadamente*: onanismo místico, por decirlo así. Al desdoblarse, Summers copuló consigo mismo. Igual Maisie. Mientras, el Sapo se hinchaba, el deseo egoísta crecía...”

“¿Y cuando copulaban como sátiro y mona?”

“Entonces si había unión. La copula bestial era el complemento del onanismo blasfematorio. También hubo otras prácticas perversas, pero Summers no las especifica. Le repito: si la pareja no hubiera seguido los pasos del padre de Maisie, si no se hubiera entregado, como él, a las ‘brumas’, una Entidad abominable, una variedad espeluznante de Andrógino habría invadido nuestro mundo...”

“¿El Andrógino?”

“Sí. El mito platónico del ser lunar que combina la fuerza del sol con la gracia de la Tierra y que se reproduce solo, al contener los dos sexos. Durante la época de Summers surge un movimiento aparentemente literario que en realidad fue esotérico: el decadentismo. Summers perteneció a él, como habrá podido apreciar usted al leer *El sátiro* y las notas sobre poesía y mística. Para los decadentes, el Andrógino encarnaba el ideal erótico y el ideal sobrehumano: más allá del hombre y de la mujer existe un “bello monstruo” que Nietzsche llamó el Superhombre y que los decadentes llamaron el Andrógino. La idea es muy antigua, y tiene un aspecto gnóstico en su origen, aparte del erótico de la leyenda griega. En la cosmología gnóstica, el hombre es un pedazo de excremento con un destello de luz divina. Dicho menos brutalmente, el hombre es materia y peso. Mientras más inmaterial y menos pesado es, más se acerca a la Divinidad. Algunos llegaron a pensar que la muerte era la condición más perfecta del ser humano. Otros pusieron sus esperanzas en un ser “imposible”, ideal, que contenía el soplo, la quintaesencia de Dios, que se multiplicaba solo, que carecía de sentimientos y emociones humanas, que superaba las limitaciones de la materia y que poco a poco se convertía en Luz. Comparados con los gnósticos funerales, los decadentes eran más optimistas, pero no pensaron que la luz lunar que irradiaba el monstruo era una luz fría, negativa, un mero reflejo de la gran luminaria positiva, ígnea, del sol. En efecto: el Andrógino no es tan “imposible” como creían los decadentes, pero su símbolo es Narciso, cuya contemplación estéril, masturbatoria, que da a luz más esterilidad, lo convierte en un monstruo, en un vampiro, en un Golem de la erotología —y en el plano de los Privilegiados, en un Peligro Sobrenatural—, más que en un ser divino. El Andrógino es un grán dios, sí, pero un dios de las sombras. El dandismo de Mallarmé, androginia literaria, termina por conducirlo a blasfemar de la vida con el silencio y la esterilidad. Si el egoísmo se convierte en Absoluto, aprisiona el alma en una individualidad estéril, en lugar de conducirla a la Fusión Luminosa con el Gran Todo. Pero lo que importa en Satán es la rebeldía, no el triunfo. El documento que le he mostrado es la descripción de una Caída. Sin embargo, en esa Caída hay un éxtasis, una superación de los límites de la vida cotidiana, una hazaña sobrenatural. Ha dado un gran paso quien logra el milagro de estremecer, con su presencia, los umbrales del Edén...”

Cuando me despedí del reverendo era casi medianoche, y al regresar a mi hotel sentí que la luna plateaba las colinas con el mismo amor enfermo con que el sol las doraba al atardecer...

Amanda Berenguer

IMAGEN VIRTUAL

cuando estoy sola no soy nadie
ni el mar ni la ola ni el estruendo
 me acompañan
ni el aire ni la nube ni los jacintos del cielo
 me acompañan
acércate —bandada de cisnes de cuello negro
 que vi pasar hacia el océano—
acércate —vendaval de redes y fantasmas—
cuando estoy sola no soy nadie
 no soy nadie

estoy sola
sobre la arena desierta sobre rosada o verde piedra
estoy toda de cuerpo transparente
diluída pulpa de uva
sin valvas —sustancia de ostra viva—
tiritando quizá percutiendo vagamente

Amanda
nombro Amanda
una poción de anémona pulsátil
en un vaso sellado
—que no escape!—

si estoy sola y no puedo
no soy nadie y no puedo

Josefina Ludmer

FIGURAS DEL GÉNERO POLICIAL EN ONETTI

I

Quizás uno de los puntos de partida de la ficción de Juan Carlos Onetti sea la reflexión sobre el sueño (lo imaginario) y su relación con el lenguaje: los límites del lenguaje y el carácter inenarrable de ese referente sobre el que se fija el deseo de narrar, la representación escénica como su traducción perfecta (que conduce a un procedimiento característico de su escritura: el sintagma dramatizado). *El pozo*, "Un sueño realizado" lo dicen; es posible que este punto de partida, como juego de impulso e imposibilidad, constituya a Onetti en escritor.

II

De entrada, además, el sueño encuentra espacio y sentido y puede contarse si se desprivatiza, ligándose con una tradición literaria y una zona social. El sueño muestra su carácter necesario y su eficacia en ciertos representantes del "hombre común" (pequeñoburgués) para quienes la realidad es mezquina y abrumadora: entonces surge como modelo en Onetti la literatura de género (llamada popular). En sus primeros textos es la novela de aventuras, pero el universo que se le impone cada vez más, a partir de *La vida breve*, es el del relato policial, hasta el punto de que podría decirse que la instauración de lo que en adelante será el espacio imaginario —Santa María— coincide con la apertura del juego de las leyes policiales. Sueños de venganza, aventura y opulencia: asesinatos, drogas, estafas; el clima y ciertos mecanismos de los relatos policiales van a constituir el paradigma de mundo imaginario comunicable y a la vez la materia social de la ficción de Onetti.

III

La literatura de género está hecha de sueños de pasaje (sobre todo en sentido social y geográfico); su universo jurídico-legal no cesa de decir que esos sueños se permiten y se ofrecen precisamente en tanto tales: que deben leerse como ficciones destinadas a dar forma a las ficciones que produce el pequeñoburgués ahogado, por lo general en épocas de crisis. Modelo de sueño decible, modelo socializado que une el necesario verismo de su escritura con la exigencia de ser leído como literatura fantástica.

IV

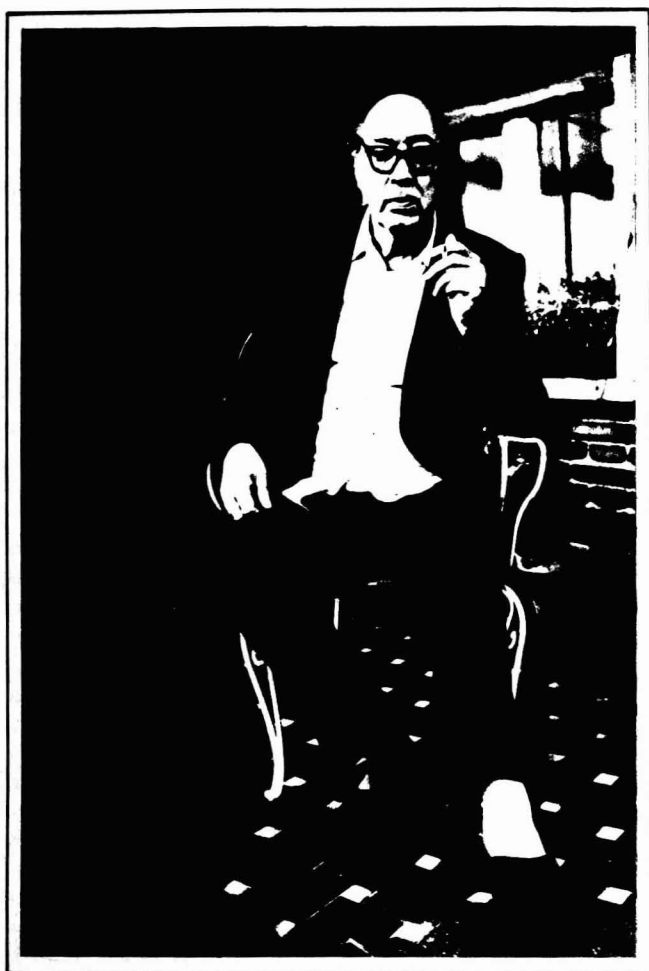
Tres rasgos de la novela policial trabajados por Onetti:

primero: tanto el género policial clásico como la novela negra se fundan en la derogación de alguna regla moral o legal básica, y dramatizan el juego de fuerzas contrarias e iguales, cuyo equilibrio se establece en el curso del relato para probar finalmente la excelencia de una de ellas, la de la ley; *segundo*: la novela policial está gobernada por la búsqueda del saber, pero el relato ofrece resistencia al conocimiento y produce ignorancia mediante un sistema narrativo fraccionado e incompleto, como en negativo, que bruscamente se revela hacia el fin. El enigma tiene entonces una función estructural: desordena y hace entrar todos los datos narrativos en la categoría de sospechosos, es decir ambiguos. Este proceso vela la diferenciación entre verdad y falsedad y la lectura se instala precisamente en el límite, en el vaivén, donde todos los elementos son dobles, donde se ignora quién es quién y se pierde el sentido. Los relatos policiales terminan afirmando la ley, el orden y la verdad, pero en su transcurso se fundan en el desorden y la ambigüedad;

tercero: la novela policial juega a la vez con una ética (la lucha contra los infractores), una lógica y una estética (oscilación verdad-ficción), una teoría del conocimiento (dividida en la tradición inglesa, puro cálculo, y la norteamericana, pura experiencia), y finalmente con un doble deseo (que abre las puertas para el retorno a la realidad): el restablecimiento de la verdad y la ley, fundidas. Como en toda literatura de género, la ley es la verdad.

V

Onetti fija sus textos en el centro mismo de la novela policial: el momento en que, cortados de su apertura y su cierre, se enfrentan los dos órdenes tiñendo de ambigüedad e indiferenciación el mundo narrativo. Porque el juego de dos mundos antitéticos: uno "familiar", normal, legal, ligado con el trabajo y la docencia pequeñoburguesa, y el otro antifamiliar, con sus características figuras de los fuera de la ley, *ahora en sentido metafórico*: jóvenes, locos, enfermos, exiliados, prostitutas, macrós, no sólo es el tema de la ficción de Onetti, sino la sustancia de su escritura. El espacio del hampa se amplía y metaforiza para incluir a todos los transgresores y marginados sociales; los fuera de la ley de la novela policial se transforman, en Onetti, en los fuera de la ley de la racionalidad pequeñoburguesa. Y el enfrentamiento entre las dos fuerzas se representa en una distribución del espacio narrativo y se disemina en todos sus textos, impregnando de dupli-



Juan Carlos Onetti

cidad el conjunto de su mundo; hay en Onetti una *doble faz de la lengua*, puesta de manifiesto constantemente mediante el uso constructivo de sinonimias, palabras bivalentes y sintagmas transportables: una suerte de semantismo móvil característico de su ficción, y una *doble faz de la enunciación*, marcada por los vaivenes entre la primera persona y el otro, la tercera. La lógica del hacerse otro, el cambio de identidad, puede leerse como la entrada de sus personajes en el mundo de la sospecha, de la doble faz. En síntesis: la elaboración por parte de Onetti del proceso del relato policial cuando todavía no es posible entrever la verdad y el triunfo de la ley, contamina el conjunto de su sistema narrativo con la marca de la dualidad: todo es doble y debe leerse como doble; las dos fuerzas contrarias se equilibran, la ignorancia domina y tiñe de sospecha la totalidad de los datos ficticios. El representante del escritor en Onetti es precisamente el que sostiene el vaivén entre los dos órdenes, el que vacila, como un lector de novelas policíacas: esta oscilación es una de las condiciones de posibilidad de su escritura.

VI

Onetti no sólo disemina la doble faz y la lucha entre los dos órdenes legales en sus textos (tomando el movimiento mismo y nunca la detención como modelo), sino que escribe para crear ignorancia: la verdad aparece como una función semántica vacía o un atributo de la irrealidad del mundo imaginario; el misterio, cada vez más en sus últimos textos, es el

de una escritura que dialoga con referencias y autorreferencias, y cuya clave se encuentra en el conjunto del *corpus* y en las lecturas del que escribe.

VII

El cierre de sus novelas, despojado del valor de verdad, implica siempre, sin embargo, a algún representante de la ley: los desenlaces de *La vida breve*, *Juntacadáveres*, *El astillero*, están marcados por la presencia de la policía que expulsa el elemento de desorden, niega la negatividad y afirma que los sueños son vanos y están destinados al fracaso. Pero estos finales, que parecían restaurar la ley, deben leerse retrospectivamente en función del último texto de Onetti, *Dejemos hablar al viento*, que emerge como una expansión de los cierres de sus novelas anteriores. *Dejemos* aparece como el fin declarado del *corpus*, no sólo por el asesinato simbólico de Santa María, sino porque su centro es precisamente el comisario, la figura que hasta ahora representaba la instancia de la ley triunfante (y por lo tanto la inutilidad final de las rebeldías, su falta de sentido). Desde esta perspectiva la función del último texto es, nítidamente, negar la legalidad de la ley o, para decirlo de otro modo, postular que su representante es también un exiliado, un anormal, otro personaje de doble faz. Medina es un comisario ligado equívocamente con el delito. Si en los textos anteriores los "anormales" y productores de desorden eran a la vez los representantes de lo imaginario y de la ficción, su valorización narrativa provenía de esa representación misma: ellos encarnan, en Onetti, la literatura. Su derrota cargada de melancolía implicaba así una desvalorización de la ley y el orden. Pero en *Dejemos* la ley y el orden aparecen penetrados de duplicidad, de ficción: de valor en la perspectiva de Onetti. Medina no sólo regresa de su exilio para borrar el mundo imaginario (función de la ley) sino para representar el aspecto ilegal de la ley y mostrar, una vez más, que no hay orden sino cargado de desorden, ni verdad ni ley sino penetradas de falsedad.

VIII

Las figuras de la novela policial en Onetti no sólo transportan los sueños socializados y decibles de la literatura de género, sino que indican, además, sus otras referencias privilegiadas: por un lado una lectura de Arlt (el otro escritor de los sueños del hombre común), y por otro cierta literatura del existencialismo, que asumió la novela negra como símbolo del absurdo y la irrisión de la lucha del héroe contra una sociedad absolutamente penetrada de delito.

Quizás habría que preguntarse por las diferencias entre la lectura que hace Onetti de las novelas policíacas y la lectura paródica de Borges, tal como aparece por ejemplo en "La muerte y la brújula". En Borges el detective no sólo se confunde con el culpable, sino que su culpa deriva de su apego a los libros; Borges invierte los valores de la novela policial inglesa, señalando el fracaso de toda bibliofilia y la derrota de la justicia ordinaria, ciega, por parte de la justicia del hampa. Onetti no invierte simétricamente los valores, sino que realiza una operación de contaminación: interpenetra de tal modo los órdenes legales e ilegales que, otra vez, no se sabe quién es quién y cuál es cuál.

ESCOGER Y/ES JUZGAR

Con frecuencia la crítica literaria de nuestro siglo ha manifestado malestar por un juicio desprovisto de criterios. Hace mucho que los críticos perdieron la hermosa serenidad de Brunetière y ya no se atreven a decir como él: "Hacer la crítica de una obra es juzgarla, clasificarla, explicarla".¹ Hoy consideramos indeseable (si no imposible) el establecimiento de criterios de valor y la práctica de un juicio basado en ellos. Intimamente ligada a la ética, la estética perdió sus seguridades preceptivas: los principios se volvieron inverificables después del eclipse del Centro-Origen, garantía de los mandamientos y de las jerarquías. La crítica literaria como juicio se volvió teóricamente imposible, según observó Derrida: "¿Acaso el simple proyecto de un *krinein* no deriva del hecho mismo de dejarse amenazar y cuestionar en el punto en que la literatura se profundiza o, por usar una palabra mallarmeana, se revigora? ¿La crítica literaria, en cuanto tal, pertenecería a aquello que discernimos como la interpretación *ontológica* de la mimesis o a la mimetología metafísica?"²

Ante la ausencia de leyes que guíen el juicio literario, los críticos contemporáneos oscilan entre dos actitudes extremas: el impresionismo (lo que es bello para mí) y el descriptivismo (que evita el problema de lo "bello"). El estructuralismo y la semiótica formalizante se detuvieron en la descripción: se pusieron a ver cómo funciona la cosa evitando decir lo que vale. El refinamiento técnico de esos métodos tiende a volver indiferente el objeto al que se aplican, ya que, por un lado, los modelos son más evidentes en las obras más estereotipadas y, por otro, los análisis, la habilidad *bricoleuse* o lógica del analista acaba interesando más que el objeto analizado. Los críticos de inspiración psicoanalítica o sociológica, a su vez, buscan más allá de las obras las "verdades" de las que ellas serían la expresión o la confirmación, considerando (implícitamente) que el valor de la obra es proporcional a su capacidad de revelar esas verdades. Como en los buenos tiempos del humanismo, estos críticos valoran la obra en función de lo que nos enseña; incluso cuando se dice que la literatura es el "lugar privilegiado" de una eclosión "particular" del inconsciente o de la ideología, los valores que allí están en juego no son prioritariamente estéticos.

Entretanto, si todavía existe algo llamado crítica literaria, no podrá evitar la cuestión del valor literario ni eximirse del ejercicio de un juicio estético. Y como en la práctica esa actividad todavía denominada crítica literaria sigue ejerciéndose, se siguen efectuando juicios, aun cuando se evita, púdica o prudentemente, la explicitación de sus leyes. Ya se trate de una crítica impresionista o descriptiva, aficionada o profesional, interpretativa o "científica", cada vez que el crítico elige una obra como objeto de discurso, ya esa elección es el resultado de o expresa un juicio. Una vez publicado el traba-

jo, el crítico admitirá que se discuta la viabilidad de su método y la pertinencia de sus conclusiones, pero recibiría mal que se discutiera lo que ha elegido. Tal discusión difícilmente avanzaría más allá del "me parece" o "no me parece". Parafraseando a La Rochefoucauld, podríamos decir que "todos se quejan de la ciencia literaria (él decía: de su memoria) y nadie se queja de su juicio".

