

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

JOSÉ BIANCO
*Una novela
de aventuras*



MARIO
VARGAS LLOSA
*El arte
de mentir*



ÁLVARO
MATUTE
*Sobre
Hernández
Ureña*



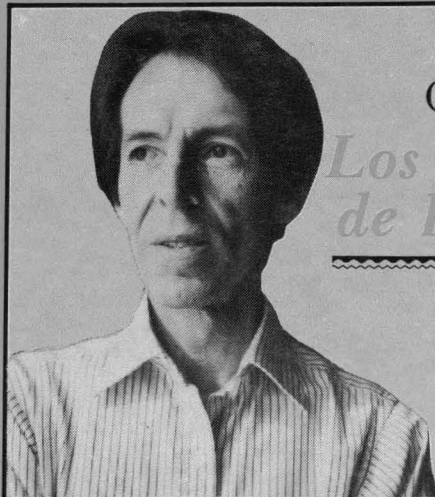
ANTONIO
SAURA
*La imagen
pintada*



KATHERINE
VON BÜLOW
Alemania hoy



JULIO
ORTEGA
*Los cuentos
de Ribeyro*



Nueva época / Octubre de 1984

páginas

agosto de 1984

8

para los Trabajadores del Estado



La ciudad en la conquista: A. Moreno Toscano

Periodistas en la Colonia: Humberto Mussachio
Paulina Lavista y la fotografía

Un cuento de Rafael Gaona

revista mensual \$ 70.00

Vuelta 94

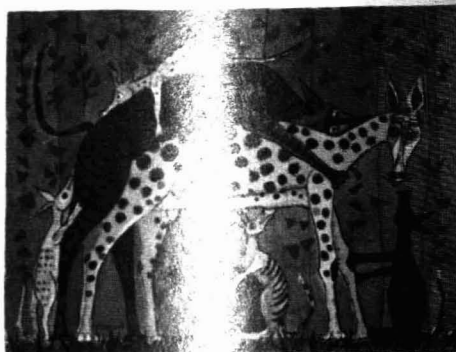
REVISTA MENSUAL AÑO VIII SEPTIEMBRE 1984 150 PESOS

Antonio Alatorre

UN SONETO DESCONOCIDO DE SOR JUANA

Daniel Bell

EDÓS:
CORRIDIDAD



Sanjinistas, asquitos y piratas

Poemas de M. Zaid
Comentarios de González de León
Paulkner, Bianco

HOMENAJE A MARCEL PROUST
Seguido de otros artículos
José Bianco

PARADISO: LECTURA DE CONJUNTO
Enrique Lihn, et. al.

ENUNCIACION Y DEPENDENCIA EN JOSE GOROSTIZA
Estudio de una máscara poética
Juan Gelpí

HEMEROGRAFIA LITERARIA 1978
Cuauhtémoc García Rosas, et. al.

DISTRIBUIDORA DE LIBROS
DE LA UNAM

SINTAXIS DE LOS RELATIVOS EN EL HABLA CULTA DE LA CIUDAD DE MEXICO
Margarita Palacios de Sámano

HUMANISMO Y RELIGION EN SOR JUANA INES DE LA CRUZ
Marié-Cécile Benassy-Berling

LAS NOCIONES DE TIEMPO Y ETERNIDAD DE HOMERO A PLATON
Conrado Eggers Lan

SOCIOLOGIA Y SEMIOLOGIA
Regina Jiménez-Ottalengo

FERNANDO CASTILLO PINTOR POPULAR 1895-1940
Gabriel Fernández Ledesma

EL CINE DE LUCHADORES
Nelson Carro

DE VENTA EN LAS LIBRERIAS
UNIVERSITARIAS
MAYOREO: 674-20-31

extensión cultural

SUMARIO

Volumen XL, Nueva Época, número 42, Octubre / 1984

- Mario Vargas Llosa:** El arte de mentir: 2
Arturo González Cosío: Escudo de pétalos: 5
Katherine Von Bülow: Alemania es inocente: el Estado es culpable: 6
José Bianco: Sobre una novela de aventuras: 12
Álvaro Matute: Pedro Henríquez Ureña y la Universidad de México: 14
Ana María del Re: Sobre palimpsestos y laberintos (Entrevista a Francisco Rivera): 19
Fernando Aínsa: Sobre la época en que se quisiera ser un hombre y odiar como se debe: 22
Antonio Saura: La imagen pintada: 25
José Carlos Cataño: Tres poemas: 34
Julio Ortega: Leer a Ribeyro: 35

RESEÑAS

LIBROS

- Will H. Corral:** Cristóbal Colón, pasajero canónico de sus escritos y lecturas (*Textos y documentos completos*, de Cristóbal Colón): 45
Alberto Paredes: El fuego seco de la desgracia (*Catacumbas*, de Enrique de Jesús Pimentel): 47

DE ACTUALIDADES

- Danubio Torres Fierro:** Los intelectuales y la historia contemporánea: 48

MUSICA

- Juan Arturo Brennan:** Ensemble Modern: 50

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro / Secretario General Administrativo: C. P. Rodolfo Coeto Mota / Secretario de la Rectoría: Dr. Luis F. Aguilar Villanueva / Abogado General: Lic. Cuauhtémoc López Sánchez / Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Administración: Carlos Angeles

Corrección: Jaime G. Velázquez

Oficinas: Adolfo Prieto 133, Colonia del Valle, 03100 México, D. F.

Teléfonos: 536 43 39 / 523 36 52 ext. 28

Impresión Imprenta Madero, S. A. de C. V.

Avenida 102

MARIO VARGAS LLOSA

El arte de mentir

Desde que escribí mi primer cuento me han preguntado si lo que escribía "era verdad". Aunque mis respuestas satisfacen a veces a los curiosos, a mí me queda rondando, vez que contesto a esa pregunta, no importa cuán sincero sea, la incómoda sensación de haber dicho algo que nunca da en el centro del blanco.

Si las novelas son ciertas o falsas importa a cierta gente tanto como que sean buenas o malas y muchos lectores, consciente o inconscientemente, hacen depender lo segundo de lo primero. Los inquisidores españoles, por ejemplo, prohibieron que se publicaran o importaran novelas en las colonias hispanoamericanas con el argumento de que esos libros disparatados y absurdos —es decir, mentirosos— podían ser perjudiciales para la salud espiritual de los indios. Por esta razón, los hispanoamericanos sólo leyeron ficciones de contrabando durante trescientos años y la primera novela que, con tal nombre, se publicó en América española apareció sólo después de la independencia (en México, en 1816). Al prohibir no unas obras determinadas sino un género literario en abstracto, el Santo Oficio estableció algo que a sus ojos era una ley sin excepciones: que las novelas siempre mienten, que todas ellas ofrecen una visión falaz de la vida. Hace años escribí un trabajo ridiculizando a esos fanáticos arbitrarios, capaces de una generalización semejante. Ahora pienso que los inquisidores españoles fueron los primeros en entender —antes que los críticos y que los propios novelistas— la naturaleza de la ficción y sus propensiones sediciosas.

En efecto, las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa—, pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el aire de un galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros— quisieran una vida distinta de la que llevan. Para aplacar —tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela hay una inconformidad y un deseo.

¿Significa esto que novela es sinónimo de irrealidad? ¿Que los introspectivos bucaneros de Conrad, los morosos aristócratas proustianos, los anónimos hombrecillos castigados por la adversidad de Kafka y los eruditos metafísicos de los cuentos de Borges nos exaltan o nos conmueven porque no tienen nada que ver con nosotros, porque nos es imposible identificar sus experiencias con las nuestras? Nada de eso. Conviene pisar con cuidado, pues este camino —el de la verdad y la mentira en el mundo de la ficción— está sembrado de trampas y los invitadores oasis suelen ser espejismos.

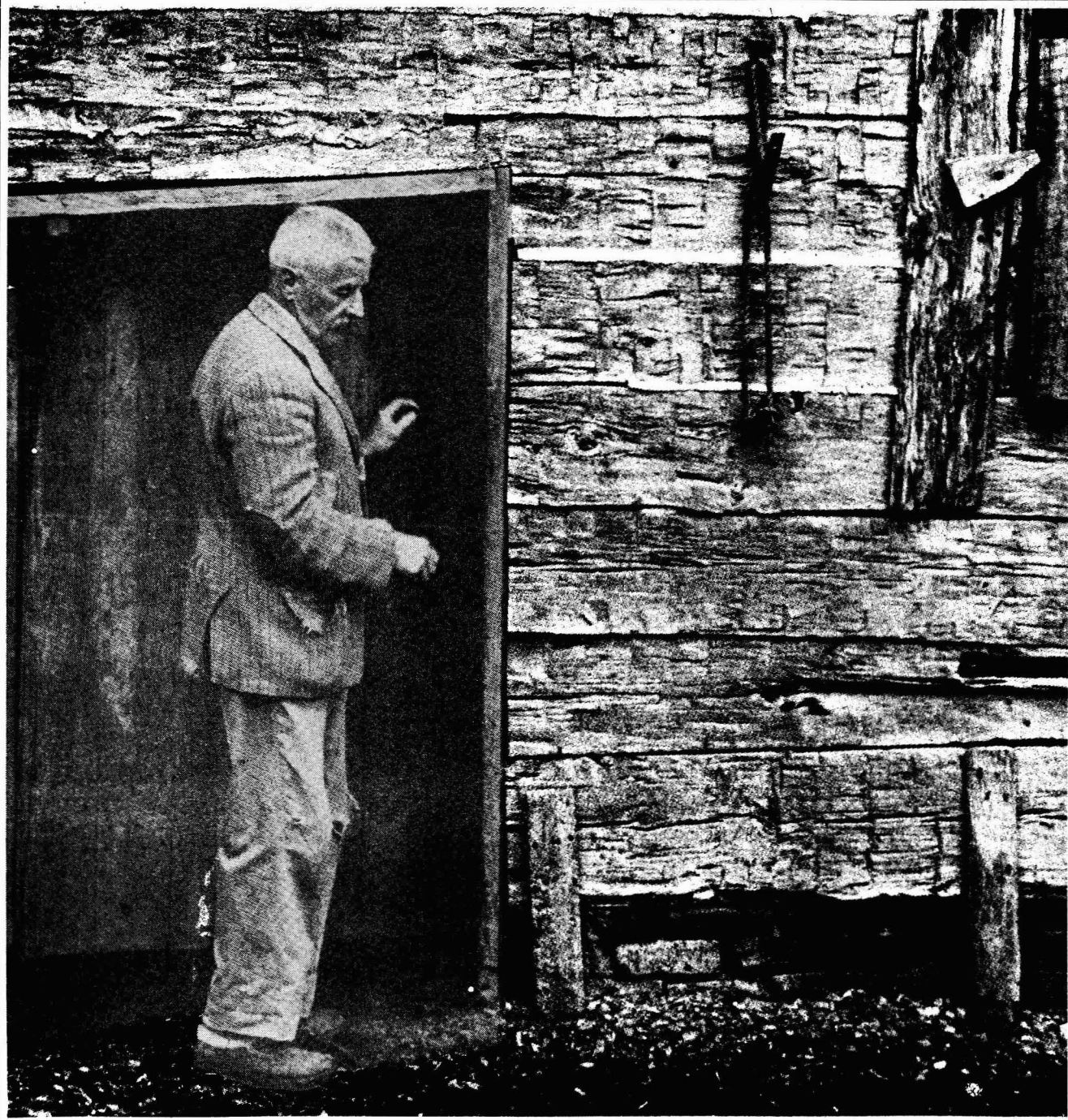
¿Qué quiere decir que una novela siempre miente? No lo que creyeron los oficiales y cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado, donde —en apariencia, al menos— sucede mi primera novela, *La ciudad y los perros*, que quemaron el libro acusándome de calumnioso a la institución. Ni lo que pensó mi primera mujer al leer otra de mis novelas, *La tía Julia y el escribidor*, y que, sintiéndose incorrectamente retratada en ella, ha publicado luego un libro que pretende restaurar la verdad alterada por la ficción. Desde luego que en ambas historias hay más invenciones, tergiversaciones y exageraciones que recuerdos y que, al escribirlas, nunca pretendí ser anecdóticamente fiel a unos hechos y personas anteriores y ajenos a la novela. En ambos casos, como en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias aún vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantasé algo que refleja de manera muy infiel esos materiales de trabajo. No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo. En las novelitas del francés Restif de La Bretonne la realidad no puede ser más fotográfica, ellas son un catálogo de las costumbres del siglo XVIII francés. En estos cuadros costumbristas tan laboriosos, en los que todo semeja la vida real, hay sin embargo algo diferente, mínimo y revolucionario. Que en ese mundo los hombres no se enamoran de las damas por la pureza de sus facciones, la galanura de su cuerpo, sus prendas espirituales, etc. sino, *exclusivamente*, por la belleza de sus pies (se ha llamado, por eso, "bretonismo" al fetichismo del botín). De una manera menos cruda y explícita, y también menos consciente, todas las novelas rehacen la realidad —embelleciéndola o empeorándola— como lo hizo, con deliciosa ingenuidad, el profuso Restif. En esos sutiles o groseros agregados a la vida —en los que el novelista materializa sus obsesiones— reside la originalidad de una ficción. Ella es más profunda cuanto más ampliamente exprese una necesidad general y cuantos más sean, a lo largo del espacio y del tiempo, los lectores que identifiquen, en esos contrabandos filtrados a la vida, los oscuros demonios que los desasosiegan. ¿Hubiera podido yo, en aquellas novelas, intentar una escrupulosa exactitud con los recuerdos? Ciertamente. Pero aún si hubiera conseguido esa proeza aburrida de sólo narrar hechos ciertos y describir personajes cuyas biografías se ajustaban como un guante a las de sus modelos, mis novelas no hubieran sido, por eso, menos mentirosas o más verdaderas de lo que son.

Porque no es la anécdota lo que en esencia decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella no sea vivida sino escrita, que esté hecha de palabras y no experiencias vivas. Al traducirse en palabras, los hechos sufren una modificación profunda. El hecho real —la sangrienta batalla en la que tomé parte, el perfil gótico de la muchacha que amé— es uno, en tanto que los signos que pueden describirlo son in-

numerables. Al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe: esto, entonces, muda de naturaleza, *lo que describe* se convierte en *lo descrito*. ¿Me refiero sólo al caso del escritor realista, aquella secta, escuela o tradición a la que pertenezco cuyas novelas relatan sucesos que los lectores pueden reconocer como posibles a través de su propia experiencia de la realidad? Parecería, en efecto, que para el novelista de estirpe fantástica, que describe mundos irreconocibles y notoriamente inexistentes, no se plantea siquiera el cotejo entre la realidad y la ficción. En realidad, sí se plantea, pero de otra manera. La "irrealidad" de la literatura fantástica se vuelve, para el lector, símbolo o alegoría, es decir representación de realidades, de experiencias que sí pueden identificarse como posibles en la vida. Lo importante es es-

to: no es el carácter "realista" o "fantástico" de una anécdota lo que traza la línea fronteriza entre verdad y mentira en la ficción.

A esta primera modificación —la que imprimen las palabras a los hechos— se entrevera una segunda, no menos radical: la del tiempo. La vida real fluye y no se detiene, es incommensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás. La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se torna orden: organización, causa y efecto, fin y principio. La soberanía de una novela no está dada sólo por el lenguaje en que está escrita. También, por su sistema temporal, la manera como discurre en ella la existencia: cuándo se detiene y cuándo se acelera y cuál es la perspectiva cronológica del narrador para describir ese tiempo



narrado. Si entre las palabras y los hechos hay una distancia, entre el tiempo real y el de una ficción hay siempre un abismo. El tiempo novelesco es un artificio fabricado para conseguir ciertos efectos psicológicos. En él el pasado puede ser posterior al presente —el efecto preceder a la causa— como en ese relato de Alejo Carpentier, *Viaje a la semilla*, que comienza con la muerte de un hombre anciano y continúa hasta su gestación, en el claustro materno; o ser sólo pasado remoto que nunca llega a disolverse en el pasado próximo desde el que narra el narrador, como en la mayoría de las novelas clásicas; o ser eterno presente sin pasado ni futuro, como en las ficciones de Samuel Beckett; o un laberinto en que pasado, presente y futuro coexisten, anulándose, como en *The Sound and the Fury*, de Faulkner.

Las novelas tienen principio y fin y, aun en las más informes y espasmódicas, la vida adopta un sentido que podemos percibir porque ellas nos ofrecen una perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, no nos da jamás. Ese orden es invención, un añadido del novelista, ese simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad la rectifica. A veces sutil, a veces brutalmente, la ficción traiciona la vida, encapsulándola en una trampa de palabras que la reducen de escala y la ponen al alcance del lector. Este puede, así, juzgarla, entenderla y, sobre todo, vivirla con una impunidad que la vida verdadera no le consiente.

¿Qué diferencia hay, entonces, entre una ficción y un reportaje periodístico o un libro de historia? ¿No están compuestos ellos de palabras? ¿No encierran acaso en el tiempo artificial del relato ese torrente sin riberas, el tiempo real? Se trata de sistemas opuestos de aproximación a lo real: en tanto que la novela se rebela y trasgrede la vida, aquellos géneros no pueden dejar de ser sus esclavos. La noción de verdad o mentira funciona de manera distinta en ambos casos. Para el periodismo o la historia depende del cotejo entre lo escrito y la realidad que lo inspira: a más cercanía más verdad y a más distancia más mentira. Decir que la *Historia de la Revolución Francesa* de Michelet o la *Historia de la conquista del Perú* de Prescott son “novelescos” es vejarlas, insinuar que carecen de seriedad. Documentar los errores históricos de *La guerra y la paz* sobre las guerras napoleónicas sería una pérdida de tiempo: la verdad de la novela no depende de eso. ¿De qué, entonces? De su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque “decir la verdad” para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y “mentir” ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género, amoral, o, más bien, de una ética sui generis, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos. Arte “enajenante”, es de constitución anti-brechtiana: si no hay “ilusión” no hay novela.

De lo que llevo dicho, parecería desprenderse que la ficción es una fabulación gratuita, una prestidigitación sin transcendencia. Todo lo contrario: por delirante que sea, hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta. Un tema recurrente en la historia de la ficción es: el riesgo que entraña tomar lo que dicen las novelas al pie de la letra, creer que la vida es como la describen. Los libros de caballería queman el seso al Quijote y lo lanzan a los caminos a alancear molinos de viento y la tragedia de Emma Bovary no hubiera ocurrido si el personaje de Flaubert no intentara parecerse a las heroínas de las novelas románticas que lee. Por creer que la realidad es como las ficciones, Alonso Quijano y Emma sufren terribles quebrantos.

¿Los condenamos por ello? No, sus historias nos conmueven y nos admiran: su empeño imposible de *vivir la ficción* nos parece personificar una actitud idealista que honra a la especie. Porque querer ser distinto de lo que se es es aspiración humana por excelencia. De ella ha nacido lo mejor y lo peor que registra la historia. De ella han nacido también las ficciones.

Cuando leemos novelas no somos el que somos sino también los seres hechizos entre los cuales el novelista nos traslada. El traslado es una metamorfosis: el reducto asfixiante que es nuestra vida real se abre y salimos a ser otros, a vivir vicariamente experiencias que la ficción vuelve nuestras. Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y la facultad de desear mil. Ese espacio entre la vida real y los deseos y fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones.

En el corazón de todas ellas llamea una protesta. Quien las fabuló lo hizo porque no pudo vivirlas y quien las lee (y las cree) encuentra en sus fantasmas las caras y aventuras que necesitaba para aumentar su vida. Esa es la verdad que expresan las mentiras de las ficciones: las mentiras que somos, las que nos consuelan y desagravan de nuestras nostalgias y frustraciones. ¿Qué confianza podemos prestar, pues, al testimonio de las novelas sobre la sociedad que las produjo? ¿Eran esos hombres así? Lo eran, en el sentido de que así querían ser, de que así se veían amar, sufrir y gozar. Esas mentiras no documentan sus vidas sino los demonios que las soliviantan, los sueños en que se embriagan para que la vida que vivían fuera más llevadera. Una época no está poblada sólo de seres de carne y hueso; también de los fantasmas en que estos se mudan para romper las barreras que los limitan.

Las mentiras de las novelas no son gratuitas: llenan las insuficiencias de la vida. Por eso, cuando la vida parece plena y absoluta y, gracias a una fe que todo lo justifica y absorbe, los hombres se conforman con su destino, las novelas no cumplen servicio alguno. Las culturas religiosas producen poesía, teatro, no novelas. La ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, *donde hace falta creer en algo*, donde la visión unitaria, confiada y absoluta ha sido sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre sobre el mundo en que se vive y el tras mundo. Además de amoralidad, en las entrañas de las novelas anida cierto escepticismo. Cuando la cultura religiosa entra en crisis, la vida parece escurrirse de los esquemas, dogmas, preceptos que la sujetaban y se vuelve caos: ése es el momento privilegiado para la ficción. Sus órdenes artificiales proporcionan refugio, seguridad, y en ellos se despliegan, libremente, aquellos apetitos y temores que la vida real incita y no alcanza a saciar o conjurar. La ficción es un sucedáneo transitorio de la vida. El regreso a la realidad es siempre un empobrecimiento brutal: la comprobación de que somos menos de lo que soñamos. Lo que quiere decir que, a la vez que aplacan transitoriamente la insatisfacción humana, las ficciones también la azuzan, espoleando la imaginación.

Los inquisidores españoles entendieron el peligro. Vivir las vidas que uno no vive es fuente de ansiedad, un desajuste con la existencia que puede tornarse rebeldía, actitud frente a lo establecido. Es comprensible que los regímenes que aspiran a controlar totalmente la vida, desconfíen de las ficciones y las sometan a censuras. Salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad.

Londres, junio, 1984.

ARTURO GONZÁLEZ COSÍO

Escudo de pétalos

Recóndita telaraña
cubre con su frágil traba,
cerca del estanque,
un secreto amuleto de rocío,
escudo de pétalos
de hilos luminosos y tenues,
flor minúscula y enjoyada
que tramó la cazadora de
insectos del mundo de Orión.

KATHERINE VON BÜLOW

Alemania es inocente: el Estado es culpable

*En Alemania, pareciera
ser que el tiempo no cura
las heridas, sino que ma-
ta la capacidad de sufrir.*
Peter Shneider¹

La sociedad alemana está en crisis. Es un hecho incontestable. Esta crisis se desarrolla, todo el mundo lo dice, teniendo como fondo la crisis del Estado. Los sondeos son clarísimos a este respecto: 59% de los alemanes piensan que “los grandes partidos políticos ya no tienen capacidad para resolver los numerosos problemas que se le plantean a nuestra sociedad”;² “los menores de 21 años, en un 61%, comparten esta opinión, los menores de 25 años en un 69%, los menores de 29 años en un 64%” (*Ibid*). Esta crisis se ha estado incubando desde hace ya mucho tiempo, aun cuando la rápida extensión del movimiento pacifista le ha revelado al mundo, con algún retraso, la importancia de los Verdes y de los Alternativos.

Los pacifistas le causan inquietud a un mundo siempre al acecho de cualquier señal que indique que Alemania ya no es el mismo socio estable y fiel que fue en la feliz época de la distensión y de la confianza mutua. Ciertamente que la evolución y las preocupaciones de los Verdes y de los Alternativos difieren sensiblemente de las de los pacifistas, pero lo que domina la escena política es la impugnación pacifista. Los Verdes, los Alternativos y los intelectuales, el ala izquierda del partido socialdemócrata (si no es que la casi totalidad de sus miembros), los sindicatos, así como una buena parte de la población alemana, se encuentran hoy reunidos bajo la sigla pacifista. Todo este mundillo, por más disparatado y heterogéneo que sea, se adhiere a la principal de las tesis del movimiento: “No a la instalación de cualquier arma atómica sobre el suelo alemán”, arriesgándose a aceptar una ruptura (eventual) con los aliados de otros tiempos. (Las consecuencias efectivas de una ruptura de este tipo no han sido, evidentemente, evaluadas en su justo valor, ya que el miedo casi místico de una guerra atómica mítica ha tomado la delantera con respecto a una evaluación racional de la situación política real.)

Esto no es un impedimento para que algunos de estos mismos militantes —sobre todo la gente muy joven— sigan fascinados por un discurso neomarxista muy “clásico” que, a todas luces, les pidieron prestado a algunos cuadros comunistas que supieron realizar un inteligente trabajo de zapa, ayudados en esta tarea por un medio de exultraizquierdistas, que han permanecido más fieles a los temas canónicos que algunos de sus amigos franceses. Este fenómeno es particu-

larmente sentido en Berlín, donde sin duda se ve favorecido por el contacto regular con la RDA y con el Muro. Pero para la mayoría de los activistas de las distintas corrientes, el terrorismo, con su cortejo de muertos, de secuestros espectaculares, de suicidios mal esclarecidos, de arrestos muy agitados y de entierros melancólicos, dejó demasiados malos recuerdos. Ya no se piensa en términos de revolución...

Los Alternativos han creado su propia contra-sociedad a partir de una protesta más sociocultural que marxizante; la mayoría de los impugnadores de hoy ya no desean “tomar por asalto a la socialdemocracia”, sino salir de la sociedad industrial todopoderosa. Esto se debe sin duda alguna al hecho de que a la sociedad democrática alemana, que sólo cuenta con treinta años de edad, le ha costado mucho trabajo soportar a sus impugnadores. Quienquiera que fuese de izquierda, real o supuestamente, no podía sino alejarse de una normalidad omnipresente y hostil (o morir a causa de ella, como los terroristas, que llevaron su implacable lógica hasta el final). De ahí ese doble movimiento, por una parte de emigración política, y por la otra, de creación de una sociedad paralela.

Los Verdes, por su parte, descubrieron, en lugar de las teorías políticas, los bosques y los peligros de lo nuclear y, por medio de ellos, se reencontraron con el *Heimat*. Su alternativa ya no es *socialismo o barbarie*, sino *ecología o apocalipsis*.

El itinerario de los pacifistas es más conocido. Ellos también redescubren a la patria alemana por el costado del apocalipsis atómico que amenaza con hacer que desaparezca la sociedad-patria y, en el peor de los casos, las dos Alemanias.

Este insólito y explosivo coctel —tan incomprensible y tan inquietante para el mundo político— representa más o menos a dos millones y medio de personas, entre protagonistas y simpatizantes. Esta es, claro está, una evaluación aproximativa, porque pareciera que una buena parte de la población alemana se encuentra sensibilizada por los temas ecologistas y pacifistas. Claro que la mayoría de los alemanes siguen estando preocupados antes que nada por la situación económica y no cuestionan en lo mas mínimo el funcionamiento del sistema democrático o su pertenencia al mundo libre. No es menos cierto que nos encontramos hoy frente a un movimiento político impugnador que, por primera vez desde 1945, logra reunir en torno a algunas preguntas a gente de todos los orígenes sociales y de todas las edades. Ya no se trata de un conflicto generacional, como fue durante los veinticinco años posteriores a la guerra, sino del nacimiento de un fenómeno político nuevo.

Estados Unidos, considerado por mucho tiempo como el país protector del mundo libre, hoy es visto como una amenaza potencial. La dependencia con respecto a Estados Unidos (y a la Alianza Atlántica) se vive como una especie de

maldición histórica. El miedo a una guerra atómica, engendrado por las múltiples declaraciones de estos últimos años de la administración norteamericana, se ha transformado poco a poco en hostilidad hacia Estados Unidos y sus aliados. Este país vuelve a ser el invasor, el vencedor de 1945, el juez de los crímenes cometidos bajo Hitler, y también, por fortuna, la potencia imperialista culpable de la guerra de Vietnam y de los crímenes cometidos en América Latina.

Esta condena de los Estados Unidos —ya practicada por la generación de militantes de los años 60, aquella que ingresa a las filas de los pacifistas y de los ecologistas— les permite a los distintos protagonistas del movimiento pacifista de hoy (incluyendo a los intelectuales que se le han unido) proceder a realizar un importante cambio: los errores cometidos por los alemanes, y de los cuales Auschwitz constituye el símbolo, estarán colocados de hoy en adelante del mismo lado que los crímenes cometidos por el imperialismo norteamericano, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo: a Hiroshima (o a los bombardeos de las ciudades alemanas por Inglaterra, un aliado igualmente sospechoso), así como a la guerra de Vietnam y a la guerra nuclear programada por los Estados Unidos, se les denuncia como crímenes —ya cometidos o a punto de serlo— contra la humanidad. Se juega aquí —quizás inconcientemente, lo cual no modifica en nada la gravedad de la situación— en torno a la diferencia entre la palabra *Völkermord*, que significa masacre de los pueblos, y la palabra *genocidio*, que proviene del griego *genos* (raza) y significa “destrucción” metódica de un grupo étnico. Ciertamente que no estamos negando la culpabilidad del pueblo alemán; por el contrario, se nos remite sistemáticamente a ella con cualquier referencia que se haga al símbolo de Auschwitz. Pero parecería que lo que permitió alimentar el antinorteamericanismo latente y renaciente de los militantes y de una parte de la población con elementos psicológicos nuevos, al mismo tiempo que el pueblo alemán se enmendaba de una culpa considerada hasta ese momento como imperdonable y, sobre todo, cuya gravedad era insuperable, fue un deslizamiento en el tiempo (Hiroshima sucedió después de Auschwitz) y en la calidad (el holocausto que está por venir pone en peligro la propia existencia del ser humano).

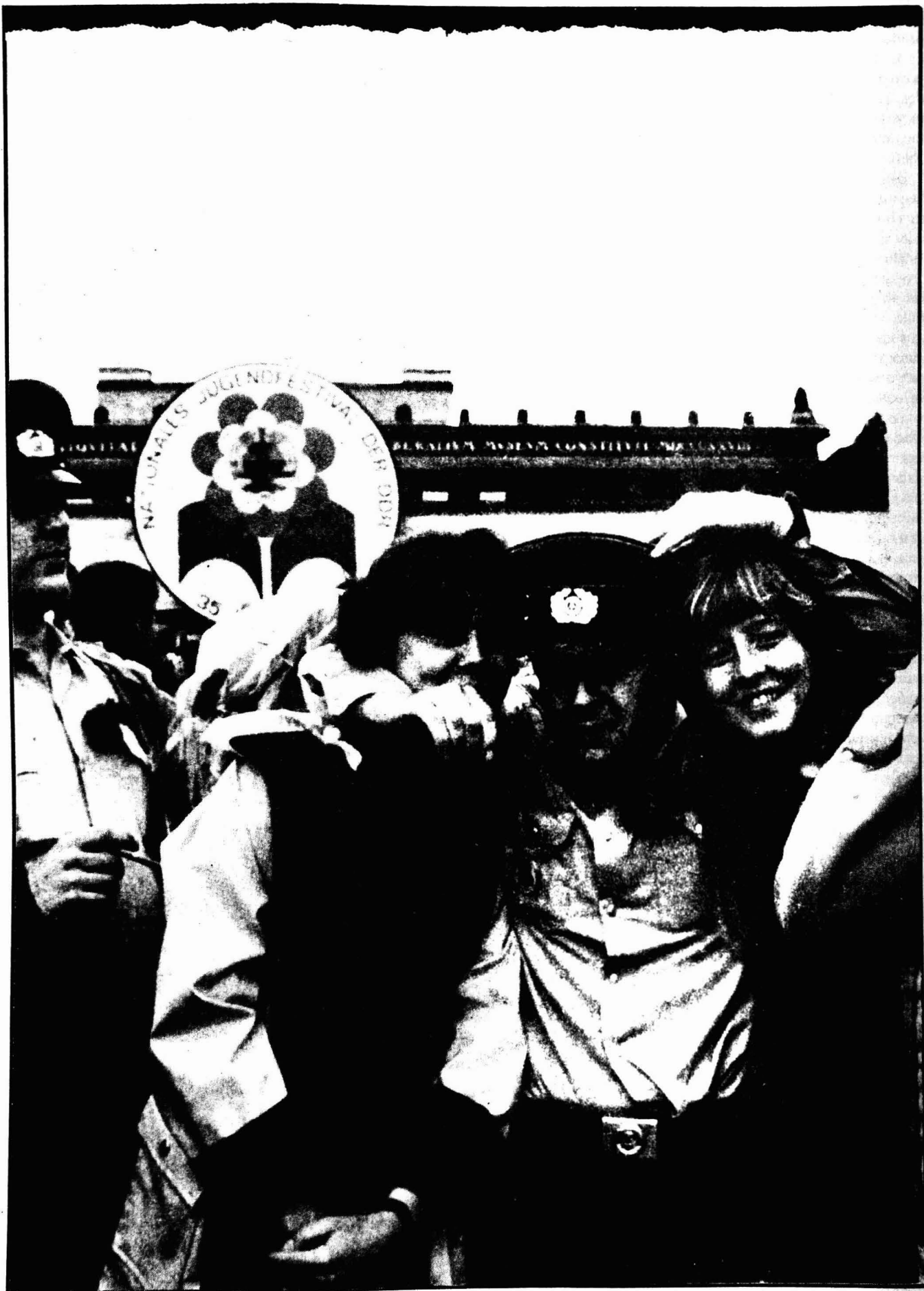
Muchos de estos militantes y ciudadanos parecen olvidar que los crímenes no se contabilizan como si fuesen cohetes, que no se anulan como si fuesen fuerzas de choque igualmente poderosas. Haber atentado contra la mismísima esencia del hombre a través del asesinato del Judío no se puede comparar con el crimen cometido por el imperialismo norteamericano ni con ningún otro crimen. No hay duda de que estas personas no logran ver esto claramente. Pero la amalgama que se establece entre Auschwitz e Hiroshima es por lo menos un error histórico y, en el peor de los casos, una voluntad explícita de pasar de un estado de culpabilidad a un estado de inocencia, y esto en nombre de una “responsabilidad histórica” que provocará que las acusaciones que han sido lanzadas tengan más peso. Por mi parte, pienso que es aquí donde, implícitamente y de una manera inconciente, se realiza la unidad entre los antiguos militantes de los años 66-68 y ecologistas y pacifistas, y aquella parte de la población que les ofrece su apoyo.

