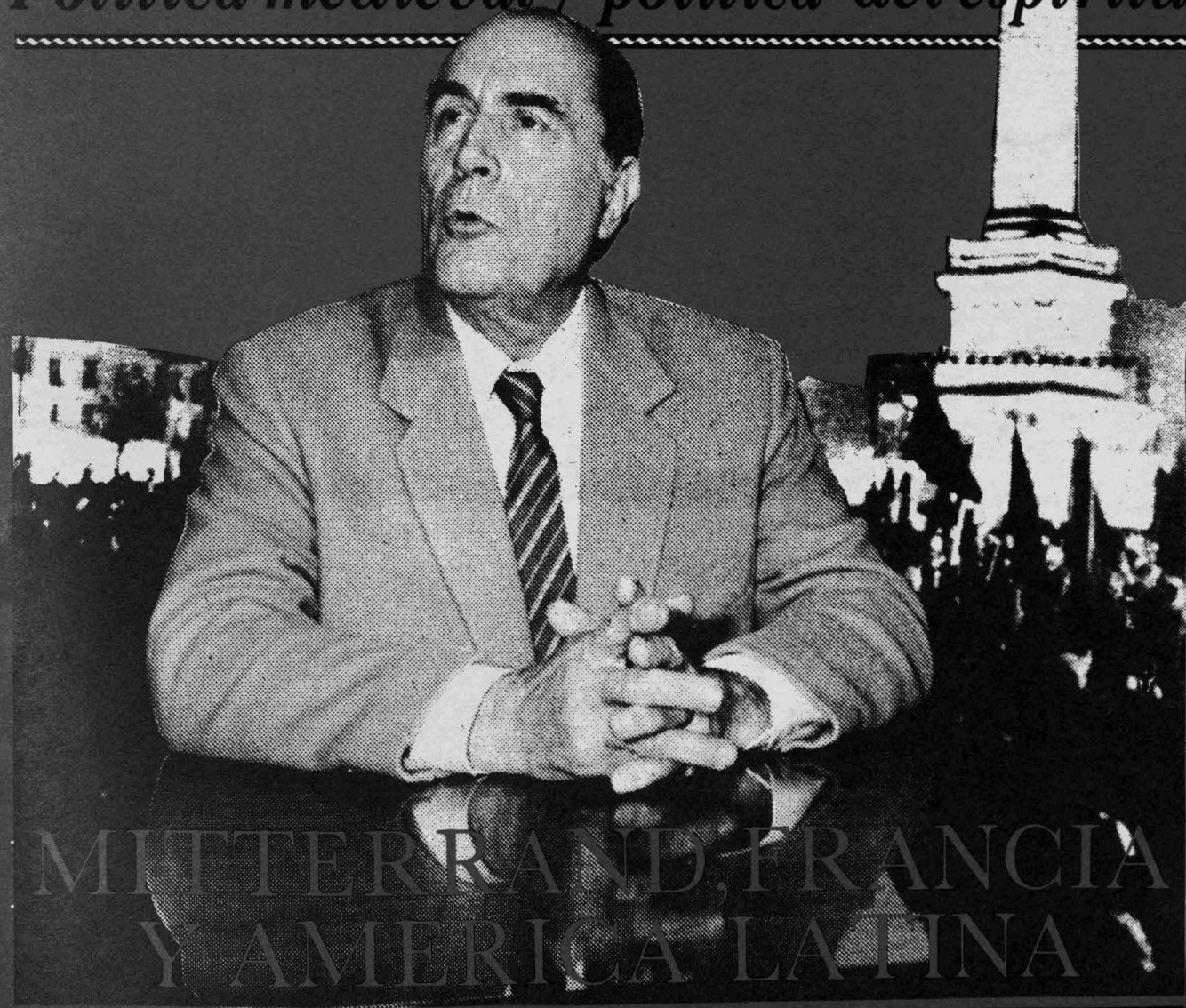


REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

SEIS MUJERES Y LA ESCRITURA

GASTÓN GARCÍA CANTU
Política medieval / política del espíritu



MITTERRAND, FRANCIA
Y AMÉRICA LATINA

Nueva época / Julio de 1981



audioteca augusto novaro

6 cabinas de audición
circuito cerrado de audio
biblioteca musical



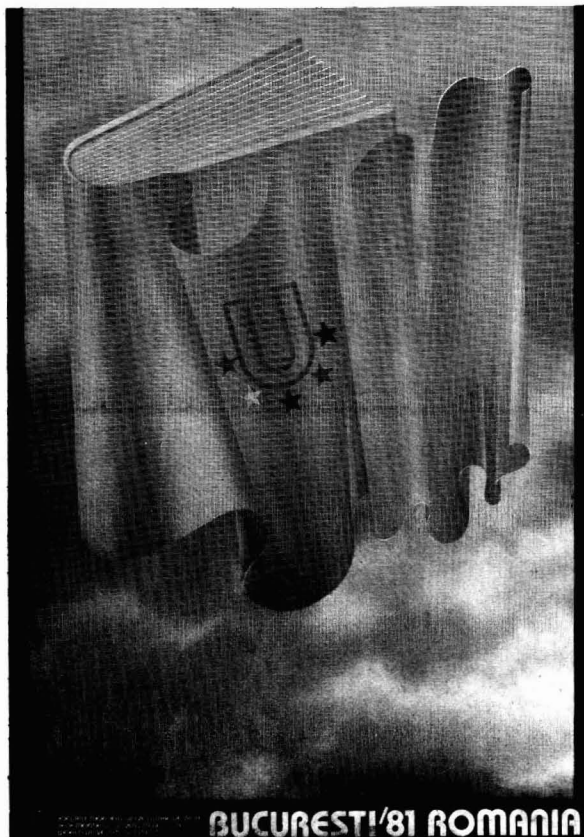
adolfo prieto 133, col del valle. informes: 523 2633, 523 3652, 523 4660



GACETA UNAM

ORGANO INFORMATIVO DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

¡¡SOLICITALA LUNES Y JUEVES!!



BUCURESTI'81 ROMANIA



DIRECCION GENERAL DE ACTIVIDADES
DEPORTIVAS Y RECREATIVAS / UNAM

SUMARIO

Volumen XXXVI, Nueva Epoca, número 3 Julio de 1981

- Horacio Crespo:** La Francia de Mitterrand: ¿otra vía para los ochentas?: 2
Horacio Rodríguez: Sobre la arena: 10
Seis mujeres y la escritura: 12
Nélida Piñón: "Escribir en estado de alerta"
Julieta Campos: Azar del cuerpo / necesidad de la escritura: 14
Lygia Fagundes Telles: "Escribir es vencer al miedo": 16
Blanca Varela: "No me asusta envejecer": 16
Olga Orozco: "Hacia el verbo primordial": 19
Tamara Kamenszain: Bordado y costura del texto: 21
Tomás Segovia: Poema: 23
Gastón García Cantú: Política medieval y política del espíritu: 24
Francisco Serrano: Hexaedros: 31
Gilberto de Mello Kujawski: Ecología: ¿cuál es el verdadero lugar del hombre?: 32

RESEÑAS

LIBROS

- Adolfo Castañón:** ¡Ay qué buen vasallo, ojalá tuviese buen señor! (*Agua quemada*, de Carlos Fuentes): 36
Alvaro Matute: Un personaje en la historia (*Daniel Costo Villegas: una biografía intelectual*, de Enrique Krauze): 37
Emir Rodríguez Monegal: La escritura del deseo (*La materia como ofrenda*, de Manuel Ulacia): 39
Eduardo Milán: Otro libro, el mismo Borges (*Siete noches*, de Jorge Luis Borges): 40
Jaime G. Velázquez: Indicios del tiempo (*Compresencias*, de Marco Antonio Montes de Oca): 42
Alfonso D'aquino: La novela que el cielo nos enviara (*El color que el infierno me escondiera*, de Carlos Martínez Moreno): 43
Antonio Marimón: ¿Cómo escribir hoy en Argentina, si es imposible? (*Respiración artificial*, de Ricardo Piglia): 46

MUSICA

- Juan Arturo Brennan:** Programas, orquestas y festivales: 49

ARTES PLASTICAS

- Lelia Driben:** Aquí adentro, soy una forma más: 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. Jorge Hernández y Hernández / Abogado General: Lic. Federico Anaya
Sánchez / Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier / Vicente Rojo

Corrección: Lilia Barbachano / Edna Rivera

Administración: Juan Carlos García Monroy

Oficinas: Avenida Universidad 3002, México 20.

Teléfono 550 52 15 ext 3044

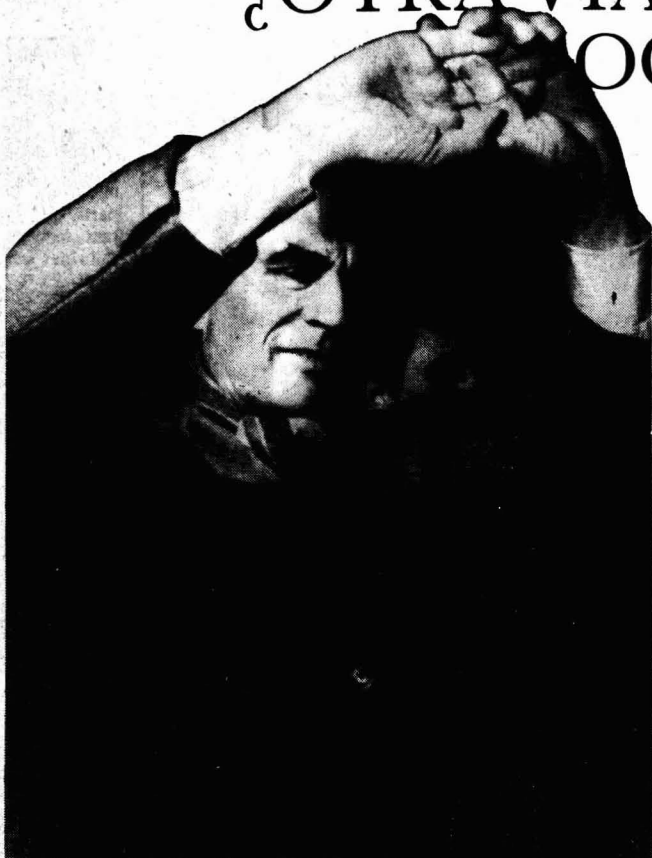
El pago a los colaboradores se realiza en Avenida. Universidad 3002, México 20, de lunes a viernes entre las 10 y las 14 horas.
Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el *Diario Oficial* del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar sencillo: \$ 30.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 60.00

Suscripción anual: \$ 300.00 (18.00 Dlls. en el extranjero).

Horacio Crespo

LA FRANCIA DE MITTERRAND ¿OTRA VIA PARA LOS OCHENTAS?



François Mitterrand

París era una fiesta la noche del 10 de mayo. El casi mítico porcentaje del 50% esta vez se había superado y Francia tenía un presidente electo socialista. El jueves 21, François Mitterrand recibía de manos de Giscard d'Estaing la clave atómica y el Gran Collar de la Legión de Honor en el Eliseo y cumplía con el ritualizado homenaje al soldado desconocido bajo el Arco del Triunfo. Ya presidente, realizaba una solitaria peregrinación al Panteón, ese "templo de izquierda" en el que reposan los ilustres de la República, y rendía una rosa a las tumbas de Jean Jaures y Jean Moulin. Con ese gesto formalizaba una síntesis que, entrañablemente enraizada en la historia de la Francia de este siglo, como en los más brillantes momentos de su pasado traspasa sus fronteras y dibuja un proyecto que cuenta con la fuerza de su realismo y con el aliento de la utopía: un socialismo asentado en la democracia y construido sobre las auténticas fuerzas y tradiciones de la nacionalidad. Con el homenaje con alcances de símbolo a los dos caídos —uno por la paz y la democracia, el otro por la justicia y la nación—, el nuevo presidente elegía un discurso que recusa tanto a la gris realidad totalitaria de los "socialismos reales" como al cinismo que se quiere lúcido de los paradójicamente "nuevos" conservadores, y se instalaba en la difícil vía de realizar en la práctica de estos arduos ochentas lo que algunos "nuevos filósofos" o escépticos reaccionarios quieren confinar en el desván de los imposibles o en el bazar de los maquiavelismos: la compleja, casi inédita, y a veces por cierto desesperantemente lejana, comunión entre socialismo, libertad y nación.

Historia de una estrategia

El triunfo del socialismo francés, en el que —partidarios o adversarios— pocos creían, fue el resultado, por encima de cualquier otro factor de significación, del tesón y rigor político del hombre que a partir de ahora gravitará decididamente no solamente sobre el rumbo de su país sino también sobre la marcha de los problemas mundiales. Cercano a los sesenta y cinco años —nació el 26 de octubre de 1916—, François Maurice Mitterrand se distingue fundamentalmente por un rasgo, la tenacidad: "personaje desconcertante, que sabe lo que quiere, no deja jamás de luchar por conseguirlo, y cuando lo logra considera que el camino todavía es largo y que falta demostrar merecer lo obtenido", como lo caracterizaron en el momento de su triunfo.¹ Inició su vida política participando activamente en la lucha contra la ocupación nazi y el régimen de Vichy como militante de la Unión Democrática y Socialista de la Resistencia (USDR). Pasada la guerra, Mitterrand elige un discurso moderado y con él es llevado a la Asamblea Nacional en 1946, como representante de Nievre, comenzando así una carrera muy activa, aunque no de primer plano, en el bizantino mundo de la política parlamentaria y ministerial de la IV República. Manteniendo su escaño legislativo durante todos esos años —fue reelecto ininterrumpidamente hasta su acceso a la presidencia— integró con la responsabilidad de distintas carteras varios gabinetes: el demócrata cristiano popular de Robert Schuman, los socialistas de Paul Ramadier y Guy Mollet, el de su antiguo rival en la UDSR, René Pleven, los radicales de distintas tendencias de Henri Queuille, André Marie, Edgard Faure, Pierre Mendès France. Fue ministro del interior de este último en el momento del estallido de la guerra de Argelia y su relación con el gran político de la IV República fue más allá de la identificación siempre relativa que podría existir en esa época entre un ministro y su jefe de gabinete. La idea de Mendès France de convertir al Partido Radical en núcleo de una alianza amplia de la izquierda no comunista influyó, sin duda, en los planteamientos futuros de la estrategia de su colaborador.

1958 fue un año crucial para Francia. La reaparición de de Gaulle, el hundimiento de la IV y la fundación plesbicitada de la V República llevaron a Mitterrand a denunciar tajantemente la situación creada a través de los nuevos mecanismos institucionales tales como el plesbicitito, el presidencialismo y la legislación electoral que consagraba la mayoría absoluta como norma de legitimidad, como tendientes a polarizar todo el espectro político francés y a cristalizar la permanencia de la derecha en el poder. El gaullismo institucio-

¹Jean Daniel en *Le Nouvel Observateur* 862, 18-24/Mai/1981.

nalizaba, según él, “un golpe de estado permanente”, aplicando una herida mortal a la democracia en la medida en que, instrumentando el miedo al comunismo, eliminaba toda posibilidad de rotación de políticas en el poder. De allí que levante la consigna de “reencontrar la dignidad republicana” y comience a elaborar una estrategia definida en la búsqueda de la unidad de la izquierda que permita recuperar la posibilidad de alteración, congelada a partir de 1958, como constituyente esencial de una vida política democrática.²

Ciertamente la izquierda francesa presentaba en la primera década gaullista un panorama que favorecía claramente la especulación del oficialismo de la V República. El Partido Comunista Francés, cuantitativamente poderoso, firmemente enraizado en la clase obrera y en las organizaciones sindicales, férreamente organizado y disciplinado, no tenía competencia en una izquierda que aceptaba resignadamente esta realidad dominante hasta en su denominación: “izquierda no comunista”. Será precisamente esta situación lo que “representa —dice Mitterrand— la seguridad estable de disfrute del poder para los conservadores”. El peso dominante del PCF frente a una izquierda dividida e impotente facilita el chantaje político gaullista, que presenta toda alternativa a su política como una entrega de Francia al comunismo. Frente a esta situación Mitterrand elabora una estrategia que tiene su centro en la necesidad de reequilibrar a la izquierda como única posibilidad de construir una real alternativa de poder. El primer momento de su proyecto pasa por la construcción de una nueva formación política, “flexible y moderna”, capaz en una primera instancia de balancear el peso del PCF, luego alcanzar la supremacía sobre él, para finalmente —en un tercer momento— encontrar en sí misma “una vocación mayoritaria”. La historia de los últimos veinte años de este político es la de la realización paciente y sostenida de esta estrategia, combinando una inflexibilidad absoluta en los objetivos con una disponibilidad táctica rayana en el oportunismo.

Mitterrand tuvo competidores. La situación emergida del golpe argelino de 1958 y su posterior institucionalización fue enfrentada por la izquierda democrática francesa a través de cuatro proyectos: el de Guy Mollet y la vieja SFIO (Sección Francesa de la Internacional Obrera), montado sobre una alianza puramente electoral e instrumental con los comunistas; el de Gastón Defferre, que desde el ala derecha socialista pretendía la creación de una fuerza electoral de izquierda marginando al PCF; el de Michel Rocard de fortalecer una nueva izquierda distante tanto del PCF como de las viejas formaciones socialistas y radicales nucleándola en el Partido Socialista Unificado: el de Mitterrand que ya describimos. Para éste, de todos el principal escollo a vencer era la tozuda oposición de Guy Mollet atrincherado en su reducto socialdemócrata, pero el desarrollo de la política en la segunda década de los sesentas abrió paso a la opción mitterrandista.

En 1965 Mitterrand participa como candidato a la presidencia por la Federación de Izquierda Democrática y Socialista (FGDS) contando con el apoyo de Mendès France y obtiene 7,694.003 votos, el 31.72% de los emitidos, y con este resultado somete a de Gaulle a la humillación del *ballotage*. En el segundo turno logra 10.619.735 votos, con los sufragios comunistas, un sorprendente 44.8%, con lo que se convierte



Giscard d'Estaing

en el jefe de la oposición de la V República, y gracias a la relación privilegiada con Mendès France se sitúa como el político con mayores posibilidades de ser el eje de unidad entre los multiformes radicales y la SFIO. La FGDS no resiste el movimiento reflejo del electorado francés hacia el conservadorismo después de mayo de 1968, y Mitterrand sabe marginarse muy oportunamente en 1969, cuando la intempestiva retirada del general abrió nuevamente la carrera a la presidencia. Bajo el espectro de la eclosión popular del año anterior tanto Mendès France como Defferre fracasan rotundamente, a tal punto que es el centro derechista Poher el que se enfrenta al “delfín” Georges Pompidou en la segunda vuelta. El paso atrás dado por Mitterrand en el momento de mayor reflujo de las fuerzas de izquierda en los últimos veinte años aquilata el fino olfato y la astucia política de quien sus enemigos, y aún algunos de sus amigos, no cesan de acusar de oportunismo. La preservación de su imagen gracias a este “paso al costado”, y del capital político logrado en 1965, el desgaste de sus competidores (incluido Rocard, que perdió la oportunidad de liderar la “nueva izquierda” en mayo de 1968), y el derrumbe de la SFIO y Mollet en el desastroso congreso de Alfortville efectuado también en 1969, abren definitivamente el camino a su proyecto.

Con la Convención de Instituciones Republicanas capea el reflujo de 1969 y 1970 y completa el proceso ideológico-político que lo llevó del radicalismo del ministro de la IV República al socialismo del primer secretario del nuevo Partido Socialista. Efectivamente, en 1971, en el Congreso de

²Un análisis muy útil de la historia política de Mitterrand es: Colombani Jean-Marie, “Restituer le socialisme à la France à défaut de rendre la France au socialisme”, *Le Monde. Sélection Hebdomadaire* 1671, 6-12/Novembre/1980.

Epinay-sur-Seine, se funda esta agrupación con el concurso de los restos de la SFIO, el Partido Socialista Unificado de Rocard, algunos radicales, el mitterrandismo. Un paso sólido estaba dado. De inmediato el nuevo jefe socialista resiste con firmeza las presiones de formar un gran agrupamiento con las fuerzas de centro-izquierda: "es necesario —plantea en ese momento— anclarse resueltamente en la izquierda; ir hacia el centro significa abandonar todo este espacio a los comunistas". Y de hecho, liquidar la concepción central de su proyecto político, el reequilibrio de la izquierda en función del crecimiento de una fuerza alternativa del PCF en su seno. El esquema es sencillo, como todas las grandes concepciones políticas: la unidad de la izquierda reforzará su crecimiento, y todo crecimiento de la izquierda redundará en fortalecimiento del Partido Socialista; logrado esto esa misma izquierda será opción de poder. Así, no vacila en dar el paso trascendental de 1972, al firmar un programa común de gobierno con los comunistas al que luego se sumaron los radicales de izquierda de Robert Fabre. El programa común significaba la superación orgánica incluso del Frente Popular de 1936, y cuajaba de esa forma la alternativa de poder capaz de reunir la fuerza suficiente como para sustituir a los herederos de de Gaulle en el gobierno.

La muerte imprevista de Pompidou en 1974 precipitó la prueba. El candidato del gaullismo "histórico", Chaban Delmas, quedó en el primer turno y el *ballotage* se decidió por menos de medio millón de votos. Mitterrand, con más del 49% de los sufragios expresados frente a Valéry Giscard d'Estaing, afirmó la corrección de su estrategia de poder, que las elecciones parciales y cantonales de 1976 y las municipales de 1977 confirmaron plenamente. Parecía que, efectivamente, con las legislativas de 1978 el acceso al gobierno de la izquierda unida, la del programa común, sería un hecho consumado.

Las "relaciones peligrosas" I: PCF-PS

Paradójicamente, fue el desarrollo cabal de las previsiones de Mitterrand lo que sometió a más dura prueba las posibilidades de éxito de su proyecto. Al lograr efectivamente un fuerte crecimiento del PS y comenzar a cuestionar la hegemonía del PCF sobre el conjunto de la izquierda francesa, las relaciones unitarias fueron puestas en suspenso y suplantadas por una fuerte competencia que, en muchas ocasiones, apenas vela una franca hostilidad. Pero para comprender mejor lo ocurrido en 1978, la elección presidencial de 1981 y, por supuesto, el difícil período que se ha abierto con ella, es necesario abordar con mayor detenimiento las relaciones PS-PCF, un tejido político con implicaciones de extrema sutileza y con connotaciones que muchos sospechan que exceden los límites estrictos de la política francesa.

En primer lugar se puso al descubierto la naturaleza radicalmente distinta de ambas formaciones. Frente al cerrado monolitismo organizativo del PCF, herencia modificada pero no completamente desechada del pasado estalinista, el PS permite la disidencia, el libre debate interno, las tendencias organizadas y la representación orgánica de las minorías como tales en la dirección nacional. En segundo lugar, responden a tradiciones

diametralmente opuestas. Mientras el PS recogió la de las fuerzas de izquierda democrática, progresistas y laicas, el PCF se reconoce en la línea de la III Internacional, con ese tormentoso, terrible pero a la vez fascinante pasado, que en cierta medida lo hace su prisionero.

A diferencia de su poderoso "hermano", el Partido Comunista Italiano, el comunismo francés encaró de manera menos resuelta el proceso de "desestalinización" propuesto por el XX Congreso del PCUS en 1956. Maurice Thorez, aunque formalmente cumplió con el ritual kruscheviano, no alteró en absoluto la fisonomía, la estructura ni la esencia de la organización que, por ejemplo, en 1952 había ignominiosamente e injustamente expulsado a dos de sus máximas glorias, Marty y Tillon, en realidad por no ser incondicionales de su línea y su dirección. En 1964, su sucesor, Waldeck Rochet, logró plenos poderes para la transformación demorada por Thorez, y el primer paso importante en el desmantelamiento del sectarismo doctrinario fue el apoyo brindado a la candidatura presidencial de Mitterrand en 1965. Pese a las ambigüedades frente a las movilizaciones de mayo de 1968, el PCF da un paso decisivo condenando la invasión soviética a Checoslovaquia y lanzando el manifiesto de Champigny, "Por una democracia avanzada, por una Francia socialista", que condensó toda la nueva actitud del PCF respecto a las nuevas perspectivas de unidad con el resto de la izquierda.

La enfermedad de Waldeck Rochet y el acceso a la secretaría general de Georges Marchais no significó una alteración de este proceso renovador, pero le dio un ritmo mucho más lento y dubitativo. Sin embargo, la estrategia unitaria de Mitterrand empalmó con la actitud positiva de la segunda mitad de los sesentas y, como ya vimos, en el verano de 1972 se concretó el programa común de gobierno y una estrategia electoral unitaria. No obstante, sería ingenuo considerar la firma del acuerdo como la conjunción estratégica de dos fuerzas hacia un mismo objetivo. Mitterrand fue muy claro y explícito respecto a ello. El 29 de junio de 1972, dos días después de la signatura del pacto, señalaba en el Congreso de la Internacional Socialista reunido en Viena: "Nuestro objetivo fundamental es rehacer un gran partido socialista sobre el terreno ocupado por el Partido Comunista Francés, haciendo la demostración de que sobre los cinco millones de electores comunistas, tres pueden votar socialista".³ Exactamente el mismo día, en un discurso reservado pronunciado ante el Comité Central del PCF, Georges Marchais expresaba con total claridad el carácter instrumental, estrecho que, a sus ojos, tenía el acuerdo con los socialistas: "Nosotros consideramos el programa común como un paso adelante que permite crear las condiciones más favorables

para poner a las masas en movimiento por nuestras ideas, nuestras soluciones, nuestros objetivos".⁴ De ambas intervenciones se desprende claramente que el camino de la unidad de la izquierda era considerado, tanto por socialistas como por comunistas, como la vía que posibilitaría su propio mayor desarrollo y hegemonía.

Hasta el nacimiento del nuevo



³ *Le Monde*, 30/Juin/1972.

⁴ El discurso de Marchais sólo se hizo público en 1975. *Le Monde*, 9/Juillet/1975.



PS, el PCF había sido la primera fuerza electoral de la izquierda. El 1 de noviembre de 1946, con toda la gloria de la Resistencia, era “el partido de los cien mil fusilados”, y beneficiado por la radicalización provocada por los problemas de la inmediata posguerra, el PCF obtuvo su votación récord, el 28.2% de los sufragios. En 1956 los comunistas obtuvieron el 25.9%, en 1958 —en el marco del reflujo ocasionado por el resurgimiento gaullista— el 19.2% (resultado que el historiador comunista Jean Ellenstein consideró en 1978 desastroso. ¡Marchais logró en 1981 solamente el 15.4%!), en 1968 el 20.0%, en 1973 el 21.2%. Cuando firmaron el programa común los comunistas habían estabilizado su influencia sobre una holgada quinta parte del electorado. En contraste con este comportamiento electoral estable y relativamente satisfactorio, el socialismo había logrado el 15.4% en 1958, el 12.5% en 1962, el 18.9% en 1967 y el 16.5% en 1968. Pero de acuerdo a las previsiones de Mitterrand, el PS, al calor del crecimiento de la izquierda, comenzó a incrementar notablemente su caudal de votos, en forma cada vez más evidente en las elecciones parciales y cantonales de 1976 y muy especialmente en las municipales de 1977, en las que prácticamente emparejó fuerzas con el PCF.

Las elecciones legislativas programadas para comienzos de 1978 estaban previstas como las de mayores posibilidades de acceso de la izquier-

da a la mayoría parlamentaria, y a partir de ella a la formación de un gobierno que aplicara el programa común. Con este fin, un año antes se entablaron negociaciones entre los tres signatarios con el fin de actualizarlo. Lo que se había previsto como una actividad simple, casi rutinaria, fue convertida por el PCF en una feroz batalla: acusaciones contra la “derechización” del PS y su primer secretario, ataques contra supuestas intenciones de no cumplimiento del programa común por parte de un futuro gobierno dominado por los socialistas, junto con una radicalización extrema de las proposiciones de actualización en materia de impuestos, amplitud de las nacionalizaciones, montos de salarios y prestaciones sociales, con la finalidad de poner en evidencia la “timidez” y el “derechismo” de sus socios y mostrar la voluntad del PCF de ser el único real abanderado de los humildes y de los obreros, fueron las armas esgrimidas por Marchais, Fiterman y los otros negociadores comunistas. Finalmente rompieron unilateralmente las negociaciones y, de hecho, dejaron absolutamente malparada la imagen de la “izquierda unida”, el 23 de septiembre de 1977.

Múltiples interpretaciones se tejieron en torno a esta actitud del PCF respecto de sus aliados, y fundamentalmente respecto al PS y François Mitterrand. Pero algunos de los elementos más importantes que figuraron en ellas fueron los siguientes: primero, la comprensión por parte de la dirección comunista de que el ascenso de la izquierda redundaba en un crecimiento del PS y en una baja de la importancia relativa del PCF; segundo, la necesidad de frenar el proceso de pérdida de hegemonía del PCF “perfilándolo” desde la izquierda y poniendo como objetivo el lograr el 25% de los votos, para así seguir siendo la primera fuerza electoral de la izquierda; tercero, —quizá lo más importante— el PCF no sintió garantizada su participación real en el poder en caso de triunfar la izquierda, sensación acentuada cada vez más por la necesidad estratégica de Mitterrand de demostrar su no dependencia de los comunistas. Algunos agregan la ingerencia soviética, que nunca vio con buenos ojos a Mitterrand, demasiado “atlantista” —al menos más que Giscard— y preocupada por el efecto político de una experiencia nueva de “socialismo en libertad”.

Lo cierto es que que la actitud increíblemente sectaria de Marchais dio como resultado un fracaso de la izquierda en las elecciones de 1978, pero también una novedad en la correlación de fuerzas electorales en el seno de la izquierda: por primera vez desde 1945 los votos socialistas superaban a los comunistas. Lo que tan ostensiblemente había querido evitar Marchais se produjo, con el agravante de que el PCF, con 20.9% (los socialistas alcanzan casi el 23%), retrocede en algunos sectores claves de los tradicionales reductos “rojos” de la *banlieue* de la región parisina. El secretario general, que afronta inmediatamente una crisis en su propio partido, elige las viejas vías de Thorez: endurece el control interno, insiste en las críticas al PS y a Mitterrand, y lo que es más grave aún, liquida casi todos los visos de “eurocomunismo” y de crítica y reserva frente a la Unión Soviética: en 1979 aprueba la invasión rusa a Afganistán y en 1980 cuestiona severamente el proceso renovador de los obreros polacos.



François Marchais

El programa común y la perspectiva socialista

El programa común de gobierno firmado el 27 de junio de 1972 —y cuya revisión fue causa de la crisis entre los dos partidos más importantes de la izquierda en 1977— constituye, pese al tiempo transcurrido y a los avatares políticos y económicos acontecidos en ese lapso, un documento fundamental para comprender la unidad de la izquierda y el proceso de conversión de ésta en una opción real de poder. Constituyó un elemento clave en el crecimiento electoral, pero más allá de este aspecto, fue el instrumento que demostró la madurez y aptitud de la izquierda para hacerse cargo del poder y el catalizador que permitió a amplias masas visualizar la posibilidad del ejercicio de “otra política”, como la llamó recientemente Mitterrand, distinta de la ejercida continuamente por la mayoría en los últimos veinte años, por sobre los matices de gestión y estilo propios de un de Gaulle, un Pompidou o un Valéry Giscard d'Estaing.

No obstante su significación histórica y su vigencia para el entendimiento de la prospectiva general del proyecto gubernamental que ahora inicia su efectivización, el programa común presenta algunos problemas en su elaboración que seguramente estarán en el corazón mismo de las dificultades más importantes que deberá afrontar la nueva administración socialista. En primer lugar, el fundamento mismo de su concepción y perspectiva, basada en una ilusión que en 1972 compartían todos, tanto el gobierno, como los empresarios y la izquierda. Se participaba de la creencia, generada por la prolongada euforia económica de la posguerra, de que se mantendrían por un amplio período los crecimientos económicos a elevadas tasas anuales. Pero precisamente era entonces —ahora lo comprendemos mejor— cuando esa época tocaba a su fin, preanunciado éste por la crisis monetaria de los inicios de los setentas y precipitado definitivamente por el ascenso radical del costo energético a partir de 1973. La recesión de 1974, más que una caída regular momentánea, anunciaría para el conjunto del mundo industrializado la apertura de un ciclo de estancamiento o debilidad extrema del crecimiento, junto con la persistencia del erosionante fenómeno de la inflación, la “estancflación”, moneda corriente hoy del análisis del comportamiento económico.

Peró en 1972 esto era todavía terreno desconocido. Si el VI Plan (1971-75) proponía una tasa anual de crecimiento del 6%, el patronato francés proyectaba el 8% y la izquierda fundaba su perspectiva en un ritmo anual de crecimiento de la economía en su conjunto superior al 10%. Este *boom* económico era concebido como el instrumento de financiamiento de “la política social más audaz que nuestro país haya conocido jamás”, según el texto del programa, política pensada no solamente en función de una mejor distribución de la riqueza sino, básicamente, de un aumento vertiginoso de la producción a distribuir.

La crisis de 1973-74 y el sismo económico ocasionado por el alza brutal del precio del petróleo significó para todos, izquierda incluida, una reelaboración centrada en una moderación muy marcada respecto al prospecto del comportamiento de la economía. Un crecimiento fuerte entrañaba importaciones más fuertes todavía, especialmente crudo, y en el marco de una concurrencia internacional cada vez más despiadada esto implicaría un desastroso desequilibrio de la balanza externa. El aumento de la inflación que podría generarse en una economía con fuertes incentivos al consumo interno, amenazaría con desequilibrar la extremadamente frágil estructura monetaria sostenida en tasas de cambio flo-

tantes y podría entrañar una desestabilización económica general. Definitivamente, el debate de actualización del programa común tuvo que estar presidido por el cambio de óptica que significó asumir que una tasa anual de crecimiento superior al 3.5% o a lo sumo el 4% llevaría a un ritmo de aumento de las importaciones de un nivel insoportable para una economía como la de Francia. Aún así la apuesta era considerable, en la medida en que en ese momento Giscard planteaba la necesidad de “tener el valor” de aceptar un crecimiento prácticamente nulo.