En el vocabulario crítico actual, los adjetivos calificativos se vuelven escasos y discretos. Hoy nadie se atreve a escribir que un poema es "sublime", que una obra es "perfecta", que un autor es "magistral" o "inspirado" (excepto como una cita de tipo histórico o en tono de ironía). A pesar de todo, aparecen algunos adjetivos, en forma sobria, precavida y, finalmente, enigmática por lo imprecisa: "interesante", "curioso", "raro", "complejo", "sensible", "agudo", "fuerte", "hábil", "seguro", "bien realizado", "intuitivo", "imaginativo". O se emplean directamente formas sintéticas y rotundas: "Es un hermoso libro" o "Fulano es un gran escritor"; se confía en la discreción del interlocutor, que no debe pedir la definición de "hermoso" o de "grande".

Entre los adjetivos de la moderna crítica, dos (que se reducen a uno) son utilizados sin limitaciones: "nuevo" y "original" (variante: "inventivo"). Nacidos con la estética romántica, esos valores (novedad y originalidad) siguen en vigor. Ahora bien, al abolir las reglas y los criterios clásicos, los románticos valorizaron la ruptura y la diferencia. Pero a medida que pasaba el tiempo, las rupturas y las novedades se sucedieron con tal abundancia y tal velocidad, que los críticos se preguntan ya con alguna frecuencia: ¿puede lo nuevo sobrevivir a la ya tradicional repetición de su búsqueda?, ¿qué es lo nuevo, cuando todo es nuevo?, ¿qué es lo original, cuando sólo hay diferencias? En cuanto al juicio: ¿no es paradójal que se tenga el cambio como único valor establecido? Abolidos todos los códigos, nos queda sin embargo un mandamiento: contradecir el código.

Claro está que en la práctica fatalmente juzgante de la crítica literaria, esas cuestiones no parecen insolubles. La gran masa de los comentarios críticos que exhiben la prensa, los libros y trabajos universitarios (donde no sólo se juzga sino que se enseña a juzgar) demuestran que si bien no las resolvemos, por lo menos las manejamos y nos servimos de ellas, con diversos grados de ingenuidad o de mala fe: o los críticos ignoran que juzgar es hoy imposible o disfrazan sus juicios mediante análisis pretendidamente objetivos.

Considerando que el juicio de valor es inherente no sólo a toda crítica, sino a toda recepción de una obra literaria (ya que todo arte implica problemas de valor), y sintiendo malestar ante el reconocimiento de los principios de ese juicio, concebí un proyecto de investigación que podría contribuir al esclarecimiento del problema. La investigación se referiría a los principios de juicio implícitos en un tipo particular

de discurso crítico: el de los escritores que ejercen también la actividad crítica.

El discurso crítico de los escritores es el más "investido", el más interesado, el más implicado y el de mayores consecuencias: porque orienta la producción de sus propias obras, dando así continuidad a la "literatura". El hecho mismo de que numerosos escritores modernos agreguen a su "obra de creación", una obra paralela de tipo teórico y crítico, tiene mucho que ver con el malestar de la valoración. Desde el momento en que los criterios estables comenzaron a faltar, desde que las Academias callaron y sus obras dejaron de surgir en el horizonte confortable de una expectativa (código moral, código de géneros, código de estilo), los escritores parecen haber sentido la necesidad de darse ellos mismos las razones de escribir y las razones de hacerlo de determinada manera.

Paradójicamente (¿o no?), a partir del momento en que el escritor se liberó de la deuda con la tradición para presentarse como nuevo e independiente (es decir, después del romanticismo), se manifestó más agudamente ese deseo de escribir sobre las obras de otros, antecesores o contemporáneos, a fin de esclarecer su propia actividad y de definir su propio lugar en la historia literaria. Al hablar de otros escritores, el escritor actual no presta un homenaje a sus pares (como ocurría en el pasado); tampoco ofrece un análisis cuya finalidad sería simplemente la de ayudar al lector (finalidad de la crítica literaria institucional, periodística o universitaria) sino que desarrolla una reflexión con miras a una acción: su propia escritura, frente a la de los escritores que trabajan en aquel mismo momento o que trabajarán en un futuro próximo.

Al escribir sobre otros escritores, como cualquier crítico, el escritor efectúa un juicio inicial en el acto de elegir. Cuando elige tratará a ciertos escritores del pasado y no a otros, cada escritor reescribe, en cierto modo, la historia de la literatura: escribe su propia historia, establece su propia tradición. Los "índices" de las obras críticas firmadas por escritores son verdaderos mapas de sus periplos históricos, indican las vías y los encuadres de su visita al pasado; son también sus árboles genealógicos. En cada antología crítica, ciertos nombres-signos forman una figura, fragmentaria y lagunar con relación a los "cuadros completos" de los manuales de historia literaria. Una figura que sugiere otra historia, porque si bien faltan muchos nombres, otros nuevos aparecen.

Los escritores buscan en determinados antecesores, no modelos, sino una energía aun activa. De ahí que sea posible y provechoso examinar los criterios de valor en las obras críticas de los escritores: porque así se revelan valores en acción, que orientan la prosecución de esa gran aventura del lenguaje que es la literatura.

Se trata, pues, en primera instancia, de encarar a los escritores como lectores. La crítica del siglo XX ha establecido, con creciente insistencia, la correlación y la interdependencia entre escritura y lectura. Desde que las verdades comenzaron a escasear, se estuvo de acuerdo en que la lectura no descubre lo que la obra encierra en su verdad esencial, sino que literalmente, (re)crea la obra, volviéndola significativa. La lectura fue reconocida como condición de la existencia de la obra. A la vez, se consideró que toda obra nueva es la inscripción de una cierta lectura del pasado literario.

Mientras una obra tiene lectores todavía está viva. La teoría alemana de la estética de la recepción (Jauss) enfatizó el papel del lector en la propia producción literaria y su influencia sobre las direcciones posteriores de esa producción.

Entretanto, a mi modo de ver, no va a ser el lector común (abstracción que sólo puede concretizarse como sombra, por la vía indirecta y engañosa de las tiradas, de las ventas o de los documentos relativos a la distribución), ni el crítico (a pesar del peso más efectivo de sus juicios, por el hecho de que éstos son escritos y públicos), sino que es el lector que se vuelve escritor el que va a definir el futuro de las formas y de los valores. Lo que lleva a la literatura a proseguir su historia no son las lecturas anónimas y tácitas (que tienen un valor inverificable y una influencia nula, en términos estéticos), sino las lecturas activas de aquellos que las prolongan, por escrito, en nuevas obras.

Erigir al escritor en lector y juez privilegiado, como estoy haciendo, plantea el problema de la autoridad. Es necesario explicar, pues, que el escritor no es considerado aquí como la Autoridad en materia de estética literaria. Incluso en épocas en que se confiaba en autoridades, Kant decía que no hay autoridades estéticas, porque no se puede probar el buen fundamento de los juicios de gusto. Sin embargo, agrega, hay personas capaces de dar argumentos y de demostrar de ese modo cierta autoridad; la autoridad del juez estético no reside en su capacidad de articular esa respuesta. Ahora bien, los escritores-críticos no sólo responden a través de artículos críticos sino que sus propias obras son respuestas vinculadas a las obras anteriores. Y las obras que reclaman y provocan sus respuestas son las que permanecen vivas y activas en determinado momento histórico; de ahí la importancia particular de las elecciones críticas de los escritores, como valoraciones dinámicas del pasado.³

¿Qué escritores-críticos contemporáneos van a constituir el *corpus* de la investigación que propongo? ¿Todos? ¿De todas las literaturas? Evidentemente no, por la imposibilidad material de tal investigación. El punto de partida sólo puede ser empírico y el *corpus*, limitado.

Al leer las obras críticas de ciertos escritores contemporáneos, noté determinadas coincidencias en la elección de sus objetos. Por caminos sinuosos, cuyo recorrido es difícil de establecer, esos escritores-críticos indican sus propias tradiciones; y los escritores que destacan, al citarlos o analizarlos, son a menudo los mismos, a pesar de las diferencias de las obras de creación de esos escritores-críticos. En sus obras críticas, se nota la presencia casi obligatoria de ciertos nombres del pasado y la ausencia sistemática de otros. Sus repertorios incluyen nombres consagrados por los manuales literarios, pero con notables diferencias: muchos escritores que la tradición general considera maestros, están ausentes; en cambio, ciertos escritores olvidados o disminuidos en los manuales, hacen allí una aparición insistente y enfática.

Esas coincidencias de elección presuponen cierto consenso valorativo, que podría corresponder a algo como el gusto literario de un conjunto de escritores contemporáneos; gusto decisivo no sólo para la recepción sino para la producción de la literatura de hoy. Sería muy esclarecedor comparar esas elecciones y buscar en los textos en que aparecen los criterios explícitos o implícitos que las determinan. Esa es una tarea ingrata y casi absurda. Ingrata porque obliga a manejar una considerable masa de escritos, con el riesgo de la dispersión entre convergencias y divergencias. Aparentemente absurda, porque consiste en encarar la modernidad con una mirada "clásica", conducida por la búsqueda de conceptos, de leyes, de valores. Podría parecer que se está buscando, en los modernos, un *centro* regulador, aquello que en ellos es coincidente y estable, esto es, lo que no es moderno.

Entre tanto, el objetivo de tal investigación no es (no podría ser) la totalidad o la verdad. Como los escritores-

críticos estudiados, el investigador se mantendrá en la nostalgia de la verdad y de la totalidad, seguro de la permanencia de la búsqueda y de la imposibilidad de su finalidad. Comparadas, superpuestas, ordenadas según las coincidencias, esas obras críticas de escritores forman una figura móvil y provisoria: la de cierto gusto literario de nuestro tiempo. En busca de una figura-síntesis se pondrían de relieve ciertas constantes, provisorias pero significativas.

No se trata de retomar la antigua discusión que aparece en la base de la estética de Kant, buscando leyes *a priori* que regirían los juicios que han de aplicarse a las obras de arte. No se trata de buscar *universales* sino ciertas constantes de nuestro momento histórico. No Ideas, sino algunas ideas, que no dependen de un designio superior sino que orientan estrategias a medio camino. Lo que orienta los juicios de los escritores-críticos no es una Naturaleza o una Providencia sino un deseo de acción, un entusiasmo en sentido nietzscheano. Se podría objetar que ese juicio, siendo interesado, es muy parcial; y que las elecciones críticas de los escritores, hechas en función de sus propias obras, son tan idiosincráticas como las de los críticos impresionistas. Pero si consideramos que su finalidad es puramente estética, aceptaremos que sus juicios, como sus obras, son finalmente desinteresados. Ese deseo de acción (o deseo en acción) no es

individualista, y trasciende la mera postulación de un gusto.

Ya es tiempo de nombrar a los escritores cuyas obras críticas constituirían mi *corpus* y de explicitar los criterios de mi propia elección. Son: Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Michel Butor, Haroldo de Campos y Phillippe Sollers. Esos escritores forman un conjunto abierto y ya veremos por qué.

No presidieron el establecimiento de esta lista criterios previos sino la verificación de curiosas coincidencias en las elecciones críticas de esos autores. De un modo general, esos escritores contemporáneos concuerdan en la valoración privilegiada de ciertos nombres del pasado: Homero, Lucrecio, Dante, Camoens, Cervantes, Donne, Goethe, Blake, Hölderlin, Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé, Joyce; en la tradición oriental, la poesía ideográfica, china y japonesa. Esta lista es obviamente incompleta, admite excepciones y exigiría ser discutida caso por caso. Pero eso sería ya el resultado de la investigación que apenas esbozo aquí como proyecto.

Esas coincidencias de elección, verificables desde una primera lectura, están ligadas a otras que justifican igualmente el establecimiento de ese *corpus* de escritores-críticos contemporáneos: 1) las obras en las que esa elección se manifiesta pertenecen todas a la segunda mitad de nuestro siglo (fecha de publicación en libro); 2) esas obras críticas ocupan una parte considerable, por su extensión, en el conjunto de la obra de cada uno de esos escritores (para ellos, la crítica no es una actividad esporádica y accidental, sino constante y mantenida); 3) todos esos escritores manifiestan una preocupación didáctica: dan clases y/o conferencias (algunos son o fueron profesores de literatura), o integran o integraron comités de revistas literarias, destinadas a la difusión y defensa de ciertos valores estéticos; 4) todos ellos son políglotas, enciclopédicos, cosmopolitas, familiarizados con literaturas de varios países y de varias épocas; 5) todos ellos hicieron o hacen traducciones (volveré sobre este punto de la traducción).

La lista de los escritores-críticos sobre los cuales incidiría la investigación puede parecer demasiado breve para ser significativa. Sin embargo, la extensión y la riqueza de las obras críticas de esos cinco escritores (un total aproximado de cincuenta libros) garantizan ya un material suficientemente vasto como para establecer una "figura" crítica, que sin duda no es la única, pero sí una de las más representativas. Esa figura indica la existencia de una corriente común y activa en la literatura contemporánea, en lo que se refiere a los valores estéticos implícitos en la producción de esa literatura.⁴

El problema de la elección, dentro de la obra crítica de esos escritores, obliga a tocar vastos temas de poética: tradición y novedad, intertextualidad, traducción. La elección que ellos efectúan dentro de las literaturas del pasado implica una reescritura de la historia literaria y ésta implica otros problemas: concepción del tiempo, situación del sujeto con relación a la historia y a la teleología. Al dialogar con escritores del pasado, remoto o inmediato, esos escritores-críticos practican formas particulares de intertextualidad.⁵ Al ejercer la traducción, rescatan esa práctica de la condición ancilar a que fue relegada por la metafísica de la Obra, promoviéndola a la categoría de (re)creación, trabajo en común y, sobre todo (que es lo que aquí nos interesa), forma privilegiada de crítica: la traducción es, ante todo, consecuencia de una elección significativa; y, en seguida, trabajo crítico de desconstrucción y construcción. Aparte de eso, aparece acompañada con frecuencia de un ensayo crítico, en forma de introducción o de notas; otras veces, la traducción



Cervantes



Baudelaire



Goethe



Dante

constituye una cita demostrativa de un ensayo crítico.

En el hecho mismo de escribir una obra crítica en la que muestran su propia tradición, esos escritores —críticos tuvieron precursores. Dos de ellos, escritores-críticos anglosajones de la primera mitad del siglo, exigen una mención especial, porque sus propuestas fueron directamente asimiladas por los cinco escritores aquí seleccionados; y porque ellos mismos correspondían al “retrato hablado” del escritor-crítico contemporáneo que antes esboqué. Se trata de T.S. Eliot y de Ezra Pound.

Eliot planteó, de manera decisiva para la crítica literaria del siglo XX, el tema de la relación entre el talento individual y la tradición. Pound insistió en la importancia de la elección a propósito de una crítica ideográfica, por listas y citas demostrativas. Ambos eran didácticos, políglotas, cosmopolitas y traductores.

La idea misma de mi investigación es poundiana, en la medida en que reconozco la elección como fundamental y fundadora y en la medida en que propongo el establecimiento de listas y figuras críticas. Los escritores-críticos que componen mi *corpus* fueron lectores de Eliot y de Pound, cuyas marcas conservan en mayor o menor grado. No es por casualidad que las listas selectivas de los escritores-críticos actuales mantienen y refuerzan ciertas elecciones de Eliot y de Pound. De acuerdo con el principio de que la sobrevivencia es un criterio de valor, podemos decir que el mantenimiento y la transformación, mediante contribuciones originales, de esa doble tradición, da la medida de la riqueza y del vigor del propio Eliot y del propio Pound.

No debe escandalizarnos el hecho de que esos cinco autores de lengua latina tengan como precursores teóricos a dos anglo-americanos. La reflexión sobre las relaciones de lo nuevo con la tradición tiene una larga historia en la lengua inglesa. Ya en 1759, en *Conjectures on Original Composition*, Young proponía una relación con los Antiguos basada en la libre elección y en la búsqueda de elementos todavía vivos en el pasado. A diferencia de los escritores de países donde había Academias, encargadas de establecer valores y reglas, los escritores ingleses tuvieron que determinar sus valores (y por consiguiente, su tradición) por sí mismos. De ahí una producción crítica debida a escritores mucho más abundante, en la literatura inglesa del pasado, que en las literaturas neolatinas. Dryden, Pope, Arnold son los precursores de ese linaje de escritores dedicados a la crítica y a la traducción.

No entraré aquí a detallar una historia de la reflexión crítica por los escritores, que nos llevaría muy lejos. Basta recordar que la gran eclosión de la crítica en las obras de los románticos alemanes (que de inmediato inspiró y alimentó a los escritores de lengua latina) estaba sostenida por discusiones estéticas anteriores mantenidas sobre todo en Inglaterra. El propio Kant tenía, como referencias anteriores para su especulación estética, a Joseph Addison, a Francis Hutcheson, a Edmund Burke y a David Hume. Lo que en los países latinos se recibía de las Academias en forma de reglas, tuvo muy pronto una correspondencia más “democrática” en Inglaterra, donde los valores eran un problema de *gusto* y de elección. Por su relativismo, Hume parece todavía hoy muy moderno. Sin embargo, la referencia a Inglaterra es indispensable cuando se trata de escritores —críticos; en nuestro siglo, esa tradición fue canalizada por Eliot y por Pound.

Volviendo al asunto específico de la investigación propuesta, queda en pie un problema teórico cuya solución es de la mayor importancia. Después de verificar cuáles son los autores del pasado escogido y valorizados por los escrito-

res — críticos contemporáneos, será necesario ver en qué medida las razones de esas elecciones coinciden. Si la valorización de los mismos autores se debe a razones completamente distintas, de un escritor-crítico a otro, las coincidencias de elección pueden ser atribuidas a una fatalidad histórica: la tradición cultural ofreció a esos escritores-críticos el mismo repertorio de lecturas. Queda en pie, sin embargo, el hecho de que ellos hicieron una selección particular dentro de ese repertorio y que, incluso si las razones que los llevaron a esa selección difieren, las coincidencias de resultado merecen todavía ser analizadas. Puede ser también que podamos entonces comprobar un único valor: la pluralidad de lecturas que permiten los autores elegidos por ellos, la riqueza virtual de ciertas obras que se prestan a una lectura “infinita”.