Este rechazo a la eterna culpa colectiva podría parecer normal y poco importante si no se tratara de Alemania. Pero este sentimiento de culpa colectiva ha estado sirviendo, a lo largo de los últimos treinta y cinco años, como válvula de seguridad contra todos los desbordamientos de la derecha.

Fue él quien protegió a la democracia alemana de que cayera en las peores tentaciones en el momento de la lucha contra el terrorismo. La democracia alemana es joven y no nació de una lucha o de una reflexión común: le fue impuesta a un pueblo arrodillado. Este pueblo hizo quizás todo lo que pudo para reprimir sus sentimientos, su decepción, su odio contra los vencedores y su vergüenza. Una vergüenza sorda ante el llanto de sus propios hijos. Replegado sobre sí mismo, cada quien trató, sin emitir palabra, de alejarse del incomprensible horror que el mundo, día con día, nos develaba sin piedad. Esta tierra ensangrentada cargaba, bajo los escombros, las huellas de una gloria ya para siempre maldita. Esta tierra se había convertido en una tierra prestada, en una tierra abandonada con mucha gracia en provecho de los sobrevivientes, porque la vida seguía reclamando lo que se le debía.

Habiendo sido privados de lo mejor de sí mismos, de su historia, los alemanes reconstruyeron su vida sobre una normalidad malsana, con el corazón cargado de sentimientos contradictorios. Aun la conciencia tranquila y bien merecida de aquellos que eran realmente inocentes golpeaba a fondo a los sobrevivientes del desastre. Todos estos inocentes, tanto los muertos como los vivos, los vencedores o los simples ciudadanos que volvían, bloqueaban el acceso hacia el verdadero perdón. No sentir, rechazar el perdón de otro porque uno mismo no puede perdonar, constituye la trama de la experiencia profunda de este pueblo que se despierta en plena pesadilla. Estados Unidos está ahí, generoso, pero él también juzga. Alemania renace bajo vigilancia, como un alumno que debe demostrar que de ahí en adelante se portará bien y también que será fuerte —esto para los fines de la política— pero sobre todo que se portará bien. Ya no más sueños, ya no más deseos que sean sospechosos. En este caso, sólo se permite la normalidad “democrática”. Quizás la izquierda, la extrema izquierda, sea la única que tenga derecho a la extravagancia; bueno, relativamente: ¿no es Bader el último hijo de Hitler?

La política estará reducida, de hoy en adelante, a votar a favor o en contra de tal o de cual política económica. Ciertamente que se habla de la nación, del pasado, de la reunificación, pero poco y prudentemente. La patria y los valores morales y éticos que constituyeron en algún momento el orgullo de los alemanes hoy parecen estar comprometidos para siempre. Entonces uno se calla, se reprime, tiene esperanzas, pero éstas no son ni desbordantes ni felices; las de ese tipo están totalmente ausentes. La eficacia económica, la carrera, el éxito, el dinero, reemplazan a la felicidad tierna y tranquila de aquellos que se sienten protegidos. Sobre los escombros de una historia para siempre prohibida, se construye una socialidad artificial y sin alegría. Cada fiesta nacional recuerda el desgarramiento, la culpa y la condena. Liberar a la tierra natal de esta maldición, ésa es la meta implícita de la juventud impugnadora. Ella tiene razón en querer esto. Pero el pasado pesa mucho. El padre fundador de un futuro posible está muerto o, por ser demasiado culpable, es rechazado. Hundimos así la mano en el pasado, más allá de la barrera de estos quince años de horror; rehabilitamos lo antiguo, cavamos un lugar artificial desde donde volver a empezar juntos. Transformar lo político en algo inocente es hacerlo nuevamente nuestro, rechazar a esta sociedad que se amuralló en el hormigón y rechazar la riqueza lograda por un pueblo diligente y trabajador. Volver a encontrar los mitos de otros tiempos, la pureza de la naturaleza y la *Volksgemeinschaft*, olvidando que los bosques pueden crecer en medio de



la peor historia de los hombres. Rezar y cantar con Jesucristo, salvar a la paz y al hombre, crear un nuevo *Lebensgefühl* (sentimiento de vida), expiar las culpas dentro de la ilusoria inocencia recuperada. Querer liberar a Alemania de sus obsesiones no le está prohibido a nadie. La esperanza es lo único que abre la brecha hacia la vida. El resentimiento, en cambio, no puede sino perderse en la oscuridad del pasado, en la noche de los tiempos y en el odio por los demás. El que la izquierda alemana, los jóvenes de hoy, impugnadores de ayer, implacables jueces de sus padres culpables, traten de liberar a Alemania de esta válvula de seguridad, he ahí donde reside el verdadero peligro.

Si en cambio esta juventud impugnadora pudiese decir que la patria del hombre libre es la democracia, y no tal o cual lugar geográfico, habría ganado una importante apuesta. Me temo, sin embargo, que desde mucho antes de que la culpa la comprometiese, ella ha estado buscando, más bien, unas raíces que están hundidas dentro de esta tierra llamada Alemania. El futuro no es esta utopía de la que ellos hablan. Y decir que el regionalismo, la "pequeña historia" es una muralla construida en contra de la sociedad omnipresente, no es más que un escape hacia el pasado. El mundo, el in-mundo, no se salvará a fuerza de replegarse en el rincón de tierra menos poblado. Profundizamos más y más en el enigma del fracaso. Interrogamos al tiempo inmemorial, siempre en busca de alguna señal que nos muestre cuál es el camino de los justos.

No es el apocalipsis lo que amenaza al mundo, sino ese sueño de apocalipsis que persigue al espíritu de los hombres; el miedo al castigo, el miedo a la muerte quien, a falta de una vida alegre y tranquila, lo hace correr a enfrentarse con lo peor. *Türken raus* o *Juden raus* (Fuera los turcos, fuera los judíos) ¿qué es esto sino el odio contra sí mismo, contra una tierra demasiado estrecha como para cargar con todas las malsanas ilusiones de una libertad sin cortapisas y sin verdaderas responsabilidades? La derecha y la izquierda podrían encontrarse dentro de esta voluntad de darle cuerpo al deseo largamente reprimido de fundar una nación, de volver a encontrar una tierra firme sin embrollarse con ese otro tiempo que se le escapa a la historia. Tiempo referencia, tiempo en el que el bien y el mal no hacen más que anunciarse dejándole al hombre la posibilidad de escoger. Alemania, en busca de su inocencia, en busca de su derecho a vivir entre los hombres y las naciones, más que cualquier otro país tiene la necesidad de entender que el resentimiento lleva a lo peor y que, con toda seguridad, no lleva a una mejor sociedad.

La transmutación de la generación de los años 66-68 se operó con lentitud en el transcurso de los años 70: "De la madeja (de esa primera generación impugnadora) brotaron en desorden toda una serie de organizaciones y de personalidades nuevas: los antiautotitarios, los anarquistas, los poseedores del caos, los manifestantes, los trabajadores jóvenes, los adeptos de la revolución permanente, los cuadros, los propagandistas y también las comunas, las sectas, los hippies y los hijos de Dios".³

Esta larga marcha hacia la "liberación personal era la obra de gente responsable y de militantes, entre los cuales algunos habían estado encerrados durante años en el gueto de una subcultura".⁴ "Como bien se sabe, la izquierda abandonó la calle a la mitad de los setenta para consagrarse a realizar pequeñas labores artesanales o de jardinería y retirarse a su interioridad".⁵ Esta juventud estudiantil quien, después de trascurridas dos décadas de restauración de la Alemania occidental, había planteado en términos totalmente nuevos el

asunto de la democracia y había abordado la reflexión acerca del nacionalismo con una seriedad hasta entonces desconocida",⁶ descubre ahora la ecología, las "iniciativas de los ciudadanos" y, sin duda no sin cierto oportunismo, las ventajas de un movimiento pacifista ya existente y cuya influencia se está desarrollando. "Por medio de sus actividades de carpintería, de jardinería y de cerámica, a las que ella concebía no como artesanía sino como *terapia de grupo, proceso de creación del propio ser y experiencia de la vida comunitaria*, la juventud de izquierda ha descubierto su amor por la patria".⁷

Este abandono, por parte de la generación de los sesenta de los sueños y de las esperanzas revolucionarias que habían terminado en muerte, en lágrimas y en una rabia impotente, esta reconversión a otros valores más antiguos, la cultura reemplazando por ejemplo a la civilización, significan también la negativa a asumir durante más tiempo la culpa que les había sido impuesta por una historia que no habían deseado tener: la de sus padres y abuelos. Cuando tuvo lugar el congreso federal extraordinario de los Verdes, el 4 y 5 de junio de 1983, pudimos presenciar discusiones significativas acerca de este asunto, entre el "utopista" R. Bahro, el representante más conocido de los "fundamentalistas", y Trampert, considerado como de izquierda por el periódico *Die Welt*.⁸ R. Bahro quiere conseguir que los Verdes se ganen al electorado de la CDU/CSU. Para Trampert, por el contrario, "los verdes le atribuyen a la CDU virtudes que ésta no tiene", lo cual lleva a Thomas Schmidt, el clásico representante de la izquierda de los sesenta, a hacer el siguiente comentario: "Cuando extraemos de algunas *viejas ideologías* nuestros argumentos, ya no basta que digamos que los *demócratacristianos son fascistas disfrazados*; los Verdes deberían aprender por fin a plantear preguntas inteligentes y a sentir las ganas de lograr su propio triunfo".⁹

Esta absolución que les es indirectamente concedida a algunas de las "viejas ideologías comprometidas", y que debería permitir que se les vuelva a emplear, disculpa también a las generaciones anteriores. Padres e hijos pueden encontrarse en el terreno *neutral* de una Alemania que está por llegar y a la que hay que salvar. No se trata aquí de principios morales transmitidos a una generación por otra —una buena parte de la juventud rechaza estos principios—; se trata de que uno se pueda ocupar nuevamente de la política práctica sin riesgo de ser arrastrado hacia una vía peligrosa por un demagogo cualquiera. Las "iniciativas de los ciudadanos" han jugado en este sentido un papel importante y positivo. Cada quien se ocupa de lo que le concierne en lo inmediato: el alojamiento, las guarderías autogestionadas, la limpieza de las calles, el mejoramiento de los hospitales y, en general, los problemas del medio ambiente. En estas cosas, estamos tratando con una política limpia que no presenta peligro alguno.

Curiosamente, esta forma de la actividad política cotidiana que, por lo demás, era vista como apolítica, permitió la aparición de una nueva concepción de la democracia en el seno de la población alemana. Una de las señales más evidentes de esta evolución es sin duda el movimiento de protesta en contra del proyecto de censo —visto como demasiado inquisitorio—, movimiento cuya amplitud sorprendió a todo el mundo y condujo a la corte constitucional a anular toda la operación. Se trata aquí de la misma población que, hace solamente algunos años, participaba, con un afán muy dudoso, en las campañas de "investigación" lanzadas por las autoridades contra todo aquel que fuese sospechoso del más mínimo contacto con la extrema izquierda, esa población

que había aceptado sin chistar las famosas *Berufsverbote* (prohibiciones profesionales) tan denunciadas por la prensa extranjera. El que tantos simples ciudadanos hayan desconfiado de su propio Estado o, más bien, del dominio cada vez mayor del Estado sobre su vida privada, es un fenómeno nuevo en la RFA. Esta evolución de las conciencias está sin duda ligada con el trabajo efectuado durante estos últimos años por las "iniciativas de los ciudadanos".

"Cuando uno es alemán y, además, militante de izquierda, no puede sino odiar a su pueblo", declara Thomas Schmidt en una conversación acerca de la cultura política alemana;¹⁰ pero luego añade: "Ya no puedo suscribir esta fórmula. No somos solamente unos consumidores de coles retrasados, nuestro pueblo no está ya únicamente a la zaga —de cierta forma, también está adelantado. En 1933, la "gran cultura" ocurría muy por encima de la masa de los consumidores de col. La política, la democracia, las instituciones representativas ocurren hoy en día tan por encima de esta masa como en ese entonces. (...) ¿Será cierto que el año de 1933 vio la rebelión de la mediocridad contra la "gran cultura"? Observemos a la Alemania dividida del siglo pasado: ésta conoció algunos intentos por realizar su unidad nacional y entrar así en poder de su propia historia. Pero este "repliegue hacia el interior de la historia", como se le llamó, ¿qué cosa estaba expresando? Pienso que estaba manifestando el interés de los alemanes por una cultura autónoma, profundamente enraizada en la tierra de su país, por una cultura que estaba floreciendo sobre una base claramente regional; en efecto, la idea nacional no se ha opuesto siempre al regionalismo (...) La "gran cultura"¹¹ alemana previa a 1933 era una cultura artificial y cosmopolita, y también era una cultura arrogante, que se colocaba muy por encima de la normalidad, por encima de lo cotidiano, por encima de la región".¹²

Thomas Schmidt no es de ninguna manera un jovencito recientemente ganado a la causa de los Alternativos; es un típico representante de la generación de los años 66-68 que ingresó a las filas de los Verdes. Cuando ahora dice que para algunos de los responsables políticos de Bonn, sea cual sea su tendencia, tanto para los socialdemócratas como para la extrema izquierda, Bavaria es un pantano poblado de zafios y de santurriones, y cuando afirma que nadie ha entendido aún que el apego a ciertas estructuras a las que podemos controlar, como el dialecto y un modo de vida rústico, representa hoy en día un rechazo político verdadero al futuro desolador que nos deparan ciertos partidos y una administración enfermos de miopía, está expresando, de una manera sin duda bastante involuntaria, algunas ideas que le eran muy gratas a Franz Joseph Strauss.

"Los Verdes son una especie de secta protestante que busca emanciparse de la Iglesia Oficial venida a menos que no es otra que el SPD", escribe Joschka Fischer, otro de los viejos del 68.¹³ Aun si los Verdes afirman su apego al espíritu liberal y democrático, la referencia que hacen a la cultura neo-romántica y a la crítica tradicional de la sociedad es como para sorprenderse. El hecho de que este movimiento presente también algunos rasgos típicos de la actividad alemana con respecto a la política, el hecho, por ejemplo, de que esté animado por un orgullo idealista, por un radicalismo moral o por un sentimentalismo moralizante y por una obsesión fanática por la pureza en materia teórica, todo esto contribuye a acrecentar el malestar. Nos defendemos de la miserable normalización y del compromiso político. "Atrapada entre el inconciente freudiano, la economía marxista y

la voluntad de poder nietzscheana, la normalidad no goza de una buena reputación dentro de la filosofía contemporánea", escribe Hans Magnus Enzensberger.¹⁴ Esto en sí no es raro. Existe sin ninguna duda una normalidad con la cual nos rehusamos a identificarnos por más motivación moral que tengamos. Pero preferimos lo "perverso a lo sagrado, lo anormal a lo normal, la locura a la banalidad" (*Ibid*). Podemos entonces luchar contra la normalidad concibiendo a este combate, a la manera del fascismo alemán, como "un amplio intento por deshacernos de ella" (*Ibid*).

Hay muchos indicios que parecen mostrar que los Verdes, los Alternativos y los pacifistas no están totalmente libres de esta teoría de la "tabla rasa". Los valores del pasado se convierten en el objeto de una revalorización utópica y tienen que



reemplazar a lo viejo —que ya no es soportable. Cuando uno se ve obligado a escoger entre la ecología y el apocalipsis, entre la destrucción integral y una consigna como “Alemania, ¡sálvate!”, entre estructuras de poder cuyo efecto normalizador es mortal y una democracia cuyo funcionamiento es totalmente utópico, ya no queda lugar ni serenidad ningunos para reflexionar acerca de cuál sería la solución del “justo medio”. Entonces, simplemente le damos la vuelta al asunto: el enemigo amenaza con recurrir a la locura metódica,¹⁵ el Estado industrial y su racionalidad apocalíptica amenazan a la gente con sentido común que aspira a vivir, y a hacerlo en el seno de una naturaleza intacta, mientras que los imperialistas con su locura de destrucción (sobre todo los norteamericanos) amenazan a la apacible cristiandad de Europa y a los pueblos inocentes del Tercer Mundo.

Para Karl Lowith, “la imposibilidad de elaborar un sistema progresista de la historia profana a partir de la fe hace eco a la imposibilidad de concebir un plan para la historia que tenga sentido, dejándose guiar por la razón”.¹⁶ Wolfgang Pohrt escribe: “Como pueblo, los alemanes perdieron en Auschwitz su derecho a la existencia. No hay nada raro en el hecho de que los sentimientos de miedo crezcan al mismo ritmo que los sentimientos patrióticos y que el pueblo se ponga a temblar desde el momento en que vuelve a tomar conciencia de sí mismo. Si los alemanes tienen miedo es porque le tienen miedo a la venganza”.¹⁷ Esta formulación es sin duda excesiva. Muchas personas le temen a la guerra: “¿Por qué no habrían de temerle los alemanes? Pero al igual que todas las formulaciones excesivas, ésta también tiene algo de cierto. Es la República Federal y no Israel quien hoy está en el trance de ser el Estado más amenazado del mundo”, escribía Rudolph Augstein en el *Spiegel*. Y, en el estudio titulado *Israel y el trauma del aniquilamiento*, Dan Dinar emite la siguiente opinión: “La obstinación con la cual se afirma en Alemania que Líbano es el teatro de un nuevo holocausto y que ahí se asiste a una exterminación al estilo nazi muestra la necesidad de una nueva raza de víctimas. No es por ser víctimas concretas del sionismo que los palestinos reciben la solidaridad que se les brinda: en realidad no la reciben más que en la medida en que puede servir como piedra angular en la edificación de una ideología de la disculpa (...). De esta forma, los palestinos proporcionan la cobertura psíquica de una amplia operación de disculpa”.¹⁸

Rehusarse a la culpa, rehabilitar lo político con el rechazo de lo real que transformamos en real utópico y puro, proyectado hacia un futuro nacido de las entrañas de un mundo caduco pero cuya realidad mítica asegura la consistencia de la que la utopía pura está totalmente desprovista. Evitar el enfrentamiento con el mundo político, evitar por lo tanto la dificultad de pensar lo político —el Estado, por ejemplo— como si fuera el lugar y el instrumento de la organización de lo social, optando (gesto tradicional de los alemanes, del que surge su reputación de pueblo poco capaz políticamente) por un sentimentalismo moralizante, por un radicalismo anti-Estado que permitan adornar a la “libertad” con alas ficticias... Nos alejamos así de la tierra lodosa de este bajo mundo para reencontrarnos con Cristo, hacemos del concepto un lugar etéreo y extensible al infinito (concepto contra el cual creíamos de hecho estarnos batiendo cuando rechazábamos la coacción teórica) pero rígido en su falsa pureza que es también tranquilizante por estar llena de una luz engañadora. Por el contrario, pensar el Estado, esta “cosa amarga” de los múltiples recodos en los que habitan esas parcelas de libertad de las que el individuo extrae su propia

savia, no es cosa fácil. Volar lejos del recinto, tender los brazos para abrazar a una universalidad ilimitada y, por tanto, imprecisa, pretendiendo al mismo tiempo viajar dentro de una racionalidad más “humana” que la que propone el Estado enemigo, arrancarse del reciente e invasor pasado que se le pega a uno en la piel como un pedazo de *scotch* y del que la mano, irritada, no logra deshacerse, ésas son las tentaciones de esta juventud que anda en busca de la esperanza. Esta juventud se topa, cada vez que respira, con los límites reales de un mundo que parece haberle sido legado como su única herencia. Un destino tanto más detestable cuanto que nos recuerda a cada instante que sin pasado no hay futuro. Clavada al suelo por aquello que los hombres han llamado la geografía, llamada al orden por lo que hemos nombrado historia, encerrada en un lugar vicioso al que ella quisiera llamar patria pero que los políticos se empeñan en querer que sea nación, esta juventud se debate, tal un don Quijote ebrio, contra los brazos tentaculares de un Estado visto como el único obstáculo que queda por tumbar. Alemania es inocente: el Estado es culpable. El pueblo, liberado de ese poder satánico de lo político, vuelve a ser humanidad sin tarea, humanidad que se salva de las garras de la loca racionalidad.

Acusada en otros tiempos de ser el principal beneficiario y el segundo del imperialismo norteamericano, la República Federal es considerada hoy como una víctima inocente. Antiguamente marginado a causa de sus agresiones políticas y económicas, el modelo alemán sufrió de pronto una metamorfosis y se convirtió en una especie de caso social. Ya no tomamos parte en la explotación neocolonialista y ya no extraemos de ella beneficio alguno, pero nosotros mismos estamos siendo colonizados, vivimos en un país ocupado, el pueblo alemán en primera fila está listo para ser arrojado al brasero atómico mientras que las superpotencias se ríen solapadamente: así, los buenos alemanes son, una vez más, los que pagan el pato.

Notas

1. *Le sauteur de mur*, Grasset, 1983.
2. Anne Marie Le Gloannec, *L'Allemagne en quête de sa jeunesse, Les Allemands sans miracle*, Armand Colin, 1983.
3. Martin y Sylvia Greiffenhagen, *Ein schwieriges Vaterland* (una patria difícil), List Verlag, Munich, 1979.
4. Joschka Fischer, actualmente diputado ecologista, miembro del Bundestag.
5. Wolfgang Pohrt, *Endstation Über die Wiedergeburt der Nation* (Terminal. El renacimiento de la nación), Rotbuch Verlag, Berlin, 1982.
6. Martin y Sylvia Greiffenhagen, *op. cit.*
7. Wolfgang Pohrt, *op. cit.*
8. *Die Welt*, No. 129, 6 de junio de 1983.
9. *Ibid.* (K. von Bülow).
10. *Über den Mangel an politischer Kultur in Deutschland* (a propósito de la falta de cultura política en Alemania) Wagenbach Verlag. Berlin 1978, p. 99.
11. Hochkultur: cultura elitista de la intelligentsia.
12. *Ibid.* p. 94 (K. von Bülow subraya).
13. Citado por *Die Zeit*, No. 20, 13 de marzo de 1983.
14. Hans Magnus Enzensberger, *Verteidigung der Normalität* (Defensa de la normalidad), Kursbuch 68, Rotbuch Verlag, junio de 1982.
15. *Wahnsinn mit Methode*, título de una recopilación de textos de Rudolph Bahro, publicada por el Rotbuch Verlag.
16. K. Lowith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, Verlag W. Kohlhammer. Stuttgart-Berlin, 1973, p. 181.
17. Wolfgang Pohrt, *op. cit.*
18. Dan Dinar “Israel und das Trauma der Massenvernichtung”, publicado en *Links*, Sozialistisches Bureau, Offenbach.

JOSÉ BIANCO

Sobre una novela de aventuras

La novela de César Aira que tengo el gusto de presentarles es un libro lleno de inteligencia y buen humor. La palabra presentar me parece un poco altisonante. A pesar de mis años y de mi relativa experiencia literaria, no soy quien para presentar a nadie. A presentar, prefiero conversar o platicar, como dicen los mexicanos. Vamos pues a conversar o platicar sobre la novela de César Aira, y tratando de ser breves, porque después es muy posible que el mismo autor nos hable acerca de ella, y después, todavía después, nos espera un espectáculo de títeres que ha de ser bastante más ameno que las palabras a cuya lectura los someto. Aparte de sus méritos intrínsecos, la novela de César Aira tuvo para mí el atractivo de hacerme tropezar por primera vez en la literatura con un castrato. No he leído *S/Z*, el estudio de Roland Barthes sobre *Sarrasine*, un relato de Balzac incluido en el mismo libro, que según entiendo es la historia de un castrato. Es verdad que Casanova, en sus *Memorias*, se enamora de Bellino, un castrato de diecisiete años. No obstante, para tranquilidad de las personas ortodoxas en materia sexual, y con gran alivio de Casanova, que se consideraba el arquetipo de lo viril, Bellino resulta un falso castrato. Casanova se da cuenta de que no es un hombre por sus rasgos. Tiene ojos de mujer, dice. Confieso que no sé en qué pueden diferenciarse los ojos de un muchachito de diecisiete años de los de una muchacha, salvo que la muchacha se depila las cejas o se los pinte, cosa esta última que también hacían los hombres en el Sudán, como sabemos todos los que hemos leído "The end of general Gordon" ("El fin del general Gordon") en *Eminent Victorians*, o lo hemos visto en el cine. Supongo que se pintaban los ojos con antimonio para atenuar la reverberación del sol en la arena, o evitar que la misma arena se los irritara. Dice Lytton Strachey del Mahdi, el gran enemigo del general Gordon, que entró a sangre y

fuego en Khartum: "Sus ojos, pintados con antimonio, lanzaban un fulgor extraordinario". Sin embargo, es posible que la dulzura de la mirada sea una característica femenina. Así pensaba Casanova, y así nos lo dice el romance español:

*Los ojos de don Martín
Son de mujer, de hombre no.*

Una de las excelencias de esta novela de César Aira para lectores como yo, poco enterados de la conformación física de los castrati, es que los saca del error de suponer que eran feminoides. La castración que han sufrido antes de llegar a la pubertad, les estira los huesos de los pómulos, exagerando la curva de los arcos superciliares, y les produce un crecimiento desmesurado de los brazos y las piernas. La distancia del pubis a la planta del pie, según me explicaba un médico amigo con el cual conversaba a propósito de *Canto Castrato*, excede más de 55 por ciento de la estatura. El Micchino, héroe de la novela, y casi todos sus compañeros, son más altos que los más altos jugadores de basket. Cuando el empresario austríaco va en busca de su gran estrella que ha desaparecido, el famoso cantante Micchino, y por fin lo encuentra en la Opera de Nápoles, que supongo ha de ser el Teatro San Carlo, César Aira lo describe así (hago un resumen del párrafo):

"El Micchino era muy alto, incluso para un castrato. Medía más de dos metros diez, y, aunque muy delgado, de huesos sobrenaturalmente estirados, su aspecto era saludable y apuesto... Los ojos enormes eran rasgados, muy oscuros... La mutilación que había sobrellevado a una edad muy temprana, entre los cinco y los seis años, había suavizado los rasgos seguramente toscos de su familia, y el refinamiento innato de su carácter había trasmutado cada una de sus modalidades. El arte había hecho lo demás, y el roce prolongado con la aristocracia, la disposición de una gran fortuna, y la certeza de haber llegado a la cima de la perfec-

Palabras pronunciadas en "La Capilla", el 3 de julio de 1984, para presentar el libro de César Aira, Canto Castrato (Javier Vergara editor).

ción técnica, lo habían vuelto algo así como etéreo, con un aplomo que iba más allá de lo humano, y era en el fondo totalmente enigmático.”

Estamos en Nápoles; páginas después, en Viena, como el Micchino se halla desnudo frente a un espejo colocado, “con fines seguramente inconfesables”, al pie de la cama de una duquesa con la cual acaba de acostarse, César Aira dice: “Se miró un instante: con sus dos metros veinte de altura...”, etcétera, etcétera. En pocas páginas hemos pasado de “más de dos metros diez”, a “dos metros veinte”, así *carrément*. ¡Cómo quisiera que no fuese un error que después César Aira ha corregido! (Yo he leído la novela en una fotocopia de los originales.) Me gusta que un novelista se entusiasme con su héroe, que sucumba al hechizo de ese mismo héroe que ha creado. Que si el héroe en un capítulo es altísimo, en el capítulo siguiente sea altísimo, como dirían los peruanos de las novelas de Vargas Llosa. Que no vacile en otorgar a su héroe el águila imperial con que Napoleón, tan amante del *bel canto*, condecoró al castrato Velluti. Y como los generales quedaran estupefactos, y alguno se atreviera a balbucear:

—Pero Sire, darle el águila a un castrato...

Napoleón respondió, con la sorna que solía poner en sus réplicas y que enmudecía a sus interlocutores:

—*Oubliez vous sa blessure?* (¿Olvida usted su herida?)

César Aira nos hace deambular por Nápoles, ese Nápoles donde había casas con letreros que decían —según acabo de leer en un libro de Sacheverell Sitwell— *Qui si castrono ragazzi*, nos hace

deambular por Viena y por un mágico San Petesburgo.

La novela termina en Roma. Allí el papa Clemente XII, ya muy viejo, hastiado de todo y de todos, cediendo a las instancias de varias testas coronadas, cae también como el autor de la novela bajo el hechizo del Micchino, y le concede la dispensa de casarse, pese a que no puede procrear. Asistimos a accidentes, duelos, emboscadas, venganzas, crímenes, muertes y más muertes, pero nunca dejamos de sonreír. César Aira no pierde su espíritu festivo. *Canto Castrato* es en todo diferente de las novelas que se escriben hoy por hoy. No hay en ella análisis, psicoanálisis, o psicología perversa y más o menos barata. Su autor ha logrado una suerte de milagro: con un tema escabroso, hacer un libro puro, limpio. Nos da placer leerlo, y pensamos que si tuviéramos diez o doce años nos daría el mismo placer. Es una novela de aventuras, está muy lejos de la mera verosimilitud sin invención, y la novela de aventuras gusta en todas las edades. A los grandes y a los chicos. Esa novela de aventuras tan característica del siglo XVIII y principios del XIX, desde *Cándido*, del genial Voltaire, hasta *La novia del hereje* o *La inquisición en Lima*, que escribió para divertirse y divertirnos Vicente Fidel López, un historiador argentino por quien siento especial devoción. En esa línea está *Canto Castrato*, de César Aira. Agreguemos, para terminar, que a este libro no le falta encanto. Y el encanto, como ha dicho Robert Louis Stevenson, es una de las cualidades esenciales que debe tener el escritor. Sin encanto, todo lo demás es inútil. Con encanto, lo demás viene por añadidura.



ÁLVARO MATUTE

Pedro Henríquez Ureña y la Universidad de México

1. *El Ateneo y la Universidad*

Los ateneístas necesitaban a la Universidad tanto como la Universidad necesitó de ellos en el momento de iniciar sus actividades el 21 de septiembre de 1910. En *Pasado inmediato*, Alfonso Reyes precisa que “la ocupación de la Universidad” fue una de las batallas que formaron parte de la segunda campaña que emprendió su generación, definitivamente identificada como “del Ateneo”.

La llegada a México en 1906 del joven dominicano Pedro Henríquez Ureña le dio un sentido diferente a las reuniones que solían tener los intelectuales, las cuales oscilaban entre la tertulia y la bohemia. Con un rigor poco usual, un grupo de jóvenes lectores comenzó a celebrar auténticos seminarios alrededor de las lecturas que hacían en común. Con ello mitigaban la frustración de tener que acudir a la Escuela de Jurisprudencia, la más parecida a una “Facultad de Humanidades”. La lectura de clásicos y contemporáneos les permitía amanecerse en el estudio de Jesús T. Acevedo o en la biblioteca de Antonio Caso. Aunque se trataba de una minoría, hacía patente la necesidad de una Universidad y, dentro de ella, de una Escuela de Altos Estudios, en la cual la literatura y la filosofía fueron asunto de enseñanza y aprendizaje.¹

Justo Sierra tuvo en los ateneístas la respuesta que había buscado durante muchos años. Con ellos, que alrededor de 1908 ya habían concluido sus estudios profesionales, se podía enriquecer la planta docente de la Escuela Nacional de Altos Estudios. Los primeros pasos, sin embargo, fueron difíciles. Al principio no había alumnos, a pesar de la excelencia de profesores invitados como Franz Boas, y hubo que sortear los ataques originados en el cenáculo de la ortodoxia comtiana, la *Revista Positiva* de Agustín Aragón, quien llegó a presentar solicitud a la Cámara de Diputados de clausurar a la nueva institución, y particularmente a la Escuela de Altos Estudios. Aragón y Horacio Barreda —hijo del introductor del positivismo en México— consideraban que la nueva institución y su consecuencia eran elitistas y metafísicas, por lo que debían ser erradicadas. Los diputados cayeron en el juego y el asunto pasó a debate. La Universidad fue defendida por Félix F. Palavicini, Rafael de la Morá y Alfonso Cabrera en la XXVI Legislatura Federal, en plena era maderista.²

Los jóvenes del Ateneo se identificaron, en su mayoría, con la Universidad. Sus combates al positivismo les dieron una clara significación. La Universidad, por sí sola, era una institución anti-positivista, tal como se presentaba en su nueva versión de 1910. La Universidad tenía en los ateneístas a colaboradores muy valiosos y ellos tenían en la Universidad un ámbito donde desarrollar un magisterio y tratar de profesionalizar el estudio de la filosofía y las letras. Para llevar a cabo su labor de difusión cultural, crearon en el propio

1912 la Universidad Popular Mexicana, con la cual llegaron a núcleos mayoritarios. En Altos Estudios harían en un plan formal lo que habían iniciado desde 1907 con sus reuniones en las cuales se improvisaron en maestros de ellos mismos, habiendo tomado un papel determinante Henríquez Ureña, reconocido por sus congéneres por sus dotes de maestro, no en el sentido de gran catedrático de lecciones magistrales, como Antonio Caso, sino por el rigor de su enseñanza, por la manera como atendía al alumno y lo hacía llegar a la auto-crítica, a conocer a través de fuentes directas y a ser sistemático en su proceder.

Los años de la Sociedad de Conferencias y los iniciales del Ateneo fueron preparatorios para lo que entre 1910 y 1914 sería una actividad decisiva dentro del ámbito universitario. La “Facultad de Humanidades” que habían improvisado rendiría frutos en los años que van del invierno del porfiriato a la caída del huertismo.

Henríquez Ureña encontró en la recién inaugurada Universidad Nacional de México el lugar idóneo para continuar sus “horas de estudio”. Al llegar a México, traía consigo el Bachillerato que estudió en el Instituto Profesional de la República Dominicana, concluido en enero de 1901 y revalidado por la Escuela Nacional Preparatoria, lo que le permitió matricularse, como todos, en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, después de haber estudiado Teoría General del Derecho en la Universidad de Nueva York.