Además de esta cuestión crucial, importante en sí pero también de enormes consecuencias en el plano social y en las expectativas políticas, el contencioso del programa común presentaba en 1977 tres puntos de significación más una serie de cuestiones menores que, al haber quedado la discusión en una *impasse*, permanecen latentes y pesan sensiblemente en el accionar de la izquierda francesa cuando ha llegado el momento de pasar de la palabra y la crítica a los hechos. Los grandes campos conflictivos, diseñados esquemáticamente, son: primero, el alcance de las nacionalizaciones y su modalidad operativa respecto a la gestión y financiamiento del sector nacionalizado; segundo, la política social, en lo referente al nivel cualitativo y cuantitativo de las reformas en lo relativo a política salarial general, salario mínimo (SMIC), pensiones y jubilaciones y el grado de acomodo de las cargas sociales respecto a la situación de las pequeñas y medianas industrias; tercero, la política de defensa, que incluye el arma atómica, la estrategia general francesa de disuasión y se conecta naturalmente con problemas claves de política exterior.⁵

La línea general adoptada por el PS en el debate de actualización con el PCF fue la de “moderación responsable”, y resulta importante destacarlo porque constituye un comportamiento guía para la actual formación mayoritaria del nuevo gobierno francés, frente a los permanentes desbordes “por la izquierda” de los planteamientos del PCF.

En lo referente al primer problema, el del alcance de las nacionalizaciones y las modalidades de gestión e indemnización a los antiguos propietarios, el PCF propuso una ampliación de los grupos industriales “nacionalizables” definidos en 1972, además del sector bancario y financiero acordado ese año, ampliación que afectaba a Citröen-Peugeot y a la totalidad de la industria siderúrgica. En el terreno de las indemnizaciones propuso una forma de deuda consolidada con un rendimiento fijo a los antiguos propietarios establecidos de antemano. Sostuvo también la integralidad de la nacionalización, lo que significaba la afectación de los grupos matrices y el conjunto de subsidiarias, no importando el grado de participación —mayoritaria o no— en las mismas, lo que traería aparejada una muy considerable ampliación suplementaria de las nacionalizaciones, especialmente por lo que hace a la participación del sector financiero en múltiples empresas industriales. Además, los comunistas insistieron muy particularmente sobre la importancia de una frase del texto del acuerdo de 1972, según la cual los asalariados de cualquier empresa pueden solicitar la nacionalización de la misma; la importancia de esta insistencia es obvia en la medida en que, a partir de esa cláusula, se podría generar un curso incontrolable en esa dirección. Los socialistas, si bien no re-

⁵ Un análisis del debate de actualización en Pfister, Thierry, “Les raisons d'une controverse”, en *Le Monde. Sélection Hebdomadaire* 1505, 1-7/Septiembre/ 1977 y “La gauche sans unión”, en *Id* 1521, 22-28/Diciembre/1977.



chazaron *a priori* la posibilidad de ampliación del sector nacionalizable, fueron cautos en lo que se refiere a concretar propuestas o a aceptar las de los comunistas. La diferencia sustantiva no radicó fundamentalmente en el monto de las nacionalizaciones sino en el modelo de gestión del sector nacionalizado, terreno en el que el PS privilegia formas que garanticen la racionalización económica y la competitividad a través de una amplia autonomía empresarial, y en la cuestión de las modalidades de indemnización en relación a las cuales los socialistas promueven réditos a los antiguos propietarios en función de la rentabilidad alcanzada por la empresa nacionalizada. Sin duda alguna el debate no se agota en la selección de técnicas de gestión o financieras, sino que pone en juego toda la concepción de la política industrial de la izquierda, y el rol a otorgar al sector nacionalizado. Debate cuyas grandes líneas son centralización estatal o autonomía empresarial y empresas nacionalizadas como promotoras sociales no importa a qué costo o entidades productivas rentables, competitivas y eficientes.

El segundo tema del debate incluyó la necesidad de paliar las grandes desigualdades de ingresos, mayores en Francia que en cualquier otro país occidental, con una política de aumento del salario mínimo y los beneficios sociales. Los socialistas sostuvieron, frente a propuestas comunistas irrealistas y hasta demagógicas, una política del "máximo compatible" con la economía en general y con las posibilidades de las pequeñas y medianas empresas en particular.

El tercer capítulo importante del debate de 1977 fue el dedicado a la defensa nacional, y supuso diferencias de fondo respecto a la estrategia exterior francesa entre el PCF y el PS. El Partido Comunista planteó la línea de la defensa múltiple, "hacia todos los ángulos", con referencia obvia a que la disuasión atómica francesa no debía apuntar solamente hacia la URSS sino también a los EE.UU. El PS sostuvo en lo esencial el dispositivo actual de la fuerza atómica francesa, lo que naturalmente le valió el reproche de "atlantismo" y de "acuer-

do con la política de bloques". Después de interrumpidas las discusiones, en enero de 1978, el PS realizó una importante reunión sobre el tema de la defensa de la que surgió una reafirmación del dispositivo nuclear general acordado en una conferencia mundial o, al menos, en una conferencia de países miembros del "club nuclear".

En el debate de actualización de 1977, y su ruptura abrupta por parte de los comunistas, el PS se fortaleció y el PCF se debilitó, viendo esta tendencia aún más allá de los resultados electorales coyunturales. La responsabilidad y mesura de Mitterrand, el pluralismo activo de la discusión interna socialista, la firmeza en principios y planteamientos centrales, junto con una gran flexibilidad táctica para preservar la posibilidad unitaria, contrastó claramente con la demagogia por momentos chocante de Georges Marchais, su radicalización efectista y provocativa junto a la simplificación a veces grosera de la sociedad francesa y de las condiciones del cambio en ella (Marchais llegó a orillar extremos tales como "pobres contra ricos"), la ambigüedad de sus intenciones, la rigidez interna contra la disidencia y la subordinación de los intereses de la unidad de la izquierda a los del propio Partido Comunista. El malestar creado se reflejó, como indicamos, en las legislativas, y la insistencia en la línea Marchais saldó en las presidenciales de 1981, cuando el PCF tuvo su votación más baja desde la guerra, el 15.4% de los sufragios en el primer turno.

El PS, llegado el momento de la definición de su "vocación mayoritaria" propia, enfrenta nuevamente el dilema planteado en el momento de su constitución: ¿busca la formación de una coalición de centro-izquierda nucleada en torno a él, con alcances hacia centristas moderados y gaullistas independientes, o continúa "anclándose resueltamente en la izquierda" como fue su opción de 1972? Toda la perspectiva de la presidencia Mitterrand se juega en esta alternativa. Las actitudes, los votos y las políticas del PCF siguen siendo importantes y su posible participación en el gobierno, de consecuencias imprevisibles, una cuestión candente.

Las "relaciones peligrosas" II: Giscard-Chirac

El resultado de la elección presidencial de 1981 fue fruto de la estrategia exitosa de Mitterrand, pero también en buena medida incidió en ello la evolución política de lo que constituyó la "mayoría" tradicional de la V República.

En 1974, la muerte de Georges Pompidou y la elección presidencial subsecuente motivaron cambios importantes en el panorama político. Por una parte, ya lo vimos, colocó a Mitterrand en el umbral del poder y este hecho acentuó aún más la polarización derecha-izquierda, consecuencia natu-

ral de los mecanismos institucionales y el esquema político de la V República. Por otra, hizo que el gaullismo "histórico" perdiera una cuota importante de poder al ser derrotado en el primer turno su candidato, Jacques Chaban-Delmas. El elegido de entonces, Valéry Giscard d'Estaing, no podía ocultar su relativa extrañeza respecto del aparato político del general; su propio proyecto, definido como "el cambio en la continuidad", lo situaba ambiguamente respecto de la línea y las tradiciones gaullistas.

Sus primeros tres años de gobierno



Mitterrand en 1946

tendieron a renovar la sociedad y la política francesa y a adecuar la economía a la nueva coyuntura creada por la crisis en una inequívoca dirección de favorecer la concentración industrial y la competitividad internacional en campos de alta tecnología, sin demorarse demasiado en la consideración de los costos sociales.⁶ En la política Giscard nunca ocultó sus deseos de escapar de la rigidez bipolar que constituía, desde su perspectiva, la herencia más pesada del general. Su "eminencia gris" Michel Poniatowski, principal artífice de su éxito de 1974, fue el encargado de abrir el paso hacia la conformación de una nueva mayoría de centro-izquierda basada en un partido giscardiano de cuño liberal. Esto permitiría al presidente una mayor libertad de juego frente a la rigidez del gaullismo y también la superación de la bipolaridad que no solamente entorpecía —a juicio de Giscard— el juego político, sino que desdibujaba lo que eran las "cuatro grandes familias políticas de Francia: el bonapartismo, el liberalismo, el socialismo y el comunismo", encorsetadas y con pocas perspectivas de flexibilidad dentro de los grandes agrupamientos a los que las condenaba la lógica electoral. Este análisis reflejaba la poca comodidad del presidente con sus aliados y también la actitud cada vez menos amistosa del gaullismo hacia su figura y su política.

Se puede advertir una similitud a la vez que una disimetría básica en los proyectos políticos de Mitterrand y Giscard. La primera, en la tendencia, relativamente disimulada en el primero y franca en el segundo, de romper el juego de bloques que necesariamente tensiona hacia los extremos el espectro político, gaullismo y PCF, en los momentos críticos. La segunda radica en el hecho de que, en su apertura hacia el centro, Giscard necesariamente pierde fuerza histórica, legitimidad, al alejarse del origen de su poder, el gaullismo, mientras Mitterrand permanece "anclado", según su propia expresión, en la izquierda sin desdibujar su propuesta histórica. El resultado del movimiento de Giscard era necesariamente el perfilamiento independiente del gaullismo encabezado por Jacques Chirac, su antiguo primer ministro, que se reclama el intérprete histórico del fundador de la V República, tiene arranques "bonapartistas", logra la alcaldía de París y constituye una amenaza constante en el flanco —y a la cual, finalmente, sucumbe Giscard. A partir de 1978, y frente a los imperativos creados por la fuerza de la izquierda, que la intemperancia del PCF no logra debilitar, la política interna y, más aún, su proyecto, se vuelven erráticos: su sueño liberal-centrista teorizado en su libro *Democracia Francesa* no puede implementarse y traducirse en fuerza política concreta porque, jaqueado constantemente por Chirac desde la derecha, no acierta tampoco a desplegarse hacia el centro-izquierda porque es contenido por la fuerza del socialismo mitterrandista en expansión. Y la coyuntura, implacable, le dió la puntilla: si en 1978, meses antes de las legislativas, Raymond Barre logró leves repuntes en el espinoso problema del desempleo, la lógica de la política económica impulsada desde el Elíseo no permitió, frente a las presidenciales de 1981, ni siquiera esos palia-

tivos. El sarcasmo de Mitterrand al primer ministro de Giscard, "usted es el primer millonario de desempleados", resultó a la postre un reflejo adecuado del problema decisivo volcado en el resultado electoral. El desgano, cuando no la negativa franca, del gaullismo de apoyar a Giscard en el segundo turno en la búsqueda de su segundo septenato, ratificó el fracaso de una estrategia política y el reordenamiento posible de todo el juego político francés.

Algunas perspectivas

El problema inmediato, ya resuelto cuando el lector tenga en sus manos este artículo, es la elección de una nueva Asamblea Nacional y la correlación de fuerzas surgida de esta nueva confrontación. Un primer aspecto es si la izquierda logra alcanzar la mayoría parlamentaria. Los sondeos de opinión, pero aún más la lógica política, indican que esto —casi seguramente— ocurrirá. Giscard y Chirac acrecentaron su duelo después de la derrota, y aunque el retiro transitorio del ex-presidente dio al gaullista la posibilidad de formalizar el acuerdo de la antigua mayoría, el recelo y el desconcierto propios de una derrota en el fondo inesperada no posibilitan una reconstitución rápida de una oposición articulada en profundidad frente al candidato triunfante. El problema sustantivo se sitúa en la fuerza relativa que logren los componentes de la unión de izquierda, o dicho de otra forma, en la correlación de fuerzas PS-PCF. Llegados al laborioso acuerdo electoral la pregunta es: ¿emergerá el PS con una fuerza legislativa tal que pueda sacudirse de los condicionantes comunistas o Mitterrand quedará, como lo auguró Giscard, como "rehén" de los votos comunistas? Si el PCF logra una posición de fuerza, el debate acerca de la actualización del programa común adquiere una significación decisiva y las dificultades del gobierno de Mitterrand serán múltiples. Si el presidente logra una mayoría legislativa que no lo ate decisivamente en cuestiones esenciales al voto PCF, la perspectiva aparece mucho más fluida y las posibilidades de acuerdo de los socialistas con otras fuerzas políticas también mucho más viables. Aun así, la actitud y la política del partido de Marchais serán un elemento principalísimo en el desarrollo del futuro inmediato de Francia.

Las dificultades del período de transición están claras para el nuevo presidente. En las vísperas de la elección de 1978 las definió con palabras que mantienen su plena vigencia: "Nuestras dificultades serán aquellas que heredaremos del poder actual: moneda frágil, economía deprimida, fuerte inflación, desocupación elevada, endeudamiento externo masivo. Aún antes de que podamos beneficiarnos con nuestras propias reformas de estructura deberemos tener en

cuenta las consecuencias inherentes a toda reactivación del consumo popular y de las inversiones industriales y sociales. Especialmente los riesgos de un aumento desmedido de las importaciones y de tensiones sobre los precios. Deberemos entonces hacer frente a un período de transición en el que convendrá mostrarse vigilantes. Pero nos beneficiaremos, para asegurar el éxito, de la confianza popular. El aumento inmediato del salario mínimo y de los más bajos de la escala, la mejora de las prestaciones familiares, la rehabilitación de la pensión



Manifestación frente a la sede del P.S. en París

⁶ Un análisis obviamente favorable, pero muy interesante de la política económica de Giscard: Carson-Parker, John, "France Flaunts New Economic Muscle", en *Fortune*, May 4, 1981.



mínima de vejez, la quinta semana de vacaciones pagas, la jubilación a los sesenta años para los hombres y a los cincuenta y cinco para las mujeres, la disminución de los impuestos sobre los bajos ingresos, la creación de trescientos ochenta mil empleos, un plan ambicioso de vivienda social, sin olvidar la indexación del ahorro y una política de aliento a las inversiones, nos valdrán un amplio crédito en la población".⁷ Las primeras medidas tomadas por el gabinete de transición que prepara las legislativas han ido en la dirección anunciada, y su propia constitución refleja el interés de Mitterrand de estructurar una base política amplia que asegure, en primer lugar, la plena representación de las distintas tendencias del PS en el gobierno y la apertura hacia algunos gaullistas e independientes. Las presiones sobre el franco, aunque severas, han sido controladas en una primera instancia y no parece haberse desarrollado un pánico generalizado entre los inversionistas, tanto nacionales como extranjeros, a consecuencia del cambio de poderes. Sin embargo, es demasiado temprano para predecir el comportamiento futuro de estas variables. El resultado de las legislativas, al que nos referimos más arriba, tendrá consecuencias muy significativas en estos aspectos.

Pero, más allá de estas cuestiones, la elección de Mitterrand nos coloca frente a otra de mucha mayor significación: ¿es posible una respuesta distinta a la crisis de la que plan-

tean los neo-conservadores? ¿Hay una alternativa a los Reagan, Thatcher, Seaga, Friedman, a la oleada derechista que hasta las elecciones francesas aparecía como la única opción posible frente al desmoronamiento del mundo keynesiano?

La respuesta del socialismo francés aparece clara y franca: sí. Claude Cheysson, el ministro de Relaciones Exteriores de Mitterrand, en un artículo-programa⁸ escrito cuando aun era miembro de la Comisión Europea de Bruselas, lanza la consigna: "Para el crecimiento económico, un *new deal* planetario". Analizando el fenómeno de gobiernos resignados al aumento vertiginoso de la desocupación y a la caída igualmente pronunciada de la demanda, se interroga acerca de la razón de la ausencia de inversiones productivas en un momento de enorme liquidez financiera. La falta de interés radica para él, precisamente, en la demanda cada vez más débil en los mercados internos de las naciones industrializadas. Frente a esto plantea la opción de producir para los mercados realmente ávidos del Tercer Mundo, pero faltos de los recursos financieros que les permitan realizar esas compras. Recordando el impacto rooseveltiano de los años treinta en las economías deprimidas de los países industrializados, propone la aplicación del mismo remedio pero a escala planetaria, es decir, fomentar la demanda creando los instrumentos financieros que la hagan posible y desarrollando al máximo la nueva división internacional del trabajo en un mecanismo de asociación provechoso para ambas partes. Una reactivación internacional de la demanda a partir de la ayuda a los países del Tercer Mundo tendría efectos inmediatos en la propia demanda interna de los países industrializados y provocaría un crecimiento económico generalizado. La condición para la efectivización de este programa es, según Cheysson, la decidida intervención pública con una política que, alejada de los cánones liberales tan en boga, sea decididamente voluntarista, intervencionista, y aleje el interés egoísta de las transnacionales. Realmente, una posición interesante en vísperas de la reactivación de la Conferencia Norte-Sur prevista para octubre en México.

Las perspectivas de la administración socialista francesa abren un campo promisorio en lo económico y en lo político para Francia, Europa y el Tercer Mundo. Las dificultades, obviamente, son inmensas. Las esperanzas, también.

Junio de 1981

⁷ *Le Monde, Sélection Hebdomadaire*, 1530, 23/ Février-3/Mars/1978.

⁸ Cheysson, Claude, "Pour la croissance, on 'new deal' planétaire", *Le Monde Sélection Hebdomadaire*, 1696, 30/Avril - 6/Mai/1981.



Horacio Rodríguez

SOBRE LA ARENA

I

Juan María, mientras el viento del oeste rozaba largamente las faldas del médano más cercano al refugio de tablas carcomidas y latas oxidadas donde pasaba los días y las noches. La última gran marejada del cincuenta y dos había llenado la tendida superficie de la playa de hierros raros y rugosos, pulmones rojizos de desconocidos naufragios, de delicados animales de madera tallados por las salobres corrientes frías que ascendían desde el sur hacia la línea ecuatorial volviendo por las profundidades sin haberla alcanzado, de estrellas de puntas melladas y retorcidos corazones de nautilus diminutos, de fibrosos bronquios vegetales y elásticos y vacíos huevos marinos.

Entonces el Viejo no había muerto aún, y juntos habían arrastrado hacia los apretados tamariscos que formaban una verde y opaca frontera entra la arena y el mar nunca quietos los maderos más sólidos para ensamblarlos entre las flexibles ramas fragantes y defenderse mejor de los veranos y de los inviernos. La marejada también había desparramado sobre la costa innumerables pájaros muertos con las tripas al aire, algunos conservando milagrosamente su armonía y otros, los más, con las arremolinadas plumas violadas por la arena. Pero no había vuelto a repetirse. El Viejo había salido a tirar las líneas al mediodía de un jueves de octubre, cinco años después, y él lo había ido a buscar a las siete de la tarde, cuando las primeras lenguas de la espuma le movían lasamente los gastados botines sin cordones y las gaviotas corrían brevemente a su alrededor, lanzando sus adelgazados gritos hacia el mar o hacia el anochecer o hacia cualquier otro lado, deteniéndose frente a su cabeza volteada, a su cara violeta.

Rezar le había parecido inútil, pero —sudando— había mirado una y otra vez las pálidas fluorescencias que titilaban en el perenne ronroneo grave y profundo de la oscura plataforma de agua listada de blanco que cubría musgosos palacios sumergidos llenos de ventanales de algas, torres de piedra cribada y desplegadas flores de frío, mientras cavaba en la noche un pozo lo más hondo posible, disputándole las entrañas de la costa a la arena empeñada en volver hacia abajo —en un lugar al que el mar no llegaría ni siquiera con una marejada más grande que aquella del cincuenta y dos— para evitar que el Viejo amaneciera cualquier día, después de una noche de viento, con los huesos blanqueando al sol y una horrible cabeza sin ojos.

Había pensado en irse para siempre. A veces pasaban

pesqueros que de día eran apenas una indefinible mancha sucia sobre la raya del mar, y de noche desvaídas luces amarillentas, mucho más apagadas que las estrellas, que rolaban lentamente en la oscuridad hasta desaparecer en el rincón más negro del cielo. Sin embargo, se había quedado.

Ciudades de loza y de cristal. Abrigo. Afuera, detenidos los gemidos del frío y de la necesidad de carne de mujer. Otros colores que el pardo marrón del mar o el acre desteñido de la arena. Otros ruidos que los tristes chillidos de las gaviotas, el soplo de muerte del viento moviendo los médanos o el gorgoteo siempre ahogado del agua acercándose o retirándose para acercarse de nuevo.

Y lo pensaba tres años después de haber conocido la existencia de la casa, quince años después de la noche en que había enterrado al Viejo ya ni se acordaba exactamente dónde, en un lugar del que el viento no había podido rescatarlo, tan lejos del refugio como para no sentir miedo con el roce de los tamariscos siempre agitados y tan cerca como para no olvidar sus monólogos contra la soledad. Y lo pensaba acariciando la escopeta empavonada, de dos caños, que había pasado a ser suya desde el cincuenta y siete y que les había servido a los dos en los primeros años y ahora sólo a él, para llevarse a la boca alguna otra cosa que no fuera pescado. Y lo pensaba mientras imaginaba cosas que ya estaba olvidando, que más se alejaban de él a medida que él se acercaba más y más al Viejo. Y lo pensaba mientras miraba el curioso resbalar del aire sobre la redondeada cúspide del médano, que se modificaba todas las mañanas sin alterarse en nada, volando alrededor de sí mismo, sólido y ondulado, oscura masa de arena apoyada pesadamente sobre la costa, igual y diferente a los otros miles de médanos que veteaban los cientos de kilómetros que se tendían hacia el oeste, desde donde el viento llegaba puntualmente todas las noches.

II

Alguna de ellas, una de ellas, entre enloquecidos fuegos de San Telmo y estallidos de nubes reventadas, una sorpresiva tormenta se había acercado a la costa desde el mar, empujando desde el este un viento furioso y continuo, salido del ruido y la negrura. La marea desbordada, rotos sus propios límites, había atravesado la sinuosa franja esculpida por ella misma a lo largo de siglos llegando casi hasta donde el tamariscal sacudido y silbante se aferraba al mundo con sus desnudadas raíces torcidas. Bandadas de cortadas ramas aleteaban confusamente sobre el techo del refugio castigado por la hiriente roca desmenuzada, volando a ras

del suelo de este a oeste, hacia las dunas, lejos del agua, mientras era junio y él pensaba en el Viejo, envuelto en sus mantas y en las que había heredado —unas tan grasosas y rotas como las otras— echado sobre el catre de seis patas combado por su peso hasta rozar la tierra con su panza de lona, sin la última botella de Bols consumida tres meses atrás, un día después de su último viaje a Monte, oyendo la lluvia abofetear las tablas, mirándola filtrarse en palpitantes arroyuelos hacia las latas tiznadas y el fuego apagado. El Viejo. Pero no lo que hacía ni lo que decía ni lo que recordaba ni lo que maldecía ni lo que soñaba con hacer un día que ambos sabían que no llegaría nunca. Simplemente el Viejo. Y luego él, en la noche y bajo la tormenta.

El temporal había dejado unas pocas aves muertas colgadas de los tamariscos. Gaviotas y barnaclas de rojos ojos vidriados y lacios pescuezos bamboleantes que el sol de la mañana no alcanzaba a entibiar. Raíces y caracoles rotos desparramados irregularmente a lo largo de kilómetros de espumarajos escarlatas delicadamente dibujados, temblorosos en el aire frío, de repentinas ráfagas transparentes. Sobre la playa barrida largas heridas de arena moteada de objetos semienterrados: piedras llagadas, maderas herrumbrosas, esponjas despedazadas, esas cosas que el mar pare durante las más turbulentas de sus noches.

Se acordaba de haber inspeccionado cuidadosamente los ensambles del refugio, apartando las quebradas ramas esparcidas alrededor, sin tristeza, sin contento; de haber descolgado una endurecida y despatarrada gaviota enredada en la maraña, el opaco plumaje blanco maltratado y el amoratado pico entreabierto, revoleándola por sobre su cabeza unos instantes, soltándola, para que el gran pájaro se alejara de él dando vueltas torpemente por el aire cayendo unos metros más allá, entre un remolino de gajos cimbreantes; luego, con la azulosa escopeta colgada de un hombro, de haber comenzado a rodear el gran médano, sintiéndolo diferente e indefenso después de las cuchilladas del viento del este que lo había trabajado toda la noche; de haber caminado enterrándose en la arena, que ya había digerido la copiosa lluvia nocturna, mirando el gran mar abrigado del invierno que alternaba oscurecidos verdes, azules y marrones frente al sol todavía frío, dejando caer las hilachas de hielo y sueño que lo habían envuelto por la noche, con la cabeza vuelta hacia el cortante filo sobre el que planeaban chillando desorientadas bandadas de pájaros marinos, sin descubrir otra cosa que no fuera la reluciente lámina de agua que cubría el lado este del mundo, hasta alcanzar el otro lado del médano, deteniéndose casi a la altura del refugio invisible y finalmente, a media mañana, al voltear hacia la sesgada falda de arena que descendía hacia sus espaldas, de haber descubierto que la casa estaba allí: un oscuro y formidable animal prisionero, su ciega muerte misteriosa adivinada a través del testuz corroído, del saliente ángulo del tejado que se clavaba en el vientre plano del médano. El viento tenaz de la noche había alcanzado a insinuar apenas la enorme estructura enterrada quién sabe desde hacía cuántos años a unos pocos metros del refugio abrazado a los tamariscos, oculta su maravillosa preñez de mármoles y porcelanas, su friso de ángeles sepultos, por un olvidado capricho de la arena.

Y ellos, él y el Viejo, habían estado siempre allí.

Bajo la arena se ahogaba la gran sala amortajada de tapices sembrados de pálidas gardenias amarillas, la inacabada batalla extendida sobre la alfombra bordada de belicosos guerreros cobrizos sorprendidos por la gran noche

del médano, los hechizados rondós de marquesas y condestables vestidos de terso raso fileteado de oro detenidos para siempre en medio de giros y reverencias, el trunco vuelo de los querubines persiguiéndose por la guarda rococó del cielorraso, las intrincadas guirnalda taraceadas en nácar estrangulando la caoba de mesas y sillas, las lágrimas y las hojas de la tallada cristalería cuidadosamente alineada detrás de las vitrinas, los juegos de las nereidas inmovilizadas en su océano de mantelería, la mitológica fauna de hilo apoltronada sobre los cojines de seda ribeteada, las matrices de los espejos estériles para la reproducción de pasillos y sombras, las camas tendidas frente a las ojivas de los ventanales sin pupilas, los lacios péndulos de relojería encerrados en sus cajas llenas de mariposas muertas, las cabezas despavoridas de los vestiglos torneados en las negras empuñaduras de los atizadores colgados a un lado de la chimenea, las terribles sirenas de Waterhouse aullando sin ruido detrás de un vidrio enmarcado, las tersas muñecas vestidas de lino durmiendo el sueño de sus balancines de plomo, los facetados caireles de las arañas suspendidas entre cupidos y legionarios, los rampantes grifos de los aldabones amenazando con sus garras al son extinguido, los sellados potes de cerámica llenos de Agua Divina, Pate de Agnel y Vino Moisan, la redonda rosa de los vientos con su aguja clavada en una caprichosa presión de setecientos cincuenta y dos punto seis, los convexos lomos pardos de los libros desnutridos para las polillas y para los hombres apretados en el alma oscura de la arena, una caja de música con los resortes de su cilindro desconcertados y un Culto a la Hermosura de Uguet, un camafeo vacío y un pendiente de turquesas, un aristón incrustado y un cofre de sándalo, un candelabro cincelado y una flor marchita, cucharas y dedales, companillas y servilleteros, cazos y acericos, abanicos y anillos, todo mitad materia y mitad sombra, abandonando su identidad y su nombre conjurado, volviendo al mundo mineral que lo alumbrara por un momento —un siglo o un milenio— con la conformación de las cosas destinadas a durar para siempre, mientras por el norte se gestaba la oscuridad que habría de encontrarlo de rodillas y sin plegarias.

III

A la mañana siguiente el viento había restañado el lacerado declive del médano, su vulnerado secreto. Durante la noche susurrantes serpientes de arena habían reptado alrededor del alar desnudo volviéndolo nuevamente hacia su tranquila destrucción, recuperándolo definitivamente para el metabolismo que lo reclamaba urgido por la transgresión, que lo transformaría en un almacén ingrátido, una estructura sin masa, para devolverlo provisoriamente alguna vez durante algunos segundos bajo la forma de espejismo.

Así que la nabia visto nacia tres años, incommovible, inalcanzada. El soplado interminable del oeste no se había detenido a lo largo de los últimos mil días agigantando las dunas de la costa, trabajándolas con su prodigiosa orfebrería sin dedos, sin comunión posible con la ondulante cinta salada que arrastraba retazos de estrellas y espinas de luz, inasible y poderoso, alejando de la costa la piedad del olvido, el silencio y la muerte, quejándose noche a noche fuera del refugio, entre los tamariscos, en ningún lado.

La casa estaría allí eternamente y él no se iría nunca

SEIS MUJERES Y LA ESCRITURA



Pintura griega

En la ciudad de México se realizó, del 3 al 6 de junio, el IV Congreso Interamericano de Escritoras. El propósito de tales congresos ha sido estimular la curiosidad crítica hacia la literatura escrita por mujeres. Se procuró no perderlo de vista ahora, a pesar de la insistencia que ponían otros discursos —el discurso feminista, el discurso político— en su afán de prevalecer. Ciertas presencias excepcionales trajeron el eco de palabras escritas en Lima, en São Paulo, en Río de Janeiro, en Buenos Aires o en Montevideo. Queremos transmitir ahora el testimonio de un diálogo en vivo con esas escritoras, cuyas colaboraciones publicaremos en entregas sucesivas. Los textos de Julieta Campos y de Tamara Kamenszain que aquí aparecen fueron leídos en el Congreso. Las entrevistas fueron hechas por Danubio Torres Fierro, con excepción de la de Nélida Piñón, que fue contestada por escrito y traducida del portugués por Eduardo Milán.

Nélida Piñón ESCRIBIR EN ESTADO DE ALERTA

—¿En qué forma el país —la mentalidad brasileña— influyó en su proceso de desarrollo como escritora?

—El país influyó en mi desarrollo como escritora desde el momento en que nací en su territorio y me apropié de su lengua para expresar mejor mis necesidades básicas. El primer gesto ya sería indicativo de la utilización de la lengua portuguesa para anclarme en el mundo. Y de que al usar este instrumental, de este lado del Atlántico, me impregnarían sus frecuencias, sus pulsaciones y afectividades. Debido a eso, nunca pude dejar de ser la lengua, el pueblo, sus límites y significados, en tanto escritora. Mi texto existió porque fui precedida por este país tropical con sus fanfarrias progresistas y su apatía cultural. Son estos mismos subsidios y estas mismas instituciones a los que debo revelar y combatir diariamente. Como escritora, existo a pesar de esta difícil herencia, o quizá por ella misma, y velo por convertirla en material de trabajo y de reflexión.

Únicamente el Brasil me ofreció un lenguaje, un punto de vista y una conciencia, para que los llevara a la exasperación sin descuidarlos. Y aunque exista un sistema que se apropia de este bagaje para proponernos gradualmente el cancelamiento de la mitología nacional, y la disolución en la matriz de cualquier ideología cultural, aún así mi deber es denunciar esta realidad, transgredir las normas mezquinas y envilecedoras y abonar la palabra con energía crítica.

La verdad es que no se elige el país para nacer. Tampoco puede uno decidirse por una lengua ideal para imponerle conceptos ideales. Hay que luchar por el país y por la lengua, apropiarse de su substracto. Es necesario, además, reforzar el antagonismo entre lo que uno es y lo que el país quiere que uno sea. Y nunca permitirse el conformismo, el slogan, la apatía, o el texto oficial y aplaudido.

El Brasil llega diariamente a mi puerta para que lo piense. Y cuanto más avanzo por su historia, aunque choque con su estancamiento, mejor me preparo para ocupar el espacio de los reales sentimientos brasileños. Sin alcanzar el sentimiento nacional, que vive y respira a través de la lengua, no me autorizo a expresar las condiciones prioritarias de sus seres humanos, sus desfallecimientos, sus aspiraciones, su inmensa perplejidad.

Lo que el Brasil es, también lo soy yo. El artista no tiene el derecho de inventariar la vida a través de un exorcismo a su gusto. No tiene derecho de separar lo que lo avergüenza, reservándose tan sólo el adorno, lo estético. El escritor camina paralelamente al conjunto, al residuo, a la basura, el substracto. Este país me está haciendo a cada instante, desde el momento en que combato sus frustraciones, sus circuitos mentales obstruidos a propósito por la indiferencia, el abandono de la lengua y del pensamiento, su fragmentación mental. Jamás separo mi formación intelectual del proceso histórico que vivo.

Como escritora me corresponde narrar críticamente lo que somos, lo que pudimos ser, lo que nos dejan ser. La matriz de mi creación está centrada en la problemática brasileña. Dondequiera que yo vaya, allí debe buscarse al Brasil.

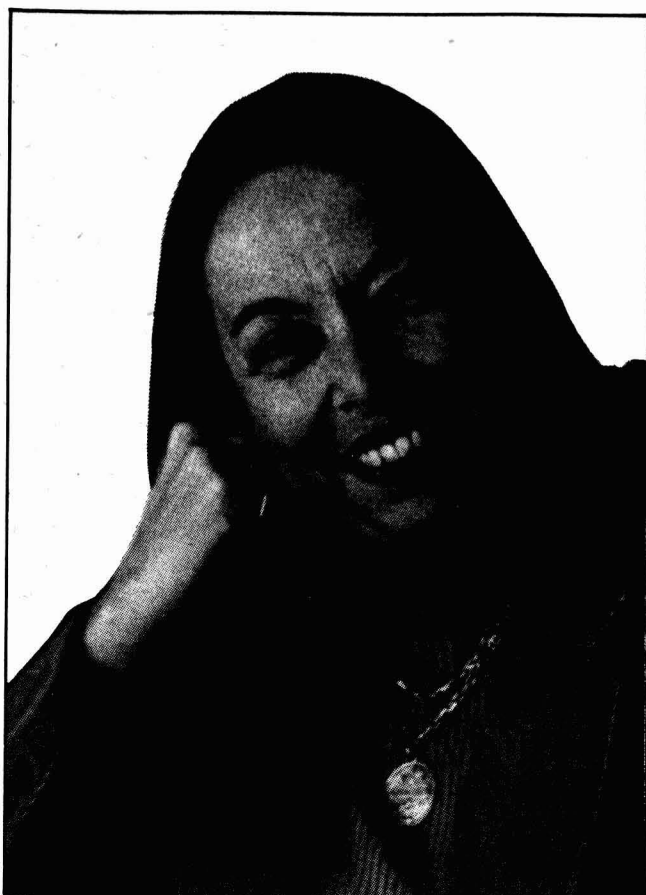
—¿Usted preferiría haber surgido como escritora fuera de aquí? ¿En qué país y por qué?