Por otra parte, si las razones de las coincidencias de elección coinciden ellas mismas, será necesario decidir entre dos interpretaciones de ese acuerdo general. O depende de valores inherentes y permanentes (todas las grandes obras de todos los tiempos tendrían las mismas cualidades) o depende de una actitud de lectura (los escritores contemporáneos leen y juzgan según valores semejantes). La primera hipótesis es metafísica; la segunda es histórica y relativista. Si la lectura (como la escritura) es *fundadora* de valores, esas coincidencias manifiestan valores que no residen en las propias obras, sino que caracterizan una poética de nuestro momento histórico. Las lecturas de esos escritores actuales confirmarían esa poética tanto como su escritura.

La similitud de lectura se debería entonces, no a valores permanentes y esenciales, inherentes a ciertas obras del pasado, sino a una provisoria estabilidad de los valores actuales. Como dice Borges, si pudiésemos saber cómo será leída determinada obra en el año 2.000 conoceríamos la literatura del año 2.000.⁶

Al estudiar la lectura que escritores contemporáneos hacen de ciertas obras del pasado, aspiro a definir ciertos valores de la poética contemporánea. Tengo la esperanza de poder indicar algunos valores que se esconden bajo la calificación general de “gran escritor” y de esbozar una poética subyacente a la elección. La crítica moderna pretende juzgar sin criterios; pero los criterios siguen existiendo, aun si se constituyen *ad hoc*. El juicio moderno se caracteriza porque no se juzga *a partir* de criterios sino que al juzgar se crean criterios. Tanto en la lectura como en la escritura, el juicio es asunto de invención.

Notas

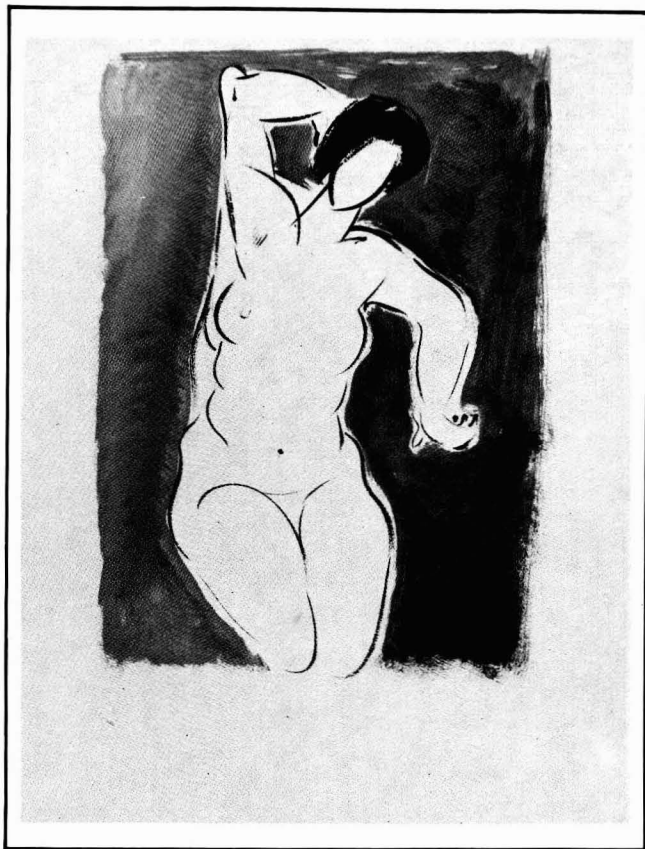
1. *La Grande Encyclopédie*, t. XIII.
2. *La dissémination*, París, Seuil, 1972, p. 275.
3. La distinción que Barthes hace entre “texto legible” y “texto escribible” (*S/Z*, París, Seuil, 1970, p. 11), no sólo reconoce la dialéctica lectura-escritura, sino que da un valor a la capacidad de los textos de producir nuevos textos, valor que sólo puede verificarse en la propia práctica de la escritura.
4. Podríamos agregar a esos cinco nombres de escritores-críticos el de Maurice Blanchot. En efecto, el repertorio crítico de Blanchot testimonia elecciones muy semejantes a las de los cinco escritores-críticos señalados. Blanchot corresponde a las características que encontramos, excepto la última: no ha manifestado un especial interés por la traducción. Como los otros cinco, Blanchot es, en lo demás, un escritor con extensa obra crítica referida a autores de varios países y en varias lenguas; y si bien no es un didacta público, ha ejercido el periodismo y publica en revistas literarias, lo que confirma su preocupación respecto a la divulgación y defensa de determinadas posiciones estéticas.
5. Sobre este tema he publicado un artículo: “L’inter textualité critique”, *Poétique* n. 27, París, Seuil, 1976 (Traducción portuguesa: “A inter textualidade crítica”, *Intertextualidades*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979).
6. *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé Ed., 1960, p. 218.

Eugenio Montejo

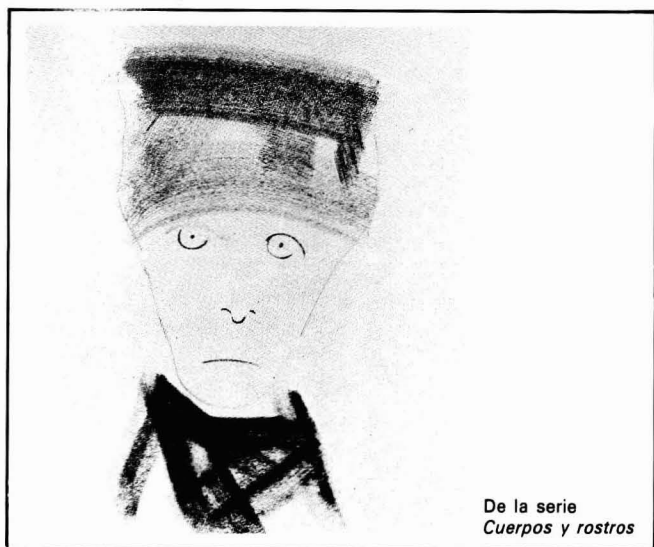
EUGENE BIEL Y LA AVENTURA DEL EXPRESIONISMO

Entre las palabras más divulgadas por la historia del expresionismo, tal vez no la esencial, pero sí una que sentimos profundamente ligada al espíritu de su tentativa, es *brücke*, puente. La vemos aparecer en la génesis misma del movimiento, como si el vocablo encarnase, mejor que cualquier otro, cierto sentido simbólico inseparable de las conquistas logradas por las diversas artes que lo difunden. *Puente*, como se sabe, fue el nombre del primer grupo que proclamó esta tendencia, el mismo que empieza sus acciones en Dresde hacia 1905. Poco importa que sus autores no tuviesen entonces tan clara la significación que el tiempo otorgaría a esta palabra más tarde, convirtiéndola en la voz justa para registrar el clima atormentado de aquella época. Que no la tuviesen tan clara, no quiere decir que no formase parte del acervo de sus intuiciones. Lo cierto es que tras la imagen del puente se halla la idea de cruce, de allegamiento entre dos orillas opuestas. De un lado está la ribera del mundo que se deja, del otro la más incierta adonde se intenta llegar. Con los años vendremos a saber cuán difícil y azaroso será el tránsito, y cómo el mundo terriblemente será otro una vez atravesado el borde final. El sentido del término no escapó, por cierto, a la perspicacia de algunos tratadistas ilustres. El maestro Jean Cassou ha observado que *"al escoger puente como símbolo de su asociación, los artistas que la fundaron deseaban demostrar su fe en el arte del porvenir y facilitar su advenimiento"*.

La certeza del cambio próximo, el derrumbe de antiguos valores cuya inminencia avizoraban, se halla sin duda en la base de esa convulsión europea que engendra el primer expresionismo. La guerra no hará sino corroborar la exactitud con que supieron adelantarse aquellos espíritus visionarios. Que fatalmente tenían razón, nos lo dice el alto número de



De la serie *Mujeres sin flores*



De la serie
Cuerpos y rostros

artistas caídos en los campos de batalla. Y más que ello, todavía, el hecho de que después se intente confundir sus presagios con los resultados de la crisis que denunciaban, al punto de que se haya querido ver en el expresionismo un movimiento que inexorablemente conduciría al nazismo. La ardua polémica sobre el tema, que atraerá a pensadores de renombre, tendrá sin embargo en Ernst Bloch un esclarecedor calificado, capaz de liberar al movimiento de los cargos que se le imputan y de despejar los equívocos.

El puente, como vemos, no habría de cruzarse sin riesgos graves para quienes lo intentaran. Sin duda, el tormentoso desasosiego que transparentan las primeras obras líricas y plásticas del expresionismo, logra mostrarnos la magnitud del peligro que veían cernirse sobre todos. No por azar la célebre figura de *El Grito*, de Munch, uno de sus precursores reconocidos, aparece en la mitad de un puente.

La forma en que cada uno, a su hora, busca ganar la otra orilla, adquiere rasgos diversos según las distintas etapas y lugares de su manifestación. Para unos tendrá un carácter



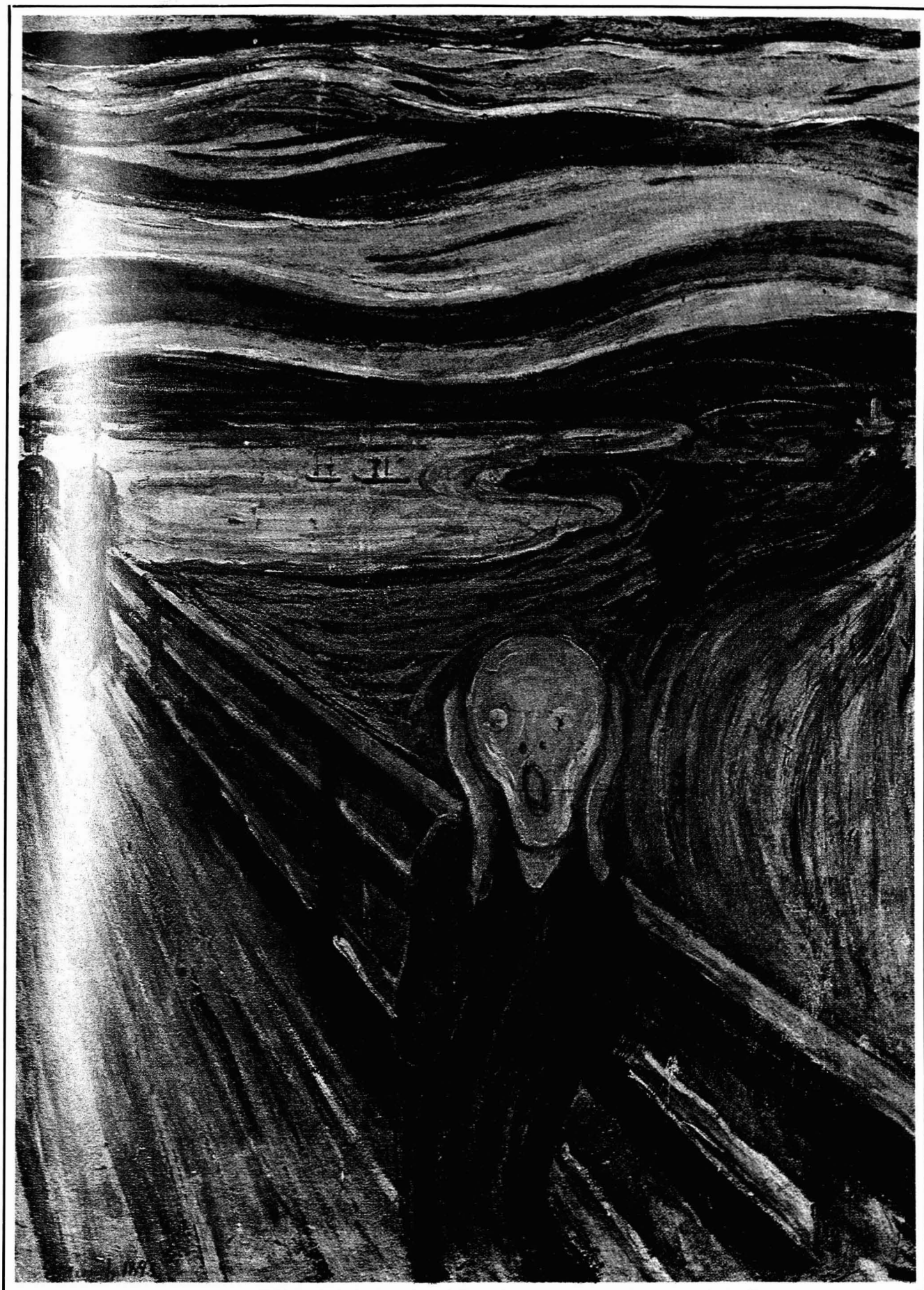
Gustav Klimt (1862-1918) *Salomé* (detalle) 1909

más violento o sombrío, para otros más equilibrado y armonioso. Pero el rasgo definitorio por antonomasia arraiga en la intensidad de la condena de esos falsos valores que desean sepultar. Es, pues, un arte de condena y también de condenados; elige la revuelta porque detesta el mundo heredado, en el cual ya no creen posible la vida sin hondas mutilaciones. El puente es ciertamente un camino minado y riesgoso, pero es el único que conduce al porvenir. Veamos ahora, aunque sea brevemente, cómo cumple su tránsito el artista que nos ocupa.

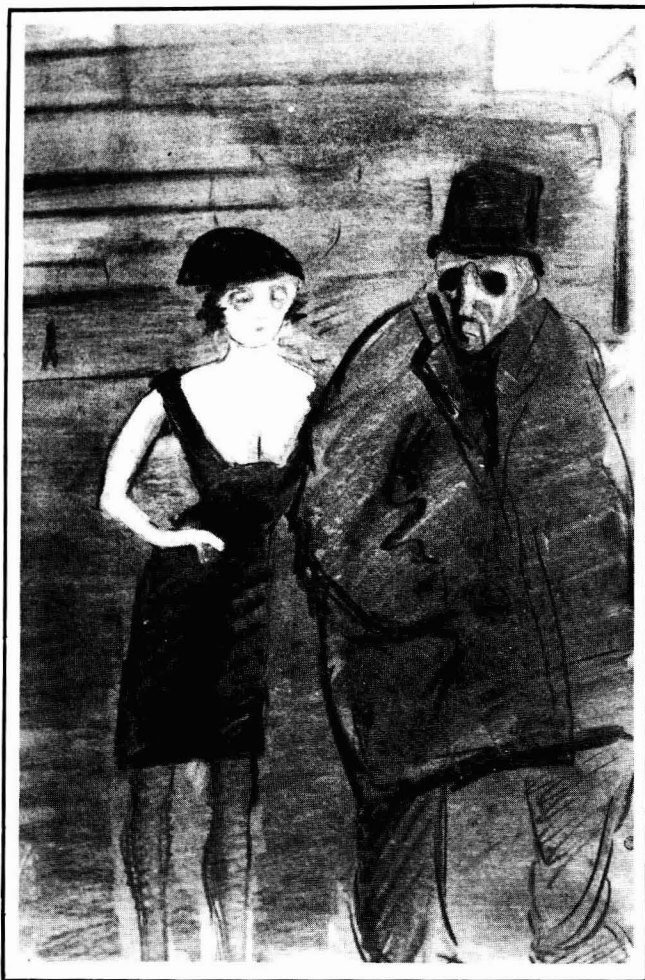
Nada nuevo se dice al afirmar que la obra de Eugene Biel (1902-1969) representa uno de los momentos superiores del expresionismo, en especial de la etapa ulterior de esta corriente. Conviene repetirlo, sin embargo, sobre todo porque su nombre no aparece mencionado en los panoramas de la plástica contemporánea con la frecuencia que sus méritos artísticos lo demandan. Su adhesión al movimiento, por otra parte, dista mucho de responder a la simple sintonía de una tendencia en boga para la época en que inicia su periplo creador. Al contrario, parece predestinado a ésta fatalmente por las propias implicaciones de su existencia. El destino, o lo que nombremos con él, determina su respaldo a las proposiciones de esta revuelta, en la cual no debe verse, como advirtiera el lúcido y contradictorio Gottfried Benn, "*una frivolidad alemana ni un producto artificial, sino un estilo esencialmente europeo*". Lo de europeo hemos de entenderlo, ante todo, referido a las conflagraciones que flanquean el desarrollo del movimiento, de las que Biel será víctima, por cierto, así como en la propensión a anteponer a la forma el sentido descarnado del sufrimiento sin máscara. Es difícil sustraer el dinamismo expresionista de su enfrentamiento con la realidad, a la que el alma germana procura casi siempre rechazar o contradecir, rara vez halagar.

Hablé de cierta fatalidad que acerca a Biel al expresionismo, la cual hace de su arte una consecuencia nada gratuita de la época que le corresponde vivir. Nacido en Viena a fines de 1902, va a sufrir en su adolescencia las penurias del terrible desastre que a los jóvenes europeos imponen la primera guerra mundial y la penosa reconstrucción subsiguiente. No resulta extraño, por tanto, que en 1929 sea llamado a ilustrar el libro *Los últimos días de la humanidad*, de Karl Kraus, el más influyente de los espíritus vieneses del momento, y sin duda no sólo de Viena. No serán aún sus últimos días, al menos no los más funestos para él. Durante la segunda guerra, época en que se alista en el frente francés, perderá gran parte de su obra artística, a la sazón en franco reconocimiento, y para mayor dolor la contienda le arrebató sus dos hijos y reduce a su mujer a la parálisis. La sola mención de estos hechos trágicos documenta mejor el arte de Biel que ninguna aproximación artística. Su larga serie titulada *Los tipos de la humanidad*, iniciada en su juventud y continuada fielmente a lo largo de sus días, constituye no sólo una indagación de índole balzaciana, como se ha dicho —puede verse también en ella una ilustración moderna del libro de Job. Biel busca leer su alma en todos los rostros, en los sufrientes como en los poderosos, en los aniquilados como en los fieles. A un alumno que le pregunta por qué se autorretrata alguna vez bajo la imagen de un payaso, le responde: "Todos somos payasos, y yo uno de los más grandes".

