

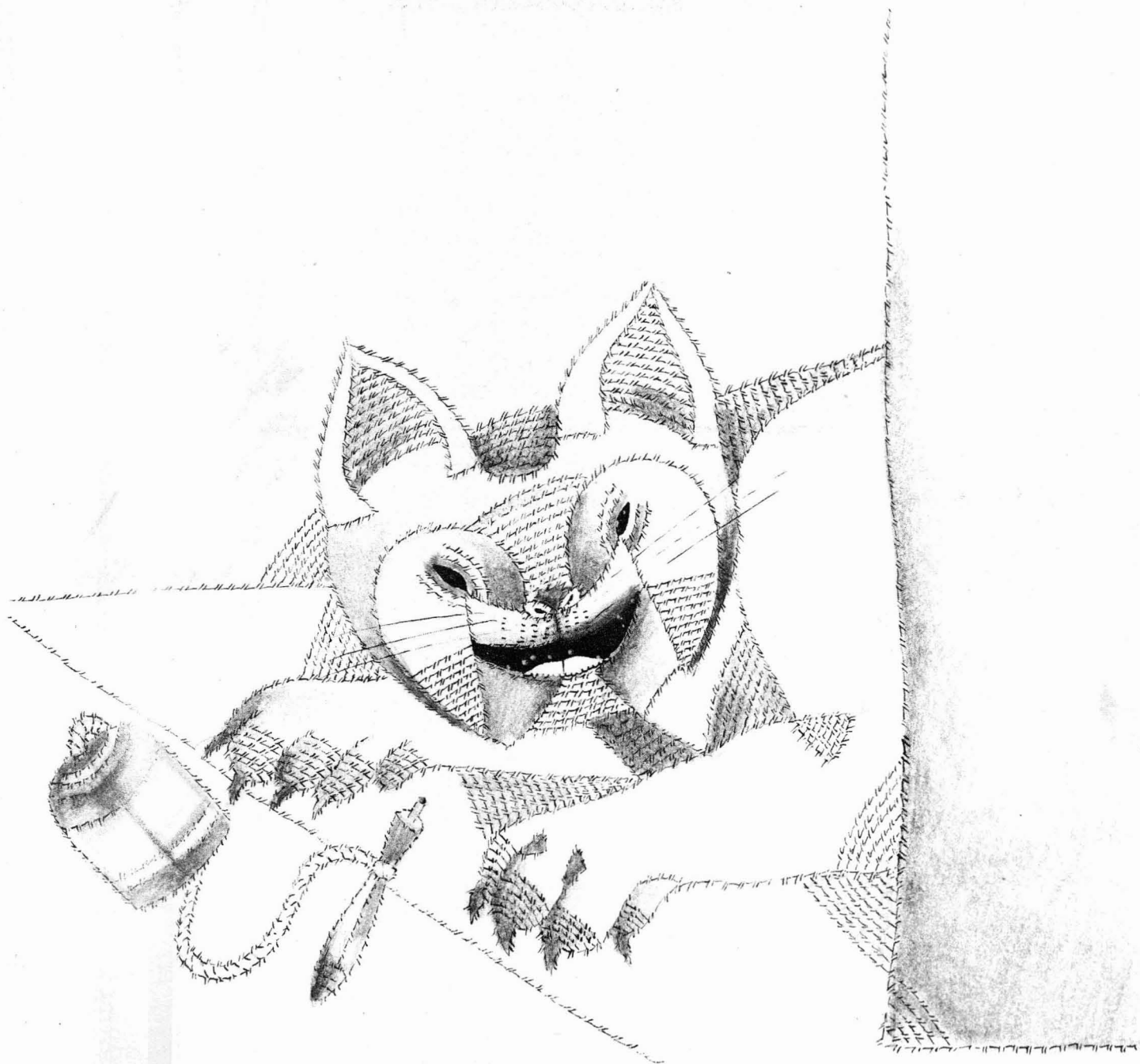
revista de la

universidad de méxico

Marzo 1979

20.00 pesos

los cardoza y aragón: navegaciones



pedro lastra: conversaciones con enrique lihn
poesía de gonzalo rojas y jaime moreno villarreal
sergio fernández: las meninas
emilio rosenblueth: rousseau y la educación
alberto moravia: la vida auestas
crítica: puig, dunayevskaya, goldemberg

Sumario Volumen XXXIII, número 7, marzo de 1979

Gonzalo Rojas

Del relámpago, 1

Luis Cardoza y Aragón

Navegaciones, 2



Pedro Lastra

Conversaciones con Enrique Lihn

Cambios de vía, 9

Sergio Fernández

Las meninas, 16

Alberto Moravia

La vida a cuestas, 20

Miguel Angel Morales

The Puig affair, 22

I Emilio Rosenblueth

Rousseau y la educación contemporánea

Gustavo García y Andrés de Luna

Rock, arañas, nenonas y manueles, 25

Santiago Ramírez y Guillermo Zambrano

Una sonrisa sin gato: la historia de la ciencia, 28

González Camarena y Luis Molina Piñeiro

Pintar los hechos: el muro y la polis, 34

Lya Cardoza:

La vuelta al mundo, 37



José Miguel Oviedo:

Crítica al sesgo, 38

Carlos Illescas:

Disparatario, 39

Libros

De Hegel a Sartre y de Marx a Mao, 41

La vida a plazos de Jacobo Lerner, 43

Ahorra las palabras, 44

Jaime Moreno Villarreal

Versión al abandono (3a. de forros)

Portada: Dibujo de
Francisco Toledo

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General Académico: Dr. Fernando Pérez Correa

Coordinador de Extensión Universitaria: Arq. Jorge Fernández Varela.

Revista de la Universidad de México

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

Director: Arturo Azuela

Jefe editorial: Cristina Pacheco

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas

Editores: Armida de la Vara y Eduardo Enríquez

Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso

Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

Franquicia postal por acuerdo presidencial

del 10 de octubre de 1945, publicado

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

Precio del ejemplar: \$ 20.00

Suscripción anual: \$ 200.00 Extranjero D's. 12.00

Administración: Pedro Parra Reynoso

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados (ICA)

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

INFONAVIT

Gonzalo Rojas

Del relámpago

a Pedro Lastra

Prácticamente todo estará hecho de especulaciones
y eyaculaciones, la libertad,
esa rosa que arde ahí, la
misma Nada en sus pétalos,
la memoria de quién, el libro de aire
de los cielos, esta música
oída antes, el esperma de David
que engendró al otro, y ese otro
al otro como en el jazz, diamantino
el clarinete del fulgor largo, nueve
el número de nacer, más allá de los meses
lo imposible y faraónico, y el otro
al otro,
lo
aullante del círculo

de esta vieja película que vuela en el cilindro
de su éxtasis según la figuración
de los esenios cuyas máquinas
fueron capaces de ir al fondo
del laberinto palpando
una y otra vez el curso
de las estrellas en la sangre
de las hermosas, arbitrario
claro está el mecanismo, disperso
por simultáneo el sacrificio si es que el cerebro
puede más que el Hado:

al Hado
lo vadean los muertos, viven vadeándolo
leguas de agua hasta
que ya no hay orilla, unas gaviotas
vuelan hacia el sur, habrá llovido
abajo este verano lo tormentoso
de estos meses.



Luis Cardoza y Aragón

Antonio Acevedo Escobedo trabajaba en la Imprenta Universitaria. (La editorial la dirigía Francisco Monterde.) Me pidió Acevedo Escobedo le entregara mis notas sobre pintura mexicana contemporánea: sólo siete pintores. Así lo hice: *La nube y el reloj*. Carecía aún de copia de esos apuntes. Los empecé antes de radicar en México (1932). Crucé cartas ya en 1933 con Orozco. Las he publicado. La inmediata resolución tuvo ventajas y desventajas. Tal vez llevaron el impulso de lo meditado pero no lentamente escrito. Escribir "demasiado" bien ya no es escribir bien.

Estudiar los murales en Guadalajara, en proceso cuando el libro se levantó en linotipo, lo habría demorado más. Según el colofón, se terminó en abril de 1940. Algunos grabados están invertidos. Circuló meses después. Y tardó en la imprenta universitaria varios años. El taller (en las calles de Bolivia) era muy viejo. No se sabía imprimir un libro de arte. Se hizo todo en negro, muy medianamente. Al no más salir mi libro, Diego Rivera quizo acabar con él. Su ataque fue publicidad espléndida. Diez años más tarde, viviendo yo en París, Siqueiros me dedica una serie de escritos con igual propósito.

Manuel Rodríguez Lozano, director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, cuidaba en los talleres universitarios su *Revista de Artes Plásticas*. Tomaba el papel "couché" para ella, y meses transcurrían sin que un nuevo pliego de lo mío entrara a prensas. Si había poco papel, lo exigía para su revista. Tal proceder atrasó mucho la publicación del libro. Rodríguez Lozano, por otra parte, no figuraba en *La nube y el reloj*. Aún me sorprende de se haya impreso.

Manuel Rodríguez Lozano tuvo contratiempos en la dirección de la Escuela de Artes Plásticas. Hombre de cabal honradez, sufrió prisión durante meses por algunos grabados que se extraviaron en la Escuela. Grabados de maestros europeos, en tirajes valiosos. ¿Cómo inmiscuirlo en tal asunto? Por ser director de la Escuela su responsabilidad quedó comprometida. En la Penitenciaría pintó el mural *Piedad*, (1942) actualmente en el Palacio de Bellas Artes. Es de sus obras destacadas. No me seduce. El retrato de Andrés Henestrosa me gusta. Se evidencia el influjo de Abraham Angel, su discípulo adolescente que fue su maestro.

Acontecimiento aún no estudiado, como lo merece, fue la instalación en México de los republicanos españoles. El Presidente Cárdenas les envió armas para luchar. Vencida la República, Cárdenas los acoge y les otorga la nacionalidad mexicana a quienes la pidieron. Ahora la inmigración por el fascismo en el sur del Continente es tan importante como la española.

Hacia fines de 1939, en número considerable, llegaron. Su aportación se hizo sentir de inmediato. Fue en todos los campos del conocimiento. Su capacidad, su iniciativa, los encaminaron a cátedras, a trabajos diversos, a editoriales, a centros superio-

res universitarios, a organizar con los mexicanos El Colegio de México. Fundaron La Casa de España, un Centro español en las Calles de Balderas, revistas como *Romance*, que dirigió, en sus comienzos, Juan Rejano, con Miguel Prieto como diagramador. En la redacción: José Herrera Petere, Ramón Gaya, Juan Gil Albert, Antonio Sánchez Barbudo. Al cabo de los años, parten de México. Así también Francisco Giner, Adolfo Salazar, José Renau, Jesús Bal y Gay, Margarita Nelken, "Como un ángel de vidrio en un espejo", Emilio Prados.

José Bergamín organiza *España Peregrina* y la editorial *Séneca* que publica un tipo de libros nunca antes emprendido en México, pastas flexibles de piel y papel muy delgado: *Obras* de Antonio Machado, *El Quijote*, *Obras* de Juan de la Cruz y la antología de poesía española *Laurel*, ordenada por dos españoles: Emilio Prados y Juan Gil Albert, y por dos mexicanos: Xavier Villaurrutia y Octavio Paz.

José Bergamín crea el ballet *La paloma azul* con bailarinas mexicanas. Decoran los ballets Manuel Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz, Carlos Mérida; música de Revueltas, Rodolfo Halffter, Blas Galindo, Moncada, Chávez. Venida poco antes de Nueva York, con un grupo de baile norteamericano que dirigía, Ana Sokolov fue la animadora y directora. Casi al mismo tiempo, Waldeen, pone *La coronela*, con Seki Sano, Gabriel Fernández Ledesma, inspirándose en José Guadalupe Posada. Música de Silvestre Revueltas, muerto en la madrugada del 5 de octubre de 1940. Esa noche, en Bellas Artes, se había estrenado *El renacuajo pescador*, ballet con música: suya y decorados y trajes de Carlos Mérida. En el entierro de Revueltas, Pablo Neruda lee su *A Silvestre revueltas, México (Oratorio menor)*.

En mayo de 1940 un grupo de amigos vamos a las bodas de Alfa y Andrés Henestrosa. De vuelta, después de tres días de celebrar, desde la ventanilla del carro del ferrocarril, compré uno de los diarios capitalinos con la información del atentado contra Trosky, el líder de la revolución permanente, hecho por Alfaro Siqueiros, en la madrugada del 24 de mayo. (Una revolución permanente se niega a sí misma. Es volver rutina lo que por su esencia es destruir la rutina. ¿Es trotskista la revolución mexicana? Cuenta setenta años. Su partido lleva nombre paradójico: Partido Revolucionario Institucional.)

Al matrimonio de Andrés y Alfa Henestrosa fuimos invitados un grupo de amigos. Entre ellos José Bergamín, Manuel Rodríguez Lozano. Nunca había estado en la zona de Tehuantepec. El calor abrumaba en el tren. Juchitán es un pueblo de los más característicos del Istmo, por fidelidad a sus costumbres, por su naturaleza.

Nos alojaron en varias casas. He olvidado quiénes fueron mis compañeros inmediatos, aparte de Antonio Vargas Mac Donald y Raúl Ortiz Avila.

Luis Cardoza y Aragón (Guatemala, 1900) radica desde hace muchos años entre nosotros. Es uno de los poetas y críticos más importantes de nuestro tiempo. Recientemente, el Fondo de Cultura Económica ha editado su *Poesía Completa*. El lector puede encontrar también, bajo el mismo sello, *Guatemala: las líneas de su mano*.



Dormíamos en un primer piso, abierta la ventana, en catres de lona, con una sábana de hilo. El aire se refrescaba un poco en la noche. Pero el viento metía arena. Al desnudarnos barriamos los catres, y luego al amanecer. Desde muy temprano, el sol encandecía la región. Me vendaba los ojos para poder dormir. Aún no principiaban las lluvias.

Los servicios sanitarios nos desesperaron. El calor exigía más la ducha. Pronto nos defendimos con la pequeña fábrica de hielo. Dos o tres veces al día, a ella acudíamos a bañarnos con manguera. Y nos guardamos el secreto. Como si guareciéramos el de la piedra filosofal.

Celebróse la boda de acuerdo con la tradición juchiteca. Fue suntuosa, inolvidable. Sólo faltaron sacrificios humanos. Hacia el medio día, bajo una enramada, el juez leyó el acta y la firmaron los novios, padrinos y testigos. Tehuanas graves aún en su risa, con atuendos de telas de algodón o terciopelo rojo y marco amarillo en el huipil, emprenden danzas con acompañantes que veíanse lastimosos y disminuidos.



José Bergamín



Carlos Chávez



Miguel Prieto



Silvestre Revueltas

El trópico, el sol en el cenit, retumba sobre las enramadas derramando lumbre. El alcohol empieza su perspicaz efecto. Sentíase la bárbara hermosura del fuego. Ellas son caríatidas con pulseras, collares y anillos de oro. En la zandunga, la cadencia de la mujer, los movimientos de su quieta fatiga, el aplomo de su plenitud, en polvo tornaban el ajetreteado bailoteo masculino. Es un baile en el cual el hombre corteja a la mujer, le ruega, la persigue, la asedia. La falda acompasada que roza el suelo ella la ondula, inmóvil la cabecita, mientras regiamente le perdona la vida al zángano que le sirve de pedestal.

Alguna de pies desnudos bailaba arrogante sobre la tierra. Un cántaro se rompe y el agua en un segundo el sol la quema. Voluminosas tehuanas paulatinas de rollizos brazos fundamentales asignaban majestad matriarcal al festejo. Las adultas masivas son tan bellas como las jóvenes que largo tiempo reincidieron en la danza. Alguna canción, la luz estentórea, eran asimismo personajes de la boda que constituían el ámbito nupcial. Extrañas a los pensamientos que originaban, espesa sensualidad impartían con elegancia. El vestido de lucientes contrastes las exalta. Es un estuche en donde descuella su autoridad de mantis religiosa.

En el mercado vivimos parecida fiesta en medio de frutos y de flores de la tierra caliente. Diego Rivera las vio bien en algunos de sus telas y murales. Los pechos insolentes encrespan el corpiño. Bailan o caminan enhiestas con la canasta que sobre la cabeza traen del mercado. Los hombres con sombreros de fieltro de las celebraciones o de palma por el bramido del sol que abrasa comprueban que aquí no es el macho el dueño del vistoso atavío. Ellos semejan que habrían de servirles de alfombra. Ellas reinan.

En el banquete, José Bergamín se sentó junto a mí. Su apuro fue gracioso cuando circuló un guiso de iguana. Tocó apresuradamente madera al descubrir la piel serpentina sobre el pedazo servido. "Me han dado un monedero. Y tú, ¿qué recibiste?" Abusé de aquello que Bergamín apenas podía mirar. Se repuso con tortas de camarones y otros manjares sin relación con supersticiones gitanas o de taurófilo sevillano.

En su pueblo, en el sopor del ámbito, es deleite la contemplación de un grupo de tehuanas. Para esbozarlo deseé un texto suave, como una mano acariciando un muslo. Aparte de acompañar al amigo en sus bodas, para los invitados fue memorable la gallardía de las mujeres. Después, a una de estas diosas jóvenes la vi en México, vestida corrientemente. El milagro se morigeraba en su exilio, lejos del fervor de su luz. En su paisaje hubiese hecho delirar a los más virtuosos eremitas.

Meses antes de la muerte de Silvestre Revueltas, —una neumonía fulminante—, México contaba semanas a oscuras por la huelga de los trabajadores

de la empresa eléctrica. Una madrugada lo encontré mortalmente ebrio, en la esquina de Madero y San Juan de Letrán. Lo sacudí por las solapas. Le grité. Le rogué subiera a un taxi, para dejarlo en su casa. Sus cien kilos resoplaban rugientes. Los ojos perdidos. Aquel hombre luminoso tenía una tosca y enorme cabeza de cocodrilo, con ancha cicatriz de un navajazo en la mejilla. Bregué con él largo tiempo. Inútilmente.

En los periódicos colaboraron españoles. León Felipe y Moreno Villa venidos antes, vivieron y murieron vinculados a México. Gran parte de su obra aquí fue creada. León Felipe nunca trabajó como periodista. Fue un niño dulce y violento. Un león de acero y de peluche. Se enardecía fácilmente con lo que argumentaba. Alguna vez nos formaron rueda los transeúntes en la Alameda, en la Avenida Juárez. Al explicarme con tal énfasis quién sabe qué cosa, enarbolaba el rollizo bastón nudoso que nunca abandonó y parecía a punto de pulverizarme. Me tomó del brazo y siguió exponiendo sus discrepancias con no sé quién.

Así está dedicado el libro integral de León Felipe *Ganarás la luz*: "A Juan Larrea, maestro de poetas, de los que acaban de nacer, de los que van a venir". León Felipe, quijotesco, obsesionado por el Quijote, con Juan Larrea y Jesús Silva Herzog, con el entusiasmo de Alfonso Reyes, Eugenio Imaz, Bernardo Ortiz de Montellano, Alfonso Caso, fundaron *Cuadernos Americanos*. Hace 36 años la dirige Silva Herzog. León Felipe fue el más cuerdo de los locos. Muy entusiasta o buho mudo. En su mirada aterciopelada y caníbal ardía negra llama. Qué prodigio que su existencia misma sea superior a sus poemas proféticamente exaltados. Alma hermosa. En ese barbudo niño rabino había algo de salvaje, angustiado y metálico. Juan Larrea, de apariencia tranquila, con no sé qué ahinco nocturno. Loco de los que sí comen lumbre. El más loco de los cuerdos furiosos.

No nada más por ser vasco, Juan Larrea, con su exigencia diamantina, su amojamado rostro de trisajado monje de Zurbarán, recuerda a un Ignacio de Loyola luciferino. Su talento no reduce su pasión. La dirige y aguza con certidumbre, tal si su adversario fuese el pararrayos que atrae su centella. No pasó mucho tiempo sin crearse un conflicto con el finísimo José Bergamín; un conflicto de esos en que el frenesí de cada uno se hallaba irreconciliablemente enfrentado. *Odium theologicum*. Ambos hubieran sido temibles en un tribunal de la Inquisición: Larrea, por fogoso, incrédulo y místico; Bergamín, por probable creyente y elaborado y sutil dialéctico. Subraya su sarcasmo con lateral sonrisa. No menos inflexible y decisivo que Larrea es Bergamín. Cordialidad cáustica con ojos de gruesos párpados que reclaman la circuncisión. Su cuerpo exento, su esquelética figura de cigüeña disecada y su vocecilla gangosa y como impedida, esconde condición acerina. Me dicen que me parezco a Bergamín. Me lo repiten. Es agudo como un galgo. Como un violín. Lo he vencido sólo en fealdad y en magrura. Cuando estoy de frente, parezco de perfil. Recuerdo que Pepe tiene cara de proa de fragata. Es un dardo.

Sin Larrea y Bergamín sería casi ignorado Vallejo. Lo reeditaron en ámbito abierto y lo estudiaron. Su obra insólita impresa en Lima en los veinte, no transcendía. ¿Habría desaparecido? Nos la devolvieron ellos. Oro de Indias. El ensayo de Mariátegui quedó inconcluso: "Su autoctonismo no es deliberado. Vallejo no se hunde en la tradición, no se interna en la historia, para extraer de su oscuro *substractum* perdidas emociones." Larrea, hace años, escribe y coordina en la Universidad de Córdoba (Argentina) investigaciones sobre el poeta.

Cuando murió Barba Jacob pregunté a Juan Larrea, secretario de *Cuadernos Americanos*, quién escribiría sobre el colombiano. "Nadie. Fue sólo un modernista rezagado, seguidor de Darío. No publicaremos ni una palabra". Así fue.

Guardo del colombiano un recuerdo de extre-



Carlos Mérida



José Renau



José Clemente Orozco



Dr. Atl

mos contrastes: iluminaba lo que veía; otras veces, su mirada ensuciaba lo que veía. Lo tajante de Larrea me atrajo: empezaba consigo.

En la obra de Barba Jacob palpé el casco hendido y los cuernos de fauno maricón. Su naturaleza con no sé qué de celeste y bestial. En los ojos había demencia. Era delgado, moreno, aindiado, terroso, de aire meditabundo de vértices y vórtices, entre cetrino y asfalto, literario hasta la indecencia, con algo de cadáver viviente de luz y de vileza. Su rostro fue de empleado de funeraria, de emisario de la fatalidad. Esta centauresa escribió *Los desposados de la muerte*. Su rostro laminado, que más lo parecía por la nariz aguileña desplomada sobre la boca infecta, soportaba con dificultad el hongo venenoso de sonreír inseguro y equino. Untuoso, solemne. Columna salomónica de mayonesa oscura. Todo él fue un supositorio. Ganó su vida tempestuosamente. Escribió decenas de millares de páginas anónimas y editoriales, en el sentido que le pagaran. Su soltura fue tal que viéndole vacilar en la máquina de escribir, el admirador le dice que está

cansado. Responde: "No quiero mezclar las ideas de cinco pesos con las de cincuenta del editorial de mañana".

Moreno Villa escribió libros y escribió diarios sobre temas mexicanos, con limpidez lograda aun en los más difíciles y oscuros. Una selección formaría valioso volumen. Sus páginas sobre México reclaman tercera lectura. Nos dice correspondencias que no habían sido aventuradas antes, con voz sutil que casi escondía sus revelaciones. En lo apacible de Moreno Villa hubo tal cordura delirante que hasta escribió crítica de arte. Asimismo trabajó para *El Nacional*, Benjamín Jarnés. Cometió la barbaridad de pertenecer a la revista nazi *Timón*, dirigida por José Vasconcelos y Rubén Salazar Mallén de segundo. Hacía lo propio el Doctor Atl. La revista la cerró el gobierno de Lázaro Cárdenas al entrar en guerra contra el Eje.

Se marcharon José Bergamín y Juan Larrea. Quedáronse Joaquín Xirau, Eugenio Imaz, Eduardo Nicol, Enrique Díez Canedo, José Giral, Pedro Bosch Gimpera, Rodolfo Halffter, Manuel Pedrosa, Adolfo Sánchez Vázquez, Antonio Rodríguez Luna, Gabriel García Maroto, Miguel Prieto, Elvira Gascón, Pedro Garfias.

En cuanto pudo, de inmediato, Wenceslao Roces se fue solo a España, mientras se llevaba a la familia. A los ochentitantos después de cerca de cuarenta años de exilio, reencontró a su pueblo. Fue corto tiempo senador comunista por Oviedo. Su salud lo obligó a dejar su sitio al suplente. Es el primer traductor de *El Capital* al castellano.

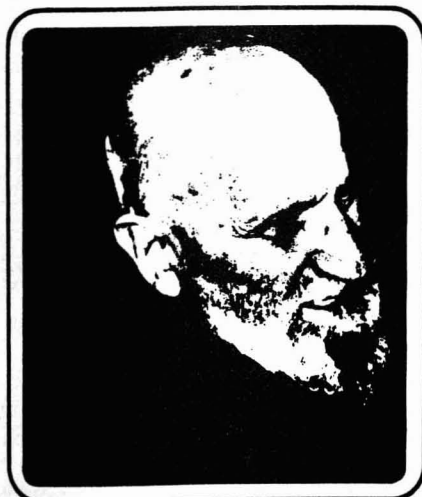
Moreno Villa, José Gaos, León Felipe, con Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas organizan en 1938 La Casa de España, que deviene El Colegio de México. Fundan el Fondo de Cultura Económica. Cuando Luis Buñuel se queda entre nosotros es ya celebrada su obra. ¿Quién que conoció a Roberto Fernández Balbuna puede olvidarlo? José Renau se marcha a Berlín Este. De paso, como conferenciante, traté mucho a Pedro Salinas, corpulento como policía irlandés, de esos que había visto en Nueva York. Recuerdo a los musicólogos Bal y Gay, Mayer Serra. En un accidente, en Burgos (1963), pereció Manuel Altolaguirre. En México, Emilio Prados, Max Aub *La poesía de Cernuda*. Colaboró Cernuda en *Revista de Guatemala*. Nos envió poemas originales. Me arrepiento de no haberle hablado al encontrarnos en las calles de Coyoacán. Vivíamos a corta distancia. Le sabía retraído y señorial. Con su poesía me basta, pensé injustamente. ¿Por qué fui tan avaro de humor y cordialidad? Si quizá Cernuda fue seco ¿no fui yo más? ¿Por qué no decirle: "Te acuerdas de mí, de tus cartas a Guatemala? Ahora los dos somos desterrados. Quiero que vengas a casa. Que conozcas a Lya". Lo imaginaba hermético, aislado en ausencia astringente y altiva. Confieso mi remordimiento. No disfruté la ventura, tal vez acerba, de ser su



José Bergamín



Juan Larrea



León Felipe



Luis Cernuda



Blas Galindo

amigo, como ya lo éramos. Me reconocía y reparaba en que yo lo reconocía. Me saludaba con tenuísima señal de la cabeza y de los ojos. Respondía con igual vaguedad de mi cabeza y de mis ojos. Sí, también yo insinuaba el apenas saludo indeciso. Deseaba hablarme; yo deseaba hablarle. Nos arrepentíamos por cortesía y discreción. De mi parte, por timidez y respeto. De pronto, Luis Cernuda cayó fulminado una mañana de 1963. Perdí, más allá de su obra, el tesoro de su amistad directa, aun cuando mucho me conmueva su desgarrada poesía. Al sepelio asistieron cuatro o cinco amigos comunes. Entre ellos, Max Aub, muerto en 1972. La prensa apenas si se enteró. Fue de los mayores de la generación de la primera *Antología* de Gerardo Diego. La generación de 1927.

¿Cómo era Emilio Prados? Me acuerdo de dos retratos que de él trazó Vicente Aleixandre. ¿Cómo era Emilio? A veces ante sus tartamudeos pienso, no sé por qué, en *El Niño de Vallecas*. Escribió silencios de España. Ese retumbo lóbrego, de piedra inconsútil y de mudez elocuente. Es arduo penetrar en su secreto. Al bajar de la barca, en la otra rivera, Cernuda lo recibe, para que sus pies de arcángel no tropiecen con algún olvido desolado.

Juan Rejano

Mi amistad más prolongada fue con Juan Rejano. Después de dirigir la revista *Romance* entró a *El Nacional*. Cuidaba yo de los suplementos culturales, con relativa libertad por mi juicio artístico diverso del de Raúl Noriega, director del diario. Por ello, debo decir que no los dirigía: me estaban encomendados.

Juan Rejano, uno de los claros varones cordobeses. En muy contados como él, la nostalgia fue más torturante, más incicatrizable. El destierro y el temperamento español causaron polémicas, conflictos, esperanzas y desilusiones. Juzgo admirable que se mantengan agrupados, más que unidos, con local y publicaciones, eficaces en las tareas patrióticas y de la colectividad.

Rejano sufrió por tales tormentas. En más de una, (lealtad e inconformidad, cuando fue menester), se vio a punto de que lo echaran por la borda. Vivió con la dignidad del comunista de toda la vida. Colijo que han sido intensas las querellas: stalinismo, desestalinización; URSS y problemas en Polonia, en Hungría, en Checoslovaquia; la posición de su partido y la URSS en relaciones con Franco y apoyando al más popular de la República, el general Lister, que discrepó de la línea de Santiago Carrillo y de la Pasionaria.

Los españoles están organizados en sus partidos, en centros regionales, desde hace lustros. Los gallegos, los catalanes, los asturianos, los vascos, los andaluces: un país multinacional. Se reúnen así para

discutir, para rememorar; para mitigar su nostalgia los de actividad política. Para ejercerla. Pocos se ligaron más con los mexicanos e hispanoamericanos que Juan Rejano. Fue la cordialidad misma. Sería largo enumerar en cuántas ocasiones nos asistió. Así lo reconocerían otros desterrados. Se inventaba tiempo para servir; para la solidaridad.

Cuando partí a Guatemala en 1944 fue designado para coordinar los suplementos dominicales de *El Nacional*. Al volver en el 53 a ganarme la vida, me propuso que habláramos con el director del periódico, que ocupara de nuevo aquel trabajo. No acepté, por supuesto. Pocos hombres tan camaradas y abiertos. Se le ha señalado como rígido en su estética. Es no conocerlo. Su obra, esencialmente lírica, lo comprueba irrefutablemente.

Carecer de posibilidad de acción directa sobre su medio, además de las marejadas del comunismo mundial y del español en los últimos lustros, originaron tensiones. Conozco tales circunstancias con mis compatriotas sin haber sido nunca miembro del partido. Las polémicas suelen volverse en el destierro más enconadas cuanto más bizantinas. Las he sentido. Las he sufrido. Trato de explicármelas. Hay un desfogue, una efusión salvadora, como una sangría en un cuerpo cegado de pesadumbre. Terapia colectiva: psicoanálisis de grupo. Un *striptease* higiénico y emoliente. Las colonias de proscritos, semi en ghetto, se juntan para reñir, para reconciliarse y reconfortarse. Para colaborar por encima de las diferencias.

El libro de los homenajes lo retrata a sí propio: "En nuestros días, tan llenos de crueldad, es cada vez menos frecuente que los poetas consagren una parte de su canto a celebrar la obra o el resplandor humano de sus camaradas. El mundo que nos rodea está hinchado de pobre adulación, pero no de sinceridad y, menos, de generosidad". En este libro sobresale el *Retrato de Pedro Garfias*. Y me conmueve, aparte de la amistad, su nostalgia que equipara a la mía, en el poema a mí dedicado. Lo compuso después de visitar Guatemala, en ocasión del ascenso a la presidencia de Jacobo Arbenz.

La palabra verdadera, la que se ha renovado y limpiado del uso inmediato, cotidiana y como recién nacida. Asentada su desesperación, viva en la palabra verdadera, *El jazmín y la llama* me cautiva con su plenitud. Es una poesía alquitarada. Lo que apenas puede decirse, las más suaves modulaciones del sentimiento emergen en este libro redondo, con nobleza y con acento propio.

No requiere avanzar por tierras vírgenes. Se basta al confiar en que imágenes personales asuman los abatimientos y las exaltaciones. Un poeta que se interroga sabe que no hay respuestas aparte de vivir cimas del tiempo. No se doblega bajo las ascuas de las motivaciones de su poesía: las rige sin

dejarse sumergir por ellas. Así nace la libertad del poeta que por trascender su sentimiento no puede tentarlo el grito.

Juan Rejano es dueño de una obra cernida por su rigor. Ahora, por un instante, tomémosla en conjunto. Veámosla entera. Recordemos sus movimientos, ritmos, equilibrios que no son nada más victorias lingüísticas que nos hacen conocer la sustancia de su vida poética. Se desarrolla ésta como sin elementos estáticos, por el dinamismo de correspondencias.

El jazmín y la llama nos conduce a esa totalidad. De nuevo encontramos los temas característicos de su poesía: el amor, la muerte, la nostalgia, la conciencia del tiempo, la condición humana. Rejano fue un andaluz grave y hondo en el sentir y en el pensar. Su poesía rezuma densidad mezclada a los dones de la gracia. Nos ha dado poemas entre los mejores de los poetas de su generación. Sabe ser brisa en las coplas y soleares. Y en su generación, España cuenta voces creadoras del idioma. Lo

siento nutrido de Siglo de Oro, sin que atine a discernir preponderancia particular, aparte de la lección que pone la novedad —que no se mustia— de la exactitud.

La pasión que nos conmueve llanamente fluye, río de potencialidad escondida y segura. Más allá de tal tempestad, para asirla y entregarla íntegra ("nostalgia, silencio, aroma"), se requiere el dominio de lenguaje propio, sujetar la emoción, sobrepasarla. Crear un sistema de signos personales dentro del lenguaje de todos, es primordial empeño del poeta.

Lo releo ahora que conozco de él un nuevo libro. Descubro cómo desde sus más tempranas composiciones lo distingue la naturalidad que surge de remota maduración. Poesía mate y soterrada, lejos de la interjección, del realce exclamativo. Tranquilamente sin paz, angustiosamente serena. Ni anécdota ni descripción. Diciéndonos lo suyo con íntima palabra transcendente.

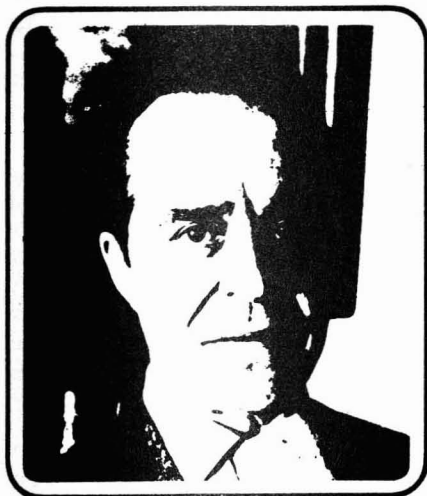
La poesía está compuesta para todos, por todos, con las emociones y reflexiones de todos. Sin embargo, siempre es otra, inagotable y otra. La traición de las palabras, su prematuro descalabro permanente y previsto, le confiere el trágico supuesto que irrumpe en la distancia que separa lo que se escribe de lo que se hubiera deseado decir.

El tiempo que se va, la muerte, el amor son de todos; cada uno vive su experiencia, lo distinto dentro de la unidad. Lo absolutamente real en la nebulosa compartida. La poesía comparte esta realidad absoluta, reduce la nebulosa con la palabra. Absoluta por cuanto es de todos. La sensibilidad es el talento del poeta.

Lo auténtico no se encuentra en los temas sino en el tono. ¿Hay algo más difícil que un libro de amor? *El jazmín y la llama* fue decantado hasta destilar lo inevitable. Libro embebido de hondura que veta cualquier sentimentalismo. El riesgo residía, en que lo escueto secase la humedad cordial.

Por el pudor de la zozobra emerge la emoción y vivimos el desasosiego. Su poesía —nostalgia remansada, angustia sin lágrimas— es concreta. Yo no deseo señalar sólo las vivencias privativas del canto; deseo atender su condición de canto rodado que se revela lejos de la elocuencia; tanto más lejos cuanto más doliente. Mis reflexiones se encaminaron hacia su condición misma. Hacia la originalidad silenciosa.

Algunos momentos de Juan Rejano me son inolvidables. Una vez lo vi tomar de la cartera un pequeño retrato de las dos hijas que dejó niñas y lo habían hecho abuelo. Estuvieron a punto de correr las lágrimas. Y lo evoco anonadado ante el cadáver de Luisa Carnés. Era tal el sufrimiento que si siempre causa desasosiego ver llorar a un hombre como hombre, ver a Juan llorando a gritos, se me grabó con su dolor definitivo. Logró encontrarse con sus hijas. Conocerlas nuevamente. En un pue-



Juan Rejano



Max Aub



Jacobo Arbenz



Vicente Aleixandre



Pedro Garfias

blo del sur de Francia fue la reunión. Lo escucho charlando con ellas. Con su España.

Jovial, exigente: su obra y su vida trazan una sola parábola. Era de mi estatura, de mi compleción. Ni una cana en la cabellera endrina. Más que gitano, fue moro de Córdoba. Moro moreno oscuro. Aceitunado. Cantaba bien. Parecía torero sin traje de luces. Supersticioso como buen marxista andaluz. En su semblante se leía su bondad y energía. Fue desesperadamente español. La mitad de su vida fue destierro; combatió desde la juventud. Adueta modestia sin orgullo. Escuchaba circunspecto y sonreía aquiescente. Adivinaba el sentimiento y el pensamiento.

Parecía saber lo que íbamos a decirle. Cuando Manolete, celeberrimo diestro paisano suyo triunfaba en ruedos de México, Juan se pasaba horas charlando con él y sus amigos. Me aseguraba, en su entusiasmo que no era franquista el diestro. Los recuerdos lo atormentaban en la tertulia con la guitarra. A mí me hubiera acontecido lo mismo. La infancia posee potestad. A Juan Rejano en el desierto le pongo su chelaba y las babuchas, lo subo a un camello y llega cantando a la Meca.

Decidió con presteza su retorno a España. Se lo impidió la única voluntad que podía impedírselo.

Murió Juan en julio de 1976. Dirigentes de su partido me piden unas palabras. No asisto al velorio ni al cementerio. Adolfo Sánchez Vázquez leyó lo que yo no hubiese podido leer:

"Juan, hermano mío, te hablo como quien supo e intuyó algo de tu serena virtud. Hermano mío, quien te conoció, quien ha leído tu poesía alta y recóndita, quien sabe que fuiste canto, lucha y espiga de ternura, también sabe que tu existencia fue armoniosa y terrible de amor a España y de amor al hombre. Luchaste siempre por el advenimiento de la felicidad.