—A veces el desánimo, la desilusión, la sospecha de la inutilidad de nuestra resistencia me hacen soñar con una patria más equitativa en que la palabra al tener libre circulación, sea dialécticamente violada y restaurada, siempre con miras al enriquecimiento humano. Una tierra donde el escritor no sea un paria y su propuesta sea ennoblecida por el consumo y la crítica. Y donde, al representar a su pueblo y al fijarle su historia, sus aspiraciones colectivas, su mitología, al mismo tiempo permita que el pueblo se vuelva sobre su propia aventura, exigiendo así otros rumbos para su futuro. En este momento, sin duda, soy vulnerable, al punto de desear un país traducido, amoldado, en que la vida sea menos onerosa y no tan difícil la supervivencia, donde no hubiera que pagar un precio tan alto por los pequeños gastos. Estos instantes son breves, felizmente, porque rechazo las propuestas de renuncia a un país que es nuestro y que requiere una vigilancia permanente. A pesar de todo, este es el único espacio que quiero ocupar; ningún otro justificaría mi existencia de artista. Un país necesita que se grave su historia justamente cuando flaquea, cuando comienza a degenerarse y son más visibles en él las marcas de la injusticia y del conformismo. Es aquí que quiero quedarme.

—¿Cómo encara usted, específicamente, las dificultades de la mujer en la sociedad brasileña, para realizarse en una profesión como la suya?

—El texto de la mujer es discriminado en general, tanto en el nivel del lenguaje como en el de la valoración crítica. Todavía es vigente la clásica división entre literatura masculina y literatura femenina. La primera sirve como modelo, como única referencia y es de uso exclusivo del hombre, como si ambos géneros no utilizaran el mismo instrumental. El sistema literario olvida que el lenguaje es producto del ejercicio del poder, que entre nosotros es exclusivamente masculino. Debido a esto en su trabajo la mujer no puede prescindir de un patrimonio socializado e impregnado de su propio punto de vista. Aún la literatura de desmayos y florilegios verbales, de sensibilidad contrariada y disminuida por la lista de deberes domésticos, no hace más que reflejar el punto de vista del hombre reprimido: es la contracara del lenguaje masculino. A pesar de esto la crítica alivia su sentimiento de culpa al otorgar a algunas escritoras la categoría de creadoras con escritura masculina, refiriéndose a aquellas que contradicen las disposiciones naturales de su especie.

Sólo en apariencia la mujer tiene igual acceso al mundo literario que el hombre. A pesar del valioso plantel femenino, el ascenso de la mujer a la sociedad masculina es todavía penoso. Ella lucha contra la desconfianza, contra el descrédito, buscando siempre una verosimilitud que tal vez alcance después de una larga carrera. La sociedad masculina es cerrada y reserva el espacio para la mujer por cota. Por ejemplo, si un debate exige la presencia de cinco escritores, sólo uno de ellos será mujer. Esta es la práctica perfeccionada en los últimos años. Los criterios artísticos, aplicados a una escritora, son más severos, se exige de ella más de lo que se le pide a un hombre. Entrar en el sistema literario le es doblemente difícil: enfrentan inicialmente la sospecha de la sociedad y luego corre el riesgo de ser fatalmente comparada a las escritoras que le precedieron. La norma del sistema es siempre relacionar a una debutante con una escritora consagrada, nunca con un autor masculino. De modo que la debutante, al mismo tiempo que



Nélida Piñón

enfrenta las precauciones del sistema, necesita superar la imagen de alguna escritora bajo cuya protección la confió la crítica.

—Hable un poco de su valentía, de lo que hizo para enfrentar esa dificultad.

—Traduzco mi lucha en dos niveles. Como individuo, al sabor de los huracanes y de las calmas domésticas, y como ser histórico, ahogado por las presiones sociales y por la arbitrariedad pública. Pero bajo esta represión reacciono y me creo nuevos impulsos, obligada a armonizar estos conflictos y problemas con los cuales, además, formamos nuestra biografía y tejemos nuestra historia. Sintetizando, fui educada para ser culta, bien vista, para reaccionar adecuadamente en las cuestiones sociales y destinarme, en suma, al hogar y a la seguridad burguesa. No obstante, esta educación, al favorecerme con múltiples y ricas experiencias y al mostrarse el revés de una superficie oficial, me llevó a vivir hasta el fondo lo que me era dado como exceso, a impugnar las reglas superfluas, a distanciarme del propio medio, contrariando el modelo que fue planeado para mí. Esta contradicción me proyectó hacia fuera de los límites del hogar, del pequeño segmento social al que estaba reducida. Me permitió ver que la realidad se multiplicaba, que se dividía y no se dejaba homogeneizar.

Vislumbré así que los ajustes impuestos a través de favores concedidos eran falsos, pues por todas partes prevalecía una ideología niveladora, sin espacio para el sueño, la respuesta y la contradicción. Por último me permitió saber que el hecho de haberme plantado en el centro de la vida y oír sus palpitaciones, era la única manera de superar la doctrina, el catecismo y el futuro hipotecado.

Resistir a las convocatorias oficiales fue la lucha principal, junto a la relación con el texto, que siempre nació en mí mediante un penoso esfuerzo, en una batalla de la que diariamente

te salía derrotada. Convivir, pues, con la presión social, la derrota cotidiana y la insuficiencia del material con el cual me relacionaba, fue la conciencia más dolorosa que enfrenté. Sólo quien ha vivido en un estado de excepción podrá comprender qué etapas debieron ser superadas para alcanzar cierto nivel de expresión y un mínimo de autonomía.

—¿Cómo se siente actualmente en su calidad de escritora en el Brasil?

—Como escritora brasileña me reservo un estado de alerta: el combate al enmudecimiento de nuestras fuentes vivas, el reconocimiento de que el Brasil reclama una conciencia verbal, y la revaloración de su lenguaje como instrumento de contradicción. Una vez que la lengua es una concepción de la realidad, cabe a este instrumento, y a nosotros sus guardianes, recensar y convocar a todas las realidades del país. Me corresponde, en fin, lo mismo que a un hombre. Quiero convivir con el texto y dignificarlo. No me resulta más fácil escribir porque sepa enumerar las dificultades del mercado o porque publique nueve libros. No pierdo responsabilidades por ser mujer o porque por tantos años hayamos sido perjudicadas. No puedo ilusionarme con pequeñas facilidades o con elogios llegados a la puerta, tratando de empalagar nuestras conciencias con azúcar y miel. El respeto de los compañeros se gana solamente a través de una obra seria, de adhesión a la lucha permanente. Toda verdad en mí debe buscar su correspondencia en lo humano, en lo colectivo.

—¿En qué medida la modernización de la cultura de hoy, aunque hecha de afuera hacia adentro, contribuyó a la valorización de mujer como escritora?

—La modernización choca con las limitaciones nacionales. El poder trata de neutralizar y retardar los efectos saneadores. La historia de un país siempre obedece a una velocidad controlada por el sistema imperante. Unicamente dándose cuen-

ta de la propia historia podrá el pueblo proponerse vivir otra, a la altura de sus aspiraciones. Mientras tanto, permanecen nuestros lamentos y nuestros preconceptos. Pero a pesar de ellos, el movimiento feminista hizo su aporte en el litoral brasileño. Sus pulsaciones son detectadas por todos lados. Aún con la información controlada, bajo censura, los medios de comunicación se sofisticaron y levantaron la plataforma de la mujer, esa ciudadana de segunda clase. Y esto es tan evidente que la propia jerga en uso, al discutirse esta cuestión, comienza a acusar la irregularidad social que padece la mujer. Las opiniones se alternan, el debate se radicaliza, indicio seguro de que el problema inquieta e impone reflexión. A pesar de eso, nuestra sociedad es todavía arcaica y quietista. No estimula nuevos patrones de comportamiento y promueve la utilización de la mujer. La inhibe, al igual que al hombre, al censurar su energía creadora, impidiendo así la libre difusión de las ideas. La escritora brasileña podrá vencer los preconceptos y las sospechas si desmitifica el falso liberalismo del poder literario. Unicamente el texto justifica su intervención social y la valoriza, un texto que sanee la adiposidad del sistema lingüístico oficial, su inercia, su cobardía. En fin, la mujer vencerá en la medida en que forma un pensamiento y un lenguaje que revisen su país y su tiempo.

—¿Cuáles fueron las pioneras? ¿Quién abrió camino?

—¿A quién debemos rescatar de la oscuridad del tiempo y hacerle justicia? ¿Quizás a María Pirmina dos Reis, nuestra primera novelista? ¿O a todas las que nos precedieron y nos nombraron sucesoras de su anonimato? Sería difícil identificar a quién le debemos el honor de esta batalla, iniciada no sabemos cuándo y continuada por nosotros. ¡Fueron tantas las mujeres que se dejaron seducir por la palabra y su poderoso signo! Por la palabra supieron que había vida alrededor desde que la fijaron en un simple papel. Ellas empuñaron decidida-

AZAR DEL CUERPO NECESIDAD DE ESCRITURA

La existencia o inexistencia de una escritura específicamente femenina debe formularse, pienso, no desde los temas sino desde el acto mismo de escribir. Se trata, pues, de explorar el acto de creación.

Acto que confiere vida, como el amor, la creación se da porque existe la amenaza de la muerte. Crear es robarle al tiempo, ese insaciable devorador, un espacio privilegiado donde todos los tiempos coinciden en un presente rescatado a la usura de la muerte. El momento de la creación es de una rara intensidad: la vida está en el cenit. La obra irradia después esa intensidad en la que reside, en alguna medida, la fascinación del arte. La creatividad artística parece ligada a una experiencia del desorden, a un conocimiento de lo abismático. Pero organiza ese desorden en una forma que habla al espíritu y rescata para la vida lo que era de la muerte. Algo se abre en la opacidad del mundo. Todo el ser se involucra: el deseo y la inteligencia y la voluntad. El conocimiento que más conoce es el apasionado. Cuanto más completa sea esa puesta en juego del ser total más penetrante será la videncia. Desde William Blake hasta Octavio Paz, pasando por Achim von Arnim, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, André Breton el don poético se ha identificado con la enigmática facultad

del vidente. Los ojos del poeta se iluminan con el resplandor del tigre en la fronda nocturna. Y extraen de lo oscuro —como Orfeo— un cuerpo radiante. En la obra se desciende a las tinieblas para volver con el corazón de las tinieblas en la mano.

Si a esas tinieblas alguien prefiere llamarles “inconsciente” pasaríamos al discurso científico. Diríamos entonces que en la pintura, la escritura o la música se abren paso a la conciencia los contenidos del inconsciente: deseo y represión, pulsiones de vida y de muerte. La intuición *revela*. La conciencia se abre y, receptiva al máximo, se ilumina. Algunos identifican esa iluminación con la experiencia de lo sagrado.

Y no sin fundamento. Sólo que ese sagrado del que participa la palabra poética sería, más bien, lo sagrado de la transgresión. Lo que dice impugna el discurso racionalizante del Yo, del ideal del Yo y de la Ley. Escribir es dejarse habitar por las “otras voces” que nos rondan. El texto es la *otra* escena: un escenario subterráneo que de repente invade el proscenio. Un inconsciente le habla a otro. La obra será válida si es capaz de despertar en otro —lector, espectador— los propios fantasmas. Porque en el espacio imaginario de la escritura se vuelven corpóreos los fantasmas. El texto es la



mente la pluma e hicieron posible el camino que hoy medimos y mantenemos abierto con dificultad.

No hay un marco histórico determinado o una cronología verídica. Pionera fue la primera brasileña que hizo un soneto trancada en una alcoba sin aire, apenas sabiendo leer, porque le prohibían el conocimiento. Aquella que enfrentó el ridículo social para registrar, bajo la forma de diario, la modestia de su vida cotidiana. Todas estas mujeres sin nombre perdieron su identidad en el tiempo, en la comprensible oscuridad de sus textos. Gracias a ellas, a este sordo empecinamiento, con su sensibilidad clausurada por el preconceito, se inició la trayectoria de la mujer en la literatura de este país. Lograron subvertir los valores establecidos y abrir caminos y aquí estamos nosotras tratando de no cerrarlos y de honrar sus memorias.

—No podemos dejar de hablar de la Academia. ¿Le gustaría entrar?

—No tengo vocación académica. Luego, no me interesa luchar por ingresar a sus cuadros, ni mucho menos tengo mi vida organizada para venir un día a abrazarla. Carezco de afectos o destinos diferentes a los míos. Pienso que un escritor debe ser ácidamente celoso de su independencia y desvincularse de cualquier institución que pretenda oficializarlo o acomodarlo. Aunque la Academia proponga la convivencia entre iguales y se ocupe, aunque esporádicamente, de asuntos cultura-

les, como institución termina siempre por ajustar en exceso el procedimiento crítico de sus miembros, suavizándoles la palabra, imponiéndoles alianza que fuera de ese ámbito jamás respetarían. A pesar de estas restricciones personales, acogí con entusiasmo el ingreso de Rachel de Queiroz a esa casa, del mismo modo que me entusiasmaría el ingreso de otras compañeras.

—Hable un poco de la alegría de ser escritora.

—La historia de la felicidad necesita ser narrada para que no se la olvide. Necesita fijarse para que se reproduzca. Y, sobre todo, necesita ser escrita para que se crea en ella, para que se sepa que es posible. A pesar de esta meta, escribir no representa exactamente vivir una gran alegría. El escritor es un solitario que padece la audacia de haber ido al encuentro de la aventura humana. Y por haberse colocado en el centro de la vida, esta misma vida le viene en oleajes y dispone de pocos recursos para representarla. ¿En qué medida no estará, al contrario, alejándose de la historia humana? Por eso, entregarse al texto, explorar sus infinitos recursos, no es lo que se dice una experiencia jubilosa. Pero, a su vez, un texto sólo puede ser montado mediante una gran pasión y un intenso dolor. Y esta pasión y este dolor tal vez sean, quién sabe, una remota forma de la alegría.

“tierra prometida”, el “Más Allá” inaccesible, la Luna que reclama Albert Camus por boca de Calígula: el único ámbito donde la ilusión vuelve recuperable lo irrecuperable, el Objeto de nuestro amor original. Eros y la muerte se transfiguran y se abrazan a medida que se llena de signos la página blanca. Las palabras obturan el vacío. La escritura penetra el vacío. Repara y restaura. De ahí el placer que comunica.

Las palabras son el revés de la ausencia. Alucinamos, en la escritura, el Objeto, con mayúscula, del más remoto deseo. En la página se cumple aquel deseo que jamás fue satisfecho ni será colmado nunca salvo por lo Imaginario. Escribir es atravesar el desierto persiguiendo el Absoluto. No importa si ese Absoluto es un espejismo. Es un espejismo cuya perduración está garantizada: basta que alguien vuelva a formular el conjuro —las palabras del texto— para que reaparezca.

Baudelaire hizo explícito algo que quizás habían sospechado todos los poetas: el don que germina poesía es la facultad de recuperar a voluntad la infancia. A su paraíso y a su infierno nos devuelve lo lúdico de la escritura y su pericia para convocar fantasmas. Se instala en ella la omnipotencia que sólo se nos dio en la infancia para configurar el mundo a la medida de nuestro deseo. Y el deseo, que rige el inconsciente, es atemporal. Por eso la escritura tiende a abolir el des-

gaste que atestiguan, en la realidad de afuera, los relojes. Como el inconsciente, niega a la muerte. Y, también como el inconsciente, es andrógina.

Cada cultura tiene sus valores “masculinos” y “femeninos”. La inserción de hombres y mujeres en la cultura está marcada por esos paradigmas. Pero el proceso que integra la persona del escritor —como la de cualquiera— es un complejo entretreído de indentificaciones masculinas y femeninas. El sexo marca pero también marcan los ideales a los que se tiende. Marca el cuerpo la escritura, pero no hay que confundirse: más que el cuerpo real lo que pasa a la escritura es el cuerpo fantasmático que nos habita. La escritura se alimenta de todos los niveles del ser, pero sobre todo de ese *daimon* imprevisible que, despoetizado, se llama ahora inconsciente. La creación moviliza las imágenes más arcaicas y, en esas profundidades, lo masculino y lo femenino se imbrican misteriosamente. A la voz de Flaubert diciendo “Madame Bovary, soy yo” respondo otra, en redada en las ventiscas de los páramos de Yorkshire: la de Cathy-Emily Bronte asegurando: “Yo soy Heathcliff”. No es otro el prodigio de la alquimia del verbo: reconciliar, en el oro filosófico de las palabras, la diversidad de los opuestos.

Julieta Campos

LYGIA FAGUNDES TELLES: ESCRIBIR ES VENCER AL MIEDO

Es una mujer elegante, discreta, de mirada intensa —y a lo largo de la conversación revela los mismos rasgos que se traducen puntualmente en su escritura: sensibilidad, una inteligencia serena y tranquila, una sabiduría humana que sólo puede surgir de una entrañable experiencia vital. Así, y al igual que en sus cuentos o que en los fragmentos de *A Disciplina do Amor*, cuando Lygia Fagundes Telles habla, importa, y mucho, registrar sus matices de voz, el tono de sus frases, el centelleo de sus ojos. Publicó su primer libro, *Praia Viva*, en 1944, y desde entonces ha mantenido una producción sostenida que incluye *O Cacto Vermelho* (1949), *Ciranda de Pedra* (1954), *Histórias do Desencontro* (1958), *Verão No Aquário* (1963), *Histórias Escolhidas* (1964), *Gaby* (1964), *O Jardim Selvagagem* (1965), *Trilogia de Confissão* (1968), *Antes do Baile Verde* (1972), *Seleta* (1971), *As Meninas* (1973), *Seminário dos Ratos* (1977), *Filhos Pródigos* (1978) y *A Disciplina do Amor* (1980). En la entrevista que sigue estuvo preocupada por su escaso conocimiento del español, y más de una vez se lamentó de que ella, que pelea con las palabras como un boxeador, en la ocasión tuviera que vérselas con una lengua que no domina. Pero, a la vista del resultado, esa limitación no importó demasiado.

—Tanto en los cuentos de *Seminário dos Ratos* como en *A Disciplina do Amor*, que son los libros suyos que co-

nozco, aparece un tema recurrente: la condición del hombre. En efecto, allí el hombre asoma como un “viajante perdido en el bosque” que quiere escapar de un miedo arcaico, primitivo, que está en una permanente búsqueda de la felicidad, y que se caracteriza —psicoanalíticamente— por cometer siempre los mismos errores.

—Eso que usted señala es exacto. La condición del hombre es mi tema principal, la obsesión que recorre mi obra de punta a punta. Cuando yo era apenas una niña el hombre era una figura sentimental, romántica, esencialmente buena, y yo tenía muchas esperanzas puestas en él —aún las tengo, porque de otra manera no continuaría escribiendo ni estaría aquí hablando. En aquel entonces, y como consecuencia de esa visión, el hombre encarnaba todas las virtudes; pero más tarde, y como si se tratara de una fatalidad, llegué a pensar con Charles Péguy que el hombre, en la medida en que vive, se corrompe: vivir es envilecerse. No obstante, poco a poco fui recuperando la esperanza y ahora creo que, a pesar de todo, el hombre tiene enormes potencialidades que lo harán, siempre, sobrevivir. Fue William Faulkner quien sostuvo que el hombre no sólo sobrevivirá a sus muchos desafíos sino que —y esto es lo que me interesa— el día en que pierda el miedo será capaz de hacer grandes obras.

BLANCA VARELA: “NO ME ASUSTA ENVEJECER”

Se disculpa advirtiendo que no sabe hablar, que es una poeta de obra escasa, que las entrevistas la intranquilizan. Pero no está nerviosa. Al contrario, Blanca Varela (Perú, 1926) es una mujer que, al menos las veces que la he visto, conserva intacto su encanto: una forma de ser suave y serena, donde no hay lugar para las estridencias, y una seguridad en sí misma que la muestra muy dueña de su persona. “No me preguntes si existe una literatura femenina porque —al contrario de algunas posiciones muy difundidas ahora— no creo en tal cosa. No vine aquí a defender una literatura femenina sino a encontrarme con mujeres que escriben, a escuchar su testimonio y a conocer a algunas colegas. Eso es lo positivo de esta clase de reuniones. Por lo demás, debo aclararte que nunca sentí el complejo de la literatura femenina, como parece que es el caso de otras mujeres. Es más: tengo que confesar que, al menos en los años que pasé en París, y que fueron los de mi formación como escritora, participé de un mundo de hombres. Allí desempeñaba, es cierto, un papel anágico —un papel que abandoné cuando tuve hijos, que es lo mejor que me ha pasado porque en el momento que das la vida sabes que vas a morir. Por lo demás, fueron los hombres quienes me hicieron conocer la

poesía: Sebastián Salazar, Emilio Westphalen, José María Arguedas, Octavio Paz, mi esposo y el nicaragüense Martínez Rivas. La verdad es que me hice feminista, para decirlo de alguna manera, cuando tuve hijos. Es curioso: es arduo aceptar la persona que uno es. Digo esto porque durante mucho tiempo tuve vergüenza de la persona que realmente era, o al menos de esa persona que aparece en mi poesía. Creo que esa es la razón que explica que demorara tanto en publicar. Eso y, claro, cierta reserva personal: ¿sabes que esta fue la primera vez que leí mis poemas en público? La verdad es que no me inquieta demasiado ir descubriendo las cosas poco a poco. Una de las comprobaciones que he hecho últimamente es que madurar es no sólo un ejercicio hermoso sino fecundo. Digo esto por varias causas. Por ejemplo: el poeta debe aprender a trabajar, y eso no es fácil y exige un tiempo de sazón. En mis primeros años de poeta no hacía otra cosa que dejar en libertad a las palabras y a las imágenes, que surgían como una suerte de torrente, y en cambio ahora cada vez ocupa un lugar más importante la racionalidad. Quiero decir: me encanta la conciencia del acto creador aun cuando sé muy bien que no soy un ser racional. Y justamente por ese encantamiento gozo

Vencer el miedo es la prueba más dura a que se enfrenta el hombre, y lo es porque Dios nos ha dado instrumentos muy frágiles y delicados para ejercer lo que podríamos llamar nuestro oficio de seres humanos. Pero aquí hay algo que debemos destacar de inmediato: contraponiéndose a esa fragilidad nos estructura una fuerza poderosa que yo no sabría decir de dónde proviene —aunque me parece que viene de Dios. Es El quien nos hace levantar como se levanta el boxeador y recomenzar la pelea como si nunca nos hubiéramos caído. Así, y a pesar de vivir en un planeta que está enfermo —y cuánto—, el hombre asoma como el dueño de una fuerza terrible capaz de atarlo sólidamente a la tierra o de hacerlo tocar el cielo. Hay que preservar, por encima de todo, esa fuerza.

—Usted habló del miedo. ¿No se podría decir que las grandes obras del hombre nacen justamente de su miedo —de sus miedos?

—Es cierto. Pero aquí debemos precisar que se trata de un miedo ya controlado. Pensemos en la obra de Dostoievski. Todos sus personajes son seres angustiados y padecen una ansiedad que proviene del miedo, de esa fuente turbia y oscura que es el miedo, y sólo emergen de ese pantano en la medida en que triunfan sobre ese miedo, es decir, en la medida que lo controlan, aun si para hacerlo tienen que morir. El lenguaje coloquial tiene una expresión feliz: “el hombre debe superarse”. ¿Se ha pensado qué es lo que debe superar? Para mí no es otra cosa que el miedo. Lo que sucede con los personajes de Dostoievski se da también en Kafka. ¡El miedo de Kafka...! Pero Kafka era un luchador —para decirlo con uno de sus títulos— y logró vencer su miedo. Hay un momento preciso en el que es posible situar su triunfo: aquel en que escribió la carta a su padre. Es una carta en la que desaparecen sus temores y habla cara a cara con su pa-

enormemente cuando las cosas se ponen en su lugar, cuando del magma empiezo a quitar la maleza, cuando siento el poema como una composición que pasa tanto por la mente como por su propio intrasferible ritmo musical. Aquí debo aclarar, para no crear confusiones, que no soy partidaria de la inteligencia por la inteligencia en ese juego animal que es la poesía. En realidad, y en última instancia, en poesía importa encontrar tu *mantra*, que es como encontrar el sonido de tu propia sangre. En cuanto al proceso de madurez de que hablé antes quiero añadir que aun cuando sé que entraña también —y cuanto— el acercamiento a la vejez, tal cosa no me asusta. Sucede lo contrario: me gusta la idea de envejecer porque sé que entonces estaré tranquila y podré trabajar. Tampoco me preocupa tener una obra escasa. Más allá de razones estrictamente personales, como el tiempo que dedico a mis tareas y a mis hijos, pertenezco a un país que nunca se interesó por sus escritores. Piensa en los destinos de César Moro, de Vallejo, de Salazar Bondy. Además, y como lo sabe cualquiera que me haya leído, no me gusta tomarme demasiado en serio: por eso el humor, y la ironía, recorren toda mi obra. Creo que ésa es una actitud saludable. Y quizá por ello no me atraen las entrevistas. Pero ese es un pecado menor, ¿verdad?”

D.T.F.



Lygia Fagundes Telles

dre. Yo, que soy una mujer que lucha con las palabras, y con la inseguridad, y con la fragilidad de esos instrumentos otorgados por Dios, trato entonces, a mi manera, de emplear la fuerza que me habita. En esa lucha con el miedo que es escribir, a veces salgo vencedora. Esas veces, esas raras veces en que alcanzo el triunfo, son consecuencia directa de algo que podría decirse así: en esos momentos escribí lo mejor que pude. De ahí que tenga esperanzas en continuar apelando a esa fuerza que me da aliento y valor —una fuerza que, debo repetirlo, me es dada por Dios. En todo caso, recordemos que el miedo se esconde en nosotros como un animal inoble, oscuro y sucio, y que con él hay que pelear hasta la muerte. Incluso cuando nos enfrentamos con ésta hay que encararla mirándola a los ojos.

—En una ocasión, Marguerite Yourcenar dijo que ella desea una muerte lenta para poder seguir su proceso paso a paso.

—Confieso que no llegué a ese estado de perfección. Pero hay algo que, en este contexto, me interesa señalar. Al haber sido arrojado del paraíso, el hombre debe luchar con la ansiedad y con la insatisfacción. Y creo que la ansiedad es el origen de las grandes creaciones. Estoy poseída por el demonio de la ansiedad, y es él quien me mueve a escribir. Por eso, cuando escribo alcanzo la plenitud de mí misma: me apodero de esa llave de que habla Carlos Drummond de Andrade en uno de sus poemas. Dice el poeta:

*Penetra sordamente en el reino de las palabras
allí están ellas intactas
en estado de diccionario
y te preguntan sin ningún interés por la respuesta:
¿encontraste la llave?*



Cuando escribo poseo esa llave. Es el momento del amor total —porque escribir es un acto de amor. Es entonces cuando creo en mí, en mi texto, y cuando me siento invencible y poderosa. Omnipotente, sí. Me repugnan las definiciones, pero de todas maneras quiero recordar una de Stendhal que dice que “la vocación es la felicidad de tener como oficio la pasión”. Es imposible encontrar una definición de la vocación de escritor más perfecta que ésta.

En el instante en que escribo no hago sino desarrollar el oficio de una pasión, y por ende soy feliz: me pertenece la llave de que habla Drummond de Andrade. Esa llave son las palabras. Pero, como se sabe, la creación literaria es una búsqueda permanente. Así, en el momento mismo en que encuentro la llave, la pierdo. Terminó mi texto y ya no hay nada más. Recomienzo mi búsqueda hasta que realizo la próxima creación y la llave, misteriosamente, reaparece en mis manos.

—Hábleme de su cristianismo.

—Mi cristianismo es un misticismo. No frecuento las iglesias ni practico los ritos católicos como la confesión o la misa. Tengo una forma muy especial de comunicarme con Dios, y esa forma es muy pobre porque no encierra ningún heroísmo ni es generosa —en el sentido cristiano de la palabra. Pero es la forma que encontré para mí misma y para canalizar mi fe. De ahí que tenga unos celos extraordinarios de una mujer como santa Teresa de Ávila, cuyos ojos eran dos bolas de fuego y que veía a, y conversaba con, Dios. No puedo alcanzar esas alturas —ni esas temperaturas. Mi fe es pobre y delicada pero, aun así, trato de mantener su fuego en permanente ebullición. Ese cristianismo es también una manera de creer en la inmortalidad del alma. Creo firmemente en que no desaparecemos después de la muerte. Soy, si usted acepta la definición, una espiritualista. Creo en Dios y en la inmortalidad del alma. Lo sé: a veces creo en cosas muy ingenuas, diría que puérriles. Pero en mí hay un lado infantil e inmaduro. ¿Quiere que le haga una confesión? Pienso que la inmadurez es una de las fuentes principales de la creación artística. En todo artista hay un costado de su personalidad que es inmaduro. ¿Qué es la inmadurez? Es el niño que todos llevamos dentro nuestro, y que de pronto nos espía, nos hace morisquetas o nos mira de reojo. Es un lado puro, ingenuo e inocente que habita en nosotros. Y puede ser el lado más poderoso del hombre puesto a crear. Fíjese en los grabados de Posada: están hechos por un niño sardónico, lleno de ironía, vivaz. Doy el ejemplo de un pintor *naif* —pero también otros, cuya visión no es nada primitiva, están alimentados por las travesuras de un niño que llega y tira de las mangas y solicita que su curiosidad sea saciada. Lo que acabo de decirle tiene como objetivo aclararle que mi fe cristiana es inmadura. Allí también surge la niña que me habita y que, cuando me da la mano, me transporta a países imaginarios. He ahí lo importante: sólo nuestro lado infantil es capaz de conducirnos a la imaginación pura y total. Ese niño es la manifestación de lo fantástico que existe en nosotros, y a través de él llegamos al punto más alto de la intuición y de la percepción. Rimbaud decía que hay que ser vi-

dente. El vidente es, siempre, el niño: tiene sed de curiosidad y esa sed lo lleva a trasponer los límites y a ampliar los horizontes estrechos. Yo digo, con Rimbaud, que hay que ser perceptivo porque la percepción incluye la videncia. ¿Es otro el misterio de la escritura?

—A *Disciplina do Amor* es, sin duda, un libro escrito después de una experiencia dolorosa: su sabiduría humana, tranquila y serena, parece el resultado de un gran sufrimiento. ¿Es así?

—Así es. El libro surgió de la curiosidad por mí misma, y lo escribí después de una aguda crisis personal y afectiva. Quiero mucho ese libro. Pero también sé que lo que sufrí en el momento previo a la escritura pudo evitarse: yo estaba necesitada de ayuda y eso me lo pudo brindar una terapia psicoanalítica. Si la hubiera hecho me habría ahorrado mucho dolor y algo más importante que eso: la parálisis que padecí durante un tiempo que ahora se me aparece interminable. Pero la vida tiene paradojas abismales. Poco antes de salir de viaje para México, una organización de psicoanalistas, psiquiatras y psicólogos me invitó a discutir *A Disciplina do Amor* en público. Estoy ansiosa por hacerlo.

—En ese libro usted dice que fue una feminista involuntaria porque, siendo muy joven, ya trabajaba, estudiaba y escribía.

—Es cierto. El proceso que se dio, en lo que podría llamarse mi toma de conciencia, fue el siguiente: comencé escribiendo historias románticas, con muchas mujeres tuberculosas y apasionadas, desprendidas de cualquier circunstancia nacional o local, y más tarde, y poco a poco, me interesé en el país hasta descubrir —no sin asombro— que no lamentaba haber nacido en Brasil, hablar una lengua minoritaria y pertenecer a eso que se denomina el Tercer Mundo. Esos rasgos, que antes veía con cierto espanto, podían ser mi salvación: había un mundo por construir y el testimonio que yo aportara sobre mi país y mi gente podría ayudar. Aprendí, entre otras cosas, que una de las funciones más altas del escritor es la de ser testigo de su tiempo y de su sociedad. Y que eso se da exactamente de la misma manera en el escritor y en la escritora. La escritura no tiene sexo y no existe una literatura masculina y otra femenina. No hay un salón rosado y otro azul: hay, siempre, una mezcla fecunda. Y la única partición de aguas aceptable es la que impone la calidad. Es claro que, eso no me impide reconocer que la literatura femenina tiene una fisonomía que le es propia. Es la literatura de alguien que, después de siglos de esclavitud y encasillamiento, puede hablar —y entonces habla de sí misma. De ahí que la literatura femenina se escriba sobre todo en primera persona: está signada por la pregunta: ¿quién soy yo? Uno de mis personajes, en *As Meninas*, sostiene algo que me parece clave: “Antes los hombres decían cómo éramos las mujeres. Ahora nosotras vamos a decir cómo somos”.

D.T.F.

OLGA OROZCO: HACIA EL VERSO PRIMORDIAL

Alguna vez Olga Orozco sostuvo que lo que decidió definitivamente su vocación fue la conciencia exacerbada de sus limitaciones, de sus carencias. Despierta desde su infancia a lo maravilloso, a lo extraordinario, por el miedo y el asombro —por lo *fascinans* y *tremendum* de toda experiencia sagrada— le fue revelada en la nostalgia “una Edad de Oro olvidada, en la que sabíamos todo, en la que habitábamos un lugar que no era, como el mundo, un efímero relámpago de lo invisible en la materia, y si era tal, no establecía límites, de modo que cada uno éramos como una parte de un solo organismo que tenía un Yo central: el de Dios”. No es extraño, entonces, que a partir de esa mínima pero decisiva declaración programática su obra (que se inicia en 1946 con *Desde lejos* hasta llegar a *Mutaciones de la realidad*, publicado en 1979) anhele “restituir esa comunicación, esa intimidad, esa sabiduría perdida”, y que, a la vez, allí ocupe un lugar muy principal la infancia, “ese jardín donde comienzan las raíces de la muerte”, ese “refugio” y esa “intemperie” en que germinan “antiguas voces que crecen como hiedra desde el sueño”. De ahí que la propia poeta haya advertido, en más de una ocasión, sus afinidades con los románticos, es decir, con “los exploradores de la noche del sueño, de las sensaciones oscuras, del misterio, de una realidad que no termina en lo sensorial o en lo visible”. Y también, y en consecuencia, algunas características en común con el surrealismo: “predominio de la imaginación, búsquedas subconscientes, fluir de las imágenes, inmersión en lo onírico”. Aun cuando lo que podría llamarse el núcleo teórico de esa poesía no alcanza a formularse de manera nítida y rigurosa —y ese es un rasgo que comparte casi toda la poesía latinoamericana de esta estirpe—, la hermosura de sus imágenes, sus atmósferas, sus ritmos y sus metáforas son lo suficientemente elocuentes como para paliar lo que a primera vista podría entenderse como una carencia. En todo caso, y como lo demuestra lo que va a leerse a continuación, Olga Orozco sabe, en el mano a mano de la conversación, recorrer con soltura, y con agudeza, el horizonte de su propia obra.

