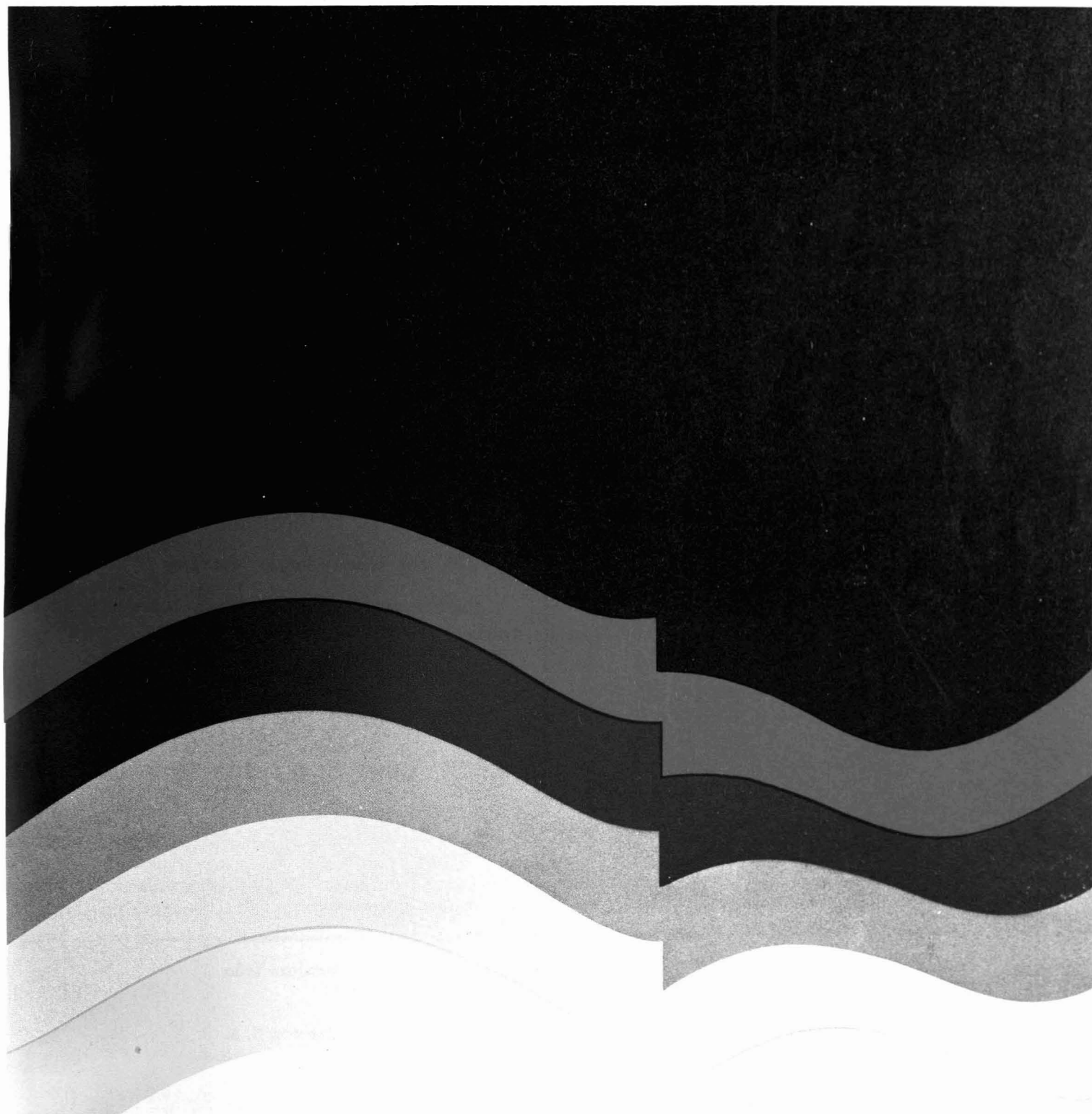


Revista de la Universidad de México

Literatura y crítica



Sumario

Volumen XXVII, número 5 / enero de 1973

- 1 Esferas, poemas de Homero Aridjis
- 4 "El solterón" de Xavier Villaurrutia, por Adolfo Snaidas
- 7 "La vida es sueño": problema de hoy, por Francisco Beverido Duhalt
- 16 La muerte violenta, por María Luisa Mendoza
- 20 Por Dante, por Saint-John Perse (traducción y nota de Juan Carvajal)

I Tecnocracia y cibernética, apuntes de José Gaos. Presentación de Andrés Lira González

- 25 "Yo también hablo de la rosa", de Emilio Carballido. Un estudio crítico, por Mary Vázquez-Amaral
- 30 Dos poemas, por Miguel Angel Flores
- 32 Insomnio, por Luis Barjau
- Crítica: Alberto Dallal / Humberto Musacchio / Miguel Bautista / Humberto Guzmán
- 49 Justino Fernández 1904-1972, por Jorge Alberto Manrique

Portada:

Dibujo de Abel Quezada Rueda

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General: Lic. Sergio Domínguez Vargas

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección de Difusión Cultural

Director: Doctor Leopoldo Zea / Editor: Jorge Alberto Manrique / Dirección artística: Vicente Rojo

Torre de la Rectoría, 10o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.
Precio del ejemplar: \$ 6.00

Suscripción anual: \$ 65.00 Extranjero Dls. 8.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

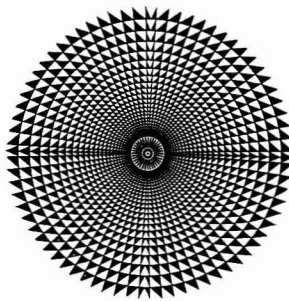
Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Financiera Nacional Azucarera, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.



I

Mediodía

Centro acompasado en sus rayos

II

Goya

Sin pareja

como su gigante

sentado sobre la inmortalidad tristísima

III

Sol

Ojo viviente Corazón del cielo

Vas por este cielo antiguo

con proporción musical

IV

Fresco

La mariposa pintada sobre el muro

vuela sobre un tiempo borrándose

y los pájaros verdes en el aire

se van haciendo espacio

al borde siempre del agua que no alcanza

el sauce pierde su figura de árbol

y entre la cal y la piedra se deshace

V

Amantes

1 Despiertos sus cuerpos en la noche dormida

en la cama oscura sus ojos brillan

y entre las cosas perdidas y la sombra confusa

se llaman por sus nombres y se conocen

2 Unidos fluyen hacia dentro

desde afuera de sí por la mirada

pero entrañados se desensimisman

y salen al aire y se separan

VI

Amantes

A oscuras baja por angosta calle

amante en amada

La multitud

el multi-tú

el tuyo yo

el mutuo uno

VII

Santos desantificados

vírgenes desvirginadas

divinidades sin templo

mueren en esta tierra

donde adorados

y adoradores

han muerto

VIII

Como la tierra

atormetada por los rayos

pero azul sobre las nubes

ella

detrás de sus ojos cerrados

mira el espacio sin muerte

IX

Vaso lleno de aire

sobre la mesa del cuarto vacío

rayos finales al caer la tarde

sacan brillos de sus bordes

X

Soy extranjero aquí

donde mis abuelos fueron dioses

en esta tierra

de soles sangrientos

y lunas ancestrales

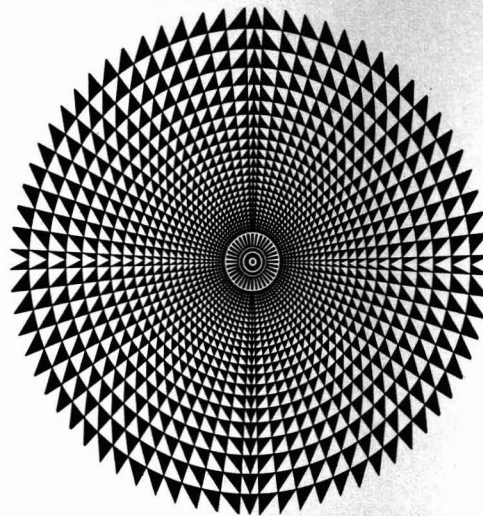
junto a este río

que viene de la noche

haciéndose más claro

entre sauces y rocas

de luz cristalizada



XI
Conozco un país que envejece

en sus mañanas se miran día a día
sus ojos y mis ojos

su ser es como mi ser
y sus miradas me llevan hasta el éter

de su ascensión no quiero ya bajar

y sufro por su infinito

y la amo

XII
Imágenes del Libro de Job

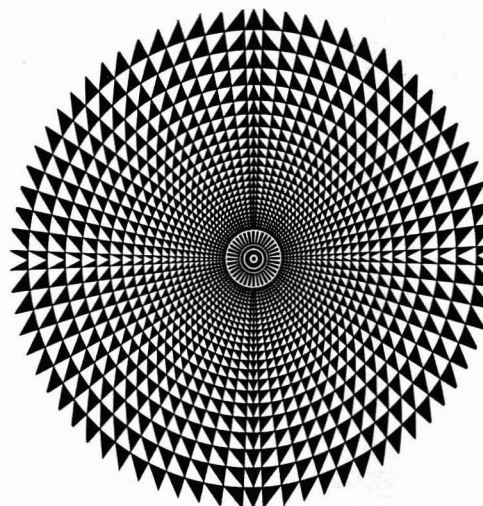
El fuerte se levantó
y quitó a la viuda su casa
comió manzanas de los otros huertos
y cosechó trigo de las tierras ajenas
a los infelices contó como animales
y publicó espanto en sus orejas
a su oscuridad mandó cuchillos
y puso a su pan sospechas
desnudó al pobre en el frío
y de huesos lo dejó vestido
oyó tras de sí llanto
y sus jueces no lo oyeron
sobre vacío tendió su cama
y apesadumbró los días del huérfano
tocado de muerte irá como borracho
y no será nunca despertado

XIII
La nube que se disipa
el día que declina
la carne que se descompone
la casa que se derrumba
el hielo que se derrite
el hombre que se deshaucia

los jirones los vapores las briznas.
los añicos las cáscaras
del río que desciende

XIV
La nieve azulea de fría
el paisaje está helado
y los seres
a punto de ser
no son
sólo nos quedan
a nosotros los hombres
actos gélidos de dioses
en los que no creemos
y el presente dudoso
pero con el espíritu
asomado a los ojos
vivos entre las estrellas
qué

XV
Loco en la noche
Asomado a la ventana
cree que es mediodía
y con el cordón de la persiana en la mano
juega con un rayo de luz



cada cosa que toca se enciende
y de sus ojos brotan corrientes doradas
pues caminando por el cuarto oscuro
cree que su cara es el sol

XVI

Este es el lugar de la ascensión
En el alba por luz el ser asciende
Pero para subir no hay que pensar en subir
porque de otro modo el ser no vuela

XVII

Yo canto a los seres en sus últimos momentos
La luz más espiritualizada es la final
Yo amo al día en sus últimos momentos
El esplendor del sol parece que nunca va a acabar
Yo viviré con palabras más que mi cuerpo

XVIII

Silencio
en el esplendor plateado
de las sardinas muertas
sobre la barca azul

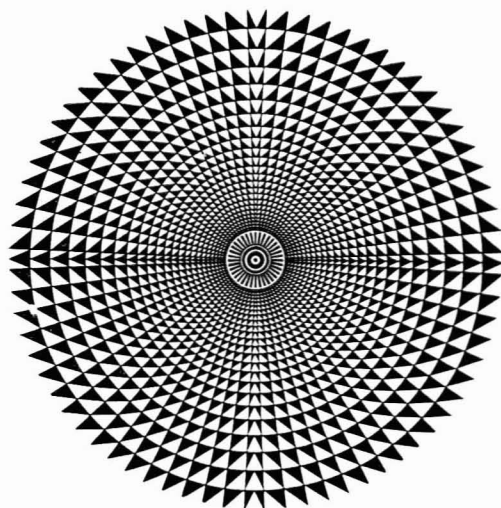
XIX

A un toh

Entras al Cenote Sagrado
no como un hombre
ni como un dios
sino como un ave del tiempo
en tus azules voladores
la mañana se sumerge
y el polvo de la tierra vuela
la roca repite tu canto acompasado
y los rayos de sol parecen perpetuarte
pero fantasmal
te pierdes en el azul presente

XX

Ya en ti ya visitada



en soledad contigo
entre dos muertes

ya
rayo y vida por un grito abierto
fuego solo para tanto aire
llama doble cantando

XXI

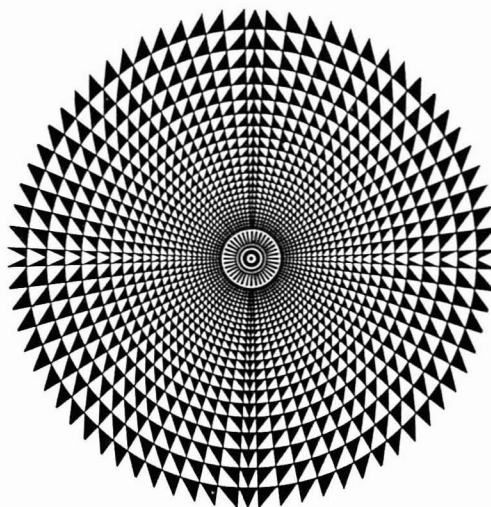
La mañana parece bajar entera
a un charco tembloroso

XXII

Esta calle
que da a todas las calles
por más vueltas que dé
acabará en la noche
con gentes y con casas

XXIII

El azul es bebido por el cielo
cuando la tarde
como una vaca fatigada
se echa en las sombras



**Adolfo
Snaidas**



“El solterón” de Xavier Villaurrutia

Después de la creación de *El yerro candente* en 1944, Xavier Villaurrutia sigue estudiando conflictos familiares, pero les da un acento nuevo al enfatizar la infidelidad y los celos en vez de las relaciones entre padres e hijos. El escenario cinematográfico *La mulata de Córdoba*, publicado en 1945, comienza a subrayar la infidelidad por causas eróticas y *El solterón*, que aparece en el mismo año, continúa el desarrollo de este tema. La forma de estas obras (escenario de cine y obra en un acto) ilustran también nuevos rumbos, ya que difieren de la constante producción de obras en tres actos que las precedieron.

Al igual que *La mulata de Córdoba*, *El solterón* es una adaptación, pero no de una leyenda sino de un cuento del famoso dramaturgo vienés, Arthur Schnitzler.¹ En el cuento original, el testamento de un solterón contiene una carta que revela a sus amigos que él ha sido el amante de una de sus esposas. Los maridos repasan entonces en monólogos interiores las relaciones eróticas con las esposas, pero ninguno puede reconocer con certeza quién es la adúltera. El Poeta, sin embargo, como corresponde a su función, decide acabar el conflicto de una manera sentimental e histriónica. Opta por el suicidio, pero guarda la carta por el extraordinario efecto que el hallazgo de ésta tendría para la esposa.

Villaurrutia sigue básicamente la misma trama pero hace ciertos cambios importantes. El solterón acaba de morir y el criado, siguiendo las órdenes del amo al pie de la letra, llama inmediatamente a tres amigos del difunto que son el Doctor, el Comerciante y el Poeta. (El Solterón había hecho una lista cinco años atrás que contenía cinco nombres, pero las otras personas, el Industrial y el Ingeniero, han fallecido.) Nuestros tres amigos comentan la extraña cita y finalmente encuentran la carta del muerto que revela que él ha sido el amante de sus esposas no sólo de una sino de todas. Para conseguir un efecto parecido al de Schnitzler, Villaurrutia hace aparecer a un abogado (soltero) que informa a los tres hombres que el difunto dejó otra carta, en la cual confiesa que todo ha sido una broma pesada. Los tres reciben además una herencia. Al final el Poeta, en un contraste directo con el de Schnitzler, no se va a suicidar, sino que guardará la carta en un absoluto silencio de impotencia.

La trama que se acaba de resumir presenta ciertas dificultades para el lector por su forma abierta y su ambigüedad, pero con toda seguridad es el tipo de estructura que más conviene a Villaurrutia. En un nivel exterior tenemos un ataque feroz al estado matrimonial cuando representa al Solterón y al abogado, los dos solteros, jugando cruelmente con los tres personajes casados. Otro nivel de significado villaurrutiano es la importancia y el poder que se le atribuye a la soledad. Ya que la infidelidad destruye al matrimonio entonces la soledad queda como el único estado ideal. El Solterón, encontrando fuerza en su propia soledad, puede mofarse de la

amistad imperfecta entre dos personas. Una multitud de personajes que fracasan al querer unirse a familias o a personas que aman comprueban bien la fuerza sobrehumana de este Solterón absoluto.

Pero lo que de veras fascina en *El solterón* es el aspecto lúdico de la obra —la broma, el juego armado por el difunto. La vida como juego o teatro ya aparece en ciertos *Autos profanos*, en un fragmento de *Invitación a la muerte*, reaparece patéticamente en *La mujer legítima*, se repite en la ironía de Román en *El yerro candente*; en *El solterón* es parte íntegra de la obra y de aquí en adelante es una constante de las íntimas creaciones teatrales de Villaurrutia. *El solterón* representa una parte de este encadenamiento y su desarrollo es sumamente cuidadoso.

Para Villaurrutia el juego está unido a los binomios realidad/ficción y verdad/mentira. En *Parece mentira*, el Empleado/Poeta recrea una carta (ficción) para que el Marido tenga una visión más completa del mundo. Por otro lado Marta en *La hiedra* y Carmen en *El pobre Barba Azul* crean ficciones con propósitos egoístas que se convierten simplemente en mentiras. El juego, por tanto, como las creaciones literarias, tiene una relación íntegra con la vida y puede utilizarse con diversos fines.

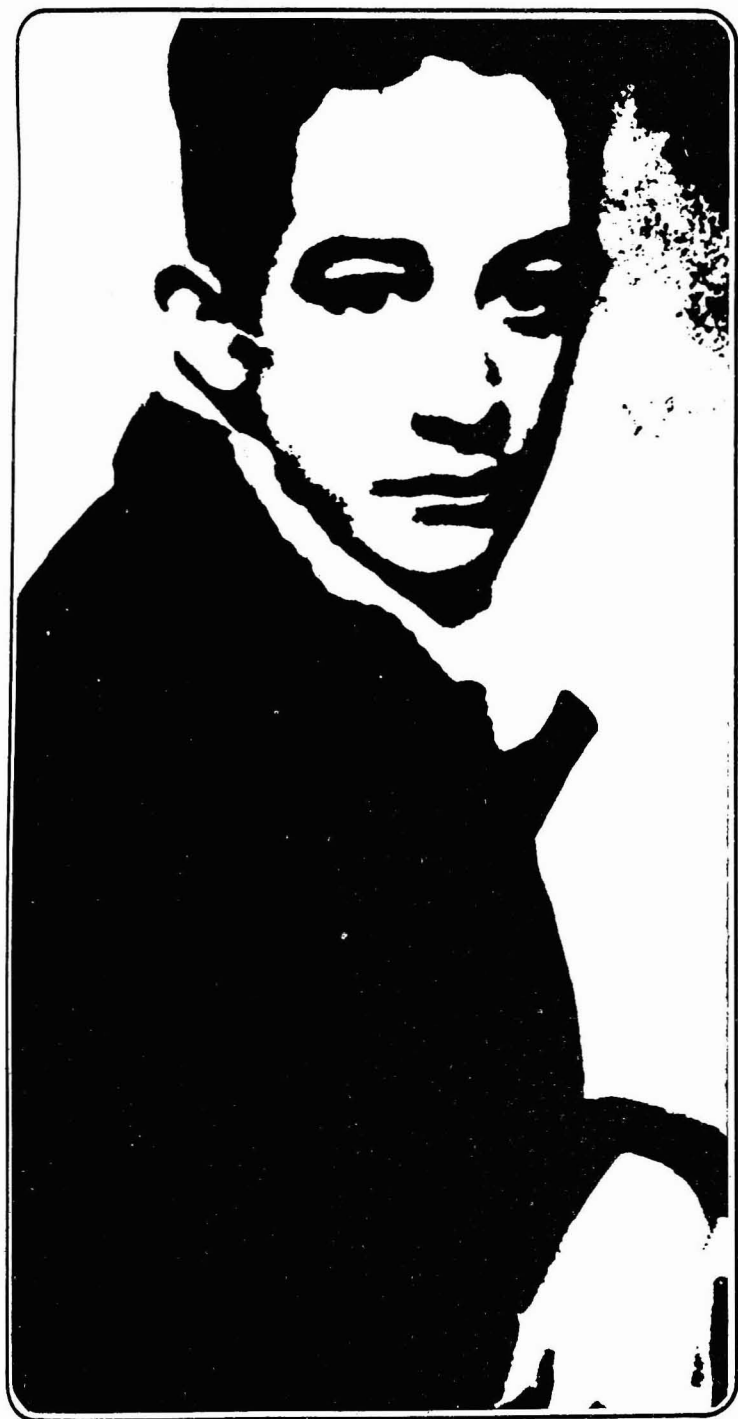
En *El solterón* el juego o la broma están ligados a las cartas del difunto. Para Villaurrutia las cartas no son un simple artificio para impulsar la acción. Cuando un personaje villaurrutiano formula una carta o nota, *ipso facto* crea una nueva anécdota. La carta que el Empleado/Poeta recrea sin verla tiene una relación análoga a la de Villaurrutia y *Parece mentira*. Es en este sentido que debe discutirse *El solterón* donde se encuentran dos personajes parecidos, el difunto creador de la anécdota y el Poeta, que son reflectores de la relación entre Villaurrutia y la obra.

El Solterón como personaje aparece con ciertas cualidades que lo vinculan a un creador literario. Sabemos que crea la anécdota con su carta, que le gustaba Joyce y que, si no hubiera sido rico:

Probablemente se habría consagrado a la literatura. Era un hombre muy espiritual. Si sus ironías no hubieran estado llenas de ingenio, no le habríamos perdonado algunas de las muchas que nos dedicó. (p. 180)

Ahora bien, el Poeta es una extensión del Solterón. Los dos se parecen en sus ironías (p. 183) en que el Poeta viene a ser el portavoz del Solterón al leer el mayor trozo de la carta y al guardarse la misiva. Pero lo que más une y distingue a los dos es que el Poeta en sus obras teatrales también ataca "...a las cosas más sacrosantas a los ojos del hombre: la patria, la familia... el matrimonio". (p. 190.) Sin embargo el Poeta ataca con las obras mientras que el Solterón juega con la vida.

El Solterón juega con la vida porque es "...un poco misógino



en el fondo y un egoísta. . . cómo llamarlo. . . un egoísta refinado, exquisito". (p. 181.) Las cartas que prepara contienen algo diabólico y absurdo causado por "un capricho y no de otra cosa". (p. 184.) Los detalles cronológicos de la carta también representan esa lógica pura desvitalizada que sentimos en *La mujer legítima*. "La carta fue escrita hace nueve años." (p. 185.) "Hace cinco años el amo escribió en esta hoja el nombre de los amigos que quería reunir en su lecho de muerte." (p. 182.) La reunión de los tres maridos y la lectura de las cartas son el juego teatral supremo del Solterón y se usan con un fin egoísta. Representan el uso de ficción para llegar a un fin malévolo.

Es por este propósito antisocial de la obra que hay una segunda carta que desmiente a la primera estableciendo irónicamente que todo es una broma. El Solterón reconoce que su finalidad es antisocial, ya que se propone atacar al matrimonio, sin embargo, no tiene el valor de afirmar sus convicciones frente a la sociedad. La segunda carta borra la primera, y parcialmente acalla a los personajes heridos, al público y a la sociedad. El Solterón como crítico de la sociedad prefiere esconderse detrás de una forma artística que atacar con claridad. El Solterón sugiere y no declara porque no está seguro de que su mensaje lleve consigo la verdad.

Si unimos al Poeta con el Solterón tendremos el reflejo de Villaurrutia frente a la creación artística. Al juntar a los dos personajes tenemos una serie de características que nos recuerdan a Villaurrutia: la enfermedad del corazón, la ironía, Joyce y los ataques a la patria, familia y matrimonio. Las incongruencias del Poeta y el Solterón, a saber, que el Poeta se expresa en un nivel literario mientras el Solterón juega en la realidad, también van a servir para ubicar la postura villaurrutiana frente a sus obras.

Villaurrutia como creador literario es la dualidad formada por el Solterón y el Poeta. El Solterón/Poeta representa un espíritu de crítica antisocial truncado porque el producto final de esta crítica es destructor. Cuando el Solterón decide desmentir su anécdota lo hace porque se da cuenta de que sus conclusiones tendrían un efecto destructor que polarizaría la sociedad. Villaurrutia en una órbita más amplia se propone hacer la misma crítica de la sociedad mexicana con sus obras teatrales y peca, como el Solterón, de no llevar a cabo los propósitos por su temor de que hará más mal que bien.

Se encuentra este efecto con extraordinaria claridad en las dos Mulatas. En el escenario de cine la Mulata ayuda a desarreglar un casamiento injusto y sin embargo ella está vinculada al Demonio. En la ópera, la soledad de la Mulata representa una amenaza contra la sociedad y por eso ella también está atada al mal y a la muerte. En efecto, lo que está haciendo Villaurrutia es análogo a lo que crea el Solterón. Ataca injusticias de la sociedad y al mismo tiempo se contradice al calificar a los personajes que critica como

demoniacos. Hay aquí una gran ambigüedad en Villaurrutia que le resta fuerza por lo menos al contenido de sus obras.

Este problema radica en la filosofía de Villaurrutia de que el mal y el bien siempre se balancean, y si tratamos de destruir un mal creamos otro. El resultado de esta creencia es un mundo de ficción tan racional y equidistante que los personajes que se mueren en él pueden a lo sumo comprenderlo pero nunca cambiarlo. Es por eso que Villaurrutia logra criticar las instituciones sociales o las relaciones personales, pero al mismo tiempo es incapaz de sugerir cambios en el metamundo que nos presenta.

En cuanto a la técnica de *El Solterón*, la estructura recuerda muchísimo a los *Autos profanos*, especialmente *Parece mentira*. El escenario es muy parecido al de este auto con su escritorio, tres sillas y la lámpara de mesa. Los tres personajes llegan para escuchar la revelación ambigua de que sus esposas los han engañado y hasta hay un abogado que llega al final del acto. En vez de un Empleado/Poeta está la carta del Solterón que parece mentira.

Las diferencias de las dos obras reflejan la experiencia y el camino recorrido por Villaurrutia desde *Parece mentira*. Como indica muy bien Frank Dauster,² el comienzo de la obra es muy eficaz con el Ama hablando con el Doctor por teléfono mientras que la voz de éste se oye fuera de escena "...como si estuviera dirigida a cada espectador..." (p. 125). Esta situación es sumamente dramática y mantiene el interés del espectador poniéndolo casi en la acción. El uso del teléfono en *Parece mentira* era sólo para indicar el mundo de fuera. Otros aciertos tienen que ver con el misterio y suspenso que se siente cuando se oyen los pasos de cada personaje al subir las escaleras y el reloj que da la hora para hacer resaltar el silencio. Y quizás el mayor acierto sea el escenario mismo con la yuxtaposición de la puerta del centro que conduce a la cámara donde está el muerto, y la gran ventana, cubierta por una pesada cortina corrediza que cubre casi toda la pared de la izquierda. Cuando los personajes se hallan asfixiados por el misterio de su cita abren la cortina y "...una bocanada de noche clara, primaveral, entra en la sala..." (p. 182).



La forma abierta de la ventana contrasta con la cámara cerrada del muerto y prepara para la lectura reveladora de la carta.

Los personajes son tipos simbolizados por sus nombres y representan muy bien a la clase burguesa. El Comerciante subraya su nombre cuando se deja sobornar por la presunta herencia que va a recibir, y el Doctor denota su mentalidad preocupándose por la agencia funeraria, la notificación de la muerte del Solterón al pariente y el testamento. El Poeta queda perplejo al tener que enfrentarse a una realidad que tiene todas las cualidades de ficción que él acostumbra a crear. A medida que la obra progresa estos tipos se vuelven más reales y se nos presentan con nombres propios que los objetivizan.

El misterio de la situación, el muerto y la broma pesada de éste crean una situación cómica de la cual los personajes no pueden desenredarse. El Poeta, por ejemplo, se jacta de perdonar al Solterón por sus ironías ya que están llenas de ingenio; sin embargo, después de leer la carta se acerca a la cámara del muerto y entre dientes le grita: "¡Canalla!" (p. 186). El Comerciante se queja no sólo de una venganza mezquina sino frustrada porque su esposa está muerta. Esta comicidad hace resaltar el aspecto de juego de la obra y melifica la crítica que Villaurrutia dirige a la sociedad.

El estilo se destaca por su mesura y elegancia. Para crear lo cómico o lo irónico no hay aquí ese constante juego de palabras que es la base de los *Autos profanos*. Al contrario, hay una preponderancia de descripciones, silencios, acciones físicas que muestran las características de los personajes. Uno de los grandes aciertos, por ejemplo, es cuando el notario le murmura la herencia de una manera incomprensible al Comerciante. Este está tan interesado que "...se lleva materialmente al notario que apenas tiene tiempo de murmurar al llegar a la puerta". (p. 189). Como apunta bien el profesor Dauster el momento final de esta obra es puro gesto y silencio.³

En resumen, *El Solterón* es una obra con raíces en los *Autos profanos* que cae dentro de su nueva dirección temática de criticar el matrimonio y la infidelidad. Con una técnica acertada Villaurrutia hace una adaptación eficaz del cuento de Schnitzler y le da una forma más abierta para no acudir a los elementos melodramáticos del vienés. Pero al utilizar un tipo de final pirandelliano e indefinido Villaurrutia claudica, ya que el propio juego de la anécdota subordina su intención de criticar a la sociedad.

NOTAS

1 La selección de un autor como Schnitzler, que constantemente retrataba literariamente un sofisticado sensualismo vienés, es otra indicación de la nueva fase temática del teatro de Villaurrutia.

2 Apunte del libro de Frank Dauster que pronto aparecerá.

3 *Ibid.*, p. 117.

**Francisco
Beverido
Duhalt**



“La vida es sueño”: problema de hoy

... acepta, comprende, que no eres tu mismo, pues no hay quien sea jamás él mismo con nadie, en ninguna situación, ser hombre es ser artificial.

W. Gombrowicz

A nuestro entender, para llamar “obra maestra” a una obra de arte, una característica importante es provocar admiración y comprensión en el espectador, no sólo en la fecha de su creación, sino *desde* ella hasta el presente (considerando como tal el momento efímero por el que pasa continuamente el hombre).

Ese es el caso de la obra de Homero, de los trágicos, de Aristófanes, de Fidias, etcétera, que a veinte siglos, siguen considerándose arte, a las que el espectador contemporáneo responde con emociones que, en algunos casos, la creación actual no “estimula” sino al momento de su aparición.

Dicho requisito podríamos llamarlo “actualidad constante”, queriendo decir: si reaccionamos así (considerándonos espectadores de cualquier época), es porque posee elementos que nos identifican con ella.

Es también el caso de la obra de Dante, de don Juan Manuel, de Chaucer, de Shakespeare, del *Bahavagad Gita*, de los *Upnishads*, del *Popol Vuh*, de la *Biblia*.

Y creemos que es, asimismo, el de *La vida es sueño*. Trataremos de explicarlo a continuación, identificando la obra con la realidad de este fragmento del siglo XX.

Citaremos una declaración de Witold Gombrowicz, que nos servirá de base, pues se apegas, suponemos, al desarrollo de la obra de Calderón:

Esta rebelión de los jóvenes es realmente obra de los adultos. Vea usted: unos centenares de jóvenes arman trifulca por un motivo cualquiera, en Nanterre, o en otro lugar, y desahogan así su rencor contra la sociedad. Nada hay en ello de importante. . . Pero entonces, la prensa, la radio, se apoderan del asunto escandaloso, bueno para comentarlo, sabroso, y los periodistas, los sociólogos, los filósofos, los políticos ennegrecen toneladas de papel. . . Se ha dicho que detrás de un Carmichael, había, en Estados Unidos, en los comienzos, quinientos negros y cinco mil periodistas. Pues bien, con Cohn-Bendit ocurrió lo mismo. Y a esa edad es difícil no creerse uno instrumento de la Historia cuando se ve uno en la primera página de todas las revistas. Los jóvenes se lo han creído. Se han engreído. Y los adultos, medrosos, se han ‘desinflado’. El monstruo de la juventud, tal como se ha manifestado ahora, es de nuestra propia (y adulta) fabricación. Esta crisis es, con mucho, una crisis de los adultos más que una crisis de los jóvenes.¹

Basilio, rey de Polonia, ha encerrado a su hijo Segismundo en una torre, pues antes de nacer éste

Yo, acudiendo a mis estudios
en ellos y en todo miro
que Segismundo sería
el hombre más atrevido,
el príncipe más cruel
y el monarca más impío
por quien su reino vendría
a ser parcial y diviso,
escuela de las traiciones
y academia de los vicios;
y él, de su furor llevado,
entre asombros y delitos,
había de poner en mí
las plantas, y yo, rendido
a sus pies me había de ver
(¡con qué vergüenza lo digo!)
siendo alfombra de sus plantas
las canas del rostro mío.
(I. 708-725)

Para evitarlo

Publicóse que el infante

nació muerto, y prevenido
hice labrar una torre
entre las peñas y riscos
de esos montes, donde apenas
la luz ha hallado camino,
por defenderle la entrada
sus rústicos obeliscos.

pero no satisfecho con eso, se ve obligado a confesar que

Las graves penas y leyes,

(muerte a quien visitara la prisión)

que con públicos edictos
declararon que ninguno
entrara a un vedado sitio
del monte, se ocasionaron
de las causas que os he dicho.
(I. 738-751)



Justo al inicio de la obra, Rosaura describe el aspecto de la prisión:

Rústico nace entre desnudas peñas
un palacio tan breve,
que al sol apenas a mirar se atreve;
con tan rudo artificio
la arquitectura está de su edificio,
que parece, a las plantas
de tantas rocas y de peñas tantas
que al sol tocan la lumbre,
peñasco que ha rodado de la cumbre.

.....
La puerta
(mejor diré funesta boca) abierta
está, y desde su centro
nace la noche, pues la engendra dentro.
(I. 56-64/69-72)

Consideremos ésto, tomando la prisión como un sistema político social que mantiene inactivo a Segismundo. Sus cadenas estarían hoy eslabonadas de medios masivos de comunicación (radio, prensa, etc.) e incluso otros medios, no de comunicación, aunque masivos (publicidad, militarismo, propaganda - política, religiosa, comercial o cualquiera otra -).

El eslabón más pesado sería "la proliferación aparentemente irresistible de técnicas y máquinas, (que) lejos de amenazar el desempleo para ciertas clases únicamente, amenaza la existencia de naciones enteras y posiblemente de toda la humanidad."²

Este aumenta su peso ahora, pues "ésta es la primera generación crecida bajo la sombra de la bomba atómica. La generación de sus padres les legó", como elementos para su fundición, "la experiencia de una intrusión masiva de la violencia criminal en la política; en la escuela y en la universidad aprendieron lecciones acerca de los campos de concentración y de exterminio, del genocidio y la tortura, de las matanzas de civiles durante la guerra..."³

Esto podría refutarse por cuanto la Segunda Guerra Mundial no llegó realmente a Latinoamérica. Sin embargo, la amenaza de la bomba es la espada de Damocles no sólo sobre sus poseedores, sino sobre toda la humanidad. Además, dentro del marco de nuestras fronteras, los problemas de identidad latinoamericana, la violencia del militarismo político (o viceversa), el desequilibrio económico y social, las deficiencias educativas y la carencia de valores, sustituyen la violencia tecnificada de otros países. De acuerdo, la cadena no es la misma en todas partes (debido a diferencias de cualquier orden), pero existe.

Por otro lado, Segismundo aun no "sabe que no hay espontaneidad ni simplicidad en este mundo, que todo es complicación y artificio. (Que) ser hombre es ser actor",⁴ y lanza al aire su famoso monólogo, comparando su propia identidad a "un cristal, a un pez, a un bruto y a un ave".

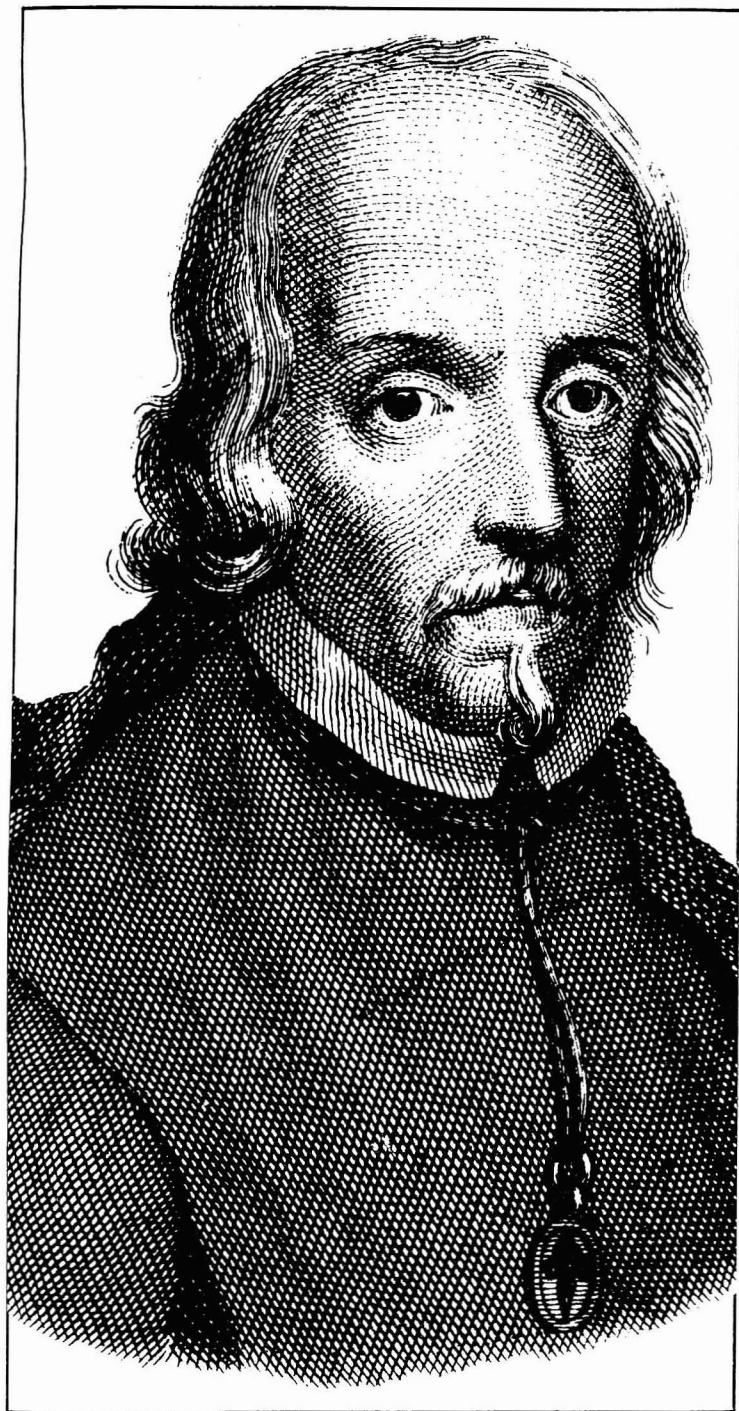
Esa búsqueda de sí mismo es el primer intento de romper sus cadenas. Los animales con que se identifica poseen la cualidad antihumana de no tener la necesidad de fingir, de ser siempre ellos mismos. No es sólo elegíaca esta comparación, ya que en las relaciones humanas, por esa subordinación de la identidad personal a las actitudes externas, "las combinaciones entre los sujetos son infinitas, respondiendo a cada situación nueva. De tal modo que a una palabra, gesto o movimiento de nuestro interlocutor se suscita en nosotros una actitud parecida, según la ley de la simetría que determina la acción de la forma".⁵

Por evadir a los astros, Basilio crea el "monstruo" anunciado. Encadenando a Segismundo le ha privado de la libertad de acción, de la libertad de ser él mismo.⁶ En nuestra sociedad, los convencionalismos (e incluso normas legales, contrarias a la naturaleza) coartan esa libertad de acción y de ser "yo mismo", creando así una multitud de "monstruos", que tales convencionalismos (y leyes) pretenden evitar.