Armoniosa y terrible —decía— por tu pertinacia, por tu optimismo sin desmayo, por tu certeza de que nuestra España, como nuestra América tuya asimismo, abre su camino. Qué desvalidas, qué insignificantes suenan mis palabras al recordarte. No consigo abarcar un pétalo de tu vida. Tu corazón se desbordaba en nobleza popular, en cantos de amor y en cantos combatientes.

Juan, hermano mío, compañero en afanes y destierro, compañero en Góngora y en Lorca, compañero en las penas y en las furias, vuelves a Córdoba cuando tu pueblo encrespado rompe diques que intentan detener su luz precipitada.

Qué entereza, qué ternura y reciedumbre iluminó cada uno de tus actos. Porfío en decir cómo te comprendo, y tartamudeo y te llamo pueblo y espuma. Y te llamo acero y olivo. Abro tus páginas. Evoco años recorridos juntos. Tu poesía es claro afluente del caudal de tradición compartida, de la voz de tu sueño y tu combate.

Nada sé decir para mis amigos muertos. De hombres como tú, como muy contados legítimo, singularmente esencial, acaso si apenas acierto a balbucir, hermano mío, que no escuches mis palabras inválidas, que mejor escuches mi silencio, mi silencio mísero que coloca sobre tu pecho un ramo de rosas.

Tu grave poesía sonriente erigió un canto de presagios, de albas y certidumbre fraternales. Tierra de España y tierra de México acogen tu sueño. Tu patria fue el planeta; tu compatriota, el Hombre.

Anonadado, enmudezco. El viento se lleva las palabras. El dolor no se lo lleva. Súbitamente me pregunto: ¿Por qué estaríamos tan dolientes? Leo contigo las *Coplas* de Jorge Manrique. La luz que se llamó Juan Rejano cumplió su destino venciendo mil adversidades. Hermosa plenitud fue la suya. Los sabemos; pero el dolor no se amengua. Alguna vez, tarde o temprano, nos decimos: Hasta la vista. Tú has vuelto ya. Tu sencilla grandeza, como toda grandeza, y tus poemas están presentes para siempre. Pueblo de España eres y serás. Del Romancero te vi llegar. En alto alzaste el puño. Cerraste la mano con el mismo amor con que la dabas abierta. con la misma lucidez sincera.

Evoco a Cernuda, a Prados, a Moreno Villa, a León Felipe, a Garfias, a Altolaguirre, a Luisa y al obrero aquel cuyo nombre ignoro, a quien leías San Juan de la Cruz o Garcilaso. Hoy los visitas para siempre y cantan juntos en la muerte sin fin.

Hermano mío, sé un poco quién eres. Sé un poco cuán dilatado fue tu preciso corazón cabal. Supe un poco del fervor de tu vida. Qué profundidad de pueblo alentó en tu sabiduría manifiesta en actos y en pensamientos que revelaban la verdad de la vida.

La tuya, Juan, pertenece a la lucha de tu pueblo. A la poesía de tu pueblo existida como realidad. Como pan a compartir. Vivida como participación. Como presencia y prodigio. España clamó en tu silencio y en cada una de tus palabras, asumida con pasión y con el anhelo definitivo de un mundo por el cual luchaste.

Viviste tantos años en España como en tu México amado. Tu obra en su mayor parte aquí fue creada con nostalgia. En tu poesía se embravece la tormenta de tu alma que pareció apacible. Que pasión de diamante en tu acento estremecido. Que ímpetu de bondad la encandescía. Qué vehemencia ocultaba tu delicadeza.

Buenos días, Juan. El sol asoma en los altos montes. Tú estás ya en su voz cenital. Te digo: Descansa en paz, hermano. Pero bien sé que tu poesía, que tu vida y tu memoria prosiguen cantando y combatiendo.

Juan Rejano, fuiste todo un hombre."

Conversaciones con Enrique Lihn: Cambios de vía*

—Mira, aquí están el Monólogo del viejo con la muerte y el Monólogo del padre con su hijo de meses.

—Son los poemas con que concursé en los Juegos de Poesía el año 56, en esa competencia en la que tú también participaste. Eramos unos veinte o veinticinco lectores: entre ellos, Armando Uribe, Raquel Señoret, Efraín Barquero, Jaime Valdivieso, Gabriel Carvajal...

—Armando Uribe debe ser un nombre familiar ahora para muchos extranjeros, pero no precisamente por su poesía, que a mí me parece importante.

—A mí también me interesaban sus poemas, pero creo que tenía una idea demasiado luminosa de sí mismo, que pudo haberlo desviado de la carrera literaria en direcciones más positivas. Tú te acuerdas de los versos que leyó en esa ocasión, ante la hilaridad de un público incapaz de apreciarlos en su verdadera dimensión: "Pero yo tengo tema: mi inteligencia; prodigio, maravilla, abundancia. / ¡Mueran los envidiosos muertos de envidia, / suban los admiradores a los árboles maduros!"

—Cuando se hacen estas listas, veinte años después (¿no se llama así una novela de Dumas?), uno tropieza con una dificultad para pasar de los primeros cinco o seis nombres, y se pregunta qué será de los otros, aunque no sabe ya de qué otros se trata...

—Pero basta con las estrellas. Yo recuerdo que uno de los poetas nombrados cambió su nombre por el de *Encantaflor*, repartió en las calles de New York las economías que había hecho laboriosamente

como funcionario internacional y llegó a sentarse cómodamente con las piernas cruzadas en una silla inexistente.

—Es una carrera singular; pero estaba recordando que unos minutos antes de tu lectura —mientras caminábamos por el patio de la Universidad de Chile— me contaste que esos poemas los habías escrito especialmente para el concurso. Los títulos ya habían aparecido en los diarios.

—Un jurado previo se tomó el trabajo de examinar los miles de páginas de los centenares de concursantes. Uno de los miembros de ese jurado fue mi amigo Helio Rodríguez: era y sigue siendo en Chile el lector de poesía por excelencia.

—Sí, un lector inolvidable, ése que todo poeta joven debiera tener oportunamente. El habría sido el crítico ideal del que hablábamos hace unas semanas, pero le faltó la decisión para escribir. ¿Nunca ha escrito nada?

—Yo le conozco algunos sonetos satíricos, inéditos. Fue uno de los poetas jóvenes amigos de Huidobro.

—De veras: está en la antología *Madre España*, de 1937.

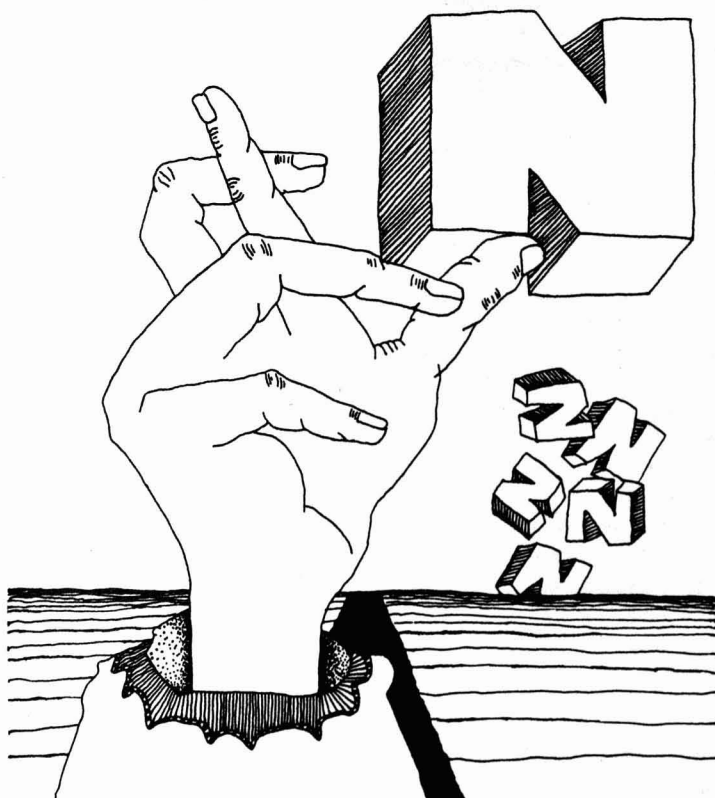
—Volviendo a los Juegos de Poesía: eran actos rituales que sería bueno que se repitieran alguna vez, en un futuro utópico. En esos años, Ester Matte había emprendido la tarea de reanudar esa tradición.

—Fueron los estertores de esa tradición. Los concursos de poesía tenían un peso específico en Chile: basta recordar que Gabriela Mistral ganó unos Juegos Florales en 1914, con Los sonetos de la muerte, y Pablo Neruda fue el poeta de la Fiesta de la Primavera en 1921.

—Será por eso que Neruda, a pesar de su status literario, no dejaba de participar como jurado en esos concursos. Tuve mala suerte con ese jurado mientras le parecí un poeta elegíaco y decadentista sin remisión política posible. Luego amainaron los vientos contrarios. Después de la última sesión de lectura en que se otorgaron los premios, los organizadores recibieron un llamado telefónico desde el torreón de Márquez de la Plata. El poeta habría decidido que los Juegos culminaron con un ágape en su retiro. Todos nos apresuramos en llegar allá en un pequeño número de atestados taxis nocturnos. Hubo champagne y agresiones verbales. En una de éstas Pablo nos invitó a brindar con él, acodados en un cofre, a dos o tres de los premiados y pidió que se me escanciara vino en una copa que había pertenecido a Víctor Hugo (para consternación de los que bebían en ella). Todo esto tiene que ver con la edad de oro de los Juegos de Poesía.

—Ahora, el Primer Premio lo ganaste tú; el Segundo, Raquel Señoret, que leyó ahí unos poemas algo huidobrianos, que después recogió en un libro titulado, creo, Sin título. También recibieron premios Jorge Teillier y Armando Uribe.

—Uno de los concursantes se retiró antes de que el



Pedro Lastra, poeta y crítico chileno, es profesor de la Universidad de Nueva York, Stoney Brook (Long Island). Ha hecho numerosos estudios sobre cuento chileno y poesía norteamericana.

Enrique Lihn (1929), es otro destacado poeta chileno. En 1969 editorial ERA publicó aquí *Escrito en Cuba*. Lihn ha escrito, además, algunos libros de ensayos sobre ciencias sociales.



jurado se pronunciara, después de haber sido seleccionado.

—Ah, sí, un pequeño escándalo.

—La idea de salir perdedor ofuscó a ese hombre. Retiró sus poemas de las barbas del jurado e hizo declaraciones a un periódico sosteniendo que adivinaba la parcialidad de todos y condenando esos con tubernios inminentes. Así es que tomó el camino de la montaña.

—Entonces, bueno, vino tu lectura y yo recuerdo muy bien la impresión que produjo. Para mí fue un impacto enorme, y era eso lo que se comentaba entre los participantes. Tus poemas estaban muy lejos de nuestras tentativas. El año anterior habías publicado Poemas de este tiempo y de otro, pero ignorábamos lo que estabas haciendo por esos días.

—Poemas e innumerables cuentos inconclusos. En esa época escribí, por ejemplo, un relato que se publicó mucho después con el título de *Huacho y Pochocha*.

—No sabía que el cuento hubiera sido escrito en ese tiempo. ¿Cuándo se publicó por primera vez?

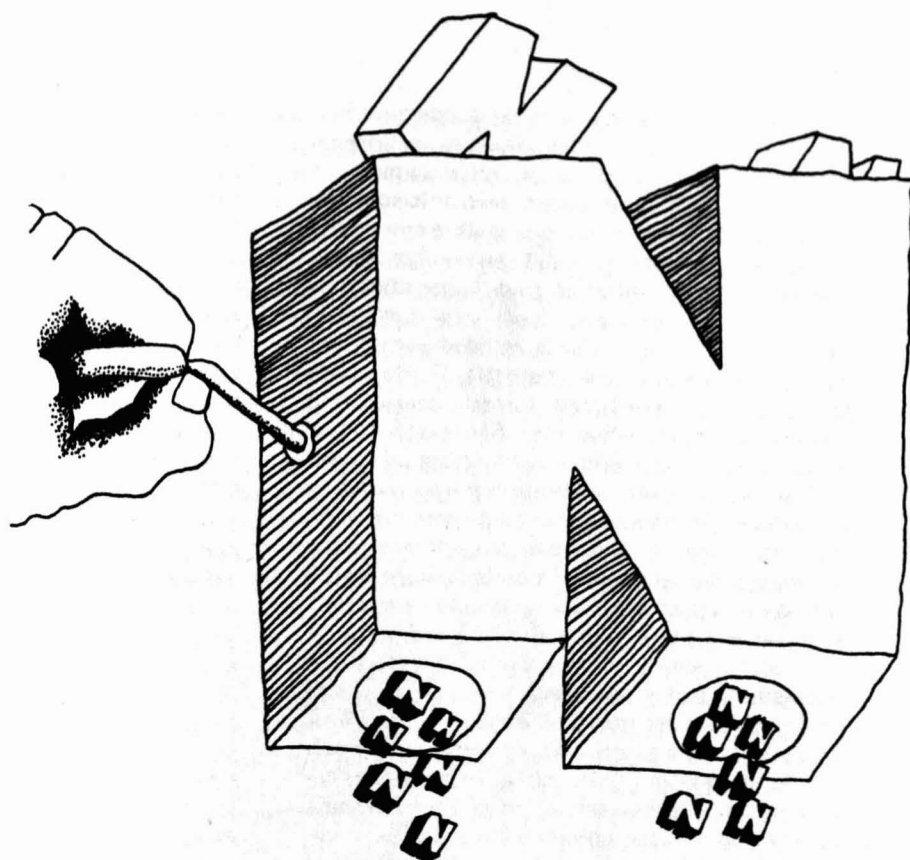
—En 1962, en la antología *El nuevo cuento realista chileno*, de Yerko Moretic y Carlos Orellana. Luego, en mi libro *Agua de arroz*, en 1964. Yo lo había conservado inédito, entre muchos otros escritos fallidos de ese entonces: un montón de papeles de los que me desprendí botándolos o quemándolos. El relato pudo correr la misma suerte; si no se lee con buena voluntad o atención algo en particular y se está en tren de eliminaciones en general, es muy fácil no hacer ninguna diferencia entre los manuscritos condenados.

Nadie había leído *Huacho y Pochocha* hasta que fue antologado. A partir de esa antología se constituyó un grupo de trabajo. Lo formaban Yerko Moretic, Carlos Orellana, Franklin Quevedo, Carlos Ossa, Luis Bocaz y otros. Orellana, que trabajaba en la Editorial Universitaria, se hizo cargo de las publicaciones del grupo, que respondieron a la necesidad de sostener la apuesta que representaba la antología a favor de un realismo abierto, que liberara a los escritores marxistas del fantasma del realismo socialista tradicional. Era la época del deshielo, ¿no? antes de que Nikita Krushev se declarara crítico de arte, cuando Garaudy escribía *El realismo sin fronteras* y aún no había abandonado el PC por el fronterismo o qué sé yo. No todo ocurre en la historia por propagación: en Chile había llegado a su madurez, por esos años, una generación de escritores marxistas que encontraron en el clima del deshielo una razón más para diferenciarse públicamente de los cuadros dogmáticos, stalinistas, de la vieja guardia. El grupo —se trataba al mismo tiempo de un grupo de amigos— podía incluir a algún disidente o a meros simpatizantes, porque era la literatura militante lo que se cuestionaba allí. Moretic había escrito un artículo muy elogioso en *El Siglo* sobre *Agua de arroz*, un cuento

mío que Enrique Lafourcade incluyó en la antología *Cuentos de la Generación del 50*. Entonces los editores me pidieron un libro. Moretic era, creo yo, el líder intelectual de ese grupo. Como crítico literario tú recordarás que se había ganado cierto respeto; sus opiniones inquietaban a escritores que aunque no compartieran sus ideas políticas podían confiar en que haría un esfuerzo de imparcialidad. De modo que, a pesar de ser un invitado de último momento, se postergaron libros que al final no se editaron nunca para hacerme el tercer lugar de la colección. Yo completé entonces *Retrato de un poeta popular* y desenterré los otros relatos incluyendo *Huacho y Pochocha*, que era el más antiguo de todos.

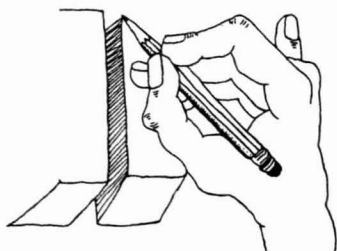
—No era frecuente entonces ese tipo de escritura, en la que se hace presente la conciencia del lenguaje en el texto que lo conforma; y esto sin proponérselo de manera programática. A mediados de 1965 yo fui jurado del Premio Municipal de Santiago en el género cuento, para los libros publicados durante el año anterior. Ahí me reencontré con *Agua de arroz*, y con un jurado que no se puede decir que fuera propicio a los procedimientos de la metaliteratura. Uno de sus miembros era Raúl Silva Castro, quien resultó ser —contrariando felizmente mis aprensiones— el promotor más entusiasta de tu libro. Duplicó sus recursos persuasivos para convencer a un regidor cuyo voto valía por dos y que asentía perplejo a una voz que después de todo representaba para él la infalibilidad de *El Mercurio*. Silva Castro hablaba de *Retrato de un poeta popular sobre todo; pero aprobaba lo que yo decía a mi vez sobre Huacho y Pochocha*.

—Este es el viejo cuento de cómo se escribe un cuento. Los materiales de construcción provienen de la realidad, de esa cosa iliteraria que se contrapone a la literatura, al menos al concepto de literatura con el que cuenta el cuento para desplegarse. Tú sabes: Marcel Proust —y cualquier otro novelista, pero Proust declaró el procedimiento— componía sus personajes asociando, condensando rasgos de distintas personas reales. Si en lugar de ofrecer sólo el resultado de esa condensación se asistiera a su modo de operar en el texto mismo mostrado como un taller en actividad, ocurriría algo de lo que quise hacer en *Huacho y Pochocha*. Mostrar, en lugar de los personajes concluidos, la forma en que se los hace sin dejar de producir —hablo del objetivo, no del logro— el efecto de individualidad de los personajes; sin dejar pues de encajarse en este sentido el poder de las palabras. Por otra parte está la acción. En una situación dada en términos de realidad la llamada lógica de la acción será muy laxa en la gran mayoría de los casos: cosas que parecía que iban a suceder irrevocablemente no suceden. Esta inconsecuencia traspuesta a la literatura —una disfuncionalidad— recibe el nombre de motivo ciego; un procedimiento que puede ser funcional respecto del sentido del texto,



pero que seguramente no produciría por sí mismo, con exclusión de toda secuencia y consecuencia, un relato legible. Yo hice en *Huacho y Pochocha* el relato de la manía de la literatura por imponer a los acontecimientos del mundo real una estructura. Para narrar la historia de un amor eterno —Huacho y Pochocha son Romeo y Julieta—, algo tan inexistente, la literatura hace, a vista y presencia del lector, un remiendo, pues, de personajes y de situaciones; sigue el hilo de la historia que se trae entre manos amarrando índices y secuencias que sólo tendrán coherencia y continuidad en la literatura, mientras que en lo real unos y otros se dispersan entre individuos distintos e historias separadas. Ahora, y seguramente no cuando lo escribí, pienso que ese relato puede constituir una suerte de crítica a la realidad: el amor absoluto sólo puede existir en una literatura que al dar cuenta de sus mecanismos

mide la distancia que la separa de lo real; pero al mismo tiempo la literatura no es otra cosa que el norte utópico por el que se orienta la realidad misma: en aquélla encuentra la manera de completar los datos sueltos de la experiencia y formar totalidades inexistentes pero plausibles. Hay una especie de ser negativo del que se hace cargo el acto literario, realizando lo inexistente. Esta versión del relato me permite verificar la relación que tiene con *La orquesta de cristal*, una relación que siento como fundada pero que se me escapa. La *Sinfonía Amor Absoluto* sobre la que todos hablan y que nadie ha escuchado es intrínsecamente inaudible en la realidad histórica: la literatura se encarga de hacerla oír negativamente al describir los episodios de una historia que impiden esa audición, al definir así la historia que sólo contiene episodios de esa especie. La novela es la audición negativa de lo que nin-



guno de sus personajes narradores puede escuchar, aunque la novela no sea nada o casi nada independientemente de las voces de esos charlatanes.

Huacho y Pochocha da cuenta pues de la solución de continuidad, del abismo que se abre entre estos dos sistemas: literatura y realidad o más bien literatura vs. realidad, y del esfuerzo de la literatura por franquear esa diferencia, desde una conciencia clara de lo que la separa de la realidad, separación en la que reside su propia existencia. Dicho, como todo esto, en una peligrosa forma sumaria, es el proceso de concretización —o la figura retórica que así se llama— lo que acerca la literatura a la realidad, lo que permite a la literatura producir efectos de realidad; de manera que el relato empieza planteándose como una tarea concretizadora a partir de dos palabras que parecen nombres propios pero que son voces genéricas. La tarea del relato será la de llenar esas palabras de todas las historias que a ellas les convengan hasta producir ese efecto de realidad, de manera que sean y existan en el lenguaje, por obra del artificio literario y sobre la base de los datos de la experiencia, dos seres que parecerían de carne y hueso, una pareja de individuos colectivos, los eternos amantes. *Huacho* —huérfano abandonado— tiene connotaciones varias y encontradas: expresión de cariño, puede convertirse según el uso en un apelativo insultante. *Pochocha* es también un apelativo afectuoso y ambiguo, como lo son todas las palabras que no provienen del vocabulario dominante en un lenguaje clasista como el nuestro.

—¿A partir de qué imágenes se generó ese texto?

—La historia empezó a escribirse a partir de un dato de la realidad, aunque se trata también de un hecho de escritura, lo que te confirmaría en tu punto de vista: los contextos de un texto son textualidades. La corriente de energía que recorre el texto (si es que así ocurre para otros) reside para mí, el autor, en el hecho de que la narración no es más que la expansión imaginativa y conjetural de lo que lingüística y extralingüísticamente está contenido en ese dato de la realidad; las virtualidades, como dices tú, de la experiencia. Lo imaginario se da a la tarea imposible de colmar una laguna de lo real buscando múltiples equivalencias entre los dos polos. En la realidad, al salir en un tren de Santiago a Valparaíso, en la Estación Mapocho, yo vi ese letrero que digo haber visto en el relato. Estaba pintado de varios colores, primorosamente, en uno de esos muros divisorios ruinosos y como carbonizados que deprimen el ánimo y que abundan por supuesto allí y en otras muchas partes de la ciudad: como lo que queda de una cárcel o de un asilo de locos, que se hubiera derrumbado. El letrero insistía en esos nombres: *Huacho* y *Pochocha*, enmarcados por el dibujo de un corazón y ornamentados de floritas. Eso se parecía a los altares de las animas: había incluso algo que semejava un altar con

flores de verdad en latas de conserva: una especie de homenaje florido a los amantes desconocidos. Estoy empezando a contar de nuevo la historia. Aunque en *Huacho y Pochocha* de lo que se trata es de escenificar el cómo ese cuento y cualquier otro se cuenta, la imaginación literaria se alimenta continuamente de los datos de la experiencia en su esfuerzo por completarlos; sin ese continuo ir y venir obsesivo de lo imaginario a lo llamado real no ocurriría, al menos en este caso, nada. Literatura y realidad pueden ser dos órdenes irreductibles el uno al otro, pero no por eso menos complementarios; o bien opuestos pero no contradictorios.

—Advierto en esos textos —y por eso me llama la atención la contemporaneidad del cuento y de los monólogos— que hacia 1956 tu trabajo pone ya de manifiesto una concepción muy firme de la especificidad de lo literario, en el sentido de la reflexión de la literatura sobre sí misma en el interior de la literatura. No parecería descaminado pensar en algún estímulo borgiano. Estos poemas y cuentos se despliegan a partir de un reconocimiento muy activo de las posibilidades fundantes de la palabra poética: es eso lo que se constituye como la acción del sujeto del enunciado. Porque *Huacho* y *Pochocha* ya no remite a un referente sino que los acoge todos, acoge las enteras virtualidades de la experiencia: las discute, las niega, las contrasta, potencia todo esto en una operación que ocurre en un espacio puramente verbal. Es algo que creo ver también en los monólogos. ¿Tú aceptarías la noción de irrealismo para definir piezas como éstas?

—El concepto de irrealismo me crea una resistencia, un bloqueo. Yo llamaría irrealista a un gran número de escritores realistas porque ignoran la realidad de la literatura, cayendo así en el irrealismo de confundir sus fantasías personales y colectivas con la realidad; son esos los escritores que hacen —pero ignorándolo— literatura en el sentido peyorativo de la palabra. Creo en la realidad de la literatura no ciertamente como algo dado sino en el modo de encontrarle un sentido a las cosas, según una técnica o unos procedimientos exclusivos que constituyen la especificidad del discurso literario. Pero tampoco sé en qué momento se puede hablar de un espacio puramente verbal en el que se acogen las virtualidades de la experiencia. Necesito que nos expliquemos respecto de esos conceptos. Yo pienso que mis poemas y cuentos se fundan en la experiencia.

—Desde luego, es lo que está en su génesis. Pero en la literatura las experiencias de base no son necesariamente experiencias factuales. Pueden ser virtualidades de la experiencia las que acogen allí. ¿No es, por otra parte, algo consubstancial al hecho literario?

—Existe el criterio de autosuficiencia relativa del fenómeno literario al que me suscribo. La literatura que no se encierra en una reflexión excluyente sobre sí misma o en caso contrario en un desaprensivo ejer-

cicio de los verosímiles admitidos, intenta organizar una zona donde se puede producir la experimentación: esa zona que colinda con lo que estoy pensando aquí bajo la especie de la realidad.

Yo quisiera rescatar un concepto de la literatura que no excluye los datos de la experiencia. No se trata de la presunción realista de una literatura que sería el reflejo artístico de la realidad objetiva, pero creo que el enrarecimiento de la literaturidad lleva a una literatura o a una metaliteratura que sin ganancia ninguna se engolfa en sí misma, dando cuenta así negativamente de una situación. Lo que yo he intentado hacer al menos, por mucho que parezca irrealista, es el producto de un cierto enfrentamiento con la situación.

— *El peligro de la palabra experiencia es que puede remitir a una especie de instancia naturalista.*

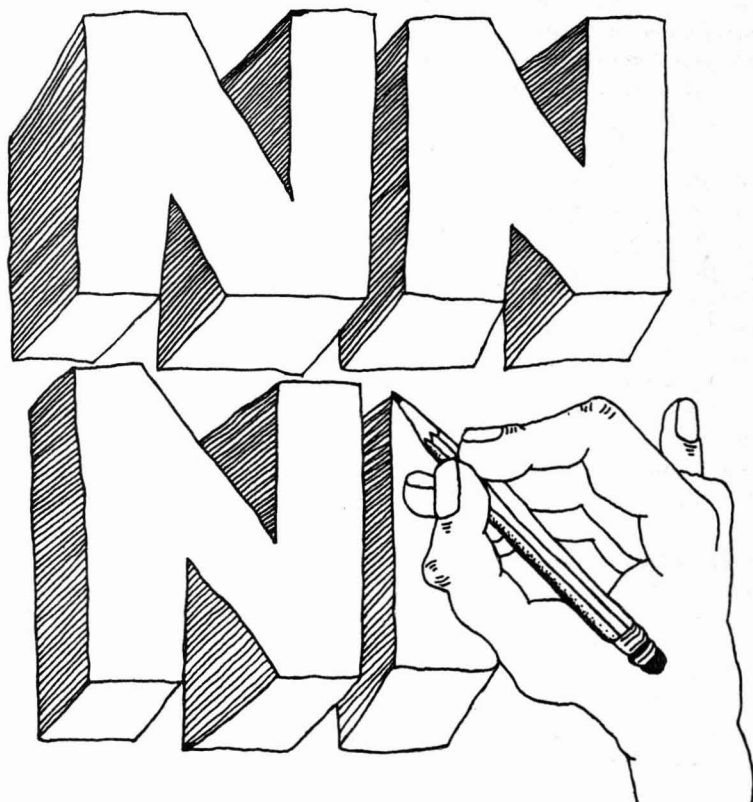
— Así es. También la palabra realismo hace pensar en la ingenuidad de la teoría del arte como reflejo artístico: como si pudiera haber un acto de creación que fuese una copia artística de realidades ajenas a ese acto, el cual —de alguna manera— siempre las constituye, desde el momento en que se trata de un acto cultural y no natural. Para mí el concepto de realidad se refiere a la relación de una obra con la circunstancia o situación de sus enunciados. Adriana Valdés ha recordado este concepto a propósito de algunos textos escritos en Chile en los últimos cinco años: los poemas de Raúl Zurita, una novela de Guillermo Blanco (*Dulces chilenos*) y

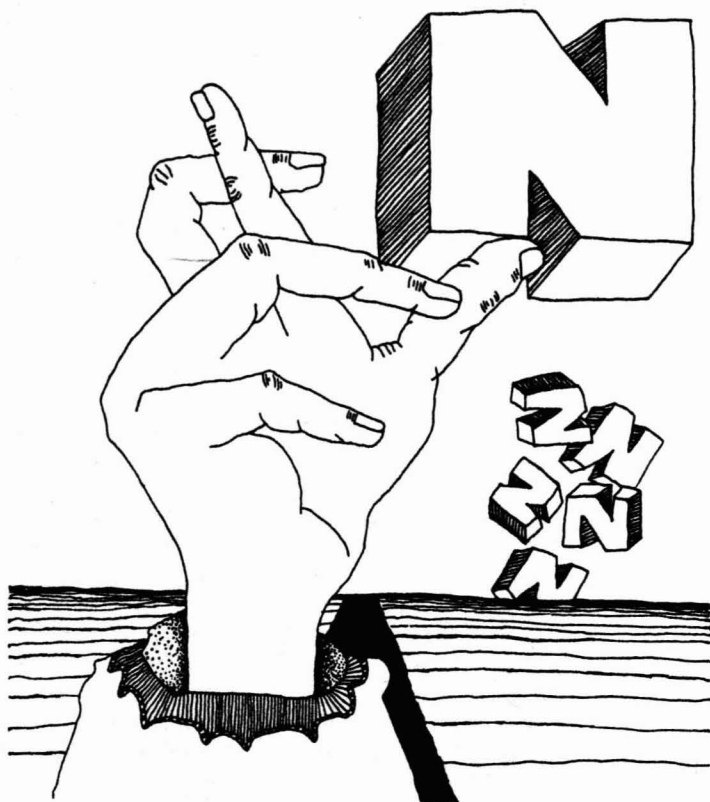
el álbum *Lihn y Pompier*. Para poder interpretar correctamente un texto —recuerda ella— se precisa reconstruir la situación lingüística, ideológica, etc., en que fue escrito. La realidad es el horizonte cultural desde el que se escribe; una realidad cultural, pues, siempre, en cada caso con características muy precisas. El pretexto de los textos es su situación: en este caso “el discurso social implícito que ellos contradicen”. Creo que el aspecto semántico de un escrito no es menos importante que cualesquiera otros; es decir, el sentido específico que el autor le ha dado a su obra consciente o inconscientemente, su relación con la situación, y una obra no deja nunca de estar situada. Si todavía puede dársele un sentido a la palabra realismo, tendría que apuntar en esta dirección: un texto sería realista en la medida en que su sentido no se entrapa con los muchos aspectos regresivos del contexto histórico-cultural, de la situación. La realidad es algo que debe ser superado desde el punto de vista realista.

Una comparación tentativa: cuando escribí *Huacho y Pochocha* yo tenía la impresión de documentar, de *filmar* la realidad bruta, pero para organizar ese material con una técnica literaria autoconsciente, que se mostraba a sí misma. Tú recordarás seguramente la famosa película *El hombre de la cámara*. Es algo que ocurría asimismo en los monólogos: un trabajo de recorte y montaje.

— *Creo que esto caracteriza muy bien tu trabajo de toda esa época y de la que le sigue. Porque en los poemas de La pieza oscura, de Poesía de paso, etc., aparecen elementos que provienen directamente de un contorno extraliterario. Recuerdo una pregunta que te hizo Antonio Cornejo Polar hace algunos meses, sobre el sentido de estos versos del poema Nathalie a simple vista: “Quizá la práctica del judo o el furibundo asalto a un neumático viejo / en la rue Manuel a la seis de la mañana”. Sus estudiantes estaban muy intrigados por la significación de ese neumático viejo. Tú contestaste brevemente: “Bueno, era un neumático viejo que había ahí, en la rue Manuel”.*

— La pregunta por la significación de ese objeto es por cierto legítima, a pesar de la ambigüedad de mi respuesta a Antonio: una broma que ustedes dos entendieron muy bien. Lo que pasa es que el objeto portador de esa significación no es un tropo, una figura de palabra ni lo que se entiende por un producto retórico, sino lo que podemos llamar material bruto incorporado al poema. Es algo que ocurre a menudo: los pintores cubistas, dadaístas y los que les siguen hasta el día de hoy trabajan en esa forma, acarreado materiales de distinta procedencia. En literatura se nota menos, salvo cuando se trata de citas expresas, periodísticas por ejemplo (un caso clásico de esas utilidades es John Dos Passos). Lo que ocurre es que la sustancia de la forma de ese material bruto en el lenguaje es también lenguaje, lo que no sucede con otros sistemas signíficos. Ahora, es claro, dentro del sistema de una





obra, el material bruto adquiere un valor y una significación específicos, sin dejar de ser al mismo tiempo lo que es: un neumático viejo o lo que fuere.

—¿Cómo resumirías la significación de ese neumático viejo en el poema? Ya que lo documental sería simplemente decir: "He visto un neumático viejo en tal lugar de la rue Manuel"; pero aquí hay una valorización de los signos.

—No podemos hacer aquí un análisis exhaustivo, pero dibujemos una hipótesis de trabajo: el neumático viejo pertenece en el poema al orden de la nueva barbarie; es, como ella, un signo de lo real que en el poema incluye los consejos del cuerpo, las sanas costumbres y, ante todo, el erotismo pleno, por oposición a la malignidad de los sueños y al eros morboso ligado a ellos. La nueva barbarie, por su parte, se opone a un ámbito normado por una sociedad técnica y programada: aquella connota bohemia, desorden, improvisación y realismo erótico como las notaciones propias del polo positivo de la oposición.

—Volvamos a los monólogos. Te insisto en esto porque a mí me parece ver aquí una conjunción enriquecedora de dos instancias aparentemente contradictorias: en el momento en que tú empiezas a dar cuenta de la conciencia que tendría que tener toda literatura de su especificidad, de su propia naturaleza, entonces es cuando se materializan tus preocupaciones por la concreción como norte de lo configurado.

—El reconocimiento de la literatura como real o

de lo real-literario, se complementa quizás con el reconocimiento de la realidad misma; son instancias "ontológicas" complementarias, implicadas en el desarrollo de una visión materialista de las cosas. La literatura se convierte en un modo de hacer literatura, en un oficio, y la realidad —digamos— despojada de la ensoñación o de la omnipotencia, en esa "porfiada y dura realidad" de la que hablan los lugares comunes. Al escribir los monólogos, abandoné en definitiva la zona aislada y enrarecida del adolescente universal con sus sentimientos algo abstractos y su lenguaje privilegiado por una tradición difusa ligada al romanticismo. Los monólogos se emplazan en lo que llamamos corrientemente un terreno concreto e intentan dar cuenta de una experiencia formada allí. El sujeto del *Monólogo del viejo con la muerte* habla de toda una vida contrariada, a la que se le pasa revista en cada uno de sus sórdidos detalles. Por consiguiente, el lenguaje "puesto en la costumbre" es despojado, esquelético, con ecos de la palabra oral que deben acentuar el "efecto de realidad". Se han eliminado los lugares comunes de la literatura idealista. *Efectos de realidad*, digo yo, porque el lenguaje de la escritura no deja nunca de ser artificial respecto del lenguaje oral; algo muy elaborado, por muchas simplicidades que simule.

—Estos monólogos apelan a una presencia que se constituye como la del otro polo dialógico. Entonces, en última instancia, a pesar de que allí hay una sola voz que habla —presenta el conflicto, persuade, cuestiona, induce, exige—, al efectuar estas operaciones ella dibuja, diría yo, una nueva presencia: la de un sujeto apelado, cuyo espacio será ocupado por el lector en cada caso. La partícula con (*Monólogo...con...*) insinúa así una estructura esencialmente dialógica, vinculada al género dramático.

—Son poemas dramáticos, y tienen esa estructura dialógica a la que aludes. El locutor efectúa una operación persuasiva, retórica, para convencer al receptor de la necesidad de morir. Estos poemas, además, como te dije, fueron programados para una lectura oral: es algo que se puede inferir de los textos mismos. Así es como predomina una linealidad temporal. Como en el discurso de un orador el texto avanza a lo largo de rápidos encadenamientos o secuencias verbales. Sus figuras retóricas son vastas, en lo que se diferencian de los otros textos de *La pieza oscura*. En los monólogos es secundario el juego de las microtextualidades que espacializan los poemas más ceñidos a las características de la escritura.

Por otra parte, el sujeto del texto ya no es tampoco la supuesta primera persona del poeta. Estamos más cerca del teatro que de la narración. Hay la apelación a un auditor que, como bien decías, ocupa silenciosamente el polo del receptor. La tensión —si la hay— de ese auditor, se orienta hacia el carácter quizás enigmático del emisor de este men-

saje, que como en todo discurso terrorista es persuasivo pero sobre todo impositivo. A lo mejor se utilizó aquí, como una particularidad apropiada a la situación, el hecho de que fatalmente el texto literario no puede "dialogar" con nadie. En este aspecto, los monólogos se harían cargo también de una cierta condición propia de la literatura, que es el carácter ficticio que en ella tienen siempre el hablante y el receptor.