—El dominio de la infancia es fundamental en tu obra. No es que te remitas a ella como algo ya perdido para siempre sino que, de manera más decisiva, escribes desde ella.

—A lo largo de toda la vida, la infancia es como una semilla tatuada que va marcando cada uno de los ramajes que crecen más tarde. Es casi inevitable; entonces, que la llevemos en un estado latente y que signe todas nuestras experiencias. Dicho lo anterior, y contestando a tu pregunta, es claro que para mí la infancia no es nunca un pasado sino un presente activo que impone su impronta a todo cuanto vivo. Por lo demás, es una infancia que crece conmigo ya que si se hubiera estancado, o petrificado, se habría convertido en algo pueril y primario, sin ecos ni resonancias. Pero lo que me importa destacar, en este contexto, es que yo siento que nada totalmente nuevo se ha producido en mi vida cuyo germen no estuviera ya en la infancia. Quizá somos una prolongación de esa infancia —y lo somos a lo largo de toda nuestra vida.

—En uno de tus poemas dices que esa infancia es “un refugio y una intemperie”.

—Es una intemperie porque en ella te acosan todos los lobos, los miedos y los temblores, además de lo extraño y lo impenetrable, y a medida que vivimos eso se convierte en un refugio porque aquella experiencia primera fue tu conocimiento de las cosas, tu manera de aprehender el mundo y a la vez de buscar tus propias defensas. Así, la infancia es un estado de asombro permanente frente a todo lo que observo. Y esa actitud determina que cuanto observo se me aparezca como si lo descubriera por primera vez y, al mismo tiempo, como si lo viera por última vez.

—¿Por qué?

—Porque me duele que las cosas transcurran y sean fugitivas, y porque desearía que permanecieran. Hay en mi poesía un sentimiento nostálgico del tiempo —pero no se trata, jamás, de una nostalgia pasiva, estéril o parálitica. Es una nostalgia activa: una manera, quizá la única, de revivir. Creo, con Cioran, que una de las tareas del hombre consiste en violentar el tiempo: traer el pasado al presente y éste al porvenir, mezclar una y otra cosa y en ese trámite hacerle una jugarreta al tiempo. Una jugarreta que no sirve demasiado. El tiempo siempre gana.



Olga Orozco



—El polvo, la destrucción, la inutilidad de la lucha desembocan, en tu poesía, en un saldo bastante patético que se inscribe en un paisaje muy desolado y reseco.

—Es cierto, y eso tal vez se debe al paisaje en el que nació: esa llanura en la que cada piedra adquiere un relieve inusitado justamente porque allí todo es uniforme y desértico. Además, y sin pretender ninguna sobrevaloración de lo que hago, creo que mediante esa desolación se puede dar una visión de la eternidad y de lo absoluto. Por otro lado, y ya que hablaste de patetismo, hay que reconocer que la poesía es patética. Escribimos por o a causa de nuestras limitaciones dado que el Yo es único y no puede ser transferido. Escribir es, en este esquema, una forma de violar barreras y de conocer eso que en alguna ocasión llamé “la sustancia del abismo”.

—Hablaste de la inquietud por el transcurso del tiempo y por la fugacidad de las cosas. ¿Qué es lo que te resta del ejercicio poético?

—Lo que queda en mí es el acto creador —y el poema, una vez terminado, no es más que un desecho. Pero, ¿qué es exactamente eso que tú llamas “ejercicio poético”? Es una experiencia que, al menos en mi caso, se configura como si hubiera atravesado un territorio de fuego, y cuyo resultado —el poema— es apenas un pálido mapa de lo que viví. El poeta, si no ilumina, al menos acompaña, y lo hace en los estados que uno cree, o creería, que son menos intrasferibles y más solitarios. Leyendo el poema el lector encuentra que hubo una resonancia o una vibración semejantes a las que alguna vez él experimentó. Pero aquí hay que decir que el reconocimiento del público, por más generoso y amplio que sea, es algo que se da por añadidura. El poeta es —insisto— alguien que acompaña, y cualquier reconocimiento que se le haga es tan sólo la constancia de que se dieron la resonancia y la vibración que mencioné antes. Así, si dije que cuando escribo atravieso un territorio de fuego y que el resultado de esa travesía es un pálido mapa, también digo que el lector convertirá a ese mapa —otra vez— en un territorio de fuego. De ahí que, en el circuito que comprende al creador, a la obra y al lector, lo óptimo sería que éste contemplara la experiencia creadora con todo el brillo con que la vivió su autor. La poesía, se sabe, es algo perverso y malsano. Es un acto insistente y desesperanzado. Como sucede en esa esfera del universo de que hablan Giordano Bruno y Pascal, la poesía también es una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. El centro que está en todas partes es inasible, se traslada de un punto a otro y no obs-

tante seguimos intentando asirlo —aun a sabiendas de que tal cosa jamás sucederá. Y si eso sucede, si alguna vez asimos el centro, entonces se corre el peligro de caer en lo que cayeron los grandes poetas (y que no es, por cierto, mi caso): el silencio de Rimbaud, el balbuceo de Hölderlin, la insania de Artaud.

—Estás hablando de la locura.

—Sí. El poeta araña la locura porque uno de sus estados es el delirio. Y porque ese delirio provoca el desquiciamiento de las sensaciones y de esa manera el mundo se prolonga en regiones que, para decir lo menos, son peligrosas. Allí lo cotidiano se vuelve extraordinario y lo extraordinario minúsculo.

—Hay un eje central, una línea maestra en tu obra: la búsqueda de Dios.

—Aquí me interesa señalar algo: cada día me convenzo más de que a lo largo del tiempo las obsesiones permanecen idénticas y que lo que importan son las variaciones aportadas por la madurez o por la propia experiencia personal. Ahora bien: como tú dices, hay en mi poesía una búsqueda de Dios, y esa búsqueda se da a través de la unidad con el resto del género humano. Es decir, creo que todos usamos máscaras, que cada uno de nosotros tiene muchas máscaras, y que detrás de ellas está Dios. Mi intento es abolir esas máscaras —aun cuando no sé cómo ni cuándo lo lograré. Lo cierto es que conseguirlo me llevaría a sentirme unida con todo o, mejor, con una sustancia única que no está sólo en los seres humanos sino también en los objetos y en el mundo real que me rodea. Sería una unidad absoluta con el vegetal, con el mineral y con el animal. Más que cristiana, mi poesía es gnóstica. Allí existe la idea de un Dios anterior que, de algún modo, se dispersó y se disgregó en nosotros y que, también de algún modo, llegará a unirse a través de todos nosotros y volverá a constituirse en unidad. Eso lo sostengo en un poema que dice que “es víspera de Dios/ está uniendo en nosotros sus pedazos”. Este tema, al que corresponde aclarar que nunca enfrenté de manera exhaustiva y directa, surge una y otra vez en imágenes y alusiones. Es, como tú apuntaste, una línea maestra en mi poesía, y su consecuencia inmediata es la valorización del amor como una experiencia en la que también se revive la unidad perdida. Al haber sido arrojado del paraíso, el hombre recorre un camino, hacia arriba y hacia abajo, que lo conduce al encuentro de un verbo primordial. ¿Quién es capaz de negar que la poesía es la búsqueda de ese verbo primordial?

D.T.F.



BORDADO Y COSTURA DEL TEXTO

Si la escritura y el silencio se reconocen una a otro en ese camino que los separa del habla, la mujer, silenciosa por tradición, está cerca de la escritura. Silenciosa porque su acceso al habla nació en el cuchicheo y el susurro, para desandar el microfónico mundo de las verdades altisonantes. Tan silenciosa y lateral fue siempre su relación con la marcialidad de los discursos establecidos, que los hombres, paradójicamente, calificaron a la mujer de “muy platicadora”. Y plática no sería otra cosa que esa enmarañada mezcla de niveles discursivos cuyo decir, como objeto, es la nada. Susurrante plática de mujeres, fue creando una cadena irrompible de sabiduría por transmisión oral, que nunca quedó recogida en libros.

Sin embargo, en tanto habita en el reverso de lo “claro y distinto”, la escritura también basa su preservación, y lo que de ella se puede aprender, en una especie de transmisión oral. Nadie aprenderá a escribir como Góngora a través de un manual de versificación. La escritura gongorina, receta milenaria de abuela, se guisa en esa práctica reiterativa que canaliza el cuchicheo de reglas culinarias. Como la escritura no quiere decir nada, su extraña “plática” no puede recogerse en manuales y sólo lo oral sabe trasmitirla. Y si la oralidad es lo maternal por excelencia —el seno habla, la boca del hijo apre(he)nde— puede decirse que el elemento femenino de la escritura es la *madre*. De la madre se aprende a escribir. Maestra de escritores, es ella la que imprime al hogar el sin sentido placentero de la plática. Refiriéndose a la escritura de *Paradiso*, dice Eloisa, hermana de José Lezama Lima: “Las mujeres de aquella familia invertían gran parte del tiempo en incesantes diálogos que se interrumpían para proseguir la cotidianidad y se volvían a hilar con una técnica perfeccionada. Esos diálogos dieron a los niños de la familia una cultura insuperable... La tradición oral que nos fue transmitida enriqueció nuestro inconsciente. Más tarde, el joven poeta lo iría sometiendo al prisma de su caleidoscopio. En ese medio, tan exuberante, va mi hermano incubando su gran novela.”

La madre también imprime al hogar el espacio artesanal, obsesivo y vacío de sus tareas diarias. Cocer, bordar, cocinar, limpiar, cuántas maneras metafóricas de decir escribir. Ya es casi parte del sentido común comparar al texto con un tejido, a la construcción del relato con una costura, al modo de adjetivar un poema con la acción de bordar. Es sabido que las grandes compañías de limpieza prefieren contratar hombres, arguyendo que las mujeres, dedicadas al detalle, pierden mucho tiempo. Ellas ven el polvo escondido detrás de los objetos y se detienen en él y así, en esa práctica obsesiva de ir descubriendo lo que otros no ven, perfeccionan su oficio. Cierta tipo de escritura, aquella que en su carácter no discursivo pasa por los procesos de tejido, bordado, costura, se ve permanentemente revisada por ese ojo limpiador que descubre la suciedad en el detalle.

“Parménides ciego tejiendo la alfombra de Bagdad/ Comienzo porque sé que alguien me oye/ la que oyó mi nacimiento” declara el tejedor Lezama Lima mientras el hilo de su madeja es desovillado por la madre, eterna escucha, si-



Lezama Lima

Marcel Proust

lenciosa interlocutora que con su silencio le abre al hijo el lugar de la escritura. En ese resquicio que las mujeres mudas prepararon y dejaron libre, pudieron crecer algunos textos obsesivos, artesanales, femeninos, como los de Lezama Lima. Ya que nadie les demandó que escribieran, muchas mujeres, a través de los siglos, incubaron el síntoma canalizándolo en la plática o en las tareas domésticas. Sin embargo, el síntoma fue a habitar en sus hijos y así surgieron algunas obras firmadas por hombres pero co-escritas por mujeres. “Deseoso es el que huye de su madre” dice un poema de Lezama Lima mientras el poeta huido descubre que el deseo espejeante de la madre no es otro que el mandato de la escritura. “En la última conversación que tuvo con ella, recuerdo que me decía: hijo qué solo te vas a quedar a mi muerte. Yo le contestaba: que haré yo sin tí mi madre y con voz firme ella me contestó: escribir, escribir, pues naciste para eso, escribir, escribir”, confiesa Lezama en sus cartas.

En la sala de estar

Memoria corporizada en la plática, la de las mujeres encontró también su lugar de registro escrito: el diario íntimo, las cartas, las libretas garabateadas con recetas de cocina, los cancioneros, acumularon durante siglos porciones de idioma familiar. Sentadas en el centro de la casa, sólo las mujeres podían enraizar la novela al fluir memorioso que camina por el árbol genealógico. Refiriéndose a Victoria Ocampo, Leopoldo Marechal reflexiona acerca de ese carácter memorioso de la literatura femenina: “el estudio y la expresión del fluir, el idioma de la pasión consiguiente, el dolor de perder la imagen en el tiempo y la dulzura de recobrarla en la memoria, todo esto constituye, a mi juicio, una materia literaria sobre la cual la mujer puede alegar derechos casi naturales. Y digo casi naturales, porque, como ya lo he adelantado, la mujer no posee dicho carácter en exclusividad, sino en alto grado de excelencia respecto al hombre: la literatura de



Proust, sin embargo, revela mucho de tal carácter.”

Fascinado por las diferencias, quizá Marechal todavía no alcanza a ver el puente: Proust, como tantos otros, artesanos del bordado y del tejido, es *hijo* de la escritura femenina. Interlocutor de abuelas, madres, sirvientas, lanza a rodar el diario íntimo, lo legaliza, lo vuelve literatura. Y aunque para ello era necesario que le imprimiera una firma masculina —ley y hombre encuentran su síntesis perfecta en la firma— también era necesario que permaneciera sentado, como las hermanas Brontë imaginadas por Virginia Woolf, en medio de la sala de estar. Para la Woolf es en medio de ese ámbito de pláticas, de cruces, de trabajos domésticos, donde se teje la historia familiar. Charlotte y Emily, sin cuarto propio, acumulaban, desde el lugar colectivo de la casa, la materia de la novela.

Pero así como Proust pidió prestado a la mujer ese lugar de la casa, las Brontë, para publicar —para hacerse públicas— pidieron prestadas al hombre la firma, la legalidad.

Del lado del dobladillo

Los arquetipos malsanos de una literatura femenina confinada a ciertos temas y géneros, ocultan, una vez más, el aporte callado y rico de la mujer a esa tradición artesanal y milenaria de la letra escrita. Textos lacrimógenos, una falsa lírica endulzada con “bondad” y “pudor”, la tematización permanente de ciertos conflictos vitales supuestamente propios de la mujer, vinieron a llenar páginas y páginas de una literatura que, pretendiendo ser “específicamente femenina” es, en realidad, específica de un mercado por un lado, y por otro, de un interés muy claro: demostrar que lo propio de la mujer, más que una riqueza, es una limitación. Si dijimos que a través de los siglos las mujeres imprimieron a la literatura —ya fuera escribiendo o transmitiéndolo a los hombres que escribían— el sello de lo artesanal, de lo no discursivo, esto no supone irracionalidad, tontura, ingenuidad, falso lirismo. Como para demostrar lo contrario, la modernidad encuentra involucradas a las mujeres en el llamado discurso “racional”.

Siguiendo más la tradición oral de las abuelas que la tradición impresa de la academia, algunas mujeres dieron vuelta al discurso teórico para trabajarlo por el lado del dobladillo. Familiarizadas con las costuras, supieron que toda construcción apoya sus bases en un hilado no discursivo. Síntesis entre madres y maestras, internaron al razonamiento lineal y pedagógico por caminos zigzagueantes. Transformando casi en un diario íntimo la teoría freudiana, Melanie Klein escribió el pecho materno, lo dejó perderse en la imagen literaria para así recuperarlo como objeto teórico. Por su parte, y metida a pelear en un área masculina con su obsesiva máquina de coser, Julia Kristeva logra torcer la mirada ciega de los discursos científicos hacia un objeto frágil y olvidado: el lenguaje. Otra mujer, Simone de Beauvoir, ensaya la forma de ensamblar teoría y novela para darle a su objeto de reflexión un hogar en el cual sentirse cómodo. Pensar sobre la mujer y escribir como mujer se unen en casa de la Beauvoir a

fuerza de borrar las espesas fronteras entre géneros literarios.

La vanguardia doméstica

Esta posibilidad femenina de espiar en las costuras para ver las construcciones por su reverso, abre a la mujer, en su relación con la escritura, el camino de la vanguardia. Vanguardia vieja y nueva en la que los textos dejan jugar al lector con la artificialidad de la hechura. Y es en la milenaria escuela de las tareas domésticas donde se aprenden las reglas de esa modernidad. Sólo el trabajo obsesivo, inútil, callado, detallista, poco reconocido, puede dar por resultado lo que Barthes llamó “texto de placer”, ese texto cuyo placer de lectura coincide palmo a palmo con su placer de escritura.

Temerosas de cometer trasgresiones, muchas mujeres escritoras debieron justificar, a través de los tiempos, sus inclinaciones vanguardistas. Llama la atención este texto de Alfonsina Storni escrito a raíz de la aparición de su último libro, *Mascarilla y trébol*: “Por el juicio general —no de minoría— recogido a raíz de la publicación de algún poema de este libro en diarios y revistas, preveo que va a ser tildado de oscuro. Yo pediría al dialogante amigo una lectura detenida de él: todo tiene aquí un sentido, una lógica, aunque por momentos se apoye en conocimientos, ideas, símbolos, que, se supone, están en la alacena mental del lector (...). En los últimos años cambios psíquicos fundamentales se han operado en mí: en ellos hay que buscar la clave de esta relativamente nueva dirección lírica y no en corrientes externas arrastradoras de mi personalidad verdadera...”

Ni locura ni negligencia literaria, simplemente experimentación de formas nuevas, necesita explicar Alfonsina Storni a un público que para esa época ya había digerido sin susto obras vanguardistas como las de Borges, Gironde, Macedonio Fernández. Sin embargo la poeta, buena conocedora del mercado, sabía que ese mismo público no aceptaría fácilmente que ella se alejara de los estereotipos que la consagraron. Defender lo que le pertenece por tradición: la práctica no discursiva, la experimentación, la artesanía, es un trabajo extra que la mujer escritora debe realizar. Nadie señaló tan claramente el camino para lograrlo como Virginia Woolf. Nadie supo mejor que ella que la frase “construcción ideada por el hombre, demasiado pesada, demasiado pomposa, demasiado amplia”, no le sirve a la mujer para escribir. “Si somos mujeres —agrega Virginia— el contacto con el pasado se hace a través de nuestras madres, es inútil que acudamos a los grandes escritores varones en busca de ayuda”.

Y en el contacto con la madre es donde se desarma la frase. Su pomposidad muere con la plática, su pesadez con el cuchicheo, su amplitud con el silencio. Lugar de marginalidad y desprestigio donde la madre se comunica con su hija; allí sedimenta y crece, como una telaraña, el inmenso texto escrito por mujeres.

Tamara Kamenszain

Tomás Segovia
POEMA

Muy por debajo de las voces y de los tropeles, en su fatal sepultamiento, el mundo se queja dormido. Quebrantado, incurable de la fiebre de sus huesos, se duele sin saber. Nadie puede arrancarse de veras de la locuacidad llamativa que pía profusa por los aires, para escuchar esa quejumbre indiscernible. Vamos y venimos sobre las llanuras sin saber qué nos remuerde, como quien ha olvidado una promesa siempre pospuesta. Nunca fue dicho que al final, cuando haya una pausa, hubiera que sanar al mundo, ni de qué mal. Pero mientras escuchamos incansablemente todo, el fondo del oído sigue siendo suyo.

Gastón García Cantú

POLITICA MEDIEVAL Y POLITICA DEL ESPIRITU

A Julián Pablo y Jesús García Alvarez

Alberto Magno nació en Suabia, en el castillo de Lauingen, a orillas del Danubio. Debió su primera formación a clérigos de Padua y al Beato Jordán de Sajonia el hábito de Santo Domingo. Ante la oposición paterna, prefirió el estudio al poder. A sus 22 años enseñaba en Colonia. El joven profesor que explica problemas lógicos y comenta los libros sagrados, recoge en sus viajes una vasta colección de plantas que clasifica y ordena. Su teoría sobre la procedencia de los fósiles —que Leonardo, dos siglos después, dibujaría siguiendo sus escritos—, su hipótesis de lo que los árboles deben a la sombra y la escala de la naturaleza viva, que él modifica, lo llevaron a legislar sobre las ciencias de su tiempo. No sabremos —y acaso sea curiosidad menor— si la obra de Aristóteles le descubrió lo que parece oculto ante los ojos en el orden natural o si a través de su asidua contemplación llegó al tesoro descriptivo de la ciencia antigua, pero lo cierto es que él representa el enlace creador entre Grecia y la Edad Media. Pasó ocho años enseñando en París. En la Plaza Maubert se consagra su recuerdo ante un auditorio de sombras. Al fundarse la universidad de Colonia, se le confía su rectorado. Desde entonces tuvo como discípulo a Tomás de Aquino. La asociación secreta de quienes piensan en los mismos problemas, hizo del maestro un discípulo y de éste el que prosiguió una lección que terminará con la historia de la cultura. Una breve iconografía lo revela alto, delgado, el gesto persuasivo, el ademán indicando los puntos a seguir en el diálogo; en el atril, el libro abierto. Acaso de Aristóteles. No lo sigue al pie de la letra. Lo adiciona; ésta fue una de sus conquistas. Lector constante de los filósofos árabes, concilió la indagación estricta de lo natural con el fervor del creyente. En un tiempo en que la conciencia fue asediada por la intolerancia, perseveró en el saber. El representa en la ciencia lo que Santo Tomás en la teología y Dante en la poesía: la Edad Media que hizo posible el Renacimiento.

En 1212, cuando tenía seis años de edad, los caminos de Europa fueron cubiertos por el leve paso de los niños que soñaban con Jerusalem. El seguiría otro, más arduo y remoto: el de la virtud del conocimiento.

I

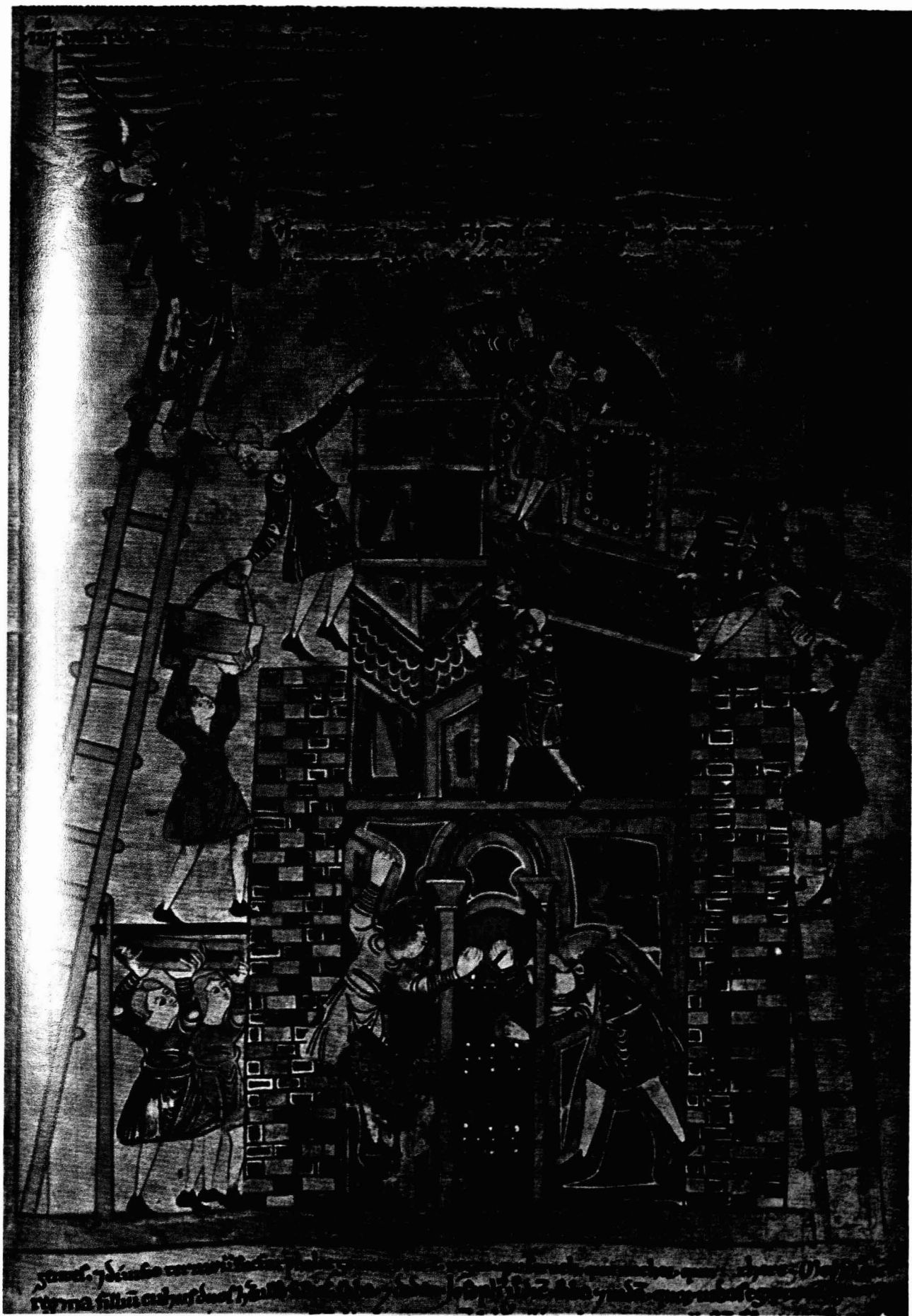
Un hecho domina la Edad Media entre 1095 y 1291: las Cruzadas. La guerra entre el cristianismo y el mahometismo. Las varias síntesis del conocimiento y la invención de otras empresas humanas, surgen en ese tiempo. Tiempo de intolerancia y de tentativas por cristianizar la naturaleza y la vida; de lucha congregada por la libertad civil y de guerras civiles para endurecer las baronías. Tiempo de las órde-

nes mendicantes, de los pacientes traductores de Toledo que recobran los textos griegos que otros hombres, en húmedos conventos, copiarían con asiduidad; tiempo de la codificación del derecho romano, de la disputa por el poder universal entre la Iglesia y el Estado; tiempo de los laicos de los primeros colegios, de la firme originalidad de Occidente; por la duda, diría Abelardo, llegamos a la búsqueda, buscando percibimos la verdad. En el libro desfoliado de Villard de Honnencourt, la arquitectura no es sólo planos estrictos sino aspiración del espíritu: la del tiempo de las catedrales: Laón, Reims, Chartres, Dijon ... Años atrás, los campesinos cultivaban en torno del castillo o la iglesia, pero las invasiones de los bárbaros y el desbordamiento de los ríos hicieron incierta su labor. En la Alemania del siglo XIII, campesino era sinónimo de villano, rústico, diablo, ladrón, bandido, y saqueador. La pugna por las ciudades que se expandían, frente a las aldeas dispersas de los primeros siglos, tuvo en el Génesis un argumento cuya obsesión nos alcanza: la ciudad como creación de Caín. La poesía de todos los tiempos abunda en ese estigma que Unamuno recreó en duras páginas y nuestro López Velarde en un verso bodelviano. En el siglo XIII el dilema fue menor: las ciudades crecieron y en ellas las industrias, el comercio y una nueva clase surgida del acoso y la astucia: la burguesía. La ciudad sería obra suya, como la traza de ellas un símbolo de la ciudad celestial: la remota Jerusalem evocada por Urbano II: "ombli-go del mundo, ciudad real, situada en el centro del círculo de la Tierra." Imaginaria y real, sagrada y amurallada por los infieles, serviría para las ciudades que cobraban forma en la nueva Europa: la plaza, como centro de intersección del cuadrivium: el tribunal, la picota, el mercado y la fuente: signos que expresaban la vida.

Y hacia Jerusalem se dirigió la voluntad colectiva como sólo puede encauzarla el fervor y la codicia. En el otoño de 1095, el Papa Urbano II recorrió el norte de Italia y el sur de Francia, reuniendo obispos y frailes para el concilio en Clermont. El 27 de noviembre, salen del templo para oírlo a campo abierto. Los cronistas de ese episodio —Roberto el Monje, Fulquerio de Chartres, Noget y Guillermo de Malmesbury— difieren entre sí. Munro ha establecido lo que parece más probable. Sobre la consigna que dominaría varios siglos la fe cristiana, prevalecen las que pudieron ser las palabras de Urbano II.

"...De los confines de Jerusalem y Constantinopla —dijo— llegan graves noticias de que una raza maldita, completamente alejada de Dios, ha invadido violentamente las tierras de esos cristianos y las ha despojado valiéndose del saqueo y el fuego. Se han llevado una parte de los cautivos a su propio país y otra parte la han matado con crueles torturas. Destruyen los altares después de profanarlos con su impure-

Torre de Babel. Miniatura inglesa del siglo XI



za. El reino de los griegos está ahora desmembrado por ellos y le han quitado un territorio tan vasto que no podría atravesarse en dos meses.

¿A quién corresponde, pues, la labor de vengar esos agravios y recuperar ese territorio más que a vosotros... vosotros en quienes, ante todo, Dios ha conferido notable gloria en armas, gran bravura y fuerza para humillar las cabezas de los que os resisten? Aliéntenos las proezas de vuestros antepasados, la gloria y la grandeza de Carlomagno y vuestros otros monarcas. Eleve vuestro ánimo el Santo Sepulcro de Nuestro Señor y Salvador, ahora en poder de naciones impuras, y los santos lugares que ahora están maculados...”

Hasta aquí, los argumentos de Urbano II presentaban un desafío al valor personal de cada creyente y la recompensa entre los elegidos por Dios. La cruzada era un medio militar para un fin sobrenatural. Urbano II aparece —alto, barbado, la voz persuasiva—, como el emisario de un acto sagrado: rescatar el sepulcro efímero de Dios del poder que impedía a Europa el dominio del mundo conocido. La tradición de Carlomagno debía recobrarla la generación de Godofredo de Bullón. Espada y Cruz: el perdón de los pecados y el filo para vencer a los infieles. No era suficiente. Faltaba la razón inmediata, el móvil de los movimientos sociales; la señal sobre lo concreto, la conclusión del deber moral proclamado ante la imagen de Jesucristo:

“...No os detenga, dijo Urbano II, ninguna de vuestras posesiones ni la ansiedad por vuestros asuntos familiares. Pues este país que ahora habitáis, cerrado por todas partes por el mar y las cumbres montañosas, es demasiado pequeño para vuestra gran población; apenas da alimento bastante para los que lo cultivan. Por eso os asesináis y devoráis unos a otros, por eso hacéis la guerra y muchos de vosotros perecéis en la lucha civil.

Aléjese el odio de vosotros; terminen vuestras peleas. Emprended el camino que va al Santo Sepulcro; arrebatad esa tierra a una raza perversa y estableced allí vuestro dominio. Jerusalem es la tierra más fructífera, un paraíso de deleites...”

La respuesta fue la consigna que habría de oírse durante los siglos: ¡Dios lo quiere!

Lo imposible fue lo cotidiano: el Papa, la autoridad reconocida; algunos siervos, libres de su señor; el fraile, soldado y, por sobre los castigos feudales, la nueva obediencia que tenía como símbolo la cruz y un término: Jerusalem. Europa, por vez primera, más que un continente, fue un estado de ánimo; por sobre las naciones, que los feudos y las ciudades creaban entre luchas y despojos, un océano de cuerpos, armas y oraciones se dirigieron hacia el Oriente. El milenarismo, el rumor del fin del mundo y la cercanía del reino de los justos, estaba al borde de un camino a cuyo frente iban señores y vasallos confundidos en una oración obsesiva: ¡Dios lo quiere!

No hay duda: Urbano II es la mentalidad política de ese tiempo: fijó en un punto legendario la tregua de las luchas entre las clases, inventó el empleo armado, que hizo del salteador o el mercenario un ser con destino propio y de la disputa de los señores por pedazos de tierras una codicia más real: poseer vastos territorios y nuevos siervos sometidos por la guerra. Jerusalem redimiría los medios por el fin religioso del propósito: recobrar el último sitio en que estuvo el cuerpo de Cristo. La política europea, hasta aquel día de 1095, empezó a ser la de Occidente. Clermont es como un signo que va hacia Jerusalem para desplazarse, conforme el fluir del tiempo en la conciencia, hacia otras direcciones. Las palabras de Urbano II tendrían variaciones asombro-

sas. El móvil sería idéntico. El Papa que entraría en la ciudad de Roma después de su convocatoria en Clermont, fundaba una de las mayores tradiciones europeas: la de los movimientos políticos que hacen del hambre, la angustia, el tedio y la guerra civil el trasfondo de las guerras de conquista, y, de éstas, el principio de otras civilizaciones que por sobre esos móviles hacen de Europa una realidad perdurable. La antigüedad se aproximó a esa misión: sólo la Europa que surgía de la Edad Media la hizo histórica.

En 1095 ocurre también que dos civilizaciones disputen por el mundo conocido. Europa y el Islam parten de una convicción semejante. Entre la furia y el saber se crean los términos del mundo del Renacimiento. Los itinerarios borraron los mapas fabulosos; las ideas, los sueños aldeanos; el comercio, que abre las vías de los cruzados, favorece las primeras industrias de las ciudades en las cuales surge, por sobre la violencia y el fanatismo, una revolución que cambiaría el orden conocido durante más de mil años. La Edad Media, ciertamente, disciplinó a los hombres durante diez siglos, para que tuvieran la conciencia de su libertad en los cuatro siguientes.

II

Lo europeo, entonces como hoy, es también la barbarie organizada, la destrucción de culturas. El europeo “siente su íntimo parentesco” con las nacionalidades de su continente y una indiferencia que sostiene el desprecio ante lo que Ortega llamó las atlántidas. La cuarta cruzada reveló esa Europa. La trama de los sucesos que culminan en 1204 procede de manos distintas: la codicia de los mercaderes de Venecia, que procuraban el dominio comercial del Mediterráneo, la pugna entre el rey excomulgado Felipe de Suabia y el Papa Inocencio III, la lucha por la herencia de Ricardo Corazón de León, entre su hermano Juan y su sobrino Arturo, en la cual se compromete Francia y, finalmente, la debilidad interna de Bizancio, cuyo rey, Alejo III, pide ayuda a Inocencio III ante la invasión de los turcos y el asedio de los musulmanes. Inocencio III hereda el poder de un Papa titubeante en una Europa que auxiliaba el ascenso temporal de la Iglesia. Muerto Enrique VI —emperador de Alemania y rey de Sicilia— en Mesina, al preparar el asalto a Constantinopla, y desaparecido el riesgo de que el poder de un Estado hiciera improbable el del Papa, Inocencio lleva su política hacia el Oriente a través de una cruzada que no tenía el pretexto de dominar Bizancio sino ampliar la hegemonía de Roma. Apartados los reyes en sus querellas, los señores se adueñaron de la cruzada. Dos tendencias hacían imposible la unidad de propósitos; en tal disensión actuó con sagacidad el Dogo de Venecia. En la ruta costera del Mediterráneo, la caída de Zara anuncia el verdadero impulso de las cruzadas. La resistencia de Constantinopla pareció extremarse en el Cuerno de Oro. La flota griega cayó frente a la de Venecia como las murallas de la Puerta Dorada. El dogo y los cruzados, dueños del palacio real, ordenaron tres días de saqueo. Los tesoros de Bizancio: los del esplendor de la antigua Grecia y las bibliotecas desaparecieron entre el fuego y los derrumbes. La idea política de Inocencio III terminó en las calles de Constantinopla. La locura política dio término al símbolo que fue Bizancio: punto de persuasión y de laboriosa asimilación de tribus y culturas dispersas. Lo estrictamente europeo fue barrido por quienes representaron, en ese momento, la Europa de la barbarie armada.