Segismundo no se libera en un principio. Será al conocer su verdadera identidad, al saberse príncipe, que romperá sus cadenas. Tal nuestra juventud al descubrir su poder frente a la burocracia que nos rije.

Queremos plantear una comparación difícil, para centrarnos mejor en nuestro estudio: considerar a Basilio (y no es sólo él), Clotaldo, Astolfo, Estrella, y el resto de la corte, como la burocracia contemporánea, siendo Clotaldo el Primer ministro o algo parecido), y Astolfo y Estrella pretendientes a la corona, logran cierta influencia sobre el Rey, que podría integrarse en una burocracia que "es el dominio de un sistema complejo de oficinas en que ningún hombre, ni uno ni los mejores, ni la minoría ni la mayoría, asume las responsabilidades. Podría llamarse el Gobierno de Nadie. (...) En una burocracia totalmente desarrollada, no queda nadie con quien discutir, nadie a quien presentar las quejas, nadie sobre quien pueda ejercerse la presión del poder... tenemos (pues) una tiranía sin tirano. La característica de las rebeliones en todo el mundo es que dondequiera están dirigidas contra la burocracia dominante".⁷

Peculiar es nuestro sistema burocrático: la adulación a quien (supuestamente) ostenta el poder; más aún cuando viene del que (realmente) lo detenta. Hay un ejemplo en *La vida es sueño* (quizá don Pedro la incluyó por ser práctica común en su época; nos llama la atención por serlo también hoy, aunque desvirtuado). A la entrada de Basilio (en la primera jornada) saludan:



Estrella: Sabio Tales. . .
Astolfo: . . . Docto Euclides. . .
Estrella: Que entre signos. . .
Astolfo: . . . que entre estrellas. . .
Estrella: hoy gobiernas. . .
Astolfo: . . . hoy resides. . .
Estrella: y sus caminos. . .
Astolfo: . . . sus huellas. . .
Estrella: describes. . .
Astolfo: . . . tasas y mides. . .
Estrella: deja que en humildes lazos. . .
Astolfo: deja que en tiernos abrazos. . .
Estrella: hiedra dese tronco sea. . .
Astolfo: rendido a tus pies me vea.
 (I. 580-588)

No recordamos que ninguna de las comedias del Siglo de Oro español haga alarde de tal "facilidad de palabra"; pero hoy es evidente, no sólo en la oratoria política, pues se la emplea también en la correspondencia oficial y otro tipo de escritos (artículos en revistas y periódicos, cuyo principal motivo es ése). Entonces, Astolfo y Estrella integran perfectamente a los segundones políticos que pululan en nuestra burocracia.

Más aún: la corte acepta la actitud del rey hacia su hijo sin la mínima sombra de protesta:

Astolfo: Si a mí el responder me toca,
 como el que en efecto ha sido
 aquí el más interesado,
 en nombre de todos digo
 que Segismundo parezca,
 pues le basta ser tu hijo.
Todos: Danos al príncipe nuestro,
 que ya por rey le pedimos.
Basilio: Vasallos, esa fineza
 os agradezco y estimo.

Todos: ¡Viva el grande rey Basilio!
 (I. 844-854/857)

Así, los cortesanos finalizan la escena llamando grande a su rey, sin un asomo siquiera de descontento por el delito perpetrado (no importando que fuera el rey el culpable y el castigado —indebidamente— su hijo, y que éste lamenta: "qué delito cometí contra vosotros naciendo;/aunque si nací, ya entiendo/qué delito he cometido;/bastante causa ha tenido/vuestra justicia y rigor/pues el delito mayor/ del hombre es haber nacido". I. 105-112. Palabras

que parecen conservar su significado en nuestra época).

En la segunda jornada, Segismundo, bajo un somnífero, es transportado a palacio. Comparemos el somnífero y la aparición en palacio con las reacciones de las agencias informativas a que se refiere Gombrowicz. Es decir, se da a Segismundo una importancia que no tenía y que quizá no debió habersele dado (Clotaldo lo presiente y lo comenta al rey: "Razones no me faltarán/para probar que no aciertas;/mas ya no tiene remedio." II. 156-157). Sintiendo, se realiza en él lo que su padre temió, y en la jornada tercera, respondiendo por esa actitud y culpando a Basilio, dice:

Mi padre, que está presente
por excusarse a la saña
de mi condición, me hizo
un bruto, una fiera humana;
de suerte que cuando yo
por mi nobleza gallarda,
por mi sangre generosa
por mi condición bizarra
hubiera nacido dócil
y humilde, sólo bastara
tal género de vivir,
tal linaje de crianza,
a hacer fieras mis costumbres:
¡qué buen modo de estorbarlas!
(III. 981-994)

Por supuesto, esta imagen, aunque vanidosa, es más agradable que la que hubiera dado de permanecer en palacio. No nos hubiera gustado conocerlo como lo que hoy se llama (despectivamente) un "junior".

Clotaldo, empero, reconoce la fuerza de Segismundo, y deja escapar dos versos que quisiéramos aplicar a toda la juventud:

Porque, en efecto, la sangre
le incita, mueve y alienta
a cosas grandes.
(II. 67-69)

Y según nos dice él mismo, Segismundo, prisionero, enfurecido, responde tratando de conservar su dignidad humana

por lo menos, si estoy
sujeto, lo estoy por fuerza;
porque voluntariamente
a otro hombre no me rindiera.
(II. 75-79)





Consideramos válida esta actitud de Segismundo, ya que si "la furia sólo brota cuando se sospecha que las condiciones pueden cambiar, pero quedan iguales",⁸ para Segismundo han permanecido estáticas. No será sino su "sueño" que romperá el cauce anquilosado del tiempo.

También es producto de esa furia su actuación en palacio, por razones similares: si las condiciones pudieron haber cambiado, no lo hicieron por culpa de terceros (de Basilio y de Clotaldo, concretamente), entonces su furia se vuelca sobre ellos (aunque, desconociendo la situación en palacio, no hace diferencias).

Por otro lado, esa actitud (volviendo a Gombrowicz) es el asombro por su nueva condición, por su importancia recién adquirida en la corte, que le atiende como al príncipe que es. Es el mismo "asombro" que se observa (velado) en los jóvenes contemporáneos al ver que sus actitudes políticas (principalmente) encuentran eco, o repercusión (generalmente negativa, pero repercusión al fin), en los medios de comunicación masiva, cuando diarios y revistas les dedican planas, y las portadas de algunos semanarios publican sus fotografías. (Recordamos en este momento una foto aparecida en *Time*, de la tragedia de la Universidad de Kent en 1970.) Nuestra juventud podría exclamar con Segismundo (en sentido alegórico, por supuesto).

¡Válgame el cielo, qué veo!
¡Válgame el cielo, qué miro!
Con poco espanto lo admiro,
con mucha duda lo creo.
¿Yo en palacios suntuosos?
¿Yo entre telas y brocados?
¿Yo cercado de criados
tan lucidos y briosos?
¿Yo despertar de dormir
en lecho tan excelente?
¿Yo en medio de tanta gente
que me sirva de vestir?

(II. 239-250)

y termina el monólogo con una actitud, también, plenamente contemporánea (aunque no sea bueno reconocerlo)

Pues, sea lo que fuere
¿quién me mete en discurrir?
Dejarme quiero servir
y venga lo que viniere.

(II. 259-262)

y lo que vendrá no será tan agradable.

Engreído de su nueva autoridad, Segismundo quiere deshacerse de todo lo que le ha dañado, no como defensa, sino como capricho. Y lo muestra al dirigirse a Clotaldo (que se presenta como Mayordomo del reino):

Pues, vil, infame, traidor,
¿qué tengo más que saber,
después de saber quién soy,
para mostrar desde hoy
mi soberbia y mi poder?
¿Cómo a tu patria le has hecho
tal traición, que me ocultaste
a mí, pues que me negaste,
contra razón y derecho,
este estado?

(II. 310-319)

También va descubriendo los misterios de la "diplomacia" (que según la presenta don Pedro, podríamos llamarla, en lenguaje coloquial, "lambisconería"), por ejemplo, cuando el criado trata de explicar la actitud de Clotaldo —cuyo deber era cumplir con las órdenes del rey— que "él no debió examinar/si era bien hecho o mal hecho" (II. 339-340), sino exclusivamente obedecer. Esto no se presenta sólo para con el Rey: también Segismundo descubre un seguidor para sí:

Segismundo: Que estáis mal con vos sospecho
que me dáis que replicar.
Clarín: Dice el príncipe muy bien
y vos hicisteis muy mal.
Criado: ¿Quién os dio licencia igual?
Clarín: Yo me la he tomado.
Segismundo: ¿Quién eres tú, di?
Clarín: Entremetido,
y deste oficio soy jefe,
porque soy el mequetrefe
mayor que se ha conocido.
Segismundo: Tú sólo en tan nuevos mundos
me has agradado
Clarín: Señor,
soy un grande agradador
de todos los segismundos.
(II. 341-354)

Permítasenos subrayar la frase final de Clarín: *soy un grande agradador de todos los segismundos*. Es, entonces, el representante por antonomasia de toda una estirpe: los aduladores. (Es curioso



advertir, además, que Calderón lo presenta como el "gracioso" de la obra.)

Esta vez, Astolfo reviste su entrada con su "facilidad de palabra" (como en la primera jornada), ante la que Segismundo responde fríamente, desmoronándola:

Astolfo: ¡Feliz mil veces el día
¡oh, Príncipe! que os mostráis
sol de Polonia, y llenáis
de resplandor y alegría
todos esos horizontes
con tan divino arrebol;
pues que salís como el sol
de los senos de los montes!
Salid, pues, y aunque tarde
se corona vuestra frente
del laurel resplandeciente,
tarde muera.

Segismundo: Dios os guarde.

Astolfo: El no haberme conocido
sólo por disculpa os doy
de no honrarme más. Yo soy
Astolfo, duque he nacido
de Moscovia, y primo vuestro:
haya igualdad en los dos.

Segismundo: Si digo que os guarde Dios
¿bastante agrado no os muestro?
Pero ya que, haciendo alarde
de quien sois, desto os quejáis,
otra vez que me veáis
le diré a Dios que no os guarde.

y el criado añade, con la misma ironía que ambos destilan, su opinión sobre Segismundo

Criado: Vuestra alteza considere
que como en montes nacido
con todos ha procedido.
(II. 335-381)

Basilio se "desinfla" (454-561) ante su propia creación; pues él, con sus temores, y auxiliado de la pasiva solicitud de Clotaldo, ha provocado el monstruo humano en que ha devenido Segismundo. Su desencanto (y el de la "generación adulta") se expresa claramente:

Pésame mucho que cuando,
príncipe, a verte he venido,

pensando hallarte advertido,
de hados y estrellas triunfando,
con tanto rigor te vea,
que en la primera acción
que has hecho en esta ocasión
un grave homicidio sea.

¿Con qué amor llegar podré
a darte ahora mis brazos,
si de sus soberbios lazos
que están enseñados sé
a dar muerte

Yo así, que en tus brazos miro
desta muerte el instrumento,
y miro el lugar sangriento,
de tus brazos me retiro.

(II. 462-474/482/485)

El diálogo que ambos desarrollan clarifica esta actitud, tanto de parte de Basilio como de la de Segismundo, al hablar de la paternidad:

Segismundo: ...como a una fiera me cría,
y como a un monstruo me trata,
y mi muerte solicita,
de poca importancia fue
que los brazos no me dé
cuando el ser de hombre me quita.

Basilio: Al cielo y a Dios plugiera
que a dártele no llegara;
pues ni tu voz escuchara
ni tu atrevimiento viera.

Segismundo: Si no me le hubieras dado,
no me quejara de tí;
pero una vez dado, sí
por habérmele quitado;
pues aunque el dar la acción es
más noble y más singular,
es mayor bajeza el dar
para quitarlo después.

Basilio: ¡Bien me agradeces el verte,
de un humilde y pobre preso,
príncipe ya!

Segismundo: Pues en eso
¿qué tengo que agradecerte?
*Tirano de mi albedrío,
si viejo y caduco estás,*



*¿muriéndote, qué me das?
¿Dásme más de lo que es mío?
(II. 496-521)*

Subrayamos la última frase, pues parece que buena parte de nuestra juventud tiene deseos de gritarlas a voz en cuello, aunque, la mayoría de las veces, por temor a aumentar el peso de las cadenas, de su inmovilidad, se abstienen.

Lo que vendría después (que Segismundo no esperaba, ni nosotros tampoco), es la represión.

Esta, como en el caso de Segismundo, viene acompañada de un encarcelamiento bajo la mirada custodiante de los guardias (¿"gorilas"?) reales.

Una vez en la celda, el rey Basilio, embozado, claro (como cualquier poderoso enviaría espías ahora), acude a ver a su hijo. Las palabras de Segismundo, murmuradas entre sueños, provocan, aún así, cierto temor en Basilio y en Clotaldo:

<i>Basilio:</i>	¿Qué soñará ahora? Escuchemos, pues.
<i>Segismundo:</i>	(Entre sueños) Piadoso príncipe es el que castiga tiranos: Clotaldo muera a mis manos, mi padre bese mis pies.
<i>Clotaldo:</i>	Con la muerte me amenaza.
<i>Basilio:</i>	A mí con rigor y afrenta.
<i>Clotaldo:</i>	Quitarme la vida intenta.
<i>Basilio:</i>	Rendirme a sus plantas trata. (II. 1075-1084)

Al despertar de este sueño, Segismundo empieza a recapacitar sobre su actuación en palacio, aceptando sus fallas. Los jóvenes amotinados descubren que sus métodos (algunos) eran erróneos y, razonando, buscan nuevas formas de ataque a la burocracia dominante para arrancarla del poder. Después de la represión violenta (la llamamos así, para acercarla a nosotros y porque ninguna represión deja de serlo), la reacción del "movimiento" (representado por Segismundo), es un poco pasiva: espera la oportunidad de lanzarse de nueva cuenta al ataque, con bases más firmes y mejores armas.

Ahora, las palabras de Rosaura en la primera jornada toman un cariz profético:

*¿No es breve luz aquella
caduca exhalación, pálida estrella,
que en trémulos desmayos,
pulsando ardores y latiendo rayos,*



hace más tenebrosa
la oscura habitación con luz dudosa?
Sí, pues a sus reflejos
puedo determinar, aunque de lejos,
una prisión oscura,
que es de un vivo cadáver sepultura;
y por que más me asombre,
en el traje de fiera yace un hombre
de prisiones cargado
y sólo de una luz acompañado.

(I. 85-98)

Esa "sola luz que acompaña" a Segismundo, esa "pálida estrella, (...) pulsando ardores y latiendo rayos" la interpretamos como el principio de su razonamiento, que le librará de "el traje de fiera" y las prisiones que carga.

Los soldados y el pueblo que acuden a liberar a Segismundo para llevarlo a palacio y ceñirle la corona (en lugar del moscovita duque Astolfo), (III. 41-199) muestran un profundo sentimiento nacionalista. En ellos podríamos ver la unificación de clases en una lucha libertaria: representando Segismundo la clase estudiantil, compensando la escasez de número con la herencia de sangre, mientras las demás están ya representadas por sí mismas en el resto de la comitiva que acompaña a los soldados, lo que no ha sucedido en muchos casos durante las revueltas juveniles de los últimos años. (Tal vez los únicos casos son la unión de obreros y estudiantes en el 68 en Francia y la actitud permanente de solidaridad obrero-estudiantil en la población de color de los Estados Unidos.)

Aún obsesionado por la idea del sueño, Segismundo responde al ofrecimiento de la corona con algo que no deja de tener validez:

Vasallos, yo os agradezco
la lealtad; en mí lleváis
quien os libre, osado y diestro,
de extranjera esclavitud.
Tocad el arma, que presto
veréis mi inmenso valor.
Contra mi padre pretendo
tomar armas y sacar
verdaderos a los cielos.
Puesto que he de verle a mis plantas...

(III. 186-195)

Mientras, Basilio (con una cobardía que sólo abandona un momento) sabe del levantamiento popular, y supone (con justa razón) que el designio de las estrellas está por cumplirse. La misma actitud encontramos en el resto de la corte. Tal vez sea un recurso

calderoniano para engrandecer a Segismundo; quizá el sentido de lo que se dice ha variado en nuestra época y no captamos lo que entonces significó; empero, la actitud permanece (a nuestros ojos), y Estrella, al llegar, la acentúa diciendo

Si tu presencia, gran señor, no trata
de enfrentar el tumulto sucedido,
que de uno en otro bando se dilata
por las calles y plazas dividido,
verás tu reino en ondas escarlata
nadar, entre la púrpura teñido
de su sangre, que ya con triste modo
todo es desdichas y tragedias todo.
Tanta es la ruina de tu imperio, tanta
la fuerza del rigor duro, sangriento,
que visto admira y escuchado espanta.
El sol se turba y se embaraza el viento;
cada piedra una pirámide levanta
y cada flor construye un monumento
cada edificio es un sepulcro altivo,
cada soldado un esqueleto vivo.

(III. 273-289)

No sólo la descripción de lo visto llama nuestra atención, sino particularmente sus primeras palabras, reforzadas por un "si" condicional. Ese "si" lo interpretamos en el sentido de que el rey en ningún momento ha comparecido ante su pueblo, y como él, escondida, ha permanecido la torre.

Clotaldo responde a Estrella con palabras dignas de la mejor aristocracia reaccionaria de nuestra época:

Que el vulgo, monstruo despeñado y ciego,
la torre penetró, y de lo profundo
della sacó a su príncipe...

(III. 291-293)

Basilio se despoja entonces de su cobardía, o intenta hacerlo al menos, y pide

Dadme un caballo porque yo en persona
vencer, valiente, un hijo ingrato quiero;
y en la defensa ya de mi corona,
lo que la ciencia erró, venza el acero.

(III. 297-3000)

Después de la batalla, con el triunfo proclamado de Segismundo, Astolfo intenta convencer a Basilio de la conveniencia de su

huída, pero ya éste se ha resignado a sufrir el castigo que su hijo imponga. Hay en este momento, un diálogo pequeñísimo, pero de gran importancia en el nivel político

Astolfo: Los traidores, vencedores
quedan.
Basilio: En batallas tales,
los que vencen son los leales,
los vencidos, los traidores.
(III. 873-876)

Vemos entonces que (contrariamente a lo que ocurre hoy en día) no sólo Segismundo (el joven) reconoce sus errores y trata de enmendarlos, sino también Basilio (el adulto). Así, Segismundo perdona las pasadas actitudes de su padre, aunque no por ello abandona la corona que ha conseguido ya por la fuerza.

Hemos tratado de identificar la conducta de Segismundo con la de la juventud actual, cómo lo sucedido "hace poco —cuando— pudimos presenciar como bastó la esencialmente no violenta rebelión en Francia para revelar la vulnerabilidad del sistema político entero, que se desintegró de un momento ante la mirada atónita de los jóvenes rebeldes. Sin saberlo, lo habían puesto a prueba. Sólo quisieron retar al sistema universitario osificado, y sin embargo tanto el poder gubernamental como las inmensas burocracias partidistas fueron derrocadas."⁹

Dicha burocracia la hemos personificado en el rey Basilio (como dijimos antes), quien, además, con Clotaldo y el resto de la corte, representan a la prensa, que ha hecho a la juventud "crecerse", considerándose a sí misma instrumento importante en el desarrollo de la Historia, pues que exhibe en sus páginas las actuaciones juveniles, presentándose esto a su vez, en el episodio en que Segismundo se despoja de su cubierta de pieles para engalanarlo con sus ropas cortesanas, trocando sus cadenas pesadas y oxidadas por la adulación y la atención de la servidumbre de palacio.

Sin embargo, al reconocer la generación adulta que su propio "desinflarse" se debe al crecimiento: (provocado por ellos mismos) de la generación joven, reacciona con la violencia y la represión, reduciendo una vez más a Segismundo a su torre y a sus cadenas.

Esto provoca en él (prisionero nuevamente), la recapitación y el razonamiento sobre métodos, intenciones y actitudes. Queremos considerar que tal reflexión se provoca también en nuestra generación joven, pero, como Segismundo, para lanzarse nuevamente al ataque, y no para permanecer en la inacción temiendo una futura derrota.

Segismundo vence a Basilio y lo perdona, pero no obstante ciñe la corona. Calderón termina su comedia en este punto, y no nos permite saber nada de la actuación del ex-prisionero como rey.

Tomemos como predicción sus propias palabras:

y estoy temiendo en mis ansias
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión. Y cuando no sea,
el soñarlo sólo basta.
(III. 1116-1120)

Para comprender que a pesar de todo, el orden de cosas que existirá a partir de ese momento, será nuevo, para evitar, en cualquier forma, hacer que el pueblo que ahora tiene Segismundo bajo su mando, sufra las desgracias que él en su torre.

Las luchas juveniles no han terminado (quizás no terminarán nunca), esperemos que lleguen a la realización de lo que promete Segismundo, aunque tal vez no debemos olvidar que

sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando. . .



NOTAS

- 1 Witold Gombrowicz. *Lo humano en busca de lo humano*. p. 151.
- 2 Hannah Arendt. *Sobre la Violencia*. p. 73
- 3 *ibid.* p. 18
- 4 Dominique de Roux. Introducción a *Lo humano en busca de lo humano*. pp. 8-9.
- 5 Mario Muñoz. "Gombrowicz; un lenguaje corporal". En *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXVI. No. 4. p. 39.
- 6 Dice Hannah Arendt: "La facultad de acción convierte al hombre en un ser político; lo capacita para reunirse con sus congéneres, actuar en concierto y tratar de alcanzar metas y empresas en las que nunca hubiera pensado si no fuera por ese don suyo: el don de lanzarse hacia algo nuevo. En términos filosóficos, actuar es la respuesta humana al hecho de haber nacido. Ya que todos llegamos al mundo por virtud del nacimiento como principiantes y recién llegados, podemos empezar algo nuevo, sin el hecho de nacer nunca llegaríamos a conocer lo que es la novedad, y toda nuestra 'acción' sería mero comportamiento o autoconservación." (Arendt, *ibid.*, p. 73)
- 7 *ibid.* pp. 36-7 y 72.
- 8 *Ibid.* p. 56.
- 9 *Ibid.* p. 46.

**María
Luisa
Mendoza**



La muerte violenta

A José Carlos Becerra
Mi hermano muerto sin mis ojos

"Si me han de matar mañana
que me maten de una vez."

Canción popular.

"Y bien, aquí, estás ya! ... sobre
la plancha."

Ante un Cadáver
Luis G. Urbina

"¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
es una muerte de hormigas
incansables, que pululan
¡oh Dios! sobre tus astillas!"

Muerte sin Fin
José Gorostiza

La muerte chiquita, la muerte grandota. La muerte y peor te la cuento ¡violenta! ¡a lo macho! ¡como hombres! En México la muerte es echírame otra. Ponerse ahorita a escribir de ella, cantada, recitada, poemada, novelada, ensayada, anunciada, muerte vivida... francamente es no tener qué hacer nada.

Todo por una muerte. El máuser dispara; se aprieta en nudo el mecate; traspasa el túnel de sesos un tiro en la noche; se conmueve el cuerpo, se traspasa de fuegos, el brazo estirado no le da a la mano el teléfono; todas las ventanas del mundo ocurren en la caída, hasta el ¡plop! , que la cámara no puede retratar. La pierna quebrada, la cabeza sin tronco, pasó el tren, se lo llevó las patas del tren. Manchó la colcha, el colchón, la alfombra y la vida de los demás con sólo cortarse la muñeca de goznes. Se murió entero. murióse el cadáver; se desangraron, sacaron la lengua, vomitaron, se desprendieron, rigor mortis, ¡cómo pesa! , ¡tan bueno mi compradre! , estaba ¡idéntico! Parecía dormido. ¿Le pusieron el espejo en la boca? Te nos fuiste. ¿Por qué te has ido, Benito? , ¡Mamá!

Canto a la vidurria.

Amar la vida es saber que si se llega a los cuarenta años ya se libró, que en la treintena hay un letrero que dice "curva peligrosa a 10 kilómetros", que los cuarenta ya no tienen madre y son ¡ay! , la curva peligrosa por ella misma. Que amar la vida es comprender el sistema de belleza misericordiosamente llamado "Segundo Debut" (globo: "él no sabe que tengo cincuenta años").

Que morir a los cuarenta años es una mala jugada y que el poeta muerto a los treinta y tres habría dado ahora sí que la vida por vivir la vejez.

Vida nada te debo ¡eso crees! Te debo un guantón en mitad de la vida por haberme hecho vivir esta vida. Vida de perros con tantos perros sin vida ¡ay!

"En el mar, la vida es más sabrosa". ¿Podría tener la gentileza de no envejecer? *Par ici, par ici*, dice la muerte vestida de edecán de las Olimpiadas 1968 en México ¡qué país!

"La sangre. Embarrada en la pared prococaba náusea. Había quedado allí en cinco rayas de la mano que se agarró un instante para sostener el cuerpo acribillado; el instante de la esperanza. No era grande esta sangre, era angosta, vertical y larga. Luego bajó y dibujó en la pared por última vez su nombre de mancha, de estorbo, de ira, de rebeldía."

Y la "putilla del rubor helado" exclamó deteniéndose una pestaña que se le despegaba: "No fue triunfo ni derrota."

Al envejecer el ser humano confiesa "hay cosas que ni qué", y entiende la muerte porque en la calle le niegan a ella el ¡ay mamacita! y a él el "grasa joven". Ya no soy señorita, lo de joven quedó atrás. Y el ser humano ex-señorita-joven llora que da gusto en los entierros de sus contemporáneos. Las generaciones se mantienen en silla de ruedas viendo a sus congéneres entrar a las columnas necrológicas ("yo conocí a tu madre") ("de tal tigre esas pintitas") ("es su vivo retrato") ("no lo hurta"). Y así, el hombre se enfrenta a la muerte.

¿Muerte violenta? , ¿cuál no lo es? Antes por lo menos la gente creía que se iba a ir al cielo. Pertenezco a la última estirpe de creedores. Nos une a los descreídos y a mí, nomás el puro miedo a la moridera. Más vale morir con la frente marchita y no a los treinta y tres años del poeta. La nieve del tiempo cubriendo mi sien.

Doscientos, trescientos, miles de años de morir violentamente. Muere y muere. Aquí sí el "ni modo".

¡Muerte Go Home!

En mi país el único empadronamiento posible es la muerte. Censo nos dé Gayosso. Y no salgamos con las calaveritas de azúcar por favor. Seamos serios y bien portados. A la una, ¡a las dos y a las tres!

¡Desempistólenseme ahí! Señor Presidente, con todo el respeto posible y humano que nos queda, rogamos a usted que instituya una ley de desarme.

¿Desarmarme a mí? ¿qué le pasa a esta vieja! Por algo soy macho.

Tan macho, señoras y señores, niños y perritos de la calle, que la muerte violenta se echa al plato a un mexicana cada ochenta minutos. Por quitame de ahí esas pajas. El doctor Quiroz Cuarón

dice que el año pasado "de las 6450 muertes violentas, 2946 fueron producidas por armas punzocortantes", 1777 asesinatos fueron con armas de fuego, 1032 muertitos entregaron su alma al Señor atropellados.

Todos sabemos que en 1968 las cifras aumentaron en la operación Tlatelolco.

A mí mis timbres y riájale con el puñal. ¿No sabe usted quién soy? y púmbale el balazo. ¿Transeúntes pachorrudos?, ¡ahí te va mi Galaxie! O me quieres o te mato. Yo te voy a enseñar a respetarme. A mi madre no la tocas. Andele por coscolina. "Por orden de la Revolución prohibido moverse de sus lugares" o les echamos al ejército, muchachos alebrestados.

Aparte (en un programa de televisión un no presunto asesino dijo con la bonhomía que lo caracteriza: "cada quien mata las pulgas a su modo")

Volvemos: La muerte violenta ocurre como las rosas, sin importancia. Se guarda la muerte en un ropero, va el niño y juega a matar a su hermano. Hay niños que fusilan a la nana. Accidente mortal, violento y que niega el "más vale prevenir que lamentar".

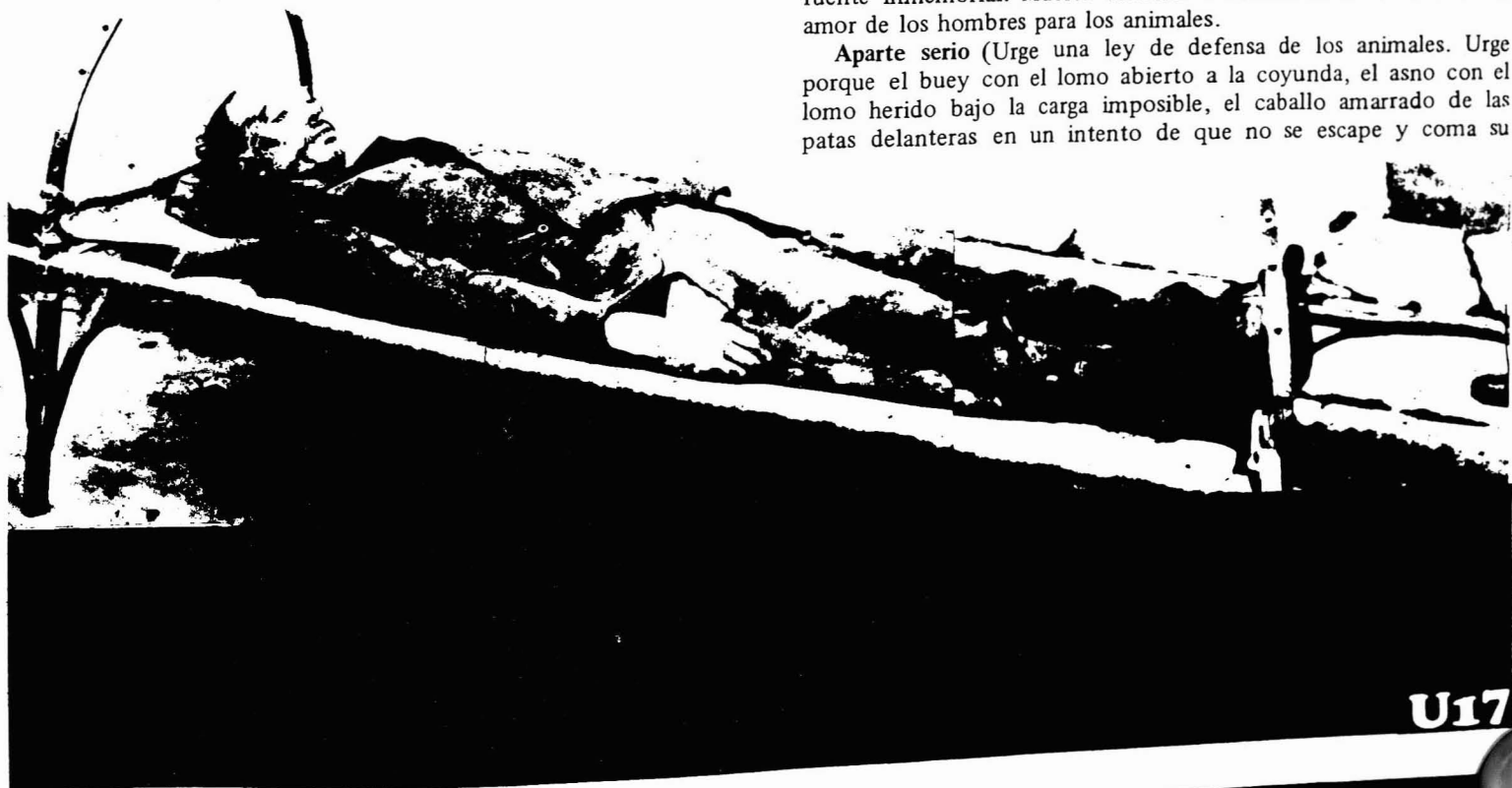
Nunca había sido necesario ser joven para morir. Alguien inventó el problema generacional, los papás lo tomaron muy en serio, las madres añadieron a su corona de espinas una linda flor de comunicación, nacieron los psicólogos, las pastillas calmantes, los exitosos excitantes, la mariguana, las películas pornográficas. ¡Oh Calcuta!, por veinte dólares en la fila Y. "Sea usted su propio amante." La CIA en acción y la juventud empezó a morir.

No en la plaza. Morir en la plaza, dice García Márquez, es un lugar común en América Latina. ¡Mambrú se fue a la guerra! A nosotros los de la América India ni falta que nos hizo inventar las explosiones atómicas, arriba o abajo. Tenemos asesinos de la muerte violenta hasta para aventar. Truman nos la cuchiplancha cuando le dijo a su aviador: "Andale mi Joe, vaya y tírele esta bombita a los yellows de Iroshima." ¿Y si sumamos nuestras anuales muertes violentas, más todas las que vienen desde la Colonia, el mestizaje, el criollismo, la raza de bronce, las gringas de las escuelas de verano, pasando por el Sanatorio Español, digo, si esa suma fuese, no hará lo mismo en cifras que Hiroshima mon amour?

Aparte (en un programa de televisión, el hijo de un afamado militar declaró que el pueblo debe de tener permiso para llevar una pistola en la cajuela del automóvil para *usarla* en contra de esos que andan por ahí con IDEAS en contra de la mayoría. Muchas gracias señor militar. Par ici, musitó la traductora con traje de la Olimpiada 68)

Vuelvo a ti: Había una vez un jinete que tenía tic de ganar en las olimpiadas encima de un caballo mártir. Aquel caballo maravilloso, invento de Dios, perfección de la materia y de la luz, miel en sus ancas, amor en los ojos de avellana, había sido materialmente desollado por el jinete, a palos y a fuetazos inclementes, para que en Londres saltara como una gacela, una diosa de la danza indígena aculturada en el obstáculo. Jinete cruel, despiadado. Al transcurrir los años el jinete mató a balazos a un automovilista que hizo sonar su cláxon de manera inconveniente. Chapultepec apenas vibró con las cenizas de los niños héroes, los caballitos de alquiler, la calzada del poeta, las ranas que no croan en una fuente inmemorial. Muerte violenta a consecuencia de la falta de amor de los hombres para los animales.

Aparte serio (Urge una ley de defensa de los animales. Urge porque el buey con el lomo abierto a la coyunda, el asno con el lomo herido bajo la carga imposible, el caballo amarrado de las patas delanteras en un intento de que no se escape y coma su





pobre pasto, el perro pateado, pateado, pateado en las aceras de Dios Nuestro Señor, el puerco metido en un recipiente con aceite hirviendo a ochenta grados, metido ¡vivo!, el cabrito con las patas quebradas y dejado en un refrigerador ¡vivo él!, el caballo matado a martillazos por matarifes sonrientes, el perro, otra vez él, muriendo con un fierro al rojo vivo en el ano o diez centavos de estricnina en el estómago... porque todo eso, Señor Presidente, está incitando más ésta crueldad y sadismo que nos heredaron a nosotros sus hijos. Su hija que lo quiere y no lo olvida, María Luisa Mendoza).

Volver: Yo me muero porque quiero y a veces muero sin querer.

El principito casi nunca se moría.

Las armerías están cerradas por liquidación. ¿Podrían liquidar a los armados? Propongo un monumento nacional al desarme, en el zócalo. Que todos los armados vayan con sus armas a armar una nueva pirámide. A ti te lo digo mi hija, entiéndelo tú mi yerno.

¡Pido paz para morirme!

Orlando Ortiz estudió la crueldad y empieza desde la "atrocidad de los chalcas y su castigo", pasa por Cholula, acaba en Tenochtitlan. Se codeó con Clavijero, Alvarado Tezozómoc y mi padre fray Bernardino de Sahagún.

Réquiem para siempre réquiem

Bartolomé de las Casas escribió de Cholula "al cabo de dos o tres días salían muchos indios vivos llenos de sangre que se habían escondido y amparado debajo de los muertos (como eran tantos); iban llorando ante los españoles pidiendo misericordia que no los matasen, de los cuales ninguna misericordia ni compasión hubieron, antes, así como salían los hacían pedazos. A todos los señores, que eran más de ciento, y que tenían atados, mandó el capitán quemar y sacar vivos en palos hincados en la tierra. pero un señor, y quizá era el principal y rey de aquella tierra, pudo soltarse, y recogióse con otros veinte, o treinta, o cuarenta hombres al templo grande que allí tenían, el cual era como fortaleza que llamaban Duu, y allí se defendió gran rato del día. Pero los españoles, a quien no se les han para nada, mayormente, estas gentes desarmadas, pusieron fuego al templo y allí los quemaron".

Muertes violentas en México 1692, para seguir en la Alhóndiga de Granaditas, en Guanajuato made in Calleja, en Guadalajara, en Cuautla y su famoso poco televisable sitio.

En el Parián, en el Alamo, en Tacubaya y los mártires (lección de nomenclatura).

Cananea.

Río Blanco.

La Decena Trágica.

Los Cristeros.

El vasconcelismo.

Los Camisas Rojas.

La marcha de Hambre.

Los ferrocarrileros, los maestros y

Tlatelolco 1968.

Junio 10. Jueves de Corpus.

Muerte política o sea violenta o sea pleonismo. Sin contar los asesinatos, los suicidios y los ahogados en la presa, en el lago, en el mar, en la alberca o en las terribles inundaciones que asolan el centro de la República. Los que se mueren en sus camas muy contentos con los santos óleos por lo visto son los menos. Morirse así, dando bendiciones y seguritos de que se van a ir a un paraíso divino, es ahora un privilegio.

Uno puede ir muy quitado de la pena a un mítin y acabar tirado en la plaza por andar de chismolero, y eso si bien les va, porque a la mejor el cuerpo se pierde y empiezan las consejas del Campo Marte number one.

O uno puede ir muy quitado de la pena a comer a la Bombilla y con el sambenito de que te voy a hacer un retrato, candidato, quedar como coladera y fundar un monumento para la posteridad. Uno puede muy quitado de la pena volver a la manifestación, y fallecer víctima de un síncope cardiaco... mula vida de jueves de corpus.

"Y la gran sangre, la que de borbotón se tornaba en arroyo, y la pequeña sangre, la que de hilo se volvía charco, sangrientaban la plaza que hubiera brillado al sol si el sol todavía fuera, o a la luz si ésta siquiera la hubiera en una ventana, en un vitral, en un farol.