El expresionismo es en esencia un arte escandaloso, comenta Jean Cassou, lo cual es justo sobre todo si admitimos el escándalo como elemento de purificación más que de divertimento. Pero ese escándalo, "protestante y germánico", se aclimatará mejor en el suelo específicamente alemán. Por lo que hace



Edward Munch (1863-1944) *El grito*, 1893



Escenas de la gran ciudad



El paseo

a la escuela de Viena, de la que Biel forma parte, resultará menos extrema la violencia de la composición, cediendo sin duda a la herencia latina de la forma. Biel estará cerca de Klimt, de Kubin, vieneses como él, de Kokoschka y Schiele, austriacos también aunque no vieneses. ¿Es su ascendencia suizo-francesa la que resguarda su color con un estilo más lírico, con una atmósfera a menudo más refinada? Sus dibujos, en cambio, sin duda la porción más sugestiva de su obra, delatan otros parentescos. Acaso Rouault se halla entre sus preferidos, acaso Van Gogh, pero será sobre todo Daumier el más próximo a su arduo empeño por establecer esa magna tipología de los seres, como si ansiase documentar todas las gamas de emoción que puede recorrer un rostro humano. Ya por medio de obras individuales o en largas series, el pícaro, la virgen, el noble, el místico, el inocente se suceden con un dominio y una precisión que hicieron de él, como se ha reconocido, un mago del blanco y negro.

En un movimiento de la amplitud del expresionismo, donde conviven tan variadas direcciones estéticas, los autores no tardarán en deslindar sus propias opciones. La prevalencia del motivo a la ausencia de éste, como ha observado Herbert Read, pronto demarcará los campos, y los diversos partidarios de ambas posiciones van a acentuar con los años sus diferencias. Biel, por su parte, sin dejar de ser fiel a las mejores aspiraciones del movimiento, procurará realizar la síntesis del lenguaje expresionista y el abstracto. Dará a sus últimos cuadros un tratamiento que es la suma de estilos distintos, conciliando con notable éxito técnicas en apariencia irreconciliables. Aquí importa subrayar que la ambición de síntesis

que se adueña de su último periodo, nace de la evolución misma de su obra, en nada se debe a un propósito deliberado. Por ello, junto al profundo acento humano que reflejan sus creaciones, esa aspiración de síntesis perseguida mediante un arte de combinaciones ascendradas, constituye tal vez su logro más definitorio.

Me referí antes al sentido simbólico con que la palabra puente se impone a quienes nos aproximamos a la historia del expresionismo. Quisiera dejar ahora que sea el propio artista quien nos precise su visión de esas dos orillas distantes, que para él como para tantos otros sólo pudieron unirse a través del sufrimiento y la tragedia. Me valgo para ello de una página suya titulada precisamente *Guerra*, inserta en su libro aún inédito *Close to the Exit*. Allí se lee lo siguiente:

“Las leyes de la guerra no permiten muchos viajes a través de las orillas. En tiempo de guerra todos deben ser contados a cada hora del día o de la noche:

—¿Dónde está Ud., ciudadano X? Lo necesitamos. Repórtese.

—Demasiado tarde, lo siento. Me mataron ayer.

—¿Dónde está Ud., ciudadano Y? Lo necesitamos. Repórtese.

—Demasiado pronto, lo siento. Estoy en Kindergarten”.

Entre la muerte de los que cayeron por el camino y el sueño del niño que aún no se sabía predestinado a la desgracia, se alza el largo puente por donde transcurrió la desolada aventura del expresionismo.

Danubio Torres Fierro

UN ITINERARIO POÉTICO

ENTREVISTA A JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Lo que ha dado en llamarse la "generación del 45" brasileña está marcada por algunos rasgos muy propios. En el plano nacional, y una vez clausurado el Estado Nôvo y consumado el temporal alejamiento de Getúlio Vargas de la escena política, se asiste al inicio de una "experiencia democrática" que se cerrará bruscamente con el golpe militar del 1 de abril de 1964. Allí caben la proclamación de la Constitución del año 1946, el retorno del propio Vargas, las elecciones de 1955, la presidencia de Juscelino Kubitschek (1956-1960), la revolución industrial, la fugaz aparición de Jânio Quadros que, al renunciar a la presidencia en 1961, llevará al cargo a João Goulart, quien sería separado del poder por los militares en 1964. En el campo de la cultura, en ese lapso se suceden varias generaciones y hay una permanente interpenetración de poéticas individuales y colectivas, un juego alternado de influencias y rebeliones y una experimentación artística que va de la mano de un intenso compromiso social. Para la generación surgida de la guerra, que se reúne primero en la revista *Orfeu*, fundada en 1947 por Fernando Ferreira de Loanda, la tarea inmediata consiste en la revisión de la cultura anterior, en el encuentro de una actitud ante los problemas sociales, y, fundamentalmente, en el empleo de una actividad crítica, denunciatoria y desmitificadora para con sus materiales (la palabra, el dato histórico, el hecho social, el acontecimiento político). Dentro de esa generación, João Cabral de Melo Neto (nacido en 1920) ocupa un lugar privilegiado. Poeta de "dos aguas", como él mismo gusta llamarse, lleva a sus últimos extremos dos de los principales postulados generacionales: por un lado, el rigor formal, un agudo sentido de la medida y de la validez del poema en sí, que aparece como una pieza autónoma y autosuficiente, y por otro una conciencia muy alerta sobre la misión del poeta como una voz capaz de captar y sintetizar la experiencia de la vida y de convertirse en el difusor "participante" de la realidad humana y social. Sus *Poesías completas*, aparecidas en 1968, confirman esos dos rasgos y, en el balance que promueven de la entera obra de su autor, lo sitúan como un timbre verdaderamente excepcional tanto dentro del Brasil como de América Latina.

—Su obra comienza a tomar cuerpo en los años cincuenta, que es el momento en que la llamada generación del cuarenta y cinco empieza a producir y a imponerse en el Brasil. Más allá de un primer libro en prosa (*Considerações sobre o Poeta dormido*, que apareció en 1941), usted publica en 1942 *Pedra do Sono*, donde aparecen algunos rasgos que lo acompañarán de ahí en adelante. Me gustaría que hablara del contexto en que surgió ese primer título poético, y de cómo era usted a los veintidós años, su edad por entonces.

—En Pernambuco, donde nací, me sumé muy joven al medio

intelectual. Entre los contactos que allí hice hubo el de un amigo, hombre inteligente y culto, que me marcó mucho: él se hacía traer de inmediato los libros que aparecían en Europa y me los prestaba. En realidad, y a pesar de la estrechez provinciana, formábamos un pequeño grupo, inquieto y con ganas de estar al día con respecto a las novedades mundiales. Nuestra pasión por el surrealismo era entonces muy grande, y eso explica que para nosotros la poesía se identificara con Francia. De ahí que haya escrito mis primeras cosas en la línea surrealista. Más tarde aprendí a distinguir en el surrealismo dos aspectos. El primero —y ésta fue una enseñanza proporcionada por Pierre Reverdy— es que una imagen es tanto más poderosa cuanto más diferentes son los elementos que la componen. Es de aquí, justamente, que emanan la fuerza y el vigor de la mejor poesía que alentó y desencadenó ese movimiento. El segundo aspecto —quizás una consecuencia de mi propio temperamento, metódico y disciplinado— es que nunca me atrajo el abandono y la dejadez de la forma que veía en muchos textos pretendidamente surrealistas. Intenté entonces que mi primer libro tuviera en cuenta esos dos rasgos. Y, en efecto, es un volumen en el que —creo— se alía el despliegue de las imágenes, tal como lo quería Reverdy, con la coherencia estilística y la severidad formal. Aquí quiero añadir que el título de ese libro, *Pedra do Sono*, lo tomé prestado a una pequeña ciudad del interior de Pernambuco. Hay más, y que ilustra mejor lo que comentamos: Antonio Cândido, que es un crítico inteligente, fue el primero que señaló que, a pesar de las apariencias, *Pedra do Sono* no era surrealista sino —a su entender— cubista. Estaba en lo cierto (y aquí podemos recordar que Reverdy fue el poeta cubista por excelencia). Andando el tiempo, me fui liberando más y más de la influencia surrealista.

—Sin duda está usted en lo cierto porque *O Engenheiro*, que publica en 1945, es un libro donde el surrealismo aparece —digámoslo así— bajo un riguroso control intelectual.

—Tiene razón. Y si se pretende detectar la línea a la que se adscribe *O Engenheiro*, ésa sería la que podríamos llamar constructivista. Se explica que así sea porque, aparte de mis gustos personales, o quizá por ellos mismos, yo estaba muy cerca de un grupo de ingenieros y arquitectos que vivían en Recife. Y si usted ahora me pregunta cuál es el filósofo que más marcó mi vida, yo tengo que responderle que no existe, que quien más me influyó fue un arquitecto: Le Corbusier. Toda mi poesía fue alimentada, y se proyectó hacia, esa tendencia. A mi entender, *Psicologia da Composição*, que publiqué en 1947, denuncia con mucha claridad que en fecha tan temprana como ésa ya había yo llegado a un extremo del constructivismo. Por eso incluso llegué a pensar que dejaría de

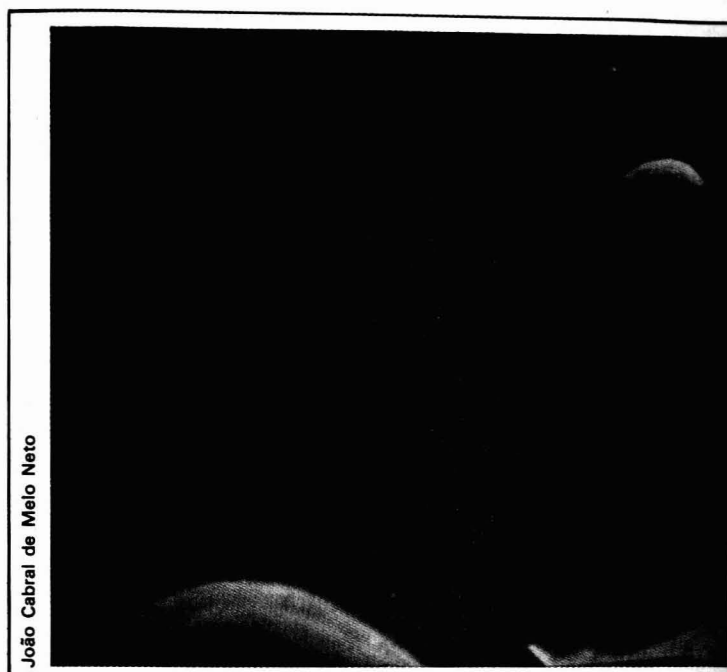
escribir. Por lo demás, en ese tiempo ya era yo un diplomático de carrera, desempeñaba la función de vicecónsul en Barcelona, y realmente no tenía ninguna necesidad de escribir. Mi sobrevivencia estaba asegurada. Pero un día, en el consulado, hojeé una importante revista de economía brasileña, cuyo nombre no recuerdo ahora, donde se publicaba un ensayo sobre Pernambuco, y allí me enteré de que en Recife la expectativa de vida media era de apenas veintiocho años. Fue un verdadero golpe. Es claro que yo no pertenecía, ni pertenezco, a la clase social entre la que se encuentran los que sólo viven veintiocho años —pero tomar conciencia de ese dato fue una conmoción. Entonces me dije que antes de dejar de escribir definitivamente tenía que hacer un libro que fuera un adiós a la poesía y que tuviera un fuerte contenido social. Así, en 1950 publiqué *O Cão sem plumas* que es, en puridad, una denuncia y una descripción de las poblaciones miserables que habitan en las orillas del Capibaribe, que es el río —pobre, grávido de tierra negra— que atraviesa Recife y el entero nordeste.

—Podría decirse que *O Cão sem plumas*, a pesar de su autonomía y de su hermosura, es una primera aproximación al tema del río. En efecto, en 1953 usted publica *O Rio*, que de hecho es una prolongación de aquél título. Hablemos de *O Rio*.

—Voy a darle algunos datos para que se entienda mejor la génesis de ese libro. Después de la aparición de *O Cão sem plumas* me enviaron a Londres. Allí tenía mucho trabajo y no escribía nada. Me limitaba a cumplir con mis tareas y a leer (y leí sobre todo poesía inglesa, a sabiendas de que hasta entonces había estado muy influido por la francesa). En Londres ocurrió un hecho importante, que vale la pena recordar en este contexto. En Brasil se desató una campaña en contra de cuatro colegas y de mí, promovida por un periodista que ya murió y que usted debe conocer: Carlos Lacerda. Él nos denunció diciendo que éramos un grupo de comunistas infiltrados en el cuerpo diplomático, y Getulio Vargas —que era en esa época dictador, y hombre muy sutil, ya que si procedió así fue menos por el miedo de tener en su cuerpo diplomático a pseudocomunistas que por satisfacer a Lacerda—, Vargas, entonces, nos corrió. En ese momento, en que me sentí muy amenazado personalmente, tomé cuerpo la idea de escribir un largo poema geográfico que fuera algo así como la memoria del Capibaribe. Y, en efecto, en el libro es ese río quien habla desde que nace hasta que muere en Recife. No olvidemos, aquí, que el subtítulo de ese poema es muy explícito: “El río, y la descripción del viaje que hace el Capibaribe desde su nacimiento hasta la ciudad de Recife”. Allí el personaje que dice “yo” es el propio río y su narración es la historia de un nordeste de cañas de azúcar, de “engenhos” muertos, de refinerías destartadas. Ahora añado otro dato curioso —curioso sólo con la perspectiva que da el tiempo, porque en su momento fue una bendición: el día en que apareció el decreto por el cual se me echaba de la carrera diplomática, *O Rio* obtiene el Premio Centenario de São Paulo, que era el más codiciado de Brasil.

—¿Qué pasó de ahí en adelante?

—Echado de la diplomacia, me fui a Pernambuco. Aquí quiero agregar que mis colegas y yo presentamos un recurso al Supremo Tribunal de Justicia contra una decisión que entendimos era inconstitucional. Podría precisarse, al pasar, que Vargas, a pesar de ser un dictador, aceptaba las decisiones del Tribunal, y que fue por ese motivo que mis amigos y



João Cabral de Melo Neto

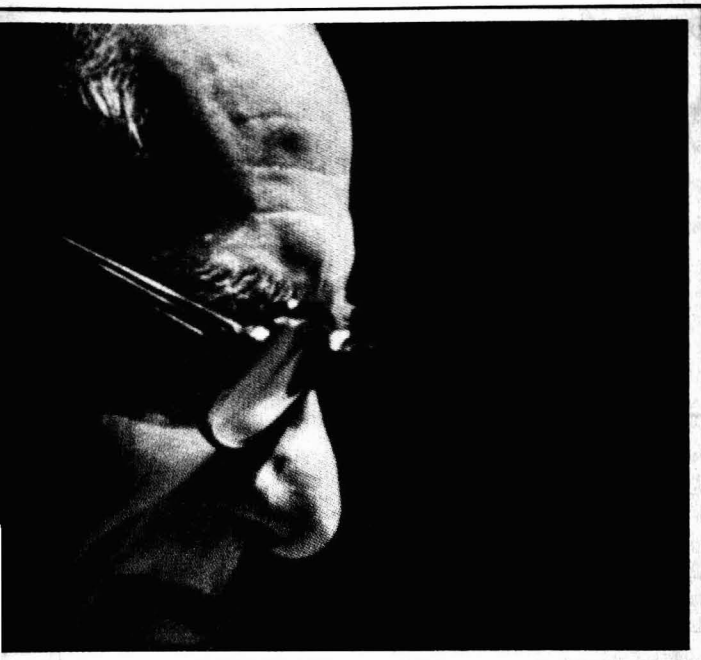
yo emprendimos una acción legal. El tiempo nos daría la razón. En Pernambuco me mantuvo mi padre durante un año y medio, y no sólo a mí sino a mi esposa y a mis hijos, que por entonces ya eran tres. La experiencia que viví en Recife durante ese lapso fue importante porque sirvió para reencontrarme con el mundo de mi infancia y adolescencia. A mi regreso a Río de Janeiro, ya rehabilitado en la carrera diplomática, escribí una pieza teatral que sería famosa: *Morte e Vida Severina*, una obra en verso. Allí hay una densa investigación sobre el lenguaje y se vehiculiza una expresión voluntariamente directa, de gusto popular. Pero también hay algo más: en ese texto intenté controlar las dos vertientes que existen en mí: la cuestión social y el costado constructivista. Fue en ese momento que un editor me ofreció reunir en un solo volumen toda mi poesía escrita hasta la fecha.

—Usted se refiere, sin duda, a *Duas Aguas*, que apareció en 1956. El título alude a esas dos vertientes que acaba de mencionar.

—Así es. Esas dos aguas de que habla el título son una forma de destacar que mi poesía es una poesía de conciliación: entre el testimonio social y la voluntad formal, entre el apasionamiento por lo popular y el rigor intelectual. Y a partir de 1956 esas dos vertientes continúan existiendo aunque ya no lo hacen tan separadas como hasta entonces.

—Hay un rasgo curioso que caracteriza a la producción artística que se hace en el nordeste brasileño, y que usted ejemplifica con mucha claridad. Es el siguiente: se trata de obras (teatrales, literarias, cinematográficas) que practican un esteticismo muy agudo y, a la vez, una denuncia social muy intensa. ¿Cómo explica usted ese fenómeno?