Alberto Magno

III

El breve cuadro de aquellos sucesos en los que principia el siglo XIII estaría incompleto sin los movimientos mesiánicos de los campesinos. La idea del fin del mundo al cumplirse el primer milenio y empezar el reino de los justos movió a miles de hombres a seguir a sus profetas y procurar sus propias cruzadas. En el mileniarismo se expresa la lucha de clases, la idealización de la vida confinada y la escatología que daba un sentido religioso a la historia. En las escenas medievales, esos levantamientos de fervor y venganza descubren la corriente popular que creaba su propia imagen entre la esperanza y la certeza en el fin del mundo. Aún Inocencio III hubo de apoyarse en Fulk de Neuilly, que tenía el imaginario poder de curar ciegos y mudos; predica la Cuarta Cruzada pero a la vez la organización de un ejército de pobres que llegan hasta la costa de España donde miles de ellos morirían. La crónica se enlaza a leyenda. De un hecho: Baldwin IX emperador de Constantinopla en 1204, su ejecución un año después a manos de los búlgaros, la indefensión de su hija Juana ante la ambición de Felipe Augusto de Francia y el levantamiento a que esto diera lugar en 1223, el pueblo creó un Baldwin fabuloso, mitad angel y mitad demonio; ermitaño que expurgaba sus pecados o peregrino mendicante y defensor de los pobres. Un día de 1224, en Tournai, aparece un hombre muy alto, de largos cabellos y gesto severo; los curiosos, asombrados, lo siguen hasta la choza donde vivía. Nadie dudó después de que alguno lo dijo al oído de otro: era Baldwin que retornaba de su largo sueño para salvar a los desposeídos. El supuesto Baldwin organiza su corte secreta. El pueblo lo oye con devoción. Bebe el agua en que se baña; guarda como reliquias sus cabellos y los protege de los señores. El símbolo era evidente: los flamencos, que resis-

tían el domino de Francia, reconocieron en ese Baldwin la fuerza popular que necesitaban. Flandes se rinde a su paso. La condesa Juana huye hacia Francia y Hainaut es ocupada. En mayo, cubierto con un manto escarlata, es coronado en Valenciennes conde de Flandes y Hainaut y emperador de Constantinopla y Tesalónica. El lujo del Oriente entra en el ceremonial de Occidente en la débil corona de Baldwin. Lille, Gante y Brujas le ofrecen riquezas y obediencia. Enrique II de Inglaterra, alianza, y Luis VIII de Francia se dispone a reconocerlo a condición de que lo visitara. En el diálogo con el rey Luis, termina su poder: nada recordó de la vida del verdadero Baldwin. El sueño de los pobres, de los tejedores y bataneros llega a su fin cuando su Baldwin, apesadado y execrado, muere en la plaza mayor de Lille.

Aunque numerosa, la literatura sobre el primer milenio es marginal en la historia de Europa. No obstante, forma el mundo que corre por entre creencias y movimientos campesinos. La expresión de la lucha de los desposeídos sólo podía tener, en aquel tiempo, expresión religiosa.

Si los movimientos campesinos dejaron una huella apenas perceptible en la memoria, la teoría trascendente que según Cohn influiría en Europa hasta la aparición del marxismo sería la de Joaquín de Fiore. Camino hacia Jersusalem, este noble de Calabria cambió su vida ante la miseria que contempló en su viaje. Se dice que pasó una Cuaresma en el monte Tabor y que el domingo de Pascua, a través de un fulgor inusitado, comprendió las Escrituras, el pasado y el futuro de la humanidad. Regresó a su Calabria, se hizo monje ermitaño, y fundó la Orden de San Giovanni in Fiore. En el año 1200 envió al Papa Celestino III las obras que había escrito. Discutió la teología trinitaria de Pedro Lombardo y fueron notorios sus comentarios apocalípticos. El IV Concilio de Letrán lo condenó defendiendo a Lombardo. De sus tres obras principales, *Armonía del Nuevo y el Antiguo Testamento*, el *Comentario sobre el Apocalipsis* y el *Salterio Decacorde*, ha perdurado su idea de la historia. Partiendo de la teoría agustiniana de la simbólica concordancia entre los sucesos del Antiguo Testamento y lo ocurrido desde el nacimiento de Jesucristo hasta el principio del Reino del Cielo en la Tierra, De Fiore establece la interpretación de las tres edades sucesivas: las tres etapas del curso humano. La primera edad, la del Padre o la Ley, comprendía de la Creación hasta la Redención; la segunda, la del Hijo o del Evangelio, llegaría a su término en 1260; para la tercera, la del Espíritu, habrían de prepararse los creyentes desde el año 1200: ésta sería la edad de una comprensión nueva y espiritual: la del mensaje evangélico. Los frailes franciscanos vieron en las profecías de Fiore la explicación del gobierno de los hombres espirituales y en San Francisco y su Orden la virtud del mundo nuevo. El programa lo expondría Gerardo da Borgo en su *Introducción al Evangelio Eterno* seis años antes del simbólico fin de la Segunda Edad. El idealismo de De Fiore puede advertirse en las teorías de la evolución histórica de Fichte y algo de ella en Hegel. La idea de los tres estados de Comte mucho le debe si en vez de Antiguo Testamento se acepta la etapa teológica, la metafísica por la del Evangelio y la científica por la nueva edad del espíritu. Cohn advierte en el trazo general del marxismo esa idea original: el comunismo primitivo, la sociedad de clases y el comunismo como reino de la libertad que hará desaparecer el Estado. La visión apocalíptica de Fiore penetró la conciencia de Europa hasta formar la mitología política sin la cual sería difícil admitir la causa de que los tres estados humanos, las tres edades, las tres etapas, sean la verdad anticipada de nuestro destino.

La teoría de Fiore tuvo una versión popular: la del adveni-

miento del reino de la justicia. En Alemania, el rey Federico II, heredero del Santo Imperio Romano, mantenía frente al Papa la independencia del poder temporal. Excomulgado una y otra vez, cruzado por propia voluntad, recibió de la voz anónima las profecías. En 1229, al reconquistar Federico II Jerusalén y coronarse rey de esa ciudad, alcanzó el mayor dominio político frente al Papa. Su prestigio aumenta por la creencia popular en el reino de los justos, precedido por el repudio a los frailes. El hermano Arnoldo, dominico disidente, escribió un manifiesto, en la Suabia de Alberto Magno, en el cual advertía que Cristo descendería a la Tierra, antes del principio de la nueva edad, para dictar su sentencia; él, Arnoldo, pediría el juicio del Papa a nombre de los pobres. En 1250 muere Federico II. Las esperanzas milenarias vuelven la hoja en una visión invencible: Federico no había muerto, sólo dormía para regresar y hacer justicia. Se le ve, un día, en el Etna, la morada mitológica del rey Arturo. Como la memoria de Baldwin, la de Federico fue recurso de otras imposturas. La teoría política de los desposeídos eran sus sueños, el tránsito de la vida al destino aplazado de sus guías mesiánicos. Desprendido de una canción, un verso fue consigna: “¡Derribemos la puerta de los ricos!” Dos siglos después, la imagen de Federico movía las voluntades en pos de un reino que jamás fue alcanzado.

La política de la Edad Media, por sobre esos movimientos y el móvil de vencer al Islam, tuvo

otra expresión, teórica y práctica, que revela la lucha intensa por el poder: la supremacía eclesiástica o la secular. La primera fue defendida por Agobardo de Lyon, Hicmar de Reims, Gregorio VII, San Bernardo, Santo Tomás de Aquino y el Papa Inocencio III. La soberanía del Papa debía abarcar, en un orden de justicia, el cuerpo de la Iglesia, la libertad de los clérigos respecto del poder laico, la potestad del pontífice para imponer la Ley suprema a todos los hombres: reyes o vasallos. La soberanía temporal, otro origen: no sólo la representación divina sino la supuesta Donación de Constantino que trasladó la sede de la autoridad imperial desde Roma a Bizancio, concediendo al Papa un privilegio de jurisdicción en Occidente. Este argumento, puesto en duda, desapareció con la Edad Media. Durante siglos sirvió para alentar la lucha por el poder temporal.

La supremacía secular no tiene, como la eclesiástica, una



Dos reyes magos. Abside de Santa María de Tahull (Fragmento)

doctrina rigurosa; más que teoría fue práctica de fuentes diversas: el Antiguo Testamento, en cuyos libros los reyes de Israel reciben su potestad de Dios; en San Pablo: “Los poderes son ordenados por Dios. Quien desobedece al poder desobedece el mandato de Dios” o los argumentos de los obispos alemanes, que bajo el emperador Federico II trataron de sustraerse a la autoridad plena del Papa. El poder secular recibió del derecho romano por Imerio, Bartolo y Baldo sus doctrinas fundamentales, y entre ellas, la de la soberanía inalienable, que llegaría a Bodino y Grocio. En el siglo XII se admitió, con Federico Barbarroja, que la autoridad de los emperadores era continuación de la de los césares de Roma. Después de Federico II, el poder imperial se disuelve para dar paso al dominio de las nacionalidades. Otra pugna, más intensa, ocurriría: la de las libertades políticas frente a la autoridad del emperador y del papa. La primera per-

mite reconocer una Edad Media que se ha olvidado por la simplificación de su sociedad. Si no hubo lucha por la libertad y aun por el poder secular, no quedaba sino una edad oscura y avasallada; no obstante, las costumbres seculares de las comunidades hicieron posible la libertad política. Lord Acton, en *La historia de la libertad en el cristianismo* y M. J. Carlyle, en *La libertad política*, lo han esclarecido. Generalmente se reconoce en la Carta Magna inglesa el principio de esa libertad, omitiéndose su creación en Alemania, España, los Países Bajos o Italia.

La idea fundamental fue la de la autoridad política como expresión de la justicia; es decir, por sobre el derecho positivo del Estado, el derecho natural, divino e inmutable. El derecho positivo, en consecuencia, no podía abrogar el natural.

La superioridad virtual no fue la del príncipe sino la del derecho y éste, en la Edad Media, tuvo origen en la costumbre secular de la comunidad. La autoridad del príncipe era legislativa. Caso distinto al concepto romano. La comunidad determinaba lo que era consuetudinario o, en la corte feudal, los vasallos. Hacia el final de la Edad Media, la corte, ya sometida, y los jueces designados, hicieron posible la sola voluntad del rey. El tránsito entre la salvaguarda del derecho por la comunidad y el parecer del rey se dio a través de luchas intensas. Las comunidades de Castilla son ejemplo memorable.

El rey o emperador, en la Edad Media, como un soberano que hacía e imponía la ley no corresponde a la historia sino a las hipótesis que sirvieron para justificar el poder absoluto de los reyes hasta fines del siglo XVIII. Las revoluciones modernas —la norteamericana primero, la francesa después— barrerían en sus jornadas el absolutismo, reconociendo los antecedentes ingleses.

IV

El concepto de libertad política no significa el de la conciencia. Esta idea fue sostenida desde San Atanasio y San Ambrosio hasta Erasmo y Moro. El poder sobre la duda, la norma moral, la conducta y el propio destino, lo tenía la Iglesia, por ello las libertades políticas fueron materia de arduas disertaciones. El desarrollo material surgido en las ciudades, la pugna entre el poder civil y el eclesiástico, la amenaza del Islam y las corrientes heterodoxas de albigenses, cátaros y valdenses, extendió del sur de Francia a otros países un principio de ruptura que la Iglesia combatiría en el IV Concilio de Letrán, aprobando disposiciones sobre la Inquisición. Diecisiete años después se confía su tribunal a los dominicos. El sistema procesal, la *inquisitio* del juez, de los siglos XIII al XV, bajo la jurisdicción pontificia, es diferente a la establecida por los Reyes Católicos en España, por disposición del Papa Sixto IV, a fines del siglo XV. Esta sería un medio de dominación política, primero contra los moros y los judíos españoles, después para el orden colonial de España. La primera duró dos siglos; la segunda, cuatro: terminó en 1834. La Iglesia compartió con el poder civil —el reo era entregado a ella para su ejecución o castigo— la condena de herejes. No hay duda: la persecución de los heterodoxos, de los que alentaban la inconformidad social, favoreció que las libertades políticas de la Edad Media, como subsistieron hasta la primera mitad del siglo XIII, fueran abrogadas por el poder de los reyes. En nuestro país, la libertad política fue indivisible de la independencia, y, ésta, de la lucha contra el poder colonial simbolizado en el virrey y la Inquisición. La

oposición política fue nuestra mayor herejía.

V

Cuando Marx, no sin humor, recrea la isla de Robinson, lleva al lector a la Edad Media, que califica de tenebrosa. Aquí, dice, el hombre independiente ha desaparecido; todo el mundo vive sojuzgado: siervos y señores de la gleba, vasallos y señores feudales, seglares y eclesiásticos. La sujeción personal, caracteriza esa época; así las condiciones sociales de la producción material como las relaciones de vida cimentada sobre ellas. La diferencia que establece Marx tiene dos términos antagónicos: el producto individual del trabajo y el producto social del mismo. El trabajo del vasallo se medía por el tiempo; una parte era para su señor; otra, para el diezmo, más claro, dice Marx, que las bendiciones. El trabajo familiar obligaba a su división interna, pero sus productos no guardaban entre sí relación de mercancías.

Más adelante, al tratar Marx la acumulación originaria, vuelve la cara a la hoja del tiempo tenebroso y describe el principio del capitalismo en Inglaterra. Como algunas imágenes de Tomás Moro, las de Marx también son evocadoras: "Sobre la montaña escocesa —afirmó— han llovido penalidades no menos crueles que las impuestas a Inglaterra por la política de los reyes normandos. A la cacería se la deja correr en libertad, sin tasarle el terreno: en cambio, a las personas se las acosa y se las mete en fajas de tierra cada vez más estrechas. Al pueblo le fueron arrebatadas unas libertades tras otras ... la opresión crece diariamente... Los propietarios siguen la norma de diezmar y exterminar a la gente como un principio fijo, como una necesidad agrícola, lo mismo que se talan los árboles y la maleza en las espesuras de América..."

La conclusión del tránsito del feudalismo a la acumulación originaria, es sin duda asombrosa: "La depredación de los bienes de la Iglesia —escribió—, la enajenación fraudulenta de las tierras, del dominio público, el saqueo de los terrenos comunales, la metamorfosis llevada a cabo por la usurpación y el terrorismo más inhumanos, de la propiedad feudal y del patrimonio del clan en la moderna propiedad privada: he ahí otros tantos métodos idílicos de la acumulación originaria. Con estos métodos se abrió paso a la agricultura capitalista, se incorporó el capital a la tierra y se crearon los contingentes de los propietarios libres y privados de medios de vida que necesitaba la industria de las ciudades".

Cuando Marx pasa de la isla de Robinson a la Edad Media, siguiendo la exposición de los factores de la mercancía, sólo ve oscuridad; cuando la examina en su fin histórico y comprueba los medios del capitalismo, la ve diferente. No hay contradicción sino prueba de una verdad proclamada por Braudel: el conocimiento de la historia reserva la aventura de descubrir en la oscuridad sin término las partes que permiten reconocer la verdad de lo sucedido. De una a otra generación ese descubrimiento es la cultura del pasado.

No hay edades oscuras ni tenebrosas, sino desconocimiento y prejuicios.

VI

No hay época que no sea crítica. El estudio de la historia, a partir de lo que se califica de crisis, no lleva a parte alguna. La historia humana es una crisis prolongada, sostenida, contradictoria. La cultura se ha levantado en esa realidad. El orden natural no ha sido la fuerza principal de la historia

sino la lucha entre los hombres. Todas las edades son la historia de la destrucción y la creación, del conocimiento logrado por unos cuantos y de la lenta asimilación de sus ideas y hallazgos por las mayorías. Frente a la lucha de clases, en lo interno y lo externo, los movimientos por el poder, los propósitos inalcanzables, el ascenso y caída de grupos, dinastías y clases, corre otra historia de vida y esperanzas: la historia del espíritu. Esta dualidad es la que expresa la sentencia de Sófocles: de todos los misterios el más grande es el hombre. Verlo, aproximarse a sus sueños, admirar su tenacidad, conquistar su herencia es repasar ese destino del que cada uno somos parte. Cada época es también un corto camino de asombros y reconocimiento.

Sabemos más del pasado que de nuestra propia época porque el que vive, ya lo dijo Lord Acton, no transmite sus secretos con el mismo candor que el muerto. La historia es más certidumbre que información. Lo verdaderamente humano, lo que por sobre las circunstancias confirma el ideal que inventa Grecia y rescata el cristianismo, está en las obras del espíritu laboriosamente forjadas en las luchas de cada época. Leonardo ex contemporáneo nuestro y César Borgia una sombra disminuida. De la misma manera Alberto Magno es de hoy, y de un remoto ayer Felipe de Suabia. El tiempo deslinda la política de una época, en sus trazos generales, de la política del espíritu que continúa el empeño porque la historia sea la del hombre y no la de la prehistoria de las luchas civiles y el sometimiento.

Ante lo que no sin ingenuidad calificó Valéry de crisis, opuso el término política del espíritu: denominación, agregó, "vaga y misteriosa". Lo es en cuanto al móvil que cada hombre crea para encauzar su propia obra. En Alberto Magno, esa política se advierte en tres aspectos: la enseñanza, la investigación de la naturaleza, razón y fe: teología y filosofía. Lo excepcional del siglo XIII no son sus movimientos milenarios, la pugna entre el poder eclesiástico y el civil, sino la respuesta de algunos hombres para que la obra humana tuviera continuidad y la historia prosiguiera en la expresión del espíritu.

Profesor itinerante por disposiciones de su orden, Alberto propaga conocimientos, induce a la reflexión, llama a los estudiosos a reconocer la herencia intelectual de Grecia, estudia a los filósofos árabes, traduce y ensaya, en grupo, el resultado de sus observaciones para deducir de la experimentación algunas reglas generales de conocimiento. En Colonia, en Hildestein, en Friburgo, Ratisbona y Estrasburgo, hace un ejercicio dialéctico del que no había precedentes.

No sólo la Edad Media sino los tiempos modernos serían diferentes de no haberse propuesto Alberto Magno conocer el mundo de lo concreto. "Satisfaremos la curiosidad de los estudiantes —dijo— más que a la Filosofía. Porque la Filosofía no puede tratar de cosas concretas... No se puede hacer silogismos sobre naturalezas concretas, de las que sólo la experiencia da certeza".

Hubieron de pasar más de nueve siglos para que un europeo continuara la labor emprendida por Teofrasto. No fue la de Alberto Magno una tarea enciclopédica: conocimientos varios que demuestran la curiosidad incesante, las direcciones de la inteligencia ante la realidad, sino saber para una concepción del mundo que lo llevó a distinguir el método que exigía la ciencia. Lo que estaba separado del mundo antiguo y el que se levantaba para dar cauce al moderno, necesitaba de dos empresas: una, recobrar la ciencia, su escala elaborada por Aristóteles, reconocer el poder de la razón, y, otra, aplicarla. Lo primero llevó a la lectura de las obras griegas, principalmente Aristóteles, también en las versio-

nes de Averroes y Avicena, entre otros árabes; lo segundo, a establecer su método de trabajo en el que es continuador de una obra desconocida en su tiempo, y, a la vez, creador por su trascendencia en los siglos posteriores. En plena Edad Media, objeta el argumento de autoridad como prueba final del conocimiento.

A Alberto Magno debe la ciencia la investigación comparada de las plantas, distinciones botánicas muy precisas de peculiaridades y formas vegetales; las propiedades de los frutos, las diferencias entre las espinas y las púas y cinco formas de transformar una planta. Indicó la proximidad de los hongos a los animales incipientes.

La geología italiana estuvo dominada por sus observaciones hasta el siglo XV.

Puede afirmarse, por ejemplos e indicios, que es el primero en su tiempo —después lo haría Roger Bacon— que ensaya en laboratorio sus experiencias.

La morfología y la ecología cuyas no fueron superadas desde las consideraciones de Aristóteles.

Estableció una aproximación importante entre la teoría agrícola del tiempo —la Edad Media fue una civilización campesina— y el conocimiento de la botánica, combinando el resultado de las prácticas romanas y árabes con las del feudalismo.

Hizo experimentos notables con el reloj de agua, el vacío y la bujía.

Androvani, en el siglo XVI, restableció la embriología siguiendo sus estudios.

En la reproducción, según Crombie, hizo observaciones que separan sus conclusiones de las versiones fantásticas de su tiempo: de la salamandra, del castor y del fénix, de las que, afirmó eran estudios de místicos. En vano se buscaría entre los animales fantásticos de Borges, alguna descripción de Alberto Magno. Los excluyó de su rigurosa zoología. No evitaron sus discípulos la leyenda de su magia, afición a la cartomancia y búsqueda de la piedra filosofal. De una parte, la ciencia; de otra, la colindancia con la ficción; es decir, la manera como se debatía, en su tiempo, el conocimiento y la superstición; límites aún no superados.

Catalogó más de cien minerales, sus especies y variedades. Examinó las clases generales de los cuerpos, describiendo la dureza, brillo, color, estructura, ductilidad, magnetismo, olor y densidad de las modificaciones que experimentaban los cuerpos y los metales, sobre todo al ser sometidos al fuego.

No negó la divisibilidad indefinida del cuerpo, simple o compuesto, sino la relativa que supone que el cuerpo dividido conserva su naturaleza específica. Descubrió el "aceite de vitriolo": ácido sulfúrico.

Postuló que la ciencia natural es autónoma en sus principios de investigación, y que no se basa en las matemáticas.

Su cosmología, escribió Alfonso Reyes, asombraría a Humboldt, en cuanto reconoce la influencia no sólo de la latitud, más también de las superficies de irradiación sobre los climas.

El problema de la inducción es una de sus aportaciones, si bien el juicio de la posteridad ha encomiado la exposición de Bacon.

En la historia, el principio de una nueva época puede advertirse en la obra de unos cuantos; en la de Alberto Magno, también, el inicio del Renacimiento.

14 de noviembre de 1980.

Francisco Serrano

HEXAEDROS

Alumbramiento

Dudando
el pensamiento
(ansia
del alba)
vibra
en la oscuridad.

Veinte años

Ciegamente
te paras
al borde
del abismo.
Y de pronto
¿no hay salida?

Proximidad

Alegremente
se acerca
la primavera.
Profusión.
También
vendrá la muerte.

Visión

Nuestra mirada
(el viento
sobre la hierba
sorprendente)
se anula
en lo que vemos.

Gracia

La belleza:
verdor tenue
brillando,
enlaza
el contorno
más frágil.

Desunión

Arrostra
imperturbable
el mal tiempo:
ya probarás
otra vez
su fruto.

Nutrición

I

Cultiva
el hambre:
te nutre,
como un tigre,
un deseo
insaciable.

II

Mi boca
busca
tu boca:
dime
qué comes,
te diré quién eres.

Ocaso

El crepúsculo,
punto último:
*el tiempo
es la nada*
*en el interior
de la rueda.*

Sobre la familia

Escribimos:
"la familia
sugiere
el orden"
(más bien
el horror).

Ocupación

Se esparce
y se recoge,
avanza
y retrocede,
la razón
—y no cesa.

Resolución

El agua
baja
hasta los labios.
La sed
sube
hasta tu frente.

Revolución

La vaca
no vacila:
se convierte
en pantera
cuando llega
su día.

El atañor

Un hombre alcanza
alcanza
el conocimiento:
como jade
de todos modos
se quiebra.

Viaje de bodas

Diáfananamente
tu cuerpo
ha tomado
la forma
de tu sombra
bajo la luna.

Cumplimiento

Sin tristeza
arde
la brasa:
prevé
con precaución
que se extinga.

Gilberto de Mello Kujawski

ECOLOGIA: ¿CUAL ES EL VERDADERO LUGAR DEL HOMBRE?

La ecología, como es sabido, es la parte de la biología que estudia las relaciones que existen entre los organismos y el medio en el que viven, los lazos de dependencia recíproca entre el ser vivo y su "oikos" (casa, morada). El término fue introducido, en la segunda mitad del siglo XIX, por el biólogo alemán Haeckel (nombre bastante familiar en la Escuela de Recife, creador del monismo naturalista o mecanicista). El principio básico de la ecología establece que "todo está ligado a todo", que hay una circulación vital entre todos los elementos de la naturaleza, que se relacionan mediante leyes de dependencia mutua, formando así un vasto ecosistema. Si un punto del ecosistema es afectado, todo el ecosistema lo es. Actualmente despierta la alarma de la conciencia ecológica el hecho de que la red del ecosistema está afectada en muchos puntos, comprometiendo el presente y el futuro de todas las especies vivas, incluso la humana. La industrialización desordenada, la superpoblación, el desenfrenado consumismo, el gigantismo urbano, la explotación inescrupulosa del suelo, la progresiva destrucción de los bosques, el uso de insecticidas y de detergentes "duros", la quintuple contaminación del aire, de las aguas, de los alimentos, sonora y radioactiva, son algunos de los cánceres responsables del deterioro universal de la vida biológica, amenazándola de extinción en todos los niveles, desde las formas más elementales hasta sus estructuras más elevadas y complejas. La ecología, en la medida que exige la transformación e incluso la revolución en el trato que el hombre da a la naturaleza, conforme se erige en estrategia para la sobrevivencia universal y por lo tanto de la especie humana, se desdobra en biología y en humanismo. Como humanismo, la ecología interesa a todas las ramas del saber y de la acción, a la política, la economía, la técnica, la ética, la estética, la antropología, la sociología, la filosofía y aún la teología. (San Francisco de Asís que exaltó fraternalmente el universo en el *Cántico de las criaturas*, es considerado el patrono de la ecología). Lo dice Anne Crisholm al escribir acerca del último libro de Lewis Mumford, *The Pentagon of Power*: "El poder sobre la naturaleza se alcanzó a un precio muy alto. Una vez que el método y la ideología dependieron del fraccionamiento de los fenómenos naturales en parcelas controlables, en teorías y experiencias, antes de pasar al problema siguiente, el hombre fue perdiendo el sentido de la vida como una gran trama, que es lo que enseña la ecología. La teoría de Mumford consiste en que, muy pronto, el hombre empezó a despreciar el mundo de la naturaleza, a sentir que su espíritu ya la había superado y que sus máquinas podrían encargarse de las funciones esenciales. Muestra que el estudio de la ecología de los sistemas naturales es la contrapartida de ese punto de vista arrogante".

La naturaleza contaminada por el racionalismo

En suma, la ecología presenta un doble aspecto: el biológico y el humanístico. Frecuentemente surge como un humanismo con base biológica. La pregunta es la siguiente: ¿es concebible un humanismo de base biológica? La respuesta será negativa, salvo que se admita el factor biológico como decisivo en el hombre. Y será afirmativa, si se considera al hombre como un ser esencialmente biológico, como hace la ecología. Para ésta, el hombre no pasa de ser un "organismo" particular asociado a otros organismos en el contexto del gran "medio ambiente" que es la naturaleza. Organismo y medio ambiente son términos correlativos. "No existe eso de un organismo sin su ambiente, de la misma manera que tampoco existe en la tierra un ambiente sin organismo".² Ahora bien, esta concepción del hombre como "organismo", y de la naturaleza como "ambiente" además de constituir un error descriptivo, implica más de un peligro ideológico. Los ecologistas merecen total y calurosa simpatía por la generosidad y nobleza de sus intenciones. No deben ser el blanco de una observación crítica brusca o impaciente, pero no cabe duda de que sus postulados fundamentales, que consideran al hombre como "organismo" y a la naturaleza como "ambiente", encierran un error y un peligro que ellos mismos no perciben.

Le correspondió al famoso biólogo Jakob von Uexküll el mérito de demostrar, hace más de setenta años, que la realidad del medio ambiente no es tan simple como parece. En apariencia, el medio ambiente es un fenómeno que "ya está ahí", como un escenario vacante e idéntico para todas las especies. Pero el biólogo alemán demostró que esta imagen no es exacta. El medio ambiente o "medium" no está, simplemente, ahí, sino que surge de la acción biológica de la especie sobre el entorno, formando con éste un todo funcional en el cual no hay vacíos ni separación entre el cuerpo vivo y su ambiente; el medio ambiente ocurre dinámicamente. Y como la acción biológica está condicionada por la estructura física y biológica del ser vivo, el medio se presenta como distinto para cada especie. Cada cual tiene su "medium" propio y exclusivo.

Más que un error, un peligro ideológico

Las especies viven en mundos distintos, según el punto de vista de cada una (lo que no impide que, objetivamente, se asocien en la totalidad superior del ecosistema). El punto fundamental en la teoría de von Uexküll es que el medio ambiente es construido por la acción biológica del ser vivo, con el cual se consustancia en una perfecta unidad funcional que varía conforme a la estructura orgánica de la especie. El "ha-



bitat” se forma con los elementos que el ser vivo de un determinado tipo percibe en el contorno al cual está funcionalmente adherido.

En estos términos, ¿valdrá también para la especie humana lo que vale para la generalidad de las especies? La respuesta es negativa. ¿Por qué? Porque el hombre desconoce la acción biológica puramente instintiva. En él la acción biológica se manifiesta complicada con la acción racional, entremezclada de vacilaciones, opciones, consideraciones, valoraciones, cálculos y planes. Esto lo observa otro von Uexküll, sobrino del primero: “El hombre abandonó las correlaciones sensibles de las acciones biológicas instintivas. Ya no las realiza originalmente como un autor preso en la totalidad de la acción. Trata de realizar las acciones desde fuera, a fuerza de consideraciones y de planes”.³ En otras palabras: el hombre está fuera de la naturaleza. No existe una continuidad ontológica entre el ser y la naturaleza; la razón opera esta solución de continuidad, a medida que ésta sustituye la respuesta instintiva a las variaciones del contorno por la respuesta inteligente, inventiva, creadora. Por lo tanto —y no sé si esta conclusión se encuentra en von Uexküll— el hombre es la única especie conocida que carece de un “habitat” propio, al cual se conjuga funcionalmente, como el tigre a la selva, o el oso polar al hielo, o el camello al desierto. Sin “habitat” en el cual incluirse, suelto y libre por toda la extensión de la tierra, el hombre deja de ser un extraño en el nido de la naturaleza.

Teilhard de Chardin hace precisamente la misma observación. Según este antropólogo no hay ningún rasgo anatómico o fisiológico que distinga al hombre de los otros animales superiores. Sin embargo, el hombre exhibe una característica zoológica que lo convierte en un ser aparte en el mundo animal. En efecto, la especie humana es la única que habita en todo el planeta. Cada animal vive circunscrito a su “habitat”. Sólo al hombre se lo encuentra, sin excepción, en todas las regiones del globo. Es el animal ecuménico. Comentando esta observación de Teilhard de Chardin, se preguntaba Ortega y Gasset cuál es la razón de esa “planetaria ubicuidad” del ser humano. Y responde: “Cada especie zoológica o vegetal encuentra en la tierra un espacio con determinadas condiciones donde poder habitar, sin más. Los biólogos lo llaman su “habitat”. El hecho de que el hombre habite donde quiera, ésta su planetaria ubicuidad significa, claro, que carece propiamente de “habitat”, de un espacio donde, sin más, poder habitar. En efecto, la tierra es para el hombre originariamente inhabitable —*unbewohnbar*. Para poder subsistir intercala, entre todos los lugares terrestres y su persona, creaciones técnicas, construcciones que deforman y conforman la tierra, de modo que resulte más o menos habitable. El hombre es un intruso en la llamada naturaleza.

Viene de fuera de ella, es incompatible con ella, está esencialmente inadaptado a cualquier *milieu*. Por eso construye, *baut*. Y como puede construir en cualquier lugar del planeta —y siempre con un diferente tipo de construcción—, es capaz, *a posteriori*, de habitar en todas partes.⁴ Tenemos, pues, que el animal hombre carece de ambiente propio, natural y exclusivo; es esencialmente extraño, desambientado, inadecuado a la naturaleza; por eso construye; construye para poder habitar; y como puede construir en cualquier parte, habita toda la extensión del planeta.

Cómo considerar la “ecología”

La tierra, originariamente inhabitable para el hombre, se nos aparece, desde el comienzo, como una fuente de peligros, de problemas y de desafíos. Este hecho no se le escapó a Toynbee cuando atribuyó el origen de las civilizaciones al principio de “reto y respuesta” (*challenge y response*). He aquí lo que respresenta la naturaleza en sus primeros momentos para el hombre: no un ambiente ideal, como el agua para el pez, o el aire para la golondrina, sino un tremendo y total desafío. Toynbee admite, pues, que el contorno físico engendra las civilizaciones, no de modo directo, siéndoles favorable, sino precisamente en la medida en que se declara hostil al hombre, proponiéndose como un desafío, como un reto a la sobrevivencia. Excelente idea, sólo que no del todo nueva, ya que había sido enunciada antes por Ortega, en 1922, en los siguientes términos:

El paisaje no determina casualmente, inexorablemente, los destinos históricos. La geografía no arrastra la historia: solamente la incita. La tierra árida que nos rodea no es una fatalidad para nosotros, pero sí un problema. Cada pueblo se encontró con lo suyo, planteado por el territorio al que llegó, y lo resolvió a su manera, unos bien y otros mal. El resultado de esa solución son los paisajes actuales.

Es preciso, pues, invertir los términos. El dato geográfico es muy importante para la historia, pero en sentido opuesto al que Taine le atribuía. No hay que tenerlo en cuenta como causa que explique el carácter de un pueblo y sí, por el contrario, como síntoma y símbolo de ese carácter. Cada raza lleva en su alma primitiva un ideal de paisaje que se esfuerza por realizar dentro de las fronteras geográficas del entorno. Castilla es tan terriblemente árida porque es árido el hombre castellano. Nuestra raza aceptó la sequía ambiente por sentirla afín con la planicie inculca de su alma.⁵

La naturaleza no equivale al ambiente natural para el hombre puesto que éste no tiene un ambiente natural y es un



ser esencialmente desambientado. La naturaleza asalta al hombre como un reto que exige respuesta, como una Esfinge que amenaza con devorarlo si no sabe descifrarla. Y el hombre responde al reto de la naturaleza de acuerdo con su ideal de vida peculiar, o, como dice Ortega en otro texto, según la "inspiración histórica", el proyecto vital de un pueblo. Por eso corresponde rectificar a la ecología y afirmar que la naturaleza no es un ambiente en el cual el hombre puede entrar como la mano en un guante, sino que es problema, desafío, circunstancia; y que el hombre, a su vez, no es organismo sino proyecto. Ya se ha dicho que los ecologistas podrían adoptar como lema la intuición central de Ortega que dice: "Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella, no me salvo a mí mismo".