El 22 de septiembre es oficial de la Secretaría de la Universidad y en ese puesto habrá de permanecer —salvo licencia concedida del 1.º de mayo al 15 de julio de 1911— hasta marzo de 1914 cuando volvió a solicitar licencia, ahora indefinida y sin goce de sueldo para viajar a Santo Domingo y Europa.³ En esa etapa concluye sus estudios de licenciatura y presentó una tesis cuyo tema es, precisamente, *La Universidad*.

2. *El magisterio en Altos Estudios: 1913-1914.*

En 1912 se inició la labor docente de Henríquez Ureña cuando sustituyó a Luis G. Urbina en la clase “Lectura comentada de producciones literarias selectas” en la Escuela Nacional Preparatoria.⁴ Su relación con Urbina databa, tanto del hecho de haber colaborado juntos, con Nicolás Rangel, en la *Antología del Centenario*, como de que “el viejecito” se había inscrito en el Ateneo del cual era notable decano. Sirvió esa cátedra, además del tiempo de licencia de Urbina, ya no como interino, del 26 de noviembre de 1912 al 16 de agosto de 1913 para dedicarse a las clases que servía en la Escuela Nacional de Altos Estudios.

El primero de abril había comenzado su curso de “Literatura inglesa y anglo-americana”, nombre que disgustaba a Henríquez Ureña.⁵ Después, el 31 de julio, tiene que susti-

tuir a Alfonso Reyes en "Lengua y literatura castellanas".⁶ De estas dos experiencias docentes queda el testimonio insustituible de don Pedro, quien expresó al director de la Escuela, don Ezequiel A. Chávez, su opinión sobre el contenido de los cursos y el rendimiento de los alumnos.

Henríquez Ureña impartió 16 clases, del 30 de agosto al 26 de octubre. Trató en ellas, solamente, la epopeya española, la cual fue dividida en diversos asuntos como orígenes y comparación de la española con la de otros pueblos indoeuropeos; siguió una periodización que postula así: formación (siglos X y XI), apogeo (XII - XIII), decadencia (XIII y XIV) y fragmentación (XIV). Después pasó a analizar los caracteres, el lenguaje y el metro, para pasar a los temas en su orden histórico. Al mencionar sus fuentes, señala el *Poema del Cid*, el *Cantar de Rodrigo*, el *Poema de Fernán González*, la primera *Crónica general*, los *Infantes de Lara* y el *Romancero*. Más interesante es recuperar el comentario que sigue:

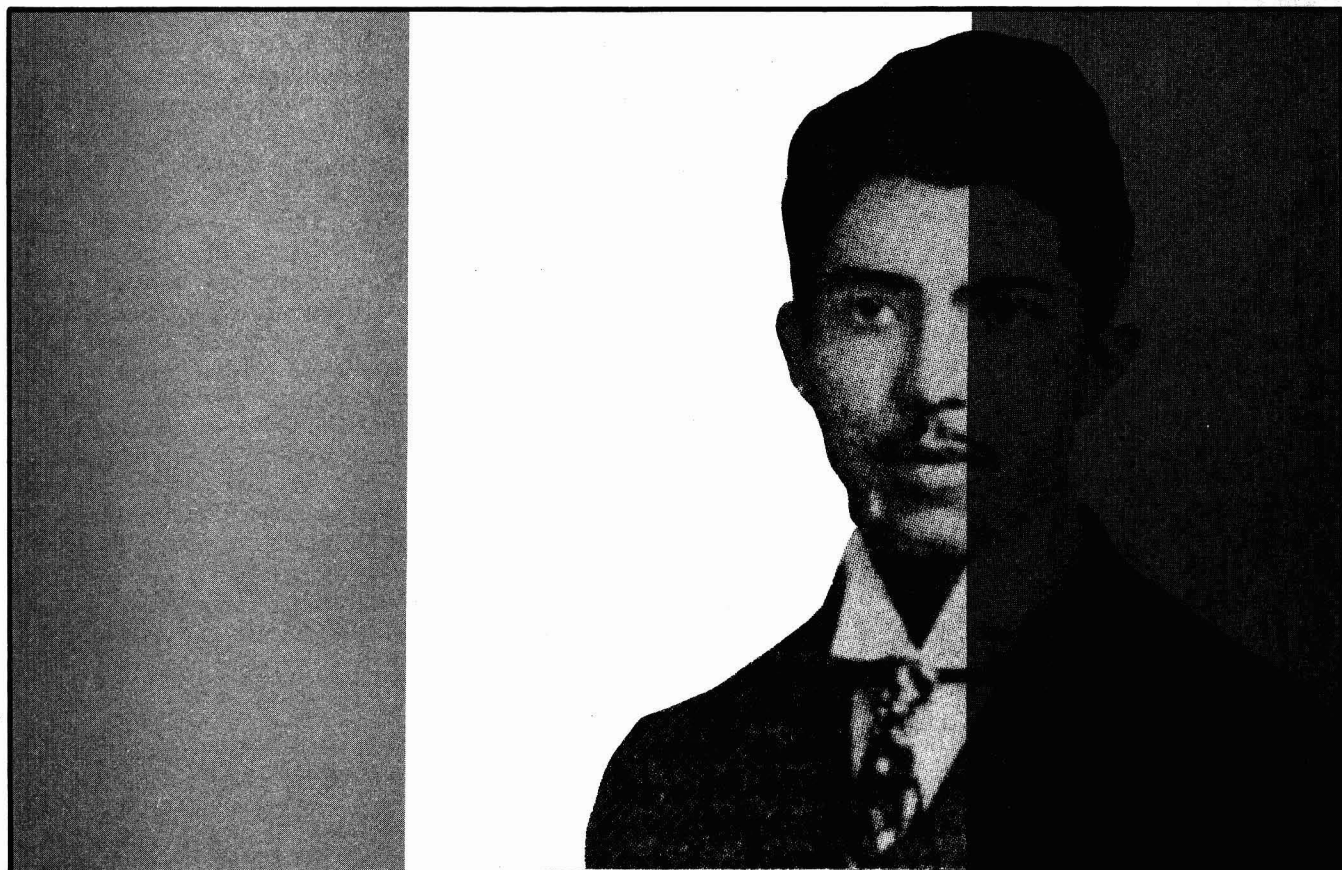
No traté de ningún otro punto de la literatura medioeval, de los comprendidos en el programa del Sr. Reyes, porque estimo que en esta Escuela no debe pretenderse desarrollar íntegros los programas, sino profundizar realmente alguna porción de ellos.

Luego de recomendar a Julio Torri para continuar con el curso de literatura medieval, "porque nadie en México conoce mejor que el Sr. Torri esa porción de la actividad literaria de España", pasa a referirse a los alumnos. En primer lugar decidió suprimir las listas —y se atreve a proponer que se supriman en la Escuela— porque "son absolutamente inútiles y sólo producen pérdida de tiempo y errores de estadística". Se queja:

En el curso de Literatura española, más de la mitad de las personas inscritas no asistió a clases; en cambio, una mitad, o más, de los asistentes efectivos no estaban inscritos.

Tras un plazo de tres meses para que presentaran trabajos de la materia, "nada se ha presentado". Sin embargo, aprovecharon muy bien, y desde luego, aprobaron el curso, Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint y Ritter y Alberto Vásquez del Mercado; Erasmo Castellanos Quinto también llevó el curso. Se abstiene de comentar, pues hace poco había sido nombrado profesor de la Escuela. La opinión fundamental es la siguiente:

Los resultados obtenidos no me parecen del todo satisfactorios. La inmensa mayoría de los concurrentes asisten por *dilettantismo* a estas clases, y no por deseo de estudiarlas en serio. Y la Escuela de Altos Estudios no es para formar *dilettanti*. No debe sorprender la toma de Constantinopla discutiendo sobre la naturaleza de la luz del tabor: recordemos las palabras de D. Justo Sierra. En Europa no es causa de sorpresa el hecho de que un curso de estudios *altos* sólo dé anualmente tres o cuatro alumnos aprobados, pero entre nosotros la cantidad significa mucho a los ojos del vulgo, y el vulgo tiene siempre razón en sus exigencias de orden práctico. La Escuela debe llevar fines prácticos también: debe formar hombres conocedores de las materias que enseña, en número suficiente para las graves necesidades de cultura del país. Y cuatro personas cultas en literatura española son poca cosa para la ignorancia que hay respecto de la materia en el país. Mi opinión, pues, es que debe buscarse el medio de obtener suficiente número de alumnos que sigan en serio los cursos, por ejemplo, alumnos pensionados.⁷



Pedro Henríquez Ureña.

En relación con su curso de literatura inglesa, también envía una carta extensa a don Ezequiel A. Chávez, ya que él había solicitado a los profesores de los cursos sus opiniones. Para comenzar, Henríquez Ureña insiste en llamar al curso "Literatura inglesa", solamente y no agregarle el "y anglo-americana", "puesto que debe abarcar toda la literatura de lengua inglesa, y no sólo la producida en Inglaterra y en el Canadá y los Estados Unidos, sino también en la India, Australia, Nueva Zelandia y el África del Sur". Por ser el titular de la materia, dio alrededor de 50 clases. Partió de la literatura céltica, para pasar a explicar la literatura medieval, desde los primeros poemas en inglés antiguo, como el *Beowulf*, hasta los albores del Renacimiento, sin omitir la literatura en latín y el movimiento filosófico. Después se detuvo en Shakespeare a quien dedicó más de 30 clases. Por ejemplo, dedicó 4 clases a *Hamlet* y concluyó con *La tempestad*. Igual que en Literatura española, en tres meses, nadie le había entregado trabajos.

La asistencia a clases —añade— ha sido poco numerosa, y nunca pasó de treinta personas, manteniéndose generalmente alrededor de veinte. La ignorancia del idioma inglés, por desgracia tan frecuente en las clases cultas de México, alejó a muchas personas: aún se creía que el curso se daba en inglés. Espero que los cursos del Sr. Palomo Rincón preparen a muchas personas para recibir más tarde esta enseñanza, que por ahora no ha sido fructífera.

La misma ignorancia del idioma inglés ha hecho más graves aquí que en el curso de Literatura española los defectos del *dilettantismo* a que allí me referí. La mayor parte de los concurrentes no dominaban el idioma cuya literatura se explicaba.⁸

Con respecto a los alumnos de mayor aprovechamiento, cita de nuevo a Erasmo Castellanos Quinto. "Fuera de él, a ningún otro me atrevería a declarar *aprobado*, sino en el caso de que presentara, aun fuera de tiempo... un trabajo sobre los temas que señalé." Declara aprovechados a Manuel Rodríguez Tecailini, Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint, Alberto Vázquez del Mercado, César Pellicer y Sánchez Mármol y Carlos Roel.

Posiblemente, Pedro Henríquez Ureña fue uno de los pocos individuos que se percató de la seriedad y del potencial que presentaba la Escuela de Altos Estudios. Por las cartas que se conservan en los archivos universitarios, su obsesión por el rigor fue la nota más característica de su magisterio. No se dejaba llevar por el deslumbramiento fácil, por lo cual se declara enemigo del *dilettantismo*, perjudicial para la enseñanza superior de la literatura, siempre proclive a caer en el comentario fácil y brillante, en lugar de la lectura cuidadosa de los textos en su lengua original. Preferible abarcar poco, pero con la atención suficiente. La divisa ateneísta era esa. Por ello, después de ser maestro de su generación —y de sí mismo— como los ateneístas, pudo ser maestro destacado de la generación subsiguiente, la de los nacidos después de 1890, conocida como generación de 1915 o de los "Siete Sabios".

A mediados de 1914, Henríquez Ureña partió del país. Todavía no caía Victoriano Huerta, aunque la presión de los nortños era fuerte. Para entonces, ni la presencia de Nemesio García Naranjo en la Secretaría de Instrucción Pública podía impedir la intentona de militarizar a la Preparatoria. No obstante, García Naranjo trató de elevar la calidad de los programas universitarios, en medio del caos que vivía México.

La Universidad no era ajena a esa situación. Si bien permaneció la mayoría de los ateneístas en la capital, los más distinguidos se habían alejado, por razones diferentes. De "los cuatro grandes", sólo permaneció Antonio Caso. Fue el último gran maestro de los jóvenes de 1915. En ese año, Vasconcelos estaba con la Convención, lo que le costó el destierro, Reyes cumplía su segundo año en España y Henríquez Ureña iniciaría un peregrinaje por su propio país, por los Estados Unidos, donde obtuvo su doctorado y por España, donde, entre muchas otras cosas, ya en 1920, tradujo, en compañía de Alfonso Reyes y de don Carlos Pereyra! *El estado y la revolución*, de Lenin.⁹

3. En la Universidad vasconceliana: 1921-1924

El 3 de enero de 1921 se otorga a Pedro Henríquez Ureña el nombramiento de "Jefe Segundo del Departamento de Intercambio Universitario".¹⁰ Por entonces era rector de la Universidad José Vasconcelos. La campaña final, grande, del Ateneo —ya desaparecido— se daba en el marco del régimen obregonista. Entre la juvenil "afición de Grecia" que los llevó a concebir una utopía y la lectura reciente del comisario de cultura soviético Lunacharsky, la imaginación llegaba al poder. Mientras los más destacados jóvenes de 1915 ocupaban puestos fundamentales en secretarías de Estado, los ateneístas continuaban en la docencia y en la administración universitaria. La Universidad era incorporada a la Revolución después de los años precarios de 1916 a 1920. Henríquez Ureña regresó a México, ya con un doctorado, con mayor prestigio y con un gran volumen de obra publicada.

Su experiencia en España y los Estados Unidos lo hacía idóneo, no sólo para jefaturar el Departamento de Intercambio Universitario, cuya función era incierta hasta que en 1922, Henríquez Ureña le da orientación adecuada, sino para abrir una Escuela de Verano para estudiantes extranjeros. Esto tiene lugar el 1o. de julio de 1921 y los estudiantes extranjeros de hecho sólo fueron norteamericanos.

León Sánchez, librero español, Federico de Onís y los ateneístas Julio Torri y Mariano Silva y Aceves fueron, con Henríquez Ureña y Vasconcelos, los creadores de la nueva Escuela. Henríquez Ureña había conocido los cursos que organizaba el Centro de Estudios Históricos de Madrid, para estudiantes extranjeros. Además, había sido profesor en Minesota, donde también obtuvo el doctorado. Conocía, pues, el movimiento estudiantil del exterior y organizó una Escuela de Verano con una planta docente de gran categoría en la cual se reunían los ateneístas con los jóvenes "Siete Sabios", que alternaban su trabajo técnico en el gobierno con la enseñanza. Los cursos fueron un éxito y ello propició el beneplácito del caudillo, quien dio una recepción en el Castillo de Chapultepec a los estudiantes extranjeros. Ocasión excelente para contrarrestar la propaganda negativa que sobre México corría en los Estados Unidos.¹¹

El prestigio de la joven Escuela de Verano hizo que en su segundo año de funcionamiento, sus cursos fueran admitidos como materias equivalentes en la Escuela de Altos Estudios, de la que nuevamente era director don Ezequiel A. Chávez.¹²

Además de la dirección de la Escuela de Verano y de la jefatura definitiva del Departamento de Intercambio, Henríquez Ureña volvió al magisterio. La lista de asignaturas que sirvió es compleja. Sustituyó a Antonio Caso en 1921, cuando Vasconcelos pasó a ocupar la cartera de Educación y Caso la rectoría. Las cátedras fueron: Lógica y metodolo-

gía, Ética, Estética e Historia de los sistemas filosóficos. Más tarde ocupó Henríquez Ureña la clase de Literatura general en la Escuela Nacional Preparatoria, ya en 1922, y un Seminario sobre cuestiones selectas de literatura general, en Altos Estudios. A este curso siguió uno de Métodos de investigación en la Historia de la literatura española y uno más de inglés.¹³

Los cursos fueron interrumpidos para dar lugar al viaje que emprendió con Vasconcelos, Torri y Carlos Pellicer a la América del Sur, a visitar entre otros centros de estudio, la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata, en Argentina, de la que sería profesor posteriormente, hasta su muerte en 1946.

En esa época, Henríquez Ureña se casó con una de las hermanas de Vicente Lombardo Toledano, con quien estrechó sus lazos así como con Alfonso Caso, quien resultó ser su concuño. También por esos años fue maestro de otros jóvenes que se acercaron tanto a Altos Estudios como a la Escuela de Verano: entre ellos, Salvador Novo, José Gorostiza, el ya mencionado Pellicer, Xavier Villaurrutia y Jaime Torres Bodet,¹⁴ entre otros. Fuera del campo literario, fueron sus discípulos Daniel Cosío Villegas, Luis Chávez Orozco, Luz Vera, Eduardo Villaseñor, Palma Guillén, Samuel Ramos y Manuel González Ramírez.

4. Ruptura y éxodo: 1923-1924

Normalmente, el relato de la salida de México de Henríquez Ureña es el de quien se convirtió en su antagonista. Dicho relato es el que ofrece Vasconcelos en las páginas de *El desastre*. Ahí se conoce que, por causa de la huelga en la Escuela Nacional Preparatoria, hubo una diferencia entre Lombardo y

Vasconcelos, quien se dio el nombramiento de director, tras la renuncia de Lombardo.¹⁵ Más allá de ese relato, aunque sin prescindir de él como fuente, está la sombra de Luis N. Morones. Claro está, en una instancia lejana.

José Vasconcelos no se había inclinado en 1923 a ningún precandidato a la presidencia de la república. Si bien pudiera haber simpatizado con Adolfo de la Huerta, como muchos de sus colaboradores cercanos, nunca lo hizo. Tampoco se manifestó callista —y es presumible que no fuera tan anticallista como se autorretrata en sus memorias—, pero el caso es que quiso permanecer neutral en la campaña, siendo únicamente obregonista y, desde luego, vasconcelista. El caso es que mantuvo al ámbito educacional ajeno a la campaña y esto no era bien visto por el Partido Laborista, con el cual Lombardo tenía ligas muy fuertes. La movilización del estudiantado en favor de Calles era necesaria y eso explica la efervescencia preparatoria y la ruptura entre los “caudillos culturales”. Cuando sale Lombardo de la Preparatoria, se dan las renunciaciones del rector de la Universidad, Antonio Caso, y del director de la Escuela de Verano y jefe de Intercambio Universitario, Pedro Henríquez Ureña, entre otros universitarios.¹⁶ Suceden a los renunciantes, Ezequiel A. Chávez en la rectoría y, paradoja del destino, Moisés Sáenz, a Henríquez Ureña, en los dos cargos que dejó.

Tanto Sáenz como Chávez se duelen de la salida de Henríquez Ureña, ocurrida por renuncia presentada el 18 de agosto, para ser efectiva el 10. de septiembre de 1923. Sáenz sugirió a Chávez que se nombrara consejero del Departamento a don Pedro. Más tarde, se le otorga el nombramiento de profesor de Literatura comparada, el 2 de enero de 1924, en Altos Estudios, Sin embargo, solicita licencia y propone a Torri para que lo sustituyera. El motivo era que iba a Pue-



Pedro Henríquez Ureña.

bla a colaborar con Lombardo, quien fue nombrado gobernador del estado, al caer Froylán Manjarrez, delahuertista. Ello ocurría en marzo de 1924, cuando la rebelión estaba en la fase final, ya definida a favor del gobierno.

Henríquez Ureña no fue sustituido por Torri sino por Julio Jiménez Rueda. La licencia de tres meses sin sueldo le fue concedida. Por tal motivo, Vasconcelos negó la autorización de que volviera a ocupar la cátedra, cuando se frustró el proyecto poblano. Don Ezequiel A. Chávez no quería que Henríquez Ureña se fuera de la Universidad y se programó un curso especial, libre, sobre Filosofía y estética del pensador hispano-inglés Santayana, en el mes de abril.

En carta a Vasconcelos, el rector Chávez manifiesta:

Han llegado noticias a esta rectoría de que el doctor don Pedro Henríquez Ureña, que no tiene más recursos de vida que los que le proporciona su trabajo, al encontrarse como se encuentra imposibilitado por ahora para reanudar en la Facultad de Altos Estudios, está a punto de salir de la ciudad de México para ir a desempeñar funciones como profesor en alguna universidad de la República Argentina. Si así pasare, la Universidad Nacional de México no podrá contar ya en lo sucesivo con el referido profesor, cuyos méritos, por sus conocimientos y por la exactitud con que cumple sus obligaciones, así como por sus buenos métodos de enseñanza de que se sirve, son excepcionales. Al alejarse en los términos de que de esta manera se alejaría de la ciudad de México, sería natural, por otra parte, pues se determinará en el ánimo de cierto número de sus compañeros de profesorado y de sus discípulos un sentimiento contra las autoridades universitarias que no hubieren hecho un esfuerzo para impedir que se fuese, sentimiento que se extendería también contra las demás autoridades escolares y ese sentimiento se agravaría con la consideración de que por muy valiosos que puedan ser los servicios del Sr. profesor Henríquez Ureña, es natural que lo sean menos que en México, porque México ha contribuido más que ningún otro país para la formación intelectual de Henríquez Ureña, y por ningún otro país tiene tanto interés Henríquez Ureña, como por México.¹⁷

Concluye su carta Chávez solicitando anuencia a Vasconcelos para invitar a don Pedro a reconsiderar su decisión y ofrecerle reanudar sus labores en Altos Estudios. La decisión ya estaba tomada. El éxodo era impostergable. El 24 de mayo, el rector le dirige una carta en la que alude a la solicitud de reconsideración y de la cual se reproducen las líneas que siguen:

...he tenido que aceptar como un hecho ineludible la separación de usted de esta Universidad; pero expresamente le manifiesto por medio de esta nota que, como también se lo dije verbalmente, sólo puedo considerarla temporal: usted, en efecto, ha vivido su vida intelectual constantemente pensando en México y de México ha recibido, también sin cesar, sugerencias y puntos de vista que han hecho que su alma sea en gran parte mexicana; la vida intelectual de usted y la vida intelectual de México están ya íntima e indisolublemente unidas. Por otra parte, su trabajo en la Facultad de Altos Estudios no sólo ha sido útil por la ciencia con que usted lo ha hecho y de la que han sido co-participes, gracias a usted, los estudiantes que a sus clases han concurrido, sino que usted también ha venido a ser para dichos estudiantes *jefe de escuela*, lo que no es dado

sino a los profesores que de veras merecen este título y que no sólo lo deben a algún incidente fortuito de la vida.

Al alejarse usted por tanto de esta Universidad, deseo que quede la constancia de que lo sentimos a usted siempre en ella y de que los viejos universitarios mexicanos esperamos su regreso que habrá de producirse, sin duda, en algún tiempo, un poco más tarde. Será usted bienvenido a la Universidad Nacional en cualquier tiempo en que a ella retorne. Así me complazco en decírselo, dándole las gracias por sus excelentes servicios.

Para terminar, invoco los dos lemas que han guiado la labor de usted como las de la Facultad de Altos Estudios y las de la Universidad misma, el de la primera:

Por la investigación y la ciencia al amor y al servicio universales.
y el de la segunda

*Por mi raza hablará el espíritu.*¹⁸

La labor universitaria de Pedro Henríquez Ureña concluyó para México en 1924. Prosiguió en la Argentina, en su tierra natal Santo Domingo, donde también se frustraron sus proyectos y de manera eventual en Harvard. Unos días después de la fecha de la carta de despedida de Chávez a Henríquez Ureña, también Vasconcelos dejaría el despacho de Educación Pública. Los vientos callistas soplaban muy fuerte. La victoria temporal de Vasconcelos sobre los lombardistas fue a la postre borrada por el ascenso de Calles, Morones y —en menor medida— de Lombardo, al poder. El saldo en términos de universidad y educación fue desfavorable: México perdió con Henríquez Ureña un estilo de enseñanza que se alejaría de las aulas para no retornar sino hasta la llegada de los transterrados en 1939; con Vasconcelos —aunque ello no es tema de este artículo—, la continuidad del primer y único proyecto educativo original, congruente y ambicioso que se ha elaborado en México.

Notas

1. Alfonso Reyes, *Pasado inmediato en Obras completas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, XII, p. 182-216.

2. Vid. Félix F. Palavicini, *Los diputados*. Presentación de Fernando Zertuche Muñoz, México, Fondo para la historia de las ideas revolucionarias en México, 1976, p. 265-296 y 512-525.

3. Expediente 820 "Pedro Henríquez Ureña" en Archivo Histórico de la UNAM (en adelante AHUNAM), Centro de Estudios sobre la Universidad (CESU), f. 1-7.

4. Exp. cit. AHUNAM/CESU, f. 40.

5. *Ibidem*, f. 61.

6. *Ibidem*, f. 79-80.

7. *Ibidem*, f. 128-130. Los párrafos anteriores provienen de la misma fuente.

8. *Ibidem*, f. 131-132.

9. Pedro Henríquez Ureña, *Obra crítica*. Edición, bibliografía e índice onomástico por Emma Susana Sperati Piñeiro, prólogo de Jorge Luis Borges, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, XIII, 844 p., registro 378 de la crono-bibliografía, p. 755.

10. Exp. cit. AHUNAM/CESU, f. 202.

11. *Boletín de la Universidad*. Órgano del Departamento Universitario y Bellas Artes, IV Época, tomo III, no. 6, agosto de 1921, pp. 83-89.

12. Chávez a Henríquez Ureña, Exp. cit. AHUNAM/CESU, f. 251-252.

13. *Ibidem*, f. 204, 213, 216, 233, 247.

14. *Ibidem*, f. 220-222, 237-239 y 311.

15. José Vasconcelos, *Memorias*, 2 v. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, II, p. 141-157.

16. Un desahogo acerca de la situación lo expresa Julio Torri en carta de Alfonso Reyes, del 9 de abril de 1923. Vid. Julio Torri, *Diálogo de los libros*, comp. de Serge I. Zaïtzeff, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 243.

17. Chávez a Vasconcelos, 17 de mayo de 1924. Exp. cit. AHUNAM/CESU, f. 339.

18. Chávez a Henríquez Ureña, 24 de mayo de 1924, ff. 340-341.

ANA MARÍA DEL RE

Sobre palimpsestos y laberintos

ENTREVISTA A FRANCISCO RIVERA

La constante labor de Francisco Rivera como traductor, ensayista, crítico literario y profesor es por muchos conocida y reconocida. Entre sus últimas publicaciones bastaría recordar los *Cien poemas* de Cavafy (Monte Avila, 1978), considerada una de las mejores traducciones del poeta griego realizadas hasta el momento; *Tierra de diamante* (Fundarte, 1982), selección de textos del poeta escocés Kenneth White, e *Inscripciones* (Fundarte, 1981). La reciente aparición del segundo libro de ensayos de Rivera, *Ulises y el laberinto* (Fundarte, 1983), ha sido el pretexto, a la vez que el motivo central, para iniciar este diálogo.

—Me gustaría que habláramos, si es posible, sobre algunos temas que me han llamado la atención en tu último libro, conformado por siete ensayos, los cuales me han parecido de gran interés. Encuentro que en cada uno de ellos hay elementos en común con los demás, líneas que los unifican y que desembocan en el título del libro: *Ulises y el laberinto*. Y justamente uno de esos temas es el del laberinto, sus variantes, sus vertientes. Me parece que ese tema ha sido, entre otros, uno de los de tu predilección.

—Es verdad. Cuando me propuse seleccionar los textos que aparecen en *Ulises y el laberinto* me di cuenta de que tenía toda una serie de cuartillas que estaban relacionadas entre sí. Había, en particular, ese texto sobre Ulises y el laberinto escrito a raíz de la lectura de un libro de entrevistas con Mircea Eliade. Fue el “azar controlado” de que hablan los orientales, personificado por mi amigo el poeta Eugenio Montejo, el que me sugirió que le pusiera a la colección ese título.

—¿Por qué pensó Montejo que ése debía ser el título? ¿Había él leído todos los textos, encontrándoles también ese tema en común?

—Sí. Montejo tiene, además —interés compartido conmigo— cierta predilección por lo rumano (Eliade, la poesía de Blaga, los aforismos de Cioran) y Eliade es realmente una figura clave que ha reinventado la historia de las religiones. Estas búsquedas son absolutamente imprescindibles para personas como nosotros que trabajamos con símbolos, con la psicología de Jung... Una vez encontrado el título (o, si quieres, el símbolo), mi tarea se redujo a encontrar un epígrafe que resumiera todo el proceso de la escritura, pues este libro es, dicho de la manera más sencilla, un viaje al otro mundo. El epígrafe de Marcel Brion también se lo debo al azar, ya que lo encontré en el transcurso de una serie de lecturas para un trabajo sobre Leonardo que estoy planeando escribir.

—El epígrafe es esencial porque habla del laberinto, de ese viaje a los infiernos después del cual se sale transformado una vez que se ha tocado un centro. ¿Podría decirse que tu libro trata de un proceso iniciático y de una purificación de cierta manera?

—Se trata, definitivamente, de una purificación o, más bien, de una integración de lo impuro. Para mí cada texto es entrar en un dédalo y salir de él cambiado.

—Es un viaje lleno de peligros, de vicisitudes y a la vez de encuentros y de regreso, como el del propio Ulises, que también es una figura mítica que te atrae.

—Efectivamente, el laberinto y Ulises son dos símbolos que me interesaron en las conversaciones de Eliade y que, al mismo tiempo, constituyen reflejos de actitudes mías ante la vida y la escritura. De modo que el trabajo de ensamblar el libro, una vez constatado el proceso de coincidencias, fue relativamente fácil.

—¿Y qué dirías con respecto a la dedicatoria? ¿Por qué está en latín?

—La dedicatoria es muy importante para la lectura de un libro, pues forma parte de lo que Genette denomina la paratextualidad. La pongo en latín quizá por mi pasión por las lenguas... Últimamente me ha resultado muy importante el descubrimiento de lo que significa el principio femenino creador, o el inconciente creador, como dice Erich Neumann. Y, en este caso, lo femenino creador está personificado por la mujer con quien vivo. No es secreto para nadie que la creación artística es como un proceso de gestación y pienso que una de las mujeres que más me ha ayudado en ese proceso es mi esposa, a quien comparo con un manantial de aguas vivas. La imagen es del *Cantar de los cantares* y Fray Luis la traduce “pozo de aguas vivas”. No sé realmente por qué la pongo en latín, pero sí sé que tiene que ver con esa inmersión en el inconciente de la que el artista sale con vida porque está acompañado por esos poderes creadores.

—Hay otro tema que tú tratas en el último ensayo, justamente a propósito de la creación y de la idea, aún válida para muchos, de que todo artista es un neurótico que sublima su enfermedad en la obra de arte. ¿Cuál es tu opinión al respecto?

—Este es un tema que me toca muy de cerca. Hay dos teorías al respecto: la freudiana, que sostiene la idea del arte como sublimación, y la jungiana, para la que la creación no

puede ser considerada como producto de una neurosis. La neurosis es un deseo frustrado de crear. Al empezar a crear, se deja de ser neurótico.

-Hay entonces un impulso vital, que existe en todos los seres humanos, hacia la creación.

-Desde luego. La neurosis no es un "menos", sino un "más" no realizado. Me resultaría difícil pensar que la iglesia de Notre Dame o la *Divina comedia* son sublimaciones de una enfermedad.

-Lo que predomina es, entonces, el impulso vital plasmado en una obra de arte, en un cuadro, una escultura, un texto literario.

-O simplemente en una nueva actitud ante la vida. Todo es creación o puede serlo. Sin darnos cuenta de ello, creamos todos los días. Ahora bien, toda creación implica también una destrucción, la destrucción de una etapa anterior.

-Estamos hechos de vidas, muertes, resurrecciones; es un proceso dialéctico.

-Sí, dialéctico: un diálogo entre la conciencia y el inconsciente, entre la luz y la oscuridad.

-Pero al final debe haber una integración de esos elementos aparentemente contradictorios, ¿verdad?

-Sí. Pienso que, a medida que avanzamos tanto en nuestra vida como en nuestra creación, es preciso que tendamos hacia la armonía de contrarios.

-Me gustaría ahora tratar un poco el tema de las traducciones. Tú has traducido de manera singular a Cavafy, White y a otros poetas. ¿Cuáles han sido tus mayores dificultades al enfrentarte con una traducción?

-Cuando traduzco poemas como los de Cavafy, Seferis, White, primero tengo que sentir irresistiblemente la atracción de la obra. Si no se da ese fenómeno de atracción, no puedo realizar el trabajo. Trato de identificarme con el poeta, ver qué está diciendo y de dónde sale ese decir. Una vez hecho eso, vienen las dificultades técnicas que suscita toda traducción.

-Debe haber, además, una gran parte de intuición, unida a un dominio de la lengua, ¿no?

-Cierto. Se debe conocer muy bien la lengua del autor, pero hay un imponderable que sale por haberse uno identificado con el autor. Volvemos a la *coincidentia oppositorum*. Es necesario trabajar con ambas cosas: el conocimiento y la intuición.

-Tú consideras la traducción como una forma de creación. Cada traductor, como es sabido, da una versión diferente de un mismo texto original. ¿Qué criterio podríamos aplicar para decir que una traducción es mejor que otra?

-Hay un criterio absoluto: no meter trampas. Trabajar con el original. La versión de Cavafy realizada por José Ma-

ría Álvarez está hecha a partir de traducciones francesas e inglesas. Claro que hay otras traducciones de Cavafy hechas por personas que sí saben griego pero que, desde el punto de vista de la intuición poética, no valen nada tampoco.

-Todo lo cual se relaciona directamente con esa pasión tuya por las lenguas. ¿Cómo aprendiste el griego, por ejemplo?

-El griego fue para mí una lengua tardía. La estudié a fondo un año que estuve en Mérida... en 1965, para ser preciso. Me compré un par de buenas gramáticas —la de Mirambel y la de Moser Philtsou— y me puse a estudiar griego para leer a Cavafy en el original. Es una lengua tardía. No como el francés o el inglés, que aprendí desde muy joven.

-Tú lees también el alemán, el catalán, el italiano...