—Puedo contestar en base a mi propia experiencia. Más allá del surrealismo, al que tiendo a ver como una enfermedad de infancia, lo que realmente me marcó fue primero la visión teórica y literaria de Paul Valéry, la concepción constructivista de Le Corbusier y, también, la pintura de Mondrian. ¿Qué se desprende de ahí? Creo que esos modelos me hacen proceder como un artesano que trabaja mucho sus materia-



les, que tiene una enorme disciplina y que no fía en la improvisación. Usted tiene razón cuando observa que mi temperamento es esteticista —pero hay que añadir, siempre, que está conmovido por la realidad social. De ahí que en mi obra, a la que insisto en llamar de conciliación, esas “dos aguas” se alternen, se mezclen y se fusionen. Hay algo más que quiero agregar con respecto a los problemas formales. Se trata de algo que, por desgracia, la crítica brasileña —que no está muy bien informada de la literatura española— no ha observado hasta ahora. Ustedes tienen la rima asonante, que no existe en Francia y tampoco en Brasil, ya que los oídos no la registran. Ahora bien: hasta *Cão sem plumas* mis libros están escritos en verso libre, pero a partir de *O Rio* esa estructura métrica cambia y comienzo a usar sistemáticamente la rima asonante. ¿Por qué? Primero porque mi disgusto por la poesía brasileña anterior al modernismo se apoya, justamente, en su empleo de la rima, que siempre aparece sonando falsa y sin sentido. En segundo lugar porque cuando llegué a España, en 1947, y como me di cuenta de que mi formación clásica era nula, me puse a estudiar en serio la literatura española, comenzando por el Poema del Cid, que influyó muchísimo en *O Rio*. Lo que me sucede con la rima asonante es que me plantea una dificultad que no encontraba en el verso libre, y a la vez no me enfrenta a problemas tan arduos como lo hace la propia rima. Resumo: empleo el asonante no porque el oído brasileño lo registre, sino porque me pone frente al grado de dificultad suficiente que necesito para escribir. Así, y repitiendo lo que ya dije, a partir de *O Rio* todos mis libros están metrificados. ¿Por qué todo esto? Porque soy contrario a cualquier forma de espontaneidad. Por lo demás, la versificación habitual en nuestras lenguas es el octosílabo —al que los brasileños llamamos heptasílabo, ya que contamos una sílaba menos. Ahora bien: eso es algo muy fácil de hacer y de leer, y hasta fluye con mucha naturalidad. Pero yo no quiero que se me lea distraídamente; busco, siempre, despertar la atención. Eso explica que a partir de *O Rio* haya buscado un tipo de verso que no es usado en Brasil pero que, en cambio, es el verso popular de los franceses: el eneasílabo de la lengua española —y nuestro octosílabo. Por supuesto: esto no quiere decir que a veces no emplee el heptasílabo;

pero cuando lo hago procuro que el lector no pueda fluir por él como un caballo desbocado.

—¿Qué posición tiene con respecto a la poesía concreta, un movimiento con el que —en principio— tiene algunos puntos de contacto?

—La poesía concreta me sitúa como uno de los precursores de su primera fase de desarrollo. Y de antemano debo advertir que tengo la mayor admiración por quienes la practican: nunca en la historia de la literatura brasileña hubo un movimiento que se acercara al quehacer literario armado de tanta inteligencia y tanta cultura. Sé muy bien que tanto dentro como fuera del Brasil hay quienes se oponen al concretismo, y yo debo señalar que personalmente no lo practicaría —como lo hizo, por ejemplo, Manuel Bandeira al final de su vida. Los poetas concretos saben que yo pienso así, pero también saben —porque yo mismo se los dije— que mi sensibilidad no se cierra ante sus propuestas. La verdad es que mi sensibilidad está abierta a todo, y me lleva a adorar a Jacques Prévert, a quienes muchos tienen por un poeta de segunda. Hay otro rasgo que me acerca al concretismo: su concepción esencialmente visual de la poesía. Eso se explica porque carezco de memoria musical y soy incapaz de recordar una melodía cualquiera. No sé si sabe que Chico Buarque, que compuso la música (estupenda) para *Morte e Vida Severina*, declaró que esa tarea le había resultado infernal por la dureza de mis textos.

—Una última pregunta. Anoche, mientras cenábamos, hablamos (esquemáticamente, es claro) de las distintas posiciones que el intelectual sajón y el francés adopta frente a la política y el poder: el primero poniendo distancia, el segundo buscando la lucidez y a veces la participación. ¿Qué diría del latinoamericano?

—Si la cuestión se plantea así, es evidente que los intelectuales latinoamericanos se sitúan más cerca de la posición de los franceses: opinan y participan en la vida política de sus países, lo hacen con fuerza y vigor, y casi siempre son los primeros en pronunciarse sobre esto o aquello. En mi caso, y sin tener una sola gota de sangre sajona, me ubicaría en la otra vertiente. Quizás esa actitud obedezca a razones muy personales. Mi padre hizo política y en el momento en que estalló la revolución del treinta fue separado de los cargos de poder que tenía, lo que repercutió en el niño que era yo entonces. Estoy seguro de que esa experiencia me llevó a colocarme en contra de la política. Ahora bien: creo que la obligación del intelectual consiste en enseñar y señalar los problemas que existen, pero en ningún caso en tratar de resolverlos por su cuenta porque eso implica, automáticamente, tomar el poder. Retomando el planteo que usted hacía en su pregunta, diría que no debemos olvidarnos de que el intelectual francés, a pesar de que juzga y opina, no participa activamente en la política (a excepción de André Malraux y, en menor medida, Sartre). En cambio, en nuestros países, todos aspiran a hacer política: escriben los diálogos y, además, se convierten en actores. Aquí debo agregar, porque encuadra en este contexto, que hay una distinción fundamental entre poesía social y poesía política. La primera refleja lo que ella desea, mientras que la segunda cree tener soluciones y quiere ponerlas en práctica como si se tratara de un manifiesto. ¿Hay mayor *hybris* que ésa por parte de una persona que —como el intelectual— nunca está segura de sus opiniones, que duda permanentemente, es incapaz de anclarse en una posición y trata siempre de ponerse en el lugar de su adversario?

Fabio Morábito

POEMAS

a Sandra Suter
que se quedó en el mar

El mar en cada ola
se libra de sus armas,
se aleja sin pecado,

en cada ola el mar
se acuerda de sí mismo
y se arma nuevamente,

entre una ola y otra
el mar renuncia, niega
—escudos y no espadas—

entre una ola y otra
el mar voltea atrás
a ver su inmensa duda;

arriba de la ola
el mar ya no se oye,
es sordo, casi ausente,

por eso grita y grita
—no le hace caso nadie—
enfermo de ignorancia;

el mar en cada isla
reparte sus tareas
tan bien que puede irse,

en cada oído, en cambio,
se trunca, se extravía,
se queda para siempre.

Si te revuelca la ola
procura que sea joven,
esbelta, ardiente,

te dejará molido el cuerpo
y el corazón más grande;

cuídate de las olas
retóricas y viejas,
de las olas con prisa,

y la peor de todas,
de la ola asesina,

la ola que regresa.

EL SISTEMA CONCEPTUAL DE “LA DEMOCRACIA EN AMÉRICA”

Sabemos que la *Democracia en América* se publicó en dos partes. El primer volumen, consagrado principalmente a la descripción analítica de las instituciones americanas, apareció en 1835; el segundo, que estudia de manera más abstracta la influencia de la democracia sobre las costumbres y los hábitos nacionales a partir del ejemplo americano, en 1840. El comentario del viaje más inteligente del siglo XIX le tomó a Tocqueville cerca de diez años de estudios suplementarios y de asiduo trabajo intelectual. Las principales ideas-madre, en particular las del primer volumen, el más específicamente “americano”, ya se encuentran en las notas de viaje:¹ prueba de que el viajero llegó con su “sistema” en la cabeza. Pero si se tomó el tiempo de escribir no fue sólo por amor al bello estilo; fue para poner sobre el tapete su objeto de estudio, lo que suponía múltiples lecturas particularmente en los terrenos constitucional, político y jurídico.² Por otro lado, y sobre todo, fue porque quiso “pensar” por entero lo que había “aprendido”; profundizar su esquema conceptual con la ayuda de los materiales americanos y afinar la “lección” para los pueblos europeos. Tocqueville es un espíritu que trabaja indefinidamente las mismas ideas y que descubre cada vez aspectos novedosos: el segundo volumen de la *Democracia* es el mejor ejemplo de este tipo de paciencia intelectual.

Además de estas virtudes simplificadoras, Estados Unidos le ofrece como primicia, a él, a quien la cuestión no le interesa en absoluto, el secreto de los orígenes. En el nuevo mundo la democracia no está escondida en la noche de los tiempos o en los designios de la Providencia. La llevaron los inmigrantes, los puritanos de Nueva Inglaterra o los cuáqueros de Pensilvania como un principio religioso fundador de la nueva patria. Existe, igualmente, una matriz cultural de la democracia americana, una lógica de la evolución inscrita en la historia de los orígenes, por vez única, clara y conocida. Mejor aún, Estados Unidos presenta, en su territorio mismo, la antítesis de esta historia: el sur, poblado por una sub-aristocracia de plantadores sin verdadero poder sobre la población libre puesto que reina sobre los esclavos. Por un lado el espíritu de la religión y la libertad indisolublemente ligados. Por el otro una civilización fundada en la esclavitud, principio destructor del estado social.

Pero Tocqueville no se detiene en la genealogía de la sociedad americana: insiste mucho menos sobre este aspecto de la realidad que, por ejemplo, en la misma época, Michel Chevalier, en las *Lettres sur l'Amérique du Nord*.³ De nuevo, en ese momento, la cuestión histórica le interesa aún menos que la comprensión del presente y el diagnóstico del porvenir. El

centro de su análisis es el “estado social” de los anglo-americanos, no su historia. Estado social que es “en general, el producto de un hecho, a veces de leyes, y en la mayoría de los casos de ambas causas juntas; pero que una vez que existe se lo puede considerar como la causa primera de la mayor parte de las leyes, de las costumbres y de las ideas que regulan la conducta de las naciones; lo que él no produce, lo modifica”.⁴

El estado social democrático

La igualdad, rasgo dominante del estado social democrático, no quiere decir que las fortunas sean iguales o que los americanos deseen que lo sean; quiere decir, simplemente, que éstas no arraigan en la transmisión familiar y que el dinero circula muy rápidamente. En última instancia la única sanción que la democracia reconoce es la de las aptitudes naturales, sin tomar para nada en cuenta la jerarquía preexistente; por eso alcanzó una especie de absoluto allí donde la sociedad no existía aún pero donde las pasiones sociales de los habitantes estaban sobreexcitadas por la costumbre o la impaciencia de un lazo social anterior: en la frontera de la colonización europea. Por otra parte, la igualdad no impera sólo a través de la movilidad de las fortunas y de la distribución de la holgura; también uniformiza el nivel educativo e incluso las inteligencias, al darle a todos una educación mínima y a nadie el privilegio de clase que representa el ocio o el gusto de consagrarse por entero a las cosas del espíritu.

De esta situación social absolutamente única en la historia se derivan dos consecuencias políticas posibles, incompatibles entre sí: la libertad o la servidumbre, la soberanía del pueblo o la de un amo. Pasamos así al segundo nivel de la reflexión de Tocqueville, nivel claramente deducido del primero (puesto que aborda explícitamente las consecuencias políticas del estado social) pero no determinado por él, pues, al contrario, abre una alternativa: los angloamericanos han sabido desprender la democracia política de la democracia social.

Comprender el cómo y el por qué permite revisar la serie de meditaciones entre las dos articulaciones de análisis. Tocqueville no los explicita sistemáticamente, al menos no en lo inmediato, pues pasa del capítulo sobre el “estado social” a la famosa y minuciosa descripción del sistema político americano; lo encontramos, sin embargo, en el capítulo IX del segundo libro y también en las notas de viaje que atestiguan que los elementos de su explicación ya estaban planteados desde 1831. En su opinión, lo que mantiene la democracia política americana después de que las circunstancias históricas la crearon, no es sólo la fidelidad a los orígenes: es algo así como un estado de ánimo tan absolutamente difundido y

N. de R. — Este texto se reproduce con autorización de la revista *Commentaire*.

tan profundamente arraigado que se le podría considerar como parte de las costumbres nacionales, y que fabrica día tras día la independencia de lo social y su primacía respecto a lo político.

En primer lugar está la religión, que juega un papel admirablemente regulador en los dos sentidos, por lo que aconseja y por lo que prohíbe. Mientras que el catolicismo, según Tocqueville, inclina los espíritus hacia la igualdad y la obediencia (menos cuando se separa del Estado y adquiere entonces rasgos diferentes), el protestantismo, sobre todo en su forma sectaria y pluralista, los lleva hacia la igualdad y la independencia: la religión americana está hecha de un conjunto de cristianismos republicanos. Pero por el otro lado fija límites a lo que se puede conocer y a lo que se puede transformar en el hombre, lo que introduce en la audacia americana una especie de moderación colectiva. Al impedir a los ciudadanos "concebirlo todo", obstaculiza, en otros términos (que Tocqueville no emplea), el espíritu revolucionario —esa negación de la democracia en nombre de la democracia: paradoja sobre la que Tocqueville se interroga toda su vida sin lograr dominar su vértigo nunca, pero cuya atracción ha sido rota, en Estados Unidos, por el consenso religioso.

Otro elemento clave de la sociedad americana: el elevado nivel cultural. Aquí Tocqueville se separa de Montesquieu: el resorte de las repúblicas no es la virtud sino las luces, con lo que quiere decir la democratización de los conocimientos, especialmente en materia política. Al interrogarse sobre las mil razones que permiten sostener en los Estados Unidos la libertad republicana, escribe en sus cuadernos de viaje: "Existe una gran razón que domina a todas las demás, y que después de haberlas planteado todas inclina sobre ella sola el peso de la balanza. El pueblo americano tomado en conjunto no es sólo el más ilustrado del mundo sino —cosa que me parece mucho más importante que esta ventaja— es el pueblo que tiene una educación política práctica más avanzada. Esta verdad, en la que creo firmemente, hace nacer en mí la única esperanza que guardo para la futura felicidad de Europa."⁵ A pesar de la grosería de sus costumbres, de la vulgaridad de sus modales, de la obsesión que tiene por el dinero, el pueblo americano es, para el aristócrata francés, el más *civilizado* de la tierra: Tocqueville mide aquí el valor de la inversión humana preparada por dieciocho siglos de historia europea. Estados Unidos es una nación de hombres de ciudad a la conquista de la naturaleza que le hacen un corto circuito a la interminable maldición campesina de Europa. El pionero es este encuentro improbable entre la extrema civilización y el extremo salvajismo, entre lo más histórico y lo más natural. Sobre este tema Tocqueville escribe en sus cuadernos de viaje páginas de una belleza inolvidable que en su libro retoma sólo en una pequeña parte.⁶

Este alto grado de civilización le da a la Unión —si separamos el sur, minado en su interior por la esclavitud— ese componente esencial de las costumbres democráticas: la uniformidad. En sus notas, Tocqueville confiesa su asombro ante este rasgo de la existencia americana: acostumbrado como estaba a observar diferencias de "varios siglos" entre las provincias o las fracciones de provincia de las naciones europeas, esperaba encontrar ese desnivel aún más acentuado en el interior del Nuevo Mundo ya que éste se encontraba en vías de colonización y debía por lo tanto presentar, según el lugar, "la imagen de la sociedad en todos los tiempos... desde el opulento patricio de las ciudades hasta el salvaje del desierto".⁷ Sin embargo, comprueba lo contrario. Como los americanos que van a poblar la "frontera" no llegan directa-

mente de Europa sino de los territorios más antiguamente valorados, han sufrido previamente los efectos del espíritu de igualdad y han estado sometidos a la uniformización de gustos y de costumbres. "El hombre que usted dejó en las calles de Nueva York lo volverá a encontrar en medio de las soledades más impenetrables: la misma indumentaria, el mismo espíritu, la misma lengua, los mismos hábitos, los mismos placeres."⁸ Tocqueville no opina, como Michel Chevalier,⁹ que la frontera constituya un tercer Estados Unidos después del de los negocios puritanos y del de los plantadores propietarios de esclavos. Y es que los criterios del saint-simoniano son económicos mientras que los suyos son morales y culturales.

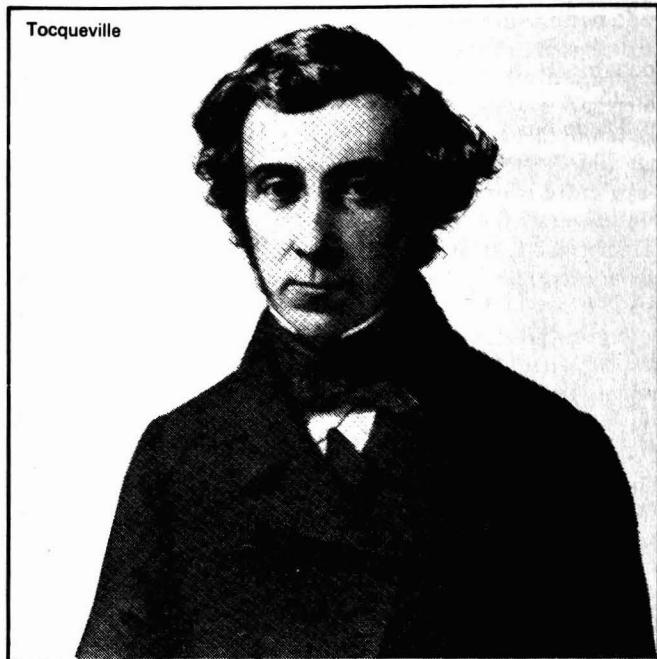
La acción de la sociedad sobre sí misma

En realidad, en su análisis sobre el oeste, y en general sobre el espíritu americano (pues el oeste sólo revela su quintesencia), Tocqueville vuelve a utilizar, transformándolo, un concepto que data del siglo anterior: el de "civilización". Para él, como para los filósofos del siglo XVIII, se trata de un conjunto de rasgos culturales que vuelven a las sociedades a la vez más refinadas y más activas; pero no llega a suponer, como Voltaire, que constituye la línea ascendente de una sucesión de ciclos ni, como Concordet, el término de un progreso lineal. Le arranca el concepto a la historia, vector indefinible, otro nombre de la Providencia, para reintegrarlo en su propio sistema intelectual: la "civilización" es esa forma particular de actividad social que la democracia extiende entre todos los ciudadanos cuando es libre. Esta definición le permite, entonces, recortar el campo de su reflexión y restringir sus beneficios a la cepa europea de la humanidad.