Se ve con claridad que no es una mera distinción académica hablar de circunstancia y proyecto en vez de ambiente y de organismo. Veamos algunas conclusiones inmediatas derivadas de ese cambio de conceptos:

1) No hay armonía natural, preestablecida o *a priori* entre hombre y naturaleza. Se verifica, en cambio, un combate incesante, muchas veces milenario, entre el proyecto de instalación humana en el entorno y la adversidad de la naturaleza, un cuerpo a cuerpo entre el hombre y su circunstancia. La única armonía posible entre ambos es de orden cultural y no natural y *a posteriori*. No fue el hombre quien estableció, por su mala conducta reciente, la ruptura con la naturaleza. Esta existió siempre como una nota esencial de la condición humana. Por lo tanto, no hay que preocuparse por "restablecer" de ahora en adelante una situación idílica, la luna de miel entre el hombre y la naturaleza, dado que ésta nunca existió ni puede existir. El hombre no puede "volver" a la naturaleza porque, en rigor, nunca fue miembro de ella.

2) Basta la discontinuidad permanente entre el hombre y la naturaleza para desmentir el mito del "equilibrio ecológico". El hombre puede definirse como el desestabilizador nato de la tierra y del cielo, puesto que nada se establece en ningún trecho del planeta sin imponer modificaciones en cadena en el medio natural. Veamos la palabra de uno de los más lúcidos pensadores de la ecología, Kenneth Boulding:

Desconfío mucho del preconcepto de equilibrio de los ecologistas. La verdad es que todavía no hemos tenido un estado de equilibrio en nuestro universo durante tres billones de años y medio y que no vamos a empezar ahora. La vida es un proceso que evoluciona. Todo equilibrio en el planeta es apenas provisorio. Siempre ha sido destruido por alguna especie de potencial que evoluciona. La idea de que es posible conseguir un equilibrio y mantenerlo es una rematada tontería, especialmente con una criatura como el hombre.⁶

3) Quien, al descubrir las playas del Nordeste o al pasear por la Floresta Negra brasileños, hablase de "ambiente" sería como un oyente de la *Novena Sinfonía* que la considerase tan sólo un complejo fenómeno acústico. Reducir el paisaje a "ambiente" constituye una degradación de la naturaleza tan grave como cualquier otra y manifiesta la peor forma de polución, la del racionalismo.

La ecología no debe enrarecerse en el ambientalismo, siempre a un paso del conservadurismo más reaccionario. Véase el caso de la selva amazónica. Según los conservadores puros no se debe tocar para nada la selva, para preservarla como el último pulmón verde de la humanidad; esto se considera insostenible. De lo que se trata es de integrar la selva amazónica, sin desintegrarla, al contexto de la cultura occidental o sudamericana. Integrar sin desintegrar: de eso se trata. Integrar la biosfera, sin desintegrarla, en la socioesfera. Cosa nada fácil, puesto que el racionalismo ha acostumbrado al espíritu occidental a asimilar las cosas sólo después de reducirlas explicativamente, con abstracción de sus "últimos elementos", esto es, a poseer las cosas (en la ciencia, en la moral, etc.) después de haberlas perdido.

4) El organismo, conjugado de modo funcional con el ambiente, está sometido finalísticamente por éste. Si la naturaleza fuese ambiente para el hombre, sería también para él un fin en sí misma. Como es circunstancia, no se convierte en un fin en sí, sino en un medio para el hombre. La degradación de la naturaleza consiste en que el hombre la ha limitado a ser un medio para sus fines económicos y nada más, cuando la naturaleza es un medio en el sentido más vasto y diferenciado posible, un medio de realización ética, estética, política, contemplativa y religiosa. Entre la dominación expoliadora de la naturaleza y la sumisión pasiva a ella existe una tercera opción que consiste en convivir amistosamente con la misma, después de haber sido pacificada por el hombre, después de que la geografía cedió ante la historia y surgió como paisaje domesticado por la cultura. El paisaje es la naturaleza filtrada por la cultura.

La naturaleza: un desafío para el hombre

Además de representar un error descriptivo y filosófico, el humanismo de base biológica entraña un peligro ideológico. En efecto, el hombre reducido a la condición de organismo, es decir, de cosa, podrá ser interpretado ideológicamente de dos maneras: 1) como función económica, fuerza de trabajo, reproductor de la naturaleza según la ley de la necesidad orgánica; o 2) como función racial, tanto más enérgica cuanto más preservada en su pureza biológica, todo situándose dentro de la más rígida tradición nazi.

Habrà una ecología de izquierda, que atribuya exclusivamente al capitalismo la responsabilidad por el envenenamiento de las fuentes de la vida. Pero esa ideología marxista para la redención del ecosistema será imposible mientras dure el proceso capitalista de explotación del hombre por el hombre y de la naturaleza por el hombre. Los mecanismos del lucro atacan vorazmente a los mecanismos de la naturaleza (Laura Conti). El capitalismo obliga a la agricultura a sustituir los abonos orgánicos por los fertilizantes artificiales, provocando la erosión del suelo y la atrofia de las aguas. Obliga al uso de defensivos como el DDT, que mata a los pájaros insectívoros, a una mejor defensa contra las plagas, e intensifica la resistencia de los insectos, dando lugar a la venta de venenos sucedáneos. Las multinacionales no preservan las selvas del Tercer Mundo, derrumbándolas para vender



madera y aumentar las áreas de pastura, además de contaminar las ciudades con todo tipo de industrias malolientes. El sistema capitalista no sólo le impide al hombre desarrollar su personalidad y superar la alienación sino que también le impide vivir. "La sociedad capitalista mata a la especie (o mejor, a las especies)".⁷

No cabe duda de que el capitalismo puede ser culpado de muchos crímenes, pero no de éste. La degradación general de la naturaleza, la polución universal, el desprecio por las fuentes de la vida son males propios de la sociedad industrial moderna, sea cual sea su modo de producción. En este aspecto el socialismo no es más inocente que el capitalismo. La sociedad industrial, como dice Raymond Aron, posee muchas características comunes tanto al capitalismo como al socialismo. Por ejemplo, el imperativo del crecimiento. Este, según Aron, pese a ser un fenómeno mensurable, cuantitativo, está determinado por factores cualitativos. "La dificultad de determinar las causas del crecimiento consiste antes que nada en que el crecimiento se mide, en que es una cantidad, pero los fenómenos que lo determinan son esencialmente cualitativos. Sólo cambian los hombres, su manera de pensar, su manera de trabajar."⁸ La dialéctica del crecimiento no es ciega, mecánica, sino que está condicionada por factores cualitativos, por la manera de ser y de pensar de los hombres. Por lo tanto, es lícito concluir que está al alcance tanto del socialismo como del capitalismo tomar las providencias necesarias para corregir la agresividad de la economía contra el medio natural. No otra cosa es lo que se ha hecho en las sociedades occidentales, capitalistas, contrariamente a lo que sabemos que ocurre en los Estados socialistas. Hace tiempo que la sociedad capitalista despertó globalmente ante la llamada cuestión ambiental, pero eso todavía no ocurre con la Unión Soviética, aunque está acosada por los mismos problemas, según puede verse en los textos de Solzhentayn sobre el deterioro del medio urbano en la U.R.S.S. Y el sistema capitalista no ha impedido la conquista de los mejores resultados en el control de la polución, como demuestra lo que se ha logrado en Londres después del famoso desastre ecológico de 1952, cuando el *smog* provocó la muerte de cuatro mil personas, hasta el punto de que Londres se ha convertido ahora en el "símbolo de una recuperación posible".⁹

Por otra parte, el propio humanismo de base ideológica, en la medida que pretenda hacer del hombre un animal fuerte y sano, insistiendo en la necesidad de una escrupulosa profilaxis ambiental, puede precipitarse en el mito de la pureza de sangre, prefigurando una siniestra ecología de derecha. El mito de la pureza siempre ha sido catastrófico en la historia, ya se trate de pureza religiosa, política, moral, tecnocrática o racial. Alimenta la combustión de fanatismos se-

culares (como en el actual Irán), divide internamente a las naciones, provoca la guerra de unas contra otras, sembrando la intolerancia a los cuatro vientos. El nacional-socialismo alemán, con su organicismo totalitario, su mística de pureza racial y su enfermiza obsesión de exterminio de cualquier cuerpo extraño, ¿no fue, acaso, un inmenso, sistemático y monstruoso ensayo ecológico de derecha?

El hombre: un extraño en el seno de la naturaleza

La ecología, entendida como un humanismo de base biológica, encierra un error y un peligro. Ni el hombre es un simple "organismo" ni la naturaleza es un simple "ambiente", con el cual estaría naturalmente conjugado, como el animal, con su "habitat". El hombre es proyecto, impulso de libertad y la naturaleza no es su ambiente, su casa (*oikos*) lista para recibirlo, sino la circunstancia adversa, que se opone a ser moldeada y estructurada como casa del hombre, de acuerdo con su imprevisible y variable fantasía cultural. Tratada por la cultura, la naturaleza se transforma en circunstancia dispuesta y favorable a la libre expansión de las aptitudes humanas en todos los sectores en los cuales el hombre se revela creador. La naturaleza, filtrada por la cultura, se abre como un paisaje humano. Urge libertar al paisaje para que muestre todas sus facetas. La naturaleza científica del biólogo (ambiente) y la naturaleza utilitaria de los economistas (recursos materiales) debe ceder ante la naturaleza del pensador, del artista, del deportista, del hombre religioso, del hombre común, para que éste no se disuelva en el nihilismo, sino que afirme algo de su auto-identidad al nacer, vivir y morir a la sombra de los mismos árboles.

Traducción de Ida Vitale

Notas

- ¹ Anne Crisholm, *Ecología: una estrategia para la sobrevivencia*, Zahar, p. 11.
- ² L. Mumford, *ob. cit.*, p. 12.
- ³ E. Grassi, Th. von Uexküll, *Las ciencias del espíritu y de la naturaleza*, p. 193.
- ⁴ Ortega y Gasset, *En torno al Coloquio de Darmstadt*, 1951, O. C., IX, p. 640.
- ⁵ Ortega y Gasset, *Temas de viaje*, 1922, O. C., II.
- ⁶ A. Crisholm, *ob. cit.*, p. 48.
- ⁷ Laura Conti, *¿Qué es la ecología?*, Barcelona, p. 150.
- ⁸ Raymond Aron, *Dix-huit leçons sur la société industrielle*, p. 190.
- ⁹ A. Moser, *Ecología: desafío teológico e ético*, Revista "Voces", LXXIII.



RESEÑAS

DE LIBROS

¡AY QUE BUEN
VASALLO, OJALA
TUVIESE BUEN
SEÑOR!

I

Una arraigada, secular tradición hispánica quiere que sus hombres rueguen y recen con la espada o, lo que es lo mismo, vivan de dar golpes para no dar golpe. Fatalidad depredadora, leyes de la herencia que transmiten el código del saqueo y de la rapiña. El infierno y la barbarie se alojan en el trabajo; mientras el ocio es nobleza, cultura, bienaventuranza. De esa moral del guerrero se deduce que las obras de creación son trabajos encaminados a granjear el ocio, inversiones para defender el derecho a la encomienda: es el guerrero Bernal Díaz que se pone a batallar con la prosa para alegar la justicia de sus pretensiones o para dejar constancia de la injusticia que en su contra comete la máquina administrativa. El cronista guerrero escribe contra los escribas y milicianos de escritorio: como en la conquista, en la Revolución Mexicana pervive la moral del caballero y las armas; y no sorprende que a los ojos del guerrero triunfador y de sus hijos la maldad venga del hambre y de quienes la padecen: los hambrientos son inferiores y viven en el *Infierno* porque trabajan. Dialéctica institucional, vaivén del hambre al hartazgo donde los pobres tienen lo que les falta a los ricos (hambre, ganas, interés, lucidez, voluntad) y donde a los ricos les sobra lo que hace pobres a los pobres cuando les falta: tiempo, prestigio y bienes materiales.

II

Agua quemada ("cuarteto narrativo") se diría libro improvisado para ser menos que novela y más que suma de cuentos, de modo que los puentes que

se van estableciendo de una historia a otra, son tan importantes como los textos mismos. ¿Hasta qué punto el texto se alimenta de sobreentendidos? ¿En qué medida lo que por sabido Fuentes calla es puramente literario? Los personajes, temas y motivos de *Agua quemada* resultan familiares en parte porque el mismo Fuente ya los ha escrito antes y en parte porque ya estaban escritos antes de que él los tomara prestados. Alterna *Agua quemada* lo genérico y lo cotidiano, los confunde y hasta llega a establecer un ostentoso predominio del uno sobre el otro. Por razones de eficiencia y hasta de facilidad ¿no es verdad que cuando un autor se adocena se empieza a invocar su destreza literaria?, en *Agua quemada* el papel, el rol que diría el otro, priva sobre la persona, el comportamiento sobre la experiencia, el recuerdo sobre la percepción.

Pero ¿no es natural que sea así? ¿No distinguía Platón entre filodoxia y filosofía? ¿No tiene por cometido el narrador historiar las doxas, dar cuerpo y letra a las creencias de quienes lo rodean, reflejar para el lector las leyendas y opiniones, toda esa nube de sueños y expresiones que se cierne sobre la realidad para representarle un sentido? Poco importa saber cuándo el narrador expone y cuándo aprueba. Quiere la fatalidad del texto que el escritor apruebe, afirme solamente lo que es capaz de escribir. Fuentes narrador es filodoxo y no filósofo. No le interesaría tanto traer a superficie narrativa verdades últimas como desplegar en prosa de la manera más fidedigna las ilusorias opiniones que los hombres se hacen de la historia. Ahora bien, la gaseosa comarca de las opiniones, la geografía de las creencias puede ser explorada de dos maneras: centrífuga y centrípeta, desde la tradición o desde la propaganda, desde la memoria popular o desde la memoria impuesta del Estado. En *Agua quemada* la literatura es menos una forma de pedir perdón a los pobres que la distancia más corta entre la personal y la general historia, el atajo que lleva directamente del individuo visceral a la entraña nacional. *Agua quemada* o la literatura como un ¿donde quedó la bolita? que identifica al héroe con el tipo y a la historia con sus interpretaciones oficiales.

Agua quemada se ocupa de la mantanza del jueves de corpus, 10 de junio de 1971. No hay aquí literatura de pro-

testa sino haz de autoparodias que son otras tantas apologías de la violencia institucional. En *Agua quemada* —libro del buen amor nacional, es decir de la buena fe estatista donde la imaginación se suelta el pelo para simular el permanente de las interpretaciones oficiales— los históricos halcones devienen 'gavilanes' y el Jueves de Corpus es presentado como una conspiración para abortar el proyecto liberal izquierdista y nacionalista del tercermundismo chévere.

Hay así una escisión radical en Fuentes, y los hilos narrativos se rompen por lo más delgado: de un lado, Fuentes está fascinado por el mundo heroico, las armas y la epopeya; del otro, oye en su interior una voz que le dice: los bárbaros, ahí vienen los bárbaros. ("Las mañanitas") Esa tensión en el interior de Fuentes mismo es la responsable de que los héroes de Fuentes estén condenados a ser proletarios poco heroicos o bien a vivir un heroísmo de pacotilla. Es natural: su literatura se funda en el esgrima o repetición de formas culturales previas, tiende a sacrificar los individuos a la especie, y si entre los personajes, de *Agua quemada* hay excepciones (el joven Plutarco Vergara, Luisito, el lumpen Bernardo Aparicio) son excepciones cuidadosamente amortiguadas, mediatizadas porque de otra forma resultarían explosivas: ¿qué sucedería si el nieto que tanto admira al coronel Vergara y sus hechos se fuera a dar guerra con los narcotraficantes amigos de su padre? A diferencia de las herumbrosas de la revolufia, las armas de los traficantes están demasiado calientes para tenerlas entre las manos.

Ahí está la llaga: *Agua quemada* es un libro de vistosos guerreros vistos a través del ojo administrador, un collar donde importan mucho más los hilos de la continuidad y de la mediación social que el poder explosivo de los cuentos y cuentas.

Agua quemada habla de la guerra para desarmarla desde la administración, al tiempo que conjura y extiende carta de ilegitimidad a la violencia no institucional.

Así los dilemas heroicos de Fuentes son inversos a los de los personajes de Stendhal. En *La cartuja de parma*, en *El rojo y el negro*, el personaje tiene que dominarse, hacerse pasar por reaccionario para mantener la integridad de sus heroicos sueños. En Fuentes, todo



Carlos Fuentes

UN PERSONAJE EN LA HISTORIA

El historiador norteamericano Hugh Hamill se preguntaba en un importante congreso celebrado en 1969, en Oaxtepec, qué se habían hecho los historiadores académicos en relación con el cultivo de la biografía. Entonces, cómo ahora, todo parecía indicar que era un terreno que el historiador había cedido al hombre de letras por manifiesto desinterés en insistir en el relato de la vida de un solo hombre, acaso temeroso del anatema que se le podía lanzar desde la trinchera de la historia estructural, sociológica, marxista, consistente en recordarle que lo de Carlyle ya pasó hace mucho tiempo. Para un medio como el nuestro, que se deja empobrecer por actitudes, pero que se resiste a hacerlo por sus realizaciones, la biografía dejó hace tiempo de ser asunto del historiador académico —con las saludables excepciones de quienes no se arredraron ante lo que pudo haber sido la renuncia a la práctica biográfica y la entrega del género a otros especialistas.

Así, el medio historiográfico mexicano permaneció marginado a ecos de polémicas internacionales, así como a realizaciones magistrales en este campo, que, dicho sea de paso, es el que mayores vasos comunicantes ha tendido entre los historiadores y los lectores. Las soluciones de los biógrafos a dos objeciones importantes que se marcan a sus tareas: carencia de científicidad e insistencia en el individualismo, implicaron recaídas extremas, o bien ofrecieron logros extraordinarios. En el primer caso, por ejemplo, la científicidad ha tratado de ser salvada por el psicoanálisis. Se ha hecho referencia, con justicia, a que obras como la del famoso psicoanalista Erik Erikson sobre Lutero no es historia sino el psicoanálisis de un personaje histórico, es decir, como señala acertadamente Jacques Barzun, el objeto de la ciencia es distinto, así como las explicaciones: no es historia, es psicoanálisis diacrónico. Con todo y lo respetable que es Erikson y la luz que su investigación arroje, no es historia, ni el historiador debe abandonar sus recursos propios y convertirse en psicoanalista. El libro extraordinario a que he

lo contrario. Los personajes —mexicanos al fin y al cabo— tienen que parlotear de la violencia, rozar la revolución para vivir tranquilos y fieles a su conformismo. En la tierra de la revolución desmentida por sus instituciones, toca al bandido ser padre de la epopeya patria y a los hijos creer en el patriotismo sin ejercer el bandidaje. A final de cuentas, esta historia en tres generaciones que es la de las familias Vergara y Aparicio calca el ciclo señalado por Ibn Jaldún en su *Historia Universal*: a la primera generación de nómadas guerreros, sigue la de los sedentarios conquistadores y a ésta la de los conquistados, hedonistas y conformistas temerosos de que les sean arrancados sus privilegios: el hedonista recuerda con fascinación a su abuelo nómada pero teme a los nómadas que son sus contemporáneos. La familia Vergara comparte con los Heredia de *Una familia lejana* y con la familia revolucionaria ayer en el poder un callejón sin salida: el de la reproducción y crianza de una minoría. Es el problema no de la tradición sino de la continuidad del filiarado. Es también el problema de la educación: ¿cómo dar con formas que aseguren la continuidad del pasado, como dar forma al porvenir? ¿Qué historia tan triste la de estas minorías dirigentes que lo pueden todo menos darse un futuro! Y, más triste todavía, ver cuál es la única educación de que disponen esas minorías para perpetuarse: el miedo. El miedo a los bárbaros y el miedo a ser bárbaro. El miedo al ham-

bre y la miseria, o a la carencia de status, a la falta de identidad, a la falta de poder y de cercanía con el poder. Los personajes de *Agua quemada* pueden ser enumerados en relación con el poder: de un lado, están los personajes en quienes se centra el poder y a quienes les basta desplegar su carácter, exponerse a sí mismos para llenar con su legendario peso la narración; de otro, están los impotentes y los desposeídos: más que identidad estos personajes tienen miedos, apetitos y como están fuera de la historia y carecen de historia se ven obligados a actuar, a inscribir al vuelo una historia por más que les haya sido negado el reino de los heroicos. Los mejores momentos de *Agua quemada* tienen que ver con la aparición de estos personajes: Doña Manuelita y el Niño Luisito, Martina y Bernabé. Pero la mayor parte del libro transcurre transcribiendo el carácter, el humor —hechos y fechorías— de los personajes heroicos que son muertos históricos, símbolos, y cadáveres mesmerizados por el escritor. Buen taumaturgo, Fuentes sabe hacer caminar a los muertos. Svengali enseña que no se puede resucitar a nadie impunemente. El que resucita muere a medida que da vida a lo que está muerto; muere cuando se pone más allá del riesgo, cuando en el balance de su existir pesa más la trayectoria recorrida —el currículo— que el camino por hacer, la vida que no es recuerdo.

Adolfo Castañón

▲ Enrique Krauze: *Daniel Cosío Villegas, Una biografía intelectual*. México, Joaquín Mortiz 1980, 320 p. (Confrontaciones. Los críticos).

RESEÑAS

hecho referencia es el del desaparecido periodista, escritor e historiador polaco-inglés Isaac Deutscher, con sus libros magistrales sobre Trotsky y Stalin. En ellos se muestra cómo se entreteje el individuo en las estructuras y cómo la historia de la persona es significativa en la historia de la estructura. Mientras que en otras latitudes la biografía sigue revelando contribuciones individuales a la historia de sus pueblos y muestra cómo la historia de los pueblos conforma individualidades, en México apenas José Fuentes Mares ha insistido lo suficiente en el género, así como Enrique Krauze, con su libro de biografías colectivas, donde aparece el relato-explicación del quehacer de la generación de 1915, en el que los factores individuales, psíquicos (que no psicoanalíticos), formativos, escolares, históricos, aparecen en función del co-tejo entre México y los siete (o más) sabios, técnicos de la Revolución Mexicana. Otras muestras del rescate de la historia de personas aparece en los apoyos biográficos que desarrolla Héctor Aguilar Camín en *La frontera nómada*, para ubicar al grupo Sonora en sus años formativos, "antes del reino", que permiten apoyar explicaciones sobre el propio reino. Finalmente, Luis González, en *Los artífices del cardenismo*, rescata la historia de personas en dos dimensiones: la colectiva y la individual. Por una parte pasa revista a la gente que contribuyó a la Revolución, de acuerdo con sus perspectivas de oriundez tanto generacional como regional (donde se da cabal cumplimiento a dos obsesiones históricas del autor), y por otra se indaga la trayectoria formativa del "epónimo del sexenio", Lázaro Cárdenas. Los libros mencionados aportan elementos básicos para dejar asentada la legitimidad del género como tal y del apoyo que la biografía da de hecho a la historia. Se le puede contestar a Hugh Hamill, doce años después, que los académicos han retornado a la biografía, aunque todavía son pocos y queda muchísimo trabajo por hacer.

Todo lo anterior es un rodeo, o mejor, un marco, para llegar al examen de la más reciente aportación de un historiador académico al género: el libro de Enrique Krauze sobre don Daniel Cosío Villegas, subtítulo "una biografía intelectual".

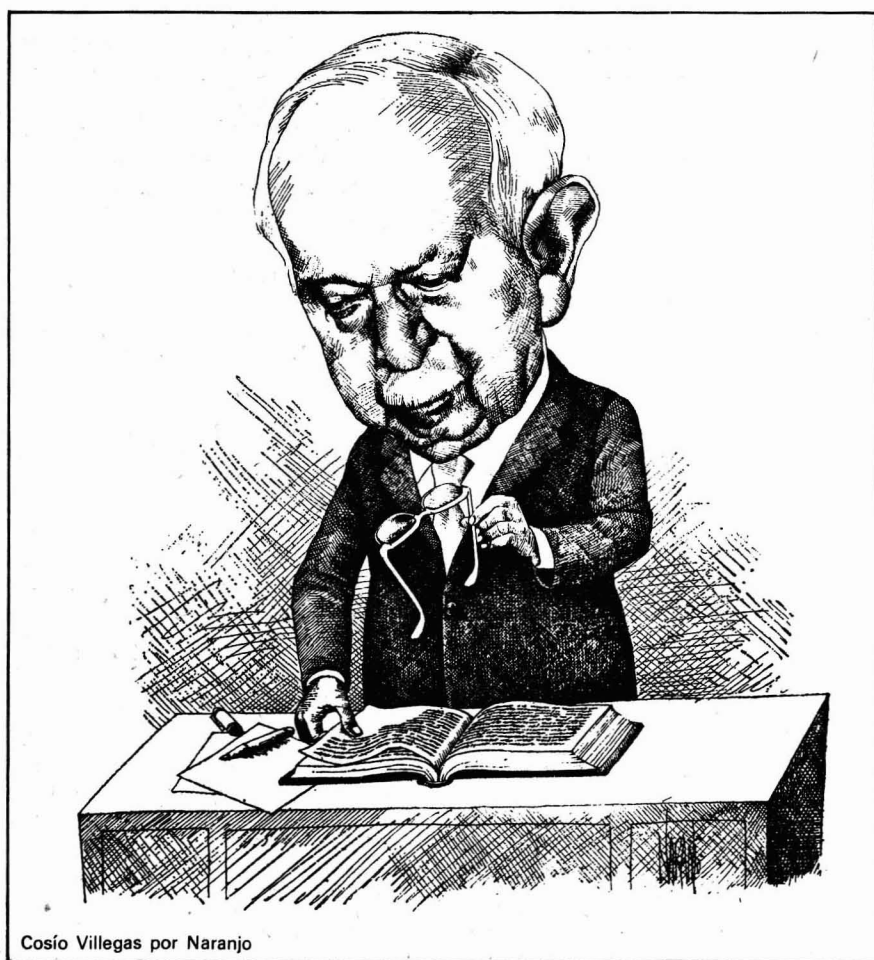
La obra surgió de dos fuentes, por lo menos. Una de ellas es la que dio el marco de referencia que constituyó la

primera obra de Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, donde aparece Cosío y su generación, y la otra, la relación estrecha del autor y el biografiado, quien en los últimos años de su vida concedió alrededor de una treintena de entrevistas autobiográficas a Krauze. El autor, además, tuvo acceso al archivo particular de don Daniel y al de personas muy cercanas, donde obtuvo una documentación irreprochable. Por otra parte, don Daniel Cosío Villegas fue un hombre que merecía tener un biógrafo, a pesar de haber escrito él mismo unas *Memorias*. Krauze consideró bien esto último, como consta en las propias páginas de la biografía y en la reseña que publicó cuando las *Memorias* de don Daniel aparecieron. De hecho un libro no excluye al otro: se complementan de una manera total, en la medida en que las explicaciones que se dan sobre la misma vida difieren por razones obvias. Ambos libros justifican plenamente la necesidad de conocer lo que en ellos se narra, la vida de Cosío Villegas bien

vale la pena y aún puede dar lugar a más, si no biografías, sí a textos que analicen aspectos de su trayectoria intelectual difíciles de ser agotados. En suma, Krauze tuvo un gran tema, documentado de una manera magnífica.

La biografía intelectual de Cosío Villegas se divide en doce capítulos correspondientes a doce tramos significativos de la trayectoria vital de don Daniel. Cada uno de ellos constituye una estación a la que se llega con posibilidades amplias de ver todo lo que hay alrededor. Krauze entreteje de manera espléndida la vida de su biografiado con el contexto histórico que le corresponde. El contexto no es simplemente un marco de referencia sino algo que tiene su propia dinámica histórica, de manera que se puede ver la situación antes y después de la incidencia de don Daniel dentro de ella y la manera como esa experiencia se reflejó en la vida de Cosío.

El punto de partida lo da la figura paterna de don Miguel Arcángel Cosío Soberón quien marcó a su hijo una in-



Cosío Villegas por Naranjo

fancia espartana, al decir de Luis González. El manejo que hace Krauze del caso no lo lleva a una suerte de psicoanálisis fácil, sino a establecer la explicación de muchas actitudes típicas del biografiado. En cuanto a la recreación histórica de los aspectos donde se desarrolló la vida de Cosío, es de fundamental interés el dedicado al Fondo de Cultura Económica, en el cual Krauze hace la historia de la institución, tanto de la manera como la administraba Cosío, como de su impacto en el desarrollo y madurez de la industria editorial mexicana; tanto en su aspecto empresarial como en el intelectual. Capítulo muy bien llevado, deja constancia de lo que significó en la vida de Cosío, para el Fondo y del significado del Fondo en la cultura mexicana. El análisis del catálogo y de la relación de éste con su mercado, así como la incidencia de los intelectuales —productores de pautas a seguir en la elaboración de la hasta hoy inexistente historia de la industria editorial mexicana.

La historia intelectual, entendida como la relación entre el medio histórico y las ideas, adquiere su mejor dimensión en el capítulo octavo, "El liberal de museo", y se complementa con el análisis posterior sobre la actividad de don Daniel como historiador. Con esos elementos, Krauze establece el contexto que permite entender tanto al historiador de microscopio, el de la *Historia moderna*, como al moralista, el autor de ese difícil alegato contra los críticos Sierra y Rabasa, en defensa de la Constitución de 1857. Con ellos, se complementa el último don Daniel, el de los cuadernos de Joaquín Mortiz, conciencia crítica del sistema y del sexenio 1970-1976, "último don Daniel" que ya en 1947 había dado el gran diagnóstico, y en su indispensable texto "Justificación de la tirada" su gran testamento intelectual. Este último texto es acaso el que hizo a Krauze tanto biógrafo de Cosío como de la generación de 1915.

De regreso al punto de partida, Enrique Krauze, historiador académico, se ha convertido en el mejor exponente del género biográfico. Lo es por y a pesar de lo académico. El "por" se refiere al rigor, a la buena selección temática, al conocimiento profundo y certero de sus fuentes y a la magnífica percepción de las actitudes. Asimismo, a la más que correcta inserción del personaje en la historia. El "a pesar" se refiere a que

Krauze abandona la academia en su expresión. Su libro está muy lejos del típico producto *scholar*, no es exhaustivo, no es solemne. El libro está escrito para todos y no para "media docena de colegas". Por esto último (y desde luego por muchas otras cosas) la dedicatoria a Luis González cobra mucho sentido. No es un texto esotérico.

Krauze fue siempre consciente de su simpatía por su tema de estudio. El último capítulo es reflexivo, se vuelve sobre sí y aparece el autor levantando datos sobre Cosío, grabando conversaciones, de la misma manera en que aparecía Francesco Rossi filmando *El caso Matei*. De hecho la biografía termina antes, en el capítulo undécimo, y el último es la reflexión, la gran conclusión. La recapitulación necesaria. Ahí se recuperan muchas cosas que fueron quedando a lo largo de todo el libro. Ahí se aprecia la honestidad intelectual de Krauze, de un biógrafo que puede, a pesar de la gran admiración por Cosío, señalar defectos, diferencias; decir que la distancia era el mejor elemento para mantener viva la amistad con don Daniel.

El género biográfico en México está en buenas manos. La lectura de *Daniel Cosío Villegas: una biografía intelectual* enseña más sobre la historia que muchos textos pseudoestructurales y da legitimidad plena a la historia de las personas.

Alvaro Matute

LA ESCRITURA DEL DESEO

New Haven es una ciudad fea con un nombre hermoso. Con una bahía poluída por las refinerías de petróleo, un centro comercial pequeño y sucio, unos siniestros ghettos de negros y desplazados portorriqueños, la ciudad tiene en su mismo cogollo el lujo enciclopédico de la Universidad de Yale. Construida por ministros protestantes a semejanza de Oxford y Cambridge, ostentando el falso gótico de los años 30 (sí, 1930), abierta al hippismo de

Manuel Ulacia *La materia como ofrenda* México, Universidad Nacional Autónoma, 1980. 56 pp.

las nuevas generaciones (drogas, sexo comunal, cuartos de baño unisexuales) Yale sobrevive a las modas y los cambios por una rígida estructura invisible que se apoya en el obsoleto modelo de las universidades europeas (es posible comparar la literatura germánica con las clásicas pero no piense usted en estudiar seriamente las letras del Tercer Mundo) y en la convicción, nunca cuestionada, de la superioridad cultural de los WASPS (White Anglo-Saxon Protestants). En ese puerto inesperado, en una ciudad en que las masas semialfabetizadas coexisten con las superalfabetizadas estudiantes, irrespirable en el verano, gélida y hostil en el invierno, roja y estimulante en otoño, el destino ha querido situar a dos poetas mexicanos. Fue en New Haven que (hacia 1930) Xavier Villaurrutia encontró la materia para algunos de sus *Nocturnos*. Es en New Haven, donde Manuel Ulacia ha construido buena parte de su ya considerable producción. Tal vez el choque entre la aridez, el cielo descomunal y la altura del Altiplano mexicano, con ese puerto que da a una bahía que da a una ensenada que apenas si da al Atlántico; el choque con el rigor de la nieve y del viento helado que perfecciona la tortura del frío; tal vez la soledad, el silencio, la perplejidad de los días que se suceden iguales a sí mismos, hayan estimulado a estos poetas mexicanos a volcarse sobre el espejo de la página para descubrir lo que no era tan visible en su espacio natal. Sea lo que fuere, lo cierto es que en New Haven (*of all places*), Xavier Villaurrutia y Manuel Ulacia han encontrado una vena de poesía que perdura en sus poemas. No hablaré ahora de los *Nocturnos* que son harto conocidos, pero sí del primer libro de Manuel: *La materia como ofrenda*. Hay allí poemas escritos en México y otros en que el paisaje es de New Haven. En los primeros, la realidad que el poeta enfrenta y que se da, como ofrenda, es una realidad de siglos, entrecruzada por los textos de la historia y la poesía, autobiográfica de una estirpe y de una vocación heredada. La presencia del abuelo, Manuel Altolaquirre, no es sólo la de sus versos ("las sílabas de tu nombre/ se sumergen en las páginas de los libros," p. 11) sino también la de un pensamiento que vuelve a vivirse en versos del nieto que lo aluden y lo reescriben. Un epígrafe de Altolaquirre dice (p. 39):

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar al espejo
sin porvenir de la muerte.
Actualizando al abuelo (y a Manrique),
dirá Manuel (p.43):
en una foto borrosa
habremos dejado nuestra juventud
Alucinado, volverá a fundir vida y
muerte en un movimiento de caída que
es un identificar la propia imagen con
el cuerpo del espejo, la tierra de la que
salimos y a la que volvemos (p. 44):
voy caminando instante tras
instante
en este vacío que llena mi cuerpo,
y llegaré a ser él,
y caeré sobre mí mismo depositán-
dome un día
en la mandíbula de la tierra que
bosteza.