— *Estos poemas se desarrollan según el orden de una situación dada y, naturalmente, adoptan también una cierta dimensión narrativa. ¿Qué función cumplen los datos de ese tipo en ambos poemas, ya que, como es muy obvio, no se trata de contar ninguna historia?*

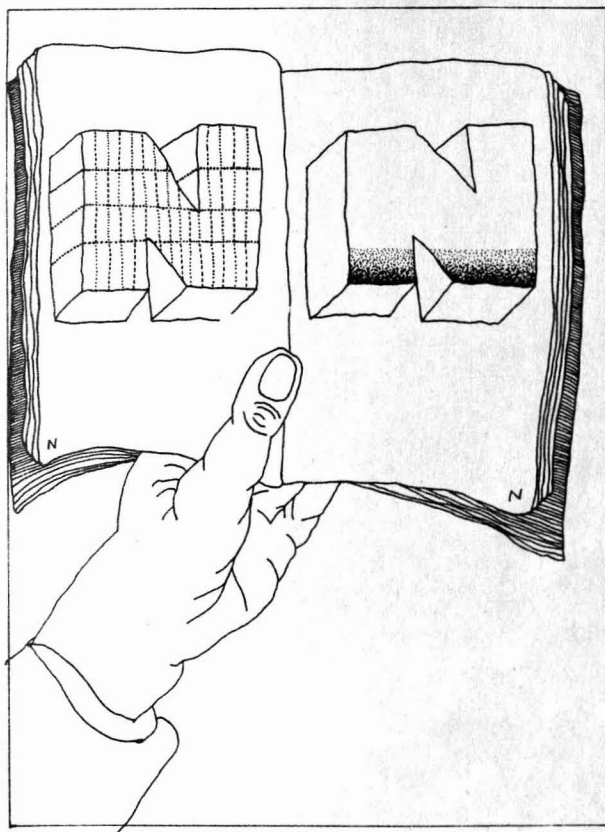
— Los datos narrativos concernientes a la vida del viejo aparecen subordinados al discurso dramático que le dirige el hablante en el presente del texto. Ahora bien: aunque no estoy muy seguro de haberlo pensado así al escribir los monólogos, quien habla allí imponiendo y otorgando la muerte es la muerte misma, tal como aparece —salvando todas las diferencias— en los poemas medievales. Esto lo conversamos a propósito de las interpenetraciones genéricas que nos llevaron a las novelas.

En cuanto a la literaturidad de los monólogos, esa voz que habla —la muerte en uno y la vida en el otro— representa figuras paródicas del autor omnisciente: así, por ejemplo, la que decreta la muerte del viejo, después de recapitular su vida entera y hacer el balance de la misma desde arriba. Se

trataba de caracterizar con notaciones heterogéneas: el hablante era también un hipnotizador. Esas fórmulas que emplea —"no se agite, tranquilo, basta, basta"— repiten los dichos de los charlatanes, como algo que ocurriera en un lugar público, frente a un grupo de personajes populares. Condensan mis observaciones en sitios como éstos —la Quinta Normal, el teatro, los números circenses—, todos esos elementos que de alguna manera están asociados a mis inclinaciones por hacer de la palabra un espectáculo.

— *El eje semántico común de estos poemas es la degradación: aunque se ordenan en espacios distintos, sugiriendo con eso una oposición —nacimiento-muerte—, la verdad es que la vida sale mal parada en ambos casos. Además, varios años después la muerte vuelve a hablar en tu poesía, esta vez en relación con un tercero que pareciera haber zanjado en su quehacer los términos de esa oposición, o por lo menos zanzarla ahora, en un acto inútil de lucidez final: se trata del Monólogo del poeta con su muerte. Última observación, que tal vez no sea una minucia: la que va de la muerte en el monólogo del viejo a su muerte en el del poeta.*

— El otro día leí una observación tristemente elogiosa que alguien formulaba sobre T.S. Eliot. Decía que el poeta era suficientemente lúcido como para resistir a las facilidades de cualquier, de todo optimismo. Desde muy joven habría advertido que el proceso vital sólo podría avanzar desde lo menos malo a lo peor. Mucho me temo que este haya sido "instintivamente" mi punto de vista, para no hablar de una filosofía, cuando escribí esos monólogos y en otros muchos momentos de mi poesía. En este sentido los monólogos —como dices— se complementan y tienen en común la fatalidad que se inscribe en el esquema de lo viviente: nacimiento, desarrollo y muerte. En el tercer monólogo, al hablar del poeta y su muerte, se pone el acento, es claro, en esa propiedad, que yo siento distinta de la "muerte propia" rilkeana, esa revelación de lo real-auténtico del ser. Aquí se establece una identidad entre la muerte y la poesía o lo imaginario: las imágenes que el poeta produce serían como las células de una antvida, su denegación de la sórdida identidad de lo real y la muerte. En el morir el poeta encuentra, a la vez, su epifanía y el despliegue de lo imaginario, combinado todo ello o simplemente fundado (puesto que no hay una antvida) en la regresión: "Piensas en los hermanos Grimm y en Andersen. / Sabes, crees saber que, pasajero / de un tren-cisne-dragón-globo aerostático, / vas salvando el escollo de la noche, y el aire / libre, la luz del otro extremo del túnel, / te murmura al oído: "ahora estás sano y salvo." / ¡Un día al fin! Tu madre, toda suave lectura, / vuelve para aventar del patio los recuerdos / turbulentos, que gritan: ¡El muerto, el muerto, el muerto! / con las orejas y las manos sucias".



Sergio Fernández

Las Meninas *

para Arturo Azuela

No sé exactamente el sitio ni quién fue mi conducto, pero al verla pensé que su tipo repetía un modelo cada vez más escaso, un poco de cera, de museo de cera. De querer desvirtuarla pensaría en van Dongen o en Romero de Torres. Pero no; más bien se acercaba a Zuloaga, rodeada —lo estuviera o no— de objetos decorativos aunque su función —la de éstos— fuera en la vida siempre útil. Lo que quiero decir es que las cosas, simplemente por estar junto a ella, se convertían en anecdóticas, tan inverosímiles, en todo caso, como la persona en sí misma; con la clase que representa. Daba igual el uso de unas medias oscuras que la desproporción de sus ojeras, difuminadas como si así lo deseara quien virtualmente la hubiera golpeado; un amante apasionado y cuidadoso; datos, lo declaro, exactos, pero al propio tiempo indefinidamente irrepetibles, un entero muestrario que en bajorrelieve marcaba por lo bajo una mitología aplicada, en círculos viciosos, a las medias oscuras, a las ojeras; o a Roma, donde con ella me encontré. Por eso, para entrar en materia ahora hago un inventario de sucesos que pueden ser mentira, pero que sin embargo no lo son: el que me hubiera molestado, por ejemplo, la amanerada hiel de su exilio político, manoseado, decantado a pesar de su sabiduría; el que me atraje-



ran su mordacidad y su ensoñación, productos, acaso, de un moho interno, como si el alma, ya madura, empezara a pudrirse en la espera de quien lograra aprovecharla.

¿Me perdonas el tuteo? ¡Eres tan joven! Ven, siéntate... ¿Has estado aquí anteriormente? La ventaja es que, por mucho que viajes, tienes un país para vivir; un país propio porque con ocho años de destierro, una acaba por volverse un híbrido lo cual, además de insólito es tan llamativo que no se puede esconder; es un sello. *Caffe latte per me, ¿y tú?* Qué bueno conocerte.

Pronto nos entendimos. Ella me abrigó así, de buenas a primeras, en su exilio porque Roma es bellísima pero ¡tan echada a perder!, ya lo ves, desde que llegaron los italianos se ha vuelto insostenible, por lo cual el destierro se acentuaba en los dos. Y este sentimiento me envolvió siempre, a mi pesar, hasta el momento de separarnos e irme yo a Alemania, lo que ella no entendía porque... no sé cómo decírtelo... te vas a encontrar con el demonio.

La advertencia —una amenaza que no pude olvidar— también me arrojó con su manto, uniformándonos, en cierto modo. Pero el asunto se extendía ya que estuvo en México unos cuantos meses, lo bastante para no soportarlo, perdóname, fue demasiado para mí. Y luego, no sin ironía hacia referencias a viajeros ilustres a quienes tampoco les había gustado. ¿Te convence Lawrence? Estaba, de todos modos, fascinado; no hay sino recordar las piernas bronceadas de aquel indio desnudo, nadando, creo, en Pátzcuaro. Así les pasa a los nórdicos: lo de siempre. ¿Y Green? Es un neurótico, pero muy divertido. Ah, qué belleza aquel cura, grasoso de tanto comer y emborracharse. Al decirlo se transformaba en una leona, de las que dan zarpazos o reciben flechas en un bajorrelieve asirio, o en ibis, de los que fisgan, con una inhóspita sabiduría, los misterios del Universo. Entornando los ojos hablaba de que lo sagrado la sobrecogía. Tu país lo es; quienes no lo entiendan así, simplemente dejan de existir, figúrate, con lo fácil que es para un dios aniquilarlos. Y me contó con frecuencia (como si en ese punto la memoria tuviera un especial engranaje), que unos turistas gringos, sorprendidos por ella en una ascensión irreverente a la Pirámide del Sol, regaron sus cadáveres en la carretera, cuando de regreso se volcó el automóvil. Y a propósito de Pátzcuaro, qué bien hacía Soledad Martínez cuando en el metro, en París, sacaba una tarjeta postal y la olía porque el lago purifica los olores que, reconcentrados bajo tierra, tienen los franceses.

Zuloaga no desaparecía cuando la humedad del alma florecía y las hojas se iban abriendo ante mí, transparentes pero a veces, como la flor, violáceas. Entonces las manos, siempre áspicas, parecían envenenarse en una ejecución espasmódica. Pero la

humedad daba origen a fenómenos variados de modo que algunos versos, de Guillén o Cernuda, se le cristalizaban en los ojos. Anclada a Roma (tú todavía no lo has sentido, pero nada tiene que ver con Europa. Es la capital de Africa, ¡mira, mira, mira los colores del *tramonto*!, ¿no es verdad?); detenida allí, jamás iba a intentar abandonarla y era al decirlo cuando su piel, lisa y oscura (levemente resquebrajada, quemada, en las ojeras); era al decirlo cuando de esa piel se desprendía un raro olor, como de gato. ¿Qué otra ciudad alberga lo que ésta? El mundo antiguo está paseándose, siempre, por la *Via Appia*, suspendido, vigente. Y entonces nombraba los caballos del *Quirinale* o la tumba de *Cecilia Metella*. París (ella sonreía, como de vuelta de un proceso) era una ciudad burguesa; hermosa pero no consagrada. No, nada se le compara a Roma, *prego, un altro, per piacere, e tú?*

Pero era necesario que yo conociera a Araceli. No ha venido porque está enferma. Flebitis, la pobre no sale de la *palattina* desde hace una semana. Si no fuera mi hermana, lo mismo te diría: te encantará. ¡Qué delicia el *rizzotto* de Pietro! Te puede fiar si lo necesitas, ya verás, tal como sucedió después, cuando entre tráfago y tráfago, me robaron, puteando, la cartera.

La otra era gorda, miope, de una blancura privada, ligeramente descompuesta. Cuando llegó



—después de la crisis— a la *Piazza del Popolo*, trepó las piernas en la silla vecina, con enormes esfuerzos. Se amaban látricamente, como pudieran beberse entre sí dos espejos colocados de frente; como pudieran odiarse, estrellándose entre sus aguas, gota a gota. Con tiento me anunciaron que la familia se alargaba a los gatos, a quienes atendían (me dijo Luigi en un aparte) con devoción. La escritora dividía su tiempo dedicándolo a sus ensayos, espléndidos en su hibridez filosófica y literaria; a la flebitis de la hermana y a los gatos callejeros; a los que no vivían en la *palattina*. Araceli cuidaba de los otros —veinticuatro en total—; también de la correspondencia escasa de María y de sus gruesos lentes, sin los cuales daba la impresión de desmoronarse al caminar. Eran Jano, si al mito que agregaba Medusa, pilosa dispensadora de felinos. La inclinación trascendía toda meta: ni Masaccio, ni los tesoros de *Santa de Maria Sopra Minerva*, ni el cuadro de Inocencia lograban una competencia con esa especie de sojuzgamiento que operaba *accanto* al Tíber, escalofriante tal amor pues había algo que las emparentaba con lo oscuro, sin que pudiera precisarse qué fuera. Porque la relación era privada, díscola, sinuosa, sucedánea, virtuosa, incontinente, congregada, iniciática. Fue natural que al cabo del tiempo me apresaran de modo que recorri el laberinto aislante para llegar al centro mismo del espacio sagrado: la *palattina* frente al Tíber. Y ¡qué maldad la de la gente, sobre todo la de los vecinos, que intentaban convencer al dueño del edificio para que las echara! Oh los italianos esos, tan vulgares, los que salían de los *negozzi* porque en la ronda vespertina María —de un bolsón nylon— sacaba *spaghetti* revuelto con sardinas; lo sacaba con la mano, como si pescara del mar, sin cuidarse mucho de la grasa que se le embarraba en los dedos para atender en cambio tanto a *i gatti* como a huir a saltitos porque *vàtene via, figlia di puttana... per che non mi dai un baccino nel cazzo si non hai niente da fare*, y a veces hasta nos rozó alguna piedra mientras ella, que tanto me recordaba a Celestina, se escurría entre temerosa y lúdica, una vez cumplida su misión, pero no les hagas caso, vente, después del *Panteon* te convido un *caffè freddo* a la *Piazza Navona* donde está la cabeza de Santa Inés, allí en la propia iglesia. A la pobre la degollaron, como recordarás. Y era necesario alimentarlos porque Cleopatra los había llevado por primera vez, un espectáculo glorioso, en verdad. Se trataba —decía con los dedos pringosos pegados al espacio— de una degeneración de los tigres pero ¿no te parece que así debió haber sido Babilonia? Mira las enredaderas que caen por las paredes de este *vicolo*; mira los jardines de un lado y otro, casi se unen, sobre todo con la perspectiva de esta cuesta mientras, calle a calle, al acecho, los gatos esperaban la hora del *appuntamento*.

Ellos todo lo saben, todo, lo cual prefijaría una



conversación con Edmundo O'Gorman años después, en Temixco, porque los gatos, Sergio, me dictaron la conferencia que dí en Washington, quién lo dijera. Me la dictaron al oído aquí mismo, en la terraza donde estamos: son formidables. ¡Cuánto tenemos que aprender los hombres de los animales! Pero nuestro pueblo los odia, como también detesta los árboles: no merecemos entrar en la historia; por eso, entre otras cosas, a nosotros mismos nos hemos marginado. Y lo eran, en efecto. Todo lo sabían. Bastaba recordar a la efigie de Toth o al felino incrustado en el cubo del *Soberano* del "Libro de los muertos" para acentuar la idea y no pensar que uno desvariaba. María enfatizaba estas citas tanto como las que se referían a las cabezas de serpientes de Teotihuacan o a las águilas y al jaguar de Malinalco. Llegada a este punto, también reiterativo, soltaba una carcajada feroz. ¡Las águilas! ¡Qué perfección de líneas, qué vacío: exacta falta de gravedad, la indispensable a un cuerpo alado que deja de ser piedra! Realmente (el *spaghetti* caía chorreando de la bolsa) están en el espacio; son el espacio. En aquellas caminatas lo que calló siempre es que ellas, las Zambrano, vivían en la miseria. Con aplomo, pero no sin angustia, esperaban una pensión exigua y unas exiguas, si no fantasmales, regalías del extranjero. Debían abarrotar, la leche, la renta, pero era tanto más de preocuparse el odio de los vecinos, justificado con creces pues al llegar, ya desde el piso bajo, apestaba por lo que, al subir cuatro pisos más, aquello era asfixiante. Pero no era posible, ni con el olor, olvidar las sentencias de la bruja: ¡Las águilas! Estoy segura de que Braque de ese modelo tomó la rapidez de sus palomas. Te invito, cuando estés de regreso, a cotejarlos en tu país.

Cuando entré a la *palattina* por vez primera (nunca supe si fue una distinción social o una forma de iniciarme) subí no sin temor pues *puzza, è orribile; hai guidato perche le bestie sonno molte cattive. Maria ha la destra ferita perche la gatta - quella bianca e nera, che hanno portato di Cuba - è la più selvaggia. Ma non intendono. Un giorno l'uccideranno. Tu vedrai*. Luigi tenía razón: al traspasar la puerta comprendí mi temeridad. Un murmullo de hojas, agitando sórdidamente el bosque, me recibió, pero pasa, hombre, pasa, por Dios, no tengas miedo, por lo que, haciendo de tripas corazón, crucé entre la doble valla, agazapada en el pasillo. Se trataba, claro, de una profanación que los animales olfateaban. Eran no los dueños sino los dioses y ellas, las hermanas, las meninas, las adoratrices. Pero ¡qué alegría tenerte con nosotras! Y Araceli, tan cegatona, me tomó de la mano y me arrastró a la sala para enseñarme, desde la ventana, el río: turbio, sepia, se aletargaba como en Piranesi y en su serpentario (el del Tíber) podía preludiarse el goticismo de las cárceles del genial artista. El río las acompañaba porque ¿sabes? si tenemos tantos es porque *Glisser* estuvo embarazada y en el barco

dio a luz. Sus cachorros eran intocables. El que la gata a manchas hubiera nacido en la Habana y la versión de los tigres africanos fue un sincretismo que se encadenaba remotamente pero ¿qué importancia tenía habiendo yo aceptado todo lo demás? Mira: un crío que mama no debe ser sacrificado pues la leche (ya sabes, se trata de una obvia alquimia material) los vuelve intocables, cosas todas que se explican por las dos torres del Arcano de la Luna o sean —dijo— las reacciones de nuestro cuerpo material y el mundo de naturaleza invisible. Si lo recuerdas bien, existen también dos perros que, como las torres, marcan una pareja blanca y otra negra. En medio un escorpión, metido en un óvalo acuoso, completa el panorama de la clarividencia, de la clariaudiencia y la mediumnidad. Otro día te explico por qué son tan peligrosas las sesiones espiritistas. Pero *Glisser* era la más respetada porque había lamido, en el balcón, la luz del último eclipse de Luna: Hermes —aclaró— tenía que ver con todo aquello. Como había robado el ganado de Apolo poseía, desde entonces, un verdadero entusiasmo por los animales, no sólo los solares. Y me invitó a sentar.

No comí. Los muebles eran la piel sarnosa de cualquier gato callejero, por lo que pensé en una absoluta mimetización; o el cruel despellejamiento al que en China se sometía a un reo condenado por alta traición. Era evidente que *Glisser* y su descendencia se extendían en el espacio por lo que una continuidad fétida envolvía aquello que nunca fue precisamente un conjunto de lujo, y que no distraía, para nada, la devastación. Luego, aquí y allá, *Nina, Cavalcanti, la Duse*. De cuando en cuando se volvía a producir la amenaza de la tormenta —la del bosque— en tanto que el olor, sulfídrico, venía e iba del Tíber; venía e iba pastoso, mezclado al calor de *Ferragosto*, a una canícula sudada y sexual. Agazapados, maullantes, manifestados podían ser uno solo que gozara de ubicuidad; o múltiples en una unión que intentaba acaso regresar a las visceras oscuras de la madre común, de *Glisser*. Pero pásale la fuente de la pasta, vamos, no hagas cumplidos, hombre, come, en tanto que había —como a moscas— que espantarlos de la mesa, ¿no te encanta *Agatón*? El pobre, tan desdichado en el amor, no suele hacerle carantoñas a nadie, ¡en cambio a ti!, mira cómo requiere de tus mimos. *Ma è meglio parlarle in italiano; capiscono più, non è vero, ¿Araceli?* Mañana iremos a ver el Angel de *Santa Maria in Porta Latina*; las alas y el cuerpo se le llenan de ojos, lúcidos, taladrantes, señas de la inteligencia del Creador, de su Omnipresencia. Aquí vas a encontrar de todo. Lee los periódicos: los asesinatos, ya pasionales, ya políticos son, en Roma, una ofrenda, una derivación indispensable de las hecatombes del mundo antiguo. Ojalá aquí hubieran matado a Mussolini. Tienes que conocer *Cerveteri* o *Tarquini*: allí huele a Virgilio, ve tú solo porque es imprescindible no compartirlas con nadie. Y

como Araceli hacía la siesta la otra me llevó a la sala para hablar o, más bien, en mi caso, para oír del viaje de Goethe; del *ragazzo* que días antes intentó, con Luigi, una extorsión, por poco lo mata, aunque ya hubieran convenido el precio; de que Shelley solía sentarse, horas y horas, en la *Piazza di Spagna*; de los cuadros últimos de Juan Soriano; de que debíamos llevarle flores a Fra Angèlico; de que Ramón Gaya no las había saludado en "El Greco". Desde el panteón protestante tenemos que ver el *tramonto*, hay unos cipreses muy bellos pero... ¿quieres echarle un ojo a Araceli mientras lavo los platos? Anda, estamos felices contigo.

La puerta, entreabierta, me entregó un bulto tumultuoso, desproporcionado sin los lentes, enorme. Mira qué marrulleros, me dijo invitándome a sentarme a su lado, en la cama, mientras varios la rodeaban marcando, con las patas, un suavísimo ritmo de felpa, amodorrado. La flebítica sonreía en tanto que las piernas, trepadas en cojines, recordaban a Swift. Nunca nadie me pareció tan cercano a la dicha, tan raptado de lo demás del mundo. Me olvidé de que María tomaba cuerpo entero cuando dejaba los bajorrelieves asirios; o de que de perfil era el Ibis egipcio. Me olvidé, simplemente, de María. La visión frente a mí era la de una masa confusa, aterciopelada: una especie de vianda a la que, antes de devorar, se le adereza. Carne escandalosa-



mente desigual — un horizonte de dunas ondulantes — por la que los animales atrevesaban en el tránsito de lo sagrado a lo profano con ternura, ciertamente, abrigando, en las oquedades de la nuca y una sola axila abierta a la caricia, cabezas, colas, flancos, ronroneos. Fueron hocicos y lenguas de lija: olfatos que le olieron a Araceli — con pasión — el vientre; que le lamían los codos; que le mordisquearon con amor el nacimiento del cabello. Era, más que una sodomía, una especie de fusión, pero podía juzgarse como un vuelo pues, de haberme sometido a la espera, hubiera — estoy seguro — existido una levitación. ¿No son maravillosos? No sé qué haríamos sin su compañía. ¡Ah, qué calor! Luego dejó de mirarme pues borrado de su intención interna la oí, en aquel éxtasis, interjecciones majestuosas, dinámicas, *sei molto carino, ma lasciami; stai sito, sito... Ma no! Li occhiali no*, por lo que de inmediato los apartó para que no se los rompieran. *Sonno molti cattivi*, terminó Araceli que, en lugar de una de tigre a sus pies, como la Regenta, gozaba de las degeneradas pieles encima de su cuerpo.

Sí, qué calor el de agosto. Entonces, al ver aquel fiambre a punto ya de agusanarse, no se si sentí repugnancia o una envidia que así se disfrazaba pues aquel era un encuentro, en suma, con efectos largamente esperados. Pero podía pensarse en una bolsa acuosa (una placenta, claro,) que en el momento de haber entrado yo, reventara mostrando el producto llevado en las entrañas. Observé cambios, pequeños altercados, celos, arañazos: objetos desfasados, todos, cuando de pronto, al entrar *Glisser* la masa súbitamente se paralizó. Sin mirarme ella saltó al ropero y allí, en garabato, convertida en una piedra antigua, contempló el temblor interno, general, *ma vieni qui, carina, avvicinati...*

Sin que tuviera que presionarme encontré a la gata semejante a María. Ambas, aun cuando colocadas en espacios distantes, se unían por líneas rectas trazadas por las alas de una mariposa gris, vellosa, que también era un halo o las ojeras de Zuola.

Pero aquello no me pertenecía. Puse pretextos y bajé, a saltos, las escaleras del edificio. En Alemania (donde me encontré con el demonio) supe que las habían echado y que intentaron refugio en Suiza, *tutto un circo* — me escribió Luigi — porque en lugar de maletas había un montón de jaulas; *un circo, veramente non te lo posso spiegare*.

Tutto un circo. Desde entonces les perdí la pista. No sé si están en la *Piazza del Popolo*, allí, en la capital misma de Africa; si en su España anhelada y aborrecida, dichosas de que haya muerto Franco, tristes de que los estertores del dictador no se hubieran alargado al infinito. No sé si están en el panteón, rodeadas de sus gatos marinos, en un aquelarre nada silencioso.

Los empeños, San Angel, diciembre de 1978

La vida a cuestras*



Alberto Moravia

Bofetadas, puñetazos, puntapiés. Aldea, drenaje, desechos, barraca, cama, silla. Madre, padre, hermana. Escuela, gruta, sótano. Tienda, banco, alhajas. Prisión, prisión, prisión... Habría podido decirles que nací y crecí en una aldea donde el drenaje estaba al descubierto y el montón de basura llegaba hasta los techos. Que viví en una barraca donde había solamente dos sillas y una cama grande, donde dormíamos mi padre, mi madre y mi hermana. Que un día en vez de ir a la escuela, me escapé con un muchacho que se llamaba Mauro e hicimos el amor en una gruta de toba donde nos quedamos un año y luego nos mudamos a un sótano. Que después de malvivir de lo hurtado, intentamos un robo en una joyería, pero salió mal. Mauro escapó y a mí me encarcelaron... Habría podido contarles mi vida de este modo, pero he preferido decirlo con palabras desnudas, cosas y hechos, para darles el sentido de una vida exactamente como la mía, que está, —por decirlo de alguna manera— encima, como los pasajeros de un tranvía que quisieran salir para respirar y no pueden. Y paciencia si hubiera sido una de aquellas mujeres que agreden a la vida, porque son ellas las que están encima y no la dejan vivir. Pero yo estoy, desgraciadamente, como despellejada en vida; tímida, aprensiva, todo me ofende, me hiere, me hace mal.

Después de casi cuatro años salí de la prisión e inmediatamente fui al encuentro de Mauro, que era el hombre a quien seguía amando. Nos fuimos a vivir juntos y quizá por venganza intentamos de nuevo un golpe en el mismo negocio de joyas, esta vez tratando de forzar de noche la cerradura. Pero salió mal de nuevo, la policía llegó, escapé y a Mauro lo encarcelaron y condenaron. En espera de su salida, me fui a trabajar como recamarera con una familia que había puesto un anuncio en el periódico.

Esta familia estaba compuesta de marido y mujer, y caso extraño, era una pareja muy similar a la nuestra. Como Mauro, el marido era moreno, de cara roja, no muy alto, robusto; como yo, la mujer era una güerita de cara delicada pero con un cuerpo en desacuerdo con la cara, un cuerpo frondoso. La semejanza terminaba allí. El marido era un profesor y la mujer hacía traducciones de una lengua extranjera; en cambio Mauro y yo éramos prácticamente analfabetos ¡Y luego los libros! En su departamento, situado en el último piso de un palacio antiguo, los libros comenzaban en la entrada, tapizaban la sala, continuaban en el corredor, invadían la recámara, se alineaban hasta el baño, y en la cocina. La verdadera diferencia entre Mauro y yo y esta pareja estribaba en estos libros y en las palabras rebuscadas que empleaban al hablar entre ellos y con sus amigos. Eran palabras que, como noté muy pronto, en vez de acercar las cosas, de

confundirse con las cosas, las alejaban, las anulaban. La vida, en resumen, no estaba sobre ellos como conmigo y con Mauro, porque ellos tenían a distancia todas las cosas con las cuales están hechas las palabras que se intercambiaban y aquellas que leían en los libros, palabras que eran antes que nada palabras y luego, quizá alguna vez, también cosas. Sí, ellos se defendían de las ofensas de la vida con las palabras, como de la lluvia o del viento, con los gruesos muros de su apartamento. En cambio Mauro y yo estábamos a la intemperie; y cuando hablábamos, hablábamos solamente de cosas. ¿Cómo leer libros si no creemos, como mis patrones, que las palabras no son cosas?

Finalmente Mauro salió de la prisión y yo dejé aquella pareja tan semejante y diversa a la nuestra y me fui a vivir con él a un palacete viejo y deteriorado con unos balcones como la popa de los barcos, bajo el terraplén de la vía férrea. Ahora Mauro andaba con una banda de ladrones que había conocido en prisión y trabajaba con ellos; yo debía permanecer en casa cuidando el botín, cocinar para ellos, estar siempre lista, (servirles) en una palabra. Los días eran largos, permanecía una gran parte de ellos tendida sobre la cama, escuchando el estruendo de los trenes que pasaban. Bajo la cama había una maleta en la cual Mauro día a día guardaba las cosas más valiosas que robaba. De la maleta yo sentía que emanaban hasta mí, a través del colchón, unos vapores embriagantes, porque no hacía más que fantasear. En mis fantasías imaginaba siempre más o menos las mismas cosas: Mauro y yo sentados delante de una mesa llena de libros, en una casa llena de libros. Calmados, serenos, tranquilos, rendidos, hablábamos. ¡Oh cuánto hablábamos!, y nuestra serenidad, lo comprendía, se originaba en las palabras que decíamos, vagas, indirectas, imprecisas, sin sentido, hechas de nada, palabras, palabras, palabras. Cuando terminábamos, detrás de la ventana cerca de la cual estábamos sentados, se incendiaba el crepúsculo. La sala se hundía en la oscuridad, y nosotros serenos, rendidos, tranquilos, continuábamos hablando.

Una de aquellas tardes, Mauro entró a la carrera, jadeante, con la cara de quien tiene al mismo tiempo una gran alegría y miedo. Me mostró dos bolsas de imitación de piel llenas, y dijo que adentro había bastante para vivir tranquilos el resto de nuestros días. ¡Tranquilos!, pensé en mis sueños llenos de palabras y le pregunté qué cosa había en las bolsas.

El corazón me dio un vuelco cuando me dijo que eran alhajas robadas a un comerciante: los joyeros siempre nos habían traído mala suerte.

Mauro me explicó que esta vez no había querido

compartir el botín con los otros y lo dejó todo para sí. Pero los otros lo descubrieron y lo buscarían, por eso convenía escapar de prisa. ¿A dónde? Mauro me mostró dos boletos de avión: "iremos al extranjero". Por lo tanto yo tenía que esconder las bolsas e ir a esperarlo en un bar cercano, a donde él pasaría después a recogerme.

De toda esta explicación sólo he retenido una sola cosa: que debía esconder las bolsas. Comencé a dar señales de que me negaba a hacerlo mientras Mauro retrocedía hacia la cama. Enfurecido me preguntó:

- ¿Se puede saber qué tienes?
- Es que no quiero esconderme nada.
- ¿Cómo?
- No me mires así: me das miedo
- ¿Qué?

No esperó mi respuesta, me tomó de los cabellos, me arrojó sobre la cama. Entonces, mientras luchaba con él, —que unas veces me abofeteaba y otras me encueraba— pensé que ahora sí tenía a la vida verdaderamente encima sin piedad. Sí, era la vida y no Mauro la que me arrancaba la blusa y la falda, se aferraba de mi garganta, me asestaba primero un bofetón y después otro, me tomaba de un brazo y, desnuda como estaba, me arrojaba en medio de la pieza y me ponía encima las bolsas, una en la panza y la otra en el pecho como se pone el ajuar a una mula terca.

Mauro me ayudó a vestirme, después me arrojó fuera de la casa diciéndome: "Ve directamente al bar. No te detengas y espérame allí". Comencé a

subir la escalera con la cabeza baja; las mejillas me ardían aún por las bofetadas; las bolsas me pesaban, una entre las piernas y la otra en el pecho, como si fueran de plomo: y yo me decía que la vida nunca me había oprimido tanto como en aquel momento. En la segunda rampa, en una parte oscura, dos hombres me tomaron de improviso por el brazo, otros dos se precipitaron escaleras arriba, hacia nuestro departamento.

Cerré los ojos y esperé. Los dos que me tenían hablaban; pero yo no los escuchaba porque estaba atenta a otro rumor: el grito que puede dar un hombre cuando lo asesinan. La espectación se prolongó, finalmente se oyó un ruido de pasos, los otros dos habían vuelto. Yo permanecía con los ojos cerrados. Escuché una voz: "Pero ¿en qué lugar podrán estar? Veamos qué nos puede decir ésta. Vamos".

Bajamos. Dos de ellos me sujetaban del brazo y las bolsas se movían más que nunca sobre el pecho y entre las piernas. Un automóvil nos esperaba en la puerta. Me hicieron subir y mientras el automóvil corría comprendí de lo que se trataba: me llevaban al lugar donde por las buenas o por las malas, me obligarían a decir dónde estaban las joyas. Entonces, con un hilo de voz, dije: "Traigo conmigo las bolsas".

El automóvil bruscamente se desvió como si tuviera orejas y lo hubiera hecho por sí mismo. Nos paramos, tal vez era el campo a juzgar por la oscuridad. Los cuatro, como perros sobre un ciervo moribundo, me saltaron encima. Con manos frenéticas me arrancaron la blusa, me levantaron la falda, casi me estrangulaban sacando la bolsa que tenía sobre el pecho y casi me cortaban el vientre arrancando la que tenía entre las piernas. Los dejé hacer, permanecí con los ojos cerrados: estaba segura de que Mauro había muerto y esperaba que también a mí me asesinaran. Pero no fue así. Recuperadas las bolsas, discutieron sobre lo que debían hacer conmigo. Uno pensaba matarme, pero otro dijo que sería una desgracia, era joven y bonita y podía rendirle mucho a él si lograban hacerme trabajar... Entendí que en vez de matarme, me empujarían a un trabajo que, cuando Mauro estaba vivo, no había querido hacer por ninguna razón. Me arrojaron a la cara blusa y falda, el automóvil partió, me vestí de prisa. Después cerré de nuevo los ojos y pensé que ahora ya ni siquiera podía decir que tenía la vida encima. Reducida al cuerpo que no me pertenecía ya y en breve tiempo puesto a la venta, yo me volvería de ahora en adelante una sola cosa para con la vida, y me oprimiría, para decirlo de alguna manera, por mí misma.

¿Quién, después de despojarse de su propio cuerpo, puede seguir viviendo?



The Puig affair

por Miguel Angel Morales

Para el escritor argentino Manuel Puig (1932) la clase media encierra las claves para saber qué ocurre en una sociedad. Sus obsesiones y la realidad en que se mueven es un perfecto termómetro. Su reducido mundo, es el microcosmos que refleja, en este caso, a la Argentina.

No es pues de extrañarnos que el peregrinar de la clase media principie con la asfixia moral y sexual pueblerina (*La traición de Rita Hayworth*, 1968) y la sigamos en su eminente migración a la capital (*Boquitas pintadas*, 1970); en el descenso a los infiernos del erotismo (*The Buenos Aires Affair*, 1973), sufriendo la represión política (*El beso de la mujer araña*, 1977) o en su exilio involuntario (*Pubis angelical*, 1979).

Al contrario de otras novelas argentinas, no hay nada apocalíptico o heroico que se nos narre en estas cinco novelas. En ellas, el hombre y la mujer viven nauseabundantemente con su incómoda circunstancia, sin intentar nada para salir de esa atmósfera. Por ello, las anécdotas que rigen las novelas son más bien simples sin ninguna complicación. El ambiente opresivo de la provincia de Coronel Vallejos, en *La traición de Rita Hayworth*. La crónica de un don Juan pueblerino, Juan Carlos, y sus repercusiones sentimentales en dos de sus más fervientes admiradoras y amantes, María Mabel Sáenz (Mabel) y Nélida Enriqueta Fernández

(Nené), en la delicadamente cursi *Boquitas pintadas*.

The Buenos Aires Affair narra el brutal encuentro sexual entre el sádico y priápico Leo Druscovich y la masoquista Gladys Hebe D'Onofrio. El confinamiento carcelario en donde conviven (incluso hacen el amor) el homosexual Luis Alberto Molina y el activista Valentín Arregui Paz, es la historia central de *El beso de la mujer araña*.

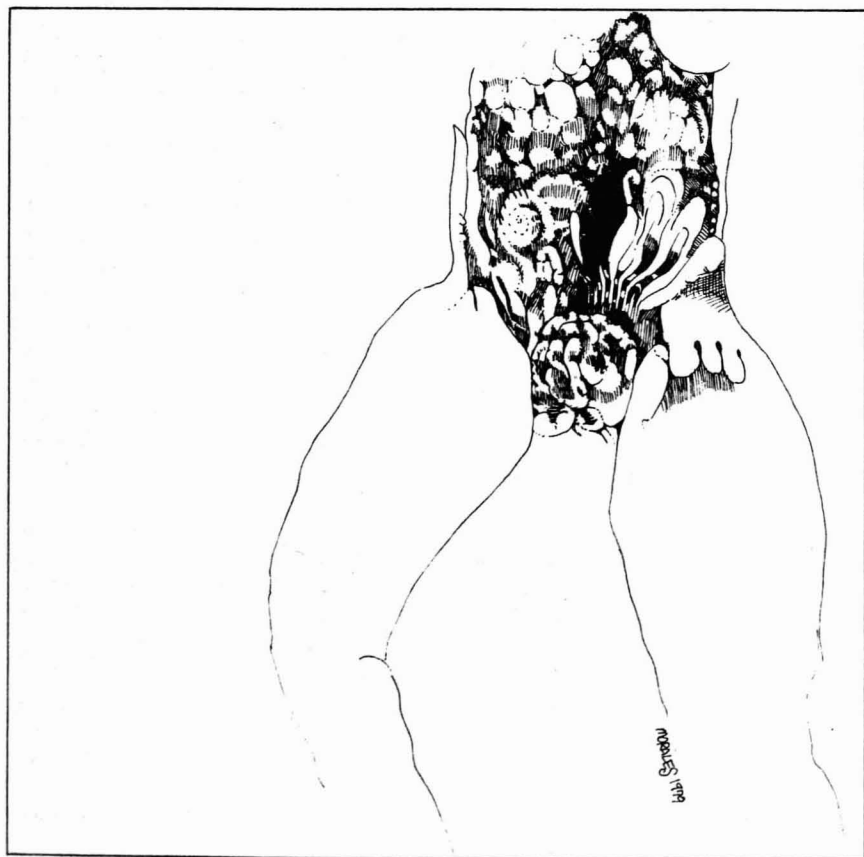
Esta crónica de la clase media argentina, implica de alguna manera perseguirla en todas sus monotonías, humillaciones, fantasías, deseos incumplidos y gustos generacionales; en sus puntos muertos. De alguna manera, adentrarse en la cotidianeidad es también participar de la historia argentina. Sobre este problema de la cotidianeidad, expresa Karel Kosik en su *Dialéctica de lo concreto*: "La mistificación y la falsa conciencia de los hombres respecto a los acontecimientos, ya sean éstos contemporáneos o pasados, forman parte de la historia. El historiador que considerase la falsa conciencia como un fenómeno accesorio o casual, o que la eliminase como una mentira y falsedad que nada tiene que ver con la historia, tergiversaría la historia misma".

Quizá nada mejor para comprender el inevitable ascenso y descenso de esta pequeña burguesía que las novelas de Manuel Puig, quien detalla situaciones —ahora *camp*—, repletas de lagrimeos inútiles, sollozos, morbo que se atenúa con la cursilería, en un periodo que va de 1933 a 1974, aproximadamente.

Para describirnos todo este viacrucis sentimental y erótico, Puig recurre a interminables monólogos, diálogos, cartas (con sus involuntarias y bien aplicadas faltas de ortografía), fragmentos de diarios, diálogos telefónicos de los cuales nada más conocemos la parte de un interlocutor, minuciosas descripciones tanto de los personajes como de la escenografía en que se mueven, abrumadoras historias personales (a manera de fichas clínicas), o enumeraciones de las principales acciones durante insomnios, sueños, o de un día común y corriente: preguntas y respuestas a la manera que James Joyce empleó en *Ulyses*.

Puig es un enamorado de saber absolutamente todo en sus personajes. Maneja una cronología sumamente escrupulosa. Incluso a veces da la impresión de que es un entomólogo acucioso y que sus pobres insectos ya están determinados, liquidados. Sueños, devaneos, secretos: todo lo sabe Dios Puig. La trama se llena de datos, confidencias, sucesos; germina centrifugamente. Cualquier detalle tiene o tendrá una significación posterior.

"Era una tarde de otoño. En esa calle de Buenos Aires los árboles crecían inclinados ¿Por qué? Altas casas de departamentos de ambos lados de



la acera ocultaban los rayos del sol, y las ramas se tendían oblicuas, como suplicando, hacia el centro de la calzada... buscando la luz. Mabel iba a tomar el té a casa de una amiga, elevó su mirada a las copas añosas, vio que los troncos fuertes se inclinaban, se humillaban”.

Esta breve descripción, fragmento de una de las 16 entregas que componen *Boquitas pintadas*, tiene un alto simbolismo. Mabel visita a Nené para hacerle saber que si bien vive en Buenos Aires, es de la forma más degradante y pobre. Nené es como esos árboles urbanos siempre suplicantes y humillados, porque es casi un parásito: vive con su esposo y tiene dos hijos, pero recuerda obsesivamente a su novio Juan Carlos. Sin embargo, en igual circunstancia se encuentra Mabel: no encuentra satisfacción con su novio y también recuerda a Juan Carlos. “En esa calle de Buenos Aires los árboles crecían inclinados, tanto por el día como por la noche. Qué inútil humillación, era de noche, no había sol ¿por qué inclinarse? ¿habían olvidado esos árboles toda dignidad y amor propio?”

Los fragmentos de la vida de los personajes se van lentamente formando hasta configurar el verdadero destino de los personajes. El montaje se lleva a cabo en la mente del lector: es él quien finalmente sabrá que los datos más extravagantes, que los

detalles nimios adquirieron una importancia vital.

Lo que más se advierte en los personajes que retrata Manuel Puig es su perfecta y absoluta insatisfacción moral, psicológica, sexual. Toda esta insatisfacción provoca un resentimiento contra todos, contra sí mismos, contra los amantes, contra los hijos, contra los padres, contra la propia clase social. Véase por ejemplo este diálogo rencoroso entre la niñera Amparo, de doce años, y la sirvienta Felisa, en la *Traición de Rita Hayworth*:

—“Porque somos sirvientas se creen que nos pueden levantar las polleras y hacernos lo que quieren.

—Yo no soy sirvienta, soy niñera del nene y nada más.

—Ahora porque sos chica, después vas a ser sirvienta.

—No hables tan fuerte que se va a despertar al nene.

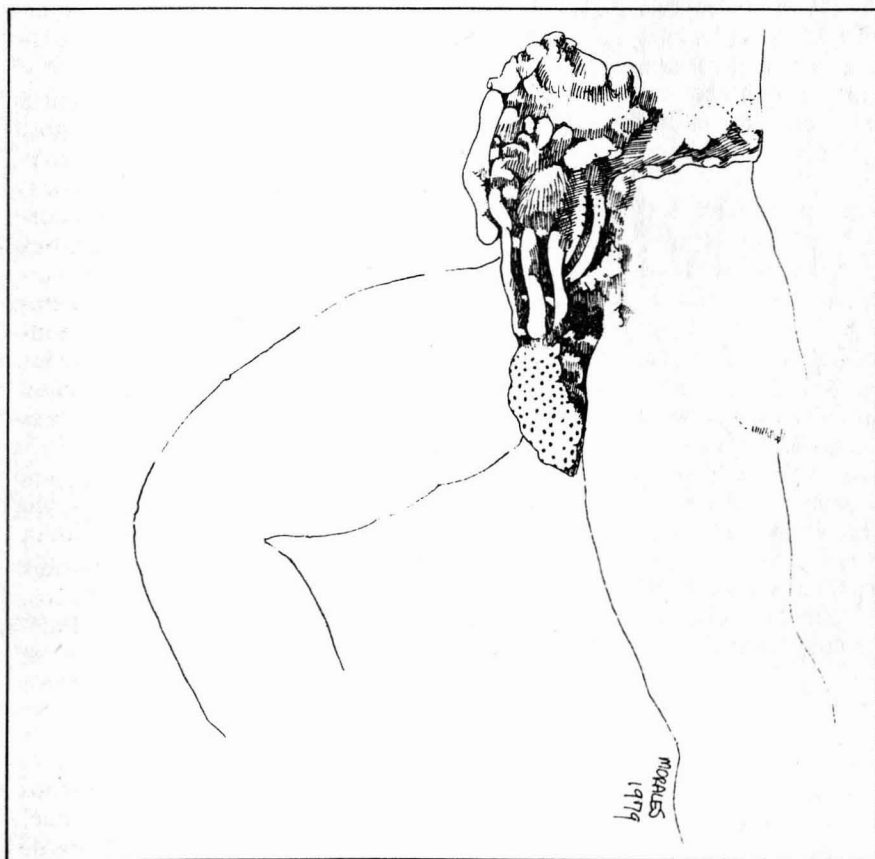
(...).

—Cuidate porque ya saben que a tu hermana tu padre la echó de la casa por parir soltera.

—Dormí, Totito, dormí. Tenés que ser bueno y dormirte de nuevo. Así, así... Esta guacha de puta de mierda cree que voy a ser como ella”.

Unos se abocan a vivir tal y como la situación lo permite; otros, evadiéndose de la realidad por medio del cine: el pequeño Toto, en *La traición de Rita Hayworth* o el homosexual Molina, en *El beso de la mujer araña*. Pero esta opción no convence. ¿No será más bien una obsesión del propio Puig imponiéndolos a estos dos personajes? A los nueve años, Toto se vuelve un niño cuentapelículas. Dice en su monólogo: “...y después todas las noches le cuento una obra distinta y después empiezo a contarle cintas y jugamos a cuál es la artista más linda y cuál trabaja mejor y cuál es el número musical que le gustó más de los que le conté, que él vio pocos: casi todas cintas de pistoleros” Lo mismo pasa con Luis Alberto Molina, quien narra películas, de alto valor erótico pero sublimadas por la pudibundez del cine a que está acostumbrado, para seducir al activista Valentín Arregui Paz. Cuando uno termina de leer *El beso de la mujer araña*, llega uno a preguntarse: ¿Los homosexuales sólo sirven si son cinéfilos empedernidos?

En *La traición de Rita Hayworth* Manuel Puig pensó que la infelicidad se gestaba en la mente, que provenía de la autoconciencia. La solterona y treintañera Herminia discute con Toto esta posibilidad. “Toto empezó hablando del hombre bruto, que ni siquiera tiene noción del absurdo de la propia vida, pues come y duerme para poder llevar a cabo sus largas horas de trabajo, y trabaja para poder pagar lo que come y la casa donde duerme, cerrando así su círculo vicioso. Yo por primera vez me animé a decirle que con gusto me habría casado con alguien así, pues esa simpleza es la base de la



felicidad, y nada mejor que vivir al lado de alguien feliz."

Pero en sus posteriores novelas, el desamor, la insatisfacción proviene de las relaciones sexuales. Pareciera que Manuel Puig cree fervientemente que la felicidad completa del hombre se encuentra en el descubrimiento del orgasmo perfecto. Si existe un mundo opresivo para el erotismo, las relaciones sociales se vuelven insoportables. Este es sin duda el tema más constante y tenaz de Manuel Puig. Veamos.

José L. Casals, Toto, en *La traición de Rita Hayworth*, es testigo a los seis años de los juegos eróticos de niños mayores. "¿Qué quiere decir cogía?", es su desesperada pregunta por desentrañar ese mundo de lascivia. Después será testigo de violaciones a sus compañeros; él mismo sufrirá este tipo de persecuciones y por ello tendrá fama de "maricón".

(Por cierto, la violación es un tema que aparece breve pero insistentemente en las novelas de Puig. En *Boquitas pintadas*, Juan Carlos abusará de una niña de trece años. En *The Buenos Aires Affair* Leo Druscovich viola y mata, en un lote baldío, a un homosexual. En *El beso de la mujer araña* el reo Luis Alberto Molina está acusado de corruptor de menores.)

La historia sexual, medio cursi y trágica, en *Boquitas pintadas* se teje a través del veinteañero Juan Carlos Etchepare, quien es el Gran Falo: tiene relaciones con la viuda Elsa di Carlo, y seducirá a su hija de trece años. Fornica con la prostituta Amalia, con la señorita Clara y con Mabel. Su única novia decente y santa es Nené. Pero el destino se opone a que la falocracia continúe: Juan Carlos padece tuberculosis.

Esto provoca que tanto Nené como Mabel busquen soluciones desesperadas. La primera termina casándose con el pobre Donato José María Massa y se va a vivir miserablemente a Buenos Aires. Mabel consigue un novio al cual no quiere. Pero por supuesto, esta situación no las logra satisfacer del todo.

Pero *Boquitas pintadas* recalca la situación casta entre Nené y Juan Carlos. Los cuerpos jamás se encontraron en la tierra, pero lo harán en el cielo. "Pero estoy lista, sonada, cuando sea el diluvio universal, y el juicio final, yo quiero irme con Juan Carlos, qué consuelo es para nosotras, señora, la resurrección del alma y el cuerpo, por eso me desesperaba si me lo cremaban...", escribe Nené después de enterarse que Juan Carlos murió el 18 de abril de 1947.

The Buenos Aires Affair es el encuentro desesperado y desolador entre Leo y Gladys. Sus problemas sexuales son un antecedente para que no tengan más que breves instantes plenos. Su insatisfacción finalmente los mina. Leo Druscovich sólo se excita cuando su pareja lo rechaza. Cuando hay

una relación normal, su enorme órgano sexual cede a la erección y no alcanza el orgasmo. Esto le trae problemas: recurre a la masturbación. Gladys "se sorprendió también al notar que su goce sexual era muy limitado, ya que nunca alcanzaba la culminación necesaria". Por eso recurre a la masturbación, hasta que conoce a Leo.

Todo principia con una ceremonia erótica y finaliza grotescamente. El 21 de mayo de 1969, Leo se dirige a Playa Blanca, secuestra a Gladys y la lleva a su departamento inconsciente. Llega la anciana María Esther, amante de Leo. Este amenaza con matar a Gladys. María Esther se opone y le acaricia el sexo. Leo se excita y le hace el amor a Gladys. María Esther huye. Al otro día, Leo va a su trabajo; no logra concentrarse, sale en su auto a una carretera "amplia que lo condujese fuera de la capital". Muere al volcarse. Gladys, al mes del accidente, vuelve otra vez a la masturbación.

Al igual que *The Buenos Aires Affair*, *El beso de la mujer araña* incide sobre la frustración, ahora visto desde la reunión, en una celda, de un homosexual y un guerrillero urbano. La posible unión de ambos es rota por la justicia bonaerense cuando mata al guerrillero, a quien aparentemente le importa más la rebelión política que la sexual. En esta novela se contraponen dos temperamentos: la del activista Valentín Arregui Paz, arrestado en 1972, y la de Luis Alberto Molina, acusado de corruptor de menores.

A pesar de la unión sexual entre Valentín y Molina, no hay una apología de la homosexualidad y, pese a la falta de datos para situar a la violencia de los activistas en Buenos Aires, no hay un desprecio hacia la guerrilla urbana. No existe ninguna posición, aparentemente por parte de Puig, porque lo que más le interesa es enfrentar dos temperamentos y buscar una solución a la problemática sexual, en la cual viven obsesivamente sus personajes.

Pero resulta que para tal problema, Manuel Puig no tiene una solución posible: el amor casto y puro no la dá (Nené y su total devoción por Juan Carlos, en *Boquitas pintadas*), ni la de los personajes aparentemente complementarios (el sádico y la masoquista en *The Buenos Aires Affair*) o la unión de los contrarios (el homosexual y el activista, en *El beso de la mujer araña*). Los personajes de Manuel Puig están en un círculo vicioso donde copulan, lloran, sufren, gozan, padecen y se extenuan, sin verdaderamente encontrarse.

Sin embargo, no es obligación del autor ofrecer alternativas a los conflictos que describe. Puig, en todo caso, se interesa en retratar un mundo, iluminar su descomposición. Quizá el lector, del desencuentro de los personajes de estas novelas, logre atrapar una pista, una clave de la realidad que Puig se empeña en reconstruir sólo para destazarla mejor.

Emilio Rosenblueth Rousseau y la educación contemporánea

(Primera de dos partes)*

Una flor entre las flores; un gigante entre gigantes: a dos siglos de su muerte, Juan Jacobo Rousseau vive hoy entre nosotros.

Nuestros antepasados remotos descubrieron un guijarro antes que la atmósfera; estuvieron conscientes de que la tierra les daba fierro y cobre antes que descubrir el oxígeno en el aire que respiraban. Es fácil que hoy estemos más conscientes de una figura menor, que leamos y estudiemos su obra, y no que lo hagamos con la de Rousseau. Lo que sentimos y cómo pensamos en el cuarto cuarto del siglo xx está a tal grado imbuido del razonamiento y la pasión de Juan Jacobo que ya no nos percatamos de ello. Cuanto su pluma tocó cesó de ser como era; su huella profundísima, remoldeo del pensamiento y sentimiento del hombre, han quedado insertos en biología, antropología, educación, sicología, filosofía y en particular ética, sociología, economía, política, literatura y las demás bellas artes.

Si buscamos la presencia de Rousseau en nuestros días, la hallamos a tal grado imponente que propició la dedicación del número de verano de la revista *Daedalus* a "Rousseau para nuestro tiempo". De allí he tomado el título y parcialmente el contenido de estos ensayos. También he tomado libremente de la lectura directa de la obra del maestro, de varios otros textos y de discusiones con compañeros en la Secretaría de Educación.

Conmino a ustedes a que montemos en nuestra máquina del tiempo y nos remontemos a Ginebra del año 1712. Pediremos que en la travesía nos acompañe un apto médico obstetra. Si aceptan ustedes, nos vendrá a mente *El ruido del trueno*, ese cuento que Ray Bradbury escribió, aportando una de las prosas más felices a la ficción científica, con sinfin de fascinantes implicaciones, muy pertinentes esta noche.

Cuenta Bradbury de aquel día de 2025 *anno Dómini*, en que un anuncio *sui generis* encendió la pasión aventurera del Sr. Eckles. El aviso se refería a safaris para la cacería de animales pretéritos. Era esencial no perturbar el curso de la historia. Por tanto siempre se elegía para cazar un animal que se supiera iba a morir segundos más tarde; si el cazador usaba arma de fuego, se extraían de su víctima las balas ya que la había cazado. Sólo se permitía transitar por una banda de metal anti-gravitacional que flotaba a 10 centímetros del suelo sin tocar una brizna. Terminada la aventura todo quedaba tal cual había sido y el cazador podía regresar a su tiempo encontrando al presente como lo había dejado. Se tomaban precauciones extremas para no maltratar ni un ratoncito: de no nacer las docenas de sus hijos, centenas de bisnietos y así sucesivamente, podían perecer de hambre búhos, felinos y zorros que se hubieran alimentado de los roedores; y miles de años después quizá una comarca entera habría sido yerma y no fértil, cambiando el curso de la historia humana.

Eckles eligió como pieza al *Tyranosaurus rex*, dinosaurio conocido como El Lagarto del Trueno, el más terrible monstruo de todos los tiempos. Tendría que trasladarse a 60 millones de años antes de Cristo.

La víspera se habían realizado elecciones para presidente de Estados Unidos. Mientras Eckles tramitaba el pago de la tarifa del safari, oyó que había sido electo Keith. Alguien comentaba "¡Qué bien que así resultó! Si hubiera salido Deutscher nos habría ido muy mal. Habríamos tenido la peor de las dictaduras; Deutscher es militarista, arbitrario, antintelectual, anticristo, antihumano, antitodo. Gracias a Dios que ganó Keith".

Después nos cuenta Bradbury:

"Eckles miró en el otro extremo de la vasta oficina la confusa maraña zumbante de cables y cajas de acero, y el aura

ya anaranjada, ya plateada, ya azul. Era como el sonido de una gigantesca hoguera donde ardía el tiempo, todos los años y todos los calendarios de pergamino, todas las horas apiladas en llamas.

El roce de una mano, y este fuego se volvería maravillosamente, y en un instante, sobre sí mismo. Eckles recordó las palabras de los anuncios en la carta. De las brasas y cenizas, del polvo y los carbones, como doradas salamandras, saltarán los viejos años, los verdes años; rosas endulzarán el aire, las canas se volverán negro ébano, las arrugas desaparecerán; todo regresará volando a la semilla, huirá de la muerte, retornará a sus principios; los soles se elevarán en los cielos occidentales y se pondrán en orientes gloriosos, las lunas se devorarán al revés a sí mismas, todas las cosas se meterán unas en otras como cajas chinas, los conejos entrarán en los sombreros, todo volverá a la fresca muerte, la muerte en la semilla, la muerte verde, al tiempo anterior al comienzo. Bastará el roce de una mano, el más leve roce de una mano".

Es bella la descripción del *Tyranosaurus rex*. Se yergue, parece que alcanzará la luna. El vientre del Lagarto del Trueno exhibe mil y mil resplandecientes monedas verdes. Se yergue y alza y mueve sus hermosas manos de reptil, manos de joyero. Abre sus fauces enormes; su alarido es como el ruido del trueno; exhala su aliento con olor a carne cruda. Eckles y el guía logran matarlo; segundos después cae un enorme tronco sobre el *Tyranosaurus*, dando la apariencia que registra la historia: fue el tronco lo que le quitó la vida. Mientras agoniza el monstruo, el terror se apodera de Eckles. Corre despa- vorido hacia la nave. Ofuscado sale de la banda anti-gravitacional y enfanga sus zapatos. Durante el viaje de retorno se quita el lodo y se percata de que había pisado a una mariposa dorada. El guía lo mira con odio por haber descatado instrucciones de tanta transcendencia.

Llegan al año 2025. Eckles mira el letrero de la agencia. Dice lo que él recuerda que decía pero ahora escrito con ortografía extraña. "¡No puede ser!", exclama Eckles, "era *tan pequeña*". Sobresaltado, pregunta quién ganó las elecciones presidenciales. "Bien que lo sabe usted. A Dios gracias resultó electo Deutscher. Al fin tenemos en la presidencia un hombre fuerte, no el debilucho Keith". Eckles se desploma anonadado. Cierra los ojos. Oye que el guía levanta el fusil con que mataron al dinosaurio. Oye que quita el seguro del arma. El ruido del trueno.

Pues bien, si me acompañan a Ginebra para llegar allá temprano el 28 de junio de 1712 a casa del relojero Isaac Rousseau, de su hermosa mujer, Suzanne Bernard, hija de un ministro protestante, y del pequeño hijo de ambos, llegaremos a tiempo para que el obstetra salve la vida a Suzanne y esta no muera al dar a luz al bebé a quien se bautizaría con el nombre de Juan Jacobo. Es previsible lo que sucederá al evitar que la tragedia se pose en casa de esta familia de origen hugonote. El obstetra cambiará muy profundamente el curso de la historia de la humanidad. Isaac no paliará su pena con la segunda Suzanne, Suzanne Concerut. Quizá de todos modos Isaac Rousseau huirá de Ginebra diez años después para refugiarse en Lyons y evitar ser detenido por herir a un capitán ginebrino en una disputa. Ya sea que Isaac deje temporalmente a su familia en Ginebra o la lleve consigo, Juan Jacobo no será encomendado a su tío materno Gabriel ni estará bajo la tutela del pastor Lambercier, sujeto a instrucción religiosa y escolarizada, ni recibirá azotes de Mademoiselle Lam-

bercier, con repercusión en su actitud hacia la injusticia de los poderosos. No será aprendiz de escribano ni de maestro grabador ni se descubrirá o supondrá su ineptitud en el primero de estos trabajos, ni se enamorará o creará enamorarse de dos chicas a la vez. No abandonará Ginebra a los 12 años para comenzar a llevar la parte rupestre de su vida, dejarse convertir al catolicismo por Madame Warens, bonita rubia de 29 años cuya misión era el proselitismo: conversión y amor a primera vista por parte de Juan Jacobo. No redondeará su instrucción religiosa con frailes de Turín ni emprenderá ocho años de los más variados oficios y aventuras, a veces humildes y en ocasiones inverosímiles y no muy honrados. No tendrá que pasar años buscando quien supla a la madre a quien no conoció, ni menos a los 20 años encontrarla precisamente en Madame Warens, quien además sería su primera amante, aunque compartida.

Nadie nos impide imaginar que, de haber pasado su juventud en Ginebra al lado de su familia y estudiado en una escuela en vez de ser en buena medida autodidacta, de todas maneras habría sido un excepcional escritor, con irresistible fuerza retórica. Aceptemos sin conceder que hasta habría escrito *Julia* o *La nueva Eloísa* y, un año después, al cumplir medio siglo, habría producido *Emilio* o *La educación*, obras en que expondría sus ideas pedagógicas; pero el principio del *Emilio* habría sido muy distinto de como lo conocemos. Esas patéticas primeras páginas reflejan los remordimientos que sufrió su autor por haber enviado al hospicio los cinco hijos que tuvo con la sirvienta Teresa Levasseur. Ella era casi analfabeta, no muy inteligente ni agradada. Su principal defecto era su madre, a quien Juan Jacobo y casi todo mundo hallaban insupportable, y no calificaban mucho mejor los demás parientes de Teresa. Con estos antecedentes Juan Jacobo racionalizó la decisión de deshacerse de sus hijos y pretendió justificarse aún más con base en sus ideas sobre la igualdad entre los hombres y las funciones del estado. Lo llamaron hipócrita por tal contradicción entre sus enseñanzas y su vida, contradicción que de momento él vio como congruencia. Lo acusaron de falta de amor hacia los niños e implícitamente de incapacidad para decir cómo educarlos. Aludió entonces a ese pasaje del *Emilio* como prueba de su cariño entrañable por la niñez. Cierzo que Juan Jacobo sentía ternura por los niños pero también profunda incomodidad, pues era torpe para comunicarse con ellos. Su autodefensa no convence, pero no fue el primero ni el único autor capaz de escribir magistralmente sobre cómo realizar una tarea con que él mismo no podía contender. Las limitaciones que manifiesta la biografía de Rousseau no restan ápice a la validez y grandeza de su obra escrita. (La única experiencia personal de Rousseau en pedagogía ocurrió cuando tenía 23 años. Cubrió un periodo de pocas semanas, cuando se le encargó un joven cuyos berrinches curó encerrándolo toda la noche en un cuarto oscuro).

Emilio es una de esas raras obras que son totales, cuya profundidad aumenta conforme crece la profundidad del lector. El libro es varias cosas a un tiempo: novela y tratado de pedagogía, sí, pero también estudio de la condición humana y de la historia del género humano como pudo o como debió ser, reconciliación del hombre y la naturaleza, y conciliación entre potentes fuerzas en conflicto que caracterizaron la obra previa del autor y de su ambiente. Las intensas tensiones que plantean escritos previos de Rousseau se resuelven en el *Emilio* y desembocan en un final feliz.

Uno de los principales mensajes implícitos en Rousseau es la paradoja, y cala más hondo que en su sola obra escrita: su

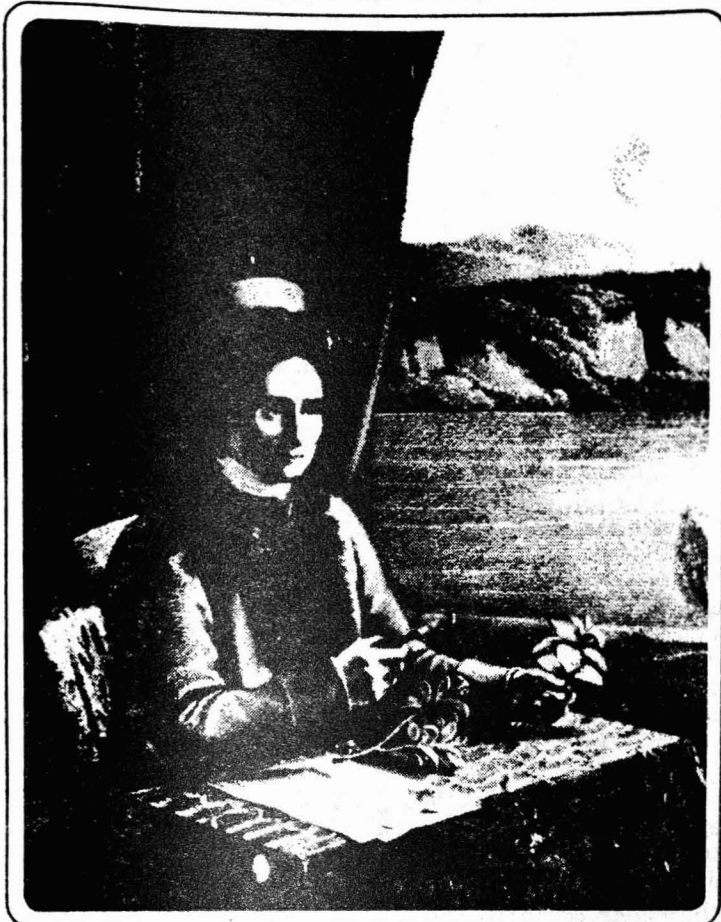
vida contradice a la vez que materializa a su obra. En la paradoja nos manifiesta que el racionalismo de la *Enciclopedia*, que parecía a punto de explicar todo, incluso al hombre, ignora el poder y perenne presencia de sentimientos y pasiones. Si el racionalismo de la *Enciclopedia*, que Rousseau compartió, es la tesis, encontramos su antítesis en el *Discurso sobre las ciencias y las artes* (que le vale premio y fama instantáneos), en el *Discurso sobre el origen y fundamento de la desigualdad de los hombres* y en la *Carta a d'Alembert*, y su síntesis en el *Emilio*.

El principal valor de esta obra yace en su naturaleza como historia ideal de la humanidad. Otras obras totales incluyen los libros sagrados de los *Vedas*, *La república* de Platón, *La Biblia*, el *Chilam Balam* y el *Popol Vuh*; y el *Emilio* vino para sustituir a *La república*. Que este es el principal plano en que se desenvuelve la acción fue señalado explícitamente por su autor y reconocido por Kant, quien concedió a su publicación importancia comparable a la de la Revolución Francesa; la intención se olvidó pronto, al grado que Pestalozzi, el gran pedagogo, lo tomó al pie de la letra y educó a su único hijo sin apartarse del esquema; el muchacho ya era adolescente cuando por fin le dio a leer un libro, y este fue *Robinson Crusoe*, rigurosamente, como procede al mentor de Emilio. La sensatez y firmeza de la esposa de Pestalozzi contribuyeron a salvarlo de mayores excesos. No, no es sostenible la interpretación literal de *Emilio* como un llamado a que el hombre moderno se convierta en un *noble salvaje* y retorne a la naturaleza. El autor dice que escribió para filósofos, no para pedagogos. Esto no impide que saquemos beneficios inmensos de su lectura para aplicarlos en educación, pero hemos de acercarnos a él conscientes de su estilo metafórico; teniendo en mente el *Emilio* cobra mayor validez que nunca la aseveración de que "Diderot nos ilustra, Voltaire nos divierte, Rousseau nos hace pensar".

Muchos autores, sobre todo después de él, han adoptado la forma novelesca, biográfica o autobiográfica para comunicar tesis sobre temas profundos. Según Rousseau, *La república* no es tanto un escrito sobre organización política como un estupendo tratado pedagógico; así el *Emilio* es más una magistral historia ideal del género humano que novela o tratado de pedagogía; pero su contenido pedagógico es riquísimo.

Varios *leit-motifs* están en, y yacen bajo la narración del *Emilio*. El más insistente es que el hombre es naturalmente bueno; fue bueno mientras vivió en estado natural, mas la sociedad, las instituciones lo pervirtieron. El contemporáneo no puede retornar al paraíso, así que es indispensable darle educación esmeradísima para protegerlo contra la perversidad deformante de la sociedad. La perversión se iguala a la escala de valores del burgués, y en Rousseau el burgués, para emplear la formulación de Hegel, es quien teme a la muerte; es quien piensa solamente en sí mismo cuando trata con los demás y piensa solamente en los demás cuando trata de comprenderse a sí mismo. El hombre natural, como el filósofo en la concepción de Sócrates, no teme a la muerte. Este miedo, este aburguesamiento, lo que de pequeño y vil tiene el hombre de hoy se lo debe a la sociedad. Por vivir en ella es que hoy tenemos filósofos, artistas, carpinteros, médicos, pero no tenemos ciudadanos.

El segundo mensaje reiterado está implícito en el primero y es en extremo pertinente en nuestros días. Hoy esquemmatizamos la planeación y toda toma de decisiones tratando los deseos de los seres humanos como inmutables y buscamos la mejor manera de satisfacerlos. Pero si tiene sentido la edu-



cación en su significado lato, debe ser posible, obligatorio incluso, operar sobre los deseos, sobre la escala de valores. Valor sagrado es la libertad, pero la libertad es imposible para quien desea lo imposible; sólo puede aspirar a ser libre quien no desea más que aquello que puede alcanzar. El realismo, el pragmatismo del educando ha de caracterizar sus impulsos; hacia allá ha de orientarlo el maestro, condicionarlo, moldear sus deseos; y ha de hacerlo sin que el educando note que las cosas y los sucesos están planeados por un mentor para acostumbrarlo a esta actitud.

El hombre moderno ha de vivir en sociedad. Difícilmente será libre si la sociedad se opone a sus deseos, a menos que se convierta en burgués y tirano y la doblegue, pero entonces peca contra la justicia y contra la igualdad, esos otros valores sagrados. Si educamos de esta manera, reforzamos los males de la sociedad actual. La libertad en nuestro mundo se alcanza solamente si se desea satisfacer la voluntad colectiva; entonces el individuo es libre, pues puede alcanzar lo que anhela, y el ser colectivo que constituye el estado —su pueblo y gobierno— es también libre, pues elige y logra lo que sus integrantes desean. En este planteamiento vemos de nueva cuenta ideas centrales del *Contrato social* pero ahora en un marco pedagógico. Y aquí regresamos a la primera tesis: el hombre no es de por sí un ser político; en estado natural todos los hombres son libres e iguales; pero nuestra situación no es la natural; de allí el imperativo de la educación.

También se relaciona con el primer postulado la admiración lírica por la naturaleza, y se sigue una posición que Rousseau contradijo mil veces con la historia misma de su vida. Sostiene al principio del *Emilio* que no hay sitio para las artes refinadas, para el teatro, para el uso de la imaginación. ¿Pero cómo? Si el siglo XVIII tuvo un hombre imaginativo ese fue Juan Jacobo, y Juan Jacobo escribió novelas, obras de teatro y óperas. Esta posición se refleja también en la aseveración de que la ciencia imaginativa, ingeniosa, elegante carece de valor por sí misma; sólo cobra sentido cuando sirve para que alcancemos nuestros deseos legítimos. El valor que hoy damos a la ciencia como fin en sí mismo, como satisfactor de una sacra curiosidad, ni siquiera mereció discusión seria a los ojos

de Rousseau. Hasta la astronomía es de cultivarse, pero únicamente en tanto sirva para orientarnos observando las sombras que el sol proyecta. Posición tan tajante sería difícil de sostener hoy por un educador alerta, suficientemente sensible como para comprender a Rousseau; y si no quiere desechar pasajes enteros de la obra, el educador racionalizará y se refugiará en una interpretación metafórica de la diatriba contra arte, ciencia e imaginación, o quizá condone al autor y aun lo admire al recordar la feliz expresión de Ortega y Gasset: "Quien no exagera que calle". Y si Rousseau escribió cuando la diosa Razón y el refinamiento burgués ocupaban sendos tronos y abusaban de su omnipotencia, hizo bien en gritar que ya bastaba, y sólo pudo gritar exagerando su propio mensaje; de lo contrario nadie lo habría oído.

Hay otra posible actitud ante la exageración rousseauiana de lo pedestre. Necesitaba enfrentar su pupilo a los héroes clásicos, pletóricos de vanidad, ambición e indolente disfrute de lo artificial y de lo artificioso. Si su héroe era rupestre habría que cantar las glorias del salvaje noble y hacer que saliera airoso de la comparación.

Otra constante en el *Emilio* y también en *La nueva Eloísa* es el equilibrio entre lo mental y lo visceral, entre razón y pasión, entre ciencia y sentimiento. Como exponente cumbre de la Ilustración, Rousseau fue racionalista, aunque con frecuencia lo haya sido críticamente. No se explica de otra manera que, por haber sistematizado las contribuciones a la pedagogía, tanto propias como de sus predecesores, quepa calificarlo de creador de la pedagogía en tanto que ciencia. Pero fue él también quien dio la voz de alarma contra los excesos y omisiones del racionalismo: el racionalismo olvidaba que somos mucho más que mero cerebro. De allí la interpretación superficial que algunos dan a su obra, como la expresión del campeón del romanticismo excesivo, de las pasiones sin freno. El mensaje de Rousseau es muy otro: no que carezcamos de cabeza sino que también tenemos vísceras. En *La nueva Eloísa* la mujer ideal es explícitamente una síntesis, sí, una síntesis, de Clara y Julia, de razón y sentimiento.

Una constante más en la obra de Juan Jacobo: la loa al amor a sí mismo en sustitución del amor propio. El hombre ha de amarse a sí mismo como ama a todos los integrantes del género humano; no como lo hace el burgués, que obedece los dictados de su amor propio. Se trata de una versión tradicional, retóricamente poderosa, de las ideas guía que ya mencionamos.

Y otra constante rousseauiana: la piedad política, la compasión, que fácilmente hacía brotar lágrimas de sus ojos. Según muchos críticos de ésta, la compasión o amor al prójimo, en traducción apasionada a términos modernos, es el principal aporte de Juan Jacobo Rousseau en todos los campos, aunque no faltan quienes dicen que, si hemos de reducir al autor a dos palabras, estas deben ser *sinceridad apasionada*.

Muy específico del *Emilio* es el mensaje de que al educando habrá de tratarse y respetarse en función de su edad; bien que el niño es un futuro adolescente y futuro adulto, pero ante todo es un niño.

El *Emilio* está escrito en defensa del hombre contra la sociedad y las instituciones contemporáneas. ¿Es entonces una lid en favor del individualismo o del anarquismo en contra del estado? ¡Enfáticamente no! El escrito, como el *Contrato social*, es una defensa del estado como debe ser, en contra de su degeneración cual la contemplamos; una defensa, no de una utopía, sino de un estado muy real, el de Ginebra, apenas levemente idealizado y al alcance de la mano, como expone

el autor en su *Carta desde la montaña*; una defensa del hombre como parte de ese estado libre y del estado como constituido por hombres libres, en contra de su caída abismal.

Empieza Rousseau por describirnos el plan del *Emilio*. Rousseau será el maestro único, y su pupilo el imaginario Emilio, sano, hijo de familia rica. La educación, nos dice, es triple. Hay la educación que nos imparte la naturaleza, la que proviene de las cosas y la que surge de los hombres. Por definición, no podemos influir en la educación que nos ofrece la naturaleza. Sólo parcialmente controlamos la que emana de las cosas; y convenimos no muy realistamente que somos amos de la educación proveniente de los hombres.

Cada fuente de educación coincide con un lapso de la vida del educando. De la naturaleza ha de provenir lo que trascurra durante la infancia, hasta que Emilio cumpla 12 años de edad. Esto abarca los primeros dos libros de la novela. Las cosas cuentan desde los 12 hasta los 15 años, que cubre el libro tercero; y los seres humanos en el libro cuarto, de los 15 a los 22 años, en que Emilio está preparado para casarse con Sofía, a quien se dedica buena parte del quinto libro. Sofía es una mujer educada, no en el campo como su consorte, sino en la ciudad, pero también perfectamente educada. En el resto del libro quinto el autor nos habla de las relaciones entre Emilio y Sofía, de su matrimonio y de los consejos que les dará ocasionalmente su mentor a partir de esa fecha.

La infancia es la etapa más importante. El niño estará al aire libre, lejos de la civilización, de la corrupción humana. Tendrá una sola nodriza y un solo preceptor. Ambos han de ser escogidos con cuidado exquisito. Al hablar de la nodriza es que Rousseau destaca la importancia de la madre en la educación y exalta los beneficios de que sea ella quien amamante al bebé. Como consecuencia, después de 1762, generaciones de francesas de la burguesía dieron del pecho a sus hijos, cual mujeres, no cual mujeres burguesas. Aquí encontramos uno de los destellos geniales de Juan Jacobo, avanzado siglos respecto a su tiempo. Sólo en años recientes es que se han hallado bases fehacientes a su tesis, al demostrar que el contacto y la presión materna, e incluso el sonido del latir del corazón materno son decisivos para el desarrollo infantil.