"La sangre germinaba arrebatadora de sus vasos con la misma furia que fue encendida apenas un segundo antes de encontrar por donde irse. Sangre negra tendiendo al guinda, de las venas, sangre roja, rojo sangre, de las arterias. Y era tanta la prisa de la sangre por lavar con sangre esa deuda de sangre, que de sólo mirarla correr se le bajaba a uno la sangre a los talones, se le hacía a uno mala sangre, se le pudría, se le freía, daban ganas de gritar que la sangre llegaría al río, al río de sangre no de excremento, en la venganza que toda esa sangridad pedía.

"Me llameaba la sangre allí de pie en la ventana. Todavía parecía oír en el recuerdo el llamado perentorio de aquel grito nocturno: ¡despierta pueblo de Tlatelolco!, que las jóvenes aventaban en otras persecuciones a las fachadas de sangre de horchata del edificio que habitábamos. ¡Prende las luces, pueblo de Tlatelolco, defiéndenos, ayúdanos!... y la oscuridad y el golpe y sus cuerpos despatarrados y sus libros abiertos en el suelo, y las coces de los hombres en las costillas, y sus cuerpos arrastrados por todo

el jardín y aventados a la fila de jóvenes cara al suelo, manos al cuello, que cantaban el himno nacional. . .”

En el Universal leí: “En el Servicio Médico Forense. . . las autopsias mostraron que la gran mayoría de las víctimas murieron. . . a consecuencia de heridas por bayoneta. . . Otros por disparos de armas de fuego hechos a corta distancia. . . Tres casos llamaron la atención de los médicos: un niño de aproximadamente 13 años que murió a consecuencia de una herida de balloneta en el cráneo. . . El segundo, una anciana que sucumbió tras de recibir un bayonetazo por la espalda. . . El tercer caso, una jovencita que presentaba una herida por bayoneta en el costado izquierdo. La lesión nacía en la axila y terminaba en la cadera. . .”

Ya párale ya estuvo suave

Todavía no entiendo qué estoy haciendo aquí. Se trataba de la muerte violenta que ya todos saben. Es no tener nada que hacer. ¿El remedio? ¿la moraleja? ¿la gran lección para el futuro?

Allá abajo, los veo desde mi ventana, van más de mil campesinos vestidos de aztecas bailando rumbo a la Villa. Caballeros tigres,

caballeros águilas, huehuenches, danzantes con guitarra, mujeres con los niños en el rebozo, chiquillos que siguen la procesión. Lloro. Es mi pueblo y pide bailando. Pide rezando. Pide caminando, rindiéndose al cansancio. No exige, ni grita, ni protesta. Un pueblo manso que va a ver a la Morena que no hizo nada igual con otra nación. ¡Trabajen! les grito. No me oyen, esperan que Ella los oiga. En ellos va la muerte ya caminando llena de sudor, de “rubor helado” ¡Trabajen! , ¡conozcan sus derechos! , ¡no se fatiguen en esa marcha dolorosa! . Mi pueblo prosigue en su serpiente emplumada. Beberá dentro de algunas horas, maldecirá, llorará, tal vez estalle el brillo de la navaja, el cataclismo del balazo, tal vez sólo se golpee, o lllore, o vuelva a su pueblo con los pies desollados.

Y la muerte violenta se queda en tema de conferencia. Sin más. Lugar común.

¡Aquí, aquí en mi pecho la bala!

Y en la canción del macho o del hombre viril o de la engañada o del rememorante de la guerra.

Y en la realidad.

La muerte. Vivir la vida para vivir la muerte.

¡Eso es vida!

Vida: nada me debes. . . sólo la muerte.

LA HUELGA DE CANAÑA



Saint-John Perse



Por Dante

Traducción y nota de Juan Carvajal

En un sentido primordial, toda producción del espíritu es elaboración poética. Y si no es al instante poemática en el orden evidente, ello no es sino pormenor de lectura: si aconteció será poema.

Dante es el más grande poeta del mundo poético legible. Su obra es el más pormenorizado tractatus universal de estilo compuesto por el hombre, expresión suma de lo que son las relaciones con la inspiración y con la vida en sus estados simbólico y sensible bajo la radiante advocación musal. Creación inexorable, categorización amorosa del universo, Universo, la Commedia es evidencia perfecta de lo que para nosotros, hombres de palabra, es un amor eterno en la historia. Este lugar, criatura del poeta, es el lugar verdadero del hombre: la eternidad es histórica más acá de la boca del aedo. "Los dientes, cerco de la historia" dirá Homero de pronto. El poema, asombroso lugar de la luz, es tiempo que se sabe*.

Dante informa no sólo al ser de la poesía posterior a él, sino "hace" al poeta mismo, "en sus vías y maneras", encarna, hasta historiográficamente, las posibilidades enteras del poetizar, del ser. El dantesco aliento que anima a la poesía "después de Dante" está formado por las mismas infoliaciones históricas dentro del mito que hacen de Orfeo el poeta-amante fuera de la historia (¡aquí!) y que inspirarán toda la conciencia poética posterior a él. Poéticamente las cosas son órficas o no, los hombres serán Orfeo o nada = todos los poetas son Dante. "Ese hombre soy yo" recuerda Perse del toscano "sometido al lenguaje del amor..."

Perse, elaborador de "un gran poema nacido de nada, un gran poema hecho de nada", celebrador maravillante de las cosas del mundo, hombre de admiración y gran loanza, invocador, Amante, participa con el florentino de una altísima y muy sensible condición verbal engendrada en la elegancia del alma: son majestuosos en un nivel en el que ningún hombre se siente disminuido si califica de sublime. Ambos son enciclopédicos de manera fundamental. Los vastos catálogos de Anábasis, de Exilio, forman la Commedia pérsica, son la arboladura dramática de una lírica cifrada en "una larga frase sin cesura para siempre ininteligible". Son, in illo tempore, cantores. Que lo sean, es el hecho numínico que nos fundamenta.

En la inauguración del Congreso Internacional reunido en Florencia para conmemorar el séptimo Centenario de Dante, Perse saluda, desde el cívico estrato del discurso, al posibilitador de su propio discurrir clásico, al poeta, inmerso y vivo en el escándalo de sus siglos. En esta salutación de ágora, el Homenajeante, como es su natural, no pronuncia el Nombre de la Amada.

*... el Bhagavad-Gita, que es el más grande poema filosófico después de la Divina Comedia dentro de mi experiencia" (T. S. Eliot). El Bhagavad Gita lo escribió nadie, es decir todos, eso es, Oriente; la Divina Comedia la escribió Dante, o sea nosotros, Occidente.



Pronunciarse hoy en día en honor de Dante, es expresarse anónimamente en nombre de una inmensa familia: aquella para la cual el nombre, la palabra Dante, poderoso vocablo, tiene la más alta resonancia en el fondo del antro poético.

Ellos se elevan con nosotros para quienes el hecho Dante se confunde con el gran hecho poético en la historia del hombre de Occidente.

¡Con nosotros la ovación jubilar, y la loanza, en toda lengua, sobre toda ribera occidental! . . . Los fuegos arden sobre las cimas, las voces se elevan en las ciudades, y es para el hombre de nuestro tiempo como una nueva conmoción.

¡Por séptima vez el llamado secular del nombre! ¡Dante Alighieri! . . . Te saludamos, Poeta, hombre de tierra latina, aquel a quien fue dado educar una lengua, y por la lengua, creadora, forjar el alma de un pueblo.

A cada vencimiento solemne donde resuena el llamado del nombre, su carga de honor se ha verificado. Y nosotros, poetas, hombres de palabra, invocamos de un poeta la palabra dada, y le pedimos razón. ¡Que él lleve aún por el siglo el escándalo del poeta, y, por la gracia del lenguaje, el altercado supremo del hombre en el más alto lugar del ser, su palabra!

Hay, en la historia de un gran hombre, algo acrecido más allá de lo humano: "Nomen, numen. . ." inminencia sagrada —temblor del alma en el bronce y como un sonido de eternidad. . . "Divina" fue un día la designación dada a esta *Comedia* que Dante mismo, el orgulloso, no hubiera llamado tal. El instante, vuelto legendario, en que fue sorprendida esta palabra de poeta no deja de extender hasta nosotros el tiempo de su vibración. Medimos a paso de siglos su extensión histórica; y más aún el misterio de su sobrevivencia poética.

Que una obra, en poesía, de tan alto anhelo y de tan alta concepción, sobrecargada hasta perecer de intelectualidad, de dogmatismo racional y de pura escolástica, que una obra doctoral y que se desea ante todo obra edificante, responda en términos alegóricos a las exigencias de escuela más contrarias a nuestras concepciones de poética moderna, pueda sin agobio llevar como obra viva hasta nosotros, un tal fardo de conveniencias y de cargas contractuales —¡eso es el verdadero prodigio! Privilegio del genio en su más libre acceso de omnipotencia, fluyendo de lo alto, bajo su ley propia, el entero placer de su curso plenario. . . ¡Y esta ley fue siempre de excepción! La cólera virgen del genio corre hacia los peores casorios sin derogar. Es el destino de las grandes fuerzas creadoras el ejercer su poder a través de todas las convenciones de la época.

Sobre los cuatro planos de evolución definidos por Dante en su *Convivio*: el literal, el alegórico, el moral y el anagógico, la obra imperiosa de la *Commedia* prosigue heroicamente su ascensión metódica, como la del héroe mismo, peregrino de amor y de

absoluto. Ella se eleva, círculo a círculo, hasta esta abstracción final de una efusión de gloria en el seno de la divinidad: efusión aún toda de intelecto, pues el camino espiritual del poeta es, por su naturaleza misma, ajeno a las vías del misticismo propiamente dicho.

Pero porque la aventura espiritual del héroe fue desde un principio la misma del poeta, la obra vivida del gran Toscano permanece fiel a la vida misma; y tratando, viva, del absoluto, sin desertar del imperio de lo real, enraizado en lo concreto, y en lo humano, y hasta en lo cotidiano, ella escapa, relato, a las peores fechorías de la abstracción. Relación de un viaje a los mundos imaginarios, ella es para nosotros la narración maravillada. Es carnal, es visual, es forma y color; y por más edificante que pretenda ser en sus alegorías, su abundante imaginería no hace más que ilustrar, con realismo, las incidencias múltiples de un itinerario muy distante de toda ascesis. . . Arte de delectación y no sólo de enseñanza: es ahí donde la vocación terrestre se afianza, tanto o más que la frecuentación celeste. Sonido, materia y luz se unen allí para festejar una misma energía, que se desea armonía. Y en esta relación física con lo universal, qué alegría, súbita, de artista, entre dos diversiones astronómicas de hablarnos. . . ¡de las bocas del Ganges! —Obra de poeta y no de humanista. El umbral metafísico sólo es franqueado por el conocimiento poético, la evasión filosófica procede menos de una especulación que de un sentimiento.

Y asimismo, el poeta cristiano, de formación tomista, que tanto ha castigado en su Infierno a todos los pecados del espíritu, no ha temido invocar, a la entrada de su Paraíso, la asistencia pagana de la divinidad delfica, radiante de alma y espíritu más allá de las provincias del intelecto: quiera Apolo, el irracional, entreabrirle las vías sensibles, las vías secretas de lo inefable y de lo inconcebible, y Dante, poeta, le seguiría tal vez sobre el más vasto mar de la intuición adivinatoria —con el grave riesgo, para el apóstol, de no ser seguido por todos:

"Oh vosotros cuya barca es pequeña, retornad a vuestras riberas. . ."

No se había escuchado esta voz desde la antigüedad latina. Y he aquí que ese canto no es ya reminiscencia, sino creación real, y como un canto de colmena nueva enjambrada en Oeste, con su pueblo de Sibilas. . .

Decisiva entre todas fue la urgencia del lenguaje: potencia activa, animante, iniciadora y creadora. . . De este ascenso al abismo donde gobierna el deseo, instancia divina, la obra obtiene, durable, su vocación primera y su fatalidad. A la vez criatura y creadora de una lengua, ella guarda, rebelde, contra toda asechanza del intelecto, su relación viviente con el movimiento mismo del ser, su fortuna.

La misma relación durable, en toda cosa, lleva el espíritu de

Dante a esta búsqueda de unidad, que debía afirmarse hasta en el pensamiento político de su *De Monarchia*. Prodigioso destino, para un poeta, creador de su lengua, ser al mismo tiempo unificador de una lengua nacional, mucho antes que la unidad política que ella anuncia. Para él el lenguaje restituido a una comunidad viviente se vuelve la historia vivida de todo un pueblo en busca de su verdad. En el corazón de una grandeza italiana esparcida, que él acumula y encarna, permanece por siempre fermento de alma y espíritu. . . ¿Qué poeta jamás, por el solo hecho de ser una eminencia poética, ha, en la historia de un pueblo altivo, constituido un elemento tal de fuerza colectiva?

En un tiempo en que la poesía es aún regla de observancia y servidumbre de escuela, el arte de Dante fue una lectura feliz en las obras vivas del lenguaje. En un ensanchamiento de la acogida poética, es el ser entero quien viene a lo sagrado del poema e irrumpe en el mundo cerrado del arte. Una lengua de amor ha nacido allí que no será jamás distinta, en poesía, de la instancia propiamente poética. "Ese hombre soy yo", nos dice Dante, "sometido al lenguaje del amor, y no escribir nada, bajo este dictado, que no se haga entender desde el fondo del corazón". La obra se ordena en esta gracia, y se recrea, sin perder aliento. La pasión allí ordena, el amor profetiza. . . ¿Y qué es todo aquello que no es pasión y que no tiene gusto de eternidad? . . .

En el desgarramiento de algunas efusiones líricas —felicidad de un canto de gracia o virulencia de una imprecación— se desploma de súbito toda la armadura del gran poema doctrinal. . . ¡Poesía, ciencia del ser! Pues toda poética es una ontología. Y sobre todo este doble movimiento: desgarramiento inicial, después retorno al ser para reintegrar la unidad perdida, la filosofía griega del Estagirita había ya intentado toda una metafísica del movimiento.

De allí la exigencia, en arte, de una obra real y plena, que no tema a la noción de "obra", y de obra "obrada", en su totalidad, implicando así mayor asistencia de aliento, y de fuerza orgánica, de elevación de tono y de visión, más allá del escrito, para la conducta final del tema a su libre vencimiento.

Tal es la obligación filial del poeta hacia la lengua-creadora. . .

Y Dante, fanático del lenguaje, ¿no ha situado en su Infierno, no lejos de los blasfemos, a un escritor culpable de impiedad hacia su lengua materna?

El hombre de pasión que fue Dante, poeta, alcanza en su civismo el amargo censor de un alma vindicativa a quien el ancestro guerrero, reencontrado en el Cielo de Marte, recomendaba "el áspero lenguaje de la amonestación" como "un alimento de vida". No fue tibio ni pusilánime, ese católico que no creía envolver con un mismo desprecio a todos esos, decía "que han podido vivir sin infamia ni renombre, detestables tanto a los ojos de Dios como de sus enemigos".

"Ellos llegarán a la sangre", decía de su pueblo de violentos.

Ellos vinieron al alma. . . Y eso fue para Dante la ascensión muy pura de ese Tercer "Canto" hacia un lugar de luz y beatitud, "allá donde las altas criaturas", nos dice "ven los rasgos de la fuerza eterna". Al término de esta ascensión, la noción pasional se confunde, en el amor, con las de la gloria y la iluminación —espasmo supremo del espíritu que no deja de ser espíritu. "De pronto", nos dice aún, "me pareció que el día al día se sumaba, como si Aquel que pudiera hubiera dotado al cielo de un nuevo astro. . ."

Al borde de los grandes espacios libres donde se propaga lo divino, el poeta ha conducido su búsqueda de unidad. Alcanzó ese punto de esplendor y de ruptura del cual no se conserva memoria. Y en este recorrido hacia la esencia luminosa se anuncia ya todo lo esencial de un clasicismo literario. . . La verdad del drama está en ese puro espacio que reina entre la estancia feliz y el abismo que ella costea: ese desasosiego total, o esta ambigüedad suprema, que hace de Dante, monstruo de amor, el más grande apóstata de la felicidad en beneficio de la alegría:

"En el fondo de esta eternidad, he visto que el amor unía todas las cosas, como para reunir, en un solo libro, todas las hojas dispersas de una misma obra universal. . ."

Poeta, hombre de ausencia y de presencia, hombre de rechazo y afluencia, poeta, nacido de todos y de todos acreciéndose, sin alienarse jamás, hecho de unidad y pluralidad. Por grandes jirones de humanidad se opera en él ese desgarramiento de uno solo en pos de la epopeya de todos, elevación de todos en la obra y de la obra en todos. Desde las lindes del exilio rije una soledad más poblada que ninguna tierra de imperio. Establece sus castigos como ecuaciones, pero se cuida de envilecer a sus víctimas de rango; no es sin colusión secreta que administra la arrogancia de sus grandes réprobos. Allí no hay desdén real sino por los débiles y los cobardes que él deja errar por el vestíbulo de su Infierno; o los simples indolentes en las primeras rampas de su Purgatorio. El hombre para él no es hombre sino en su fuerza de alma y en su integridad. Y ese vasto comentario a la crónica humana que es la gran suma épica de la *Commedia*, la enseñanza permanece plena de altivez viril y rectitud moral: una enseñanza de honor para todos. Por apremiante que sea, el destino del hombre no sabría caer en el absurdo, y es un misterioso poder que guarda el ser humano sobre la puesta de astros de su noche. . . Bajo esos párpados semicerrados del hombre, que Dante llama "los labios del ojo", filtro inundado de claridad para orientar en nosotros el sentido trágico de la vida.

Hombre él mismo de entera vocación, ansioso de vivir el hombre en el pensamiento y en la acción, Dante parece, para su tiempo, legitimar de instinto una voluntad de potencia fuera de los límites de la ortodoxia cristiana. . . Poeta, siempre, ese rebelnado, que reivindica en el hombre más que el hombre. . . Y que la poesía misma es acción, es lo que tiende a confesar la soledad del



proscrito. El viejo Prior de la Comuna de Florencia abre a Dante, poeta, el campo cerrado del exilio, que lo hace gran poeta al mismo tiempo que "italiano". El afrontará con altivez las peores condenaciones públicas, hasta esta condenación, por contumacia: ser quemado vivo —singular irrisión para aquel que, poeta, sólo pretendía honrar la llama.

En los antiguos ritos del fuego, la ofrenda ritual hecha a la llama fue sacrificio al orden universal, tanto como al orden individual, el acto sacrificial tenía por fin recrear la unidad primordial y renovar la totalidad del ser del hombre despedazado por la historia... Así de un gran poeta la obra es ofrenda universal, pero no hay, sin el poeta, aspiración plena ni restitución, soplo. Respirar con el mundo conserva su función propia y mediadora. Y tal es la primacía secreta del poeta. El es, en el sentido inicial del vocablo el "ex-instante" por excelencia situándose lo más cerca posible del principio del ser. Por más autónoma que se pretenda, su expresión sólo será testimonio de unanimidad. ¡El hombre de Florencia y de Ravena, hombre de Toscana y de Italia, hombre de Europa y Occidente, es hoy hombre de todos!

Y Dante, frente a su obra, y en su obra misma, antecesor de su gloria, ¿no está ya de sus propias manos coronado de laurel?

¡Para él "la respuesta de las cimas" en el abrazo del cielo latino!

¡Honor a Dante Alighieri, maestro de obra y de acción! Honor al hombre de gran causa y de gran gestión; y plena gratitud al hombre, en su tiempo, que más lejos lleva la acción liberadora del lenguaje —el poeta, por quien se esclarece y agranda el espacio de

los vivos.

Los siglos se abren, incansables, en la tierra arada de la historia, las cadenas tintinean al paso del hombre, y no es de servidumbre ni de muerte que trata el poeta... Las grandes pasiones políticas se pierden en el curso de los ríos, falsos temas de grandeza se desmoronan en las riberas, pero sobre la piedra desnuda de las cimas las glorias poéticas son heridas por un absoluto de esplendor. ¡Dante: la cima es alta y clara y desafía la erosión!... Cuántos potentados, cuántos hombres de poder y maestros de la hora, podestás, autócratas y déspotas, hombres de toda máscara y de todo rango, habrán desertado de las cenizas de la historia, cuando ese poeta del más grande exilio seguirá ejerciendo su potencia entre los hombres—potencia no usurpada...

Poeta, soberano de nacimiento, y que no se ha forjado una legitimidad...

Sobre el vasto cuadrante solar donde la historia tiene su cuchilla de hierro, la hora de Dante no ha terminado de dar su sombra —ángulo mayor abierto a la extensión de los siglos. En la era plenaria del lenguaje se integra la duración de una palabra de hombre. Y el hombre de lenguaje avanza aún entre nosotros. Su mirada cubre el tiempo de los muertos y los vivos. Al imperio del pasado une el imperio del futuro, donde corre su sombra profética... Pues hay, en la visión del poeta, a pesar suyo, algo semejante de fatídico que se dirige a lo lejos para alcanzar otra infinitud: la del Ser, su lugar verdadero. Siete siglos hasta nosotros, siete edades hasta nosotros transcurriendo la aventura poética, se ha escuchado retumbar a lo lejos las grandes aguas subterráneas

donde se alimenta la esperanza del hombre. Y el rumor aún se hace escuchar del gran tumulto en marcha ante nosotros.

Te invocamos, Poeta, en la apertura de una nueva edad. No es futuro lo que no se abre al poeta. Crear, siempre, fue promover y ordenar a lo lejos. Y el poeta proferido se apresura en la historia. . . ¡Eterna invasión de la palabra poética!

Semejantes a los Conquistadores nómadas, maestros de un infinito espacio, los grandes poetas trashumantes, honrados de su sombra, escapan de las claridades del osario. Se desprenden del pasado, ven, incesantemente, acrecentarse ante ellos el curso de una pista que de sí mismos proviene. Sus obras, migratorias, viajan con nosotros, altas tablas de memoria que desplaza la historia.

Y éste fue de Occidente, donde el sueño es acción, y la acción, innovadora. Dante enhiesto ante el viento de la historia ha llevado sin desmayo su carga de humanidad; y presto elevado en la grandeza, instigador y mediador, fue de esos grandes antecesores para quienes vivir es crear, y crear comprometerse en una eternidad de historia.

Poeta, rostro invisible de hombre. . . El torrente poético donde se lava la historia se derrama, inescuchado por las muchedumbres ribereñas. Pero sobre el rostro santo de la tierra, algunos levantamientos de humor nos dejan rastros durante largo tiempo de su poderoso relieve: entre dos grandes vertientes de la edad occidental, la alta intersección se esclarece aun hasta nosotros.

¡Oh Dante, en nuestras vías y propósitos como un principio de autoridad! ¡Aguila cortante de la palabra, presencia ardiente del poeta! . . . Lo hemos visto pasar por la pantalla de nuestras noches, la cabeza ceñida de laurel negro más acerado que una visera levantada de condotiero. El fue ese fervoroso de un absolutismo guerrero único en nuestras fronteras. El temerario, y taciturno, llevando ardor de alma como garra de esplendor sobre un rostro de estigmatizado. Ha venteado, a altura del hombre, el abismo de lo real y lo sobrenatural. Ha conocido a altura de hombre, tiempos que no son el tiempo del hombre. Y aquellos que lo han cruzado una noche a la vuelta del camino lo han llamado el Transgresor. . .

¡Seas con nosotros, gran ser en marcha, Poeta! , hombre de signos y de números, hombre siempre del más grande orden. Tu aliento nos asista y tu potencia en nosotros llevada a la altura del mito. En las noches de gran mutación, cuando las figuras usadas del drama descienden tras nosotros a través de la historia, que se escuche aún pasar tu gran sombra nocturna. Y el ala acerba del genio nos rozará todavía con su pluma de hierro. . .

¡Seas con nosotros, Pasajero! , ¡los tiempos son duros, y la hora es grande! , las primeras marejadas del equinoccio se elevan más allá del horizonte para el alumbramiento de un nuevo milenio. . . Un gran fragmento de historia naciente se desprende para nosotros de los pañales del futuro. Y es un levantarse, de

todas partes, de fuerzas al trabajo, como una agregación de las aguas universales. ¡Qué nueva *Commedia* en vía siempre de creación, se abre en todo su texto al desarrollo en curso? Tu ritmo ternario, poeta, no es demasiado para esta métrica nueva que ya vivimos. . .

¡Seas con nosotros, gran alma vehemente! El odio y la violencia sobre la tierra no han podido aún deponer las armas. Güelfos y Gibelinos extienden su querella al mundo entero de los hombres. Fuerzas de materia y nuevos cismas amenazan esta comunidad humana para quien tú habías soñado la unidad. . . Mantén amplia en nosotros la visión del hombre en marcha hacia su más alta humanidad, mantén alta en nosotros la insurrección del alma, y la exigencia plena del poeta en el corazón no perturbado del hombre. . .

¡Te honramos, grandeza! , ¡te honramos, poderío!

¡Honor a Dante de Italia! , primero de Europa y Occidente en fundar al hombre en poesía, y la palabra, en el hombre, de poeta como una canción de humanidad. Te aclamamos, Poeta, en tu prerrogativa y tu necesidad. ¡Con nosotros, largamente, la aclamación lejana que se eleva de todos los rangos del hemisferio universal —tributo levantado sobre nuestro siglo por los poetas de toda raza, de toda lengua y de toda disciplina, que alerta el solo nombre de Dante! . . . Hacia ti, poeta de gran nombre, se oirán aún elevar, en el año dos mil, este rumor de los hombres de lenguaje para quienes ya tú disipabas los últimos horrores y tinieblas heredadas del año mil. Y en tres siglos por venir, hombres aún se reunirán para celebrar tu propio milenio. Entenderán, pueblos futuros, lo que la voz de un gran poeta puede salvaguardar de mayorazgo latino en la reyerta de las aguas nuevas.

Feliz Florencia y la tierra de Toscana, feliz esta parte del mundo latino donde bajo el signo de los Gemelos, por su doble destino de hombre de sueño y de acción, de hombre de amor y de violencia, de hombre de infierno y de cielo, nació, un día de Mayo, Dante de los Alighieri, hombre de poesía.

. . . Oh Maya, oh Dione, divinidades antiguas honradas del poeta hasta en su cielo cristiano, vos atestiguáis ya la eternidad del verbo.

Y nosotros, aquí, ¿qué hacemos, reunidos, sino conmemorar en el hombre la sobrevivencia del poeta?

. . . Poesía, hora de grandes, ruta de exilio y de alianza, levadura de pueblos fuertes y levantamiento de astros entre los humildes: poesía, grandeza verdadera, potencia secreta entre los hombres, y, de todos los poderes, el único tal vez que no corrompe el corazón del hombre ante los hombres. . .

En honor de Dante, poeta, potencia de alma y espíritu en la historia de un gran pueblo y en la historia humana, ¡que todos se pronuncien con nosotros!

Tecnocracia y Cibernética

José Gaos

José Gaos murió a los setenta años de edad, el 10 de junio de 1969. Con su muerte quedó suspendida una labor intelectual de casi cincuenta años, iniciada en España, y continuada en México, desde 1938. El testimonio de sus trabajos ha sido recogido ya en dos amplias bibliografías,* en las que el lector interesado encontrará lo que se debió a su pluma y lo que elaboraron los discípulos que él formó en años de enseñanza y de seminarios.

La obra inédita es muy amplia. No se ha recogido todavía. Sabemos que puede rendir mucho para los interesados en filosofía y en historia de las ideas. Actualmente se preparan para la edición varios de sus más importantes manuscritos.

Merece especial mención el libro *Historia de nuestra idea del mundo*, que publicarán en coedición El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica. Esta obra es el último gran curso de Gaos; fue dictado en El Colegio de México entre 1966 y 1967, y puede considerarse, sin lugar a dudas, como el fruto más acabado en su larga experiencia de maestro, pues en él se conjugan el saber del intelectual y la vivencia de un hombre preocupado por la situación del mundo que nos ha tocado vivir. Hacer consciente el sentido de este mundo, explorando sus realizaciones culturales más representativas, es el objeto de la obra.

El libro se divide en dos partes. La primera (que comprende 26 capítulos) se inicia con una presentación de la historia de las ideas, valorándola como instrumento para entender nuestra concepción del mundo que, según el autor, puede rastrear-se desde la Edad Media, en cuanto idea cristiana universal. Monumentos como la Catedral de Chartres (tema de la lección 2), obras filosóficas, religiosas, literarias y científicas de la Edad Media, la modernidad y la Ilustración, son analizadas cuidadosamente, para advertir su significado en la conformación de nuestra actual idea del mundo.

La segunda parte (que consta de 18 capítulos) se inicia con una explicación de lo que ha significado el paso "de la idea moderna del mundo a la contemporánea y nuestra"; haciendo ver cómo se fue disolviendo el centro religioso de la vida, para dar paso a la ciencia y a la técnica. En esta parte se analizan las obras del siglo XIX, tomando en cuenta expresiones de la más diversa índole. Se llega hasta nuestros días, y se consideran la ciencia, la técnica y las artes como manifestaciones y como agentes en la construcción de la idea del mundo presente. El rigor del análisis se empareja al entusiasmo de la exposición. La obra sitúa al lector en el centro de nuestra cultura occidental de una manera viva, no puramente académica. Lo que hace posible este logro es la vida del hombre contemporáneo y nuestro, como se manifiesta el autor. José Gaos vive y analiza su mundo; logra revivir el pasado cuando advierte su relación con el presente. Y este es el mérito principal de la obra, y es, por eso, un buen libro de historia.

La lección número 12, sobre "tecnocracia y cibernética", que entregamos ahora sin aparato erudito a los lectores de la Revista de la Universidad, es una muestra clara del saber vivir, del saber pensar y del saber enseñar lo que se puede aprender del mundo contemporáneo y nuestro.

Andrés Lira G.

* *Bibliografía Filosófica Mexicana* (seguida de una bibliografía de José Gaos). México, Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, 1971, pp. 49-94.

"Bibliografía del filósofo José Gaos (1900-1969)", *Libro Anual* del Instituto Superior de Estudios Eclesiásticos. México, 1972, pp. 227-279.

TECNOCRACIA Y CIBERNÉTICA

La palabra "técnica" deriva de la griega *techne*, que los latinos-romanos tradujeron por *ars*, "arte". "Técnica" y "arte" fueron, pues, originalmente sinónimos, y su sentido amplio en el que abarcaba las "artes útiles", las "bellas artes" y hasta las "artes liberales". En este amplio sentido es fundamental el propio de la palabra "artefacto", hecho por el arte humano, producto del arte humano, o "artificial", en contraste con lo "natural", con los "productos de la naturaleza". Se trata de aquella "exclusiva del hombre" por la que se ha denominado a este *homo faber*, fabricante o fabricante de "útiles" o "utensilios", entre los que han tenido desde los orígenes mismos de la Humanidad un puesto preeminente las "armas".

Esta exclusiva del hombre tiene una historia, en cuyo curso fueron tomando "arte" y "técnica" los sentidos que tienen en nuestro lenguaje corriente actual. Si decimos "el arte", entendemos preferentemente las bellas artes plásticas, o a lo sumo las bellas artes, pero ya no las artes útiles, ni menos, las liberales. Cuando decimos "la técnica", mentamos un conjunto, nada precisamente delimitado, de *artefactos*, en un sentido muy amplio, y de *procedimientos* que van desde unos muy "materiales" hasta otros muy "intelectuales", por no decir "espirituales"; pero lo que parece característico, distintivo de la "técnica moderna", como solemos especificar, es el ser "científica", el estar fundada en las ciencias, justo como no lo habrían estado las artes útiles de edades anteriores, la Antigua y la Media: hay técnicas físicas, químicas, médicas... pero también jurídicas, filológicas, administrativas... y técnicas de las bellas artes, pictóricas, musicales, literarias, en la medida en que en la creación artística intervienen procedimientos científicos, u objeto de ciencia, o equiparables a los científicos... No es que las artes útiles de las edades anteriores a la Moderna no tuviesen nada que ver con la ciencia —aunque fundadas más en la *experiencia* que en ciencia propiamente tal, o en el sentido en que la entendemos hoy, ante todo como ciencia *experimental*—, tampoco dejaban de tener que ver con la ciencia existente ya en aquellas edades, fundamentalmente la *Mecánica*, como ciencia de las "máquinas". Pero la técnica moderna tiene mucho más que ver con la ciencia moderna, con todas las ciencias, exactas, (demás) naturales y humanas, en que la ciencia moderna viene especializándose crecientemente; pero fundamentalmente con la Física, que sí sigue siendo fundamental y hasta esencialmente mecánica, y es mucho más que ésta.

Lo que la técnica moderna parece tener que ver con la ciencia moderna, es el *fundarse* en ésta, el ser la *aplicación* utilitaria, de la ciencia. Pero ya tuvimos ocasión de percatarnos de que la técnica tiene con la ciencia otra relación, en cierto modo inversa de la anterior, y más radical y decisiva: el ser la aplicación utilitaria, la técnica, el *motivo* promotor de la ciencia misma. Lo más radical y decisivo de esta relación estaría en las relaciones, a su vez, entre la *vida*, la *ciencia* y la *técnica*: la vida —la humana, por supuesto— produciría por medio de la ciencia, la técnica útil a sus fines, o medio para conseguir éstos; y esta producción ha venido históricamente creciendo, con velocidad acelerada, hasta el punto actual —que es perfectamente previsible, dista aún de ser el extremo— de una tal importancia de la técnica para y en la vida, que puede hablarse de una "tecnificación" de la vida, o de una "tecnocracia", en el sentido de una dominación de la vida por la técnica, ca-

racterística distintiva, de "nuestra vida", o "nuestro mundo". Naturalmente, esto no es posible sin relaciones peculiares entre la técnica y las ideas, singularmente la idea del mundo, que, por lo mismo, van a ser el asunto final de esta lección —o después del antecedente indispensable: el examen de la tecnificación o tecnocracia misma de nuestra vida o mundo.

Tiene ante todo un aspecto *cuantitativo*. Basta pasar simple revista a los *artefactos*, en el sentido más amplio, no sólo que pueblan nuestras circunstancias concéntricas en torno nuestro, sino que los llevamos *con nosotros mismos*, *en nosotros mismos*. Empecemos por estos últimos y procedamos de ellos a los demás:

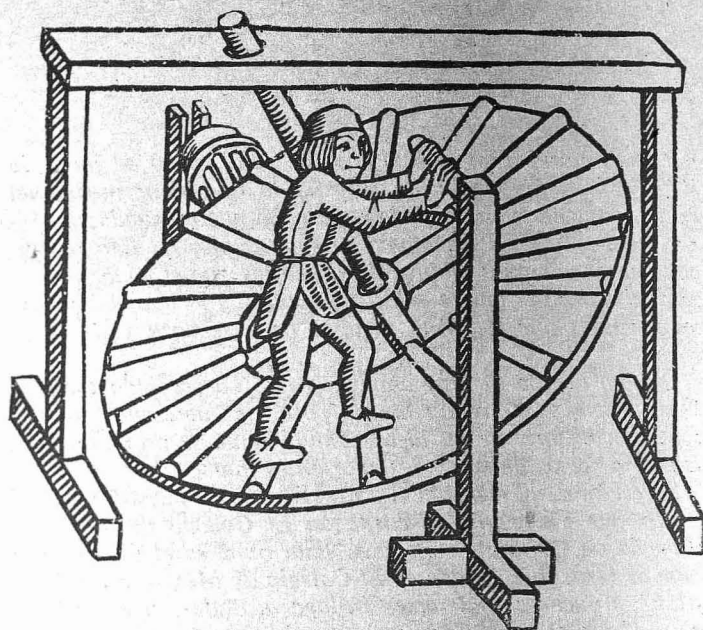
Lentes, desde hace históricamente mucho; piezas dentarias, desde hace menos; audífonos, desde hace menos aún; llaves, lápices y plumas, reloj; observen que los cierres de cremallera son mucho más mecánicos, técnicos, científicos que los viejos de ojal y botón; luz eléctrica, teléfono, interfono, radio, televisión, grabadora; refrigerador, aspiradora, lavadora; máquina de escribir y calcular; tajalápices y grabadoras mecánicas; elevadores, escaleras circulantes, puertas automáticas; automóviles de todas las especies, desde el de uso personal hasta el camión materialista; aviones, helicópteros, satélites artificiales y vehículos interplanetarios, por no mentar ya vehículos menos modernos, como los ferrocarriles...

Reparen en cómo estos artefactos han venido reemplazando, ya a seres vivos, como los animales de carga y tracción; ya a órganos incluso nuestros, como a nuestras piernas y pies, en sus funciones naturales, por ejemplo la de andar, a cambio de funciones artificiales, como la de, no *manejar*, sino *pedejar*, los pedales de un automóvil; ya a artefactos que requerían de nuestros órganos, como las escaleras inmóviles, reemplazadas por las circulantes.

Y piensen, además, en la industria, en sus fábricas, en la administración, en sus oficinas, y hasta en las artes, como la arquitectura: en la tecnificación creciente de todas ellas, es decir, en el reemplazo de los seres vivos y humanos por máquinas y artefactos, cada vez más técnicos, más científicos...

Pero más importante aún es el aspecto *cualitativo* de toda esta técnica, y consiguiente tecnificación de nuestra vida o mundo, o tecnocracia: su *índole*, su *sentido*. Nos lo revela el hecho de que, si no la totalidad de los artefactos que sirven a nuestra vida dominándola, *los más característicos de ellos son vehículos propiamente tales, o de índole vehicular*. Repasemos la enumeración o lista hecha:

Vehículos propiamente tales son, desde luego, los automóviles de todas las especies, y los aviones, helicópteros, los satélites y vehículos interplanetarios; también los elevadores y las escaleras circulantes; pero ¿y los demás?; un instante de reflexión basta para advertir que no sólo el teléfono, el interfono, la radio, la televisión, sino también los lentes y los audífonos, son vehículos, ya no de aquello de que lo son (los) propiamente (tales), a saber, de *seres*, desde los humanos hasta las piedras transportadas por los camiones materialistas; pero sí de *partes*, en algún sentido, de los seres, o de *fenómenos* o *procesos*, que tienen lugar en unos y entre unos y otros, como la voz y el sonido; una mayor reflexión hace descubrir que, artefactos que no se presentan precisamente como vehículos, lo son en el fondo: por ejemplo, lo que se ve en la pantalla del cine, coincide con lo que se ve en la de la televisión, en ser ambos transporte de lo visible en el estudio de cine o de televisión a la pantalla situada en una sala pública o en una privada; ésta es toda la diferencia: cine a domicilio, es la televisión; u otro ejemplo: las armas, desde la piedra arrojada del hombre más primitivo, hasta la bomba atómica, esencialmente *proyectiles*, es decir, como se dice efectivamente, sin reparar habitualmente en todo lo que se dice, "vehículos de la destrucción y de la muerte", o, más propia y rigurosamente, vehículos de fuerzas a los lugares, los blancos, donde el impacto, desencadenamiento o explosión de ellas, causará la destrucción y la muerte; hasta las armas *defensivas* que transportan la resistencia, por ejemplo, del cuerpo al escudo; en fin, una reflexión del todo general y a fondo del todo, a saber, sobre la esencia misma del artefacto, enseña cómo y por qué es, y no puede menos de ser, vehicular: los artefactos, todos, desde los más insignificantes, de uso personal, hasta los más voluminosos y complicados de los servicios públicos, la industria y la investigación científica, son *instrumentos* de los *órganos* del cuerpo humano, para dotar a las *funciones* de éstos —singularmente la mano, órgano por excelencia del *homo faber*— de una *eficiencia* de la que



carecen naturalmente; ahora bien, ya las funciones del *cuerpo humano en sí mismas*, y no sólo sobre los cuerpos inanimados —por muy fisiológico-anatómicas que sean— en cuanto el cuerpo humano es un *cuerpo vivo* —por lo que este cuerpo tiene de *cuerpo*— son reducibles a movimientos de móviles en el espacio, que es lo que son los *vehículos, móviles en el espacio*.