Otras presencias mexicanas —Luis Cernuda, al que Manuel conoció de niño, en la intimidad de la casa de los abuelos; Octavio Paz, cuyo nombre y poesía están, como las de Cernuda, en la filigrana de este libro; Verónica Volkow y Santiago Quintana, amigos de la más entrañable compañía— marcan hondamente de tiempo e historia, de poesía y poética, los textos escritos en esa meseta multitudinaria que apresa en síntesis apasionada el poema "Ciudad de México" (p. 51):

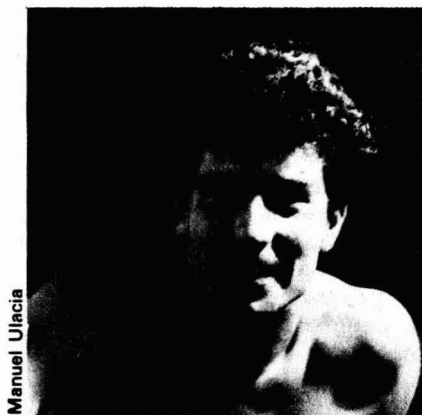
Ciudad, cuerpo mordido por dientes
de humo
la furia de la bestia en los motores
circula por arterias que unen
puntos,
invisible trazo de constelaciones

Si México está densa de realidad y es un espejo en que el poeta descubre su nombre y su raza, New Haven, en cambio, es pura superficie. La nieve es una página en blanco (p. 10) o una sábana blanca que borra las huellas del día (p. 13) o, aún más explícitamente (p. 15):

En el papel
se escriben palabras
Como en la nieve pisadas
cuando caminas
hablando solo por la página.

En "Puerto Nuevo" (p. 22), el tiempo atmosférico y el tiempo humano se funden:

Un viejo barre la nieve que sepulta
el jardín.



Manuel Ulacia

Busca la sombra del árbol que lo cubrió en verano.

Si México es historia/biografía/poética, y New Haven es espacio blanco/soledad/silencio, en ambos lugares el deseo es materia incandescente (El volcán encendido/lava de nieve/ por nuestros muslos, p. 29), es ofrenda y don, es comunión. El último poema del libro, fechado precisamente en New Haven, 1979 (p. 53), funde el paisaje de invierno y la soledad con la revelación del cuerpo, del calor de la vida, de esa "raíz de tus nervios (...)" donde crece el mundo" desde la superficie misma. En el centro de esta revelación está la iluminación de que la única realidad del poema está en el deseo que mueve la mano que mueve la pluma que mueve la palabra. O como dice, epigramáticamente, la página 12:

En el jardín
la tortuga milenaria
se come la palabra hierba.

Emir Rodríguez Monegal

OTRO LIBRO: EL MISMO BORGES

Escribir sobre un libro de Borges como éste requiere de una serie de advertencias. La primera habla de la inutilidad de reseñar en un sentido descriptivo tal obra. En efecto, ¿qué sentido tendría glosar las conferencias de Borges sobre la *Divina Comedia*, el budismo, la ceguera, la poesía, las pesadillas, *Las*

▲ Jorge Luis Borges: *Siete noches*. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

mil y una noches y la cábala? Otra: Borges es un escritor y difícilmente puede ser en otra parte más crítico que en su propia escritura de creación. Crítico aquí está tomado en su sentido más específico: lenguaje que habla sobre otro lenguaje, que le es anterior y que en la operación crítica funciona como objeto. De modo que, tratándose de este libro, es difícil creer que alguien vaya a él buscando la esencia del tema en cuestión. En cambio, todos vamos en masa a ver qué es lo que nos dice Borges sobre cada uno de los siete temas. Sintetizando, el sujeto de estos siete temas no son los siete temas sino Jorge Luis Borges. Abrimos el libro para leer a Borges no para descubrir a Dante por boca de Borges. Esa es nuestra actitud.

Un impresionismo justo

Desde un punto de vista estrictamente crítico, Borges aquí funciona como el profesor que quiere despertar en sus alumnos el amor por la literatura. Esto es comprobable fundamentalmente en dos casos: en la *Divina Comedia* y en *Las mil y una noches*. Los demás temas pueden ser cuestionados por los interlocutores; éstos no. No, porque detrás de uno está Dante, el mayor poeta en la opinión de Borges, y detrás de *Las mil y una noches* está Oriente, la palabra que, según Borges, contiene oro (ya hablaremos de Borges como de alguien verdaderamente enamorado del signifi-
cante y no del significado). Oriente, el gran descubrimiento de Occidente (Borges). Pero volvamos al impresionismo: si con este nombre designamos a cierta crítica que en un libro ve lo que quiere ver y no se preocupa por los niveles de significación del texto, en la medida en que estos niveles no sirven para conmovirlo, Borges es un crítico impresionista.

Un impresionista muy atípico y funcional. Si todo crítico impresionista se autodefine como un *enviado*, como un representante del texto, una especie de embajador de la verdad del texto entre salvajes, Borges lo es de un modo especial: un embajador que no *representa*, sino que *es*. A mi modo de ver el impresionismo de Borges radica en el hecho mismo de la literatura que toma como objeto. Si Borges es subjetivo frente a los temas elegidos para sus conferencias, lo es por la sencilla razón de que esos temas lo constituyen, son su literatura: la *Divina Comedia* es Bor-

RESEÑAS

La conciencia de la noche

que es uno de los conceptos que demuestra la falacia de cierta escritura transparente, que se preocupa, al revés de lo posible, de transparentar el objeto a través de la transparencia del lenguaje y no a través de la opacidad del lenguaje), el pasaje de un sujeto a otro, sir-



El miedo al lector, al oyente

Florece porque florece

Hay tres tipos de lectores de este libro de Borges: a) los que al ir derecho al índice buscan el número de página de la

[illegible]

Corrección de una página por Borges

INDICIOS DEL TIEMPO

conferencia sobre la poesía (lector-escritor); b) los que al ir derecho al índice buscan, etc., la conferencia sobre la ceguera (lector-alcoba); c) los que buscan la conferencia sobre los sueños (lector-espada psicoanalista). Como es obvio, hay que incluirse entre los primeros. La poesía para Borges es un acto mágico. Esto resulta paradójico en un escritor autoconsciente como es Borges, un escritor que no fue tímido al ampliar la máxima calderoniana de *la vida es sueño*, a través de la más hermosa metáfora de la literatura actual: el universo es un sueño. A mi modo de ver la paradoja radica en que, sustancialmente, la literatura de Borges es una literatura de *actitud*. Actitud aquí debe ser asimilada a *conceptualización* de un plano filosófico. En literatura la materialización de este concepto puede dar, para poner un ejemplo, una obra como el *Finnegans Wake*, de Joyce. Bajo una óptica de crítico barroco (terror al vacío del casillero) la obra de Joyce también puede ser considerada una *actitud*. Pero bajo una óptica material-significante, la obra de Joyce es un intento de desconceptualizar la literatura, de *poetizarla*, por decirlo de algún modo. (O como sea que se llame la construcción de un universo microscópico realizado por una necesidad significativa.) La trampa de la literatura borgeana está en la separación de los géneros de su obra: prosa por un lado y poesía por otro. Es como si su prosa fuese la teórica y su poesía la práctica. La prosa está poéticamente defendida por una metáfora total: el universo es un sueño. Pero su poesía, su práctica significativa, está regida por la magia. En el texto sobre la poesía Borges es muy claro en su consideración de la poesía como esencialidad. Creo que esa esencialidad es una totalidad significativa, en la medida en que no puede explicarse por la lógica discursiva. Por lo contrario, si se intenta una explicación de tipo lógico-analógico, esa esencialidad que es una eternidad es un mosaico de formas, una música. Un poema, sería un acorde de esa música. Arbitrario pero pitagórico al fin, Borges cierra su conferencia sobre la poesía citando a Angelus Silesius (siglo XVII) en alemán y en español. En español el verso dice: *la rosa sin porqué florece porque florece*.

Resulta vano buscar, en manuales académicos o en los raros estudios literarios de poetas, la mención del tiempo como soporte de la composición poética. El tiempo es identificado por su carácter de tema de la poesía y por su ineludible presencia en el artista y su mundo. La costumbre de hablar del tiempo como si se tratara de un personaje, con sus diversos nombres y disfraces, o por su propio imperio gramatical, lo convierte en un desgastado acompañante. El tiempo pasa o se está a tiempo. Pero el tiempo de la poesía es otro.

Entre las posibilidades macro y microscópicas de la descripción de la poesía, algunos aspectos significativos se pasan por alto. El discurso de cierta crítica mantiene sus opiniones en un campo donde lo general condensa y deja intacto lo inabarcable. En efecto, el poema es una vasta región donde un lenguaje crítico exacto puede discurrir por partículas.

La comprensión del espacio y sus dimensiones desencadenó al verso, aunque muchos poetas todavía lo mantuvieron en la laberíntica cárcel del oído. Antes, la voz era el medio. Poesía era canto. Después, fue vuelo; ya el viento no llevaba las saetas-sonido del poeta. El viento se hizo hoja de papel y en ella trascurrió el poeta. Las palabras pudieron ser vistas: el oído abrió sus puertas a los ojos y en el silencio del espacio la mirada ordenó sus imágenes. Los versos ya no dependieron únicamente del oído. La memoria de los sonidos actuó en complicidad con la memoria del silencio.

Después de Einstein, es inevitable pensar en el tiempo y reflexionar en su calidad de dimensión en la que no cabe la magia. La relatividad del tiempo en el Universo es imperceptible en la Tierra. Así como el silencio es prácticamente desconocido debido a la atmósfera (quizá por ello el espacio en poesía sea relacionado más con el blanco de la página que con el silencio).

El tiempo poético es diferente del ritmo (de las cláusulas rítmicas, diría Andrés Bello). La sucesión fonética y mé-

trica crea el tiempo y pertenece al ámbito de la voz y del oído. Y el tiempo incluye además a los ojos, principal instrumento del poeta —primero es la vista y después los nombres—. Olvidando la duración de la imagen, algunos autores la consideran, signo icónico, el centro originario del poema.

El tiempo real es alterado por el cine sobre una certeza: la película posee su propio tiempo. La fotografía detiene el tiempo, como el fotograma. No obstante, el tiempo de la fotografía (el instante en que el obturador funciona), la duración que revela, es estática, mientras que el tiempo cinematográfico (la sucesión de instantes) es dinámico, como en la poesía.

El surrealismo consideraba un valor artístico "la inserción de un lugar común en el desarrollo literario del estilo más laboriosamente depurado"; arrancaba al azar poemas sólo valüables por el tiempo en que se sostienen. Junto a las cualidades del lenguaje y su presencia espacial, el tiempo en poesía permite el estallido, la sucesión y la combinatoria de las imágenes. El tiempo influye en las pausas —cortes a la orilla del silencio—, propicia la yuxtaposición de planos distintos, es la causa del movimiento y de los cambios.

En los poemas de *Comparecencias*, que reúne seis libros, dos de ellos inéditos, Marco Antonio Montes de Oca evidencia un conocimiento excepcional de ese tiempo de la poesía. Por ejemplo, en "Vitales" y en "Historias de un instante" —cuatro y ocho breves poemas, respectivamente—, cada verso tiene un equivalente en los planos cinematográficos.

El agua es peligrosa
Cuando tiene arena
Pero nada en verdad sería peligroso
Si solamente la arena
Fuera movediza.

Agua, arena y el peligro. Y una sorpresa final que une y cambia el sentido de las primeras imágenes, aunque sólo en apariencia, pues queda señalado el verdadero y común peligro: el agua apacible, la arena inofensiva, se unen para dar *fin al tiempo* —un deseo surrealista—, es decir, para encontrar en la prudencia el horror. "El agua es peligrosa / Cuando tiene arena" ya no es un revés más o menos aventurado.

Eduardo Milán

▲ Marco Antonio Montes de Oca: *Comparecencias*. Seix Barral, Barcelona, 1980, 262 pp.

Imanes deganados
Zozobra de fábulas leídas
Pájaros marinos que se disipan
Como un cojín
De plumas blancas.

En esta instantánea, el primer verso también revela su sentido cuando arriba al tercer verso, reforzado por la comparación final.

Los ojos de Montes de Oca registran el mundo como lo hacen las cámaras de cine. "Al pie del volcán" es un poema cuyo guión puede deducirse con facilidad. 1) Panorámica del volcán. 2) Acercamiento. Detalles de su cuerpo. 3) Monólogo sobre el paisaje desolado ("El día que despiertes / Dejará de girar la gran ciruela terrestre").

Comparecer, dice Montes de Oca, frente al viento que olvida, manteniendo un brazo fuera del poema donde será sepultado, es importante para sentir el viento y no olvidarlo. Si el lenguaje es naturaleza, la poesía es una máquina natural, que da lugar a una compleja percepción. Montes de Oca quisiera convertirse en todo lo que mira, así tendría una nueva experiencia en forma de palabra. Deseo de fundirse con el mundo, porque "el mundo debe ser más

nuestro / Cuando más lo abandonamos a la fiera de su propio canto". En Montes de Oca hay una gran riqueza verbal, comprensible como una necesidad de desdoblar las impresiones de la realidad para poder asemejarse al mundo visto y vuelto poema. Se trata, en suma, de atender a la intranquilidad natural de las palabras, oír los latidos de la circunstancia humana, afrontar el poema, cuya estética es el choque de dos formas: la mirada y su misterio; el misterio y su escritura. Y de ese choque lo único no inteligible de inmediato es el movimiento de los planos, el ritmo de contraste.

...para así leerme y saber qué digo, qué cosa expresan las viejas llanuras de claridad desenvainada, qué significan los luceros quemados sobre las íes descoronadas y por qué se adhiere el verdín al furor de la campana.

Comparecencias no sólo presenta a un poeta renovado ("Canto ahora como nunca / Y como siempre"), que dirige con precisión y agudeza su humor, que extrae con inteligencia el lugar común

del lenguaje coloquial, trocándolo en una crítica radical del estado del mundo y de las maneras de toparse con él: "Ando de puntillas / Para que mi cuerpo no me vea partir"; no sólo formula esa instancia del tiempo sin definición pero reconocible que sostiene a la imagen ("tea contorsionada", "bengala caída", "bahía oculta por su concha de velámenes") hasta el momento en que el poeta dice la última palabra; no sólo habla de un modo de pensar que se expresa en el acontecimiento mismo, donde el pronombre personal aparece como algo más, como la ocasión de mezclarse con el infinitivo y con formas impersonales, acentuando la relación poeta-mundo; este libro, que proclama "el movimiento es perpetuo mientras dura" (hacia 1963, Montes de Oca enjuiciaba sin condiciones: "Movimiento perpetuo"), es también una confrontación del lenguaje con meditaciones sobre el sueño y la vigilia, realizada a la luz de una inmensa alegría, de una precisión: negar o afirmar, "se tiene o no", la poesía es una "máquina de irreversible belleza".

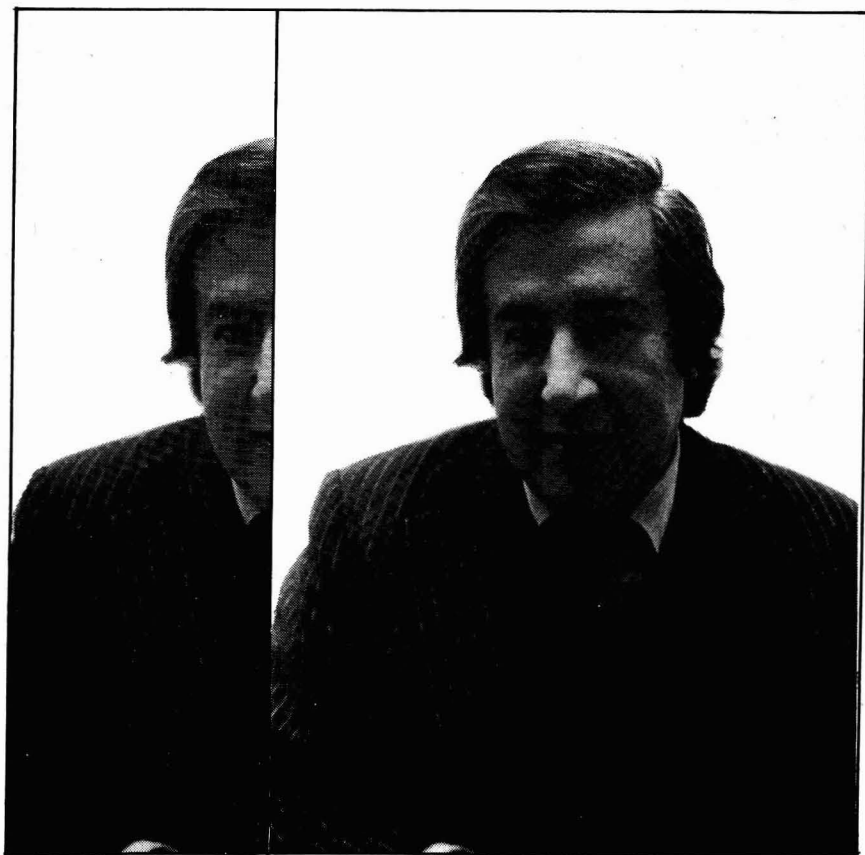
Jaime G. Velázquez

LA NOVELA QUE EL CIELO NOS ENVIARA

Hay concursos convocados para que gane toda la gente y no sólo quien recibiera el premio en efectivo. Uno de esos concursos fue el convocado por la revista *Proceso* y la editorial *Nueva Imagen* sobre el Militarismo en América Latina.

En septiembre del año pasado, *Proceso* dio a conocer los nombres de los tres ganadores (por obra) y algunas muestras de sus trabajos, así como el "Acta del Jurado" y tres comentarios escritos por amigos de esos ganadores acerca de las obras premiadas. La primera sorpresa que el público, o para decirlo de una manera más exacta: la primera sorpresa que los concursantes no activos se llevan es la de encontrar que los miembros del jurado, lejos de

▲ Carlos Martínez Moreno: *El color que el infierno me escondiera*. Editorial Nueva Imagen. México, 1981.



Montes de Oca

lo que podría esperarse dado el carácter del concurso, no son militares, no, ni siquiera policías, sino son escritores, periodistas, etc., y todos ellos militantes de izquierda, revolucionarios. La sorpresa entonces se torna en alegría, pues vemos cómo Cortázar o García Márquez, por ejemplo, premian sin ningún prejuicio el arte militarista, y cómo en general los miembros del jurado, por lo que se desprende de su "Acta", llegan a considerar ese arte —botas, cascos, fusiles, en fin: Apología, Celebración del Militarismo— como arte revolucionario. Cualquier dogmático diría que el jurado está equivocado, y de allí no pasaría; yo creo, por el contrario, que viniendo de quien viene tal equivocación, nos da una clara idea de que en la lucha de los pueblos contra sus opresores, que a fin de cuentas es lo más importante, el equívoco también es revolucionario.

El dogmático jamás entenderá la sutileza del jurado; para él existe una marcada diferencia entre revolucionarios y militares, y entre el arte de unos y el de los otros. Para el jurado y para los autores premiados (No dudemos que también para los militares. ¿O de qué hablarían en sus libros, qué pintarían en sus cuadros, sino su propia imagen?) esa diferencia no existe, es un engaño que a través del tiempo se ha mantenido en pie con el propósito de frenar la lucha. Si el jurado considera el arte sobre el militarismo como antimilitarista no es porque éste vaya *contra* los militares sino porque está *frente* a ellos: su razón frente a la razón militar. Y estar frente a algo es estar en cierto modo *para* ese algo, desde el momento en que ese algo también hace frente (c.f. "Leyes de la correspondencia y el equilibrio"). Así, el arte antimilitarista es un arte hecho para los militares, es un arte paramilitar.

¿Y cómo juzgarlo? Pues —parece decirnos el jurado— a partir del equívoco, o lo que es lo mismo: no juzgarlo: el hecho de ser antimilitarista lo exime de toda crítica. Veamos ahora lo que dice el "Acta" y lo que dice Carlos Quijano, en su comentario *A veces la justicia se asoma por el mundo*, acerca del ganador Carlos Martínez Moreno y de su novela *El color que el infierno me escondiera*.

Dice el "Acta": "En lo que se refiere a la narrativa, (el jurado) consideró que se habían presentado varias obras de la más alta calidad, algunas de ellas por

(sic) escritores ampliamente conocidos en la literatura latinoamericana. Decidió otorgar el primer premio, por unanimidad, al escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno, por la obra titulada *El color que el infierno me escondiera*, que combina una lograda técnica narrativa y un profundo valor testimonial, en la que *culmina la trayectoria de un gran escritor*." Dice Carlos Quijano: "Cuando el jurado del concurso *Proceso-Nueva Imagen* hubo de pronunciarse sobre el premio correspondiente a narrativa, me abstuve. (...) Pero ahora, cuando el premio ha sido concedido, puedo y debo decir, ya libre, frente al insistente y cordial reclamo de Julio Scherer, lo que me estaba vedado. Muy simple y breve: Carlos Martínez Moreno es un gran escritor injustamente relegado o inmerecidamente desconocido. Un gran escritor *con una gran obra cumplida*..." Dejemos a un lado los comentarios y fijémonos en aquello que tanto el jurado como el comentarista hacen resaltar: la culminación de la trayectoria literaria y la obra cumplida de Martínez Moreno. Como si dijeran: "Al otorgarle el premio más que reconocer el valor literario y/o político de su novela, lo que hicimos fue jubilarlo como escritor". Todo hace suponer entonces que el color que el infierno le escondiera a Martínez Moreno era el color de la justicia, y ese color a veces sólo lo dan los premios.

Pero no nos dejemos llevar por este rasgo de modestia del jurado, que aunque lo calla, le otorgó el premio a Martínez Moreno por otros motivos además de los ya señalados. El primer motivo lo dan los epígrafes del libro: si al principio de los 22 capítulos el autor ha colocado versos de *La divina comedia*, y el título de la novela es la traducción de uno de esos versos, lo más justo, lo más correcto, es que esa obra sea premiada, porque al hacerlo se está premiando a la Tradición y a la Poesía.

El siguiente motivo está en los temas: la tortura, la intervención norteamericana, la lucha de los guerrilleros, etc. En otras palabras: los succulentos lugares comunes de todo escritor que se quiere comprometido. Pero, y he aquí lo notable del caso, Martínez Moreno por su eficaz manera de tratar dichos temas hace que su novela sobrepase los lugares comunes hasta llevarla a ser la culminación de ellos. Además, tanto esos temas como la anécdota ya los había tratado en un cuento del libro *De vida o muerte*. ¿Cómo ale-

jar la tentación de premiar esta obra? Imposible: los lugares comunes, por suerte, siguen siendo redituables.

El tercer motivo, que tal vez sea el más importante, lo encuentro en cierta oculta correspondencia entre la novela y el carácter del concurso: ambos tratan de mostrar que el militarismo y el antimilitarismo no están tan distanciados como siempre se ha creído, esto es, que entre la Revolución y el Militarismo no hay mucho trecho. ¿Cómo negar la importancia de un libro que tanto literaria como políticamente tiene tan enorme carga subversiva?

El rasgo más notable de la literatura antimilitarista, y en general del arte paramilitar, es su ausencia de rasgos. Se trata de una literatura que descarta de sí todas aquellas posibilidades contrarias o distintas a su razón de ser y que, a diferencia de un arte político y por lo tanto polémico, impide la discusión. La discusión interna —entre los personajes, por sus tendencias; entre el autor y los personajes— y la externa —entre el lector y la obra, porque, ¿qué otra opción tiene el lector ante este tipo de obras sino la de aceptarlas o la de rechazarlas? Nunca poner en duda algo, nunca encontrar variantes. ¿Por qué? Porque la moral (póngale aquí el adjetivo preferido) en nombre del cual se escriben estas obras acaba rebasándolas, volviéndolas objetos cerrados y encerrados en su propia lógica, objetos totales por totalitarios. Y esto es una forma de ejercer el poder. Y de negar el goce como esencia del arte. Y de negar el arte.

¿Los muertos, la lucha de los pueblos? Quizá, pero después de la moral y del sistema de ideas previos a la obra.

Creo que la importancia de la novela de Martínez Moreno radica no sólo en reproducir la falta de discusión del arte al que pertenece, sino también en mostrar cómo esa carencia buscada es la primera característica de los mundos que en su obra se enfrentan: el de los guerrilleros y el de los militares. Cada uno de ellos, nos va mostrando el autor en las 260 páginas del libro, vive bajo un sistema cerrado de ideas, intereses y miedos que, independientemente de sus diferencias obvias, son tan comunes entre sí que en la lejanía se acoplan, pues en su interior cada uno reproduce al otro. Y esto que parece ficción pura, no lo es, ya que el autor, para demostrar su tesis, tomó como base un hecho real y lo desarrolló en la



Martínez Moreno

novela: el enfrentamiento entre tupamaros y militares en Uruguay.

La primera manifestación de ese acoplamiento se encuentra en el lenguaje. Tras idénticas voces, seres idénticos. Martínez Moreno tuvo que llevar su escritura a un punto en el que todas las voces que en ella confluyen se confunden en una sola: limpia y concisa, a veces abundante, que oscila entre la limpidez burocrática y el ensimismamiento por acumulación. De cualquier forma, se trata de una escritura indecifrable que se niega a ser descifrada. Como si se quisiera camuflar algo y para lograrlo hubiera que llenar de discursos el discurso.

Todo esto me recuerda aquella "nueva lengua", aquel "latinorum" que Leonardo Sciascia señala como distintivo de Aldo Moro: "un lenguaje del no decir y del no hacerse entender". Pero que en este caso, más que ser "nuevo", tan sólo continúa la mínima tradición de ese tipo de literatura de ventrílocuo a que son tan afectos ciertos escritores-con-compromiso del Cono Sur (c.f. *La muerte de Honorio*).

Las citas que vienen a continuación están tomadas de los discursos de varios personajes de la novela: un guerrillero, un coronel, un banquero, el autor. ¿Podría usted decir a quien de ellos pertenece cada uno de esos fragmen-

tos?

1. "Hay hombres que, por una torpeza que les sobreviene en la mayor emoción, cuando tendrían que concretar se ponen más abstractos que nunca: no saben extraer a su llanto una sola circunstancia específicamente propia y sí montones de frases hechas, de clisés de necrológica oficial, de lugares comunes." (p. 221)

2. "Hoy es legítimo pensar que haya adoptado una decisión de antemano y que en esa decisión figurase el punto expreso de que ella no llegara nunca a su cara, a su gesto, a posibles preguntas sobre la suerte de él, sobre el destino y los deberes de nadie." (p. 252)

3. "El tamaño de aquella tumba era tan estrecho que no cabía moverse ni salir de ella: la impregnación era la consecuencia cada vez más insidiosa de la inmovilidad." (p. 42)

4. "Qué borrosa, qué cosa oscura sin ser negra ni de ningún color, qué cosa chamuscada puede ser un cadáver. O, al menos, era este cadáver." (p. 112)

5. "Había tres horas para inventar un papel y un futuro en cada uno de quienes iban a seguir viviendo. Yo había descubierto ya, con alivio —el alivio que deriva del hecho de que uno sepa, al menos, que no volverán a torturar-

lo— que esas relaciones, que esos sentimientos, que esos afectos estaban en mí, naturalmente, en orden: no era demasiado deudor ni excesivo beneficiario." (p. 225)

Estas serían las respuestas ortodoxas: 1, el coronel; 2, el autor; 3, el banquero; 4, el guerrillero; 5, el mismo coronel.

Después vienen los gestos casi imperceptibles, las señales de lo humano, esos rasgos que distinguirían a un hombre de otro, pero que al formar parte del doble rompecabezas (milico-revolucionario), tan sólo se repiten, en la distancia, ajenos quizás a su reflejo. Así podemos ver en la novela cómo el ministro de Defensa Nacional mientras bebía whisky el último día de plazo para salvar al asesor de la AID, secuestrado por los tupamaros, se preguntaba, a dos horas de un inminente partido de fútbol, si "quedaría bien que un gobernante fuera al estadio, vistas las circunstancias". O podemos ver al guerrillero Ballinger, una noche con amigos, un litro de vino y la TV transmitiendo un partido de fútbol "por el cual él ya no podía interesarse, porque los últimos tiempos de la guerra iban devorándole todos los demás intereses". O al mismo Ballinger con un cuchillo en las manos, simulando disparar "una ráfaga de balas" hacia una ventana, para luego decir "*Hasta que el poder sea nuestro*". O a un capitán que para interrogar a una niña acerca del medio que utilizaron sus padres para entrar clandestinamente al país, se sienta en la cama de la pequeña y mueve los brazos "como aspas de molino", "como si la cama entera hubiera sido una canoa y él estuviera allí embarcado (...) y le tocara remar". Pero la niña no responde y entonces él comenta: "¡Qué época! ¡Los niños ya nacen ensañados! (...) Qué se va a hacerle... ¡es la guerra!" Hay también guerrilleros sorprendidos al enterarse que un banquero conoce las obras de Brecht, y un banquero sorprendido de que un guerrillero haya leído a Virgilio.

Y las cárceles. El punto clave de los dos sistemas. Y el punto donde los dos sistemas se unen. Podría decirse que *El color que...* surge de un intento del autor por abarcar, de una sola y penetrante mirada, la realidad interna de cada una de esas cárceles, y de hallar los múltiples vasos comunicantes que hay entre ellas. Para esto, como en un trabajo cinematográfico, Martínez Moreno nos lleva de capítulo en capítulo de una

cárcel a otra, deteniéndose a veces en esos espacios entre ellas —la ciudad, las casas— donde, más que encontrar una zona libre sólo encuentra, y lo muestra, la cantidad de terreno suficiente para que cada cárcel vigile con facilidad a la de enfrente —el panóptico y su espejo. La Razón—. Y hace notar cómo nunca ninguna de esas cárceles está contra la perturbación o contra el ser asocial (¿Alguien puede, ahora, imaginar la perturbación?), sino siempre haciéndole frente a la otra razón, al otro sistema; son cárceles, nos dice, excluyentes y por lo tanto semejantes: ambas fundadas en razones diferentes pero ambas con razón. Y con un objetivo común: confirmar la imagen que cada cual tiene de la otra, identificarla y hacerla reconocible ante los demás, señalar sus rostros (c.f. el cap. *Monólogo de Ulyses*, págs. 51 a 61). En ese momento y los ejemplos que da el autor son incontables, los opuestos ceden; *estamos a un paso de reconocernos*: "Y yo también diría que No si estuviera en su sitio, ¿cómo no voy a comprenderlo?"

Hay que mencionar por último que Martínez Moreno escribió esta novela en memoria de los guerrilleros caídos en Uruguay. Nótese en esto la sutil ironía del autor: ¿recordar una cara de la moneda descarta definitivamente la otra?

De cualquier manera, pensé en un primer momento, cómo es posible que un libro dedicado a la muerte de tantos hombres sea enviado por su autor a participar en un concurso, quíerese o no, literario, y cómo esa gran cantidad de muertos le retribuye al autor, y él lo permite, una gran cantidad de dólares... Después, releendo el capítulo final, encontré las siguientes líneas que, sin duda, ayudan a comprender el motivo de Martínez Moreno: "*Fer la citta sovra quell' ossa morte*: eso nos va a quedar, en los años que sigan. Hacer la ciudad sobre los huesos muertos." Así, por qué no habría de mandar la novela al concurso, y llegada la hora del premio, por qué no habría de aceptarlo. Martínez Moreno sabe que no sólo ganó él: ganaron también los muertos, ganamos todos.

Quiero ahora reproducir algunos pasajes de un artículo sobre Martínez Moreno publicado en la sección *Libros extranjeros* del último número de la revista *Literatura Soviética*. Fue escrito por Stepan Kotenko y lleva por título *Testi-*

monio de un país en llamas. Dice así: "Al concebir su obra M. Moreno tenía por objetivo crear, digamos, un fresco documental, una investigación histórica e, incluso, un expediente jurídico. A primera vista el libro parece una crónica documental, un imparcial relato sobre los desastres que sufrió esa pequeña parte de la población del Planeta. Pero al adentrarnos en la lectura, uno empieza a percibir lejanos sonidos de solemne y rigurosa melodía que viene transformándose en un heroico réquiem por las víctimas de la humanidad. (...) Son muchos los personajes que llenan las páginas de este libro. Son hombres y mujeres que luchan por su Patria y son también tiranos que asesinan sin razón. Todos hablan, viven y mueren y nosotros, los lectores, vamos viendo sus diferencias, porque la visión aparentemente imparcial de M. Moreno tiene como finalidad concientizar, pero no de una manera dogmática, sino como aquel maestro que con ejemplos lleva a sus alumnos a la verdad. El libro, activa y combativamente, defiende a los jóvenes guerrilleros que lucharon y dieron su vida por hacer de su país una Patria libre. Pero no se queda allí, sino que con la fuerza y el coraje que es común de los escritores de esa parte del mundo, condena las acciones de los militares uruguayos y en general las de los militares de todo el Planeta. (...) ¿Qué objetivo perseguía M. Moreno al escribir su novela? ¿Censurar o justificar? Hay actos que se justifican por sí solos y por la importancia social que tienen dentro del momento histórico en que surgen, y hay actos que son censurables en todo momento. (...) Podría decirse que la mayor intención de M. Moreno al escribir esta novela fue la de contagiarnos su gran sentimiento de solidaridad con los pueblos en lucha. Y este sentimiento se sabe cuándo nace pero nunca cuándo muere, ya que la pasión por la lucha cautiva al escritor revolucionario para toda la vida."

Hasta aquí los comentarios de Stepan Kotenko. Es lamentable desconocer lo que piensan los militares sobre esta novela, pero me imagino que también tienen mucho que agradecer. Por una o por varias razones hay novelas que no se discuten. Sciascia coloca como epígrafe en su libro sobre Moro estas palabras de Elías Canetti: "La frase más monstruosa entre todas: alguien murió en el momento justo". Yo creo que la más hermosa entre todas,

es: "Alguien fue premiado en el momento justo".

Alfonso D'aquino

¿COMO ESCRIBIR HOY EN ARGENTINA, SI ES IMPOSIBLE?