Aceptaron ustedes acompañarme para llegar a Ginebra a salvar la vida de Suzanne Bernard. Si lo logra nuestro médico, ¿describirá tan perspicaz y elocuentemente Juan Jacobo sobre el papel de la madre? Yo diría que decididamente no, o no hubiera estado la vida del joven Juan Jacobo tan orientada a encontrar una madre.

En el primer libro se externa una de las intuiciones más brillantes del autor. Al analizar la función que desempeñan las lágrimas del recién nacido se adelanta a Sigmund Freud y demás psicoanalistas. Digo que se adelanta a ellos y no que inicia los albores de esta disciplina, pues hubo discontinuidad. El psicoanálisis no nace ni se continúa en Freud; renace en él. Es igualmente inevitable ver en Rousseau a un preclaro precursor de *La rama dorada* de Sir James Frazer. El razonamiento de Rousseau es este: inicialmente el llanto atrae la atención de los padres, quienes acuden a remediar la situación corrigiendo la causa de las lágrimas. Pero pronto el bebé nota que llorando obtiene lo que quiere de los hombres y de las cosas; de que la conminación ritualizada hace que las cosas le obedezcan, movidas por los mayores que lo rodean, como si tras las cosas hubiera seres superiores atentos a sus peticiones ritualizadas. En tanto que los padres se dejen mandar por lágrimas caprichosas, estarán propiciando una mentalidad en que las cosas se mueven por acciones de seres que acatan mandatos

suplicantes. En esta mente no será extraño que aparezca la idea de que tras cada grupo de fenómenos naturales hay un dios; así como las lágrimas del bebé hacen danzar a sus mayores, la danza implorante del adulto hará que un dios produzca lluvia y buena cosecha. De las lágrimas nacen magia, superstición y los dioses de la naturaleza.

En breve derroche de retórica Juan Jacobo repara en que al bebé se le envuelve en telas que le impiden mover brazos y piernas; entra al mundo amortajado, cuando muere se va amortajado y durante el *interim* padece las cadenas de la sociedad. Tal no será el caso de Emilio: cuando recién nacido tendrá libertad para moverse con alegría y germinar su futuro entusiasmo por el gusto de vivir; cuando adulto contará con una educación que le permitirá escapar del encadenamiento, y al acercarse la muerte estará exento de la mortaja que es el temor a su advenimiento. La educación le habrá suministrado muchos y muy grandes beneficios, y vivir y morir en libertad no será el menor de ellos.

Rousseau mantiene, con su fuerza convictiva, que en la infancia del niño no deben dársele órdenes ni admitirse que él imponga órdenes. Encuentra insensata la tesis de Locke en cuanto a que haya que razonar con el niño. En cambio sostiene que el niño entenderá mejor una negativa cifrada en términos de "no te puedo dar más porque ya no hay" que de "no te daré más porque no debes tomar más". En vez de órdenes y prohibiciones habrá límites impuestos por la naturaleza.

En esencia ni el niño ni el preceptor mandan; rige el imperio de la necesidad.

Rousseau clama contra los cuidados exagerados. Sin la experiencia del dolor temprano ni el riesgo de enfermar y morir sería imposible más tarde resistir dolor y salvar el riesgo.

En el libro segundo prosiguen los mismos métodos. Nada de estudios impuestos. No se le enseñará al niño a leer y escribir como meta en sí. En cambio cuando reciba una carta se dará cuenta de que estas habilidades son necesarias.

En ese mundo carente de insumos imaginativos, enmarcado en lo físico, el educando no será capaz de actos inmorales pues no sabrá qué es moral; vivirá amoralmente. Sólo un precepto aprenderá; no hacer daño a nadie.

De los 12 a los 15, Emilio ve que sus fuerzas le bastan para procurarse las necesidades más imperiosas. Leerá un solo libro: *Robinson Crusoe*. De manera natural se identificará con el héroe. Así construirá su confianza en sí mismo, pues le será factible emularlo. Por estar exento de modelos fantásticos desarrollará conciencia de que todo está a su alcance mientras sus aspiraciones sean realistas a la luz del mundo que lo rodea. Al imaginarse en una isla desierta aguzará el ingenio para procurarse lo que quiere, y quiere lo que necesita. Se desarrollará su mente y se irá conformando un adulto que se encontrará en ventaja respecto a sus semejantes civilizados. Conocerá el valor del conocimiento —ciencia, técnica y tecnología en tanto que le sirvan para alcanzar sus fines; y aprenderá con avidez y firmeza pues nadie le habrá impuesto la disciplina de aprender por deber, ya que Emilio carece de obligaciones; aprenderá porque le interesa, y le interesa porque le es útil.

Rousseau responde a Platón. En el mito que Platón inventó para explicar el conocimiento, sostiene que el alma de cada ser humano estaba encerrada en una caverna antes de que ese hombre cobrara vida. Para Rousseau la cueva no es nuestro aposento original sino el que nos imponen sociedad e instituciones si no nos salva oportunamente la educación. Al evi-



tar el ingreso a la cueva, Emilio seguirá siendo un hombre libre; habrá sentado las bases de una democracia.

Es responsabilidad del maestro impedir, al menos durante los años más decisivos en la formación del alumno, que desarrolle temor a la muerte y que su amor a sí mismo degenera en amor propio. Si lo logra tendrá ganada la batalla principal, y lo logrará en la medida en que acate los lineamientos enunciados.

El sentido de propiedad (propiedad para un fin justificado) y el respeto al derecho ajeno se imbuyen en Emilio sin apelar a preceptos religiosos o valores burgueses. Un día recibe Emilio unos frijoles para sembrar. En el proceso de cultivarlos aprende biología y otras ciencias. Se encanta con lo que observa. No mucho después de que han comenzado a crecer las plantitas, descubre que su campo ha sido destruido. Monta en santa cólera. Averigua que el culpable es el jardinero; pero el jardinero obró así porque Emilio estaba invadiendo y dañando su sembradío, destinado al cultivo de melones; ¿de melones para quién? Sí, justamente para Emilio. Celebran entonces un convenio según el cual cada quien tendrá su parcela y respetará la ajena. Se trata de un modelo a escala reducida del contrato social.

Es aguda la perspicacia de Rousseau al inventar este y otros incidentes pedagógicos. El joven ha aprendido a reaccionar con sensatez ante las limitaciones que le impone la naturaleza. No reacciona con pensamientos mágicos ni con coraje ni afán de venganza, pues sabe que no tiene la naturaleza intención de dañarlo, ni intención alguna, que los fenómenos naturales son necesarios. El contexto en que se desarrolla su encuentro con el jardinero le hace encarar las relaciones humanas con la misma sensatez; puede extrapolar a ellas la educación que le ha suministrado la naturaleza. A la manera de Hobbes, quien lo precedió por no muchos años, Rousseau enseña a su alumno lo que son los deberes, o una buena aproximación a este concepto, a base de educarlo en lo que son sus derechos.

Los tres primeros libros nos han entregado un joven que, en sentido ideal, es un noble salvaje, que ha aprendido de la naturaleza y de las cosas y en cuyo conocimiento de oficios y ciencias no influye la incorporación al sistema de la opinión

pública y la división funcional del trabajo. Sus relaciones con otros seres humanos han sido esporádicas y en un plano individual. Los libros cuarto y quinto conducirán este átomo hacia la sociedad humana, y para ello se apoyarán en sus inclinaciones y generosidad.

El trayecto se esclarece al culminar el primer período, cuando recibe Emilio el *Robinson Crusoe*, pues la obra es puente hacia otros mundos, aunque imaginarios, tan reales como el que conoce, y le permite proyectar su personalidad e identificarse con alguien. Al hacerlo afirma su propia personalidad; su imaginación no lo pierde ni priva de libertad, pues Crusoe también desea únicamente lo que puede hacer, es decir, que puede hacer todo lo que quiere. De esta manera se aprovecha el amor a sí mismo que había desarrollado Emilio, su instinto de conservación, y no se permite que su alma se impregne de amor propio, de vanidad y de los demás valores falsos que la sociedad ha fabricado.

Encontramos aquí una de las diferencias profundas con Platón. Mientras Rousseau piensa que el amor propio es un valor artificioso y adquirido, del que puede librarse al ser humano mediante una educación bien orientada, Platón asegura que este componente es innato; se trata de Timos, que según él forma parte esencial del alma del hombre.

A los 15 años Emilio carece de sentimientos de lealtad específica hacia sus familiares. Un joven que no sea como él es porque lo han motivado sentimientos de miedo o ambición derivados de su dependencia respecto a sus padres. Al ser Emilio autosuficiente, Rousseau lo ha liberado de estas pasiones y ha minado, a la vez, las bases económicas de la sociedad civil como las sentaron Hobbes y Locke. Ya que Rousseau concuerda con el último de estos autores en que el hombre carece de inclinación natural hacia la sociedad civil y cumplimiento del deber, ha de buscar otra pasión natural que genere una auténtica preocupación por los demás, en oposición de la preocupación espuria, competitiva. Así poseerá el eslabón que conecte al individuo con el respeto incondicional a la ley y al derecho ajeno, que constituye la moral verdadera.

Rousseau encuentra la solución en la pasión sexual. Esta necesariamente involucra a otros individuos y desemboca en relaciones muy diferentes de las que se originan en temor y ambición. Descubre Rousseau que el impulso sexual, bien guiado en su desarrollo, tiene efectos singulares en el alma. Los libros cuarto y quinto son un tratado sobre educación sexual, independientemente de que colocan en una perspectiva coherente los conceptos de Dios, el amor y la política. La civilización puede devenir cultura cuando la motiva y guía el sexo sublimado.

Fue Rousseau quien descubrió el papel de la sublimación como fuente de los más altos valores síquicos, como explicación de este retiro netamente humano de la mera gratificación corporal y hacia la consecución de los actos, artes y pensamientos nobles. De él pasó, por Kant, Schopenhauer y Nietzsche (quien acuñó el término "sublimación"), hasta Freud (quien lo popularizó). El ferviente deseo de Rousseau por comprender la riqueza del alma dentro del marco del reduccionismo científico moderno lo condujo a una interpretación que aún tiene plena vigencia. Bien conocía Rousseau de lo sublime: lo había experimentado con intensidad, pero tenía conciencia de que la explicación científica del hombre no admitía lo sublime como ingrediente elemental. Tenía que construirse lo sublime a partir de lo prosaico; el proceso constituye la sublimación; es un elevar lo ordinario y convertirlo en digno.

En estos dos últimos libros contemplamos el difícil proceso

de comprender cómo se convierte lo común en sublime sin rebajar lo sublime y nos percatamos de lo que el autor entiende por sublime, por noble. La totalidad del contenido de estos capítulos se deriva de la pasión carnal, y sin tener conciencia de ello no pueden interpretarse correctamente ni entenderse.

El deseo sexual, como nos lo sirve la naturaleza, es puramente corporal. Carece de componente teleológico más allá de la procreación. No hay en el deseo original amor por la consorte ni por la descendencia. Dado que nada tiene que ver con la conservación del individuo, para el hombre en estado natural reviste importancia secundaria a la comida, el sueño y el abrigo. Pero, a diferencia de estas necesidades, lo sexual involucra a otro ser humano. Su consumación dibuja un escenario que es buen campo de cultivo para que germinen el amor propio y la vanidad; aparece la importancia de sentirse amado y admirado. Sin embargo, el hecho mismo de que lo sexual no sea indispensable para la sobrevivencia del individuo conduce a que la vida sexual se torne más del dominio de la imaginación que del de la realidad, y de allí que se presente particularmente a un proceso educativo. El apetito se sublimará sustituyendo el objetivo y afianzando la sustitución.

Aunque se acusó de libidinoso a Juan Jacobo, se horrorizaría si conociera lo que es en general la educación contemporánea, que en lo sexual disocia el espíritu del cuerpo, no entiende el problema de tratar las pasiones amortiguadas del hombre social como si fueran naturales, se olvida de la dificultad que caracteriza el proceso de fijar el apetito indefinido a objetivos concretos, nobles, y no aprecia el saludable efecto de posponer la satisfacción. Según Juan Jacobo la satisfacción diferida es el motor del idealismo y del amor, mientras que la satisfacción temprana hace que la estructura toda se derrumbe y se aplane.

Kant expresa admirablemente el significado rousseauniano cuando distingue entre la pubertad natural y la pubertad civil. La primera aparece cuando el macho es capaz de reproducirse. La pubertad civil llega cuando un hombre es capaz de amar fielmente a una mujer, educar y alimentar a sus hijos y participar con lealtad y conocimiento de causa en el orden político que protege a la familia. La civilización no ha modificado el curso de la naturaleza; la pubertad natural sigue presentándose antes de los 15 años; la civil, si acaso llega a presentarse, difícilmente aparece antes de bien entrados los veintitantos años. Hay pues una tensión profunda entre el deseo natural y el deber civil. Es este un excelente ejemplo de las dicotomías que ha producido la historia del hombre. Rousseau procura la coincidencia de ambas pubertades, convertir el apetito sexual en deseo por contraer matrimonio y en acatamiento voluntario de la ley sin suprimir ni culpar al deseo original. Kant llama cultura a tal unión del deseo y el deber.

Rousseau logra la unión estableciendo sucesivamente dos pasiones en Emilio, y ambas son sublimaciones del impulso carnal. No son estrictamente naturales pero obedecen a la naturaleza: la compasión y el amor.

En la primera etapa, el joven ha de ignorar el significado de lo que experimenta. Está pleno de energía inquieta y se torna sensible. Necesita de otros seres humanos pero no sabe por qué. Se despierta su imaginación y cobra conciencia de que los demás seres humanos son como él. *Siente* por primera vez que es un miembro del género humano, mientras que con antelación sólo *sabía* que lo era. Es inevitable en este momento el nacimiento del amor propio. Si se le deja desarrollarse sin orientación, fácilmente caerá el sujeto en la cuenta de que en algunos aspectos es inferior a otros seres humanos

y se dará lugar a la envidia y al deseo de dañar al prójimo. Pero, guiado, el sentimiento puede amalgamarse con la convicción de que el sujeto no es inferior en lo absoluto, y ello, unido a la idea de que las desgracias ajenas bien pueden acontecerle a él, da origen a la compasión.

La compasión origina la generosidad y fortalece la confianza en sí mismo, pues Emilio se siente bueno. En momentos apropiados ocurrirán eventos, discretamente planeados, que le refuercen la sensación de estar satisfecho consigo mismo y lo impulsen mayormente a hacer el bien a sus semejantes desvalidos y no desear mal a nadie. En forma sutil, sin más recursos que la educación suministrada por la naturaleza y las cosas, confirmada y amplificada en el nuevo contexto, Rousseau introduce el concepto maduro de la moral.

Los griegos daban a los jóvenes la lectura de Homero y demás autores clásicos para que trataran de emular la vida de los héroes. Rousseau da a su pupilo las mismas lecturas. El discípulo ya ha desarrollado anticuerpos. Encuentra vacuos, triviales y ridículos los valores que convierten en héroes a estos mortales, y así afianza su confianza en sí mismo.

En tal sentido Rousseau va más lejos que Hobbes por el sendero que este abrió. Hobbes sostenía que las pasiones, no la razón, son los únicos motores efectivos de la acción humana. Sin embargo, fundamentó el cumplimiento del deber en razones derivadas a partir de las pasiones. Rousseau en cambio relaciona este cumplimiento directamente con las pasiones y hace de él algo muy agradable y por ende perdurable.

Las enseñanzas de Juan Jacobo sobre la compasión dieron nacimiento a una revolución en el pensamiento político de la democracia, hecho que vivimos el día de hoy. Con variantes semánticas, la palabra *compasión* está en los labios de todo estadista contemporáneo. A Rousseau tocó el invento de la categoría de los desheredados. Antes de él los hombres creían que su derecho a la sociedad civil dependía de lo que habían contribuido a la sociedad. Después de Rousseau se tornó legítimo el reclamo basado en la carencia y no sólo en la contribución positiva. El aporte es notorio y valioso al surgir en una sociedad que, si algunos valores tenía, eran congruentes con las enseñanzas de Locke, donde no hay lugar para los desheredados, como no sea con calificativos de holgazanes y penderos. La compasión, en la pluma de Rousseau, se apoya en sólida base, ahora aceptada prácticamente por el mundo entero: se apoya en los principios igualitarios, y la usa, más que el interés en uno mismo, como la fuerza cohesiva del estado. Nuestra igualdad y solidaridad no se originan ya en que todos temamos a la muerte; ahora surgen del sufrimiento humano. Según Hobbes todos ayudan al hombre atemorizado; según Rousseau, todos sienten por el hombre que sufre. Siguiendo a Aristóteles, afirma que son insolentes e impíos quienes no imaginan que el mal ajeno puede ser propio. La educación hace que la igualdad entre los hombres sea evidente a los sentimientos y no, como pretende Hobbes, resultado de razonamientos. Los principios rectores de Emilio, en orden de aparición, son placer y dolor; en segundo lugar la utilidad, una vez que dispone de razón y de las ciencias, y ahora se agrega la compasión, y del egoísmo nace el interés en el bienestar ajeno. Rousseau estudia las pasiones y halla cómo equilibrarlas entre sí, en vez de intentar el desarrollo de las virtudes correlativas. Hace para el alma lo que Montesquieu hizo para el gobierno cuando inventó la separación y equilibrio entre los poderes.

Con todo y sus trascendentes implicaciones, en el contexto educativo la compasión constituye no más que un paso hacia la formación del futuro esposo y padre. Cumple como función



primordial hacer de Emilio un ser social sin sacrificio de su integridad.

Al fin revela el mentor al pupilo el significado de sus anhelos. Lo hace de la manera en que el vicario saboyano, en su profesión de fe, le había revelado al joven Rousseau la naturaleza de Dios. Hay profundas diferencias entre ambas revelaciones. La lección del vicario se presenta al corrupto joven que es Juan Jacobo, nunca a Emilio. El vicario predica la dualidad de cuerpo y alma, lo que es contrario a la unidad que Emilio encarna. El vicario es extraterrestre y se siente culpable de sus deseos carnales, mientras Emilio es muy de este mundo y exalta sus deseos, a los que Dios bendice y conducen a bendecir a Dios. Emilio recibe recompensas en la tierra, el vicario en el cielo. El vicario es lo mejor de lo tradicional, y solamente un oasis en el desierto que Juan Jacobo cruzó antes de llegar a su nuevo Sinaí.

En la aurora de un nuevo día Emilio sabe por vez primera que la cumbre suprema a que conduce lo sensual es el amor a Dios por intermedio del amor a una mujer. (Goethe habría de hacerle eco: "Llegamos a conocer el más allá a través del amor por una mujer"; y Gustavo Adolfo Bécquer: "Hoy la he visto; / hoy creo en Dios".) Nuestro mundo, al desmitificarse, se ha desprovisto de significado. Rousseau acude a la imaginación con un solo fin: que restauremos el significado de la naturaleza. Las viejas imágenes resultaban del temor y la rabia con alcances cósmicos; produjeron un mundo cruel e irracional, pero significativo. Sugiere Rousseau una nueva imaginación, poética, movida por el amor y no por pasiones ásperas, y he aquí la esencia de Rousseau, como creador del romanticismo: la fusión del amor sublime por una mujer con la veneración a la naturaleza rica en significados.

Pasado el prefacio, explica el mentor al joven que el objeto de su deseo contiene ideas de virtud y belleza sin las que no sería atractiva la mujer que lo atrae. La satisfacción carnal se torna función de las cualidades espirituales de la amada; y Emilio anhela lo virtuoso y lo bello. La educación hace que el deseo sexual se convierta en amor y jamás se disocie de él. Aparte del fanatismo es esta, la pasión sexual educada, la sa-

tisfacción diferida, lo único capaz de engendrar nobleza de alma, de la mente, de los hechos.

Sólo Platón ha ahondado tanto en el concepto del amor como aquí lo hace Rousseau. Platón inspiró a Rousseau, quien hallaba en los filósofos del siglo XVIII maestros sin mensaje erótico. Los hombres fríos, calculadores de esos filósofos son individuos a quienes no conciernen otros seres humanos sino la satisfacción inmediata de las pasiones, y que por tanto son incapaces de olvidarse de sí mismos. Llanas son sus almas. Ven la naturaleza tal cual, sin poesía ni erotismo. Rousseau, un filósofo poeta como Platón, recaptura la poesía del mundo. Reconstruye el alma que forjó Platón, en la que lo sensual se había transformado en eros, pero se abstiene de ir demasiado lejos; abandona a Platón cuando este convierte a eros en ideas. En Rousseau el amor es producto de la poesía; la imaginación que había desterrado de los años mozos de su alumno regresa para ascender al trono imperial.

El planteamiento hace que Emilio no ame tan sólo a una mujer, sino a aquella mujer que, en términos de Platón, comparte sus ideas, cristaliza sus aspiraciones sublimes, lo complementa sin enajenarlo. Los sentimientos que la naturaleza infundió en ella serán compartidos al grado de que él también sentirá amor por sus hijos, y la familia tendrá coherencia, no como resultado de mandamientos sino de una naturaleza educada. Es la educación aquello que toma el egoísmo de Emilio y lo extiende para moldearlo de manera que se transforme en amor a su esposa e hijos, amor a Dios y amor al prójimo. El amor a sí mismo, transformado, arrastra consigo la transformación de la voluntad individual en voluntad colectiva y siembra las bases de una sociedad armoniosa, las bases del estado democrático. Emilio ha visto su egoísmo convertido en la fuerza motriz que lo llevará a acatar las leyes que él mismo se ha impuesto. Está completa la paradoja: la libertad absoluta deviene inevitablemente virtud y respeto a la ley.

Hasta aquí la educación del hombre. ¿Y la de la mujer? En Sofía, que sigue una trayectoria concurrente con la de Emilio para desposarse con él, trata brevemente lo que de diferencias crea la diferencia entre mujer y hombre, y quizá no haya mucho más que decir ni haya que decir mucho más desde el punto de vista de Juan Jacobo. Hay críticos que encuentran en *La nueva Eloísa* suficientes conceptos pedagógicos como para incluirla entre lo que es digno de consideración pedagógica. Sí, hay la fusión entre razón y sentimiento; la juventud apasionada y la encarnación de la mente desposeída de pasiones; la evolución de Julia desde la niña que se deja poseer mientras canta loas a la virtud hasta la mujer que es fiel a su marido; fiel en la carne primero y después también en el alma, mujer dueña de sí misma y de las situaciones; hay rapsodias líricas sobre las bellezas naturales, y la unión de estas con las pasiones. Pero también hay cientos de páginas, en el libro primero, de algo que difícilmente puede llamarse educación moral por más que años después cambien las lealtades y los sentimientos. Parece rebuscado incluir *La nueva Eloísa* en un elenco de obras pedagógicas. Sus méritos principales, y muy grandes, son los hallaremos en que constituye la primera novela romántica, en que inaugura el periodo romántico en la historia de las artes, en que partiendo de un molde clásico lo rompe y permite que respire hondo el siglo XVIII, y nos ofrece pasajes de lirismo bellísimo.

Ahora que ya examinamos *Emilio* o *La educación*, concordaremos en que si el médico que nos acompañó al año 1712 salvó la vida de Suzanne Bernard, ese libro no se escribió, no se escribió en lo absoluto. Regresamos a diciembre de 1978 y en-

contramos el presente muy, muy distinto de lo que es. Al no escribirse el *Emilio*, Pestalozzi no pudo haber hecho en pedagogía lo que hizo, ni Froebel, ni María Montessori, ni Dewey, ni Piaget. Nuestro mundo será otro.

Nos deslumbraron la *paideia* griega y el arte de los antiguos egipcios. Sentimos que ya todo está dicho, todo hecho, y sólo un esfuerzo consciente nos hace revalorar los caminos recorridos desde entonces. Igual sucede con Juan Jacobo. Son tantos y tan brillantes sus epifanías, sus refulgentes destellos de inspiración y perspicacia que olvidamos las contribuciones de quienes le han seguido en el tiempo. Sería injusto atribuir a Rousseau las ideas de Pestalozzi sobre la educación como proceso social y sobre la creación y evaluación de escuelas experimentales. Concediendo que el *Emilio* se hubiera escrito, el mundo de la educación sería muy otro sin las contribuciones de los grandes pedagogos más recientes.

Piaget merece aquí especial mención. No en vano Pilar Palop lo ha llamado "un Rousseau contemporáneo". Estrecho es el paralelo entre los dos hombres. Piaget también es ginebrino. También él encarna la innovación y la síntesis, pero a quienes sintetiza son precisamente a Rousseau y, se ataja decir, a su compatriota Calvino, pero mejor diríamos que sintetiza a Rousseau y al rigor científico. Son en extremo universales tanto Piaget como Rousseau, y también Piaget tiene obra temprana de intenso lirismo, y también obra filosófica disfrazada de autobiografía disfrazada. Juan Jacobo incursionó en la botánica e influyó en el desarrollo ulterior de la teoría evolutiva, y Piaget ha incursionado e influido en muchas ramas de la ciencia. Ambos tienen profundas contribuciones a la psicología. No es casualidad que Piaget haya aceptado dirigir durante años la investigación del Instituto J. J. Rousseau de Ginebra; y late en él el eco de la emoción romántica. El paralelo no ha, sin embargo, de llevarse mucho más lejos. Mientras Juan Jacobo padecía de severas neurosis y pasó sus últimos años presa de un delirio de persecución, Piaget es sereno y está exento de espíritu de destrucción y autodestrucción; crea por espíritu creador, no por atacar lo existente. Rousseau fue escritor genial ante todo. Piaget es científico genial. Más aun, en su maravilloso estudio sobre psicología infantil y del aprendizaje, Jean Piaget demuestra que la intuición de Rousseau condujo a exageraciones; por ejemplo, no por eliminar la función déspota de las lágrimas del bebé se elimina del todo el pensamiento mágico del niño.

Es interesante notar, en Makárenko, el gran educador soviético, el método rousseauiano del maestro oculto que construye escenarios para educar, que induce a observar la naturaleza y disfrutarla, y notar que Makárenko niega haber recibido influencias en pedagogía.

Nadie ha escrito sin antecedentes, y Rousseau no constituye excepción. Podríamos remontarnos en la máquina del tiempo a pedagogos desde el siglo de Pericles hasta aquellos contemporáneos de Rousseau que escribieron poco antes que él, modificar el curso de la historia y encontrar, sin duda, que Rousseau habría pensado de muy otra manera sobre la educación. Entre quienes más influyeron en el pensamiento educativo de Juan Jacobo se hallan Sócrates, Platón y Aristóteles, como hemos visto. Se halla Montaigne, principalmente por su tratado *Sobre la instrucción de los niños*, publicado en 1580; en él propugna por la observación de la naturaleza, presta gran atención al cuerpo, predica que debe enseñarse a juzgar y a vivir, estudiar un pasado glorioso para prepararse a recibir el futuro, y desarrollar la sagacidad que capacita para la vida práctica y pública. Están los educadores de Port-Royal y la iglesia francesa del

siglo xvii. Se halla destacadamente Locke, a quien Rousseau cita más que a ningún otro pedagogo, tanto para guiar algunas de sus propias ideas como, y sobre todo, para refutar varias tesis. Está Hobbes en lo que atañe a la relación del individuo con la sociedad y con el Estado. Se encuentra Turgot, cuya *Epístola a madame Graffigny*, publicada en 1751, ya renuncia a la educación artificial para retornar a la naturaleza. También sobresale y mucho el precursor Comodio; y entre los contemporáneos de Rousseau no es imposible que deba algo al radical Helvetius, a Montesquieu y a las cabezas del enciclopedismo, Diderot y d'Alembert.

A diferencia de Locke, Rousseau no tuvo su Hume. De aquí que no siempre se le haya interpretado cual debe ser. La interpretación parcial de Rousseau ha conducido a atribuirle la paternidad de ideas opuestas entre sí, incluso de extremos en ocasiones aberrantes. Se han encontrado en él los antecedentes del apacible retornar a la naturaleza al igual que de la revolución sangrienta; del psicoanálisis como del conductismo y el estructuralismo; de la democracia depurada como de la dictadura. Hay educadores que han leído "Debe dejarse al niño que haga lo que desee" y se han abstenido de leer el resto de la idea rousseauiana: "pero sólo debe desear lo que pueda hacer". También se ha leído en él que las cosas deben ocurrir sin ser dirigidas por el preceptor, olvidando que esta visión es la que tiene el niño, en el sistema de Juan Jacobo, pero que el preceptor interviene a cada paso, si bien lo hace con discreción, y de igual manera proceden sus cómplices, como el jardinero. De esta última visión parcial puede inferirse todo el método educativo llamado "no directividad", en que *de facto* el maestro no es maestro sino un animador casi mudo que se deja llevar por los deseos de los educandos; es difícil idear una pedagogía más alejada de los escritos de Juan Jacobo.

Las neurosis de Rousseau lo llevaron a herir a sus amigos más fieles, como Diderot, d'Alembert, Grimm y Hume, y más hondamente hirió a otros grandes contemporáneos, pues detestaba a los grandes de la tierra. Fue implacable con Rameau y con el intocable Voltaire. Este replicó con su terrible ironía. La pugna entre ambos sembró en Rousseau la convicción de que Voltaire urdía un complot internacional para dañarlo. Fue tan irracional y violenta la reacción de Rousseau que de verdad propició algo muy próximo a una confabulación universal en su contra. Solo la muerte de Voltaire poco antes que la suya alivió su depresión y le permitió pasar tranquilo sus últimos días.

¿Quién duda del genio y del ingenio de Voltaire y de la grandeza de Goya y de Schubert? Sin embargo, en el segundo centenario de la muerte de Voltaire y sesquicentenario de las de Goya y Schubert, conmemoramos el segundo centenario de la muerte de Rousseau.

Interpretando a Bradbury he sostenido que ciertos individuos modifican profundamente el curso de la historia y que su influencia depende de cuánto y dónde vivieron y murieron. De no morir su madre cuando murió, no habría exclamado Juan Jacobo "mi nacimiento fue la primera de mis desdichas"; de no haber vivido en el siglo de la razón, probablemente habría pasado inadvertido. Muchos piensan que efectivamente los individuos hacen la historia. Otros sostienen que un individuo sólo matiza, no afecta en lo profundo los grandes acontecimientos sociales, artísticos y científicos. Creo que ambos dicen parte de la verdad. Creo que si nuestro médico hubiera tenido éxito el mundo sería muy otro el día de hoy.

En literatura fue Juan Jacobo una flor entre las flores. Entre los educadores gigantes fue Juan Jacobo un gigante.

Rock, arañas, nenonas y manuelas

Manuel Puig en Nueva York

—En uno de sus ensayos Truman Capote ha escrito sobre Nueva York que es: "un mito diferente para cada uno, una cabeza de ídolo, de ojos, de luz, de tránsito que parpadean con verde tieno y un rojo cínicco". Para Manuel Puig ¿cuál es el mito de Nueva York?

—Para mí, Nueva York es ante todo películas viejas... y nuevas también; es un buen lugar para ir al cine, pero sobre todo, es un sitio para ver películas viejas. Existen cines que se ocupan de ciertos tipos de producciones, por ejemplo, hay uno que se llama Teatro 80 que da el puro *trash*, la pura basura comercial de los treinta; ahí se pueden redescubrir cosas, muchas sin interés, pero otras muy interesantes.

A la ópera la siento más cercana que al cine, en éste hay cierto prurito de realismo y su relación con el público es muy especial, hay una concesión constante. En la ópera no: allí el realismo es una molestia, por eso hay grandes espacios para la fantasía del creador.

Por lo demás, Nueva York está pasando por una crisis muy especial. Hay una palabreja que anda

circulando por ahí: asexualidad. Es una especie de moda, porque después de un periodo extenuante de búsquedas de nuevas formas de entendimiento sexual, afectivo, ahora existe algo así como una fatiga y como un retiro a la meditación que es alarmante y terrible. Eso incluye cualquier clase de actitud represiva, que ahí puede justificarse. Lo noté, y son cosas que la gente no se anima a comentar, porque lo que pasa es que todo el mundo cree que no "liga". Tengo muchas amigas solteras en Nueva York, muchas muchachas que están intentando una vida diferente en sus relaciones con hombres o con mujeres, y en forma más libre, sin caer en arreglos económicos matrimoniales. Esta gente empezó a hablarme de que había una reticencia, una barrera, como una abulia que se venía manifestando desde hace dos años. Pero es hasta 1978 cuando empiezan a aparecer artículos; vi uno muy especial en el *Village Voice*, que es como el pulso de la ciudad, donde comentaban sobre esas cosas extrañas. Los movimientos de las minorías sexuales más o menos se han calmado; se nota algo de actividad, pero en general están en un momento de calma, pero de calma neurótica.

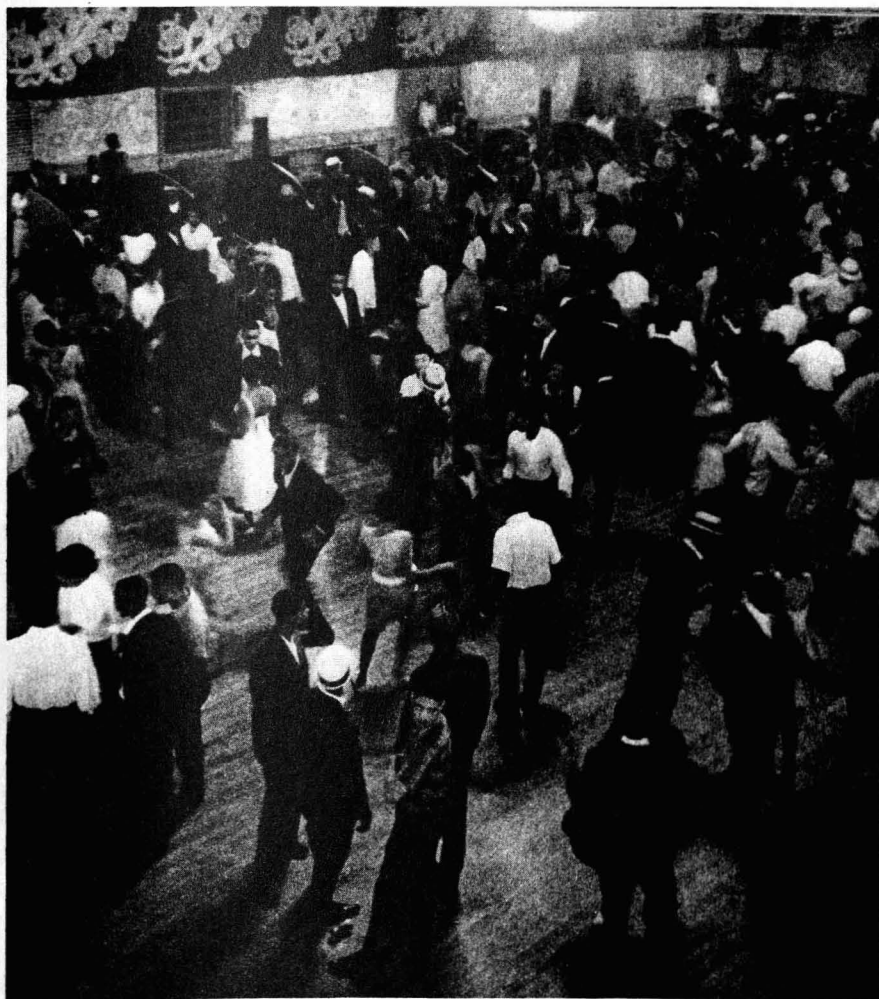
Mis relaciones, mis amistades, se establecen con fanáticos del cine, no con críticos, sino con las gentes que van a ver todas las rarezas. Tengo amigos en el Museo de Arte Moderno, en la parte dedicada al cine, en los archivos; eso es más bien mi habitat, el de los fanáticos.

De ese gusto por el cine tomé algo para *El beso de la mujer araña*. Al respecto hay algo, muy difuso, no me refiero a ninguna película en especial, ni tampoco a mis amigos neoyorkinos, pues esa novela se refiere a algunas experiencias mías en México, pero con argentinos, a donde llegué en 1974 y permanecí casi dos años, fui espectador y explorador de las primeras llegadas de los exiliados argentinos.

En Nueva York tengo un amigo norteamericano que escribe, se llama Mark Mersky, es un joven novelista con varios libros publicados; es un especialista en judaísmo, muy raro. Conmigo no tiene mucho en común, pero de los escritores que he conocido en Nueva York él es mi mejor amigo.

—¿Cómo llega a Nueva York la cultura de América Latina?

—Hay muchísima gente que estudia español y que se interesa por la literatura latinoamericana en todas las universidades, ahí es donde están los mayores centros de interés, pero en el idioma original; en traducción al inglés el único que ha pasado al gran público es García Márquez, ni siquiera Carlos Fuentes, el único es García Márquez. Borges goza de una especie de gloria indiscutible. Paz es apreciadísimo, pero su círculo de lectores se reduce a los especialistas, porque la poesía, también en Nueva York, es cosa de élites. Además, esa es una opinión mía, no soy una computadora, es una idea nada más.





Manuel Puig

El movimiento chicano está en Los Angeles y no lo conozco para nada. Pero el puertorriqueño es una grandísima esperanza, aunque sea sólo por el momento; es una gente que tiene un material fabuloso que contar, porque verdaderamente vive en unos dramas feroces, de ópera. Sin embargo, todavía no se da del todo, hay un grupo de poetas que se están apoyando entre sí, pero pasa lo mismo, la poesía tiene escasa posibilidad de desarrollo.

Existe la cuestión de la salsa, que está interesando mucho, pero como a mí no me gusta del todo... tiene algo de la histeria del rock, tiene algo tristón que no me gusta. El rock nunca acabó de fascinarme, siempre me entristecía; me gusta la música que me levanta el ánimo, la música tropical, la ranchera, que me llega. A mí el rock me llega pero para joderme, para deprimirme. Siento como si fuera la música de la frustración, de gente que no se puede comunicar, de la que se siente desarticulada, y por eso se baila separado. Esa es la razón por la que me gusta el *tango-hustle*, porque se baila agarrado, tiene uno que agarrar a la pareja. El tango se acabó, pero su época de oro es fabulosa; a



mí me parece horrendo, lo que compone Astor Piazzola, por ejemplo. En Buenos Aires hay una gran tradición operística en el Teatro Colón, que era el tercero del mundo después de la Scala de Milán y del Metropolitan de Nueva York; así pues, mi gusto por la ópera ya es viejo, y empezó en Buenos Aires.