-Sí. Y alguna vez supe bastante bien el noruego. Pero te diré que hay diversos grados de compenetración con las lenguas. Los dos idiomas que están más profundamente arraigados en mí (poniendo aparte el español, desde luego) son el francés y el inglés. Luego vienen otros de adquisición más reciente, como el alemán y el italiano. Luego otros más recientes aún, como el catalán y el griego. Te digo sinceramente que me resulta imposible hacer ninguna diferencia entre un poema escrito en español, en francés o en inglés, mientras que un poema escrito en griego es un texto "extranjero" que tengo que trabajar más... Hago esta aclaratoria porque quiero decirte algo paradójico: los poemas de Cavafy me costaron más trabajo desde el punto de vista lingüístico, pero, al mismo tiempo, me resultaron más fáciles, porque yo estaba más distanciado del texto; mientras que los de Kenneth White —parece mentira— me resultaron, globalmente, como poemas, muchísimo más arduos, sencillamente porque no veía la necesidad de traducirlos.



—Porque sentías que el inglés era tu propia lengua. Recuerdo, a propósito de esto, que una vez me hablaste de que habías vivido muchos años en Estados Unidos y te habías identificado plenamente con el inglés y la cultura anglo-americana. Hubo en ti un cambio de personalidad y el inglés llegó a convertirse en tu primera lengua, ¿no? Recuerdo que Canetti, en *La lengua salvada* (y no *La lengua absuelta*, como bien corriges es uno de tus ensayos), dice, con respecto del alemán, algo similar.

—No. En realidad no hubo un cambio de personalidad. Fue, más bien, como un sacrificio al dios Hermes que quise hacer en un momento dado. No un cambio de personalidad, sino una ampliación de la personalidad.

—Hablas de sacrificio: ¿de penitencia?

—No. Diría simplemente que se trató de una exploración: Ulises, el individuo astuto que llega a hablar una lengua extranjera tan bien que parece nativo del país.

—Se trata, entonces, de ampliar la personalidad —de perderla y no perderla, al mismo tiempo—, lo cual se relaciona también con todo este proceso escritural, ¿verdad? Borges, Valéry, el autor que es todo los autores, el libro que es todos los libros. El tema de la estética del lector que aflora constantemente en tus ensayos y que se relaciona también con el tema que estamos tratando, es decir, no sólo el del dominio de otros idiomas, sino el del lenguaje como objeto de reflexión; reflexión sobre el texto mismo, sobre cómo se va tramando, cómo se va conformando, cómo se va leyendo y modificando a medida que cada lector va reescribiéndolo. “Versiones, perversiones”, dice Borges; la historia de la humanidad está hecha de unas cuantas metáforas.



—Exactamente. Y me parece que la gran metáfora es el hecho de que exista la posibilidad de escribir. La gran metáfora es el texto mismo. ¿Y quién escribe ese texto? En el último ensayo de *Ulises*, me sirvo de una conversación entre Mircea Eliade y Claude-Henri Rocquet para hablar de mí mismo. De mí mismo hablo también al comentar un libro de Canetti.

—Pero al mismo tiempo te velas, al hablar a través de otros autores. Y tocamos aquí el tema de las “máscaras” que aparece más claramente en “El cuaderno de Blas Coll”.

—Así es. Por lo que tiene de juego inquietante con las “máscaras” me interesó tanto ese libro de Montejo. El de Osman Linš me fascinó porque vuelve a plantear el problema de los géneros contra un fondo narrativo. No se sabe si es un ensayo o una novela, una novela sobre otra novela o un ensayo sobre una novela aún no escrita.

—Resulta todo muy laberíntico, vertiginoso. Asumes todas esas escrituras. Hablas de ti mismo, pero a la vez te identificas con otros autores, te pones sus “máscaras”.

—El peligro está en que uno llegue a identificarse con esas “máscaras”. Uno tiene que ser suficientemente astuto, siguiendo la metáfora de Ulises, para ponerse y quitarse “máscaras” sin perder su centro.

—Es muy paradójico. Se trata, por una parte, de esconder la identidad, de ser “otros” y, por otra, de afirmar la identidad, de defender un centro. Sales más “yo” mirándote y reflejándote en “otros”: tus textos, en este sentido son como reflejos especulares, ¿no?

—Sí; que, al mismo tiempo, me permiten crearme como personaje de ficción. En el texto sobre Montejo, me convierto en un ente de ficción dividido en dos: hay una parte de mí mismo que me dice “esto es la locura total” y otra que dice “quisiera poder decir estas locuras”. Me encanta que alguien las diga por mí. Me presto al juego y Montejo se contenta de que alguien se muestre dispuesto a jugar a su juego.

—Volvamos al número siete. ¿Por qué hiciste un libro con siete ensayos solamente, cuando nos consta que tienes varios más relacionados con el tema de lo laberíntico?

—El número siete es producto del azar. Del azar controlado, digamos. (*Se ríe*) Después de haber entregado el libro a la imprenta (y este tipo de fenómeno me ocurre siempre), empecé a encontrar explicaciones sincrónicas de toda su hechura. Puedo decirte ahora que el siete es un número de transición. Un número importante y sagrado. Dios creó el mundo en siete días. Siete son los días de la semana. Hay siete planetas y siete metales. La escala musical tiene siete notas y la séptima nota, llamada la nota “sensible”, es la que lucha por la octava, que es la que nos da la sensación de totalidad. Pienso ahora que estos siete textos constituyen los siete peldaños de los que habla Jung en *Psicología y alquimia*, que simbolizan la “transformación”. La transformación y, por tanto, la necesidad, profundamente sentida por mí, de seguir avanzando.

FERNANDO AÍNSA

Sobre la época en que se quisiera ser un hombre y odiar como se debe

La escena se repite una y otra vez porque la cinta se rompe siempre en el mismo lugar y hay que recomenzar la proyección. Repetir una misma escena, *sans suite*, es el más infalible mecanismo de la angustia.

Sísifo murió finalmente de la pesadilla que había soñado tantas veces. En los meses que precedieron a su muerte lo habíamos visto languidecer sin remedio, atenazado por las imágenes que lo envolvían en sudores fríos cada madrugada. La primera vez que la había soñado nos la contó con la secreta esperanza de liberarse de la fatalidad a la que ya se sentía irremediamente atado. Lo habíamos escuchado con cierto interés.

Luego, al repetirse la pesadilla y volverse algo así como un mal crónico, todos nosotros temimos el contagio. Porque si a veces los sueños pueden ser colectivos e idénticas ilusiones poblar las noches de pueblos enteros, sospechamos que una pesadilla reiterada puede llegar a ser como una epidemia. Por eso empezamos a evitar a Sísifo, dejándolo librado a su agitación matutina. Supimos que poco antes de morir había intentado dormir, para aludir lo que era su curiosa enfermedad: vivir y volver a revivir los instantes que había imaginado para otros y que estaba condenado a sufrir en carne propia.

Sísifo murió en el corazón del invierno que siguió al verano en que vimos llegar por primera vez a nuestras playas a los grandes automóviles de colores y cromados brillantes. Habían venido con un suave ronroneo un mediodía de mucho calor y se habían detenido en el centro de una nube de polvo al borde de la playa. Las portezuelas se habían abierto, y familiares de los Irralde y de los Silveira habían descendido con sombrillas y maletas, niños y criadas. Relucientes, con una aureola de luz alrededor de sus carrocerías, los tres automóviles habían quedado todo el día estacionados al sol.

Mientras los Irralde y los Silveira se bañaban, tomaban sol y comían a la sombra, algunos de nosotros (los que somos curiosos aunque parezcamos indiferentes) nos acercamos y aplastamos la nariz contra los vidrios para mirar los tapizados en cuero y los complejos tableros de a bordo llenos de agujas, relojes y botones. Tocamos al metal ardiente por el calor y comparamos los modelos: uno tenía dos puertas, el otro cuatro, otro un techo de lona. El primero tenía faros redondos y parecía más bajo que los otros dos. Uno era rojo, el otro negro y el tercero blanco. El negro era alto y esquinado y tenía un gran maletero.

Sin querer, mientras girábamos a su alrededor, comparamos líneas y modelos y empezamos a discutir sobre cuál de ellos sería el más veloz. No nos pusimos de acuerdo sobre velocidades, ni sobre cuál sería más confortable o cuál el más caro, y con apasionamiento intercambiábamos argumentos hasta el atardecer.

Luego, desde la puerta del Bar de Jiménez, los vimos pasar con el mismo ronroneo de sus motores, en medio de otra nube de polvo, por el camino vecinal que lleva a El Casco.

En los días sucesivos en que vimos llegar a los autos en fila hasta el borde de la playa y luego estacionarse y quedar brillando al sol, nuestras habituales ruedas de conversación frente al Bar parecieron trasladarse junto a los brillantes cromados de sus carrocerías. En general nos reuníamos al final de las tardes, cuando los rayos del sol caían oblicuos y alargaban sus sombras sobre la arena. En esos días ya éramos capaces de imaginar otros modelos, otros colores y precios y barajábamos cifras y montos con solvencia.

Sucedió así una tarde del mes de febrero.

El joven Gustavo Irralde había venido a buscar un paquete de cigarrillos hasta el coche rojo de dos puertas y grandes faros redondos. Cuando abrió la portezuela en vez de alejarnos discretamente, como hacíamos todos los días cuando las familias iban a partir, nos acercamos en silencio. Miramos el interior tapizado en cuero sin hacerlo, como siempre, a través del escaparate de sus vidrios. Gustavo sonrió y nos preguntó: "¿Qué les parece?" Entonces Sísifo Fernández se adelantó a todos y dijo: "¿Verdad que este corre más que el negro?", y Raúl Pereira añadió enseguida: "Pero el negro es más estable en las curvas, ¿no es así?"

Gustavo los interrumpió: "Este es una *coupé* Studebaker; aquel un Hispano-Suiza y el convertible, un Salmson". Nos quedamos callados, como si las marcas fueran palabras mágicas que nos abrían las puertas de un nuevo universo.

Mientras encendía un cigarrillo, Gustavo nos dijo con aire divertido: "¿Les gustaría dar una vuelta?". Sísifo fue el primero en responder: "Oh ¡sería fantástico!" y antes de que nadie reaccionara ya estaba sentado en el asiento delantero. Subieron tres al asiento trasero y el automóvil se puso en marcha con un gran acelerón.

Lo vimos irse por la calle central del pueblo hacia el camino de la laguna. Vimos su silueta roja dejar atrás las casas, pasar cerca del viejo cementerio y empezar a subir envuelto en una nube de tierra el cerro que domina El Paso hacia el Este. Desde el borde de la playa lo vimos llegar a la cumbre, girar en redondo y bajar a gran velocidad. Bamboleándose, chirriando sus neumáticos en cada curva, lanzando piedras y tierra a derecha e izquierda, llegó nuevamente al camino. Con grandes bocinazos atravesó el pueblo como un bólido, espantando gallinas y perros, mientras varias mujeres se asomaban a las ventanas de sus casas.

Al llegar junto a nosotros se detuvo con un frenazo brusco. Pereira golpeó su frente contra una ventanilla y los otros dos se bajaron tambaleantes. Uno vomitó contra un árbol, el otro estaba pálido. Sísifo Fernández abrió la portezuela con alma y nos miró a todos con una gran sonrisa de satisfacción

y orgullo. Gustavo, sin dejar de sostener el volante con las dos manos, reía con grandes carcajadas.

Así había sucedido aquella tarde del mes de febrero.

Los automóviles dejaron de venir a la playa con los primeros temporales del otoño. No se volvió a hablar de ellos, como si nadie pensara efectivamente en sus relucientes carrocerías ni en el ruido de sus motores. Sin embargo, un mediodía de un frío domingo del invierno siguiente Sísifo Fernández entró con cierto nerviosismo al Bar de Jiménez y después de beberse un aguardiente pidió nuestra atención "Ya son las doce y puedo contarles ahora el extraño sueño que he tenido esta noche", nos dijo intentando sonreír, pero sólo una mueca le cruzó el rostro brillante de sudor.

Lo escuchamos con interés y así pudimos vivir en tiempo infinitivo la pesadilla que no habría de abandonarlo ninguna de las noches siguientes:

"Llegar como la otra vez a lo alto del cerro que domina El Paso. Mirar el mar y la playa hacia el Sur; los alambrados que delimitan los campos de Don Miguel, al Oeste; la laguna y el camino que lleva a la carretera principal, al Norte; los arenales y las rocas que se pierden hacia las zonas desiertas del Este.

Llegar andando y sentirse cansado. Estar convaleciente y, como el verano anterior, ver los plátanos del camino agitados por ese viento que no cesa nunca de soplar en lo alto. Recostarse contra el tronco de uno de ellos; tener la

respiración agitada batiendo el pecho, sentir el cuerpo todavía dolorido por el esfuerzo.

Ver a los dos mecánicos sentados en el suelo comiendo un bocadillo y al muchacho que lustra con cuidado la pintura del automóvil detenido frente al camino de descenso. Observar cómo una mirada furtiva se ha cruzado entre ellos.

Decir "Buenos días, buen provecho", escuchar una respuesta musitada sin muchas ganas: "Gracias, si gusta". Frotarse el brazo izquierdo aún dolorido y sentir los tirones violentos del músculo que gobierna sus movimientos desde el hombro.

Mirar el auto reconstruido a la perfección, con sus mismos impecables colores de nuevo y sentirse orgulloso. Olvidar los hierros y las chapas retorcidas a que había quedado reducido cuando el accidente se produjo hace justo un año.

Oír el rumor del mar que llega con un golpe de viento del sur y un aroma indefinido de tierra mojada y sal propagarse en el aire.

Escuchar: "Vea cómo quedó Señor, quedó impecable". Seguir los gestos de uno de los mecánicos cuando abre la tapa del maletero y del motor y enseña cómo todo ha sido perfectamente reconstruido. "Sólo expertos se dieron cuenta de cómo el auto quedó estrellado contra un árbol; por eso lo repararon bien". Descubrir lo inapropiado del tiempo pasado en que hablan. "Si usted Señor tardó seis



meses en ganarle con dolor la vida a la muerte y seis más en recuperarse, nosotros necesitamos el mismo tiempo para que se lo dejáramos nuevo.

Ver cómo dan golpe la tapa motor, ratificando lo que dicen. Sentir además que hablar en pasado produce una extraña desazón como de algo ya vivido, pero al mismo tiempo dejarse invadir por la dulce satisfacción de oírse llamar "Señor", como suelen ser llamados en general los dueños de autos de colores brillantes.

Recibir las llaves con un gesto de orgullo mal disimulado, abrir la portezuela con seguridad y sentarse al volante. Poner el contacto y encender el motor para escuchar admirados el suave ronroneo de los ocho cilindros en línea.

Oír decir: "Aceleró Señor, aceleró. ¿Vio qué bien quedó?" Apretar nuevamente el pedal y recordar que es la primera vez que se toca un volante desde el accidente. Comprobar con sorpresa la mezcla de sentimientos de temor y poder y la feliz ambigüedad que provocan.

Mirar el camino que desciende en cerradas curvas bordeadas de plátanos hasta el pueblo que se ve en lo bajo. Despedirse de los mecánicos, desembragar, poner la primera marcha y acelerar para empezar a moverse, acciones que se vuelven imperativas, como si realmente no hubiera otro remedio.

Escuchar en el momento en que las caras sonrientes de

los mecánicos van quedando atrás —"Ah! Señor, le pusimos también la bomba del freno nueva" —con la seguridad de haber escuchado la frase antes, mientras empieza el inevitable descenso.

Porque todo sucederá como sucedió, es decir, al llegar a la primera curva y al querer frenar, el pie se hundirá
(como se hundió)
sin encontrar

resistencia; el coche se irá acelerando
(como se aceleró)
por el simple hecho de bajar la
empinada ladera; de nada valdrá
(como de nada valió)
tomarse del freno de mano que se quemará
(como se quemó)

con un humo gris; la caja de cambios saltará en pedazos
(como saltó)
al poner otras velocidades para intentar frenar el automóvil cada vez más
lanzado; y con golpes de volante se irá salvando curvas
(como se salvaron)

una, dos, tres, con un chirrido de goma y una polvareda, hasta que el coche bamboleante
ya no sea

(como no fue)
gobernable y

se irá
(como se fue)
a estrellar contra aquel plátano de la cuarta curva.
El pánico crecerá

(como creció)
en esa fracción de segundo final;

presentirá el golpe
(volverlo a sentir):
se doblará de dolor

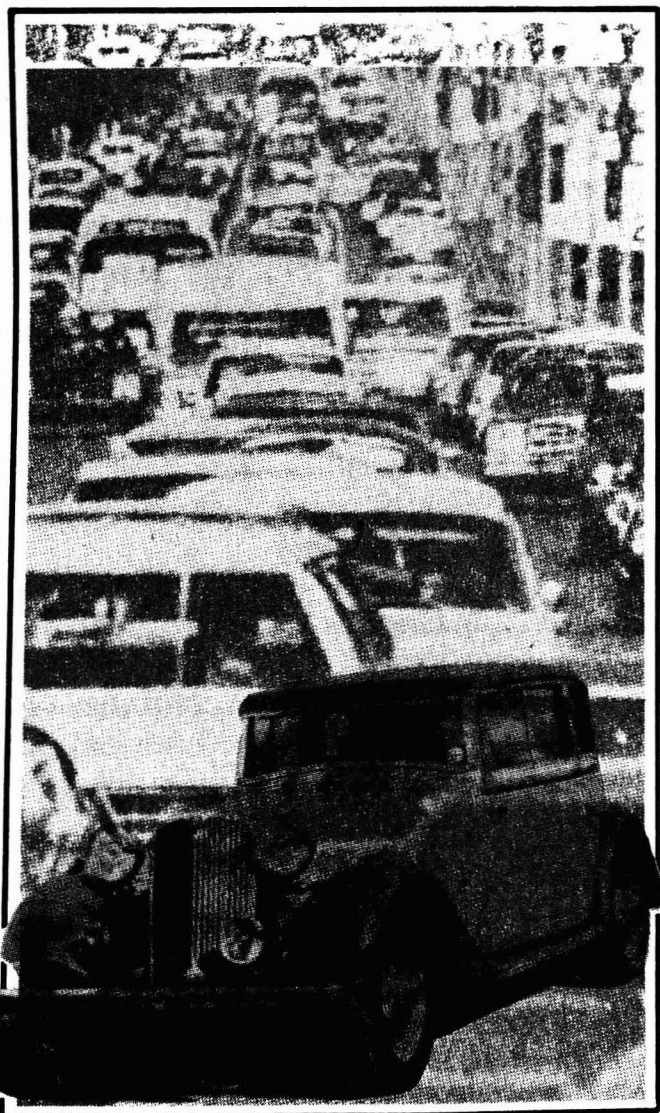
(como se dobló)

para perderse en la sombra que puede preceder
la muerte.

Descubrir a último momento que este mismo incidente ocurrió hace un año. Comprobar aterrorizado que no sólo sucedió, sino que volverá a suceder el año que viene, un modo de estar condenado a repetir esta escena con las mismas palabras, en el mismo momento, con los mismos personajes y en lo alto del mismo cerro.

Representar su propio accidente y sentir el dolor esta segunda, tercera o cuarta? —vez. Ir hacia el estallar de su carne con cierta sumisión, atrapado en la complicidad de su sortilegio que no se atreven a romper quienes pueden hacerlo: los dueños del instante que sólo se recuerda cuando el coche ya está en movimiento y es demasiado tarde."

Entonces Sísifo nos contó que se había despertado con la seguridad de que no podría ser nunca un Señor Silveira o un Señor Irralde, ni quisiera en la libertad que suelen dar los sueños. Bañado en ese mismo sudor frío se despertaría en las madrugadas de los días siguientes. Consumiéndose lentamente descubrió que una forma del odio o de la envidia puede pasar a través de una pesadilla que se imagina para otros y que se termina sufriendo en carne propia. Eran ésas, tal vez, formas de empezar a odiar como se debe en este pueblo, nos diríamos tiempo después, cuando ya esquivábamos a Sísifo, temiendo el contagio.



ANTONIO SAURA

La imagen pintada

Para Gustavo Gili

1

Miró despacio el libro, y todavía más atentamente cuando aparecieron dos imágenes en color que reproducían dos retratos imaginarios. Intimidada curiosidad. ¿Cómo el anciano y admirado maestro reaccionaría frente a aquellas pinturas deudoras tanto de él como de la historia? Mirándome fijamente a los ojos me dijo en un francés todavía acentuado de español: *On ne peut pas se débarrasser, n'est pas?*

La ambivalencia del comentario y su intemporal significado eran evidentes: no podrás liberarte de mí de la misma forma que yo tampoco he podido hacerlo del pasado. Certeza y prontitud. En estos días de cicuta y de rosas, cuando la serpiente artística se muerde la cola, este dilema resurge con viveza, proponiendo entremezclados relámpagos o difuminándose en oscuras y veladas zonas.

Podría afirmarse que existen rasgos compartidos, atavismos siempre presentes a pesar de la distancia, gestos coincidentes y, por qué no, una forma bien precisa de concebir la pintura. Posiblemente no podremos nunca liberarnos de ciertos guiños benéficos, aunque quizás tampoco lo deseemos verdaderamente. Excitante aceptación y permanente sorpresa. Cada día se inventa un mundo, pero este mundo está ya en gran parte inventado. Sismógrafo y temblor: la superación del pasado únicamente puede lograrse teniéndolo bien presente, dejando al propio instinto su biológico y semántico inundar, y a la grafología su propia fatalidad. Sabemos que no podemos, en todo caso, liberarnos de nosotros mismos ni tampoco del peso de la historia, y que cualquier signo aparecido está habitado a un tiempo por los fantasmas adoptados y por aquéllos, pertinaces, de la lejanía.

Reflejo inconcluso: no podemos liberarnos del pasado porque formamos parte de él, pero al mismo tiempo ninguna obra del pasado respira verdaderamente en el presente.

Remover el reflejo: ni el universo de los luminosos cristales pardos y grises en permanente expansión-concentración, ni la liberación majestuosa del último despertar, podría convenir a este desliz de la mirada objetiva. En el primer caso, su apacible convulsión, ya fijada para siempre en la historia, permanecerá de todas formas presente. En el segundo, por constituir milagro compartido, cualquier comentario se transformaría en caricatura del propio hacer. Otra intensidad, intermedia en el tiempo, ha sido escogida: aquélla, guerrera, que se refiere al resultado extremoso de la presión que aplasta y reconstruye, resumiendo con dureza la permanente antinomia amor-destrucción. Precisión y rabia mental, odio amoroso pintado.



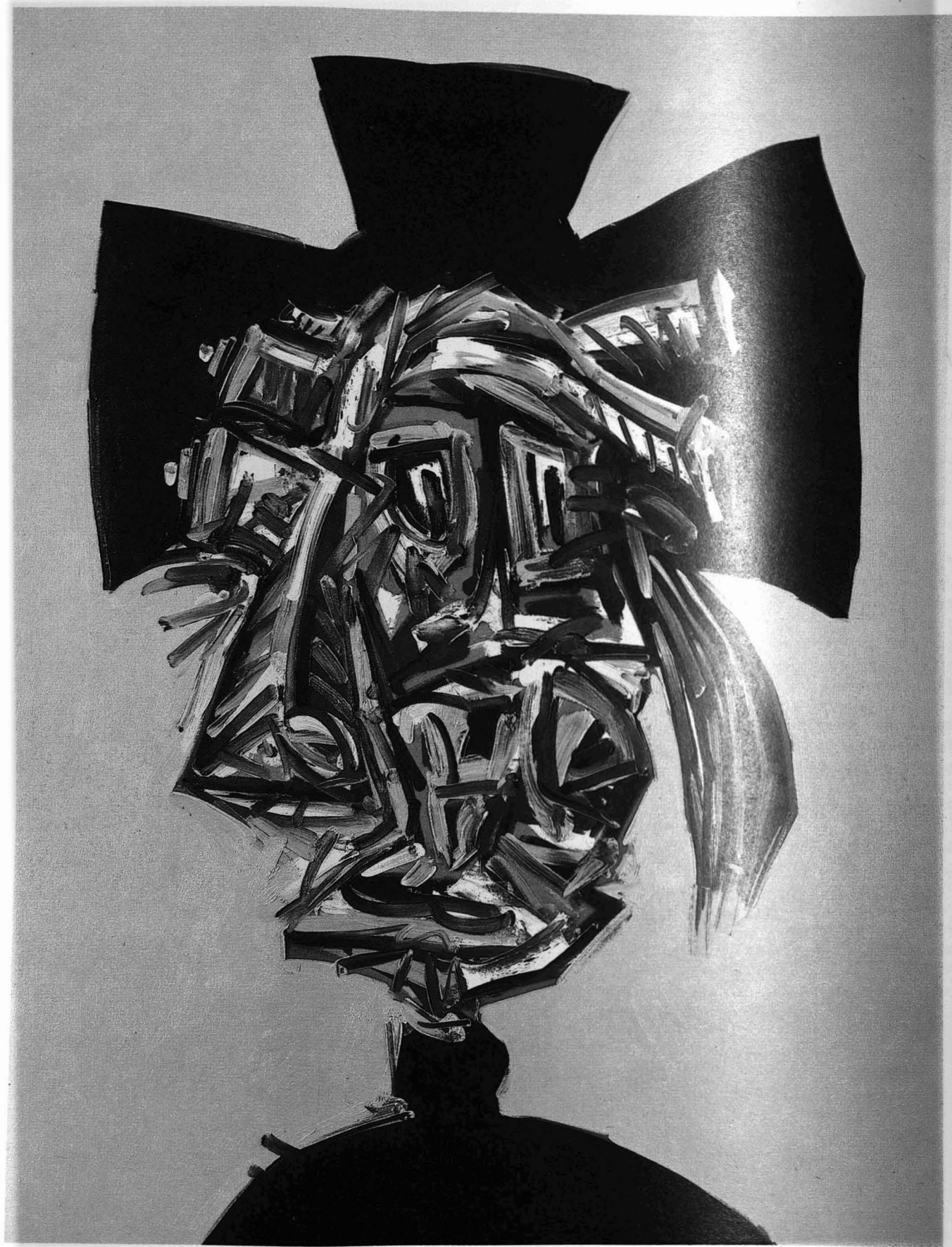
Retrato imaginario de Felipe II, 1983.

Dora Maar visitada, revisada a través de una ceremonia en la cual un esquema prestado acaba por transformarse en pura estructura ya sometida a las leyes implacables de la fenomenología plástica. Osamenta o pretexto. Crecimiento y fosilización del instante, pero también ligera amputación de una parcela de misterio. Lograr, en suma, una imagen a través del reflejo de un reflejo.

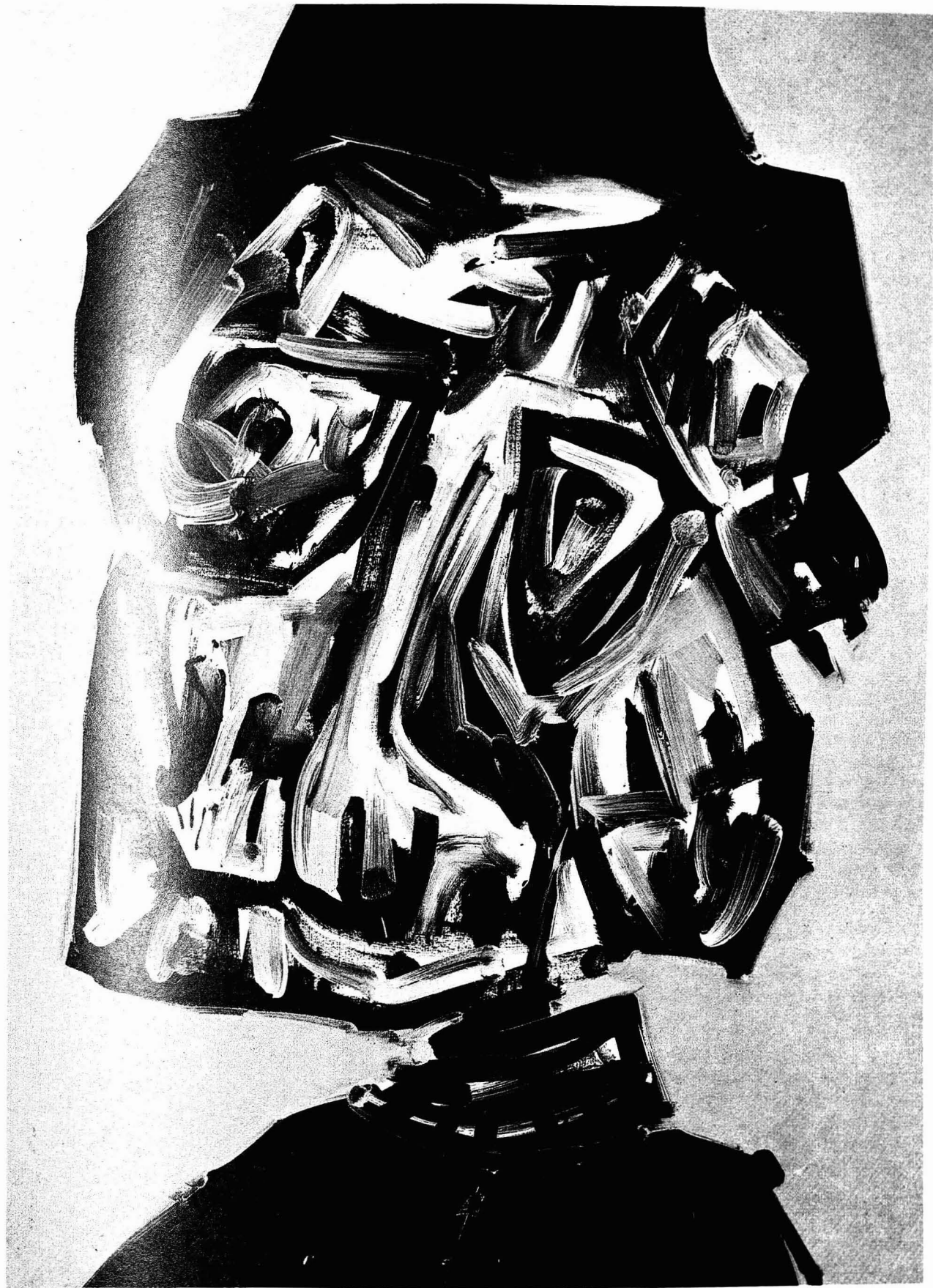
Lúcida frase recordada: he aquí que deseando, por una vez, ser otro, no se logra más que ser uno mismo.

2

Observemos, en primer lugar, el poder extraordinario de síntesis que nos ofrece el modelo —genio y figura—, pero también el predominio del dibujo sobre la pintura, y cómo la pintura ensuciada por el “repentir” —desidia y hallazgo—, sustituye “el lugar de la pintura” para crear una turbación



Dora Maar visitada, 1983.



Retrato, 1983.

propiciadora de una espacialidad estrictamente pictórica. El subterfugio es válido, por su premura y tajante solución, en cuanto se refiere a pictórica animación del espejo, mientras que la imagen reflejada, ofreciendo su perfil perfilado, nos muestra la ocupación de la medalla mediante una efectiva crudeza, solución de resonante elementalidad bien propia de un territorio acotado y de un hacer sustentado en la afirmación.

La económica ocupación del diseño mediante el empleo sistemático de un cordaje de líneas paralelas en el que se incluyen las órbitas, las aberturas nasales y el sexo-boca, este último evidenciado con rudeza puramente plástica, obedece, sin embargo, a soluciones de relleno propias de una grafología específica que nunca pude adoptar. En realidad la tendencia hacia la geometrización de los ingredientes no se correspondía con la tendencia al alejamiento geométrico propio de la personal grafología. Tal síntesis y economía no convenían al quehacer propio, no tanto por un deseo consciente de alejamiento del modelo para alterar sustancialmente sus signos, sino como consecuencia de la propia mecánica de un trabajo y del mismo proceso de construcción. En realidad, y como es habitual en mi pintura, se trata de lograr una estructuración inédita no dependiente de un proceso de abstracción o de síntesis, siendo diferente la forma de abordar el problema.

3

¿Iluminar el presente con presencias del pasado? ¿Reactivar un instante del pasado mediante la memoria del presente? Tales actitudes son sin duda posibles, siendo en todo caso lícito pretender liberarse del peso de la historia a través del presente haciéndose. Corremos, no obstante, el peligro de simplificar un apasionante problema —el ineluctable diálogo con el pasado— al reducirlo a sus posibilidades de sospechosa nostalgia, o incluso de poderosa revelación, aunque sea a través de un efectivo aparejo de trasvase formal. El problema, a mi entender, se sitúa en ámbito bien diferente, temiendo que todo intento de clasificación reduzca todavía más la dimensión de un hecho indudable al que ningún artista escapa y que el propio autor del modelo formuló con sencillez y clarividencia.

En realidad, tales medios de comunicación e interferencia con el pasado —un pasado, por supuesto, hallado más que escogido, a veces en función exclusivamente de determinadas confluencias grafológicas —aun pudiendo constituir fuente de iluminación, son ante todo muestra de polivalente liberalidad, e incluso pretexto para la práctica de la mirada cruel. Reconocer la fascinación por determinados instantes del pasado debe suponer fervor por el presente, apetito más que desidia, curiosidad más que holganza, en todo caso ensanchamiento del patrimonio genético e independencia libertaria, pero nunca especialización, y menos aún desentendimiento de la exigencia del siglo.

El signo de una época marca indefectiblemente la fisonomía de las superficies. Oxidación y aura. La impronta personal difícilmente puede traicionar el tiempo, siendo únicamente la minucia engañosa. En realidad la bruma del presente solamente quedará disipada frente a la primordial necesidad plástica, que antecede y perdura, a pesar del afán de muchos por ver en la supuesta profundidad aquello que se clarifica y se diluye en la pura fenomenología de un proceso. Fuente estructural entre otras, pretexto de formas ante todo, nunca un fin en sí mismo: el grado de desentendimiento con

la imagen empleada, a pesar de la zona oscura que de todas formas aflora, será quien pueda indicarnos su cualidad de propagación, la importancia del pretexto, su efectividad plástica y su capacidad de permanencia.