Pasemos ahora una última revista: a los artefactos de la primera enumeración o lista sobre los que no habíamos vuelto, por no ser su índole vehicular, ni patente, ni descubrible con un instante de reflexión, ni siquiera con una mayor reflexión:

—las piezas dentarias: dan al movimiento de masticación de las mandíbulas una eficiencia de que carecen las encías desdentadas;

—las llaves y los cierres de cremallera dan al movimiento de la mano una eficiencia en el abrir y cerrar de que carece, en absoluto, sin ellos;

—las puertas automáticas: dan una supereficiencia en el abrir y cerrar, no sólo a las manos, sino al hombre entero;

—los lápices y plumas, las máquinas de escribir, los tajalápices y las grapadoras: dan a los movimientos de la mano una eficiencia en el escribir, el afilar, el coser, de que carece, asimismo sin ellos;

—la lavadora: da los movimientos para lavar, etc.;

—el reloj: vehículo no tanto porque transportamos el tiempo con él, cuanto porque transporta el movimiento diurno del sol, medida fundamental del tiempo, ante nuestra vista a la vista a la sombra, poniéndolo a la disposición de nuestra mano, en la esfera con las manecillas;

—la luz eléctrica y el refrigerador: son efectos de transportes de fenómenos y fuerzas, como el cine y la televisión, o las armas;

—la grabadora: es la máquina de escribir de la voz, en lugar de la vista y la mano;

—la aspiradora: es un vehículo del polvo desde los muebles a la bolsa colectora de él —de ésta al cubo de la basura suele ser el vehículo aun la persona que hace la limpieza;

—y las máquinas de calcular: ah, éstas son instrumentos de los órganos del *cuerpo humano*, en cuanto éstos son órganos de la *mente* o el *espíritu humano*, en una forma, con un sentido, en que y con que no lo son los demás artefactos de toda nuestra re-

vista, a pesar de que también éstos son manejados por el cuerpo al servicio de la voluntad y del pensamiento... pero estas máquinas, las de calcular, son parte del más reciente y ambicioso desarrollo de la técnica, bautizado con el nombre de "cibernética", que reclama la mayor consideración aparte posible.

La palabra "cibernética" es una de esas formaciones de nuestro lenguaje que prueban lo moribundas que están la educación y cultura humanistas clásicas. Es etimológicamente una palabra de la misma familia que "gobernar", "gobierno", "gubernamental" y que "gubernalle" o timón de una embarcación; que, formada a la vez castiza y cultamente, hubiera debido ser "gubernática". En efecto, el griego *Kybernetes* es el nombre del piloto de una embarcación, y él deriva del verbo *Kybernán* —dirigir una embarcación— y de él deriva el adjetivo masculino *Kybernetikós*, femenino *Kybernetiká*, propio del piloto, arte de pilotar o dirigir una embarcación o en general. Pues ahora comprenden ustedes la extensión del sentido propio y específico al figurado y general, que está en el origen de las expresiones "gubernalle", "gobernar", "gobierno", "gubernamental", derivadas de las griegas fonéticamente. Pero para derivar fonéticamente de una lengua, es menester que ésta se halle viva en alguna forma, y el griego clásico está bien muerto, en medio de los estertores de las Humanidades clásicas. La derivación de "cibernética" se ha hecho, pues, científica, esto es, *ortográficamente*: transcribiendo la *Kappa* inicial, o *K*, con una *c*, y la siguiente *ypsilon*, o *y* griega, con una *i* latina. Y el resultado ha sido una palabra de aspecto raro y que no dice nada —de lo que diría ya a primera vista, o a primera audición, la palabra "gubernética", algo relacionado con el "gobernar"— como lo está, efectivamente, el objeto de la novísima disciplina bautizada como acabo de explicar por su inventor, un profesor norteamericano, de origen sin duda alemán, porque su apellido, *Wiener*, escrito y pronunciado a la alemana, quiere decir "vienés". Hagamos, pues, que él mismo nos presente la disciplina en uno de sus libros, y antes el libro mismo:*

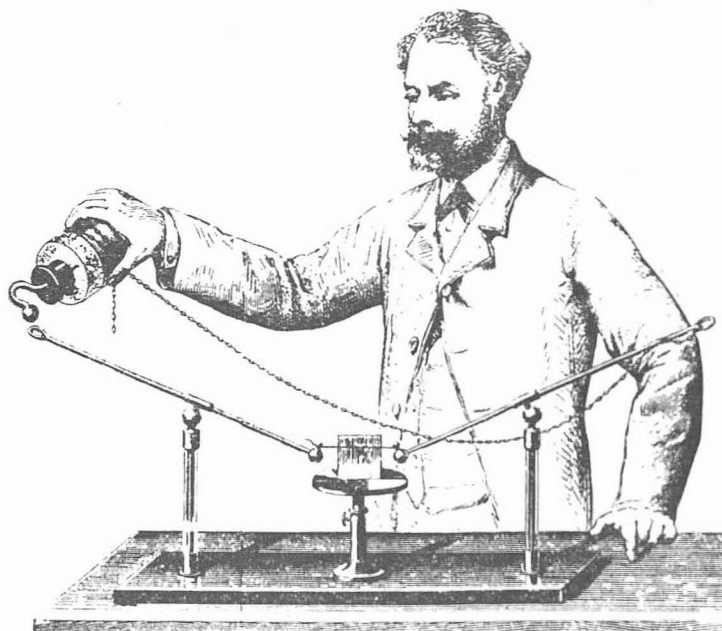
Desde el fin de la segunda guerra mundial, me inclino, para estudiarlos, sobre las numerosas ramificaciones de la teoría de los mensajes. Al lado de la teoría de la técnica eléctrica para la transmisión de mensajes hay un campo más vasto que engloba no sólo el estudio del lenguaje, sino también el estudio de mensajes en cuanto medios de control sobre las máquinas y la sociedad, el desarrollo de las máquinas de calcular y otros aparatos automáticos análogos, ciertas consideraciones sobre la psicología y el sistema nervioso, y una nueva teoría experimental del método científico. [...]

Vayamos anotando: desde los mensajes eléctricos hasta la sociedad pasando por las máquinas de calcular y otros aparatos automáticos y el control sobre las máquinas, el sistema nervioso, la psicología, el lenguaje y el método científico. ¿Cómo es posible "englobar" todo esto? Únicamente encontrando el concepto, la idea, de un hecho o fenómeno que sea común a todo ello; parece encontrado, efectivamente, en el concepto o la idea de "mensaje": no sólo habría los mensajes eléctricos, sino que las máquinas y aparatos automáticos serían máquinas y aparatos de mensaje, el control sobre ellos se haría por medio de mensajes, el sistema nervioso sería un sistema de mensajes, el lenguaje también, la sociedad consiste en relaciones consistentes, a su vez, más o menos, en mensajes... Recuerden la índole vehicular de la técnica moderna, y reparen en que un mensaje requiere un mensajero... Lo que ocurre inmediatamente es si la palabra "mensaje", aplicada a mensajes tan diversos como los eléctricos, los nerviosos y los lingüísticos y sociales, será "unívoca" y no "equivoca", incluso "multívoca". Pero dejemos al autor seguir:

Hasta una fecha reciente, no existía una palabra para designar este complejo de ideas, y a fin de designar el campo entero con un solo término, me vi obligado a inventar uno [...] la palabra "cibernética" [...]

He escrito un libro bastante técnico, titulado *La Cibernética*, que se publicó en 1948. Se me pidió hacer accesibles sus ideas al público profano, y entonces publiqué la primera edición de *El uso humano de los seres humanos*, en 1950 [...]

Dando la definición de la Cibernética en la primera edi-



ción, puse juntas las ideas de comunicación y regulación. ¿Por qué lo hice? Cuando me comunico con otra persona, le transmito un mensaje, y cuando esta persona se comunica a su vez conmigo, me devuelve un mensaje de la misma naturaleza, que contiene informes accesibles ante todo a ella y no a mí. Cuando controlo las acciones de otra persona, le comunico un mensaje, y aunque este mensaje sea de naturaleza imperativa, la técnica de comunicación no difiere de la técnica de la transmisión de un hecho.

Anotemos: la técnica de un mensaje imperativo y la del mensaje de un hecho es la misma.

Además, si quiero que mi control sea eficaz, debo informarme de todos los mensajes que emanen de la persona y sean capaces de advertirme que se comprendió la orden y se ejecutó.

La tesis de este libro es que la sociedad sólo puede comprenderse por medio de un estudio de los mensajes y de las "facilidades" de comunicación de que dispone; y que, en el desarrollo futuro de estos mensajes y estas "facilidades" de comunicación, los mensajes entre el hombre y las máquinas, las máquinas y el hombre, y la máquina y la máquina, están llamados a desempeñar un papel creciente sin cesar.

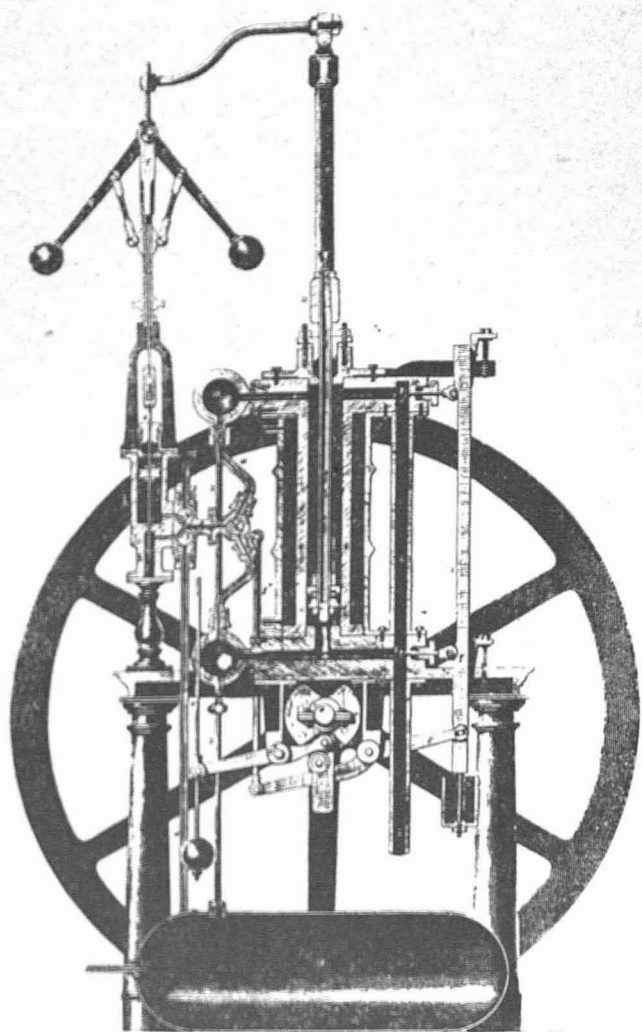
Entre el hombre y la máquina, las máquinas y el hombre, las máquinas entre sí, pero no entre los hombres mismos, sin máquinas. Es, pues, la tesis de la importancia creciente de las máquinas para el hombre, de la maquinización o mecanización, creciente del hombre: la tecnificación o tecnocracia, en cuanto la técnica es de máquinas, llevada a su colmo.

Cuando doy una orden a una máquina, la situación no difiere fundamentalmente de la que se presenta cuando doy una orden a una persona.

A primera vista se pensará lo contrario, o que para que la situación no difiera sería menester, o asimilar la máquina al hombre, o éste a la máquina... —pero, veamos.

En otros términos, en la medida en que soy consciente, ten-

* Wiener, N.: *Cybernetique et Société*. Traducción de P. Y. Mistoulin. París, 1962 (10/18, 56).



go conocimiento de la orden dada y de la señal de aquiescencia de vuelta. Para mí, personalmente, el hecho de que la señal, en sus etapas intermedias, haya pasado por una máquina, más bien que por una persona, no debe tomarse en consideración, y en ningún caso acarrea gran cambio en la relación existente entre la señal y yo.

La similitud se restringe, pues, a la recepción de la señal de haberse ejecutado la orden: lo mismo daría saberlo por medio de una persona que de un aparato.

Así, la teoría de la *regulación*, en las realizaciones del *ingeniero*, sea por un humano, sea por un animal o una mecánica, es un capítulo de la teoría de los mensajes.*

Aquí la similitud parece extenderse a la orden misma y al receptor de ella: mándese a una máquina, a un animal o a un hombre, y por medio de una máquina, un animal o un hombre, se mandará de la misma manera: la similitud se antoja mucho más problemática.

Naturalmente, hay diferencia de *detalle* en los mensajes y en los problemas de regulación, no sólo entre un organismo viviente y una máquina, sino también dentro de cada categoría más estrecha de seres. La finalidad de la cibernética es la de desarrollar un lenguaje y técnicas que nos permitan acometer efectivamente el problema de la *regulación de las comunicaciones en general*, y también encontrar el repertorio conveniente de ideas y técnicas para *clasificar sus manifestaciones particulares* según ciertos conceptos.

La cuestión parece ser, pues, la de si una teoría de la regulación de las comunicaciones en *general*, es decir, de *especies* de comunicaciones tan diferentes como las eléctricas y las verbales y sociales pueden articularse a la altura de un género que no asimile —quizá sólo por la fuerza— unas de sus especies a otras, o sólo mediante tal asimilación, digamos de las comunicaciones mecánicas, materiales a las humanas, o de éstas a las materiales, mecánicas.

Las ideas dominantes de la presentación de la Cibernética hasta aquí, han sido las de mensaje o comunicación y de con-

trol o regulación de los mensajes o comunicaciones —idea, esta última, por la que, sin duda, se bautizó de Cibernética a la disciplina. Ahora va a presentarse otra idea igualmente dominante de la concepción toda de la disciplina: ya se la había mentado, pero no desarrollado como a continuación.

Las órdenes por intermedio de las cuales ejercemos nuestro control sobre nuestro contorno, constituyen una especie de información que le comunicamos. [...]

[...] El Hombre está sumido en un mundo que percibe por intermedio de los órganos de los sentidos. La información que recibe es coordinada por el cerebro y el sistema nervioso, hasta que, después del conveniente proceso de almacenamiento, confrontación y selección, se difunde a través de los órganos de la acción, los músculos por lo general. Estos, a su vez, obran sobre el mundo exterior, y reaccionan igualmente sobre el sistema nervioso central por intermedio de órganos receptores como los órganos terminales de la sensación; y las informaciones recibidas por los órganos sensoriales se unen a la provisión de informaciones ya almacenadas para influir sobre la acción futura.

Información es un nombre para designar el contenido de lo que se intercambia con el mundo exterior a medida que nos adaptamos a él y le aplicamos los resultados de nuestra adaptación.

La idea de información está, pues, entendida tan ampliamente como las dominantes anteriores: lo que se intercambia con el mundo exterior puede ir desde el aire que se inhala y se exhala hasta un "cambio de ideas", pasando por un "cambio de golpes".

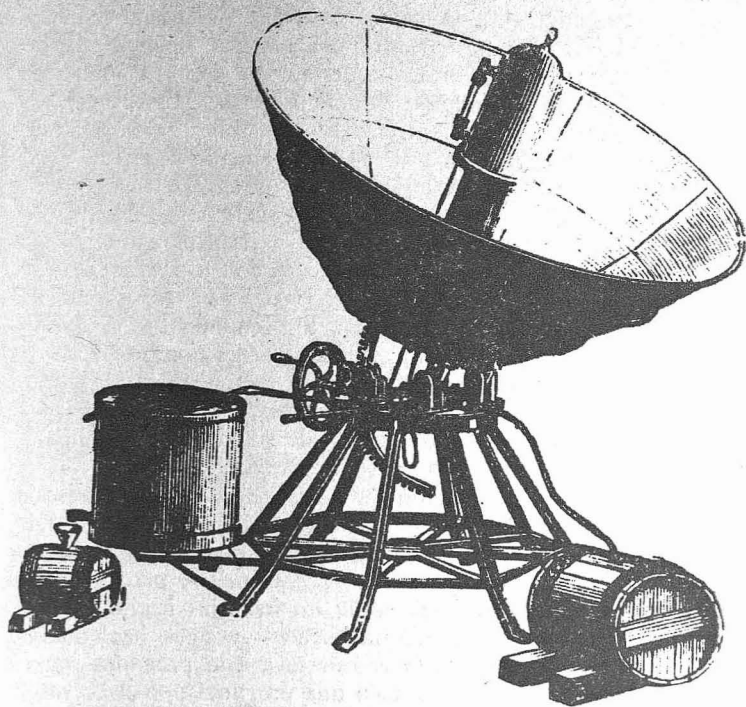
Las necesidades y la complejidad de la vida moderna hacen más necesario que nunca este proceso de información y nuestra prensa, nuestros museos, nuestros laboratorios científicos, nuestras universidades, nuestras bibliotecas y nuestros manuales, están obligados a dar satisfacción a las necesidades de este proceso, o, si no, no alcanzan su objetivo. Vivir eficazmente es vivir con una información adecuada. Así, la comunicación y la regulación conciernen a la esencia de la vida interior del Hombre, incluso cuando conciernen a su vida en sociedad.

Vemos la idea de información abarcar la cultura entera, la vida humana entera y en conjunto a la comunicación, con su información, y a la regulación de ellas, o a la cibernética, erigirse como una disciplina de universal dominación: realmente, gubernética por excelencia y eminencia. ¿A dónde llegará? ¿a dónde prevé que quisiera llegar?

La mejor manera de calar las motivaciones radicales de las cosas humanas, suele ser escrutar sus ideales últimos, finales. Saltemos de los orígenes recientes de la cibernética a sus futuros ideales últimos. El que va a diseñarse ante nosotros no lo ha diseñado originalmente el fundador de la Cibernética, pero éste lo acoge debidamente.

"... Una de las más fascinantes perspectivas [...] abiertas, es la de la dirección racional de los procesos humanos, en particular de los que interesan a las colectividades y parecen presentar cierta regularidad estadística, como los fenómenos económicos o las evoluciones de la opinión. ¿No podría imaginarse una máquina para recoger tal o cual tipo de información, por ejemplo, las informaciones sobre la producción y el mercado, y para determinar después, en función de la psicología media de los hombres y de las medidas que sea posible tomar en un momento determinado?, ¿cuáles serán las evoluciones más probables de la situación? ¿No podría concebirse incluso un aparato de aparatos de Estado, que cubriese el sistema entero de las decisiones políticas, sea en un régimen de pluralidad de Estados que se distribuyan la tierra, sea en el régimen, patentemente mucho más simple, de un gobierno único del planeta? Nada impide hoy pensar en él. Podemos soñar con un tiempo en que la *máquina de gobernar* vendría a suplir —para bien o para mal, ¿quién sabe?— a la insuficiencia hoy patente de las cabezas y los aparatos habituales de la política.

Así pues, una máquina de gobernar un Estado mundial, la máquina más propiamente cibernética o gubernética, en vez de los políticos y los organismos y procedimientos tradicionales



de la política. Y es inmediata la pregunta: ¿quién manejaría o gobernaría a la máquina misma?, ¿o sería absolutamente automática? Para evitar los notorios peligros de lo primero, sería absolutamente indispensable lo segundo —ahora bien, una máquina absolutamente automática de gobierno del mundo entero ¿no sería la mecanización absoluta de la humanidad, el triunfo del mecanicismo hasta el colmo de la anulación de lo humano en lo marginal?

Esta no es una pregunta meramente retórica, es decir, que no es una verdadera pregunta, por dar por sentada la respuesta: aun dando a la pregunta anterior por sentada la respuesta, hay que fundamentar mayormente ésta —volviendo al punto en que estábamos cuando emprendimos la anterior excursión por la Cibernética—. Pero no sino después de hacer conocimiento con un último desarrollo de ésta.

La idea de la máquina de gobierno universal es de un religioso católico, de un padre dominico —lo que indica la penetración de las ideas mecanicistas hasta el recinto de la Iglesia, de la religión, que, como veremos, parece ser el último reducto de resistencia a la penetración por ellas con cuanto ellas significan—. Por lo pronto, veamos cómo la Cibernética misma, y otra vez por obra de su fundador, pretende cibernetar, es decir, gobernar, nada menos que a Dios mismo.

Wiener publicó en 1964, un opúsculo titulado *God and Golem Inc., Dios y Golem, S. A.*,* traducción en que pierde el título original la aliteración fonética y óptica que fue probablemente parte de los motivos para adoptarlo. Golem era una pieza de barro de un rabí de Praga al que éste pretendía dar vida con sus encantamientos, y del cual es la contrapartida moderna para Wiener la máquina; de suerte que el título quiere decir en definitiva Dios y la máquina. Y en efecto, el asunto del opúsculo no es otro que el cubrir

bajo un conjunto de conceptos [...] la totalidad del tema de la actividad creadora, de Dios a la máquina.

Este tema se divide para el autor en tres:

* Traducción de J. Alejo. México, Siglo XXI Editores, 1967 (Colección Mínima, 5).

Hay al menos tres cuestiones en la cibernética que me parecen pertinentes a asuntos religiosos. Una de ellas concierne a las máquinas que aprenden; otra a las máquinas que se reproducen a sí mismas; y otra, a la coordinación de máquinas y hombre. [...]

En primer término, pues:

El aprendizaje es una cualidad que solemos atribuir exclusivamente a los sistemas conscientes de sí, y casi siempre a los sistemas vivientes. Es un fenómeno que se presenta en su forma más característica en el hombre y constituye uno de los atributos que con mayor facilidad puede ligarse con aquellos aspectos del hombre que son fácilmente asociables a su vida religiosa. En realidad, es difícil concebir cómo cualquier ser que no aprenda podría relacionarse con la religión.

Las máquinas que aprenden son principalmente las que aprenden a jugar ciertos juegos. Entonces, y

[...] si el demonio es una de las criaturas de Dios, el juego que da contenido al Libro de Job y al *Paraíso perdido* es un juego entre Dios y una de sus criaturas [...],

puede plantearse este problema:

[...] ¿Puede Dios jugar un juego [...] con su propia criatura?,

e intentar, sino resolverlo directamente, esclarecerlo por medio de este otro:

¿Puede *cualquier* creador, incluso uno limitado, jugar un juego [...] con su propia criatura?,

que puede resolverse experimentalmente jugando al inventor de una máquina que aprenda a jugar un juego con esta su criatura.

En segundo término:

[...] A Dios se le atribuye haber hecho al hombre a su propia imagen, y la propagación de la especie sólo puede interpretarse como una función según la cual un ser vivo hace otro a su propia imagen [...]

[...] Dedico una sección de este libro a algunas consideraciones que, a mi juicio, demuestran que las máquinas están perfectamente capacitadas para hacer otras máquinas a su propia imagen. El tema [...] [n]o puede tomarse muy en serio, como un modelo efectivo del proceso de generación biológica, y mucho menos como un modelo *completo* de la creación divina; pero tampoco puede dejarse de tomar en cuenta la luz que arroja sobre ambos conceptos.

Finalmente:

El tercer grupo de temas de este libro [...] [s]e refiere a las relaciones de la máquina con el ser vivo, y a sistemas que comprenden elementos de las dos clases. Como tal, implica consideraciones de naturaleza normativa y más específicamente, ética.

Los sistemas mixtos de máquina y ser humano son:

[...] dispositivos que reemplazan miembros u órganos sensibles dañados [...]

[y] también

[...] de partes que no tenemos y nunca hemos tenido

[...]

[...] la traducción mecánica [...]

[...] las máquinas [...] para realizar diagnósticos médicos

[...]

[...] la invención [...]

[...] dispositivos militares conectados con la evolución de la táctica y la estrategia [...]

Pero más que estos sistemas es importante éticamente la aplicación de la Cibernética en la Economía y la Sociología —que para Wiener es en la actualidad mucho más una posibilidad que una realidad, porque tiene la idea de que las Ma-

temáticas empleadas por economistas y sociólogos son atrasadas y no las adecuadas, no sólo por ignorancia de las más recientes y apropiadas, sino por falta del debido examen crítico del problema de la aplicación de las Matemáticas a las cantidades económicas y sociológicas:

[...] El asignar a esas cantidades esencialmente vagas una significación para que tengan un valor preciso no es útil ni honrado, y cualquier pretensión de aplicar una formulación precisa a esas cantidades negligentemente definidas es una impostura y una pérdida de tiempo.

Lo dice con su autoridad de gran matemático puro y aplicado.

En todo caso, del desarrollo de este tercer tema resulta que, cuando trata lo propiamente cibernético, no dice prácticamente nada ético ni, menos, religioso, y cuando hace consideraciones éticas, más que religiosas, las hace acerca de la significación humana de la Cibernética en general, como son propias de la Filosofía.

No son menester mayores detalles para poder concluir lo que interesa acerca de semejante conato de Teología cibernética. El propio autor dice:

[...] Me propongo usar analogías limitadas de situaciones cibernéticas para aclarar un poco las religiosas.

Para hacer esto, seguramente tendré que forzar en algo las situaciones religiosas dentro de mi armazón cibernético. [...]

Y tanto. Como que empieza nada menos que por descartar la Omnisciencia y la Omnipotencia divinas, los atributos absolutos de la Divinidad, o partir de la idea de un Dios finito, para poder usar de analogías cibernéticas con Dios. El sentido profundo de conato resulta, sin embargo, patente: la extensión del mecanicismo a Dios, o a la idea de Él, aunque sea a costa de la Divinidad misma...

Volvamos ya al punto en que estábamos cuando emprendimos la excursión por la Cibernética. Era el de la revista de artefactos para confirmar la índole vehicular de ellos, dentro del examen del aspecto cualitativo de la tecnificación o la tecnocracia.

La índole vehicular de los artefactos resulta confirmada definitivamente por las ideas dominantes de la Cibernética: las ideas de *comunicación de mensajes*, con su información, y *regulación o control* de la *comunicación* por medio de *mensajes* de regulación o control.

Confirmada así la índole vehicular de los artefactos, la cuestión es lo imbricado en esta índole, el significado de ella hasta el último término asequible.

Empieza a descubrirlo al darse cuenta de una esencial condición de posibilidad del uso de artefactos: la previa *mecanización* de los movimientos de que vienen a ser instrumentos, incluso por reemplazo. Tuve yo la intuición de esta condición en una experiencia que, por parecerme el simple relato de ella la mejor manera de que tengan la misma intuición a su vez ustedes, les voy a contar.

Cuando fui por primera vez a Monterrey, me mostraron la fábrica La Vidriera. En aquel momento estaba en proceso de reemplazo de los antiguos hornos de fabricación de botellas por una maquinaria automática. En la antigua sala de hornos quedaban todavía unos pocos. Delante de cada uno estaban en semicírculo una media docena de obreros. Uno sacaba del horno con un largo tubo una masa incandescente. La presentaba a otro, que la recogía con unas tenazas que daban a la masa una forma cilíndrica, y la pasaba a otro que horadaba el cilindro en el sentido de su longitud, pero no hasta el fondo, y la pasaba a un cuarto que oprimía la parte superior del cilindro formando el cuello de la botella... Me llamó la atención la automática, la mecánica precisión de los movimientos de cada uno, pero no tuve la intuición de lo que significaba hasta que pasamos a la sala contigua. Era la gran sala nueva donde estaban instalando la maquinaria automática, parte de la cual funcionaba ya. En una banda circulante iba una serie larguísima de masas de vidrio cayendo sucesivamente bajo la acción de unas tenazas que les daba forma cilíndrica, de una horadora, de otras tenazas que oprimían la parte superior del cilindro... Un solo hombre vigilaba el funcionamiento. Y tuve la intuición: únicamente porque los obreros habían automatizado,

mecanizado, sus movimientos, hasta el extremo de ser tan maquinales, que podía reemplazarlos una máquina —estaban siendo reemplazados efectivamente por una.

La condición de posibilidad del uso de artefactos, en último término de máquinas, de cuerpos móviles en el espacio, es la previa reducción de los movimientos de los órganos corporales, móviles en el espacio, a movimientos maquinales, o que, a pesar de ser naturales, en cuanto movimientos del cuerpo humano, resultan artificiosos o artificiales, en cuanto a su forma de ejecución.

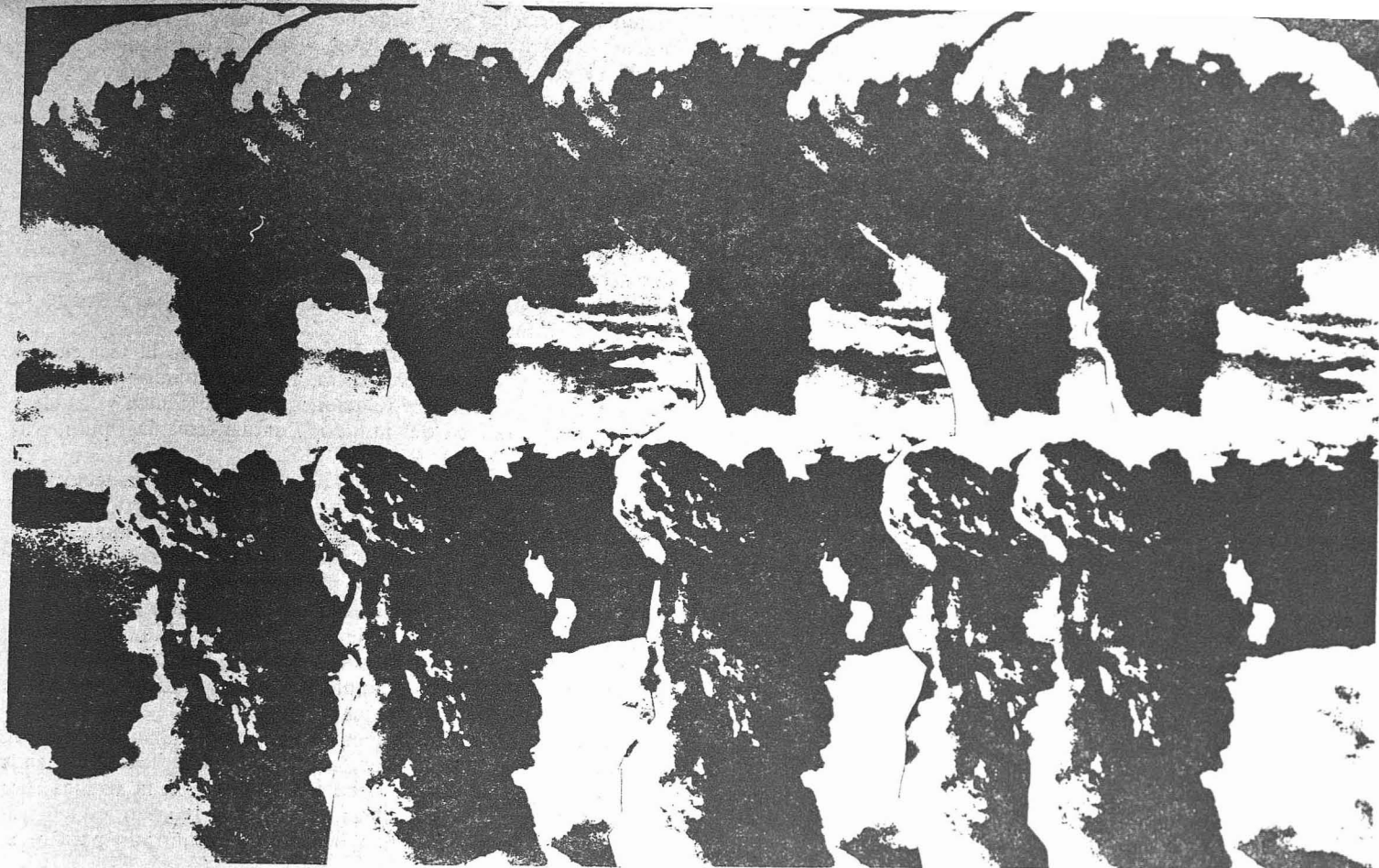
Pero tal reducción significa, a la vez patentemente y a fondo, la posibilidad de reducir el organismo animado, en mayor o menor proporción, a mecanismo inanimado, el movimiento de la vida a movimiento de la pura materia, una especie de vuelta a la materia muerta —que tendría exclusivamente el hombre, si él exclusivamente es con propiedad *faber* entre todos los animales, y aun entre todos los seres. Y si se trata realmente de una exclusiva de él, no parece que pueda serlo sino por una relación esencial con las otras exclusivas de él, o como parte de la naturaleza humana misma: la relación con la exclusiva de la mano es lo bastante notoria para que pueda dejar de insistir aquí en ella; la relación con la inteligencia no será tan notoria, pero es fácil de reconocer, a poco que se reflexione sobre ella; la relación con los sentimientos y los impulsos constantes o tendencias peculiares del hombre, sería la más difícil de reconocer, pero también la fundamental y decisiva: ¿por qué el hombre, no sólo *puede* mecanizarse, para servirse de máquinas, a costa quizá de su vitalidad y humanidad, sino que *tiende* a ello, y, según parece, crecientemente?

Ahora bien, una condición de *posibilidad* es una condición *necesaria*, pero no *suficiente*. Sin duda, el hombre podía mecanizar sus movimientos y usar artefactos, puesto que ha mecanizado los unos y usa los otros *efectivamente*; pero si *podía* hacer ambas cosas, también *podía* no haberlas hecho, no hacerlas... ¿Por qué pues, las ha hecho —y sigue haciéndolas, incluso crecientemente? A la respuesta a esta pregunta por el “porqué”, conduce la respuesta a una pregunta por el “cómo”: ¿cómo ha usado, y sigue usando, el hombre de la posibilidad de mecanizar sus movimientos y usar artefactos? Si hace un momento se trataba de la posibilidad de mecanizar y usar o no, ahora se trata de la posibilidad de mecanizar y usar —de una manera o de otra: ¿de qué maneras podía, puede el hombre mecanizar sus movimientos y usar artefactos? La respuesta la da ahora la consideración del *supuesto* de la mecanización de los movimientos y del uso de artefactos, artefactos que consisten últimamente en móviles, y uso que consiste esencialmente en *movimiento*: el supuesto es éste mismo, el *movimiento* y sus *posibilidades*.

Porque el movimiento tiene dos —si no fuese más que una sola, sería *necesaria*, necesidad y no posibilidad—. El movimiento consiste en recorrer espacio en el tiempo. Se define esencialmente, pues, por la *velocidad*: espacios recorridos en tiempos determinados. Ahora bien, la velocidad tiene dos posibilidades: la *aceleración* y el *retardo*: recorrer más espacio, o menos espacio, en el mismo tiempo, o el mismo espacio en menos o más tiempo. El hombre se ha encontrado, se encuentra efectivamente, pues —no importa el momento ni el lugar histórico, porque se encuentra esencialmente, en todo momento y lugar, ante esta dualidad de posibilidades, ante esta disyuntiva: ¿me moveré más aprisa o más despacio? ¿Haré artefactos —vehículos para llegar más pronto o para *llegar más tarde*?... Si esta segunda posibilidad les ha hecho sonreír y hasta reír, por sorprenderles pareciéndoles absurda, es simplemente que están ustedes acostumbrados a la *opción* de la *aceleración* hecha por el hombre, hasta el grado de no haber tenido ni conciencia de la obra, y, de parecerles, al cobrar ahora conciencia de ella, absurda por insólita. Pero un esfuerzo de imaginación novelesca, de ciencia-ficción, nos daría una idea, es decir, una visión, de un mundo del retardo con el que contrastar nuestro mundo de la aceleración, en un contraste que promovería reflexiones muy instructivas.

Más de una vez he sentido que nadie con talento para ello haya tenido la ocurrencia de escribir dos viajes más del capitán Lemuel Gulliver: al país de los *taquistas* y al país de los *bradistas*, o de los acelerados y los retardados —comparen *taquicardia* y *bradicardia*—, sobre todo al segundo, porque el primero es quizá el nuestro...

La intuición de lo que podría ser un país de bradistas la tuve en la experiencia de una visita, esta vez a un país tropical. Qué



lentitud de la vida entera-maravillosa. No sólo nadie corría nunca, sino que para no andar ni siquiera despacio —que si es demasiado despacio, es fatigoso, como el hacerlo demasiado de prisa— se tomaba un vehículo tirado por animales tardígrafos, es decir, de paso más lento aun que el del hombre: ¡bueyes venerables! Las consecuencias —bueno, la vida entera era... era... imagínensela ustedes como una serie de escenas de cine en *ralenti* —comparándolas con las del cine primitivo, tan vertiginosas, que por ello sólo nos resultan hoy archicómicas: en efecto, una pasión, como la amorosa, se desarrollaba de cabo a cabo en una serie de gesticulaciones instantáneas— siendo así que las pasiones, a diferencia de las emociones, son procesos largos, lentos, morosos —como en el país tropical, donde una simple mirada de declaración amorosa, o de aceptación complacida de ella, se prolongaba hasta hacer perder la paciencia al taquista visitante de aquel país bradista —pero, por otra parte, era de una voluptuosidad literalmente infinita.

Las actividades en que consiste la vida humana tienen módulos temporales: si éstos se estrechan o se ensanchan, se alteran opuestamente las actividades mismas...

Pero el hecho es que el hombre, primero el occidental moderno, y a su zaga el resto de la Humanidad culta, que va incorporándose a la cultura occidental moderna como el resto entero de la Humanidad, o en suma ésta entera, ha optado por la aceleración, en vez del retardo. Primero, comprobémoslo, y en seguida, indagüemos el “porqué”, la causa, o el “motivo” —más bien que la “razón”...

Para comprobar lo de los vehículos, basta mentarlos: todos nuestros vehículos son para “facilitar las comunicaciones y transportes”, como se dice, queriendo decir hacerlos más rápidos y suprimir las dificultades, los obstáculos que se oponen a su mayor rapidez.

Para comprobar lo de la maquinaria de la industria en conjunto, basta hacerse presente que ésta, la industria en su conjunto, se halla dominada por la idea, por el afán de la producción en masa, en serie, y creciente, afán e idea que se satisface y realiza, respectivamente, produciendo cada vez más en el mismo tiempo, o incluso en menos, o mediante la “aceleración de la producción”, como se repite por doquier. La economía contemporánea está dominada por la primacía de la producción, no del consumo, con consecuencias como la de crear necesidades de consumo de lo producido, y la del reemplazo vertiginoso de unos productos por otros, desde las armas hasta los específicos farmacéuticos.

Para comprobar lo de los demás artefactos de nuestras re-

vistas anteriores, incluyendo los cibernéticos, bastaría pasarles una vez más, bajo este punto de vista de la aceleración; pero voy a dejar a ustedes mismos el pasarla, como un posible ejercicio, a la vez ilustrativo y divertido, no haciendo por mi parte sino una (doble) consideración general: la *eficiencia* de que carecen los movimientos de las mandíbulas, las manos, el cuerpo entero, y hasta la mente o el espíritu humano, y que les dan las piezas dentarias, las llaves, cierres, lápices, plumas... y máquinas calculadoras y demás cibernéticas, consiste muy esencialmente en una *rapidez* inasequible sin tales artefactos, o asequible sólo con ellos: esto, que es lo primero que admira en las calculadoras, es válido hasta para las piezas dentarias: recuerden la imagen de la despaciosidad con que masca el desdentado.

Lo que es *cuestión* se reduce, en signos pues, al *motivo* de la opción por la aceleración, en vez del retardo. Y es cuestión tanto más, cuanto que los motivos que se aducen corrientemente, o se ocurren inmediatamente, resultan secundarios, no el decisivo; medianeros, no últimamente finales, en cuanto se reflexiona mínimamente sobre ellos.

—Los vehículos son para ir o transportar más aprisa, llegar o hacer llegar más pronto, para perder menos tiempo, para poder hacer más cosas en el mismo tiempo, o en menos...

—Sí; pero ¿por qué no perder el tiempo? ¿qué es perder el tiempo? ¿por qué hacer más cosas y no menos?... Repárese en que rapidez y perfección solían oponerse, y que podrían ser preferibles menos cosas lentamente bien hechas a más cosas rápidamente hechas mal. Repárese en que hay casas humanas, y de las más importantes, de las más valiosas, al menos para los seres humanos de otros tiempos, a las que es tan esencial la lentitud, que sin ella dejan de existir —como las ya mentadas *pasiones*, que se diferencian de las emociones, estos *golpes* súbitos, intensos, pasajeros, psíquicamente superficiales, por ser aquellas pasiones, procesos largos, paulatinos, de penetración de la vida psíquica entera de la persona: una vida sin tiempo para el cultivo, para la cultura de las pasiones, una vida de tráfigo vertiginoso, es una vida de meras emociones, aproximadas entre sí hasta una especie de convulsionismo... Se puede morir de una emoción —pero como de una pedrada; pero no se puede morir de una pasión más que como de una enfermedad crónica: recuérdese la conexión histórica entre el amor romántico y la tuberculosis.

—La producción industrial acelerada es absolutamente necesaria para dar satisfacción a las necesidades crecientes de la población también creciente...

—Sí; pero ¿por qué necesidades crecientes —y no, decrecientes? ¿Será realmente superior, más valiosa, más moral, más feliz, una vida de *necesidades* que una vida *continente*? ... Y ¿por qué una población también decreciente? ... Aquí empezarán ustedes, si no habían empezado ya, a atisbar el fondo de la cuestión, fondo moral, filosófico, quizá hasta metafísico ...

Acabarán de —algo más que atisbarlo, yendo de una vez al fondo de la cuestión, con unas réplicas y unas contrarréplicas como las siguientes:

—La rapidez puede ser cuestión de vida o muerte, como la de las ambulancias de socorro médico ...

—Sí, y la de los vehículos de los proyectiles atómicos o de estos mismos ...

—Hay que matar antes que ser muertos ...

—No es absolutamente evidente: ha habido, y quizá haya aún, quien prefiera morir a matar ...

—Hay que correr a salvar la vida en inminencia de muerte ...

—Ni siquiera esto es absolutamente absoluto: quién sabe si un accidentado no es un suicida frustrado, y que puede serlo inconscientemente; y ¿es absolutamente cierto que se tenga sobre la vida ajena el derecho que se suele negar al suicida sobre la propia? ...

Lo que ustedes habrán más que atisbado es: que la cuestión de la aceleración, que es la de la técnica y la ciencia que la sustenta, entraña las más graves cuestiones que pueda plantearse el hombre, que se le plantean efectivamente, y que es el nivel profundo, abismal, de estas cuestiones, donde debe buscarse el motivo de la opción por la aceleración, en vez del retardo.

Y, en efecto, se trata de una opción moral y hasta metafísica, de la opción por toda una clase o forma bien determinada de vida, con sus dolores —y contravalores, sus ambiciones y sus renunciaciones, sus alcances y sus límites, en vez de otra con los suyos.

¿Qué clase o forma de vida?: he aquí la nueva, y definitiva, forma de la cuestión. Y la respuesta:

La que es propia de la aceleración misma que la caracteriza, y se revela plásticamente, llevando la imagen representativa de ella drásticamente hasta el literal extremo.

Tal imagen puede ser la del manejador de un vehículo.

Normalmente, es la imagen de quien maneja un vehículo para viajar, concepto más propio para abarcar, desde el viaje cotidiano en autobús de ida y vuelta al trabajo, hasta el próximo viaje a la Luna.

El concepto del viaje se integra, a su vez, de otros dos: el de una meta y un trayecto hasta ella.

Pues bien, la imagen *llevada al extremo*, es la de la anulación del trayecto y de la meta; por tanto, del viaje mismo; por tanto, de la imagen misma: ésta, *llevada al extremo*, es un contrasentido más, un sin sentido; se anula a sí misma.

En efecto, llevada al extremo, es primero, la anulación de la trayectoria —por la aceleración creciente del recorrerla; y, segundo, la anulación de la meta— por la permanencia decreciente en ella, para correr a otra, con la permanencia decreciente en ella, y así sucesivamente, necesaria, pues que las cosas humanas están localizadas, a la posibilidad de hacer cada vez más cosas en el mismo tiempo, o en menos, característica de nuestra vida en aceleración.

Ahora bien, un viajero que recorre los trayectos a velocidad que los anula, y no se para en las metas, o no tiene ya, propiamente, metas, es como un velocísimo satélite lunar, lunático, loco ... *no humano* —puramente *maquinal*, *mecánico*, *material*— como ya habíamos encontrado, partiendo de la simple mecanización de los movimientos orgánicos. Ahora reparen en que en la *locura* se ha reconocido siempre algo de *maquinal*, y que los creyentes han creído siempre que el *maquinar* la *perdición* de los hombres es la ocupación del *demonio* ...

Lo que la imagen revela, en suma, es la opción entrañada por la técnica y la ciencia modernas, hecha por el hombre moderno, desde el conjunto inicio de los tres: la opción por el mecanicismo y el materialismo —opción paradójica: del hombre por lo que lo anula como tal. Recuerden la conclusión acerca de la preferencia por las verdades, las ideas deprimentes del hombre denunciada en el darwinismo, el voluntarismo, el freudismo y el materialismo: con estas doctrinas de las ciencias de la vida y del hombre, viene a coincidir la técnica, meta, por raíz, de la ciencia de la naturaleza inanimada, de la materia, que desentraña, delatoramente a éste y aun a toda la ciencia. Opción, pues, quizá no paradójica simplemente, sino paradó-

jicamente satánica: de soberbia del poder y la dominación por medio de la desesperada retrogradación a la máquina, la materia, la muerte. Recuerden a Freud:

[...] Si admitimos que la vida apareció más tarde que lo carente de ella y surgió de ésta, se ajusta el impulso de muerte a la fórmula dicha, de que un impulso tiende a retornar a un estado anterior [...]

Y una guerra atómica, colmo de la técnica, con el suicidio de la Humanidad, ¿no sería, no la imagen, sino lo imaginado con la imagen, llevado con toda consecuencia al extremo final de la fórmula? ...

El recorrido que hemos hecho, a través de la técnica contemporánea, y de su *tecnocracia*, lo emprendimos para poder puntualizar las peculiares relaciones entre la técnica y las ideas, singularmente la idea del mundo. Puntualicémoslas, pues, para terminar.

El hombre, para la utilidad de su vida, creó la técnica, en su sentido primitivo y amplio, y, a partir de un cierto momento de su historia —el del comienzo de los tiempos modernos—, una ciencia de la que viene sacando la técnica en el sentido moderno y estricto; pero esta técnica ha venido a ser una *tecnocracia*, que no consistiría sólo en el poder de la técnica humana sobre las cosas materiales, o los seres infrahumanos, sino en el poder de la técnica, en cuanto no humana, sino puramente mecánica, sobre el hombre mismo —de lo que el colmo sería el ideal de la cibernética.

En la medida en que la técnica tiene por fundamento la ciencia, la técnica es una aplicación de ideas científicas; pero en la medida en que la ciencia tiene por motivación la técnica, ésta es la inspiratriz de las ideas científicas: piensen en cuántas ideas científicas (no) se han buscado y encontrado para resolver problemas técnicos ...

Esta doble relación, inversa, no valdría sólo de las ciencias de la naturaleza; vale también de las humanas, e incluso de las ideas no científicas relativas a lo humano, en la medida en que las ciencias humanas dependen de las naturales, no sólo en sus ideas particulares, sino en su ideal común de ser tan científicas como las naturales, asimilándose a éstas, hasta la matematización, si es posible, de lo que algunas, por lo menos, no dudan; y en la medida en que las ciencias humanas, y las ideas no científicas relativas a lo humano, están con la técnica en relaciones directas, y no sólo por medio de las ciencias naturales: las ciencias humanas, y aun la vida incientífica, tienen sus propias técnicas, como las históricas o las administrativas; y movimientos de ideas como el psicoanálisis o el socialismo científicos son o contienen técnicas terapéuticas o económicas.

De todas estas relaciones entre la técnica y las ideas, nos interesa particularmente la relación entre la técnica y la idea del mundo. Cabe dudar si es también doble o inversa:

Así como de las ideas científicas salen técnicas, de la idea del mundo, ¿sale alguna técnica?, ¿no es la idea del mundo una idea demasiado general, para que pueda salir de ella ninguna técnica concreta? ...;

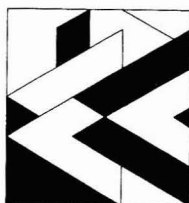
y si se piensa que una idea del mundo natural como la mecanicista, y una idea del mundo humano como la cibernética, son siquiera las condiciones de posibilidad de la técnica moderna toda ¿no habrá que pensar, más bien, que la idea mecanicista del mundo natural, y la idea cibernética del mundo humano, están motivadas de raíz por la técnica, por el afán de poder y dominación sobre la naturaleza y sobre el hombre? ¿y que esta motivación puede llegar, dado que la técnica sería cosa en el fondo del *tacto*, a la anulación de toda idea del mundo, ya que la *idea* es, por el contrario en el fondo, cosa de la *vista*? ...

Y en este caso, la cuestión sería el origen de tal afán, origen, a su vez, de la idea moderna y actual, nuestra, del mundo natural y el humano —sino es que también el sobrenatural, por negación de él, frente a la afirmación de él tradicional— y, a pesar de todo, actual aún ...

Es lo que sugeriría esta última y comprimida consideración: si la técnica es de vehículos, o sea, del movimiento, es porque la vida humana es viaje, el hombre mismo *homo viator*, movimiento —hacia, como todo movimiento [concebido por él]: * ¿hacia dónde?, ¿realmente hacia su propia negación, aniquilación?; o, si no, ¿hacia qué? ...

(Leída el 17/8/67)

**Mary
Vázquez-Amaral**



“Yo también hablo de la rosa”: Emilio Carballido

Un estudio crítico

Partiendo de un incidente realista, Carballido desarrolla una estructura vertical de variaciones sobre un tema. En vez de seguir la forma tradicional de presentación, complicación, desenlace, empieza con un hecho violento y lo interpreta desde varios puntos de vista terminando con una exaltación panteísta del mismo hecho. El incidente específico sirve de pretexto para la última declaración del autor sobre el misticismo fundamental en la vida humana.

Como prefacio a esta pieza, el autor cita poemas de dos dramaturgos mexicanos que le preceden: Xavier Villaurrutia —“pero mi rosa no es la rosa fría...” y Sor Juana Inés de la Cruz —“Amago de la humana arquitectura...”. Ambos emplean la rosa como símbolo de la experiencia humana. Hubiera añadido el símbolo azteca de rosa corazón y el aforismo de Gertrude Stein “A rose is a rose is a rose...”. Quizás “...a rose by any other name...” que cita Shakespeare, se pueda incluir también. En estos autores, como en *Yo también hablo de la rosa*, la flor representa lo complejo de la existencia humana y la naturaleza de su realidad. Esta preocupación con la realidad y sus múltiples facetas se ve por toda la obra teatral de Carballido y se concentra en esta obra.

Fue bien recibida por público y críticos. Estos en algunos casos obviamente sentían la influencia de los trágicos antecedentes de su dedicatoria:

Para Yolanda Guillomán, actriz.

Porque dio vida y amor a Toña y a esta obra. Porque dio vida y amor a muchas obras.

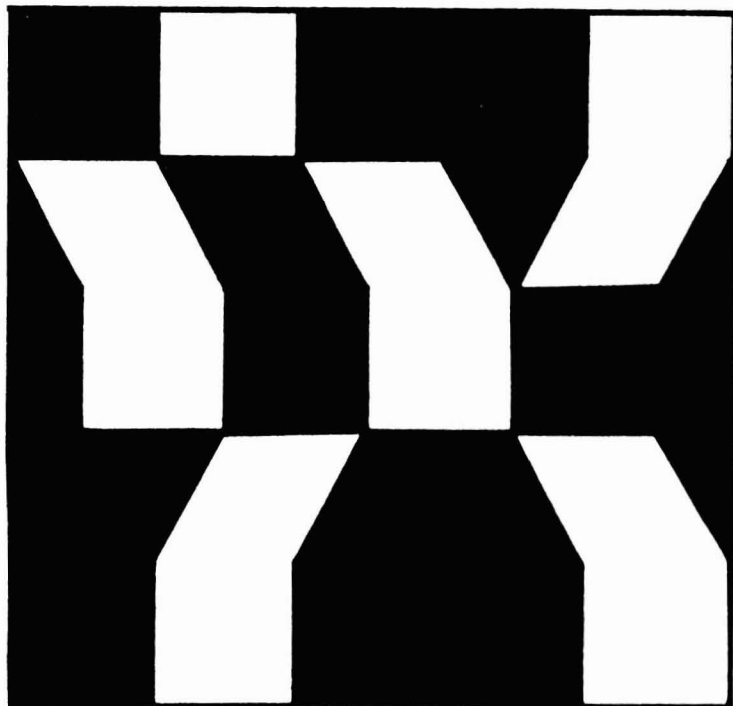
Porque dio Vida y Amor.

El papel de Toña fue escrito específicamente para Yolanda Guillomán, muerta en un accidente automovilístico en París.

La dedicatoria indica los dos temas centrales del drama: la Vida y el Amor.

El incidente en torno del cual se desarrolla la acción de la obra es el descarrilamiento de un tren causado por dos muchachos pobres y haraganes. La escena inicial es breve y realista. Sigue una introducción por la Intermediaria. Polo no quiere ir a la escuela porque no ha preparado su lección. Desocupados, los niños tratan de sacar monedas de la caja de un teléfono público para comprar dulces. Pierden apostando a cara o cruz con un vendedor pero de todos modos consiguen un bocadillo. Maximino es su amigo. Para Polo es un héroe y para Toña el objeto de su inocente adoración. Maximino siente un afecto protector hacia los niños. Cuando les deja a los dos, otra vez desocupados, deciden irse por la vía férrea a jugar entre la basura que a los lados se encuentra. El diálogo entre los dos los revela preadolescentes, juguetones. Descubren una lata llena de cemento y la colocan en la vía sin más motivo que la curiosidad infantil. El resultado es el descarrilamiento de un tren.

Las siguientes escenas tratan los mismos incidentes desde varios,



Dibujos de Abel Quezada Rueda

sumamente especializados puntos de vista. Aquí Carballido empieza a demostrar la dificultad de interpretar la realidad y la deshumanización de las filosofías contemporáneas. Estos dos temas se han tratado en varios dramas anteriores sin presentar su declaración tan bien y específicamente definida. El dramaturgo no permite, en las primeras escenas que el público se identifique con los personajes y los hechos. El primer monólogo de la Intermedia establece un ambiente de misterio, de realidad mágica. Se viste como mujer del pueblo y se refiere a sí misma como recipiente de información y almacén de estímulos. Así establece su individualidad y su complejidad como ser humano. En este monólogo el corazón humano es "... potente flor central..." y "una compleja flor..." La metáfora evoca el misticismo precolombino de los ritos aztecas. Las escenas que siguen son variaciones sobre el tema. Un profesor de psicología interpreta el accidente en términos freudianos. A través de esta secuencia Toña y Polo balbucean la siguiente jerigonza psicológica:

Toña: (Al entrar Max.) Tú eres mi figura paterna. Quiero pasear contigo en tu motocicleta.

Prof.: Las motocicletas son símbolos sexuales.

Polo: Yo también quiero pasear contigo en tu motocicleta.

Prof.: La sexualidad anormal es normal en todos los seres humanos. El incesto, el fetichismo, la homosexualidad, están normalmente latentes en todos nosotros. Son simples etapas que superamos si no hay elementos traumáticos que nos impulsen a la regresión.

El descarrilamiento causado por los niños se ve simultáneamente como interrupción y realización del acto sexual:

Polo: ¡Incesto! ¡Libido! ¡Maximino!

Los Dos: ¡Tenatofilia! ¡Crimen!

Toña: ¡Desfloración! ¡Maximino! ¡Padre!

El profesor como el complejo urbanoindustrial que acusa de deshumanización en su primer parlamento, le quita al accidente todas sus consecuencias humanas. Niega la voluntad humana y la posibilidad del azar en los actos de individuos.

Inmediatamente siguiendo este ejercicio psicoanalítico se presenta la versión del marxista. El narrador pone en la boca de Toña y Polo un manifiesto socialista:

Prof.: Las manifestaciones de lo individual no pueden ser juzgadas sino en función de la colectividad. El individuo aislado no existe. Somos seres sociales...

Toña: Apúrate creo que viene un burgués.

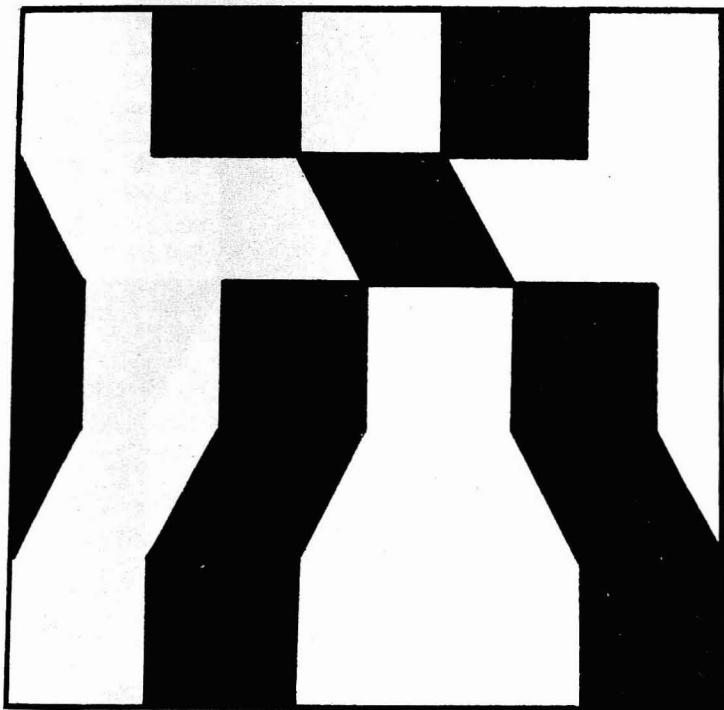
Polo: No sirve ese teléfono. Como la empresa es un monopolio, dan muy mal servicio.

Cada preocupación infantil se conforma con la rigidez de la doctrina marxista. El diálogo resultante es tan ridículo como el parloteo del sicólogo. La escena termina con un *tableau* del descarrilamiento en el cual los niños heroicos con su héroe-obrero, Max, se destacan contra un grupo de "nobles basureros" triunfalmente saqueando el tren al son de himnos al pueblo. Es un mural propagandista. Esta interpretación también niega al individuo su identidad y el misterio inherente a su naturaleza:

Prof.: El hombre es Economía. La Vida entera descansa en la infraestructura económica. No hay aquí ningún acto inexplicable, sino típico de su Clase, hasta en la falta de verdadera dirección intelectual.

Carballido cambia el ritmo volviendo a una escena realista entre Toña y Max. El diálogo, sencillo y cariñoso, subraya el humor estéril e intelectual de las escenas doctrinarias. Los basureros siguen contrastando su lenguaje, humor y preocupaciones con los estereotipos anteriores. El afecto de estas transiciones rápidas hace que el espectador nunca pierda de vista la intención del autor. Carballido se esmera en no permitir la identificación entre público y espectáculo. Su humor intelectual intercala, a veces, simpatía humana y esto, a su vez, se vuelve juego de ideas. Aparece de repente un Locutor y a la manera de una presentación en televisión ofrece al público un estupendo premio si puede adivinar la verdadera naturaleza de la rosa: ¿es la rosa entera? ¿Un pétalo?, o ¿la organización microscópica del pétalo? El Locutor ofrece la siguiente solución: sin el pétalo no existe la rosa; sin la totalidad de la rosa el pétalo no significa nada; no existen ni rosas ni pétalos sino una agrupación arbitraria de células, de materia básica de la cual se hacen todas las cosas; *ergo*, los fenómenos individuales se explican solamente en términos milagrosos, agrupaciones de materia al azar, unas de las cuales se llaman rosa, otras, otras cosas. El locutor indica claramente el error de que Carballido quiere que su público se dé cuenta:

... Si aceptan una de estas imágenes como ciertas, serán falsas todas las otras, porque nadie pretenderá que haya varias contestaciones a una sola pregunta. Cualquier intelectual podrá decirles que una respuesta excluye a todas las demás. Así son las cosas y estamos entre intelectuales, ¿no es cierto? ¿Cuál es la imagen verdadera? ...



Obviamente la verdad es que todas lo son y ninguna. Otra vez el ritmo cambia de repente. El espectador no puede escoger ninguna actitud cómoda. Su atención no se aparta de la franca teatralidad del dramaturgo.

La supuesta sencillez de la premisa central del drama está representada por la rosa entera, considerada como una sola entidad. Es un sólo fenómeno como lo es el descarrilamiento. El examen de los dos revela la multiplicidad de sus componentes, mas tal estudio destruye la realidad del todo. La misma conclusión se aplica al ser humano. Carballido mantiene que ningún estudio del hombre que considere un sólo aspecto de su composición es válido, aunque tal estudio pueda aclarar ciertas facetas de su estructura. El todo es más que un resumen de sus componentes, más místico e infinitamente más poético que la suma de sus partes. Tanto el hombre como la rosa se destruyen bajo el bisturí disector.

La estructura de *Yo también hablo de la rosa* es una serie de variaciones sobre un tema con intervalos de monólogos líricos presentados por la Intermediaria. Se presta a un estudio en términos musicológicos. La exposición del tema se presenta en las primeras escenas después de la *obertura* de la Intermediaria en que insinúa algo de lo que seguirá. Las sucesivas variaciones sobre este tema —el sicólogo y el marxista— exageran y tuercen su forma esencial. Hay un *crescendo* poético en las intervenciones de la Intermediaria en las cuales revela algo de la interpretación mística del autor. Los cambios de traje reflejan el progreso de la realidad interna del drama. Al principio se viste con falda y rebozo oscuros de campesina. Al final está envuelta en prendas blancas y flotantes. Refleja el progreso vertical de los eventos básicos que Carballido nos esboza, desde un plano de puro realismo hasta una transfiguración mística. La Intermediaria aclara este punto en la última escena cuando dice:

...Pero hay que decir menos, hay que ceñirse al tema. Voy a explicar cómo fue el accidente... Ellos se estaban convirtiendo en todo cuanto los rodeaba: eran el basurero, las flores, y eran nubes, asombro, gozo, y entendían y veían, eso era todo.

Es el último *movimiento* de una composición en que la melodía sencilla, después de meandros a veces lúgubres, a veces juguetones, se resuelve en un tratamiento final que la transfigura en exaltación mística. Un baile, que para el freudiano era un "símbolo sexual" y para el marxista "una expresión con que el capitalismo corrompe el verdadero espíritu del pueblo" es ahora un rito panteísta. Los niños se han integrado al dibujo universal de la existencia. Este movimiento final del drama es la resolución estática del tema original. El diálogo adquiere las características de una letanía:

Voces: (Solas y a coro) La elección es una sola cara de la moneda que está siempre en el aire.

—La libertad es un gesto loco.

—La elección es un gesto loco.

La libertad toma la forma del gesto con que la escogemos.

y el movimiento es una danza. En la última recitación coral el símbolo corazón-rosa se expresa una vez más:

Max: Y ahora todos. . .

Toña: en las manos de todos. . .

Polo: vamos a oír latir. . .

Toña: largamente. . .

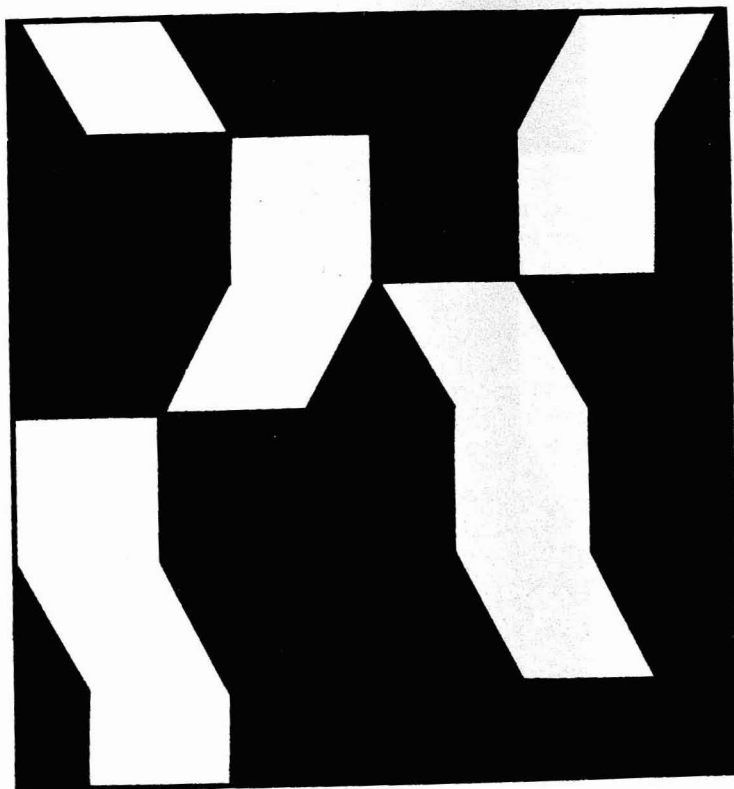
Max: el misterio. . .

Intermediaria: de nuestro propios corazones. . .

El significado ha progresado de la individualidad de unas vidas hasta la universalidad de la fuerza contenida en toda la vida humana. Carballido expresó lo mismo en su tragicomedia *Medusa* en una escena en que Medusa y Perseo perciben por sus propios cuerpos las experiencias de todos los amantes en todo el mundo, compartiendo con ellos un sólo latir de corazones.

Este no es un drama de personajes sino de ideas. El autor emplea tipos, sin que sean estereotipos, para presentar su visión de la realidad humana. Polo y Toña son adolescentes al filo de la madurez pero todavía suficientemente jóvenes como para actuar sin premeditación. De esta manera Carballido les puede permitir un acto de tremenda violencia sin quitarles su inocencia. La intranquilidad indefinida de los dos niños termina en un incidente de casi incalculables consecuencias. La evidente falta de dirección en sus primeras escenas conduce y hasta exige una acción abrupta para establecer el foco del drama. Sus familias, los basureros, la gente de la calle sirven como fondo social demostrando la reacción de varios segmentos públicos. La Intermediaria establece y reitera el misticismo de la visión de Carballido.

El humor del dramaturgo va desde la burla intelectual hasta la sonrisa de simpatía. El primer caso depende del reconocimiento por parte del público de tipos pedantes y de "locos con un solo tema". Pone en ridículo a los pseudo-intérpretes del mundo contemporáneo con la repetición de clichés y términos mal comprendidos. Igualmente risibles son Toña y Polo activistas y Toño y Polo acomplexados, aunque las dos interpretaciones tengan un germen de verdad. Esta especie de "perito" aparece en *Rosalba y los llaveros* donde la jerigonza es psicológica y en el *El espejo*, cuando el joven poeta trata de describir circunstancias totalmente ordinarias en términos de la poesía más idealista. En *Te juro Juana que tengo ganas* Diógenes Fera y Librado Esquivel se ponen en ridículo con



su exagerada pedantería. Los basureros, a la vez codiciosos y simpáticos, son otra versión del pueblo en el teatro de Carballido. El cariño que siente el dramaturgo hacia ellos es evidente. La diversión que ofrecen nunca llega al ludibrio. Al contrario, con ellos el autor critica, por ligeramente que sea, la burocracia e ineficiencia de los grandes gobiernos. Carballido capta el habla y las costumbres de su pueblo y las presenta con cariño sin descender a un sentimentalismo barato y lloroso.

En 1965 Carballido escribió:

...A veces es cuerdo y hasta inevitable dar la situación en el nivel supuestamente realista, encerradas en tres paredes de un decorado. Pero es algo que, por ahora al menos, aunque quisiera, no podría volver a hacer. Canto, baile, recitación, movimiento, ¿cómo se va a prescindir de ellos? Aunque a veces la severidad y la sobriedad pueden tener sus atractivos. Todo se vale...¹

El mismo año se estrenó *Yo también hablo de la rosa*. La implementación de su visión teatral es evidente en esta obra. El pequeño baile que Toña dibuja en la vía se vuelve rito visto por los dos profesores y el descarrilamiento llega a ser una experiencia mística en la última escena. La porción final es una ceremonia celebrando todo lo que las doctrinas dogmáticas le niegan al ser humano. La Intermediaria abre la escena con una declaración de la unión panteísta entre los niños y su mundo y las flores rezan una letanía de sus propios atributos. Contra este fondo Polo y Toña bailan a lo largo de la vía transformada. En el momento del accidente todos los personajes del drama se ven en escena proclamando el acto espontáneo que confirma la libertad del individuo. La confusión se resuelve en un ballet iluminado con creciente intensidad hasta el telón. El coro, el ballet, la iluminación y el lirismo de la Intermediaria en esta interpretación final del descarrilamiento eleva el accidente al nivel de una experiencia casi religiosa.

Anteriormente Carballido emplea el baile para ilustrar la leyenda de dos campesinos que experimentan la misma visión. Cada uno recibe el encargo de hacer una visita al otro y participar en una ceremonia en su santuario. Se encuentran en la mitad del camino y no pueden resolver el problema de la manda milagrosa. Esperando otra señal se agota el plazo. Los dos deciden consagrar el lugar de su encuentro y siguen las fórmulas tradicionales de su religión. Cada hombre se pregunta si ha cumplido con su obligación y regresa a su pueblo. Los dos campesinos bailan su escena mientras la Intermediaria cuenta la leyenda. La secuencia sirve de entremés que revela la interpretación de Carballido en cuanto a la relación entre Dios y Hombre. Emplea la danza para prestar un sentido de rito y ceremonia en varias obras anteriores. En *Pastores de la ciudad* subraya los elementos míticos de la natividad, el Mago de *La hebra de oro* se sirve de una bailarina muda, y en *Medusa* las gorgonas bailan mientras preparan las apariciones sobrenaturales de

su oráculo. En *Teseo* los jóvenes transitan por el laberinto del Minotauro en un ballet que termina en un "pas de deux" del héroe y el monstruo. Esta utilización de la danza en la mayoría de los casos citados elimina la necesidad de muchos diálogos explícitos lo cual va de acuerdo con la premisa declarada del dramaturgo cuando dice que el verdadero lenguaje del teatro es movimiento visual y no diálogo.

La citada preocupación del autor con la naturaleza de la realidad aparece en sus primeras obras y es una constante en toda su producción. A veces se trata del esfuerzo de algunos de sus personajes por imponer su visión sobre los otros. A veces es la tendencia humana a negarse a la revelación de su propio carácter. Evidente, también es la predilección del autor por el surrealismo como técnica teatral. Lo anterior se comprueba desde la colección *D. F.*, algunas de cuyas piezas datan de antes de 1950. Un ejemplo obvio es *El espejo*, pieza en un acto que emplea una decoración surrealista y manifiesta los síntomas visuales y aurales de las varias ilusiones de sus personajes. La vida de la protagonista, Alda, se revela cuando su amante poeta sale llevándose los atavíos de sus ilusiones dejándola sola en su cama desprovista. *Parásitas* combina decoración y diálogo estableciendo una realidad mística en circunstancias aparentemente ordinarias. La *Medalla* presenta simultáneamente los dos planos de la existencia de un empleado bancario. Su ilusión y su realidad coexisten en la escena, aquella en pantomima, ésta en diálogo. En *La zona intermedia*, un juego de ideas, con decorado y vestidos estrafalarios, los personajes discuten lo que representan. En *Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz* Carballido otra vez evita que sus personajes logren la simpatía del público para mantener en primer plano su mensaje intelectual. La misma técnica hace de *Yo también hablo de la rosa* una obra que trata de la condición humana en vez de un estudio de personas específicas. La hábil combinación del humor, iluminación, música y efectos brechtianos levanta el drama sobre el nivel de teatro dogmático-social y lo salva de la esterilidad de lo que se considera hoy día "teatro de ideas".

Carballido empezó su quehacer dramático muy consciente de la necesidad de un nuevo teatro en México. Sus primeros éxitos se aprovecharon y contribuyeron al nuevo costumbrismo de moda en la capital mexicana de los cincuenta y tantos. Mas desde un principio era evidente que la técnica de la cuarta pared no sería su última declaración. Su frecuente uso de escenas rápidas, cinematográficas, en las piezas más recientes se anunció en *El día que se soltaron los leones* y *Un pequeño día de ira*. La brevedad de las escenas exige una condensación de los elementos esenciales del momento dramático. Carballido es, sobre todo, un artífice del teatro en quien se ve un cuidadoso equilibrio entre el humor y la simpatía que siente por el Hombre y la crítica que muchas de sus instituciones y vanidades le provocan.

**Miguel Angel
Flores**

Dos poemas

Paseo junto a la playa

Frente al océano
los días despliegan sus alas
y emprenden un vuelo sin retorno,
quedan recuerdos.

Las tardes entonces las llenabas tú,
mujer, toda tú
eras una con el viento
cuando juntos paseábamos
por la desierta playa,
entre los ruidos marinos
que me hacían escuchar
el eco de voces de coraje
y de victoria,
venidas de un país lejano,
bombardeado con odio.

Entonces sentí que en la playa
había un naufragio de esperanzas,
pero el mar no tiene memoria.

El viento arrastra hasta aquí
las hojas del otoño
que vienen a morir
junto a las olas.

California, 1969

Fin de fiesta

He terminado la jornada y el cansancio se cuelga
de la espalda.
Oscurece y me siento en el sofá color de hierba; la noche
viene a mi lado y en silencio me acompaña; afuera hay viento,
murmullo nocturno, hombres que beben o se matan.
Quisiera tomar un pedazo de papel y escribir o simplemente
esperar la luz que ilumina la mañana.
Cuando la noche no acude a mi cuarto, me siento solo,
rabiosamente solo y grito y me duele que ella,
no esté más aquí.
Es fin de semana y frente a la casa, entre palabras y risas, pasan
muchachos y muchachas que van a algún lugar a celebrar
la alegría, tal vez a una playa apartada.
Pero tengo miedo de seguirlos, de salir de mi recinto; tengo
miedo de llegar tarde y sólo encontrar restos de comida,
botellas rotas, latas vacías, soledad en la playa;
miedo de que una bruja chimuela y maloliente se asome entre
las dunas y me grite: “¡ La fiesta ha terminado, maldito! ”

**Luis
Barjau**

Insomnio

Aguarda
 teme
 es prudente
la noche espera
hastada de mis voces;
como una negra bestia
encerrada en el espacio externo
y yo tras del cristal
en mi sala atrapado
miro su ir y venir,
miro, impotente.
Yo también, colmado
 (harto),
cansado estoy de ella,
quiero insultarla,
abofetear su mueca
 inmóvil,
dormir con ella.

U

Crítica

Sumario

Crónica

Diálogo que trata de la vida y novelas de la China Mendoza, por Alberto Dallal / 34

Lectura

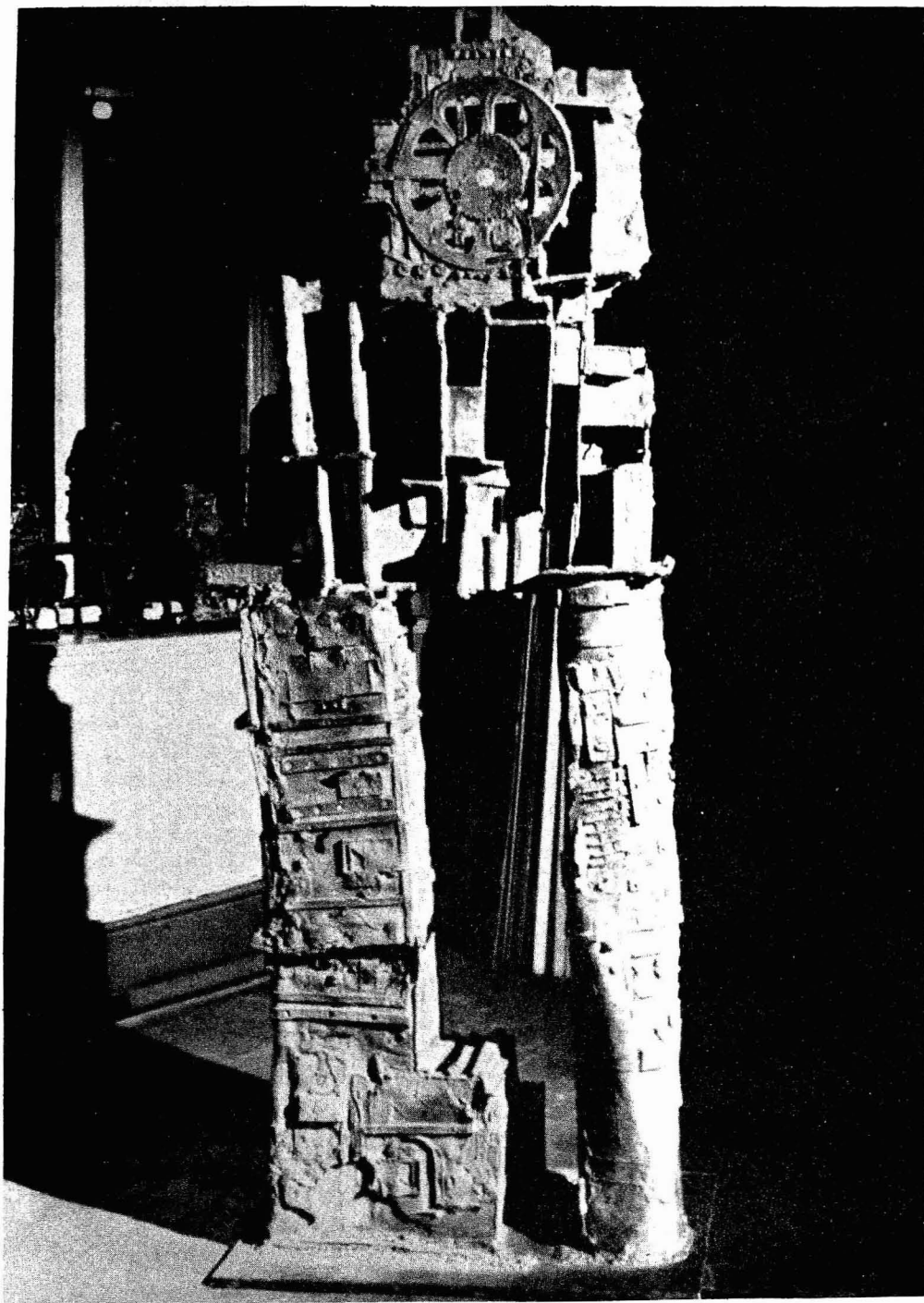
Entre la novela y el testimonio, por Humberto Musacchio / 41

Aniversario

David Ricardo (1772-1823), por Miguel Bautista

Letras

Diálogo irresponsable, entre Manuel Scorza y Humberto Guzmán / 43



Diálogo que trata de la vida y novelas de la China Mendoza

Alberto Dallal

¿Quien no conoce a la "China" Mendoza? Y sin embargo, ¿quién la conoce realmente? ¿Puede alguien decir "yo sé quién es" mejor que ella? Lo dudo. Nosotros siempre estamos a la expectativa de sus nuevas revelaciones, pero pensamos: "¿Revelaciones reales o inventadas? ¿Lícitas o ilícitas?"

Tal vez no sabemos nada de la "China" Mendoza porque es de Guanajuato. Ella insiste en contarnos cosas terribles y atractivas de Guanajuato como si Guanajuato fuera el ombligo del mundo. En su novela nos saca de México y nos mete en Guanajuato sin que nos demos cuenta; y de la misma manera casi mágica nos devuelve a México, a esa zona mítica y significativa y estruendosa y culpable e infernal de Tlatelolco. Entonces dudamos. "Los guanajuatenses" afirma María Luisa Mendoza en *La O por lo redondo* —tenemos la palabra libertaria en la boca, pero apresamos todavía al pecado como una virtud y lo vestimos, lo enjuayamos, lo hacemos grandioso... y ¡no lo enseñamos...! Así vamos por la vida, con la pobreza material a flor de piel, originales y gozables por fuera y tan teatralizada de fausto e inutilidad la escena interior en donde todavía está el medievo encerrado. El guanajuatense en su propia ciudad, sinuosidad y bajeza, altura y atardecer con la sombra subiendo al revés en ese surrealismo que nos caracteriza. Somos lo ilógico, lo inexplicable...¹

Por lo menos, a mí me encantaría saber cuáles son los pecados de la "China". Porque yo, como ustedes, creí haberla conocido hace muchos años, tan habladora, tan inquieta y a veces tan metiche, y sucede que ahora amén de crítica de teatro, crítica de cine, articulista, comentarista de televisión, novelista, etcétera, resulta esposa de Edmundo Domínguez Aragonés y se regodea (para que quede en verso) *Con El, conmigo, con nosotros tres*.² Algo debe de haber por ahí escondido que la China, obviamente por ser de Guanajuato, no quiere mostrar al mundo. ¿Qué será eso? ¿O será que podemos considerarla una auténtica precursora de la liberación, de la revolución de las mujeres? En fin, no gato sino perri-to encerrado debe haber en la vida tan agi-

tada de la China. ¿Y cómo descubrir el secreto? ¿Agrediéndola? ¿Seduciéndola? ¿Posicoanalizándola? Tal vez ella ya se sabe de memoria todas estas fórmulas. No queda otra: tenemos que hablarle como si fuera una nueva, recién egresada estrellita del cine nacional. Tal vez ella puede prescindir de su propia habilidad para expresarse como María Luisa Mendoza.

Ahí van las preguntas:

AD. ¿De dónde salió eso de "China"? ¿O es que sabía usted que los acontecimientos internacionales iban a poner de moda la palabra y aprovechó la coyuntura?

MLM. En primer lugar, me parece simplemente horrendo estar sentada como acusada de un crimen mayor. Estoy acostumbrada a entrevistar, no a que me entrevisten. Generalmente no hablo en público porque soy muy mala hablando. Soy muy buena escribiendo: es lo único que no me da miedo; todo lo demás es un inmenso miedo que me tentaculea y me horroriza y no me permite ni moverme. Cuando doy una conferencia siempre llevo pantalones, porque me tiemblan tanto las piernas que no es posible contemplarme de lejos. Pero es que ahora surgía la oportunidad de estar con ustedes detrás de una tabla. Yo, que siempre me he sentido tan mal, yo, que crecí en una provincia en donde toda mi vida me dijero "No" y "Siéntate bien". Entonces, de pronto, me gusta estar frente a ustedes y poder estar mal sentada porque no me ven los chones.

Bueno, Alberto, me parece estupenda tu entrada. Creo que eres uno de los muy primeros críticos literarios que hay en este país. Creo que eres uno de los aventados editores que hay en este país. Te atreves a lo que nadie se atreve, publicas lo que nadie publica. Eres un salvaje mechudo a quien no le importa ir por el mundo con esas greñas y que le digan cosas feas en la calle. ¿Por qué? Porque tienes carácter, porque tienes como una arquitectura sólida que te permite hacer tu santa voluntad sin que nadie se atreva a impedirlo. Espérate, ya sé que la entrevistada soy yo. Me parece que la menor cortesía que puede tener después de tu hermosa introducción, es decirte algo bonito a ti, gracias, señor, mil gracias.

AD. ¿Vamos a tomar un café?

MLM. Me preguntaste que por qué me decían "China". Muy sencillo: porque como soy una mexicana que fruta vendía, todos mis dichos y todos mis apodos lógicamente provienen de una manera muy mexicana de expresarse. Mi cabello, cuando yo era niña, era chino. Generalmente los chinos tienen el pelo lacio, pero en México las chinas son aquellas que tienen el pelo así de rizado como tú.

Así fui yo en mi infancia: Shirley Temple en negro. Todo el mundo me pregunta que por qué ya no tengo el pelo chino. Ha de ser porque he parido tantos perros. Dicen que la maternidad te alacia el cabello. Eso ha de ser.

AD. ¿Por qué se siente usted tan atraída por los escritores y por los daguerrotipos? ¿No esconde esta inclinación algo así como una tendencia a petrificar al hombre, al varón, al macho?

MLM. Bueno, daguerrotipo me "sonó". Conozco la palabra porque hay un capítulo en *La o por lo redondo* que se llama "Daguerro-tipos", o sea: probablemente porque los escritores dan guerra. Me gusta la gente que da guerra, me gusta la Güera Rodríguez en una obra de teatro estupenda de Inclán que decía: "Todavía nos falta mucha guerra que dar." Entonces probablemente por eso, porque en México la guerra es la palabra, porque no es posible tener otra clase de guerras, de la Revolución para acá; entonces muy probablemente creo, en la subconsciencia, que la guerra que dan esos tipos, esos daguerrotipos que son los escritores, me atrae muchísimo.

Pero eso de que yo los momifique está muy feo, oyes. Al contrario, creo que soy una de las pocas gentes en el mundo que avientan a los demás a hacer cosas, que si yo sé que una gente sabe escribir mamá, le digo: por favor escribe una novela rápidamente, México te espera. O sea, yo no soy un ser castrante, a diferencia de todas las mujeres mexicanas, pero como la máxima ambición de todas las mujeres mexicanas es la de ser madre, entonces al ser madres, quieren tener a su hijo aquí metido dentro del seno, y como yo no tengo un hijo dentro del seno, muy probablemente por eso esté abierta y no castre a la gente que esté cerca de mí y menos aún a los hombres que amo.

AD. Pero espérate, un momento. Te voy a decir algo, a aclarar algo: mi mamá es mexicana. Yo te puedo decir muchas cosas al respecto. Sin embargo, ese inducir a la gente a que escriba, ese azuzarlos para que hagan cosas, para que den guerra, etcétera, ¿no se te hace que estás manipulando, que de todos modos estás cayendo en el patrón de la madrecita mexicana?

MLM. Sí, pero yo creo que también, tal vez, lo hago por miedo. Me da un miedo espantoso que me encueren; o sea: me da tanto miedo que me pongas aquí delante de la gente a calzón quitado, que entonces para que no me vean, para que no se fijen en mí para que no me digan lo que hay que hacer, yo digo lo que hay que hacer. Yo aviento, yo empujo. Es por miedo. Todo en mi vida lo hago por miedo. Te juro que por eso. Son miedo la novela gótica, las películas de misterio, los espantos en las haciendas. Soy el miedo. Lo único que no me da miedo es escribir.

AD. Bueno, mi mamá dice cosas por el estilo, pero, ¿por qué crees que te cohibe tanto el aparecer ante la gente aquí, si en realidad lo que tú haces en tus libros, en tu columna, en tu novela se ve que es un poco eso: un strip-tease? Un strip-tease muy atractivo, muy bien hecho, con una manifestación del lenguaje sensacional, con una sensibilidad muy importante en el momento actual, pero, ¿por qué, si tú estás haciendo esos strip-tease, por qué personal, individualmente caes en el miedo?

MLM. Bueno, por una razón muy simple: porque yo vengo del qué dirán. Eso lo he dicho mucho. O sea, vengo de una sociedad cerrada, negra, terrible, rosaviuda, que come camote con dulce en la mañana, que trae el honor de boca en boca, guardado

1 María Luisa Mendoza: *La O por lo redondo*, Col. Nuestras cosas, Ed. Grijalbo, México, 1971.

2 María Luisa Mendoza: *Con El, conmigo, con nosotros tres*, Ed. Joaquín Mortiz, México, segunda edición, 1971.

celosamente como lo digo en la novela. Entonces, el terror que a mí me infundieron siempre es "qué van a decir los Lanusa", "qué van a decir los Rodríguez". Bueno, pues que digan misa. Probablemente yo me liberé del "qué fue lo que dijeron", pero sigo aterrorizada siempre con el "qué van a decir". Por eso, cuando yo hablo ante el público, generalmente leo, porque me da tanto terror, que hablo muy rápido, muy rápido, en un lenguaje lleno de conceptos barrocos. Y entonces la gente dice: la China tiene una gran facilidad de palabra. No es cierto. La China tiene un gran terror; o sea, hablo muy aprisa, me repito, meto adjetivos, me equivoco, le doy vuelta a los lapsus y demás, por terror; por un terror primordial al "qué dirán". O sea: a mí se me critica mi vestido, se me critica mi pelo corto, se me critican mis anteojotes, se me critican las botas, se me critica mi marido, se me critica mi tipo de vida, mis perros, mi manera de escribir. Bueno, ¡con un diablo! Una gente tan horriblemente criticada como yo, lo menos que puede hacer es darle el pecho a la vida. "A ver, avientense como quieran." Pero no por valentía, yo no soy la Corregidora, sino por miedo, por un espantoso miedo mexicano.

AD. Bueno, muy bien. Eso me remite a una conversación que tuvimos usted y yo hace algún tiempo, en la cual usted desarro-

lló toda una teoría acerca de los cronopios y los famas. Allí catalogaste a la gente. Entonces, usted cataloga muchísimo a la gente en bloque o no en bloque, colectiva o individualmente, como cronopio o fama, siguiendo las reglas de los famosos inventos de nuestro ilustre amigo Julio Cortázar.

MLM. Mi novio.

AD. Pero entonces yo quisiera, si fuera posible, que usted desarrollara un poco más esa teoría. Incluso aquí podríamos hacer un muestreo de tipo sociológico o psicológico y yo le puedo preguntar a qué sección, cronopio o fama, pertenecería por ejemplo, aquel joven. ¿Es cronopio o es fama? Tal vez usted podría contestarnos algo al respecto.

MLM. Qué miserable eres. Pero, ¿por qué quieres llevarme a la picota? ¡Qué barbaridad! En primer lugar, me parece horrible que un señor con el que he vivido hace más de veinte años en diferentes etapas de mi vida, me hable de usted. Me parece una alta hipocresía, me parece que estás coludido con el público para que crean que eres muy salsa y que no me conoces. No me hables de usted. Ultimamente he notado la tendencia a que se me hable de usted. Claro, si es amorosamente: "Venga usted para acá, mi negra", bueno, pues está bien. Pero hablarme de usted a mí. Ay, oyes, ¡qué barbaridad! Bueno, uno: me

vas a hablar de tú. Dos: bueno no, tú eres el que manda, tú eres el hombre.

AD. Tú estas trabajando en televisión y si yo no guardo esa distancia necesaria, me vas a llamar un día a tu programa.

MLM. ¿Yo tengo que hablarte de usted también?

AD. A Zabłudowski también le hablarías de usted. Yo no lo conozco, pero supongo que yo no le hablaría de tú. ¡Cuidado con la televisión mexicana! ¡Cámara!

MLM. Está bien, entonces te hablaré de usted. La clasificación es absurda. Por amor de Dios, es como un juego de salón.

AD. No es cierto. Te voy a delatar: estábamos en un banquete aburridísimo...

MLM. Horrendo, como todos los banquetes.

AD. Los tres. También estaba el marido. Y entonces empezamos a burlarnos un poco de toda la gente que estaba allí y vinieron luego los discursos y los descorchos y la botelliza. Fue el acabose. Entonces ella empezó a catalogar a la gente como cronopio o como fama e incluso se metió por enésima vez con mi pelo chino, quién sabe cuántas cosas dijo. Entonces yo quiero que desarrolles esa teoría, aquí mismo. Si no puedes, reconócelte incapaz, pues estás utilizando míticamente palabras inventadas por Julio Cortázar que no entiendes. Eso significa que no eres buena literata.

MLM. Lo único que te puedo responder es que sí soy buena literata. Soy una fre-gona.

AD. ¿Por qué?

MLM. Porque digo la verdad, porque uso palabras que aprendí de niña, porque juego con ellas, porque las monto, porque las abofeteo, porque me las trago, porque las digiero, porque les pongo alas, porque las visto de solteronas o de prostitutas, o de revolucionarios. Por eso, por eso soy una excelente escritora. Y además, porque nadie me lee, porque no me compran, porque no soy *best-seller*.

AD. Ya te estás adornando, por que sí eres *best-seller*. Acaba de salir la segunda edición de tu novela.

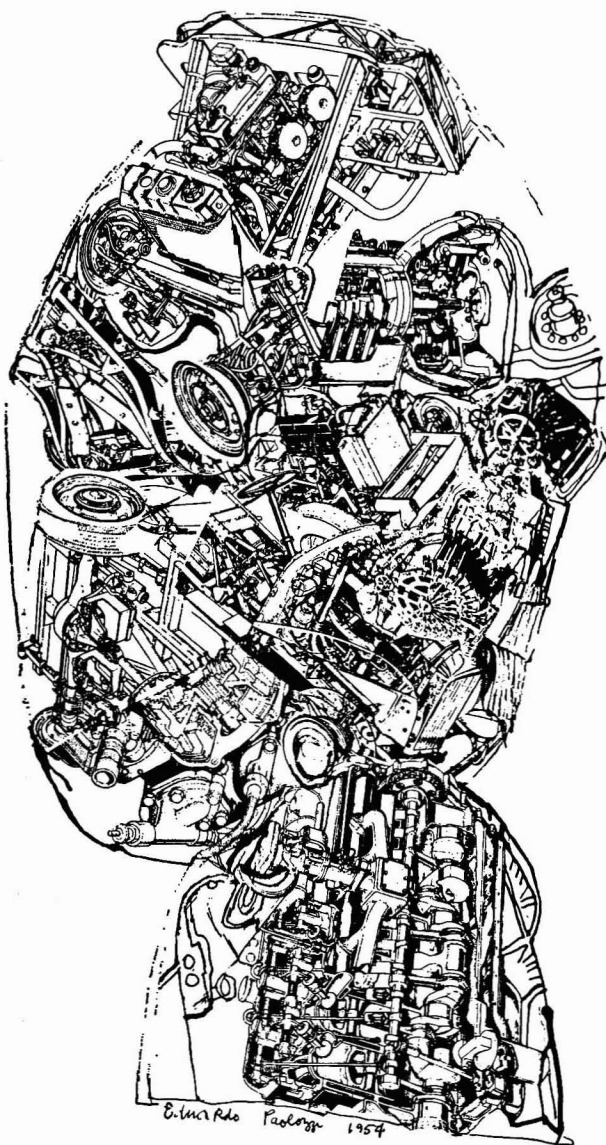
MLM. La tercera va a salir, pero es muy poco junto a los *records* de novelas, de otros libros.

AD. Ya estamos alcanzando algo psicoanalíticamente. Algo es algo. Tú azuzas a la gente a escribir pero en el fondo lo que quieres es apoderarte de todo y de todos. Insisto: tú en el fondo eres una madrecita mexicana.

MLM. Sí, soy una madrecita mexicana.

AD. Bueno, yo quisiera saber una cosa, ahora que tocas la cuestión del lenguaje y las palabras. A mí me gustaría mucho saber, ya técnicamente, qué procedimientos aplicas para escribir. Por que ya sabemos, por tus libros, cómo has logrado inventar palabras. Y dices: luchas con ellas. Pero, ¿cómo luchas tú con el lenguaje? Para llegar a tu novela, ¿la única experiencia vivida por ti es la de escribir columnas y la de escribir tantos artículos? ¿Es eso todo, es esa tu única lucha con el lenguaje?

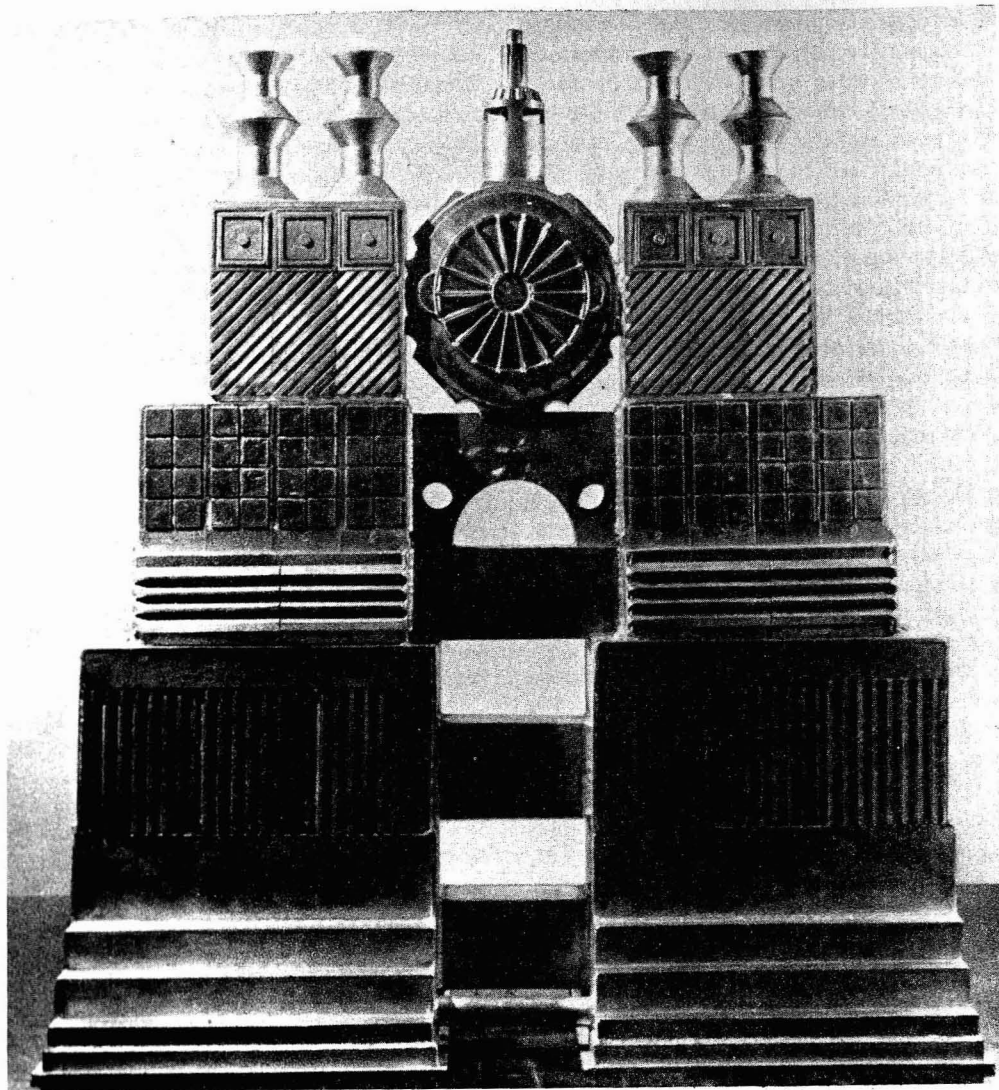
MLM. Sí, porque yo le dije al director de mi periódico: "Le voy a escribir a usted la mejor columna que se ha hecho en Méxi-



co." Porque yo siempre pensaba escribir lo menos, es decir, siempre deseaba lo más chiquito, porque como yo era fea, chaparra, gorda, no sabía hablar inglés, me bañaba con jabón Castillo, etcétera, estaba muy acomplejada. Pero de pronto un día me psicoanalicé y vi que, al mismo tiempo de ser, podía yo volar y que tenía unas alotas de mariposa y que tenía unas antenas y una boca muy bonita y un montón de cosas lindas. Es decir, a los noventa y seis años, de pronto descubrí en un retrato, que yo había sido una muchacha muy guapa y muy joven y muy eléctrica y que todos los miserables que estaban a mi alrededor habían dicho que yo no era ni joven, ni guapa, ni eléctrica, ni bella. Entonces, en ese descubrimiento, descubrí decir: voy a ser lo mejor: voy a barrer mejor que nadie, voy a crear a mi perro mejor que nadie, me voy a vestir mejor que nadie. Bueno, no todo esto es verdad, pero es como la defensa —vuelvo a insistir— al miedo de no hacerlo. Repito: entonces yo le dije: "voy a hacer la mejor columna de México" y claro que no exactamente la mejor de México, pero sí es la mejor del periódico. Entonces, ¿cuál fue el método para llegar a la gente? Hablarles como yo hablo, como ellos hablan, o sea, recuperar una serie de palabras perdidas, una serie de dichos viejitos, que nos remiten a nuestras abuelas y a nuestros tíos *borrachientos* y a nuestro pasado, al quiosco, a la torta, el domingo, el columpio, la primera vez, al pecado, al primer beso detrás del teatro Juárez. En fin, no sé, todo lo que todos los mexicanos somos. Entonces, ¿cómo se hace eso? ¿Cómo retornar a ese pasado usando las palabras que usábamos cuando éramos niños y que se nos han olvidado? Insisto. Entonces mi primera lucha fue: agarrar las palabras y volverlas bonitas, quitarles el lugar común espeluznante al que está acostumbrado el periodismo y luego, de pronto, ya estaba escribiendo una larga novela (bueno, no muy larga pero sí muy buena) en donde podíairme y hablar de sexo, algo de lo que no puedo hablar en el periódico. Entonces tal vez por eso es tan aparentemente desbocada o descocada mi novela. Por que tengo la libertad de la palabra dentro de la novela, una libertad que no puedo tener dentro del periódico, lógicamente, por que yo no puedo hablar de erotismo como un hecho real dentro de un periódico, porque las buenas maneras lo prohíben y además porque así debe de ser. Oye, yo no me voy a poner a leer en el periódico cómo hace el amor Richard Burton con Elizabeth Taylor, lógicamente, lo imagino, y creo que ella es una miserable porque yo debía de hacer el amor con Richard Burton.

AD. Ya que tocas temas propios del presente. ¿Qué opinas de la marihuana?

MLM. Opino muy mal. Se me van a venir encima todos los muchachos contemporáneos. Me catalogo inmediatamente dentro de la momiasma. Me vuelvo una vieja antigua, de catecismo. Opino muy mal. Creo que soy la única, en un montón de gente que me rodea, que no he fumado jamás la marihuana. Una amiga mía la trajo un día en un pequeño cigarrillo y me dijo: —Mira, marihuana, ándale, yo quiero ver



qué cara pones. Entonces yo guardé la marihuana dentro de un cajoncito y ahí está en mi casa; ya está vieja y fea y dada al queso, era una marihuana. . .

AD. Bueno, yo no sé de eso pero me parece que mientras más vieja más buena. ¿Sigues viviendo en Tlatelolco?

MLM. Pues es una marihuana muy buena y colombiana. Pero eso sí, tengo una locura tal en la cabeza, tengo una imaginación tan desbocada, tengo tal cantidad de nervios dentro de mí, tanto trabajo que hacer, tantas veces que me tengo que atrever durante todo el día a algo, vencer mi burro y meterlo a un estudio de televisión, vencer mi burro y meterlo a una conferencia de prensa, mi burro interior, que siempre está así, todo así, fregadísimo, repito: ¿Te imaginas tú si fumo marihuana? Pues, ¡qué horror! Es el acabose y no porque tenga miedo, que me vaya a gustar. Generalmente, todo lo que hago me gusta y entonces me vuelvo una obsesa de lo que hago. No, no es por eso, sino porque creo que no hace falta, creo que la marihuana es como un símbolo creado por un ser satánico, generalmente norteamericano, creo, pensado y aventado a toda América Latina, sobre todo para castrar en muchos aspectos la actitud política o revolucionaria que un joven contemporáneo puede tener en sus cinco sentidos, sin la necesidad de ese humo verde que lo atarante y lo lleva a exclamar: "Hagamos el amor, no la guerra." Pero, ¿cómo puede nadie, marihuano, decir hagamos el amor? No se puede hacer el amor marihuano, según tengo entendido. Estás

tan envirolado que no puedes hacer nada más que contemplar así como vaca viendo pasar el tren.

AD. Yo tampoco sé nada de eso. Pero vamos a cambiar de tema. ¿Qué opinas de Susan Sontag?

MLM. Ah, pues es estupenda. Me gusta muchísimo. Me parece que es una gente muy inteligente. Me parece que no tiene miedo de caerle mal a la juventud diciéndole su verdad. Creo que es un prodigio, una gran reportera contemporánea. Yo quisiera ser un poco como Susan Sontag, sobre todo porque es muy alta. Se parece mucho a Nancy Cárdenas, así, grandota, campechana ¿verdad? Larga, muy inteligente, grefu-da, fuma y fuma como loca, culta, escribe y hace ochenta ediciones, la lee todo el mundo, va a Viejman, Vientam, Vietnam. ¿Ves cómo cometo lapsus? Ay, oyes, qué peligro social, yo. Entonces, sí, me gusta mucho. Me cae muy bien Susan Sontag. Generalmente las mujeres que hacen muchas cosas me caen muy bien.

AD. ¿Pero no se te hace que de pronto esas mujeres que hacen muchas cosas también se vuelven agresivas?

MLM. Pues sí, porque las agreden tanto. Las están mandando tantas veces a la cocina. Les están diciendo: "Viejas desgraciadas, con qué derecho me viene usted a hablar de política, yo, macho de a deveras. . ." Tienen que volverse agresivas. Si tú me ves en la calle y llevas un paraguas y empieza a caer un aguacero, abres el paraguas y te cubres. Es una reacción inmediata, una reacción inmediata a la era de la

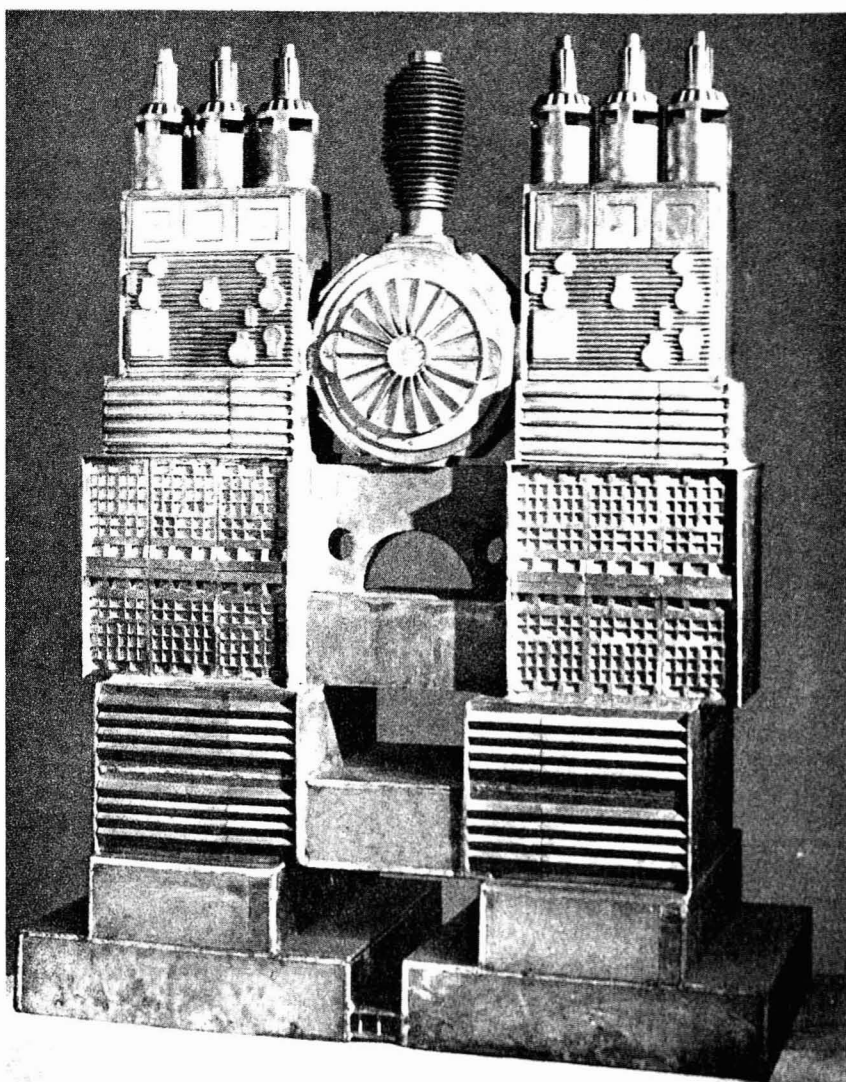
piedra que inmediatamente se desprende, sobreviene, cuando una mujer empieza a hablar.

AD. Yo creo que Angela Davis es tan brillante o más, más inteligente, y no se hace agresiva.

MLM. No hace falta. Es que es hermosa, es que Dios la hizo bella, es un ángel negro. Es un puño cerrado en una corte. Es un cuerpo de temperatriz negra. Es un leopardo con ideas políticas. Es el ideal con medias y con greñas al aire, es el ser angelical negro más hermoso que ha dado la revolución, el poder negro en los Estados Unidos. Le tengo una profundísima admiración a Angela Davis, amor mío. Me encantaría conocerla, no para entrevistarla, porque yo no hablo inglés. (Bueno, el único idioma que tengo es el español, el único país que tengo es México, el único cuerpo que tengo es el que tengo, gordo, chaparro, etcétera.) Entonces, si yo pudiera tener la comunicación, la palabra para entrar dentro de esa bandera maravillosa, de ese negro poder de un puño en alto, frente a toda la agresividad de los jurados, de los jueces, yo sería inmensamente feliz, nada más con decirle a Angela Davis "I love you". Me encanta. Es más agresivo un puño así que una palabra, que la palabra de Susan Sontag probablemente. Pero lo que pasa es que Susan Sontag es la escritora, Angela Davis es la protagonista. O sea: Susan es el coro, Angela Davis es Medea.

AD. Bueno, ahora que están tocando esto de las actitudes individuales con respecto a determinados fenómenos sociales, podríamos poner un ejemplo. Describes muy bien la personalidad de Angela Davis. Creo que entre otras cosas maravillosas, entre tantas cualidades, es también consecuencia, producto de una raza, de la lucha de esa raza por emanciparse, de una serie de situaciones económico-político-sociales. Entonces, a mí me gustaría hacer el viraje un poco, y hablar acerca de esa situación muy real de la clase media mexicana, sobre todo de la clase media baja de la cual provengo, que tiene que ver con los elotes calientes, con los tacos en la calle de Guerrero, con las carpas, con la reducida participación política (hasta el momento), fenómeno que también se vincula con una actitud muy interesante que consiste en la liga de esa actitud con la que se ha llamado el colonialismo cultural. Entonces yo he notado, en algún momento, que la clase media baja empieza a expresarse y que para expresarse tiene que reconocer estos aspectos tan suyos, tan atractivos de su existencia social. Deberá expresarse precisamente a través de ellos y, si es necesario, cambiarlos. Como tú naciste en Guanajuato y llegaste aquí no sé a qué edad —no importa— y has podido observar más objetivamente cómo vivimos, cuáles son los tics, las características de la clase media de la capital, podrías decirnos muchas cosas. Somos bien cotorros, muy originales, pero creo que también tendemos mucho a no tomar los elementos que tenemos más a la mano para expresarnos, para participar, criticar plenamente. ¿Qué opinas tú de todo esto? Es decir, ¿cómo ve la "China" a esta clase media mexicana capitalina?

MLM. ¿Me estás preguntando de hom-



bres y mujeres de la clase media o nada más de las mujeres?

AD. No, no. Hombres y mujeres.

MLM. Es que todos están revueltitos. Creo, en primer lugar, que has tocado varias veces, muy indirectamente y de una manera muy certera y muy artera, mi edad. Yo no sé por qué diablos le tengo que decir a usted y a nadie mi edad. Yo soy una mujer joven, punto. Generalmente, a mis amigas yo les llevo como ocho años y ellas, todas, están instaladas en los 35, lo cual me parece verdaderamente agresivo; entonces, mi edad no importa porque todavía no se me cuelgan los pellejos. Entonces, todavía estoy de buen ver. O sea; una mujer que no ha sido nunca ni fea ni bonita, sino pasadísima, puede tener el derecho de decir simplemente, soy joven. Pero tú me puedes echar la edad que tú quieras, la que tú me echas. Tengo menos.

AD. Pero justamente ya está tocando las clásicas actitudes de la clase media a las que nos referíamos antes. Yo también colaboro en *El Día* y puedo ver su cédula de empadronamiento. Así que no se sienta usted perseguida. No se porte como mexicana bajapequeñoburguesa.

MLM. No, señor. En primer lugar, le estoy a usted hablando como clase media. O sea, estoy entrando al tema. Me estoy comportando como una mujer de clase media.

AD. Sí, pero melodramática.

MLM. Pero claro.

AD. Como mi mamá.

MLM. Pero así soy.

AD. Es que está usted tocando el tema

que yo quisiera que desarrollara.

MLM. Usted es melodramático también, por eso ha escrito tanto teatro, por eso estamos haciendo ahorita teatro y malo, frente a los demás, porque somos unos aventados melodramáticos. Es lógico. Yo no podría ser de otra forma. Soy romántica, cursi, paya, melodramática, sensible, herida, soy gente común y corriente dentro de la clase media. Me hubiera gustado mucho formar parte de los ¿cómo se llaman los señores de overol que son muy importantes dentro del comunismo? Ay, Edmundo, tu palabra preferida.

DOMINGUEZ ARAGONES— Proletarios.

MLM.— Ah, proletarios. Yo quisiera haber formado parte del proletariado, pero no, desgraciadamente formo parte de la clase media como decimos, y de ahí partimos.

La reacción de la clase media, frente al desenvolvimiento político del país, creo que es menor, en primer lugar porque no conocen sus derechos ni sus obligaciones. Aluden a los primeros como única defensa frente a hechos que ocurren en México; no quieren saber cuáles son sus obligaciones. Entonces —repito— si la clase media llegara realmente a estudiar la Constitución como estudiamos el catecismo de niños, si nos dieran una clase de Constitución en la escuela, muy probablemente la clase media daría un salto muy grande, a ser una clase no silenciosa, una clase efectiva, agresiva, exigente, y que pudiera en un momento dado reaccionar frente a un hecho equis, bueno o malo, con presencia, con voz, con

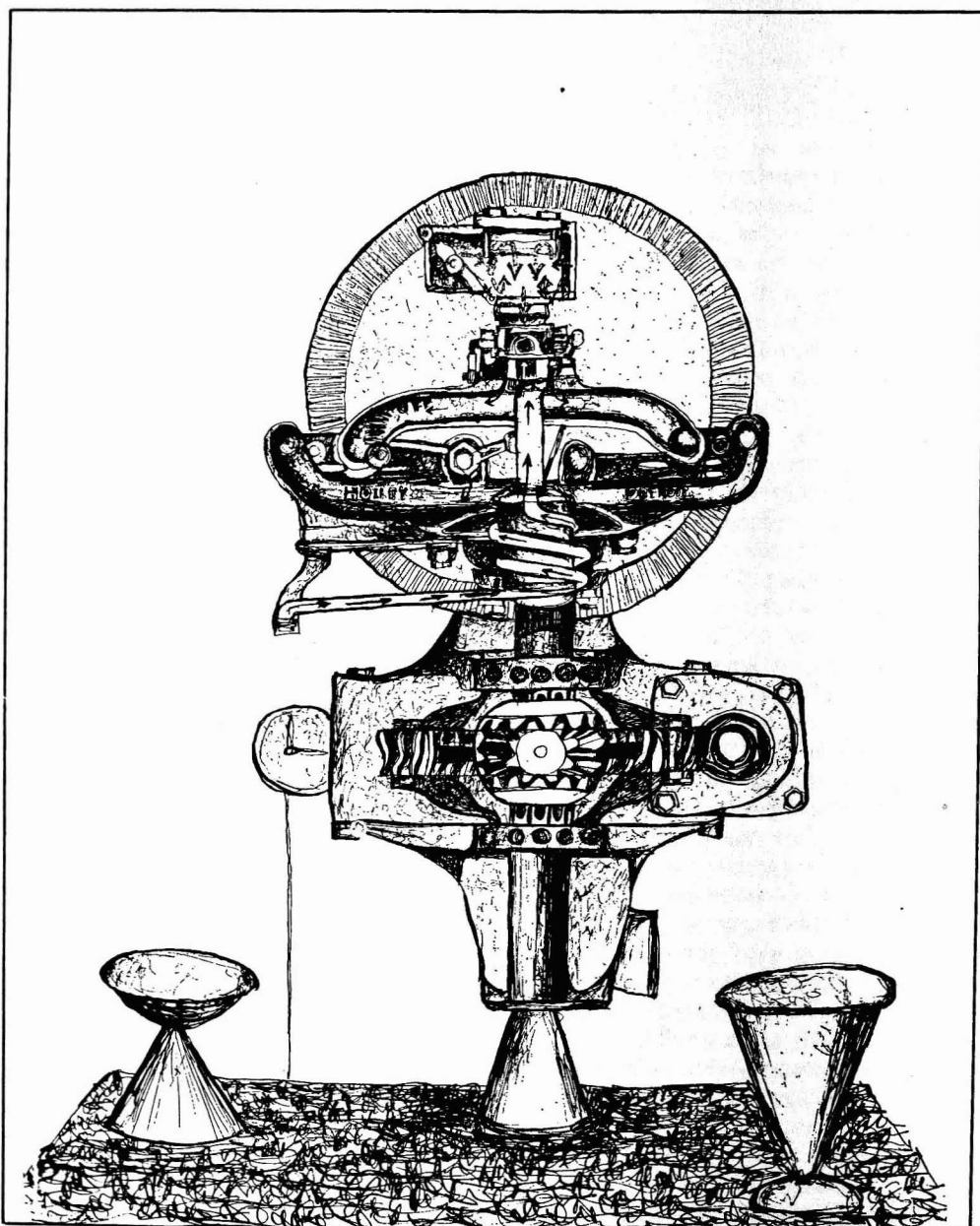
palabras, con valentía. No se atreven a decir nada porque no saben que la Constitución los está apoyando. Creo que la clase media, en todas sus costrumbres, esa tan mexicana de comer tacos en San Cosme, es respetabilísima, también es respetabilísima la cerveza al mediodía, los domingos con la mamá, el papá, la abuela, los nietos y los biznietos. Me parece maravilloso, base de la patria, pongámonos un poco patéticos y melodramáticos: la familia. Pero si en esa familia no hay una actitud política ni un sentido político, creo que está mal, creo que es un lastre. No es cierto, como dicen los señores comunistas, que la clase media sea el colchón. Yo creo que la clase media es el lastre si no adquiere capacidad política.

AD. Pero vamos a adentrarnos un poco más en el tema que estás tratando. Esta clase media, obviamente no surgió de la nada y está ahí. Precisamente, los fenómenos sociales y económicos la han obligado a participar o a no participar. Pero ya que tocaste la cuestión del melodrama y de lo cursi quisiera que penetráramos en el campo de la cultura de esa clase media. Hay que subrayar esto porque yo opino que en última instancia la cultura mexicana e incluso la política están supeditadas mucho a la manera "clase media" de la gente que maneja estos medios, estas expresiones. Es decir, tú escribes. Escribes novelas. Yo escribo novelas. Tú haces crítica, haces periodismo. Los compañeros escritores, en general, también son clase media. Conozco muy poca gente de la alta burguesía que se meta a escribir. Entonces estamos autocriticándonos, ahora, desde el momento en que tocamos el tema de la clase media. A lo que yo me refiero es a que tú, de alguna manera, estás haciendo una crónica de lo que está sucediendo. Lo haces al través de tu columna y de tu libro. Lo que me atrae de la forma como está presentado el libro, es esto: que de pronto tú estás de una manera muy agradable, de una manera muy creativa, estás haciendo una crónica, estás, digamos, registrando lo que está ocurriendo en México e incluso a través de la forma, de tu lenguaje, creo que estamos registrando cómo se están llevando a cabo las cosas. Eso me gusta muchísimo. Pero yo quisiera que, en general, el intelectual, el escritor, el artista o el actor, el director de teatro, de pronto un día asumiera la responsabilidad de verse tal como es e incluso hiciera una autocrítica sana, clara. Porque en última instancia, indirectamente, tú también estás haciendo una autocrítica como la hago yo. ¿Podrías, entonces, hablarnos en términos generales de esa clase media tan característica de la ciudad de México, de la cual formamos parte todos? Yo quisiera que la agredieras, si es necesario porque no basta con decir: "en el momento en que la clase media se dé cuenta de lo que tiene en las manos, de todas las posibilidades", etcétera. No basta con eso, porque obviamente tendrían que recibir el mensaje y probablemente el mensaje estaría en términos de agresión, de agresividad, un poco también para que se les quite lo macho a los mexicanos en el sentido tradicional, todas esas actitudes negativas, no políticas. En términos generales,

ya habiendo observado a la clase media en bloque, cuando llegaste, viste y venciste, ¿por qué no nos agredes un poco en ese terreno? A los hombres, particularmente.

MLM. Me parece que mi presencia es ya una agresión. El que yo venga aquí y hable, siendo mujer (e insisto mucho en eso), ya es una agresión para la clase media, porque una mujer no debe exponer su pensamiento, porque no debe tener pensamiento, no debe hacer una llamada a la política, porque la política es para los hombres, porque la mujer no debe escribir y luego irse a hablarle a hermosas gentes que están sentadas, soportando de pie, un domingo en donde allá afuera hay un montón de sol y perros y helados. Se quedan oyendo a una señora. Eso, simplemente, se llama agresión a la clase media. Pero creo que cuando esa clase media es capaz, en un momento dado, de leer, de entender, de entregar un poquito de su tiempo en oír alguna barbaridad angustiada de un ser humano igual que ellos, nada más que con sentido de la ortografía, entonces me parece que no merece ninguna agresividad extra. Hay otros medios. Basta con ver el cine contemporáneo para sentir la agresividad a su existencia. El cine de Kubrick, el cine de Fellini son una gran bofetada. Yo no tengo por qué contribuir a abofetearme a mí misma cuando formo

parte precisamente de ese grupo al que vemos abofeteado y ante esos grandes creadores, muy pocos de nosotros nos quitamos una serie de malos entendidos y de educaciones españolas que nos dieron desde niños. Entonces abrimos los ojos y vemos a Kubrick en una película que probablemente no veamos aquí y que se llama *Orange*, que es como trabajo de relojería anaranjado, en donde vemos el nacimiento de un muchacho joven, el nacimiento del gran rebelde. (James Dean fue un rebelde que lo más que alcanzó fue una motocicleta, un rasquido junto a la nariz). Este muchacho del que hablo es la agresividad absoluta a la clase media, a las instituciones, a los gobiernos, a las buenas conciencias, a la creencia, a todo lo que tú quieras y mandes. Un muchacho joven que se pone una pestaña postiza en un solo ojo, una de arriba y una de abajo, así de leperito. Entonces se pone un sombrero hongo, se pone un traje blanco muy agresivamente sexual, unas botas, un suéter y sale en compañía de otros tres jóvenes virollos que ni siquiera fuman marihuana ni nada, sino simplemente salen a agredir al ser humano, a matar a la gente nada más por que sí, a matarla cantando "Cantando bajo la lluvia", fíjate qué cosa más increíble. Es de una agresividad y una intensidad pavorosas, al grado de que este



hombre se convierte en un monstruo. A ese muchacho de 17 años, lo toman, lo llevan a la cárcel, dicen que está muy enfermo y muy virolo y le dan un largo tratamiento psicoanalítico salpicado de choques eléctricos y demás porque ya estaba el señor totalmente en la locura, para volverle las primeras sensaciones de miedo, de amor, de bondad, de respeto que el ser humano normal debe de llevar consigo sin exagerar ni la una ni la otra. Entonces ese hombre está volviendo en sí, y de pronto un tipo del gobierno se da cuenta que puede ser un elemento espléndido para su campaña política, para su manera de agarrar el gobierno de nuevo. Entonces lo saca del hospital y entonces le aplican como la contrapartida: lo vuelven a enfermar hacia la agresividad. Ese señor vive en una casa pop, así, llena de bolas y de dorados y de plateados, con una madre como de sesenta años, vestida de bebé con un vestidito corto y unas pelucas anaranjadas, con un papá borrado, con una corbatota, totalmente idiota, sin ninguna personalidad. Y entonces, claro, entonces tú entiendes, al ver la película de Kubrik, el porqué de la agresión a los padres, la agresión al medio, la agresión al maestro homosexual, la agresión a la bajeza que le rodea. Pero de todas maneras, la denuncia que está ahí a esa agresión de esa clase media conformante de monstruos del futuro, creo que es una gran lección para la clase media que, precisamente, puede procrear seres así tan malignos, tan terribles, que ya los estamos viendo en cierta juventud; muy alebrestados. No por el sistema político, sino contra el sistema político. No con un ideal político, sino simplemente metidos en el matar por matar cantando y bailando bajo la lluvia.

AD. María Luisa Mendoza, aparte de esas agresiones tan bien hechas, yo quisiera preguntarle una cosa para que conteste ya como mujer de clase media. ¿No considera usted que así como existe un colonialismo intelectual y cultural en las mujeres mexicanas de clase media, existe una especie de colonialismo sexual? Todo esto lo pensé porque usted evoca figuras masculinas que aparecen en una película no mexicana que tal vez ni siquiera veremos. ¿No vamos a ver en México esta película de Kubrick? Usted debe saberlo.

LM. Yo la vi en San Francisco, por casualidad.

AD. ¿Y no puede usted escribir para que la traigan aquí?

MLM., Sí, lo he hecho muchas veces. Si me leyeras no me lo preguntarías.

AD. Pero yo, a lo que me refiero, es a que la mujer mexicana de la clase media, ¿no sigue esa tendencia a que prolifere una especie de colonialismo sexual? Así como que usted y a ese tipo de mujer les gustan más los actores güeros y grandotes, les gusta Richard Burton y les gustan más los actores jóvenes que ya están haciendo películas agresivas.

MLM. No te entiendo nada, nada.

AD. ¿Por qué te gustan más los actores extranjeros? Bueno, tal vez a ti te gustan los mexicanos.

MLM. No, a mí me gustan mucho los feos. Richard Burton es feo y está cacarizo

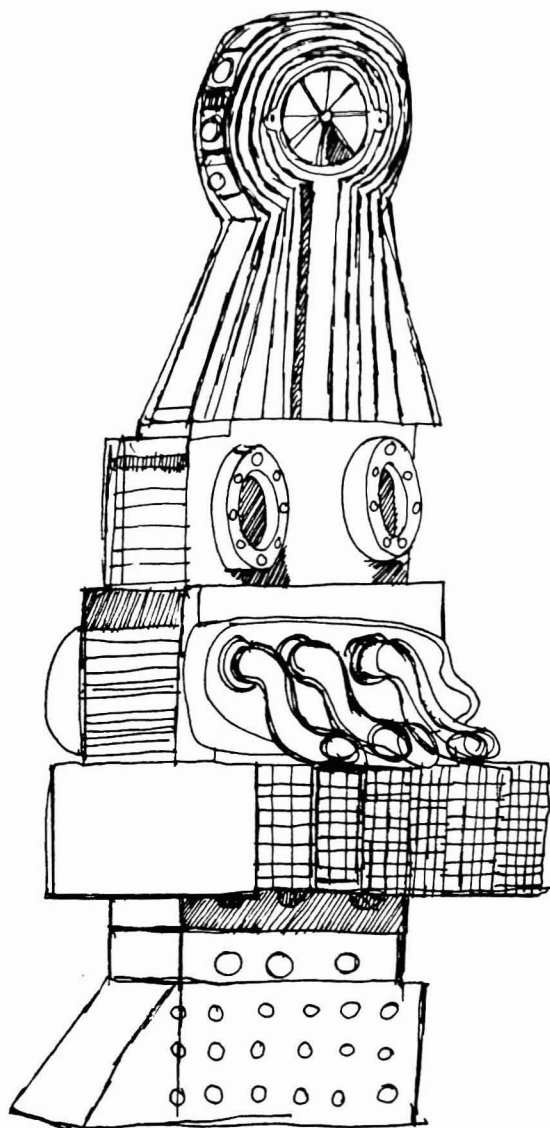
y es chaparro y gordo, pero tiene una voz en el teatro. . . Yo lo vi en *Hamlet*, precisamente. Tiene una voz que sube y baja. Es un huracán, es un aguacero, es una comida en el mar, es un paseo en un bosque, es todo. Me gusta muchísimo por feo y por gran actor. Tú me puedes gustar mucho no precisamente porque seas la belleza del siglo, sino simplemente porque eres muy inteligente. Bueno, no puedo entrar en detalles. Creo que mi marido es el hombre más hermoso del mundo, pero si ustedes lo conocen, pues a lo mejor no opinan muy cercanamente a lo mío. Desde luego, tendrán que opinar que simplemente es muy hermoso, no tanto como yo creo: ¡Ay! ¿No entiendes que eso del colonialismo no lo veo así, sino con unos señores de sarakof y lentos?

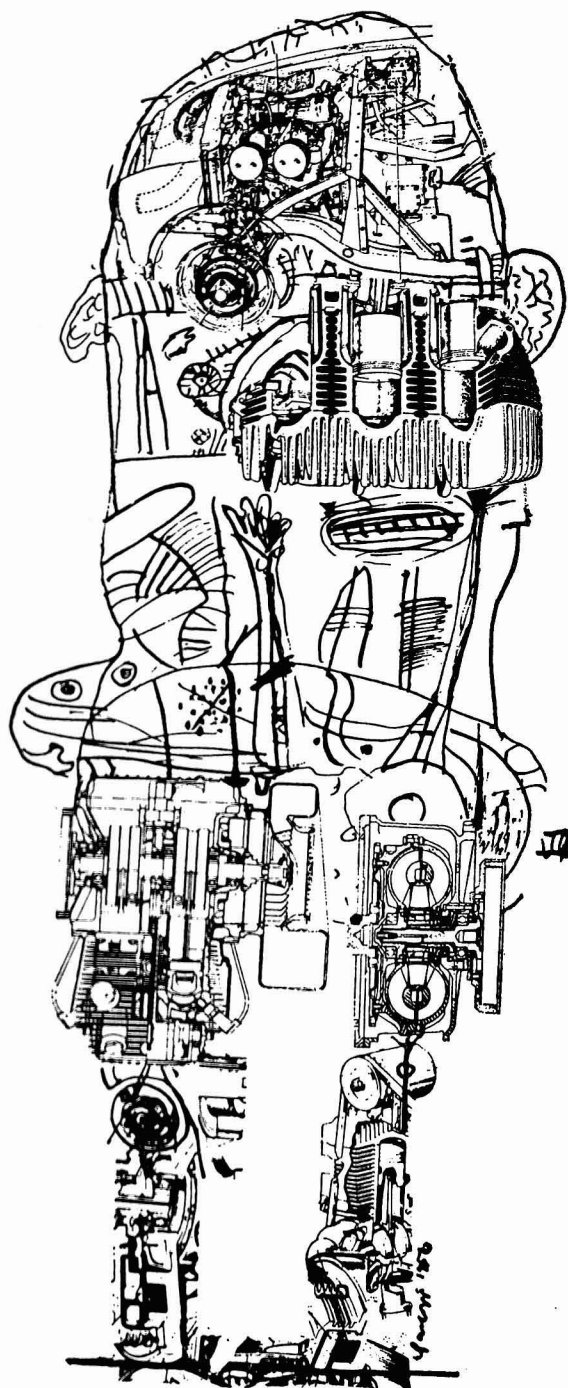
AD. Sí, pero ya te estás acelerando y haciendo la sufrida sólo para decirnos cosas que no debes contarnos aquí. Lo que yo te estoy preguntando, así, en bloque es: en las mujeres mexicanas de clase media, ¿no existe una tendencia que las hace considerar más atractivas las telenovelas que se hacen en el extranjero? En *Simplemente María* el ingrediente humano cuenta mucho. Ven un señor extranjero y entonces las mujeres mexicanas se aceleran. Las "clase media", naturalmente.

MLM. No es cierto. Son verdaderamente horrosos los extranjeros. Son blancos, tienen pecas, los pelos así les caen como elotes, no sienten ira ni amor ni coraje ni nada. Yo no sé, pero a mí los negritos me encantan. Y ya vamos a parar, la gente ya se quiere ir a comer palomitas.

AD. Te quiero preguntar cosas menos íntimas. Oye, ¿por qué después de frecuentar tanto el periodismo, de hacerlo de una manera tan total como lo haces tú, tan de forma de vida, por qué te decidiste a escribir novela? ¿Porque te dieron la beca o porque ya habías estado escribiendo novela?

MLM. No, porque yo nací para escribir novela, novelas, muchas novelas. Como la gente muy neurótica que fui durante muchos años, le dije a Dios: "Dios mío, yo ya me quiero morir, yo no puedo seguir sufriendo tantas cosas tan horribles, me quiero morir." Pero hace mucho tiempo que digo: "Dios mío, déjame vivir para escribir un libro más; no: dos, tres, cuatro." Quiero que Dios me deje envejecer como una Colette, llena de gatos ella, yo llena de perros, y poder escribir unas cinco o seis novelas más, diez si es posible. Recuperaré todo el tiempo que perdí cuando nadie creyó que yo podía escribir y menos iba a pensar en poder hacerlo yo. Siempre supe que iba a





escribir un libro, pero de pronto me dieron una beca y entonces dije: "María Luisa Mendoza, he aquí tu oportunidad de escribir largo, pues estás acostumbrada a escribir tan corto siempre en tres cuartillas: toda tu vida que es el periodismo constreñido y cruel en su espacio." Entonces empecé a escribir y me di cuenta de que es una maravilla sentarme y estar feliz y yo sola estallar en carcajadas por las barbaridades que se me ocurren. O, por ejemplo, cuando hay un capítulo amoroso, yo me emociono muchísimo y amo terriblemente a Reynaldo Olavarrieta, por ejemplo, que es un tabasqueño que figura en mi nueva novela. Tiene ojos azules, es hermoso, joven, elegante, como un tipo de 1920. Aparece en un zepelin, con una mujer maravillosa que podría ser yo, pero que no soy yo y que se llama Ausencia Bautista. Fíjate qué belleza. Entonces esta mujer, Ausencia, conoce a este hombre, y sin tener ningunas ganas de nada se van a comer a la bajada del zepelin unas carnes exquisitas en Roma y sin

tener ganas de nada, se van y hacen el amor nada más porque sí, porque no importa, porque están tan cansados, tan cansados, porque ella es vieja, porque él es joven, porque hablan español, por fregar.

AD. Bueno, ya que mencionas ciudades extranjeras, me gustaría preguntarte algo acerca del lenguaje de las novelas. Considero que en la novela actual hay una tendencia a criticar, a revolucionar el propio lenguaje del escritor. Incluso, por ahí hay una teoría desarrollada en torno a la idea de que novela que no se cuestiona a sí misma en el plano del lenguaje no es novela contemporánea. Tú, ¿qué opinas de esto? Es decir, tú, cuando escribes novela, realmente estás cuestionando tu propio lenguaje, no sólo tu forma de vida o tu fantasía o tu vida subjetiva. Sobreviene una confrontación con tu propio lenguaje. Te vuelves en dirección de tu lenguaje, lo analizas y luchas con él.

MLM. Sí, sí. Porque lo que tengo que decir es poco y la manera como tengo que

decirlo es mucho. Porque mi palabra no podría escribir una comedia larguísima que durara ocho tomos. Porque mi palabra tiene que ser tan rica y tan importante para en un solo capítulo dar toda mi hambre, todo mi deseo amoroso, todas mis canas, todos mis perros. Porque debe dar toda mi educación, todo mi país, todo Tlatelolco, toda la revolución, toda la sangre. Por eso cuestiono la palabra. Por eso creo y visto a la palabra como a una solterona que viste santos, así visto yo la palabra. Porque es lo único que tengo. Porque no puedo hablar demasiado ni escribir demasiado porque nadie llega al final. Por que en muy poco tengo que decir mucho. Entonces uso el español muy vivo, muy embarazado, muy a punto de dar a luz, casi parturiento, casi con las piernas abiertas, casi con la fuente reventada. Muchos no me entienden, por eso lo hago así.

AD. Una última pregunta. Estoy convencido de que viajar es una vocación. Realmente creo que la gente que sabe viajar posee algo muy valioso, una capacidad innata. Viajar no es nada más tratar de desplazarse de un lugar a otro. Pueden sobrevenir viajes extraños (y me refiero incluso a los propiciados artificialmente: mota, hongos, etcétera), pero aun para experimentar éstas necesitas vocación, de una vocación sanjuandelacruciana. Es la última pregunta que te hago: ¿en qué sitio te gustaría estar ahora? Si en este momento se te diera el viajar, el trasladarte instantáneamente, ¿dónde estarías?

MLM. Me gustaría estar en una calle de Varsovia, con mucho frío, cayendo nieve, con un sombrero de pieles, con Sergio Pitól junto de mí, yendo a tomar unos vodkas polacos que te dan una maravillosa borrachera, una borrachera elegante, de Naná elegante. Sí, me gustaría muchísimo estar en Versovia, por que sé que en este momento podría ir a ver los palacios Poniatowski y mañana largarme a ver Auschwitz y volver a llorar como una desesperada. Generalmente, siempre que me preguntan, bueno, nunca me lo preguntan, cuando pienso dónde me gustaría estar, pienso en un tren flaquito, anaranjando, de esos flaquitos de Polonia, que vienen hacia aquí en una calle larga larga, con mucha gente hablando un idioma que tú no entiendes porque es como un montón de pajita. o de hojas secas o de vidritos que hacen así: crac, crac, eso es el polaco. No entender nada, como yo medio entiendo el inglés, medio el francés, medio el italiano. Quiero estar en el otro lado de la luna, caminando con Sergio Pitól, que es la locura, que es como un terrible bulldozer lleno de truenos y de imaginaciones. Te aseguro que me diría: "Y no viniste con Edmundo, en este momento te lo voy a conseguir, nada más por que yo quiero. En esa esquina va a estar parado." Y así seguiríamos caminando y en una esquina estaría Edmundo con otro sombrero de pieles y un gran abrigo y estaría carcajeándose como diciendo: "Te estoy esperando hace veinte minutos, ¿por qué llegaron tan tarde?" Vámonos a comer.

AD. Vámonos.

Entre la novela y el testimonio

Humberto Musacchio

Los géneros tradicionales han sido insuficientes para encerrar la creación literaria; hoy se habla de cuento, novela, poesía, relato, testimonio y hasta "cronovela", como diría María Luisa Mendoza. Sin embargo, en lugar de que el aumento de géneros y subgéneros nos sirviera para encuadrar con mayor precisión una obra, es obvio que hoy se presentan mayores dificultades para establecer sus límites.

El Gran Solitario de Palacio,* de René Avilés Fabila, ofrece las dificultades que señalamos: mezcla de novela con pasajes de alta calidad en lo que se refiere a la técnica narrativa y al manejo del lenguaje, junto a testimonios sobre los hechos sangrientos de 1968.

Para no pecar de purismo o de excesiva liberalidad omitiremos la acostumbrada camisa de fuerza de esta obra y nos limitaremos a verla en sus partes más valiosas; pero antes, habremos de dar la "ficha" del autor.

René Avilés Fabila nació en 1940 y se nacionalizó escritor antes de cumplir veinte años. El bautizo literario lo recibió en el famoso taller de Juan José Arreola y ahí publicó sus primeras cosas en la revista *Mester*.

Antes de que apareciera su primera novela, *Los juegos*, entrega una biografía de Albert Schweitzer a la Secretaría de Educación, la cual le paga \$ 1,000.00 al editarla. No faltarán quienes vean en esa versatilidad del escritor un signo de genio, la verdad es que nuestros literatos jóvenes tienen que valerse de cualquier cosa para subsistir y continuar así, escribiendo lo que verdaderamente les interesa.

Los juegos es una bomba que explota en medio del ambiente intelectual mexicano: todos los que han alcanzado algún renombre son satirizados sin clemencia en un libro divertidísimo que reprocha a nuestra *inteligencia* la vida entre cocteles interminables que son un concurso de alabanzas mutuas mientras un líder campesino es asesinado con toda su familia en una humilde choza y un dirigente sindical ferrocarrilero se pudre en la cárcel. La mayor indignación proviene de quienes se cuelgan la etiqueta de intelectuales "de izquierda".

Los juegos hubo de salir en dos ediciones de autor y ahora será publicada por una firma argentina, lo que demuestra que a pesar de todas sus fallas de estructura y sus atentados gramaticales era —y es— un libro que vale.

Viene después el que probablemente sea su mejor libro *Hacia el fin del mundo* (FCE, 1969). Despliegue impresionante de imaginación, manejo preciso de la palabra y bello transcurrir de esos relatos de fuerte contenido. Un libro redondo por el nivel sostenido de calidad y lo singular de su temática.

Alegorías da título a un volumen de textos, la mayoría de los cuales había publicado esta misma *Revista* entre los de trece escritores más, todos jóvenes y prometedores. Un libro de cuentos, *La lluvia no mata las flores*, redondeaba la tarea de varios años, pues en ese volumen había trozos de la obra, representativos de varias épocas, desde la arcaica era arreolista hasta lo escrito simultáneamente a los primeros borradores de *El Gran Solitario de Palacio*.

Pero hay que decir algo del libro que motiva esta nota y antes de otra cosa afirmamos que se ubica en el contexto social que condiciona al escritor. La realidad, arcilla para esculpir cualquier escultura, cobra bellas formas a pesar del clima desgarrador que condiciona las existencias de cada personaje y el ambiente en que se desarrollan las anécdotas.

Tlatelolco, la plenitud de agosto y septiembre de 1968, las infaltables torturas y la secuela represiva que cobra diferentes formas y tiende a destruir la moral de los activistas, todo esto enclavado en la tragicómica institucionalidad de un país que guarda enorme parecido con México.

El Gran Solitario es el caudillo triunfante que emerge de la Gran Revolución —todo es grande en un país así—. Se ha luchado por la democracia y contra un tirano que se perpetuó en el poder; así, los triunfadores se ven imposibilitados para recurrir al mismo expediente que los derrotados y ponen en práctica un sistema que cumple las formalidades de la democracia sin poner en peligro los sitios de mando que corresponden a los vencedores.

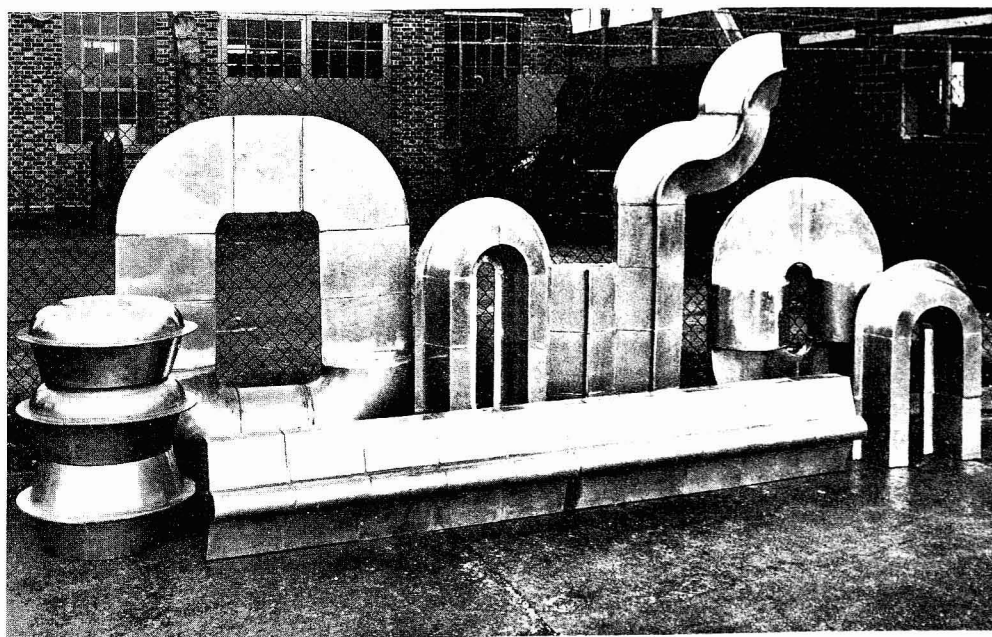
Cada seis años el caudillo se somete a una delicada operación de cirugía plástica, la cual, al tiempo que le permite cambiar de rostro, le deja también salvaguardar los principios de la gesta armada que le llevó al poder.

Si hubiéramos de colgarle una etiqueta, diríamos que se trata de una novela política, con todos los riesgos que tiene la adjetivación. Avilés Fabila se mete, y fuerte, con su realidad social, afrontando los enormes peligros que le presenta la inminencia del panfletismo; inminencia que no se aleja de ninguna obra política. La cuestión es no dejar que el panfleto se acerque demasiado. Eso lo consigue René y sale airoso de la prueba, a pesar de ciertas páginas donde estuvo a punto de sacrificar la objetividad literaria por la posición partidista.

Cuando parece a punto de caer en la propaganda echa mano de un recurso que sabe manejar magistralmente: el humor. Ese don tan especial del autor para manejar un humor fino a veces, explosivo en otras ocasiones, lo caracteriza desde siempre. Ese humor que le impone la obligación de satirizar en lugar de pontificar, es quizá una de las mejores cualidades para decir que sus libros valen a pesar de todos los defectos que en la actitud más melindrosa podamos hallar.

Personajes conocidos por todos, son despojados de su maloliente solemnidad y situados donde corresponde. Las sacrosantas instituciones no se salvan de la corrosiva prosa de Avilés Fabila y de ese modo nos permite asistir al espectáculo maravilloso de un mundo desmitificado, cruel frecuentemente, pero que conserva siempre la vista puesta en una perspectiva más humana.

Un crítico eminente decía hace poco que nuestra literatura no ha dado a últimas fechas obras con la suficiente altura estética, pero a cambio de ello, los escritores se han mostrado comprometidos con su realidad. El se refería a lo publicado en 1971. René Avilés Fabila no arribó a ese compromiso después de 1968, sino desde su emersión como escritor, y lo mejor: ahí se conserva sin hacer concesiones ni en la posición política ni en la autenticidad literaria.



* Avilés Fabila, René. *El Gran Solitario de Palacio*, Cía., General Fabril Editora. Buenos Aires, 1971. 222 pp.

David Ricardo (1772-1823)

Miguel Bautista

Hijo de un corredor de bolsa y financiero que le inició desde muy joven en los negocios, David Ricardo sería también financiero y, además, hombre de ciencia: economista. Uno de los hombres más ricos de Inglaterra, diputado a la Cámara de los Comunes y teórico, su actividad estuvo dedicada a afianzar los pilares de la sociedad burguesa. Pero quizá lo más característico de Ricardo es su objetividad como hombre de ciencia y como representante de una clase en ascenso, objetividad que le permitió describir claramente las realidades sociales de su tiempo, los defectos del capitalismo, lo cual le ha valido, hasta nuestros días, la impugnación y el desdén de los economistas vulgares. Es claro que, destacando entre los economistas llamados clásicos, Ricardo abrió caminos a la ciencia al investigar leyes (tendencias) de la economía. Sus descubrimientos, elevados a un nivel superior, permiten el estudio científico de la sociedad.

Gentleman de la city londinense, no hizo estudios sistemáticos sino los elementales y su genio maduró en la práctica financiera y en la observación. Su pensamiento muestra una gran capacidad analítica y deductiva. Esto y su decidida objetividad hacen que su obra sea sustantiva.

Este clásico de la economía vivió de 1772 a 1823. Echemos un vistazo a su época. En 1789 triunfa la burguesía en Francia. Algunos años después Napoleón intenta y logra asegurar, por la fuerza de las armas, la vida del nuevo régimen. La introducción del maquinismo y la destrucción del feudalismo en toda Europa forman una nueva clase de obreros libres que venden su fuerza de trabajo.

Son éstas las condiciones que permiten el desarrollo del capitalismo. Como señala V. Dagmar, los acontecimientos situaban en el centro del interés de la vida social los problemas relativos a las fuentes de la riqueza, las causas de la miseria y las leyes de la distribución de la renta nacional. De estos problemas se ocupaban los economistas y Ricardo va a hacer contribuciones fundamentales a su esclarecimiento.

La ley del valor-trabajo es una de sus aportaciones básicas a la teoría económica. "El valor de una mercancía lo determina el trabajo": esta teoría, tal como Ricardo la aplicó, permitió descubrir nuevos aspectos del régimen económico-social. Dice V. Dagmar: "El método utilizado por Ricardo,

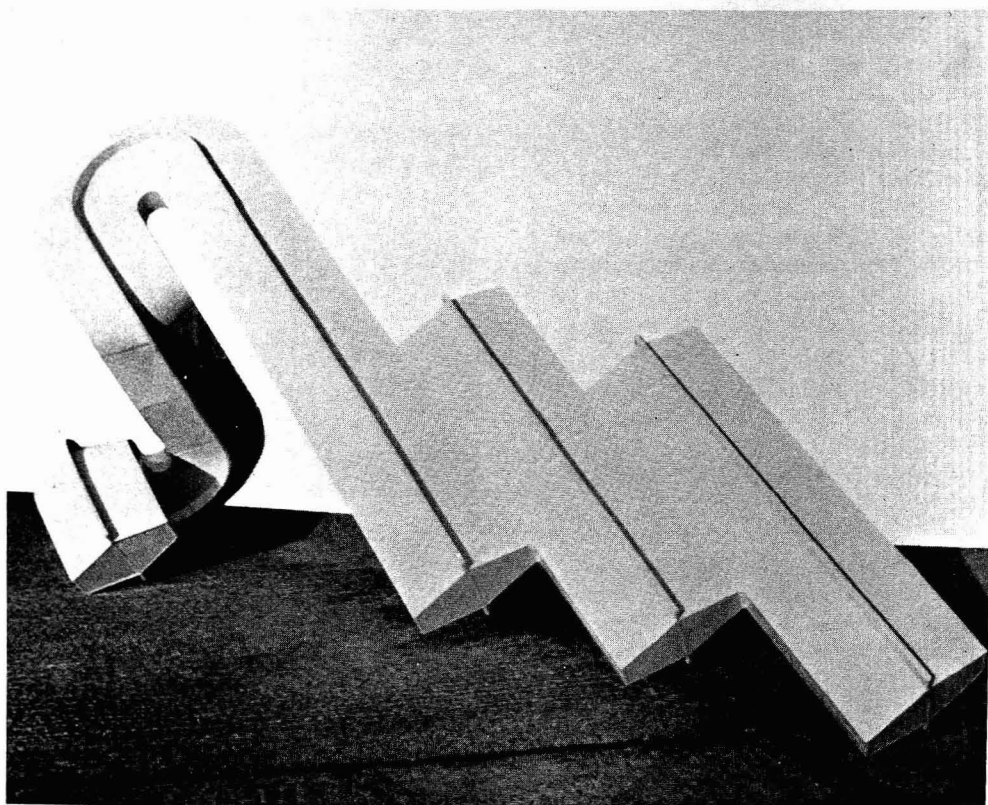
que se basaba en el cotejo de las relaciones reales de producción capitalista con la ley del valor, permitió explicar la naturaleza tanto de categorías abstractas —trabajo, valor—, como concretas —acumulación de capital, ganancias, salarios, rentas— de dichas relaciones. Este clásico de la ciencia burguesa logró atravesar la envoltura exterior de los fenómenos y llegar, mediante la teoría del valor-trabajo, al análisis de las leyes que regulan los ingresos de las clases fundamentales, formular su antagonismo económico y descubrir, como decía Marx, "la raíz de la lucha histórica y del proceso del desarrollo histórico" (V. Dagmar, *Revista Internacional-5*, 1972). Sin embargo, en su análisis existía una contradicción entre lo lógico y lo histórico. (Ricardo era economista y no sociólogo o filósofo de la historia, pero no es ésta la razón de esa contradicción sino su limitada visión de clase.) Consideraba así el modo de producción capitalista como la forma natural y eterna, inmutable, de producción y de sociedad. En esta concepción se expresaban sus limitaciones de clase y cuán lejos se hallaba de tener una comprensión verdadera, científica, de las leyes del desenvolvimiento histórico.

Se deben a este economista, también, la ley del salario natural y la ley de la renta del suelo, así como estudios sobre la circulación fiduciaria y la banca. El haber sostenido la ley del salario natural y el haber reconocido las leyes que regulan los ingresos de las clases le han valido el calificativo de pesimista y falta de sentido social por parte de los apologistas de la armonía del régimen mercantil. Pero esas leyes apuntan a hechos reales de la sociedad capitalista y llegan hasta nuestros días. "El precio natural del trabajo —dice— depende, pues, de las subsistencias y del de las cosas necesarias o útiles para la manutención del obrero y de su familia." En las sociedades donde el trabajo es una mercancía los salarios tenderán a bajar, en virtud de que por el

aumento de la población obrera siempre habrá más oferta que demanda de mano de obra. Ciertamente es que, en cambio, el alza de los géneros alimenticios arrastra la de los salarios, "pero de los salarios nominales y no de los efectivos" (*Principios de Economía Política y tributación*, 1817). Ricardo reconocía que bajo las leyes de este sistema la tendencia de los trabajadores era a empeorar. El interés de la burguesía era desarrollar ampliamente las fuerzas productivas. Su divisa: "dejar hacer y dejar pasar". De ahí que no se viera en el obrero sino un instrumento más en manos del capitalista y eso era en verdad, por más que el economista considerara que el obrero debía entrar "libremente" al juego de las fuerzas económicas.

Las condiciones socioeconómicas e históricas desde la época de Ricardo han cambiado enormemente. Pero debemos preguntarnos si se han eliminado las contradicciones del sistema capitalista. Desde luego que no, y en la medida que subsisten todas las condiciones de ese régimen, la revaloración del trabajador, el humanismo actual, tiene que ser superador del capitalismo. Su meta es la transformación del régimen de mercancías, la abolición de la explotación del hombre por el hombre.

David Ricardo ha pasado a la historia como preclaro representante de la ciencia económica. Hombre de su tiempo, como político fue un impugnador implacable de los terratenientes y el feudalismo, y un defensor de las libertades democráticas. Si los ideales de su clase devinieron tan sólo la ideología del capitalismo, ideología que esconde el interés de la clase dominante, su obra pervive y es una aportación fundamental a la moderna teoría económica de tipo científico. Asimilada y profundizada por Marx, se integra en la doctrina socialista que permite vislumbrar el camino de la construcción de una sociedad más justa y más racional.



Diálogo irresponsable

Entre Manuel Scorza

y
Humberto Guzmán

M. S.: Entrevista mutua que tiene la no escasa originalidad de que ninguna de las personas se han conocido hasta hoy y que ninguna de las dos ha leído los libros de la otra y no se sabe si después de esta entrevista los lea.

H. G.: Muy bien. Acabo de leer una entrevista que te hicieron y solamente por eso es que te conozco realmente como escritor. La leí con gran atención, y me parecieron sobresalientes algunos puntos. Por ejemplo, cuando tocaste a Vargas Llosa y cuando tocaste al argentino Jorge Luis Borges. A mí me gustaría que me precisaras, si es que tienes ganas, por qué no te entusiasma Vargas Llosa y por qué piensas que una literatura como la de Borges puede ser una literatura que no tenga mucha vigencia en América Latina, si es que leí bien.

M. S.: Probablemente has leído bien, y probablemente yo me he expresado mal. Yo soy por el contrario uno de los más encendidos admiradores de Borges y considero que es el maestro de estilo de todos los escritores latinoamericanos; que no solamente es un hombre cuya lectura de su obra es un placer y representa el camino de un esplendor sino que plantea una serie de temas importantísimos como el "tiempo circular", y cosas de ese tipo.

H. G.: El "eterno retorno".

M. S.: El "eterno retorno"; aparte de ese sentido de falsa erudición que es una manera de socavar a la cultura acartonada, y todo esto hace que Borges sea una de las grandes figuras. Por mala expresión o por mala transcripción aparecí diciendo lo que no había dicho. En cambio sobre Mario Vargas Llosa manifesté la falta de entusiasmo que siento por su obra por razones puramente personales. Mario es un hombre que nos presenta una visión sórdida de la vida. Como se ha señalado, todos sus personajes están derrotados antes de empezar la novela. Son personajes fracturados sexualmente, sin grandeza; la ley que rige sus novelas es la ley de la selva. Ahí hay una lucha permanente y salvaje en la que se impone el más fuerte aplastando todo. En ese sentido son novelas que podríamos llamar *darwinianas*. Esto pertenece —lo que he dicho antes— a la esfera de preocupaciones burguesas contra las que yo he estado y estaré permanentemente.

Para Vargas Llosa la vida es una cosa

innoble, y para mí es una cosa espléndidamente extraordinaria. Yo tengo un sentido épico de la vida, planteo que la vida es un acto de coraje; creo que pese al sufrimiento, pese a la indignidad, pese a las traiciones hay que seguir confiando en los hombres aún cuando estemos quizá en la etapa final de la humanidad.

Yo no siento que Mario me entregue a mí nada. Me propone una novela de entretenimiento a ratos, porque en muchas de sus partes es extraordinariamente aburrida. Para mí Mario es entre otras cosas culpable de algo que me parece gravísimo: el *aburrimiento del lector*. Hay libros que yo he terminado por "deber profesional", porque no se puede decir que no se ha leído a Mario Vargas Llosa, pero que yo los hubiera dejado para irme al cine con una chica o para tomarme un trago como lo estamos haciendo en este momento. Entonces son diametrales posiciones distintas, la que Mario y yo tenemos, explicadas en nuestras respectivas clases sociales. Yo fui por ejemplo al Colegio Militar como él, fui alumno del Colegio antes que él. Y te lo digo para contarte una anécdota...

H. G.: Perdón, para precisar, ¿cuáles son esas "clases"?

M. S.: Eh... Mario pertenecía al grupo, eh... de clase media alta con pretensiones aristocráticas en Miraflores, ¿ya?, y yo pertenecía al sector más bajo de la clase plebeya. Y eso se ve bien en la experiencia que cada uno tuvo en el Colegio Militar. Porque Mario llegó allí castigado, para que se hiciera hombre... como dicen, ¿ya?

H. G.: ...Para que se hiciera "machito"...

M. S.: Para que en el cuartel le cortaran las ínfulas de "niño bien", y yo llegué al Colegio porque era mi única posibilidad de terminar la instrucción secundaria. Y lo que para Mario era un castigo, para mí era un premio. Para mí era la primera vez en mi vida que comía tres veces por día; y mis

recuerdos son tremendamente diferentes. Probablemente si yo hubiera sido uno de sus personajes hubiera aparecido bajo el apelativo despectivo de "Serrano", que él pone a uno de sus personajes.

Entonces tú comprenderás que estando en las antípodas de esa posición en la sociedad peruana, en que teniendo programadas diferencias, y no hablo de la gran antipatía que él tiene por mi trabajo y mi persona —porque por todas partes lo proclama, ¿no?, porque como dicen ustedes los mexicanos: "lo Cortés no quita lo Cuauhtémoc", y hasta cuando vamos a salir con hipocresías... Todo esto me lleva a que yo no estime su obra. Tengo una visión... Los hombres que yo he tratado en el Perú son hombres de estatura epopéyica, mágica, mítica, me han enseñado a vivir, me han hecho reconciliarme con la vida. Leyendo los libros de Mario encuentro seres derrotados, deshechos. El da un testimonio importante de ese grupo, pero es un grupo totalmente intrascendente. Yo no creo que las aventuras que pasen en un burdel sean importantes cuando toda América es un burdel.

H. G.: Claro. Me parece muy interesante tu planteamiento. Yo podría sacar dos puntos que me interesan mayormente. Digamos, esos dos puntos son de situación...

M. S.: Tus puntos son además muy precisos y muy peligrosos, así que...

H. G.: Uno.

M. S.: Tú hablas poco, pero peligroso.

H. G.: Uno, que tú crees en el hombre.

M. S.: Sí.

H. G.: Dos, Vargas Llosa no cree en el hombre. Pero quitamos a Vargas Llosa porque él no interesa ahora.

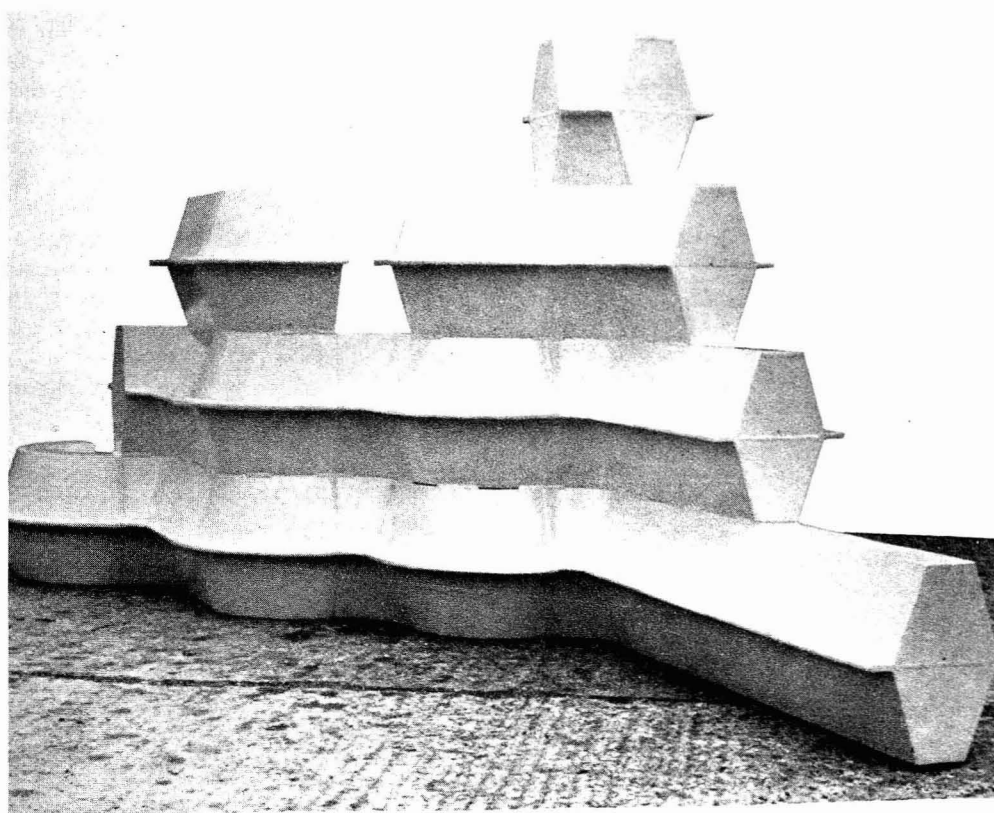
M. S.: No interesa.

H. G.: Porque no estamos hablando de él, sino de literatura.

M. S.: De literatura, claro.

H. G.: Entonces...

M. S.: Que es un gran tema, te digo, el



idioma más atractivo es cuando se habla de uno. Es ideal.

H. G.: Claro, se pueden escribir libros interminables.

M. S.: Ya hablaremos de ti.

H. G.: Dicho esto, me olvido de lo que iba a decir.

M. S.: Habla de ti ahora para que te sientas bien.

H. G.: Cómo no. Pero me río de lo que iba a decir y no dije y agregó: últimamente se ha hablado mucho, incluso Borges lo toca, de que es posible hacer una literatura de uno mismo, la literatura es hablar de sí mismo. ¿Tú compartes esa idea, de que la literatura —en la literatura como en el arte en general— se habla de sí mismo siempre?

M. S.: Yo creo que sí.

H. G.: Y este problema cómo se puede aplicar a una literatura por ejemplo como la tuya que es "objetiva", que según he sabido por los reportajes que he leído acerca de ti, son sobre "hechos reales".

M. S.: Sí.

H. G.: Entonces, ¿dónde está tu persona, en la perspectiva?

M. S.: Bueno, mi persona estuvo en los hechos en primer lugar. Yo fui un protagonista de la guerra campesina del 61. Yo estuve preso y estuve a punto de ser fusilado en la masacre de... no, en la masacre no, sino un poco antes de la masacre de Uchumanca. Participé allí activamente. En realidad te diré una cosa que no he dicho nunca. Ya que esta entrevista es tan irresponsable que podemos tocar todos los temas, ¿no?

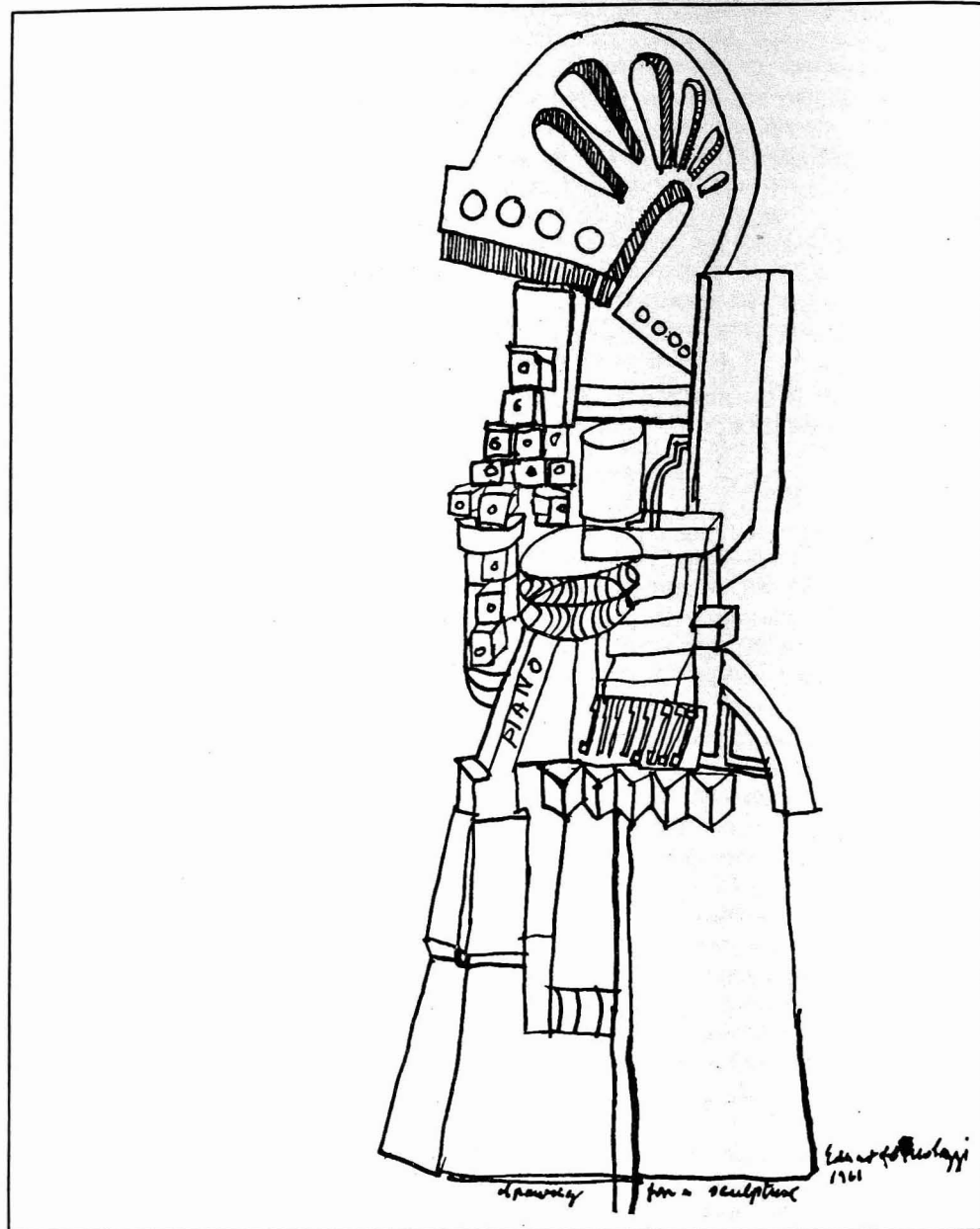
H. G.: Por supuesto.

M. S.: Yo estoy en esta... Yo diría por qué he escrito esta obra con intención epopéyica. ¿ya? Digamos, por qué o por qué no estoy en esta obra. En el año de 1961, en el Perú, estuvo a punto de ocurrir una verdadera y gran revolución. En las comunidades indígenas...

H. G.: ¿En 1961?

M. S.: ...en 1961... desesperadas realmente por el abuso del genocidio y el crimen formaron un ejército secreto para combatir a muerte y en forma definitiva al gobi... al ejército del Perú y acabar con el sistema de la República. Yo sí estuve en esta guerra campesina. (Aquí agregó unas palabras que al oír la cinta posteriormente no pude entender.) Y en un momento se pudo haber realizado la gran revolución del Perú. Recuerdo que estando en el Cerro de Pasco, en un momento grave, gravísimo, se me acercaron los mineros y me dijeron: "camarada", aunque yo no era camarada me dijeron camarada, "la guardia de asalto está en tal túnel, en tal altura y nosotros podemos volarla, usted dirá si los dinamitamos". Ese día estuvo a punto de estallar una gran revolución, y la revolución no estalló. Por razones que no vienen al caso, porque sería largo enumerar...

Cuando uno ha visto, como yo, la posibilidad histórica del resplandor más bello del mundo, que es el de un combate revolucionario y no ha podido afrontar verdaderamente el *role* que era el de haber desatado la tempestad, te queda a ti el terrible arrepentimiento el resto de tu vida por no haber sido capaz de llegar hasta las últimas



consecuencias. Entonces yo estoy en esa novela, proyectado en lo que quise ser; y por eso están esos hombres allí, esos hombres que realizan acciones heroicas, incomparables, como el personaje de mi tercer libro que es la *Vana cabalgata de don Edmundo Herrera*, esos hombres que sí fueron hasta las últimas consecuencias son para mí los reproches que yo me hago, ¿ya?, por no haber sido capaz de llegar hasta...

H. G.: Tengo dos posibilidades de seguir la conversación. La primera, tu manera de escribir me recuerda a un escritor mexicano de excelente prosa que se llama Martín Luis Guzmán; incluso se ha dicho que, para recalcar en lo de excelente prosa, es el mejor prosista que ha habido en México (claro que había que pensar en "monstruos" como Alfonso Reyes antes de afirmar tal cosa). Este escritor, como tú debes saber, vivió los días de la revolución en México, creo que fue asistente de Pancho Villa o algo por el estilo, y, por supuesto, escribió acerca del "caudillo del norte", entre otras cosas.

M. S.: Yo he leído con atención los libros de Martín Luis Guzmán.

H. G.: ¿Y no te parece que puede ser algo paralelo a lo que estás haciendo tú?

M. S.: Creo que en primer lugar los libros de Martín Luis Guzmán son buenos

y no perjudicaría que los míos fueran igualmente buenos, pero también creo que esa opinión te la deberías guardar para cuando hayas leído mis libros. Porque son distintos; están planteados no desde un punto de vista nacionalista sino desde un punto de vista inconsciente. Son más míticos. Además no te olvides de que literatura testimonial también lo es la de Jenofonte. En literatura testimonial es super ilustre la historia misma.

H. G.: Acepto lo que dices —pues no he leído tus libros. Pero para no quedarnos estancados paso a otro aspecto que me interesa mucho. Mientras hablabas vino a mi mente algo que me ha preocupado mucho —bueno, aquí salen cosas ya totalmente personales. Y eso que me vino a la mente es esto: el hombre lo único con que cuenta es el *coraje*.

M. S.: Sí.

H. G.: Que el hombre lo único que tiene es el *coraje*, y da por resultado la *violencia*. Con esto estoy diciendo que yo personalmente sólo creo en la violencia. No creo en otra cosa; no creo en otra posibilidad para el hombre. Y no solamente me quedaría en la situación social sino ya trascendería a aspectos que posiblemente tú prefieres hacer a un lado —no preciso por qué, además no me interesa— como es el aspecto "exis-

tencial" para usar un término pedante y venido a menos pero que, bueno, es lo que viene al momento. A mí... muchas veces he pensado, y quizá hasta escrito...

M. S.: (Entran a la habitación, en donde estamos, de un hotel de Paseo de la Reforma.) Maestro de maestros. Comedor de elefantes. Tigre, tigre, tigre, cazador de leones... (Voces, risas, etc.) Esa cara inolvidable. Venga para acá. Bueno.

H. G.: Entonces continuamos.

M. S.: Continuamos acá bajo la sombra de los demonios de los días, ¿no? Traile la morfina... traile la morfina. Mejor sigamos. Inyectar. (Voces de todos los que estamos allí.) Inyectar. Sigamos. Sigamos porque el público se va a escandalizar. No, sobre todo el público va a preguntar la dirección y, además, la entrevista se va a publicar cuando yo esté en el extranjero, ¿no?

H. G.: No vale así.

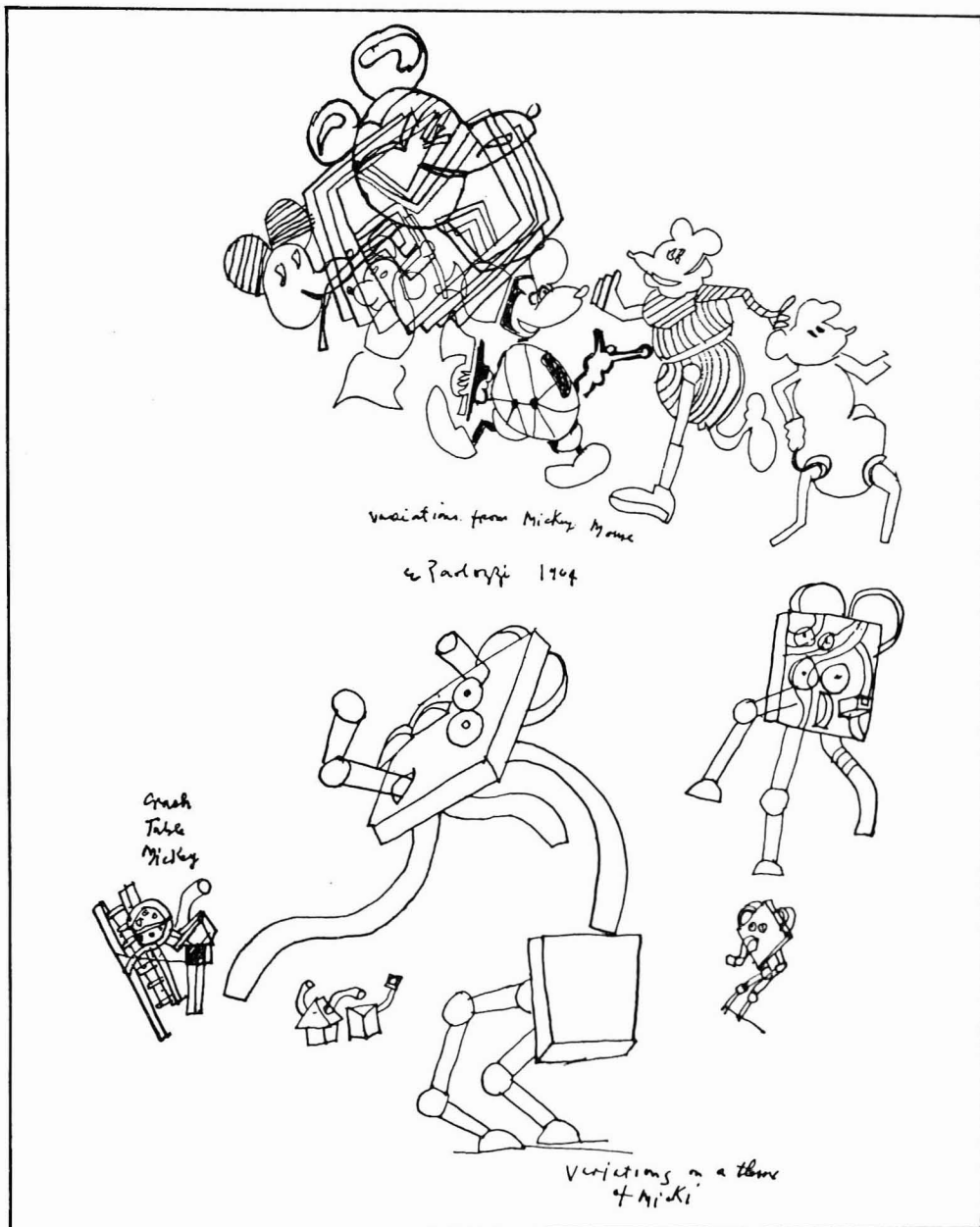
M. S.: No vale así. No vale, no se puede decepcionar a la afición. Bueno, sigamos.

H. G.: Pensaba que... A mí siempre me ha llamado la atención el mito de Luzbel, que es un ser que se rebeló ante lo imposible, se rebeló ante algo que era indudable que lo iba a derrotar; y como tú hablaste con tal fuerza, con tal seriedad y con tantas ganas de los hombres que ahora son tus personajes (a mí no me interesa que hayan sido reales; porque yo los voy a conocer —y tienes razón al reprocharme que no los he leído— en forma de literatura), que me asombró tu fortaleza para ver al hombre, tu... es decir, tu inclinación a no verte derrotado ante un enemigo que es materialmente invencible.

M. S.: Pero esa es precisamente la característica humana. ¿Qué es la diferencia entre el ser humano y el animal? Es esa cierta chispa que le permite hacer hazañas imposibles. Yo siempre recuerdo una frase de Saint-Exupéry, la repito a cada rato, dice, al hablar de una hazaña que realiza, "esto no lo hubiera hecho ningún animal". Y evidentemente ningún animal lo hubiera podido soportar, ninguno hubiera tenido la fuerza para hacerlo. Los seres que habitan mis libros son seres que se vieron confrontados a luchar o a desaparecer. Los habían eliminado durante siglos. Les habían ido quitando las tierras hasta que los llevaron a la planicie más elevada del mundo, donde ya no se puede ir más porque está a 4,500 metros de altura. Yo lo digo en mi libro. Está ya tocando los testículos del cielo, y en ese momento... es una bella imagen, reconozcámoslo.

H. G.: Aplausos del público.

M. S.: Aplausos del público, aplausos entusiasmados y sonrisas irónicas del poeta Bonifaz Nuño. Entonces estos hombres en ese momento dieron la cara y dieron la cara contra la compañía más poderosa del mundo. Estos hombres tenían 500 ovejas y esta compañía tenía 500 millones de dólares. Y estos hombres los derrotaron, y ése es por ejemplo el personaje Fortunato de mi libro (señaló el libro *Redoble por rancas* que acababa de regalarme) que vas a conocer tú cuando lo lees. Es el hombre que combate incansablemente, que le pegan una vez, le pegan otra vez, hasta que lo convierten en una especie de guñapo y los propios



hombres que lo están golpeando sienten asco de sí mismos por golpearlo, llega el momento en que lo sueñan y tienen pesadillas y se sienten derrotados por el espectáculo de seguir golpeando al único hombre que resiste en cientos de kilómetros a la redonda. Y este hombre los vence por su inmenso coraje...

H. G.: Logras entusiasmarme, no lo dudes.

M. S.: ¿No será el whisky?

H. G.: Son tus palabras. Porque yo estaba pensando en otra cosa cuando me estabas diciendo lo que me dijiste. Yo pensaba otra cosa que puede ser al contrario, pensaba en Macbeth (y claro, no soy muy culto pero acabo de ver la película de Polanski).

M. S.: Yo voy a verla en estos días. Tendremos otra entrevista, para hablar a fondo sobre Shakespeare. Vamos a ser colegas en Shakespeare.

H. G.: El público se entusiasma ante tal promesa. Bueno. Macbeth, aunque la situación es un poco adversa para él, pelea hasta el final. El, en uno de los momentos finales, cuando su reino lo ha abandonado y ha muerto Lady Macbeth ya, dice algo que explica su decisión, dice que prefiere no ser como el antiguo romano que se mató al verse vencido, sino que prefiere ver, mientras haya otros, heridos a los otros.

M. S.: Claro.

H. G.: Entonces desenvaina la espada y sale y mata a quien le sale al frente antes de que se presente el no nacido de mujer que nunca falta y lo acaba. Pero él, al salir a pelear, de antemano está derrotado. A mí me enloquece esa fortaleza que puede tener el hombre al sentirse derrotado de antemano y sin embargo luchar.

M. S.: Es que no está derrotado de antemano; el hombre que lucha no está nunca derrotado.

H. G.: Por eso me entusiasmaron tus palabras. Tú dijiste lo contrario.

M. S.: No, no creo haberte dicho lo contrario.

H. G.: Sí, porque tú me dijiste que el hombre en alguna situación tiene posibilidades de vencer.

M. S.: No, yo lo... lo que dije es que lo que diferenciaba al animal del hombre era que en las peores condiciones el hombre pelea, ¿no?

H. G.: Pelea. Bueno, el animal pelea porque se siente amenazado. El animal ataca cuando siente que lo van a atacar, siente que lo van a atacar y antes de que lo ataquen él ataca.

M. S.: Claro.

H. G.: ¿Y el hombre?

M. S.: El hombre peleando con los pro-

pios hombres ¿no? Porque el hombre es, como tú sabes, el animal más terrible de la creación, ¿no?, el que ha acabado con todos.

H. G.: El más bestial.

M. S.: El más bestial, ¿ya?

(Un minuto de silencio y de recapacitación).

H. G.: De pronto nos vemos agotados.

M. S.: Sí, nos vemos agotados.

H. G.: Es que la presencia del maestro Bonifaz no...

M. S.: No, es que nos hemos puesto metafísicos y en realidad nosotros no pasamos a veces de literarios. Nos hemos puesto graves, y eso ha matado al reportaje.

H. G.: Sí, pero rápidamente se pueden encontrar pretextos para seguir charlando, porque falta todavía...

M. S.: No, no.

H. G.: ¿Hay plazo?

M. S.: Sí hay plazo, sí.

H. G.: Porque Borges tiene también este tema. Borges me da la idea, también, de que se sabe de antemano fracasado. No en vano cita constantemente a Shopenhauer. Y a todos los personajes del "saber humano" que cita Borges. Para abundar un poco más el "eterno retorno", es una manera de fracaso anticipado, es una manera de saberse que se haga lo que se haga se va a llegar a lo mismo, se va a alcanzar el punto de partida al final...

Entonces tú no piensas, para llegar otra vez a tu literatura, incluso trascendiendo tu literatura misma, el hecho social en Perú, ¿no crees que un movimiento social en

Perú, como en cualquier otra parte del mundo, va a llegar a lo mismo?

M. S.: A qué.

H. G.: Lo mismo; la primera palabra que se me ocurre: *la corrupción*.

M. S.: Bueno, mira, tú planteas un caso grave. Quieres decir tú que esta lucha pudo haber sido inútil, o puede ser inútil.

H. G.: Sí.

M. S.: Pero eso no tiene ninguna importancia. El que una lucha sea *inútil*, no tiene importancia. Lo que importa es la lucha misma. Finalmente todas las revoluciones son fracasadas.

H. G.: En México se murieron como dos o tres millones durante los años de la revolución.

M. S.: Dos o tres millones.

H. G.: Y todos campesinos, o por lo menos el grueso.

M. S.: Sí, sí, para acabar donde México ha acabado. Pero esto no le quita nada a la grandeza de Zapata.

H. G.: Claro que no.

M. S.: Eso no le quita la grandeza a Zapata porque Zapata es un símbolo. Es que los hombres vivimos de símbolos. Somos animales que vivimos de símbolos; y es que necesitamos seres extraordinarios para parecernos a ellos. Eso, con perdón, aquí, del maestro Rubén Bonifaz, es la epopeya. Uno hace... ¿Por qué se hace epopeya, por qué yo —por ejemplo— hago epopeya, o por qué, mejor dicho, intento hacerla? Porque siento que vivo una vida miserable, entre hombres reducidos. A mí me hubiera gustado estar, oír, el ruido bronco de la

batalla, que Rubén ha traducido magistralmente; pero como estamos en una vida donde todo está cuadrículado siento nostalgia por esos tiempos; y yo la encontré acá, yo asistí, la ví, protagonicé esta guerra; a mí me parece que vivir por ejemplo en una civilización cuya máxima aventura es tomar té con una chica, irte al cine, es una cosa que no tiene ningún sentido. Nosotros somos animales migratorios y guerreros y de eso nos ha amputado la sociedad contemporánea donde somos individuos que tenemos que usar "pollerinas" blancas y cuya máxima aventura es una de tipo sentimental ¿no?

H. G.: Se puede colegir, entonces, de lo que has dicho y de lo que yo también he agregado que lo que importa es, digamos para utilizar esquemas y no salirnos del panorama dibujado por ti.

M. S.: Ya nos salimos desde hace rato.

H. G.: Se puede dar como resultado que lo que importa es llegar... es el traslado de un punto a otro y no llegar a este punto; y no llegar de un punto a otro, sino nada más el traslado, el movimiento.

M. S.: No entiendo bien tu pregunta. Yo temo que ahí estés haciendo literatura.

H. G.: Vamos a hacer un poco... otra alegoría. ¿Lo que importa es que un personaje luche y no que venza?

M. S.: No, yo no he dicho eso. No. Yo creo que ya hemos dicho bastante y que podemos concluir aquí la entrevista. Porque nos llevaría ya por otro camino, que sería, en este caso, el de la fatiga.

H. G.: Pues sí, yo también lo creo; pero, en fin, está bien.

DESLINDE

CUADERNOS DE
CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

TOMO 2

16 ■ Estudiantes de la Universidad de Estrasburgo, y miembros de la Internacional Situacionista, 1966, Francia. DE LA MISERIA DEL TIEMPO PRESENTE. 17 ■ Hanns-Albert Steger. EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL REVOLUCIONARIO LATINOAMERICANO ENTRE LAS DOS GUERRAS MUNDIALES. 18 ■ Pablo González Casanova. EL CONTEXTO POLITICO DE LA REFORMA UNIVERSITARIA. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL CASO DE MEXICO. 19 ■ Kenneth Keniston. REBELDIA ESTUDIANTIL. 20 ■ Risieri Frondizi. LA UNIVERSIDAD EN UN MUNDO DE TENSIONES. 21 ■ Marcel Hicter. JUVENTUD IRACUNDA. 22 ■ Lewis S. Feuer. LA NOCION MARXISTA DE ALIENACION Y LOS MOVIMIENTOS ESTUDIANTILES. 23 ■ Ma. Elena Rodríguez de Magis. LA REFORMA UNIVERSITARIA DE CORDOBA EN 1918. 24 ■ Rodolfo Mondolfo. LA UNIVERSIDAD LATINOAMERICANA COMO CREADORA DE CULTURA. 25 ■ Harold Perkin. LA PARTICIPACION ESTUDIANTIL EN EL GOBIERNO DE LAS UNIVERSIDADES. 26 ■ Lucina Franks y Thomas Powers. EL CASO DE DIANA OUGHTON. 27 ■ Gregorio Weinberg. TRAYECTORIA DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. 28 ■ Abelardo Villegas. LA IDEOLOGIA DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL EN MEXICO. 29 ■ G. D. Parik. INDIA Y SU PROBLEMA ESTUDIANTIL. 30 ■ Alexandre Gorbousky. LA GENERACION DEL RECHAZO Y EL ENTUSIASMO; Documentos. PROBLEMAS UNIVERSITARIOS DEL BRASIL.

NOTICIAS CONTRADICTORIAS

Livio Ramírez
Orlando Guillén
Juan José Oliver
Marco Antonio Campos

Poemas del taller de poesía
de la revista *PUNTO DE PARTIDA*

Dirección General de Difusión Cultural
Universidad Nacional Autónoma de México



De nuestras novedades:

José Luis Martínez

Netzahualcóyotl

134 pp. / empastado / \$ 75.00

Marte R. Gómez

Pancho Villa, un intento de semblanza

86 pp. / 18 dls. / \$ 20.00

Leopoldo Solís M.

Controversias sobre el crecimiento y la distribución

23 pp. / \$ 45.00

Dennis L. Meadows

Los límites del crecimiento

254 pp. / \$ 35.00

Antonio Magaña Esquivel

Teatro Mexicano del siglo XIX

Tomo I / 574 pp. / \$ 80.00

Walter V. Scholes

Política mexicana durante el régimen de Juárez. (1855-1872)

234 pp. \$ 40.00 / empastado / \$ 55.00

Pídalos ahora a precio reducido en un 25% en el Fondo de Cultura Económica, de Avenida Universidad 975, en Reforma y Havre y Mariano Escobedo 665, México, D. F., y en todas las librerías de prestigio y tiendas de autoservicio.

NOVEDADES



G. DENNISON

Las vidas de los niños

312 pp. \$ 40.00

P. ALBIZU

La conciencia nacional puertorriqueña

C. M. 56 224 pp. \$ 12.00

J. P. CARRASSO

El rumor irlandés: ¿guerra de religiones o lucha de clases?

384 pp. \$ 40.00

VARIOS AUTORES

Los bolcheviques y la Revolución de Octubre

336 pp. P.P. 28 \$ 24.00

N. BUJARIN

Teoría económica del periodo de transición

236 pp. P.P. 29 \$ 24.00

J. BIANCO

La pérdida del reino

372 pp. \$ 35.00

JULIO CORTAZAR

La vuelta al día en 80 mundos

Edición de bolsillo

dos volúmenes \$ 16.00 c/u

M. RANDALL

Mujeres en la revolución

368 pp. \$ 21.00

E. GASCON

100 dibujos

128 pp. \$ 30.00

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS O EN:
SIGLO XXI EDITORES, S. A. — GABRIEL MANCERA 65,
MEXICO 12, D. F. — TEL.: 543-93-92



JOAQUIN MORTIZ libros recientes



José Emilio Pacheco

EL PRINCIPIO DEL PLACER

\$ 20.00

Salvador Elizondo

EL GRAFÓGRAFO

\$ 25.00

María Sten

**LAS EXTRAORDINARIAS HISTORIAS
DE LOS CÓDICES MEXICANOS**

\$ 25.00

Jorge Ibargüengoitia

VIAJES EN LA AMÉRICA IGNOTA

\$ 30.00

Manuel Tello

**MÉXICO: UNA POSICIÓN
INTERNACIONAL**

\$ 30.00

Daniel Cosío Villegas

**EL SISTEMA POLÍTICO MEXICANO:
LAS POSIBILIDADES DE CAMBIO**

\$ 15.00



en todas las librerías o en Tabasco 106
distribuidores exclusivos: AVANDARO, S. A.
Ayuntamiento 162-b tel. 513-17-14



plural

Arte, Letras, Política

— Donald Keene:

La estética japonesa

— Celso Lafer:

De la dignidad de la política

— Jaime García Terrés:

Poemas

— Marco Antonio Montes de Oca:

Poemas

— Kazuya Sakai:

Komachi en el Teatro Noh

— Harry Levin:

Una enfermedad literaria: Sartre y Flaubert

Director: Octavio Paz

EDICIONES ERA
NOVEDADES



Fernando Benítez Los indios de México

Tomo ★ Prólogo/Los tarahumaras
Los tzotziles/Los tseltales/Los mixtecos
Ilustraciones en blanco y negro y color • \$130.00
Tomo ★★ Los huicholes
Ilustraciones en blanco y negro y color • \$140.00
Tomo ★★★ Los coras/Los mazatecos
Ilustraciones en blanco y negro y color • \$150.00

NOVEDAD Tomo ****
Los otomíes / Los mayas
Ilustraciones en blanco y negro
y en color • \$ 140.00



HISTORIA DOCUMENTAL DEL CINE MEXICANO

EMILIO GARCIA RIERA

TOMO 1: 1926/1940 • 309 pp. • \$150.00
TOMO 2: 1941/1944 • 324 pp. • \$150.00
TOMO 3: 1945/1948 • 370 pp. • \$150.00

NOVEDAD Tomo 4: 1949 / 1951
• 430 pp. • \$170.00

De venta en todas las librerías o en
Ediciones Era, S. A.
Avenida 102/México 13, D. F. ☎ 582-03-44

Publicaciones de

EL COLEGIO DE MEXICO

LA POLITICA EXTERIOR DE MEXICO: REALIDAD Y PERSPECTIVAS

Textos de Lorenzo Meyer, Olga Pellicer de Brody, Ma. del Rosario Green, Blanca Torres, Luis Medina Peña, Bernardo Sepúlveda Amor, Rafael Segovia y Ricardo Valero

\$ 60.00 M.N. ■ Dls. 5.50

Librería:
Guanajuato 131, México 7, D. F. Tel.
574-65-17

UNAM/DIFUSION CULTURAL

DISCOS DE RECIENTE APARICION:



VOZ VIVA DE AMERICA LATINA

PEDRO MIR

Voz del autor

Presentado por Jaime Augusto Shelly

JULIO HERRERA Y REISSIG

Selección y voz de Angel Rama

DE LA CULTURA LATINOAMERICANA

Voz de los autores

Angel Rama / Gregorio Weinberg / Arturo Ardao
/ José Antonio Portuondo / Francisco Miró Quesada / Enrique Dussel / Leopoldo Zea

DIÁLOGOS

artes / letras / ciencias humanas

DIÁLOGOS

número 48 (noviembre-diciembre, 1972)

Escriben sobre LA CIUDAD DE MÉXICO:

Roberto Juarroz, Luis Unikel, Salvador Moreno, Alejandra Moreno Toscano, Gabriel Zaid, Lourdes Arizpe, José Emilio Pacheco, Claudio Stern, Argelio Gasca, Alberto Dallal, Berta Ulloa

además: *México en el año 2000*, por Rafael Segovia
ilustra: Francisco Corzas

DIÁLOGOS

director: Ramón Xirau

venta y suscripciones: El Colegio de México / Librería:
Guanajuato 131, México 7, D. F., Tel. 574-65-17

Justino Fernández 1904-1972

El pasado día 12 de diciembre murió en la ciudad de México don Justino Fernández, después de una vida extraordinariamente fructífera, dedicada a la historia del arte, la estética y la historia. El doctor Fernández perteneció a la generación de hombres que dieron altura y seriedad académica a los estudios sobre el arte en nuestro país. Especialmente en lo que se refiere al arte moderno y contemporáneo sus libros son de tal modo fundamentales que dividen en dos la historiografía artística mexicana.

Interesado en el arte desde muy joven, encontró su vocación definitiva cuando don Manuel Toussaint, maestro y amigo suyo, lo invitó en 1936 como miembro fundador del Laboratorio de Arte de la Universidad. En esa institución (ahora Instituto de Investigaciones Estéticas), a la que perteneció durante treinta y seis años, desarrollaría lo más de su obra. Fue director del instituto entre los años 1956 y 1968, y posteriormente su consejero. Su obra docente la desempeñaría sobre todo en el seno de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, donde fundó en 1944 la cátedra de Historia del Arte Moderno que regentaría hasta su muerte. Ahí pudo cultivar a estudiantes interesados, algunos de los cuales ingresarían más tarde al Instituto de Estéticas o encontrarían sitio adecuado en otras instituciones de cultura. La presencia de su obra se hizo sentir de tal modo que puede hablarse de una escuela mexicana en lo que se refiere a la historia del arte, que trabaja básicamente sobre el tipo de métodos por él puestos en práctica.

Fue él uno de los primeros que reconocieron la grandeza de la pintura mexicana posterior a 1920 y de los que más brillante y decididamente la examinaron y dieron a conocer. Su *Prometeo* (1945), en que incluyó, en una visión general de arte contemporáneo, a los muralistas nuestros, fue seguido del *Arte Moderno y Contemporáneo de México* (1952) y antecedido de *Orozco, forma e idea* (1942): obras todas de consulta obligada para quien se ocupe de esos temas. Pero si bien a él se debe en alguna parte el reconocimiento que tuvo la vieja "escuela muralista", siguió ejerciendo una crítica atenta sobre la pintura más reciente de México, como lo testimonia su último libro sobre Pedro Coronel.

La historia de la historiografía artística mexicana ocupó mucho de sus afanes, que se concretan y resumen en la trilogía que forman *Coatlicue*, *El retablo de los Reyes* y *El hombre*: las reflexiones acerca de ella constituían para él una estética del arte mexicano, entendida como la suma de las opiniones vertidas sobre ese arte.

Don Justino Fernández obtuvo maestría y doctorado en la Universidad de México, donde recibió en 1969 la honrosa nomina-



ción de profesor emérito. Fue miembro de la Academia Mexicana de Lengua, de la Academia de las Artes y de la Academia Mexicana de la Historia. En 1969 recibió el Premio Nacional de Letras. Al momento de su muerte era miembro de la Junta de Gobierno de nuestra Universidad.

La Universidad y la cultura mexicana pierden en él a uno de sus intelectuales más respetables y respetados. La *Revista de la Universidad*, donde aparecieron recientemente sus dos últimos artículos publicados sobre Francis Bacon y sobre Pedro Coronel, se duele especialmente de su muerte.

J. A. Manrique