Mi afición por la ópera tiene una continuidad. Aunque en Nueva York no veo todas las representaciones que se dan en la temporada, asisto a todas las obras que me interesan. Del mismo modo, no soy el tipo de fanático de cine que gusta de ver muchas veces las películas, de repetirlas; soy más el que quiere conocer lo que le falta.

—¿De qué manera ha vinculado usted su experiencia como espectador cinematográfico con su actividad creadora?

Fui becado a Italia para estudiar cine; por cierto que es falso eso que dicen de que fui alumno de Cesare Zavattini. Mis maestros fueron Camerini y Blassetti pero en la escuela nos enseñaban el neorrealismo de Zavattini como un dogma. En sus principios el neorrealismo cumplió una función muy importante, de retratar un malestar social y político en obras como *Ladrón de bicicletas*, *Arroz amargo* y *Paisa*. Con los años se petrificó en normas estrictas que dejaron de funcionar, pero cuyos efectos perduran hasta las cintas recientes.

Conocí superficialmente a Pasolini, y más estrechamente a Moravia y a su esposa Dacia Mairani, que es una gran señora. También recuerdo con gran admiración a Vittorio de Sica, una persona increíblemente sencilla y talentosa. Mi estancia en Italia me sirvió por cuanto que pude adoptar una posición intermedia entre los rigores de Zavattini y las nuevas corrientes cinematográficas, lo cual me ha servido mucho a la hora de escribir mis obras.

En Roma, a diferencia de Nueva York, el círculo de escritores y de cineastas es muy cerrado, pero todos piensan igual y se protegen entre sí, se organizan en grupos. En cambio los intelectuales norteamericanos se aíslan y se encierran sin establecer un contacto directo entre uno y otro.

—¿Qué opina de la adaptación de *Boquitas pintadas*?

—Regresé a Argentina y tuve una mala experiencia con la adaptación de *Boquitas pintadas*, que filmó Torre Nilsson; nunca creí en la posibilidad cinematográfica de esta novela, estuve convencido siempre de que si tenía algún interés residía en su forma literaria, no en la trama que era muy cismarrona, muy difícil de doblar a las convenciones del cine. Pero Torre Nilsson insistió mucho y llegó con un argumento que me convenció, a él lo que le interesaba era repetir la estructura literaria, ver cómo se acomodaba. Lo que hice fue una especie de síntesis de la novela, que pasó a manera de guión, y que conservaba algunos de los momentos originales.

Hay una cosa fundamental, la diferencia de posición, de sentimiento, entre los personajes: yo los contemplo como víctimas del medio, entonces existe un margen para la piedad, la comprensión, el perdón; en cambio Torre Nilsson lo ve como basuras; por lo tanto, en los momentos en que él es fiel a sí mismo, en que se pone cabrón con los personajes y los ridiculiza es cuando la película tiene más vida; cuando, en cambio, quiere venir hacia mí se vuelve más híbrido porque no está seguro de lo que hace.

Me fui de Argentina en 1973 porque empezaron las listas negras periodísticas, y se me vetó en la televisión; me sentí mal. Después prohibieron *The Buenos Aires Affair*, y tampoco se ha podido publicar allá *El beso de la mujer araña*.

Vine a México y aquí me entusiasmé mucho, tal vez demasiado; se produjeron una gran cantidad de proyectos cinematográficos y teatrales, y cuando no salieron me deprimí y me fui a respirar un poco a Nueva York, pero dejé semillas plantadas que ahora están saliendo.

En este último viaje realicé dos guiones para Manuel Barbachano Ponce, el productor de *Nazarín* y

de *Torero*, que compró CLASA y ahora vuelve al cine. De esos guiones, uno es original mío, y el otro es una adaptación de un cuento fantástico policial de Silvina Ocampo. *El impostor*, que es un intento de thriller raro, es para Arturo Ripstein; pienso que es muy para su estilo, que puede darle mucho ambiente. El mío es una historia que ocurre en Tijuana, una historia de cabaret, el centro de todo es la autodestrucción de una mujer.

Voy a confiar un secreto: el guión de *Lugar sin límites* lo hice yo, pero lo tuvo que firmar Arturo Ripstein porque era final de sexenio y tenía miedo de que me lo fueran a cortar o a suspender; además, era un paso muy arriesgado, no sabía cómo iba a responder la gente ante un personaje de las características de la Manuela, tan extraño para el cine mexicano.

La Manuela encarna la parte sometida, la parte degradada de cada mujer, entonces con él se identifican las mujeres. Y en los hombres, la escena del beso provoca justamente el impacto que buscábamos; por eso no me gusta cómo quedó esta escena en su representación teatral en el Blanquita, esa secuencia viene preparada por todo el argumento de la película, y ahí, en cambio, está aislada, por eso mismo ahí nunca se acaba de entender.

Mi relación con el cine mexicano se remonta a mi juventud, sin embargo, para la "película" mexicana que describo en *El beso de la mujer araña*, traté de ver el mayor número de cintas mexicanas relacionadas con las cabareteras, y de nueva cuenta pude apreciar verdaderas maravillas. Los recuerdos que tenía de ellas eran de muchos años atrás, y por lo mismo estaban muy borrosos. Me gusta mucho la pionera, *La mujer del puerto*, ¡Qué hermosa película! Contemplando estas obras descubrí a Ninón Sevilla, que a pesar de vivir en Nueva York nunca la he visto; entre los cubanos que radican allá he preguntado y nadie me ha sabido dar su paradero. Pero eso es debido a que en Nueva York la incomunicación es feroz; el hecho de que existan tantos espectáculos que ver te puede llevar a una supervivencia en tu casa, con tu televisión, viendo cine o leyendo cosas. Eso puede ser valioso, pero lo lleva a uno a un empobrecimiento indecible en las relaciones personales.

Nueva York es una ciudad peligrosísima, nunca he visto algo así en el sentido del aislamiento y de la incomunicación. Aunque en realidad se puede prescindir de esos atractivos culturales, pero aún así es difícil entenderse porque todos están con problemas y hay una búsqueda que hace que toda la gente esté asustada, muy acobardada. Se llegó a descubrir que las formas convencionales de pareja de hombre fuerte-mujer débil y todas esas tonterías, eran puras falsedades, pero hemos sido criados en eso; entonces, como qué no saben que hacer con ese lastre atroz, y está el miedo a sufrir en caso de que las nuevas experiencias no sean placenteras.



Una sonrisa sin gato: la historia de la ciencia

por Santiago Ramírez y Guillermo Zambrano

"una metáfora es lo que parece pero no es"
Mariana.

Historia de las ciencias: Telar del saber.

I

Al preguntarnos sobre la historia de la ciencia, inmediatamente nos preguntamos: ¿historia de qué?, e inmediatamente, se nos dice que la ciencia es un cuerpo de conocimientos dotado de todas las virtudes de la coherencia, la racionalidad, la exactitud, el orden, la sistematicidad, la inteligibilidad, el sentido, etc. (en adelante, a este conjunto de atributos lo designaremos como *Creosis*) Inmediatamente, se nos dice que la ciencia es un conocimiento verdadero, un discurso inmerso en un saber verdadero.

Así, la historia de la ciencia sería la historia de la *creosis*, de la verdad del saber.

El problema de la historia de la ciencia está, entonces, *inmediatamente* resuelto.

Sin embargo, como afirma Heidegger, el pensamiento filosófico es aquel con que nada puede hacerse inmediatamente, el pensamiento filosófico es un interesarse por aquello en que ya nadie se interesa. Y es aquí, en la placidez y estabilidad de la respuesta que se nos ha dado inmediatamente, ahí donde ya nadie se interesa, que nos interesa, en buen filósofo, interesarnos.

Cabe sin embargo, una afirmación inicial: el saber, aquello en que el saber científico se inserta e inscribe, no se constituye por la sola acción de la ciencia. En otras palabras, el saber científico es aquella región del saber que se vincula, más que ninguna otra a las determinaciones de la *creosis*.

Así, la historia de la ciencia es la historia de una región del saber que se caracteriza por las determinaciones de la *creosis*.

Sin embargo, el planteamiento es radicalmente insuficiente. La pregunta, insistente, es ahora por el *cómo*, ¿cómo hacer la historia de esa región privilegiada del saber?

La pregunta tiene valor pues puede leerse en, por los menos, dos sentidos:

Primero, como la historia de una coherencia, etc., de una *creosis*, que se constituye aproximando paulatinamente la coherencia, etc., la *Creosis*.

En un segundo sentido, podemos leer en la pregunta una intención sismica: no se trata de hacer la historia de una *creosis* aproximada y aproximativa, historia que no es sino la descripción, más o menos detallada, más o menos *objetiva*, más o menos *irrelevante*, del camino que se ha seguido hacia un fin, no es la historia de la construcción de una Torre de Babel que se erigiera progresivamente; podríamos preguntarnos, más bien, si ese camino que la ciencia habría recorrido penosamente en sus diferentes periodos históricos es, de hecho, un camino, preguntarnos si esa Torre de Babel a la que la ciencia habría de agregar piso tras piso es, en efecto, una torre. Habría que preguntarse si al año-

dir cada uno de los nuevos pisos se ha tenido la precaución elemental de colocarlos *sobre* los pisos anteriores, habría que producir, filosóficamente, el sismo que derrumbara esta imaginaria torre, habría que preguntarse si el camino que un periodo histórico termina, termina ahí donde se inicia el que la época sucedánea comienza. En otras palabras, lo que ponemos en duda es si la historia de la ciencia puede recurrir a la idea de progreso o, en todo caso, qué podría querer decir, *en historia de la ciencia*, progreso.

Queremos preguntarnos, para reiterar el segundo sentido de la lectura de la pregunta inicial, si la historia de la *creosis* es la historia de la diversidad de formas incoherentes, irracionales, inexactas, desordenadas, asistemáticas, ininteligibles, sin sentido, etc. (breve: *acreóticas*) en que *aparece* una *esencia* creótica o, si, más bien, la disyuntiva entre *esencia* y *apariencia* no es sino el resultado de una falsa dicotomía.

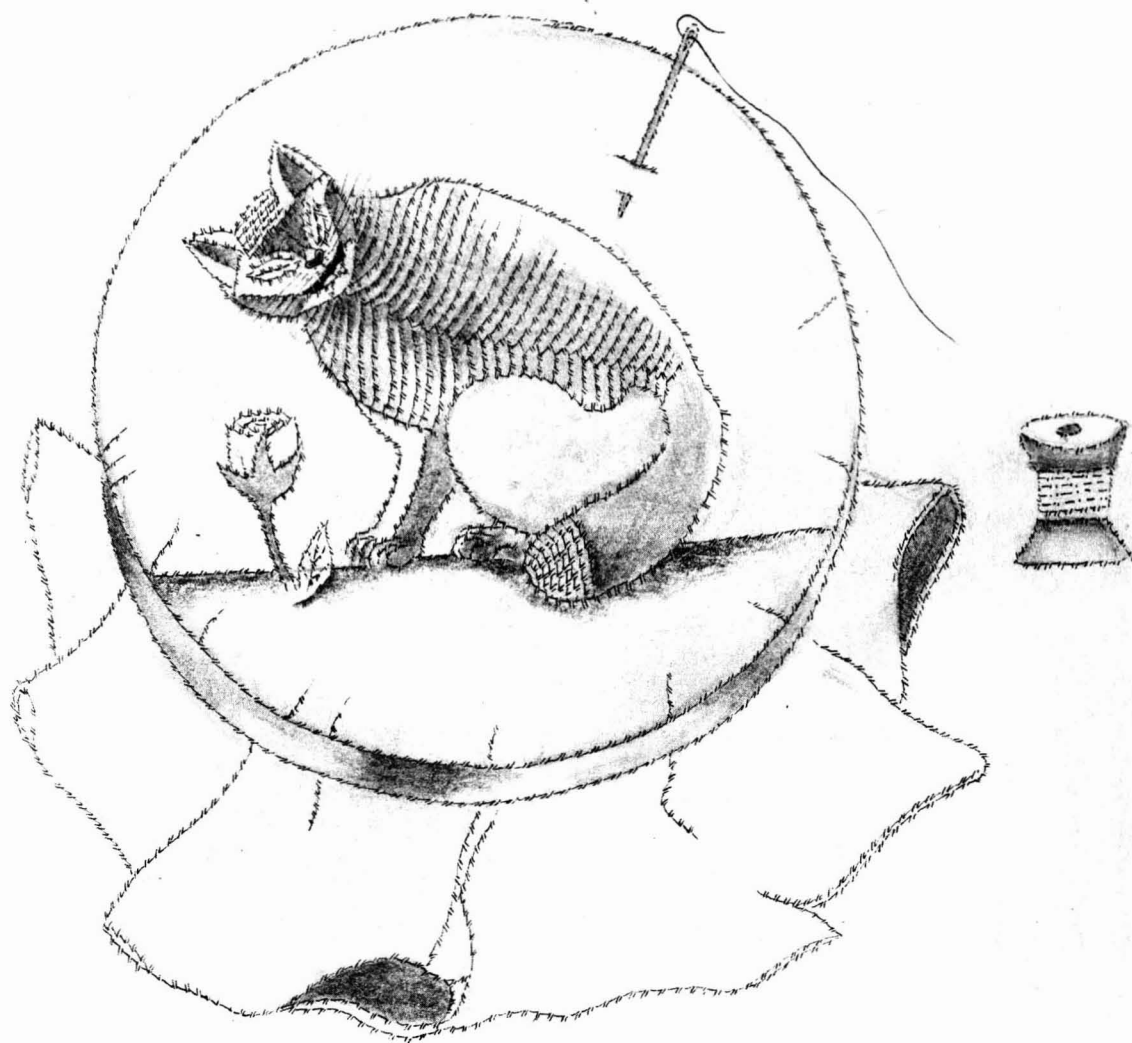
II

La filosofía, desde Platón, se ha debatido en esta extraña alternativa: si para Platón se trataba de superar la *apariencia* para acceder a la *esencia*, para Aristóteles se trataba de alcanzar la sustancia a partir de las *apariencias*. No nos interesa hacer, aquí y ahora, una historia más de la filosofía; quisiéramos constatar solamente que esta dualidad *esencia/apariencia* ha sido responsable del ocultamiento de eso que debe, a nuestro modo de ver, rescatarse: el *acontecimiento*.

Lejos de establecer qué es el *acontecimiento*, lo cual es manifestamente imposible, recurriremos a la metáfora: Alicia, en el País de las Maravillas, encuentra a un gato del que sólo puede ver la sonrisa. Alicia, único personaje irredentamente *creótico* en este mundo, afirma que ha visto muchas veces gatos sin sonrisa pero, que jamás antes había contemplado una sonrisa que careciera de gato. El gato, en este caso, en el pensamiento de Alicia, funciona como *esencia* y el gato sonriente juega el papel de la *apariencia*. Lo que Alicia afirma no es sino su aceptación del dilema.

Lo que hoy llamaríamos fenomenología es una concepción filosófica que, ante las sonrisas carentes de gato, afirma que la sonrisa es el residuo visible de la *esencia* invisible — a saber el gato — o que, al menos, la sonrisa es el anuncio de un gato por venir. Brevemente, la fenomenología *supone*, intimidada por la *creosis*, tras la sonrisa, o al gato desaparecido o al gato que habrá de aparecer.

El problema de una cierta filosofía de la historia consiste, más bien, en que detiene al *acontecimiento*. La filosofía de la historia obtiene su información mediante la detención *ad hoc* (para lo cual cuenta con una figura especial del lenguaje, el presente histórico) de los *acontecimientos* que son, así, transformados en *hechos históricos* inmóviles.



Nosotros, por el contrario, interrogamos al acontecimiento —incluso cuando aparece con la inmovilidad inherente a los hechos— en la medida en que todavía se despliega. La historia, el pasado, no se forma de aquellos acontecimientos que no tienen el poder de desplegarse. El acontecimiento es la actualidad del otrora, el pasado no agota ni lo que ha sido, ni lo que ha sido agota al acontecimiento.

Nuestro cuestionamiento es así, un cuestionamiento “historial”, un cuestionamiento que trata de poner al hecho inmóvil en movimiento, de liberarlo de su pretérita rigidez, de hacerlo que despliegue su actualidad. Aquellos hechos que sean incapaces de hacerlo, habrán de irse a reunir con el pasado inmóvil, habrán de constituir lo que llamaremos la *objetividad irrelevante*.

Bajo este punto de vista, entonces, nuestra pretensión por desarrollar una filosofía símica consiste en afirmar que aquella afirmación inicial, que ya no interesaba a nadie, debe cambiar su perspectiva, que aquella afirmación inicial, que ya no interesaba a nadie, debe someterse a un movimiento, debe ser interrogada “historialmente”. Los momentos de la historia de la *creosis* no serán ya el anuncio de una gran racionalidad luminosa, ni los residuos mundanos de una divina racionalidad originaria. Son, precisamente eso, momentos de una *creosis* que acontece y vale por, y en ello.

La historia de la ciencia es entonces historia de una *creosis* que acontece. En otras palabras, no se

trata de un afán por alcanzar un *creosis* verdadera, ni tampoco de la historia de la nostalgia de una *creosis* perdida.

¿Cómo acontece la *creosis*? Evidentemente ninguno de sus elementos acontece del mismo modo que los otros. Racionalidad acontece de maneras diferente que orden y progreso, cuando no a la inversa sistemática no acontece del mismo modo que coherencia o sentido, mucho menos al modo de la exactitud.

Los elementos de la *creosis* pueden decirse, como dice Aristóteles, en muchos sentidos. Cada uno de ellos es el producto de una historia y no se escogen libremente, simplemente porque la libertad, a su vez, está en función de aquello que se pone en juego. Y cuando todo se juega, la libertad es total.

Tal parece, entonces, que nos mordemos la cola: empezamos por preguntarnos qué era la historia de la ciencia para terminar enunciando que la historia de la ciencia es la historia de una región del saber que se configura históricamente: la historia de las ciencias se configura históricamente, la gran vía está cerrada y, así, a la manera nietzscheana, intentemos la pequeña, preguntemos nuevamente a la historia de las ciencias, ¿historia de qué?

Lo que interesa aquí, ahora es el acontecimiento, acontecimiento que no aparece como un hecho aislado, sino, más bien, en una *trama*, en un tejido denso o basto, preciso o vagamente determinado, pero solidario; provisto de una solidaridad que no

impide, empero, reconocer cada uno de los hilos de la trama; vale decir, los acontecimientos se desenvuelven, se entretienen con una relativa autonomía; autonomía y solidaridad que constituyen, *últimas instancias aparte*, el tejido de la historia.

Los elementos de la *creosis*, no acontecen pues, de la misma manera; en primer lugar, cada uno de ellos posee una historia autónoma; no acontecen, sin embargo, de la misma manera pues cada uno de ellos está referido a un horizonte diferente.

En la jerga estructuralista, entonces, es posible distinguir, "diacrónicamente", los hilos de la trama de la *creosis* y es, además, posible distinguirlos "sincrónicamente".

Esta distinción "sincrónica" abre una nueva cuestión: incluso si detenemos el acontecimiento, ¿puede afirmarse la unidad de lo coherente?, ¿de lo racional?, etc. O acaso sería necesario distinguir, también, sincrónicamente, las esferas de pertenencia y relevancia de cada una de las categorías de la *creosis*.

Afirmamos categóricamente que no hay tal unidad, y para ello, no es necesario examinar historia alguna. En todo momento, detenido incluso, puede afirmarse, con claridad y más allá de toda duda razonable que, por ejemplo, la verdad no es una para todas las regiones del saber.

Si esto es así, y es así en cada momento, ¿cómo decir ciencia en singular?

Nos hemos vuelto a morder la cola. Al preguntar: ¿historia de qué? hemos llegado a una esencia subyacente que otorgaría unidad al despliegue de los elementos de la *creosis*. Sin embargo, al buscar esta esencia unificadora, esta esencia que es la ciencia, nos encontramos con que ciencia, al margen de las determinaciones de la *creosis*, no acontece. Como la cosa hegeliana, tras las propiedades no queda sino un soporte noumenal que no acontece.

Y es que se trata, evidentemente, de una coherencia que varía, de una racionalidad, ora objetiva, ora subjetiva, ora instrumental, ora pragmática; de una exactitud creciente y decreciente; de un orden más o menos riguroso; de una sistematicidad completa e incompleta; de una intelegibilidad que oscila de la naturaleza a Dios, de la "docta ignorancia" al "todo es posible", de un sentido cuya dirección es azarosa. Retomando el hilo de la metáfora, pasa con los elementos de la *creosis* lo que con Alicia, que tras crecer y disminuir, contesta a la pregunta de la oruga azul en los siguientes términos: "Pues verá usted, señor, ..., yo, ... yo no estoy muy segura de quién soy ahora, en este momento; pero al menos sí se quién era cuando me levanté esta mañana; lo que pasa es que me parece que he sufrido varios cambios desde entonces". Explicite, demanda la oruga azul y Alicia responde: "Mucho me temo señor, que no sepa explicarme a mí misma... pues no soy la que era..."

De esta manera, siguiendo más a la metáfora que al orden imaginario que estamos intentando

explicar; lejos de dejarnos intimidar por la *creosis*, nos encontramos ante un nuevo problema; al intentar hacer la historia de la *creosis*, nos pasa como a Alicia: "he cambiado tanto que no puedo explicarme a mí misma". Si la verdad ha sufrido tantos cambios, por ejemplo, ¿cómo decir lo verdadero de la verdad?

Hemos sido distraídos por la metáfora. Ello, como ya afirmamos, en sustitución de la *creosis*. A esto llamamos filosofía automática en el sentido en que Breton hablaba de una "escritura automática". Reivindicar la asociación libre en la metáfora como "método" de hacer filosofía. Pero esto no es más que una anotación marginal...

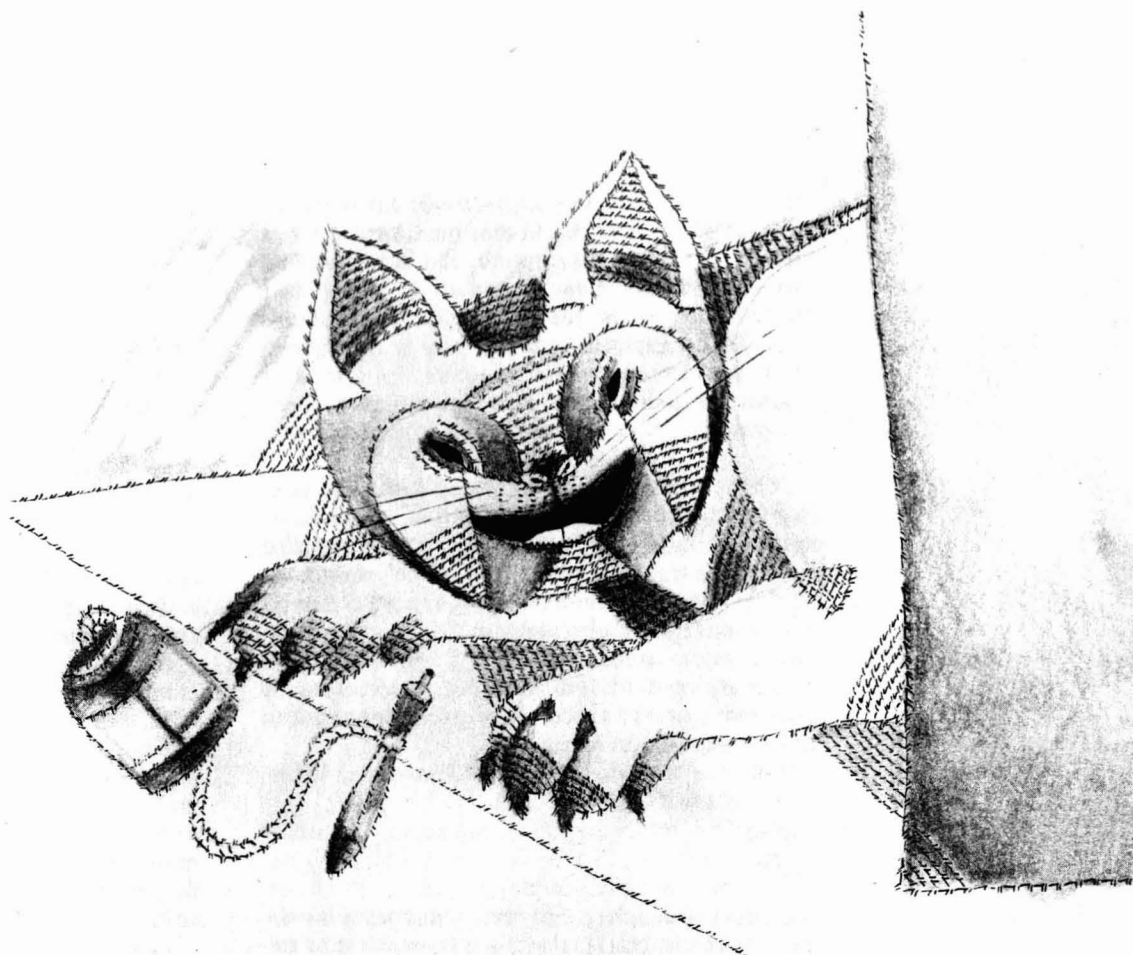
Regresando al problema que buscábamos resolver en la metáfora, decimos que hemos establecido que la ciencia es un discurso que posee, en la conciencia corriente, las determinaciones de la *creosis*. Nos hemos preguntado, a continuación, por el sustrato de tales determinadores, a saber, ¿qué es eso que ha sido determinado por la *creosis*? Hemos llegado entonces a un soporte noumenal que no acontece y la historia de las ciencias es la imposible historia de una esencia que carece de acontecimientos y que pervive al margen de lo que acontece. Historia entonces, de los atributos. Aquí fue en donde nos había abandonado la metáfora.

Nuestro propósito debe ser entonces totalmente otro. La historia que intentamos hacer no puede ser, para empezar, la historia de la "creotividad" de la ciencia como lo que le pertenece como apariencia. Además, la ciencia no puede explicarse a sí misma y, con ello la explicación debe abandonar las categorías —*creosis*— que son el problema. No puede ser, tampoco, historia de una esencia que no aparece ni acontece. En otras palabras, nuestra única opción es aquella que se hace desde fuera del saber creótico y, entonces, la historia de la ciencia debe ser la explicación del saber en que se inscribe. La historia no se explica racionalmente, ni sistemáticamente, ni ordenadamente, ni en la plenitud del sentido, ni coherentemente, ni con exactitud, ni inteligiblemente, pues la *creosis* debe explicarse a partir de la historia del saber, la historia de la ciencia (o de las ciencias) debe ser *desplazada*, transportada, a un saber del que forma parte, del que no es sino una región. Este es el sentido primitivo de la metáfora. Explicar a *fuer* de. Explicar pues todo aparato teórico con la conciencia de la historicidad de tales aparatos. Subordinación a la historia: saber de la historia e historia del saber.

III

¿Cómo no llevar a cabo la historia del saber?

En primer lugar, no debemos acogernos al socorrido supuesto de una cronología continua de la *creosis* que le remonte a sus orígenes inaccesibles, al momento de su fundación. Esta historia ha sido ya denunciada por Marx como la que hacían los economistas, quienes se trasladaban a imaginarios



estados primitivos en que se daba por supuesto lo que se quería explicar.

En segundo lugar, debemos dejar de pensar lo discontinuo como lo impensable; debemos dejar de pensar lo discontinuo como lo dado a resolver, como lo problemático, como aquello que haya de ser reducido y borrado para que los acontecimientos aparezcan en su continuidad. Debemos abandonar la idea que hace de la discontinuidad el "estigma del desparramamiento temporal que habría que suprimir".

En tercer lugar, debemos abandonar toda idea de historia totalizadora, debemos poner en duda la idea misma de la totalización. Esta historia apiña —dice Foucault— todos los fenómenos en torno a un centro único: principio, significación, espíritu del tiempo, visión del mundo, etc. (nueva y compleja forma de la *creosis*): se trata como Joyce, *de desplegar el espacio de una dispersión*. Esta es la única dialéctica que puede decirse o enunciarse de la historia: dialéctica dispersiva, *dialéctica del regreso*.

Regreso anunciado por Marx en 1844 cuando pide partir de los hechos actuales, regreso que Marx anuncia en 1857 cuando afirma que la clave del mono es el hombre. Dialéctica del regreso que confirma, ampliamente, el psicoanálisis.

No se trata tampoco de una historia consagrada a la búsqueda de precursores, que no de filiaciones. No se trata de avalar esta tradición que concibe a la historia de las ciencias como la transmisión de un científico a otro de las verdades adquiridas y los

problemas en suspenso. Rigurosamente, un precursor es un pensador que terminaría ahí donde su sucesor comienza. Antes de empalmar dos caminos, dice Canguilhem, habría que asegurarse que se trata del mismo camino. El precursor es un pensador extraído de su época e insertado en otra, lo cual se reduce a considerar los conceptos y los discursos como gestos desplazables que omiten el aspecto histórico del objeto que designan. *Esta historia consiste en suponer que, independientemente de la apariencia diversa de los caminos, estos son en esencia, uno y el mismo.*

Pero tampoco se trata, solidariamente, de establecer la historia de las ciencias como una epidemia de azares: al carecer de objeto, las ciencias pueden experimentar la llegada de lo que sea, cuando sea y bajo el efecto de cualquier causa. La historia se transforma en maravillación: "milagros de la técnica", "maravillas de la ciencia", espectáculo de la ciencia que hace de la ciencia un espectáculo, una novela de aventuras pletórica de anécdotas picarescas y de conmemoraciones edificantes: *Como su simétrica, esta concepción de la historia parte de la minucia de lo que aparece para buscar una esencia que subyaga. Si en el caso anterior se partía de la esencia, en éste se le busca.*

Estas formas de no hacer historia tienen, sin embargo un denominador común: aquel de su carencia básica; denominador común tanto más operativo en la historia de las ciencias como inoperante en las ciencias mismas: la idea de un sujeto subyacen-

te. Carencia al carecer esta historia de una teoría de la producción del sujeto. O más bien, carencia que trata de fundamentar un sujeto, con la ayuda de la historia de las ciencias que tendrá que confirmar una garantía: la de que el tiempo no dispersará nada que no vuelva a restituir, promesa de que el sujeto podrá reapropiarse de todo lo que se le ha alejado por la diferencia, de que recuperará su poder sobre las cosas y encontrará, en ellas, su morada.

Lo que se pierde en todas estas historias, es el acontecimiento. Acontecimiento que, en términos de la constitución del individuo y de la comunidad es, como Marx dijera sobre esta última y Freud sobre el primero, el *discurso*, el lenguaje en el que no sólo se constituye un sujeto individual sino también el sujeto social.

Discurso que se configura, no en términos de una *creosis* sino en el seno —y regresamos al punto de partida— de un saber.

¿Qué es, entonces, el saber?, ¿Cómo hacer la historia del saber?,

¿Desde dónde?

IV

Pretender responder a estas preguntas desde la *creosis* es pretender que la tela en que la *creosis* se ha tramado es el manto sagrado con que cubrir todo el saber.

Recurrir entonces a la metáfora. Metáfora que no habrá de admitir orden alguno, coherencia alguna, racionalidad alguna, sistematicidad alguna, sentido alguno —de donde su automaticidad—, inteligibilidad alguna, exactitud —menos que nada— alguna —de ahí, filosofía automática—, metáfora que no acepta la dicotomía entre la esencia y la apariencia pues “es lo que parece pero no es”; metáfora que se niega a ser materializada pues su objetividad es irrelevante. Metáfora, en fin, que desplaza la dialéctica a una dialéctica del regreso instalándose en el devenir del acontecimiento reivindicado a la metáfora que lo lleva más allá (de donde meta-fora).

Sin embargo, entre lo metafórico del acontecimiento y el acontecimiento como metáfora no media un juego de palabras. Se juega lo metafórico de la historia. Demostrar que la historia no es una metáfora no es, en modo alguno, una metáfora provocadora. Más aún, es imposible que la historia no sea a fuer de, en sentido figurado, a no ser que tomemos como punto insoslayable e incontorneable de partida, como definición, como acto de fe, incluso, como soporte de toda empresa historial posible lo que se encierra en la pareja solidaria de palabras más repetidas en los últimos ciento cincuenta años: *materialismo histórico*. El materialismo histórico, así, sin más, enuncia algo que trasciende la metáfora, enuncia, nada más y nada menos, que la *materialidad de la historia*. Enuncia la materialidad del acontecimiento, la objetividad relevante de

la historia, al margen del sujeto, de la *creosis*, del pensamiento y de toda metáfora. Sin embargo, recurrimos a la metáfora.

V

La historia es un telar

Telar que se alimenta de una esencia y produce una apariencia. Esencia y apariencia que no explican, en modo alguno al telar.

La esencia ingresa al telar como una trama, trama organizada en hilos. Pero el telar no es como todos los telares, no es como los telares que conocemos: la trama se mezcla, se tuerce y trenza, no se deja seguir, hilo a hilo, porque en ella o los hilos no existen o están sometidos a un azar, azar objetivo enunciado por Engels y rescatado por Breton.

Hilos que se estiran y aflojan, se rompen y reconstituyen, se bifurcan y hacinan, se confunden y se diferencian.

Sin embargo la trama no explica al telar de la historia: la “esencia” penetra también por la lanzadera. Lanzadera que no llega de un extremo al otro de la trama, que se revuelve de improviso, que salta hilos y los confunde, que se riza y encaracola, se desparrama y se multiplica. La clave del telar está en la lanzadera. La lanzadera es el acontecimiento.

La historia del saber es, entonces, la descripción de ese telar en que, partiendo de un tejido terminado, vamos descubriendo los hilos y los nudos, los huecos y las secciones apretadas. Del encaje producido de este saber es que partimos, no como explicación de la acción de la lanzadera sino como problema.

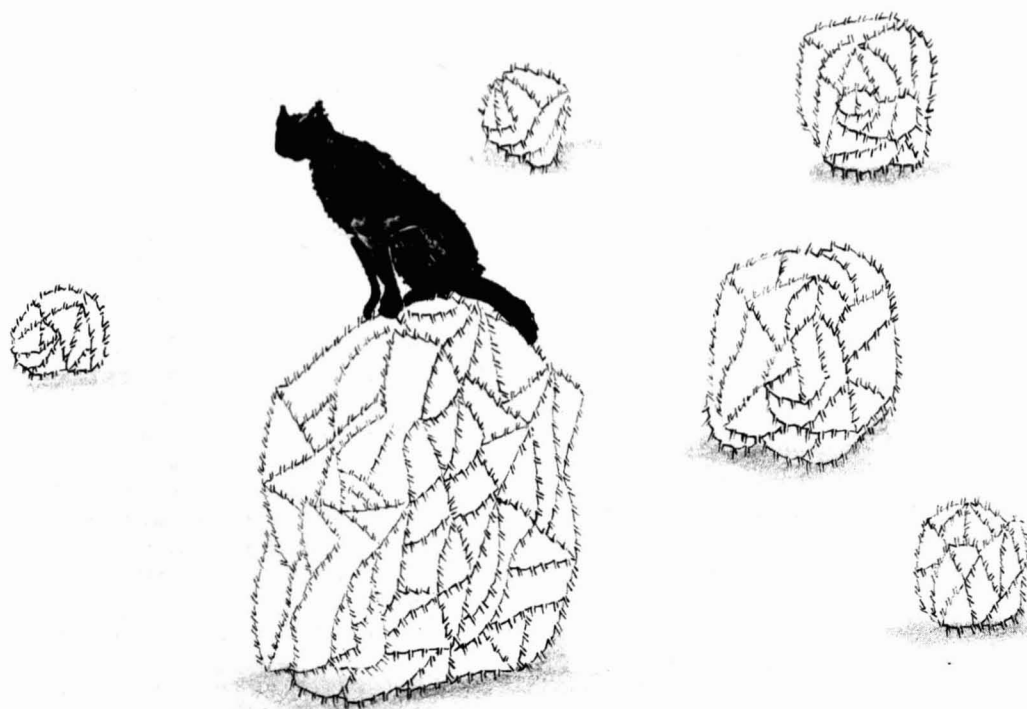
El tejido terminado no es en modo alguno la explicación, el estado actual, lo aparente, lo que tenemos a la vista es el problema.

Dialéctica entonces del regreso, dialéctica que no parte de una oposición, sino de una unidad, que se inicia en Finnegar para explicar a shem y shaun; dialéctica que busca, luego, la unidad, pero no posterior, como causa final aristotélica o saber absoluto hegeliano, sino anterior, como punto de partida, aunque sea también el resultado.

Tal es, creemos, la concepción de la historia en Marx, en Freud y en Joyce.

Esta es la manera de hablar de historia de las ciencias: en términos de acontecimientos y de coyunturas, en términos de puntos nodales en donde se enreda la trama del concepto, de puntos en que la trama se debilita y el tejido salta y se rompe. Metafísica instantánea del acontecimiento que la poesía ha comprendido cabalmente.

Regiones inservibles del tejido —obstáculos epistemológicos—, regiones en que un color lucha contra otro —irrupciones epistemológicas—, zonas en que el tejido deja de ser lo que era —eclosiones discursivas—, girones de la tela terminada que el positivismo arranca al tejido ignorando su origen. Repetición de diseños y patrones, diferenciación progresiva y no reconciliación paulatina.



Reivindicación del acontecimiento que constituye, en buen alemán: *Geschichte*, historia, *des Geschehen*, acontecimientos.

Historia de la ciencia, pues, historia de la coerción de la *creosís*, historia del método y de la verdad en el seno de un saber: he ahí la respuesta a la pregunta por la historia de las ciencias. El tejido delicado de la ciencias constituido de la trama de las categorías y determinaciones propias a la ciencia y a las ciencias. He ahí la respuesta a la pregunta por la historia de la ciencia. Sin embargo, hemos tratado de pensar y no de instalarnos en la comodidad de la descripción minuciosa y detallada, "científica", de la materia prima o del producto terminado. Nuestro problema ha sido más bien la lanzadera, el proceso de producción del saber y, en particular, del saber científico y del saber de la ciencia: el proceso productivo y los instrumentos a su disposición.

VI

Dejándonos seducir por el automatismo de la metáfora, asociemos libremente a la imagen del telar la figura de Penélope. Todos sabemos que Penélope, como Bachelard, como el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, hacen de día, frente a la masa anónima de los pretendientes, lo que de noche deshacen frente a la actualidad de un otrora. La Penélope diurna, como Bachelard y el Dr. Jekyll tejen, traman y constituyen un tejido maravilloso, sistemático, ordenado, metódico y verdadero; sin embargo, la Pe-

nélope de Odiseo, el señor Hyde (que, en buen inglés, oculta) visitan, con el Bachelard de la imaginación, el de la historia de las ciencias, cada noche el museo de horrores en el cual, como Penélope, se desteje el tejido de errores tenaces y solidarios que constituye la ciencia; como Penélope, se reordenan, para volver a tejer los hilos de la trama.

Sin embargo, no hay trama ni telar, no hay pretendientes ni Penélope, sin Odiseo.

Los pretendientes no son tales en la medida en que su pretensión es la de sus intenciones acerca de Penélope; lo son más bien en su pretensión en negar la actualidad de Odiseo como acontecimiento; por su pretensión de revocar la actualidad del otrora de Penélope. Esta, a su vez, resiste el asedio de los pretendientes por su insistencia en preservar la actualidad de Odiseo. Ni una ni otros conocen la verdad de Odiseo; ni unos ni otra lo reconocen cuando se presenta bajo otra apariencia.

Los pretendientes frente a Odiseo pagan el precio de su deseo: el acontecimiento que pretendían revocar se actualiza como un poder que, al actualizarse acaba con todos.

El saber del acontecimiento y su no saber, Penélope y los pretendientes, no se determinan mutuamente sino que siempre están determinados por un poder; poder que pertenece, paradójicamente, a Joyce o a Nausicaa, quien escribió, como todos sabemos, *La Odisea*.

Cd. de México, febrero de 1979.

Pintar los hechos: el muro y la polis

—*Algunos muralistas mexicanos han sostenido la tesis de que una pintura sin ideología es un arte infundado, ¿qué opina usted al respecto?*

—Creo que esa es una expresión demagógica hasta cierto punto. Es muy complejo el problema de la pintura. Claro que cuando la pintura está en los muros de un edificio público o en la calle, entonces sí debe tener un contenido, un contenido filosófico, algún mensaje. Pero la pintura no solamente es para ser llevada a los muros, la pintura puede ser, es, ha ido siempre también de caballete: pintar en cuadros pequeños que van a dar normalmente a las casas, casas habitación en donde la gente no necesita que le sigan dando sermones sociales, ni filosóficos sino un descanso. A veces la pintura va desde un simple adorno —y es perfectamente lícito que la gente quiera rodearse de cosas que hagan agradable el sitio donde vive—, desde reflejos que sean gratos a la vista, hasta el mensaje en cualquiera de sus órdenes. Siempre ha sido así; la pintura de todas las épocas, cuando ha sido en los muros, ha tenido principalmente mensajes religiosos, en México, fundamentalmente, se ha encaminado hacia mensajes sociales.

—*En el Congreso Nacional de Sociología del Arte (1968), David Alfaro Siqueiros reiteraba su pensamiento de vincular la ideología con el arte. En esa ocasión algunos sociólogos objetaron su postura, en cuanto a que toda obra que no tuviese un mensaje social no era obra artística. Al respecto, algunos estudios sociológicos sobre aspectos políticos en el arte, considera que el artista puede ser creador o transmisor de una ideología; como transmisor, el artista sólo realiza una representación plástica de un pensamiento político previamente sistematizado; por el contrario, el artista como creador de una nueva ideología, trata de imprimir en su obra una forma original de pensar, o de ser. ¿En su pintura con contenido social, está usted al servicio de una ideología, o por el contrario, trata de manifestar una nueva ideología, un nuevo pensamiento?*

—Puedo mencionarle un ejemplo de mi pintura mural: la realización hace ya muchos años en el edificio central del Seguro Social, en donde traté de dar mi concepto, mi idea de México en abstracto. La pintura mural, por ejemplo, de Diego Rivera siempre tuvo una tendencia indigenista, exaltando el indigenismo, cosa muy necesaria en México porque parte de nuestro complejo de inferioridad nacional ha sido sembrado por 400 años o más en los que se denigró a la raza sojuzgada, que, por decir algo es el 50% de nuestra nacionalidad actual. En cambio la pintura de Orozco, como contraposición, fue eminentemente hispanista. Diego para exaltar el indigenismo, denigró siempre el hispanismo; Orozco para exaltar el hispanismo, denigró siempre en su pintura los aspectos indígenas. A mí

me parece que las dos posiciones son equivocadas y nocivas para México, porque México no es ni una ni otra cosa, México ni es Aztlán ni es España, México es el resultado como todos sabemos, del choque de esas dos razas, de esas dos culturas, a las que lógicamente se ha venido agregando otras influencias raciales y culturales. Sin embargo esencialmente la base de nuestra nacionalidad es esa, y no creo que para exaltar a uno de los abuelos, deba denigrarse y abofetearse al otro. En el Seguro Social pinté un México construido sobre las bases de las dos herencias raciales, lo que yo llamo ahí los abuelos, dos grandes figuras yacentes, igualmente grandes, igualmente llenas de dignidad y de trascendencia para el futuro. En consecuencia, si Diego tiene una tesis indigenista, Orozco una antítesis hispanista, yo traté de presentar ahí la síntesis del mestizaje, que me parece más ajustada a nuestra realidad.

—*En cuanto al nacionalismo, algunos intelectuales y políticos prácticos latinoamericanos han tratado de fundamentar nuevas tesis sobre el mismo, radicalmente distintas a las generadas por los fascistas, muy especialmente por el nazismo. Ellos consideran al nacionalismo como un proceso de integración nacional de los diversos grupos étnicos y culturales que habitan un país, por lo que lo califican como valioso desde del punto de vista ético y necesario para una adecuada política integracionista. ¿Puede decirse que sus formulaciones nacionalistas se dan en este contexto?*...

—Por supuesto, estoy enteramente de acuerdo con esa posición que usted manifiesta. Yo también pienso que el nacionalismo puede ser usado en dos aspectos, lo hemos visto con las naciones agresoras del fascismo, el nacionalismo entendido como dominación de otros pueblos. En nuestro caso, en México, creo que es tomar conciencia de lo que somos. Es decir, nuestro nacionalismo que considero positivo, debe usarse como instinto de conservación, porque además, el nacionalismo mexicano está siendo, digamos, atacado por otros nacionalismos, que tratan de imponernos su forma de pensar, su propia forma de ser. Entonces creo que en México un nacionalismo congruente, racional, puede considerarse como un factor de integración social.

—*Respecto a la función política que puede jugar la pintura mural mucho se ha escrito, pero puede decirse que los estudiosos del tema, desde el punto de vista social, concuerdan en los siguientes planteamientos: el realismo en el muralismo es un intento de descubrir plásticamente acciones sociales para exaltar o denigrarlas; o el muralismo es considerado como un medio para transmitir principios generales de sistemas políticos o religiosos. ¿En cuál de estas posiciones está usted?*

—Bueno, mi pintura no es nunca un relato objetivo de hechos concatenados, sino más bien de conceptos; mi pintura no sólo en el Seguro Social, sino en general, englobándola, es preferentemente de conceptos, el concepto de la idea. No trato de descubrir hechos, ni aislados, ni ligados que forman un devenir, un pasado histórico, un presente, un futuro sino el concepto de los hechos.

—¿Esta formulación de sus conceptos se encuentra dentro de alguna ideología política o es una forma libre de pensar?

—Es una forma libre de pensar... No estoy ligado a ninguna facción política, sino que me mantengo en absoluta libertad para poder pensar, actuar y hacer lo que quiera, así es que simplemente considero que soy lo que me tocó ser, un pintor de México, un pintor mexicano, y pienso como tal, y como tal me expreso y actúo, sin estar de ninguna manera ligado a ninguna tendencia política de ningún orden.

—Algunos de los grandes muralistas mexicanos se han calificado a sí mismo como socialistas o marxistas. ¿Existe en la actualidad alguna corriente ideológica política de influencia considerable en el muralismo mexicano.

—En el momento actual, casi ha cesado el muralismo en México. Efectivamente, en el muralismo de la décadas de los veinte, de los treinta, hasta de los cuarentas, dos de los pintores muralistas más destacados de México pertenecían militantemente a un partido político de izquierda: Diego y Siqueiros. Orozco siempre fue un pintor libre, un libre-pensador; él atacó todo, él era muy destructivo y atacaba todas las posiciones políticas, religiosas; y en la pintura, el mensaje orozquiano generalmente es caótico, de ninguna manera ligado a nada; quizá eso contribuyó a que sea Orozco precisamente el pintor más interesante de los pioneros muralistas de México. Posteriormente, sobre todo a la provincia, emigraron pintores a hacer pintura mural en los edificios públicos. El tema general fue más bien de exaltación de la Revolución Mexicana. Actualmente, repito, casi ha cesado el muralismo y la pintura se ha refugiado en el caballete, la gran mayoría de los pintores trabaja en forma completamente ajena a ninguna idea política ni social, inclusive figurativa; la pintura influida por el éxito de la pintura abstracta, no figurativa de otros lados, es pintura que no contiene ni desea contener absolutamente nada, ni filosófica, ni histórico, ni político. Por otra parte, seguir exaltando los valores de la revolución carece ya un poco de entusiasmo, por-



que muchos de sus postulados después de todos los años que han transcurrido desde 1910, aún se están esperando y no se realizan. Hemos visto cómo la Revolución Mexicana ha sido en muchos aspectos estorbada, inoperante, por muchas causas, por lo que pienso que ha dejado de ser un estímulo que encienda la pasión de los pintores

—Frente a la posición de un arte comprometido con una ideología distinta a la oficial, se ha presentado en México la de un arte oficialista y la de un arte por el arte. ¿Cuál ha sido el desarrollo de estas dos posiciones y cuáles cree que sean sus causas?

—Efectivamente, en México se patrocinó mucho la pintura mural como exaltación, difusión y confirmación de las ideas emanadas de la Revolución Mexicana, sobre todo llevadas ya no al terreno social que es el verdadero fondo de la Revolución, sino a establecer políticamente la posición de los gobernantes en turno: no faltan murales en dónde se está exaltando la obra que hizo tal gobernante en tal estado, que construyó esta presa, etc. Claro que eso dio por resultado pinturas mediocres, en donde lógicamente el pintor no estaba muy entusiasmado, pintaba grandes ilustraciones, muy aburridas como pinturas, muy aburridas como mensaje. Realmente la pintura mural fue degenerando en esos aspectos, la provincia de México está llena de ejemplos de ese tipo de muralismo; en la ciudad de México también los hay. Y eso en cierto modo trajo un cansancio en la pintura mural mexicana, lo que de alguna manera facilitó o favoreció el que los pintores hayan ido a otro tipo de pintura. Por otra parte el auge de la pintura abstracta puede deberse al gran apoyo que ha tenido de entidades de fuera, por ejemplo el apoyo muy manifiesto de organizaciones como la OEA, o empresas industriales como la ESSO, que patrocinan exposiciones, con grandes premios donde exclusivamente se selecciona un tipo de pintura abstracta que también se le llama internacional, en la pugna del nacionalismo contra el internacionalismo en la pintura, son exposiciones que exclusivamente recogen expresiones de pinturas internacionalistas, abstractas, o si no abstractas, pinturas que no contengan absolutamente nada que puede considerarse como un mensaje político, es decir, arte por el arte. Esto ha creado estímulos, porque ese tipo de pintura da a los jóvenes pintores posibilidades de trascender hacia el extranjero, de venta de cuadros, de apoyos, etc. Entonces vemos que muchos grupos de pintores jóvenes están trabajando dentro de esta posición, un poco por lo uno, un poco por la otra causa que mencionábamos.

—Si se considera que esta corriente internacionalista de carácter abstracto, se ha originado y desarrollado

preferentemente en los países altamente industrializados, ¿cómo es posible pensar que un artista quien supuestamente tiene una mayor sensibilidad que el común de los seres humanos sienta los mismos impulsos de inspiración cuando la realidad socioeconómica y política que lo circunda se presenta objetivamente como distinta? ¿No será que este pintor en lugar de plasmar lo que siente, pinta lo que sabe que tendrá una clientela segura, o sea, no el arte por el arte, sino el arte por el comercio y el dinero?

—Bueno, ha tocado usted el punto clave del asunto. Es exacto lo que acaba de decir, realmente esta posición de la pintura estandarizada internacionalmente, es una posición anti-arte, porque es confundir las matemáticas con el arte; claro que una ecuación aritmética es la misma aquí que en Japón, pero como usted dice, ni aquí ni en Japón, ni en Alemania, donde hay diferencias raciales y culturales, puede existir una sensibilidad idéntica; el arte es en el fondo un problema de sensibilidad, ya sea en música, en literatura, en pintura, etc. Efectivamente, si la obra es obra de arte, no puede ser hecha igual en pueblos distintos, tiene que ser diferenciada, como diferenciados son esos pueblos. Es cierto, nosotros lo hemos manifestado ya, y es la raíz de nuestra insistencia, la rebusca de los aspectos que nos dan una característica propia como pueblo; pueblo que por lo demás sabemos en medio de nuestras tremendas deficiencias, tiene un carácter muy distinto, muy propio; esos si son valores importantes que deben conocerse a fondo, estimularse y desarrollarse, porque creo que son positivos. Considero que el arte en México no puede ser igual, si es realmente obra de arte auténtica, al arte de otras naciones, de otras latitudes. En una mesa redonda en la que participé recientemente, un pintor norteamericano decía que los nacionalismos actualmente no tienen razón de ser, puesto que tenemos muchos medios de comunicación, especialmente la televisión, en donde vemos el mismo día, los acontecimientos que están ocurriendo en todo el mundo, que eso naturalmente contribuía a hacer homogénea la población mundial; yo le repliqué en el sentido de que efectivamente la televisión y otros medios de difusión nos dan información diaria, al instante, pero que la información no nos hace iguales: un acontecimiento puede ser conocido al mismo tiempo en los Estados Unidos y en la India, inclusive la propaganda industrial puede hacer que en la India se usen los mismos refrigeradores y se tome Coca Cola, sin embargo la India y los Estados Unidos no son, ni serán idénticos por el hecho de usar un refrigerador o por el hecho de estar informados de lo que está ocurriendo en el mundo. Estados Unidos y la India siguen y seguirán siendo diferentes, mientras no haya una amalgama social, cultural, racial, o de otros aspectos, que está muy lejos de ocurrir en el mundo actual.

La vuelta al mundo

Holocausto: la actualidad del genocidio

Según sondeos de la televisión francesa, el 70% de los televidentes vio *Holocausto*, la telenovela norteamericana que describe la exterminación de judíos en Europa. El escándalo que se armó por esa serie en Alemania, en Francia (y luego en Austria) es ya del conocimiento público por medio de los cables.

Claude Lanzman, codirector con Jean-Paul Sartre de la revista *Les Temps Modernes*, en el concierto casi unánime que ensalza las virtudes de *Holocausto*, eleva su voz solitaria. Está realizando una importante obra cinematográfica que trata, precisamente, del holocausto judío. Estima que "la idea misma de una ficción para tema semejante es obscena". La película de Lanzman será exhibida el año próximo en las salas de cine antes de pasar por la televisión francesa.

Lanzman estima que, hasta el presente, todas las obras cinematográficas que han querido tratar del holocausto intentaron engendrarlo por medio de la historia y de la cronología. Se comienza en 1933, con la llegada al poder de los nazis —o aun antes, al poner las diversas corrientes del antisemitismo alemán en el siglo XIX (ideologías volkista, formación de la conciencia nacional alemana, etc.), y se trata de llegar, año tras año, etapa por etapa, casi armoniosamente, por decirlo así, a la exterminación. Como si la exterminación de seis millones de hombres, mujeres y niños, como si semejante asesinato en masa pudo haberse engendrado.

La película norteamericana —además de que atropella violentamente los acontecimientos y los años escamoteó, por ejemplo, todo lo sucedido en Alemania entre 1933 y 1938, saltando bruscamente de 1936 a 1938, como si la persecución de los judíos no hubiera sido constante—, no es una excepción de esta regla.

En una entrevista en *Le Matin*, Lanzman se extiende sobre el asunto. Al preguntarles el entrevistador qué es lo que le repugna en la telenovela norteamericana, si se opone a la ficción, Lanzman respondió: "Según yo, la idea misma de una ficción para tema semejante envuelve en sí una gran impudicia. Pero, en verdad, se trata de un 'western'. Me niego a entrar en detalles y sólo diré esto: no se matan las leyendas al oponerles ficciones, sino sólo al confrontarlas, si es posible, al presente inconcebible de donde se originaran y la sola manera de lograrlo es, precisamente, resucitar el pasado en una actualidad intemporal. Hoy día el holocausto es legendario por razones diferentes y se iguala a las dimensiones de una narración mítica: conocimiento del no conocimiento, confuso, vago, estereotipado. Y como es el caso en todos los mitos, espíritus fuertes, cada vez más numerosos y no siempre necesariamente malévolos, se preguntan si después de todo, eso ha existido. Si en nuestros días se pueden escribir libros sobre *El mito de los seis millones* o *La mentira de Auschwitz*, es porque toda la realidad del holocausto se disuelve, a la vez, en la lejanía evanescente y la imposición estereotipada del mito sin haber sido jamás transmitida. Y lo propio del mito, conocimiento del no conocimiento, no conocimiento de un conocimiento, es poder ser acomodado de todas las maneras, no resis-

tir ninguna tentativa de distorsión y, una vez realizada ésta, no plegarse a los esfuerzos para restablecer la realidad: el mito es más terco que los hechos."

¿Cómo construye su película? ¿Sólo con recuerdos?

Tampoco con recuerdos. Frente a la vaguedad y rigidez del mito, los recuerdos son igualmente débiles. Es la razón por la cual una película sobre el holocausto debe tener por regla de oro el rechazo del recuerdo, el rechazo de la rememoración: el peor crimen, al mismo tiempo moral y artístico, que puede ser cometido cuando se trata de realizar una obra dedicada al holocausto, es considerarlo como *pasado*. El holocausto, sea leyenda, sea presente, en ningún caso es del orden del recuerdo. La película que realizo es un contra-mito, es decir, una investigación sobre el presente del holocausto o, por lo menos, sobre un pasado cuyas cicatrices aún están tan frescas y vivamente inscritas en los sitios y en las conciencias que se deja ver en una alucinante intemporalidad.

El periodista egipcio Loftallah Soliman opina de la telenovela mencionada: Debo decir, honradamente, que rara vez he visto poner tal terrorismo moral al servicio de la comercialización de una serie de televisión. Debo decir igualmente, y también honestamente, que es tiempo de acabar con la pretensión de querer imponer a las sociedades que no tienen nada que ver, la constitución artificial de malas conciencias a partir de las monstruosidades occidentales, como la solución final a lo nazi o San Bartolomé a la francesa.

Esto no significa que quiero singularizar a los árabes entre los demás pueblos del mundo. Simplemente pretendo que los problemas se presenten de otra manera que en Europa y que es hacer prueba, por lo menos, del imperialismo cultural (subyacente del otro) al querernos habitados o amenazados por los demonios de Occidente. Cada sociedad tiene sus propios demonios de los cuales tiene que desembarazarse y prevenirse con sus propios medios. Más adelante concluye Soliman: Porque, si se destaca la matanza de israelitas de la "solución final", porque los israelitas son judíos, ¿de dónde partir para explicar la matanza de los árabes? Nada más peligroso que sembrar el racismo para poder extirparlo.



Lya Cardoza

Bienvenida

A partir de este número, Lya Cardoza y José Miguel Oviedo establecen su residencia entre nosotros con sus columnas *La vuelta al mundo* y *Crítica al sesgo*. Reciban, pues, la más cordial bienvenida. La redacción.

Crítica al sesgo

Dos de excepción: Gutiérrez y Juarroz

(Si el tiempo para leer es siempre corto, más lo es el que tenemos para escribir sobre lo que leemos, impulso que puede nacer tanto de una simpatía o de un rechazo que tratamos de explicarnos. Un crítico es un lector que convierte en literatura la literatura que consume por instinto, por placer, por vicio. En los comentarios que siguen no me propongo ser exhaustivo, ni intentar un discurso crítico formal: intento más bien una especie de diario de lectura muy personal y a contracorriente, pero que no sea superficial ni de compromiso; no me mueve otro deseo que el de registrar exactamente lo que pienso, incluyendo en eso mis ignorancias y mis prejuicios; en ningún momento pretendo ser académicamente-objetivo u ofrecer un aplastante material probatorio de mis afirmaciones; ni siquiera sé si son afirmaciones o si se trata de preguntas que se deslizan en forma de respuesta a un libro. Estas serán, pues, una serie de anotaciones, de observaciones al margen y aun al acaso, que no tienen otra justificación que la de no guardar silencio sobre ciertos libros que corren el riesgo de quedar olvidados, pero sobre los cuales no he realizado, aunque lo merezcan, un examen crítico detenido. La idea de esta *crítica al sesgo* es la de mostrar que la actividad de leer y la de escribir son transitivas y naturales, que sus misterios son más simples de lo que algunos se empeñan en creer.)

Nicaragua es un pequeño país lleno de grandes poetas. Hay que comenzar claro, por el más grande de todos, Ruben Dario, pero se puede seguir a lo largo del siglo hasta nuestros días: Azarías Pallais, Alfonso Cortés, José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Martínez

Rivas, Manolo Cuadra, Beltrán Morales, Gioconda Belli, son algunos de los nombres que han hecho de la poesía de ese país la más cautivante para mí (si es que los gustos de uno se ordenan por países). Deliberadamente he omitido de esa lista el de Ernesto Gutiérrez para realizar subrepticamente un "test" con los lectores de poesía: ¿cuántos echaron de menos su nombre? Supongo que casi nadie. Es una lástima porque es un poeta de calidad, cuya voz es muy personal y madura dentro de los hombres de su generación (nació en 1929). Además de poeta, Gutiérrez es profesor, dirige una publicación académica (*Cuadernos Universitarios* de León, Nicaragua) y es un excelente traductor de Saint-John Perse (conozco su versión de *Anabase*). Ha publicado hasta ahora unos cinco libros de poesía, de los cuales he leído los dos últimos. Posteriormente, Carlos Martínez Rivas y Sergio Ramírez han preparado una *Antología* (San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1976) que recoge lo mejor de su obra poética a lo largo de más de 25 años. La recopilación es una buena oportunidad para apreciar las diversas inflexiones de esa voz: el tono existencial y religioso (la musa cristiana está viva y goza de buena salud en Nicaragua) los poemas políticos y comprometidos, las celebraciones eróticas, las reelaboraciones de los mitos clásicos, las postales poéticas de paisajes y ciudades, etc. No todo el conjunto me gusta; mejor: Gutiérrez me parece un poeta irregular. Alguna de sus letanías se extienden sin ganar siempre tensión, algunas de sus emociones no se comunican conmigo. Pero hay en el libro algunos poemas admirables, hasta envidiables. Puede ser un

poeta que, como pocos, acierta en diversos registros. Léase este final de una meditación sobre la muerte, tan delicada en su movimiento rítmico:

Pero la muerte vendrá
y bajo el grácil arco de lo abstracto
lo mínimo, irá hacia lo eterno
la ansiedad, a su reposo
el amor, al llanto.

Y es también capaz de captar un paisaje en un bosquejo tan rápido como éste:

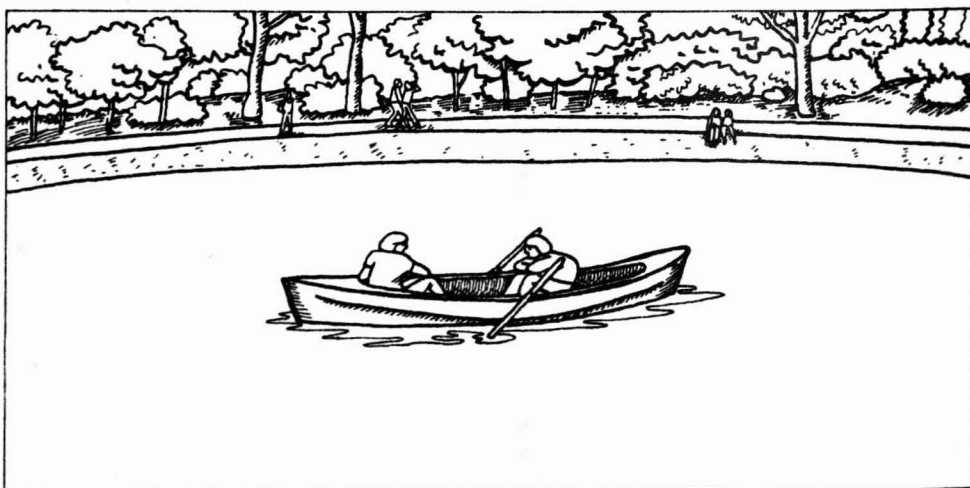
Volaba sobre Texas
la Luna sola
incipiente
como una uñita, recortada
en la esfera
y Venus vespéral
como un balazo tejano
perforando el cielo.

Sus cantos y epigramas de desterrado, sus explosiones dolorosas de esa pasión incómoda que es el patriotismo, son inmejorables en *En mí y no estando* o en *El exilado*. Y como poeta erótico logra cosas tan perfectas como la que ahora cito íntegra:

Ciego a otras diosas
sordo a las sirenas
y sólo el olfato percibiendo
el aroma de su sexo

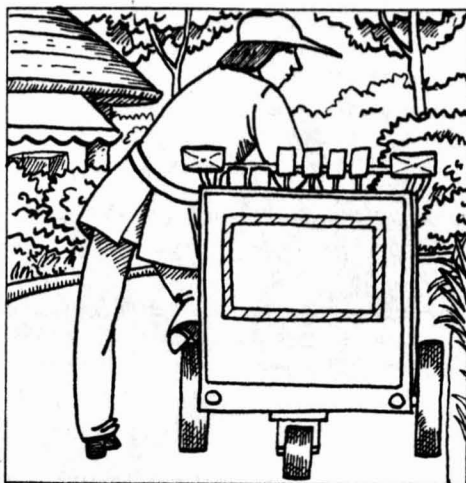
Me gusta como es
la acepto entera
y tacto soy, completo para ella.

No sólo me parece injusto que los lectores no conozcan bien la obra de Gutiérrez:



me parece empobrecedor para ellos mismos. Ojalá su poesía salga de ese limbo en el que no es ni famosa ni totalmente ignorada.

La obra poética de Roberto Juarroz (Argentina, 1926) comenzó hacia 1958, pero se ha demorado más de una década en ganar el interés de un sector significativo. Esa limitada difusión se debe principalmente a Octavio Paz y la revista *Plural*, al entusiasmo de Julio Cortázar y a la acogida en las páginas de *Eco*. Juarroz ha sido, es y seguirá siendo, pese a todo, un marginal, un poeta que no parece proceder de ninguna tendencia reconocible y que marcha por un camino solitario y arduo. Lo conocí personalmente hace unos cuatro años, en Cali: era un hombre empalidecido por la luz de las oficinas, de rasgos infinitamente vagos, de actitud diferente y apacible, que se ganaba la vida como bibliotecario de alguna institución que no recuerdo. Aunque yo había leído su poesía en revistas, nunca había podido ver sus libros; él me regaló dos de ellos —impresos con igualmente pálidas carátulas, por editores eventuales— y eso me familiarizó mejor con su raro mundo. Juarroz ha publicado seis libros de poesía. Los títulos son facilísimos de recordar: *Poesía vertical*, *Segunda poesía vertical*, *Tercera poesía vertical*, etc. Esa descarada reiteración de la palabra *vertical*, esa falta de estridencia, quieren decir algo: ¿qué? ¿Que esta poesía es como una sonda lanzada hacia lo más profundo de la experiencia humana y que todo lo demás es digresión? ¿Que hay una geometría del espacio humano y que nuestra aventura diseña en él la trayectoria de cada caída, posiblemente la del suicida? ¿Qué el hombre se yergue sobre el páramo de su propia soledad y espera algo de lo más alto que no llega? La poesía vertical de Juarroz aborda estas cuestiones de manera diversa y ambigua, pero siempre triste, con un tono de derrota y agobio. La gama de realidad que su obra abarca es a propósito limitadísima, pero la riqueza que en esa estrecha franja elegida encuentra el poeta, puede ser caudalosa y desconcertante. Ahora lo podemos ver más claro en el volumen previsiblemente titulado *Poesía vertical* (Caracas: Monte Avila, 1976), que es la primera recopilación de su obra que circula en una edición no doméstica. Juarroz es un poeta que podría llamarse metafísico, si es que esa desprestigiada palabra todavía significa



algo. Quiero decir que es un poeta fascinado por los misterios del puro existir: la fatiga del tiempo, la intuición sombría de Dios, la vida marcada por la huella de la muerte y, sin embargo, definida por su rechazo. Las meditaciones de Juarroz suelen ser angustiosas colecciones de inquisiciones sin respuesta o de disyuntivas que dejan la conciencia —siempre tensa, siempre buscando desprenderse de una realidad opaca— perpleja y sin asidero. No hay en estos poemas el menor alivio o concesión: ningún color (salvo el blanco o el gris), escasos elementos naturales (pájaros, la luna, la lluvia) que sean algo más que datos abstractos, ninguna otra actividad esencial que las de mirar, pensar o recordar algo profundamente necesario pero perdido para siempre:

Eficacia de la luz,
eficacia de la nube,
trampas de la eficacia de su ausencia
dice en un poema; y en otro:

Posiblemente la claridad sea un órgano
para multiplicar lo oscuro a través
nuestro,
lo oscuro debilitado
por quién sabe qué asunto sin nosotros.

Aridos, lentos, apagados, estos poemas se permiten pocas variaciones y desdeñan toda metáfora brillante: trabajan en otro sentido, hacia adentro, hacia abajo y al mismo tiempo hacia arriba, topos que ansían la claridad. Ni siquiera son textos, algo acabado y definido: son *procesos*, tentativas hacia algo supremo y terrible. Debo decir que, leída en conjunto, la obra de Juarroz puede mostrar al lector los peligros de esa insistencia maniática: a veces la

monotonía penetra los huesos de estos poemas descarnados o le endurece los nervios; a veces su propia hipocondría los satura. Pero Juarroz es, con mucha mayor frecuencia, un poeta de excepción. Aunque su vocabulario es restringido y apático y aunque es empleado con el celo de un coleccionista, es capaz de decir lo que la garrulería y el chisporroteo verbal no siempre pueden decir.

He leído a algunos poetas argentinos de hoy que me han producido una impresión favorable: Alberto Girri, Edgar Bayley, Olga Orozco, Juan Gelman entre otros. Juarroz me parece, sin embargo, el único al que puedo reconocer de inmediato, pues su estética rigurosa es (o parece) el inmediato reflejo de una ética. Cuando lo leo tengo la sensación de que comparto ambas.

José Miguel Oviedo

Disparatario

Federico Arana: la carga de la memoria

Un libro anterior¹ a la novela *Delgadina** de Federico Arana, refiere los pasos del "folklore" y "folkloristas" en México y el resto del mundo, en grados que van del documento exclusivo hasta la versión de una realidad en la cual lo jocoso, el humor y lo moral se dan la mano. Pocos, sin duda, conceptualizarían las incursiones antropológicas de Federico Arana antecedentes de su labor novelística, sin duda porque desearían deslindar los campos de las ciencias sociales y los de la creación literaria.

Pero no hay tal. El conjunto de personajes reales que pululan en su citado breve ensayo antropológico proporciona los ficciones (es un decir) que desfilan entre las luces y sombras de esta configuración actual del esperpento que bordea, sin asumirlo de una buena vez, sin penetrarlo en seguida, *Delgadina*.

En primer término nada más gratificante que verificar la existencia de un autor que atiende su papel narrativo sin turnar el tema de su trabajo a empresas en cuyo fondo y en cuya superficie la grandilocuencia es señuelo apantallador. Quiero

decir que el tema bien lo puede llevar un burro o un león, sin que haya menoscabo en ello, sin que la eficacia del producto estético literario se dañe. ¡Qué va!

Más sencillez y menos grandilocuencia, diría el contracoro que Federico Arana nos depara a cada paso a título de burla, escarnio, befa de la moralina que es propiedad por igual de revolucionarios y conservadores. La temática, sin atreverse a ser lineal, sobre todo absorbe el tiempo perdido de una inmigrante española, que llega a México cargando en las espaldas la ejemplar militancia política en las filas anarquistas lo mismo que el fardo de una intimidad estrujada por los prejuicios menos celebrados. En este mundo, Delgadina Trapote enfrenta al "rey su padre" lo mismo que a sí misma, tal y como si comprendiera su conflicto de gachupina en México e indiana en España.

Pero el asunto no es la anécdota, primera materia en un orden de mutaciones estilísticas. Lo que captura el interés de lectores que lo mismo pueden cargar un burro que un león (menos alegorismo y más realidad), es la consumación de un hecho en el cual la omnisciencia del autor conserva la primera sustancia y teniéndola siempre a la vista puede producir transformaciones de ambiente, sociales y mitológicas debido a la voluntad de seguir el trazo de un estilo mediante el que, de pronto, el romance Delgadina deja de ser paráfrasis y de términos de comparación se transforma en la metáfora misma. No vale invocar al doctor Freud antes de caer en la tentación de indagar las medidas en que el mito sexual entre padre e hija es realidad en nuestros medios sumidos todavía en el feudalismo, en la sacralización de la familia como núcleo social.

Federico Arana, por otra parte, no pretende mostrar más de lo que muestra. Burla burlando, como el Diego de Velázquez en *Las Meninas* está presente sin estarlo. No hay línea en la cual no haya una carga de memoria, el atisbo de un recuerdo, el cruce de líneas de un pensamiento entretejidos en el fluir de la narración. Este es el punto sobre el cual nuestros críticos van a estudiar la escritura de Arana al establecer, lupa en ojo, las fuentes estilísticas de quien busca y halla su identidad en el mundo de la literatura hispanoamericana.

Ya en otro orden de cosas, debemos agradecerle a Federico Arana permanecer en el comportamiento de la gratitud; esto



es, ni un solo momento pretende rebasar los límites del estilo que impone la novela. Por este motivo no muestran sus lomos la sociología disfrazada de naturalismo, el realismo ingenuo o el costumbrismo re-venido.

Alcanzamos a entender que no deseó escribir la novela espejo, la novela baúl en la que todo tiene acomodo, hasta lo antiliterario cuya misión es desfigurar la gratitud que la escritura, por lo menos en una primera aspiración, debe preservar como premio a quienes leemos todavía por el gusto de leer, acto que la inocencia precave y bendice.

Claro, muchos echarán de menos que tratándose de un hispano o casi hispano vecindado en México, no enfrente mediante la literatura narrativa un problema universal, pungente, el problema del trasterrado, que a estas alturas exige un vigoroso emplazamiento de más afinados artífices de observación que permitan ver una nueva realidad enmarcada por la muerte de Francisco Franco y las consecuencias que tal cosa viene arrastrando.

¿Quién es realmente Dionisio Trapote, padre de Delgadina? ¿El indiano que ridiculiza don Eugenio Gerardo Lobo, en célebres décimas? ¿El gachupín, algo menos que payaso de las bofetadas en el subconsciente del mexicano, pero al fin y al cabo tolerado porque es parte sustentadora de la pirámide nación-poder? ¿El refugiado, "ciudadano del mundo", contradictorio, discontinuado a partir de 1938 en que emigra en México, sabio, triste como don Quijote después de leer a Ganiver (menos alegorismo y más claridad), teórico empedernido, mexicano sin lábaro, y bridón? ¿El *refugacho* que Cantinflas descubrió desde

las posiciones más reaccionarias de su eterno papel de Mister Amigo? ¿En fin, quién debería ser Dionisio Trapote, anarquista por la gracia de Dios y Bakunin?

Con este haz de interrogantes, Federico Arana hubiera renunciado a los paraísos de la gratitud y nos habría asestado a cambio, una novela tesis, una novela que, contradictoriamente, nunca nos habría permitido establecer las presencias tanto del indiano y el gachupín como los del refugiado y el *refugacho*. Cosa que en este momento estaríamos lamentando, porque su inocencia, si cabe, le permitió llevarnos por mundos donde los tipos sociales citados, se recortan en toda su dimensión y plenitud.

Lo que ocurre en *Delgadina* es que ninguno goza más su escritura que el autor mismo. La morosidad de algunos pasajes en los cuales subyacen desde el padre Mariana, pasando por Juan Fox, hasta Cernuda deteniéndose en el cancionero de la lírica tradicional española, y, sobre todo, en el romancero, conlleva a la degustación del humor voluntario, puesto a la distancia necesaria para no incurrir en lo *naïf*. Por lo dicho, no todo se queda en juegos de palabras poco más o menos eficaces. Lo que llamará la atención de lectores tal vez prevenidos al pisar un campo minado, es la comparación de paradojas que combinan miembros antitéticos, por un lado la ternura chaplineana y por otro la crudeza lóbrega de la escatología proveniente de la novela picaresca.

Una voluntad de humor, pues, a título de estilo fluente, dinámico, lento a ratos mientras alguien se ata los tenis (zapatos de goma) que la muerte ha de hacer queden parados. Y todo en medio de una autotofiesta y regodeos clásicos y profanos conducidos por injertos sucesivos de lenguaje aprendido en cada enfoque, en cada contacto con una naturaleza en la cual el sexo (menos pecado y más virtud), la muerte, la desmesurada imbecilidad humana, el heroísmo, el sacrificio, la parodia, el esperpento encauzado, proporcionan el término adecuado, la palabra guante, la vaselinita para que el *voquible* elegido entre sin dificultad en el orificio del concepto, cosa que digo tal vez seducido por la prédica escatológica que bordea la visión momentánea de la sociedad que le pudre la sangre a Delgadina.

Y ahora, puestas las botas del panteísta, que pedía Chesterton, pienso que no resultaría ocioso evaluar el dato acerca de que Federico Arana al acercarse al romancero con ánimo de obtener de su imaginaria in-

finita, un molde en el cual verter una conducta familiar en la que padre e hija juegan un papel fatídico, muestra, señala un camino de diversificación a la creación literaria.

No se trata, como quedó dicho en algún lugar, de una paráfrasis más o menos esperada. No. El autor sobre todo maneja simbólicamente situaciones que caen en el campo de lo social, más que el psicológico. La síntesis de muchos términos que se contradicen es la demostración de cómo la corteza feudalista nunca ha sido (y pasarán muchos años para que ocurra) penetrada por un concepto de las relaciones familiares en que la libertad (vaya lío en que me he metido) sea práctica y estrategia de la felicidad.

Digo lo anterior debido a que el romance de Delgadina ha proliferado en tantas versiones como pueblos la cantan en la actualidad. La maestra Mercedes Días Roig, vaya de ejemplo, menciona haber manejado 67 en la elaboración de su clásico *El romancero y la lírica popular moderna*. Cada versión, que conserva en lo esencial la relación incestuosa del padre y la hija, sugiere muchos tratamientos en virtud de los contextos dramáticos, que van desde los deseos explosivos y crueles del padre, hasta la tal vez no del todo disimulada complicidad de la madre con su marido. Todo esto en el marco que dan las hermanas quienes no hay por qué no suponer celosas de Delgadina por no ser ellas el objeto de la pasión erótica paterna. En fin.

Federico Arana, atendiendo la fuente de preciosa inspiración del romancero nos ha dado esta novela. Con tal comportamiento ha seguido los pasos de Ginés Pérez de Hita, Víctor Hugo, Longfellow, Washington Irving y otros muchos que fueron caja de resonancia del romanticismo en su mejor momento.

Carlos Illescas

Notas

(1) *La música dizque folklórica*, Posada, México, 1976.

¡Válgame Dios, el tesoro que he de juntar! ¿Qué equipaje? No sé si tendré bagaje para los tejos de oro; de plata, metal sonoro, haré trastes de cocina, reposteros de la China llevarán todos mis machos con muchísimos penachos de aljófár y venturina.

Décimas. *Ilusiones de quien va a las Indias a hacer fortuna*.

Eugenio Gerardo Lobo, (1679-1750).

*Arana, Federico, *Delgadina*, Plaza y Janés, Barcelona, 1978

Libros

De Hegel a Sartre y de Marx a Mao

Entender la relación que existe entre el pensamiento hegeliano y el marxista, ha sido para éste último una verdadera obsesión. Las constantes referencias de Marx a "la filosofía", "el método", "la dialéctica" hegelianas, etc., han dado pie a un sin

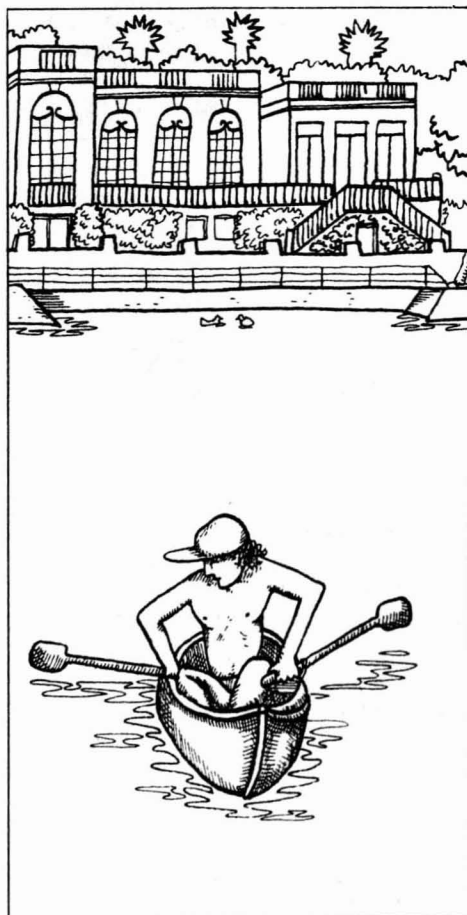
número de teorías dentro del pensamiento marxista que pretenden dar cuenta y hacer un balance de esta relación. En *Filosofía y Revolución**, Raya Dunayevskaya ha elaborado un estudio en el que examina la enorme influencia de Hegel en los pensamientos de Marx y Lenin a través de un análisis de los principales postulados hegelianos en la *Fenomenología del Espíritu* y *La Ciencia de la Lógica* y la forma en la que estas obras son aprehendidas por Marx y Lenin para la elaboración de sus teorías.

A partir de esta "revalorización" que Marx y Lenin hacen de Hegel, Dunayevskaya revisa las obras de "dos revolucionarios marxistas" (León Trotsky y Mao Tse-Tung) y de "un extraño que mira hacia adentro" (Jean Paul Sartre), de quienes dice que no pudieron llenar el vacío teórico que existe dentro del marxismo después de la muerte de Lenin. Frente a este vacío teórico, la autora dirige su atención hacia los distintos movimientos de liberación (Africa, Europa Oriental, Latinoamérica y La Nueva Izquierda estadounidense) en los últimos treinta años, como única manera de, através de estas experiencias, revivificar la teoría marxista y llenar este vacío teórico del que habla.

Dunayevskaya propone ver a la filosofía hegeliana como una vía abierta, a partir de la cual se puede contemplar el desarrollo de la humanidad como tal, y no como una "ontología cerrada e impenetrable". La filosofía hegeliana, "álgebra de la revolución", penetra profundamente en el movimiento real de la historia, de donde hay que combatir el empeño, muy generalizado dentro de los países "comunistas", por separar el "materialismo científico" de Marx de los "absolutos místicos" de Hegel.

Las premisas teóricas de las que parte la autora son los propios ataques que Marx hizo al materialismo limitado-mecánico, por no haber sido capaz de ver el auto-desarrollo de la realidad; lo que implica como premisa inicial el rebatir las simplificaciones a la obra de Hegel que le imputan "las triplicidades mecanísticas de tesis, antítesis y síntesis", haciendo presentes, con toda la complejidad que esto conlleva, los conceptos de "automovimiento", "auto-desarrollo", "autoliberación", etc. Insistiendo en que la necesidad de nuevos comienzos hacen de Hegel un contemporáneo.

Dentro del pensamiento marxista existe el consenso de que con la obra de Marx

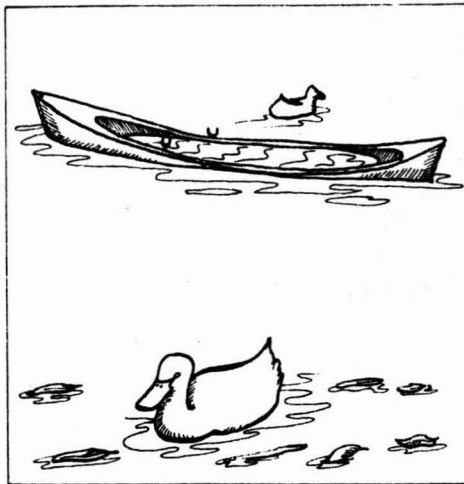


nace un nuevo continente científico: El materialismo histórico. Los problemas surgen al intentar establecer el momento de ruptura-constitución de este nuevo continente científico, y aunque para muchos éstas son vanidades filosóficas, para la propia teoría marxista es vital ya que en tanto teoría revolucionaria, sus planteamientos programáticos dependen de ello. "El capitalismo de Estado comunista", como lo llama Dunayevskaya refiriéndose específicamente a la URSS., "translada" la fecha de nacimiento del materialismo histórico hacia fines de los 50's. atacando así cualesquier intento por destacar la herencia hegeliana en el pensamiento de Marx.

Defender la posición que destaca la influencia de Hegel en la obra de Marx escrita en los años 45-58 del siglo pasado (*periodo de maduración*), es de vital importancia para la teoría marxista ya que, nos dice Dunayevskaya, lleva la polémica a sus más críticas consecuencias pues, aceptar la idea hegeliana de negatividad absoluta, cuestiona la existencia de los países que se llaman a sí mismos "socialistas". Para ilustrar que tan presente está Hegel en la obra marxista de este periodo, la autora llama nuestra atención a la primera palabra que Marx utiliza en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, escrito en 1851-52, que no es otra que: Hegel.

En los *Grundrisse* (1857-58), después de una década de estudios consagrados a la economía "nos enfrentamos ante el Marx más hegeliano" (subrayado E.E.) circunstancia que rebate la idea difundida por el marxismo oficial de que una vez formulada la teoría del "plusvalor", Marx renunció a la dialéctica hegeliana. En los *Grundrisse*, prosigue R.D., la dialéctica marxista "preserva y trasciende" (*AUFHEBUNG*) a la dialéctica hegeliana, por lo que lejos de constituirse en una gran línea divisoria entre el periodo de "maduración" y las obras de juventud, son tan "hegelianos" como todo lo escrito por Marx antes de la "ruptura epistemológica". Para Dunayevskaya, "la dialéctica hegeliana es el crisol donde el materialismo se transformó en filosofía histórico-universal de la libertad", concepción que ataca a todas aquellas teorías (Stalin-Bernstein) que se empeñan en quitarle el "andamiaje dialéctico" a la obra de Marx, o a las que conciben la relación Marx-Hegel como un simple "coqueteo".

Lo que le sucede a Dunayevskaya, sobre todo en esta parte del libro, es lo que ha



caracterizado a la mayoría de las polémicas dentro del marxismo en los últimos años: que en su afán por hacer hincapié en algunos de los elementos de la teoría marxista o de la relación que existe entre ésta y alguna otra corriente filosófica, inclinan la balanza hacia el lado que quieren destacar exagerando muchas de sus propias conclusiones; olvidando las propias experiencias de Marx y Engels a quienes en el momento en el que dieron a conocer su teoría se les acusó de economicistas por hacer demasiado hincapié en el factor económico dentro de su concepción histórica, circunstancia a la que Engels se refiere como una necesidad estratégica dada las características de la filosofía de sus días.

En lo que se refiere a Lenin, apunta Dunayevskaya, es verdaderamente sintomático cómo, en 1914, en plena actividad política estudia *La ciencia de la Lógica* de Hegel con el propósito de comprender el movimiento revolucionario en toda su complejidad. Da otro ejemplo concreto de cómo Lenin, entre la 2a. y 3a. Internacional, recurre constantemente a la dialéctica en contra del internacionalismo abstracto.

En la *Doctrina del Concepto* hegeliano, Lenin encuentra que "se elabora la verdadera historia de la humanidad", de donde una de las tareas públicas que establece para los editores de *Bajo la Bandera del Marxismo* es la "necesidad de elaborar una sólida base filosófica" que consistiría en un estudio sistemático de la dialéctica hegeliana, pues "comprenderla se habría convertido en el *pons asini* para Lenin."

La autora establece una ambivalencia filosófica dentro de la obra de Lenin, utilizando como criterio de demarcación precisamente la actitud de éste frente a la obra hegeliana.

Las "Alternativas" teórico-revolucionarias (Trotsky, Mao, Sartre) que surgen después de la muerte de Lenin, no atinaron, dice la autora, en la definición de una nueva categoría a partir de los actos espontáneos de las masas (como base teórica). La teoría marxista-leninista se feticchiza al sacrificarse el análisis del concepto del *Sujeto Autodesarrollado* (donde las masas son el Sujeto) por el concepto de *liderazgo*.

En el caso de Trotsky estamos frente a un inobjetable líder revolucionario; pero no frente a un "teórico" marxista al que le importa que la nueva etapa de desarrollo económico sea abordada siempre en *relación rigurosa* con el desarrollo subjetivo —la nueva forma de rebelión de los trabajadores— originándose la necesidad de elaborar una nueva relación entre teoría y práctica, de tal modo que la filosofía de la revolución y sus fuerzas no se separen. Esto explica por qué Trotsky continuó haciendo abstracción del Estado ruso, aún después de la stalinización, al que se refería como "un estado obrero, aunque degenerado."

Si bien es cierto que el concepto de liderazgo es una idea que obsesiona a Mao Tse-Tung y que de alguna manera castra a la Revolución china de su espontaneidad tornándola en un proceso "dirigido, disciplinado y soportado", la crítica de Dunayevskaya a su teoría es injusta en el sentido de reprocharle la paciencia con la que éste ve el proceso en el que China alcance el comunismo integral.

Sobre "el extraño que se acerca a mirar" (Jean-Paul Sartre), Dunayevskaya, le reconoce su actitud crítica frente al marxismo dogmático, que para la década de los 40 se encontraba francamente varado y perezoso. Lo que hay que revalorizar, pensaba Sartre, es la realidad particular-individual, humana; sobre todo a raíz de la Revolución húngara de 1956 y la forma en la que ésta fue reprimida. Sin embargo y a pesar de sus aciertos, "detrás del lenguaje nihilista de Sartre acecha... nada, simplemente nada, y como no hubo pasado y el mundo actual es 'absurdo' no hay futuro." En *El ser y la nada*, obra capital de Sartre, se llega a un callejón sin salida, en parte porque en esta obra el autor es incapaz de ver en el individuo social o en la sociedad, lo que Marx denominó "la historia y su proceso."

En la tercera parte de *Filosofía y revolución*, "La realidad económica y la dialéctica de la liberación", se analizan las distin-

tas revoluciones africanas, las revueltas en Europa Oriental y algunos movimientos de liberación en Estados Unidos de América (la dimensión negra, la juventud vs. la guerra de Vietnam, el movimiento obrero y la liberación femenina). Un común dentro de estos tres análisis lo constituye la denuncia de Dunayevskaya contra la actitud "occidental ortodoxa" de menosprecio frente a los distintos movimientos de liberación nacional, por no inspirarse en los lineamientos "ortodoxos", sin dejar por eso de señalar, que muchos de estos movimientos, han fracasado o se han desvirtuado por el distanciamiento que existe entre líderes y masas.

El balance positivo que se extrae de todas estas experiencias libertarias es que, los trabajadores de todas estas sociedades empiezan a considerarse a sí mismos como "Sujeto Autodesarrollado" cobrando conciencia de sus propias fuerzas. El corolario de este análisis: "El movimiento a partir de la práctica es en sí mismo una forma de teoría", es lo que da unión y justifica la elaboración de este estudio.

Al final del libro (apéndice) se incluye un análisis, de carácter periodístico, sobre la sucesión de Mao: en él se hace una relación pormenorizada de los acontecimientos inmediatos a la muerte de Mao, y de las nuevas políticas que se empiezan a implementar en la República Democrática China. Creemos que este artículo se incluye por iniciativa de los editores en español, ya que originalmente *Filosofía y Revolución* aparece en inglés en 1973, tres años antes de la muerte de Mao. Por esta razón, *En torno a la sucesión de Mao*, no forma parte de la unidad del libro y debe de considerarse como lo que es, un artículo periodista con todas sus limitaciones.

Por último, y a manera de glosa, podemos decir que junto con el corolario del que hablábamos anteriormente, Dunayevskaya hace girar su análisis en torno a una idea: "El problema de 'comprender la dialéctica' no fue nunca para Marx o Lenin simplemente la comprensión de una categoría filosófica, sino el problema de elaborar la dialéctica real de la liberación."

Eduardo Enríquez

*Dunayevskaya, Raya, *Filosofía y Revolución*, Trad. de Ofelia Castillo, Aníbal Leal y Marcela Suárez, México, Siglo XXI, 1977, 311 pp.

La vida a plazos de don Jacobo Lerner

En su casa de un vetusto barrio limeño, desahuciado social y físicamente, don Jacobo Lerner evoca, mecánico, los rostros y las situaciones del exiguo drama de su vida: su infancia en Staraya-Ushitza, su huida a Berlín donde fue barrendero, su deambular monótono por inhóspitos pueblos peruanos con el bulto de cachivaches del mercachifle, su estancia en Chepén, su tienda y el amasiato con la criolla de la que tuvo un hijo que nunca quiso reconocer y al que nunca vio por huir a Lima, el burdel para judíos que ahí regenteó, el tiempo que estuvo poseído del espíritu de León Mitrani, correligionario y compatriota, cuyo cadáver insepulto se desbarata en algún camino olvidado, y en otros personajes, paisanos y cristianos, que rodearon, provocaron y terminaron por atribular su vida a plazos.

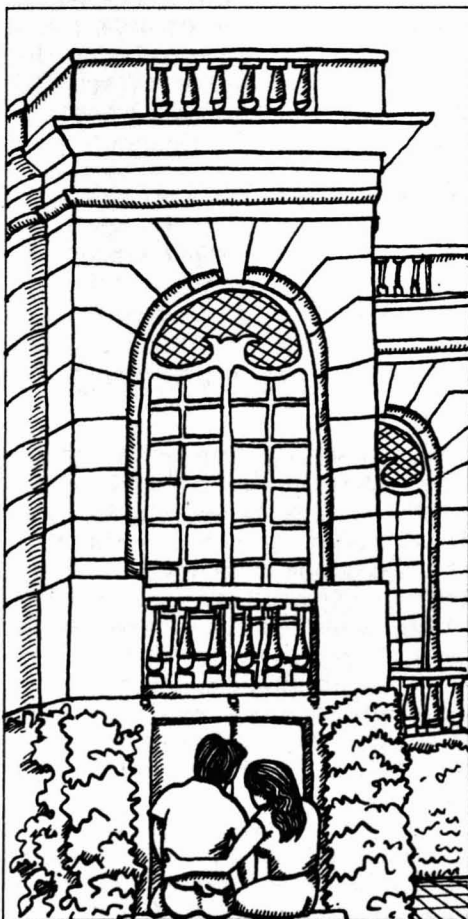
La primera novela de Isaac Goldem-

berg* (publicada primero en inglés en traducción de Robert Piccotto, Persea Book, N.Y.) es, sin embargo, bastante más que este mínimo aspecto del asunto que abre-vio sin vender demasiada trama. Se trata, de manera simultánea, de un estado de ánimo con voces y de una novela de *mores* inteligentemente ambigua y gratamente explorable, estructurada con una habilidad discreta y acusosa: durante los catorce años que la novela "cubre" aparecen o se escuchan una serie de personajes, crónicas, transcripciones de sueños y recortes de "Alma Hebrea", el órgano mensual de la incipiente comunidad israelita del Perú que desde la objetividad de la noticia política (los incidentes fronterizos con Colombia) hasta el monólogo interior, añaden gramos de información sobre la historia de Jacobo Lerner y, en la misma medida, aumentan su esencial ambigüedad en tanto que tales personajes hablan desde sus mezquinas ambiciones, recelos y soledades. Huelga decir que, a la vez que colaboran a reconstruir la vida de Jacobo Lerner crean el patético cuadro de la asimilación de la diáspora en el Perú.

(Sobrevivientes de los pogroms rusos de 19 y 20, León Mitrani, originario también de Staraya-Ushitza, llega a Chepén donde, años después, se encuentra de nuevo con Jacobo Lerner. Mitrani cuida su tienda y su amante ciega mientras se prepara para su muerte entregado al estudio del Talmud y la Tora pues está seguro de que nada falta ya para la llegada a Chepén de los nazis.)

Uno de los méritos de la novela es su capacidad para asimilar ciertas técnicas recientes en la narrativa latinoamericana y llevarlas más allá del costumbrismo. Existe en ella una obvia cercanía a Puig y a Sexer: los personajes se enfrascan con indolencia en el recuento de sus vidas cotidianas en forma directa y sin acotaciones; las "hablas" de los personajes (en especial los monólogos de Samuel Edelman — personaje que cumple la función barthesiana del "confidente"— con su enloquecida sintaxis *paisana*) que caracterizan y personalizan la densidad humana del relato tanto como su reflejo social; las intermitencias del lenguaje publicitario y su elaborada exaltación de la emoción fugaz, todo ello ya no se da como fin en sí mismo para tipificar un comportamiento de clase sino como marco para ubicar el trágico desenvolvimiento de Jacobo Lerner y su preciado óbolo de abandono y soledad.

(Nacido y educado en el seno de una fa-



milia arribista y asolada por la desventura, Efraín Wilson, hijo natural de Jacobo Lerner, se inicia en una vida timorata y cruel sin conocer nunca a su padre. Asediado por sueños horribles en los que se ve arrastrado a un pozo "repleto de judíos que también son parecidos a los diablos" y por una sexualidad precoz y candorosa, vive, mientras se sumerge cada vez más en un mundito poblado por animales y fantasías que giran alrededor de la imagen del padre desconocido que está a punto de heredarle una fortuna modesta fruto de años de trabajo y del comercio de la carne).

La habilidad narrativa de Goldemberg va al parejo del formidable mundo que es capaz de revelar, el mundo en gestación eterna de la diáspora que en su necesidad de identificarse con la intermediación cultural debe conservar aquello que la identifique con su origen y su sentido. Lo que resulta es un mundo plagado de mitologías lentamente fraguadas por ellos y por los cristianos en sus mutuas asechanzas donde se cocina el prejuicio y el lugar común. Así los programas culturales de la comunidad israelita invariablemente incluyen canciones o pequeñas escenificaciones tituladas "La historia de Marya Kalish, una joven judía perseguida por los sicarios del Czar" que siempre rematan, en el programa, con la frase: "¡NATURALICESE PERUANO!", o bien canciones como "Wi is main Kind?". Ese conflicto, que en las páginas de "Alma Hebrea", tiene su dimensión humorística y casi disparatada, tiene, en la figura de Jacobo Lerner, su dimensión trágica: es un personaje extraordinario que en sus avatares, su esencial descarrío, su desarraigo compulsivo sostiene una fidelidad amarga a insegura al instinto que lo preserva en su desubicación.

(Entre 1922 y 1935 la creciente comunidad israelita del Perú funda una revista, "Alma Hebrea", y el "Círculo Cultural Israelita", pruebas manifiestas de su creciente importancia y arraigo dentro de la vida mercantil y cultural de su "segunda patria". En la revista dedican secciones a los antedentes judíos en el país, anuncian películas donde Al Jolson cantará canciones judías, ofrecen nociones de higiene que van desde la acidez estomacal a la acidia moral, denuncian a mercaderes antisemitas y analizan el fortalecimiento del nazismo en Alemania, o publican cartas como la del importante intelectual peruano en la que se invita a los judíos a unirse a los indios para lograr "al hombre nuevo").

Jacobo Lerner, equívoco, rebelde, herético, errante, preserva para sí la circunstancia solitaria y atávica del eterno inubicado. Asediado en el recuerdo por el pogrom y amenazado en el presente por otros nuevos asedios se afianza en él la nebulosa condición del desastre íntimamente asumido de la desubicación. Antes de morir convoca la frágil figura de su vástago cuando ya es demasiado tarde, tan tarde como cuando, a su vez, él fue convocado por el suyo. Palestina es una abstracción donde "Alma Hebrea" le dice que está "el hombre del mañana levantando su poema al surco", Rusia o Alemania existen sólo en función del dolor que le causaron y donde se pudre la flor etérea de la infancia y su condición de tratante de blancas lo hace extraño a los judíos exitosos de la colonia sumergidos en la competencia banal. En su lecho de muerte atina sólo a dictar una herencia irónica y a percibir el rumor sordo de su claudicación ante el sueño siempre pospuesto y siempre recurrente: verse, como un patriarca del Génesis, lleno de hijos y riquezas en la tierra prometida que, en la realidad apenas se le dio a plazos. Goldemberg es un autor joven (33 años) que puede colaborar enormemente a certificar el diagnóstico que hiciera Rodríguez Monegal sobre la nueva novela: "no sólo está viva, sino que goza de buena salud".

Guillermo Sheridan

* Goldemberg, Isaac, *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*, LIBRE I (uno) editores, Lima, 1978.

Ahorra las palabras

La terquedad, además de ser un elemento decisivo en la transformación del mono en hombre, también ha servido como punto de partida para convertir al hombre en escritor. Resulta por demás sorprendente, si no es que prácticamente aterrador, comprobar cómo, en medio de la barbarie en que vivimos inmersos, nunca faltan seres tercios y caprichosos que, a pesar de la catástrofe tranquila en que suelen moverse, se niegan a ver las cosas tal como son (o como el poder de la costumbre quiere que las veamos) y se empeñan en convertirlas en palabras (hormigas vagabundas e incendiarias), velarlas con palabras o, mejor dicho, en tratar de contar las cosas de otra manera. Como prueba de ello tenemos el

libro *Ahora las palabras*, segundo volumen de cuentos que publica el Taller de Cuento de la revista *Punto de Partida*, donde se reúnen los trabajos de siete aprendices de escritor: María Elena Azpíroz (México, D.F., 1957), Roberto Bravo (Veracruz, Ver., 1950), Diego Cornejo (Tepito, D.F., 1954), Gustavo Masso (México, D.F., 1952), María Matienzo (Puebla, se niega a dar su edad), Blanca Luz Varela (Teoloyucan, Edo. de México, 1956) y Jaime Vázquez (México, D.F., 1956).

Ya su predecesor, *Zepelín compartido* (que reunía los cuentos primerizos de otros siete jóvenes prospectos de narrador), nos había permitido conocer lo heterogéneos y desiguales que suelen ser los productos salidos de un taller literario. Esta nueva publicación en poco hace variar nuestra opinión al respecto: no todo lo que sale de un Taller es literatura. Es evidente que *Ahora las palabras* solamente quiere ser un punto de partida: el primer combate formal que estos jóvenes sostienen con las palabras; pero los resultados nos hacen pensar que no estaría mal si algunos de ellos lo considerasen como un punto final... Las cosas no están como para andarnos con cuentos; si la literatura todavía puede tener alguna razón para existir o sobrevivir en una sociedad como la nuestra —donde casi el 40 por ciento de la población ni siquiera sabe leer y escribir—, no es obligatorio que todos los que tienen ganas de escribir se conviertan en escritores. Es un hecho comprobado que en México, hacen más falta los buenos lectores que los relativamente muchos escritores que deambulan por todas partes.

Escribir un cuento, de principio se presenta como una tarea más o menos fácil: basta con tener una buena idea y convertirla en palabras sobre una hoja de papel. Pero ésta es también la trampa del género, en realidad un cuento es el lugar donde la escritura debe alcanzar su máxima perfección. El terreno del cuento no es tan seguro como muchos suponen, al contrario, la brevedad y la claridad que le deben ser inherentes pueden convertirlo en un peligroso pantano. Los autores de *Ahora las palabras* aparentan conocer el lugar donde se mueven ("son serios y trabajadores", asegura Miguel Donoso Pareja, encargado de redactar la Nota introductoria del volumen); pero, por desgracia, tal parece que sólo conocen el lugar a través de mapas y/o fotografías; pues, una vez que se internan en él, la mayoría se pierde y termina ahogándose en sus propias palabras.

De los treinta y ocho textos que estos siete jóvenes aprendices nos entregan, sólo nueve valen la pena de considerarse como cuentos y ser rescatados del olvido; y únicamente tres de los fogosos escritores demuestran tener talento y oficio para seguir adelante en su aventura con las letras; lo demás no pasa de ser llamarada de petate o mero ruido... De hecho el libro, tomado en su conjunto, es demasiado malo y bastante desalentador, por lo que intentar la reseña total de *Ahora las palabras* sería demasiado tedioso, e implicaría tener que agregar más ruido al ruido; esta reseña se conformará con tomar en cuenta sólo lo que vale la pena de ser leído...

Comenzaremos por Roberto Bravo, quien aporta ocho cuentos al volumen, de los cuales sólo dos nos permiten sospechar que Bravo tiene algo importante que decir, ellos son: *Día tras día* y *La clase de historia*. En ambos el narrador, sin apartarse ni un ápice de lo que es considerado como "la realidad", establece un interesante juego con los diversos elementos que la integran, para conseguir presentarnos una visión lúcida e irónica, decididamente crítica de las condiciones infraculturales en que se ven obligados a vivir la mayoría de nuestros compatriotas. *La clase de historia* es una magnífica narración donde un grupo de teporochos se reúne para emborracharse, mientras uno de ellos, "el que sabe mucho", se dedica a contarles, muy a su manera, absolutamente alejado de todo lo que enseñan los libros de Historia, la forma en que Lenin venció a los soldados del Zar. Este cuento pudo haber sido una pequeña obra maestra, desgraciadamente pierde mucha de su fuerza por culpa de la confusa y no más idónea técnica narrativa que su autor eligió para desarrollarlo.

El siguiente aprendiz de narrador que vale la pena tomar en serio es Gustavo Masso. Utilizando las técnicas y el lenguaje de eso que ha dado llamarse "literatura de la onda", Masso nos entrega cinco cuentos, tres de los cuales logran superar las limitaciones implícitas a este tipo de escritura: *Sin querer queriendo*, *La madrugada de los abortados* y *Aquí nomás de hablador*. Inmediatamente en estos textos se hace patente el indudable talento narrativo de Masso; sus cuentos, ya desde las primeras líneas, nos comunican su preocupación por entender y desentrañar esa pesadilla que es la vida cotidiana; quizá su único defecto consiste en la facilidad con que Masso cae en un maniqueísmo molesto, defecto principal de toda escritura que de



principio se quiere comprometida con las clases oprimidas. De cualquier modo hay momentos en los que Masso consigue, también valiéndose de la ironía, crear situaciones y ambientes donde las palabras dejan de ocultar lo que está ocurriendo ahora mismo en cualquier lugar.

La violencia es el elemento distintivo y determinante en la escritura de Gustavo Masso; ya sea en forma de pseudo liberador y purificadora bronca entre borrachos (*La madrugada de los abortados*), o en forma de contraproducente arenga revolucionaria (*Sin querer queriendo*), o como aparente crimen gratuito (*Aquí nomás de hablador*); no cabe duda de que estos textos quieren hacernos partícipes, cómplices de esa terrible catástrofe tranquila en la que estamos atrapados.

Jaime Vázquez es, sin lugar a dudas, el único "aprendiz" que ya puede comenzar a ser considerado como maestro. Los cinco cuentos con que participa en el volumen son los más consistentes y mejor logrados; en todos demuestra un gran dominio del lenguaje y la anécdota, y ninguno cae en los errores y defectos que aparecen en los textos de sus compañeros de taller. Vázquez ya no está aprendiendo (en el sentido más académico y despectivo del término) ni experimentando (en el sentido más sin sentido del término) con la literatura; sus trabajos transparentan su verdadero dominio del oficio, donde el aprender y el experimentar dejan de ser muletas de paralítico, para convertirse en voluntad de producir literatura. Pero que esto no sirva como rama de laurel sobre la frente de este joven narrador, sino como advertencia del (ahora sí) terrible y serio trabajo que le espera para poder llegar hasta donde, al menos estos cinco cuentos, nos permiten su-

poner que podrá llegar en su trabajo con las palabras. Los títulos de los textos de Jaime Vázquez, incluidos en *Ahora las palabras*, son: *Por la ventana*, *Reina*, *Samo el fantástico*, *Vuelta al volante* y *Aline*. Tal vez el más endeble sea este último, los demás son probablemente lo mejor que incluye el libro.

Vázquez es quien mejor sabe aprovechar la influencia de sus autores favoritos, que en él ya no se reduce a mero plagio, sino que adquiere la calidad de recreación y revaloración de dichas influencias. En ningún momento se le notan dudas o inseguridades al escribir, lo cual demuestra que los cuentos de Jaime Vázquez, atendiendo a los consejos del maestro Julio Cortázar, condensan "la obsesión de la alimaña, son una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación". En fin, Jaime Vázquez demuestra ser lo suficientemente terco como para no dejar de maravillarse con esa hipnotizante atracción que le provocan las palabras.

Ahora las palabras debe ser considerado un mal libro, no importa si sus autores son serios y trabajadores, lo cierto es que sus cuentos dejan mucho que desear; no contienen el mínimo de calidad necesaria —excepción hecha de los trabajos antes mencionados— para ser considerados como literatura; la mayoría se queda en meros ejercicios de principiantes, escritura en la que las palabras no alcanzan a superar esa imprecisa barrera que separa a la literatura de los bocetos y proyectos de obra literaria. De cualquier modo, no está mal que se publique este tipo de libros, a condición de que sus autores estén dispuestos a considerarlos como posible punto final para su carrera literaria. Lo que sería deseable es que este tipo de publicaciones tuviese un tiraje mayor y una mejor distribución entre el público lector, que es, al fin de cuentas, quien decide qué será olvidado y qué permanecerá.

Salvador Mendiola

* Azpiroz, Bravo, et. al., *Ahora las palabras*, Ediciones de la revista *Punto de Partida*; UNAM, 1978, 111 pp.

DIALOGOS

Artes / Letras / Ciencias humanas

Contenido del número 86 (marzo-abril 1979)

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

Artes, Lectura, Comentario

Ilustraciones: Eugenio Servín

DIALOGOS

Revista bimensual de El Colegio de México

Precio \$20.00

Dls. \$1.08

Suscripción anual: \$10.00

Dls. \$5.46

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

difusión cultural

UNAM

LOS UNIVERSITARIOS

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

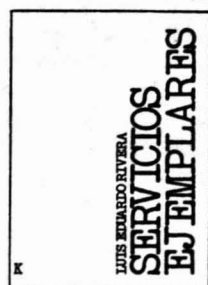
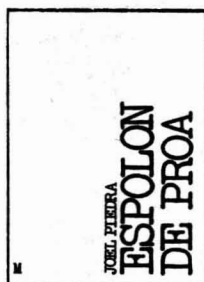
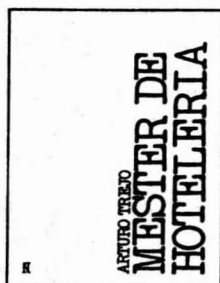
EL CASO DE LA ANGOSTURA por Ricardo María Garibay.

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

RESEÑA DE TEATRO, CINE Y LIBROS

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

nuevos títulos de
la máquina
eléctrica editorial

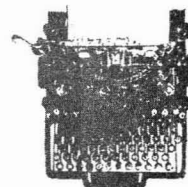


La
Máquina
Eléctrica

Editorial

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

La máquina de escribir



nuevos títulos:

- Angel José Fernández: *Escribir sin para qué.*
- Nicolás Parkhurst: *El sayo elemental.*
- Bárbara Jacobs: *Un justo acuerdo.*
- Roberto Diego Ortega: *Línea del horizonte.*
- Antonio Deltoro: *Algarabía inorgánica.*
- Rafael Vargas: *Conversaciones.*
- Margarita Dalton: *Polo en vilo.*

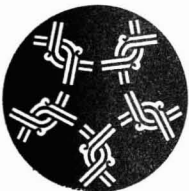
Ediciones de la máquina de escribir
Apartado Postal 21-998
México 21, D. F.

UNAM

difusión cultural



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



Información sistemática

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

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

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

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

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

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

Información Sistemática ACUMULA DATOS ORGANIZADAMENTE en ocho panoramas:

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

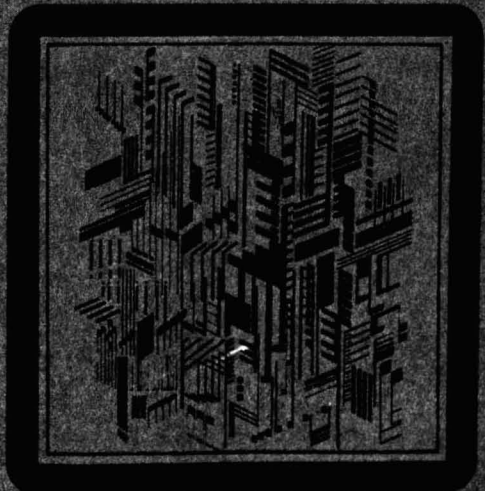
DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

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

EL LIBRO Y LA FORMACION
MATERIAL Y ESPIRITUAL
DEL MEXICANO

ERNESTO DE LA TORRE VILLAR



CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA UNIVERSIDAD UNAM
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES



REVISTA TRIMESTRAL DE EDICIONES ERA

CUADERNOS POLITICOS

Jürgen Habermas ► Capitalismo tardío y democracia
Arnaldo Córdova ► La política de masas y el futuro de la izquierda

Carlos Rodríguez Ajenjo, José Antonio Vital Galicia ► Las luchas de los trabajadores de la salud
Henry Pease García ► La lucha de clases en Perú
Martín de la Rosa ► La Iglesia en México (1965-1979)

19

EDICIONES ERA / AVENA 102 / MEXICO 13, D. F. / 581-77-44



**siglo
veintiuno
editores**

"EL HIJO PRÓDIGO". ANTOLOGÍA Compilación de Francisco Caudet

Primera antología de esa revista que tanto influyó en el proceso literario de México en la década de los cuarenta.

TEORÍA Y PRÁCTICA DE UN CINE JUNTO AL PUEBLO

Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau

Una visión amplia sobre el cine comprometido y sobre la experiencia acumulada en quince años de trabajo cinematográfico.

CUERPO A CUERPO

David Viñas

Novela que surge de la pasión, del horror y de la ira del exilio.

siglo veintiuno editores, sa
CERRO DEL AGUA 248, MEXICO 20, D.F.

en su próximo número la

revista de la

universidad de méxico

publicará

- textos de pasolini y seligson
- poesía de mejía sánchez y zaid
- pedro lastra: el teatro de carlos fuentes
- ¿cómo traducir a vallejo?
- hector xavier evoca a frida y a maría izquierdo
- las columnas de lya cordoza y oviedo
- crítica: harte, mcwilliams, coiran, joyce y dante, scorza, carpentier y monterroso.



a la venta en las principales librerías de la capital y la provincia en la planta baja de la torre de la rectoría y en minipuestos de c.u.
ventas y suscripciones en el departamento de distribución de publicaciones de difusión cultural, adolfo prieto 133, col. del valle, méxico, 12, d. f.

Jaime Moreno Villarreal

Versión al abandono

Ha dejado, roído, a las gaviotas
el esqueleto páramo del coito.
Temporal, barca, sal, saliva: gime.
Ama entonces y amaga; se da obsequio
a la encallada, mar verdiza y negra.
Al naufragio se astilla y, deslavada,
lame su desconsuelo de la carne.
Yace, refugia –yacija, refugio–
el desnudo paraje de sus ropas.

He dejado horadar a las gaviotas
el páramo esqueleto del amante.
La calma, sal, preside la tormenta:
amargo sol a sol que pierdo y lamo,
corales que conservo, nimiedades,
como bisutería de los cuerpos
y caries en los dedos y caricias.
Refugio de la carne, el mar abierto,
ropaje del desnudo y enemigo.

Jaime Moreno Villarreal (México, 1956), uno de los más notables poetas jóvenes, ha publicado artículos y poemas en varias revistas y suplementos culturales.