4

Cuando un tono de revisión general se instaura tras la progresión geométrica del rinoceronte, encerrándose la espiral en sí misma, o regresando al redil nacional, no puede dejar de aflorar la complacencia irónica del resistente. Resultaba demasiado evidente la fatiga tras la duradera y dogmática austeridad de la época más triste del arte contemporáneo, pero también resulta sospechoso el repentino y lírico despertar tras el ciclo artificial de las estaciones. Durante el pasado predominio de la frigidez, hasta la menor huella de la pincelada era prueba de sospechosa viscosidad, cuando no de retrógrada expresión. Frente a la rígida faz del cambiante camaleón sólo cabe la perseverancia en la propia “imagen pintada” —¿qué otra podría haber sido teniendo en cuenta que no vivimos más que una sola vez?— hasta convertirla en nuestra propia y veraz historia.

5

Desde la incomodidad de la contracorriente manifestamos siempre nuestra solidaridad con quienes supieron o saben hacer de la “imagen pintada” pasión de vida, así como nuestra fiel inclinación por el buen uso de la dualidad contradictoria, de la subjetividad de la mirada, de la belleza de lo imperfecto e inacabado, del poder expresivo de la acción, del erotismo, del aprovechamiento de lo azaroso, del combate fervoroso con la tela y del relámpago que establece la fértil simbiosis de la razón y de la sinrazón.

He aquí que en el vasto campo de acción del pintor, llegado el momento de la sumersión y el enfrentamiento en su propio campo de batalla, todo el complejo conglomerado del universo agitado se reduce a dos conceptos elementales que desnudan su mente y lo reducen al propio enigma de la pintura. Estructura e imagen: dúo cuya conjunción todavía nos turba, no solamente por el aparente predominio en una u otra voz de lo racional y lo afectivo, sino por su real interdependencia y la vaguedad de sus límites al ser aplicadas al análisis de la “imagen pintada”. En realidad, su entremezclada razón constituye ante todo un pretexto para inundar las superficies, forma de no perderse en la selva o conocer al menos sus lindes.

¿Paliativo frente al duradero descrédito de la “imagen pintada” o púdico refugio mantenido frente al terrorismo de las modas? Hermoso pretexto, en todo caso, aquel que refiriéndose únicamente a la esencia de un punto de partida —y a su osamenta— no se responsabiliza de su posible radioactividad o de su contaminación sudorosa. El compromiso se establece con un proyecto, más no todavía con un resultado cuya complejidad y resolución, imprevisibles, puede llegar a alterar sustancialmente el sueño de la razón. Suele olvidarse que es el proceso mismo de realización de una pintura el que conlleva a sí mismo toda su carga activa. Espacio, expresividad, organicidad y ritmo, dependen esencialmente de esta resolución más que de su planteamiento apriorístico, de aquí muchas veces el desentendimiento entre la palabra que describe y analiza la superficie sin tener en cuenta que ya es sujeto de paleontólogo el objeto a su suerte abandonado, y la imagen del pintor que esconde virtualmente en sus entrañas aquello que nos muestra.



Dora Maar visitada, 1983.

La investigación iconográfica y la consideración psicoanalítica, siendo fundamentales en el análisis crítico contemporáneo, no deben hacernos olvidar la cualidad de "captura milagrosa", de materialidad tangible, que posee toda pintura digna de serlo. Su condicionamiento matérico y procesual debe de ser considerado tanto como el relumbre silencioso que sustituye el imposible discurso. El deseado fantasma, lo indecible, el oscuro objeto del deseo, incluso la cualidad que provoca la aceptación o el rechazo de un resultado, no pueden definirse más que en función de la intensidad manifestada a través del complejo conglomerado del cuadro con prioridad al espejismo que nos muestra.

La razón del retrato imaginado —su pintada razón— no me parece ser otra que la propia sinrazón de su existir.

6

El durmiente proyecto del pintor se hace y se deshace en la espera, reducido al placentero e inaccesible terreno imaginario. Los pequeños espectros, las presencias obtenidas mediante los vasos comunicantes, no son más que el preludio de una forma específica de hacer que más tarde será abandonada, justamente cuando lo imaginario es sustituido por el proceso mismo de un encadenamiento imprevisible.

Triste resultado: de nada servirán los cuadros trazados únicamente a través del sueño o del deseo; de nada los gestos definitorios, tan placenteros en la mente, las vertiginosas construcciones del fluido medio, las impecables, amplias y espléndidas pinceladas, los poderosos y perfectos objetos que sólo dejan un halo momentáneo y que su rápido esfumado devuelve pronto a la nada. Imaginas, pues, pinturas que

nunca pintarás y que no dejarán ningún residuo valedero, todo lo más la nostalgia del deseo ya cumplido en el vacío y la frustración en la persecución de lo imposible.

Odradek fantasmagórico: ¿Será necesario, para el pintor, eliminar radicalmente del pensamiento esta actividad que sustituye y roba energía? ¿Será necesario, como consecuencia lógica de esta penosa constatación, abandonar todo sueño, borrar toda invención que no sea aquella que se realiza inmediatamente dentro del aberrante mecanismo del cuadro?

7

Crueldad sobre crueldad: pequeños espectros derivados, diminuta aprehensión del espacio, temblor que preludia el deseado seísmo. Vendrá luego la lucha con la sombra protectora, conformándola apaciblemente más como ayuda o sostén de un combate que como fin en sí misma. Esta actitud, provista de cierta sensualidad, indica delectación en la aventura, al tiempo que aplazamiento del verdadero enfrentamiento, pero también, me parece, muestra de la confianza puesta en lo irracional —en la parte ciega y misteriosa del proyecto— y la desconfianza —al menos en este hacer— de la pura satisfacción analítica.

Una simple estructura, una sola, como punto de partida, dentro de la cual, y a su alrededor, se establece a un tiempo la proliferación y la contención. Comenzar por algo que en otros instantes no fue necesario, y que pronto dejará de ser temerosa garantía para convertirse en estorbo y ser sustituido por la infalible y cambiante presencia del negativo mental.

8

Cuando el proyecto se afirma, iluminándose del azar de la manzana más que del reflexivo análisis, la espera prolongada, diluyendo el mecanismo que parecía infalible, tan fácilmente afinable, hace que cada nuevo comienzo se convierta en difícil, lento y desesperado renacer. En realidad —abandono o temor, parálisis frente al espejo— no solamente se carece por el momento de los medios de llevarlo a cabo, sino que desconocemos por entero la forma de establecer la conjunción de los vértices del raro triángulo. Desnudado, solitario frente a la superficie inmaculada, toda la experiencia pasada del pintor repentinamente se borra. El rechazo de la ensañación queda sustituido por el necesario vacío. Pero únicamente puede vaciarse aquello que ya estaba ocupado, y la ocupación del receptáculo viscoso conlleva la inactividad del triángulo. Manos, cerebro y materia pictórica caminan todavía sueltos, y el drama originario y fundamental de la pintura —cómo y con qué llenar la pavorosa superficie inmaculada— solamente queda en parte eclipsado por la placentera atracción de una estructura, por la excitante y extremosa convulsión de una sombra fraterna ocupadora del terrible vacío, por la confianza que otorga el juego solidario.

9

Cuando paulatinamente se instaura el dominio del cerebro-pincel y la sombra regresa a su origen, su presencia deja de pertenecer a la historia para pertenecernos por entero. Su capacidad afectiva se prolonga en otras metamorfosis, dependientes de otra grafología, hallando en el presente el supuesto fervor del pasado. En realidad podríamos trabajar a partir de este "objeto" durante tiempo indefinido, introdu-

ciéndolo, como en otros casos, dentro del patrimonio de los iconos matrices, pudiendo incluso convertirse, si así fuera deseo, en estructura primaria, pura e intemporal, como cualquier objeto manufacturado o paisaje, como un solo espárrago, por ejemplo, o una llamarada.

El origen se convirtió en género, al menos por un instante.

He aquí, a mi modo de ver, la diferencia con otras actitudes, bastante generalizadas, fundadas en la recreación de una obra del pasado, y a las que el propio autor del modelo no siempre pudo escapar.

10

La ciega travesía se ilumina accidentalmente con capturas insospechadas a través de las cuales se transparenta la clave de lo primigenio y la persistencia de los gestos. En la ampliación del laberinto, la imagen pintada, al corresponder con universos paralelos o distantes, se nutre de insólita belleza capaz de conducirla a la firme mutación. Ella comprende el buen uso del fantasma y la respuesta a la llamada de la historia. Esferas traspasadas: en el juego de interferencias en que se debate el pintor, a pesar del predominio de la acción y de su condición ineludible de repentina iluminación, aparece, en terreno movedizo y cambiante, en la carambola del azar objetivo, el capítulo de las conjunciones donde toda pureza permanece definitivamente ausente.

Una extraordinaria máscara africana, perteneciente a la cultura Basonge, emplazada desde hace veinte años en el muro del taller, tiene repentinamente derecho a la fijeza, luchando contra el hábito encubridor de la mirada. Es frente a ella donde hallamos abruptamente la reconfortante correspondencia con el modelo escogido, adquiriendo características de verdadera revelación. El modelo es un pequeño cuadro de Picasso, de 1939 que sin duda contemplamos en una exposición —figura en el catálogo—, pero que no dejó huella alguna en el recuerdo. Encontramos en la máscara el origen del artificio de un relleno resuelto con semejantes y sistemáticas estrías paralelas que rodean el volumen y acentúan los signos del rostro. Incluso el color marrón profundo, y el blanco amarillento, colaboran a la sorpresa de lo repentinamente reconocido. La convulsión formal del misterioso objeto nos remonta —yesca y sílex— al origen de una solución extremosa coincidente —no importa el camino— con otro y profundo impulso deformatorio. ¿Por qué la máscara la habíamos visto sin verla? ¿Por qué el cuadro lo habíamos visto sin verlo, hallando en el imperfecto documento aquello que no supimos ver frente por frente?

Al alejarse de la plana y hermética cámara, en el olvido momentáneo del altar sacrificial, solamente se logra encerrarse aún más en el obsesivo sendero. Ya frente a la obra de Wifredo Lam, contemplando los monstruos narigudos pertenecientes a un período bien preciso en donde se instaura el predominio del “contorno-pintura”, hallamos, en bellísima y transparente resolución, la presencia del perseguido modelo ahora recubierto de la jungla perdida y del bambú celestial. En un bello museo parisino, al fondo de una sala consagrada a las pinturas sobre corteza de los aborígenes de Australia, las espléndidas pinturas de Namatbara, artista de la isla Croker, iluminan, con “seguro azar” e inusitada franqueza, algunos de los problemas aquí planteados: predominio de la acción de pintar sobre lo narrativo, libertad de tratamiento, sabiduría de un lenguaje económico, empleo de una gama muy restringida de colores y, sobre todo, una extraordinaria



Narigudo, 1983.

capacidad inventiva y deformatoria a partir de un definido esquema.

A través de una mirada de rayos X se nos muestran conmovedoras soluciones estructurales —perfiles frontales, acentuaciones fisonómicas, alargamiento de los cuerpos, proliferación, tajante relleno del contorno, desplazamiento de signos— dentro de un concepto dinámico de la ocupación de la superficie resuelto con excelente ritmo invasor. Múltiples preguntas quedan sin respuesta, pero lo cierto es que la obra de Namatbara, como la de otros artistas culturalmente marginados, mereciendo figurar en lugar de honor dentro del gran camino de las formas expresivas de carácter subjetivo del arte contemporáneo, permanecerá recluida en el espacio de la curiosidad etnológica. Prueba de la ceguera cotidiana, pero muestra también de que si en el mundo de la pintura el avance no es posible, tampoco lo es su retroceso.

11

Puntos cardinales: el Este queda generalmente constituido por una masa crespada, ortiga o cabello, que es a veces invadida por la proliferación colindante. El Oeste está constituido por una nariz en forma de trompa, acaballada, concebida como apéndice llenador de espacio, obediente tanto a necesidades plásticas como a un impulso derivado de la mirada cruel. El Este y el Oeste a veces se invierten o se duplican, pero no el Norte y el Sur, que permanecen siempre invariables. Ambos están ocupados por zonas generalmente oscuras de negro intenso. El Norte está constituido por una “sombra de sombrero”, y el Sur por una “sombra de cuerpo”.

Lo primero que se realiza, quizás para no olvidarlo, es el

sombrero, que raramente dejó de ser plano, comprendiendo, a lo sumo, pinceladas grises cuyo fin es más bien el de integrar ritmos que el de acentuar signos. Como el cuerpo, esta zona oscura, bien delimitada, es fundamentalmente creadora de espacio antes que elemento icónico de referencia, siendo ambas, en realidad, zonas sujetadoras de un barroquismo central. Es en la intersección de los puntos cardinales en donde se debate el verdadero conflicto, apareciendo la sombra-sombrero como elemento primordial del que cuelga toda una construcción, balanceada por excrescencias que la compensan, y apoyada levemente en la base. Esta juntura —raíz, gola, punto de fricción— presenta soluciones muy diversas, generalmente expeditivas con el fin de no distraer la atención, sirviendo también como acentuación de una distorsión. Queda el fondo, generalmente plano, de color unido, donde el “repentir” no es posible, y cuya fusión con el dinamismo fijado por el recorte, esencial, provoca delicadamente el apuntillamiento de la bestia.

12

Coagulación: por razones técnicas el cuadro debe resolverse en una sola jornada de trabajo. Incluso la pintura al óleo seca excesivamente deprisa cuando se trata de fundir una adición de intervenciones todavía de carácter provisional. La materia se espesa en el soporte absorbente, y cualquier insistencia sobre la epidermis recién posada muestra su dolor con brillo inoportuno. La matidez ideal no existe, y la dosis de resina necesaria para la progresiva cristalización del conjunto exige un compromiso que marca indefectiblemente el resultado.

Infalibilidad deseada: la idea de captura queda acentuada no solamente por el plazo impuesto para la resolución del proyecto, sino también por un imperativo técnico, lúcidamente escogido. Desaparece la sangre chorreante, pero también las entrañas abultadas. Por otra parte, la imagen debe refulgir sobre su propio espejo, y cualquier posible turbación del espacio rodeante quedó, en principio, también eliminada. En este caso se trataba de practicar una afirmación frente a la cual todo lo demás resulta accesorio. La rápida evaporación de la atmósfera y la coagulación de la construcción exigía prontitud, incitando a la rápida decisión y al menosprecio de cualquier refinamiento, y por lo tanto a la conservación del diálogo entre lo liso y lo rugoso, entre lo informe del azar y la dureza de la esgrima.

13

Toda la serie de pinturas ha sido realizada empleando únicamente cuatro colores: ocre amarillo, siena tostada o pardo de marte, negro y blanco mezclado. Las posibilidades de tan restringido surtido son, no obstante, infinitas, aunque solamente un número reducido de ellas han sido utilizadas. Los tonos son apagados voluntariamente a fin de evitar que el ocre no se comporte como un amarillo, de que en su mezcla con el negro no produzca un verde, de que el negro y el blanco-mezclados no sugieran un azul, de que el pardo o el siena no se conviertan en rojo. Además de estos colores, preparados en sendos boles, son dispuestos otros boles que contienen diversas mezclas derivadas de ellos: rosa claro, blanco amarillento, gris claro, gris oscuro, marrón y beige, haciendo un total de diez colores siempre dispuestos al empleo, bien sea en pasta para el trabajo con la espátula, o convenientemente diluidos en el *medium* escogido.



Dora Maar visitada, 1983.

Resulta evidente que con este bagaje de colores me siento cómodo e identificado. Si en lugar de la gama escogida hiciera uso del color puro y estridente, no cabe duda de que la “reverberación” en los sentidos sería diferente. En cambio, y aunque ciertas situaciones pudieran exigir otras soluciones, no por ello quedaría afectada una grafología decidida, dependiente tanto de la experiencia como de lo otorgado. Es indudable que el número de colores empleados plantea ya de por sí una complejidad que frena, en cierto modo, la deseada expresividad directa que únicamente mediante el uso exclusivo del blanco y del negro queda sinceramente desnudada, pero es también cierto que la operación puede ser intercambiable, simplificada incluso, en un atractivo diferente de crudeza todavía no tentadora. El problema, pues, no se relaciona tanto con el empleo de determinado surtido de colores que, naturalmente, condicionan la recepción, sino con la atracción efectiva de un determinado y sordo espectro sobre cuya razón es difícil de pronunciarse.

Descubres, con sorpresa, en un texto sobre Velázquez, que en la ejecución de *Las meninas* sólo intervinieron seis colores: ocre claro, siena tostada, tierra de Sevilla, carmín, blanco y negro.

Compruebas, en fascinante y didáctica vitrina, frente al repertorio de pigmentos empleado por los hombres de Lascaux y los aborígenes de Australia, la semejanza con los colores de las pinturas murales de la antigüedad y, evidentemente, con los de tu propia elección. Colores del espíritu de la tierra: inmensa variedad de tonos sordos donde brillan el ocre y el pardo rojizo, el negro del carbón y el gris de la ceniza.

Recuerdas la visión aérea de la meseta tras la lluvia.

14

La fotografía en blanco y negro de una pintura en color muestra, en general, una clarificación del sustrato orgánico de la imagen, facilitando su lectura rítmica, evidenciando su osamenta. La afirmación excesiva de la osamenta, surgida mediante el documento fotográfico, muestra, en esta serie, un mayor alejamiento de la identidad del conglomerado que en otras ocasiones, pareciendo demostrar la importancia del color y la especificidad pictórica del trabajo. La fotografía, en este caso, se convierte en radiografía.

15

Veinte dibujos realizados una noche, con presteza y libertad, en la fatiga, al final de una jornada de intenso trabajo. ¿Bienaventuranza proporcionada por ciertos estados especiales, o simplemente fácil ceguera del fluido medio? Agotado el papel, no tuviste fuerzas para cortar nuevas hojas, labor de regla y cálculo, esencialmente contraria a la del sexo-pluma. Terminada la eyaculación del calamar por impedimento técnico. De haber continuado, ¿en qué momento hubiera surgido la desgracia, o cuándo el deseo se habría colmado? Dejas, pues, de dibujar: preciso es olvidar la autosatisfacción placentera frente al fulgor del instante, para reconocer que la pintura es una bella, indócil, distinta y temida bestia difícil de domar.

He aquí, me parece, la diferencia esencial entre el dibujo, al menos en esta aplicación precisa, y la pintura: la que existe entre la osamenta, por muy hermosa que sea, y la encarnación. Objetivos ambos bien diferentes dentro de la fisiología artística.

16

La tela, objeto del sacrificio, está clavada en su bastidor, no permitiendo, por lo tanto, su corte o ampliación. La acción del pintor, en este caso, debe realizarse dentro de unos límites decididos de antemano, debiendo medir las distancias, como el torero frente a la bestia, para que la entrada de la imagen en su terreno sea correcta y la destemplanza no obligue a excesivas alteraciones que turben la fugacidad prevista. La razón del monstruo y la convulsión de la mirada requieren, cuando se utilizan grandes formatos, una ampliación de la energía y del propio instrumental con el fin de guardar cierta sincronía con la estructura escogida. Resulta difícil conservar la respiración, la circulación de los conjuntos, sin echar mano a una proliferación excesiva que transformaría por entero el proyecto hasta convertir en barroca columna aquello que debiera ser razonado retrato.

Tratándose de un "retrato", el límite de lo monstruoso se establece en función del dominio de los ojos-manos: en los brazos abiertos en cruz, o en la altura máxima de la mirada.

El formato anómalo exige soluciones nacidas de su propia extravagancia. De la misma forma que el empleo de un formato horizontal provocaría una expansión de los signos, una proliferación relacionada con su necesidad ocupacional, un formato extremadamente alargado, como el utilizado en alguna obra de esta serie, provoca, el contrario, un estiramiento desmesurado, exigiendo un traumatismo morfológico cuya deformación estructural adquiere características propias, exigiendo a su vez un tratamiento inédito. Ejemplo de

cómo el resultado puede quedar condicionado por una imposición material, en este caso el formato impuesto, sin relación alguna, por ejemplo, con el desarrollo anamórfico y su previsto encogimiento, ni tampoco con la permanencia del signo tras el estiramiento de caucho del espejo convexo o del espejo artístico.

17

A partir de un solo monstruo que ni siquiera ya contemplamos, comienza el desfile de los monstruos que paulatinamente se alejan tanto de su origen como de nosotros mismos. Solamente a mitad de camino, en un cambio de dimensión, y al final, como cómplice guiño y despedida, regresarán voluntariamente a su redil, pretendiendo orgullosa fidelidad.

De la misma forma que las capturas extraídas del vasto universo de las imágenes impresas se encaminan hacia direcciones bien precisas en el museo imaginario, reconociendo lo ya deseado o incitando a un deseo todavía mayor, las pinturas que comienzan a invadir la factoría tienden a conformarse en presencias que responden a arquetipos bien anclados en la imaginería del pintor. Se dirigen fatalmente a soluciones estructurales individualizadas, ciertamente irrepetibles, pero sometidas, incluso en el caso de una propuesta inédita, a la dolorosa metamorfosis exigida por la propia grafología.

En realidad nunca se escoge en vano, hallando en el espejo deseado el reflejo de otros espejos. En este caso preciso, la elección responde sin duda a un proceso de identificación en donde la carambola no debe excluirse.

Complacencia al contemplar Dora Maar travestida de Felipe II, o viceversa, disimulada incluso con hábitos antípodas.

18

Al contemplar la superficie pintada que hacía unos instantes "todavía no existía", el pintor, convertido en espectador de su propio drama, observa con irónica sorpresa cómo el destino suplanta al deseo y cómo la obra se funde, alejándose, en su propio devenir.

¿Dónde está, dentro de este aparente desentendimiento, la veracidad de un proyecto? El pincel-cerebro obedece, en este caso, a una fascinación, pero también a un forzamiento, dentro de una acción que conduce a ocupar superficies con pintura. El espacio de las realidades, el trasfondo cultural y psíquico, quedan absorbidos como la tinta en el papel secante, y su fijada impronta permanece expectante. ¿Es la propia acción la que conlleva en sí misma los signos que la justifican? Frente a la sorpresa del propio pintor, cabe la aceptación narcisista de una predestinación grafológica, pero también la duda frente a aquello que entendemos generalmente por mensaje o contenido.

El predominio de lo aleatorio, el condicionamiento del sustrato estructural, la propia idea serial y el abandono de lo específico, hacen que estos problemas queden, al menos en esta ocasión, relegados a segundo término. Una máquina de producir cuadros se ha puesto en marcha, y a pesar de la vigilancia, a pesar de las conexiones e interferencias de los circuitos y de ciertos criterios de belleza que perduran, todo cuanto se muestra es ante todo fruto de un trabajo pictórico desarrollado en un tiempo limitado en el que la diversa capacidad de impregnación del resultado aislado debe menos a un contenido específico que a su proyecto global o a la pura fenomenología.



Dora Maar visitada, 1983.

Se pone en marcha una acción inexorable que no conduce más que a un quehacer pictórico. Todo desaparece, incluso el soñado resultado, así como la noción de belleza o fealdad, de éxito o de fracaso, en una extraña producción, irrepetible y milagrosa, que no nos pertenece por entero. El cuadro es extraído como a través de un "fórceps", violentando la materia, forzando su aparición, mostrando la escondida y razonada crueldad de su hacer. No sería posible si no fuera construido mediante soluciones imprevistas, emprendiendo a veces derroteros anómalos, como obedeciendo a un fatalismo biológico, y ciertamente al deformador sueño de la razón.

No existiendo en su origen, ni en el proceso mismo de su extracción, otra intención que no sea la de su propio proyecto, el resultado, me parece, se relaciona más bien con el proceso mismo del hecho pictórico que con su condicionamiento psíquico.

19

Imposible repetición al constatar que cada cuadro nos muestra su solución, la de su propia aventura. Anómalo crecimiento, excrecencia del pensamiento desarrollada en el tiempo mediante la acumulación sincopada de diminutos acontecimientos. Adición de instantáneas decisiones, encadenamiento de impulsos obedientes a la clarividencia del conjunto. La idea de la serie así concebida excluye toda posible crítica de repetición y monotonía, no fuera solamente por el hecho de que cuánto se muestra es precisamente la imposibilidad de repetirse, el resultado de una diversidad a partir de idéntico conglomerado genético.

En el conjunto serial, el condicionamiento al medio, tanto como el azar de lo adquirido, proporcionan a un recorrido,

en principio dependiente de idéntica estructura originaria, una indiscutible diferenciación. Su identificación no proviene, en este estadio, de su pertenencia al grupo familiar, sino del fenómeno diverso que cada elemento individualizado de la cadena contiene en sí mismo. Su sobrevivencia se basa, tal como sucede con cualquier obra de arte, no en su relación encadenada, sino en la calidad de su aislada presencia.

La práctica de la idea serial se convierte en ejercicio del imposible agotamiento. Resulta reconfortante percibir que al margen de los géneros estructurales habituales en pintura, cada obra del pasado y del presente puede permanecer sujeta a semejante tratamiento y convertirse en foco irradiante de nuevas prolongaciones. Esta práctica, habitual entre músicos y pintores en el pasado, fue abandonada para ser sustituida por la simple interpretación, o por la juiciosa o divertida recreación, olvidándose la capacidad del icono de provocar mutaciones teratológicas y perdiéndose, de esta manera, por pruritos de novedosa ligereza, el fértil y blasfemo encadenamiento de las formas. La originalidad del origen no existe, sino una veraz y subjetiva corriente nutricia, de la misma forma que la idea de progreso debe quedar decididamente abandonada en manos de la ciencia.

20

El cuadro se resuelve zona tras zona y su imprevisible crecimiento se desarrolla en el tiempo mediante un hilvanar de gestos que se suceden vertiginosamente. Ceguera empujada, lucha con la imagen haciéndose, forzamiento del nacimiento del fragmento para propagar focos activos y parciales enigmas. Las acciones se superponen, se responden, se funden o se anulan, y la construcción se hace y se deshace, creciendo hasta adquirir, fatalmente, una determinada conformación.

La rapidez y su consecuente rudeza suplen momentáneamente el deseo de la totalidad instantánea. Es preciso conformar con prontitud esta aproximación para poder atisbar el resultado y lograr afinar los órganos que todavía no se funden en la respiración general. Únicamente mediante medidas drásticas, cruelmente amputadoras o proliferantes, puede, en cierto estadio de la evolución, corregirse o rehacerse el orgánico producto. La dificultad estriba en que todo debe percibirse al unísono y que todo debe resolverse con prontitud.

La imagen debe refulgir sobre su propio espejo, y únicamente ciertas junturas pueden practicarse para obtener el fundido que la afirma. Es frente a su espejo, en la unidad creada por el recorte, cuando se manifiesta, verdaderamente, su posibilidad de perduración. Al final del accidentado camino, ya en la distancia, solamente pueden ejercerse ligeras transformaciones, leves enderezamientos y fusiones. En la persecución del indefinible ritmo, en el afinamiento de la intensidad deseada, la alteración de la parcela puede arriesgar gravemente la delicada estabilidad del conjunto. El encadenamiento destructor que provoca la más ligera torpeza demuestra la fragilidad de una construcción y su irrepetible sino.

Toda pintura lograda no es más que una suma vertiginosa de decisiones acertadas en donde la lucidez y la ceguera se conjugan para hacerla posible. Tras el arriesgado hacer de una sola jornada de combate con la imagen haciéndose, todo queda reducido a la feroz categoría del milagro o del desastre. No cabe otra actitud que la de su aceptación o la de su destrucción inmediata en la espera del nuevo día.

París, mayo de 1984

JOSÉ CARLOS CATAÑO

Tres poemas

El aire que planea,
Deleite del sentido
En cabaña derruida.
Mi lengua está encendida.
Escala de la nieve
Hasta la cima sola,
La noche luminosa.

* * *

Me lamen los ojos los escorpiones —
Cuando beber quisiera entre la arena
Del río al que unir la vida. Así en sueños
Nada la memoria y el deseo sigue
Escamas sueltas contra la corriente.

* * *

En torno a mí
La luz se enfoca,
Se aleja todo
Giran de mí,
Torreón sin leva.
Al fondo piedra
De sombra toda,
tú,
Entraña mía.

JULIO ORTEGA

Leer a Ribeyro

Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929), reunidos en tres volúmenes bajo el título de *La palabra del mundo* (Lima, Milla Batres Editores, 1972-1977), y seleccionados ahora por el mismo autor que en un volumen independiente, *La juventud en la otra ribera* (Barcelona, Argos Vergara, 1983), podrían ser discutidos, en primer lugar, dentro del cuadro de referencias de la propia literatura latinoamericana. En ese primer contexto una breve serie de estos cuentos podrían ser leídos como distintos ensayos dentro de la "narrativa fantástica", donde introducen con una escritura neutral la extrañeza y la ironía (como en "La insignia") a la vez que un comentario sumario sobre el sinsentido social; otro conjunto, más importante, se inscribe en lo que se dio en llamar "narrativa urbana", y estos cuentos desarrollan situaciones críticas de la migración y la vida sub-urbana pero también elaboran la dimensión ideológica de la modernización relativa exacerbada, así como exploran y postulan algunas versiones del conflicto moral y existencial en una sociedad cambiante, en la que las diferencias sociales y étnicas, la violencia, la frustración y el deterioro forman a las relaciones humanas (como en "Al pie del acantilado", "Explicaciones a un cabo de servicio" o "De color modesto"); y, en fin, un grupo más reciente de relatos parece asumir la precariedad de la aventura humana en el espacio de la fábula y la parábola a partir de historias que ilustran estados de vulnerabilidad. Pero estas clasificaciones del corpus narrativo de Ribeyro resultan pronto insuficientes por dos razones fundamentales: primero, unas aluden a tendencias literarias, otras a temáticas; y segundo, la evolución de la obra de Ribeyro incluye cada periodo en el mismo movimiento con que lo excede.

De allí la dificultad para situar esta obra, que incluye motivos de la narrativa peruana (de la urbe, por ejemplo), los que sin embargo trascienden al ir más allá de la tematización del cambio social; más difícil es situarla dentro de la narrativa latinoamericana, en la que es una variante peculiar porque su escritura neutral busca precisamente borrar las evidencias formales y las marcas de estilo. Es claro que con ambas literaturas guarda esta obra vínculos de entonación e intención (se pueden establecer asociaciones con los cuentos de Luis Loayza y de Julio Cortázar); y, mejor aún, puede adelantarse que sus vínculos son con aquellas empresas literarias donde la escritura está motivada por un propósito interno, por una necesidad de conocimiento, juego e indagación. Ribeyro ha probado ser incapaz de escribir por hedonismo, complacencia o provecho: su obra no está hecha para satisfacer las expectativas del consumidor de novedades y, más bien, acontece al margen de las ofertas y las demandas; su ambición es mayor: ser un arte genuino.

Por otra parte, estos cuentos explicitan sus temas ("la ve-

jez, el deterioro, la frustración, la soledad, el perecimiento", dice Ribeyro en la nota introductoria a *La juventud en la otra ribera*, son "diferentes acordes que le dan al conjunto su tonalidad" aparente del tema de la "aventura tardía"), sólo que tales temas no suponen contenidos llanos o resueltos sino procesos, excepciones, límites; esto es, formas de un sentido que se configura como enigma. De modo que estos cuentos, lisos en su superficie, equilibrados por un lenguaje despojado y preciso y por una presentación inmediata y positiva, nos inquietan precisamente por esa inocencia aparente del lenguaje que sostiene la excepción y el poder de la fábula. Es la evolución de las funciones de la fábula (del acto de contar como una indagación) lo que lleva a estos cuentos de un registro a otro, y lo que sostiene distintos registros, como una textura de tonos incluso en cada expansión del relato. Así, relatos muy directos (como "El ropero, los viejos y la muerte" o "El polvo del saber") acontecen en un campo muy reducido de la historia, con un discurso muy sumario, pero en una mayor apertura de la fábula. Aquí ocurre como si la narrativa de Ribeyro produjera ella misma estas versiones de su propia evolución, y hablara en ellas con la soltura de un significar expansivo pero con las palabras de un nombrar restringido. No hay en ello paradoja. Simplemente, Ribeyro excede sus formas y sus temas cuando nuevas imágenes dicen más que los nombres: con sabiduría, la fábula habla por sí misma.

Podría, pues, afirmarse que la tentación de lo fantástico como la percepción de lo social y la ironía piadosa de la comedia urbana, tanto como la aventura poco heroica del sujeto de la carencia, son resonancias que persisten a lo largo de esta obra; y no en vano abren en ella zonas de convergencia como zonas de conflicto y ambigüedades. Esa ambigüedad es el paisaje natural de estos relatos, su apertura interna, antes o después de las opciones, en el espacio previo o ya desolado de la aventura y desventura.

De modo que el análisis de estos relatos puede articular uno de los niveles dados y postular la recurrencia social, la representación ideológica, la indagación del malestar, el escepticismo antidramático y anticomplaciente como el nivel determinante; y ésta será una lectura no sólo parcial sino posterior, es decir, finalista. Pero cuando el análisis tiene que vérselas con todas esas resonancias se impone la fábula misma como un tejido complejo y necesario, previo a las respuestas que configuran las representaciones. Las preguntas que inquietan al lector son de difícil resolución: tienen que ver con un lenguaje que asume el mundo que dice como un objeto insuficiente al decir mismo. Sólo tenemos las palabras, parece proponer la fábula con esa sutil fractura, como la huella de las explicaciones incumplidas.

Todavía desde otra perspectiva, la entonación de estos re-

latos podría evocar el prolijo registro de Chejov, ese coloquio intenso, breve e íntimo. Sólo que la variedad episódica evoca a Maupassant, y hay momentos que parecen de un rápido brío stendaliano. Esa narrativa del siglo pasado es aquí otro horizonte familiar, nunca evidente ni aludido, pero próximo. El valor de los detalles, de los gestos tipificadores, la inocencia o inconciencia del sujeto en el laberinto social, remite a ese paisaje, tal vez revelando la nostalgia de un espacio arraigado y verificable. No obstante, más que anunciar la estirpe supuestamente realista de estos cuentos, estos vínculos muestran que en la tradición Ribeyro encuentra un paradigma del acto de contar que funciona como un instrumento flexible, neutral pero internalizado a la historia, de manera que la fábula aparece como un orden gratuito pero necesario y abierto hacia las nuevas ambigüedades que registra e indaga.

Al final, es la lectura la que elige una posibilidad a riesgo de perder otras. A manera de ilustración quizá conviene revisar aquí el caso de los cuentos sobre la clase media limeña, ejemplo del nivel social y urbano, dijimos. Estos cuentos, en efecto, son representacionales (el lenguaje confirma al mundo) y presentativos (presentan, no explican); y, en fin, planean situaciones que tipifican el conflicto de una clase media moviéndose en el modesto infierno de una sociedad precapitalista que se moderniza sin democratizarse. Porque al revés de lo que ocurre en la mayoría de las capitales de la modernización capitalista (donde se supone que la democratización de las relaciones sociales es una consecuencia y la mayor participación en la información, otra), en Lima el proceso urbanizador parece haber reforzado la estratificación de todo tipo que hace a la sociedad peruana profundamente anti-democrática. En estos cuentos, Ribeyro nos presenta individuos más o menos típicos que protagonizan precisamente la mala distribución de las expectativas, y que reaccionan a sus fracasos oponiendo compensaciones imaginarias. Wolfgang A. Luchting ha creído ver en ello una incapacidad del personaje de clase media para distinguir entre la realidad y la ficción. Con razón, la crítica ha encontrado en este nivel un cuestionamiento social agudo y pertinente. Estas alegorías sociales de la subsistencia en el subdesarrollo escenifican la diversa alineación. Y puede demostrarse incluso la intención crítica y satírica del autor al ilustrar hasta qué punto la modernización capitalista demanda una liquidación de la conciencia no sólo solidaria sino de la autoconciencia del mismo sujeto. Y es verdad que en Ribeyro hay un lado satírico, pero sin énfasis, más bien de auscultador moral.

Y, sin embargo, con ser correcta esta lectura es incompleta. Veamos otra vez el caso de los mecanismos de compensación imaginaria. No se agotan en su explicación social, porque al suscitar una realidad, digamos, paralela, lo que están haciendo es proveer al sujeto de un discurso suplementario. Porque esa compensación no entraña ilusión o fantasía divagante o indulgente; es una sistemática sustitución, o sea, una posibilidad mayor del discurso: la de seguir nombrando más allá de las verificaciones, en un espacio donde el sujeto compensa su deseo pero también recobra su persona humanizada. En efecto, por una suerte de doblaje interno de la fábula, en varios de estos cuentos ocurre una segunda instancia de la significación. El individuo socialmente desamparado encuentra nuevo amparo en el discurso que lo restituye. Se diría, entonces, que el sujeto del drama del subdesarrollo o de la modernización desigual puede perderlo todo salvo esta capacidad piadosa de recuperar su humanidad en la imaginación. Esto hace más aguda a la crítica, ciertamente, pero también a la fábula, que en la verdad implícita de su ficción

sostiene la frágil verdad de este sujeto iluso. (Tal como ocurre en "Explicaciones a un cabo de servicio" y en "Los españoles", por ejemplo).

Y esto tiene que ver con otra de las paradojas de esta narrativa. La verosimilitud —ese acuerdo sobre la representación es fundamental en estos cuentos, al menos como el primer contrato con el lector para posibilitar luego en el programa de los hechos su excepción o ambigüedad. Esa verosimilitud, por lo mismo, es menos evidente de lo que parece. Supone que el mundo representado en el relato y el mundo del lector son análogos gracias al lenguaje común; y puede constatarse toda una fina estrategia de la narración (del acto de narrar) para incluir uno en otros (los usos fórmulas del impersonal, de suposiciones y presuposiciones, etc., que apelan a un saber dado y común); y de esta serie de inconclusiones, justamente, se trata. Si la representación tiene, digamos, la neutralidad de un lago (de lo ya visto), la historia ocurre como los círculos concéntricos que se abren en el agua transparente (a través de suspensos y rodeos de la fábula tradicional), y el sentido es el objeto que inquieta al paisaje hundiéndose en el espesor del agua. Me excuso por esta figura didáctica pero, si no es arbitraria, sugiere que lo verosímil se abre por dentro no con su contradicción, lo inverosímil o cualquier otra norma extensa a la dada, sino con lo excepcional inscrito en lo cotidiano, en la misma norma. No se trata, por tanto, de una representación meramente creíble o documentable sino de la peculiar tensión entre lo dado (la evidencia que somos) y lo negado (la carencia incluida en aquella superficie). Por eso, la evidencia se nos impone como una fatalidad: si el mundo y la vida son lo ya visto, ese acuerdo es defectivo, una resignación y una nostalgia; no porque el mundo podría o debería ser mejor o superior, sino porque hemos naturalizado en la forma de este mundo nuestra propia insuficiencia. Así, representación (forma vacía, por donde lo real se revela incompleto) constituyen la íntima morada (donde se oye la "palabra del mundo") del sujeto del desamparo.

No deja de ser revelador el hecho de que el lenguaje suplementario que sustituye y compensa, sea también el que muestre la herida social. A veces (como en "Vaquita echada") el lenguaje es todo el drama: hay que comunicarle a alguien que su mujer ha muerto y ello impone un ritual difícil que aquí es sorteando entre los amigos: la noticia misma es comunicada al marido al final del cuento, por teléfono, y sólo culmina la evidencia de un vacío recubierto (como en Flaubert) de lugares comunes; ese vacío es el de la moral solidaria, que los personajes ya no pueden reconocer; sólo buscan elaborar el ritual, sus fórmulas vacuas, para exorcizar ese compromiso deshumanizado. Lo cual sugiere que las palabras no dictan un mundo real sino un hecho de vacíos, que están también en el discurso. Entre esos huecos del sentido del sujeto discurre, episódico y vulnerable.

En primer término, hay que recordar que en el proceso de la comunicación el código es el sistema que organiza a los signos para que el mensaje sea inteligible; el código es la conversión común a los hablantes (Jakobson). En segundo término, el código es la lógica que unos signos requieren para producir significación en el campo de la comunicación: la evolución social e histórica de los códigos genera conductas comunicativas (Eco) que a su vez sostienen versiones del mundo modeladas sobre el intercambio de información (Lotman). En tercer término, y en esta misma tradición crítica, los códigos son campos asociativos, organizaciones de nociones culturalmente situadas, "la forma de ese yo constitutivo de la escritura del mundo". (Barthes). En la noción de código

go, por lo mismo, importa destacar el hecho de que sostiene la posibilidad de producir significación a través de los signos, y en función articuladora es también la base del saber cultural común.

Desde esta perspectiva, si revisamos dos de los primeros grandes cuentos de Ribeyro ("Por las azoteas" y "Las botellas y los hombres", ambos de 1958), veríamos que en el primero el narrador reconstruye su aprendizaje del código. Efectivamente, aquí el yo narrador refiere las venturas en las azoteas del yo-actor, un niño de diez años; esta exploración de los techos convierte al niño en "monarca" de un "reino de objetos destruidos". Así, el aprendizaje del mundo, reveladoramente contrastado con la penuria rutinaria del colegio la autoridad represora de la casa, se da libremente en un espacio marginal, no utilitario, desocializado; en ese espacio de los techos, diríamos, el mundo es gratuito, no previsto, esto es, libre de los códigos que lo reglamentan para darle sentido. En la azotea, y aquí empieza a trabajar la fábula, hay, sin embargo, una "zona inexplorada": encuentra en ella a otro habitante de la azotea, un joven evidentemente enfermo (para el lector, como para los padres del niño, que prohíben sus excursiones), con quien el protagonista inicia una amistad imaginativa, libres ambos en ese lugar sin reglas. Es en cierta forma emblemático que el niño aprenda a distinguir una posible libertad frente a los códigos, la búsqueda quizá de otros alternos, a partir del enfermo condenado a muerte. El primer aprendizaje es el orden codificado del espacio: escuela y casa son espacios contiguos y represivos mientras que la azotea es la tierra desconocida que promete un espacio imaginario. A ese mundo suplementario corresponde también un aprendizaje menos obvio; el de un lenguaje de código incierto o alternativo, aquel que sostiene el enigmático

enfermo. Por otra parte, hay que observar que el narrador-autor reconstruye todo el episodio desde un justo equilibrio entre su precisión y la curiosidad del narrador-actor. De ese modo, hay un tácito diálogo interno entre el yo ficticio de la escritura adulta y el yo actual del aprendizaje infantil. La fábula, así, se expande de la historia que se nos cuenta al pre-narrador (al niño) cómo descubrió en ese enfermo de la azotea el primer signo de la narración. Porque aquí el enfermo es un lector que funciona también como un narrador: le narra breves cuentos al niño, suerte de paradojas y acertijos. Bajo las referencias oblicuas a su padecimiento, el enfermo es, claro, el excluido (en la azotea agoniza desahuciado, recluido por su familia que teme el contagio), y se hace cargo de esa zozobra extrema de una habla cuyo código está en la fábula, en los libros, en cierta posibilidad del lenguaje. "He leído ya todos mis libros y no tengo nada que hacer", dice el niño. Dice también: "¿Sabes lo que es tener treinta y tres años? Conocer de las cosas el nombre, de los países el mapa... Pero, ¿no decía un escritor famoso que las cosas más pequeñas son las que más nos atormentan, como, por ejemplo, los botones de la camisa?". Ese escritor es seguramente César Vallejo, y se ve que la comunicación entre el enfermo y el niño se produce sin un código común, en una complicidad de lo marginal. Para el niño se trata del lenguaje de esos nombres de las cosas que suponen el mundo, aunque un mundo referido por alguien que es "un marcado". Así, el lenguaje que dice fuera de los códigos restrictivos, aquel que sostiene su verdad en su precariedad, es uno que se insinúa como la marca de la diferencia. No en vano cuando el niño recibe la orden paterna de no volver a la azotea, leemos: "Yo andaba asustado por los corredores de mi casa, por las atrocidades alcobas, me dejaba caer en las sillas, miraba hasta la ex-



Ribeyro y Bryce Echenique.

tenuación el empapelado del corredor —una manzana, un plátano, repetidos hasta el infinito— u hojeaba los álbumes llenos de parientes muertos”. La familia y la casa son el lenguaje de la repetición, de lo mismo, mientras que la azotea y el amigo son el habla alternativa, trágica pero libre. El niño sabe que la libertad está hecha de “objetos destruidos”, de “trastos” y de marginación. También de aquello que llega “demasiado tarde”, después de la muerte. Como una remota indicación de su propio destino, aprende que el lenguaje es el único espacio equivalente a la azotea.

En “Las botellas y los hombres”, en cambio, nos enfrentamos con la experiencia social del código: en este cuento las relaciones entre un padre y su hijo están desnaturalizadas, y podría decirse que la miseria de la sociedad estratificadora distorsiona incluso un código “natural”. Luciano es el hijo que de la extrema pobreza ha ascendido a pertenecer al club de tenis donde de niño recogía bolas; es también un enlace entre los socios burgueses y sus placeres clandestinos, pero cuando el padre ausente se presenta en el club todos sus códigos son puestos a prueba. “Sin poderlo evitar, observó con más atención el aspecto de su padre. Sus cosas raídas, la basta deshinchada del pantalón, adquirieron en ese momento a sus ojos una significación moral: se daba cuenta de que en Lima no se podía ser pobre, que la pobreza aquí era una espantosa mancha moral, la prueba plena de una mala reputación”. Pero este encuentro con el padre perdido no se cumplirá en esa dimensión social, codificada de antemano, sino en otra, menos evidente. Se trata, de hecho, del descubrimiento del padre como figura bochornosa pero mágica, extravagante pero poderosa. Es el extraviado, el bohemio y fracasado, pero con una capacidad de aventura que lo demuestra libre de los códigos a través de la retórica del embuste, que le permite sobrevivir en su propio fracaso. El hijo lo sigue en esa noche de parranda, porque “Un padre como éste no se ve todos los días”. El discurso del padre es en sí mismo un espectáculo: “Sus ojos animados, en lugar de posarse en su padre, viajaban por los rostros de sus amigos. La atención que en ellos leía, el regocijo, la sorpresa, eran los signos de la existencia paterna: en ellos terminaba su orfandad”. Leía signos porque, en efecto, el padre es un lenguaje que lo incorpora y restituye, es un código de significación no prevista. ¿Cuál es este código común?

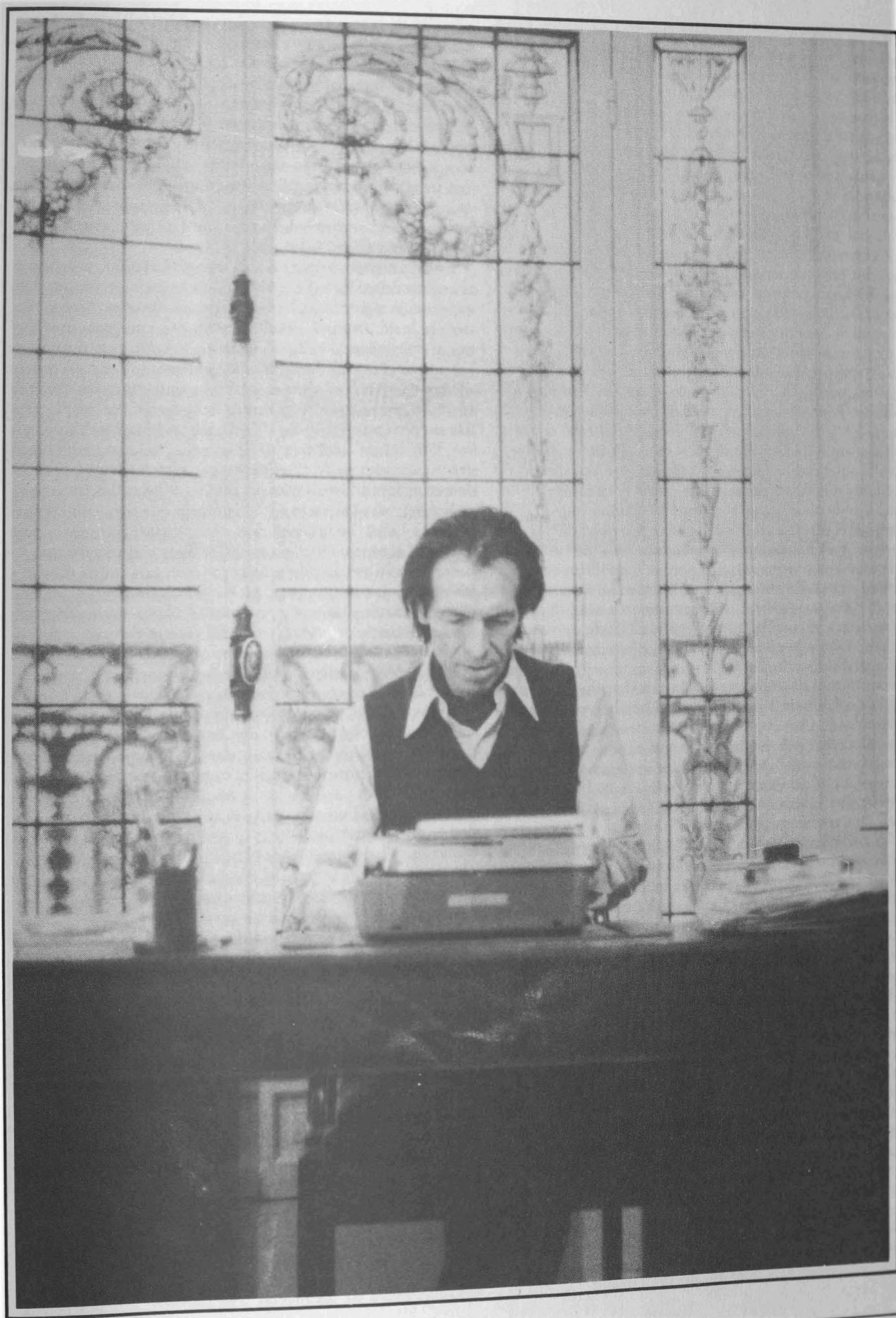
No es sólo el “natural”, sino el de la excepción. Ante esa apertura, el hijo sólo puede responder con otra excepción, excediendo a su vez los códigos: “¿Cómo podía recompensarlo? Regalarle dinero, retenerlo en Lima, meterlo en sus negocios, todo le parecía poco. Maquinalmente se levantó y se fue aproximando a él, con precaución. Cuando estuvo detrás suyo, lo cogió de los hombros y lo besó violentamente en la boca”. Los amigos ríen, el hijo se desconcierta, el padre prosigue hablando. De ese modo, el hijo responde con un signo sin código previsto, en esa zona de comunicación excepcional donde se está construyendo el nuevo código de relaciones con su padre. Pero cuando el viejo en esa licencia del habla es incapaz de callar (“¡calla!”, demanda el hijo) y desobedeciendo un código social anuncia que su mujer “se acostaba con todo el mundo”, Luciano lo agrede y sale a pelearse en otra licencia del código “natural”. Al final, Luciano sabe que el viejo sólo es una “ilusión de padre que jamás volvería a repetirse”, porque es el lenguaje, la comunicación excepcional, lo que los ha aproximado y, en seguida, separado. De tal manera que lo excepcional, como en el cuento anterior, es una licencia sin asidero, una ficción. Durante la pelea, leemos que “Ambos se miraban a los ojos como si estu-

vieran prontos a lanzar un grito. Aún tuvo tiempo de pensar Luciano: “Parece que me miro en un espejo”. Este espejo de la repetición (como en “Por las azoteas” los dibujos del empapelado y las fotos de los parientes, que eran una duplicación de lo mismo) es el límite cierto de la supuesta liberación de los códigos en el habla. Límites por transgredir (si son sociales) o por asumir (si son naturales), miden la aventura del sujeto en el habla de la opción imaginativa (“Por las azoteas”) o en ésta otra del habla paterna (el extraviado origen natural), cuya marginalidad excepcional es una licencia, un bochorno. Por ello, aquí el malestar del origen se impone como desnaturalización del código familiar y social, como otra “marca” en los espejos que controlan el lugar del sujeto. Si la paternidad errática es uno de los grandes temas de la literatura latinoamericana (siendo *Pedro Páramo* una de sus mayores metáforas), en este cuento Ribeyro introduce una variante incisiva: el origen natural está socialmente viciado y, por tanto, la existencia social está mal fundada.

“Los españoles” (escrito en 1959) explora directamente la naturaleza del código, y esta vez en la pluralidad de significación que es capaz de generar. Esa polivalencia del código parte aquí del nivel social y se desdobra en la iniciación del Eros y el ritual de socialización que diseña la cultura. Se trata, en primer término, de un narrador que es a la vez un yotestigo (refiere la peculiaridad de otra cultura) y un yocritico (participa no de los hechos pero sí de la forma que les da sentido en la conciencia crítica, implícita en la historia); si la primera voz narrativa convoca a un tú cómplice, a un lector irónico, la segunda voz convoca a tú participante, comprometido con la dimensión moral y cultural del discurso. Característicamente, el cuento empieza definiendo las relaciones topológicas que sostienen a las relaciones sociales. Todo ocurre en una pensión del “colmenar madrileño”, que será una suerte de alegoría social de una España enclaustrada. Pero sobre ese espacio recluso, la fábula plantea su propio punto de vista: “He vivido en cuartos grandes y pequeños, lujosos y miserables, pero si he buscado siempre algo en una habitación, algo más importante que una buena cama o que un sillón confortable, ha sido una ventana a la calle”. La ventana que da al patio interior. Esa polaridad es ya significativa; en lugar del espectáculo abierto de la calle tendremos el lugar cerrado de una sociedad tradicional. No obstante, aun esta ventana deja lugar a la fábula; el narrador descubre desde ella a una muchacha, Angustias, que protagonizará la historia. Esta historia es la del ritual de la iniciación amorosa: Angustias debe ir a un baile con su galán para cumplir el rito y seguir formalizando su relación; pero carece de un vestido apropiado, y aunque la pensión entera se moviliza por ataviarla ella renuncia al baile.

Es, en segundo término, la historia de Cenicienta despojada de final feliz. La ironía y distancia con que el discurso traza la historia no oculta el análisis de los códigos; el Eros se presenta codificado por la socialización; y no es casual que la sociedad de pensionistas esté hecha sobre la ausencia del Eros, sobre su extravío, sobre la pérdida de la pareja. En efecto, todos sus habitantes han extraviado esa relación y Angustias parece ser la única solución.

“Vaquita echada” (1961), lo vimos antes, explora el tabú verbal de la muerte, y lo hace reconstruyendo el código que la ritualice. Bastidas, quien sabe dar la noticia al Dr. Céspedes de que su mujer ha muerto, dice al servir los vasos: “Tengo que templarme el ánimo para hablar como un caballero”. La muletilla “vaquita echada” pertenece a la jerga de los bebedores, o la alude. La frase se repite como una fórmu-



la irónica y festiva que señala el encuentro social de los amigos. Esa noche la reunión es para conjurar el discurso que demanda la muerte repentina de la esposa del ausente. No hay frases felices para ello ni fórmulas suficientes a la mano: el lenguaje protagoniza en este cuento la zozobra de los códigos y la necesidad de restablecer un decir ritual para evitar una comunicación más responsable y solidaridad. Por eso, los hablantes se protegen las palabras, saturando el vacío que en las conversaciones instaure la muerte. Así, los códigos también encubren permitiendo, en este caso, convertir a la muerte en una simple mala noticia.

Por otra parte, la huella o la tensión moral (inscrita en las opciones pero no por su presencia solamente, también por ausencia) no supone un juicio sobre los hechos o los protagonistas, sino la marca de un antiheroísmo connatural. El "estar aquí" se presenta como un "ser del estar"; o sea, como si la experiencia estuviera siempre situada, ya sea por la tiranía del código o por la fractura del mismo. Si tal fractura implica una opción moral (como en los casos del artista condenado de "Por las azoteas" o la rebelde por exclusión de "Los españoles"), esa opción no es ya heroica sino fatal, y se podría decir que la moral convierte al sujeto en un "marcado". Pero la ausencia de opciones no supone que la sociedad no puede ser mejorada, escepticismo previo a las historias mismas, a su fabulación, y, por lo tanto, simple; sugiere, más bien, que el existir social mismo está regido por la distorsión, no de un modelo o código original o sustancial (al cual se podría apelar para mejorar), sino porque los códigos coaptan, limitan y dan su forma condicionada a la existencia. La cual, por lo demás, carece de explicaciones y es asumida en su precariedad, sin promesas ni demandas. Todo esto sugiere que la escritura se postula como otro objeto de este paisaje, fiel a su drama y zozobra. La escritura "nace" del mundo que representa en ambigua relación con él mismo: no quiere ser sólo su conciencia o su crítica sino también su producto, su metáfora, su forma íntima. Escritura severa, sobria, y a la vez irónica, que posee el brío de lo oral aunque rehúsa darse al mismo. Discurso, se diría, modulado por las entonaciones de la crítica, la crónica, la autobiografía, la parábola, formas ficticias por las que discurre el habla, más cerca del mundo narrado, como su materia misma.

La discursividad es aquí una sabiduría del habla suficiente. En ella se sostiene la "comedia humana" (la más humana de todas: marcada por la carencia) de los significados dados y supuestos. Este mundo que "es así" (naturalizado) tiene su forma en una escritura paralelamente "natural". Se diría que el mundo es un texto cuya distinta lógica implica diferentes códigos. El relato es una incisión en esa trama.

Esta escritura es a veces (como en "Los españoles") la crítica del mundo representado, pero no su homología sino su espejo disolvente. En "Vaquita echada", en cambio, el mundo y la escritura coinciden, lo mismo que en "Las botellas y los hombres"; en estos cuentos la crítica no es mejor pero actúa de modo implícito, fuera de la representación, en el tácito acuerdo de que ésta es un espectáculo de la lectura. En Ribeyro hay una observación tenaz: bajo la mirada neutral, urbana, el embarazoso espectáculo moral se acentúa aunque no se menciona. Esa intimidad podría resultarnos a veces excesiva, y hasta voyerista, si no fuese por el desapego de su registro. Pero, al mismo tiempo, esta es una escritura demasiado comprometida con sus materiales como para creerlos inocentes; los explora a partir de ese compromiso, con rigor y simpatía, con distancia y desde dentro.

Notoriamente, la configuración del espacio muestra esa

pérdida de la inocencia. En "Los españoles" la calle del espectáculo (de la comunicación) es reemplazada por el patio interior de la repetición muda. En "Por las azoteas" la casa es la imagen de la repetición. En "Las botellas y los hombres" frente al espacio jerárquico del club, el del bar es el de la licencia. En "Nada que hacer, monsieur Baruch" (1967) hay un desarrollo del espacio repetido y cerrado sobre sí mismo; las dos piezas de la casa de Beruch figuran su angustia: "se trataba de una duplicación inútil del espacio, como la que podía provenir de un espejo". Espejo que condena a lo mismo, como el rostro del padre en "Las botellas y los hombres" refleja el del hijo.

En "El ropero, los viejos y la muerte" (1972), el espejo es el centro del código. Se trata aquí del espejo de un inmenso ropero que el padre ha heredado de sus abuelos: "un verdadero palacio, lleno de perillas, molduras, cornisas, medallones y columnatas, tallado hasta en sus últimos repliegues por algún ebanista decimonónico y demente". Es un ropero de tres cuerpos, de grandes puertas y muchas cajas. Su gran espejo es para el padre el centro del pasado: lee en él, recobra el fantasma del linaje. "Sus antepasados estaban cautivos, allí, al fondo del espejo. El los veía y veía su propia imagen superpuesta a la de ellos, en ese espacio irreal, como si de nuevo, juntos, habitaran por algún milagro el mismo tiempo". Otra vez el espacio suplementario que proveen tanto el discurso como la imaginación, compensatoriamente. Sólo que aquí el espejo es un panteón familiar y el ropero una representación del pasado y de la muerte. Los niños juegan a las escondidas ocultándose en él: "estábamos en el ropero, pero no imaginaban que habíamos escalado su arquitectura y que yacíamos extendidos sobre el cuerpo central, como en un ataúd". De este modo, en el espejo se reproduce el código familiar como un ritual fantasmático y mortuorio, subrayado por la soledad del padre y, quizá, el extravío de la familia. En la historia, el padre es visitado por un amigo de infancia que "Era la versión de mi padre, pero en un formato más reducido. La naturaleza se había dado el trabajo de editar esa copia, por precaución". Aquí la ironía parece disolver el motivo, que hemos visto, de la repetición, sólo que este paralelismo es además un contraste: el amigo es ahora un triunfador en la sociedad, mientras que el padre parece aislado y frustrado. Curiosamente, es el hijo de este amigo quien propiciará la ruptura literal del código: la pelota con que juega al fútbol penetra por la ventana y destruye el espejo del ropero. Este visitante que es un doble caricaturesco es también un mensaje del pasado —a su vez duplicado en los hijos que viene a cerrarse sobre sí mismo al clausurar el código. "Al perder el espejo el mueble había perdido su vida. Donde estaba antes el cristal sólo quedaba un rectángulo de madera oscura, un espacio sombrío que no reflejaba nada y que no decía nada. Era como un lago radiante cuyas aguas se hubieran súbitamente evaporado". Es evidente que la irrupción de vacío devora al pasado y convierte al mueble emblemático en un panteón sin nombres. Fascinado por la nada, pronto el padre muere. "Cuando papá murió, cada uno de nosotros heredó uno de esos cajones y estableció sobre ellos una jurisdicción tan celosa como la que guardaba papá sobre el conjunto del ropero", había dicho antes el narrador, porque la muerte del padre, en efecto, deduce la heredad de la muerte. En este magnífico relato, Ribeyro condensa varias líneas centrales de su ficción: la zozobra de la representación, la virtualidad del desastre, el poder real e iluso de los códigos, su ruptura como desenlace trágico y, por cierto, la dramaticidad lacónica de los hechos irreparables.

Como el espejo, la biblioteca del bisabuelo en "El polvo del saber" (1974) se convierte para el padre en una representación del código. La biblioteca es el ámbito familiar; el padre la siente suya y confía la recibirá en herencia. "Los años más felices de su vida, repetía a menudo, fueron los que pasó sentado en un sillón de esa biblioteca, devorando cuanto libro caía en sus manos". Pero el bisabuelo muere sin testar y el padre pierde los libros. Y cuando el padre muere, el narrador asume esa carencia: "yo heredé esa codicia y esa esperanza". Esta herencia fantasmática supone aquí el código de la legitimidad familiar, el pasado común que es recusado por la arbitrariedad del presente. Es así que la biblioteca se convierte en la representación de un código ya extraviado; y, años más tarde, cuando el narrador puede por fin entrar a la casa del bisabuelo, ocupada ahora por una pensión, descubre que la biblioteca se ha convertido en polvo. "A duras penas logré desenterrar un libro en francés, milagrosamente intacto, que conservé, como se conserva el hueso de un magnífico animal prediluviano." La destrucción de un código, en efecto, deja un "polvo del saber", pero no sólo de la sabiduría de los libros, sino del saber que funda, liga y sustenta, frente al no saber que recusa la "justicia inminente" y la "fuente original" de la tradición. En ese espacio ocupado de la casa (convertida en una modesta pensión) la biblioteca "que fue en una época fuente de luz y de placer era ahora excremento, caducidad". En la parábola de la caducidad se inscribe así la historia de la decadencia familiar; lo que equivale a proponer que en la fábula (en la tradición), está inexorablemente inscrito el deterioro (el cambio). Por eso, el relato nos dice del padre: "Pero estaba escrito que nunca entraría en posesión de ese tesoro." El destino será entonces la fábula de lo ya escrito.

El poder concentrado de estos objetos (el espejo, la biblioteca) merecería ser discutido más ampliamente. Son también metáforas nucleares que concentran la simetría aparentemente casual de los hechos, dando así un rigor casi parabólico al nivel biográfico trascendido; pero a la vez posibilitan un discurso figurativo, que la brevedad del cuento recorta sobre un campo semántico muy amplio. Pero funcionan como códigos desde el momento en que se han convertido en instrumentos de producir sentido, en mediadores de un lenguaje cuyos signos son intrasferibles, propios aunque frágiles. En tanto códigos establecen una peculiar lectura de los hechos de la fábula: lo episódico se ordena como una simetría casi alegórica, como una figura enigmática del sentido recuperado y pronto extraviado. Esa plenitud y esa pérdida convierten al código en parte del sentido mismo.

El deterioro es visto como infierno personal en "Nada que hacer, monsieur Baruch", y como pequeño infierno social en "Tristes querellas en la vieja quinta" (1974), donde dos vecinos se insultan con odio e ingenio. También aquí el espacio figura las relaciones humanas, las representa. Cuando la quinta era nueva, se nos dice, "sus muros estaban impecablemente pintados de rosa, las enredaderas eran pequeñas matas que buscaban ávidamente el espacio". Pero la urbanización trae otro espacio, el modernizado por "una nueva clase media laboriosa y sin gusto, prolífica y ostentosa, que ignoraba los hábitos antiguos de cortesanía y de paz y que fundó una urbe vocinglera y sin alma, de la cual se sentían ridículamente orgullosos". En ese cambio y deterioro, se enfrentan dos viejos que hacen de su odio mutuo una forma de vida, una necesidad. Aun cuando es más ligero, este cuento desarrolla bien la destrucción de los códigos sociales de urbanidad en la progresiva, y cómica, licencia del habla; sólo que

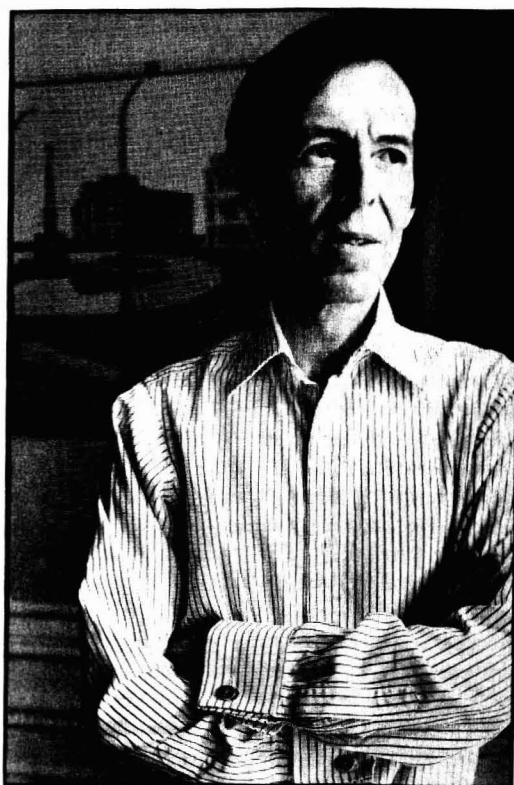


Foto: Víctor Flores Olea.

esa desnudez convierte a los antagonistas en iguales y necesarios al diálogo suplementario, oblicuo y patético.

Más importante es el código del poder, que se manifiesta en situaciones asimismo extremas y paradójicas. En "Sobre los modos de ganar la guerra" (1969), los estudiantes que hacen ejercicios militares, a cargo de un subteniente, son cómicamente conducidos a una "guerra"; siguiendo las reglas del juego, uno de ellos declara la victoria para su grupo, pero el subteniente utiliza las mismas reglas para castigar al astuto y declarar la victoria del suyo. Este arbitrario empleo del código demuestra una arbitrariedad mayor, la del poder: si las reglas del juego son el código, la autoridad que las impone también las suprime. Del poder de una clase sobre otra, inferior, se trata en "Un domingo cualquiera" (1964), que muestra la mecánica disociadora de la estratificación, tal como ocurre en los relatos, más socialmente situados. "La piel de un indio no cuesta cara" (1961) y "De color modesto" (1961). Estos relatos exponen con eficacia los conflictos de clase en su dimensión moral y psicológica, y lo hacen a partir de las opciones que el personaje debe tomar, con remordimiento o mecánicamente, pero siempre desde un código de las acciones socialmente legítimas o sancionadas. Así, la percepción ideologizada es interior a los sujetos, y está reforzada por la estratificación social. El poder se ejerce como una connotación: distribuye valores deseables o indeseables entre los sujetos, como una lectura del otro en el código de los roles. "Los cautivos" (1971) es otra metáfora del poder: Hartman es el dueño de cientos de pájaros que cuida e instruye con pasión. "Observé el amor con que los interpelaba, los acariciaba con el dedo a través de los alambres y los alimentaba. Era en verdad una escena insólita, irreal, como la cita de un verso eglógico en el balance anual de una compañía de seguros"; ese doble código no es casual; Hartman es un nazi que ha diferido su poder al control de esas aves. "Alineación (cuento edificante seguido de breve colofón)" (1975), es una sátira de la movilidad social promovida por el

colonialismo: "A pesar de ser zambo y de llamarse López, quería parecerse cada vez menos a un zagüero de Alianza Lima y cada vez más a un rubio de Filadelfia". López, efectivamente, asume con entusiasmo los valores de la metrópoli y se transforma en un enfático cliente del repertorio colonial. Formar parte del modelo, sin embargo, no sólo supone cambiar el código cultural sino pagar todas las consecuencias. En "El marqués y los gavilanes" (1977), en cambio, se trata de la clase dominante; dos grupos se enfrentan desigualmente: uno es de vocación aristocrática, hispanista y tradicional; el otro es de estirpe burguesa, moderna y capitalista. El poder cambia de manos y cobra, al recibir una cómica víctima.

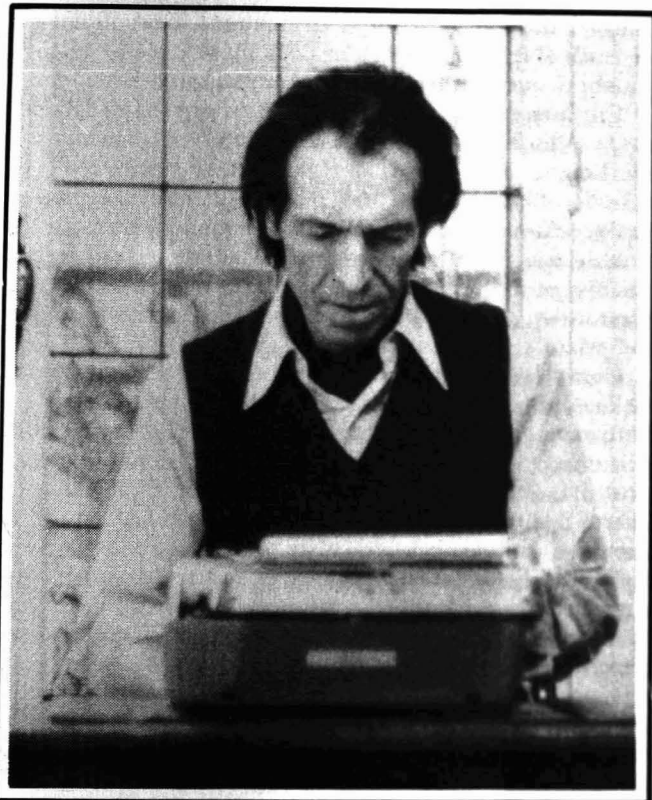
En "La juventud en la otra ribera" (1969) y "Tierra incógnita" (1975) la "aventura tardía" cobra otra clase de víctimas. En el primer caso, Ribeyro nos confronta con una laboriosa y no menos patética historia: la del Dr. Plácido Huamán, educador peruano que en París cree vivir una aventura amorosa y bohemia que se revela como un simple robo y termina en su arbitraria muerte. "La verdad es que no lo entiendo —dijo el doctor—. ¿Qué cosa quiere, en suma?". Esta pregunta final anuncia que ha ignorado el código común a los falsos artistas que lo atrapan. Cree haber "alcanzado esa orilla, milagrosamente", la ribera de la juventud, pero sólo ha vivido una trampa. Debajo de la anécdota, sin embargo, otra discusión se desarrolla; la del mundo erosionado por sus falsos profetas. Solange, la muchacha, desearía ser pintora pero en esta "época mercantilista", en la que "no había cabida para la verdadera creación", debe resignarse a "ganarme la vida arreglando vitrinas". Van juntos a un restaurant "cuya elegancia residía en su desgaire, en su imitación cautelosa de una fonda para taxistas". Y ella sabe bien que "Hay cosas que uno tiene que contentarse con desear toda la vida." En cambio, Huamán puede todavía, ante Notre-Dame, advertir "un enigma, una sabiduría perdida". Y de eso, justamente se trata: de un mundo anodonado por las falsas representaciones, las que han borrado la lectura de la certidumbre. En las galerías Lafayette está la clientela de este mundo, "un torrente de compradores" en torno a la "versión climatizada de los mercados orientales", los "objetitos tallados en madera de una absoluta inutilidad", las "falsas gheisas que hablaban perfectamente un francés insolente y que no eran otra cosa que vietnamitas disfrazados". El falso artista que preside el grupo de las bacantes de esta decadencia, declara que es esta una "época mercantilista en la cual para triunfar en el arte era necesario comportarse como un boxeador o como un payaso". Sólo que ellos mismos son, en verdad, otro subproducto de la época, los habitantes deshumanizados de la decadencia, los impostores. Aquellos que ilustran la clientela amarga del mercantilismo. Así, París ya no es el "enigma" sino el espejismo, la trampa cuyas dos riberas se cierran sobre el pobre consumidor de una mitología tardía. En "Tierra incógnita" otro doctor, el profesor de filosofía Alvaro Peñaflores, se interna en la noche popular llamado por el instinto de la aventura, esta vez de signo contrario, porque vive el ostracismo de su reprimida homosexualidad. Aquí la ruptura del código, que canjea la biblioteca protectora por el bar de camioneros, le hace perder "una imagen antigua, probablemente escéptica, pero armoniosa y soportable de la vida terrenal", junto a su "propia efígie", revelada en el extravío de los códigos.

La tiranía de los códigos y su arbitrariedad no supone un existir solamente social. Suponen también la ambigüedad del individuo, su existir íntimamente irresuelto. Esta es una de las cualidades de la narrativa de Ribeyro: su capacidad

para representar un laberinto cuya materia es social pero cuyo recorrido es el enigma que traza el sujeto. Esa figura de destino incierto es otro laberinto, tan precario como el social. De allí la calidad subjetiva de estas historias; la subjetividad no se nombra pero es la tierra movediza en que se desliza el sujeto. Esta emotividad sobria nos conmueve con su gratitud, porque nos deja libres al no demandarnos o proporcionarnos respuestas, al dejarnos por entero el espacio de la lectura. No es que no nos comprometamos con la resonancia moral de su crítica, sino que después de la crítica nos dejan todavía un espacio no evidente, sólo legible. Y eso porque Ribeyro es capaz, como en el enigmático relato "Los jacarandás" (1970), de representar una verdadera fábula de la interrogación.

Notablemente, relatos como "El ropero, los viejos y la muerte" y "El polvo del saber" también podrían ser leídos desde un paralelismo vallejian. No porque tengan una entonación similar a la de Vallejo sino porque una reflexión trágica se convierte en un brío del decir. En la poesía madura de Vallejo como en estos relatos figurativos de Ribeyro, el lenguaje gana todos sus poderes cuando intenta despojarse de sus referentes. No se trata únicamente de la semejanza temática (la muerte, el desamparo) sino también de ese lugar precario y definitivo de los objetos que son huellas de lo cotidiano, lugar donde la percepción de la desheredad los vincula. Pocas páginas de la literatura peruana, como éstas de Ribeyro, pueden hacer compañía a los poemas de Vallejo.

Por lo demás, hay otras zonas de la existencia —o al menos de su representación— donde los códigos se disuelven del todo. Así, la irrupción de lo fantástico permite que la ausencia de explicaciones (el final, en efecto, del lenguaje) sea también la ausencia del código. Por ejemplo, en "Ridder y el pisapapeles" (1971) el joven escritor que visita al escritor famoso encuentra en su mesa el pisapapeles que una noche arrojó a unos gatos en otro país; el objeto, esa noche cayó en el corral de Ridder, pero ¿cómo?; sin explicación posible, salvo esta: la fábula de lo fantástico, un discurso sobre lo insólito, esto es, acerca de la ruptura de la lógica causal. En otro relato, "El embarcadero de la esquina", vamos más allá de esa licencia. Angel Devoto es un poeta alucinado, enloquecido, que escapa de la reclusión casi animal en que lo tiene su familia para asistir a una reunión de condiscípulos, acto éste paradigmático del código social que el loco disuelve. Frente al éxito social y el fracaso moral de los celebrantes, Angel es la imagen de la destrucción, no sólo de todos los códigos, sino también del mismo lenguaje. Como el bufón, pero a la vez como el juez del grupo, él es la excepción al destino social; y es, claro, el marginado total; la sociedad no prosigue con él. Es el paria, el único ser libre en la desrepresentación del mundo que produce su habla alucinada. La ruptura del código (social y lingüístico) no deja de acarrear la autodestrucción, sólo que en la perspectiva contrastante del relato las promesas de la integración son una locura más lamentable; los triunfadores de este mundo no son menos patéticos, y moralmente son imbéciles. Frente a la alternativa integración o no integración, Ribeyro diseña aquí otra, la desintegración, esto es, la disolución de los códigos en la orfandad radicalizada por su libertad dramática. Por eso, el poema que Angel recita en la reunión como un balbuceo, se reconstruye al final como el lenguaje verdadero del solitario. Ya en un relato temprano, Ribeyro había trazado la parábola de la sociedad como un código vacío. En ese vacío habla la voz de la fábula como la instancia posible de un decir agónicamente libre.



"Silvia en el rosal" (1976) es muy probablemente uno de los mejores cuentos que Julio Ramón Ribeyro ha escrito. De alguna feliz manera, este relato obsesivo por la indagación de la escritura del mundo se escribe a sí mismo. Todo ocurre como si la obra de Ribeyro escribiese este cuento, que es así el producto privilegiado de una narrativa que se autorefiere inscrita en el cuento, al modo de un anagrama, esa obra se lee a sí misma en el mundo que representa como su homología. El texto del mundo y el texto del relato coinciden plenamente: cuando Silvio describe que las matas del rosal componen la palabra RES no sólo estamos ante la antigua metáfora del mundo como una escritura que no sabemos leer, sino también ante la fábula de la lectura como el enigma del propio sujeto.

El lector que lee en el mundo es leído por esa fábula que promete el sentido en el signo, pero que demuestra, una vez más, arbitrariedad del mundo en el signo y, por tanto, el poco sentido que nos queda. Por ello mismo, el propósito está en la lectura, en esa hermenéutica que ejercita el sujeto para cifrar su propia aventura. Esta fábula de la lectura será, al final, la pregunta por el código central, aquel que permitiría que el sujeto y el mundo coincidieran en el sentido y fuesen, en consecuencia, legibles.

Siendo un texto escrito por la obra, y uno donde ella se inscribe, nuestra misma lectura sólo puede ser parte del juego planteado: ver en el cuento la figura del sentido incierto que Silvio entrevé en el texto del relato donde nosotros reconstruimos ese sentido esquivo que pluraliza y hace zozobrar, a un tiempo, la naturalidad supuesta de la lectura. Porque esta es una lectura que parte del desciframiento (sin código válido) de la escritura del mundo; pasa por la puesta a prueba de los alfabetos (los códigos que provee la tradición literaria); sigue con la historia que traman entre sí los personajes (el alfabeto de sus simetrías, código anagramático); y, en fin, convoca el cuestionamiento de los códigos dados a partir de su radical e irresoluble demanda (nostalgia del Có-

digo) por un lenguaje capaz de inscribirnos como figuras del sentido.

Todo en este cuento viene de la literatura y vuelve a ella; pero, sobre todo, viene de la obra del propio Ribeyro, como un mapa a escala metafórico. Ello es patente en el hecho de que la lectura del mundo se hace ahora una actividad directa y central en el espacio privilegiado del "valle" y en la geografía mítica de Tarma: el "pequeño fundo" de El Rosedal es, más que una unidad económica, un jardín. En la densidad anagramática de la escritura (unas palabras escritas dentro de otras) el dueño del jardín es Paternoster que lo vende a Salvatore (Carlos Paternoster a Salvatore Lombardi, en el argumento), lo que hace del espacio no una pérdida original sino una heredad no buscada: Silvio, a la muerte de su padre, se encuentra dueño involuntario del jardín. Una vez más, la pregunta por el "estar aquí" se resuelve por una indagación del "ser del estar", sólo que esta vez será una pregunta radicalizada por su demanda. Irónicamente, el lugar — esta cifra del sentido del mundo — se impondrá de modo casual y a través del laberinto de la inmigración, en este caso italiana; Italia la música, la rosa y el valle fecundo de Tarma son indicios suficientes como para transformar a este Silvio Lombardi que hasta los cuarenta años, antes de conocer el valle, había sido "un hombre sin iniciativa ni pasión".

Pronto, Silvio descubre que la hacienda "Era una serie de conjuntos que surgían unos de otros y se iban desplegando en el espacio con el rigor y la elegancia de una composición musical". Al mismo tiempo, los empapelados antiguos de las habitaciones "invitaban más que a la contemplación a la lectura". Es así que la representación del mundo se va demostrando como una serie de alfabetos implícitos; hasta que, desde un cerro vecino, Silvio descubre que la hacienda está hecha de "una borrosa tapicería coloreada, en la cual ciertas figuras tendían a repetirse". Más tarde comprueba que "los macizos de rosas que, vistos desde el suelo, parecían crecer arbitrariamente, componían una serie de figuras". El enigma se precipita: al copiar esos signos se da cuenta de que se trata no "de un dibujo ornamental sino de una clave, de un signo que remitía a otro signo: el alfabeto Morse". Con el código en la mano encuentra la palabra escrita en el jardín: RES.

En seguida, las distintas posibles lecturas se suceden como un discurso indiferenciado que el signo potencial y el lector ensaya. Cosa o ser, la palabra explicaba una y todas las cosas: "Una cosa era todo... Todo era una cosa, pero de nada le servía saberlo. Por donde la mirara, esta palabra lo remitía a la suma infinita de todo lo que contenía el universo". En "El Aleph" de Borges se trata de dos posibilidades: la suma de las cosas en la naturaleza sucesiva del lenguaje, por una parte, y de la simultaneidad de las cosas en el instante de la contemplación, por otra; la primera está representada por el genio literal de Carlos Argentino que registra prolijamente cada parte del todo que ve; la segunda corre a cargo del propio Borges, quien opta por el informe sucinto y equivalente, que registra más el asombro de ver que la cosa vista. En este relato de Ribeyro otra posibilidad se plantea: la palabra-aleph contiene todas las cosas y, al revés, alude a todo lo que es, sólo que esa potencialidad de suma coincidencia está dada eternamente al lector, a la lectura; si Borges se asombra del ser de la palabra que contiene al inconcebible universo, Ribeyro se conmueve del estar de la palabra en un mundo que no acaba de referir y referirnos. Silvio vive así la agonía de su propia lectura: el narrador y el lector saben tan poco como él puesto que asisten mutuamente al progreso de sus indagaciones; en cambio, en "El Aleph" el na-

rrador ha visto el universo, sabe mucho más que el lector, y convierte su asombro de ver en el placer de referir. La lectura de Silvio es otra, pasa por la revisión del mismo discurso: "SER era una palabra tan vaga y extensa como COSA... ¿Ser qué, además? SER era todo ¿Cómo tomar esta palabra, por otra parte, como sustantivo o como verbo infinito?... Si era un sustantivo tenía el mismo significado infinito y por lo tanto inútil que COSA. Si era un verbo infinito carecía de complemento, pues no indicaba lo que era necesario ser". Esta lectura busca, pues, a partir de la palabra una frase completa, un texto que desencadene el significado oculto y que posibilite el sentido del mundo en el lenguaje y del sujeto en este mundo. A diferencia de "El Aleph", por último, el lenguaje no se detiene en la cosa referida (como en la enumeración parcial de Borges) sino que requiere incorporar también las relaciones del sujeto y el mundo, porque el uso de la palabra reclama aquí por el discurso, esto es, por la lógica de un sentimiento restituído. La lectura de RES no es suficiente en sí mismo (no basta ver el mundo en un aleph) porque se trata de una lectura que reclama decir al sujeto en el lenguaje y a éste en el mundo rehabilitado.

Por eso, cuando Silvio decida un sentido para RES podrá también seguir el discurso de esa opción, como si eligiera una manera de vivir. Pero esta misma virtualidad hace que ensaye discursos alternos, mientras busca uno más cierto: "Otra vez se encontraba enfrentado al infinito. Decidió entonces que lo que debía hacer era la lista de las cosas que tenía y empezó por su dormitorio..." Esta vez Silvio coincide con Carlos Argentino, lo cual es inevitable porque en la virtualidad de la interpelación, en ese ensayo de sucesivos códigos que produzcan desde el signo del jardín un mensaje, Silvio tiene que coincidir con todas las posibilidades de la lectura, incluidos los dos paradigmas de la poética borgiana incluidos en "El Aleph". Cuando lee SER como un mandato, ya es otro: "Algunos proyectos de SER le pasaron por la cabeza". Es así que decide desenterrar su instrumento favorito y ser un violinista. El código se desplaza de la lectura como interpretación a la interpretación, mediadora del arte. Más tarde abandona el violín, comprueba que envejece, aprende que en catalán RES quiere decir nada. La lectura del jardín refracta su propia vida. La rutina, el deterioro, lo repiten: "era como tener que leer todos los días la misma página de un libro pésimamente escrito y desprovisto de toda amenidad". La lectura se ha detenido.

Pero la fábula debe seguir, suscitando otro nivel de estas lecturas. Una prima suya y su hija, llegada de Italia, se instalan en El Rosedal. Ella se llama Rosa Eleonora Settembrini: RES. El enigma parece despejarse, pero reaparece en el nombre de la hija: Roxana Elena Settembrini, de quien Silvio se enamora. Ahora son los personajes los que cifran el signo de mensaje incierto. La añoranza del código se ha patentizado; el sentido, al final, depende enteramente de un código, cualquiera que sea, sólo que no coincide necesariamente con el mensaje que queremos encarnar y leer plenamente. Y es aquí donde Silvio se extravía como lector: enamorado, agobia a Roxana, quien pronto huye del solitario obseso. Ironía final: el buscador del código prueba que su naturaleza es arbitraria y cruel; el amor es un "periodo de beatitud", pero es también un código común, y ella, simplemente, no lo ama. Silvio agoniza en su lectura: "En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco". Libre, en fin, de esa compulsión intemperativa, le queda la otra interpretación, el violín que "empezó a tocar para nadie. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho

mejor". Incapaz de descifrar en el mundo su propio enigma, se rinde al lenguaje mediador de la música, a ese código sin palabras que produce un puro comentario del sentido.

Curiosamente, en los nombres de los personajes del relato está escrita la palabra RES, pero no lo está en el nombre Silvio Lombardi. Los otros se afirman como sujetos reales del mundo, objetos de la lectura; mientras que Silvio es el sujeto de la lectura y un objeto desasido del mundo. En esa actividad del leer, su ser es una virtualidad, una suerte de signo él mismo: se desplaza como el significante de la lectura. Por eso mismo, como la promesa del sentido inscrito en el texto del relato.

Como los artistas de "Por las azoteas" y "El embarcadero de la esquina", Silvio es un aficionado, esto es, un artista de instrumento incierto y vocación por la certeza. Un intérprete aficionado significa aquí una devoción pasional agónica y gratuita. Pero Silvio es también un lector aficionado, una suerte de Quijote del signo, extraviado por las lecturas de mensajes cifrados que deberían darle una razón superior para vivir. Estos "aficionados" viven su arte extremo en soledad y zozobra. El nazi, profesional de la prisión (en "Los cautivos"), se declara como un "aficionado" de las aves, pero sabemos bien que se trata de un fanático. Los aficionados, por el contrario, ilustran con su aventura radical que los modos de vivir genuinamente se han vuelto modos de perder el mundo. (Y también en esto Ribeyro coincide con Borges). Ese sujeto sin lugar no sólo es el que ensaya como aficionado la posibilidad del arte, de un arte (suerte del hombre fiel) sin retorno. Es también el frágil sujeto de la certidumbre improbable. Los aficionados verdaderos (y no los falsos "amateurs" de un París comercializado) tienen esa "marca" intransferible.

Estos cuentos de Ribeyro decodifican nuestra propia actividad de lectores, despojando esa actividad literaria, cultural, histórica, ese intercambio de códigos que nos configuran, y abriendo en ella una zona de incertidumbre donde emerge la certidumbre. Esa lectura incierta para una mayor certeza nos descubre volviendo a leer, leyendo con libertad, compartiendo la poesía actual y remota de la fábula que nos inquieta con los acertijos de la identidad y el sentido. Esa identidad es un habla nuestra, una forma imaginaria de nuestra historicidad, tanto como es una forma crítica de nuestro existir social latinoamericano y, penosamente, peruano. Porque siendo ésta una literatura plenamente universal su entonación peruana es específica, raigal: expresa la diversa agonía del sentido en una cultura hecha de la morosa destrucción de su terca sobrevivencia. La humanización del espacio, la conversión imaginaria del sujeto desposeído, son respuestas culturales a la violencia de todo tipo; por otra parte, en estos relatos la crítica y la sutil denuncia responden a las desnaturalizaciones de la estratificación y la lucha de clases. Todas esas lecturas vuelven a esta dimensión nacional y latinoamericana (incluso en los debates que dramatizan la suerte del sujeto latinoamericano en Europa), que impregna con su luz tierna y trágica estos paisajes humanos de la transición, la crisis y la desesperanza, que Ribeyro ha trazado sin prédicas aleccionadoras y con sensibilidad moral.

Leer a Ribeyro a lo largo de estos veinte años ha sido, en verdad, un ejercicio de aficionados comprometidos con la viva letra de la mejor literatura, aquella que, como pocas cosas ya, sigue siendo una pensión gratuita. En los espejismos y desvalores de estos tiempos, esos cuentos nos acompañan, fieles.

DE LIBROS

Cristóbal Colón, pasajero canónico de sus escritos y lecturas.

Ocho años antes del quingentésimo aniversario del descubrimiento de América, Granada se rinde nuevamente a los Reyes Católicos durante el rodaje de la serie televisiva *Cristóbal Colón*. Un irlandés hace de Colón, una estadounidense de la reina Isabel, un inglés del rey Fernando, un sueco del rey Juan, un italiano de Medinaceli, otro inglés de Martín Pinzón y un sinnúmero de extras granadinos recoge los pasos de sus antepasados. España solamente provee los escenarios naturales para la serie. Los elaboradores del guión (argentinos e italianos) manifiestan que su versión "se ciñe a textos rigurosamente históricos".

Si se añade a esto los proyectados homenajes en Cuba, España y los Estados Unidos por los quinientos años —y aún el anunciado "Cristóbal Novato" de Carlos Fuentes— se está ante un conjunto de circunstancias que da una visión sucinta y bastante representativa de la apropiación histórica, crítica, nacional, internacional y estética de Colón y la textualidad que le incumbe. Es por otro lado una expresión de los continuos intentos seculares de fijar la monumentalidad de Colón, del deseo de desconstruirlo sin socavarlo, de continuar las aventuras "civilizacionales" de un mundo en otro, de juegos de conceptos. Precisamente, esto se confirma en la reciente *Contributi alla bibliografia colombiana* (1980) de Gabriela De Paoli, y hace poco (1983) Ezquerra Abadía ha publicado una puesta al día selecta de los textos (libros, por lo general, mas no los artículos aquí anotados) que se han publicado sobre Colón entre 1930-1982.

▲ *Cristóbal Colón: Textos y documentos completos. Relaciones de Viajes, cartas y memoriales.* Alianza Editorial, Madrid, 1982.

La publicación que aquí se comenta de Cristóbal Colón, salva a la voz colombina que normalmente se ha perdido entre los textos críticos sobre el Almirante. Si en España el nuevo destino extra-peninsular motivó un cambio cuantitativo y una profunda renovación cualitativa, estos textos muestran que en Colón surgía una ambigua duplicidad marítima en una lógica de sobrevivir y morir; progreso materialista en la apertura de un tiempo/espacio nuevo y "otro", más una ida y vuelta a un corpus de narrativa mítica que considera al mar como fuente de existencia y símbolo de lo perecedero. Si los críticos utilizan el concepto de descubrimiento para analizar un todo social, que complejos culturales individuales o colectivos (en igualdad o desigualdad) realizan entre sí, estos *Textos* también muestran que para Colón pensar en el descubrimiento (antes y después del hecho) era cuestionar la historia interna del suceso y procurar fundamentar su visión de mundos posibles en un elogio de un pasado no exagerado y sin desprecio de su presente.

Esta edición se diferencia de sus contemporáneas en su accesibilidad y formato. Este ordena cronológicamente noventa documentos (dudosos o no) o sea veintiséis más que en ediciones anteriores —e incluye un glosario, índices, mapas y notas. Tratar ahora los tan conocidos y citados textos de Colón exige otra selectividad. Quedan, sin embargo, dos enclaves sin resolver que agobian siempre al lector de ellos. Uno es cómo se los ha leído y concretizado; otro es qué configuración genérica ayudaría a ubicar al texto colombino fuera de consideraciones canónicas y de poder. Después de releerlo, es difícil acusar a Colón de estancarse totalmente en el renacentismo preso aún de caracteres fantásticos respecto a lo extracontinental. La autodefensa de Colón, claramente entorpecida por la mala lectura, y de soida, no quiso —como se ve por los documentos— ser escuchada. Estos dos problemas son tratados brevemente en el hábil y extenso prólogo de la editora Consuelo Varela, que es otra diferencia que mejora la recepción de estos textos.

Respecto a la configuración genérica, Mignolo (1981) sugiere una revisión del género "crónica" y el término "cartas relatorias" para textos culturalmente marcados como los colombinos.

Cuando se lee en el Diario del Primer Viaje este fragmento (Colón, 1982:99): "El rey se holgó mucho con ver al Almirante alegre y entendió que deseaba mucho oro, y díxole por señas que él sabía cerca de allí adónde avía d'ello muy mucho en grande suma, y qu' estuviese de buen corazón, que él daría cuanto oro quisiese (...)" el lector está en verdad ante un problema de lectura. Según Mignolo (1982:59), Colón no intentaba alterar géneros literarios —añádase que probar lo opuesto es darle *a posteriori* una clarividencia cuestionable— ya que el objetivo de hombres como él "no es el de *escribir*, sino el de *descubrir* y el de *conquistar*. Escribir es secundario y, en cierto sentido, una obligación (...)"

Respecto a la lectura y concretización (el primer problema) de esta escritura, estas están pre-codificadas por la literariedad que quieren atribuirle. Es más, la herencia renacentista se lee generalmente de una forma integrada al cristianismo ortodoxo. Dentro de este trasfondo, la lectura del Descubrimiento rara vez se aparta de ser una que ve nuevos espíritus y nuevos instrumentos técnicos-filológicos. Ejemplo reciente de este continuo —al admitir los textos colombinos como "literarios" y su lectura como "moderna"— es la monografía de Jitrik (1983). Este texto merece lectura aparte, ya que ve la "ruptura epistemológica" colombina como precursora de una escritura netamente hispanoamericana. Sin embargo, es una *vox populi* historiográfica decir que hay "destinatarios" (Jitrik, 1983:64) en vez de lectores, o establecer una vinculación "palimpséstica" para el Descubrimiento y la escritura. En oposición, no es reduccionista ni repetitivo argüir que los textos de Colón *no* son un tamiz donde el hacer caprichos narrativos se filtra y se pierde para arrojar, por la borda, únicamente el residuo: los pecios-signos. Si hubo apropiación no sólo fue de la escritura sino también de las lecturas del mismo Colón, tal como lo concretiza lúdicamente Alejo Carpentier en *El arpa y la sombra*.

Más o menos lo mismo ocurre con cartas como la que escribe a los reyes en 1499 (Colón, 1982:239): "de todo esto me acusaban contra toda justicia, como yo dixé y todo esto era porque Vuestras Altezas me aborreciesen a mí y al negocio; mas no fuera así si el autor del descubrir d'ello fuera converso, por-

que conversos enemigos son de la propiedad de Vuestras Altezas y de los cristianos; mas echaron esta fama y tuvieron forma que llegase a se perder del todo (...)" Un lector como Nectario María de la Salle, en su *Cristóbal Colón, el descubridor de América, era español y judío* (1978), hallaría en la cita la reticencia del Almirante sobre su discutido judaísmo. Pero la cita sobre todo recuerda que la crítica ha preferido ocuparse de fragmentos como éste en términos de cómo los ejemplos colombinos de antiautoritarismo pudieron cundir, y de cómo el que sean imitados era un peligro textual a atajar.

En sus *Textos*, Colón da instrucciones, cédulas, poderes, salvoconductos, provisiones, instituye mayorazgos, profetiza y cita autoridades en su *ars combinatoria*. Y así puede Carpentier manipular una cita que Colón toma de Séneca, empleándola como *leitmotiv* colombiano en *El arpa y la sombra*:

Vernán los tardos años del mundo ciertos tiempos en los cuales el mar Occéano aflojera los atamentos de las cosas y se abrirá una grande tierra; y un nuevo marinero (...) descubrirá nuevo mundo y entonces non será la isla Tille la postrera de las tierras. (Colón, 1982:262).

Muy conveniente lectura de Colón. Pero de éste el lector extrae además subtextos, ya muy conocidos: la obsesión con el oro, lo nuevo innomable, belleza, lengua, el otro, egolatría, antropofagia, obsesiones teológicas, el agobiante topos del Paraíso Terrenal. Los dos últimos se combinan y repiten constantemente; en el Diario del Primer Viaje (Colón, 1982:132); a través de la Relación del Tercer Viaje (Colón, 1982:217-22), en fragmentos de cartas a los reyes (1498-1500); y aun convenientemente en carta al Papa Alejandro VI: "Creí y creo aquello que creyeron y creen tantos sanctos y sacros theólogos, que allí en la comarca es el Paraíso Terrenal". (Colón, 1982:286).

Este empleo de la repetición como enclave retórico y de poder textual está abusado astutamente en *El arpa y la sombra* para hacer de Colón un texto multinacional y una especie de "santo transnacional". Pero no hay que engañarse pensando que estas menciones

del Paraíso Terrenal, como el "desnudos como sus madres los parieron" (Colón, 1982:83 et passim), agotan la enfática buena intención del autor. García Márquez tal vez se base en estas repeticiones para afirmar en *El olor de la guayaba* que Colón es el personaje literario que más detesta, por "pavoso". Es así inevitable otear en estos *Textos* la psicología colombina y los matices de sus contextos. Mas la esencia de aquellos signos contradictorios se diluye, su singular universo —que representa la interposición de casi mil seiscientos años en el terreno de códigos morales y vitales entre él y esta lectura— se escapa a la observación actual.

En última instancia, a Colón sólo se le puede *releer* después de tantas lecturas normativistas o revisionistas. Sus notas al margen del *Imago Mundi* de Pierre d'Ailly (en su edición Varela recoge algunas de estas apostillas, junto a notas en italiano, recetas y "papeles" de Colón) simplemente aumentan las notas mentales que estos *Textos* sufrirán en lecturas actuales. Muchos textos pasan a oficiar como ayuda memoria en la confrontación con un sinnúmero de lecturas previas de textos

colombinos. Al leer el documento del 10 de octubre de 1492 (Colón, 1982:28): "Navegó al Güesudueste. Anduvieron (...) 59 leguas. Contó a la gente 44 leguas no más. Aquí la gente ya no lo podía cufrir: quexábase del largo viaje, pero el Almirante los esforço lo mejor que pudo (...)", ya no se lee preocupación, error o buena intención de un hombre falible. Las lecturas biográficas modernas (Martini, 1974; Kenney, 1981) leen intratextos; o retornan a explicaciones reveladas en títulos como *Colón no descubrió América* (1974) de Manuel López Flores; o postulan una tesis como la de Ivan Van Sertima en su *Ils y étaient avant Christophe Colomb* (1981) y que sostiene que los africanos llegaron primero a América; o concluyen proyectos de otros libros, como *Colón y su secreto* (1976) de Juan Manzano, ampliamente discutido por otra biógrafa del Almirante (Mahn-Lot, 1979). Tal vez por esto Colón confiaba en los "poetas", y nada lo prueba mejor que la alucinante reconstrucción biográfica "Colón, el hijo del mar" de Huidobro.

Se disfrutará leer estos *Textos* sin andamiaje de otras lecturas; ya que es



Cristóbal Colón.

esclarecedor tener presente que los comentaristas de Colón no siempre están de acuerdo sobre cómo percibió la realidad novomundista (Olschki, 1941; Saint-Lu, 1981); especialmente cuando las connotaciones propiamente paradisiacas de las descripciones de los primeros contactos —maravillosa abundancia de flora y fauna, el estad(i)o inocente del indígena— no son tan evidentes como se supone. Lo mismo ocurre con la antropofagia (Hulme, 1978), ya que se puede precisar que Colón nunca la vio como forma con economía, sino como economía y cambio hacia mayor poder. Este poder se basó en parte en la fijación colombiana en las "naos" como tablas de salvación. Martínez (1983), al hablar de otros pasajeros con alucinante malabarismo intelectual de logística y estadística relativas a la apropiación de América, muestra lo tenue de la actitud colombiana, al confirmar que en el siglo XVI las "naos" ya eran por lo menos del doble del tamaño de la Santa María.

Por último, estos *textos* permiten ver cómo Colón interpretaba lo que le incumbía, cómo creaba metatextos. Si se recuerda que para sus comparaciones sus referentes eran obligadamente peninsulares, es igualmente factible que su fe sea forzosa y primeramente en sí mismo. Su sistema de significación —al convertirse de causa de apogeo en causa de decadencia— en verdad nunca lo desvaloriza. La editora se concentra en la etapa portuguesa de Colón, en sus tecnicismos; y trata brillantemente la fiabilidad de las copias de los textos colombinos, con excelente transfondo paleográfico. Pero en su admitida minibiografía de Colón no encuadra la hermenéutica de éste. Todorov provee una clave en su polémico *La conquête de l'Amérique*:

Colon pratique une stratégie 'finaliste' de l'interprétation, à la manière d'out les Pères de l'Eglise interprétaient la Bible: le sens final est donné d'emblée (c'est la doctrine chrétienne), ce qu'on cherche c'est le chemin qui relie le sens initial (la signification apparente des mots du texte biblique) avec ce sens ultime. Colon n'a rien d'un empiriste moderne: l'argument décisif est un argument d'autorité, non d'expérience. (Todorov, 1982: 24-5).

Colón, extranjero en España, evidenció la más demente de las quimeras peninsulares e importó a América un enclave lingüístico cuya potencialidad revolucionaria y preñado contenido social se viene interpretando desde entonces. A pesar de verlo moverse, actuar, calcular, leer y vivir en estos *Textos*, y ver que sus expectativas no se concretizan, como muchas de hoy, al pretender medir sus códigos se comprueba que su metro siempre será otro.

Will H. Corral

Referencias

- Ezquerria Abadía, Ramón (1981). "Medio siglo de estudios colombinos". *Anuario de Estudios Americanos*, XXXVIII: 1-24.
- Hulme, Peter (1978). "Columbus and the Cannibals: A Study of the Reports of Anthropophagy in the Journal of Christopher Columbus." *Ibero-Amerikanisches Archiv* IV, 2: 115-39.
- Jitrik, Noé (1983). *Los dos ejes de la cruz: la escritura de apropiación en el Memorial, las Cartas y el Testamento del enviado real Cristóbal Colón*. Puebla: Centro de Ciencias del Lenguaje, Universidad Autónoma de Puebla.
- Kenney, Alice P. (1981). "America Discovers Columbus: Biography as Epic, Drama, History". *Biography*, IV, 1(Winter): 45-65.
- Mahn-Lot, Marianne (1979). "Christophe Colomb: un découvreur ou un simple explorateur?" En Georges Duby et al., *Les cultures ibériques en devenir: essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*, 467-80. Paris: Fondation Singer Polignac.
- Martínez, José Luis (1983). *Pasajeros de Indias. Viajes trasatlánticos en el siglo XVI*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martini, Dario G. (1974). *L'uomo dagli zigoni rossi: Cristoforo Colombo visto fuori del mito*. Genova: Sabatelli.
- Mignolo, Walter (1981). "El Metatexto Historiográfico y la Historiografía Indiana". *Modern Language Notes*, XCVI, 2 (March): 358-402.
- (1982). "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista". En *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Ed. Luis Iñigo Madrigal, 57-116. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Olschki, Leonardo (1941). "What Columbus Saw on Landing in the West Indies". *Proceedings of the American Philosophical Society*, LXXIV, 5 (July): 633-59.
- Saint-Lu, André (1981). "La perception de la nouveauté chez Christophe Colomb". En André Saint-Lu et al., *Etudes sur l'impact culturel du nouveau monde*, 11-24. Paris: Editions L'Harmattan.
- Todorov, Tzvetan (1982). *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris: Editions du Seuil.

El fuego seco de la desgracia

Enrique de Jesús Pimentel es un pablano que a los 30 años de edad entrega, en una agradable colección editada por la universidad local, su primera excursión poética: *Catacumbas*. ¿Y quién es este nuevo poeta que pretende armar su doble sintaxis —la literaria, la vital— con piezas que de suyo son estigmas inveterados como —por sus palabras lo conoceremos— *desgarradura, destierro, acecho, vaho, rumor, sal, calcio (cisne, ángel, bestia), brandy, carne, virgenes, ciegos, adulterio, muerte, sueño*?

Es un poeta que se define, que busca definirse, por una voluntad de desgracia. Pretende, con resultado aceptable, recuperar el camino de las trágicas, hermosas vocaciones románticas del tono más soterrado. Vivir para hacer un acopio de historias y encuentros personales desventurados que sean los leños con que forje lentamente su vida y su poesía, ambas por venir y ya inminentes, en el fuego más seco que podemos concebir: el de la desgracia pura. Como en varios de sus maestros, los conozca él o no, hay una voluntad de fracaso anterior a los hechos: se ama (se vive) para sufrir y experimentar de tal suerte una esencial muerte erótica desde donde se escribirá. Entonces no importarán ni el tema del poema ni el desenlace de la historia vivida: será el momento de la posesión exacta de una vocación desgraciada capaz de personificarse en cualquier sujeto externo a ella que será, entonces, su motivo solidario. En Pimentel se reconoce la voluntad de acudir al llamado de la desgracia, tan inspiradora.

No obstante, la obra del nuevo poeta está todavía de este lado del infierno. Aún no ha acontecido dentro de ella (sin que exista una forzosa relación autobiográfica) el hecho letal que justifique y sostenga la visión sombría que acoja dentro de sí a todo el universo que quepa dentro del horizonte del autor. *Catacumbas* no es el lugar donde ocurre la desgracia fundamental de Pimentel; es, en cambio, el espacio donde se le conjura aplicadamente, el tiem-

▲ Enrique de Jesús Pimentel, *Catacumbas*, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1984.

po de una inminencia prolongada; es el libro que se desea pararrayos de la desolación con que se alimentará el autor. Hay, de entrada, una avidez de tono y ritmo solemne, declamatorios, cercanos a lo trágico, a lo versicular, que en momentos rinde buenos frutos, pero en muchos otros la cuerda no tiene la tensión necesaria y la nota grave no se alcanza; ¿pero qué poeta se hace sin ambicionar la posesión abundante de su lengua? Pimentel está en lo cierto al lanzarse de lleno a la conquista de *el verbo codicioso*, mortifica y arriesga sus versos en nombre de la posesión más honda.

La intención de solemne fatalidad que hay en el libro se fractura, positivamente, para dar paso al pequeño accidente vital, a la mínima anécdota que cifre en sí misma la malaventura romántica. El pequeño acontecimiento como la fractura de la desgracia solemne, sembrada en la obra y en la "vida esencial" del poeta de sino adverso; un breve contrapunto al infierno tan deseado. La vida, pues, como el accidente que quiebra la solemnidad poética con revelaciones sorpresivas y casi trágicas...

*

Peso tras peso hay que hacer una santa
[coperacha
para comprarnos vino, cervezas, una
[botella de tequila Sauza
una cajetilla de cigarros.
Chupar parejo hasta que alguien se
[levante y diga:
"yo soy puto y qué".

*

Catacumbas es inevitable y naturalmente un libro disparejo. No puede ser otra cosa la primera excursión efectuada por el autor, por cualquier autor, al terreno de la verdadera poesía y, dentro de esta, su deseo de allegarse a la delgada franja que delimita la fractura de la literatura romántica desgraciada. Zambullirse en ese abismo no es nada fácil, menos cuando se intenta ciento-cincuenta años después y hay tantos obstáculos de retórica hueca, de falsa solemnidad y de facilismos melodramáticos; cuando la pose y el hábito del vate desgraciado cuelgan a la mano casi de cualquiera. Pimentel sabe buscar su poesía; hay en él fidelidad al áspero contacto físico con la desgracia;

se percibe un mal inficionado no *hasta* sino *desde* los huesos. El mundo físico como metáfora y metonimia —imagen y contigüedad— de los males anhelados. Poesía en eco de la desgracia a partir de su áspera huella en la carne seca del autor-autosuplicante:

*

Es la codicia de la virgen
la que hace de la noche un túnel
[enemigo,
un horno que a sombras nos consume.
Cierro los ojos y veo el martirio de
[su carne,
el trabajo de líquidos feroces que
[invaden su retina,
para que ella tampoco pueda verse
la de antes y con los mismos ojos.

*

Y si el infierno me diera una de sus
[noches, yo le diría:
"¿y qué es soñar con vírgenes
[cristianas?"
Otra vez el goce es un asunto de
[derecho
y la primicia, cáliz consagrado,
un arrebato de músculos caninos
que destazan a su presa, la carnada
[sangrante e indefensa.

*

Por todo lo visto, Pimentel está convencido de que las musas son ángeles terribles cuyo contacto será, siempre, la más potente violación; entonces apresta sus dos cuerpos —el de carne animada y el de la escritura—, a quienes de esta suerte ha encomendado la realización de su sino inminente, a la *desgarradura* furiosa producida por las altas potencias; desgarradura convocada y bienvenida como único paso verdadero de la vida por su persona; desgarradura que al tomar un cuerpo lo aniquila, pero también lo reconoce, lo elige y lo nombra: una catacumba es un cementerio subterráneo a menudo con inscripciones: de ahí el título del libro que cifra en su mero rótulo la voluntad agónica del poeta, el fuego seco que apetece como alimento.

Alberto Paredes

DE ACTUALIDADES

Los intelectuales y la historia contemporánea

Un homenaje es también y sobre todo un balance, y más allá de la hermosa ocasión que propicia a éste, es oportuno que lo hagamos justo ahora, cuando en todas partes asistimos a una erupción de memorias, autobiografías, recuentos y narraciones palinódicas: son las huellas, las ondulaciones y las estelas de la travesía del siglo que se nos va. Octavio Paz es —como reza el título de su último libro— un hombre de este siglo: protagonista y espectador, participante y testigo. Y es un hombre de este siglo porque en su obra encarna (la palabra es exactísima) la experiencia central de estos ochenta y cuatro años, ésa que nos coloca a todos nosotros en una encrucijada: el desfondamiento de la Utopía en cualquiera de sus proyectos y lo que de ahí se desprende: la cancelación de las certezas, el derrumbe de los Absolutos, la caída de la fe colocada en una instancia superior, terrenal o escatológica. Un autor francés ha llamado a este momento *l'heure du vide* (la hora del vacío). ¿Qué hacer frente a ese vacío? O, mejor, ¿cómo enfrentarlo? Adelanto la que creo que es la única respuesta posible: más que *tránsfugas*, más que *nihilistas*, más que *desilusionados*, debemos ser responsables, lúcidos, apelar a esa íntima convicción que nos convierte en hombres que descubrimos creando y que creamos descubriendo.

El ejercicio de la capacidad crítica, y la perspectiva que arriman el tiempo y mi propio desarrollo como intelectual, me conducen aquí a preguntarme cómo han actuado los escritores e intelectuales de América Latina ante esa minuciosa trituración de la Utopía. No creo exagerar si digo que hay por lo menos dos posturas netamente separadas, perfectamente definidas.

La primera hace suya la permanencia de una actitud acítica que se sitúa en el terreno de lo que podríamos llamar las "lealtades" y que tiene como

Texto de la ponencia leída en el homenaje a Octavio Paz, realizado en el mes de agosto.

horizonte la experiencia histórica de la realización de la Utopía. Su discurso se inscribe con derecho en eso que Marx llamaba la "ideología": el enmascaramiento de las verdades, el recurso al voluntarismo como fuerza motora, la puntual distorsión de los hechos amparada en el idealismo y el subjetivismo, el supuesto monopolio de las "buenas conciencias". Niega lo que tiene delante de los ojos, se aferra a una metodología que necesariamente tiene una respuesta para todo, se declara la vanguardia que habla en nombre de aspiraciones que son colectivas. Allí no hay análisis de lo concreto ni reconocimiento de la realidad real: hay propagandismo y esa perversa "buena fe" que es el fruto más notable del sentimentalismo. El rigor y el sano compromiso con lo real se sustituyen por el paraguas ideológico y la búsqueda implacable de la satisfacción de los propios deseos.

La segunda actitud hace suya la per-

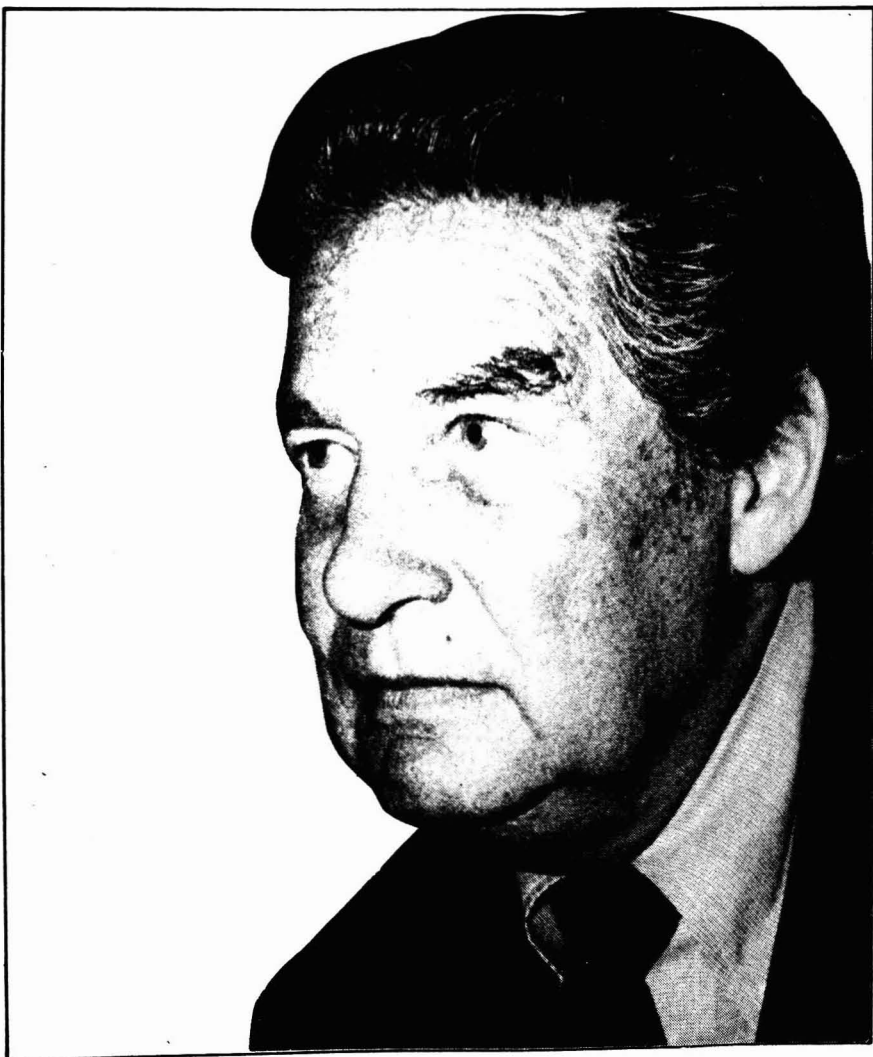
manencia y el ahondamiento de la capacidad crítica. Se arriesga a señalar que la retórica utópica es un discurso irreal, una construcción huérfana de verdaderos cimientos, y al meterse a desenmascarar la falsedad y la impostura, al enfrentarse a lo real con los ojos bien abiertos, descubre los hechos desnudos, contundentes, cargados con el peso de lo concreto. Es una actitud que fía en la razón y sus instrumentos, que no quieren engaños ni autoengaños, que al rechazar la ortodoxia postula el empleo a fondo de la imaginación y la inventiva. Está formada por hombres que aceptan las responsabilidades de la libertad: el riesgo de pensar por su cuenta, el desafío que implica nadar a contracorriente, el amor por una soledad e intemperie que suelen ser (todos lo sabemos) inhóspitas. ¿Qué sucede, entonces? Se asiste al reemplazo de la certidumbre utópica por un sano realismo de lo posible, por una pasión por la

realidad tal cual es, sin que ello conduzca —y esto es importante subrayarlo— a un escepticismo cínico, a un conformismo hipócrita. Es una forma de admitir y asumir "la hora del vacío". Pero también es una apuesta al futuro: como quería Tocqueville, estos hombres no buscan en la libertad otra cosa que a ella misma. Y así lo hacen porque saben que es un don precioso: la única condición necesaria para que el ser humano sea, exista, viva.

Pertenezco, creo, a esta última categoría de intelectuales. Y compruebo, como latinoamericano, que ella me ha llevado a una revaloración de la democracia como el lugar donde se da esa libertad que acabo de mencionar, como el espacio donde se finca la apuesta al futuro. Y más: allí, en ese ágora abierto a todas las direcciones y cuyo solo requisito es el pluralismo de ideas y costumbres, de sentires y creencias, encuentro el caldo de cultivo para que convergan, más o menos felizmente, la realidad y el deseo. Convergen en la medida en que se echan a andar los mecanismos de compromiso y conciliación entre todos aquellos que están dispuestos a escuchar la opinión ajena, a respetar las distintas posiciones, a dialogar con flexibilidad sin renunciar a sus propias convicciones. No me extraña, entonces, la lección mayor que nos enseña este siglo nuestro: la democracia como devoradora de la Utopía. Esta aventura vital e intelectual, que sé que es compartida por buena parte de mi generación, se complementa con algo más: la distancia con respecto al Principio. La historia, y muchas cosas más, nos advierten que el poder, todo poder, se vuelve irreal y puede contaminar de irrealidad a cuanto toca. Hemos aprendido que a ese poder, si es legítimo, debe respetársele, pero que siempre habrá que mirarlo en estado de alerta y vigilancia.

Octavio Paz me ayudó a pensar y repensar estas cuestiones. En América Latina es de los primeros —si no el primero— que se enfrentó al mundo contemporáneo sin anteojeras y con una insomne voluntad de verdad. Si su reflexión sobre México lo convierte —y mido las palabras— en el poeta nacional por antonomasia, su análisis de nuestro continente y de nuestro mundo lo colocan, privilegiadamente, entre los hombres de este siglo.

Danubio Torres Fierro



DE MÚSICA

Ensemble Modern

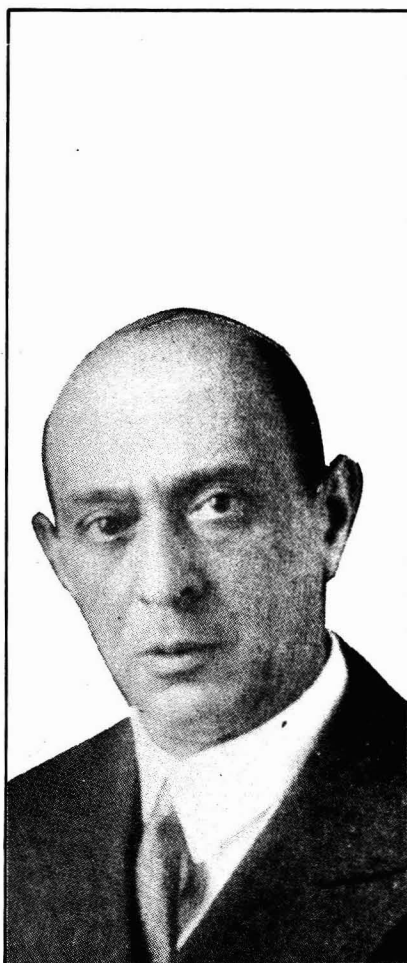
En medio de un panorama de música sinfónica marcado por programaciones repetitivas, temporadas canceladas, renunciaciones de directores y algunas otras cosas por el estilo, se imponía buscar un respiro en la música de cámara. Sin embargo, es bien sabido que la música de cámara en nuestro medio no es precisamente cosa de todos los días. Por fortuna, hace algunas semanas, fue posible encontrar ese respiro, en forma por demás afortunada, en la presencia en México de un conjunto alemán de cámara especializado en la música contemporánea: el Ensemble Modern.

Este interesante conjunto nació en la República Federal de Alemania en el año de 1980, fundado por miembros de la Filarmonía Juvenil Alemana, y se ha convertido en uno de los grupos más consistentes en la difusión de la música nueva en Europa. En los cuatro años que han pasado desde su creación, el Ensemble Modern ha realizado presentaciones en toda Alemania, en Copenhague, París, Colonia, Francfort, Budapest y Donaueschingen. La visita del conjunto a México formó parte de una gira por la América Latina, primer gran proyecto del grupo en el extranjero. Entre las cuestiones interesantes que pueden mencionarse sobre el funcionamiento del Ensemble Modern hay que destacar el hecho de que tiene una gran autonomía debido a que no tienen un director artístico fijo ni una subvención estatal, lo cual da al conjunto una flexibilidad notable. Además del repertorio formado por las obras de los clásicos del siglo XX, el Ensemble Modern cuenta con una serie de obras dedicadas especialmente a ellos por compositores como Vinko Globokar, Diego Masson, Frederic Rzsewski y Svend Johanssen. El Ensemble Modern no duda en incorporar a su repertorio las expresiones de teatro musical, el jazz, el cine, la música electrónica y la música minimalista. Desde el punto de vista estrictamente sonoro, quizá la característica más interesante del Ensemble Modern sea el

hecho de que al estar formado por una treintena de intérpretes, tiene la posibilidad de abarcar un enorme repertorio, cosa que no es fácil para conjuntos menores, ya que la actividad composicional del siglo XX en la música de cámara se ha caracterizado, entre otras cosas, por la creación de partituras escritas para combinaciones instrumentales poco usuales.

Este es, a grandes rasgos, un retrato del Ensemble Modern que estuvo en México hace poco. Además de los conciertos ofrecidos por el grupo, sus miembros ofrecieron talleres diversos en la escuela Vida y Movimiento, y los alumnos participantes en estos talleres colaboraron con los músicos alemanes en alguna de sus presentaciones. El Ensemble Modern ofreció cuatro conciertos, y me fue posible asistir a tres de ellos, en el corto espacio de cuatro días, en lo que fue una de las experiencias de música contemporánea más ricas de mucho tiempo. Vamos, pues, a la música misma.

El primero de estos tres conciertos



Arnold Schönberg.

se llevó a cabo en la Sala Nezahualcóyotl con un programa espléndido que incluyó a tres clásicos de nuestro siglo: Varése, Webern y Schoenberg. *Octandro* fue compuesta por Edgar Varése en 1923, y si bien la obra presenta ya todos los elementos típicos del pensamiento sonoro del autor, no deja de tener ciertos acentos stravinskianos en lo que se refiere al tratamiento instrumental y a algunas células motivicas. Escrita para nueve alientos y contrabajo, *Octandro* es una buena muestra de lo que Varése pensaba respecto al timbre como valor absoluto de la música, y fue justamente la claridad y la diferenciación tímbrica lo que caracterizó esta versión de la obra, dirigida por Bernhard Wulff, quien dirigiera los tres conciertos que nos ocupan. En seguida, una excelente versión de las *Cinco piezas* para orquesta de Anton Webern. Miniaturista por excelencia, Webern construyó en estas piezas cinco universos musicales microscópicos, de una claridad y un rigor notables. De una interpretación igualmente clara y rigurosa, habría que destacar una electrizante versión de la tercera de las piezas, y las intervenciones muy justas de guitarra y mandolina, instrumentos poco usuales en este tipo de conjuntos, en la segunda de ellas. Después, Bernhard Wulff dirigió *Bild* (Cuadro) de Wolfgang Rhim, música escrita para acompañar la película *Un perro andaluz* de Luis Buñuel. Aparentemente, la intención era realizar esta interpretación con la proyección simultánea de la cinta de Buñuel, pero las consabidas causas de fuerza mayor parecen haber intervenido una vez más. La obra de Rhim es una exploración dual: en primera instancia, del silencio como elemento formador del discurso musical, y después, del timbre como valor primordial en el desarrollo de la forma; la referencia a Varése es más que coincidental. El programa finalizó con una buena versión del *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, cuya audición fue especialmente interesante para quienes tuvimos la oportunidad de escuchar esta obra unas semanas antes, durante la Retrospectiva del Siglo XX. La mezzosoprano Monika Moldenhauer hizo una lectura muy pulcra de los textos de esta delirante obra de Schoenberg de una gran claridad. Sin embargo, posiblemente le haya faltado un poco de esa dinámica grotesca que la obra exige para su total realización, dinámi-

RESEÑAS

ca que en cierta forma fue mejor captada por Margarita González en su interpretación durante la Retrospectiva. La labor del conjunto instrumental, sin embargo, resultó claramente superior en el caso del Ensemble Modern.

Un par de noches después, en la Sala Ollin Yoliztli, el Ensemble Modern ofreció otro concierto, cuyas expectativas se vieron parcialmente frustradas gracias a una más de las consabidas causas de fuerza mayor. En este caso, se trató de una causa de fuerza muy mayor, y es menester comentarla porque resulta francamente vergonzosa. El concierto dio inicio tres cuartos de hora después de la hora anunciada, y la razón fue que el piano de la sala estaba en tan malas condiciones de mantenimiento, que a los músicos alemanes les resultó imposible afinarlo después de casi una hora de intentarlo. Debido a ello, y con toda razón, suspendieron la primera obra del programa, que debía ser el *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Olivier Messiaen. Ante la decepción del escaso público, el Ensemble Modern procedió a interpretar el resto del programa, consistente en una sola obra. Oír por primera vez *El martillo sin dueño* de Pierre Boulez es ciertamente una

experiencia musical que puede apreciarse en varios niveles. Por una parte, el nivel puramente auditivo, en el que Pierre Boulez maneja de una forma sumamente lúcida su conjunto de seis instrumentos y mezzosoprano; y por la otra, el nivel analítico que automáticamente lleva al auditor a asociar la música que escucha con la figura de Boulez, que es hoy en día una de las personalidades más interesantes y enigmáticas de la música contemporánea. Compuesta sobre textos de René Char, *El martillo sin dueño* es ciertamente impactante, no sólo por su estructura impecablemente lógica, sino también por la forma en la que música y textos se complementan en un tejido cuya aparente simplicidad sonora no oculta el elemento rigurosamente cerebral que caracteriza toda la obra de Boulez. La mezzosoprano Monika Moldenhauer hizo una versión muy nítida del texto, más apegada quizá al espíritu de la obra de lo que estuviera su versión del *Pierrot Lunaire*. A la noche siguiente, se llevó a cabo el último concierto ofrecido por el Ensemble Modern, y fue sin duda el mejor de estos tres. Se llevó a cabo en el auditorio Hermilo Novelo de la Escuela Vida y Movimiento, ante un entu-

siasta y numeroso público formado principalmente por estudiantes de música. De la interpretación de la primera obra, *Juegos venecianos* de Witold Lutoslawski, lo más interesante resultó la participación de los alumnos de la escuela en la orquesta que dirigió Bernhard Wulff. Me parece que este tipo de experiencias son invaluable para los estudiantes de música, sobre todo con los talleres previos impartidos por los miembros del Ensemble Modern. Sobre todo en el caso de la música contemporánea, no sería una mala idea que los conjuntos extranjeros que vienen a México dedicaran más tiempo a los estudiantes, a través de talleres y colaboraciones como los realizados por los músicos del Ensemble Modern. Después de Lutoslawski, el grupo interpretó la obra más interesante de todas sus sesiones musicales: *Black angels*, de George Crumb. A un cuarteto de cuerdas con los instrumentos amplificados, se añaden algunas percusiones, copas de cristal y emisiones vocales. En vez del pastiche vecino al teatro musical que suele resultar de estas combinaciones en manos de compositores menos diestros, George Crumb logra una obra sumamente conmovedora, integrada y

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Adolfo Prieto 133, Colonia del Valle, 03100 México, D. F.
Teléfonos: 536 43 39 / 523 36 52 ext. 28

☐ Suscripción

Renovación nombre

☐ Adjunto cheque o giro postal por la cantidad de \$ 1,500.00 (mil quinientos pesos 00/100 moneda nacional)

dirección

☐ Adjunto cheque por la cantidad de 40 Dlls. U.S. Cy. (Cuota para el extranjero)

colonia

ciudad

estado

código postal

país

télefono

coherente, que conjuga simultáneamente, al menos en quien la escucha, la nostalgia por el pasado y las visiones del futuro. De particular interés fueron los enormes recursos de ejecución evidenciados por los cuatro intérpretes, quienes dieron vida a la partitura de Crumb sin ser obstaculizados por las demandas técnicas, que son muchas, entre ellas, la de hacer sonar los instrumentos modernos como instrumentos renacentistas. Es esta una obra que merece la pena ser escuchada una y otra vez, y la interpretación que de ella hicieron los miembros del Ensemble Modern fue sencillamente magistral.

Después, *Coming together*, de Frederic Rzewski. Es esta una pieza de música repetitiva, de recursos minimalistas, en la que un actor lee fragmentos de una carta, mientras un conjunto instrumental que puede ser variado en su constitución maneja líneas armónicas y melódicas recurrentes, ancladas en el trabajo del piano, el bajo y la guitarra eléctrica. La impresión de música de blues desgarrado que deja la obra de Rzewski no es coincidental: los textos que se leen forman parte de una carta escrita por uno de los prisioneros que

murió en el infame incidente de la prisión de Attica en Nueva York a principios de la década pasada. La repetición de los textos, cada vez con mayor intensidad, y los parámetros musicales recurrentes de la obra hacen de *Coming together* una experiencia casi ritual. Y que nadie se llame a engaño: para quienes afirman que la música repetitiva es fácil de interpretar, los remito a las endiabladas complicaciones de la partitura de Rzewski, en la que cada intérprete debe retomar su línea musical a partir de una coincidencia con lo que está tocando el piano, y repetir el ejercicio de concentración en cada nueva sección de la obra. Los músicos del Ensemble Modern realizaron en este sentido una labor de enorme lucidez.

El programa, y la visita del Ensemble Modern, terminaron con la pospuesta y largamente esperada versión del *Cuarteto para el fin de los tiempos*, obra que Messiaen compusiera durante su encierro en un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Piano, violín, clarinete y violoncello se combinan en una enorme obra, de ocho largos movimientos, en los que Messiaen recorre musicalmente una gama

amplísima de impresiones; de la angustia total a la posibilidad de la redención; de la agitación más intensa a la beatitud más plácida. Esto no es de extrañarse, no sólo por el origen compositivo de la obra, sino por su fuente de inspiración, que es el Apocalipsis. No es, de ninguna manera, una coincidencia, pero sin duda el público de este último concierto fue el más comprometido de todos los que asistieron a escuchar al Ensemble Modern.

La experiencia de estos tres conciertos resultó tan agotadora como satisfactoria, y lo escuchado pone de manifiesto, una vez más, que hace falta en nuestro medio un mayor compromiso con la música de nuestro siglo. La presencia del Ensemble Modern en México fue sin duda benéfica para el microcosmos musical que tuvo acceso a su música. Ojalá que también haya sido motivo impulsor de futuros proyectos similares, en los que talleres, clases magisteriales y participación de los estudiantes de música complementan la actividad concertística de este tipo de conjuntos.

Juan Arturo Brennan

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS 119

septiembre -
octubre,
1984

Revista bimestral publicada por El Colegio de México

Tomás Segovia, *Coro de mujeres*
Julio Estrada, *Raíces y tradición en la música nueva de México y América Latina*
Yehuda Amichai, *Tres poemas*
Uwe Frisch, *En torno a Julián Carrillo*
Carlos Montemayor, *Poema*
Daniel Catán, *En torno a Mariposa de obsidiana*
Marina Castañeda, *El destiempo*
Jaime Moreno Villarreal, *El poema de las cosas*
Arthur Terry, *Pensamiento y canto en la poesía de Ramón Xirau*
Esther Seligson, *El laberinto de tiempo y sueños*
Hernán Lara Zavala, *Lejos, en invierno y de madrugada*
Carlos Arriola, *Francia: tres años de socialismo*
Roberto Caso, *La isla*
Soedjatmoko, *El no alineamiento: su pasado, presente y futuro*



El eterno retorno, Lecturas, Comentario, Correspondencia y Colaboradores.

Dibujos de Susan Kern

PRECIO: \$ 140.00

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS

Revista bimestral

Adjunto cheque o giro bancario núm. _____
del banco _____
por la cantidad de _____ a nombre
de El Colegio de México, A.C., importe
de mi suscripción por ☐ 1 ☐ 2 años(s) a la
revista **Diálogos**.

Nombre _____
Dirección _____
Tel. _____
Ciudad _____
Estado _____
Código Postal _____
País _____

Suscripción anual
México: 750 pesos
E.U.A., Canadá, centro y sur de América: 20
U.S. Dls.
Otros países: 30 U.S. Dls.

Favor de enviar este cupón a El Colegio de México, Departamento de Publicaciones, Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D.F.

Nuestro México

150 PESOS

EL INICIO DE LA REVOLUCION

1

LAS HUERTAS DE CANANEA Y DE TOLUCA

2

LA REVOLUCION DE MADERA

3

LA DECENA

4

LA OCUPACION DE LA CIUDAD DE MEXICO (1914-1915)

5

LAS BATALLAS DE CELAYA Y TRINIDAD

6

EL CONGRESO CONSTITUYENTE

7

MEXICO Y LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

8

LA MUERTE DE ZAPATA

9

LA REBELION DE AGUA PRIETA

10

DE LA HUERTA CONTRA OBREGON Y CALLES

11

EL MOVIMIENTO INQUILINARIO EN VERACRUZ (1922)

12

EL CONFLICTO RELIGIOSO

13

SERRANO Y GOMEZ: LA OPOSICION LIQUIDADA

14

LA AUTONOMIA UNIVERSITARIA

15

LA CAMPAÑA DE VASCONCELOS

16

EL ASESINATO DE TROTSKY

17

LA REPUBLICA ESPAÑOLA Y EL EXILIO

18

LA EXPROPIACION PETROLERA

19

MEXICO DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

20

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Publicación quincenal
DE VENTA EN LAS
LIBRERÍAS UNIVERSITARIAS
TIENDAS UNAM
Y EN LAS TIENDAS
conasupo



REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO

38702 750
CODIGO TEMA
Librerías de Cristal
03108 \$150.
dia mes año neto