Así, la "democracia" no es el fin de la historia, ni una de sus figuras universales, y menos aún la reconciliación de la humanidad consigo misma. Es un concepto que le permite a Tocqueville pensar un estado de sociedad y de costumbres propio de Europa, y más particularmente, propio de esa prolongación inglesa en el Nuevo Mundo que es la república americana. Allí, en efecto, la experiencia histórica de la democracia se realizó de una manera tan radical en el nivel social y cultural que logró penetrar e investir toda la esfera de la política hasta el punto de subordinarla por completo. Pues una de las impresiones más fuertes de Tocqueville durante su viaje es la de la cuasi-inexistencia de lo político en la sociedad americana: él habla en sus notas de "la ausencia de gobierno",¹⁰ bondad que el hombre no encuentra "sino en los dos extremos de la civilización, ya sea en el estado salvaje cuando está sólo frente a sus necesidades, o después de que la sociedad se ha constituido, cuando los individuos que la integran son lo suficientemente conscientes e independientes de sus pasiones como para prescindir de él (o respetuosos de las leyes, lo que redundaba en lo mismo)". Un poco más adelante¹¹ distingue entre lo que él llama "dos estados sociales" claramente diferenciados: "En uno el pueblo está suficientemente consciente y se encuentra en circunstancias tales que la sociedad se puede gobernar sola. En este caso la sociedad actúa sobre sí misma. En el otro un poder exterior a la sociedad actúa sobre ella y la obliga a seguir cierto camino." Evidentemente, los Estados Unidos responden a la primera definición, a la de una sociedad autoadministrada. No sólo representa lo que podríamos llamar "lo democrático puro" sino, en el fondo, también lo "social puro" con exclusión de lo político.

Como es obvio este análisis va demasiado lejos ya que una gran parte del primer volumen de la *Democracia* está consa-

Tocqueville



grada a la descripción del sistema político americano. Pero tiene la ventaja de que subraya la aprobación intelectual que Tocqueville le da a la democracia política, a pesar de lo que él considera "sus excesos". Pues si ésta asegura por medio de la descentralización administrativa (que él distingue cuidadosamente, como sabemos, de la descentralización gubernamental) la libertad y la responsabilidad de los ciudadanos, comporta fundamentalmente las ventajas de un régimen político aristocrático, al mismo tiempo que multiplica a los beneficiarios. A partir de este momento, el problema, en el doble nivel administrativo y gubernamental, consiste en la comparación de las ventajas y los inconvenientes respectivos en los dos tipos de régimen, uno en manos de la sociedad en su conjunto, el otro dirigido por una élite hereditaria. Esta parte del libro, con justa razón célebre, y apasionante, no aporta nada a mi tema en la medida en que esta oposición conceptual, explícita o implícita, la recorre de un extremo al otro. Su interés reside en la minucia excepcional con que Tocqueville la explora y la examina en todos los sentidos a partir del ejemplo de las instituciones americanas; pero no modifica su articulación central.

La fuerza de la igualdad

Cinco años después, en 1840, Tocqueville publica el segundo volumen de la *Democracia*. Puede dar por conocido el sistema político americano puesto que es el tema central de su libro de 1835. Su problema es ahora profundizar en el asunto más difícil, que ya había tocado, y delimitado, en su primer volumen, pero que no había tratado sistemáticamente: la influencia del estado social democrático sobre el espíritu americano y, de manera más general, sobre el espíritu de los pueblos en donde reina. No es que quiera hacer de ese "estado social democrático", es decir de la igualdad, la causa única de los caracteres de la sociedad americana, ni de "todo lo que ocurre en nuestros días".¹² sabe perfectamente que lo contrario es cierto y que hay que darle su lugar a mil circunstancias que no dependen de la igualdad. Pero, por una parte, gracias a este rasgo común al viejo y al nuevo mundo, Tocqueville puede comparar a los Estados Unidos con Europa.

Por la otra, es su tema, el punto a partir del cual examina lo social y lo histórico, porque es, en su opinión, el más adecuado para explicar el estado actual del mundo. Pues lo más sorprendente en esta especie de obsesión intelectual con que Tocqueville gira alrededor del concepto de igualdad es la *evidencia* que, en su opinión, este concepto posee para explicar el estado actual de las sociedades así como el de su futuro. Sin embargo, sobre el primero de estos aspectos, lo menos que se puede decir es que las sociedades de su tiempo, particularmente la suya —la Francia de la monarquía de julio— no ofrecían el espectáculo de la igualdad. Su vida, incluso, en cuanto a lo exterior, está enteramente gobernada (12 bis) por el espíritu de conformismo con los valores de su medio familiar, y por la más estricta observancia de los principios de la jerarquía social; basta con echar una ojeada a su correspondencia para advertirlo. Incluso después de la revolución de julio, la Francia de Luis Felipe es un país donde los hombres como él, descendientes de la vieja aristocracia, siguen ejerciendo, sin buscarlo siquiera, un magisterio casi natural de opinión y de poder. ¿De dónde le viene entonces una certeza intelectual que su misma existencia desmiente todos los días?

Menos del estado actual de la sociedad que de su historia, es decir: de su pasado. Seguramente es difícil imaginar hoy lo que representó, para una familia como la suya, el estruendoso estallido de la Revolución Francesa, el caudal de recuerdos e historias dramáticas que arrullaron su infancia, el sentimiento de fascinación horrorizada que debió desarrollar desde muy temprana edad. Logró, desde muy joven, desde que salió de la adolescencia, transformar su experiencia familiar en un problema intelectual: su talento se da en esta apropiación precoz de su herencia en otro nivel y de otra manera. A partir de la idea de desdicha que la tradición le ha transmitido, fabrica a la vez la idea de igualdad y la idea de lo inevitable.

Estas dos ideas no son disociables precisamente porque están arraigadas en el mismo terreno existencial: el sentimiento de que la Revolución Francesa se inscribe en un sentido de la historia, es decir que no ha terminado, y que al haberse manifestado como una hostilidad tan radical a la nobleza, e incluso a toda idea de superioridad social, no se la puede definir sino a partir de la pasión por la igualdad. Poco importa que esta igualdad no se haya "realizado" en las sociedades que la sucedieron: puesto que es verdad que Tocqueville sólo conceptúa su propia experiencia, esa experiencia le dice, en efecto, que la Revolución Francesa se prolonga a través del Imperio, la Restauración y 1830, y que la igualdad sigue siendo el centro de los debates y de los acontecimientos políticos. (Probablemente es este punto el que lo distingue de la mayoría de los grandes espíritus filosóficos formados sobre todo en el estudio abstracto de las doctrinas y las ideas, y es esto también lo que explica su obstinación por ahondar en una sola idea, de la que se podría decir, como de una mujer, que es la idea de su vida.) En realidad esta convicción constituye la manera en que él se apropia de la famosa tristeza de la generación romántica, de la que también es hijo. Pero al mismo tiempo es algo más que una convicción: es un concepto.

De allí su ambigüedad permanente y el hecho de que se sitúa en dos niveles distintos. El empleo de la palabra democracia como sustituto aproximado de igualdad, pero con una acepción aún más amplia, lleva a Tocqueville a diferentes usos semánticos de la misma palabra, particularmente en el hecho de que no separan el dominio social del dominio polí-

tico. Pero la ambigüedad existe también, y quizá de manera más profunda, por estar más oculta, en el interior del uso de la palabra "democracia" para designar un estado social igualitario —por cierto su uso más frecuente. ¿Qué significa para nuestro autor una sociedad o un estado social caracterizado por la igualdad? La respuesta no es fácil.

La más sencilla es la del sentido común: una sociedad donde impera la igualdad es una sociedad en la que han desaparecido las barreras de clase entre los individuos. Por momentos Tocqueville da esta definición. Por ejemplo, cuando escribe:¹³ "Un pueblo que ha vivido durante siglos bajo un régimen de castas y de clases, no alcanza un estado social democrático sino a través de una larga serie de transformaciones más o menos difíciles." O un poco más adelante, en una anotación al capítulo XXVI, y de manera aún más explícita, pues el "es decir" introduce una definición: "Cuando un pueblo vive un estado social democrático, es decir que en su seno ya no existen castas ni clases..."¹⁴ Citas totalmente congruentes y que asimilan las clases sociales y las castas, al menos en cuanto al hecho de que entran en contradicción con la democracia, y que hace de la sociedad sin clases la condición de la igualdad. Encontramos en otros lugares ese tipo de definición maximalista (la igualdad como estado social real) e ingenua (la igualdad conforme a la idea que de ella se hacen los actores sociales). Por ejemplo, en la comparación que hace Tocqueville entre el matrimonio aristocrático y el matrimonio democrático.¹⁵ Concibe al primero como socialmente programado, y además con muy poca libertad de elección en todo momento puesto que une a los bienes más que a las personas, y lo opone al segundo, resultado de una libre elección fundada en el consentimiento de los cónyuges y la similitud de sus gustos (y en esta medida, más exigente con respecto a la fidelidad conyugal). Vemos en este ejemplo cómo, en función de las necesidades de un pensamiento que procede por oposición, se puede llegar a confundir lo que él llama estado social democrático con la imagen que ese estado social tiene y desea dar de sí mismo. En una época en la que el matrimonio burgués como alianza de patrimonios es uno de los temas favoritos de la literatura novelesca, Tocqueville se encuentra extraña y momentáneamente cegado —por las necesidades de un sistema conceptual— a la evidencia del matrimonio de clase escondida en la aparente libertad de las inclinaciones individuales.

La igualdad como norma y como pasión

Extraña y momentáneamente, pues sabe lo que sucede con toda claridad, y dice en otra parte "que todavía no se ha visto ninguna sociedad en que las condiciones sean tan igualitarias que no haya ricos ni pobres, y en consecuencia amos y sirvientes". ¿En qué modifica entonces esta situación el estado social democrático? "La democracia no impide en absoluto que existan estos dos tipos de hombre, pero cambia su espíritu y modifica sus relaciones."¹⁶ Pasaje fundamental para comprender lo que entiende la mayoría de las veces por "democracia": no un estado social real sino la percepción igualitaria de la relación social —generalmente jerárquica (al menos a juzgar por la historia humana)— por los actores de esa relación. Percepción igualitaria que a su vez modifica la naturaleza de esa relación aun cuando ésta siga siendo totalmente desigual. Por ejemplo, la relación amo-sirviente: existe en la sociedad democrática constituida por los Estados Unidos pero no forma parte, como en las sociedades aristocráticas, del principio del orden social. No crea pues, basándose en la sujeción personal, un pueblo aparte caracteri-

zado por costumbres y por una ideosincrasia particular que se transmite de padres a hijos. Es, al contrario, el resultado de un contrato libremente aceptado por medio del cual los interesados negocian su obediencia temporal y los límites de dicha obediencia. "La igualdad de condiciones", dice Tocqueville, "hace del amo y del sirviente seres nuevos, y establece entre ellos nuevas relaciones".¹⁷ Así, "la igualdad de condiciones" que es una de sus expresiones favoritas para caracterizar la democracia, no significa que el amo y el sirviente sean realmente iguales sino que *pueden serlo*, o incluso que la relación de subordinación temporal no es constitutiva de un "estado" que defina por completo a uno y a otro ya que éste puede invertirse un día en función de sus logros recíprocos. Puesto que el sirviente puede convertirse en amo, y aspira a serlo, no es diferente del amo. Es más: fuera de la esfera del contrato revocable que lo une a su amo, es, como él, un ciudadano exactamente en la misma medida y con los mismos derechos. "La igualdad de condiciones" no debe entenderse entonces en el sentido material de la fórmula sino como un principio constitutivo del orden social democrático, a diferencia del mundo aristocrático: una norma y no un hecho.

Tocqueville vislumbra que esta norma es una especie de objetivo inalcanzable, indefinidamente huido, nunca una realidad: de allí el carácter eternamente inestable de los individuos y de las sociedades democráticas. Como no es posible que un pueblo logre que en su seno todas las condiciones sean perfectamente idénticas y puesto que siempre hay situaciones de dominación alimentadas por las ambiciones, la existencia de una regla igualitaria de la existencia social que abre teóricamente todos los caminos a todos los hombres, agudiza sus deseos y sus luchas.¹⁸ Así se explica que Tocqueville pase tan frecuentemente del concepto de igualdad como estado social dominante, es decir como norma, a la igualdad como pasión, es decir: a la vez como sentimiento y como ideología. El estado social democrático existe, ante todo, por las pasiones que induce.

Lo que quiere decir, en realidad, que esta igualdad real, meta confesada pero evanescente, referencia a la norma pero materia del deseo, se descompone en innumerables objetivos parciales de diferenciación social: Tocqueville comprendió que la creencia en la igualdad como valor no suprime lo que él llama "el orgullo particular de los individuos", es decir la pasión por distinguirse de los demás. Al contrario, agudiza su intensidad y al mismo tiempo modifica e incrementa los lugares en los que actúa. La tendencia a la distinción es, en efecto, tanto más legítima en la medida en que las clases están menos determinadas por la costumbre o por la ley que en las aristocracias. Por otra parte, la democracia multiplica los signos de diferencia ya que al igualar las condiciones, y aún más, al uniformizar a los ciudadanos, valoriza incluso la más mínima ventaja; y al hacer las situaciones sociales más móviles, sustituye las jerarquías tradicionales por privilegios de reciente adquisición, y pasajeros, cuyos beneficiarios los ostentan pronunciadamente durante el tiempo que los gozan. Hay en la *Democracia* (especialmente en los capítulos XIV y XVI) una teoría de la producción de las desigualdades simbólicas provocadas por la igualdad, causa de la inquietud y de la envidia que son los sentimientos característicos de las democracias.

Sin embargo, ante esa inestabilidad por naturaleza, Tocqueville vislumbra ciertos correctivos que permiten el funcionamiento armonioso del sistema. Existe la religión, que en su opinión es un elemento clave del consenso social y que

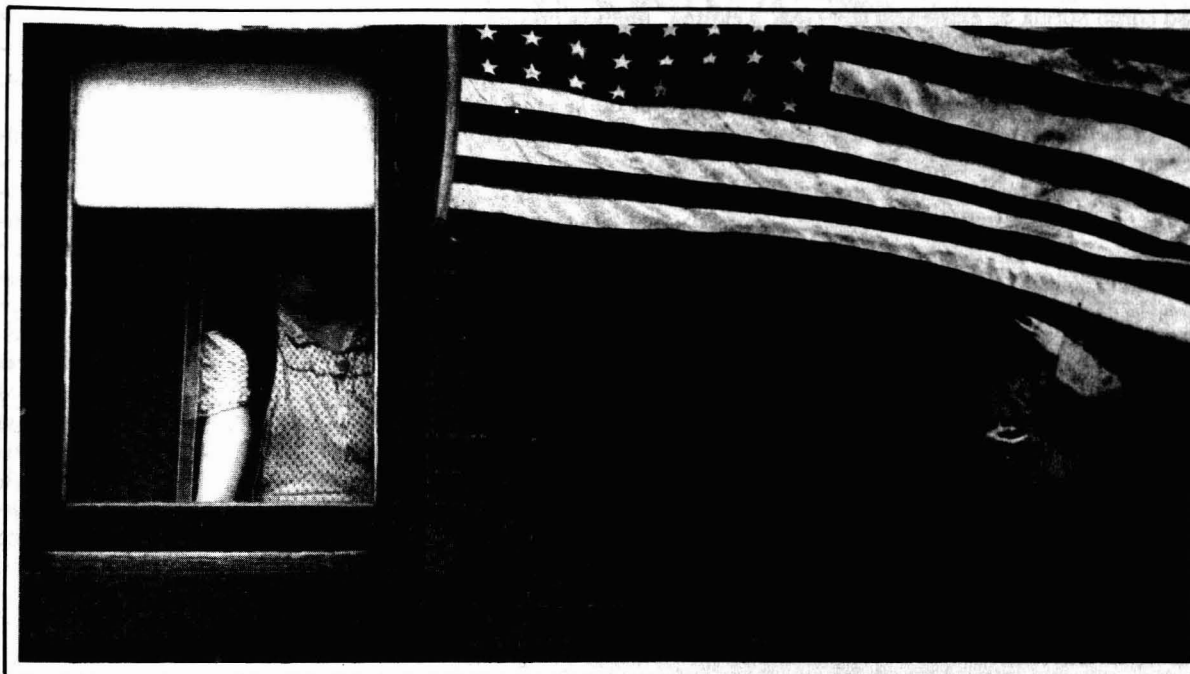


Foto: Robert Frank

protege a los ciudadanos democráticos contra las pretensiones irracionales de conocerlo todo y por lo tanto de cambiarlo todo. Pero existe también un correctivo interno oculto en el interior mismo del deseo de igualdad y de la pasión por ascender: en el estado democrático, caracterizado por sus carreras relativamente lentas y por la costumbre de hacer esfuerzos cotidianos para subir poco a poco en la escala social, los deseos tienden a corresponder a los medios y las ambiciones a las oportunidades. Tocqueville es el primero en descubrir esa ley fundamental de las sociedades modernas según la cual los hombres no interiorizan a través del deseo sino un destino probable —en el sentido estadístico del término. Fantasean sólo sobre lo que les puede ocurrir, lo que evita al mismo tiempo las ambiciones excesivas y las decepciones insuperables.

La inexistencia de estos correctivos a la igualdad es lo que caracteriza a ese estado social intermedio entre la aristocracia y la democracia que es la revolución. Estado social intermedio en un sentido cronológico, porque la revolución es aquello por medio de lo cual se efectúa el paso de la aristocracia a la democracia; pero también en un sentido sociológico, porque la revolución crea brutalmente los elementos de la democracia sin por eso reunir las condiciones para su funcionamiento, tanto por la ruptura que produce en los espíritus como por la tradición que transmite sin saberlo. Los individuos revolucionarios son herederos de la desmesura de las ambiciones aristocráticas; su deseo de crear un mundo totalmente nuevo participa de esa desmesura, y la renovación de los hombres y de las leyes le cierra el paso al mecanismo de ajuste entre los deseos y las posibilidades. La revolución está contenida en el estallido del igualitarismo más que en la igualdad. Ella explota ampliamente la diferencia entre lo que los hombres desean y lo que la sociedad puede ofrecer. Crea, a su vez, una tradición que sobrevive a los años excepcionales y que explica la inestabilidad post-revolucionaria. “Las pasiones que la revolución había incitado no desaparecen en absoluto con ellos. El sentimiento de inestabilidad se perpetúa en medio del orden: la idea de un éxito obtenido con facilidad sobrevive a las extrañas vicisitudes que lo hicieron nacer”.¹⁹

La “democracia” en Francia no expresa, para Tocqueville, el régimen “normal” de dicho estado social: es su estado revolucionario. Esta distinción esencial corre a todo lo largo del segundo volumen de la *Democracia* y constituye el hilo conductor de la comparación cuyos elementos buscaba el viajero. Encontró en los Estados Unidos una democracia pura, es decir que respondía a su tipo ideal: fundada como tal a partir de una matriz religiosa que exaltaba sus valores y que por lo tanto no había tenido que luchar contra un estado aristocrático anterior. El concepto de revolución, que Tocqueville construye enteramente a partir de la experiencia francesa, le resulta entonces ajeno a la historia americana (menos en lo que conlleva de guerra civil potencial entre la aristocracia sureña y la democracia yanqui). Más aún le resulta contradictorio con respecto al funcionamiento de la democracia, en la medida en que la igualdad constituye un tejido social mucho más homogéneo y mucho más resistente que el de la sociedad aristocrática. Tocqueville le consagra un capítulo²⁰ a explicar por qué el estado social democrático ofrece muy poco terreno para los estallidos revolucionarios a causa de la uniformización social y cultural que provoca a la red de microintereses conservadores con los que ata a los ciudadanos; por el contrario, es la destrucción de la desigualdad aristocrática la que constituye su pretexto y su objetivo, como lo muestra la experiencia europea.

Así, la idea de democracia, tal como Tocqueville la toma y la retoma, se confunde casi siempre con la de igualdad, pero también hace suyos sus múltiples significados y sus ambigüedades. Hay solamente un aspecto que a Tocqueville no le interesa: el de la realidad objetiva. De hecho le basta, a este respecto, la convicción de que las condiciones sociales reales se han igualado y se siguen igualando progresivamente. Pero jamás intenta precisar esta idea, menos aún medirla: es una evidencia existencial y no estadística. Cuando aborda este aspecto de la cuestión lo hace como el descendiente de una gran familia del viejo régimen: tiene en mente la igualación de las condiciones de existencia entre la nobleza y la clase media (exactamente como Guizot, que comparte su diagnóstico partiendo, él, de la clase media).

Pero lo que más le interesa, y con más frecuencia, es a la

vez la igualdad como norma de existencia colectiva, y el mecanismo mental del cual la aparición de esa norma es inseparablemente la causa y la consecuencia: la pasión por la igualdad. En el primer caso la democracia no deja de conformar, incorporada a ella misma, inseparable de ella, un horizonte que amenaza su historia, un más allá en cuyo nombre no se puede rechazar la protesta permanente: la igualdad es un valor que por definición ningún estado puede lograr (como la democracia en el sentido corriente del término, en el sentido en que el gobierno del pueblo por sí mismo es un tipo ideal de poder cuyas condiciones ninguna colectividad moderna puede reunir), y en esa distancia inevitable entre los valores y los hechos, entre la sociedad y su norma, arraiga (la igualdad) como pasión social, que es uno de los rasgos característicos de la democracia tocquevilliana. En efecto, las sociedades aristocráticas no presentan una escisión de este tipo porque viven sin desgarramiento sus propios valores, la subordinación y la jerarquía; si éstos son trastocados es en nombre de una legitimidad inversa, la de la igualdad, que moviliza para su propio beneficio pasiones de la misma naturaleza y que apuntan a un mismo objetivo. Pero la sociedad igualitaria, una vez que ha aparecido, no puede vivir sus propios valores sin negarse constantemente a sí misma en su estado real, y las pasiones que ha desatado con su victoria o con su sola existencia la ponen en entredicho a ella misma en su funcionamiento.²¹ Por eso la democracia, si bien tiene sobre los otros estados sociales la ventaja de poder movilizar la actividad de los ciudadanos por medio de sus pasiones igualitarias, presenta también un problema desconocido para las aristocracias: el de su viabilidad cotidiana.

Problema en todo caso difícil de resolver y que se vuelve dramático cuando la pasión por la igualdad toma la delantera sobre todas las demás, y en especial sobre aquella que hace a los hombres amar la libertad, pues es este desnivel de preferencia el que crea el mayor peligro para las democracias. En efecto, si las dos pasiones fueran igualmente fuertes, igualmente generalizadas, conjugarían sus efectos y cada ciudadano tendría, efectivamente, igual derecho de participar en el gobierno. Ahora bien: la experiencia sugiere que puede haber igualdad y pasión por la igualdad en la sociedad civil pero no en la sociedad política: es el caso de los regímenes de consenso, por ejemplo. O incluso igualdad y pasión por la igualdad en una sociedad política sin que haya libertad: es el caso del despotismo.

La relación entre la pasión por la igualdad y las otras pasiones de la vida democrática aparece así como uno de los elementos esenciales de este tipo de sociedad. En el fondo Tocqueville piensa que en los pueblos democráticos esta pasión es siempre la pasión principal, distintiva, y que justamente el único problema que presenta es el de su gestión dentro de los límites compatibles con la libertad. ¿Por qué es más fuerte que todos los demás sentimientos políticos? El primer capítulo de la segunda parte del segundo volumen da una serie de razones: el conformismo de la época, su arraigo en las costumbres profundas del estado social, el hecho, sobre todo, de que la pasión por la igualdad se adecúa a la lógica de la democracia porque se puede compartir entre todos mientras que las ventajas de la libertad sólo son apreciables para unos pocos. A la inversa, los abusos de la libertad (la anarquía, por ejemplo) son evidentes para todos mientras que los de la igualdad pasan desapercibidos y sólo algunos cuantos los notan. Por último, Tocqueville nunca olvida el ejemplo francés puesto que es el problema de su vida: en Francia la pasión por la igualdad es mucho más fuerte en la

medida en que existe mucho antes que la libertad y que se vio favorecida por la acción niveladora de los reyes absolutistas. La tradición de libertad es frágil, intermitente, limitada; la de la igualdad es constitutiva de la nación.

Lo que no es el caso en Estados Unidos. Tocqueville encuentra allí, por el contrario, una democracia donde la pasión igualitaria está contenida a la vez en el consenso religioso que reserva para la divinidad la cuestión de los fines últimos de la humanidad, y en las instituciones políticas que otorgan la preeminencia e incluso el poder a la sociedad sobre el Estado: el famoso capítulo del segundo volumen sobre las asociaciones²² muestra que éstas desempeñan en la sociedad democrática un papel comparable al de la aristocracia en la sociedad aristocrática, al constituir cuerpos colectivos que manifiestan la iniciativa de lo social con independencia del Estado. A partir de ese momento el análisis de Tocqueville no consiste en estudiar solamente la pasión por la igualdad, aunque ésta sea fundamental, sino en comprender cómo, en el caso americano, la democracia tejió una red de sentimientos, de ideas y de hábitos que le dan a la sociedad sus características distintivas y su vida particular.

Tocqueville, al analizar la igualdad no como una situación sino como un principio, como un conjunto de pasiones, como una dinámica política indefinida, se sitúa de lleno del lado de una promesa abierta para Europa por la Revolución Francesa, y cuyos rasgos Estados Unidos le muestra: él intenta comprender no las causas, sino las consecuencias. Al hacer esto hace una apuesta que ganó: a saber, que el universo de la igualdad y los comportamientos que éste induce son fenómenos durables, irreversibles, determinantes para el porvenir. En esta medida ya analiza el mundo en el que vivimos hoy.

Notas

1. *Oeuvres complètes*. Gallimard, tomo V. *Voyages en Sicile et aux États-Unis*.
2. Cf. G. W. Pierson: *Tocqueville and Beaumont in America*. Oxford University Press. 1938.
3. Michel Chevalier: *Lettres sur l'Amérique du Nord*. Dos volúmenes. 1836.
4. *Démocratie*, tomo I, p. 45.
5. *Oeuvres complètes*, tomo V, p. 205.
6. *Ibidem*, pp. 342-387 sobre todo: la narración de los "quince días en el desierto", la expedición de Tocqueville y Beaumont al punto extremo de la "frontera", cerca del lago Michigan.
7. *Ibidem*, p. 346.
8. *Ibidem*, p. 347.
9. Michel Chevalier, *op. cit.*, tomo I, capítulo X, en especial la página 149.
10. *Oeuvres complètes*, tomo V, p. 81.
11. *Ibidem*, pp. 258-259.
12. *Démocratie*, tomo II, p. 7.
- 12bis. Con excepción, es verdad, de su matrimonio, considerado por los suyos como un mal casamiento.
13. *Démocratie*, tomo II, p. 258.
14. *Démocratie*, tomo II, p. 288.
15. *Démocratie*, tomo II, pp. 212-218.
16. *Démocratie*, tomo II, p. 185.
17. *Démocratie*, tomo II, p. 188.
18. *Démocratie*, tomo II, p. 144.
19. *Démocratie*, tomo II, p. 251.
20. *Démocratie*, tomo II, capítulo XXI (tercera parte).
21. Al preguntar sobre la igualdad bajo la forma principal de las pasiones que vehicula la ideología igualitaria, y de las frustraciones relativas que entraña, Tocqueville se revela incluso allí como un autor increíblemente moderno. En este campo, la sociología contemporánea ha multiplicado los estudios sobre el tema, en especial alrededor de la idea de "grupo de referencia".
22. *Démocratie*, tomo II, capítulo V (segunda parte).

DE LIBROS

"MA C'UBAH THAN"

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

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

El símbolo se halla muy lejos sin duda de dar cuenta de las relaciones que se establecieron entre mexicanos y europeos, ya que el libro de Todorov se empeña precisamente en demostrar su diversidad, su evolución y la paulatina conquista de la comprensión del punto de vista del otro. Es menester, sin embargo, seguir teniendo presente en la mente la fábula, como si estuviera destinada a inquietar para siempre la confianza que depositamos en el "progreso" de nuestros comportamientos para con los demás pueblos.

El malentendido que preside a la nominación de Yucatán no es ejemplar sino de la primera de las actitudes que pone de relieve Todorov a lo largo de esta historia de las percepciones de los indí-

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

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

para asimilar esa realidad distinta de su propio mundo.

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

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



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

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

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

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

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

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

Jean Galard

EL INQUIETANTE MURMULLO DE LOS ORÍGENES

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

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



Yves Bonnefoy

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

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

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

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

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

Druida y brahmán

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

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

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

OTRA VENTANA HACIA EL ATENEO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Carlos Díaz Dufoo Jr.



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

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

El mejor de los infiernos posibles que

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

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

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

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

Víctor Díaz Arciniega

LABÚSQUEDA DE LOS LÍMITES

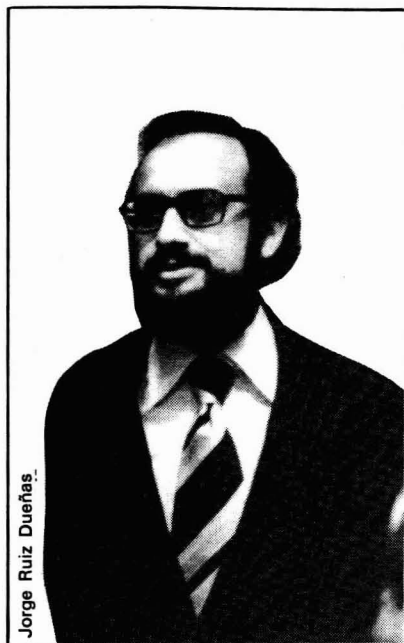
¿Por qué velas? Alguien tiene que velar, se ha dicho. Alguien tiene que estar ahí.

Franz Kafka

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

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

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



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

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

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

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

la maldita soledad del averno.

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

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

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

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

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

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

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

Bernardo Ruiz

UNA GEOMETRÍA DE LA PALABRA

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



Amanda Berenguer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La ordenación del libro que comentamos es cíclica: comienza con poemas del año 79 y termina con poemas del año 78, porque la poesía es devenir que cumple ciclos vitales. La idea de que la poesía es o debe ser como la cinta de Moebius² prevalece sobre todo en los últimos poemas. Es Moebius porque, figura del infinito, asume el símbolo de la inmensidad interior de la imaginación del poeta que, a fin de cuentas, es ese extraño cazador, tigre alfabetario, que persigue y devora a las palabras y para quien —parafraseando a Valéry—, el infinito está en la escritura y la escritura en el papel.

Rocío Montiel Toledo

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

MUNDO, MI CASA

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

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

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

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

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

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

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

María Luisa Mendoza



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

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

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

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

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

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

Mario A. Rojas

DE MUSICA

DIGRESIONES SOBRE BEETHOVEN

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

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

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

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

igualmente interesantes y que, además, son poco tocadas en nuestro medio, razón por la cual quizás al público le haría más provecho escucharlas. Que conste que he elegido estas tres obras al azar, entre las múltiples combinaciones posibles de obertura-concierto-sinfonía. No puedo dejar de mencionar también la otra cara de la moneda, la otra mitad del círculo vicioso: si para un concierto así se programaran en efecto obras menos conocidas de Beethoven, probablemente el público se cuidaría mucho de acercarse a la sala de conciertos. Es bien sabido el hecho de que a nuestro público le importa muy poco lo que se le pueda ofrecer de nuevo en materia musical. Sin embargo, debería ser obligación de aquellos que tienen en sus manos la posibilidad de programar, atreverse de vez en cuando a ofrecer algo menos visto y oído que el repertorio usual; quizá podrían darse algunas sorpresas y, con el tiempo, podría abrirse alguna pequeña brecha en el conformismo.

Antes de iniciarse el concierto, se lleva a cabo el bien conocido rito de la afinación de la orquesta. El primer oboe hace sonar el La de 440 ciclos, y el resto de la orquesta se afina de acuerdo a su sentido. En esta ocasión, la primer violín recorre los atriles de la sección de cuerdas, supervisando de cerca la afinación de los músicos.

Digresión segunda. Para todo aquel que haya tenido algún contacto con el mundo de la música, es bien conocido el papel que juega el primer violín o concertino en una orquesta. Su condición de *primus inter pares* es innegable, y son bien sabidas sus funciones de primer colaborador del director y guía del resto de los músicos. Sin embargo, es un hecho que las cualidades especiales de un primer violín tienen su expresión tras bambalinas, principalmente durante los ensayos y otros periodos en los que el público no está involucrado directamente; es decir, se trata de un asunto estrictamente interno. De ahí que se me ocurran algunas consideraciones sobre lo que alguien ha llamado el *culto al concertino*, que consiste básicamente en el hecho de que el concertino sale a escena después que los demás músicos, en medio de un silencio que se transforma rápidamente en ovación, para dirigir la afinación de la orquesta en medio de la atención del

público. Según algunos músicos enterados en la materia, es más que suficiente el sonido del oboe para llevar a cabo correctamente la afinación (al menos, en una buena orquesta), de manera que la participación del primer violín en ese rito es prescindible. Todo esto viene a cuento no por animadversión particular a los concertinos ni mucho menos, sino por el simple hecho de que esa peculiar forma de culto al primer violín le resta un poco a la orquesta la imagen de conjunto igualitario y hasta cierto punto democrático. Después de todo, las divisiones jerárquicas, que sí las hay, están dadas internamente en la orquesta según la distribución de los músicos en los atriles. Si bien he podido observar que este *culto al concertino* es generalizado en las orquestas mexicanas (y en la mayoría de las norteamericanas), también en algunos conjuntos europeos se da este fenómeno. Una de las excepciones notables a la regla fue vista en la última visita a México de una de las mejores orquestas del mundo: la del Concertgebouw de Amsterdam. Una vez que todos los músicos están en su lugar, Werner Herbers, primer oboe de la orquesta, recorre todas las secciones del conjunto con su instrumento, dando a todos los instrumentistas el parámetro de afinación, todo ello sin alardes para el público, de un modo muy eficiente y profesional. Y es claro que este sistema no ha perjudicado mayormente la calidad sonora del conjunto holandés. Debo aclarar (honor a quien honor merece), que estas consideraciones sobre el culto al concertino no son enteramente de mi invención, sino que fueron motivadas por algunas conversaciones sobre el tema sostenidas precisamente con una oboísta y un violinista.

Finalmente, el concierto se inicia con la obertura de *Egmont*, que recibe una interpretación hasta cierto punto áspera, llena de cortes abruptos y de escasa cohesión entre sus partes. Lo más notable de esta ejecución se da en un elemento en el que pocas veces se suele poner atención: se produce una gran estridencia en los timbales, cuyo sonido semeja más bien el de una tambora en mal estado o el de un tambor de hojalata a punto de desfondarse. Y la acústica de la Ollin Yoliztli es particularmente cruel para el timbalista inseguro. Finalmente, queda la convicción de que el

anormal sonido de los timbales se debe en parte a los timbales mismos y en parte al poco control del percusionista.

Después de *Egmont*, la Orquesta Mexicana de la Juventud acompaña a la pianista Kwi Hyun Kim en el concierto *Emperador*. Dicen que las primeras impresiones son las que cuentan, y en este caso, la impresión ha sido francamente desafortunada. Desde la primera frase, la solista muestra poca seguridad y una técnica bastante débil, y de ahí en adelante todo es en picada. Errores constantes, tiempos desfasados, y una calidad excesivamente percusiva en el sonido pianístico caracterizan la ejecución de todo el concierto. La orquesta misma no ofrece tampoco muchos elementos rescatables en esta gris interpretación. Ello no evita que, finalizado el *Emperador*, aparezcan en el escenario las ubicuas edecanes-asistentes-auxiliares con numerosos y enormes ramos de flores para premiar a la pianista.

Digresión tercera. Este asunto de las flores en los conciertos se presta también a visiones contradictorias. De entrada, hay que hacer notar la diferencia: por una parte, están las flores obsequiadas a directores y solistas por los organizadores o patrocinadores de los conciertos, detalle que no deja de tener su lado cursi. Por otra parte, están las flores que provienen del público, y a este respecto, se me antoja bastante incongruente el hecho de asistir a un concierto provisto de flores para premiar interpretaciones que no han sido escuchadas, como se me antojaría incongruente el asistir cargado de jitomates para darle una dimensión física al abucheo. En el primer caso, me parece un alarde de adhesión incondicional propio de *paleros* y *villamelones*, y en el segundo, suponiendo que se diera, me parece una muestra de una sádica vocación al sabotaje. Sea como fuere, el asunto de las flores me hizo recordar algo que presencié en Bellas Artes hace algún tiempo. Al final de uno de sus conciertos (no recuerdo si con la Sinfónica de Dallas o con la Sinfónica de Londres), Eduardo Mata recibió desde uno de los palcos una verdadera lluvia de flores, literalmente docenas de claveles arrojados con gran aspaviento por una mujer que parecía buscar la ovación del público. Con mucha parsimonia, Mata colocó un clavel en el ojal de

su frac y, recogiendo un puñado de flores del escenario, las repartió entre los primeros atrilistas de su orquesta, una a cada uno. Y para concluir esta digresión con otra anécdota, citaré una frase de Arturo Toscanini, dicha al rechazar una ofrenda floral después de un concierto: "Son para las *prima donnas* o los cadáveres, y yo no soy ni lo uno ni lo otro".

Siguiendo adelante con el concierto que nos ocupa, mencionaré el hecho de que la interpretación de la *Quinta sinfonía* de Beethoven no tuvo nada que pudiera redimir este feo concierto. A lo largo de todos sus movimientos, el director evidenció poco control de los *tempi*, de modo que la ejecución pareció siempre apresurada y sin matices en el flujo rítmico de la obra. Tampoco

hubo control en el manejo de la sección de metales, cuyo sonido estuvo en muchas ocasiones muy por encima del nivel justo que le correspondía. A todo esto hay que añadir el hecho de que la sección de cuerdas no ofreció homogeneidad, y, en cambio, momentos de cierta estridencia. Por último, hay que mencionar el hecho de que un clarinetista de la orquesta insistió a lo largo de todo el concierto en limpiar su instrumento en los momentos menos oportunos, haciendo que sus soplos resonaran en ocasiones por encima de la música. Esto demuestra falta de disciplina o falta de respeto por el trabajo de sus compañeros, o una equitativa mezcla de ambas.

Finalmente, mencionaré el hecho de que los programas de mano no conte-

nían información alguna sobre las obras interpretadas. A cambio de ello, hizo su aparición en la sala un maestro de ceremonias que leyó algunas notas sobre las obras de Beethoven. Las notas en cuestión estuvieron llenas de lugares comunes y observaciones convencionales (lo heroico en *Egmont*, lo triunfal del *Emperador*, el tema del destino en la *Quinta sinfonía*), y que además fueron muy mal leídas.

Digresión cuarta. Es claro que las notas de programa no son, ni mucho menos, el elemento más importante en un concierto. Son, sin embargo, o al menos deberían serlo, un vehículo importante en la labor de poner a la música en contacto más cercano con el público. Es un hecho que poquísimas de las personas que asisten con frecuencia a los conciertos tienen conocimientos musicales suficientes para poder comprender la música de una forma integral. Si bien reconozco que la música tiene el poder de hablar por sí misma, también me parece que un poco de información biográfica, histórica, crítica y estética puede servir como un buen punto de apoyo para la mejor comprensión del fenómeno musical. Y resulta que en general, y salvo muy raras excepciones, las notas de programa que se ofrecen al público mexicano suelen ser bastante pobres. Y en esta pobreza incluyo no solamente el contenido mismo de las notas, sino también el formato y la edición de que son víctimas en muchas ocasiones. Con esto, no sólo no se ayuda al público a acercarse mejor a la música, sino que se le pone en contacto con información incorrecta, mal investigada, mal redactada, y en la mayoría de los casos mal impresa. Como un ejemplo solitario entre los muchos que vienen a mi memoria, menciono el de aquel programa de mano que nos ofrecía una escueta biografía del compositor alemán Robert Schumann, cuando la orquesta en cuestión iba a interpretar una obra del compositor norteamericano William Schuman. Justo es decir, sin embargo, que en muchos de los casos los errores deben ser atribuidos a aquellos que se encargan de la edición de las notas, y no a quienes la redactan. De cualquier forma, el resultado es que muchas veces el público tiene entre manos una serie de notas preparadas con mucho descuido, cosa que no hace sino abundar en el carácter



Berlioz

subdesarrollado del quehacer musical en nuestro país. No dudo de que al lector le parezca un tanto exagerada esta digresión sobre las notas de programa, y para evitar caer en el terrorismo anónimo procedo a citar un memorable ejemplo. Hace algún tiempo, la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam dio un concierto con obras de Berlioz, Andriessen y Brahms en la Sala Ollin Yoliztli, como parte de las Jornadas Culturales Holandesas realizadas en septiembre de 1980. Los programas de mano de ese concierto fueron lamentables, y no puedo menos que citar algunos botones de muestra para consternación (o diversión, según se quiera tomar) del lector. Declaro que la redacción, la puntuación y la ortografía de los trozos que cito a continuación están co-

piados estrictamente del programa original que aun conservo en mi poder como una curiosidad musical.

La primera parte de las notas se refiere a la obertura *Benvenuto Cellini* de Héctor Berlioz (inmortalizado como Berlios en el frontispicio del programa); he aquí algunos fragmentos:

"...Schoenberg (1374 solía llamar al Bozbeck (1914-21): 'la opera de Bahler'..."

"...de manera idéntica al Benevenuto Cellini Berlioz vendría a ser: 'la opera de Varese'..."

"...gracias a la magnífica grabación realizada por Cellini para Philips..."

"...Brecht (1893-1556) diría que 'más digeribles'..."

"...el tema sombró del Cardenal,

que se oye pizzicato..."

"...ejecución y vocabulario de los instrumentos de alicato-madera..."

La segunda parte de estas divertidas notas se refiere a la *Cuarta sinfonía* del compositor holandés Hendrik Andriessen. Al final de ellas hay un breve catálogo de sus obras, entre las que se consignan las siguientes:

Pascalie para órgano; Ires pastorales para mezzosoprano y piano; To Doun para coro y orquesta; Variaciones sobre un tema de Souperin; Ire canzone para ooro.

Finalmente, las notas en cuestión nos informan algunas cosas interesantes sobre la *Cuarta Sinfonía* de Brahms.

"...se refirió erípticamente a su nueva sinfonía..."

"En otra ocasión la describió debido que era 'una obra coral sin texto'."

"No hay Dios; sólo hay Mi menor. Y Brahms es su mofeta".

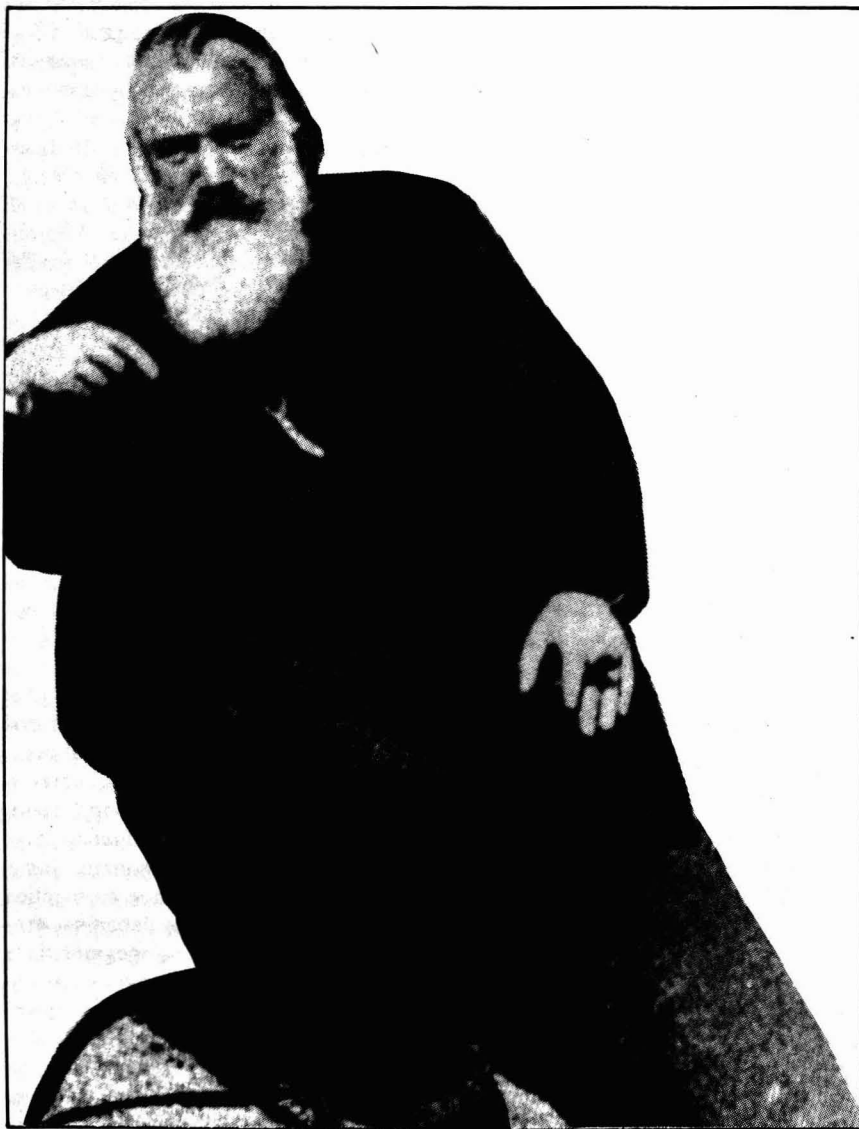
"...en la época del estreno (Meiningen, 25 de octubre de 1885, dirigió su propio compositor)..."

Para finalizar, debo aclarar que no he citado ni la mitad de las barbaridades que aparecieron en estas notas de programa. Y para dar al César lo que es del César, justo es mencionar que el contenido mismo de las notas era bastante sólido y muy informativo, debido a la pluma de José Antonio Alcaraz. Sin embargo, su lectura deja claramente establecido el hecho de que: 1) A alguien le importó muy poco el cuidado de su edición y 2) Alguien quiso sabotear el intento informativo de Alcaraz.

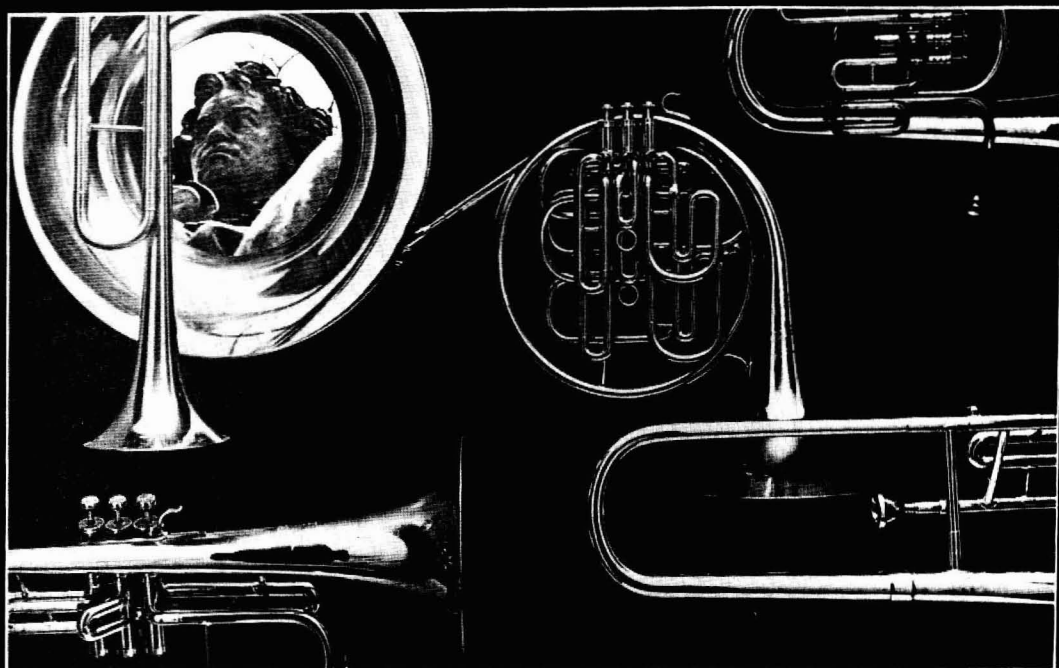
Sea como fuere, abandonando el plano anecdótico, repito mi convicción sobre el hecho de que las notas de programa, como parte importante de la comunicación entre los organismos musicales y el público, deberían ser objeto de un mayor interés y un mayor cuidado por parte de quienes las producen y las editan.

Epílogo: a pesar del carácter conmemorativo del concierto, de la promoción a través de canales oficiales y del hecho de que no se cobró la entrada a la sala, la Orquesta Mexicana de la Juventud no logró llenar, ni mucho menos, la Ollin Yoliztli, y aparentemente la elección del programa no fue todo lo efectiva que debió ser.

Juan Arturo Brennan



Brahms



RADIO UNAM **45 AÑOS**

**CUMPLIENDO
CON LA MAS
ALTA MISION DE
LA UNIVERSIDAD:
DIFUNDIR LA CULTURA**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**APROXIMACIONES A ANTONIO
MACHADO**

Angel González

\$ 30.00

**LA FILOSOFIA DEL LENGUAJE
EN LA EDAD MEDIA**

Mauricio Beuchot

\$ 60.00

**PASTORALES DE DAFNIS Y CLOE
LONGO**

**Versión de Lourdes Rojas
Alvarez**

tela \$ 150.00

POEMAS

Javier Audirac

\$ 10.00

PALIMPSESTO

Lilia Osorio

\$ 40.00

BENITO JUAREZ

Andrés Serra Rojas

\$ 30.00

**LA VIVIENDA INDIGENA DE MEXICO
Y DEL MUNDO**

Victor José Moya Rubio

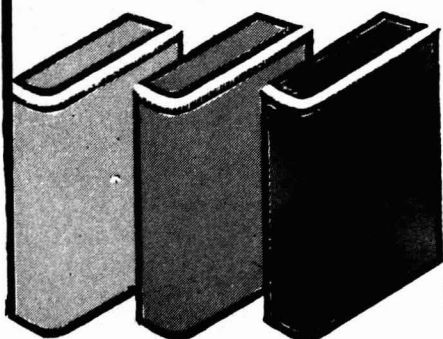
tela \$ 250.00

**MANUAL DE PROSODIA
Y METRICA GRIEGA**

M. Lenchantin de Gubernatis

Traducción: Pedro C. Tapia Zúñiga

\$ 30.00



**DISTRIBUIDORA DE LIBROS
DE LA UNAM**

LIBRERIAS UNAM

**Insurgentes Sur 299 • Palacio de Minería •
Zona Comercial C.U.**

ALMACEN CENTRAL

**Porto Alegre 260 Col. San Andrés Tetepilco
Ventas 674-20-31**

EXTENSION UNIVERSITARIA

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS 105

Revista bimestral publicada por El Colegio de México

- Vicente Leñero,
Vivir del teatro
- Odisseas Elytis,
La autopsia
- Eduardo Subirats,
Santa Teresa y el sujeto racional
- Jorge Brash,
Voces
- Milah Kundera,
El futuro de la novela
- Marco Antonio Campos,
Monólogo
- Berta Ulloa,
La gira de Carranza
- Jorge Oliva,
Pequeñas catástrofes
- James Valender,
Cernuda en Glasgow: ocho cartas inéditas
- Michiko Tanaka,
Japón: el saldo de la socialización para el éxito
- Elías Trabulse,
El obituario masónico de Juárez
- Ilustraciones,
Felipe Ehrenberg

Precio: 35 pesos

fotografías de **jean-marie simon**.

graham green: el final de la fiesta.

entrevista a **joão cabral de melo**

neto • **jack spicer**: billy the kid.

poemas de **cristina peri-rossi** y

guillermo fernández • textos

de **enrique florescano** y

ernesto volkening • narra-

ciones de **sergio galindo**

y **humberto guzmán**.

bestiario y **babel**

(reseña de libros y crítica

de arte) • ilustra: **car-**

los mérida • revis-

ta de la dirección de di-

fusión cultural • publi-

cación mensual • vol.

II, agosto de 1982 •

medellín 28, col.

roma, méxico,

d.f. c.p. 06700

tels. 5-11-

61-92 y

5-11-08-09,

ext. 17

el
24
a del
po 24
casa del
tiempo 24

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA



CASA DE LA CULTURA ENRIQUE RAMIREZ Y RAMIREZ

COLECCIÓN DE PRÁCTICA DE VUELO

títulos publicados:

- Paredes de papel
Saúl Juárez
- Espejismos
Eloy Pineda
- La metáfora de Flanagan
Jaime Vázquez
- Crónica de la Conquista de la Nueva Extraña
Eduardo Langagne
- Las ventanas
María Elena Azpíroz
- La venta
José Carlos Becerra
- Cazadores de fantasmas
Agustín Monsreal
- La noche que desapareció la luna
Luis Arturo Ramos
- Cuestión de calibres
Orlando Ortiz
- Hombres solos
Bernardo Ruiz
- Tragafuegos
Francisco Guzmán
- Niñas
Ethel Krauze
- A pesar de los aviones
(colectivo del taller de narrativa de la Delegación Venustiano Carranza)
- Domingo y otros textos
Alberto Huerta
- Yo no creo en la muerte
Juan Domingo Argüelles
- Relación de recuerdos
José Eduardo Beltrán
- El que le cantó a San Pedro
Tomás Espinoza
- Comentarios en medio del barullo
Julio Derbez

Colección "Enrique Ramírez y Ramírez" De próxima aparición: Vuelamáquinas, Raúl E. Puga



REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MÉXICO