Como postulado que empieza un comentario de *Respiración artificial* se diría, por una parte, que es un relato que descrea de la posibilidad de contar y, en tal sentido, se repliega sobre sí mismo, sobre las preguntas y las vacilaciones de su propia producción. "¿Hay una historia?", dice Emilio Renzi, narrador y también personaje, en la frase que abre la novela. Este interrogante, sin duda, cumple una función cardinal, pues desliza el efecto semántico de incertidumbre esencial de todo relato (había una vez...) no a una historia que tendría que desplegarse, sino a la perspectiva de que sea realmente posible que ella se concrete. Esta puesta entre paréntesis de la narración clásica —aquella que se naturaliza en la escritura sin obstáculos ni preguntas que la pongan en zozobra— es la primera condición de esta propuesta de Piglia. Leemos más adelante: "¿quién puede asegurar que el orden del relato es el orden de la vida?", "Donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan sólo parodias". Desde este espacio de problematicidad que parte de la duda sobre la eficacia de la narración representativa, verosímil, "realista" como acotaría Macedonio Fernández, *Respiración artificial* sugiere otros caminos al relato.

De uno de los personajes, el polaco Tardewski, se dice que su "ilusión es escribir un libro enteramente hecho de citas". No es casual, entonces, que este enunciado sea, al mismo tiempo, una suerte de teoría de lo que ocurrirá en otro momento del libro; es decir, que uno de los períodos dramáticos más logrados sea, justamente, un montaje de citas; por una parte de *Mi lucha* de Hitler, y por la otra del *Diario* de Kafka, operadas por Tardewski. Renzi, a su vez, expresará: "una de las ilusiones de mi vida es escribir alguna vez una nove-

▲ Ricardo Piglia: *Respiración artificial*. Poemaire, Buenos Aires, 1980. 276 pp.,



la hecha de cartas". En este caso, las cartas no solamente articulan la relación entre Renzi y su tío, el Profesor Marcelo Maggi, sino que, en otro plano, forman parte de un fragmentario plan de novela del que pueden ser autores, en parte, Enrique Ossorio, quizás el mismo Maggi, o tal vez Renzi, o quien verdaderamente es en definitiva: un narrador u operador errático, indeterminado y mutable según los distintos momentos de la narración. Además, también esta posibilidad de desarrollo novelístico, al mismo tiempo que se la propone, es puntualmente decodificada: "la correspondencia, en el fondo, es un género anacrónico (...) la correspondencia es un género perverso (...) al cual dicho sea de paso (...) lo liquidó el teléfono".

Estructuralmente, se podría aventurar —otra vez con Macedonio Fernández— que *Respiración artificial* es una novela "cuyas incoherencias de relato están zurcidas con cortes transversales". Por un lado, hay una especie de historia relativamente troncal y que se desliza convencionalmente desde la primera persona a través de Renzi; en ella se trata sobre la relación por correspondencia de éste con Maggi, y de una cita que ambos acuerdan para encontrarse en Concordia, provincia de Entre Ríos. Pero ese plano enseguida es disuelto, difuminado por una serie de cortes: el monólogo de Luciano Ossorio, el Senador; un montaje de textos, cartas, informes y un plan novelístico que, en lo explícito, tiene por sujeto principal, como protagonista a veces y como autor en otras ocasiones, a Enrique Ossorio; y finalmente está la actividad de Renzi en Concordia, en la que convergen los discursos de Tardewski, Bartolomé Marconi y otros personajes. Esta parte del libro está organizada me-

dante largos parlamentos o tiradas en las que la inflexión narrativa es reducida a su espesor mínimo. En realidad, el relato sólo reproduce documentalmente los parlamentos, al estilo de un informe taquigráfico que apenas se permite, sobre estos discursos, elementales operaciones de ordenamiento y atribución: "me decía Marconi, cuenta Tardewski".

En cualquier caso, el objetivo evidente es impedir que la narración se naturalice, se instituya y cobre autonomía del espacio real que propone Piglia: el del relato como imposibilidad de ejercerse, el de la novela que —citando nuevamente a Macedonio— accede a su carácter novelesco como oblicuo anuncio y desistimiento de sí misma, como puesta en duda constante de su literariedad. Desde ese punto de vista, este relato se realiza en tanto reflexión metalingüística y, más explícitamente, como lugar donde se formula una poética, esto es: una poética de la imposibilidad y del fracaso de ser, no solamente de lo narrado, sino de la escritura misma. En tal sentido, avanzando un poco más observamos que todos los personajes fundamentales existen en relación a una fracasada empresa de escritura, que siempre hay un texto que en buena medida condiciona sus vidas, pero al mismo tiempo los rechaza. Le sucede a Renzi, que dice: "desde hace más de un año no puedo escribir (...) me encierro a escribir, pero al rato me sorprendo haciendo rayitas"; a Marcelo Maggi, quien sabe que los documentos de Enrique Ossorio, sobre los cuales trabaja, "se han apoderado de mí y me han impuesto sus ritmos y su cronología"; le ocurre al Senador, obsesionado por "una línea de continuidad, una especie de voz que viene desde la Colonia" y es la historia argentina, "el que la

escuche podrá convertir este caos en un cristal traslúcido". Pero además conocen esa incapacidad Arocena, el que "interfiere mensajes"; Enrique Ossorio, "un historiador que trabaja con documentos del porvenir; el poeta y periodista Marconi y, sobre todo, Tardewski. Este personaje excepcional, con algo de Gombrowicz, por el azar de una ficha de biblioteca que cruza por sus manos deja de ser discípulo aventajado de Wittgenstein en Londres, viaja a Varsovia, descubre que alguna vez, entre 1909 y 1910, Hitler y Kafka se conocieron en Praga —en la ficción, claro está—, es sorprendido por la guerra y emigra a Argentina. Allí, a poco de arribado, publica un artículo con las hipótesis de su descubrimiento; no obstante, alguien le debe traducir al español ese trabajo para que sea editado en *La Prensa* y él, su autor, europeo recién llegado a Buenos Aires, no podrá leerlo porque desconoce la lengua de su nuevo destino. Este singular aventurero del conocimiento también terminará en Concordia, sin perder su condición de "Un académico sin academia; un universitario sin universidad; un polaco sin Polonia; un escritor sin lenguaje".

Este repaso tiende a demostrar que cada personaje de *Respiración artificial* parece, menos que el sujeto de una narración, el de una fallida experiencia de escritura, de una empresa cultural que no se concreta, o si lo hace no trasciende su marginalidad, su no pertenencia a los circuitos de cualquier clase de éxito. Así los personajes, antes que un relato, vehiculizan desde diversas aproximaciones un debate sobre la posibilidad de escribir, existen por y para este texto que se produce en tanto se interroga sobre las condiciones de su nacimiento, contribuyen a tejer una reformulación permanente de ese interrogante que, por un lado, anuncia, parodia, pone en duda y silencia al relato clásico, pero al mismo tiempo se propone como una forma de investigar, de experimentar sobre una ficción de nuevo tipo. Cada plano de la novela es, sustancialmente, el enunciado de un problema o un enigma escritural (enigmas no sólo literarios, pues también aluden la factibilidad del discurso filosófico: Descartes, Heidegger, Wittgenstein); desde este ángulo, como dice José Szabón, el libro se inscribe como "una conversación con la literatura, con sus mitos prolijos", efectúa un fuerte despliegue intertextual y metalingüístico que sobredetermina

RESEÑAS

hasta el exceso todo su desarrollo e impide, deliberadamente, el paso autónomo de la narración. Pero a la vez hay otro aspecto importante: en tanto lo narrativo clásico tiende a diluirse y perder carnalidad, son los pormenores de esas pesquisas intelectuales los que cobran vigor dramático y, como un tramado irregular y superpuesto, ganan espacio en la escritura, sugiriendo que así como para Valéry *El discurso del método* podía ser la primer novela moderna —justamente por contar la historia de una idea—, aquí, en una jerarquía que hegemoniza a la ficción de los personajes, se busca también elaborar una ficción de las ideas o, más precisamente, de la posibilidad de su producción y puesta en texto en el marco de la historia. Esto conlleva, para Piglia, un sistema de préstamos entre los discursos de la literatura y del ensayo, y coloca a *Respiración artificial*, en cierto modo, en la situación de una singular novela de tesis. Su estructura y elaboración, por demás cuidadosas, están puestas en acción para generar un escenario donde los conflictos psicológicos o dramáticos de los personajes —típicos de la novela tradicional— son subsumidos por conflictos de otro orden: Kafka o Hitler, Kafka o Joyce, Wittgenstein y el habla, Borges y Arlt, Sarmiento y la cita, Lugones y el estilo y muchos más. En el fondo, los personajes serían casi un pretexto formal para el despliegue de una especie de historia de las ideas, verdadero lugar del drama.

Hemos subrayado antes que, de diversos modos, este libro se organiza en torno de una poética: que el texto enuncie su impotencia de obra (su "impoder", diría Blanchot), y que sea esencialmente un producto de ello. Si eso es cierto, su intención no finca en responder a una demanda de relato, sino a un imperativo interrogador: "¿Cómo hablar de lo indecible", y todavía más: "¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz", responde Tardewski, el "murmullo enfermizo de la historia". La poética que escribe "una y otra vez" *Respiración artificial* es, así, un texto que debe hacerse a partir de las condiciones de su fracaso e incapacidad de ser, de concretarse en el seno de la historia. Esta desvía, obstaculiza, clausura la escritura, la cual —para producirse— debe enfrentar "siempre la imposibilidad casi absoluta de escribir". En y por ese enfrentamiento, desde su interior, descifrándolo "en-



tre letras", tratando de oírse en "fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas" proponiendo el ejercicio del fracaso "como la verdadera función de conocimiento, que siempre es destructivo", se materializa en definitiva el texto. Cada segmento del relato constituye, por lo tanto, una estrategia distinta para, obsesivamente, plantear lo mismo: ¿cómo escribir en la historia, si es imposible, o también: ¿cómo escribir hoy la historia, si es imposible? Y más que la novela como producto, lo que asimismo parece que tratara de significar Piglia es la denodada moral de esa búsqueda: "El hombre moral, recordé yo que había escrito Kant (...), leyó Tardewski, sabe que el más alto de los bienes no es la vida, sino la conservación de la propia dignidad".

Hemos visto además que la novela, jugando de hecho con su disponibilidad metalingüística, nos señala una serie de claves para su lectura, a las cuales, al mismo tiempo que las anuncia las critica y escamotea. El relato se sugiere como novela epistolar, de citas o utópica, pero en definitiva es el fracaso de todas ellas. Sin embargo, también se dirá "novela escrita en el exilio y por él". Literalmente, y por orden de jerarquías en la narración, en primer lugar es un exiliado Enrique Ossorio, amigo de Juan Bautista Alberdi, miembro marginal de la generación del 37 y ex allegado a Rosas al mismo tiempo, que se refugia en países como Uruguay, Chile y Estados Unidos. También lo son Tardewski y Trokay, y quizá lo sea el propio Marcelo Maggi, que parece verse obligado a viajar apresuradamente al extranjero por sus actividades políticas (aunque esto, en realidad, es una tematización de una línea argumental que el libro no explicita). Por otro lado, meta-

fóricamente también el Senador es un desterrado, pero de su clase social, los terratenientes argentinos. No obstante, estos destierros contienen un subtexto con reflexiones más acuciosas: "¿Qué es el exilio sino una situación que nos obliga a sustituir con palabras escritas la relación entre los amigos más queridos, que están lejos, ausentes, diseminados cada uno en lugares y ciudades distintas?", "Los muertos y los amigos (...) se me aparecen en los sueños. Así son las cosas en esta época: para encontrarse con la gente que uno quiere hay que dormir". El exilio como ausencia, como espacio suspendido entre dos tiempos (antes y después de la partida del propio país), como lugar transitado por la escritura siempre diferida de las cartas, por el escamoteo constante de la presencia, y por una fantasmagoría que expulsa del texto y remite a los sueños; el exilio, igualmente, como la condición de una generación de intelectuales argentinos que se preguntan: "¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?". Es indudable que se alude a un exilio real, pero también a uno metafórico, interior al país, no estrictamente determinado; de cualquier modo, todo esto nos conduce a otra conclusión: que las distintas formas que adopta en la novela la pregunta de cómo escribir en la historia, son intentos metafóricos y en clave de preguntar eso mismo pero referido a la Argentina, a las atroces condiciones de la dictadura: ¿cómo escribir en la historia argentina hoy, si es imposible?, ¿cómo escribir en este país hoy (en él *adentro* o en él *afuera*), si es imposible *Respiración artificial*, en consecuencia, también puede leerse como una escritura —como una práctica intelectual— que, derrotada por la historia, encuentra en la pregunta sobre su posi-

bilidad el espacio para la supervivencia, el lugar desde el cual resistir moral, material y políticamente el embate de los tiempos: "así voy a seguir, moviéndome de un lado a otro, a veces en círculo, a veces en línea recta, de una pared a otra, trabajando, sin embargo, con las palabras".

Ciertamente, muchas cosas se quedarán en el tintero en relación a esta novela. En lo que hace a la historia de las ideas en la Argentina durante el siglo pasado, habría que rediscutir el ajuste de cuentas con Sarmiento; luego, lo mismo cabe, por ejemplo, para Lugones. Por otro lado, no es del todo explicable que en una novela articulada sobre enigmas literarios, se señale a Borges —un maestro en esa vía de la ficción— como "el mejor escritor argentino del siglo XIX". En tal situación, o también *Respiración Artificial* se enclava peyorativamente en el siglo anterior, o se habla desde el espacio de un balance, una vez más, izquierdista y dogmático de Borges. Con respecto al amplio arco de referencia intertextuales, el ya citado artículo de Sazbón apunta varias y, sobre todo, establece el diálogo con la obra de Onetti. Aquí sólo quisiéramos hacer hincapié en la combinación fecunda, a nuestro juicio, de la *metafísica* del fracaso de los personajes onetianos con una interrogación sobre la novela que, en la literatura rioplatense, tiene su paradigma ejemplar en Macedonio Fernández.

Es obvio que, a partir de todo lo que se ha dicho, *Respiración artificial* no es un libro fácil. Solicita, claro está, un lector *salteado y amoroso*, en cierta medida diríamos también que pide un cómplice moral y político, que no sólo reconstruya su poética sino que pueda leer la metáfora fundamental de ésta: que esa poética de la imposibilidad de narrar y escribir, en tanto se escribe, sostiene en pie el espacio de una práctica, quizá como la única alternativa que a un sector de la intelectualidad argentina contemporánea le dejó la historia. Y con esto, tal vez insuficiente o no —eso hoy no tiene respuesta—, asimismo permanece incólume la posibilidad de la esperanza. De todos modos, esta cara positiva de la cuestión también tiene su opuesto: *Respiración artificial*, que junto a *Cuerpo a cuerpo* de Viñas y *Nada nadie nunca* de Juan José Saer, son las novelas más interesantes escritas por argentinos después de 1976, connota —como las otras dos ya cita-

das— una especie de estupefacción frente al relato. Ante ello, no se puede dejar de pensar que, por el contrario, es imprescindible recuperar el relato, es decir, recuperar la opción de que la sociedad argentina se narre a sí misma los acontecimientos que han conmovido sus cimientos, desde todos los discursos posibles, como esfuerzo para la recomposición de una cultura crítica. Y, no lo olvidemos, como forma de disputar el mercado a los productos complacientes y oportunistas que hoy cubren el debate sobre el pasado, del tipo del último *best-seller* de Jorge Asís.

Antonio Marimón

Notas

1. José Sazbón, "La reflexión literaria", Rev. Punto de vista No. 11, marzo-junio de 1981, Buenos Aires.

DE MÚSICA

PROGRAMAS, ORQUESTAS Y FESTIVALES

En fecha reciente se dio una ruptura por parte de la Orquesta Filarmónica de la Unam en la monotonía de la programación de conciertos, y vale la pena comentar las circunstancias en que eso sucedió. En el par de conciertos que la OFUNAM llevó a cabo los días 8 y 10 de mayo, tuvo como director a Jorge Velazco, quien para la primera parte de su programa seleccionó el *Concierto para cello* de Antonin Dvorak. Hasta

aquí, nada hay de novedoso, ya que este concierto, junto con el de Schumann, es el tradicional caballito de batalla de nuestras orquestas cuando, por un milagro, se deciden a abandonar el camino de los sempiternos conciertos para violín o para piano. La segunda parte del programa, sin embargo, resultó interesante por el contexto musical que priva en nuestro medio. Jorge Velazco programó la *Tercera sinfonía*, de Aram Khatchaturian, escrita para órgano, quince trompetas solistas y gran orquesta. Es significativo que esta obra haya sido ejecutada en México (y por primera vez, si no me equivoco) ya que su divulgación ha sido difícil y lenta en todo el mundo; baste considerar que su estreno en Estados Unidos fue realizado apenas en 1968, veintidós años después de compuesta. ¿Por qué considerar interesante mencionar que la OFUNAM haya ejecutado esta obra? Por dos razones: la primera se refiere al hecho de que son escasísimas las ocasiones en que nuestros directores deciden ofrecer al público una experiencia sonora distinta y estimulante en lugar de recurrir a lo más trillado del repertorio orquestal. Y como experiencia sonora, esta sinfonía es verdaderamente interesante, siendo probablemente una obra única en el repertorio sinfónico por su dotación instrumental. En segundo lugar, me parece importante que en una de nuestras salas de concierto se interprete una obra así porque representa en cierto modo una reacción a una forma de pensar muy difundida en el medio y entre el público, forma de pensar que suele descartar cualquier experimento o novedad en favor de la seguridad de todo aquello que ya ha sido probado una y otra vez. Al respecto, quisiera citar aquí parte de la nota de programa que el propio Jorge Velazco preparó para este concierto: "Alguna vez, las voces del prejuicio y la ignorancia se alzaron en México en contra de esta obra, sin conocerla ni haberla oído jamás". Resulta significativo que esta observación de Velazco pueda ser generalizada y referida a una actitud muchas veces repetida en contra de obras tanto del repertorio extranjero como de compositores mexicanos. Sería muy saludable que se dieran con más frecuencia estas excursiones a lo insólito en materia musical, para que los oídos del público se abrieran hacia esferas más amplias de la experiencia sonora.

Pasando a otra cosa, quisiera men-



cionar una situación que se ha creado recientemente alrededor de la Orquesta Sinfónica Nacional, organismo que tampoco las trae todas consigo en cuanto a la calidad de sus interpretaciones. Hace algún tiempo, se anunció que ofrecería un concierto de música contemporánea como parte de las actividades generadas por el Tercer Foro Internacional de Música Nueva que organizó el CENIDIM. Después de varios cambios de fecha y postergaciones, el concierto en cuestión fue suspendido indefinidamente. En circunstancias normales, esto no tendría mayor trascendencia y podría imputarse a alguna típica confusión en la organización. Sin embargo, dados los antecedentes, vale la pena explorar un poco esta situación. Durante el Foro de Música Nueva, el programa correspondiente a la música sinfónica fue realizado (y muy bien, por cierto) por la Sinfónica de Veracruz, cuando por razones lógicas debió ser la Sinfónica Nacional la que participara en el Foro. A partir de esto, comenzó a decirse en el medio musical (extraoficialmente, por supuesto) que la Sinfónica Nacional no quería saber nada con la música contemporánea, y menos con la música contemporánea mexicana, y que de ahí nacía la negativa a participar en el Foro y a dar el concierto extraordinario ya mencionado. Casi de inmediato, vino la contraofensiva de parte de la Sinfónica Nacional, defendiendo una posición contraria a la que se le había imputado. En fin, que se ha creado una intriga maquiavélica alrededor del asunto, y finalmente resulta que nadie sabe nada a ciencia cierta.

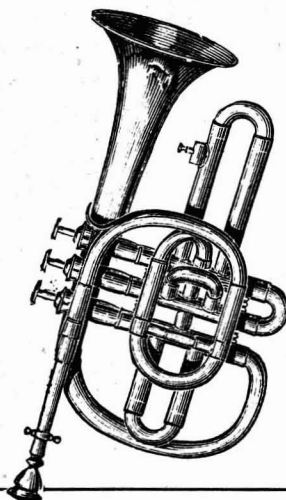
Sería inútil y contraproducente tratar, como están haciendo algunos de los involucrados en el asunto, de hallar y exhibir un culpable o un chivo expiatorio. Más útil sería que el asunto se aclarara de una vez por todas para beneficio de la propia Sinfónica Nacional y de la música mexicana contemporánea. Me parece que el desarrollo musical de nuestro país está ya suficientemente obstaculizado por el sistema como para que encima de ello se creen constantemente pequeñas intrigas que no hacen sino frenar más las posibilidades de progreso en este campo.

Finalmente, quisiera mencionar un fenómeno curioso por el que nuestra ciudad acaba de atravesar en materia de espectáculos en general, y de actividades musicales en particular. Me refiero al *Síndrome Cervantino*, cuyos



síntomas más evidentes son una copiosa avalancha de música, danza, teatro, etcétera, acompañados por acaparamientos y reventa de boletos, aglomeraciones, escándalos, decepciones, confusiones, espectáculos de primerísima calidad, otros no tan buenos, y en fin, todo aquello que siempre suele ir de la mano de un Festival. Sucede, sin embargo, que una vez terminado el Festival Cervantino nos enfrentamos a otro largo año de ayuno en material musical, teatral y dancístico, y que el haber asistido a unos cuantos eventos no ha resultado particularmente económico. La pregunta a este respecto es la siguiente: ya que el Festival Cervantino sí ofrece de hecho la oportunidad de ver y oír cosas que no son habituales en nuestro medio, ¿no sería posible que durante el resto del año se hiciera una programación de actividades culturales menos desbalanceadas, para que el Festival no resultara una especie de indigestión violenta y el resto del año una especie de dieta forzada?

Juan Arturo Brennan



DE ARTES PLÁSTICAS

AQUI ADENTRO SOY UNA FORMA MAS

Si se intenta contextualizar a la obra de Fernando García Ponce en el marco de las vanguardias —vale decir, de lo que viene generando la pintura en diversos países desde la segunda postguerra, por fijar límites— es preciso acudir a múltiples referencias. En primer lugar, resulta innegable que este autor se inscribe en lo que puede llamarse, ya, la tradición del movimiento geométrista mexicano. En este ámbito, a diferencia de lo que sucede con otros continuadores, los trabajos de García Ponce tienden a revitalizar las formas propias de tal escuela mediante la incorporación de elementos que las aproximan a otros planteos estéticos. Y es aquí donde aparecen los ecos de ciertas manifestaciones que se producen en los Estados Unidos desde los años cincuenta, aproximadamente. Nos referimos a la presencia, en las estructuras de este pintor, del collage, el relieve y un gestualismo que, desde su personal estilo, dibujan la memoria de figuras como Rauschenberg (en el collage y la mancha) y de Marcelo Bonevardi (en ocasionales tratamientos del relieve sobre el plano de fondo); ello para citar sólo algunos ejemplos en un amplio espectro de intereses similares.

Claro que estas confluencias son manejadas mediante una elaboración de los cuadros distinta a la de los autores nombrados, la cual, obviamente, conlleva significaciones también diferentes. Para explicitarlas es necesario dilucidar cómo funcionan tales recursos —o sea: relieve, tachismo y collage— en los lienzos del artista mexicano. Cabe, en principio, señalar que, desde cierta óptica, esta obra se constituye como una pintura de superficie, donde todas y cada una de las formas, colores y otros componentes, viven gracias a, y por su interrelación, dentro del mundo cerrado del cuadro. Este sentido pri-

mordialmente estructural, esta estricta interdependencia de los elementos —renuente a un intento de metaforización inmediata— domina a todo aquello que, desde afuera, se incorpora al espacio de la obra.

A propósito, García Ponce utiliza recortes de revistas o periódicos. Y cuando un cuadro incluye objetos que, por convención, no pertenecen a su propio código, tales objetos funcionan a modo de excrecencias puesto que son rasgos de un lenguaje exterior. Lo que se produce, entonces, en la estructura interna, es un encuentro o asociación de materiales diversos. Pero si en Rauschemberg —para volver al caso citado con anterioridad— tales excrecencias son utilizadas de un modo virulento, tratando de significar su propia violencia, su condición de aspectos marginales de un mundo fragmentario, en García Ponce no sucede lo mismo, o al menos no en la misma medida.

Por el contrario, la mayoría de sus obras privilegian el carácter compositivo y, en ese contexto, los elementos del discurso gráfico discurren en un tono más mesurado; ocupan por lo general, zonas reducidas en el centro del cuadro, dejándose circundar por amplias franjas de color. Es decir, están subsumidas un tanto por el discurso pictórico. Así, los nerviosos trazos de pincel que surcan a las hojas impresas, al imprimirlas su marca (la de lo pintado) exacerbaban su ajenidad, su pertenencia a otro sistema; son huellas, vestigios, brotes de un estallido que la acción envolvente de las formas siempre censurará.

Esta dinámica presenta, no obstante, algunas variantes. Veamos: en un bastidor el papel de periódico invade un campo más grande y suma, a su natural aspereza, una telaraña de manchas que intensifican la carga agresiva. En otra tela —“Naranja y morado sobre negro”— las pinceladas repiten el formato de los fragmentos gráficos en una especie de juego especular, o de prolongación recíproca.

El cuadro como generador de otros cuadros

Como decíamos, García Ponce maneja con frecuencia áreas de color puro y variada intensidad matérica, separadas por líneas rectas. Así, a la tregua de un blanco (en cuya neutralidad late, solapada, la amenaza del negro) sucede la

intensidad de un azul o un cálido siena. Y en el centro, casi siempre en el centro, pequeños recuadros muy texturados liberan y contienen, al mismo tiempo, el caudal emotivo; son como ventanitas, espacios abiertos hacia el interior del cuadro, estanques que nos conducen a un afuera (de la superficie) ilusorio. Esta conformación de los planos guía a la mirada en un recorrido de los límites de la tela hacia adentro y viceversa, graduando simultáneamente la emotividad. En tal periplo, las zonas extensas mantienen cierta sorda tensión, cierto respiro que explota en los microcuadros del interior, semejantes a islotes iluminados.

Por otra parte, el relieve se ejecuta por medio de maderas pegadas sobre el plano de fondo, o unas sobre otras; estas planchas poseen, en su cúmulo de formas, un funcionamiento semiindependiente; son como cuadros dentro del cuadro. Análogo tratamiento exhiben, en algunas obras, las ventanitas llenas de matices que citábamos hace un momento; cual una serie contigua, dos o tres de ellas habitan, aquí y allá, lugares de la tela.

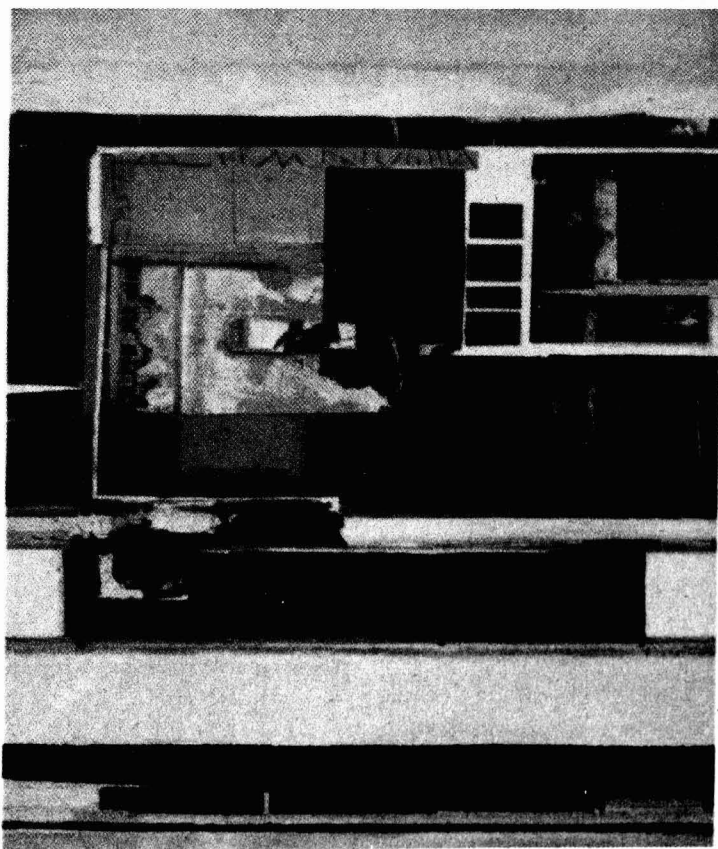
Ubicados de esa manera, como estructuras autónomas dentro de la es-

trutura mayor, esos cuadros son, según este enfoque, llamadas de atención sobre las ideas primordiales que sustentan a toda obra de arte: por un lado, la de ser un conjunto de signos que, más allá o más acá de toda interpretación exterior, fundan su existencia estrictamente en base a su interrelación; de ahí su carácter autónomo. Y en segundo lugar, la multiplicidad de cuadros dentro del cuadro podría aludir a la multiplicidad de lecturas —incluida la del pintor— que posibilita la obra.

Por eso, cuando en algún costado de una tela descubrimos un logotipo con el nombre de Fernando García Ponce, esta intromisión —que se nos antoja sutilmente irónica— realizada con signos de otro código pero abstractos al fin, parece querer decir: “aquí adentro, soy una forma más”.

La muestra de Fernando García Ponce fue inaugurada el pasado 26 de mayo en Galería Ponce de esta ciudad. La aparición de este número de la Revista de la Universidad coincide con sus últimos días de exhibición.

Lelia Driben



**ERA**

NOVEDADES

Rosa Luxemburgo

**OBRAS
ESCOGIDAS, 2**

Escritos políticos II

José Emilio Pacheco

**LAS BATALLAS
EN EL DESIERTO**

Novela breve

José Revueltas

**TIERRA
Y LIBERTAD**

Guión cinematográfico

Hernán Valdés

**A PARTIR
DEL FIN**

Novela

Armand Mattelart

**COMUNICACION
Y TRANSICION
AL SOCIALISMO**

Mijaíl Lifshitz

**LA FILOSOFIA
DEL ARTE DE
KARL MARX**

Ediciones Era
Avenida 102 México 13 D.F.
☎ 581 77 44

**DISTRIBUIDORA DE LIBROS
DE LA UNAM**

- ☐ VIAJE AL CENTRO DE LA FABULA
Augusto Monterroso, \$ 80.00
- ☐ COPIADOR DE CARTAS Y DIARIO PARTICULAR
Manuel Vilar, \$ 180.00
- ☐ SUPLEMENTO AL THEATRO AMERICANO
(La Ciudad de México en 1755)
José Antonio de Villaseñor y Sánchez, \$ 120.00
- ☐ EL TEATRO BULGARO
P. Yavorov, R. Stoyanov, \$ 140.00
- ☐ LA DISPERSION DEL MANIERISMO
Jorge Alberto Manrique, \$ 300.00
- ☐ GORGIAS
PLATON
Versión de Ute Schmidt O., \$ 130.00

COLECCION CUADERNOS DE POESIA

- ☐ EL ERROR
Francisco Segovia, \$ 50.00
- ☐ DURAMAR
Antonio Leal, \$ 60.00
- ☐ VISPERA
Filiberto Cruz Obregón, \$ 50.00
- ☐ POR INSTANTES, LOS PRODIGIOS
Antonio Castañeda, \$ 50.00
- ☐ BISUTERIA
Tomás Segovia, \$ 50.00
- ☐ EL TRES ES SIEMPRE MAGICO
Manuel Durán, \$ 50.00

LIBRERIAS UNAM:

- ☐ INSURGENTES SUR 299 ☐ PALACIO DE MINERIA
- ☐ ZONA COMERCIAL DE C.U.

La expresión de la cultura universitaria a tu alcance

La Universidad Nacional Autónoma de México te invita a que asistas al Centro del Espacio Escultórico y disfrutes los eventos culturales (música, teatro, poesía, etc.) que presenta, enmarcados en un lugar con características arquitectónicas inigualables.

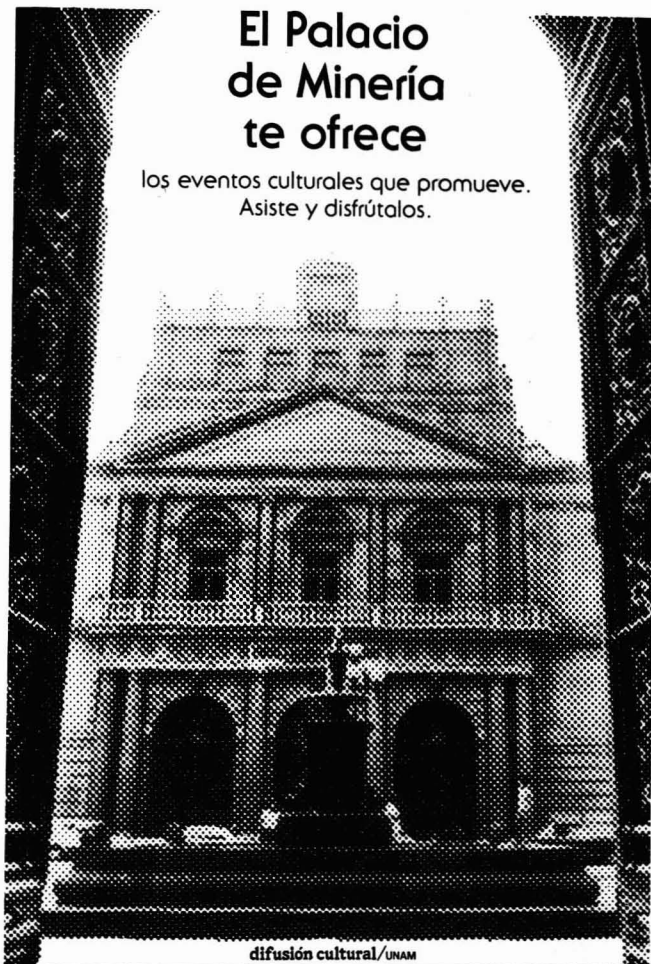
CENTRO DEL ESPACIO ESCULTORICO
al sur de CU, junto a la Sala de Conciertos Nezahualcóyotl.

difusión cultural/UNAM



El Palacio de Minería te ofrece

los eventos culturales que promueve.
Asiste y disfrútalos.



difusión cultural/UNAM

naturaleza

publica en su último número:

albert v. baez
ciencia para la educación del futuro

ricardo lópez wilchis
los reptiles y el agua

manuel i. guerrero
la esperanza en el mar

de venta en algunas librerías.
ejemplar: \$ 45.00
suscripción anual: \$ 230.00

mayor información en comercio y administración 26,
apartado postal 69-607 méxico 21, d. f.

copilco-universidad, d. f.
tels 548 84 35 y 548 84 75



Imprenta Madero, s. a.



REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO