

Revista *Diálogos*  
Antología

EL COLEGIO DE MÉXICO







REVISTA *DIÁLOGOS*

Antología



Revista *Diálogos*  
Antología

Selección y presentación  
*José María Espinasa*

EL COLEGIO DE MÉXICO

M868.44  
R4546

Revista Diálogos : antología / selección y presentación  
José María Espinasa. -- 1a ed. -- México, D.F. :  
El Colegio de México, 2008 (1a. reimpresión,  
2013).  
xxvi, 451 p. ; 23 cm.

ISBN 968-12-1394-7

1. Diálogos (Revista). 2. Literatura mexicana --  
Siglo XX -- Publicaciones periódicas. 3. Literatura  
mexicana -- Siglo XX -- Misceláneas. I. Espinasa, José  
María.

*Open access edition funded by the National Endowment for the  
Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book  
Program.*



*The text of this book is licensed under a Creative Commons  
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>*

Primera reimpresión, 2013  
Primera edición, 2008

D.R. © El Colegio de México, A. C.  
Camino al Ajusco 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D.F.  
[www.colmex.mx](http://www.colmex.mx)

ISBN 968-12-1394-7

Impreso en México

## ÍNDICE

Presentación, <i>José María Espinasa</i>	XI
Tumba del poeta, <i>Octavio Paz</i>	1
Una palabra plural, <i>Maurice Blanchot</i>	4
J' imagine souvents..., <i>Yves Bonnefoy</i>	7
Sueño y verdad, <i>María Zambrano</i>	9
Un poema, <i>Jomi García Ascot</i>	14
Cinco frustrados diálogos con Unamuno, <i>J. M. González de Mendoza</i>	15
Alimento para el fuego, para el pensamiento, <i>Robert Duncan</i>	19
Respuestas a la encuesta de <i>Diálogos</i>	21
Poesía y realidad en Miguel Hernández, <i>José Ángel Valente</i>	25
El cine y el escritor, <i>Carlos Fuentes</i>	33
Proëme, <i>Roger Munier</i>	36
Dos poemas, <i>Marco Antonio Montes de Oca</i>	43
Henri Michaux o la medida del presente, <i>Raymond Bellour</i>	45
Los <i>Carnets</i> de Albert Camus, <i>Susan Sontag</i>	49
La ambición de una poesía total, <i>Gabriel Zaid</i>	55
Pobre hijo mío, <i>Pedro Miret</i>	62
Árboles petrificados, <i>Amparo Dávila</i>	71
Canciones, <i>Rubén Bonifaz Nuño</i>	75
Elefantes insignificantes, <i>W. H. Auden</i>	77
Poemas, <i>Severo Sarduy</i>	79
Sentido actual de la izquierda, <i>Leszek Kolakowski</i>	81
El Ingenioso Hidalgo, <i>José Carlos Becerra</i>	93
Vacacionistas frente al mar: hipótesis, <i>Gustavo Sainz</i>	94
Algunas trampas, <i>Max Aub</i>	98
Indagación sobre el murciélago, <i>José Emilio Pacheco</i>	102
Del conocerse a sí mismo, <i>Eugene Ionesco</i>	104

Notas sobre la emigración de los intelectuales, <i>Manuel Durán</i>	112
Hacia una historia abierta y experimental, <i>Enrique Florescano</i>	119
Alfonso Reyes y El Colegio de México, <i>Antonio Alatorre</i>	125
Tres poemas, <i>Carlos Islas</i>	130
Dos poemas, <i>Jaime Sabines</i>	133
Contaminación: alcances socioeconómicos, <i>Víctor L. Urquidí</i>	135
El poeta en su cumpleaños, <i>Tomás Segovia</i>	141
Los “contagios” del arte actual, <i>Damián Bayón</i>	146
Trampas, <i>Pere Gimferrer</i>	155
Historia de una tentación, <i>Sergio Fernández</i>	158
Naranja dulce, limón partido, <i>Elena Poniatowska</i>	163
Anapoyesis, <i>Salvador Elizondo</i>	167
Reflexiones sobre la creación musical, <i>Mario Lavista</i>	175
Los estereotipos de la mujer mexicana en las fotonovelas, <i>Mariclaire Acosta</i>	179
Regiones conocidas, <i>Alejandro Rossi</i>	185
Cultura y cine en México, <i>Emilio García Riera</i>	193
Otros poemas, <i>Jorge Guillén</i>	198
Dos poemas, <i>Michael Hamburger</i>	200
El “yo” monumental de Anaís Nin, <i>Marta Traba</i>	202
Homenaje a Alfonso Reyes, <i>José Luis Martínez</i>	207
Dos poemas, <i>José Lezama Lima</i>	214
Dos poemas, <i>Joaquín Xirau Icaza</i>	217
La historia: apocalipsis y evangelio (meditación sobre la tarea y responsabilidad del historiador), <i>Edmundo O’Gorman</i>	219
Wanda, <i>Inés Arredondo</i>	232
Artur Lundkvist: una poética de incoherencia, <i>Octavio Armand</i>	241
Apuntes sobre la dinámica de la cultura en América Latina, <i>Lourdes Arizpe</i>	247
Epístola a Carlos Pellicer, <i>Ramón Xirau</i>	253
Es el baile del pingüino un baile elegante y fino, <i>Carlos Monsiváis</i>	266
El mar en la ciudad, <i>Emilio Adolfo Westphalen</i>	275
Chasseneige, <i>Gerardo Deniz</i>	276
Días en la casa flotante, <i>John Ashbery</i>	277
Poema, <i>Bertran de Born</i>	280
Dos árboles, <i>Pablo Antonio Cuadra</i>	283
Noticia sobre Arturo Rosenblueth, <i>Fernando Salmerón</i>	289

Diario de viaje, <i>Noé Jitrik</i>	296
Cinco poemas, <i>Vicente Gerbasi</i>	303
Portocarrero, <i>Luis Cardoza y Aragón</i>	305
Los múltiples enigmas de Krisna, <i>Benjamín Preciado Solís</i>	306
Tres poemas, <i>Francisco Hernández</i>	314
La geometría de lo infinito, <i>Elias Trabulse</i>	316
Luis Cernuda: cartas desde el exilio, <i>José Luis Cano</i>	321
Sobre una generación de poetas hispanomexicanos, <i>Arturo Souto Alabarce</i>	330
Una mala comida no se recobra nunca, <i>Hugo Hiriart</i>	338
Los amantes, <i>Fabio Morábito</i>	343
El futuro de la novela, <i>Milan Kundera</i>	345
Nietzsche en Puebla, <i>Juan Garzón Bates</i>	354
Las mariposas, <i>Gérard de Nerval</i>	363
La idea de Kierkegaard sobre la tragedia, <i>Luis Villoro</i>	368
Hoy tengo el día muerto, <i>Nuria Parés</i>	375
Correspondencia, <i>Carson McCullers</i>	376
Los derechos humanos de las minorías culturales, <i>Rodolfo Stavenhagen</i>	382
Algunos pedazos descoloridos de tela barata, <i>Juan Vicente Melo</i>	390
En torno a mariposa de obsidiana, <i>Daniel Catán</i>	397
Poesía vertical, <i>Roberto Juarroz</i>	401
La expansión demográfica en México (1930-1970), <i>Gustavo Cabrera y José Luis Lezama</i>	403
La corona de daturas (fragmento), <i>Amelia Vértiz</i>	414
Apéndice: revista <i>Diálogos</i> 1964-1985 (1-131). Autores, títulos y referencias	417



## PRESENTACIÓN

*José María Espinasa*

El primer número de la revista *Diálogos* vio la luz a fines de 1964, su equipo fue el siguiente: Dirección: Enrique P. López y Ramón Xirau; Redacción: José Emilio Pacheco; Administración: Alicia Keesling; asistente de la Dirección: José María Sbert. Su precio en portada fue de cinco pesos y en ella se anunciaban los nombres de algunos de los colaboradores de ese número: Octavio Paz, Roger Caillois, Mario Vargas Llosa, Alí Chumacero, José Bianco, Elena Garro, Homero Aridjis, Gorgias, Tomás Segovia. La fecha: noviembre-diciembre, con una ilustración en portada de Rufino Tamayo, en un fondo azul; y en su interior viñetas de Juan Soriano. Con él se iniciaba la vida de una de las mejores revistas culturales de la segunda mitad del siglo xx.

Se trata, sin duda, de un primer índice notable, de alta calidad, visto a 44 años de distancia, pero también lo era entonces, al conjuntar los nombres de escritores mexicanos ya en ese momento muy importantes —Paz, Garro, Chumacero— con otros aún jóvenes, pero que se volverían fundamentales —Segovia, Aridjis—. Lo mismo ocurría con los escritores latinoamericanos incluidos —Bianco, Vargas Llosa—. En su contraportada anunciaba una lista impresionante de colaboradores para el futuro. Un futuro que, como el de toda revista independiente, incluso en aquellos años de florecimiento de las publicaciones periódicas literarias, era incierto. Dicha lista expresaba una voluntad de duración y un afán de profesionalización de la revista.

Llaman la atención sus secciones de reseñas, noticias literarias y comentarios de actualidad, que aprovechaban la experiencia de otras revistas de la época, en especial de la *Revista Mexicana de Literatura* y de la *Revista de la Universidad*, para darle un contexto y un atractivo, secciones en las cuales se recomendaban libros, exposiciones y se señalaban asuntos claramente fechados. Cuenta a su vez con anuncios de editoriales como el Fondo de Cultura Económica y las nacientes Joaquín Mortiz y ERA. Tal vez lo más significativo a la distancia sea un listado de revistas tanto mexicanas como españolas y latinoamericanas, con las cuales se debía tener intercambios de

ejemplares, publicidad y posibilidades de contacto con colaboradores. Ese primer número sería el nacimiento de una larga aventura que terminaría veinte años y 130 números después.

Hay que resaltar varias cosas de ese primer número que anunciaban un comportamiento de la revista, y en especial de Ramón Xirau, quien conduciría con tino el barco por esos mares temporales que representaban su futuro y hoy son un pasado esencial de la cultura mexicana. Xirau, que a partir del número dos es ya director en solitario, no buscó tener un papel protagónico en los sumarios de la revista, aunque cada número contó con un “Epígrafe”, que después reunió en un libro con ese título, a manera de editorial y en muchos casos con traducciones y comentarios suyos, en distintas secciones, con y sin firma. Con la misma discreción se desempeñó el joven José Emilio Pacheco, quien permanece en la redacción hasta el número cinco. A partir del seis asume la responsabilidad Homero Aridjis, quien en el número 12 compartirá el papel con Jaime del Palacio, y a partir del 13, ya como publicación de El Colegio de México, estará en el puesto Vicente Leñero.

El periodo señalado antes —del número uno al doce— es pequeño dentro de la vida la revista, pero muy importante, no sólo por ser el de su gestación sino por que se trataba de una revista independiente, no vinculada aún a una institución, y sin intención de hacerlo. Esos primeros números hacen ver que *Diálogos* tenía el mismo perfil de otras revistas de la época, por ejemplo la mencionada *Revista Mexicana de Literatura* o *Cuadernos del Viento*, y a su vez ellas se parecían o compartían una misma tónica e incluso muchos colaboradores, con la *Revista de la Universidad*, salvo que no dependían de ninguna institución.

La no muy notoria diferencia, pero que terminó por ser importante, fue la vinculación de su director con la filosofía. Xirau podía, conscientemente o no, desempeñar —y de hecho desempeñó claramente después— un papel interdisciplinario, en donde lo literario o lo artístico no fuera una limitación sino que cumpliera el papel de crisol, convocando a otras disciplinas y maneras del pensamiento, pero sin abandonar su especificidad discursiva, y así estructurar una nueva concepción de la revista. De allí la razón del título de la nueva publicación: *Diálogos*.

Los dos primeros jefes de redacción —Pacheco y Aridjis— eran entonces jóvenes muy activos en el contexto del periodismo cultural mexicano, estaban vinculados con otras revistas y colaboraban en periódicos y suplementos —*Revista de la Universidad*, *La Cultura en México*, *México en la*

*cultura*—, y no se veía en ellos ningún asomo o viso de inclinación académica. Su juventud no implicaba ni que fueran desconocidos ni que fueran primerizos. Esto contribuyó a que el *Diálogos* independiente perfilara su contenido y su sentido de una manera distinta a la que resultaba común en la época, y se consideraba equidistante tanto de la revista literaria como de la informativa o la académica. También hay que señalar que Xirau tenía un puente con los escritores hijos del exilio (formaba parte del grupo y había participado en algunas de sus revistas) y con importantes figuras de ese mismo exilio en otros países (pongo el ejemplo más notable: Jorge Guillén), además de que entró en contacto con teóricos y pensadores en otras lenguas.

No obstante, la revista no se planteó como distinta, ni mostró un afán de enfrentamiento con las que hacían otros grupos, más bien, como quería su título, buscaba establecer diálogos. ¿Una más en el contexto particularmente rico de la época? Esta pregunta se plantea sobre todo desde fuera de la publicación misma, pues para los que la hacen resulta sin duda una publicación necesaria. La sugerencia en el epígrafe de que se trataba de un espacio de reflexión e intercambio de ideas es, sin embargo, significativa, como lo es en su segundo número la breve carta de Octavio Paz que aparece en la sección “Correo”, que sugiere más combatividad y que contiene varias claves para entender lo que pasaba entonces y, sobre todo, pasaría un poco después

Recibí, hace más de ocho días *Diálogos*. Ya te imaginarás el gusto que me dio. Lo leí todo, con gran atención y con la idea preconcebida de escribirte una larga carta. La aparición de una revista como ésta me parece de tal modo importante para la literatura hispanoamericana contemporánea, que sería una traición no decirte con seriedad lo que pienso... El primer número me ha parecido un buen número de *otra* revista literaria. No un número excepcional; tampoco un número *distinto*; menos aún un *primer* número... el problema de la revista no es el de los textos sino el de notas, sentido, dirección, intransigencia, verdadero diálogo...

Más claro ni el agua. Paz, cercano amigo de Xirau, fue un asiduo colaborador de *Diálogos*, y no sólo con sus propios textos (el primer número se abre con un poema suyo), sino con sugerencias de autores y temas, contactos y propuestas. Activo lo era ya en otras revistas como la *Revista Mexicana de Literatura*, pero la continuidad de *Diálogos* le permitió hacerlo de manera

más constante. No hay que olvidar, sin embargo, que siete años más tarde Paz haría *Plural* para el periódico *Excelsior* y en ella pondría en práctica el contenido programático implícito en dicha carta y tomando en cuenta la experiencia acumulada en la publicación de su amigo. Otro elemento que quisiera subrayar de esta carta: su señalamiento del contexto hispanoamericano, ya que éste no es frecuente en las otras revistas y que, además, se cumplió cabalmente (en ella publicaron constantemente escritores hispanoamericanos entonces poco conocidos, como Lezama Lima, y la manera de hacer la revista influyó en publicaciones posteriores de otros países, como *Eco* en Colombia, *Escandalar* en Nueva York o *Syntaxis* en España).

Más allá de la diferencia de temperamentos entre Ramón Xirau y Octavio Paz, el tono que el segundo pedía sólo podía haberse dado si se hubiera reunido en esas páginas una serie de colaboradores que muchas veces hacían eso para otras publicaciones (pienso en los dos mencionados Aridjis y Pacheco, pero también en Tomás Segovia, quien lo hacía para la *Revista Mexicana de Literatura*), y eso trajo como consecuencia que las secciones casi dependieran enteramente de la pluma de Xirau que, a lo largo de los 131 números, escribió centenares de reseñas y notas, con una capacidad de trabajo sorprendente, que constituyen casi un diario de lectura de la época. Claramente se nota en los primeros números que no hay una redacción que haga ese trabajo polémico y combativo; y que, cuando la revista pasa a ser financiada por El Colegio de México, el Consejo de redacción formado por autores relevantes pertenecientes a la institución que la acoge no tiene el perfil adecuado para darle ese sentido que Paz reclamaba.

No obstante, es evidente que más allá de la amistad entre Xirau y Paz, la opinión de este último, que ya era una figura tutelar en la cultura mexicana de la época, aunque estuviera fuera del país, pesaba y preocupaba. En el número seis el Epígrafe señalaba que los que hacían la revista se sentían “en los principios” (pocas publicaciones de este tipo alcanzan los seis números), pero más importante para lo que se comenta, señalaba que “algunos han pensado que nuestra revista no es bastante polémica”. ¿Se refería a la carta de Paz o había habido en los dos años transcurridos más críticas en ese sentido? Agregaba que la polémica, aunque se podía provocar (y pone como ejemplos los puntos de vista de María Zambrano y Alain Robe-Grillet, publicados en el número 5), no se podía forzar. Tal vez sin querer señalaba la diferencia que había entre una revista y los suplementos culturales, que entonces empezaban a ocupar un lugar importante.

Estar en “los principios” hace suponer una duración si no es que una longevidad —ejemplos los había, y célebres, la *Revista de Occidente* o *Sur*, dos que Xirau conocía y seguía en sus distintas épocas—, y sin embargo, esa actitud algo tenía de optimismo, pues apenas seis números después (un año), el Epígrafe terminaba con un exhorto “Como suele ocurrir con las revistas literarias, *Diálogos* requiere de la colaboración de todos, necesita pedir a sus lectores que se suscriban para hacer posible la continuidad de esta revista —que esperamos y deseamos suya”.<sup>1</sup> Pero importa subrayar que la revista apostaba por el lector para su sobrevivencia y no por una publicidad, que en la mayoría de los casos no debía ser pagada.

La necesidad de una revista diferente de aquellas que la denominación literaria designa viene en buena medida de lo que ocurría socialmente. México contaba con una tradición notable de este tipo de publicaciones, desde el modernismo —con *Azul* y la *Revista Moderna*— hasta los primeros años de los sesenta —pasando por *Contemporáneos*, *Taller*, *El Hijo Pródigo*—, pero la población del país había crecido exponencialmente y lo haría más en las siguientes décadas, sin que creciera el número de lectores, problema grave —además— en un contexto que, al contrario de lo que sucedía con la academia, no contaba con un público lector estable (me niego a llamarlo cautivo). Así, en cierta forma *Diálogos* vendría a ser la última de las revistas literarias y la primera de las revistas modernas, en la línea que proseguirían *Plural*, *Vuelta*, *Nexos* y *Letras Libres*.

El hecho de que *Diálogos* pasara a formar parte de una institución como El Colegio de México, hecho que se anuncia en el número 13,<sup>2</sup> es notable, ya que no ocurre con frecuencia. Que no perdiera su independencia es todavía más sorprendente. Consecuencias: una nueva casa, un Consejo de redacción que hoy envidiaría cualquier publicación, y una apertura a las ciencias humanas. Sin duda un precio muy bajo y hasta deseable, por

<sup>1</sup> El agua económica parecía llegar al cuello. Los cambios en el directorio de la revista lo manifiestan, han desaparecido de la administración Alicia Keesling, desde el número 6, y desde el 12 el asistente de la dirección José María Sbert. Este último sería sustituido en el 13 por Antonio Delhumeau, mientras que la primera lo había sido por Cristina Martín del Campo. Quien conozca los entretelones de una redacción sabe que estos movimientos son producto de una voluntad de subsistencia económica.

<sup>2</sup> En el Epígrafe leemos: “Recordará el lector que durante dos años el nombre completo de la revista ha sido: *Artes, Letras, Diálogos*. Notará también que desde ahora añadimos dos términos más, CIENCIAS HUMANAS. Con ellas se quiere indicar precisamente nuestro deseo de abrirnos a nuevas perspectivas. Verbo, sin duda; también, fuente de palabra viva, la *polis* y la *societas*; nuevas perspectivas que nos permiten empezar a ver nuestra nueva casa: El Colegio de México”.

sostener económicamente la revista a la vez que se apoyaba sin grandes cambios su línea editorial. Sin embargo, más allá de que Xirau viera con simpatía a El Colegio de México, institución que había hecho venir a México a su padre como parte de los transterrados de 1939, es comprensible que sintiera el peligro de perder independencia y con ello libertad. No fue así. En los siguientes sumarios de la revista las colaboraciones de los miembros del Consejo de redacción y de otros profesores de El Colegio de México se fueron integrando, discretamente y sin sobresaltos, ya que al fin y al cabo esas *Ciencias humanas* del subtítulo estaban ya presentes.

El Colegio de México publicaba en ese momento tres revistas de reconocido prestigio académico: la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Historia Mexicana* y *Foro Internacional*, cada una con un perfil especializado, y era notoria la ausencia de una publicación de extensión académica o de difusión cultural (como se la quiera llamar), vacío que bien podía llenar la recién adoptada *Diálogos*, en la línea de la entonces extraordinaria *Revista de la Universidad*. Y fue lo que ocurrió, con un perfil menos público y vistoso, pero que entroncó perfectamente con los orígenes de la institución, bajo el gobierno de Alfonso Reyes, antes de volverse un centro de estudios de posgrado. Así que a la doble cara de ser independiente e institucional *Diálogos* sumó la que miraba hacia la modernidad de la comunicación y la lectura y un enraizamiento en el origen de la institución que la acogía. Se dio entonces una situación peculiar, fruto del azar, que la tradición revisteril supo aprovechar.

Se puede plantear esto de otra manera: hay revistas que están ligadas a la actividad colectiva de un grupo, más allá de si una u otra persona conduce la publicación o asume un cierto protagonismo, como *Contemporáneos*. Hay otras revistas que dependen de ese puro protagonismo, son obra de una magnífica conducción. Pero en ningún caso la revista alcanza pleno éxito si no se compaginan ambas condiciones. Para que exista la actividad de un grupo alrededor de un protagonista se debe dar no sólo intención, sino también la coincidencia en esa intención. El ejemplo más claro entre nosotros es *Plural* bajo la dirección de Octavio Paz, pero esta revista no hubiera sido tan brillante sin la presencia, anterior y después paralela, de *Diálogos*. Dicho con un juego de palabras: el diálogo de *Diálogos* ya era plural. Una diferencia entre ambas, fruto de esa idea paralela pero gemela, fue la actitud ante el lector: uno de los aspectos que se debe lamentar de *Diálogos* fue que no tuviera más proyección en el público, más lectores, porque su calidad e importancia lo merecían, pero también es cierto que no los buscaron, confiaban en que estos vendrían hacia la revista así

fuera muy lentamente. Y se equivocaron: el contexto no era el mismo de los años treinta, cuarenta o cincuenta. *Plural*, en cambio, sí fue en busca del lector.

Sobre la presencia hispanoamericana hay que decir que, si bien, su origen español y su pertenencia al exilio de 1939 reforzaban la idea en Xirau, ésta no era fácil en esos años en los que, como se señala en el Epígrafe del primer número, la globalización (todavía no se le llamaba así) traía como consecuencia la incomunicación. Y la revista quería evitar esto último. Algunos escritores mayores de la generación del 27 colaboraron en la revista, también los cubanos de *Orígenes*, los argentinos de *Sur*, algunos de los brillantes jóvenes del naciente *boom*, materiales que seguramente llegaban de manera aleatoria, pero que a pesar de ello dan una idea de lo que ocurría entonces en la patria grande del idioma. Si bien la calificación profesional del director era de filósofo, Xirau se consideraba poeta y eso hizo natural que el género sirviera de columna vertebral y sistema nervioso de la revista, que siempre publicó al menos tres poetas, casi siempre un mexicano reconocido, un mexicano joven y un hispanoamericano o una traducción. Fue una manera, más que de informar o introducir autores, de moldear una sensibilidad para ciertas cosas que vendrían después (por ejemplo, *Paradiso* de Lezama Lima, *Blanco* de Paz, el premio Nobel a Vicente Aleixandre y veinte años después a Paz).

Lo llamativo, y de allí sin duda la importancia de la revista a lo largo de dos décadas, fue el tino: casi no hay texto publicado en *Diálogos* que no sea cualitativamente notable, y en el terreno literario —sobre todo lírico— es asombroso. Gracias a sus páginas el lector fue conociendo la obra en marcha de Octavio Paz, pero también la de José Lezama Lima, la de Roberto Juarroz, la de José Ángel Valente, la de Cintio Vitier, la de Álvaro Mutis, acompañada por los mejores escritores mexicanos, ya consagrados o en gestación —Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime Sabines y Tomás Segovia entre los primeros; Gabriel Zaid, José Carlos Becerra, Francisco Cervantes, Alejandro Aura, además de Homero Aridjis y José Emilio Pacheco entre los segundos. En narrativa Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Jorge Ibarguengoitia, Amparo Dávila, Inés Arredondo y el propio Vicente Leñero—. En los números futuros, escritores muy jóvenes publicaron por primera vez.

Esto es más notable en lo que se refiere a otras lenguas, pues fue en las páginas de *Diálogos* donde autores como Maurice Blanchot, Milan Kundera, Roland Barthes o Yves Bonnefoy se probaron ante el lector en castellano por vez primera. Todo sería muy sencillo si no tomáramos en cuenta el contexto en que todo esto ocurría. La revista, surgida a fines de 1964, inicia su vida

como revista institucional en 1967, en años clave para la institución que, alejados de ella los dos fundadores históricos (Alfonso Reyes ya fallecido y Daniel Cosío Villegas dedicado a su obra historiográfica), inicia la consolidación como escuela de altos estudios bajo el mandato de Víctor L. Urquidi.

Esos años fueron particularmente conflictivos ya que la institucionalidad recién estrenada se pondría a prueba en relación con su independencia, en el pre 68, en el movimiento y en lo que vendría después. Xirau ha manifestado en distintos momentos de su obra que es un hombre de ideas y que para estudiarlas las aleja lo más posible de las circunstancias. En ese sentido no es extraño que los avatares de 1968 no estén presentes en la publicación, salvo de una manera velada y tangencial. Apenas leves insinuaciones en los Epígrafes y un artículo, más bien confuso, de Felipe Pardinas, sacerdote jesuita mexicano que vivía entonces ¡en Honk Kong!

No creo que esto se debiera a la necesidad de mantener a la revista y a la institución, más que neutras, ajenas al movimiento estudiantil (aunque puede sin duda haber contado), sino al perfil de Xirau, poco dado a involucrarse en asuntos coyunturales. Sin embargo, es notorio que en el terreno de las ideas sí se hizo patente esa turbulencia; no de otra manera se puede explicar la presencia de textos de Glucksmann, Morin, Kolakowski, Axelos o revisiones de las tesis de Lukacs o hasta de Marx (por Erich Fromm y José Gaos) en los sumarios de 1968. No digo que esto ocurriera de forma consciente al interior de la revista, ya sea por el Consejo editorial, su jefe de redacción o su director, pero ahora resulta evidente incluso si fue inconsciente.

En todo caso el modelo se podía resumir de la siguiente manera: una revista que publicaba textos de alta calidad, a veces de autores en otras lenguas incluso antes de que se publicaran en su idioma, y que planteaba la reflexión con esas mismas exigencias, no desde un sentido periodístico o puramente informativo. En ese esquema se integraron, no siempre naturalmente, textos de los miembros del Consejo de redacción<sup>3</sup> y de algunos otros —pocos— miembros de la institución, y es explicable, pues si se comparan los tonos de las otras revistas de El Colegio, claramente académicas, la producción interna de sus investigadores tenía poco que ver con lo que *Diálogos* era.

<sup>3</sup> El Consejo de redacción del número 13, ya con pie de imprenta de El Colegio, era el siguiente: Antonio Alatorre, Vicente Leñero, Rafael Segovia, Rodolfo Stavenhagen, Víctor L. Urquidi y Ramón Xirau.

Se podría decir que eran tipos diferentes de lectores: el de las publicaciones académicas está delimitado casi siempre por los colegas, por aquellos interesados por razones profesionales en la disciplina de que se trate, mientras que el lector de *Diálogos* era exigente y atento a las cosas que ocurrían en diferentes lugares y disciplinas. Es probable que si el primer tipo de lector se ha mantenido más o menos estable, el segundo en cambio es muy evanescente y no consigue casi nunca, con su sola presencia necesariamente minoritaria, justificar la existencia de la publicación, a pesar de que desde un punto de vista cultural es la más necesaria, la que crea el piso sobre el que se asienta todo tipo de lector, del que busca simple información al especializado. Esto explica el proceso de transición de los temas propios del *humanismo* a los desarrollados por las ciencias sociales.

Y esa institucionalidad le dio a *Diálogos* no sólo la posibilidad de sobrevivir a esa falta de lectores, sino estabilidad y profesionalidad (se pagaban las colaboraciones, el secretario de redacción tenía un sueldo, se pagaba con puntualidad a la imprenta y, dentro de lo que cabe, se cumplía con la periodicidad). El poder planear con suficiente anticipación números y temas hizo que el temperamento del director y el jefe de redacción se encontraran en uno de sus puntos de convergencia: el pensamiento cristiano más avanzado, de lo que serían muestra las colaboraciones de Fromm y de Theillard de Chardin. A través de Leñero entraron seguramente algunos de los narradores de la onda —José Agustín, Gustavo Sainz— o contemporáneos de ella —Esther Seligson, Federico Campbell, Hugo Hiriart—, de manera que lo que en los primeros números podía haber sido un esquema intuitivo de índice, se volvió funcional.

Después de 1968 tal vez es exagerar decir que se pasó de un terreno florido a un páramo, pero el símil describe bien la sensación de los escritores que empezaron a publicar en la década de los setenta. Y en ese contexto hay que decir que *Diálogos* tenía algo de oasis. Era un puente tendido con los años inmediatamente anteriores —ya habían desaparecido la *Revista Mexicana de Literatura* y *Cuadernos del Viento*, habían pasado los mejores años de la *Revista de la Universidad*—, y los jóvenes que surgían en esas fechas, los más golpeados por la intolerancia gubernamental, al igual que los autores de la onda, no parecían dispuestos a crear revistas propias y más bien se buscaban canales alternativos para difundir la creación literaria o las artes plásticas, vendría la época de los colectivos, de las hojas volantes, los estenciles y los mimeógrafos, de los recitales al aire libre, del despertar de

un periodismo crítico que, apenas despuntando, sufriría el golpe al periódico *Excelsior* en 1976.

El contexto cambió radicalmente, pero eso no se reflejó en la revista, que siguió en buena medida siendo la misma, insistiendo en la necesidad de tener una publicación así, que con su aparente intemporalidad representaba una alternativa de lectura y una posibilidad de recuperación del desarrollo cultural abruptamente interrumpido por la represión. Mientras tanto, el señalamiento de Paz de 1964 se concretaría en una publicación clave: la revista *Plural*, cuyo primer número apareció en enero de 1971. En medio de la política impulsada por el gobierno de Luis Echeverría, de cooptación o reconciliación con el medio intelectual, surgía una tribuna crítica al parecer sin deudas con la antigua forma de concebir la relación con el poder. En teoría debía ser una revista no sólo distinta, sino en el polo opuesto de *Diálogos*, y sin embargo, Paz, que sabía reconocer lo que hacían bien otros escritores, aprovechó la experiencia de *Diálogos* para volver mejor el proyecto de *Plural*.

En otra situación la aparición de *Plural* habría desplazado muchos colaboradores de una revista a la otra, con un necesario descenso cualitativo de *Diálogos*, pero fue justamente la atemporalidad de ésta la que impidió que se diera competencia entre una y otra, y sí, en cambio, en varios momentos, una función complementaria, ya que si bien no se puede imaginar revistas más opuestas en su estatuto profesional —una vinculada con un periódico de amplia circulación nacional, la otra con una institución de posgrado enfocada a la solución de los problemas socioeconómicos del país, coincidían en su concepto de cultura y las vinculaban un buen número de colaboradores.

En cierta forma *Diálogos* se planteó ser varias revistas: una literaria y de divulgación, una de reflexión ensayística, una que mezclara diversas disciplinas, una que informara sobre la situación de actualidad (entendida ésta no como la caducidad del día a día, pero sí en un marco temporal en donde orientaba y sugería lecturas, recomendaba conciertos, comentaba exposiciones de arte.) Esta mezcla suele provocar resultados poco satisfactorios y, sin embargo, *Diálogos* consiguió funcionar en varios niveles de lectura. Por ejemplo: sus notas y reseñas son una crónica de la cultura tan rica y diversa como lo era la de los suplementos de la época y le sirve al investigador para tomar la temperatura del gusto y su evolución en esas dos décadas, y al lector actual para reconocerse en esa evolución. En el otro extremo, autores densos, difíciles, pero de enorme importancia, fueron conocidos y —después— reconocidos por medio de sus páginas. Las nuevas generaciones

de escritores —las de los sesenta, setenta y ochenta— encontraron en sus números acogida junto a las grandes plumas.

No hay que equivocarse, la revista no se planteó sólo como una labor para el futuro, sino que insistió mucho en formularse en presente, un presente menos evidente que el de revistas periodísticas, pero presente de todas maneras. A la vez, la pluralidad y amplitud de criterios no impidió que se tuviera una línea estética y reflexiva, y una mirada retrospectiva permite ver que las acusaciones de que era una publicación de grupo, cerrada a otras tendencias, no tiene el menor sustento. Por un lado, casi siempre acertó —los autores que allí se dieron a conocer después escribieron obra importante—, y por otro se mostraba abierta a nuevas propuestas, a cambios estilísticos y a revisiones críticas.

El éxito intelectual se puede apreciar en el hecho de que las revistas posteriores a *Diálogos* han aprendido la forma de estructurar una publicación número a número. Siempre me ha tentado la comparación de una revista con una novela por entregas, cuando consigue continuidad tiene algo de saga. Muchos de los intentos de publicaciones de los ochenta, noventa y lo que va de esta primera década del siglo XXI muestran la influencia de *Diálogos*, independientemente de que la hayan leído o no (muchos la leyeron, si acaso, en ejemplares conseguidos en librerías de viejo), ya que crearon una estructura mental de lo que debe ser una revista, estructura vigente aún hoy, a casi 45 años de su primer número, y a 25 de su desaparición.

Las revistas tienen algo así como una vida biológica, algunas son efímeras, otras longevas, y estas últimas pasan por diferentes épocas, a veces debidas a los cambios de gusto de la época o a las distintas conducciones y colaboradores que la alimentan. *Diálogos* es en este sentido también diversa. Se le puede ver como una revista de autor —Xirau la dirige del primero al último número— a condición de recordar que no adquiere protagonismo inmediato, pero también es una revista de grupo o grupos generacionales —se puede seguir por medio de sus jefes de redacción, pues a los ya mencionados hay que sumar a Alberto Dalall, Jaime del Palacio y Eduardo Martínez, así como a sus colaboradores asiduos—; nace, crece y envejece, tiene momentos más brillantes que otros, pero también es cierto que mantiene un nivel muy alto toda su vida.

¿Cómo consigue, sin menoscabo cualitativo, mantener abiertos tantos frentes? Para responder esta pregunta nos puede servir detenernos en un texto extraordinario del filósofo Eduardo Nicol. De pronto uno se encuentra

en *Diálogos* con su texto “Entre filosofía y poesía. El problema de la y”, y se sorprende de la claridad y sencillez expositiva que consigue en un tema nada fácil, del interés que despierta en un lector interesado, pero no necesariamente especializado, y que consigue —incluso con humor— abordar las conflictivas relaciones entre la poesía y la filosofía, sin quitarle a la primera su impulso lúdico ni incorporar a la segunda una cierta vaguedad, sin caer en lugares comunes y sin —a pesar de su especialización— inclinarse por uno de los términos de la frase. Ese ensayo es muy representativo de lo que *Diálogos* buscaba.

Las revistas, sobre todo en el siglo xx, representaron un complejo sistema de comunicación entre diversas tendencias, estilos, autores y lenguas, y también una red de puentes colgantes, no siempre firmes, entre diversas disciplinas. Es precisamente ese puente lo que significa la y, lo que articula una relación en ese casi intrascendente monosílabo, tan útil para la lengua, es en realidad una disposición frente al mundo, frente a su lectura e interpretación. Para nadie es un secreto la estrecha relación que una filosofía no sistemática —y a veces incluso hasta la sistemática— tiene con la poesía. Es el romanticismo lo que hace evidente esa relación, fundada en una relectura del sentido griego de la creación, creación tanto en el sentido religioso y mitológico, como en el humano, mismo que nos acaba revelando la ausencia de lo divino. Las revistas son, así, espacios de discusión, plenamente humanos, paganos si se quiere, siempre en la otra orilla, concepto tan apreciado por Octavio Paz, pero también barca que ayuda a cruzar al caminante, idea más afín a Xirau.

Lo más evidente de la y, su sentido inclusivo, frente al excluyente que puede tener la o, que nos obliga a estar en una orilla sin poder ir a la otra, permite ver en el texto de Nicol una indirecta formulación de lo que hizo *Diálogos* a lo largo de sus veinte años de existencia. Darse cuenta de que las revistas sustituían en cierta manera al ágora, e incluso al claustro académico como lugar de discusión e intercambio de ideas, fue esencial para el cambio que se inició en México en los años sesenta. Las mejores revistas anteriores —*Contemporáneos*, *Taller*, *El Hijo Pródigo*— tendían a ser orillas del mar, desde las cuales no se veía la otra orilla, pues de hecho no existía dicha orilla, el mundo aún no era redondo, no había nuevo continente y por lo tanto no había —pues— necesidad de la y. Esas revistas eran literarias, pero no en el sentido en que se dice de una revista que es científica, dando a entender un grado de especialización, sino que el terreno de la creación no era, no necesitaba ser ni colectivo ni transdisciplinario.

Es cierto que ya antes los pintores, aunque también los músicos y algunas disciplinas humanistas, querían mezclarse con la literatura en busca de un híbrido que se calificaba de moderno. *Diálogos* forma parte de ese movimiento, no por azar sus ilustraciones y viñetas reúnen los nombres de al menos tres generaciones de artistas plásticos en un momento inspirado de la pintura mexicana, de Tamayo a los de la ruptura y, ya en los años finales, los pintores del post 68. No son pocos también los textos sobre música presentes, algunos de ellos debidos a la mano de intérpretes y compositores como Mario Lavista (en *Diálogos* debemos ver también un antecedente de la notable *Pauta* que Lavista dirige desde su nacimiento).

No obstante, la *y* que importa a Nicol, pero también a Xirau, es la que pone en relación a la filosofía con la poesía. Desde allí, en épocas en que el marxismo dogmático y simplista amenazaba con volver las escuelas filosóficas un páramo, una publicación como *Diálogos* daba entrada a reflexiones muy distintas, que venían ya sea del pensamiento fragmentario, de Nietzsche y de Kierkegaard, pero también del psicoanálisis o —en el otro extremo— de la mística o de la antropología, del estructuralismo y las ciencias humanas. Lo particular es que la revista no se mostraba obsesionada ni se le había vuelto un lastre la idea de modernidad. Lo era como debe serlo: sin pregonarlo, sin fetichizar el futuro o el progreso y sin idolatrar el pasado, conviviendo en un tiempo fechado, pero sin caducidad.

Por eso, si bien resulta extraño que una institución como El Colegio de México acogiera una revista independiente y la sostuviera durante tanto tiempo, esto se debe en buena medida a que si bien en los años sesenta se iniciaba la consolidación de una escuela de altos estudios con sus grados y sus requisitos académicos, se tenía claro el pasado de la institución como un lugar en que lo que interesaba era la reflexión y el intercambio de ideas sin importar los escalafones y las jerarquías. Y así la revista se volvió durante su existencia una especie de insignia, nuevamente una puerta abierta, un puente entre orillas que si bien parecen ignorarse se necesitan mutuamente.

Si antes se señaló la presencia de la revista en el contexto mexicano, ahora quisiera también señalar la que tuvo fuera de nuestras fronteras. Pondré cuatro ejemplos: en Colombia la revista *Eco* fue durante muchos años la más importante de ese país y la que mantuvo una pluralidad y un nivel cualitativo más alto, se publicaban textos en español y traducidos de otras lenguas, se daba noticia de la actualidad, se reseñaban libros y se planteaban temas de reflexión muy al estilo de *Diálogos*. Por su formato recuerda a la *Revista*

*Mexicana de Literatura*, y algo tiene que ver con ella, pero más todavía con *Diálogos*. Durante mucho tiempo la publicación fue animada por el poeta Juan Gustavo Cobo Borda, hoy una de las figuras más reconocidas de la lírica colombiana. Cobo, que no colaboró en *Diálogos*, debió sin embargo, conocer la revista y seguirla con atención. Y encontrar en ella un ámbito del pensamiento y la literatura. No fue *Eco* una revista que promoviera directamente una generación, ni siquiera una literatura nacional, sino que buscaba hacer oír una concepción de la literatura que estaba más allá de las militancias ideológicas y más acá de los textos, mismos que entregaba al juicio del lector en una contextualización adecuada, ni excesiva ni insignificante. Como en el caso de *Diálogos*, como en el de las buenas revistas, sus ejemplares hoy siguen siendo plenamente vigentes como lectura; son, como se dijo, los capítulos de una apasionante novela por entregas.

En un contexto muy distinto y llevada por un poeta de la misma generación de Cobo Borda, pero en circunstancias casi opuestas aparece en los ochenta la revista *Escandalar*, dirigida por Octavio Armand —cubano exiliado en Nueva York—, esta revista, obsesionada por el concepto de modernidad, más allá de sus condiciones fechadas en una idea de la literatura hoy modificada incluso por sus propios practicantes, resulta muy interesante y tiene como presencias tutelares a la mencionada *Plural*, pero también como en un segundo plano que le da piso, a *Diálogos*. Armand, al contrario de Cobo Borda, comienza a publicar en *Diálogos* desde fines de los sesenta, a la vez que en *Escandalar* publican muchos autores mexicanos cercanos a *Diálogos*, y el propio Xirau es colaborador habitual. Contrario a *Eco*, *Escandalar* sí es una revista de grupo y de clara tendencia estilística —esa posvanguardia o neobarroco que encuentra en ella una de las piedras iniciales— y política (radicalmente anticastrista en una época en que ya no cabía hacerse muchas ilusiones sobre el régimen revolucionario en la isla). Todo lo contrario de *Eco*, y sin embargo, claramente influidas por un mismo antecedente: *Diálogos*.

En España, donde las revistas mexicanas no suelen tener una gran difusión, hay sin embargo, escritores atentos a lo que aquí sucede. Entre ellos, y por diversas circunstancias, Andrés Sánchez Robayna, escritor canario que vivió durante un tiempo en Barcelona, y en donde se volvió un activo traductor y difusor de la poesía catalana al español. Entre sus trabajos se cuenta la traducción de varios libros y antologías de Xirau. Es por lo tanto, lógico que siguiera con atención la revista y publicara con frecuencia en ella, y que a su

vez, cuando estuvo al frente de alguna, como en el caso de la excelente *Syntaxis*, de la que fue su director de principio a fin, tuviera presente el trabajo de *Diálogos*. A esta sucinta lista se podrían agregar algunos otros ejemplos: *Hueso Húmero* en Perú, *Hora de Poesía* en Barcelona, y —en otra dirección menos literaria y más reflexiva— *Claves*, publicada en Madrid.

Más allá de su estructura interna y su conceptualización, todas estas revistas tuvieron además una voluntad de crear redes reflexivas tanto con escritores de distintas geografías y lenguas, como de tendencias y estilos, sin aplicar dogmáticamente un criterio de inclusión y exclusión, a la vez que su influencia sobre los lectores se daba en una actualidad distinta de la que normalmente promueve la aceleración de la modernidad. Se trataba de encontrar no tanto un tiempo, sino un ritmo en medio de años turbulentos, poco propicios para el pensamiento.

Y lo encontró de tal manera que es hoy un modelo. Ya que fue precisamente la interacción entre artes diversas y sus creadores lo que permitió la construcción del modelo. Por poner un ejemplo muy evidente: el gran talento de pintor y diseñador Vicente Rojo sobrevuela todos los números de la publicación, a su vez Juan García Ponce escribe el que es tal vez el primer texto importante sobre él. ¿Con cuántos de los pintores de su generación ocurre esto? No me puse a hacer la cuenta, pero estaría tentado de decir que con todos, pues García Ponce hizo de figura tutelar de la generación de la ruptura.

Frente al trabajo de estos creadores corre como si fuera el mismo torrente la contribución de demógrafos y sociólogos, historiadores e internacionalistas vinculados con *El Colegio*, también la de autores disímbolos de las letras latinoamericanas (entre los que destacan, ya se dijo, los integrantes del grupo *Orígenes*) y de pensadores más bien heterodoxos. Y todo esto se leía como una sola frase, como un mismo aliento de la voz, sin importar lo extenso de la novela por entregas.

Por eso se volvía ya necesario hacer una edición digital de la revista, que permitiera, aprovechando las nuevas tecnologías, ponerla al alcance de los lectores de hoy y mañana, acompañada más que de una antología de textos, de una muestra organizada con los siguientes propósitos: por una parte dar una muestra del ritmo que dicha publicación formuló en su número a número, con un intento de reproducir ese ritmo en la combinación de poesía, ensayo, narrativa y reflexión, y dentro de este marco publicar aquellas colaboraciones que tienen un sentido simbólico y representan un punto sobresaliente de ese ritmo. Por ejemplo: el primer texto del primer número

—de Octavio Paz— y el último poema del último, “La corona de daturas”, de Amelia Vértiz, abren y cierran la muestra. Los textos aparecen en el orden cronológico que tuvieron en la revista.

A pesar de que hay colaboraciones y colaboradores que lo merecerían, se optó por no repetir ningún nombre, el interesado podrá localizar cualquiera de los textos en el CD que acompaña al libro impreso. También se trató, hasta donde fue posible, de incluir una colaboración de cada número, y siempre —eso sí se cumplió— de tener por lo menos dos de cada año, con la intención de trazar tanto la unidad que se mantuvo en la vida de la revista como la evolución que tuvo a lo largo de su existencia. La poesía tuvo una presencia constante y numéricamente muy alta a lo largo de sus páginas, pero la selección buscó balancear los distintos géneros y disciplinas que allí encontraron cabida. Una decisión difícil fue la exclusión de textos demasiado extensos (el mencionado líneas antes, de Nicol es un ejemplo) y de las reseñas bibliográficas y notas de circunstancia, no por razones de espacio, sino por la dificultad de situarlas en el contexto específico en el que se dieron, a pesar de saber que son la sal y la pimienta del guiso.

En la década de los ochenta el contexto es muy diferente: algunas opciones editoriales no sólo se consolidan sino que adquieren una importancia que va más allá de lo cultural e incide en lo político —por ejemplo las revistas *Vuelta* y *Nexos*— mientras que empiezan a surgir revistas de creación y pensamiento con un perfil cercano al de *Diálogos*, como *Casa abierta al tiempo* de la Universidad Autónoma metropolitana y, posteriormente, en los noventa, *Biblioteca de México* del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Sin embargo, si bien crecen las opciones de lectura no crece el número de lectores y *Diálogos* tenía cada vez menos circulación. A esto se suma la crisis presupuestal que afectó en esos años a muchas instituciones de educación superior, y en especial a El Colegio de México. Un mosaico de circunstancias complejas llevó a la desaparición de la revista, con el número de noviembre, el 131, en 1985. En el sumario de ese número hay un poema de Amelia Vértiz, joven escritora que moriría poco años después, y en el que se lee: “Me admira el momento en que el viento se convierte en vela, en que el mar se convierte en barco, / como si una incontenible perfección se hiciera presente en estas cosas, / y entonces me pregunto cuál es la armonía que duerme bajo todo aparente desorden...”

## TUMBA DEL POETA

*Octavio Paz*

El libro

El vaso

El verde oscuramente tallo

El disco

Y la bella durmiente en su lecho de música

El reloj el libro el vaso

Las cosas anegadas en sus nombres

Decirlas con los ojos

En un allá no sé dónde

Y en ese espacio nulo

Clavarlas

Lámpara lápiz retrato

Esto que veo

Clavarlo como cruz

Como un templo vivo

Plantarlo

Como un bosque que habla

Como un dios

Coronarlo con un nombre

Inmortal

Irrisoria corona de espinas

¡Lenguaje!

El libro el vaso

Arrancarlos del sueño de su nombre

El tallo y su flor inminente

La flor sin nombre

Sol - sexo - sol

La flor sin sombra

Decirlas

Pastor de nombres  
 En un allá sin donde

Como la luna en la estepa  
 Se abre

Como el horizonte  
 Se despliega

La extensión inmaculada  
 Sin nombre  
*Sobre haz*

Transparencia que sostiene a las cosas  
 Suspensas en sí mismas  
 La mesa

Se ahinca en su ser obstinado  
 El libro se obstina  
 Cada cosa se ahinca

En su espesor caída  
 Mundos

Selvas andantes de astros  
 Marea

Almas errantes que buscan un cuerpo  
 Fugaces palacios del viento y el fuego y el hielo,  
 Milenios de arena cayendo sin término  
 Entre los escombros de sus nombres  
 Resucitan  
 Todos los tiempos del tiempo  
*Ser*

Una fracción de segundo  
 Lámpara lápiz retrato  
 En un aquí no sé donde

Yo soy el fin de su pasión  
 Yo soy su nombre

Donde acaban comienzo  
 Otra historia comienza conmigo

No mía  
    Un nombre  
            Comienza  
Asirlo decirlo plantarlo  
Como un bosque pensante  
                            Encarnarlo  
Un linaje comienza  
            En un nombre  
Un adán  
    Como templo vivo  
Nombre sin sombra  
            Clavado  
Como un dios  
    En este espacio nulo  
¡Lenguaje!  
    Acabo en su comienzo  
En este que digo acabo  
            *Ser*  
Sombra de un nombre instantáneo  
En este aquí sin donde  
Nunca sabré mi desenlace

## UNA PALABRA PLURAL

*Maurice Blanchot*

Pienso en esta afirmación de Apolo cuando, por boca del poeta Basíledes, dice a Admeto: *“No eres más que un mortal; por eso tu espíritu debe nutrirse de dos pensamientos a la vez”*; es decir hablar varias palabras dentro de una simultaneidad de lenguaje. Libre está el dios, portador del pensamiento uno, de despreciarnos y compadecernos por esta dualidad cuyo peso nos transmite. Nos corresponde desplegarla en toda la extensión de su reino al cual no escapa el cielo, ni aun el que ya no habita Apolo. Hablar es siempre jugar con una duplicidad esencial de la cual nos aprovechamos (la ambigüedad, la indecisión del Sí y del No) cuando pretendemos reducirla mediante las reglas de la lógica. Pero hablar bajo la necesidad de una pluralidad irreductible, como si cada palabra fuese eco de sí misma en un espacio múltiple, es cosa demasiado ardua para una sola persona: el diálogo debe ayudarnos a compartir esta dualidad; dos se confabulan para cargar con la palabra doble que pierde pesantez al quedar dividida y sobre todo al haberse hecho sucesiva mediante la alternación que se despliega en el tiempo. Para Admeto, en su estado de mortal condenado a los pensamientos simultáneos, ser dos, pensar y hablar en la intimidad del diálogo, sería el medio de hacerse ingeniosamente igual a Apolo y aun superior a él puesto que la dualidad siempre presente, aun en dos personas, mantiene para él el movimiento del pensar, necesariamente excluido del ser uno.

Solución maravillosa. De ahí el cuidado con el cual invocamos el derecho al diálogo. “Desde que somos un diálogo”, escribe Hölderlin. “Soy un hombre en diálogo”, escribe en uno de los carteles electorales erigidos frente a mi ventana, un candidato a la Asamblea Nacional Francesa, candidato que se reclama de De Gaulle, precisamente el hombre del poder que mejor ignora el sentido del intercambio de las palabras.

Hay que preguntarse acaso por qué la solución al diálogo, en cuanto de ella se suprimen las coartadas de la buena conciencia que nos procura, sigue siendo insuficiente y por qué Admeto se habría equivocado al ver en ella

una respuesta justa a la maldición del dios. Y es que el diálogo se funda en la reciprocidad de las palabras y en la igualdad de los que hablan: solamente dos “Yo” pueden establecer una relación de diálogo; cada uno reconoce al otro el mismo poder de hablar que a sí mismo, cada uno se dice igual al otro y no ve en el otro nada más que un otro “Yo”. Es el paraíso del idealismo aceptado. Pero, por una parte, sabemos que casi no existe ningún tipo de igualdad en nuestras sociedades. En cualquier régimen que sea, basta con haber oído el diálogo entre un hombre a quien se prejuzga inocente y el magistrado que lo interroga, para saber qué significa esta igualdad de palabras a partir de una desigualdad de cultura, de condición, de poder, de felicidad. Ahora bien, cada uno de nosotros es en todo momento un juez, o bien se encuentra en presencia de un juez; toda palabra es orden, terror, seducción, resentimiento, adulación, empresa; toda palabra es violencia —y pretender ignorarlo pretendiendo dialogar es añadir la hipocresía liberal al cinismo dialéctico para el cual la guerra es también forma de diálogo. Pero hay que ir más lejos: aun cuando hablar con igualdad fuese posible, aun cuando el hablar asegurase esta igualdad y trabajara en pro de esta identidad, no dejaría por ello de faltar algo esencial a la palabra. Volvamos a Admeto. A Admeto se ha confiado la pena de pensar, es decir, de hablar doblemente en un mismo acto de lenguaje: cree salvarse desplegando esta duplicidad y repartiéndola entre dos hombres que hablen de igual a igual; entonces tenemos dos palabras en una, dos palabras distintas y, sin embargo, idénticas. Sí, es impresionante, reconozcámoslo una vez más. Pero a pesar de todo algo se ha perdido en este cambio admirable: la diferencia misma, una diferencia que nada debe simplificar, nada puede igualar y que, ella sola, hace, misteriosamente, que las dos palabras hablen manteniéndolas separadas, manteniéndolas tan sólo unidas por una decisión separadora. Admeto, fundador del diálogo, es todavía víctima del terror del dios: sometido a su ideal, sólo toma en cuenta la unidad, como si el Uno, en la mirada de lo mismo debiera ser la verdad de toda comprensión, el fin de toda relación humana y divina. No se trata de esto. En el espacio inter-relacional, el diálogo y la igualdad que el diálogo supone solamente contribuyen a aumentar la entropía, de la misma manera que la comunicación dialéctica, si exige dos polos antagónicos, cargados de palabras contrarias que provoquen por esa contrariedad una corriente común, queda igualmente destinada, después de hermosos estallidos, a apagarse en la identidad entrópica. El diálogo es la geometría plana, donde las relaciones son rectas y permanecen idealmente

simétricas. Pero supongamos que el campo de las relaciones dependa de alguna anomalía análoga a lo que los físicos llamarían curvatura del universo, es decir, que fuera una distorsión negativa que impidiera toda posibilidad de simetría, e introdujera entre las cosas y particularmente entre hombre y hombre una relación de infinitud; supongamos que este punto de espacio, que este punto de abrupta identidad, esta polarización que cava y repleta la extensión y la duración hasta el punto que nada haya que sea igual y nada que sea solamente desigual, supongamos que le toque a la palabra no reducirla, ni alejarse de esta irregularidad fundamental declarándola indecible, sino significarla, es decir, darle forma. Sí, supongámoslo y aceptemos reconocer toda la extensión de la exigencia que se nos ofrece mediante esta suposición y, en primer lugar, esto: que hablar es acaso hacer que el otro vuelva a lo mismo en busca de una palabra mediadora, pero que es también buscar cómo acoger al otro como otro y al desconocido como desconocido y al extranjero como extranjero, al “otro” como en su irreductible diferencia, en su infinita extrañeza, de tal modo que sólo una discontinuidad esencial pueda guardar la afirmación que le es propia. En el fondo, ¿qué le pide el dios a Admeto? Tal vez nada menos que sacudir el yugo del dios y por fin salir del círculo donde permanece encerrado por la fascinación de la unidad. Y no es poca cosa, sin duda, porque ello quiere decir: cesar de pensar solamente en vistas a la unidad; quiere decir: no temer afirmar la interrupción y la ruptura (pero la ruptura como coherencia y la interrupción como forma), para llegar a proponer y a expresar —tarea infinita— una palabra verdaderamente plural.

## J'IMAGINE SOUVENTS...

*Yves Bonnefoy*

### I

Rostros de sacrificios que imagino  
Por encima de mí y cuyos surcos  
Parecen los de un campo roturado.  
Labios y ojos sonríen, frente lóbrega,  
Tal un ruido de mar, cansado y sordo.  
Le digo: Sé mi fuerza; e incrementa su luz.  
Rige un país de guerra en la alborada  
Y un río entero: sus meandros aseguran  
Fertilidad a esta tierra detenida.

Y me sorprende entonces que haya sido  
Necesario el dolor, y aquellos tiempos.  
Si los frutos reinaban ya en el árbol.  
Y el sol ya iluminaba  
El país de la tarde.  
Y miro altas mesetas en que puedo vivir  
Esta mano que estrecha otra mano rugosa  
Esta respiración de ausencia que levanta  
Las masas de un trabajo de otoño inacabado.

### II

Pienso en Coré, la ausente que en sus manos  
Tomó el corazón negro y radiante de flores  
La que cayó al beber lo oscuro, irrevelado  
En la hierba de luz —y sombra. He comprendido

Esta culpa: la muerte. Asfodelos, jazmines  
Son de nuestro país. Bordes de agua  
Poco profunda y limpia y verde  
Hacen temblar la sombra  
Del corazón del mundo... Es esto, tómallo.  
Nos devuelven la culpa de la flor cortada,  
Toda el alma se encorva en torno a un decir simple  
La grisura se pierde en la sazón del fruto.

Hierro de voz de guerra se disipa  
En materia dichosa y sin retorno.

### III

Sí, esto es.  
Un destello en las viejas palabras.  
El escalonamiento  
De toda nuestra vida como un mar, a lo lejos  
Feliz y elucidada por armas de agua viva.

Ya no necesitamos  
Imágenes desgarradoras para amar.  
Basta el árbol  
Por la luz desgajado de sí mismo  
Que ya sólo conoce  
El nombre casi dicho de un dios casi encarnado.

Y todo el país alto que el Uno incendia próximo.

Y ese muro encalado que el tiempo simple toca  
Con manos sin tristeza, con manos que han medido.

## SUEÑO Y VERDAD

*María Zambrano*

No se cree lo mismo la verdad que la mentira

BLAS JOSÉ ZAMBRANO

**L**as máscaras del sueño. El conocimiento de los sueños, es una ventana —sabido es desde mucho antes de Freud, desde la noche de los tiempos— o al menos una grieta abierta a una extraña verdad: la verdad de la mentira, de la congénita mentira en que la criatura humana parece tenga necesidad de envolverse, tal como a las criaturas se envuelve; arropándolas, defendiéndolas de esa intemperie a que se ven lanzadas al nacer. Al entrar en el sueño el hombre deja cuanto es posible de ser persona para volverse criatura.

A causa de la obsesión estabilizada en pensamiento de la muerte, se ha cubierto con su imagen, con la imagen de la muerte, la situación del que duerme, cuando en verdad se ofrece más a los ojos como imagen del que nace y aun del que está por nacer. Entrar en el sueño es entrar bajo el sueño o más bien, por el sueño, en un lugar subterráneo, en una gruta —“Ypnos”—; regresar a no ser visto; caer en el regazo de la vida madre que todo lo permite; dejar de atender al juego impuesto por la realidad, ese en el que se paga prenda, para jugar a un juego propio, gratuito, donde no existe ley ni frontera, donde, como Heráclito decía, se está en un mundo privado, donde no hay que responder porque no hay que preguntar.

Pues que una de las características del soñar es que advenga lo que advenga, el sujeto no pregunta nada, tal como sucede en *El Proceso* de Kafka. Todo se sigue según un extraño orden ajeno al sujeto, que no suscita en él reacción alguna, esa que expresa la libertad entre todas, que es la pregunta. Y cuando al fin esto sucede, entonces, es muy simple, entonces se despierta.

No pregunta el que sueña por lo soñado; asiste a ello sumergido siempre en una cierta angustia subsistente aun cuando el sueño es de felicidad; extraña angustia sobre la que tiembla y se hunde todo ensueño paradisíaco —en

sueño o en vigilia— y que al llegar el despertar se desata aunque él traiga una situación menos placentera y más preocupante que la que el ensueño llevaba consigo. Angustia que acompaña a todo paraíso prohibido por perdido o por percedero, por “regresivo”. Caída en el paraíso a partir de la cual encontrarse en un infierno —terrestre, se entiende— real se aparece como liberación ya que la realidad se presenta originariamente como algo abierto o con poros.

Sorprendido en el sueño, sea o no paradisíaco, el sujeto humano no se muestra, como habría de creerse, según ciertos tópicos, desnudo. Y no deja de ser revelador al respecto de este no estar desnudo, la imagen que el que sueña ha de sí mismo. Revestido siempre de algo, envuelto siempre; metamorfoseado en otra criatura a veces, en tanto que imagen, que cuerpo. Y cumpliendo acciones o sufriendolas que los psicoanalistas llaman compensatorias, parece como si ese “Yo” —llamémosle así provisionalmente— anduviese en busca de figura; de figura y de algo más, de argumento y personajía de un drama o de una historia. Abandonado el hombre a sí mismo en el regazo del sueño, devuelto al océano primario de la vida que le ofrece su acuñadora cueva, no reposa; hace todo menos abandonarse. Pues que lo más lejano del abandonarse es este juego de máscaras y disfraces, de acciones fingidas, este aventurarse por los últimos confines de lo posible y aún el trasgredir el límite de la posibilidad histórica y “óptica”, jugando a ser alguien y jugando a ser algo, allanando el terreno vedado a la posibilidad.

Es como si jugara a esconderse y no le bastara este escondrijo, madriguera de la cueva maternal de la vida indiferenciada; es como si no se pudiera abandonar a ser criatura y reposarse en ello, o como si no fuera criatura, quizás.

Como si fuera una tal criatura que no puede quedarse en ello, en este ser de simple criatura. Y cuando el quehacer de la vigilia, el trato con la realidad, le deja, se encontrara con ese su incompleto ser, que demanda ser diferente, ser más, que al deslizarse por las secretas galerías que la naturaleza le entreabre en ese momento, no olvida su extraña condición, y se reviste; se inventa e inventa. Por avidez, mas no solamente.

Pues en esta gruta del sueño y del soñar, parece que el hombre se sienta más mirado que nunca, y que el juicio allí lo persiga. La teoría de la inhibición según Freud hace depender esta estrategia defensiva —el invento de situaciones y de imágenes, la creación de símbolos— de la presión que la moral al uso, es decir, la moral social ejerce sobre el deseo, potencia última del ser humano, que llega a parecer su ser mismo. Y este “ser” constituido

por el deseo ha de revestirse, retraerse y retrotraerse, inventar y hasta... crear. Mas, ¿por qué?

¿Por qué esta criatura dotada, sí de deseo, y aun más exactamente: de avidez, cuya esencia nos es desconocida, ha de revestirse, inventarse historias e inventárselas a “los otros”, nunca ausentes del todo, ha de huir y esconderse? ¿De quién, por qué, se siente perseguido? ¿Quién le mira cuando está en su cueva como no nacido aún?

Pues si hay sueños mortales, todos los sueños lo son de nacimiento, de estar naciendo, de bracear por nacer o de defenderse de nacer. Y en este trance la criatura hombre inventa mentiras y finge —que, claro está, no es lo mismo—. Inventa historias de tal manera que permite sospechar que la primera, espontánea forma de la historia, de toda historia, sea la tergiversación.

Y cuanto más nítida, precisa, claramente dibujada la historia en sueños —sueño de sueño o de vigilia— más tergiversada, hasta llegar a la típica arquetípica inversión de los términos y de las acciones que ningún manual onírico por elemental que sea ignora: “Has soñado dar dinero a un amigo?”; “es que se lo debes, por lo menos, si es que no se lo querrías quitar”. La ambivalencia del deseo envuelto en la justificación, la avidez del que no renuncia a ser personaje, se esconde siempre en el mecanismo de la calumnia. De la calumnia histórica, también.

Y en cada una de estas historias soñadas hay presente de algún modo, de alguna manera aludida, una totalidad. La totalidad de la vida toda del que sueña y al ser la totalidad de su vida, la suerte, la figura de su “ser”.

Los sueños son fragmentos absolutos. Absolutos por su fijeza, y por brotar disparados en vista de la totalidad de la vida, del ser entero en la figura irrenunciable aún no habida.

No aparece la palabra en esta modalidad de soñar. La palabra despierta, y si se da dentro del sueño es como un aviso que llega de lejos y que deshace ese tramar que crea la estofa de calumnia, y la desgarrar en un punto. La palabra así viene de otra dimensión, o más bien de nada; la palabra suena sola, impersonal. Antes que venir de alguien, viene de un campo, de un reino.

Hay otro modo de soñar en el sueño y en la vigilia. Mas para esto ha tenido que pasar algo; ha tenido que pasarle algo al que sueña. Algo que deshaga este hacer. Este hacer, este nacer.

El que nace sale a ver y a ser visto. Se ha olvidado por la filosofía que el ver al modo humano es inseparable, indesligable del ser visto; que nadie mira nunca, aunque sea en la soledad de un paisaje inhabitado, en el último

y más escondido refugio, cuando va perdido, sin sentirse al mismo tiempo visto. Una fenomenología de la visión arrojaría inmediatamente este originario sentir, indesligable de todo ver, que en el mundo primitivo y en los estados paranormales y poéticos se descubre, y ese afán por borrar este sentir visto, acallamiento que la conciencia y el hábito mantienen para que el vivir sea cosa fácil, lo más fácil posible. El ver, el estar viendo es en realidad un término de la relación vivida, de la vivencia completa, ver-ser visto; mirar-ser mirado. Y así, para quedarse detenido viendo, para mirar sin más intención que la de ver, hay que olvidarse de sí, hay que no sentirse por el momento, hay que detener el tiempo abandonado ese umbral del nacimiento, del ir a nacer, de presentarse de un instante a otro a ser recibido en alguna comunidad, en algún lugar donde hay que comparecer con figura y ya siendo. Para decidirse a ver hay que des-serse en cierto modo, hay que abandonarse y dejar en suspenso el pleito, la cuestión y el conflicto de quién se es. Hay que dejar de estar soñando dormido o despierto. De estar soñando "así". Hay que dejar de urdir la inacabable historia.

Y en el supremo ver que mira la verdad, análogamente, la relación con ella no es la de verla, ni la de perseguirla, ni la de preguntar por ella. Para que así suceda hay que haber despertado. El que sueña despierto o dormido, se siente ante ella. Inicialmente bajo ella.

Preguntar por algo, sea lo que sea, es preguntar por la verdad. No hay pregunta que no la implique. Y el preguntar mismo es ya un reclamarla, un traerla a cuento. Si en sueños no se pregunta es porque se está bajo la verdad, sumergido en este hacer la historia. Al sentir de la verdad presente y lejana a un tiempo, se opone la representación, primera actividad de la criatura hombre, el representar, el representarse.

Toda percepción surge y se funda en un acto de aprehender, de apropiación que confiere unidad, y la hilación de las diversas percepciones que se concatenan en una historia o argumento. El percibir es dramático e histórico; no se percibe en principio simplemente la realidad porque esté ahí, en función de un desinteresado afán de percibirla en justicia. La percepción de la realidad sigue una historia, como las representaciones de los sueños, tan interesada como la fantasía. Y en ello no hay pregunta sino precipitada respuesta a una informada y por el momento informable pregunta que quiere evitarse, como quiere evitarse el despertar pleno.

Para que llegue este momento en que la verdad, la verdad y no sólo la realidad, interese, ha de abandonarse el drama. Lo que significa que ha de

renunciarse al papel de protagonista y dejar la escena libre. Lo que a veces sucede por descuido —por descuido— de ese cuidado y preocupación por ser y existir, que lleva aparejado el figurar y figurarse, el hacerse figura. En el instante del descuido que es descuidado, la verdad puede aparecer o, a lo menos, presentarse genéricamente sin determinación: como espacio, como dimensión, como horizonte. Y como palabra que nace, sin sujeto identificable, sin sujeto análogo al solo sujeto que conocemos, el humano.

La verdad en sueños aparece como lugar último, el más allá de los sueños de dintel o de obstáculo; el horizonte luminoso que fija porque atrae las figuraciones tenues de ciertos sueños que parecen vayan hacia “allí” como a su patria; el transfondo —luminoso o invisible— de donde salen como en procesión ciertos símbolos, jeroglíficos del destino. La verdad que rara vez se descubre se presenta como una Patria que en sueños —aunque estemos despiertos— nos llama.

Es la mentira o el semiengaño de las figuraciones la que busca ser creída, mientras la verdad llama como la postrimería total, cuya figuración apenas se insinúa; desierto del pensamiento, mar del alma, montaña del corazón.

Por eso cuando la verdad es dicha parece cosa de mentira y no suele ser creída, mientras mentira y engaño ávidamente son alzados a cosa cierta, y por eso el inocente, el acusado, el idiota, el exilado callan. Callan porque fuera de esa Patria su palabra parecería mentira y en la patria no había ya que hablar.

Muestra el soñar pues que la verdad antes que objeto de descubrimiento o de desvelamiento —la celebre “aletheia”— se hace sentir como la patria que llama. Como campo gravitatorio de ciertos sueños claros, como muda condena de los sueños de engañosa justificación; como actualización del horizonte último. Llama haciéndose sentir simplemente, y en silencio, y en música y paz. Y con alguna palabra suelta, sin significación alguna; la palabra que manifiesta tan sólo la humana predestinación.

## UN POEMA

*Jomi García Ascot*

Un poema es distancia  
años, días, un tiempo indefinido  
en el que fuimos algo, o dejamos de serlo.  
Un brevísimo espejo, de repente,  
como el abrir de una ventana  
en cuyo vidrio desfila todo el cielo.  
Una tarde imprecisa  
como convalecer de otras infancias.  
El ruido de los trenes, una estación lejana,  
el frescor del armario en el verano,  
un sabor de café bajo unas palmas.

Un poema es tocar con la garganta  
el peso de las cosas, su palabra,  
decir la sombra  
un silencio de parque por el agua  
un galope de velas por el alma.

Un poema es estar  
volver a estar,  
leve de instante,  
donde el tiempo duraba  
y no sabíamos.

## CINCO FRUSTRADOS DIÁLOGOS CON UNAMUNO

*J. M. González de Mendoza*

En la temprana juventud, cuando el apetito de conocer llega hasta la bulimia, la lectura de un artículo de Unamuno —así, a secas, que ello honra a quienes alcanzaron la celebridad— me llevó a la golosa lectura de buena parte de su obra; pero confieso que pusieron tope a mi entusiasmo sus libros de versos. Tal es la semilla de mis, mucho después, frustrados diálogos con el insigne pensador salmantino. (Sí, lo sé: nació en Vasconia, a tantos de tantos de mil ochocientos y tantos; pero es El Salmantino. Antonomasia se llama esta figura.)

El profesor Jean Maxime Georges Le Gentil, competente especialista francés en literatura española y portuguesa, dio en la Universidad de París, durante el año lectivo de 1924-1925, un curso de dos trimestres, el primero acerca de Eça de Queiroz y el segundo sobre el gran novelista brasileño Machado de Assis. Era yo entonces alumno titular de la Escuela de Altos Estudios y pasaba la mayor parte del día en la Sorbona, cuando no en las aulas, en la biblioteca. Seguí el curso sobre el admirable autor de *Os Maias*. No estaba muy concurrido: el anfiteatro quedaba medio vacío —impresión pesimista; la del optimista sería: a medias lleno—. Conservo algunos de los cuadernos donde apuntaba lo que me parecía sobresaliente en la exposición oral de los catedráticos. No siempre en las universidades es apasionante lo que “*ex cathedra*” se dice, y a veces me entretuve en trazar caricaturas de sabios maestros o en dibujar perfiles de muchachas estudiosas...

El 10 de enero de 1925 —consta en un cuaderno— percibí entre los oyentes una cabeza cana que muchas veces había visto fotografada: al punto identifiqué a Unamuno. Para verle mejor me acerqué un poco; y si bien a ratos extracté lo que Le Gentil decía, mucho se me escapó, pues me ocupé en dibujar una caricatura de don Miguel. Aunque atento al sagaz análisis que el docto catedrático hacía de *La ilustre Casa de Ramires*, Unamuno advirtió de reojo mi manejo y me miró severamente. Por fortuna ello fue cuando yo había terminado el dibujillo. Está enmarcado éste por las opinio-

nes de Le Gentil acerca de la deliciosa novela y por una indicación tópica: “(Don Miguel de Unamuno escucha, en un banco, la historia de la venganza del fiero Mendes Ramires.)” Todo ello con tinta roja que el decurso de cuarenta años ha vuelto rosa.

Al acabar la conferencia pensé acercarme a don Miguel para disculparme de mi impertinencia, viciado fruto de mi admiración; pero él bajó al estrado y conversó con su colega. A tanto no me atreví.

Volví a verle el lunes 29 de junio de 1925, de pie en el umbral de la casa número 26 de la calle Cardinet, en el barrio de Les Batignolles, donde el 17 de enero de 1889 falleció Juan Montalvo. Aplaudí la brillante alocución que pronunció antes de que el notable escritor Gonzalo Zaldumbide, Ministro del Ecuador en Francia, descubriese la lápida conmemorativa de aquel infausto suceso. Don Miguel “arrió el ascua a su sardina” y, con fácil paralelismo entre la dictadura de García Moreno y, más tarde, la de Veintemilla que determinó a Montalvo a expatriarse, atacó a la de Primo de Rivera, que a él lo había confinado en Fuerteventura, isla del archipiélago canario de donde admiradores suyos lo hicieron escaparse.

Zaldumbide, gran señor en la vida mundana, en las letras y en la diplomacia, recibió en su domicilio a varios de los asistentes a la ceremonia. Durante largo rato me retuvo Marius André, historiador francés de acertado criterio, autor de sagaces estudios críticos sobre escritores clásicos españoles. Le era deudor de un generoso comentario en la *Revue de l'Amérique Latine* acerca de un opúsculo mío: *El Hombre que andaba y otros cuentos verosímiles*, editado en México por *El Universal Ilustrado*. Mientras conversábamos veía yo, cercano, a Unamuno y en torno a él un apretado grupo de oyentes. Oyentes, digo, pues cuando tomaba la palabra don Miguel no había conversación, sino monólogo; advertí eso porque estuve más atento a la voz del eminente filósofo que a la de mi interlocutor. De éste me aparté en cuanto pude hacerlo sin descortesía, y pedí a Alfonso Reyes —a quien está dedicado mi cuadernillo de cuentos por ser éstos, más o menos, de “plano oblicuo”— que me presentase a don Miguel. Así lo hizo en seguida, sin esperar momento más propicio. Unamuno se mostró glacial: me tendió la mano, pero me miró con ojos de hielo y no contestó a mi fervoroso cumplimento; desvióse y reanudó su plática. ¿Reconoció al indiscreto dibujante de la Sorbona o le contrarió la interrupción? Sin duda más esto que aquello.

Cuando pasamos al comedor no pude acercarme a él; lo impedían la ancha mesa y la infranqueable apretura de los admiradores.

Horas después, en la Sala de las Sociedades Sabias, sita en la calle Dantón, se efectuó un mitin pro México. El conflicto religioso había determinado acrisimas campañas de prensa; reacción contra los ataques a México fue aquella reunión, en la que hablaron los estudiantes Carlos Quijano, argentino, Víctor Raúl Haya de la Torre, peruano, y Miguel Ángel Asturias, guatemalteco, el escritor uruguayo Hugo Daniel Barbagelata, el político español Eduardo Ortega y Gasset —hermano del autor de *La deshumanización del Arte*—, el sociólogo argentino José Ingenieros, que a México venía, y don Miguel. De los sucintos apuntes que de esa velada conservo, copio: “Unamuno, espléndido. Al terminar dijo: Cuando os hayáis libertado, ayudadnos a reconquistar a España.” No pude acercármele: estaba yo en grupo con Agustín Loera y Chávez, el pintor Alberto Garduño y otros amigos mexicanos, y concluido el mitin nos fuimos al nada filosófico ni sociológico pero siempre acogedor barrio de Montparnasse.

Aún tuve la fortuna de ver una vez más al genial pensador. Fue en ocasión memorable, que requiere pormenorizada exposición.

Desde marzo de 1926, a la vez que estudiante en la Sorbona y corresponsal del *Universal Ilustrado*, era yo Canciller del Servicio Exterior en la Legación de México en Francia. A petición del Ing. Alberto J. Pani, primer Embajador de México ante el Gobierno de la República Española, fui trasladado a Madrid, adonde llegué el 31 de julio de 1931. Residí en un segundo piso de la calle de los Vascos, perpendicular a la Avenida Pablo Iglesias, antes de la Reina Victoria Eugenia. Desde el balcón de mi cuarto la “pared de enfrente” era la hermosísima Sierra de Guadarrama. Cerca de mi domicilio había un figón, identificable más que por la muestra, por cuanto la puerta vertía en la calle: vocerío de la clientela, estrépito de la radio, “impetuoso” olor a frituras —así Huysmans calificó el de las coles cocidas—. En el cristal de la ancha ventana letras blancas anunciaban el plato del día. El 10 de diciembre de 1931 leí:

HOY BACALAO A LA VIZCAÍNA  
MAÑANA PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA RADIADA

Ese disparate advertía a los parroquianos: mediante el estruendoso aparato oírían cuanto se dijese en la toma de posesión de don Niceto Alcalá Zamora como primer Presidente Constitucional de la República Española.

La casa de don Niceto estaba en una calle que desemboca en otra más ancha y de mayor circulación. Para presenciar la salida del ilustre juriscunsulto me instalé en la acera de la calle ancha, frente a la bocacalle, desde donde la casa era visible. Al poco rato vi venir por la acera de enfrente a don Miguel de Unamuno y Jugo, “todo de negro hasta los pies vestido”, como siempre, tocado con su pintoresco sombrero —la menor cantidad posible de sombrero, de fieltro negro, blando, estrecho de ala y bajo de copa hasta casi ceñir el cráneo—, y, para más fácil identificación, sin gabán a pesar del frío, conforme a su estoica costumbre. Caminaba despacio, erguido. En la esquina volvió la cabeza a la derecha para mirar la casa de don Niceto, y así cruzó la bocacalle; siguió adelante y desapareció entre los curiosos agrupados en la acera. Todo ello apenas duró un par de minutos, inolvidables.

Inolvidables, pues no era necesario ser zahorí para adivinar por qué don Miguel iba a pie a la ceremonia cívica y por qué había tomado aquel camino, un tanto desviado: de cuanto sucedía, él —a juicio suyo— hubiera debido ser el centro; ante su domicilio hubieran debido reunirse los curiosos, el escuadrón de caballería con vistoso uniforme de gala, los carruajes palaciegos. Desde tiempo atrás se le mencionaba con insistencia como posible Jefe del Estado; y en su fuero interno había de prevalecer la convicción de su indiscutible superioridad intelectual y de carácter sobre todos sus compatriotas coetáneos, excepto acaso su rival en pensamiento y celebridad: don José Ortega y Gasset, gran español asimismo, más no tan hondamente como Unamuno, porque Ortega pretendía —y es su grandeza— europeizar a España, en tanto que Unamuno, con quijotesca desmesura, quería españolizar a Europa...

Recordé al pensador Vasconcelos, preterido como el pensador Unamuno porque el campo de acción del filósofo es el pensamiento, la abstracción, la teoría: le importan más las ideas que los hechos, las causas más que los efectos, no tanto el “estar” cuanto el “ser”; y el gobernante ha de barajar intereses contrapuestos, ha de ajustarse a realidades aspérrimas, ha de tener los pies en la tierra y la cabeza no en las nubes, sino a menos de dos metros del suelo...

Por eso, sólo por eso, los políticos y no los filósofos gobiernan al mundo.

ALIMENTO PARA EL FUEGO,  
PARA EL PENSAMIENTO

*Robert Duncan*

buena madera  
que toda ardiente juventud arranca del invierno  
ven a dormir en el poema.  
¿Quién podrá recordar tu verde llama,  
el ámbar de tu sueño?

En la oscura materia  
hace el dócil idioma llamear lenguas.

Trazamos rostros en las nubes; flotan a la deriva  
los castillos del aire —y el sol que va muriendo  
los incendia;

en diluvio radiante vemos sombras  
o en sus playas leemos  
runas que inscribe el mar sobre la arena.

Quise para el poema último relajar convenciones,  
volver a formas libres.

Leonardo vio siluetas en las manchas del muro.  
Deja que las apariciones en el suelo  
jueguen como ellas quieran.

Trajiste una rama del futuro hasta la habitación.  
Me despertó su fragancia —no,

era el rumor del fuego en el hogar  
al tocarlo avivaste su gozoso destello.

    Mi pensamiento vuelve

a ese destello, acaso sangre mágica,  
palacios de calor en la boca del fuego,

(“Si miras, verás la salamandra”),

vuelve a los elementos que nos miran,  
hadas en la radiante lentitud de la llama...

Esto fue ya hace mucho.

Nunca en verdad poblaron ese fuego  
pero los vi —¿acaso no he mirado  
el corazón en llamas del deseo?  
y vi a un hombre radiante como estas  
repentinas ciudades que caen del fuego al fuego.

Bastante cerca estamos de la infancia,  
expiada ya de lo que pudimos ser.

Hilos, llameantes hilos de primicia nacen de tu tacto

Parpadeos de llama inverosímil  
florece al filo de nuestra creencia.

## RESPUESTAS A LA ENCUESTA DE *DIÁLOGOS*

**C**omo se recordará, los temas planteados fueron los siguientes:

1] ¿Existen en nuestros días más pensamientos en la obra que no aspira a la sistematización y trata de arraigar en los hechos —sociales, políticos, artísticos— que en los *sistemas* de pensamiento?

2] ¿Es, en efecto, el ensayo la forma más eficaz para expresar el pensamiento actual?

3] ¿Es, en efecto, el pensamiento que parte del “nosotros” el que más validez puede adquirir en esta mitad del siglo?

4] ¿Es falaz o ambiguo este triple planteamiento del problema? De serlo, ¿por qué lo es?

Naturalmente, agregábamos, nuestros diálogos no pretenden la rigidez. Quien desee contestar a estas preguntas podrá hacerlo ya globalmente, ya ateniéndose a una o algunas de ellas.

Abrimos nuestras páginas al pensamiento que surge del “nosotros” a la *palabra plural* que enriquece.

### KOSTAS AXELOS:

1] Hoy en día —pero, ¿sólo hoy en día?— las diferencias entre *pensamiento sistemático* (más o menos abierto o cerrado) y *pensamiento fragmentario* (más o menos coherente o aforístico) tienden a borrarse. Más allá de toda clase de sistemas (de los que han existido o que aún existen) y mediante su superación, es decir, conservando y suprimiendo y elevando a dichos sistemas a un nivel multidimensional, se trata de elaborar un lenguaje y un pensamiento que sean articulados y abiertos, fluidificantes y problematizantes, interpelantes e interrogativos, capaces de aprehender y transformar las actividades poéticas, literarias y artísticas, políticas, científicas y técnicas, vividas y soñadas, en una palabra: el estilo y la forma de la época planetaria, a saber errante.

2] El ensayo y el aforismo parecen convenir mejor al pensamiento contemporáneo, a condición de que se estructuren en un conjunto que abarque los conjuntos fragmentarios y fragmentados sin ceder a la complacencia.

3] El inevitable camino del pensamiento que llega hasta el pasado y el futuro próximos es salir de nuestra situación para incrustarse en un presente actual que, con todo, no es inmediatamente consumable; trabajar para el porvenir. Saliendo, abandonando lo que es nuestro y lo que no lo es. Somos una transición; hemos y no hemos pasado.

4] Cualquier posición con respecto a un problema —y por consiguiente la expuesta también— es y sigue siendo ambigua y sus ramificaciones nos dejan insatisfechos. Las razones nos asaltan, se imponen a nosotros y escapan. Ningún poder, ningún “¿por qué?” y ninguna respuesta poseen la última palabra ya que todas las palabras dichas y no dichas penetran en las redes del malentendido gracias al cual se cumple el juego del mundo.

*Traducción de Alberto Dallal*

ELENA CROCE:

Porque es un amigo quien propone el diálogo, trato de responder, bien que

1] No puedo contestar las dos primeras preguntas porque, al ser hija de un escritor que ya hace sesenta años tomaba posición contra las convenciones arcaicas del sistema filosófico, y adoptaba para sus trabajos predominantemente la forma del ensayo, he crecido, si puedo decirlo, en un ambiente que excluía el “sistema” de su horizonte intelectual. Además, mi modesta actividad de escritora es únicamente ensayística.

2] El pensamiento que parte del *nosotros* —o sea, según entiendo, el pensamiento en que se manifiesta nuestra concreta individualidad, y no lo deteriora mi *sticismo* que se convierte en el juego de reflejos del yo, es, simplemente, el pensamiento... El hecho es que, sin embargo y con raras excepciones, hoy el hombre que piensa esto no se siente autorizado a ejercerlo, porque sucumbe a la superstición vulgar, pero tal vez cómoda, que el “tiempo” piensa de por sí; sobre todo, si éste hombre es un intelectual,

termina por sentir un miedo terrible de que si se para un momento a pensar por sí mismo, el “tiempo” puede dejarlo atrás, como un niño que se demora, entretenido, durante un paseo escolar.

MANUEL DURÁN:

1] Nuestra época —o mejor dicho, el presente inmediato; estos últimos años— no es, en principio, época de “grandes sistemas” ideológicos. Sino, muy al contrario, época de disolución, de enturbiamiento, de esos sistemas. Lo cual se ve muy claro en el terreno político-social (con la única y notable excepción de China). La gente está cansada de luchar por ideas, lo cual conduce al pragmatismo, a la deificación de los técnicos (un técnico es un intelectual sin ideas, y por tanto más tratable, manejable y domesticable por parte de la sociedad; más útil en la producción de objetos o en la coordinación de los esfuerzos colectivos). Y conduce también a cierta frivolidad, a cierta falta de pasión; los jóvenes, sobre todo en Europa, pero también en otros países, no se fían de los “ideólogos”, prefieren resolver ante todo sus pequeños y grandes problemas personales. Todo esto no es, en rigor, completamente nuevo; es, en rigor, tras la época ideológica de los treinta, la lucha contra el fascismo y el hitlerismo, y el estancarse sin salida de la guerra fría, un fenómeno de cansancio que recuerda el cansancio que se apoderó de la Europa barroca después de la Guerra de Treinta Años, y que a la larga contribuyó a hacer posibles las formas de vida más frívolas, y más cómodas, del Siglo de las Luces: menos teología, mejores carreteras, etc. La gran diferencia es que los nuevos estilos son mucho menos elegantes que los del siglo XVIII.

Este pragmatismo, esta ausencia de líneas rígidas en el terreno intelectual, incluso científico —los sistemas presentes en la física, por ejemplo, no han logrado “digerir” docenas y docenas de fenómenos antiguos o nuevamente observados; todo tiene en este campo un carácter provisional, como de campamento de gitanos— hace que nos sintamos vivir a la deriva, sin grandes proyectos inmediatos o a largo plazo, al azar. Sensación penosa con frecuencia, sobre todo si pensamos que existen ciertos problemas —demográficos o de organización internacional— muy difíciles de aplazar. Pero por penosa que sea, no tenemos más remedio que instalarnos en ella: mejor comprenderla que rebelarnos contra ella. O, en todo caso, indispensable comprenderla para, si se puede, superarla.

2] El pensamiento actual se expresa de mil modos; el ensayo es uno de ellos. En su forma general, el pensamiento abarca también la sensibilidad, o no es inteligible sin ella, y la sensibilidad se expresa en el arte, la literatura, la música. O la organización social y política. O los “actos gratuitos”, los gestos cotidianos, los “accidentes” motivados por nuestras reacciones secretas ante la vida. Pero el ensayo como género, y más aún la categoría literaria y científica general que en inglés se llama *non fiction*, es hoy más influyente que nunca. La abundancia de “hechos” nuevos nos abruma; le pedimos al ensayo que nos ayude a organizarlos, siquiera sea provisionalmente, sin lo cual nos asfixiamos... o renunciamos a estar “al corriente”, lo cual es casi tan grave.

3] En una sociedad de masas —como lo son todas, o casi todas, las nuestras— el pensador, el escritor, parten casi siempre del “nosotros”, lo sepan o no. El desdén frente al público de algunos escritores del pasado —poetas simbolistas, etc.— tiende a desaparecer; los artistas más difíciles, subjetivos y abstractos cuentan hoy con un público fiel, que no los deja solos, a menos que no publiquen. Para el ensayista la existencia de un público sobre el cual influir, y cuyo “nosotros” expresa en sus escritos, es una premisa esencial. El contenido intelectual, lógico, de un ensayo, suele ser elevado; sin conocer a su público, sin expresar lo que este público siente y necesita, el ensayo fracasa; es el ensayo, en el mejor de los casos, un diálogo con el público. Pero quizá también hoy más que nunca se impone el diálogo entre los propios ensayistas, pensadores, escritores. De los congresos y mesas redondas tan frecuentes hoy se desprende a veces —sobre todo si reúnen pensadores de varios países, de múltiples tendencias— una sensación de angustia caótica, de falta de denominador común, agravada a veces por las dificultades de traducción. De ahí que el moderno “hombre de bien” haya de tener hoy, como en el siglo XVIII, las virtudes básicas de la tolerancia y la buena fe, tan raras hoy como entonces, y además una buena dosis de paciencia y una vida lo más larga y activa posible, para abarcar puntos de vista diversos del suyo y, poco a poco, ofrecer las bases de lo que algún día habrá de ser un estilo de vida común que, sin borrar las diferencias entre hombres y pueblos, les ofrezca una plataforma sólida de la cual partir. Para llegar a un entendimiento no al nivel elemental —el terror, los alimentos, los transportes, la economía— sino al nivel superior de un pensamiento que será también comprensión, arte, acción colectiva.

## POESÍA Y REALIDAD EN MIGUEL HERNÁNDEZ

*José Ángel Valente*

Me pregunto a veces cuál es el sentido exacto que hoy puede darse a la idea de que la poesía o el arte en general son una *transfiguración* de la realidad. No dejan de producir cierta perplejidad afirmaciones como la que encuentro en las primeras líneas de un trabajo sobre Miguel Hernández, debido a pluma especializada en el asunto: “El mundo poético de Miguel Hernández —como el de todo poeta verdadero— es un mundo transfigurado. Así, toda su obra no es más que la transfiguración poética de ásperas, fuertes y tremendas realidades”. Parece deducirse de ahí que la verdadera prenda de grandeza poética es la capacidad de operar sobre crudas realidades para liberarlas de opacidades y rudezas, escamoteando en cierto modo la integridad de la experiencia. Tal vez sin advertirlo, y sólo por el peso muerto del tópico que sobrevive a su pérdida de sentido, se hace así, concesión, a cuanto tiende aún a identificar el arte con una idea de la belleza cuya vigencia es, por lo menos, dudosa.

La visión transfigurativista puede aplicarse en rigor al gran arte de ciertas épocas y también a zonas relativamente superficiales de la producción artística de otras. La misión del arte ha sido entonces hacer la realidad disculpable, escamoteando para ello la integridad de lo real en favor de ciertos elementos tradicionalmente seleccionados como artísticos o bellos. Encierra ese principio el germen de un largo proceso de desrealización cuyas últimas consecuencias pueden verse en ciertas formas del arte contemporáneo, particularmente en los extremos más aberrantes del abstraccionismo pictórico.

Sin embargo, en la medida en que el arte se entienda en función de la realidad misma o como compromiso con la imagen íntegra de ésta, es evidente que el proceso creador se entenderá a su vez en muy distinto sentido. No se tratará tanto de transfigurar la realidad en poesía como de dar a la poesía el mayor contenido posible de realidad. Desde ese punto de vista, la selección tradicional que permitía transfigurar o reducir la realidad a las

categorías de arte o poesía o belleza carece de significación sustancial. En el apego más o menos consciente a estos elementos tradicionales o en la voluntad decidida de arrojarlos por la borda reside uno de los conflictos más agudos del arte de nuestro tiempo. Creo además que sólo en función de ese conflicto cobran valor los términos innovación o revolución aplicados a la historia literaria de los últimos años.

Si queremos entender honradamente —es decir, tanto al margen del panegírico como de la opinión bastarda— cuál es el lugar que puede ocupar en esa historia próxima un escritor como Miguel Hernández, convendrá tener presente ante todo que su nacimiento literario coincide con un momento de máximo fervor tradicionalista por parte de la joven literatura de entonces. Son los años del Centenario de Góngora. Los centenaristas, vistos desde la perspectiva actual, tienen un marcado signo conservador. La novedad o ímpetu de vanguardia con que puedan haber irrumpido en su medio nada quiere decir en contra de la anterior afirmación. Literariamente, el Centenario es un pronunciamiento en favor del poeta de visión más retraída y angosta entre los que pueden representar la compleja herencia de nuestro Siglo de Oro. La genialidad de Góngora consiste en cierto modo en haber agotado casi de golpe las posibilidades de elaboración o transfiguración arbitraria de la realidad para ajustarla a una categoría o valor no menos arbitrario, la poesía o la belleza. Y es evidente que, en ese sentido, es *Las soledades* su obra maestra. El proceso de vaciado o desrealización, de autonomía o suficiencia de la forma artística parece alcanzar en el poema del cordobés sus límites extremos. Por eso hay en la genialidad de *Las soledades* algo aberrante, casi agresivamente monstruoso, obsesivo como un laberinto cuya salida se hubiese condenado.

A ese laberinto cerrado acude el juvenil pelotón de los centenaristas para entronizar a un poeta de visión extremadamente parcial, cuyo mundo se levanta sobre elementos casi exclusivamente sensoriales, tortuosamente elaborados y sometidos a un arte combinatorio donde lo bello carece de correspondencia o vínculo con lo real o donde esa correspondencia es sólo a duras penas rastreable.

Que el gongorismo era una bandera poco innovadora y escasamente revolucionaria vino a demostrarlo en plazo breve no sólo el desarrollo general de la poesía contemporánea, al que los centenaristas —por lo menos o sólo en su calidad de tales— resultan bastante ajenos, sino la ulterior evolución de ese mismo grupo o de una parte de él. Lo cierto es que el

barroquismo gongorista que desencadenan los poetas del Centenario va marcado por la adhesión a un modo de arte que está tanto más cerca de sus valores supremos (ideas tradicionales de poesía o belleza) cuanto menor es su compromiso con un posible contenido de realidad.

Esa fue la cuna literaria de Miguel Hernández y de buena parte de los poetas de su promoción, es decir, la de los nacidos entre 1910 y 1915. Promoción ésa poco trabajada, falta de figuras que hayan alcanzado un desarrollo definitivo, y que quizá sufrió más que ninguna otra las consecuencias de un violento cambio de valores, cuyo sentido profundo están todavía lejos de haber agotado los grupos de posguerra.

*Perito en lunas* (1933) señala el ingreso de Hernández en una tradición literaria fervorosamente descubierta e incorporada, cuya característica dominante es la desrealización y autonomía de la forma artística. *Perito en lunas* es un sorprendente ejercicio de retórica en el vacío, sorprendente sobre todo porque se sabe nacido de un muchacho rural, pastor de cabras en su Orihuela nativa. Es un pedazo de pueblo, de surco o de terrón vivo, el que escribe ese poema, un pedazo de pueblo que asume extrañamente una voz con la que jamás podría expresarse a sí mismo. El hecho carecería de importancia si el poeta no hubiese llegado nunca a sentir la necesidad de esa expresión profunda. Pero original, que la tempranísima muerte, sobrevenida el año 1942 en circunstancias bien conocidas, nos hizo perder definitivamente.

En sólo nueve años —los que van de 1933 a 1942— se cierra la evolución literaria del poeta; es la etapa final de esa breve y dramática carrera la que nos permite descubrir a un Hernández liberado de la tiranía de sus propias dotes verbales, capaz de infundir a su poesía el sentido de una nueva y honda servidumbre, en vez de dispararla inútilmente hacia el enmarañado laberinto del pastiche barroco.

*El silbo vulnerado* (1934) y *El rayo que no cesa* (1936) representan la culminación del entusiasmo tradicionalista del pastor oriolano. El último de esos libros, que en parte contiene al primero, me parece justo en los antípodas de lo que hoy podemos reclamar de la poesía. Se trata de un libro perfecto en una vía muerta, sustancialmente imitativo de los más tortuosos amaneramientos de la lírica amorosa barroca. Los elementos de modernidad literaria que Hernández agrega vienen a intensificar el retorcido efecto de los antiguos. La expresión, a fuerza de amanerada, llega a reblandecerse hasta lo cursi:

¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria  
del privilegio aquel, de aquel aquello  
que era, almenadamente blanco y bello,  
una almena de nata giratoria?

A veces puede retorcerse la pirueta retórica en un puro vacío sonoro:

Por desplumar arcángeles glaciales,  
la nevada lilial de esbeltos dientes (...)

Pirotécnicos pórticos de azahares,  
que glorificarán los ruisñores (...)

Naturalmente, no siempre cae el poeta en esos excesos. En otras ocasiones la pasión logra emerger y rescatar su bulto original de modo más o menos completo entre la enmarañada red de juegos verbales y proezas de pirotecnia tropológica a que Hernández se entrega. Uno de esos momentos de auténtica eficacia poética es, desde luego, la *Elegía a Ramón Sijé*.

Se ha hablado mucho y se sigue hablando de la tensión y poder expresivos de *El rayo que no cesa*; creo por mi parte que esa tensión y poder se dan en contados momentos, y lo que me parece caracterizar el conjunto del libro es un amaneramiento formal que le resta vigor y originalidad profunda. El pastiche del soneto barroco fue arte provisional en que sobresalieron con éxito hoy relativamente olvidado otros escritores de la promoción de Hernández. El género tuvo después cierta proliferación en los años de la posguerra, fenómeno al que la influencia de Hernández no es ajena, ya que *El rayo que no cesa* ha sido de todos los libros del poeta el más divulgado y asequible en la Península.

Supongo que a más de un lector mi visión de *El rayo que no cesa* ha de parecer desacertada y parcial. Es inevitable que así suceda en la medida en que esa visión responde a un entendimiento del fenómeno literario que el supuesto lector desidente puede no compartir. Creo, sin embargo, que incluso ese posible lector podrá venir después de poco análisis a la conclusión de que es ése el único juicio coherente que puede pronunciarse desde los supuestos mismos que marcan la última evolución del propio Hernández.

Esa evolución incompleta, truncada por la temprana muerte del poeta, viene impuesta a éste por el descubrimiento de nuevos contenidos que van

a hacer saltar los moldes rígidos de su tradicionalismo tanto temático como formal. El momento en que esos moldes empiezan a deshelarse está marcado, literariamente, por la aparición de *Viento del pueblo* (1937).

Juan Ramón Jiménez había notado ya la raigambre quevedesca de algunos sonetos de *El rayo que no cesa* anticipados con la “Elegía a Ramón Sijé” en la Revista de Occidente. Elvio Romero, que ha prologado las ediciones argentinas de *Viento del pueblo* y del *Cancionero y romancero de ausencias*, insiste en esa influencia y parece ver llegar con ella una nueva dimensión de profundidad a la obra de Hernández. “A mi juicio —afirma el escritor paraguayo— sólo después tropezó con el exabrupto Quevedo, ventarrón que iba a enseñarle cómo debe extravasarse el rigor retórico para zambullirse en el misterio.” La influencia de Quevedo es, en efecto, visible en las mejores piezas de *El rayo que no cesa*, allí donde consigue Hernández sobreponerse al retoricismo laberíntico de la palabra que se retuerce en busca de su propia cola sonora.

El influjo quevedesco está ya mucho más ampliamente incorporado, a mi modo de ver, en *Viento del pueblo*, donde aparecen elementos nuevos de sátira descarnada y directa (piénsese en la espléndida imprecación a “Los cobardes”, por ejemplo) y donde hay tantas piezas en que el barroquismo del detalle menor cede paso al barroquismo gigantista, y la expresión amañada a la expresión desmesurada. Así escribe Hernández en la “Elegía a Federico García Lorca”, su primer poema de *Viento del pueblo*:

Oigo pueblos de ayes y valles de lamentos,  
veo un bosque de ojos nunca enjutos,  
avenidas de lágrimas y mantos:  
y en torbellinos de hojas y de vientos,  
lutos tras otros lutos y otros lutos,  
llantos tras otros llantos y otros llantos.

El tono y los efectos están extraordinariamente cerca de aquel incontestable Quevedo de la “Epístola”:

Señor Excelentísimo, mi llanto  
ya no consiente márgenes ni orillas:  
inundación será la de mi canto.

En ese libro encuentra también Hernández medios apenas explorados, como el romance, que le permiten escapar de las retorcidas articulaciones de sus propios sonetos (señalemos como dato curioso su significativo y casi total abandono del soneto a partir de ese momento). Quedan en *Viento del pueblo* los primeros testimonios de una voz más libre y capaz de más abiertas resonancias. La expresión de Hernández se hace aquí más neta y natural, y busca formas de más espontáneo nacimiento, más fieles en suma a la realidad de lo cantado. De ello dan prueba la suelta andadura de sus romances o la desnuda verdad de poemas como los titulados “El sudor” o “La canción del esposo soldado”:

He poblado tu vientre de amor y sementera,  
he prolongado el eco de sangre a que respondo  
y espero sobre el surco como el arado espera:  
he llegado hasta el fondo.

Aunque haya además de los señalados otros elementos caedizos, circunstanciales, y aunque aquí y allá asome aún el preciosismo decorativo, un rostro pálido y secundario, se equivocará quien vea en *Viento del pueblo* el fruto transitorio de una situación de urgencia y no el resultado de una revelación definitiva. La doble experiencia humana y literaria sobre la que se levanta ese libro corresponde al encuentro de Hernández consigo mismo, y gracias a esa experiencia existen los poemas de su etapa última, recogidos en *El hombre acecha* y en el *Cancionero y romancero de ausencias*.

No es difícil comprobar lo que en el orden literario supone esa experiencia para Hernández. Su tradicionalismo formal, sus categorías retóricas quedan consumidos en ella. Compárese simplemente el falso ímpetu semioratorio de tantos sonetos de *El rayo que no cesa* con la terrible lucidez expresiva de esa sobrecogedora “Canción última” que cierra los poemas recogidos en *El hombre acecha* (1938) y que cito por entero:

Pintada, no vacía:  
Pintada está mi casa  
del color de las grandes  
pasiones y desgracias.

Regresará del llanto  
adonde fue llevada  
con su desierta mesa,  
con su ruinosa cama.

Florecerán los besos  
sobre las almohadas.

Y en torno de los cuerpos  
elevantá la sábana  
su intensa enredadera  
nocturna, perfumada.

El odio se amortigua  
detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza.

Ignoro cuáles son los criterios estimativos que permiten a la crítica pasar por idéntico rasero de entusiasmo estas composiciones finales de Hernández y las nacidas de un oído más empapado de ajena literatura que de propia verdad. Me parece claro en todo caso que estamos ante productos distintos de la actividad poética, no sólo porque los medios expresivos se hayan depurado o cambiado, sino porque esa depuración o cambio responde a un planteamiento diferente del poema mismo. Se trata, simple y llanamente, de que el poema converja o no con todos sus medios hacia la realidad; de que esos medios existan sólo en función del contenido de realidad que el poema revela; y de que, por último, ese contenido de realidad y la estructura verbal en que se aloja sean inseparables.

Al hablar hace un momento de tradicionalismo formal he querido referirme precisamente a una poesía cuyos contenidos se basan en la selección parcial de determinados elementos literariamente transfigurables y en la que, además, esos contenidos dejan de ser en rigor el objeto del poema, ya que la estructura verbal de éste existe ante todo en función de sí misma, es decir, en virtud de un desarrollo predominantemente formal. Es lógico que esa poesía venga caracterizada por un profuso crecimiento de imágenes

y metáforas y otros tipos de categorías retóricas, así como por un proceso cada vez más acusado de destemporalización y desrealización.

Al abandonar de hecho tales supuestos, Hernández rompe revolucionariamente no sólo consigo mismo sino con el momento literario del que se desprende gran parte de su obra. No es difícil comprobar el camino recorrido desde *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa* hasta los romances, canciones y poemas últimos del *Cancionero y romancero de ausencias*. Los elementos escogidos del fondo tradicional en uno y otro caso son por sí mismos suficientemente significativos: el gran aparato de la tropología culterana o la simple textura del romance y de la canción. En el *Cancionero y romancero de ausencias* encuentra Hernández lo que podría haber sido su voz original. Y a ese último y renovador contacto con la tradición ya no es ajeno, a mi modo de ver, un hecho que iba a convertirse en signo mayor de la poesía de posguerra, la influencia de don Antonio Machado.

Es curioso comprobar cuánto más próximas resultan las composiciones del *Cancionero* de la canción machadiana que de las canciones de Lorca o de Alberti. En efecto, la semejanza de tono con los rápidos apuntes de Machado es en ocasiones sorprendente:

Troncos de soledad  
barrocos de tristeza  
donde rompo a llorar.

. . .

Dicen que parezco otro,  
pero sigo siendo el mismo  
desde tu vientre remoto.

. . .

¿Quién llenará este vacío  
de cuerpo desalentado  
que dejó tu cuerpo al mío?

De ese modo, cuando Hernández cierra el *Cancionero y romancero de ausencias*, en las etapas finales de un drama humano de conmovedoras dimensiones, no sólo había incorporado los elementos centrales que iban a orientar la evolución poética de la posguerra, sino que nos había dejado ya algunas de las composiciones más representativas de ella.

## EL CINE Y EL ESCRITOR

*Carlos Fuentes*

It takes more than brains. You writers and artists poop out and get all mixed up, and somebody has to come in and straighten you out

MONROE STAHR en *The Last Tycoon*

Como tengo la sensación de que llegué a la literatura como Minerva salió de la cabeza de Júpiter, totalmente armado con los genes, la disposición, la disciplina, las lecturas, el gusto, la obsesión de lo literario, puedo admitir que al cine llegué huérfano, desarmado, con silabario y andaderas. Para mí el mundo radica en la palabra, no en la imagen cinematográfica, y, en cuanto la palabra es sensorial, más en el olfato y el oído y el tacto que en la vista. El crítico inglés A. Alvarez decía, a propósito de *La muerte de Artemio Cruz*, en la *New York Review of Books*:

...by an old trick of style all Fuentes' most vivid perceptions come in as scents on the air. He is a writer with a nose and no eye. Whenever he piles up visual details, listing the goodies in Cruz's mansions, his grandiose arrays of clothes and mistresses, the writing goes dead; he sounds less like an artist than a compiler of baroque inventories. Only smells seem really to get through to him imaginatively: the smell of his skin, his breath, his faces, the smell of girls and food... Like a hunting dog, he sees through his nose. And this has a curious effect: it makes the book, for all its scope, intensely private.

Podría discutir algunos conceptos del gran investigador de John Donne: precisamente, el mundo objetal de Artemio Cruz está muerto, no lo puede ver ni tocar mientras agoniza, y sólo una ventana abierta en su recámara le trae, insistentemente, el olor de cosas actuales o perdidas. Pero quizás la generalización de Alvarez sea correcta y mi intrusión en el cine sea un desesperado esfuerzo por practicar la vista antes de que se me atrofie para siempre y me vea reducido a escribir en Braille. Valga, pues, la autocrítica:

en las pocas películas que he escrito, otorgo, naturalmente, más peso a la palabra que a la imagen, y en cuanto me salgo con la mía frustró la película, que sólo se salva si, como dice el personaje de Scott Fitzgerald, alguien viene y endereza el rumbo.

Esto nos coloca de inmediato en el terreno de la praxis cinematográfica y sus concomitantes problemas morales. Mi tarea acostumbrada tiene un problema central: la materia misma de mi trabajo, la palabra, el lenguaje, es, inmediatamente, su propia naturaleza. En la literatura no hay, como en la música o la pintura, un traslado físico de la naturaleza al significado. Las palabras, a diferencia de la línea, el color o el sonido, ya significan antes de ser puestas sobre el papel. El escritor lucha con una carga de significados previos para subrayarlos, negarlos o transformarlos. La dificultad es compensada por la facilidad material del acto de escribir —máquina, papel, tren, vapor, casa, México, París, Varsovia, café—. La soledad, en fin, obtiene la recompensa de la autonomía: jugaremos a ser los pequeños dioses de Rimbaud.

El cine rompe toda esta *consuetudo*. La palabra deja de ser amo para convertirse en auxiliar y el escritor se resiste a que la historia pueda ser narrada de otra manera y, si vence, la película será la ilustración de algo que ya está dicho en el papel.

La inmediatez desaparece a lo largo de un proceso en el que intervienen mil manos y cien cabezas: el escritor, goma en ristre, permanece en una orilla distante, desamparada, sin poder para borrar lo que ya es propiedad del editor, del grabador, de la persona que al fin lleva las latas al cuarto de proyección. It takes more than brains.

La autonomía se diluye en el trabajo de equipo, el concurso de opiniones, el encuentro de sensibilidades disímiles y hasta opuestas. Somebody has to come in and straighten you out. El egocentrismo del autor sufre golpes mortales y al cabo, para hacer cine, se requiere un sentido de humildad y de solidaridad en el trabajo que, en el caso de un poema o una novela, sería funesto. El escritor sigue —debe seguir— poseído de un orgullo satánico. El guionista acepta ser una tuerca más del complejo aparato del cine o con su pan se lo come.

De mi trabajo en el cine, estoy satisfecho de la adaptación de *Pedro Páramo*, una labor de tres años en la cual Carlos Velo, Manolo Barbachano y yo pudimos aportar en medidas exactas nuestras aptitudes personales, y de la de *Tiempo de morir*, pues García Márquez posee una capacidad narrativa visual que se combina muy bien con mis diálogos. En *Las dos Elenas* y *Un alma*

*pura* hubo factores adversos: el tiempo tan escaso, sobre todo, para madurar la visión cinematográfica de los dos cuentos y adaptarlos con calma; la premura de la filmación misma; la excesiva confianza que los dos directores, José Luis Ibáñez y Juan Ibáñez, depositaron en el escritor mientras ellos, con sobrada razón, se enfrentaban violenta y concentradamente a los problemas de dirigir por primera vez y buscar —y encontrar— en el alud de problemas técnicos, físicos, de actuación, la voz de su expresión personal.

Ahora, con perspectiva, el concurso de cine experimental puede ser visto como lo que es: el primer paso, titubeante y audaz, derivativo y personal —suma de contradicciones y experiencia— de un cine nuevo en México, pero de un cine que, después de una parálisis de veinte años, ha debido llenar, en este primer esfuerzo de renovación, muchas lagunas de forma y de intención. Creo que todos los participantes han salido enriquecidos de la experiencia, salvo los que piensen que con la primera película se acabó el mundo y culminó un arte. La segunda prueba será mucho más exigente y me agrada saber que la pasaré con José Luis Ibáñez y Juan Ibáñez, dos artistas honestos, serios y de enorme talento. Todos hemos aprendido y todos sabemos que, si deseamos hacer cine, debemos sacrificar algo de nuestra original formación literaria o teatral a fin de que nuestras próximas películas sean, en verdad, el encuentro de esa parte de nuestras vidas y de nuestra personalidad que sólo puede expresarse mediante la misteriosa sucesión de las imágenes cinematográficas y de la forma total que se desprenda de ellas. Yo sé que la corriente central de mi vida sólo puedo realizarla escribiendo libros. Pero hay otra inquietud, otra semblanza, otro significado que sospecho en el cine y por eso lo amo, como a una mujer sólo prevista.

## PROËME<sup>1</sup>

*Roger Munier*

**I**nterrogo lo visible. Busco en lo visible una dimensión perdida. Porque lo visible no es tanto lo que se ve como aquello que lo hace ver, disimulándolo. En su brillo, la faz del mundo queda velada. Solamente tiene este brillo precisamente porque está velada. O, si se quiere, el mundo es el velo brillante de un esplendor que escapa, que escapa apareciendo. Tal es el enigma de lo visible. ¡Oh mundo grave e impenetrable, que sucumbe bajo el peso de la profusión!...; que sucumbe bajo el peso del vacío glorioso que lo hace mundo, que tan sólo es este vacío para que el mundo sea el mundo que vemos. Mundo donde la presencia siempre en retirada dentro de su develarse mismo no puede ser sino ausencia. Pero también mundo donde la ausencia testimonia de una presencia soterrada. Porque la presencia no se produce en él si no es desapareciendo, perdiéndose en aquello que funda para que alcance la apariencia, afirmándose y prodigándose en él para que sea. Así toda apariencia no es sino el lugar de un aparecer, la huella de un poder en sí mismo abolido. Es el velo, pero es al mismo tiempo el anuncio de aquello que desaparece para que sea apariencia, siempre más acá de aquello que solamente puede aparecer parcialmente en ella. Pero, al mismo tiempo, su estela luminosa. Este árbol erguido, ¿qué es sino “árbol”? Nada, parece, para la mirada acostumbrada a verlo. Es un árbol a la vera del camino, un álamo elevado en el viento y estremecido por el viento. Que se estremece... Aquí empieza el enigma. Este árbol no está sólo; se inscribe en el mundo. Este árbol no es tan sólo un árbol. Es fragmento del mundo, de una extendida presencia. Es árbol pero es al mismo tiempo el signo de lo que lo hace árbol y en él desaparece para que tenga esta apariencia de árbol. Des-aparece, es decir, se esparce, se difunde en esta forma limitada para que adquiera presencia. Pero por el hecho de que en ella se esparce, necesaria-

<sup>1</sup> Conservamos el título de *Proëme* para conservar también la doble significación de *proëme* y *poema* que el autor quiere dar a su texto.

mente la desborda. Ningún árbol es sólo árbol, ninguna hierba solamente hierba. Son el lugar de una presencia que en ellos se nombra al abolirse. Los llamamos árbol y hierba, pero nos referimos menos a ellos que a la presencia que los hace árbol, hierba. El árbol se yergue y no puede decir nada más que "árbol". En su belleza erguida, se agota en decir y no puede decir nada más que "árbol". Es el velo. Pero el árbol es admirable en este movimiento que lo hace árbol. Es también, en cuanto árbol, movimiento que lo hace aparecer, de aquello mismo que lo hace aparecer. Es signo erguido, develando lo que vela. Y todas las cosas son este signo que manifiesta la presencia que en ellas desaparece, que las hace cosas sólo en cuanto las suprime al producir este movimiento que ella produce del aparecer.

¿Qué es pues lo visible y qué es lo invisible? Digo que lo invisible es la dimensión misma de lo visible, si no es precisamente lo invisible porque pasa *dentro* de lo visible y lo produce, porque se convierte en lo visible al desaparecer en él. Y aun cuando lo desborde como su poder ser, no es, sin embargo, real sino en su desaparición que otorga a lo visible el ser visible. Buscándose en formas innumerables y no siendo, como abolido, sino en las formas que ha encontrado. Por estar abolido es lo invisible, pero sólo en cuanto aparece en su desaparición bajo una forma finita, es lo visible y lo único real, lo absoluto dado, sin embargo, en su resultado. Descifrar lo invisible en lo visible, comprender que lo invisible es lo visible mismo como apariencia ligada a la desaparición de la presencia, tal es la única tarea.

Hay que decir *a la vez* la presencia y la ausencia. Ausencia y presencia son unidad en el mundo y su transfondo no es sino ausencia, abolición de una presencia que desaparece para que el mundo sea mundo. Una presencia suprimida en las formas que suscita o una ausencia aparente y palpable. Cuando acaricio esta piedrecilla recogida en la arena, acaricio una ausencia. Una ausencia acabada, tersa y perfecta como el seno de la mujer. Una ausencia real, convertida en esta masa redonda y pulida cuyo peso penetra en la palma de mi mano. Extranjera y próxima; extranjera por próxima. O próxima y familiar en su extrañeza a causa de esta extrañeza. Y el árbol en el cual me apoyo, la rígida proximidad contra la cual descansa mi cuerpo un momento, es el milagro del abandono. Algo de lo de aquí se ha retirado perdiéndose en él. Algo vaciándose de sí, ha hecho este tronco nudoso y estas ramas extendidas por doquier, buscando en su savia algo que nombrar. Toda cosa u objeto es el lugar real de una ausencia, convertida en ausencia para que este lugar exista. Y veo un árbol, pero puedo ver igualmente la ausencia de lo que da a

este árbol el don de ser un árbol ausente solamente en cuanto se convierte en árbol. Hay que decir la presencia, muerta y soterrada, que sólo es presencia en cuanto pasa a estas formas que la agotan y, sin embargo la indican, que la indican precisamente en cuando la agotan y, de alguna manera, la anulan. Así al decir la presencia hay que nombrar la ausencia, celebrarla porque todo es uno. El velo, en verdad, nada esconde. Es aquello mismo que vela y que no se esconde bajo el velo sino al convertirse en su apariencia.

La ausencia es igualmente presencia en cuanto ausencia: este es el enigma. Todas las cosas, como ausentes de lo que las hace cosas, se derrumban ante la profusión de la presencia que en ellas desaparece. Algunas, más que otras, patentizan la presencia, hacen que brillen más claramente sus límites. Pero en todas se denuncia lo que se rehúsa en su manifestación y apariencia radiantes. Se denuncia y al mismo tiempo se escabulle si no es real más que en su desaparición. Así, estamos solos en el mundo de lo Solo. Estamos solos, porque no hay nada más que lo que está en el término de la desaparición de la presencia y porque el mundo es la gloria de una ausencia, el esplendor de una carencia de *realidad*. Solos porque la presencia no se ofrece sino en cuanto se suprime fuera del mundo donde se informa, no es sino un poder ser que solamente llegará a realizarse en seres reales cuando desaparezca en ellos. Estamos solos, con la soledad misma de la presencia exiliada, inmersos en el Solo, presas del Solo.

Me ligo a lo visible, al *aquí* y el *ahora* de la presencia manifestada. No hay otra eternidad para el hombre mortal. Y ¿acaso el hombre es justamente mortal, sometido a la ley finita del tiempo, porque no existe ninguna dimensión absoluta más que la del *aquí* y el *ahora*? ¿por qué el aquí y el ahora son el único lugar de la presencia real? La presencia es, en cada momento, total. No es la suma de lo que fue o será: es la presencia, el presente. Posible y siempre ávida de formas permanece en espera y en suspenso, pero es solamente real en el *aquí* y el *ahora* de su desaparición. Su futuro es sólo la promesa o la inminencia de otros *ahora*. Pero no es ya ella misma en un futuro que estaría como henchido de sus manifestaciones anteriores. Porque no puede ni podrá nunca cumplirse en su desplegarse, porque *desaparece* en aquello que trae a la apariencia y así, constantemente, queda en reserva. Y porque, fuera de su desaparición en la apariencia, no es sino posible, potencia, poder: todo poder. Aquí mismo y ahora es tanto como podrá ser. Ausente y gloriosa en su desaparición, es en su límite, absolutamente nada.

La presencia florece continuamente, partiendo de sí y descansando solamente en sí. Es brote. Presencia, es decir, apetito de presente, de hacerse presente, brota continuamente en la apariencia. Pero por el hecho de que sólo se hace presente al desaparecer en las formas que produce es rechazo en el movimiento mismo del brotar y regreso a la noche de la presencia simple. Brote y repliegue en el ascenso del brote, en cuanto la presencia se suprime en el brote. Pero repliegue que nos vuelve a la presencia absoluta y da testimonio de ella, en el esplendor velado del *aquí* y el *ahora*. Así, el límite y el tiempo en cuanto límite y tiempo, están amenazados por lo eterno. No por una proyección ideal y como una distorsión de su esencia sino en el movimiento mismo que las hace límite y tiempo.

Este acercamiento a lo visible como eclosión de lo invisible en la apariencia donde se pierde, la llamo *física*, con el mismo nombre de *physis* que, en el albor del pensamiento, los griegos dieron al poder escondido<sup>2</sup> que gobierna el aparecer. La *física* es presencia al mundo como lugar de surgimiento del absoluto en su reatrase. Es, por vía de lo sensible, conocimiento inmediato de lo que se niega al darse, de lo que solamente se niega al darse bajo la forma finita de su desaparición en la apariencia. *Física* es así la última prueba donde, en la aproximación más sencilla, la presencia suprimida deja alcanzarse. Ningún encuentro más común, puesto que se trata del mundo ofrecido, del aire, del agua, la tierra bajo mis pies, de este tronco de árbol en que me apoyo. Al tocar esta corteza al mismo tiempo gris, lisa y dura, como la piel de un muslo inmóvil, testigo rígido de un impulso oscuro, toco el absoluto de la presencia mortal. Alcanzo una evidencia, la cifra no sellada sino absolutamente aparente de Otro, que solamente se da como Otro en este árbol simple que no me alcanza como Otro sino en cuanto estoy en contacto con este tronco que lo erige parcial, fragmentariamente; que no es Otro y no me es Otro sino en la absoluta proximidad de *este* árbol; que no está más allá sino aquí; que está aquí como una allendidad brillante, en la humildad misma del allá. Y el árbol que no puede decir más que “árbol”, por ello mismo, porque sólo puede decir “árbol” dice más y otra cosa que “árbol”. Toco esta evidencia erguida, cegadora por estar así ofuscada, estupefacta en este tronco liso y tenso. *Toco*, palpo, me prolongo en esta masa lisa de la misma manera que ella se prolonga en mí, me invade, me hace suya. Tengo en verdad contacto con ella, me ligo a ella del mismo

<sup>2</sup> Heráclito, *Fragmento* 123.

modo que ella a mí se liga. La tengo por cierta. Conocimiento incomparable con ningún otro: inmediato, casi fatal. Y lo que así toco en esta relación directa, insuperable, es, por el hecho mismo de esta relación, una *evidencia*, la manifestación, bajo el velo de la apariencia que suscita, —que es— de una presencia que aquí se hace ver, tocar, sentir. No es casual que la palabra “sentido”, que se refiere a la idea, al significado, venga de sentir, de un contacto físico con el mundo. Al tocar esta corteza de árbol, toco la evidencia de una presencia muda, brillante en el límite que se da ella misma. Evidencia a la vez de árbol y de lo que lo funda, de lo que lo funda y lo desborda en cuanto más allá de sus límites de árbol. Y es por ello, sin duda, que el árbol crece, entra en el juego del brotar. Para ser “árbol” con más precisión y fuerza, para ser más plenamente árbol, y así más realmente presencia de lo que al hacerlo árbol y desbordarlo no es sino en cuanto pasa a ser en su apariencia de árbol. Todo es así surgimiento de presencia, lanzado al deseo imposible de igualarse a aquello que hace que sean lo que son. Todas las cosas son ideas.

Llamo *física* a esta presencia de la realidad epifánica donde el conocimiento se ofrece en la proximidad de la cosa en cuanto cosa, donde la cosa es sentido, al ser como cosa la gloria de una presencia en ella abolida. Y digo que la piedrecilla nos instruye en su redondez sentida por la mano; que nos transmite un conocimiento directo ligado a esta redondez, puesto que esta forma erosionada es la habitación de una presencia. Esta masa lisa y este peso en mi mano entrañan una verdad sin fondo. Una verdad sin fondo pero no por ello inaccesible. Sin fondo en la medida en que, por lo contrario, se hace accesible e inmediatamente asible. Impenetrable, pero al alcance de la mano. Siento, de golpe, esta insondabilidad. La presencia total ha adquirido esta forma redonda y pulida, ha pasado a ella, consintiendo a estos límites. Se ha convertido, aunque como presencia total, en este límite mismo. La piedrecilla desnuda es su propia evidencia claroscuro. Este fruto de piedra que pesa en la palma de mi mano desposa mi mano, y en este contacto la solicita inexplicablemente, da cuenta de sí y de otra cosa que sí, en un mismo movimiento. Significa, no por referencia simbólica a un más allá de sí, sino por la afirmación simple *de aquello que es como piedrecilla*, otra cosa que su realidad de piedrecilla. Y lo significa en la inmediatez de una presencia concreta ante lo que ella misma es (esta piedrecilla como muchas otras recogida en la arena), respondiendo al llamado de la presencia que, al producirla, se ha enterrado en ella. Es esta presencia

a la presencia que llamo *física*. Presencia que se reconoce y, por ello, es conocimiento absoluto.

Pero, ¿qué nos enseña la piedrecilla? No muestra ningún contenido, puesto que en este conocimiento es la presencia ilimitable que se descubre milagrosamente, como ilimitable dentro de su límite presente. Limitándose a sí, a la vez ha dicho y no ha dicho nada que huya de sí. La piedrecilla no transmite contenidos, puesto que aquello que la hace piedrecilla dentro de su forma finita es lo mismo que la contiene. Lo que la hace forma finita y que solamente la hace forma finita al adquirir esta forma, la desborda de manera absoluta, la extiende a dimensiones de presencia total en la medida en que desaparece. Porque la presencia no es cuantitativa. Es la presencia, entera y la misma en cuanto presente, perfecta e inmutada en las formas que produce cuando en ellas desaparece. Por ello la forma de la piedrecilla no es finita: es cumplimiento en el *aquí* y el *ahora*. Es epifanía y presencia, como puede serlo y de hecho lo es, la brizna de hierba más abandonada o la rama seca caída en el camino. Y cuanto más la realidad es humilde, tanto más estalla finalmente la gloria de la presencia en ella suprimida, en la frágil eternidad del *aquí* y el *ahora*. De hecho la piedrecilla nada dice, nada explica: es simplemente lo que ella nombra por ser piedrecilla. Es, en su límite simple, la aproximación de la presencia dada en este límite. La aproximación real, y sin tener que pasar más allá de sus límites, sino en el interior de ella, en su afirmación mineral y muda. Dice, y lo dice como piedrecilla, por la ruptura de su forma finita, la presencia infinita que le ha dado *lugar*. Acojo en mi mano esta forma redonda. *Toco* la presencia en todas las cosas dispersas, aquí *incluida*. *Toco* y conozco de manera absoluta. Y mi propio límite queda rescatado. Mi límite, que no es sino el de otra forma, de la presencia más *acabada* y, por ello, sabedora de su mortalidad. No soy sólo yo, sino la presencia que en mí, a través de mí, *se* reconoce en la piedrecilla. *Toco* y acaricio con un movimiento absoluto, fatal, y la totalidad se cierra sobre mí. La totalidad que también yo soy en este acuerdo. Más allá del sentido, más allá de las palabras. Y súbitamente tengo mis raíces, el brillo irradiante, momentáneo de mi eternidad mortal. Hundido en la presencia que la ha hecho y que soy, que se abisma en mis límites como en los de la piedrecilla, Solo ante el Solo esparcido en todas las cosas, solo en el Solo que todo agota y en todo se agota sin acabarse nunca y que, por ello mismo, pasa en los límites de una afirmación siempre igual, en todo momento y en todas las formas de su desaparición, inagotablemente dado.

Se cierra el ciclo. Hay mundo y no hay mundo. No hay más que la idea, la idea devuelta al mundo o el mundo asumido por la idea. Hay este mar que veo y, en su apariencia movil, desapareciente-develado aquello que es razón del mar, y que no es sino en cuanto el mar es mar. Porque la idea es primariamente apariencia de la forma, *idea*. Es aparición, bajo el velo de lo finito, de lo que funda lo finito, desapareciendo en él. Alcanzo en el mar el todo indiviso de una idea surgida en la apariencia, incorporada a ella, que solamente es idea en cuanto es *este* mar que veo. Toco una idea real, me sumerjo en su elemento. Alcanzo la verdad del mar por el mar, del mar que significa lo que realmente es. El mundo se me abre en su apariencia cerrada, en la proximidad desnuda de esta apariencia y de su aproximación más directa. La idea es el agua, frescor salado, transparencia azul. Surgida del fondo, siempre recomenzada, rompe sobre la costa en grandes olas. Viva, cargada de vida, se eleva continuamente como un seno que respira. Idea-mar. Idea-mujer. Límpida, abierta, innombrable. Oscura, tenebrosa, impenetrable. Como la presencia que la ha hecho surgir, que al producirla se ha transformado en ella —y así viene a tocar mi pie en la arena. Una idea anterior a la idea y, aún más, anterior a las palabras, una idea que veo, respiro, oigo y cuyo poderoso aroma me alcanza de lejos y me invita a la paz de su esplendor. Una idea que es forma, sabor, perfume y fluida consistencia, por cuya ruptura accedo al conocimiento inmediato y marítimo de Lo que hace que el mar sea mar, puesto que tanto Esto mismo no es otra cosa que mar, como presencia en él abolida para que tenga apariencia. Conociendo el mar de tal manera, sé del mar, al mismo tiempo, la razón insondable que solamente le otorga ser mar al convertirse ella misma en apariencia finita. Al conocer el mar con este conocimiento *físico* y sencillo, conozco la presencia sumergida en el mar, la presencia que ningún concepto puede alcanzar, pero que se ofrece en sus defectos, tan accesible y próxima como el agua azulosa bordeada de espuma que se hunde a mis pies. Conozco la presencia única e imposible que se ha vuelto, en su desaparición, esta masa líquida, presente, ofrecida, inmediatamente asible: la presencia desaparecida que se hace visible, pródiga en su retraimiento que es el mundo y que es donde yo estoy.

## DOS POEMAS

*Marco Antonio Montes de Oca*

### AUGE Y DESTRUCCIÓN DE UN HECHIZO

**P**or un momento el tiempo suspende su peregrinaje, se libera, abre una tregua, funda cabezas de playa en el silencio y ya no lo fustigan más las ruinas enamoradas del presente.

Es tan unitaria la visión, de tal modo se ha trabado lo que existe con sus picos, ruedas, garfios; de tal modo la centelleante esfera subsume en su seno la variedad de los seres que, si en este momento el quetzal se desprendiera de la rama desde la cual su esplendor pontifica, se llevaría tras de sí, atado a su más larga y recia pluma, el aire entero.

Inmóvil como un huevo en su ceñida copa, la realidad encalla en los párpados de una adolescente. Entre el marco de una caperuzita de lino su rostro se vuelve pantalla por donde pasa la historia de un Dios amigo que hace lo que puede, cuando escancia la luz en los vasos que el cemento ha dejado libres.

Mas de pronto se rompe la tregua. Se inicia el deshielo de toda esta inmovilidad magnífica. La historia adormilada aún, entra en escena, pregunta por su papel, azota con cables de alta tensión a los personajes que no se mueven con la requerida viveza. El hada y su séquito de campánulas, quieran o no sufren un exilio que se parece al definitivo.

En este éxodo de las sustancias milagrosas yo quisiera ser un factor recuperativo, un dique eventual; mas la marea sacude el frágil promontorio y se levanta y me sobrepasa y rompe el espejismo en miles de cristales sangrientos. Con imponente paso la realidad entra en acción.

### VARIACIONES SIN TEMA

En la negra raíz recomienzas tu tarea. Casi nada encuentras: pocos verbos verdaderos; demasiadas conjugaciones que humillan. Partidarios de lo

minucioso, tus dardos alcanzan el centro de lo nunca flechado. Cuando esto sucede la hora de tu reino se abre en gajos magníficos, el misterio se mancha de miradas; los caleidoscopios sangran sus más dulces imaginaciones.

De otra parte, no ignoras qué deslumbrada especie de gloria despierta cuando la vista encadena los cuatro sentidos restantes. Por ahora el único órgano vivo es el ojo; los otros departamentos del ser están dormidos y a oscuras. Se revela un ritmo. Una capacidad más plena que la entregada por el tacto resplandece. Y ya sea que te sepulten, o desmoronen tu esqueleto como un trozo de azúcar, algo tuyo seguirá cantando por la sobrevivencia del color azul. Algo tuyo, soberbiamente molido en las norias de la eternidad, nos cubrirá como la soñada corteza de ese pan que vuela y que tiene por hangar la boca de los pobres.

## HENRI MICHAUX O LA MEDIDA DEL PRESENTE

*Raymond Bellour*

**H**ay una frase de Michaux sobre la cual nunca se insistirá bastante. Se trata de la respuesta que dio, evocando a los críticos y la timidez que los caracteriza ante su obra, cuando conversaba con uno de sus comentadores:

¿Acaso sienten que estamos y nos estamos en el mismo barco? Encerrados en la literatura, hombres de una sola fe, deben husmear en mí al hereje; deben verme como a quien, exigente al extremo en cuestiones literarias, tiende, en el momento mismo en que se examina su libro, a dirigirse a otra parte.

Los críticos, hombres de un solo barco renuncian a creer en el valor de las palabras; más aún aquellos que se dedican a dar premios, embarcados en su pequeño navío repleto de medallas. Cuánta razón tenía Gérard Bauer al votar por Giono quien, según Bauer, no habría rehusado el homenaje de sus pares por respeto a las Letras. Había puesto el dedo en la llaga. Un rechazo de este tipo, que, con exceso, se atribuye a la singularidad, la moda y, en una palabra, a una afectación culpable, es, en su modestia y en su carácter insólito, una excepción a la regla que provoca un pequeño caos inesperado en el funcionamiento armónico de la República de las Letras. Y, al fin y al cabo, sugiere con una sencillez en que la ironía se mezcla inevitablemente con la evidencia, sugiere que las relaciones entre la literatura y la vida rehuyen toda convención, que el escritor es hombre de curiosas pesquisas capaz de renunciar a su persona, casi un aventurero; sugiere que las palabras nunca deben ser instrumentos de una seguridad, de un código dominado mediante el cual sociedad, una clase, una cultura (es decir, una sabiduría encerrada y satisfecha de sí) pudiera reconocer a los suyos; sugiere en última instancia, que el mérito y la solemnidad nada tienen que ver con estos juegos tan sencillos y graves que son los juegos de la vida y la muerte.

Es la vía real. Algunos siguen levantando la voz como si quisieran responder a la desgracia mediante la provocación y la violencia; otros prefieren

la decoración —la retórica—, después de todo, si se lleva a sus últimas consecuencias es el arma del solitario; algunos prefieren la lucha intransigente, pública y cotidiana de la conciencia y de la buena voluntad; otros el retraimiento. Doble retraimiento tanto de la forma como del individuo. Y lo admirable es que, algún día, una época deba reconocerse precisamente en aquel que ha parecido apartarse de ella, limitado a sí por su propia obstinación perpetua; lo admirable es que una tan larga desviación —curiosa alianza de palabra y silencio— sea el camino más directo hacia lo esencial.

Desde este punto de vista solamente veo dos escritores a los cuales pueda de veras compararse Michaux: Kafka y Musil. El uno más alusivo; el otro más frontal; más narrador el primero, más filósofo el segundo, pero ambos capaces de contestar a la totalidad del mundo mediante la totalidad del yo, y así instaurar el mundo a partir de la posición absolutamente original que les es propia y que su obra delimita claramente: interpretación de la realidad por el doble juego de la narración y del espíritu crítico, de la descripción y del pensamiento. Se trata de convertir el aislamiento en la sede del análisis, de transformar una subjetividad en punto de vista documentado; determinar sin equívocos la relación entre el espíritu y la realidad y decir así, en la lucidez de una visión múltiple, la mayor verdad acerca del hombre y del mundo conjugados.

Para mí, y desde este punto de vista, Michaux participa en Kafka y Musil y, por el ejercicio de la literatura, intenta, treinta años más tarde, una definición semejante de un nuevo yo buscando un orden en las confusas pistas del nuevo saber. Esto no quiere decir en modo alguno que Michaux sea, en nada, reductible o incluso comparable a Musil y Kafka. Ni más ni menos, en todo caso, que ellos irreductibles e incomparables entre sí. Quiere decir que un humor y una preocupación comunes han hecho que se planteen de la misma manera las relaciones entre la literatura y la vida, las posibilidades de una con respecto a la otra, sus mutuas implicaciones y sus naturalezas respectivas. Así, seres solitarios, son constructores de imperios, y los sistemas que presentan sus obras a la visión y al entendimiento están entre las armas más seguras que poseemos para descifrar el sentido. Como Kafka ya hace tiempo, como todavía Musil, Michaux sorprende a los mismos que enamora. Pero un día el mundo se reconoce en la imagen difícil que de él daba, a través de innumerables desviaciones, un escritor judío nacido en Praga en 1883; y se reconoce igualmente en este escritor belga que nació dieciséis años más tarde en Namur. La época no escapará a Michaux porque su obra toca exactamente la hora del tiempo presente.

Michaux es un buscador y aventurero de la persona. Muchas veces se le ha descrito como el dueño de un reino fabulosamente privado, una especie de hechicero de la subjetividad. Nada más cierto; nada, sin embargo, ha limitado tanto la lectura de su obra. Y ello porque no se percibía en ella, desde el principio, un formidable impulso de lógica y diversidad, y no se veía que se preparaban en *Ecuador* (maravilloso libro todavía desconocido, escrito hace treinta y cinco años, donde la indecisión de la vida lucha constantemente con el deseo de darle una forma a la vez visible y decible) las relaciones entre la realidad documental del mundo y la estructuración del yo. *Un barbare en Asie* muestra más talento, es más seductor y posee una riqueza inigualada en el género de las crónicas viajeras, pero *Ecuador*, bajo sus gestos modestos (¡y cómo es esencial la modestia en Michaux!, ¡cómo es también modestia fingida!) proyecta sobre su autor un brillo más claro porque en este libro se perfila ya toda su obra: es un primer ensayo de antropología anecdótica. Con esto quiero decir que Michaux recorre el hombre relatando la vida real y ya inmediatamente ficticia de un individuo que, de libro en libro, se reconoce mediante miles de signos cuyo inventario es formulable; individuo que es y no es Michaux; ser de confesión, de ficción, de experiencia alucinógena que, diciendo siempre lo que quiere decir en cuanto a su situación presente y dentro de la mayor separación entre lo real y lo imaginario, se convierte, día a día y cada vez más, en el vocero de nuestra condición. Visto y vidente, objeto y sujeto, paciente y médico, reportero y narrador, crítico y creador, Michaux nos entrega, sin cansarse jamás, este mito todavía totalmente inaudito: el del hombre nuevo.

Esto es lo que Michaux se esfuerza por observar y describir desde hace cuarenta años: el hombre nuevo que se agita en él y fuera de él. Sus análisis, sus cuentos, son la ocasión de una elaboración conceptual y dramática cada vez más lógica. La experiencia con la mescalina ha provocado nuevamente, y de manera sorprendente, una investigación que siempre regresa a los motivos originales de Michaux, como para precisar un pensamiento que ya desde hace tiempo estuviese informado de sí mismo. Así, los libros de Michaux parecen una serie de círculos concéntricos cortados por grandes ejes temáticos: el cuerpo, el ojo, la cara, el otro, el espacio, el doble y la metamorfosis, la unidad y la diversidad. Su perspectiva ha adquirido una amplitud que muchas veces desconcierta ya que sin que sepamos cómo, todos los detalles aparecen inmediatamente bajo su fase de idea, de tal modo que lo abstracto surge, espontáneamente línea a línea. Su frase imprevista, llena de lentitu-

des y velocidades insidiosas, de vueltas y revueltas, es cada vez más libre. En este caso la mescalina ha servido nuevamente de prodigioso revelador. Desde este momento la frase, libre de todo obstáculo, se inicia con la aparición misma de la sensación; surge con la idea. No conozco prosa que más fielmente espose, en su diversidad, los movimientos de lo que debe llamarse vida, ya que es justamente esto lo que Michaux busca con una astucia y una franqueza sorprendentes. Decir la vida y como adviene, sucesión indecisa, multiforme y, sin embargo, siempre cautiva de implicaciones sistemáticas, para quien se ha convertido a sí mismo, con un resplandor de autoridad, objeto de la experiencia, sujeto de la palabra.

De esta preocupación incansable, son testigos de redoblada vivacidad los textos aparecidos o reaparecidos hace dos años, textos que atrapan repetidamente al hombre y a su pensamiento dentro de sus modalidades más extremosas. Muchos de estos textos se refieren a los alucinógenos: algunos, como *Le dépouillement par l'espace*, son verdaderos filtros de ideas; jamás en páginas totalmente libres el concepto ha mostrado tan claramente lo que tiene de palabra viva, de nebulosa sensible; otros, como *Les présences qui ne devraient pas être là* podrían casi pasar por cuentos. Michaux reina hoy sobre el país mescaliniiano como antes reinó en “el país de la magia”. *Le merveilleux normal* dice “lo que, entre otras cosas, le sucede al sujeto cuando pasa y desaparece el efecto de la mescalina” y lo que sucede es, por contraste, el desarrollo del tiempo; *Le problème d'Eros* prolonga las grandes experiencias visionarias de *L'Infini turbulent*. Michaux se dirige a todo con cuidado y agudeza, como poseído por la dulzura precisa de hablar: mira la pintura, y ahí está su sueño sobre las “pinturas enigmáticas” de Magritte; oye la música, en un texto admirable, acaso el más hermoso de la edición aumentada de *Passages*, libro ejemplar mediante el cual todos deberíamos iniciarnos en Michaux; es periodista y autor de confesiones (*Je fais apparition*); escribe cuentos y alía la invención y la gracia de un modo que conmueve (*Le Chandelier, Les fées du Rhin*).

La materia es diversa; la voz, siempre la misma: flexible, inflexible, burlona, grave, incisiva, descarnada, constantemente a la caza de cualquier acontecimiento. Pocos escritores han buscado tanto y pocos, en su descifrar terrible y sabio, han permanecido tan fieles a su primera iniciativa. Al decirse a sí mismo, con un rigor perpetuo, se encuentra el mundo y la totalidad de una visión. Michaux, a su modo singular, es uno de los pocos verdaderos agrimensores del tiempo presente.

## LOS CARNETS DE ALBERT CAMUS

*Susan Sontag*

Siempre que se habla de Camus encontramos una mezcla de juicios personales, morales y literarios. Ninguna discusión sobre Camus deja de incluir o por lo menos sugerir, un tributo a su bondad y a su atractivo como hombre. Así, escribir sobre Camus equivale a considerar la relación que existe entre la imagen del escritor y su obra, lo cual a su vez equivale a ver cual es la relación entre la moral y la literatura. Y no es tan sólo que Camus proyecte siempre el problema moral sobre sus lectores (todos sus cuentos, dramas y novelas relatan el desarrollo de un sentimiento responsable o la ausencia de él). Lo que sucede es que su obra, solamente considerada como una realización literaria, no basta a soportar el peso de la admiración que los lectores quieren otorgarle. Queremos que Camus sea un gran escritor, no solamente un muy buen escritor. Pero no lo es. Podría ser útil comparar a Camus con George Orwell o James Baldwin, quienes también tratan de combinar el papel del artista con una conciencia cívica. Tanto Orwell como Baldwin son mejores en sus ensayos que en sus obras imaginativas. Esta disparidad no se encuentra en Camus, al fin y al cabo escritor mucho más importante. Pero lo que es cierto es que el arte de Camus está siempre al servicio de ciertos conceptos intelectuales que se presentan más plenamente en los ensayos. Las ficciones de Camus son ilustrativas, filosóficas. Tratan no tanto de sus personajes —Meursault, Calígula, Jan, Clamence, Dr. Rieux— como de los problemas de la inocencia y la culpa, la responsabilidad y la indiferencia nihilista. Las tres novelas, los cuentos y los dramas tienen una cualidad entera, casi esquelética, que las sitúa muy por debajo de una primerísima calidad si se las juzga con los criterios del arte. A diferencia de Kafka, cuyas ficciones, más ilustrativas y simbólicas son al mismo tiempo actos autónomos de la imaginación, las de Camus, continuamente traicionan sus fuentes en una preocupación intelectual.

¿Qué decir de los ensayos, artículos políticos, críticas literarias y periodismo de Camus? Son obras muy distinguidas pero ¿fue Camus un pen-

sador de gran importancia? No lo fue. Sartre, por desagradables que sean algunas de sus simpatías políticas para el público de habla inglesa, pone un espíritu poderoso al servicio de sus análisis filosóficos, psicológicos y literarios. Camus, por atractivas que sean sus simpatías políticas, no lo hace. Sus célebres ensayos filosóficos (*El mito de Sísifo*, *El hombre rebelde*) son obra de un epígono extraordinariamente talentoso y culto. Lo mismo puede decirse de Camus como historiador de las ideas y como crítico literario. Camus logra sus mejores momentos cuando abandona su carga de cultura existencialista (Nietzsche, Kierkegaard, Dostoyevski, Heidegger, Kafka) y habla de sí mismo. Esto sucede en su gran ensayo contra la pena de muerte (*Reflexiones sobre la guillotina*), y en sus escritos ocasionales como los ensayos-retrato de Argel, Orán y otros lugares del Mediterráneo.

No se encuentran en Camus arte ni pensamiento de la más alta calidad. Lo que explica el extraordinario atractivo de sus obras es una belleza de otro orden, una belleza moral, esta cualidad tan poco buscada por la mayoría de los escritores del siglo xx. Otros escritores han estado más comprometidos, han sido más moralistas. Pero ninguno ha aparecido tan hermoso, tan convincente en su profesión de interés moral. Desgraciadamente la belleza moral en el arte (como la belleza física en una persona) es de lo más perecedero... Nunca dura como la belleza artística o intelectual. La belleza moral tiende a desvanecerse rápidamente y en convertirse en discurso o en algo intempestivo. Y ello sucede con especial frecuencia en un escritor que, como Camus, apela directamente a la imagen de una generación y a lo que es ejemplar en el hombre dentro de una situación histórica precisa. A menos de que posea extraordinarias reservas de originalidad artística, es probable que su obra parezca súbitamente desposeída después de su muerte. Para algunos esta decadencia se presentó en Camus durante su vida. Sartre, en la famosa querrela que acabó con su famosa amistad, apuntaba cruel pero verdaderamente que Camus llevaba consigo "un pedestal portátil". Después vino el honor mortífero, el del Premio Nobel. Y poco después de su muerte un crítico predecía para Camus el mismo destino que a Aristóteles: nos cansaremos de oír que lo llamen "El Justo".

Es acaso siempre peligroso que un escritor inspire gratitud en sus lectores, ya que la gratitud es uno de los sentimientos más vehementes y, al mismo tiempo, más frágiles. Pero es imposible hacer a un lado tales comentarios desagradables como si fueran simplemente venganza de agradecidos. Si la preocupación moral de Camus algunas veces dejaba de entusiasmar y empezaba a irritar, es porque había en ella cierta debilidad intelectual.

Se percibía en Camus, como se siente en James Baldwin, la presencia de una pasión enteramente genuina e históricamente en su punto. Pero también, como en el caso de Baldwin, esta pasión parecía transformarse con demasiada facilidad en lenguaje majestuoso, en oratoria incansablemente perpetuadora de sí misma. Los imperativos morales —amor, moderación— ofrecidos para paliar los intolerables dilemas históricos y metafísicos eran demasiado abstractos, demasiado retóricos.

Camus es el escritor que, para toda una generación culta, representó la figura heroica del hombre que vive en estado de revolución espiritual permanente. Pero es también el hombre que abogaba por la paradoja: un nihilismo civilizado, una rebelión absoluta que reconoce límites —y que convertía la paradoja en una receta de buena ciudadanía. ¡Qué bondad compleja, después de todo! En los escritos de Camus la bondad se ve obligada a buscar simultáneamente, su acto apropiado y su razón justificadora. Lo mismo sucede con la rebelión. En 1939, en medio de sus reflexiones sobre la guerra, Camus se detenía en sus *Carnets* para hacer notar: “Busco razones para esta rebelión mía que hasta ahora nada ha podido justificar”. Su actitud radical precedió a las razones que la justificaban. Más de una década después, en 1951, Camus publicó *El hombre rebelde*. La refutación de la rebeldía dentro de este libro fue igualmente un gesto temperamental, un acto de autoconvicción.

Lo que es notable es que, dado el temperamento refinado de Camus, le fuera posible actuar y llevar a cabo verdaderas decisiones históricas con el vigor con que lo hizo. Recordemos, que tuvo que realizar no menos de tres decisiones modelo en su corta vida: participar personalmente en la Resistencia francesa, separarse del Partido Comunista y negarse a elegir en la rebelión argelina. En mi opinión se portó admirablemente en dos de estos casos. El problema de Camus en los últimos años de su vida no fue que se volviera religioso o que sucumbiera a la seriedad humanitarista burguesa, o que perdiera su vigor de socialista. Lo que le sucedió es que, al mismo tiempo, fue prisionero y promotor de su propia virtud. Un escritor que actúe como conciencia pública necesita un nervio extraordinario e instintos aguzados como los de un boxeador. Después de algún tiempo estos instintos fallan inevitablemente. Al mismo tiempo necesita ser emocionalmente duro. Camus no era así de duro, no era duro de la manera que lo es Sartre. No subestimo el valor que entrañaba desaprobador el procomunismo de muchos intelectuales franceses en los últimos años de la década del 40. Como juicio moral, la decisión de Camus fue, en aquel entonces, correcta y,

desde la muerte de Stalin, ha sido muchas veces reivindicado políticamente también. Pero los juicios morales y políticos no siempre se armonizan. Su incapacidad angustiosa de tomar posición en la cuestión argelina —el caso en que, como argelino y como francés tenía la capacidad única de hablar— fue el testamento final y triste de su virtud moral. A lo largo de los cincuenta, Camus declaró que su lealtad y sus simpatías le hacían imposible pronunciar un juicio político. ¿Por qué, decía tristemente, se le exige tanto a un escritor? Mientras Camus se agarraba al silencio, tanto Merleau-Ponty, que había seguido a Camus en su salida de *Les temps modernes* cuando se presentó el problema del comunismo, como el propio Sartre reunieron firmas influyentes para dos manifiestos históricos en los cuales se protestaba contra la continuación de la guerra argelina. Es una dura ironía que tanto Merleau-Ponty, cuyos puntos de vista políticos y morales generales estaban tan cerca de Camus, como Sartre, cuya integridad política Camus había parecido demoler una década atrás, estuvieran en condiciones de llevar a los intelectuales franceses de conciencia a la posición, la única posición posible que todo el mundo esperaba tomara Camus.

En una reseña aguda de uno de los libros de Camus, Lionel Abel hace unos años hablaba de él como el hombre que encarna el Sentimiento Noble, a diferencia del Acto Noble. Ésta es exactamente la verdad y no significa que hubiera hipocresía alguna en el moralismo de Camus. Significa que la acción no es la preocupación fundamental de Camus. La capacidad de actuar o abstenerse de hacerlo es secundaria ante la capacidad o falta de capacidad de sentir. Lo que Camus elaboró es menos una actitud intelectual que una exhortación a sentir —con todos los riesgos de impotencia política que esto entraña—. La obra de Camus revela un temperamento en busca de una situación, sentimientos nobles en busca de actos nobles. En verdad esta disyunción es precisamente el tema de las ficciones y ensayos filosóficos de Camus. Se encuentra en ellos la prescripción de una actitud (noble, estoica, al mismo tiempo desinteresada y llena de compasión) ligada a la descripción de acacimientos atroces. La actitud, el sentimiento noble no están genuinamente unidos al acontecimiento. Hay una trascendencia del acontecimiento más que una respuesta o una solución del acontecimiento. La vida y la obra de Camus no se refieren tanto a la moral como al “pathos” de las posiciones morales. Este “pathos” constituye la modernidad de Camus. Y su capacidad de sufrir este “pathos” de manera digna y viril es lo que hizo que sus lectores lo quisieran y lo admiraran.

Otra vez volvemos al hombre, tan profundamente amado y, sin embargo, tan poco conocido. Hay algo de descorporalizado en las ficciones de Camus; también en la voz fría y serena de sus célebres ensayos. Ello a pesar de las inolvidables fotografías con su presencia hermosamente informal. Un cigarrillo cuelga de los labios, tanto si lleva una chamarra, un sweater con camisa abierta o un traje de trabajo. Es, en muchos sentidos, una cara casi ideal; juvenil, bien parecida pero nunca en exceso, magra, dura, con una expresión al mismo tiempo intensa y modesta. Queremos conocer a este hombre.

En los *Carnets 1935-1942* los admiradores de Camus esperarán encontrar, naturalmente, un sentido generoso del hombre y la obra que les ha conmovido. Aun cuando la traducción inglesa es pobre, lo cierto es que una traducción, por mala que sea, no puede hacer que los *Carnets* sean más ni menos interesantes de lo que realmente son. Estos *Carnets* no son grandes diarios literarios como los de Kafka o Gide. No tienen el brillo intelectual a fuego vivo de los *Diarios* de Kafka; carecen de la complejidad cultural, la diligencia artística y la densidad humana del *Journal* de Gide. Son comparables, por así decirlo, a los *Diarios* de Cesare Pavese, si bien carecen del elemento de proyección personal e intimidad psicológica.

Los *Carnets* de Camus contienen una gran variedad de cosas. Son libros de trabajo literario, canteras para su trabajo, en los cuales frases, fragmentos de conversaciones entreoídas, ideas para cuentos, y a veces párrafos enteros más tarde fueron incorporados en novelas y ensayos, fueron anotados por primera vez. Estas partes de los *Carnets* son esquemáticas y por ello dudo de que puedan interesar incluso a los aficionados de las ficciones de Camus. Los *Carnets* contienen también una miscelánea de notas de lectura (Spengler, Renacimiento italiano, etc.), de limitado alcance (las amplias lecturas que condujeron a *El hombre rebelde* no quedan aquí anotadas) y por fin ciertas reflexiones y máximas sobre temas psicológicos y morales. Algunas de estas reflexiones tienen mucho atrevimiento y finura. Son dignas de ser leídas y pueden ayudar a que desaparezca una imagen común de Camus según la cual era una suerte de Raymond Aron, un hombre deformado por la filosofía alemana, atrasadamente convertido al empirismo anglosajón y al sentido común bajo el nombre de virtud "Mediterránea". El primer tomo de los *Carnets* por lo menos exuda una amorosa atmósfera de nietzscheísmo domesticado. El joven Camus escribe como un Nietzsche francés, melancólico donde Nietzsche hubiera sido salvaje, estoico, donde Nietzsche hubiera sido indignación pura, impersonal y objetivo de tono donde Nietzsche hubiera

sido personal y subjetivo hasta la locura. Por fin, los *Carnets* están llenos de comentarios personales —mejor sería describirlos como declaraciones y resoluciones—, de una naturaleza señaladamente impersonal.

La impersonalidad es acaso lo más revelador en los *Carnets* de Camus. Son antibiográficos. Es difícil acordarse, cuando se leen los *Carnets*, que Camus fue un hombre de vida interesantísima, una vida (a diferencia de la de tantos escritores), no solamente interesante en un sentido interior sino también exterior. Casi nada de esto consta en los *Carnets*. Nada sobre su familia a la cual estaba tan íntimamente ligado; nada sobre los acontecimientos que tuvieron lugar durante aquel período; nada sobre su trabajo con el Théâtre de l'Equipe, su primero y segundo matrimonios, su adhesión al Partido Comunista, su carrera como director de un periódico argelino de izquierda.

Claro que un escritor no debe juzgarse según el criterio de un diario. Los apuntes de un escritor tienen una función muy especial: en ellos construye, pieza a pieza, su identidad. Es típico que los diarios de los escritores estén llenos de referencias a la voluntad; la voluntad de escribir, de amar, de renunciar al amor, de vivir. El diario es el lugar en que el escritor es heroico consigo mismo. En él existen solamente como un ser que percibe, sufre, lucha. Por ello son de naturaleza tan importante los comentarios de los *Carnets*; por ello excluyen por completo de su vida a los acontecimientos y personas. Camus sólo escribe sobre sí mismo como un solitario, solitario lector, vidente, adorador del sol y del cielo, y andariego de este mundo. En esto es precisamente donde se muestra escritor. La soledad constituye la metáfora indispensable de la conciencia del escritor moderno, no solamente en el caso de quienes se declaran a sí mismos desequilibrados emocionalmente como Pavese, sino también en personas tan sociables y socialmente conscientes como Camus.

Así, los *Carnets*, aun cuando constituyen una lectura absorbente, no resuelven el problema de la permanencia de Camus ni profundizan nuestro sentimiento de Camus el hombre. Camus fue, en las palabras de Sartre “la conjunción admirable de un hombre, una acción y una obra”. Hoy solamente permanece la obra. Y fuera cual fuera la fuerza que esta conjunción de hombre, acción y obra inspirara en los corazones de miles de sus lectores y admiradores, no es posible reconstruirla completamente por la experiencia exclusiva de la obra. Hubiera sido un acontecimiento a la vez importante y feliz si los *Carnets* sobrevivieran a su autor para darnos más de lo que fue el hombre. Desgraciadamente no lo sobreviven.

## LA AMBICIÓN DE UNA POESÍA TOTAL

*Gabriel Zaid*

Se ha dicho que no hay manera de caracterizar positivamente el arte moderno, y en particular la poesía. “De momento, no hay más remedio que definir nuestro arte en términos negativos” (Dámaso Alonso, 1932). La cita es de Hugo Friedrich (*Estructura de la lírica moderna*) que dice no poder sostener algo distinto, mucho tiempo después y luego de repasar la bibliografía alemana, francesa, española e inglesa sobre la lírica moderna.

Esto resulta de hacer comparaciones. Cuando se compara, sobre todo si los mismos artistas tienden a subrayarlo, se ve la negación, el contraste, pero no el desbordamiento.

Callada o estrepitosamente, con buenos o malos motivos, en exploraciones solitarias o en grupos de conquistadores, en incursiones fallidas o triunfales, certeras o descabelladas, con barbaridad y talento, con inspiración o supersticiones, la poesía ha ido extendiendo sus fronteras. Lo cual se puede ver como una simple negación de las antiguas, a pesar de tratarse de algo tan positivo, porque no ha habido tiempo de integrar una nueva retórica: una nueva geografía, no una nueva legislación. Esa nueva geografía no podría ser un anexo. Para situar la escritura automática, por ejemplo, tendría que aprender a ver con otros ojos a San Juan de la Cruz. Tampoco una suma de planos parciales, de los que ya hay quizá demasiados. En parte por la misma situación de incursionar en *terra incognita*, casi cada poeta moderno ha tenido que hacer su propio mapa, de acuerdo con su brújula. Sólo integrando todas las aparentes negaciones, cerrazones, rupturas, trasgresiones, etc., desde el *collage* hasta el *pop-art*, pasando por el cine, los cómics, la música electrónica, el antiteatro, y por supuesto todos los grandes ismos, en particular el surrealismo, aparece la gran afirmación, la positividad extrema de querer trasmutarlo todo por el arte, la ambición de una poesía total.

Los románticos alemanes son los primeros protagonistas de esta ambición. En el papel, encarnando la primera persona, sueñan lo que los surrealistas intentarán prácticamente. El despertar de ese sueño, la lucidez de esa

conciencia desdichada, y por tanto, aunque de una manera ambigua, la primera apertura hacia esa tentativa, viene de Baudelaire. Querer que la poesía sea todo, es el comienzo de querer que todo sea poesía.

¿Renunciaremos a hacer versos? Algunos instrumentos musicales han desaparecido, reabsorbidos en otros más evolucionados. Cabe también pensar que una vez hecho el fuego que transforma el mundo todo, la chispa inicial salga sobrando. Quizá en ese sentido dijo Hegel (Heidegger, epílogo del *Origen de la obra de arte*): “El arte es para nosotros, por el lado de su destino, un pasado...” Una vida inspirada, una vida que fuese enteramente expresión del ser, no podría limitarse al dibujo o al violín, ni sacrificarse a una obra, por grandiosa que fuese. Esto lo vieron bien los surrealistas. Y si fracasaron no fue en apuntar hacia eso, sino en creer, como los primeros cristianos, que la historia había llegado a su fin.

Lo que probablemente acaba en los surrealistas es la historia de la poesía moderna. La poesía como absoluto llega en ellos a sus últimas consecuencias. El papel del poeta, ya no de hijo privilegiado de Dios, como en los románticos, sino de Dios mismo: de primera persona que encarna en el autor por obra y gracia de un juego de espejos, estalló al querer hacer milagros de verdad.

¿Es este el fin de la poesía? Es el fin de una aventura grandiosa, que algunos, anacrónicamente, seguirán intentando o deplorando. Es la continuación de una aventura creadora, iniciada hace milenios, y ya desde entonces y para siempre con la tentación de que la palabra tenga poderes mágicos. En particular, es la continuación de la aventura romántica, del intento de superar el conflicto entre amor, obra y libertad. Quizá el comienzo de una nueva etapa en que una mayor conciencia del lado físico y material de este conflicto, desate nuestras vidas de una manera más amplia.

El “único camino que le queda al poeta es el antiguo de la creación de poemas, cuadros y novelas. Sólo que este volver al poema no es un simple retorno ni una restauración” (Octavio Paz). No es una vil aceptación del “sentido común”. Es el reconocimiento de una tarea constructiva. Del tipo de tarea que corresponde al hombre como “un todo parcial” (Gallegos Rocafull).

No se puede cambiar el mundo sin cambiar la propia vida, ni cambiar la vida sin hacer que el mundo cambie; y es bien poco lo que se puede hacer en el término de un disparo; y lo que se puede hacer es más si hay más medios de hacerlo, pero no hay que esperar a estar en el centro del poder o a que lleguen los tiempos de la transfiguración total. Además, la idea de que hay un centro desde el cual se dirige la máquina del mundo, es un mito

excesivamente simplificador. Hay más de uno, evidentemente. Hay un policentrismo a escala mundial y a escala nacional o regional hay élites del poder, que a su vez se ramifican por feudos, por modos de influencia, etc. Y en estas ramificaciones, aunque sea periféricamente, siempre aparecen los escritores. Sartre pertenece a la élite del poder, aunque sea de un modo embarazoso en relación con el Premio Nobel.

Además, el tiempo existe. El “todo o nada” tiene sentido en cuanto ya llegó o ya empezó el juicio final, el sentido de la existencia, la otra vida, el fin transfigurado de la historia. Pero si esa totalidad puede desatarnos y orientarnos constructivamente, no es ya la construcción misma. La obra de arte, como el hombre, es un todo parcial. La libertad creadora no se decreta. Se recibe, se arrebatada, se hace, se defiende, se comunica, prospera o degenera: sucede en el tiempo. El tradicionalismo tiene razón en cuanto nadie empieza a ser libre sino gracias a los demás; el individualismo tiene razón en cuanto ninguna libertad prospera sino a pesar de los demás; el socialismo tiene razón en cuanto ninguna libertad se cumple totalmente si los demás no son libres también: libres de verdad, no libertos por decreto. Y este proceso requiere tiempo, así como suena.

Por último, en mayor o menor escala, toda obra de arte cambia el mundo y cambia la vida. Su ser obra de arte consiste precisamente en eso. Desde el punto de vista personal, la obra de arte puede empezar por solicitar a su autor a través de una oscura necesidad de aclararse la vida, pero acaba siempre por ser un esclarecimiento del mundo, una actuación sobre materiales que al organizarse nos acogen, se vuelven habitables. Y esto de un modo universal, con ganancias definitivas. La Tierra es más habitable después de Cervantes. Don Quijote nos hace habitable la situación quijotesca, le da sentido a una serie de situaciones que no lo tenían antes de Cervantes, y que por lo tanto prácticamente no existían. Cervantes las configura, las ilumina, las crea como una posibilidad permanente, como una tentación definida. Extiende las fronteras del mundo conocido de la acción, antes de las salidas del Quijote.

Cualquiera que sepa observarse y observar, puede darse cuenta cómo ciertas situaciones en las que él puede estar tranquilamente, son inhabitables para otros simplemente porque al no darse cuenta de que están en ellas no están en ellas; o porque al tener vagos indicios de estar en una situación desconocida y no poder reconocerla se sienten inquietos, en el aire, a la intemperie, por lo cual se mueven rápidamente hacia el cobijo de situaciones que les son familiares y en las cuales se desenvuelven sin inquietud.

Cuando se trata de situaciones sociales, y por lo general ya establecidas, pero desconocidas para alguien, se dice que tiene poco mundo. Pero ese proceso de crecimiento del mundo no es sólo individual, ni sólo mundano. El mundo crece efectivamente porque históricamente en el planeta, nadie había llegado a tal región deshabitada, a tal situación inexistente pero habitable, hasta el momento en que alguien la conquista. En particular, todo artista que no sepa estar a la intemperie en esas regiones, cuando menos por ratos largos, mientras la coloniza o mientras vuelve a las moradas que otros han hecho, y nos confortan, porque vivir permanentemente a la intemperie es insostenible, y porque reconocernos herederos, está en la misma apertura creadora que ser fundadores; todo artista que no tenga sentido histórico, incluso con respecto a su historia personal y sus propias fundaciones, dejará de hacer arte, y se convertirá en máquina.

Toda verdadera obra nos remonta al origen de donde se puede volver, si no necesariamente con novedades, con originalidad, como distinguía Machado. Por eso lo que dice Malraux, de que la génesis de una obra de arte es generalmente otra obra de arte, es de un tino nada peyorativo. Cada obra de arte es un mundo abierto y comunicativo, una llama que puede extenderse, no una simple esfera aparte; una apertura que integra el sueño y la realidad, que permite a los que vienen hallar cobijo, y salir a soñar y hacer más.

Aunque esto se asemeja más bien a un fenómeno de resonancia puede también asimilarse a un proceso de formación de capital. Hay un patrimonio común que crece o se destruye, que se comunica o queda en manos muertas. Las etapas del crecimiento que Rostow señala para el desarrollo económico, son observables en otros desarrollos, por ejemplo en la formación de una serie de generaciones o de una literatura nacional: las condiciones auspicientes, el *take-off*, el *self-sustained growth*, etc. La poesía mexicana, por ejemplo, ha pasado de las condiciones auspicientes preparadas por los premodernistas, al gran despegue logrado de Amado Nervo a Paz, al crecimiento autosostenido que ahora es posible. Si un joven poeta mexicano quisiese hacer la tontería de no leer más que lo escrito por mexicanos, podría empezar, al menos, aceptablemente. Una tontería semejante sería materialmente imposible para un joven escultor. Que en ciertas literaturas con un capital muy amplio y desarrollado, tales tonterías pasen por virtud nacional, refleja hasta qué punto el *self-sustained growth* puede ser un hecho. Pero no se requieren patrioterías para ver que el fenómeno existe a escala histórica mundial.

Tampoco es necesario limitarse a ejemplos literarios o de las artes plásticas. Si “ha llegado una época en la que ya no es posible desentenderse de nada” (Alfonso Rubio y Rubio), en la que nos atañen mortalmente unos monjes budistas, la física atómica, las oscuras zancadillas de una burocracia bizantina o los sueños de grandeza de un profesor tejano; en la que no se puede sino volver a las cavernas solípticas y encerrarse a piedra y lodo, o salir a la intemperie y sentirse aplastados por una tarea planetaria de transformación del mundo, en la que todo tiene que ver con todo y no es fácil tomar partido, y las propias fuerzas se sienten como nada, y en que una cierta vanidad parece indispensable para no desanimarse por completo y creer en la importancia de escribir, por ejemplo; también es cierto que el capital disponible es hoy mayor que nunca, para quien sepa heredarlo. “La herencia, conquístala y será tuya” (Goethe).

Cualquier pintor que se lo proponga, puede en unos cuantos años llegar a saber más física que Newton, si eso le parece importante. O leer a Heidegger, que ciertamente a Velázquez, gran lector de filosofía, le hubiera parecido importante. Cualquier pobre puede comer con tenedor, privilegio de reyes, no hace tanto tiempo. Ciertamente existe la esclavitud bajo formas nuevas. ¿Qué hace con su libertad económica la clase media? Tener miedo de ella, seguir de esclavos, pero ahora por su cuenta: no ver otros problemas que los económicos, y al acercarse la hora terrible de tenerlos resueltos, echarse otros encima: un coche más grande, pretensiones aristocráticas, etc. Nadie nos garantiza que el día en que todos los pobres del mundo salgan de pobres, no vayan a hacer lo mismo; por lo cual un verdadero programa de liberación tendría que plantearse en términos verdaderamente prácticos, no meramente económicos; en términos de oportunidades prácticas para ejercer el ser.

¿Habrá que organizar un movimiento para esto? Sus probabilidades prácticas son nulas, afortunadamente. Desde el siglo pasado hay una fe excesiva en los movimientos. Quizá porque es más fácil disponerse a mover el mundo, las instituciones sociales y hasta la evolución antropológica del hombre, que cambiarse a sí mismos.

Pero cambiarse a sí mismos, cuando esto no consiste en tratar de ajustarse a las normas establecidas para ser un buen chico de izquierda o de derecha, de los círculos artísticos o financieros, de tal o cual grupo o casta, exige andar, por largos ratos al menos, a la intemperie, y se traduce en último término en llegar a crear nuevas situaciones humanas habitables para los demás.

¿Qué horas son éstas de hacer el poeta maldito?, ¿de seguir pretendiendo darle con la puerta en las narices a un público que ya no existe? Si ha sido un triunfo de la poesía moderna el acabar con la superstición de que la inteligencia y la poesía eran incompatibles, ¿no hay que acabar de una vez con otras supersticiones? ¿Por ejemplo, esa de la cual todavía fue víctima Dylan Thomas, de que no se puede hacer poesía y fundar un linaje, con todas las consecuencias prácticas y económicas de ser padre en vez de hijo de familia? ¿Hay alguna razón para que un poeta lo sea menos si practica seriamente algún deporte, sabe llegar puntualmente a una cita o administrar un presupuesto?

En la tradición del arte moderno, el reino de la vida cotidiana es más temible que el desastre, la locura o la muerte. Una carta de Van Gogh lo dice claramente: ¿Y si recobro la salud mental a costa de perder mis facultades artísticas?

El dilema es falso, naturalmente. Se apoya en el fetichismo romántico del Genio, que todavía a principios de siglo estaba vigente y que, afortunadamente, tiende a desaparecer. La creación es precisamente la salud. A pesar de la abundante literatura que sostiene lo contrario, lo que hace a un hombre creador no es el ser perseguido por la desgracia. Si así fuera, las dos terceras partes de la población mundial, cuando menos, consistiría de genios malnutridos. Lo que hace a un hombre creador es una forma de negarse a padecer. Es una negación creadora que trasmuta el padecimiento en acción, la opresión en comunión, la necesidad en libertad. El padecimiento, la opresión, la necesidad dejan de ser circunstancias desdichadas para convertirse en oportunidades creadoras.

Y este espíritu constructivo se da también en Van Gogh, Baudelaire y Hölderlin. Con demasiada facilidad se olvida que no fue Hiperión el que escribió las cartas a Belarmino, sino Hölderlin: con todo lo que eso supone de construcción y disciplina, y de salud mental, aunque al final se entregara a las sombras.

Ese negarse a padecer es coherente con la rebelión a las imposturas de la vida cotidiana que es parte esencial de la tradición artística moderna. Pero una cosa es rebelarse a las imposturas y otra es rebelarse a la vida y a la existencia del tiempo, lo cual suele acabar en otro género de imposturas. No es gente seria la que nunca se aventura, pero tampoco son aventuras las que no se toman en serio. La manera de negar la seriedad de la "gente seria" no es hacer tonterías. Si hay que ridiculizar a la "gente seria" no es por serlo, sino precisamente por no serlo. Si al rebelarnos contra el aguachirle matrimonial

que pasa por seriedad amorosa, contra la explotación de los hijos que pasa por amor filial, contra la falta de imaginación que pasa por sentido práctico, contra el mal teatro que pasa por buenos negocios, contra la mala poesía que se practica a todas horas por los mismos que le niegan valor a la poesía, etc., acabamos por creer que esa beatería es, en efecto, la seriedad, el sentido práctico, etc., nos movemos inexorablemente hacia una beatería de signo contrario. La de considerar la poesía como un reino que no es de este mundo, ajeno por completo a tales bajezas como ganarse el pan y sacar adelante una familia.

La ambición de una poesía total conduce entonces a contradicciones prácticas, que no pueden superarse sino por una apertura aún mayor: la conquista creadora de ese desierto inhabitable y oprimente del mundo cotidiano. Después del surrealismo, quizá estamos mejor preparados para leer lo que escribió Santayana en los últimos párrafos de *Tres poetas filósofos*.

Todo lo que llamamos industria, ciencia, negocios, moralidad, apoya nuestra vida, nos informa acerca de nuestras circunstancias y nos ajusta a ellas, nos habilita para vivir, enmarca nuestro campo de juego. Esta obra preliminar, sin embargo, no necesita ser servil. Hacerla es también poner nuestras facultades en juego, y en ese juego nuestras facultades pueden llegar a ser libres, a congeniar con la realidad como la imaginación de Lucrecio, danzando y remontándose, trazando el curso de los átomos. Una extensión del arte, entonces, estaría en la dirección de hacer gustosamente, artísticamente, todo lo que tuviéramos que hacer. En particular, la literatura que hay que hacer al hacer historia, política, ciencia, negocios, sería en todas sus formas una obra de arte. Y lo sería no adornando, sino siendo apropiada; con el sentido de una gran precisión y justeza que tendríamos al leer o escribir. Nos encantaría. Nos haría ver la belleza y satisfacción del arte de ser exactos, económicos y sinceros. El poeta total o filosófico, como Homero o como Shakespeare, sería un poeta de negocios. Sabría gustar del mundo en el cual le había tocado vivir, y del cual tendría bastante idea.

Una mayor conciencia del lado físico y material del conflicto entre amor, obra y libertad, una mayor conciencia de ese conflicto como una oportunidad creadora, y no sólo en los grandes momentos sino en las veinticuatro horas diarias, haciendo versos o política, ciencia o quehaceres domésticos, obra o diálogo íntimo, producción que es expresión del ser y es negocio; tal parece ser el horizonte, el futuro posible que nos llama, el nuevo desbordamiento creador de la ambición de una poesía total.

## POBRE HIJO MÍO

*Pedro Miret*

**1** de enero... llueve... no como ayer en las últimas horas de la noche, pero llueve... el estadio está casi vacío... allá abajo la masa de atletas lucha en el fango... supongo que mi hijo, yo y las dos docenas de espectadores aquí presentes somos las únicas personas despiertas en la ciudad... los demás hace más o menos una hora todavía estaban brindando por el año que nace y por el que se va... bailaban... se auguraban que este año va a ser brillante para los negocios y para el amor... bebían por la paz del mundo... y de repente, se dieron cuenta aterrados que se iba a hacer de día y se fueron a dormir... y sólo quedamos despiertos los que nos acostamos temprano... fui a despertar a mi hijo... nos vestimos casi dormidos y ateridos de frío... fuimos a la cocina pero no encontramos nada para desayunar... salimos... las calles estaban desiertas y mojadas... caminamos mucho y finalmente llegamos al estadio que está en las afueras de la ciudad... no había nadie en la taquilla... miré adentro... había un cartel... "Entrada gratuita como una cortesía a nuestros favorecedores con la esperanza que nos sigan dispensando el placer de su asistencia en el año que hoy nace - La Empresa"... siento una sensación de profunda gratitud... entramos al vestíbulo del estadio... está desierto... algunas personas caminan de aquí para allá tratando de entrar en calor... un hombre suspende el paseo y se queda mirando a mi hijo fijamente... nos dirigimos a una mesita que hay en el centro del vestíbulo y tomamos dos programas... en la portada hay un dibujo de un niño recién nacido: el año que empieza... al fondo se ve a un viejo que se aleja tristemente con un balón en la mano: el año que se va... mi hijo señala el dibujo sonriendo... yo le digo:

—¿Es un niño, verdad?

suenan dos timbrazos... algunas personas se van corriendo a la puerta... no hace falta correr, habrá sitio para todos... los que caminan con los brazos a la espalda se detienen frente a un charco que hay en el suelo, levantan la vista tratando de ver de dónde proviene el escurrimiento... uno de ellos señala al

techo... me vuelvo... detrás de nosotros camina fingiendo leer el periódico el hombre que miraba a mi hijo.

—¿Tienes hambre?

me responde que sí, que quiere café con leche y muchos bizcochos... sonrió... mi hijo está en la edad en que se pide lo posible y lo imposible... nos dirigimos a la barra... está vacía... nos sentamos... por fortuna mi hijo parece no entender el letrerito que hay en el espejo y que dice "Cerrado"... agarro un menú lleno de polvo que hay encima del mostrador y finjo estudiarlo atentamente... mi hijo mueve los pies y golpea alegremente con sus manitas en el mostrador... pobre hijo mío... dejo el menú y me asomo detrás de la barra... en el suelo hay un hombre enfundado en un grueso abrigo durmiendo.

—Señor, quiero que le sirva a este niño café con leche y muchos bizcochos...

el hombre al oír mi voz abre los ojos y me mira... le cierro el ojo dándole a entender que no haga caso de lo que digo... me vuelvo a sentar y giramos sobre nuestros asientos... miramos en silencio el paisaje glacial que se ve a través de los ventanales del estadio... de repente pasa por allá el hombre del periódico... vuelve a mirar fijamente a mi hijo... me molesta la intensidad de su mirada... se va andando hasta las vidrieras y finge mirar el paisaje... noto que mi hijo lo observa con temor...

—¿Conoces a ese señor?

mueve la cabeza negando... nos quedamos en silencio...

—Quiero ir al baño...

algo teme, pues si quiere ir al baño es porque está nervioso, yo lo conozco bien... me dice que lo acompañe... es mejor que vaya solo y si el hombre lo sigue saldremos de dudas...

—Ve tú solo, ya eres bastante grande...

lo empujo ligeramente y se va corriendo... el hombre del periódico lo sigue con la mirada... echa a andar bordeando el ventanal y mirando siempre afuera... de repente se desvía y se encamina a la puerta del baño... se detiene frente a ella y lee largo rato el letrero... entra... no cabe duda, es lo que yo me imaginaba... me levanto y voy corriendo al baño... entro... el hombre tiene una rodilla en el suelo y abraza a mi hijo que lo mira con los ojos muy abiertos.

—¿Qué hace usted?

el hombre se incorpora sonriendo y dice que mi hijo fue alumno suyo el año pasado, que hacía rato que lo observaba pero no estaba seguro si era él o no.

—Todos los niños se parecen un poco siento un profundo alivio... nos saludamos y nos quedamos en silencio... le pregunto al maestro cómo se portó mi hijo en el curso pasado... levanta la vista y entrecierra los ojos...

—Se distrae mucho en clase y habla demasiado con sus compañeros, pero cuando le pregunto algo entonces se vuelve mudo... ¿verdad caballerete? mi hijo tiene la vista baja.

Le he dicho muchas veces que espere la hora del recreo y entonces hable y juegue todo lo que quiera...

—¿Oyes lo que dice el maestro? mi hijo aprueba con la cabeza.

—¿Y va mal en alguna materia?

—Bueno, mal no, pero debería apretar un poco en historia natural. los urinarios empiezan a gorgotear y se ponen a funcionar a un tiempo como si una mano invisible hubiera apretado todos los botones... el maestro pone la mano en el hombro de mi hijo...

—No sabes el placer que me darías si te dieras cuenta que las clases de historia natural son la entrada a un mundo maravilloso que está en todas partes... aun aquí donde estamos existe ese mundo maravilloso... mira, el maestro señala las paredes de concreto por donde escurre el agua de la lluvia.

—¿Ves esas manchas verdes que hay en la pared?... ¿las ves? mi hijo mira a la pared y aprueba.

—Estoy seguro que nunca las habías observado con atención... pues esas manchas son un líquen microscópico que absorbe el nitrógeno de los baños y que tarda años y años en desarrollarse...

el maestro se apoya en un urinario y rasca con el periódico la mancha verde... suena la tercera llamada... el maestro me mira sonriente.

—Me temo que este no es sitio para despertar el amor por la historia natural...

el maestro se pone el periódico debajo del brazo y se sacude las manos... le da un golpecito en la espalda a mi hijo.

—Nos veremos mañana en clase, ahora a divertirse. salimos del baño... el vestíbulo ya está vacío... ¿qué se hace ahora, se le dice al maestro si quiere venir a sentarse con nosotros o nos despedimos?... caminamos sin hablar pensando una excusa para separarnos... al maestro se le ocurre una bastante descabellada, pero vale.

—Voy un momento a la entrada a ver si ha llegado un maestro compañero mío con el que quedé citado.

nos despedimos... el maestro se va andando a grandes zancadas... todas las puertas de acceso al estadio están cerradas con candados... ¿por dónde vamos a entrar?... veo que una de las puertas más lejanas se abre y sale un empleado... corremos hacia ella... el empleado nos ha visto y quita el candado que había puesto... le doy las gracias y nos disponemos a entrar...

—Boletos.

le digo que en la taquilla hay un anuncio que dice que la entrada es gratis.

—Sólo para los niños.

no es verdad... lo que pasa es que este hombre quiere dinero...

—¿Cómo puedo comprar boletos si no hay nadie en la taquilla?

el empleado se encoge de hombros... echo mano a la cartera y saco un billete... el empleado lo ve y en vez de tomarlo abre un número de "Mundo Deportivo" y se pone a leer... me quedo con el billete en la mano sin saber que hacer... el empleado mueve los ojos de arriba a abajo dando a entender que tire el billete entre las páginas de la revista... lo tiro... cierra la revista de golpe y me da un cartoncito rojo... lo miro extrañado... me dice que es la contraseña para entrar y salir... nos abre la puerta y entramos al estadio... la lluvia continúa...

—Tápate bien.

bajamos las escalerillas... hay miles y miles de localidades vacías, tantas que no acertamos a sentarnos en ninguna... allí hay dos asientos que tienen todavía respaldo de madera... nos sentamos... oigo que alguien baja y me vuelvo... es el maestro que al verme desvía la mirada a las localidades como si buscara a alguien... da media vuelta y vuelve a subir rápidamente por las escalerillas...

—¿Estás contento?

mi hijo mueve la cabeza afirmativamente... pero a mí no me engaña, cuando volvió a ver al maestro se puso triste... se acordó que mañana es el primer día de clase.

—Mira allá abajo, mira...

allá abajo se desarrolla un espectáculo fascinante y aterrador a la vez... la masa de cuerpos enlazados estrechamente se mueve lenta y caprichosa sobre el fango... los músculos de los atletas se tensan haciendo un supremo esfuerzo... los que parecen perdidos ya sacan fuerzas escondidas y van apartando poco a poco el puño que cae sobre su cara... muchas piernas se van doblando lenta pero inexorablemente... la masa se va acercando hacia el

lado de las tribunas en que estamos... podemos ya distinguir algunas caras de atletas que tienen los ojos cerrados y la boca muy abierta como si fueran a gritar en cualquier momento... se pisan unos a otros despiadadamente... todas las manos están prendidas de algún brazo o de alguna pierna, pero cuando se sueltan golpean a diestra y siniestra hasta que vuelven a ser prendidas por otras manos... la masa se acerca y choca contra los anuncios de lámina... mi hijo alborozado me pide que la bajemos a ver de cerca... nos levantamos y bajamos las escalerillas... mi hijo va delante de mí y se vuelve constantemente; quiere que vaya más de prisa... bajamos unos escalones y nos detenemos... ya podemos oír claramente el fragor espantable que producen los atletas al respirar desacompañadamente... bajamos más todavía y nos apoyamos en el borde de los anuncios metálicos... estamos tan cerca que los podemos tocar... mi hijo alarga su manita y agarra un mechón de pelo rubio que cae sobre la frente de un atleta... estira... el atleta vuelve la cabeza un poco, tiene los ojos desorbitados...

—¡Me cago en tu padre!...

mi hijo asustado suelta el mechón... este no es el lenguaje propio de un atleta ni la forma de reprender a un niño... a mi hijo se le nublan los ojos, da media vuelta y sube la escalerilla corriendo... me las va a pagar... muevo la boca... el atleta me mira asustado al darse cuenta de mis intenciones... escupo con todas mis fuerzas... el atleta hace el único movimiento que puede hacer: bajar la cabeza un poco... el escupitajo se pierde entre el amasijo de músculos... miro al suelo buscando una cosa dura con que pegarle... pero sólo hay periódicos y trozos de papel mojado... ¿qué le haré?... el anuncio en que está apoyada la masa empieza a rechinar... de un momento a otro se empezará a separar de las láminas... alargo la mano, agarro el mechón de pelo rubio del atleta y tiro con todas mis fuerzas... el atleta da un alarido, vuelve la cabeza violentamente y lanza una dentellada... retiro la mano... sus dientes chocan unos contra otros... la masa empieza a alejarse dando traspies y siguiendo el curso errático de siempre... pobre hijo mío, ¿dónde estará?... miro a las tribunas... allí está, sentado y llorando con la cabeza gacha... subo y voy a sentarme a su lado...

—Hijo mío...

está empapado y tiembla... lo abrazo.

—No debes llorar hijo mío, date cuenta que esos hombres sufren dolores atroces y que cualquier cosa los irrita... ¿por qué iba él a insultar a un niño como tú?

no creo que se haya dado cuenta que lo insultaban, más bien está impresionado por la forma violenta en que reaccionó el atleta... los niños notan muy bien estas cosas.

—No tenemos por qué preocuparnos, los atletas están acostumbrados a que les peguen, les escupan y les tiren del pelo... después se olvida de todo, a mi hijo le hace sonreír esto que digo...

—Así me gusta..., a ver, sonrío otra vez... saco el pañuelo y le seco las lágrimas... siento que alguien me toca en el hombro... me vuelvo... en la fila de atrás hay un hombre de pie enfundado en un impermeable.

—¿Podría hablar con usted un momento?  
me estremece el tono lúgubre en que lo dice...

—Por supuesto.  
hace un gesto dándome a entender que prefiere no hacerlo delante de mi hijo... nos alejamos un poco... el hombre se sienta y con un golpecito se levanta el sombrero...

—Vi el incidente que tuvieron usted y su hijo allá abajo y le advierto que corren peligro...

—¿Que corremos peligro?  
—Soy cronista deportivo y conozco bastante de estas cosas, no hay gente más agresiva y rencorosa que los atletas... así que hágame caso y vayanse antes de que sea tarde...  
lo miro con incredulidad.

—Tengo entendido que los atletas no pueden salir de los baños y mezclarse con el público...

—Pero lo hacen.  
me doy cuenta por el tono de su voz que habla en serio... le hago una seña a mi hijo para que venga...

—Se lo agradezco mucho...  
el hombre se toca el ala del sombrero.

—Vámonos hijo...  
subimos la escalerilla corriendo... abrimos las puertas y salimos... el empleado nos mira sorprendido...

—Espérate.  
miro a través del vidrio redondo de la puerta... allá abajo se ha disuelto la masa de atletas y éstos caminan rumbo a los baños, menos el rubio que mira a las tribunas... nos está buscando... ahora mira hacia acá... me hace un gesto

amenazador con la mano... ¡qué bárbaro, qué vista tiene!... el empleado que mira por el vidrio de la otra puerta mueve la cabeza preocupado...

—Ya lo vio.

—Vámonos...

el empleado me agarra por el brazo... me trato de zafar.

—Espere un momento.

mi hijo llorando golpea al empleado para que me suelte.

—Usted tiene un boleto que garantiza su seguridad personal mientras permanezca en el estadio... lo miro sin saber si habla en serio o en broma.

—Sígueme...

echamos a correr por el vestíbulo desierto... el empleado señala una escalera allá a lo lejos... mi hijo se cae y se pone a llorar otra vez... lo levanto y lo cargo... corremos... el empleado ha llegado a la escalera y sube a grandes zancadas... se detiene y nos hace un gesto de que subamos rápido... se oyen ecos de pasos de alguien que corre ¡es el atleta!... miro hacia arriba... la escalera termina en una construcción que está materialmente adosada al techo y que semeja la torre de control de un aeropuerto... el empleado ha llegado a la puerta... la abre y entra... casi sin aliento subo los últimos escalones y entro... el empleado cierra la puerta y prende la luz... dejo a mi hijo en el suelo y voy hasta la ventana que da al vestíbulo... todavía no se ve al atleta... miro a mi alrededor... esto debe ser la sala de trofeos pues hay una mesa y varios estantes atiborrados de relucientes copas... a través de los trofeos de la mesa entreveo una cama que hay en el fondo del cuarto... el empleado ha tomado una copa y se la muestra a mi hijo... quiero saber quién está en esa cama... me acerco a ella... por lo visto el empleado vive aquí pues en el suelo hay una estufa eléctrica y varias docenas de latas de conserva... alguien está metido dentro de la cama y tapado hasta la cabeza con una gruesa manta, bueno, no tan bien tapado pues asoman unos mechones rubios... ya veo, el miserable nos ha tendido una trampa... cuando estemos distraídos el atleta saltará de la cama y nos caerá por la espalda... ya me extrañaba el cuento ese del boleto protector... voy de puntillas a la mesa y agarro una copa que tiene una victoria alada en la tapa... cómo pesa... me acerco a la cama, levanto la copa y descargo un golpe con todas las fuerzas sobre el bulto... descorro la manta... me quedo aterrado, en la cama hay una rubia de opulentas formas totalmente desnuda... por su cara corre un hilo de sangre... me vuelvo... a través de las copas veo que el

empleado me mira con los ojos muy abiertos... empieza a gritar y a insultarme, pero no se atreve a acercarse...

—Ven conmigo, niño, ese hombre está loco...

el empleado agarra a mi hijo, se lo echa a cuestras y sale de la habitación dejándome encerrado... corro a la ventana... el empleado baja la escalera gritando... allá abajo pasa el atleta corriendo... el empleado lo llama y señala hacia aquí... el atleta va al pie de la escalera y se detiene, se quita la camiseta dejando al descubierto su torso hercúleo y empieza a subir... se cruza en la escalera con el empleado que baja llevando a mi hijo en brazos... por fortuna ni lo miró siquiera... debajo de la ventana hay un mueble metálico que tiene un micrófono encima... supongo que es para hablar por los altavoces del estadio... aprieto un botón y se enciende una luz roja... soplo violentamente en el micrófono... oigo afuera el ruido ampliado mil veces por los altavoces... la gente que está en el estadio debe haber pensado por un momento que se desató un ciclón... hablo lentamente para que se oigan mis palabras con toda claridad...

—Señor profesor... señor profesor... habla el padre del muchacho... que siguió usted al baño... hágase cargo de él... por lo que más quiera... oigo una llave que entra en la cerradura y la puerta se abre... entra el atleta rubio... cierra la puerta con llave y se guarda ésta en el pantalón... de la cintura para abajo está completamente cubierto de barro... da un grito y se lanza contra mí... me hago a un lado... el atleta pasa de largo y se estrella contra los estantes llenos de copas, las cuales caen haciendo un ruido infernal... una de las copas se le metió en la cabeza... hace esfuerzos desesperados por quitársela... por la ventana veo que se abre una de las puertas que da acceso al estadio... sale un hombre que lleva un periódico debajo del brazo... es el maestro ¡bendito sea!... se acerca donde está el empleado con mi hijo... el atleta camina por el cuarto tratando de quitarse la copa, se tropieza con la mesa, la tumba con todas las copas que hay encima... el maestro se abre un poco el saco y muestra algo al empleado —debe ser una placa—... el atleta ha tropezado con el cuerpo de la mujer que hay en la cama, lo levanta por encima de su cabeza y lo arroja al suelo, lo pateo, le tuerce los brazos... cree que soy yo... el maestro toma por la mano a mi hijo y se aleja con él ¡cómo llora mi pobre hijo!... el atleta pasa la mano sobre el cuerpo de la mujer; ya se ha dado cuenta que no soy yo... me acerco lo más que puedo al micrófono y hablo...

—Hijo mío...  
mi hijo se detiene y mira hacia acá.

—Hijo mío... debes de ser obediente y hacer caso a tu maestro... sé bueno en clase... aprende mucho... no olvi...  
no puedo seguir, se me quiebra la voz... quiero verlos salir del estadio... voy a las ventanas que dan a la calle... paso junto al atleta, está a punto de quitarse la copa, ya se puede ver su boca... llego a la ventana y me asomo... mi hijo y el maestro suben a un camión anaranjado que tiene en el techo unas letras blancas: "Liceo Alberto Einstein"... el viejo camión arranca lentamente... me vuelvo... el atleta acaba de quitarse la copa de la cabeza.

## ÁRBOLES PETRIFICADOS

*Amparo Dávila*

Es de noche, estoy acostada y despierta. Todo pesa sobre mí como un aire muerto; las cuatro paredes me caen encima como el silencio y la soledad que me aprisionan. Llueve. Escucho la lluvia cayendo lenta, los automóviles que pasan veloces. El silbato de un vigilante suena como un grito agónico. Pasa el último camión de media noche. Media noche, también entonces era la media noche... Reposamos, la respiración se ha ido calmando y cada vez es más leve. Somos dos náufragos tirados en la misma playa, con tanta prisa o ninguna como el que sabe que tiene la eternidad para mirarse. Nada que no sea nosotros mismos importa ahora, sorprendidos por una verdad que sin saberlo conocíamos. Nos hemos buscado a tientas desde el otro lado del mundo, presintiéndonos en la soledad y el sueño. Aquí estamos. Reconociéndonos a través del cuerpo. Nos hemos quedado inmóviles, largo rato en silencio, uno al lado del otro. Tu mano vuelve a acariciarme y nuestros labios se encuentran. Una ola ardiente nos inunda, caemos nuevamente, nos hundimos en una agua profunda y nos perdemos juntos. Suspiras. Yo también. Estamos de vuelta. Ha pasado el tiempo, minutos o años, ya nada está igual. Todo se ha transformado. Se abren jardines y huertos, se abre una ciudad bajo el sol y un templo olvidado resplandece. Afuera transcurre plácida la noche y en el viento llega un lejano rumor de campanas. No quisiera escucharlas. Suenan a ausencia y a muerte y me pego de nuevo a tu cuerpo como si me afianzara a la vida. La desesperanza florece en una pasión que está más allá de las palabras y las lágrimas. "Es muy tarde", dices. "Tendrás que irte..." me siento al borde de la cama como si estuviera a la orilla del mundo, del espacio en que hemos navegado como planetas reencontrados. Te contemplo vistiéndote con prisa y sin cuidado, yo me pongo una bata con desgano y tengo que hacer un gran esfuerzo para levantarme y caminar hasta la puerta a despedirte. No hablamos. Pueden oírnos y descubrir que nos hemos amado apresurada y clandestinamente en esta noche que empieza a caérseme en pedazos. Las

campanas siguen tocando y llegan cada vez más claras en el viento de la madrugada, su sonido nos envuelve como un agua azul llena de peces. Llegamos cogidos de la mano hasta la puerta y nos besamos allí como los que se besan en los muelles. La puerta se cierra tras de ti y es como una página que termina y uno quisiera alargar toda la vida. No logro entender que ya te has ido y que estoy de nuevo sola. Abro la ventana y el aire frío del amanecer me azota la cara. Tiemblo de pies a cabeza y comienzo de pronto a sentir miedo, miedo de que mañana, hoy, todo se desvanezca o termine como niebla que la luz deshace. Vivimos una noche que no nos pertenece, hemos robado manzanas y nos persiguen. Quiero verme el rostro en un espejo, saber cómo soy ahora después de esta noche... Ha llegado. La llave da vuelta en la cerradura. La puerta se abre. Voy a fingir que duermo para que no me moleste, no quiero que me interrumpa ahora que estoy en esa noche, esa que él no puede recordar, noches y días sólo nuestros, que no le pertenecen. Ha entrado a ver si estoy dormida, me está mirando, suspira fastidiado, enciende un cigarrillo, busca junto al teléfono si hay recados, sale, camina por la estancia, conecta el radio, ya no hay nada, es tarde, sólo *music for dancing*, recorre todas las estaciones, va hacia la cocina, abre el refrigerador, no ha de haber cenado, dijo que no le guardara nada, hay un poco de pollo, si quiere puede hacer un sandwich, ya tiró algo, siempre tan torpe, está cantando ahora, debe estar muy contento. Sigue lloviendo. Suenan las llantas de los automóviles en el asfalto mojado. También aquel día había llovido en la madrugada y la mañana estaba un poco fresca, ¿te acuerdas? Llegaste muy temprano con un ramo de claveles rojos; yo me quedé con ellos entre las manos... No sé bien lo que te estoy diciendo, he caído dentro de un remolino de sorpresa y turbación. Nunca me han regalado flores, es la primera vez, quisiera decírtelo pero empezamos a hablar de cosas que no nos pertenecen mientras yo arreglo los claveles en un florero. Tú miras los libros del estante y los hojeas mostrando un desmedido interés. Sé que los dos estamos huyendo de este momento o de las palabras directas, de una emoción que nos aturde y nos ciega como una luz incandescente. Nos quedamos suspendidos sobre el instante mientras un claxon suena en la esquina como si sonara en el más remoto pasado. Ese pasado antes de ti que ahora se desvanece y pierde todo sentido. Sólo tienen validez estos momentos tan honda y confusamente vividos dentro de nosotros mismos. Nos sentamos junto a la ventana y miramos hacia afuera como si estuviéramos dentro de una jaula o de una rígida armadura. Quisiera vivir este mismo instante

mañana, en un día abierto para nosotros. Pienso en una ciudad donde pudiéramos caminar por las calles sin que nadie nos conociera ni nos saludara, estar tirados en una playa sola o vagar por el campo cogidos de la mano. Quisiera conocer contigo el mundo, quisiera entrar contigo en el sueño y despertar siempre a tu lado. Te miro fijamente, quiero aprenderte bien para cuando sólo tenga tu recuerdo y qué descifrar lo que no me dices ahora. Una parte de mi vida, estos minutos, se van contigo. No sé decir las cosas que siento. Tal vez algún día te las escriba sentada frente a otra ventana. No sé tampoco hasta dónde soy feliz. Cada despedida es un estarse desangrando, un dolor que nos asesina lentamente. Estamos llenos de palabras y sentimientos, de un silencio que nos confina en nosotros mismos. Tal vez esta habitación nos queda demasiado grande o demasiado estrecha y por eso no sabemos qué hacer con nuestros cuerpos y las palabras. Miras el reloj. El tiempo es una espada suspendida sobre mi cabeza. Después vendrá la tarde vacía como esas cuando no estás conmigo, cuando nos separamos y nos falta la mitad del cuerpo... Siento que me está mirando fijamente y suspira, debe estar cansado, bostezo, ha de ser ya muy tarde, bostezo otra vez y comienza a desnudarse. La ropa va cayendo sobre la silla, la cama se hunde cuando se sienta a quitarse los zapatos. Se mete bajo las cobijas pegándose a mi cuerpo y su mano empieza a acariciarme. Quisiera poder decirle que no me toque, que es inútil, que no estoy aquí, que sus labios no busquen los míos, yo ya he salido, estoy lejos conduciendo el automóvil por la avenida de los sauces, oyendo el zumbido de las llantas sobre el pavimento, viendo de reojo cómo se mueve la aguja en el tablero del kilometraje, 70, 80, las casas y los árboles pasan cada vez más rápidos, 90, 100, una niña llora sentada en la banqueta, necesito llegar pronto, la calle se alarga hasta la eternidad, un hombre me saluda y sonrío, no quiero hacerte esperar, paso las luces rojas, sólo importa llegar, me has estado esperando a través de los días y los años, a pesar de la dicha y la desdicha, por eso es tan cierto nuestro encuentro, no hay otra manera de decirlo. Corro hacia ti y nos abrazamos largamente. Caminamos cogidos de la mano. Caminamos hacia el fin del mundo. La noche ha caído sobre nosotros como cae una profecía largo tiempo esperada. Las calles están desiertas, somos los únicos sobrevivientes del verano. Este viejo jardín nos estaba aguardando. El tiempo ha dejado de ser una angustia. Estamos tan completos que no deseamos hacer nada, sólo sentarnos en esta banca y quedarnos como dos sonámbulos dentro del mismo sueño. Los pájaros revolotean entre las ramas, caen hojas. Estamos

unidos por las manos y por los ojos, por todo lo que somos hoy y hemos logrado rescatar de la rutina de los días iguales. Aquí sentados hemos estado siempre, aquí seguiremos sin despedidas ni distancias en un continuo revivir. Suenan las doce en esta noche perdurable. Han pasado mil años, ha pasado un segundo o dos. Los pájaros revolotean entre las ramas, caen hojas. Miramos la fachada de una vieja iglesia entre la bruma cálida del amanecer, miramos las columnas y los nichos como a través de un recuerdo. No hables ahora, guárdame en tus manos. Conserva la moneda, tu rostro y el mío, para tardes lluviosas en que el tedio pesa enormemente. Todo sentimiento aparte de nosotros se ha borrado. Velada por nubes altas pasa la luna como una herida luminosa en el cielo negro. Los pájaros revolotean entre las ramas, caen hojas. Se anudan las palabras en la garganta, son demasiado usadas para decir. Vivimos una noche siempre nuestra. Me afianzo a tus manos y a tus ojos. Es tan claro el silencio que nuestra sangre se escucha. El alumbrado de las calles ha palidecido. Ni un alma transita por ninguna parte. Los árboles que nos rodean están petrificados. Tal vez estamos ya muertos... Tal vez estamos más allá de nuestro cuerpo...

## CANCIONES

*Rubén Bonifaz Nuño*

1

Huesos de muerte me trabajo.  
Noches de vuelo ausentes, claras  
frutas que no comí: pereza  
providente del alma. Júbilo  
de la enfermedad que nos asiste  
y del amor que nos olvida.

Suena un árbol de hielo. Sube  
el año su escala de raíces,  
y entre memorias tristes, y entre  
flores de insomnio y yeso, canto  
de la enfermedad que nos olvida  
y el dulce amor que nos carcome.

Para viajar a gusto, para  
morir como se debe, dejo  
la calavera en el tintero.  
En su vuelo el águila se anida.  
Y la enfermedad de estar cantando  
me amarga el amor y me enamora.

2

Mano del sembrador, mazorca  
muerta del guerrillero. Azúcar  
púrpura del hueso. Te mataron  
ayer, aquí, cuando salías.  
Qué triste vas a estar mañana.  
Mañana, qué triste voy a estar.

Novia del muerto viudo, extinta,  
en tu ventana ves el alba  
que a caballo pasó la mar.  
Te comieron tu pan, durmieron.  
Cuando mañana te amanezca,  
mañana, cuando raye el sol.

De mal de amores y pobreza  
da flor el machete, y su caudal  
arrastra filos, dice en ramas:  
aquí te mataron desde lejos.  
Qué triste el sol cuando amanece,  
qué tristes, mañana, al despertar.

3

Habrá que gozarlo. En un día  
de penas, los dientes y las furias;  
fuego de un filo que no pasa.  
Amiga, las lámparas que miras  
te visten de fiesta. Gozaremos  
del baile y la música y la vida.

Sobre tus pechos, una rosa  
astillada en oro te acontece.  
Un sabor de lluvia o de rincones  
de casa perdida. Entre raíces  
de oro, tus lámparas oscuras.  
Sortija del tiempo, madrugada.

Habrá que sufrirlo. En una noche  
el olor del amor, los largos  
mantos ilustres, y la suerte  
de las entrañas entrañables.  
Amiga, mis lámparas te miran  
desnuda y de duelo. Nos iremos  
del baile y la música y la vida.

## ELEFANTES INSIGNIFICANTES

*W. H. Auden*

Nuestro Señor Jesucristo, aunque era el más grande, fue  
convertido en el más Insignificante de Todos los Elefantes  
(*El bestiario*)

Criaturas de talento, puestas en guardia porque  
La Gloria, la Propiedad, las Chicas, no son premio de la Virtud,  
Traducen en verso o en prosa,

Desempeñan con la misma habilidad papeles trágicos y cómicos,  
Dan a los inventores de cuentos el mismo estímulo que da a un buen cocinero  
La carne ligeramente pasada.

Pero un *Hugo de Lincoln*, o un *Peter Claver*.  
Sólo son tema para los reporteros, noticias que, como Auschwitz,  
Dickens no pudo haber imaginado.

Ni Halley predecido: los errores genéticos  
Producen niños prodigio, imbéciles, enanos,  
Pero nunca números primos, nunca santos.

Las aureolas no aparecen inesperadamente en las fotografías: ocultan  
Su incadescencia, como sabrosas polillas que imitan  
A sus primas incomedibles.

Conversos ligeramente enloquecidos, náufragos en una cultura que se  
[derrumba,  
compusieron una o dos leyendas aceptables —el gallardo  
San Jorge con su Dragón—

Pero también muchas tonterías, trucos mágicos  
 Terreno propicio para que florecieran falsos cultos: nunca hubo en realidad  
 Una *Catalina* con su Rueda,

Ni una *Bárbara* para bendecir la Artillería,  
 Ni un santo para que lo invocaran las esposas inglesas  
 En contra de sus maridos

Nos han llegado, desde esa oscura época, anécdotas  
 Tan extrañas que tienen que ser ciertas:—*Perpetua*,  
 Encarándose a un fin terrible.  
 Intentando convencer, *Papá, si ése es un jarro*,  
*Yo soy una Cristiana*, y soñando con un pastor  
 Que la consolaba con quesos.

Con todo nuestro talento para la investigación, todavía no aclaramos:  
 [¿Por qué algunos miembros de  
 nuestra especie se convierten en  
 Insignificantes elefantes?

Una vida dura, con frecuencia una muerte dura, y efectos colaterales  
 Que un humanista encuentra difíciles de tragar, son signos  
 Que no revelan nada. Una característica.

Que quizás no pueda comprobarse: cuantos los conocieron hablan  
 De una alegría que convertía a sus propias comodidades y conveniencias  
 En melancolía y malos olores.

Si en esto no se engañaban, podría explicarse cargado  
 Por qué nos parece sospechoso un estilo *elegante*  
 Y los personajes a quienes sienta,

Por qué anteponeamos ese molesto prefijo, *Sobre*  
 A una vida natural que nada nos impide  
 Vivir excepto nuestra naturaleza.

## POEMAS

*Severo Sarduy*

### ISABEL LA CAÓTICA

El coro de sopranos pintarrajeados  
entona tu loa:

“Te comiste un Zohar,  
te comiste un Corán.”

Y de tu mano de azogue  
bendijiste las cabezas cortadas con tu mano de azufre  
y plantaste jazmines en ellas.

Te goteaba la rodilla de San Ignacio,  
diste el zapatazo de Santa Teresa.

Te retorciste toda, te rompiste los huesos,  
pintada de oro, incrustada tu piel de joyas diminutas,  
para formar la inicial de un evangelario.

Saltaban a tu alrededor  
—cofias de ojillos verdosos—  
tus hidrocéfalos, tus mongoles,  
tus negros y eunucos:

“Te comiste un Zohar,  
te comiste un Corán.”

Que ardas per secula seculorum,  
con tus biblias y tus brújulas.

## JUANA LA LÓGICA

Mira como se te han roto los párpados de tanto llorar.  
Qué haces, arrastrándolo, mirándolo de noche,  
¿escribiéndote la cara ante un esqueleto sangrante?  
Siéntate. Sólo Dios vence.  
¿Has medido el alcance de esa frase?  
Repítela.  
Con los ojos cerrados.  
Hasta que esas palabras queden blancas,  
sin relieve —la muerte es una parte de la vida—,  
como tu rostro en una moneda mohosa.

## SENTIDO ACTUAL DE LA IZQUIERDA

*Leszek Kolakowski*

Toda obra humana es un compromiso entre el material y el instrumento. Los instrumentos no acaban de estar a la altura de sus tareas y ninguno es perfecto. Aparte de las capacidades humanas, las imperfecciones del instrumento y la resistencia de la materia ponen los límites que determinan al producto. Pero el instrumento debe acomodarse al material, no importa cuán remotamente, o, en caso contrario, producirá resultados monstruosos. No es posible lavarse los dientes con un taladro u operar el cerebro con un lápiz. Siempre que se han llevado a cabo tentativas de este cariz los resultados han sido menos que satisfactorios.

Las revoluciones sociales son una transacción entre la utopía y la realidad histórica. El instrumento de la revolución es la utopía y el material es la realidad social a la cual se quiere imponer una nueva forma. El instrumento debe de algún modo acomodarse a la sustancia si los resultados no han de ser grotescos.

Existe, sin embargo, una diferencia esencial entre el trabajo sobre objetos físicos y el trabajo realizado en la historia; porque la última, que constituye la sustancia, crea a su vez los instrumentos que se emplean para dar forma a esta sustancia. Las utopías que tratan de dar nueva forma a la historia son, ellas mismas, un producto de la historia, en tanto que la historia misma permanece anónima. Por esto aun cuando los instrumentos sean groseramente inadecuados al material, no puede culparse a nadie y carecería de sentido considerar responsable a quienquiera que sea.

Por otra parte, la historia es un producto humano. Si bien ningún individuo es responsable de los resultados del proceso histórico, cada uno es, en cambio, responsable de su compromiso individual en él. Así, cada uno es también responsable de su papel en la forja de los instrumentos intelectuales empleados para cambiar la realidad —responsable de aceptar o rechazar una utopía dada y los medios empleados para llevarla a cabo.

Construir una utopía constituye siempre un acto de negación hacia una realidad existente, un deseo de cambiarla. Pero *la negación no es lo contrario de la construcción —es tan sólo lo contrario de afirmar condiciones existentes.* Por ello es poco sensato reprochar a nadie haber cometido un acto destructivo más bien que un acto constructivo. Cada acto de construcción debe ser una negación del orden existente. A lo más se le puede reprochar que no apoye la realidad existente y que quiera cambiarla; o, por otra parte, que la acepte sin querer cambiarla; o, por fin, que busque cambios dañinos. Pero una actitud negativa es tan sólo la oposición a una actitud conservadora hacia el mundo, y la negación en sí un mero deseo de cambio. La diferencia entre un trabajo destructor y otro constructor reside en una mistificación verbal que resulta de los adjetivos empleados para describir los cambios, cambios que se consideran buenos o malos. De hecho, cada cambio es a la vez negativo y positivo y lo opuesto de una afirmación de las cosas tal y como son. Hacer estallar una casa es tan constructivo como hacer una casa —y, al mismo tiempo, igualmente negativo—. Naturalmente esto no significa que sea lo mismo destruir o hacer una casa. La diferencia entre ambos actos es que el primero, en la mayoría de los casos, es perjudicial para las personas implicadas mientras que el segundo es siempre provechoso para ellas. Lo opuesto a la destrucción de una casa no es la construcción de una casa nueva sino el conservar la que ya existe.

Estas observaciones permitirán llegar a conclusiones cuyo fin es definir más acuciosamente el significado que damos a la izquierda social.

La izquierda —y tal es su cualidad invariable aun cuando no sea su única cualidad— es un movimiento de negación del mundo existente. Por esto, como hemos visto, constituye una fuerza constructora. Es, nada más, nada menos, una búsqueda del cambio.

Por esto *la izquierda rechaza la objeción de que su programa sea tan sólo negativo y no constructivo.*

La izquierda puede hacer frente a los reproches que puedan dirigirse a ella en cuanto al mal o al bien potenciales que puede causar. Puede igualmente defenderse del deseo conservador de perpetuar las cosas tal como son. No se defenderá, sin embargo, contra la acusación de ser puramente negativa, porque cualquier programa constructivo es destructivo y viceversa. Una izquierda sin un programa constructivo no puede, por lo mismo, tener un programa negativo, puesto que estos dos términos son sinónimos. Si no

hay programa alguno no hay negación —en otras palabras: lo opuesto a la izquierda, es decir, el conservadurismo.

## LA UTOPIA Y LA IZQUIERDA

Pero el acto de negación no define, por sí solo, a la izquierda, ya que existen movimientos con fines retrogresivos. El hitlerismo fue la negación de la república de Weimar, aunque esto no la haga de izquierda. En países no controlados por la derecha un movimiento contrarrevolucionario extremo es siempre la negación del orden existente. Así, la izquierda se define por su negación *pero no sólo por ella*; se define también por la dirección de esta negación; en realidad, por la naturaleza de su utopía.

Uso la palabra “utopía” deliberadamente y no en el sentido peyorativo según el cual se podría decir que todos los cambios sociales son castillos en el aire. Entiendo por utopía un estado de conciencia social, la contrapartida del movimiento social que lucha por cambios radicales en el mundo —una contrapartida a su vez insuficiente con relación a estos cambios que los refleja de una manera idealizada y oscura. La utopía proporciona al movimiento real el sentido de realizar un ideal nacido en el reino del puro espíritu y no de la experiencia histórica *común y corriente*. La utopía es así la misteriosa conciencia de una tendencia histórica real. Mientras esta tendencia viva meramente una existencia clandestina sin encontrar su expresión en los movimientos sociales de masa, da nacimiento a utopías en el sentido más estrecho de la palabra, es decir, a modelos, individualmente contruidos, del mundo tal como *debería* ser. Pero con el tiempo la utopía se convierte en conciencia social real; invade la conciencia de un movimiento de masas y se convierte en una de sus fuerzas generadoras esenciales. Así, la utopía pasa del reino del pensamiento teórico y moral al campo del pensamiento práctico y empieza a gobernar los actos humanos.

La izquierda —y ello es fundamental para entender las contradicciones internas de los movimientos de izquierda— no puede existir sin utopía. La izquierda produce utopías de la misma manera que el páncreas secreta insulina; gracias a una ley innata. La utopía es la lucha por alcanzar cambios que “realistamente” no pueden llevarse a cabo por la acción inmediata, cambios que están más allá del futuro predecible y desafían cualquier planificación. Sin embargo, la utopía es un instrumento de acción sobre la realidad y de

la actividad de planificación social. Si una utopía estuviera tan alejada de la realidad que fuese absurdo querer imponerla, podría llevar a una deformación monstruosa, a cambios socialmente dañinos que amenazarían la libertad de los hombres. En este caso si la izquierda tuviera éxito se convertiría en su propio opuesto —la derecha. Pero en este caso la utopía dejaría también de ser utopía y se convertiría en un slogan justificador de todas las prácticas en curso. Por otra parte, la izquierda no puede renunciar a la utopía; no puede abandonar fines que están por el momento más allá de la realización aunque den sentido al cambio social. Me refiero a la izquierda social como un conjunto, porque si bien el concepto de izquierda es relativo —se es de izquierda con relación a algo y no de manera absoluta— el elemento extremo de cualquier izquierda es un movimiento revolucionario. El movimiento revolucionario es el centro de todas las exigencias radicales hechas a la sociedad existente. Es una negación total del sistema existente y, por lo tanto, también un programa total. De hecho un programa total es una utopía. Y una utopía es un componente necesario de la izquierda revolucionaria y ésta un producto necesario de la izquierda total considerada como un todo.

Pero, ¿por qué es la utopía la condición de todos los movimientos revolucionarios? Porque la mayor parte de la experiencia histórica, más o menos escondida en la conciencia social, nos dice que los fines ahora inalcanzables jamás serán alcanzados a menos que sean coherentes cuando todavía son inalcanzables. Tal vez lo que es imposible en cierto momento pueda hacerse posible solamente cuando se afirme, cuando todavía es imposible. Por ejemplo, una serie de reformas nunca alcanzarán los fines de una revolución, un partido consistentemente reformista nunca se transformará imperceptiblemente en revolución. *La existencia de una utopía como tal es el prerrequisito necesario para que, con el tiempo, cese de ser utopía.*

Por esto —y esto es una consecuencia práctica elemental— *a la izquierda no le importa que se le reproche su lucha hacia una utopía.* Puede tener que defenderse de la acusación de que los contenidos de su utopía sean dañinos para la sociedad; pero no tiene por qué defenderse de ser utópica.

La derecha, como fuerza conservadora, no necesita una utopía. Su esencia está en la afirmación de condiciones existentes —un hecho, pero no una utopía— o bien en el deseo de regresar a un estado de cosas que alguna vez fue un hecho. La derecha lucha por idealizar las condiciones existentes, no para cambiarlas. Lo que necesita es fraude, no utopía.

La izquierda no puede abandonar la utopía porque la utopía es una fuerza real aun cuando sea una mera utopía. La rebelión de los campesinos alemanes en el siglo XVI, el movimiento bavouista, y la Comuna de París fueron todos ellos utópicos. Resultó más tarde que sin estas actividades utópicas no se habría llevado a cabo ningún cambio no-utópico y socialmente progresivo.

### LA IZQUIERDA Y LAS CLASES SOCIALES

El concepto de izquierda sigue siendo oscuro hasta hoy. Aunque sólo tiene unos ciento cincuenta años de vida, ha adquirido dimensiones históricas universales y se aplica a la historia antigua por medio de una difusión del significado común a todas las lenguas. En su sentido amplio el término tiene una función práctica, pero su significado se hace muy oscuro, más sentido que entendido. Algo es por lo menos evidente: es más fácil decir qué movimientos, programas y actitudes son de izquierda en relación con otros, que determinar dónde acaba la izquierda y dónde empieza la derecha en las relaciones de poder político dentro de la estructura total de la sociedad. Hablamos de una izquierda dentro del partido de Hitler pero esto no significa, naturalmente, que la izquierda alemana estuviera restringida a la derecha del partido y que todo lo demás, incluso la izquierda dentro de este partido, fuera la izquierda en sentido absoluto. La sociedad no puede dividirse en una izquierda y una derecha. Una actitud de izquierda hacia un movimiento puede relacionarse con una actitud de derecha hacia otro. Sólo en su sentido relativo tienen sentido estas palabras.

Pero, ¿qué queremos decir cuando afirmamos que un movimiento o una actitud son de izquierda con relación a otra? Más precisamente, ¿qué aspecto del concepto de la izquierda es válido en todas las situaciones sociales? Por ejemplo, ¿qué queremos decir cuando hablamos de la izquierda del Partido Radical en Francia, o de las izquierdas social-demócratas, católicas o comunistas? ¿Hay algo de común en la palabra empleada en tan variados contextos? o ¿acaso simplemente afirmamos que toda situación política revela alguna actividad humana con la cual estamos de acuerdo o que, nos parece la menos repugnante, actividad que entonces llamamos “la izquierda”? (y digo “llamamos” porque la izquierda traza la línea divisoria entre la izquierda y la derecha, mientras que la derecha lucha sistemática-

mente contra esta división —y lucha en vano porque el poder de autodefinición de la izquierda es suficientemente fuerte para definir a la derecha y, en cualquier caso, para establecer una línea divisoria).

Es sin duda porque la palabra “izquierda” ha adquirido una resonancia positiva que se la apropian frecuentemente los grupos reaccionarios. Existe, por ejemplo, la “izquierda europea”, un anexo político de la Comunidad Europea del Carbón y del Acero. Así, el mero uso de la palabra no define a la izquierda. Tendremos que buscar otros signos para que nos ayuden a fijar nuestra posición en esta zona calinosa. Slogans como “libertad”, “igualdad” pertenecen, naturalmente, a la tradición de la izquierda. Pero perdieron significado cuando se transformaron en lemas universales a los cuales cada quien da su interpretación arbitraria. Mientras pasa el tiempo la izquierda debe definirse cada vez de manera más precisa. Porque cuanto más influye la conciencia social, tanto más sus slogans adquieren una resonancia positiva y tanto más también se los apropia la derecha y pierden su significado definido. Nadie se opone hoy en día a conceptos como los de “libertad” o “igualdad”; por esto pueden convertirse en instrumentos de fraude y se hacen sospechosos a menos que se expliquen. Lo que es más grave, la palabra “socialismo” ha adquirido también muchos significados.

Más que construir un concepto general de la izquierda tan fácil como ineficaz para todas las épocas, aceptemos la realidad social existente como un hecho y busquemos los conflictos básicos que definen la historia actual. Éstos son, en primer lugar, conflictos de clases y, en segundo término, conflictos políticos. Sin embargo, la batalla política no se identifica totalmente con la estructura de las relaciones de clases; no es una copia al carbón de estas relaciones traspuesta a las relaciones entre partidos políticos. Ello es así porque las divisiones de clases no son las únicas divisiones existentes; y las clases mismas se están haciendo más complicadas, no menos, porque están divididas desde dentro por la nacionalidad o la ideología. Existen, por fin, divisiones políticas en cuanto éstas asumen diversas formas de autonomía. En estas condiciones la vida política no puede reflejar pura y directamente los conflictos de clases sino que los refleja, por lo contrario, cada vez de manera más indirecta y confusa. De hecho siempre fue así —de no haber sido así, todos los conflictos se habrían resuelto hace siglos. Por esto no siempre puede sostenerse que el pertenecer a la izquierda sea interés de las clases trabajadoras. Por una parte, es característico de la izquierda no tratar de realizar los deseos de los hombres contra su voluntad, ni aceptar bene-

ficios que no desean. Por otra parte, la clase trabajadora de un país dado puede estar muy influida por el nacionalismo y sin embargo la izquierda no aceptará reclamaciones nacionalistas; en otro país la clase trabajadora puede tener profundas raíces en una tradición religiosa y, sin embargo, la izquierda es un movimiento secular. Incluso los intereses reales inmediatos de la clase trabajadora pueden oponerse a las exigencias de la izquierda. Por ejemplo, los trabajadores ingleses se beneficiaron durante mucho tiempo de la explotación colonial —y, sin embargo, la izquierda es enemiga del colonialismo.

Por todo ello la izquierda ni puede definirse afirmando que siempre y en cualquier caso apoyaría todas las exigencias de la clase trabajadora ni que esté siempre del lado de la mayoría. La izquierda debe definirse en el nivel de las ideas, concediendo que en muchos casos se encontrará en minoría. Aun cuando en el mundo de hoy no existe ninguna actitud izquierdista independiente de la lucha por los derechos de las clases trabajadoras, aunque ninguna posición de izquierda pueda realizarse fuera de la estructura de clases y aun cuando sólo la lucha de los oprimidos puede hacer de la izquierda una fuerza material, la izquierda debe definirse en términos intelectuales y no en términos de clases. Esto presupone que la vida intelectual concreta no es ni puede ser una copia exacta de los intereses de clase.

Sobre estas bases podemos precisar ciertas características de la posición de la izquierda en varios órdenes sociales:

En los países capitalistas la lucha de la izquierda se dirige a la abolición de todos los privilegios sociales. En los países no capitalistas la lucha se dirige a suprimir privilegios que han brotado de condiciones no-capitalistas.

En los países capitalistas la izquierda lucha contra todas las formas de la opresión colonial. En los países no-capitalistas exige la abolición de las desigualdades, discriminaciones y la explotación de ciertos países por otros.

En los países capitalistas la izquierda lucha contra las limitaciones de la libertad de palabra y expresión. Hace lo mismo en tierras no capitalistas. En unos y en otras, la izquierda lucha contra las contradicciones de la libertad que brotan en *ambas clases* de condiciones sociales: ¿hasta qué punto puede llevarse la exigencia de tolerancia sin volverse contra la idea de la tolerancia misma?; ¿cómo puede garantizarse que la tolerancia no conducirá a la victoria de fuerzas que estrangulen el principio de la tolerancia? Éste es el gran problema de los movimientos de izquierda. También es verdad, sin duda, que la izquierda puede cometer errores y actuar ineficazmente y así puede generar una situación que niega a la izquierda misma. Sin embargo, no son

las tácticas erradas las que constituyen el factor distintivo de la izquierda ya que, como dijimos, sus criterios se establecen en un plano ideológico.

En los países capitalistas la izquierda lucha por disminuir la influencia de la Iglesia y la religión. Esto es igualmente verdad en países no-capitalistas.

En los países capitalistas es parte esencial de la izquierda la destrucción de todo tipo de racismo. Esto es igualmente cierto en los países no capitalistas.

Por todas partes la izquierda combate la invasión de la vida social por el oscurantismo; combate por la victoria del pensamiento racional, que no es en modo alguno un lujo reservado a los intelectuales, sino parte integral del progreso social del país. Sin esto cualquier forma de progreso se convierte en una parodia de sus premisas.

Finalmente, en ambos sistemas, la izquierda no excluye el empleo de la fuerza cuando éste sea necesario. Aun cuando el uso de la fuerza no sea un invento de la izquierda sino una forma inevitable de la existencia social. La izquierda acepta la antinomia de la fuerza pero solamente como antinomia y no como un don del destino. En todas partes la izquierda está dispuesta a pactar con los hechos históricos pero rechaza los pactos ideológicos, es decir, no abdica del derecho de proclamar los fundamentos básicos de su existencia, independientemente de sus tácticas políticas.

La izquierda está liberada de sentimientos sagrados: no tiene ningún sentido de santidad hacia ninguna situación histórica existente. Toma la posición de un revisionismo permanente con respecto a la realidad; de la misma manera que la derecha encarna la inercia de la realidad histórica —por ello es tan eterna como la izquierda.

En ambos sistemas, la izquierda lucha para fundamentar sus proyectos sobre la experiencia y sobre las tendencias evolutivas de la historia, mientras que la derecha es la expresión de la capitulación ante las situaciones del momento. Por esta razón la izquierda puede tener una ideología política, mientras que la derecha solamente posee tácticas.

Dentro del contexto de ambos sistemas, la izquierda sabe que toda libertad humana satisface una necesidad específica, pero que existe también la necesidad de la libertad como tal.

La izquierda no se espanta de la historia. Cree en la flexibilidad de las relaciones sociales y de la naturaleza humana —en la posibilidad de cambiarlas. En ambos campos rechaza toda humildad ante situaciones existentes, ante las autoridades, las doctrinas, las mayorías, los prejuicios o las presiones materiales.

En ambos campos, la izquierda —sin excluir el uso de la fuerza ni avergonzarse de ella y sin llamarla “benevolencia” o “cuidado de la infancia”, etc.—, rechaza sin embargo cualquier medio de guerra política que conduzca a consecuencias morales contradictorias con sus premisas.

He estado describiendo la izquierda como actitud ideológica y moral particular. Porque la izquierda no constituye un movimiento político único y definido ni un partido o grupo de partidos. La izquierda es una característica que, en mayor o menor grado, puede servir a movimientos o partidos particulares de la misma manera que puede servir a individuos o actividades humanas, actitudes e ideologías. Se puede ser de izquierda desde un punto de vista y no desde otro. Rara vez acontecen movimientos políticos que sean totalmente de izquierda en cualquier aspecto durante el curso total de su existencia. Un hombre de izquierda puede participar en la lucha política y ser un político en un partido de izquierda pero negarse a aprobar acciones y opiniones que claramente contradigan una actitud de izquierda. Lo cual, claramente, no significa que la posición de izquierda no conduzca a conflictos internos y a contradicciones.

Por todas estas razones la izquierda como tal y como conjunto no puede ser un movimiento político organizado. La izquierda está siempre a la izquierda con relación a ciertos movimientos políticos. Todos los partidos tienen su ala izquierda, es decir, una corriente que está más a la izquierda que el resto del partido en relación con algún rasgo que puede citarse como ejemplo. Sin embargo esto no significa que todos los elementos de izquierda de todos los partidos tomados en conjunto formen un movimiento único, o que estén más estrechamente aliados entre sí de lo que puedan estar aliados al partido que les dio nacimiento. Sólo sería así si se llenaran todos los requisitos de ser de izquierda desde todos los puntos de vista; pero en este caso no habrían sido segmentos de diversos partidos con programas tan variados desde su inicio. La izquierda de los partidos demócrata-cristianos tiene, en general, mucho más en común con estos partidos de lo que tiene en común con la izquierda socialista; sin embargo, sigue siendo la izquierda demócrata-cristiana. Su “izquierdismo” puede manifestarse en su doctrina acerca de tal o cual problema político real, de tal manera que en este caso particular lo acerque a la izquierda de otros partidos; por ejemplo, en condenar el colonialismo o el racismo. Por otra parte, las exigencias de la izquierda son aceptadas, en grados variables, por diferentes partidos que, por esta razón, son considerados como más o menos izquierdistas.

## LAS DEBILIDADES DE LA IZQUIERDA

La mayor debilidad de la izquierda no proviene en modo alguno de que naciese de una negación sino de que su negación tan sólo alcanzara el nivel de la *protesta moral* y no el del pensamiento práctico. Una actitud de izquierda que se detenga en el estadio de la experiencia moral tiene pocos efectos prácticos. El emotivismo no es una actitud política.

Otro rasgo, inevitable en nuestras circunstancias (las de Polonia) fue que la izquierda no podía ser un movimiento organizado sino tan sólo una conciencia oscura, fragmentada, negativa, opuesta a la derecha, conciencia que no estaba constreñida por ningún escrúpulo de lealtad con respecto a la formación de facciones astilladas dentro del partido. Así, la izquierda no se convirtió en un movimiento político en el verdadero sentido de la palabra, sino tan sólo en la suma de posiciones morales espontáneas.

Una de las debilidades de la izquierda nació de las circunstancias regresivas de la situación internacional, en cuyos detalles no voy a meterme pero que favoreció las actividades derechistas.

Otras debilidades de la izquierda estaban constituidas por aquellos elementos de la situación inmediata de los cuales podían sacar partido los esfuerzos de la derecha. La derecha no tiene escrúpulos en emplear cualquier tipo de demagogia, cualquier slogan político o ideológico que le permita dominar la situación del momento. Cuando es necesario emplea el anti-semitismo para ganarse un cierto número de aliados entre los mojigatos dentro o fuera del partido. La derecha busca ante todo el poder. En la lucha por el poder (que hoy no posee en Polonia) está dispuesta a proponer cualesquiera slogans de izquierda de los cuales pueda sacar el apoyo popular. Hablemos claramente: el desprecio de la ideología es la fuerza de la derecha porque permite mayor flexibilidad en la práctica y en el uso arbitrario de cualquier fachada verbal que facilite la toma del poder. La derecha está apoyada no sólo por la inercia de las viejas costumbres e instituciones, sino también por el poder de la mentira; mentira moderada, es cierto, pero mentira que le permita dominar la situación. En un momento dado estos slogans ideológicos quedan expuestos como imposturas tácticas, pero todo el truco consiste en hacer que este momento se produzca tan sólo cuando la situación está dominada y la policía obedece. Por esto es importante que la izquierda tenga siempre a mano criterios de reconocimiento bajo la forma de actitudes dirigidas a aquellas cuestiones políticas reales que, por

un motivo u otro, obligan a la derecha a revelarse tal cual es. Hoy en día estos criterios existen principalmente en los asuntos internacionales.

La izquierda se vio también debilitada por el hecho de que la protesta social generalizada contra métodos de gobierno comprometidos se alió demasiadas veces a exigencias reaccionarias inaceptables por parte de la izquierda. Pero en este punto de su desarrollo la izquierda no era bastante fuerte para asumir el mando de esta protesta.

Como resultado de estas circunstancias la izquierda (en escala internacional) no podía evitar la derrota. Sin embargo, si debe subsistir, la izquierda debe estar consciente del peligro de su postura *ideológica*.

El peligro reside en que está expuesta a dos formas de presión derechista. La izquierda debe estar especialmente alerta en cuanto a su necesidad de definir su posición especial como *constante y simultáneamente* opuesta a ambas fuerzas. Debe clara y constantemente proclamar su postura negativa contra ambas corrientes derechistas, una de las cuales es la expresión de la inercia staliniana y la otra la inercia del capitalismo bajo su forma más atrasada y oscurantista. La izquierda corre grave peligro si dirige su crítica contra una sola presión, ya que así difumina sus límites ideológicos. Su actitud debe expresarse en una negación simultánea. La izquierda debe oponerse al nacionalismo polaco tan vigorosamente como debe oponerse a los nacionalismos extranjeros que amenazan a Polonia. Debe tomar la misma actitud clara y racional hacia la religiosidad esclerótica de la versión staliniana del marxismo como ante el oscurantismo del clero. Debe simultáneamente rechazar la fraseología socialista como una fachada que encubra los estados policiacos como la fraseología democrática convertida en máscara del dominio burgués. Sólo así puede la izquierda mantener su posición separada y distinta: la de una minoría. La izquierda no desea convertirse en una mayoría a cualquier precio.

En la situación actual, la exigencia primordial de la izquierda es ideológica. De manera más precisa: esta exigencia consiste en diferenciar claramente entre la ideología y las *tácticas políticas del momento*. La izquierda no se niega a pactar con la realidad mientras el pacto se llame pacto. Contrarrestará siempre cualquier intento de doblar la ideología a las exigencias del momento, a las concesiones temporales necesarias, a las tácticas. Aun cuando la izquierda reconoce que algunas veces es impotente ante el crimen se niega a llamar al crimen "bendición".

Éstas no son cuestiones banales o secundarias. Un partido político que no se funde en una base auténticamente ideológica puede existir mucho

tiempo en un estado vegetativo, pero caerá como un castillo de naipes cuando se lo confronte con dificultades reales. Un caso de este tipo es el partido húngaro. Un movimiento comunista que subordina su ideología a tácticas inmediatas está destinado a la degeneración y a la derrota. Solamente puede existir gracias al apoyo del poder y la capacidad represiva del estado. Las virtudes intelectuales y morales del comunismo no son adornos lujosos de su actividad sino la condición de su existencia misma. Por esto es difícil crear un socialismo de izquierda en países reaccionarios. Un movimiento comunista cuya forma de existencia se reduce a puras tácticas y que permite la pérdida de sus premisas morales e intelectuales deja de ser un movimiento de izquierda. De ahí que la palabra “socialismo” haya llegado a tener más de un significado y haya dejado de ser sinónimo de “izquierda”. Y ésta es la razón por la cual una regeneración del concepto de izquierda es necesaria (para que podamos también delimitar el significado de los slogans socialistas). Proponemos, en consecuencia, el término “socialismo de izquierda”.

Sin abandonar ninguna de sus premisas que le permiten existir, la izquierda está claramente dispuesta a aliarse con cualquier grupo de “izquierdas” dondequiera que esté. Pero debe negarse a soportar situaciones y actividades de derecha; o, en el caso de verse obligada a hacerlo bajo presiones duras, debe llamar a éstas, presiones de dureza y negarse a buscar justificación ideológica para sus actos.

La izquierda sabe que estas exigencias parecen tan sólo modestas y se da cuenta de que pueden llevar a nuevas derrotas —pero estas derrotas son más fructíferas que una capitulación. Por eso la izquierda no se asusta de ser minoritaria, que es precisamente lo que es en escala internacional. Sabe que la historia misma hace brotar en cualquier situación un lado izquierdista que es un componente tan necesario de la vida social como lo son sus aspectos de conservadurismo e inercia.

Las contradicciones de la vida social no pueden abolirse; esto significa que la historia del hombre existirá mientras el hombre exista. Y la izquierda es el fermento incluso dentro de la masa más endurecida del presente histórico. Aun cuando es a veces débil e invisible sigue siendo la dinamita de la esperanza que hace estallar el peso muerto de los sistemas, costumbres, hábitos intelectuales y doctrinas cerradas y osificadas. La izquierda une a los átomos dispersos y frecuentemente escondidos cuyo movimiento es, en última instancia, lo que llamamos progreso.

## EL INGENIOSO HIDALGO

*José Carlos Becerra*

elegimos las armas,

cabecea la batalla como un ángel borracho,  
como un ángel que le ha servido a Dios de lazarillo  
para que Él camine  
sin tropezar con sus Poderes,

elegimos a Dios  
(cuidamos de que en el alma  
cupieran los huesos)

elegimos la ceniza y el rumor tras la puerta,  
el cuchicheo y de pronto  
el golpe de la risa que al salir de sí misma  
teme que alguien la tome  
por la explosión de los muertos,  
por el aldabonazo de los guerreros invisibles,

el vaho de la batalla  
perfecciona el vaho de los muertos,

## VACACIONISTAS FRENTE AL MAR: HIPÓTESIS

*Gustavo Sainz*

Y ahora estamos en la playa del Hotel Presidente, empanzándonos con ginebra en cocos, aplastados por el sol, aplanados sobre la arena. Temperatura gozozable. No tardan mucho en presentarse dos matrimonios de arquitectos, se untan cosas y corren al agua, no, se queda el arquitecto López Santos. No termina nunca de barnizarse con aceite para adquirir color acapulqueño y bien pronto se vuelve, carraspea y teoriza: Acapulco es menos feo que la ciudad de México porque es más chico; hay menos casas feas porque hay menos casas. Respondo únicamente con la cabeza, volviéndome para no recibir de golpe su mal aliento. Me enferma ver una casa mal construida, una distribución mal hecha, una ventana absurda/ Junto a él un prietito escucha a un hombre que parece dormido: presbíteri sacrosanto, funciona, funciona. Donita está tendida a mi lado y respira al compás del mar. ¿Le interesa? pregunta el arquitecto. ¿Qué cosa?, y doy un buen trago de ginebra. El diálogo de los maricones, susurra, y deja oír senza soldi, davvero, lo t'aspetto, y agrega distribuyéndose aceite sobre las pantorrillas, me hace mucha gracia. ¿Oír lo que no le importa? No sea agresivo, amigo escritor, ¿en qué piensa?, me refiero al tipo ese, ya le platicué, al que preguntó cuánto van a rentar los departamentos y dije cuatro mil pesos. ¿Tanto? Está bien, contesté, es que todos tienen sirvientas gringas, usted sabe, bunnies que se aburren en clubs privados norteamericanos y vienen a México a trabajar, realmente no es caro, ¿no?, ja, ja, pensé que le había hecho gracia, anoche rió usted mucho con eso, el tipo dijo son amueblados o qué, y le dije es que tienen sirvientas gringas.

Llega Lalka a salpicarnos sin piedad. Donají despierta ¿qué hora es? Media hora lee, media hora duerme y media hora se remoja. Yin camina frente a nosotros, de puntas sobre la arena mojada. Hasta el momento no se ha metido al mar, es decir, prefiere no nadar. Entra simplemente a mojarse el traje de baño para verse más excitante. Deambula y acepta conversación de quien se la ofrece, cachonda, desinteresada, orgullosa. Es curioso, dice Donají, incorporándose, pero aquí hay más zopilotes que gaviotas.

Playboys por todas partes, muscle boys, beach boys. Yin arrastra los pies de uñas pintadas sobre el suelo color y olor de esponja, áspero y desigual. Un adolescente aquejado de sífilis o de hongos que manchan la piel y la descarapelan, se asolea fruncido frente a nosotros. ¿Regresamos mañana? Cuando quieras. Hay que arreglar los papeles de Sarro y casi no nos queda dinero. Te preocupas más por él que Yin, que era su mujer y tenía que soportar sus arremetidas. No respondo y veo a Cuerpolalka de Paraíso que camina y se sienta en la arena a esperar las olas que llegan y la revuelcan. Yin viene hacia acá, me vuelvo hacia Dona que ya tiene las narices sobre el libro y murmura cuando quieras. Hola, dice Yin. Me toma de la mano e invita a nadar. Deposito cuidadosamente mi coco de ginebra sobre la arena/

Alquilo un salvavidas: una cámara de llanta de coche pegoteada por todas partes con hule de colores. A diez metros de la playa está la recién casada que me gusta. Nunca la podré ver desnuda, a menos que un día/

Me puede dar una indigestión, le digo a Yin, he bebido mucho. ¿Más que el arquitecto? ¿De dónde lo conoces? Tiene su leonera en Cuernavaca y creo que hasta aborté un niño suyo. ¿De él? Sí, suyo de él. ¿Y por qué dices creo? Bueno, yo era bien piruja en aquella época. Entramos en el agua, la llanta negra por delante, hinchada.

Tres

segundos

y estoy de nuevo

al principio,

revolcado,

los ojos llenos de arena

y con ganas de volver el estómago.

La risa de Yin se confunde con el ruido del mar/

Llego ante Donají ensayando la mejor de mis caras menesterosas. Me revolcó una ola, digo. Pobrecito, dice ella y siéntate aquí, y me da una toalla y después el superlibro porque va a dormir. Gracias, digo y me recuesto, chasqueo los dedos y pido más ginebra/

Y así dijo a Mochteuczoma que no quería sino morir, y que pues no debía de servir en cosa alguna, le hiciese merced de solemnizar su muerte, pues quería morir como lo acostumbraban hacer con los valientes como él/

Suelto el libro y me estiro. Non funciona, non funciona sigue diciendo el tipo ahora acostado de panza junto al otro, que escribe cosas sobre la arena. Wordsandwordsandwordsandwords/

Cierro los ojos y vuelvo la cara al cielo sanguinolento. Los entreabro y me deslumbro, sobo los párpados heridos. Aquí está su coco, señor. Me levanto. Goteo sudor. Doy un gran trago de ginebra. Toma, le digo a Donají. Unas gotas caen sobre Lecturas Históricas Mexicanas, tomo I. Camino tambaleante hacia el agua protegiéndome la vista con las manos, ebrio de luz, con pasos de ciego. Lalka me toma del brazo. ¿Ya viste a esa señora? Se refiere a una mujer llena de senos por todas partes. Se parece a la directora de la escuela ¿verdad? Sí, un poco, debe ser tía suya. Fíjate, empieza —un poco por no tener que reírse—, murió Pío XII y en mi escuela nos hicieron salir al patio e hincarnos a rezar. Muchas niñas se desmayaron y una amiga se hizo la desmayada porque a las desmayadas las llevaban a la sombrita y les deban agua de limón; me acordé porque allí venden agua de limón ¿me compras un vasito?/

Abro los ojos por primera vez y deslumbrado, voyons, me tropiezo bárbaramente con un escuinle. Lalkucha, agradecida, señala un radio de transistores que dice entre ruidos de estática en menos de una semana loco estaré, pregunta ¿me compras otro? y cuenta que una amiga, en su escuela, cuando fueron a explicar lo del eclipse con un juguetito mecánico, en fin, apenas y la oigo entretenido como estoy encontrando formas en el paisaje brumoso, veo igual que miope sin anteojos, como astigmático, como si estuviera detrás de los anteojos de Gabriel Careaga, pero adelante está Lalka con vellitos dorados en el estómago donde se antoja hundir los dedos, la trusita del bikini destacando sobre el fondo uniforme de la playa, un pie oculto en la arena, desdibujándose, y la mano que no sostiene el refresco moviéndose para subrayar que su amiguita manejó papelitos y papelitos y pronunció varias cifritas, tanto de diametrito, tanto de radiecito, además, dijo, o parece que dijo, la Tierra es achatada en los polos y si la Luna fuese del tamaño de esa pelotita, y señalaba la maqueta que llevó la maestra, la Tierra debía ser tan grande como un camión de mudanzas y el Sol sería tan grande como Plutón/

Las olas vomitan basura desde la playa. ¿Crees que los niños son inteligentes desde que nacen? pregunta Lalka. No sé. Y ahora soy yo quien la atiborra de preguntas, mientras caminamos entre ramitas y corcholatas y frascos de aceite sucios y vacíos, lejos de Yin y Donají. ¿Tienes novio? ¿Qué quiere decir Lalka? ¿Te han besado? ¿Té gusta maquillarte? ¿Qué te gustaría estar haciendo? ¿Cuántos años tienes? ¿Estudias? ¿Qué piensas hacer cuando seas grande? Muñeca, dice, y no sé si eso quiere ser o si eso significa Lalka.

Y luego ¿crees que soy inteligente? inquiera y yo afirmo claro que sí y le doy un puñetazo en la barbilla, cariñosamente. ¿De veras? Bueno, es una posibilidad. ¿Como qué tan inteligente? Como un camello arriba de otro. ¿Tan poquito? Bueno, como doce camellos, uno arriba de otro, el llamall del doctor Doolittle, un ornitorrinco, la jirafa sagrada y la pantera rosa/

Inesperadamente

me encuentro en el agua.

Al principio, creo, me dejo empujar y después ya no puedo impedir el remojón, la avalancha de espumarajos. Lalka huye. Trago agua salada, revuelta, maromeo y quedo libre. Tenga encima una tonelada de arena y los pies cocidos por la arena caliente y los ojos irritados por la arena picaojos y el estómago revuelto por la ginebra y los cabellos llenos de arena y una toronja despanzurrada bajo una pierna y la impresión entre agradable y desagradable de que fue Lalka quien, sorpresiva, inesperada, etcétera, de pronto, me empujó a los brazos de este gran maestro en rítmica respiratoria (como dijo Fernando Vela). O Vicente Aleixandre: El mar palpita. O Villaurrutia: Mar sin cólera, conforme con lamer las paredes que lo mantienen preso. O Hernández López: Gruñe de azules y se rasca la espalda en los acantilados. O Perse: Y la mar a pie desnudo se aleja sobre las arenas. O Baroja: Vuelve atrás con el clamor de un ejército derrotado, en láminas brillantes, en hilos de agua, en blancos espumarajos/

Llego otra vez junto a Donají que guarda el libro enorme que nunca voy a leer y se levanta. El arquitecto mal aliento y su esposa discuten acaloradamente. El retorno de los brujos, dice Donají, señalándolos, ¿vamos al agua? Temo congestionarme y siempre me revuelcan las olas, estoy medio bebido. ¿Y la llanta? La trae Yin. Me acordé, al ver a los arquitectos, de Leticia, que se casó contigo en semana santa porque eran días de recogimiento..., y aparte discutían como éstos, señala de nuevo como si probara la dirección del viento, y no es por alabarme, pero hace mucho calor. Sí, acepto y saboreo la silueta de la recién casada, guapa, extraviada, vulnerable, neurótica, perfumada, embarazada en el umbral de unas vacaciones llenas de lugares comunes. Ve sola, digo, yo haré desde aquí una concentración total y sentiré que estoy en el agua; puedo imaginar lo que quiera, para eso soy escritor/

Mar adúltera y maga, que abre sus faldas verdes y nos ofrece a beber sus pócimas verdes (Perse).

## ALGUNAS TRAMPAS

*Max Aub*

No se apuesta por lo improbable —como quiere García Bacca— sino por lo probable. Si se apostara por lo improbable no existiría el juego sino la salvación eterna.

Ninguna palabra tan mal empleada como *apuesta*, en todos sus sentidos, a menos que tenga que ver con el verbo apostar.

La apuesta no es pacto —como quiere el diccionario— sino signo de lucha. A lo sumo podría relacionarse con la espera a traición del paso del contrario para cazarle por sorpresa y quitarle sus bienes.

El que apuesta ni compite ni rivaliza, inseguro de su ganancia o suerte. Si pierde, cayó en su propia trampa imperdonable.

El que apuesta, en vida, con la muerte, juega con ella, rivaliza, echa el resto.

Para ser buen jugador, creer en Dios. Los ateos sólo juegan al ajedrez, al bridge, al tenis donde el cálculo de probabilidades puede servir. Mas no son juegos en el buen sentido de la palabra. Y menos el billar donde gana siempre el que más sabe.

Jugar es jugársela.

Todo lo que no es juego carece de sentido.

Dios creó al mundo por juego: no hay que buscarle tres pies al gato.

El acecho, animal; el engaño, vegetal; la trampa, humana; el ganar, divino. (De ahí —¡oh filología!— “adivino”.)

Nada cambia tanto, como no sea la vida de la muerte, como el tramposo que se descubre.

Mal empleo de la palabra trampa: no se hacen para que caiga el adversario y hacerle prisionero, sino para engañarle y que siga adelante sin enterarse.

Al cortar mira la carta que levantas.

Al recoger la baraja cortada espía la última carta, aun teniendo en cuenta que el espionaje es lo contrario del juego.

Al cambiar una carta date dos.

Ten seis, enseña cinco. Si te pescan, anula la jugada.

Perder puede entristecer, pero se olvida. Todo es cuestión de volver a empezar, echarse para atrás, dar un vistazo, pedir tres en vez de cuatro.

Si ves cara de satisfacción en alguno date ostensiblemente una carta de más, pide perdón, vuelve a barajar o pasa la mano.

Se nace jugador, como tonto, alto, cojo, rubio, poeta y músico. La experiencia sólo añade. Lo que no da Dios, no lo consigue nadie.

Si puedes, marca las cartas. Si no, procura que un compañero te ayude en todo con señas.

El jugador profesional debe poder conocer la colocación exacta de las cartas al barajar y no equivocarse cuando corten. Hecho lo primero, lo segundo no presenta problemas.

Si la ves perdida, desbarata la puesta.

Deja que el otro saque la pistola primero mas dispara antes.

Procura mirar bajo, tal vez el que da te otorgue la suerte de ver algún naipe.

Cuando pidas cuatro, procura no tirar sino tres.

Dar el cambio en el cambio.

No conviene ganar siempre.

Ganar consiste siempre en saber qué carta tiene el adversario: las propias nunca son problema.

Jugar es estar siempre entre Escila y Caribdis.

Todo está en barajar.

El naipe es femenino.

En el juego no hay carta blanca, todas llevan el nombre del agraciado.

Oye las sirenas: no te ates al palo mayor, a menos que prefieras la televisión.

A dos o tres, desplumar contrarios es fácil.

La alevosía no es trampa. La trampa no está penada; la estafa sí.

Las cartas, de por sí, son falsas: a ti te toca engañarlas.

No confíes nunca en la tontería de los demás.

No jugar nunca a carta cabal.

Pecar siempre por carta de más.

Las cartas no cantan; son muchas; mudan la suerte. La voz cantante la llevas tú: no te dejes engañar por ellas.

Sirenas, las cartas cantan. Átate al palo mayor.

Más vale trampa que suerte: Se es responsable de la primera, no de la segunda.

Vale más engaño que fortuna.

El engaño, propio, la fortuna de cualquiera.

El juego saca su gracia de su presteza; la diversión de su amoralidad, como comer, beber o hacer el amor: todo es necesidad, menos el jugar. Gana el juego en todo, por puro.

Juega la suerte contigo: no tú con ella.

Jugar es olvidar, olvidarse de sí. Olvidar es lo contrario de jugar. Gana el que ata estos cabos. El juego consiste en dejar limpio al adversario, aún jugando sucio. (Los antecedentes, del Diablo.)

La trampa no es fraude, ni falacia, ni dolo, ni trapaza, ni sablazo, ni estafa, ni robo, ni timo, ni hurto. Es destreza, arte, maña, maestría, sangre fría, pericia, acierto, mano, tiento, tacto, astucia, amaño, treta, pericia, el demonio.

Darse buena mano —dicen de otras cosas: basta aplicarlo a la baraja.

Para buen jugador: muchas manos.

No olvidar que no pintan como se quiere sino como se puede.

Hay un dicho que dice: “dar el naipe para conocer la aguja de marear”. Por algo será.

Como en el béisbol, sólo gana el que las coge al vuelo.

Si dices verdad, perdido estás, a menos que el otro sea todavía más tonto.

La técnica, la táctica, la estrategia sirven para el ajedrez y la política, como el saber y el colmillo. El naipe, el dado, la bola son otra cosa y la lotería, otra. Queda la suerte, que se acuesta con quien quiere.

## INDAGACIÓN SOBRE EL MURCIÉLAGO

*José Emilio Pacheco*

Los murciélagos no saben una palabra de su prestigio literario. Con respecto a la sangre, les gusta la indefensa de las vacas: útiles señoronas incapaces de fraguar un collar de ajos, una estaca en el pecho, un crucifijo, o una bala de plata; pues tan sólo responden a la broma sangrienta, al beso impuro (trasmisor de la rabia y el derrengue, capaz de aniquilar el matriarcado) mediante algún pasivo coletazo que ya no asusta ni siquiera a los tábanos.

Venganza por venganza, los dueños del rebaño se divierten crucificando al bebedor como una huraña mariposa excesiva.

El murciélago acepta su martirio y sacraliza el acto de fumar el cigarrito que obscenamente cuelgan de su hocico, y en vano trata de hacer creer a los torturadores que han mojado sus labios con vinagre.

He oído opinar con suficiencia que el murciélago es un ratón alado, un deforme, un monstruito un mosquito aberrante —como aquellas hormigas un poco anómalas que rompen a volar cuando vienen las lluvias. Algo sé de vampiros aunque ignoro todo lo referente a los murciélagos (la pereza me impide comprobar su renombre en cualquier diccionario).

Obviamente mamífero, prefiero imaginarlo como un reptil neolítico hechizado, detenido en el tránsito de las escamas al plumaje, en su ya inútil voluntad de convertirse en ave.

Por supuesto es un ángel caído y ha prestado sus alas y su traje

(de carnaval) a todos los demonios.

Cegatón, niega al sol y la melancolía es el rasgo que define su espíritu.  
Arracimado habita las cavernas y de antiguo conoce los deleites e infiernos  
de la masa.

Acaso también sufre de aquel mal llamado por los teólogos *accidia*  
—pues tanto ocio engendra hasta el nihilismo y no parece ilógico que  
gaste sus mañanas meditando en la profunda vacuidad del mundo;  
espumando su cólera, su *rabia*, ante lo que hemos hecho del murciélago.

Leí que cuando deja la caverna emite un sonido agudísimo (para nosotros  
inaudible) que repercute durante mucho tiempo en las paredes,  
y este eco, este radar le permite orientarse en las tinieblas y volver noche  
a noche impunemente,  
concluida la erótica visita al pasivo serrallo de incontables magníficas  
cabezas.

Ermitaño perpetuo, vive y muere de pie y hace de cada cueva su Tebaida.

El hombre lo confina en el mal y lo detesta porque comparte la fealdad  
viscosa, el egoísmo, el vampirismo humano;  
recuerda nuestro origen cavernario y tiene una espantosa sed de sangre.  
Y odia la luz.

que sin embargo un día  
hará que arda en cenizas  
la caverna.

## DEL CONOCERSE A SÍ MISMO<sup>1</sup>

*Eugene Ionesco*

**D**ebí haberme embarcado hace tiempo en esta búsqueda tenaz del conocimiento y del autoconocimiento. Si hubiera empezado a tiempo podría haber logrado algo. ¡En lugar de escribir literatura! Qué manera de perder el tiempo. Ahora el tiempo apremia, el fin se acerca y la prisa no favorece a mis investigaciones. La verdad es que si no puedo entender absolutamente nada es a causa de la literatura. Como si al escribir libros hubiera desgastado todos los símbolos sin llegar a su meollo. Ya no me hablan con voz viva. Las palabras han asesinado a las imágenes o las han escondido. Una civilización fundada en las palabras es una civilización perdida. Las palabras crean confusión. Las palabras no son lenguaje.

Y estas palabras eran como máscaras, o como hojas secas caídas en el suelo. El árbol de la vida y de la muerte está todavía allí, desnudo y negro. Nada puede ya ahora enmascarar la más profunda, la más incurable de las desazones. Estoy cara a cara con la verdad.

Durante la Navidad estuve en un país del norte; aquí las familias se reúnen en torno al árbol de Navidad, se alegran, engalanadas con lo mejor que tienen, y las casas están alegremente adornadas. La gente se hace regalos y ríen como si las cosas mejorasen cada vez más, como si no supieran que el abismo está allí. Se sonríen, son amables y amistosos y educados. Se besan como si se quisieran mucho. Pero tienen plena conciencia de lo que les espera. Simulan no saber. Son verdaderamente valientes, son pacientes o acaso tienen un secreto, un conocimiento inconsciente de cosas que ignoro, de todo lo que no puedo llegar a conocer.

Vuelvo a la imagen del muro gris, lóbrego de la iglesia. Las imágenes son tan concisas, tan hondas y complejas, y las palabras tan inadecuadas para traducir

<sup>1</sup> El título es de los editores de esta revista. El texto procede del *Diario* que está escribiendo Ionesco.

sus pensamientos vivos. Sentí una ardorosa, urgente necesidad de escalar este muro y al mismo tiempo sentí que era imposible escalarlo. ¿Había una puercecilla allá abajo, a la derecha? Creo que sí, pero que estaba cerrada. El muro es pues el muro de una cárcel, de mi cárcel. Es la muerte ya que se me aparece como un cementerio visto a distancia; este muro es el muro de una iglesia; me separa de la comunidad; es, pues, la expresión de mi soledad, de la no-interpenetración. No puedo llegar a los otros y los otros no pueden llegarme. Es, al mismo tiempo, un obstáculo para el conocimiento, es lo que esconde a la vida y a la verdad. En pocas palabras: lo que trato de penetrar es el misterio de la vida y de la muerte. Ni más ni menos. Naturalmente la empresa parece imposible. Pero, una vez más, mis sueños contienen mis pensamientos de la vigilia y la imagen no es sino un resumen de esta imposibilidad.

Me parece que cuando reflexiono a propósito de esta imagen descubro algo que puede no ser mucho más nuevo de lo que pienso usualmente, pero que es mucho más preciso: ¿por qué es oscura la tierra?, ¿por qué está cubierta de cardos marchitos? ¿Por qué es tierra muerta? ¿Por qué no hay azul en el cielo para que pueda mirar entre los pilares de la cúpula en lo alto de la iglesia? ¿Por qué, después de rodear la iglesia y al pasar por la cocina austera, nos encontramos caminando cuesta abajo en estos oscuros campos yermos? Porque es un mundo extinto, exento de fecundidad, que es el fuego de la tierra, y de luz celeste. Es la imagen del mundo, de mi mundo en el cual la tierra está separada del cielo con todo lo que esto significa: yo mismo cortado de mí mismo cuando mi yo más profundo ya no le da sustancia, a mi espíritu. ¿Para qué saber todo esto cuando todavía existe este muro impenetrable que me separa y de qué está hecho el muro? Doy vueltas sin fin pero mis problemas son todavía tan apremiantes e insoportables como solían serlo, y la solución me está vedada.

En cierto momento tuve sueños eufóricos, sueños de colores. Éste, por ejemplo que soñé hace muchos años: Me paseo por un gran bosque, a través de la hierba alta; la luz brilla a través de las ramas de los árboles y, al final del bosque, hay un claro luminoso. Nada más salvo una alegría inefable. Si en aquel entonces me hubiera preocupado por mis sueños, si hubiera tratado de analizar este sueño o, mejor, revivirlo, tal vez no lo hubiera experimentado tan plenamente. Pero éste fue el sueño: la tierra y el cielo interpenetrándose, alimentándose entre sí y alimentando mi propio yo con savia de vida. Pero, por desgracia, todavía no sé qué pueden expresar la tierra y la luz, o es que acaso ya no lo siento.

El muro expresa también el límite infranqueable de mi ser como hombre. No pertenezco a todo esto sino a otro lugar y este otro lugar, más allá de esos muros, es lo que tengo que descubrir de nuevo. Estas especulaciones son lugares comunes. Es evidente que todos nosotros estamos limitados en nuestra propia individualidad. Todos nos damos cuenta de esto. Nuestra finitud nos rebela o bien nos percatamos de ella y la aceptamos. Lo que es mucho menos un lugar común es la excesiva desazón que mis limitaciones me causan. No soy inmortal, no puedo conocerlo todo, no puedo tener un conocimiento infinito ni estar en todas partes. Si no me resigno a esta finitud, si se me aparece como un muro en mis pesadillas, si se convierte en neurosis ya no es un lugar común. Tal vez en esto reside el mal. Ya que el muro es infranqueable, tengo que aceptarlo. No hacerlo, sería satánico. En este caso el muro debe sostenerse y solamente puede caer si me parte en dos. El Paraíso es una adhesión completa. No habrá, pues, Paraíso. ¿Qué debemos hacer? Debemos tener confianza. Todos los sacerdotes, todos los sabios, el hombre de la calle, nos lo dicen. Me digo a mí mismo que debo tener confianza. Me lo digo en vano.

R. aparece en la mayoría de mis sueños, ya sea bajo su propia forma ya sea bajo otra forma distinta, disfrazada como si no quisiera mostrarse, pero la desenmascaro y la reconozco. Ahí está, la interlocutora perfecta, mi propio yo y otro yo al mismo tiempo, a veces como una sombra, a veces en son de reproche y de crítica, a veces mi conciencia, a veces un adversario formidable. Pero allí está ella; está en este jardín marchito, en esta plaza en ruinas, allí está ella, regañándome ante la puerta de la iglesia que le disgusta. Está conmigo en esta ladera lóbrega y yerma bajo el cielo sin sol. Está claro que participa de mi destino tanto si quiero como si ya no quiero o si lo quiero menos de lo que quería. No puede ser de otro modo o todo se desmoronaría. ¿Amor o posesión? Pero no trata de guiarme, va conmigo tratando de impedir que me pierda. La palabra "independencia" significa estar perdido. Si no estuviera conmigo me perdería. Si no estuviese conmigo también me estaría perdido en la tristeza, sin rumbo en un mundo caótico, un mundo cuyos fundamentos se han venido abajo.

Un sueño erótico: vivo con una mujer rubia que no puedo identificar. Una mujer elegante ya que, si bien desnuda, lleva puestos unos guantes blancos. Va conmigo desnuda (¿por qué no quedarse en casa?) y, en las calles, bus-

camos de noche algún lugar para hacer el amor, algún muro, algún rincón oscuro, algún cobertizo. Nunca alcanzo a hacer el amor ya por impotencia ya por falta de tiempo; siempre nos interrumpe la presencia de un policía y tenemos que irnos en busca de refugio a otra parte. Hay otro motivo por el cual nos falta tiempo: tengo que alcanzar un tren y mi amante tiene que llevarme en su coche a la estación. Volvemos a su casa y busco mi cuarto donde he dejado mi equipaje; las escaleras están llenas de gente. Entre ellas veo a su marido que señala con el dedo hacia el cuarto donde está mi equipaje. “Dése prisa, me dice de mal humor, va a perder el tren.” Busco el cuarto errando por los corredores. Hay niños que se me enroscan en las piernas. No puedo encontrar las maletas. Súbitamente la mujer reaparece mas completamente vestida y con sombrero. “Vamos, me dice, toma tus maletas o déjalas, el tren se va dentro de diez minutos.” “Es demasiado tarde, digo, demasiado tarde y no puedo irme sin mis maletas, no puedo dejarlas.”

“¿Qué piensa de este sueño?, me pregunta Z, ¿cómo lo interpreta?”

Naturalmente el policía representa mi conciencia. No puedo hacer el amor porque en aquel momento me encuentro en un estado de impotencia moral. No puedo hacer lo que me gustaría hacer y, no sé cómo, mi conciencia moral me impide hacerlo. En todo caso, ya lo ve usted, todos los sueños que tengo ahora son sueños de fracaso, de esterilidad y prohibición. Y sin embargo quiero llevarme las maletas conmigo.

“No, me contesta Z, en realidad no quiere liberarse. El equipaje es una excusa, un pretexto. Es lo primero que dejaría si quisiera la emancipación.”

El viejo que estaba asustado de la muerte. Se quejaba de la mañana a la noche de su muerte inminente. Cada vez que veía pasar un entierro había escenas trágicas: angustia, llantos, desesperación. Todo siguió así hasta el día en que, al ver pasar otro entierro, uno de sus sobrinos tuvo la brillante idea de decirle que el muerto era un muchacho de dieciséis años. Entonces, cada vez que preguntaba: “¿Quién ha muerto?”, le contestaban “una muchacha de dieciocho años”, o algo por el estilo, hasta que acabó por convencerse de que sólo los jóvenes mueren. Los entierros dejaron de aterrarle y cuando pasaba uno, decía: “Ha muerto otro de dieciocho años. Estos jóvenes no saben vivir.”

La libido, o amor a la vida, no es un amor reconfortante, no es un amor libre, no puede justificarse a la luz del espíritu. Sólo puede justificarse el amor creador, el amor paternal, el que engendra, el que trata de crear seres

vivos. Éste, en verdad, es amor divino. No el querer conservar su propia vida sino hacer que otros vivan: dar la vida si no se nos permite amarnos a nosotros mismos; si no está bien el quererse a sí mismo es bueno querer a los otros, no para encontrarnos con nuestro propio reflejo en ellos sino porque son verdaderamente otros que uno mismo. Así el mundo no se perdería.

Algunos retazos de un sueño: Miguel, un amigo mío, ha muerto. Ha muerto en una resignación pacífica y lo veo tendido. Las demás imágenes de este sueño son de difícil interpretación: a su lado está tendido su sirviente que es exactamente su doble... y después este doble se transforma en una página escrita de un cuaderno de notas. Averiguo que este doble, esta página escrita, murió una semana antes. Miguel me dice que me enviará pronto un recado con el número 139.

Una vez más pienso en el sueño en el que vi el gran muro: el muro de las lamentaciones, el muro de las separaciones. Me digo, súbitamente, que debería hacer desaparecer ese muro. Si pudiera soñarlo nuevamente es lo que debería tratar de hacer. Podría tratar de hacerlo en estado de sueño, concentrarme en esta imagen mental e imaginarme destruyendo el muro. Tengo cierta esperanza de que si lograra hacerlo algo nuevo e inesperado sucedería. Tal vez el cielo adquiriría brillo, tal vez los cardos marchitos volverían a florecer y la tierra yerma se vestiría de vegetación verde. En realidad ya he tratado de llevar a cabo esta hazaña durante un sueño diurno: Me hundí en un profundo sueño y soñé algo muy distinto. Una mujer se quejaba de que su marido bebía demasiado y que cuando bebía se volvía violento; en realidad bebía en el cuarto siguiente detrás de la puerta cerrada. La mujer me enseña una botella de whisky medio vacía cuyo cuello ha roto el marido. Se abre la puerta y aparece el hombre, un hombre maduro con un pequeño bigote, de talla media y más bien delgado pero con manos enormes. “¿Qué le importa a usted?”, me dice. Le contesto secamente, lo regaño y no sé cuál de los dos inicia la lucha. Me doy cuenta de que es muy fuerte. Despierto.

Lo interpreto así: el hombre que vi en el sueño es el mismo que había visto unas horas antes con disgusto. Lo había visto en la clínica, un hombre maduro con un bigote delgado como el del sueño. Una voz muy fuerte, demasiado fuerte para un hombre de su tamaño. Me disgustó porque le decía a alguien más que todos sus órganos estaban sanos, que se mantenía en buenas condiciones y hacía gimnasia para pasarla bien en vida y no acabar

como un viejo decrepito. Cuando habló de gimnasia me acordé inmediatamente del viejo chino de Hong Kong que solía ver desde la ventana de mi hotel mientras hacía ejercicios en su balcón hacia las siete de la mañana antes de irse al trabajo. Me había recordado un insecto, una mosca que se frotaba las alas entre otros millones de moscas. (¿Por qué esta campaña contra las moscas en China? Evidentemente por razones higiénicas, pero tal vez porque los chinos son tan numerosos como las moscas y había que distinguirse de ellas.) Las poderosas manos de este hombre no eran suyas sino las de mi masajista. Creo que puedo entender quién era este hombre con quien estaba luchando: indudablemente yo mismo. Casi invencible, como es invencible mi yo para mí mismo, este yo que otro yo trata de superar en vano.

Sea cual sea lo que pueda yo hacer en este mundo, transformándolo, o más bien imaginándome que lo transformo; sea cual sea el uso que puedo hacer de este mundo aun cuando me aventure en otros planetas, siempre será lo que es; pero, ¿qué es? Nada puede superar mi sorpresa al ver qué es lo que es ni qué es mi ser en el mundo. Si pudiera lograr abrir todas las puertas, quedaría, con todo, la puerta inabrible de mi sorpresa.

Este problema que yo sé insoluble me agota hasta la muerte. Y eso también es el muro. ¿Qué significa ser aquí, que es “ser”, y porque el Ser para siempre: ¿por qué este Ser? Súbitamente el débil destello de una loca esperanza: el regalo de la vida nos ha sido dado y no puede sernos sustraído nunca. No tengo una idea clara de lo que todo esto significa. No lo entiendo en absoluto.

Alguna vez, cuando era un adolescente y aún algo más tarde, la sorpresa hacía nacer la euforia. Trataré de describir una vez más este estado de ánimo, este acontecimiento. Estaba en una pequeña ciudad de provincia y debí tener unos dieciocho años. Era poco antes del mediodía de un día luminoso de principios de junio. Caminaba frente a las pequeñas casas blancas de la pequeña ciudad. Lo que sucedió era totalmente inesperado. La ciudad toda se transformó radicalmente. Todo se hizo a la vez profundamente real y profundamente irreal. Esto fue exactamente lo que sucedió: la irrealidad se mezclaba con la realidad hasta que las dos se mezclaban íntima, indisolublemente. Las casas se hicieron todavía más blancas, totalmente limpias. Había algo nuevo e inmaculado en aquella luz. Era un mundo nada familiar que me parecía haber conocido desde toda eternidad. Un mundo que la luz disolvía y reconstruía. Una alegría desbordante surgió desde mis entrañas, una alegría también cálida y luminosa, una presencia absoluta, una presen-

teidad. Me dije que esto era la “verdad” sin saber cómo definir esta verdad. Indudablemente si hubiera tratado de definirla se habría evaporado. Me dije, también, que ya que la experiencia había acontecido, puesto que la había vivido, puesto que lo sabía todo, aun cuando no sabía qué era lo que sabía, ya nunca más sería infeliz, porque había aprendido que el hombre no muere. Sólo tendría que recordar estos momentos para superar cualquier futura desazón o ansiedad. Lo esencial se me había revelado; lo demás era inesencial. Es verdad que durante algunos años el recuerdo de este momento me consoló muchas veces. Después cada vez me consoló menos. Acabó por no consolarme en nada ni por nada. Cuando trato de recordar aquella alegría solamente puedo ver imágenes separadas de mí, impenetrables, no del todo incomprensibles pero imposibles de revivir. Sólo una película de cine.

Z me dice que la experiencia, tal como se la describo es muy característica. Es lo que se conoce como *satori*, una iluminación. Le pareció sorprendente que este acontecimiento hubiera perdido su fuerza y que el recuerdo no pueda hacer nada para sostenerme. Me aconseja que trate de pensar en él concentradamente.

En verdad fue una iluminación, es decir, algo que ocurre en la luz auténtica. Probablemente la experiencia no fue total. Algo faltaba. Creí haber vivido algo esencial, pero la parte esencial de esta experiencia esencial no estaba en mi experiencia.

En cualquier caso esta euforia se asocia con colores, con vida vegetal, con luz deslumbrante, tanto si se aprehende en el sueño como en la vigilia. De ahí las imágenes oníricas de la vegetación y de la luz solar filtrada a través de las ramas verdes de los árboles.

Siento que vuelvo a caer en la literatura. El hecho de haber podido describir estas imágenes, de haberlas traducido en palabras más o menos satisfactorias, lisonjean mi vanidad. Pienso que puede estar bien escrito. Puede dar placer a lectores y a críticos. Esto, esto me digo, y vuelvo a caer en la literatura. El hecho de darme cuenta no me salva. El hecho de darme cuenta de que doy cuenta de valores literarios sólo empeora las cosas. Tengo que elegir, sin embargo: la vanidad, ruta hacia el fracaso, o lo otro. No siempre se tiene la suerte de recibir el golpe decisivo, no siempre se tiene la suerte de estar desesperado de la vida. Lo olvido, busco consuelo y diversión, me divierto. Escribo mi “diario privado”. Tengo una enorme vitalidad; nada puede agotarla. Sólo los sueños o las pesadillas pueden mantenernos despiertos. Y sin embargo me parece que algunas de las páginas que previamente he escrito nada tienen que

ver con las palabras ni la literatura. Si he vuelto a caer en la “literatura” ¿es porque el administrador de la Comédie Française acaba de llamarme desde París para decirme que le interesa mi última pieza? No se necesita mucho para equilibrar mis desequilibrios. Comamos una manzana.

Según los Hasidim, el verdadero entusiasmo no procede ni del espíritu ni de la naturaleza sino de la comunión de ambas. Considerando que los judíos han sido acusados, entre otras cosas, de ser abstractos, de no tener ningún sentido de lo concreto, es seguro que la gente nada ha sabido de ellos o no ha querido saber nada acerca de ellos. Más que nadie tienen el sentido de la encarnación. Uno de los rabinos hasídicos condenó o regañó severamente a aquellos rabinos o creyentes cuya espiritualidad excesiva los mantenía demasiado alejados de la tierra, de la misma manera que reprendió a aquellos que estaban demasiado ligados a la tierra; la verdad, la plenitud solamente pueden brotar del matrimonio de cielo y tierra. Es ésta la única actitud que nos permite sentir que la manifestación que es la vida no es fútil, que el mundo creado no debe ser despreciado porque nunca se perderá. Según esta misma tradición la tierra debe elevarse hasta el cielo. Esto es lo que, en términos distintos, en términos realmente no tan distintos, nos dicen los psicoterapeutas modernos cuando señalan que las enfermedades psíquicas se deben a la ruptura entre las facultades de la intuición y de la sensación. Encontramos el mismo sentido de la encarnación entre los pensadores cristianos, especialmente en Péguy quien espera que todo lo que existe será “recobrado” para la eternidad... Los Hasidim cuentan el siguiente cuento: El Rabino Dov Baer de Mezritch pidió una vez al cielo que le mostrara un hombre en quien todos los miembros y todas las fibras fuesen sagradas. Entonces le mostraron la forma de Baal Shem Tov y era toda de fuego. No había en él ni un átomo de sustancia. Era solamente llama. (Véase Martin Buber, *Cuentos de los Hasidim*.) En el libro de Aseniev sobre la Iglesia Ortodoxa se dice que si un monje pusiera sus manos sobre las espaldas de un creyente o de un penitente, o como diríamos hoy en día de alguien que sufre de ansiedad o neurosis, el hombre se encontraría rodeado de una brillantísima luz. Están las experiencias luminosas de San Juan de la Cruz, de los Hesicastas, de los neo-platónicos y Plotino y de todos los místicos. Está la zarza ardiente de Moisés y está el fuego de Júpiter. Desgraciadamente no basta hablar de ellos ni haber oído hablar de ellos. Si no se ha experimentado esta luz, todo queda en una miserable e inútil chispa literaria.

## NOTAS SOBRE LA EMIGRACIÓN DE LOS INTELLECTUALES

*Manuel Durán*

### 1. DE LO GENERAL A LO ESPECÍFICO

Quizá lo prudente es comenzar por señalar un hecho esencial y bastante obvio: la emigración de los intelectuales, el famoso “brain drain” de que tanto se habla, no es sino un aspecto parcial —extremo peculiar— de un fenómeno mucho más general: la emigración pura y simple. Es curioso dada la inmensa importancia de los fenómenos de emigración lo poco que han interesado a los historiadores. Claro está que existen notables excepciones: un historiador de primera fila como el norteamericano Óscar Handlin, catedrático en Harvard, ha consagrado toda su vida al estudio de las oleadas de inmigrantes llegados a tierras de Estados Unidos; un sociólogo de primera fila, el argentino Gino Germani, ha dedicado largas horas de trabajo al estudio de las inmigraciones en la cuenca del Río de la Plata. Y estas excepciones se justifican: ni Estados Unidos ni Argentina serían lo que son sin la presencia activa en estos países de muchos millones de inmigrantes e hijos de inmigrantes.

Es lógico que un país en pleno desarrollo, con espacio abundante y de población escasa, acoja con entusiasmo la ayuda que ofrece una fuerte corriente de inmigración, siempre que las nuevas masas pobladoras no resulten de difícil asimilación. Lo que es menos lógico es que el país del cual salen esas muchedumbres de emigrantes vea partir a sus hijos con indiferencia. Y sin embargo esto es lo que ha ocurrido y sigue ocurriendo en muchos casos. Esta indiferencia se convierte en indignación en cuanto el fenómeno general —la emigración— se convierte en su variedad más concreta y peligrosa: la emigración de los intelectuales. Y esta indignación llega incluso a afectar a países que, hasta aquel momento, solían considerar a sus intelectuales con cierta indiferencia. Es como si un intelectual no alcanzara todo su valor, toda su importancia, más que en el momento crítico en que se dispone a abandonar su patria y poner su talento al servicio de otro país.

## 2. DIMENSIONES DEL PROBLEMA

Para darnos cuenta de la gravedad que puede alcanzar la emigración de los intelectuales para los países que son abandonados por ellos, demos un ejemplo hipotético pero concreto. Un país en vías de desarrollo —eufemismo burocrático que significa un país pobre y atrasado—. Imaginemos uno de esos nuevos —novísimos— países en África. El Presidente, el Señor Presidente, luciendo sus medallas y su tricornio coronado por plumas blancas, acaba de escuchar un secreto y urgente informe redactado por la comisión de economistas enviada por la ONU. El Gabinete, acobardado, asiente a todo; los jefes locales, tras una inútil resistencia, aceptarán el plan. Se trata de malvender las cosechas y todo lo que de valor existe, acumulado por generaciones avaras pero inexpertas, para conseguir que los más brillantes jóvenes pasen una temporada en el extranjero y regresen capacitados como ingenieros, agrónomos, médicos, maestros, organizadores. Se trata de que las universidades de otros países lleven a cabo la urgente tarea que la inexistente Universidad Nacional no puede realizar.

Los humildes tesoros nacionales se convierten en divisas. Para los países cultos —Europa occidental, Estados Unidos y Canadá— parte un grupo de estudiantes. Todas las esperanzas de desarrollo y prosperidad del país dependen del éxito de esta empresa. No debe ni puede fracasar. Los estudiantes han aprendido idiomas, conocen los rudimentos de las ciencias que van a profundizar en los remotos países extranjeros. Poseen entusiasmo inquebrantable. Les anima un patriotismo intenso y ardiente. Van a sacar a su país del atraso y la miseria. El plan de regeneración nacional, bien ideado y ampliamente financiado —a los recursos locales se suma el apoyo de una fundación filantrópica extranjera—, no puede fallar.

Y sin embargo fracasa. Transcurren unos pocos años. Algunos estudiantes, como era lógico prever, como había sido ya previsto, se desaniman o enferman. Un nutrido grupo cambia de especialización. Otros abandonan los libros para emplearse en tareas más inmediatamente lucrativas. Al cabo se impone un balance, tan implacable como melancólico. Los mejores han terminado sus estudios. Pero no regresan. Establecidos en el nuevo país, disponen de títulos universitarios y gozan de conocimientos que los hacen útiles a la sociedad avanzada en la que han aprendido casi todo lo que saben. Los médicos inician brillantes carreras e investigan en los centros de enseñanza superior y los hospitales y clínicas del país huésped. Los nuevos

ingenieros construirán nuevos puentes y nuevas máquinas para la sociedad que los ha educado.

Son muy pocos los que regresan. Y para éstos también la historia ofrece un final inesperado y melancólico. La patria los esperaba con los brazos abiertos, pero no está preparada para hacer un uso eficaz y continuado de la ciencia adquirida a costa de tan grandes esfuerzos. No hay bibliotecas ni laboratorios. No hay revistas. No hay con quién hablar de lo que se ha aprendido. En una palabra: no hay ambiente. Los técnicos y científicos impondrán, a pesar de todo, su prestigio, su gloria, pero en forma indirecta. Se transformarán en burócratas, administradores, políticos. Llegarán a ministros, uno de ellos ocupará la Presidencia, y repetirá, quizá, el funesto error inicial, enviando una vez más al extranjero a una nueva generación cuyos mejores elementos se negarán, una vez más, a regresar a la patria. Y el progreso de la nación volverá a quedar paralizado.

Podríamos afirmar aquí que —como se anuncia en algunas películas— “toda semejanza con personas —o países— reales es pura coincidencia”. Mentiríamos. Nuestro hipotético ejemplo le viene como anillo al dedo a un número considerable de países pobres. Por ejemplo: tanto Irán como Egipto han venido perdiendo hasta un 80% de su “cosecha estudiantil” enviada al extranjero. Hasta el punto de que Irán prefiere ahora invertir todo el dinero que antes se gastaba en becas y subsidios en crear una sólida Universidad Nacional, eliminando así el riesgo de emigración intelectual, o por lo menos aminorándolo notablemente.

### 3. HACIA UN EQUILIBRIO INESTABLE

Si cedemos a la tentación de simplificar el problema, la situación resulta fácil de definir. Hay países —sobre todo países pobres— que envían a sus intelectuales —en potencia, sobre todo; es decir, estudiantes— a otros países adelantados, para que los jóvenes reciban una formación profesional y técnica. *Pero los jóvenes no vuelven.* De ahí surge el problema. Un problema con víctimas —los países pobres—, traidores —los estudiantes— y seductores —los países ricos, que se benefician de algún modo con el talento que les llueve de todas partes. Por desgracia la situación es mucho más complicada y caótica.

Por ejemplo: los países de Europa occidental no pueden ser clasificados como países pobres. Y sin embargo siguen perdiendo intelectuales (en gran

parte no estudiantes sino profesionales, técnicos, científicos). No estamos, pues, frente a un “melodrama” con “buenos” y “malos”, con “inocentes” y “seductores”. Hay países —casi todos los de Europa— que reciben y pierden intelectuales, simultáneamente. En París, por ejemplo, hay muchos millares de estudiantes vietnamitas que no piensan en regresar a su patria ni hoy ni mañana. En algunas universidades inglesas el número de estudiantes africanos es tan elevado que cuando un blanco se encuentra con otro blanco en un pasillo lo saluda diciéndole: “Me imagino que será usted el Dr. Livingstone”, aludiendo al famoso encuentro de Stanley y Livingstone en el corazón del África. La sociología —y en particular la rama de la sociología que se ocupa de las minorías intelectuales y sus movimientos demográficos— está mucho menos organizada que, pongamos por caso, la banca y las finanzas nacionales e internacionales: *no disponemos de una “cámara de compensación” que muestra hasta qué punto un país determinado está ganando o perdiendo intelectuales*. Creo, sin embargo, que no sería difícil mostrar que los países europeos y Canadá ganan tantos intelectuales como pierden (por lo menos en cifras redondas, y englobando en la categoría de intelectuales a todos los que lo son o van a serlo, es decir, a todos los estudiantes avanzados; claro está que Europa pierde más expertos de primera clase, y adquiere más expertos en potencia, muchos de los cuales quizá se malogren o resulten mediocres; de ahí que las quejas de los países europeos, y de Inglaterra en particular, no resulten del todo injustificadas). *Los países con pérdida neta de intelectuales “en potencia” o “en acto” son los países subdesarrollados*. El país con ganancia neta de intelectuales es Estados Unidos. El número de sabios norteamericanos que han obtenido el Premio Nobel en alguna rama científica, comparado con la misma cifra para el resto del mundo, es elocuente. Y si sabemos que un porcentaje considerable de estos sabios norteamericanos —que en algunas ramas llegan al 30 o el 40 por ciento— nacieron y se educaron en parte en otros países, comprenderemos toda la magnitud del problema y la amargura de los países que han perdido ciudadanos de este nivel mental. Las *Memorias* de la viuda de Enrico Fermi subrayan que en un momento crucial —los años de la pasada guerra mundial— una gran mayoría de los físicos atómicos de primera fila que trabajaron en la sección teórica del Proyecto Manhattan —y fueron por tanto el alma y el cerebro de la bomba atómica— habían nacido y se habían formado fuera de Estados Unidos. Irónicamente, la manía antisemita de los nazis se encargaba de asegurar que el nazismo no podría prevalecer. La emigración de intelectuales

nacidos en Alemania y perseguidos por Hitler ha dejado a Alemania casi exhausta: es obvio que la vitalidad de las *élites* alemanas es hoy inferior a lo que era en 1925.

Nos enfrentamos, pues, a un problema de suma gravedad. La emigración de un grupo reducido de intelectuales puede frenar el ímpetu creativo de un país de larga tradición cultural. Puede, también, impedir la eclosión de un país joven. El primer caso —menos trágico, creemos, que el segundo— obedece, quizá, a causas especiales.

#### 4. EN BUSCA DE LOS CULPABLES

¿Cómo identificar las causas de la emigración intelectual? Posiblemente cada país requeriría una investigación aparte. La teoría más tentadora y más simplista resulta ser, precisamente, la teoría basada en la *tentación*. Los países ricos —y en particular Estados Unidos— seducen a los intelectuales de otros países, los corrompen ofreciéndoles sueldos elevados, sueldos que otros países jamás podrían pagar. Lo cual es cierto, en parte, y —como en todas las situaciones simplistas— nos ofrece una satisfactoria división entre “inocentes” y “villanos”. El melodrama ha sido, es, y será, un género literario de gran éxito porque nos permite identificar intelectual y emocionalmente a dos grupos bien definidos. Pero la explicación melodramática, si bien puede llegar en ocasiones al nivel del arte, no es nunca, o casi nunca, una sólida base desde la cual podamos operar en historia o en sociología.

Hay que precisar más, y para ello es preciso separar dos clases de emigrantes intelectuales que —creemos— pertenecen a dos grupos bien definidos. En primer lugar hallamos que un grupo importante y numeroso de intelectuales abandonó su patria porque fue expulsado de ella debido a fuertes presiones internas, a una situación que le resultaba intolerable. Es el caso de los emigrados republicanos españoles en 1939 o de los que escaparon de la Alemania nazi. En segundo lugar —y en el presente el grupo más nutrido y cuya defección es causa de alarma en nuestros días— otros intelectuales salen a formarse fuera de sus países pero no regresan porque encuentran que el mejor ambiente para su ulterior desarrollo como intelectuales se halla en el país huésped y no en su patria.

Ambos grupos tienen algo en común: *el intelectual es un ser “delicado”, muy sensible al ambiente. Es el primero en criticar una situación deter-*

minada, en darse cuenta de que hay algo que no funciona bien, de que, como afirmaba Hamlet, el príncipe de los intelectuales, “hay algo podrido en Dinamarca” —o en cualquier otro país. Y en definitiva es más fiel a su profesión o a su disciplina científica que a su pueblo o ciudad natal, donde sabe muy bien que no va a encontrar muchas personas que se interesen por su especialidad y donde carecen de los libros y revistas que le ayuden a profundizar en sus estudios. Para comprender mejor la decisión de no regresar a su patria que tantos intelectuales han tomado y siguen tomando, tras un viaje al extranjero que en muchos casos consideraban como una etapa provisional en sus vidas, recordemos que todos ellos siguen con gran interés la evolución de la situación social y política en sus países de origen, y que con frecuencia las noticias resultan desalentadoras; además, sus amigos intelectuales que sí han regresado a la patria les escriben, y estas cartas resultan con frecuencia desalentadoras. La relación entre el intelectual que ha emigrado “provisionalmente” y su país de origen nos revela con toda claridad lo que hemos tratado de subrayar desde el principio de estas notas: desde el punto de vista de los fenómenos sociológicos hay identidad entre lo que ocurre con la “fuga de cerebros” selecta —los Einstein, Szilard, Von Neumann, etc.— y la “fuga de cerebros” en formación: el estudiante de medicina de Ghana o Tanganica que desde su hospital de Londres o Estados Unidos decide no volver a su patria. En ambos casos los intelectuales optan por seguir desarrollando su actividad con mayor independencia y mejor apoyo en bibliotecas, laboratorios, universidades, de primera fila, y olvidar un punto de partida que les resulta insuficiente y en muchos casos hostil —por razones políticas y culturales— para su desarrollo ulterior.

No se trata de que los intelectuales que emigran quieran o puedan superar, a través de su emigración, las limitaciones de un nacionalismo estrecho o provinciano. En muchos casos no ocurre así, y hombres como Edward Teller o Wernher Von Braun acaban por adoptar el nacionalismo más beligerante y “patriótico” de los países que los han acogido. Nos hallamos lejos, por desgracia, de una posible “república de las ciencias”, creada por los mejores y más independientes —y más profundamente éticos— cerebros científicos. Y sin embargo no creemos que la “fuga de cerebros” deje de tener consecuencias, a largo plazo, en todos los países que se han visto afectados por este extraño fenómeno, tan peculiar de la era contemporánea —y que sin embargo no deja de tener paralelos en otras épocas: pensemos en el Renacimiento, en Erasmo, en Luis Vives, en tantos otros.

Quizá la consecuencia que más nos interese apuntar, no sé si influida directamente por las críticas contemporáneas a la “fuga de cerebros”, o quizá producto de lo que sabemos ha ocurrido con las emigraciones intelectuales en otras épocas, es la siguiente: el intelectual no abandona su patria en forma permanente —o semipermanente— *sino cuando el clima nacional le resulta adverso o insuficiente*. (Es curioso observar que dos países en que la “fuga de cerebros” ha dado mucho qué hablar últimamente, Argentina y España, son países en que por razones políticas las universidades nacionales están atravesando por honda crisis.) Es decir: los primeros culpables de esta emigración intelectual son los elementos sociales y políticos que, por no saber apreciar plenamente el valor de los intelectuales, son incapaces de crearles un clima adecuado. Si la escala de valores sociales sigue colocando en lo más alto al aristócrata ocioso, al militar de carrera, al jefe de tribu con ideas arcaicas, al terrateniente sin cultura, etc., no puede esperarse del intelectual que sacrifique su carrera y sus ambiciones a un horizonte cultural y vital a todas luces insuficiente. El caso de los países africanos es bien claro; el de los países europeos e hispanoamericanos, menos evidente, y sin embargo comprensible por analogía: el intelectual inglés o argentino —o chileno o peruano— que tras años de laboriosa preparación regresa a su patria para sentirse dominado, minimizado, “ninguneado”, por grupos sociales de horizonte estrecho, y que tiene que convertirse en servidor de intereses no intelectuales, se exaspera y emigra. Y las sociedades que no se deciden a modificar un sistema de valores arcaico tienen que resignarse a pagar las consecuencias inevitables de esta actitud.

## HACIA UNA HISTORIA ABIERTA Y EXPERIMENTAL

*Enrique Florescano*

Contra la tradición que exige a las nuevas generaciones de historiadores continuar el camino de sus antecesores, cada época demanda a los hombres que reconstruyen el pasado “reescribir la historia”, fecundar su oficio con las ideas, los métodos y los problemas de su tiempo. La historia-vida como la historia-ciencia no podrían avanzar sin esta interacción continua entre tradición y cambio.

Para los historiadores mexicanos que hoy comienzan a formarse o a escribir, la tradición es la historia-acontecimiento, visible en su representación más exaltada: la historia política, y manifiesta sobre todo en una determinada manera de concebir y practicar la historia (crónica, historia de “los grandes momentos”, servidumbre al documento, historia de tijera y engrudo, historia calendárica, etcétera). Bajo una u otra forma, esta clase de historia domina desde hace tiempo el grueso de la producción mexicana y aspira a perpetuarse.

No sólo en México, en muchos países la concepción tradicional de la historia está en crisis. Padece desgarramientos internos y sufre el ataque desconsiderado de heterodoxos y francotiradores. El culpable es el gran desarrollo teórico e instrumental de las ciencias vecinas: economía, sociología, geografía, demografía, psicología, antropología, etnohistoria, etcétera. Sobre esa revolución en la teoría y en los métodos que experimentaron en los últimos años ciencias más “prácticas” que la historia, se apoya el desafío lanzado a la tradición. Y así como el cambio sustancial que todavía hoy no cesa de transformar a las ciencias humanas vino de disciplinas no muy ortodoxas y con poca o ninguna tradición, así en historia los aires nuevos comenzaron a soplar desde posiciones de frontera en el seno de especialidades mal definidas y decididamente sin prosapia. Un día, los historiadores inconformes y los vocados al experimento decidieron buscar en otras tierras el campo adecuado para realizar sus aspiraciones. En la aventura rebasaron los límites de su disciplina, penetraron en áreas antes vedadas y descubrieron que ahí

se practicaban técnicas, ideas y experimentos mucho más audaces que los suyos. Superada esa barrera lo demás fue rápido y sencillo. De la apertura al diálogo y al experimento nació la necesidad de conocer esas prácticas y luego el deseo de adaptarlas a sus propias preocupaciones. El cambio no se hizo esperar. La comunicación entre historia, economía, sociología, demografía, antropología y otras ciencias, dio origen a las nuevas especialidades que desde hace más de treinta años revolucionan la vieja concepción de la historia:<sup>1</sup> historia cuantitativa —o *New Economic History*, como la llaman en Norteamérica—, demografía histórica, geografía humana, historia social, historia de las mentalidades, etcétera.

Revolución es la palabra justa para denominar ese cambio puesto que todo se transformó radicalmente. Del interés por los hechos singulares se pasó al estudio de los fenómenos colectivos, al examen de esos hechos económicos, sociales, demográficos y mentales que al repetirse diaria e indefinidamente a través de los tiempos, modelan la estructura profunda de una época. De una historia cuya finalidad era describir o “dejar hablar al documento”, se dio el salto a una historia esencialmente explicativa, guiada por hipótesis y abierta a la imaginación. La afición por los hechos deslumbrantes pero instantáneos, fue sustituida por el interés en los hechos de duración larga y media que condujo al descubrimiento de otros tiempos distintos a los de la cronología política. Del apego a las fuentes tradicionales, se pasó a la búsqueda irrestricta y heterodoxa de nuevos testimonios que ampliaron los horizontes de la investigación. Y en fin, por virtud de esos contactos y transformaciones, se pasó de una historia encerrada en sí misma y sin posibilidades de renovación interna, a una historia dinámica, agresiva y abierta a todos los experimentos.

Tales son los aires que hoy transfiguran el fondo y la forma de la vieja historia. Pero lo importante es que si al principio sólo estimularon a quienes estaban dispuestos a aceptar el cambio, hoy inquietan y atraen a los historiadores más tradicionales. En muchos países la nueva historia ha dejado de ser una herejía. Sus aportaciones ya no se rechazan sin meditación ni se piensa exclusivas de las especialidades que las propiciaron. Poco a poco se integran a las preocupaciones de los demás historiadores y se establece un

<sup>1</sup> Véase los ensayos de Fernand Braudel reunidos en *Historia y ciencias sociales*. Madrid, Alianza Editorial, 1968. En ellos se traza el cambio operado en la historia por virtud del contacto con otras ciencias.

comercio activo entre viejas y nuevas concepciones. Una parte del ciclo se ha cumplido; su etapa siguiente es todavía impredecible. Pero es seguro que el diálogo que hoy comienza entre las aportaciones de la vieja y la nueva historia lanzará a los historiadores a una nueva aventura, más osada y fructífera para el desarrollo de las ciencias del hombre.

Para nosotros, como lo señaló hace tiempo Alfonso Reyes, el problema es doble. Por un lado es obligatorio conocer lo que se produce en casa, y por otro es indispensable seguir de cerca lo que se hace en el exterior. Pero ocurre que en ocasiones la producción local nos absorbe de tal manera que por mucho tiempo nos desentendemos de la externa. Otras veces, movidos por el deseo de reparar esos olvidos y acortar distancias, trasladamos mecánicamente conceptos e ideas que en otras partes han probado sus bondades pero que no siempre se ajustan a nuestra realidad. En ambas situaciones tocamos los extremos. Hoy, por ejemplo, todo parece indicar que nos encontramos en el límite del primer caso. No sólo estamos bastante alejados de las corrientes que en el exterior transforman a la historia, sino que aun entre nosotros la comunicación es difícil o simplemente no existe. En una época en que abrirse al exterior es casi una cuestión de vida o muerte, seguimos empeñados en cultivar ese hermetismo que Octavio Paz destacó hace veinte años como una de nuestras tendencias más peligrosas.

En historia, las pruebas de esta vocación al hermetismo son a tal punto abundantes que parecen increíbles. Los cultivadores de las diversas variantes de la Clío mexicana no sólo rechazan la posibilidad de establecer contactos entre sí: cada quien procura andar tan separado de los demás como éstos de aquél, y algunos llegan al extremo de pontificar en sus cenáculos que no hay más ruta que la que ellos señalan. “Conocemos —dice Octavio Paz— el delirio, la canción, el aullido y el monólogo, pero no el diálogo.”<sup>2</sup>

Una política que promoviera el diálogo entre nosotros y con el exterior bastaría para renovar nuestra historiografía y lanzarla hacia nuevas metas. Son hoy tan numerosas las aportaciones de cada una de nuestras especialidades que el solo esfuerzo de comparar entre sí sus resultados, de integrarlos en el todo de que forman parte, arrojaría una nueva visión de la historia mexicana. ¿Y qué decir de las perspectivas que abriría el intento de aplicar el instrumental teórico y metodológico de la “nueva historia” al material empírico acumulado por varias generaciones de historiadores?

<sup>2</sup> *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 47.

He ahí un primer paso que además de inyectar sangre nueva a nuestra disciplina, ayudaría a corregir otra desviación suicida: la ausencia de comunicación entre ciencias vecinas. Recuerdo que en los manuales donde se explicaba qué era la historia, había un apartado donde se listaban las “ciencias auxiliares” de esta disciplina: geografía, sociología, economía, etcétera. Esos manuales eran obra de autores extranjeros. En México no existe esa concepción. Sería necesaria una larga búsqueda para localizar un libro mexicano que integre de verdad los datos de la geografía a los problemas históricos. Y todavía es más desesperante no encontrar en las obras de los geógrafos las aportaciones de antropólogos, sociólogos o historiadores. ¿Y quién negará, en este país donde recorrer espacios equivale a transitar épocas históricas, que el enfoque combinado de historiadores y geógrafos no iluminaría muchos aspectos esenciales de nuestra historia pasada y presente?<sup>3</sup> Algo semejante puede decirse sobre la incomunicación entre historiadores, sociólogos y economistas. Sólo los antropólogos, y algunos especialistas que se ocupan de épocas que carecen de testimonios escritos, recurren con frecuencia a los métodos y conocimientos de otras ciencias.

Dialogar en familia, con los vecinos y el exterior, es sólo una manera de abrir las puertas a la renovación. Otra, también experimental y fecunda, es intentar un enfoque de nuestro pasado distinto del que hasta la fecha se ha practicado. Hace menos de tres años, en una reunión de historiadores europeos destinada a revisar lo hecho en historia social, decía Ernest Labrousse: “nous avons fait, jusqu’ici l’histoire des Mouvements et... nous n’avons pas fait assez l’histoire des Résistances.”<sup>4</sup> Esas palabras tienen plena validez para el conjunto de la historiografía mexicana. Desde que hubo historia entre nosotros, el interés se concentró en los acontecimientos relampagueantes y de gran estruendo, generalmente de naturaleza política, que por su violencia e intensidad parecían ser los principales agentes del proceso histórico. Más tarde, y por contagio inevitable, los especialistas de la historia social, de las ideas y la cultura, dedicaron también su atención a los “momentos estelares”. En suma, hasta aquí hemos hecho la historia de los cambios violentos, de las élites y de los triunfadores; rara vez la historia de los marginados, de

<sup>3</sup> Uno de los muchos caminos posibles para unir con fruto las aportaciones de la historia y la geografía, lo ha señalado recientemente A. Moreno Toscano, *Geografía económica de México, siglo XVI*. México, El Colegio de México, 1968. Véase también su artículo “Toponimia y análisis histórico”, *Historia Mexicana*, XIX, 1969, pp. 1-10.

<sup>4</sup> *L’Histoire sociale. Sources et Méthodes*. París, Presses Universitaires de France, 1967, p. 5.

los derrotados y de las masas; casi nunca la historia de los largos procesos que conforman la mentalidad de estos últimos grupos y explican sus aspiraciones, sus frustraciones.

La historia de México no es sólo la historia de “sus tres grandes movimientos triunfantes: Insurgencia, Reforma y Revolución”. Es también, y en una proporción numérica mucho mayor, la historia de incontables movimientos fracasados, de resistencias seculares, de miles de pueblos y hombres marginados. ¿Qué es la historia de los indios y campesinos de México, si no una historia de resistencias al cambio y de explosiones frustradas? ¿Qué es la historia de la mayor parte de los pueblos y pequeñas ciudades del país, si no una historia cuyo ritmo marca un compás diferente y extraño al de “nuestros grandes movimientos”, y donde todas las estructuras —económicas, sociales y mentales— ignoran o se oponen al cambio que estimulan desde fuera las élites?<sup>5</sup> Hablar de resistencias es una manera de referirse a las supervivencias, a esas voluntades que desafían el cambio porque están fincadas en estructuras cuya finalidad es coagular el tiempo, impedir la transformación que produciría su muerte. A una de esas supervivencias: la negativa de un grupo de comunidades campesinas a dejar de serlo, se refiere el hermoso libro de John Womack, Jr.<sup>6</sup> Sin embargo, sabemos poco o casi nada de las supervivencias religiosas, mentales, económicas, sociales y políticas que hoy todavía luchan por prolongarse. He ahí la otra, inmensa y oscura cara de nuestra historia que es preciso conocer para acercarnos a la verdadera imagen de este país contradictorio.

En historia de las ideas, una de las especialidades más innovadoras de los últimos años y menos aprovechadas, el maestro José Gaos había señalado un camino para estudiar el cambio y las constantes del pensamiento a través de lo que él llamaba *semántica cuantitativa*. Esto es, a través de la acumulación de las ideas que sobre un determinado aspecto se producen en un periodo, seguidas de su ordenación conceptual y cronológica, con el objeto de extraer de ahí un cuadro de las ideas de una época que permitiera estudiar sus frecuencias, su continuidad, sus rompimientos y los grupos o individuos que las emitieron. Este proyecto, como muchos otros que dio a conocer y comenzó a desarrollar con sus alumnos, era apenas la primera

<sup>5</sup> Véase, en este sentido, el excelente libro de Luis González, *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*, México, El Colegio de México, 1968.

<sup>6</sup> *Zapata y la revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 1969.

parte de lo que según el maestro se podía hacer, *ahora*, en esta rama de la historia. Después del periodo de las encuestas laboriosas, de la acumulación, ordenamiento y clasificación de las ideas, vendría una segunda etapa —que no vio cumplida y en cuya falta se apoyan las principales críticas a este método—, el momento de conectar esas ideas con la realidad que las genera, con los hechos políticos, económicos y sociales que las nutren y explican.

Ésta y muchas otras ideas que sembró Gaos en México pueden ser utilizadas provechosamente por los historiadores de la vida social, económica, del arte y de la cultura. Apoyados en esos catálogos y cronologías de ideas y acontecimientos grandes, pequeños, estables o fugaces, podremos algún día fijar el movimiento, los ritmos y cadencias hasta hoy desconocidos de nuestra historia social, económica y espiritual. Por ese camino se podría obtener una historia del movimiento de esos procesos apoyada en el estudio de su propio ritmo, no derivada de una cronología ajena (la de la historia política, única disponible ahora), sino inmanente a ellos.<sup>7</sup> Y conociendo individualmente los distintos ritmos de un proceso y su tendencia general, podríamos entonces comparar ese movimiento con el que siguen los demás procesos, y así llegar a registrar con exactitud esos momentos esenciales en los cuales los procesos económicos, sociales, políticos y mentales confluyen o se desfasan. Esos desfases, esos diferentes ritmos de desarrollo que adoptan los procesos que intervienen en la historia, ofrecen una nueva explicación de los cambios históricos; pueden ayudarnos a conocer las causas profundas de esas grandes convulsiones que a menudo conmueven nuestra historia.

Apertura hacia nosotros y hacia el exterior, comercio activo con los problemas e ideas de otras ciencias lejanas o próximas a la nuestra, práctica de nuevos enfoques y métodos; todo ello nos puede llevar a una nueva historia, a una historia que por lo pronto deseáramos que fuera simplemente abierta y experimental. Abierta tanto a los aires que vienen de la tradición, como a los nuevos que soplan por el mundo. Y experimental, porque ésta ha sido siempre la tradición de la ciencia, la única manera de renovarse sin cesar.

<sup>7</sup> El interés por conocer el ritmo (o los ritmos) de desarrollo de cada uno de los múltiples procesos que intervienen en la historia, no tiene nada que ver con el interés puramente calendárico de otros tipos de historia. Se trata de un interés en los *movimientos*, no en las fechas.

## ALFONSO REYES Y EL COLEGIO DE MÉXICO\*

*Antonio Alatorre*

Me imagino que las razones que movieron al presidente de El Colegio de México a pedirme que tomara la palabra en esta solemne ceremonia son dos: primera, que yo he venido a ser uno de los cinco miembros más viejos del Colegio; y segunda, que a partir de 1952, don Alfonso Reyes, conversador impenitente y admirable, tomó la costumbre de charlar casi cotidianamente conmigo sobre toda clase de asuntos divinos y humanos. (Me eligió, seguramente, a falta de otro mejor interlocutor: tengo la impresión de que a las once de la mañana, en esos lejanísimos años, de 1952 a 1957 o 58, no llegábamos a diez las personas que nos movíamos dentro del modesto recinto de Durango número 93.)

Pero —tranquilícense ustedes— no los voy a arrastrar al terreno embarazoso de las evocaciones personales. Lo que quiero hacer es hablarles de Alfonso Reyes durante unos momentos, ahora que se va a descubrir una efigie suya que durante los años venideros va a quedar ante la entrada de la biblioteca, que es como decir el cerebro y el corazón del Colegio. El espectáculo hermoso del estudio y la lectura va a quedar consagrado así a su memoria.

¿Y de cuál Alfonso Reyes he de hablarles? ¿Del conversador, del poeta, del funcionario, del diplomático, del humanista, del hombre de mundo, del estudioso, del escritor? Don Alfonso me hizo notar una vez cómo la bibliografía goetheana daba la impresión de lo inagotable, de lo infinito: a los libros y artículos existentes veía sumarse, en efecto, año tras año, otros muchos, interminablemente; estudios intitulados a menudo “Goethe y...”, donde a la conjunción *y* seguía cualquier sustantivo imaginable: no ya sólo

\* Palabras leídas el 28 de enero de 1970 ante el secretario de Educación Pública, el presidente del Colegio de México, varios miembros de la familia de Alfonso Reyes, profesores y estudiantes del Colegio y algunos invitados, momentos antes de que don Agustín Yáñez, secretario de Educación, descubriera la imagen en bronce de Alfonso Reyes, obra del escultor Augusto Escobedo.

“Goethe y Bettina”, o “Goethe y la ontología de Kant”, sino “Goethe y la hidráulica”, “Goethe y el catolicismo romano”, “Goethe y el amor petrarquista”, “Goethe y China”, “Goethe y los caballos”, “Goethe y la lucha de clases”, “Goethe y la naturaleza americana”, y así hasta el infinito.

Del propio Alfonso se podría decir algo no ciertamente igual, pero sí parecido. Pocos mexicanos ha habido tan abiertos al mundo, tan interesados por su variedad, tan fascinados por su compleja riqueza, horizontalmente, en la geografía, verticalmente, en la historia, globalmente, en la cultura. Los temas posibles son, pues, muchísimos. De todos ellos, a mí me gustaría desarrollar uno admirablemente iniciado hace años por Tomás Segovia: “Don Alfonso y los jóvenes”. Pero habría que hacerlo más despacio, y no es éste el momento. En este momento tengo que limitarme a algo más simple: decir, en pocas palabras, cómo la imagen escultórica de Alfonso Reyes que hoy se va a descubrir es un símbolo. Un símbolo de su presencia entre nosotros, un símbolo de la continuidad de su espíritu.

El Colegio de México fue, en más de un sentido, la culminación de la vida de Alfonso Reyes. Es como si su formación, en México y fuera de México, y sus tareas de escritor y de hombre de estudio, y su actuación pública, aquí y en Europa y en la América del Sur, y el arte exquisito con que sabía cultivar las relaciones humanas, y su preocupación siempre alerta por los problemas y sucesos del mundo, hubieran sido un adiestramiento para esta obra de sus años maduros: la fundación y la dirección del Colegio.

La historia personal de Alfonso Reyes, en su juventud, estuvo dramáticamente ligada, por la muerte de su padre, a la historia política de México en uno de los episodios culminantes de la Revolución. Pero también se vinculó con la otra historia, la cultural, gracias al papel que le tocó desempeñar en el Ateneo de la Juventud, con Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso y José Vasconcelos. Revolucionaria en el campo del espíritu, esta generación del Ateneo fue el entronque entre el México de Juárez, Justo Sierra y Manuel Gutiérrez Nájera y el México de Cárdenas, José Gorostiza y Octavio Paz.

Los trabajos escritos por Alfonso Reyes en esos tiempos del Ateneo de la Juventud, cuando él tenía unos veinte años, son un anuncio de lo que será en buena parte su actividad posterior: al lado de estudios sobre los trágicos griegos, Góngora, Goethe, Mallarmé y Bernard Shaw, hay uno sobre el paisaje en la poesía mexicana y otro en particular sobre Manuel José Othón, y además, cosa notable, un artículo bastante irreverente, con una irreverencia cargada de humor —o sea de salud—, acerca de la cere-

monia del “Grito” (la fiesta popular del nacionalismo), la noche del 15 de septiembre.

Atención, pues, pero atención vigilante y madura, no patrioter, a las cosas de México, y atención jubilosa y entusiasta a los mejores estímulos venidos de fuera. Lo cual es un rasgo característico del Ateneo de la Juventud. Recordemos las palabras, ya famosas, que más tarde escribió Henríquez Ureña:

Entonces nos lanzamos a leer a todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón, que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio (¡oh blasfemia!) a Nietzsche. Descubrimos a Bergson, a Boutroux, a James, a Croce. Y en la literatura no nos confinamos dentro de la Francia moderna. Leíamos a los griegos, que fueron nuestra pasión. Ensayamos la literatura inglesa. Volvimos, pero a nuestro modo, contrariando toda receta, a la literatura española, que había quedado relegada a las manos de los académicos de provincia...

De 1913 a 1939, Alfonso Reyes vivió sus años de madurez en París, en Madrid, en Buenos Aires y en Río de Janeiro. En las cuatro ciudades aprendió mucho, y en las cuatro, pero particularmente en Madrid y Buenos Aires, enseñó también mucho. Se vinculó con lo mejor de cada uno de esos mundos, trabajó y leyó y escribió al lado de Américo Castro y de Raymond Foulché-Delbosc, de Jorge Luis Borges y de Manuel Bandeira, perteneció a la redacción de *El Sol*, periódico de Ortega y Gasset, y al Centro de Estudios Históricos, dirigido por don Ramón Menéndez Pidal, y participó activamente en la vida de las tertulias y conferencias y revistas literarias de España y de Latinoamérica, al mismo tiempo que cumplía sus funciones diplomáticas, y que publicaba, en sucesión increíblemente rápida, sus artículos, sus traducciones, sus libros de poesía y de ensayo.

En 1939, al volver de manera definitiva a México, don Alfonso traía, no un gran equipaje de bienes materiales (nunca fue hombre rico), pero sí un espléndido bagaje espiritual: el tesoro de su propia vida interior, su visión del mundo, su cordialidad, su estilo, su madurez, en una palabra, y el tesoro de la amistad y el respeto de centenares de escritores y figuras públicas de muchos países. Y este doble tesoro confluyó en abril de 1939 en la creación de La Casa de España en México, cuyo nombre fue sustituido más tarde por el de El Colegio de México.

Claro que el nombre de Alfonso Reyes no es el único que hay que ligar con la creación del Colegio. Inmediatamente se nos vienen a la cabeza otros más: ante todo el de Daniel Cosío Villegas, ese acumulador de energía; y luego el de los españoles que nos transmitieron lo más fino y depurado de la tradición cultural de su patria en el momento en que los expulsaba de ella la barbarie fascista: José Gaos, Joaquín Xirau, Enrique Díez-Canedo, Ramón Iglesia, Adolfo Salazar y tantos otros. Pero el cemento de todas esas voluntades fue siempre la cordialidad, la penetración, la exquisita cortesía, el asombroso don de gentes de Alfonso Reyes.

En los últimos años me he encontrado varias veces con jóvenes que se sorprenden de que hace algunos años haya habido mexicanos que acusaran a otros mexicanos de cosmopolitismo, como si les echaran en cara un delito. La sorpresa de estos jóvenes me parece un buen síntoma, consolador en medio de tantos malos síntomas que deja ver el México de hoy. Pero así es: a Alfonso Reyes lo acusaron de ocuparse de Eurípides, de Góngora y de Mallarmé. Y él contestó admirablemente a los acusadores, tan admirablemente como Jorge Luis Borges a los suyos, porque hubo también en la Argentina nacionalistas necios que le reprocharon su interés por la cultura universal. La respuesta de don Alfonso y la de Borges vienen a ser una sola: el mexicano y el argentino tienen el mismo derecho del francés y del alemán a interesarse por el mundo.

Ése es el legado por excelencia de Alfonso Reyes. No es el único, desde luego. De sus años de peregrinación por el mundo trajo a México muchas otras cosas: ideas, salud, armonía, elegancia social e intelectual, aborrecimiento de la sintaxis coja y de la palabrería hueca y pomposa. Pero lo más importante que trajo fue el sentido de libertad de espíritu. Y éste es el legado que nosotros debemos mantener. Mantenerlo siempre igual a toda costa, aunque las aplicaciones prácticas, las encarnaciones concretas de ese espíritu no sean ya necesariamente las mismas que en vida de don Alfonso. Toda quema de libros, toda clausura de puertas, toda condena de ideas son otros atentados contra esa herencia de libertad, por mucho que la condena se haga con el pretexto de que hay que proteger el llamado “espíritu mexicano” contra el contagio de las “ideas exóticas”. Ninguna idea es exótica. Y en cuanto al espíritu mexicano, si es en verdad *espíritu*, no está, por fortuna, hecho piedra, definitivamente fosilizado y momificado, sino en constante creación y enriquecimiento. Ninguna idea puede ser ajena, ninguna puerta debe estar condenada para nosotros. Tenemos que esfor-

zarnos porque nunca se implanten la ceguera y la mojigatería provinciana, porque no cunda jamás el terror al pensamiento. Y estemos seguros de que cada vez que contribuyamos al mantenimiento de esta libertad, estaremos continuando, en lo que tiene de más profundo y más valedero, el espíritu de Alfonso Reyes.

Yo, personalmente, no creo que toda la obra escrita de don Alfonso esté destinada a perdurar. Una buena parte de ella pertenece al pasado, tal como sucede y ha sucedido siempre con la obra de muchos grandes escritores, que tienen que pagar ese precio por salvar lo más importante de su mensaje. Pero la imagen escultórica que dentro de unos momentos se descubrirá a la entrada de nuestra biblioteca no representa ciertamente ese tributo a Caronte. Lo que representa, lo que debe representar, es lo más valioso que él atesoró en su vida: el amor a las ideas, al universalismo, a la libertad.

## TRES POEMAS

*Carlos Islas*

*para mi madre*

Tu voz deja en el viento  
su cabellera de mujer  
cuando caminas por el campo  
de mi padre  
llorando su intemperie  
mientras vas dando de comer  
a las flores  
recién nacidas de sus huesos.  
Todo está roto madre  
en el silencio de su pecho  
menos tus manos  
que miran a sus ojos  
asomándose dentro de ti  
y buscando tu punto más lejano.  
El paso redondo del tiempo  
madura en tus idiomas nuevos  
la camisa del muerto  
y hay frases perdidas con su señuelo  
en la caída del suelo  
que es la tumba de la tierra  
despierta  
en donde disuelvas tus sueños.  
Pero  
la luz del color negro  
se va apagando madre  
en el viento de los días  
insurrectos...

## CON LA PALABRA A CUESTAS

*para Octavio Paz*

Con la palabra a cuestras  
voy por los caminos  
de tu cuerpo,  
de tu cuerpo  
hecho de mil maneras  
y un sólo acierto  
con un instante  
de cada  
Eva.  
El suelo que emana de tus cabellos  
aborda a mis ojos  
y se empina en el pozo de mis poemas  
para techar el sobrenombre  
de mis deseos,  
escurriéndose ciego  
entre las ruinas del silencio  
que mancha a mis dedos  
por cada estación  
de tu cuerpo,  
de tu cuerpo  
hecho por la mañana de mi voz  
y por la fatiga del tiempo  
que insta al espacio en su dolor  
por la mordida del eco  
a transigir por cada palabra  
un cuerpo...

## CON LA PALABRA A CUESTAS

*para Ramón Xirau*

La localización de la palabra.  
Sentada en la distancia  
de la imagen  
que persigue a la mirada.  
Sentada en la impaciencia  
del aire  
que cita a los objetos.  
Sentada en la abolición  
de la palabra.  
Sentada en las rodillas  
del deseo.  
Sentada en la discontinuidad  
de su presencia.  
Sentada en la válvula  
del silencio  
que filtra los llamados  
de cada puerta,  
amontonando la soledad a medias  
en el agujero propicio  
para que nazca la tierra...

## DOS POEMAS

*Jaime Sabines*

### I

Próximo, en la noche, un poco al margen,  
como tocando puertas en la sombra,  
(esto ha de ser la vida, ay, tan cercana)  
caminando en oscuros corredores,  
buscándome, buscando dónde estuve,  
mi nombre, mis olores, algo mío.

No dije adiós a nadie, ni a mí mismo.  
Nada dejé, ni un hueso para un perro.

Despedazando a Dios, trapos oscuros,  
jalándolo a mi muerte, ven conmigo,  
arrástrate, criatura, aquí a mi hoyo,  
cae conmigo.

Y esto es caerse horizontalmente,  
caer como al fondo de una calle.

### II

Animales simultáneos, los poetas, decentes o in, se reúnen gráficamente en las exposiciones del siglo.

En el camino de las tentaciones siempre estará presente tu imagen, desamada mía.

Yo soy sólo un investigador de la noche. Cuando te beso allí es que estoy buscando, sin darme cuenta, el refugio de la humedad primera, de la ciega, tibia, infinita célula derramada, crecida.

En la insistencia de la muerte he visto el mismo cuestionario tonto, la misma vieja preocupación de los aspirantes: para las moscas encerradas en un frasco es muy difícil ingresar a la vida.

¿Que voy a morir pronto? Lo sé, siempre será demasiado pronto. Por eso duermo poco, quiero estar despierto a todas horas, morir con los ojos abiertos para mirar un poco más.

En el final fue el verbo. En el principio fue el entendimiento armonioso, el silencioso amor.

Tú sólo mirarás las llamas, el resplandor instantáneo de este fuego perpetuo que soy yo.

## CONTAMINACIÓN: ALCANCES SOCIOECONÓMICOS

*Víctor L. Urquidi*

Hace aproximadamente quince años, un experto de la UNESCO fue invitado a la Universidad Nacional a llevar a cabo, asociado a un pequeño grupo científico mexicano, un estudio preliminar de la contaminación atmosférica en la ciudad de México. Ese estudio, cuyos resultados deben ser bien conocidos en el medio científico y en el oficial, dio origen a un programa de medición de la contaminación que quedó a cargo, al parecer, de la Secretaría de Salubridad. Algunos años después recuerdo haber leído en el *Correo de la UNESCO* un artículo firmado por el experto, el Dr. Fournier d'Albe, de nacionalidad británica, en que relataba la situación atmosférica de la ciudad de México, una de las peores del mundo, y hacía notar los males que podía acarrear. Durante los últimos años han aparecido artículos dispersos en la prensa en que se ha hecho alusión al problema, con frecuencia inspirados en los trabajos del grupo de la Secretaría de Salubridad, único que mostró interés. En fechas más recientes, a medida que los aspectos más visibles de la contaminación fueron siendo objeto de comentarios y crítica de la ciudadanía, de la prensa y en especial de los turistas extranjeros, el problema ha venido a hacer crisis y al fin se ha organizado una comisión en el Departamento del Distrito Federal encargada de intensificar los estudios, recomendar soluciones y establecer disposiciones tendientes a limitar o disminuir la contaminación.\*

\* En 1959, a instancia de una firma consultora norteamericana, tuve ocasión de sugerir a un secretario de Estado que una firma mexicana en asociación con aquélla iniciara un estudio general de la contaminación atmosférica en la ciudad de México que abarcara, además de la medición del fenómeno, los aspectos administrativos, sociales, educativos, de formación de opinión y de todo orden. Obvio era que el asunto se tratara con el Departamento del Distrito Federal y a tal efecto se concertó una entrevista con el entonces regente, empleando entre otros argumentos "convincientes" el de que cualquier día podían caer intoxicados por monóxido de carbono en la calle Tacuba algunas docenas de turistas. Se proponía un estudio básico que tendría de dos a tres años de duración, a un costo, relativamente modesto, de 6 a 7 millones de pesos, que ni para la Federación ni para el Departamento significaban fuerte inversión.

Le ha tomado, pues, a la administración mexicana, a la comunidad científica mexicana, a la prensa y a los medios de movilizar opinión, entre diez y quince años percibir, esclarecer, calificar y dar la debida prelación a un problema ambiental que era desde el principio perfectamente identificable y de tendencia previsible sin mayor dificultad (sin contar los muchos lustros durante los cuales se habló de las fábricas de cemento, la refinería de petróleo y, cada mes de marzo, de las famosas tolveneras). Cabe entonces preguntarse, a propósito de esta cuestión, cuál es el proceso por el cual se define en México una necesidad colectiva de tipo correctivo cuyo beneficio económico no es realizable de inmediato y que no ofrece los aspectos físicos concretos de una gran obra pública.

La contaminación, no ya sólo atmosférica, sino de muchos diversos órdenes en el medio ambiente, es un problema social, económico y político característico de la época en que vivimos, del grado de desarrollo que hemos alcanzado y del estilo de vida hacia el cual tendemos —y no sólo en México, por supuesto, sino en casi cualquier parte del mundo con mayor o menor grado. Pero por ser la nuestra una economía aún subdesarrollada, la nuestra, una sociedad todavía insuficientemente integrada, el problema asume aspectos distintos y quizá mucho más complejos que en los países de alto desarrollo industrial. Así como hemos tenido que descubrir penosamente, a lo largo de los años, que las recetas para el desarrollo económico elaboradas por los economistas de los países ya desarrollados no eran aplicables, ni siquiera conceptualmente, a los países de menor desarrollo, así también, quizás, los programas de prevención y corrección de la contaminación del medio ambiente que se elaboren en los países de alto grado de industrialización y urbanización no serán aplicables, como experiencia social y política —independientemente de sus aspectos científicos— a las comunidades urbanas y otras de las naciones de menor desarrollo sin que se modifiquen sustancialmente.

Precisa ante todo identificar qué es contaminación del medio ambiente. Contaminación es toda acción del hombre que da por resultado alterar perjudicialmente el equilibrio ecológico y crear condiciones físicas y sociales

El único resultado logrado, transcurridos varios meses y después de quién sabe qué clase de “estudio” de la propuesta en el DDF, fue que se hizo saber que, como no se trataba de un problema urgente, se estaría en posibilidad de destinar al trabajo, cuando más, medio millón de pesos —con lo cual terminó la gestión. Sería interesante saber qué presupuesto se asigna en la actualidad a los estudios sobre contaminación.

en que se dañan las posibilidades de la vida humana, del florecimiento de la vegetación y la fauna y del mantenimiento y desarrollo de los recursos naturales reales y del capital construido por el hombre.\*\* A largo plazo, la contaminación se viene produciendo desde los albores de la actividad económica, pero muy particularmente con el desarrollo moderno de la tecnología industrial y agrícola, la concentración demográfica y la aplicación masiva de la ciencia a la producción. De esta suerte, ningún país puede escapar a la contaminación salvo que no se desarrolle en absoluto —y aun en este caso puede sufrir los efectos del desarrollo y la contaminación de los demás. Sin embargo, los científicos establecen límites tolerables de contaminación antes de alcanzar los cuales ésta no tiene importancia significativa. Pasados esos límites —por ejemplo, en cuanto al contenido de monóxido de carbono o de dióxido de azufre en la atmósfera, o la fijación de DDT en la fauna terrestre y marina— la vida humana y el equilibrio ecológico peligran, con consecuencias que pueden ser irreversibles. Aunque los límites de tolerancia puedan a veces carecer de precisión, se acepta ya, por lo menos en los países de mayor desarrollo, que se está muy próximo a ellos en general, o en áreas determinadas o que en algunos casos tal vez se hayan rebasado. Es, pues, explicable la alarma con que se ve el problema, que se ha traducido en programas de control en algunos países, notablemente en los Estados Unidos, y en recomendaciones de carácter internacional, entre ellas la organización de la conferencia de las Naciones Unidas que sobre la materia se llevará a cabo en Estocolmo en 1972.

En los países de menor desarrollo, en muchos de los cuales prevalece la idea de que los recursos son inagotables y de que el incremento demográfico no representa mayor problema a largo plazo, y donde la principal preocupación, con toda razón aparente, es el desarrollo de la producción, la contaminación no parece haber provocado mayor alarma. Tiende a considerarse que es asunto que sólo aqueja a los países de gran desarrollo industrial. Aun Italia, país bastante industrializado, revela, como se señaló en reciente artículo en el *New York Times*, bastante despreocupación, no obstante que, por ejemplo, la mayor parte de sus playas y bahías están ya altamente contaminadas por petróleo y por desperdicios industriales y urbanos. Pero la India, cuya industria alcanza globalmente las mismas dimensiones que la italiana, genera

\*\* Algunos fenómenos naturales, en especial las erupciones volcánicas, acarrearán también contaminación ambiental.

no obstante mayor contaminación que esta última. Y no hay razón para pensar que la industria mexicana, la argentina o la brasileña se queden atrás. La tasa de urbanización latinoamericana, que es la más elevada del mundo, indudablemente genera contaminación ambiental, tanto visible como invisible, a la par con la de las grandes ciudades de los países desarrollados. Mucha gente cree que se trata del humo que emana de las chimeneas de las fábricas y las panaderías, o del que produce la mala combustión de la gasolina en los automóviles. Pocos se dan cuenta de que el monóxido de carbono creado por *toda* combustión es incoloro e inodoro; pocos reconocen que las partículas asociadas a la emanación industrial y automotriz no se disuelven a corto plazo; casi nadie ve en el DDT y otras sustancias químicas sino insecticidas eficaces para aumentar la producción agrícola o controlar el paludismo; es escaso el reconocimiento de la acción del fósforo introducido en las aguas por los detergentes; casi no hay conciencia del efecto del derrame de petróleo en los océanos; y así sucesivamente. La verdad es que la contaminación no reconoce fronteras —como ya lo saben, por cierto, los agricultores del valle de Mexicali— y que la responsabilidad de su control requerirá, además de la acción nacional, de la cooperación internacional. Los países de menor desarrollo no deberán rehuir su corresponsabilidad, no porque vayan a contribuir a resolver problemas de los países industriales, sino por su propio bien y el de sus habitantes y por la necesidad de proteger los recursos y hallar nuevas formas, menos peligrosas, de emplearlos.

El problema está en cómo poner en marcha un programa nacional para prevenir y contrarrestar la contaminación del medio ambiente en un país de menor desarrollo. Se pueden distinguir tres aspectos que, además del científico y tecnológico, merecen especial atención: el educativo, el económico y el administrativo o político.

La educación acerca de la contaminación tiene que principiar por la creación de conciencia sobre la materia. Deberían organizarse diversas actividades, cuidadosamente programadas, destinadas a crear un clima de opinión informada, por medio de la prensa y los demás medios de comunicación masiva. La finalidad es hacer entender cómo se produce la contaminación —atmosférica, del suelo, de las aguas, de la fauna y la flora— y qué consecuencias tiene; en seguida, motivar a la gente para que se comporte positivamente hacia la defensa de su patrimonio material y humano y, en consecuencia, pueda emprender las acciones individuales o colectivas que tiendan a ese objetivo. Aun en los países desarrollados no bastan los

programas ejercidos a través de los medios de comunicación masiva, sino que se requiere la acción por conducto del sistema educativo formal, así como por medios que permitan crear conciencia entre trabajadores adultos, jefes de familia, agrupaciones gremiales y patronales, etc. Con más razón en los países de menor desarrollo, donde los medios de comunicación tienen alcance bastante limitado. Así como en muchos países se ha creado conciencia de la necesidad del desarrollo, o de la reforma agraria, o de la educación, no debería ser imposible establecerla acerca del peligro de la contaminación y de la urgencia de contenerla y erradicarla, pero desde luego buscando en cada país los lineamientos y las técnicas más adecuados a la situación y la psicología locales.

En el aspecto económico, que en parte se relaciona con el educativo, el foco de atención tiene por fuerza que ser la unidad productiva agrícola, industrial o de servicios, llámese rancho, sociedad ejidal, empresa, cooperativa o cualquier otra denominación, inclusive el Estado. La producción de contaminación debe considerarse como un bien económico negativo, o sea como un costo social o colectivo que indirectamente afecta la productividad a mediano y a largo plazo y cuya incidencia en el costo unitario de producción debiera contabilizarse. En los países desarrollados tiende a considerarse que los programas para el control de la contaminación deben costearlos directamente las unidades productoras con cargo a sus gastos de producción —y en su mayoría las empresas están capacitadas para hacerlo, aunque en algunos casos sin duda traspasarán parte del costo al consumidor; pero en los grandes mercados competitivos esta incidencia tiende a diluirse. En los países de menor desarrollo, es evidente que, con pocas excepciones, las empresas industriales o agrícolas no pueden absorber los costos adicionales representados por la contaminación sin repercutirlos excesivamente en los precios de venta, por lo que será necesario organizar un sistema de financiamiento de la acción anticontaminante que incluya, entre otras cosas, la depreciación fiscal acelerada y otros incentivos. De igual modo, se pueden establecer incentivos para el consumidor, a favor de aquél que cumpla con determinadas medidas que limiten o reduzcan la contaminación. Por el lado administrativo o político cabe considerar ante todo la incorporación de un programa nacional contra la contaminación ambiental en la programación general del desarrollo económico y social. Las acciones anticontaminantes no deben verse como medidas dispersas de higiene industrial o urbana sino como parte de una promoción más

amplia de condiciones propicias, a corto y a largo plazo, de un desenvolvimiento conveniente a la colectividad. Si, por ejemplo, la contaminación atmosférica de la ciudad de México, o la de las playas de Acapulco, afecta al turismo internacional, es evidente que en tanto el turismo sea un elemento estratégico en el desarrollo económico nacional, un plan para eliminar la contaminación deberá formar parte, independientemente de sus otros méritos, de un plan de fomento del turismo. Si se acepta la conclusión a que han llegado los científicos en el resto del mundo acerca de los peligros graves que comporta el uso del DDT y otros pesticidas, un plan de desarrollo agrícola debe asociarse a un plan de reemplazo científico y tecnológico del DDT —y lo mismo en relación con la erradicación deseada del paludismo.

Por otro lado, además del aspecto educativo ya mencionado, que obviamente tiene incidencias políticas, la administración pública necesita organizarse de manera adecuada para la observación y medición de los fenómenos de la contaminación, su evaluación y la adopción de medidas correctivas en muchos frentes. Si en materia de contaminación no hay fronteras internacionales, menos las hay entre entidades federativas —o sea que el problema requiere atención a nivel de política del ejecutivo federal, con la debida coordinación entre entidades. Las medidas administrativas deberán relacionarse estrechamente con los aspectos económicos; por ejemplo, las reglamentaciones tradicionales tienden a ser represivas —se imponen multas a quienes no hagan tal y cual cosa. Como la acción anticontaminante requiere inversiones, en lugar de multas deberían establecerse incentivos fiscales y pecuniarios, sobre todo si se desea evitar una repercusión en los precios. El estado puede asimismo proveer ciertos servicios públicos gratuitos o subsidiados a quienes se presten a adoptar medidas anticontaminantes, por ejemplo, a los automovilistas que de otra manera no podrían mejorar la combustión en sus vehículos.

Finalmente, puede señalarse el aspecto internacional, que implica la cooperación científica y tecnológica con los países empeñados en estudiar los problemas de la contaminación y en aplicar las soluciones tanto globales como regionales o locales que en cada caso convengan.

En suma, ha llegado el momento de considerar la contaminación del medio ambiente y la acción para erradicarla como parte indisoluble de las interrelaciones económicas, sociales y políticas de las que depende la supervivencia del hombre en un proceso de constante mejoramiento.

## EL POETA EN SU CUMPLEAÑOS

*Tomás Segovia*

*a Jim Irby, que cumple los suyos dos  
días antes que yo*

No volver a nacer nunca más desde ahora  
quiero saber qué digo cuando me digo eso  
no volver pero no quiero no volver a querer saber  
quiero decir buscar qué fue lo que busqué  
quiero decir que me asombro  
que me pregunto y la pregunta es menos que el asombro  
me asombra haber llegado aquí  
a este momento en que estoy viendo vivir aquellas ramas  
que reverdecen pródigas y minuciosas  
cómo hemos llegado pues el tiempo y yo a este lugar extraño  
cómo es que estoy al fin en esta hora  
en la que están también aquellos árboles el agua absorta los movidos  
pájaros  
o es que no hemos llegado al fin a nada  
pasará también este minuto  
pero qué habrá sido lo que en él se cruza ahora  
por qué todo venía a él como a su casa  
en dónde está el lugar donde habré convivido  
con estas cosas confiadas ante mi mirada  
donde estoy conviviendo en este instante  
con mi vasta familia misteriosa  
en un orden que no me asombra  
que me asombro tanto de que no me asombre  
mirando aquellas hojas todavía niñas  
que nadan velozmente en el torrente del viento  
imagen de la dicha que es el vértigo más lento

la dicha frescura invicta y escondida en los peores bochornos  
y frescura también entre el hielo fanático  
y que al llegar vi que también aquí milagrosamente vive  
me bastó la primera rápida ojeada  
para decirme aquí también aquí también  
del mismo modo que entro en esta hora ahora  
seguro de que en ella está también la dicha si la quiero  
pero no sé si estaba aquí de veras cuando vine  
o si no menos milagrosamente la traje yo conmigo  
la instalé sin saberlo en esta casa extraña  
de este país extraño entre extrañas tareas  
de donde estoy mirando este paisaje mío de un país extranjero  
a través de una ventana a la que llamo mi ventana  
y en la que pienso como mi ventana  
sentado ante una mesa que compré envejecida y estragada  
marcada sólo por el trabajo por el amor no  
y que ahora es mi mesa tan tranquilamente  
en la que se hallan bien mis papeles mis lápices mis pipas frías  
y este vaso con un ramito de botones de oro  
que cortamos ayer junto al agua oscura  
en la ruda amistad del aire sofocado  
descalzos por la dicha de la hierba  
y que hoy hundidos en su poca agua limpia  
siguen siendo tan puros tan intensos  
como cuando poblaban las fauces del verano  
pequeñas flores de gracia poderosa en su tamaño  
valientemente erguidas en todos sus centímetros  
vibrando en su fragilidad con la fuerza de la justeza  
densas sus cabezas leves del peso de sus puros amarillos  
pequeñas flores justas no perfectas ni imperfectas  
alzadas de la perfección al tiempo  
recortadas contra el fondo de la perfección  
bellos cuerpos de flores  
emblemas como quemaduras en la piel del tiempo  
más mías que mis pipas mis lápices mis papeles  
tan mías como mis palabras  
y todo puede ser ajeno extraño hostil menos ellas

unas leves flores amarillas unas pocas palabras  
desde las cuales recomienza la pertenencia  
se reconstruye la trama del sitio donde aparecemos  
del espacio de estar donde somos más mutuos que nuestros  
sólo porque hay flores y palabras diré que estoy aquí  
que llegar hasta aquí fue llegar a algún sitio  
porque era llegar a un sitio adonde llegan flores  
sólo soy extranjero más acá de las flores  
sólo de las palabras para acá disiento  
allá todos conspiramos juntos somos un solo hermano múltiple  
parientes de las bestias los bichos los ramajes  
paisanos de las piedras las aguas las tormentas  
alzados de la perfección a la multiplicidad  
para por una vez de una vez nacer  
no volver a nacer decía  
no acaban de nadar las frescas hojas ágiles  
tal vez nacer sin fin  
durar un solo nacimiento inmenso  
no cumplir ya más años sembrarlos a la redonda  
entrar de veras en el tiempo nadar en él no escalarlo  
navegar a nivel de tiempo no despeñarme ya más por sus picos  
haber de veras nacido todos mis nacimientos  
no minar más el tiempo cavándole hondas fugas  
no nacer más para de veras renovarse florecer alzarse  
y no hundir cada vez en la sombra subterránea el tronco  
cuántas veces de pronto algún comienzo mío  
se desplomaba por debajo del tiempo  
hacia el abismo prenatal hacia el pozo del no comenzar  
y mientras vivía mi historia  
me desvivía mi prehistoria  
todo quedaba vivido y a la vez la vida no empezaba  
no nacer más ser desde ahora contemporáneo de mis años  
pues tantas veces he desautorizado al tiempo  
tantas veces en otro tiempo esperé frenético del porvenir otro tiempo  
que aboliese este tiempo o todo tiempo  
un don brotado de la pura ausencia  
que viniese a decir nada ha pasado

no has vivido no caíste nunca todo lo hemos borrado  
no sabemos de nada no nos conoce nadie estamos solos  
consolados de ser

puros como la muerte  
mas no era ese altanero sueño el fuego de esperanza  
era el trabajo de soñarlo  
hecho de horas y de lentitud sometido al crecimiento  
el sueño hecho trabajo ritmado punteado como una costura  
que me cosía a la trama temporal del mundo  
era allí donde entraban todas las horas como en su casa  
allí donde siempre he vivido en el asombro de la naturalidad  
haciéndome nativo de la extrañeza  
morador de esa casa del tiempo como estaba diciendo  
esa misma que aquí es ahora mi casa  
donde estoy viendo por mi ventana ajena  
la silueta negra de un negro con sombrero  
que pesca recortándose contra el temblor luminoso  
flotando en los remansos de este lento presente  
envuelto en la lentitud que de él mismo emana  
como el hilo de seda del capullo levísimo  
o como el hilo levísimo que une estas líneas que escribo  
que es el mismo que unía tantas líneas que he escrito  
abandonado como el negro pescador solitario  
al hechizo de un agua y sus reflejos  
moviéndose sin fin en un camino inmóvil  
unidad incambiada de una forma no acabada nunca  
siguiendo ondulaciones inseguibles  
tantas tardes y noches y mañanas  
junto a una taza de café que dejaba enfriarse  
atento a no dejar enfriarse unas palabras vivas  
un hilo nunca interrumpido aunque ignorado a veces  
que en cada reencuentro se muestra como el hilo de la vida  
dice que toda la vida fue este proseguido murmullo  
esta asombrada escucha del manar del tiempo en su fuente  
un lentísimo vértigo una dicha secretísima  
en la que cada hora es una hora de llegada  
y cada escala del tiempo el cumplimiento del viaje entero

y cada frase cumple todas las frases anteriores  
 y cada acento todos los ritmos que llevaron hasta ese acento  
 y las palabras brotan siempre sin posible final  
 y los años corren sin dique sin cumpleaños  
 y sin embargo hay un punto que termina el poema  
 hay un día que termina el año  
 cortamos trozos de tiempo los envolvemos los enlazamos  
 atar el tiempo en haces es lo que llamamos el trabajo  
 cumplir años un día es no ser como un ángel  
 pues a qué llamaríamos el cumpleaños de los dioses  
 pero en el frescor secreto del manantial del tiempo  
 este poema no termina nunca  
 estas palabras que escribo

allí se escriben para no acabar

allí son la pura dicha de un perpetuo nacimiento  
 y el punto que pondré a estas líneas allí no lo pondré  
 allí el año se celebra no se cumple  
 se cumple sólo el nacimiento nunca su aniversario  
 lo que aquí tiene su fruto allí su celebración  
 pues a qué nombraríamos trabajo  
 sin la celebración que llamamos nombrar  
 el mundo al que me cose el hilo del trabajo  
 con el hilo del murmullo lo pongo en la frescura  
 como hoy estoy poniendo en la frescura mis años  
 celebrando en el silencio de donde se devanan las palabras  
 como el tiempo se devana de la monotonía  
 del ritmo repetido del ocaso la noche el alba el mediodía  
 del retorno de esta juventud viejísima la primavera  
 de las ondas con que el viento empuja el agua hacia ninguna parte  
 de la danza de estas hojas en natación inmóvil  
 desnudas en la dicha en esa misma fuente de frescura  
 por la que tanto he trabajado para llegar a esta hora  
 a la que he estado llegando siempre  
 en la que me es prometido ya no ser un intruso  
 entre estas cosas feraces no nacidas del asombro.

[Del libro *Terceto*, de próxima aparición.]

## LOS “CONTAGIOS” DEL ARTE ACTUAL

*Damián Bayón*

En el análisis de la plástica que mejor nos expresa, todos los grandes “temas” modernos —aparentemente extra-artísticos— van apareciendo uno a uno, dándose la mano quizá involuntariamente. Y esa ronda va modificando nuestros juicios que ya no pueden ser sólo “estéticos”: la “mecanización”, la “producción en serie”, la “publicidad”, los “chistes”, las “historietas” —sin contar el cine, el teatro, la radio, la televisión— van modificando, cada uno a su manera, a las llamadas artes plásticas.

Yo me he preguntado muchas veces: ¿no será, por ejemplo, que viviendo como vivimos, en una era fundamentalmente científica y técnica el artista se sienta celoso y busque imitar al científico? El siglo XIX fue predominantemente “literario” y la literatura contagió, para bien y para mal, a la música y a la pintura de la época. Lo que buscaban desesperadamente un David, un Ingres y hasta un Delacroix era sobre todo, no lo olvidemos, una “anécdota” que pudiera desencadenar sus potencias expresivas. De la misma manera, nuestro tiempo, al ser predominantemente científico, y ¿quién se atrevería a negarlo en el siglo de la bomba atómica, de la llegada a la Luna?, debe estar contagiando de “cientificismo” —aunque no nos demos cuenta— a todas las otras formas de la actividad humana.

El artista, consciente o inconscientemente, podría imitar, así, la actitud mental del hombre de ciencia, “jugando” él también a su manera, a lo que cree es el juego de la técnica. Sólo que su técnica, en vez de tener un fin utilitario inmediato como las verdaderas máquinas, sirve, sobre todo, para poner de manifiesto las posibilidades de belleza (y me excuso de tener que emplear esta gran palabra de la cual también seguramente los jóvenes reniegan aún más que de “arte” y “artista”), posibilidades de belleza que están como latentes en la luz y en el movimiento. Porque, de más está decirlo, esta interpretación o conato de interpretación no se aplica sino a los que construyen mecanismos con fines ópticos. A mí me parece ver muy claro que eso es lo que ocurre, precisamente, en las máquinas cibernéticas, diná-

micas, proyectoras de imágenes que inventa Nicolás Schoffer. Lo mismo puedo decir de las primeras máquinas "ingenuas" de Le Parc, que nos proveían de un repertorio que quería ser meramente visual sin comprometerse ni comprometernos. A partir de su *one-man-show*, que le valió un Gran Premio en la Bienal de Venecia, en 1966, las cosas cambiaron: mejor dicho ya habían cambiado allí. ¿Lo entendió así el jurado internacional? En esa segunda época de las máquinas de Le Parc hay ya más juego, más ironía. Un matiz surrealista se ha deslizado en el proyecto puramente óptico del principio. De discípulo del inflexible Vasarely, Le Parc parece ir evolucionando hacia el segundo tipo de máquinas del que quiero ahora hablar.

En el caso de Schoffer el caso de contagio de la máquina se había producido —digamos— a la "primera potencia". Pero la obsesión maquinística puede también tener lugar a la "segunda potencia", no como simple adhesión admirativa a la máquina, sino como una crítica, una verdadera caricatura de la máquina (que es también una manera de estar preocupado por ella). En el primer caso había contaminación directa, se trataba sobre todo de la creación de mecanismos capaces de engendrar una belleza expresiva al nivel de nuestra moderna tecnicidad. En el segundo, en cambio, hay ya una reflexión, una distancia psíquica, una ironía, como diciendo: ¿así que las máquinas sirven para hacer cosas?, ¿así que nosotros dependemos de esos objetos utilitarios capaces de fabricar otros objetos utilitarios? Pues bien, nosotros vamos a crear las máquinas inútiles, las máquinas que no sirvan para fabricar nada, a no ser una inquietud; las máquinas que en vez de tranquilizarnos nos desasosieguen.

Ésa podría ser, más o menos, la mentalidad que presidió a la creación de las "máquinas gratuitas" como las que inventaron, hace ya cincuenta años, algunos artistas del grupo Dadá. De esa genealogía podrían ser las deliberadamente complicadas y herrumbrosas máquinas locas del suizo Tinguely, ante las cuales el espectador se echa a reír, tan cósmicas y artísticas son. Es justamente a este segundo grupo, divertido y bufonesco, al que las nuevas creaciones de Le Parc se acercan, tímidamente aún. Él dota a sus obras de un color y una iluminación de circo hasta el punto que en una exposición, sus distintas proposiciones parecen otros tantos *stands* de una feria de diversiones.

El maquinismo, positivo y negativo, es uno de los grandes contagios del arte contemporáneo. Casi como corolario de este "maquinismo implícito" de algunos artistas contemporáneos, se podría hablar también de una

“envidia” del artista por la fabricación en serie, una de las consecuencias más obvias de la máquina, la tentación que siente de repetirse indefinidamente, en contra de la verdadera vocación del arte que es la de inventar, cada vez, *da capo*. Reconozco que es ésta una interpretación por demás benévola de esa plaga tan de nuestros días —sobre todo en el caso de los que tienen éxito— del artista que se repite *ad nauseam*. Decididamente tengo una debilidad por los artistas y los quiero justificar aun de sus peores tics; mucho más duro voy a ser —un poco más adelante— con los críticos y los *marchands*. Quiero creer, y de hecho lo creo, que en la tentación de repetirse como se repite la máquina hay una contaminación inconsciente. Cuando el artista “da en la tecla” (no la suya sino la que gusta a los críticos, *marchands* o público adinerado), prácticamente no le queda más remedio que repetirse. Es el caso de Bernard Buffet (en un mal pintor) y es el caso de X o Z, que siguen “fabricando” la misma tela o la misma escultura: hasta que todo coleccionista importante tenga una, hasta que cada museo de los que cuentan pueda exhibir triunfalmente su trofeo.

Ahora que aquí hay un contrasentido: si la obra actual, en el mejor de los casos, es como un grito o un puñetazo, como grito o puñetazo también sólo contará como efecto de sorpresa. ¿Cómo sorprenderse aún con la milésima bandera de Jasper Johns, el diezmilésimo tajo en el medio de la tela, aquel que practicaba Fontana en sus últimos años? Por eso, repito, me parece ejemplar la conducta de Robert Rauschenberg —el mejor artista norteamericano de su momento— que después de una serie de provocaciones en forma de *collages* gigantescos de objetos encontrados, tuvo la valentía de volver a la pintura bidimensional y probar otras técnicas de serigrafía, de “impresión” directa sobre la tela.

Distinto completamente es el caso, ya analizado, de los “múltiples”, porque el artista no imita a la máquina sino que la usa francamente, de acuerdo a su verdadera función que es la de repetir un modelo, un prototipo. Todo el problema de los múltiples, como habíamos visto, es pues, puramente un problema de número de ejemplares.

Estos contagios de la máquina pueden parecer alarmantes pero, a la larga, resultan provechosos, puesto que nos obligan a plantearnos los problemas cada vez de una manera diferente, apartándonos de la tentación de cualquier pereza mental. La prueba es que nada parece más ridículo hoy que esas críticas de artes plásticas que se escribían hasta hace unos años (hay quien las sigue todavía escribiendo...) en que todo se reducía a un simple

análisis formal, sólo de superficie, esmaltado aquí y allá, artísticamente, con algunos adjetivos elegidos según la sensibilidad más o menos exquisita de quien escribía.

Hoy el mundo moderno se nos viene encima con sus aterradores medios de difusión que hacen que todo lo hecho o dicho en un punto cualquiera del planeta sea conocido, horas o días después, en el rincón más perdido o alejado. No hay ya intimidad posible y hasta nuestra vida privada se hace pública. Ahora bien: las grandes situaciones humanas merecen, a su vez, grandes soluciones artísticas en respuesta. Si no, todos caemos en aquello que, injustamente, Cézanne le reprochaba a Gauguin, o sea *la petite sensation*. En nuestros tiempos, las que todavía llamamos formas artísticas —para entendernos—, están contaminadas de todas las otras formas de comunicación y consumo: cine, radio, televisión, historietas, moda. Cada vez hay menos “distancia” entre una cosa y otra: los interiores de las casas, la ropa de hombres y mujeres (cada vez más parecida entre sí), las tapas de revista, los anuncios callejeros o impresos, los chistes que nos hacen reír o los *comics* que miramos a escondidas. Todo marcha más o menos al unísono, y así pasamos de una cosa a otra sin casi darnos cuenta: una exposición técnica sobre “elementos inflables” coincidió en París, hace dos años, con la moda de los sillones de plástico transparente; como expresión de la misma manía, algunos hombres de teatro ponían en escena obras clásicas con decorados inflables y multicolores. Eso estaba *in* en ese momento, todos nos dimos a ese juego con cierta ingenuidad y alegría. Hojear hoy día una revista de actualidad, ir al cine, mirar la televisión, visitar una galería de vanguardia, ir de compras a una gran tienda, resulta más o menos lo mismo desde el punto de vista vital, al menos como estímulos a la forma, al color, aunque sea al nivel subliminal.

Hace poco, decepcionado ante un menos que mediocre Salón colectivo, me encontré diciéndole a un joven pintor francés, muy inteligente por cierto, que, absurdo por absurdo, me parecía mucho más estimulante y entretenido ir a una gran tienda de París que a cualquiera de esas exposiciones llenas de objetos gratuitos, pseudo-eróticos, pseudo-políticos, realizados en *papier maché* y pintados rápidamente de colorinches a la moda... Hoy, más serenamente quizá, comprendo que lo que más me irritaba era la gratuitidad, el carácter “experimental” que los directores de museos y galerías se han apresurado —demasiado a mi manera de ver— en “entronizar” como algo decantado y definitivo, algo capaz de ser colgado en los museos al lado

de Picasso, de Klee, de Matisse. No, ni las formas agresivas, ni los colores chillones o fosforescentes me desagradan en sí, por el contrario, pero estoy seguro de aceptarlos, de “asimilarlos” mejor en una buena vidriera que en una exposición en donde, para colmo, generalmente están mal realizados.

Yo me convertí al op art (no al cinetismo, en el que siempre he creído) mirando una noche, en París, un programa de televisión del joven y discutido director Jean-Christophe Averty. El op no me había convencido en los “cuadritos” que hacían algunos amigos llenos de sensibilidad (argentinos tenían que ser para estar al último grito de la moda que venía de Nueva York...) Eran, cuando más, laboriosas obritas hechas, aplicadamente, con tiralíneas y que tenían, digamos, un metro cuadrado de superficie. Cuando vi el *show* de Averty, comprendí la “escala” a la que había que jugar con esos elementos: el estudio entero de 30 o 40 metros de fondo por 20 de ancho estaba pintado de blanco con enormes rayas diagonales de colores alegres y ácidos. *Sobre* ese gran cuadro —cuyos límites se perdían por lo alto y por los lados— evolucionaban los bailarines, cantaban sus estridentes canciones pop los muchachos y muchachas jóvenes, vestidos también de “decorado”, haciendo juego con él. No era una morondanga puesta sobre la pared del *living* del entendido, especie de maqueta siempre insatisfactoria: era la *imagen óptica en sí misma*, el gusto tan nuestro por las rectas, las paralelas, el color homogéneo extendido en enormes playas, sin pincelada aparente ni vibración. Era una gran pintura al *duco* a escala natural, en que unos muñequitos se agitaban, cantaban las mismas tonadas que nosotros bajo la ducha. En una palabra era una forma moderna de emocionarnos, de cautivarnos. ¿Gran arte, arte de museo para largas y doctas disquisiciones pseudo-filosóficas, literarias cuando más? ¿Quién habla de eso! El conjunto tenía algo de automóvil nuevo, de máquina resplandeciente: exacta, eficaz, optimista. La antítesis de las dramáticas máquinas de coser de hace cincuenta años, de hierro fundido y en “estilo gótico” que deprimen aun hoy sólo de verlas, y hacen pensar en costureras explotadas a las que se les paga un sueldo de hambre.

No, hay que convencerse: las formas de expresión contemporáneas “flotan” entre varias soluciones, no acaban de decidirse más bien en favor de una, si tiene que ser a expensas de otra. El artista —que o es intuitivo o no es nada— tendrá que orientarse, hacer su propio autoanálisis, para ver primero si va por buen camino y, segundo, si aun suponiendo que el rumbo sea el apropiado no se está acaso equivocando en los medios que emplea. Hay pintores que son decoradores natos, ilustradores de libros, fotógrafos

frustrados. Hay directores de teatro que deberían hacer cine. Cineastas que tendrían que escribir libros. Y no acaba esta combinatoria: un día me gustaría escribir un libro escandaloso sobre la mayor eficacia de ciertas obras "puestas" en otro registro, "traspuestas" —como se dice de las partituras— a un diferente y más apropiado medio de expresión. Y no hablaría de personajes de segundo orden, no, si no de algunos de los más importantes...

#### LA DEMANDA DE IMÁGENES

He dejado, deliberadamente de lado lo referente al contagio de la publicidad para poder tratarlo en relación a la "demanda de imágenes" en nuestro mundo cada vez más analfabeto como se complacía en anunciarlo en *La galaxia de Gutenberg* el muy citado McLuhan.

En contra de lo que sostiene el que fue mi maestro y sigue siendo mi amigo, Jorge Romero Brest, la imagen no ha perdido vigencia en nuestra época. Conste que englobo en la expresión "imagen" todo lo que es figurado plásticamente, un poco como los niños que prefieren los libros "de figuritas" a los que no las tienen. Creo que en ese sentido los niños nos dan, a los ensayistas, una buena lección de objetividad y, para hacerme entender, hablaré aquí de las imágenes, sin importarme en este caso —ni poco ni mucho— lo que esas imágenes visuales representen.

Nuestra época es visual por excelencia, así como el siglo XIX parece haber sido, en cambio, fundamentalmente musical y literario. A nosotros, por el contrario, todo nos entra por los ojos, de ahí el consiguiente proceso de "desgaste" de la imagen, reproducida hoy, gracias a los medios mecánicos (¡otra vez la máquina!), por millares o millones de ejemplares. Pero quien dice "imagen vista" dice "imagen gastada", ya que hay que reemplazarla continuamente por otra u otras para que, al pie de la letra, la veamos, seamos capaces de verla.

Fácil es comprender que, en esta carrera desenfrenada por encontrar cada vez el *frisson nouveau* (que decía Víctor Hugo refiriéndose a Baudelaire), el creador plástico actual, en todos los órdenes, se confunda, sobre todo, con el especialista en publicidad. No en vano tantos artistas y de los mejores —como Vasarely, Andy Warhol— vienen directamente del reino de la diagramación y de la propaganda... Y es que, como dice Francastel (*Pintura y sociedad*, 1951, traducido por mí), la noción de propaganda, en

el sentido más lato del término, es útil para interpretar no sólo el arte actual sino el de todos los tiempos. El hombre siempre ha querido demostrar algo, persuadir de algo, inducirnos a algo. En el campo de la publicidad este llamado es, digamos, más perentorio y en cierto modo exclusivo. En el arte religioso, político, exaltador de la personalidad que ha sido, prácticamente, el arte de todos los tiempos hasta llegar al siglo XIX, el artista estaba encargado de “vendernos un producto” (para decirlo groseramente y provocar un choque benéfico en el lector). Sólo que, en materia de arte, las condiciones de legibilidad, el inmediato destino de la cosa, el sentimiento exaltado que se trata de “inocular” queda, si no oculto, al menos disimulado entre la hojarasca, precisamente, de lo que llamamos arte.

Al hombre le habían enseñado a ver, en la pintura occidental, con los ojos del pintor de Altamira, de Giotto, de los primitivos flamencos, del *Quattrocento*, con los ojos de los grandes artistas del Renacimiento y sus seguidores internacionales del siglo XVII. Y, ya más cerca de nosotros, según los impresionistas, los *fauves*, los cubistas, etc., hasta llegar al arte abstracto. Ya era hora, sin embargo, de que los más jóvenes —inquietos y dotados— vinieran a proponernos nuevas soluciones, por no decir nuevas agresiones.

Eso es quizá lo que explica que el pop art, primero, y el op art después, hayan podido resultar tan apasionantes para nuestra hambre de imágenes, a pesar —o justamente gracias— a que eran de signo opuesto entre sí. El hombre empezaba a dormirse plácidamente, ya conocía de memoria el repertorio de las distintas “visiones” que le aparecían ‘al pie de la letra’ como lo *déjà vu*. Tenía que venir un Rauschenberg, un Jasper Johns a sacudirlo. O un Vasarely y todos los que en París —significativamente extranjeros en su mayoría— se han dedicado en estos últimos quince años a un arte geométrico que ahora deriva hacia el cinetismo y que, en algunos casos (como el muy revelador de Julio Le Parc que hemos ya mencionado), se inclina de manera decidida a una especie de nuevo dadaísmo juguetero.

Seamos sinceros con nosotros mismos: aunque el pop art quisiera ser, en su origen, un arte de denuncia con ribetes de humor negro, lo que nos había llamado la atención en él era sobre todo, no tanto el populismo feísta norteamericano —justificable principalmente y en última instancia para los interesados— sino ópticamente, la violencia del choque de formas, materias, colores, texturas, escalas que se nos venían encima y resultaban después de todo, una nueva proporción inédita capaz de ponernos en contacto con la realidad *aun de otra manera*. Y ese mismo hombre alerta y culto,

interesado en agrandar sus fronteras y sin la mordaza de los prejuicios se encontraba pudiendo ver, no sólo según la lista gloriosa que enumeraba más arriba, sino que también podía ver "a lo pop art", "a lo op art". En la conversación contemporánea se puede decir de un cuarto que parecía "un Rauschenberg", como se dice frecuentemente de una situación descabellada que es "del más puro Ionesco". Y es que, tanto el uno como el otro, han sabido crear mundos tan coherentes que llegan a imponérsenos de una vez por todas, como algunas de las formas privilegiadas que tenemos de asumir toda nuestra verdad contemporánea.

Lo que contaba en el pop art para el "consumidor" —puesto que hay que hablar en estos términos—, y lo que pasó inmediatamente al dominio público fue, sobre todo, la imagen nueva, inesperada, chocante. Agresiva quizá como una palabrota pero, también como ella, reveladora de un estado inquietante de cosas.

Poco después aconteció casi lo mismo, aunque bajo el signo contrario, con el llamado op art, arte perfectamente serio y que tenía, en Europa y en los EE.UU., una trayectoria larga y concienzuda. Los buscadores infatigables de la novedad (los de la publicidad o los otros), después de tanta agresión pop descubrieron, de la noche a la mañana, este otro arte que parecía más frío y que, no había más remedio que admitirlo, resultaba terriblemente decorativo. Impusieron el op art que llegó como una tromba: durante unos meses todo fue rayado blanco y negro, los vestidos, las tapas de revista, la montura de los anteojos. Por unos meses —después de los tubos colosales de dentrífico, los sandwiches tamaño ballena, o las historietas agrandadas— pudimos descansar con las "ilusiones ópticas" de un arte geométrico que nos revelaron aun otro aspecto de nuestra golosa y proteica percepción.

Los colores brillantes quedaron del pop alegre y del op divulgado por la moda; pronto, alguien con genio para los negocios empezó a inventar el *revival* del principio de siglo, del 1900, lo que los italianos, rápidos para calificar, denominaron inmediatamente *neoliberty*, del nombre de la gran tienda de Londres de donde había partido cierto tipo de diseño que considerábamos cursi hasta hace unos años. Después, fueron *les années folles*, el año 1925, con su estilo *arts-déco*. La lista no se detiene: ya está de moda el cine de hace treinta años, los jóvenes lo consideran "arqueológico" y se encantan con la moda de ese tiempo pasado que —como a Jorge Manrique— les parece mejor...

El arte actual toma lecciones de la publicidad aunque a veces, hay que convenir, le muestra también el camino. El buen aviso es el que “capta” al presunto comprador gracias a todas las asociaciones válidas de ideas: intrigar, seducir, hacer reír, todo es bueno cuando se trata de vender un artículo. Este arte actual gritón, gesticulante, colorido hasta la violencia más extrema, se confunde, literalmente, con la mejor publicidad. La prueba es que algunos artistas se han expresado lacerando *affiches*, y que otros —los cubanos actuales— se expresan creando grandes avisos callejeros, lo que ellos llaman las “vallas”, en que llegan a integrar, de manera muy interesante, todas las provocaciones gráficas de estos últimos años en lo que tienen de positivo como “agrandadoras” de nuestra sensibilidad, y ello con una doctrina perfectamente coherente, que abarca lo político, lo económico, lo social. Arte de propaganda sí ¿y por qué no...?

(Del libro *Arte de ruptura*)

## TRAMPAS

*Pere Gimferrer*

Poetry is the subject of the poem

WALLECE STEVENS

I

Dicen que Apollinaire escribía  
reuniendo fragmentos de conversaciones  
oídas en los cafés de Montmartre: perspectivas  
cubistas,  
como los retazos del diario de Juan Gris  
trampas  
cuando el fondo es más nítido que la figura central,  
en primer término, algo contrahecha, del todo reducida a ángulos y  
a espirales —los colores son más vivos en los ventanales del  
atardecer: un golpe metálico en la cabaña de la infancia— de  
esto hablaba Hölderlin  
y eran salones: preceptor, damascos rojos, el espejo veneciano  
*Wozu Dichter in dürftiger Zeit*, y Goethe le escribiría a Schiller  
que aquel muchacho amigo suyo  
aun cuando un poco tímido y con la natural falta de experiencia (todo,  
en el tono de la carta, muestra el desprecio benévolo del viejo ante la poe-  
sía de un joven: él ya había escrito versos y —le parecía— mucho  
más serenos, o mejores, o si no, con aquel clasicismo que garantizaría la  
perpetuidad),  
porque el arte clásico se mantendrá siempre: Hölderlin,  
en los últimos años, escribía a su madre muy respetuosamente, con  
las fórmulas aprendidas de niño

y tan sólo le pedía unos calzoncillos, un par de calcetines mal  
     zurcidos, cosas pequeñas y obvias  
 como las de Rimbaud en Abisinia o en el hospital  
     —*Que je suis devenu malheureux!*—  
 y así acaban los poetas: heridos, anulados, muertos-vivos y por eso  
     los llamamos poetas.  
 ¿Así? La crucifixión de algunos acaso no sea sino un signo,  
 y grandeza y muerte son el equilibrio de otros,  
 y la fosforescencia de Yeats (Bizancio, como un gong en el crepúsculo),  
     el precio que se paga  
 por aquel que tenía el nombre en agua escrito.  
 Porque hay que pagar algún precio, de esto podéis estar seguros:  
     Eurídice está todavía muerta  
 encima de los conmutadores eléctricos y el azul de un salón tibio  
     como la caja de un piano de caoba.  
 El mundo de Orfeo es el que está detrás de los espejos: la caída  
     de Orfeo,  
 como el retorno de Eurídice de los infiernos, las bicicletas, los muchachos  
     que venían de jugar al tenis y mascaban  
     *chewing gum*.  
 espaldas rubias, cuerpos dorados —delicados—, las muchachas de  
     calcetines rojos y ojos azul Adriático que bebían ginebra  
     con naranja,  
 las que se bañaban desnudas en las novelas de Pavese y las llamábamos  
     muchachas topolino  
 (el topolino, no si lo habréis conocido, era un coche de moda, o  
     frecuente, en los *happy forties*).  
 Pero ahora ya estoy más viejo, aunque decir viejo sea  
     inexacto, pero el color de la ginebra con naranja  
 où sont où sont the dreams that money can buy?

## II

Este poema es  
una secuencia de trampas, para el  
lector y para el  
corrector de pruebas  
y para el  
editor de poesía.

Es decir,  
que ni a mí me han dicho lo que hay detrás de las trampas, porque  
sería como decirme el dibujo  
del tapiz, y esto  
ya nos enseñó James que no  
es posible.

.

*Traducción de Ramón Xirau*

## HISTORIA DE UNA TENTACIÓN

*Sergio Fernández*

*para Teresa Lobo*

Decir que yo, Cauno, estoy enamorado de mi hermana no significa que la ame, porque no puedo, por más que quiera, precipitarme a recogerla en aquel punto único en que la inventé. Si me dedico a investigar el caso debo reconocer que mi derrota lo es por la fiebre que la ha consumido. Y al tocarme los pies no puedo menos que decir que me excito, pues mi moral me alienta en su conjunto como cualquier caricia. Llegan entonces a perturbarme ciertas reminiscencias. Medito. Se trata de una seducción antigua, en la que en ocasiones sólo yo participo, pues el rechazo de Biblis no excluye entre nosotros lo que por vergonzante me molesta. Pero ¿cómo ayudarnos de un ejemplo para que el sentimiento se apoye definitivamente sobre la realidad? Me calmo y corroboro así lo oscuro de este pasatiempo compuesto de sexo, de muerte, de virtud. Quizás deba añadir que los dos fermentamos de una misma sustancia y que de pronto, y por única vez, diferimos en detalles menores, indefinidamente, dentro de esta brutal sentencia que consiste en nacer tan cerca de Saturno.

Creo con sinceridad que al apartarme de sí Biblis no participa en las reservas que la vida nos da ya que escapan la fábula y toda alegoría que anida entre aquellos que, como yo, muerden al cohabitar. Sin soñar; sin estar alerta, sin embargo, desenvuelvo a mis anchas un incesto común. Pero al propio tiempo pienso que el área de mi vida deja de pertenecerme por el hecho de yo presionarlo. ¿O no cualquier mujer puede ser mía aquí, entre las más cercanas bases de la tarde cuando alargo los labios al tragarme las horas o el vacío? Esta denuncia es, de hecho, la meta, la última inspiración.

Que Biblis no me acepte es una insuficiencia de los dos, surgidos ambos del sitio que ocupamos para medir la culpa. No obstante me doy cuenta que decirlo es poco impresionante en la medida en que ya, al contemplarlo, rompemos, con la matriz, la pena. Nos hallamos desnudos, es cierto, sin

ajustarnos el uno a la otra con entera soltura, a base de rigor. Despiertan bruscamente nuestros miembros para hablar, elevándose, desapareciendo porque cada acto —fuera del esquema inicial— vicia lo que después nos sustenta en el aire. Por eso estoy enamorado, lo cual indica que si mi cuerpo es rojo, mi espíritu es azul. Alivio mis irritaciones que van, que vienen; que se palpan en el interior de una o dos diferencias; de una o dos metas vagamente orgánicas. He de reconocer sin embargo que un último significado se extiende en mí pues la belleza de Biblis, suavizada en la cama, se dice siempre por casualidad. Existen en nosotros ciertas posibilidades de fracaso, lo sé, tantas, que toda violencia nos divierte. Nada, por ahora, queda eliminado. Nada es inusual. Quizás vuelvo la cara para verme y después sigo el curso, inabordable, de unos vuelos que aquí, acentuando la traza de los pájaros, se prolonga atando juicios de valor, libremente, al espacio. Rasgo con los dedos las plumas; me levanto. ¿Será que mi discurso es desinteresado? ¿Será que Biblis tiembla y que su herencia, natural, bebe con ansia lo que hay de hueco en mis axilas? Pero de aquí no se deduce una pasión que en cambio se refugia en los juegos de infancia, cuando mi padre nos arrojaba volviéndonos personas de confianza. Todo esto se ha borrado; todo, menos ella, pues frente a mí, su mirada, que ferozmente ensaliva mi pene, se vuelve más espesa —adormecida casi— cuando llega la noche.

Con la boca necesito apoyarme para no sentir miedo. Enmudezco y toco, como ejemplo, el conducto que me arrastra, de su matriz, al vientre. Procuero ser infinitamente artificial, válido sólo para una contemplación que se destine a otro género de fervor. Es lo nuestro: el tema inseparable de mi secreta hostilidad. Pero mi desazón explica cada paso y de allí, derivada, la cadena entera de mis solicitudes. Disminuye el azul, se enciende el rojo. Las piernas de Saturno me salen por los ojos. Y es que el rango de nuestra voluntad logra, no obstante, saber que los amantes que ambos somos atravesamos por un momento casi del todo accidental. La vida se disuelve en simples, en diferentes expresiones. Con Biblis encuentro una respuesta con la cual ninguno de los dos estaremos de acuerdo. Se trata de la libertad de penetrar, de mordernos individualmente como si los dos, al coincidir, nos alimentáramos tan sólo con la más leve base de los picos. No importa que nos integremos; tampoco el que los santos improvisen un halo cuyas curvas se tocan o se evaden. Porque tal es, sin duda alguna, la sola perspectiva de la pasión.

Hablar así implica una osadía, las múltiples variantes del sentimiento. Pero mi realidad es un motivo de protesta que día a día rueda, pues nuestra

historia es el pájaro, la tienda, el letrero; la hora que con asombro siente lo que está fuera de su entero dominio. Las alas se sacuden. Timblan a ras del piso los ovarios. Al ir por lo profuso de la experiencia los modos de tomarla por las caderas se fijan en las plumas de la cola. Pero es imposible graduárlas, retenerlas, manosearlas, pues Biblis, tirándome en la cama, alcanza un ritmo que cogiendo y cogiendo nos altera por dentro. ¡Cuántos, cuántos sucesos condicionan este feroz delito! Porque lo mío, limpio, largo, efectivo, se somete a ese tubo de ensayo que le empapa el cartílago.

Sin embargo digo que me apetezco. El sitio, bifurcado, subraya los contrastes de mi hermana gemela. ¿Quién soy, brillante en la aventura del pensamiento? ¿Y ella, qué hace con el pino si el vello de las sombras lo sacude en su torno? Pero es interesante huir, coincidiendo con lo más íntimo de la conducta. El canal por el que me remonto me indica la rudeza del mundo para el que los dos, abiertos ya los párpados, formamos un amor sinónimo de otro, hijo del anterior. Pájaros blancos recuerdan, de lo que soy, sólo lo erecto; de lo que es la mujer, apenas aquello que se inclina sobre mi vientre sin que se rompa el equilibrio para pecar. Los objetos se hallan desterrados, fuera de las mieses, de las plumas, de cada hueso. Por eso debemos agarrarnos las nalgas o dejar que cada miembro distribuya económicamente su secreto. Pero después Biblis, organizada, húmeda, se acerca para, una vez desprovista de importancia, advertir que mi estorbo puede imprimirle un poco de dolor en medio de la reja.

Y ahora, acompañado de calidades desvincijadas surge de nuevo el tema de la melancolía. Con claridad se observa que sus normas llegan hasta mí sin intensidad, sin ningún fundamento serio ya que burbujas y cristales rotos me coronan sin dilación lo grave del cerebro. La vida se llena de placer. Hablan las mujeres apretando una carne cuyo desconcierto consiste en odiar cuando no se rebanan, por la mitad, los senos. Al sostener la más estrecha relación con todo aquel que quiera vernos, ofrezco entre los pájaros el incidente fugado ya a su vuelo cuando está despojado de su más íntima peculiaridad. En medio de la ausencia podemos ser más vastos. ¿Lloverá de la fuente? ¿Caerá, de las goteras, alguna paz del ánimo?

Corto legalmente las sombras para que con descaro exista la tristeza. Con embriaguez; con petulancia; de manera tiránica y desvergonzada repito el salto porque el agua soporta distancias valederas que tienen que ver con la pasión. Y sin embargo se observa que el vapor va volando sobre un universo de papel. La estela es ampliamente conocida y por eso, al abarcarla con los

dedos, no me desprendo de la realidad. Después me elevo por tiempo indefinido, rujo, me idolatro porque la tengo dentro; más tarde, humedecido, me sacudo para después del llanto poder languidecer. Como no pertenezco a ningún elemento me ocupo en construir, en la espalda de Biblis, el movimiento que no me deje envejecer. Ocurre así, a simple vista, como ocurre también con el tono de lo que por oficio experimento. Es volar. Es, en una palabra, lo sofocante de la felicidad. Pero Biblis a sí misma se impide las sílabas salvajes y no obstante hallo una cercanía entre confiar la tradición al canto de los pájaros o explicarlos —tallados— en mis pómulos. ¿Cómo mostrar lo sucesivo de las generaciones de los hombres? ¿Cómo, si cada pluma, aislada por sus vuelos, se refiere al espacio? Este ocioso realismo, tan parecido a la memoria, me confunde, me hechiza. Todo se ha transformado. Por más que oponga resistencia partimos del ombligo, de animales celestes, de priapismo, de furor uterino, de círculos concéntricos. Ciegos al parecer, al parecer desorientados, los pájaros concretan una ley natural. Enfrente, a la derecha, desembocan, casi sin disculpa, en uno o en otro modo. Notablemente analizados. Impúdicos, sin solución. Sé bien que los anima manifestarse así antes, mucho antes, de convertirse en una obra perfectamente estructurada. Nada se halla vedado. Bajo la cáscara, por atrás de su vuelo, está la manifestación de mi desdicha y de mi maldición. Porque, ¿cómo decir que todo incesto es la más acabada forma de la simplicidad?

Para justificar este incidente puedo ver a mi hermana; puedo aprovecharme de la aplicación de sus sentidos sobre mi piel. Por todas partes caen vértebras e ingles. Juntos rozamos el barandal de hierro convocado sobre el canal, centrado allí quizás para un instante de armonía mientras otros pájaros, no infinitos, son parte de una penumbra que no tiene propensiones nocturnas. Y con la distancia refiero para nosotros solos el episodio del amor, abiertamente, en un idioma deshecho con el tiempo mientras lo usamos atándolo, por medio de cadenas, a los huesos. Cae el cordón sin tregua. Llegada a la madurez, una pasión debe cuidar de sí: debe aprehender la materia y el peso de las obras. No queremos divorciarnos. Sin embargo, algo burlón, amontonado por el destino, me detiene, mientras, dueño de un haz de falos, sigo asociándome a lo que se pronuncia con los labios.

Los gemelos que somos atrapan una nueva amistad, loca, la cabeza hecha a pájaros que, a cada instante, son una forma de ser reciente, de estar —diríamos— inspirados. Como Biblis, que ya no me rechaza; como

el amor que no es, en la ciudad fundada, la riña de los moros sino la frase decapitada para explicar la libertad.

Tardíamente penetramos ahora para quemarnos, como todos los cuerpos, en la atmósfera. Cerca están mis plantas empapadas, gotas de ámbar, la fecha que se envuelve con celofán. Esto implica escapar, recargados en el espacio, antes, un poco antes, de sentir. Y ahora entramos en batalla: rompemos las murallas, desquijamos los leones. ¿Será que nuestra actividad asoma al original que hay en el fondo? Porque volar aquí, midiéndonos en nuestra superficie, implica el ser hermanos y pretender, amantes, persistir.

## NARANJA DULCE, LIMÓN PARTIDO\*

*Elena Poniatowska*

El agua está muy caliente, nunca ha estado así. Pero me meto, que no note nada. Aquí viene. Sonríe, me va a sonreír a mí. Entre sus dos dientes hay una abertura.

—¿Está buena su agua?

—Sí.

—¿Así la acostumbra?

—Sí, sí.

Se acerca a mí y pone las dos manos sobre el borde de la tina. En ese momento me fijo en la izquierda. Con destreza se quita del anular un tubito de gamuza beige amarrado a su muñeca. Y veo. Veo su dedo mocho; apenas el inicio de un dedo. Deja el parche de gamuza sobre el lavabo y sonríe por segunda vez y de nuevo relampaguea la abertura entre sus dos dientes.

—Le voy a tallar la espalda y el cuello...

—Yo puedo mademoiselle...

—No, no puede.

—Le aseguro que puedo...

—No, Leticia, no puede.

(El dedo mocho, el dedo mocho, el dedo sin ojo, el gancho, el dedo tuerto, sin luna blanca; la que despunta en el cielo y hace que la manicurista pregunte: “¿Entera o con media luna?”)

—Páseme el jabón y el guante...

—No los tengo...

—Cómo no, Leticia, están a sus pies, los veo adentro del agua. Apúrese, no tengo tiempo que perder...

Le entrego el jabón, el guante de crín. Estiro el brazo con docilidad, soy sumisa. Después al salir me envuelve en una enorme toalla blanca con capuchón y me dice:

\* Fragmento de la novela del mismo título.

—Séquese usted misma, eso sí puede hacerlo.

No me seco. Tiemblo. El agua cae en charquitos a mi alrededor. Mademoiselle va por Victoria. Entre tanto se vacía la tina en un ruido de remolino, de un solo jalón; también me quisiera ir así como el agua; que me chupara así fuerte... Mademoiselle regresa:

—No encuentro a su hermana. Realmente es desobediente. Séquese por favor, póngase su camisón y su bata.

El baño de Victoria es una tormenta. Rasguña, pateo, salpica, el agua va y viene y la oigo estrellarse sobre el suelo de mosaico. “¡La piedra pomés, la piedra pomés!”

—Inquiérese Mademoiselle. Victoria aulla en medio de los ajigolones: “¡Nounou! ¡Nounou!... ¡Nounou!... ¡Nounou!” Los sollozos se clavan en las olas. ¿Estarán ahogándose a propósito? La mademoiselle ha cerrado la puerta del baño para apagar los gritos de Victoria. Por fin salen las dos, la mademoiselle, agitada, con mechones sobre la frente, Victoria, enrojecida de tanto gritar. Yo también tengo toda el agua de la tina en los ojos; escurre y escurre y escurre y no puedo cerrar la llave. Mademoiselle finje no verlo o si lo ve piensa que es más pedagógico no darle importancia. Toca el timbre.

—Les van a subir su cena.

Nounou nunca lo habría hecho; bajaba a la cocina a verificar el contenido de las charolas, a palabrear con el chef. Todas las noches, antes de la cena, nos regalaba ese ratito de juego en bata; corretearnos, aventarnos las pantuflas o ver por la ventana cómo afuera se oscurecía el jardín.

Entra Julio con las dos charolas y las coloca en la mesa redonda en la que también extendemos nuestros rompecabezas de muchas piezas de madera, que Victoria quiere siempre hacer embonar a fuerza martilleándolas con la palma de la mano: “Allí no va, Victoria ¿qué no estás viendo? No concuerda.” “Sí va, sí va porque yo quiero que vaya. Ése es su lugar.” Mademoiselle levanta las campanas. Ayer, ese era nuestro privilegio y con el brazo todavía en el aire indica a Julio:

—Traiga usted también mi charola. La señora condesa ha dado órdenes para que yo tome mis alimentos con las niñas.

Victoria grita:

—¿Comer con nosotras? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿No es justo!

Patalea, se jala el pelo. Mademoiselle la mira y Julio también con sus dos orificios nasales entreabriéndose. Luego se da la media vuelta y sale. Va por la charola mientras las tres nos sentamos a la mesa. Victoria deja caer sus mocos en la sopa, sorbe, hace un ruido desmedido. Mademoiselle advierte:

—Victoria, no quisiera yo verme en la necesidad de tener que castigarla la primera noche de mi llegada...

Las tres comemos o hacemos que comemos. Mademoiselle Garrach ya no habla. Ella también se ve triste. Le esperan tantos días de: “Victoria, tome usted su cuchillo con la mano derecha, Leticia, no se meta los dedos a la nariz, niñas pónganse los guantes, no azoten las puertas, lávense las manos, niñas flojas, niñas ajenas, niñas ajenas...” Victoria me lanza furiosas miradas negras. Yo me aborrego. ¿Qué culpa tengo yo? ¿Qué culpa tengo yo, Victoria, de no ser tan rebelde como tú, de no saber protestar, de no tener la fuerza de dar de puntapiés contra los muebles? Terminamos de cenar en silencio. Mademoiselle pregunta amable, solícita, haciendo un esfuerzo:

—¿Quieren que les cuente una historia?

Victoria grita:

—¡Nooooooooo!

—Y ¿usted Leticia?

Se vuelve hacia mí en busca de apoyo, pero la traiciono. Además, ¿qué historia puede contarnos? La única que me interesaría es la de su dedo mocho, pero soy demasiado miedosa para pedírselo.

—No, yo tampoco.

—Entonces, vayan a lavarse los dientes y prepárense porque falta poco para que la señora condesa venga a darles las buenas noches.

—Victoria se indigna.

—Nounou nunca nos hace lavarnos los dientes en la noche.

—Nounou era una mujer del campo —dice en tono seco Mademoiselle Garrach.

Julio se lleva las charolas y Victoria y yo nos paramos frente a la ventana, levantando la cortina y hombro con hombro miramos hacia el jardín. Ahora ya está oscuro; no distinguimos nada. Victoria no me busca la cara pero tampoco evita mi hombro. Al fin y al cabo sólo somos niñas.

—La señora condesa se ha demorado, métanse ustedes a su cama. Antes digan sus oraciones.

Victoria aulla de nuevo:

—Mi mamá nunca es puntual.

Nos quitamos las batas, las doblamos al pie de la cama, alineamos las pantuflas de cuero rojo como en el Cuento de Navidad de Dickens —todo bajo el mandato de Mademoiselle Garrach— porque con Nounou nosotros no poníamos orden en nuestras cosas nunca; jamás levantamos un calzón. Luego rezamos en voz alta, poquito, muy poquito. Me cuelo entre las sábanas frías.

Mademoiselle nos mira con timidez; no sabe si acercarse, si darnos las buenas noches, si apagar la luz, si estirar bien las sábanas para que no nos destapemos. Las tres estamos tensas y ella se ve descorazonada, los brazos le caen a lo largo del cuerpo con su ridículo dedo mocho pirateado dentro del falso dedo de gamuza beige (“ese parche lo recortó en un guante viejo”, pienso con sorna) y le hace frente sola, con sus botones hasta el cuello, a la cruel hostilidad de la infancia. Nos miramos en silencio, dos pequeñas gentes y una grande, y en el desierto de nosotras tres, oigo la voz, su voz de campana en el bosque, su rumor de bosque que avanza por el corredor. Apresurada, empuja la puerta como suele hacerlo, con todo su cuerpo, de modo que la puerta la enmarca: cuadro de sí misma, cuadro viviente como “La Adoración de los Magos”, “El descendimiento de la Cruz”, “Las Bodas de Canaán”, que representaremos más tarde en la clase de catecismo.

—¿Ya se durmieron, niñas? ¿Se portaron bien? ¿Le han obedecido a Mademoiselle Garrach?

Revolotea, su vestido barre el suelo, pregunta a los cuatrovientos con sus ojos de cuatrovientos; baila sin querer para nosotros unos glissandos, unos entrechats, extiende los brazos, hace una pequeña pirueta, gira:

—Pero ¿qué caritas son ésas? ¿Qué les pasa a mis niñas? Parecen dos verduritas; ¿qué caritas gruñonas! ¿Están de mal humor? ¿Qué prisa tengo, Dios mío! Es tardísimo... ¿Cenaron bien? (No espera las respuestas)... Me tengo que ir, adiós mis niñitas, buenas noches mis amores, duerman bien mis chiquitas. ¿Tomaron sus medicinas? No, bueno, deben estar apuntadas en alguna parte, allí debe haberlas dejado la nodriza para que usted sepa, Mademoiselle...

Victoria grita:

—Nounou, Nounou... ¡Quiero a mi Nounou!

—Victoria, ya no era posible. ¡Nounou las estaba pudriendo!

Va hacia la cama de Victoria. La besa. Luego corre, vuela hacia mí y se inclina; veo sus pechos muy blancos, redondos, de pura leche, su piel de leche blanquísima, su perfume, el pelo que cae como una rama de árbol sobre mi cara fruncida o ya abierta hacia ella, no sé, su cuello, oh mi mamá de flores, me besa rápido llamándome “mi myosotis” palabra que atesoro, que guardo en el puño cerrado de mi mano, y con una voltereta le indica a la institutriz:

—Venga usted conmigo mademoiselle y en la escalera, mientras bajemos, podrá usted darme sus impresiones.

Oigo sus voces a lo lejos. El vestido sigue barriendo el corredor. Se cierra una puerta... Y luego me quedo sola con el myosotis aprisionado latiendo uno, dos, uno, dos, sus pequeños e irrisorios latidos azules.

## ANAPOYESIS

*Salvador Elizondo*

Un escueto cable, transcrito por los periódicos, anuncia la muerte, en circunstancias trágicas, del profesor Pierre Emile Aubanel que fuera, hasta antes de la guerra, titular de la cátedra de termodinámica en la Escuela Politécnica y de lingüística aplicada en la Escuela de Altos Estudios. Pocas semanas antes de que estallara el conflicto en los medios científicos de París se discutían acaloradamente los trabajos que Aubanel había dado a conocer en el Instituto. Hubo quienes los juzgaron charlatanería y, ante el escándalo, Aubanel, que ya había dado su libro *Énergie et langage* a las prensas, se retiró a la soledad de su departamento de la Rue de Rome para proseguir sus investigaciones en privado. Los años de guerra y de ocupación lo obligaron a un encierro fructífero, si bien la Gestapo cuidó de confiscar y destruir toda la edición del libro alegando, con base en un argumento lingüístico errado, el origen sefardí del nombre de su autor.

Aubanel conservó cierto renombre en sus especialidades de la termodinámica aun al través del holocausto europeo. Lo conocí después de la guerra con motivo de la entropía de los altos vacíos, cuestión acerca de la cual fui a consultarlo, aunque lo que nos hizo amigos y me procuró su confianza fue la poesía. Yo recordaba haber leído que Stéphane Mallarmé había vivido en la misma calle que Aubanel. Cuando terminamos nuestra consulta y pasamos a hablar de generalidades, le pregunté si no podría indicarme cuál era la casa del poeta o si quedaba cerca.

Aubanel entornó los ojos y esbozó una sonrisa irónica; luego dijo:

—Mi querido amigo, *ésta* fue la casa de Mallarmé.

Señaló en torno con un gesto indiferente de la mano. Yo estaba asombrado de vérmelas con este gran hombre de ciencia incomprendido precisamente en la casa del más incomprendido de los poetas.

—Ya no queda nada de lo que había en su tiempo —dijo—. Cuando tomé la casa la reformé tiré unos muros y levanté otros. En tiempos de Mallarmé estaba toda empapelada al estilo de la época, ya sabe usted...

Me enseñó toda la casa. Era común y corriente. En lo que había sido el estudio del poeta, Aubanel había instalado un aparatoso laboratorio. Entreabriendo la puerta me lo mostró desde el umbral. Por las instalaciones y la índole de los aparatos dispuestos sobre las grandes mesas de madera hubiera sido imposible deducir a primera vista cuál era la verdadera naturaleza de sus investigaciones.

—Yo pensaba que su trabajo era esencialmente teórico o matemático; ignoraba que fuese también experimental —dijo al ver el interior del laboratorio en penumbra.

—Sí, y muy interesante —dijo Aubanel volviendo a cerrar la puerta—. Espero mostrárselo en otra ocasión.

Cuando nos despedimos me invitó a cenar al día siguiente en un restaurante de la Place de l'Opéra.

Después de cenar nos dirigíamos lentamente a pie hasta la Rue de Rome. Al llegar al cruce del Boulevard Haussmann, Aubanel comenzó a hablar de sus experimentos.

—Seguramente lo extrañó ver mi laboratorio —dijo—. Más se sorprenderá cuando le explique la razón y la finalidad de mis experimentos.

—¿Tienen relación con la termodinámica? —pregunté.

—Todo tiene relación con la termodinámica —dijo con firmeza y, sonriendo burlescamente— ¡... con la lingüística! —agregó.

Habíamos llegado ante el número 89; ascendemos las tortuosas escaleras que recuerdan el mundo tenebroso de la locura de Elbehnon.

Fumamos un rato en silencio, bebiendo cognac ante la chimenea. De sorbo en sorbo, de voluta en voluta dejábamos expirar lentamente el alma resumida en humo, en sueño.

—Todo tiene relación con la termodinámica; no sabe usted hasta qué grado —repitió Aubanel, disponiéndose a hacerme el relato de sus experiencias de laboratorio— y, asómbrese más todavía: ¡con la poesía!

—¿Con la poesía?

—En efecto —prosiguió—; basta considerar a todas las cosas bajo una especie cualquiera, para poder concebirlas a todas como idénticas, como de la misma especie y para que desaparezca la diferencia que hay entre un templo dórico y un dado de plomo; basta pensar que su realidad última es la misma. En términos de energía son casi la misma cosa una mujer que una motocicleta —agregó a título ilustrativo—. Todas las cosas que componen el universo son máquinas por medio de las cuales la energía se transforma

y todas contienen una cantidad de energía igual a la que fue necesaria para crearlas o para darles el valor energético que las define como cosas individuales, diferentes unas de otras en tanto que cosas, pero idénticas en tanto que cantidades de una misma cosa: la energía...

—¿Y la poesía?...

—La poesía es una cosa como todas las demás. Sólo difiere de las otras por la cantidad de energía que un poema recoge al ser creado. Varía la proporción entre la energía y la masa de las cosas, pero energía y masa son las mismas para todas las cosas. Un dado de un centímetro de lado de uranio contiene tal cantidad de energía que, si esa energía es liberada de pronto, es suficiente para destruir una ciudad de cuatro millones de habitantes en un segundo. Liberar esa energía así es cosa que ya se ha conseguido, como usted bien lo sabe.

—Sí, lo sé perfectamente. La energía liberada es igual a la masa por la velocidad de la luz al cuadrado, pero la masa de un poema...

—La masa de un poema —siguió diciendo Aubanel— es igual a la masa de un acorazado o de una manzana; eso depende del poema. El acorazado es la expresión real y potencial de una cierta cantidad de energía que se concreta o que puede ser transmitida en forma de acorazado; una manzana que comemos se transforma en energía, nos reanima, nos da fuerzas, como dicen: nos da *su* fuerza que nosotros asimilamos y transformamos. Un poema no podría ser más que como la cápsula que contiene la cantidad de energía que le da vida. Atienda simplemente al significado original de la palabra *poema*; con ello está dicho todo.

—¿Quiere usted decir, profesor Aubanel, que pretende *medir* la masa del poema?

—En cierto modo sí; pero ése no es el objeto principal de mis experimentos. De hecho, esa función corresponde más bien a la crítica literaria. A mí lo que me interesa es la posibilidad de hacer reversible el proceso por el que la energía del poeta se concreta en el poema.

—¿Y poder luego liberar esa energía? —pregunté tímidamente.

Aubanel siguió hablando. Repasaba en voz alta su gran sueño de la energía.

—Imagínese la enorme riqueza contenida en el acervo poético de casi todas las naciones. La energía es la máxima riqueza que puede tener un pueblo. Imagínese la economía de Italia alimentada con una cantidad de energía equivalente a la que contiene la *Divina Comedia*. Bastaría un canto,

o cuando más dos, para hacer funcionar la Fiat al máximo de su capacidad durante los próximos doscientos años...

—Pero para obtener esa cantidad de energía del poema —intervine— habría que destruirlo.

—Claro —dijo Aubanel—; los italianos tendrían que prescindir para siempre de él, cosa que, desgraciadamente para la economía italiana, ahora ya es imposible.

—¿Por qué? —pregunté.

Aubanel arrojó su cigarrillo a la chimenea.

—Porque la energía contenida en un poema —dijo—, como la de los elementos radiactivos, se gasta con el tiempo, con la lectura y lo que cuando nace es la materia del radiante uranio se convierte, a la larga, en el denso pero inerte plomo o en algún elemento de menor rendimiento energético. A cada lectura que los hombres hacen del poema extraen una cierta cantidad de la energía que lo anima hasta que lo olvidan por entero. El poema duerme entonces un sueño invernal que a veces dura siglos, lejos de la memoria y de los ojos de los hombres. Hay poemas que consiguen recobrar las energías. Después de siglos aparecen de pronto otra vez, investidos de una potencia nueva y formidable. Pero la máxima expresión dinámica reside en los poemas que nunca nadie ha visto, en los que guardan intacta la energía que les da forma.

Me condujo entonces a su laboratorio.

—Si la energía que el poema contiene se perdiera en él, el principio de la conservación de la energía y de la materia simple y sencillamente no tendría ningún valor... ¿Piensa acaso que vivo en esta casa por casualidad...?

—Su apellido —repuse—, su apellido tiene algo que ver con el famoso inquilino...

—Sí, un pariente mío conoció bien al Maestro. Pero ésa no es la razón. Usted sabe que Mallarmé mandó destruir todos sus escritos. Los guardaba en cajas de bombones, escritos en machotes de telegrama o en envoltorios de *marrons glacés*. Sus familiares quemaron todas las papeletas y cuartillas que contenían los escritos inéditos. Una disposición testamentaria que ha costado muy cara a la historia de la poesía francesa, pero también una coyuntura que hace concebir las más desaforadas hipótesis acerca del destino de esos papeles. Eran poemas en que la energía estaba contenida en su estado puro; poemas todos que no habían sufrido ningún desgaste, puesto que nadie los conocía o los había leído más que su autor;

eran poemas que contenían la energía que Mallarmé les había infundido en estado puro.

—¿Consiguió usted rescatar algunos de esos poemas y transformarlo en energía? —le pregunté.

—Todavía no —dijo con cierta amargura—; solamente he conseguido recuperar palabras, fragmentos de versos, ningún poema entero, ninguna carga intacta. Son palabras de Mallarmé que nadie conoce más que yo, pero nunca me he atrevido...

—¿Qué fue lo que lo hizo venir a vivir a esta casa entonces?

—Una conjetura; la posibilidad en la que se fundaba toda la trascendencia de mi teoría y la hipótesis acerca de un hecho que me permitiría demostrarla.

Aubanel encendió todas las luces del laboratorio. Era mucho más grande de lo que yo había imaginado la primera vez que lo había visto por la puerta entornada el día anterior. Además de las mesas con aparatos, al fondo había un hacinamiento enorme de rollos de papel tapiz usado que llegaba casi al techo. No pude ocultar mi sorpresa ante semejante incongruencia. Por un lado los finísimos instrumentos y por el otro ese caos de trebejos y cosas desechadas o deleznales. Aubanel notó mi extrañeza:

—El papel tapiz viejo fue mi manía —dijo con intención velada, señalando el montón de rollos de papel manchado y carcomido—; le voy a explicar por qué; cuando menos por lo que se refiere a esta casa.

Aubanel encendió otro cigarrillo y se puso a dar vueltas en torno a la mesa principal del laboratorio. Aspiró el humo.

—Era yo muy joven —dijo exhalando una bocanada azul— cuando concebí la idea de una relación entre el lenguaje y la mecánica. Con los años pude darle expresión matemática, es decir: pude concretar la idea de esa relación, mentalmente, con gran exactitud. Podía yo determinar el valor  $E$  de cualquier verso que fuera obra de un gran poeta. El primero que calculé fue *Arma virumque cano, Trojal qui primus ab oris...* A pesar de un desgaste de dos milenios, el verso de Virgilio hubiera sido suficiente para elevar un átomo de carbón a una altura de una diezmilionesésima de micra; un valor deleznable, cierto, pero también, y esto es lo más importante, un valor comparable y congruente con las leyes de la física nuclear. Los trabajos de Bohr sobre la masa del núcleo me daban la razón y la teoría de Plank me proporcionaba la figura que permitía explicar y demostrar la mía. —Se detuvo un instante a fumar y luego prosiguió—. Eso fue lo que hice en

*Energie et langage.* Cuando mis trabajos fueron conocidos se produjo el escándalo que me obligó a abandonar la cátedra. Luego vino la guerra. Los alemanes destruyeron toda la edición del libro, pero aproveché la ocupación para construir mis instrumentos...

—¡Ahora lo comprendo todo! —exclamé—. Usted necesitaba un poema virgen, un poema que nadie conociera...

—Exactamente. Por eso vine a vivir a esta casa; con la esperanza de encontrar en algún resquicio el poema olvidado o perdido por Mallarmé, grabado a través del papel sobre el reborde de una ventana, una papeleta caída accidentalmente entre los resquicios de las duelas, o aprisionada entre las juntas del papel tapiz...

—¿Y encontró lo que buscaba?

Aubanel siguió hablando como si no hubiera escuchado mi pregunta.

—Comencé a trabajar con los materiales que tenía al alcance de la mano, como si se tratara de invocar la presencia plena y total del genio de Mallarmé por la fisión de algunas de las cláusulas más exquisitas que había compuesto: la energía contenida en... *Sur le vide papier que la blancheur defend...* por ejemplo, transmitida a una pelota de ping-pong puede hacerla botar a un metro de altura durante cuarenta años.

Aubanel se acercó a un armario y abrió la puerta. En el interior había un dispositivo cilíndrico de vidrio, de un poco más de un metro de altura sellado en ambos extremos con unas placas de acero inoxidable. En el cilindro una pelota de ping-pong botaba silenciosamente.

—Esta pelota la activé en 1932 —continuó diciendo Aubanel—. El verso *Perdus, sans mâts, ni fertiles îlots...* contiene energía suficiente para hacerla botar durante doscientos noventa años y, en unión del último verso del poema *Mais, o mon coeur, entends le chant des matelots!*, podría hacer botar la pelota durante 654 años sin parar.

—¡Asombroso! —exclamé—. Qué duda cabe. Pero, ¿ha pensado en las implicaciones que su teoría científica tiene para la estética? ¿Se da cuenta de que medir la masa transformable en energía de un poema significa la negación del acto de creación y del poema mismo, por así decirlo...?

—Ciertamente. En toda la formulación de la teoría nunca he perdido de vista ni mi Lavoisier ni mi Boileau.

Todavía resuena en mi memoria el elegante posesivo con el que Aubanel designaba al principio de la conservación de la materia y a la gramática francesa.

—El poema no existiría si no fuera el resultado de un esfuerzo igual a la potencia que guarda y que lo anima —agregó.

—Y que, según usted, puede ser liberada o actualizada —dijo—. Pero, ¿cómo? —agregué con curiosidad.

Aubanel se detuvo ante la mesa principal; señaló con la mano extendida el reluciente aparato que estaba encima y dijo:

—¡Helo aquí!... Este instrumento representa más de treinta años de trabajo constante. Lo llamo el anapoyetrón... es un reactor nuclear conectado en circuito con un oscilador encefalocardiográfico que registra la actividad intelectual y emotiva en forma de ondas...

Aubanel señaló, siguiendo el curso de los cables que los unían, primero el anapoyetrón, luego los dos aparatos registradores que descansaban en el suelo al lado de una silla de madera provista de cinchos y correas de cuero negro. Un poco más lejos estaba la consola de lectura que traducía las oscilaciones a una clave de cantidades efectivas de materia legible que el reactor, con el que esta máquina también estaba conectada, traducía, a su vez, en energía. Del otro extremo del reactor salían los cables conductores que terminaban en una batería acumuladora.

—Le voy a hacer una pequeña demostración —dijo señalándome un indicador en el tablero—. El anapoyetrón actúa como una cámara cinematográfica que funciona de adelante hacia atrás. Una vez traducido el poema a la clave energética, el instrumento convierte o traduce ese lenguaje en energía; se produce la anapoyesis.

Tomó una pequeña tira que parecía de película fotográfica y la insertó en el dispositivo especial del anapoyetrón.

—¿Está usted listo? —preguntó Aubanel como los malabaristas que se disponen a realizar su *pièce de résistance*—. Es apenas un breve verso del maestro. El número 17 de la *Prose*. Usted ya lo conoce, sin duda: *Que, sol des cent iris, son site...* Le advierto que ya está bastante gastado y su nivel de energía es muy bajo, pero fíjese bien en la manecilla del voltímetro. Cuando ponga en marcha el reactor se producirá una descarga parcial de la energía todavía guardada por el verso 17 que hará que se enciendan los focos de tablero. Fíjese bien —dijo señalando el tablero que estaba frente a mí—. Fíjese bien.

Pasaron unos segundos.

Aubanel oprimió el botón del interrumpor del anapoyetrón. Se escuchó un silbido agudísimo que duró un instante y que sonó como una deto-

nación. Las terminales de los cables chispearon y se pusieron al blanco. La agujilla del indicador vibró epilépticamente y los focos del tablero estallaron. Toda la anapoyesis había durado apenas una fracción de segundo.

—¿Eh?... ¿qué le parece?... —dijo Aubanel al cabo de un momento.

Yo estaba aturdido y deslumbrado. El zumbido detonante que había hecho el reactor y el destello enceguecedor de los focos en el momento de la descarga o traducción energética de las palabras de Mallarmé, me habían privado de mi cabal conciencia durante unos segundos y en mis oídos resonaba todavía ese silbido atronador; mis pupilas se habían contraído tanto, que cuando pasó el estallido, a pesar de que Aubanel había encendido todas las luces, apenas podía yo distinguir, borrosa, su silueta. Escuchaba su voz como si llegara en medio de una algarabía en sordina, insoportable no solamente al oído, sino a la vista también.

—Imagínese —dijo después de unos momentos Aubanel—, imagínese lo que debió haber sido la *Prose* o el soneto en *ix* cuando abandonaron la punta de la pluma de ese poeta sublime, la energía incontaminada, total, del poema, en el estado puro en que el poeta la captura y la encierra en una cápsula hermética que solamente el anapoyetrón puede volver a abrir para convertirla en energía, en lujo, en calma, en voluptuosidad... Imagínese la potencia que estuvo contenida alguna vez en *Aboli bibelot d'inanité sonore*... antes que nadie lo conociera. ¡Ah, mi querido amigo, haber podido tomar en los brazos a la recién nacida criatura de una noche idumea!...

Confieso que durante el viaje de regreso a mi hotel ya no pensé mucho en Mallarmé. Lo que me intrigaba más de toda la visita a Aubanel era esa silla de madera que se interponía enigmáticamente entre el anapoyetrón y la consola de lectura. ¿A quién estaba destinada?

Desde entonces he vuelto a pensar algunas veces en Aubanel. Lo imaginaba atareado en la revisión milimétrica de todos los resquicios de aquella casa lóbrega y de los largos rollos de papel tapiz en busca de la huella de la mano y de la obra del poeta.

Según el breve cable de la AFP, la muerte del profesor Aubanel fue causada por una descarga de enorme potencia aunque de radio de acción misteriosamente reducido que se produjo en el laboratorio y agrega que se cree que la explosión se debió a una falla en las instalaciones con que Aubanel realizaba experimentos de termodinámica aplicada.

En el cable no se menciona para nada a Mallarmé.

## REFLEXIONES SOBRE LA CREACIÓN MUSICAL

*Mario Lavista*

Composing's one thing  
performing's another  
listening's a third

JOHN CAGE

El concepto mismo de obra postula la existencia de un principio y un final. Establecer estos extremos es crear una forma, en el caso de la música, temporal. Los procedimientos que se han empleado para definirlos son muy diversos, sobre todo en la mayoría de las obras que se producen, desde hace aproximadamente 30 años.

En la música tradicional de Occidente, estos extremos los determina generalmente el autor de una manera inconfundible.<sup>1</sup> En ciertos casos, los extremos dependen de las exigencias de una función externa: la música que acompaña los ritos mágicos de ciertas tribus africanas y mexicanas define sus límites en base a la duración del rito. En gran parte de la producción actual el compositor sugiere varios principios y varios finales, dejando al intérprete la responsabilidad de la elección. Pero cualquiera que sea el procedimiento utilizado, la presencia de estos extremos es indispensable para la definición misma de obra.

Una pieza de música no tiene antecedentes ni consecuentes: encuentra en sí misma su finalidad y se manifiesta en una dimensión temporal que le es insoluble y que carece también de antecedentes y consecuentes. Esta categoría temporal es la que se define como tiempo musical, un tiempo que posee el poder de generar la forma musical, la cual sólo puede ser pensada, aprehendida, en términos de sonido y silencio, es decir, por interme-

<sup>1</sup> Este hecho no es, de ninguna manera, inherente al fenómeno musical. Lo demuestra una obra como "El juego musical de dados" de Mozart, en la cual la sucesión de los diferentes acontecimientos musicales depende de un elemento aleatorio: el juego de dados. La obra fija sus extremos debido a la intervención decisiva del azar.

dio de la materia sonora. El tiempo se convierte, así, en forma y contenido de la música.

Sin un principio y un final, el indiferenciado tiempo ordinario se inmiscuiría en los extremos de la composición, impidiendo separar nuestro movimiento individual del movimiento que va a controlarnos: la música. Es en la forma temporal donde la conciencia se asimila a la obra y convive su devenir paso a paso. Una obra sólo es concebible en términos de ordenar una sucesión de acontecimientos musicales que se suceden unos a otros a velocidades distintas y variables. Estos acontecimientos constituyen elementos o procesos de alteración, y es precisamente entre estos elementos que nosotros intuimos el paso del tiempo.<sup>2</sup> Cuando nada nos altera perdemos nuestra orientación, pues el sentido del tiempo es una manera de percibir, una capacidad de percepción.

La participación del intérprete como factor determinante en la organización de una obra, es decir, en la creación de una forma temporal, es un fenómeno relativamente nuevo dentro de nuestra cultura occidental.

En una obra de música tradicional, el compositor organiza y determina de manera inmutable todos los elementos sonoros, traduciéndolos en signos convencionales para permitir al intérprete reencontrar la forma que el autor concibió. La partitura no es sino la representación gráfica de relaciones armónicas; descifrarla, sobre la base de lo que implican las direcciones mecánicas, es adjudicar a estas relaciones una forma temporal que ha sido intuida por intermedio de la materia sonora. La obra posee un solo trayecto, un solo camino estructural, trazado entre un punto de partida y uno de llegada, claramente establecido por el autor. El intérprete no hace sino evidenciar sonoramente una forma que ya existe y que es producto únicamente del proceso creador. La partitura informa al intérprete de las intenciones del compositor.

Las nuevas técnicas o procesos de composición otorgan a la obra musical varios trayectos y, consecuentemente, varios principios y varios finales. Así, el concepto de forma es reconsiderado completamente. Esto origina un cambio inevitable en la relación entre la obra y el intérprete y una ruptura

<sup>2</sup> El principio y el final pueden ser los únicos elementos de alteración que prevea el autor. En 4' 33", John Cage, al indicar únicamente la duración de la obra, establece como ineludibles la presencia de dos elementos de alteración: el principio y el final.

de reglas, tanto en el orden de la composición, como en el de la percepción, que había instaurado la costumbre. El intérprete actúa directamente sobre la estructura de la obra, determina en algunos casos la sucesión o la duración de los sonidos y los silencios e interviene como un elemento imprescindible en la elaboración de la forma. La partitura se convierte en un campo de posibilidades creadoras para el intérprete.

Una obra musical así creada, lejos de hacer que disminuya la responsabilidad del compositor, amplía considerablemente las posibilidades de comunicación al permitir e intensificar la colaboración de otra mente humana en la composición de una obra, incrementando el número de personas involucradas en el proceso creativo. (A este respecto, me parece absurdo, dado el potencial imaginativo del hombre, considerar que solamente merece el nombre de “obra” una producción debida a una sola mente. No es posible establecer un límite en el número de personas que participan en el proceso creador. De lo contrario, seríamos víctimas de la tradición, y si ésta fuese un criterio sagrado e inviolable, todavía estaríamos juntos emitiendo sonidos guturales o golpeando pedazos de piedra como muestra de la más alta forma de comunicación musical.)

La forma concebida como producto del proceso creador y del proceso interpretativo carece de una sola configuración. La no-dirección y la no-significación del objeto musical en su estado elemental hace posible el uso de una técnica combinatoria en organismos estructurados de acuerdo a principios formales que están mucho menos restringidos que las palabras. El material musical se articula regido por leyes válidas únicamente en el ámbito de una determinada obra. La lógica que gobierna las asociaciones gramaticales impide que las palabras puedan ser fácilmente permutadas sin causar una pérdida total o parcial del sentido de la frase. En la música, la lógica que determina una asociación cualquiera se efectúa dentro de límites menos rigurosamente definidos. Un sonido no remite a nada, no designa nada. El fonema tiene una función parecida en el lenguaje: no tiene, en sí mismo, ninguna significación. Sólo una combinación de fonemas dados tiene una significación. Pero en el universo musical, si una combinación de sonidos dijese algo, sería palabra. Un sonido podrá articularse con otro, pero nunca “significará”. Lo musical pasa directamente del fonema a la sintaxis, ignorando la etapa del léxico. En términos musicales, cualquier sonido puede asociarse con otro: en esto reside la libertad de su sintaxis.

La obra musical se presenta como un objeto neutro y el oyente no necesita de ninguna referencia extramusical (sicológica, histórica, literaria, etc.) para efectuar una relación completa con la obra. La audición constituye una actividad y representa una forma individual y tácita de ejecución. Escuchar es llevar a cabo un proceso interpretativo. El oyente pone a la obra en contacto directo con el mundo exterior y colabora en el acto creativo.

La organización que efectuamos al escuchar depende de todo un número de experiencias anteriores. Las leyes de la percepción se forman dentro de ciertos modelos de cultura y de ninguna manera constituyen hechos naturales. Ciertos fenómenos sonoros que son para una cultura musical elementos complejos (la disonancia o la polirritmia, por ejemplo), pueden constituir para otra productos acabados de monotonía. Esto significa que la música no es un lenguaje universal: la tendencia a ciertas soluciones, con la exclusión de otras, es producto de una civilización históricamente determinada. El oyente de música tradicional está condicionado por un tipo de audición secular que a veces le impide el acceso a los nuevos tipos de expresión sonora. El discurso musical nos ofrece la posibilidad de un ejercicio de percepción. Es necesario escuchar sin que interfieran nuestras costumbres y referencias, viviendo plenamente cada experiencia sin más tiempo que el presente. El acto de escuchar exige del oyente un permanente estado de pureza.

La obra debe ser considerada como un núcleo en el que convergen tres experiencias igualmente importantes: la del compositor, la del intérprete y la del oyente.

La observación que hace Lewis Carrol a propósito de la lectura de un verso: “comienza por el principio, continúa hasta que llegues al final; entonces detente”,<sup>3</sup> se verifica plenamente en la creación, interpretación y audición de una obra; su estricta realización hace posible que el tiempo, que experimentamos a través de sonidos y silencios y que denominamos “musical”, adquiera un sentido. Sólo así la música se hace expresiva.

<sup>3</sup> Lewis Carrol, *Alice's Adventures in Wonderland*.

## LOS ESTEREOTIPOS DE LA MUJER MEXICANA EN LAS FOTONOVELAS

*Mariclaire Acosta*

Desde hace aproximadamente un siglo la producción cultural de Occidente empezó a diferenciarse en tres tipos específicos de expresión: alta cultura, *folklore* y cultura de masas. Los dos primeros siempre han existido y corresponden a dos grupos sociales claramente definidos y distantes entre sí. La alta cultura ha sido y es actualmente una producción de élites (sociales e intelectuales) para élites, mientras que el *folklore* es la expresión artística de las clases populares: espontánea, autóctona y generalmente aislada de la otra. Pero a partir de la Revolución Industrial en Europa y a causa de la ampliación concomitante de las oportunidades educativas, que acabó con el monopolio que las clases altas ejercían sobre la educación y la cultura, apareció un nuevo tipo de producción cultural dirigida a satisfacer esta demanda recientemente creada en las grandes ciudades. Apareció así el arte de masas, creado por empresas comerciales dedicadas a producir y vender en grandes cantidades libros, revistas y todo género de artículos de arte.

Posteriormente, el desarrollo tecnológico de las últimas décadas ha creado también otros medios de difusión orientados a este mercado, como lo son el cine, el radio y la televisión. La característica esencial de este tipo de cultura —y de ahí su connotación de masiva— es precisamente su forma de producción y distribución industrial. Por ser un producto de consumo, la cultura de masas es impuesta desde arriba; es decir, se fabrica por técnicos al servicio de empresas públicas o privadas cuya finalidad esencial es la venta de sus productos ya sea para fines de entretenimiento o instrucción. La cultura de masas no es una expresión individual como la alta cultura ni tampoco un ejercicio colectivo como el *folklore*; es simplemente una mercancía. Ésta es su cualidad esencial que la convierte en una *descripción* cuasifotográfica de la experiencia humana y no en una exploración de la misma; de ahí su carácter simplista, altamente estilizado y convencional.

Esta concepción del arte de masas puede llevarnos a concluir que un pequeño grupo al servicio de grandes empresas deliberadamente inventa

y produce historias y fantasías para adormecer y dominar a un público pasivo y desprovisto de defensas. Éste no siempre es el caso. El mundo que presenta una telenovela o una película de vaqueros no es tan ficticio como podría suponerse. Más bien constituye un reflejo estereotipado de la realidad y las fantasías colectivas de un sector de la población. El escritor de historietas o guiones de televisión, por ejemplo, comparte las actitudes y representaciones de su público y se diferencia de él simplemente porque tiene cierta facilidad narrativa que le permite encarnar a éstas en situaciones y personajes concretos. En todo caso, podrá intensificar las fantasías de su público, pero rara vez se propone imponérselas desde arriba con la intención de manipularlo, independientemente de que ése sea el resultado final de su esfuerzo.

Valga esta disquisición como punto de partida para nuestra descripción de los estereotipos sobre la mujer en la cultura de masas en México. Éstos son, en gran medida, el reflejo, expresado en forma narrativa, de las construcciones mentales, los valores y actitudes de una buena parte de sociedad. Son, en pocas palabras, una parte de nuestra superestructura ideológica.

Este trabajo sólo tocará, por razones de tiempo y espacio, a la fotonovela, una parte pequeña del arte de masas producido en México, pero importante tanto por su volumen de producción y circulación, por cuanto se dirige especialmente a un público femenino. La temática de la fotonovela en nuestro país gira en torno a la vida afectiva de los miembros de las clases media y media-baja urbanas y sus personajes centrales suelen ser mujeres. Los desenlaces de las historietas son convencionales pero significativos, pues dibujan fielmente la concepción popular de las relaciones amorosas y sexuales y el papel que la mujer juega en ellas. En nuestro análisis de fotonovelas encontramos tipos muy definidos de relaciones afectivas, a los cuales corresponden, invariablemente, los siguientes estereotipos femeninos:

#### LA MUJER OBJETO-ERÓTICO

Éste es el tipo más frecuente. Se puede resumir así: la mujer objeto-erótico es, ante todo, muy atractiva. Blanca, de tipo europeo y de preferencia rubia, siempre viste de tal manera que sobresalen sus atractivos sexuales. Sin embargo, sus atributos físicos no son un valor en sí; se acompañan de ciertas cualidades “espirituales” entre las que destacan especialmente la

ternura, la sensibilidad, la bondad, la sencillez y, además, la modestia. Esta mujer, poseedora de tantas virtudes, es capaz de entregarse totalmente al ser amado. Esta entrega es absoluta y para toda la eternidad. Sin embargo, ella es pasiva. Nunca tomará un papel enérgico en la relación amorosa: no hace reclamaciones ni pide explicaciones aun cuando le corresponda hacerlas. Es esencialmente estoica, especialmente cuando sufre una de las innumerables decepciones a las que siempre estará sujeta. Por lo demás, se dispondrá a asumir la responsabilidad y la culpa por el fracaso de su relación y se reprochará por falta de comprensión o ternura, o por haber sido demasiado ambiciosa, exigente o impulsiva. El resultado final: no existe el diálogo entre ella y el ser amado, los problemas no se comparten, y cada quien lucha solo por algo que se planteó originalmente como empresa común.

La fotonovela trata a dos tipos de mujer objeto-erótico que son la “novia” y la “amante”. Ambas comparten las características anteriores pero difieren sustancialmente en otros aspectos. El ideal de la “novia” se construye mediante ciertos elementos entre los que destaca la juventud. Puede también ser hija de familia, estudiante o empleada. Si es lo primero, trabajará asiduamente en las labores domésticas o bien se dedicará por completo a la vida social; las novias estudiantes se interesarán en las profesiones relacionadas con el cuidado de los niños —educadora o psicóloga infantil— y, finalmente, la novia que trabaja lo hará como empleada en los servicios, nunca en la industria.

Todas estas mujeres serán, por supuesto, castas y puras. Podrán ceder su virginidad pero sólo por amor y generalmente cuando la pareja haya decidido casarse, pues el matrimonio es la consumación definitiva de sus relaciones amorosas. Para el novio, ellas serán las mujeres más extraordinarias y perfectas que hayan existido jamás, y él vivirá pendiente de todos sus deseos y caprichos.

La amante suele ser de mayor edad que la novia. Divorciada o viuda, su existencia es triste y solitaria. No trabaja para ganarse la vida, sino que más bien vive de una pensión o de la ayuda económica que su amante le proporciona, aunque en caso de extrema necesidad puede trabajar como modista. Esta situación la lleva a adoptar un amante, casado, desde luego, y a tener una relación semiclandestina con él, aceptando su papel de “roba maridos” y de ser la “otra”. Sin embargo, ella es feliz y hace feliz a su compañero, pues posee todas las cualidades que no tiene la esposa legítima: es leal, cariñosa, comprensiva y, sobre todo, generosa con él. Desenlace obligado: ella,

aunque buena, debe sacrificarse por la institución familiar y quedar sola y abandonada. O bien (sobre todo cuando no es tan “buena”), morir.

#### LA ESPOSA Y LA MADRE

El matrimonio es el fin al que aspiran todas las mujeres y se logra si se poseen todas las virtudes de las que hemos hablado. Representa, en primera instancia, la seguridad económica y la posición social, dos objetivos que una mujer generalmente no puede alcanzar por su propio esfuerzo. Pero, no obstante ser el estado añorado por todas, el matrimonio puede tener resultados imprevisibles, pues a fin de cuentas la esposa está a merced de su marido, el cual puede volverse desobligado, perezoso o demasiado exigente e inseguro. Obviamente, esta actitud hacia el matrimonio es la consecuencia lógica del tipo de noviazgo que hemos descrito, en el que ninguno de los miembros de la pareja se descubre enteramente. Pero aunque matrimonio generalmente equivale a sufrimiento, tiene sus compensaciones, sobre todo porque representa un *status* logrado. En las fotonovelas el matrimonio con un “profesionista” liberal, que pueda proporcionar a su esposa un ingreso y posición superiores al promedio, aparece como el ideal de todas las mujeres. Claro está, el éxito del matrimonio depende, en gran medida, del éxito profesional del marido, pero aún así la esposa juega un papel importante en él, contribuyendo con una actitud comprensiva y sumisa respecto a su cónyuge.

El retrato de la madre proporcionado por las fotonovelas es convencional. Corresponde por completo al estereotipo conocido por todos: una buena madre vive para sus hijos, es tierna, dulce y sacrificada; en suma, citando a una de estas revistas, es “...un tesoro de bondad y dulzura”.

#### LA MUJER DE EDAD

El retrato de las mujeres mayores de cuarenta años en las fotonovelas encarna en tres personajes: la abuela, la suegra y la mujer que, por razones circunstanciales generalmente, se gana la vida con una profesión (ésta es indistinta).

La abuela posee todos los atributos de la madre mexicana pero amplificados hasta convertirla en un personaje casi absurdo, cuya única razón de

existir consiste en que genera y reparte ternura y protección a los nietos y demás personajes infantiles que la requieran. Se la pinta invariablemente como una mujer de edad avanzada, de aspecto agradable, rollizo, de cabello blanco y anteojos. Emite una sensación de bienestar y acogimiento, de buen humor y alegría permanentes.

La suegra y la mujer profesional representan lo contrario. Son mujeres infelices y amargadas por el fracaso amoroso. La primera aparece con mayor frecuencia y suele tener un papel negativo en la historia, mientras que a la mujer profesional se la encuentra de manera incidental y no es un personaje importante. El papel de la suegra es material interesante de análisis, pues es un híbrido con ciertas características de la suegra de la cultura de masas norteamericana. Su influencia maligna y perjudicial para la tranquilidad conyugal es el ejemplo más claro de esta importación del estereotipo. Desilusionada de la vida por su experiencia personal, vive con el hijo o la hija y cuida de los nietos y de algunos aspectos de la rutina doméstica. Sin embargo, con el pretexto de velar por los intereses de su prole, siembra la discordia conyugal. Su presencia en el hogar es la causa más frecuente del distanciamiento entre marido y mujer; pero ella es inamovible: es un mal irremediable para el cónyuge afectado por sus intrigas, pero a la vez, una fuente de apoyo para el otro, cuyos intereses defiende a ultranza. Representa así un papel ambiguo, pues es simultáneamente la salvaguarda de la institución familiar y el origen de los conflictos matrimoniales. A simple vista puede parecer paradójico, pero en realidad nos muestra la debilidad intrínseca del matrimonio, producto del tipo de noviazgo planteado en la fotonovela.

#### LA “DEVORADORA DE HOMBRES”

También se encuentra en la fotonovela a un estereotipo que hemos llamado la “devoradora de hombres”. Es poco frecuente, pero interesante de analizar por cuanto es el único caso en el que se invierten los papeles en la relación afectiva y la mujer adquiere características agresivas y dinámicas. La “devoradora de hombres” tiene atributos muy especiales. Además de poseer una belleza arrolladora, es rica y poderosa. No necesita del trabajo ni del matrimonio para vivir y, por consiguiente, su independencia es total. Vive para el placer. Su objetivo en la vida es saciar sus apetitos sexuales aparentemente inextinguibles. Para ello utiliza a los hombres como meros objetos, enamorándolos con

sus encantos y desechándolos cruelmente cuando se hastía de ellos. Pero en el fondo no es una persona feliz y su comportamiento es la consecuencia de un terrible desengaño amoroso que la ha tornado “negativa”.

A manera de conclusión podemos afirmar que la fotonovela —así como toda la cultura de masas mexicana— representa a un número limitado de tipos de mujeres con características y comportamientos nítidamente definidos y rígidos. A pesar de su aparente diversidad, los estereotipos que hemos descrito tienen muchos elementos comunes entre los que destaca, primordialmente, la dependencia física y emocional de la mujer con respecto a los hombres. ¿Reflejo o idealización de la realidad de las relaciones intersexuales de la clase media mexicana? Seguramente un poco de ambas; el “artista” productor de estas historias no las inventa enteramente pero tampoco explora la complejidad de las relaciones humanas. Se limita, como decíamos anteriormente, a narrar un cuento dentro de los límites estrechos que sus valores y representaciones le marcan. Puede agregar o exagerar algunos rasgos para acrecentar el dramatismo de su narración, pero básicamente describe lo que percibe de cuanto lo rodea. Si la fotonovela presenta con la exactitud y regularidad con la que lo hace, la relación asimétrica, dependiente de la esposa con el marido, la amante con el amado y de la novia con el novio, es porque ésta existe en la realidad en mayor o menor grado. En la cultura de masas de nuestro país tal parece que las mujeres viven en función de los hombres y que sus acciones y actitudes están determinadas invariablemente por su experiencia en el terreno amoroso sexual. La mujer independiente, autosuficiente, no existe en nuestra imaginación colectiva. Ella se realizará únicamente en el amor, ya sea sexual o maternal, y éste llevará la totalidad de su existencia. Fue creada para amar, para entregarse a otro ser, sin trabas ni condiciones; su función vital es afectiva. Las fotonovelas recogen enteramente este mito, lo formalizan y lo perpetúan y por supuesto encuentran una respuesta favorable en el público, que las consume con avidez.

## REGIONES CONOCIDAS

*Alejandro Rossi*

Tal vez sea posible afirmar que el hombre ama la verdad; también es justo sostener que esta tendencia ha producido resultados admirables. Estas dos frases las he escrito con cierto temor, con angustia, sintiendo el deseo de entrecomillarlas para dar así la impresión de que no son mías, sino de algún clásico cuyo nombre por conocido se calla. No me asusta la improbable originalidad de ellas, pero sí su amplitud, su anchura, como una foto de nuestro planeta tomada desde una nave espacial. Es costumbre mía despreocuparme de lo que está lejos —las soluciones, el otro lado de la moneda, las páginas finales—; siempre he tratado, por otra parte, de no acercarme demasiado a la verdad o, cuando menos, a las grandes verdades, prefiriendo decididamente los terrenos laterales, los callejones sin salida, las ideas sin ningún futuro. Para sobrevivir entre ese polvo mi carácter ha sufrido modificaciones y es probable que a estas alturas sea inferior a cualquier expectativa. Me clasifico, pues, como un intelectual de corto aliento; me dedico a las intuiciones rápidas, fulgurantes, esas cuya exposición cabe en unas cuantas frases bien pulidas. No hay recetas para provocarlas, salvo quedarse quieto, inmóvil, sin mover un dedo, corriendo el riesgo, si es de noche, de que también lleguen los zancudos. Sé que por ahí han hablado de una anacrónica vocación para el epigrama. Allá ellos. En todo caso creo conocer mis límites: no soy un descubridor, no soy un inventor. Más aún, con el tiempo he logrado una auténtica repugnancia por las grandes figuras, por los héroes culturales; desde hace muchísimos años mis lecturas se nutren de epígonos, de confortables personajes secundarios cuya luz es un reflejo de los grandes astros. Encuentro en ellos más claridad, más orden, menos impertinencia. No extrapolan, carecen de visiones totalitarias, los puedo abandonar sin remordimientos. Iré todavía más lejos: esas obras alcanzan a veces una perfección que el original, por la lucha misma de serlo, desconoce. A manera de ilustración podría mencionar esos archipiélagos donde las pequeñas islas son incomparablemente más hermosas que

la mayor en la que reside el gran volcán desventrado que las produjo. Sin embargo, no insistiré en el símil, pues estoy convencido de que la geografía interesa a un grupo limitadísimo de hombres. Entiéndase lo anterior como una mera variación estilística. Advierto, naturalmente, que me estoy yendo por las ramas: este análisis de mi personalidad, por higiénico que sea, no puede prolongarse. Regreso de nuevo a los principios generales. He enunciado dos de ellos; la tradición sugiere la conveniencia de un tercero. No hay problema, ya estoy preparado, lo escribí hace unos días, de pie, rápido, casi cerrando los ojos. Pero la verdad llevada hasta sus últimas consecuencias no siempre favorece la felicidad social. Concedo de inmediato que ninguno de los tres es demasiado interesante y ni siquiera muy ameno, pero he leído en alguna parte que cuando se comercia con grandes principios la solidez debe preferirse al asombro. Me someto con paciencia a las disciplinas del género. He evitado, eso sí, caer en jerigonzas académicas, manteniendo ese tono familiar y conversado que desgraciadamente me parece el signo inequívoco del ensayista de raza. Tampoco quiero plantearme problemas ridículos acerca de las relaciones entre ellos: si, por ejemplo, son tres verdades independientes, o si las dos primeras apoyan a la tercera, etc., etc. En realidad confieso que me molestaría sobremanera que se tratara de una conclusión y quedaría más que satisfecho si se los interpretara como la expresión de una sabiduría difusa, aceptada por la humanidad en bloque, a la misma altura de esos proverbios viejos tan poco estimulantes.

Me obligo a continuar. Francamente no me gustaría que algún sobriño irónico el día de mañana descargara sobre mí su mala leche hablando, con una media sonrisa, de impotencia narrativa, de intentos secretos o, peor aún, de elecciones literarias forzadas. Pero de todas maneras estoy alarmado: no tanto por esa escena familiar cuanto por el número enorme de palabras que caben en una cuartilla. Quienes me conocen estarán perplejos ante esta prosa tensa, nerviosa y hasta indecisa. Extrañarán la virtud mayor de mi oficio, la enigmática concisión que ha sido mi cruz y mi triunfo: una docena de frases memorables por las cuales he renunciado a las glorias del volumen a la rústica con fotografía en la contraportada. Me preocupan algunos muchachos, esos que con toda sencillez llamaré mis discípulos y a quienes he enseñado la dura lección de que en bocas cerradas no entran moscas. Para ellos, los herederos de mi silencio discriminatorio, para ellos, feroces y callados, nunca dispuestos a caer en tentación literaria, sólo para ellos vaya la siguiente súplica: síganme —con un mínimo de muecas— en esta nueva

manera, cuya esencia muy provisionalmente describiría así: la expresión de ciertas ideas exige una abundancia lingüística que no habíamos sospechado. Es el vértigo, lo sé. Mantengamos todos la calma; por el momento les pido tolerancia y yo, por mi parte, les prometo que ejerceré la máxima cautela, sin caer en lamentables temblorines de primerizo. Adivino, además, el descontrol y la vaga sensación de náusea que les habrá causado el cuchicheo confesional de estas páginas; admito que hay en ellas elementos que dan pie a la más aburrida de las previsiones: que una vez más estemos por leer una de esas historietas patéticas, repletas de vacilaciones, nostalgias y recuerdos triviales, esas cintas grabadas, esos monólogos acuosos que olvidan que la literatura es sólo la combinación imprevisible de palabras. Como ven, muchachos, conozco el terreno que piso; mi sinceridad, quédense tranquilos, nunca será completa.

Me arrepiento de haber dicho que estoy alarmado; hubiera sido suficiente aludir a un estado de sorpresa irónica, más indefinible y definitivamente alejado del repertorio del lector medio. No borro lo escrito, pero sí es urgente agregar que esos sentimientos populares no suelen invadirme. Lo contrario es lo cierto: los grandes sucesos de nuestra época han sido para mí una fuente constante de fastidio, como cuando se muere la tía de algún amigo y tenemos que posponer la reunión. Aborrezco los aspavientos históricos y para los alarmistas profesionales desde hace tiempo estoy preparando una respuesta de la cual, sin embargo, hasta ahora sólo conozco el final: "...prosigo mi partida de billar".

Este remolino estilístico en el que me encuentro comenzó un par de meses atrás cuando cayó en mis manos una revista —inglesa, por supuesto— en la que perezosamente se enumeraban los problemas que habían surgido en Swedenka, la nueva ciudad de la que tanto se habló en mi adolescencia. ¡Aquellas tardes con el tío Gerardo, ex vicecónsul en Bilbao —lugar de referencia de todas sus moralejas, punto luminoso de la geografía del universo! No soy un sentimental: inmediatamente percibí que era tierno y avaro, una combinación insoportable. Pero había en él una desordenada capacidad de asombro que estimuló mi imaginación. Recuerdo algunos de sus misterios: que Cervantes no fuera Vasco, que la Zarzuela no gozara de la fama de la Opereta Viena, que su mujer lo hubiera abandonado, la existencia de Andorra, la memoria musical, la fidelidad de los perros. Fue él quien me informó de la inminente fundación de Swedenka, de los propósitos de crear no sólo un centro industrial modelo,

espejo —según decía— de la tecnología moderna, sino una comunidad nueva, un burgo del futuro, especie de laboratorio social donde se pusieran en práctica reglas de convivencia inéditas, el resultado príncipe del trabajo de sociólogos, antropólogos, urbanistas y psicólogos. Envidiaba mi edad, que me permitiría admirar la primera generación de niños nacidos y criados en Swedenka, liberados —recalcaba rabioso— del culto a la madre, la acidez estomacal, la melancolía. Las arcadías, las repúblicas perfectas nunca me han atraído y las visiones del tío Gerardo, tan dependientes de su vida doméstica, aumentaron mi innato desgano por el pensamiento utópico. Si hubiese tenido una mayor elasticidad artística, tal vez no me habría alejado de él; pero su curiosidad se había anclado en las novelas de Felipe Trigo y en la pintura de Gutiérrez Solana, pasiones monótonas como las de un jugador de damas. Y así el sueño de Swedenka se fue disolviendo, dejándome indeciso entre si había escuchado el anuncio de una nueva aurora o la confesión de una intimidad equívoca. Dicho sea entre paréntesis, una de las cosas que me desconciertan es esta necesidad de mirar hacia atrás, yo, que no soporto los álbumes de fotografías ni los susurros asfixiantes de parientes o amigos. Pero también me doy cuenta de que allí está un tema esperándome, servido, como dicen, en bandeja: reflexionar acerca de la reaparición en mi madurez de un motivo que en la juventud apenas me interesó. Podría prestarse a la ironía, a una meditación sonriente sobre el carácter pendular de la inspiración, o como una ocasión para lamentar la escasa novedad de nuestras ideas, cuyo número se cerró, cuando bien nos va, en la tardía adolescencia. Tópicos amables que permiten la comodidad estilística y que se agrupan con naturalidad en manojos de diez líneas divididos por algún gracioso dibujito. Los abandono por el momento, con la seguridad de que el tiempo no los dañará; los reservo para una vejez literariamente sibilina, abstracta, un anciano dulce e inmóvil cuyos dardos, como los de un monje zen, dan infaliblemente en el blanco.

Lo que ahora me interesa es hablar de Swedenka. Nadie espere de mí, sin embargo, una historia, por sintética y breve que sea, de lo que ha ocurrido en esa ciudad durante sus veinticinco años de existencia. Soy de la opinión de que los historiadores auténticos sólo se acercan a sucesos viejos cuando menos de un siglo; admiro el estoicismo con que dejan pasar, fingiendo otras ocupaciones, hechos suculentos, momentos irrepetibles que ya nadie conocerá como ellos. Encuentro —lo diré distraídamente— demasiadas semejanzas con mi vida para no sentir una profunda simpatía por ellos.

Swedenka llamó mi atención porque leí que sus habitantes —los que allí crecieron— no se reproducían. En un principio esta situación ni me deprimió ni me entusiasmó; pensé que daría pie a una de esas filípicas en contra de la civilización industrial que por aburridas que sean a mí me dejan siempre con el deseo de pertenecer a ella, esa envidia triste que me producen los vicios de la opulencia. No, no se trata de ninguna aberración genética causada por las fábricas: quienes planearon Swedenka cuidaron a la perfección esos y, podríamos agregar, todos los detalles. Inmediatamente pensé en la cosa más obvia —harto como estoy de oír siempre lo mismo—; es decir, pensé en un exceso de pastillas anticonceptivas. Si así hubiese sido, habría cerrado el artículo, feliz en el fondo de comprobar que el famoso burgo del futuro —¡oh, tío Gerardo!— también estaba contaminado por encuentros de mujeres repetitivas asociadas indudablemente a maridos con camisas rosadas y patillas en forma de chuleta. Eliminadas estas náuseas, imaginé —a manera de homenaje— una generación de artistas severos, convencidos de que cualquier réplica sería imperfecta. Reconozco que me excedí: esas virtudes se asoman a los cuartos solitarios, encarnan en personajes detestables y se acompañan de mil defectos necesarios, obviamente ausentes de Swedenka.

La explicación es bastante más descarada: los varones jóvenes de Swedenka se niegan a hacer el amor. Estamos mal acostumbrados y la idea de una homosexualidad masiva atraviesa fatalmente nuestras cabezas, como si no hubiesen en el mundo vocaciones puras, capones, navegantes solitarios, hombres reflexivos, personajes variadísimos que, ante la famosa invitación, retroceden con seriedad, sin depresiones, con optimismo y a veces hasta con honor. Nos gustan las exageraciones, esas fallas de la realidad; una generación completa de sodomitas, encerrados en sí mismos como un círculo perfecto, nos habría fascinado. Pero la situación de Swedenka es otra, más cercana, diría yo, a la literatura. Parece ser que esa juventud fue educada bajo un axioma explosivo: cada objeto del universo es igual a sí mismo: una silla es una silla, un caballo es un caballo, una tuerca es una tuerca, una flor es una flor. También los procesos y/o las situaciones se someten a esa orden: la sopa hirviendo en la olla es la sopa hirviendo en la olla, el hombre escuchando detrás de la puerta es el hombre escuchando detrás de la puerta, Ricardo Encinas (un amigo) escribiendo trabajosamente (¡como siempre!) el noveno verso de su (atroz) soneto mensual es Ricardo Encinas escribiendo trabajosamente el noveno verso de su soneto mensual. Puedo com-

plicar los ejemplos: Patricia (la esposa de Ricardo) acostándose (¡desde hace tiempo, viejito!) con Antonio Romero (otro amigo de Ricardo) es Patricia acostándose con Antonio Romero. No hay vuelta de hoja. Las situaciones, por el contrario, son más estables: las cascaras de naranja sobre la cama son las cascaras de naranja sobre la cama, la caja de cigarros sobre la cama es la caja de cigarros sobre la cama, las diez cartas guardadas en la valija que está debajo de la cama son (¡para desgracia mía, señores!) las diez cartas guardadas en la valija, el pantalón debajo del colchón es el pantalón debajo del colchón, los tirantes que están en el suelo al lado de la cama son los tirantes que están en el suelo al lado de la cama. La rabia —supongo— será un proceso.

Los pedagogos preveían un futuro preciso y realista. Al pan, pan, y al vino, vino. El mundo sin máscaras, el ocaso de esos carnavales tediosos en que Pepito es Arlequín y Margarita Colombina, tus pestañas abanicos y tus ojos dos estrellas o cualquier otro desecho literario. La realidad —se insistía— es fascinante. Cada cosa en su sitio y cada cosa igual a sí misma. ¡Basta de farsas y enfréntate, cara a cara, con los objetos, procesos y situaciones, sin andar bizqueando y sin pedir prestado nada a nadie: las cortas pestañas de Conchita son —definitivamente— las cortas pestañas de Conchita. Cualquier agregado es, técnicamente hablando, una ilusión. Lo es verme como un fauno, como un gladiador viejo, como un pájaro migratorio, como un moralista del bajo imperio, como un fraile lúbrico, como un preceptor agobiado, como un solitario insigne, como un testimonio. Y ya no se diga si abrigara alguna esperanza de ser la voz en el desierto, el índice de fuego, la luz en la noche o la perla entre el estiércol. Pero si no puedo ser un ejemplo, ni un símbolo, ni siquiera un estadio intermedio, tampoco puedo ser un pedazo de estiércol, un grano de la arena del desierto, una mosca volando sobre un retrete.

Complicado ubicarse en Swedenka. Me entero con alivio que la literatura ha sobrevivido a estas renunciadas: se cultiva una poesía enérgica y un poco brutal y proliferan los estilos reiterativos, enunciativos, secos inventarios del universo que no dejan de crear un cierto pánico.

Juzgaban los pedagogos que quienes así crecieran esquivarían cualquier trampa psicológica, siendo toda neurosis —estrictamente hablando— una translación de imágenes, es decir, una metáfora. Anclado desde niños a esas certidumbres no correrían el riesgo de que los murmullos incomprensibles de Cecilia se convirtieran, de pronto, en el canto de la Sirena o que los movimientos tan elásticos y tan estáticos a la vez de Valeria la transfor-

maran en una gatita cálida. Comienzos metafóricamente ingenuos, pero ya dirigidos hacia un barroco descabellado y asfixiante. Los resultados de esta propedéutica son abundantes: un robusto contacto con los objetos, procesos y situaciones de su medio ambiente, una seguridad en sí mismos que se traduce en un comportamiento sin dobleces e hipocresías. Se acabaron las admiraciones bobas, las dependencias misteriosas, los sobresaltos ante las preguntas indiscretas. Y, sin embargo, el sexo languidece. Universo de la imagen, escenario teatral, se muere de sueño en esos encuentros con la compañera sin máscara, con esas mujeres que no se parecen absolutamente más que a sí mismas, que ni siquiera es posible comparar con un clavel. Eliminadas las aproximaciones más escolares —Venus, la Eva primigenia, la Medusa, Deméter— se abrió el camino para que la mujer dejara de verse como una esclava —poco importa si reclinada sobre una otomana o enjoyada como un animal espléndido; para que dejara de verse como imponente o minúscula y aflorara al fin una figura sosamente jurídica. Porque toda imagen busca su complemento: si tú eres la loba, yo soy el cordero, si tú eres la espiga, yo soy la hoz, si tú eres el lirio, yo podría ser el cerdo. Pero si tú y yo somos únicamente tú y yo, nuestra semejanza la pagaremos cara. Y me entero que en muchísimos casos la situación que se presenta es deprimente; el reconocimiento meticuloso y realista del compañero crea en algunos abierta repulsión, en otros una tristeza mansa, y no faltan aquellos que experimentan la sensación victoriosa de haber domado algo indomable. Sostienen que ese desgano es precisamente la prueba de que el sexo no es importante y que visto bien de cerca carece de cualquier dramaticidad. Prueba, en suma, de que sus años de esplendor, de gloria, estaban irremediablemente unidos a la idea cómica que el hombre se había hecho de sí mismo: mensajero de Dios, sacerdote de un complicado rito biológico, eslabón de alguna cadena necesaria. O lo contrario: animalucho errante, efímero, pequeño gusano recibido por la mujer fastuosa, lujosa, etcétera, etcétera.

Las nuevas civilizaciones no se improvisan y sólo con el tiempo alcanzan la perfección; abundan, por lo tanto, las eyaculaciones nocturnas, las cuales —aseguran ellos— deben entenderse como las insistencias de un inconsciente monótono y reiterativo. Es decir, primitivo, bobalicón, que gusta alimentarse de símbolos primarios, eternamente enamorado de baratijas y utilerías. Desórdenes pasajeros, fuegos fatuos, rabetas de última hora, gestos ridículos de quien ya se sabe derrotado. Como yo, que escribo

estas líneas en plena retirada, sin ningún deseo de sacar consecuencias, sin importarme un pito si desperdicio la posibilidad de una sátira cristalina e intemporal, inseguro y celoso de mis cloacas, aferrado más que nunca a esos cuatro o cinco episodios que me llenan de vergüenza, de asco, de deseos, de tensiones, de insolencias. Si son estampitas grasientas, son estampitas grasientas. Si son amuletos, son amuletos. Simulo, entonces, una sintaxis iluminada, pero no renuncio a nada. Ni a la vulgaridad, ni a la repetición, ni a las culpas. Me doy por vencido y abandono las moralejas, los saltos mortales, las historias con algún final y regreso —muchachos— a este cuarto en el cual apenas quepo. Saludos.

## CULTURA Y CINE EN MÉXICO

*Emilio García Riera*

Más que del examen de lo que significa en términos de teoría la cultura cinematográfica o de su relación con lo que ha dado en llamarse subcultura, quizá interese en el caso de México partir de cierta evidencia a propósito del papel jugado por el cine en un cuadro social concreto.

La cuestión es ésta: en un país en el que el más poderoso medio de comunicación —la televisión— no resulta muy accesible a la inteligencia y en el que se lee demasiado poco, diríase que sólo dos vehículos parecen susceptibles de asimilar una mínima actuación cultural capaz de provocar el choque benéfico entre dos nociones que se excluyen mutuamente: el consumo masivo de “mensajes” y la conciencia crítica. Son esos vehículos el *comic* o historieta gráfica y el cine.

Quizá no se haya hecho suficiente justicia, en el caso del *comic*, al muy sintomático caso de *Rius*. Todos los reproches que pudiera merecer su tendencia a un esquematismo de izquierda, no lograrían disminuir la importancia del fenómeno sin precedentes que representa la aceptación masiva de historietas como las de *Rius*, que plantean a sus lectores cuestiones políticas y sociales. Entre el lector de *Lágrimas y risas*, por ejemplo, o el de *Los agachados* hay una diferencia básica: del segundo puede esperarse una participación efectiva en la vida pública de la nación que resultaría inconcebible en el deglutidor de melodramas.

Los *comic* y el cine mexicano han ejercido su mayor influencia en un mismo público: el constituido por las capas más pobres de la población, o sea, aquellos con menor acceso a la cultura capaz de desarrollar en ellos el espíritu crítico. Si se acuerda a esas capas un papel no sólo importante, sino determinante, en las transformaciones sociales del país, resultaría de todo punto inexplicable que la *intelligentzia*, interesada en que esas transformaciones sean presididas por un auténtico espíritu crítico, no prestara atención a lo que de ello se prefigura con la aparición de ese espíritu en *comic* y películas nacionales. *Rius* ha probado que esa aparición es posible, y de ahí su importancia.

Pese a que no logra redimirse del todo de su condición de patito feo de las artes, el cine disfruta de mucha mayor consideración cultural que los *comic*. Y sin embargo, en México, el cine de intención crítica quizá no tenga una actuación tan importante, tan continuada como la de las historietas de *Rius*. Naturalmente, el problema no puede ser visto a la luz de las críticas al “elitismo” que necesitan, para hacerse posibles, desconocer la sociedad concreta en que vivimos e imponer la utopía de una élite concientizada convertida por obra y gracia del voluntarismo en sociedad total. Seguramente, serían mucho menos merecedoras de reproche ideológico que las historietas de *Rius* algunas películas nacionales de autor que han dado fe en los últimos tiempos de una cierta evolución cultural. En *Reed: México Insurgente* de Paul Leduc o en *El castillo de la pureza* de Arturo Ripstein no cabría observar, como en *Los agachados*, la tendencia esquemática —o sea, acrítica— que el simplismo (dogmatismo) de izquierda suele imponer, paradójicamente, a los productos de más evidente intención crítica.

El ataque más común que ha merecido el incipiente cine nacional de autor por parte de los denunciadores del “elitismo” es el de que se hace para la clase media y de que, por lo tanto, sólo cumple la “mera” función de satisfacer necesidades culturales más elevadas que las que tiene el público humilde. Tal satisfacción, se supone, no podrá arrojar sino resultados inocuos y afirmará el conformismo de una minoría privilegiada.

Aparte de que el tráfico con la moción casi abstracta de “pueblo” suele hacer olvidar a muchos que la clase media no deja de ser una parte muy importante de la población, y que son muchos sus vasos comunicantes con las clases obrera y campesina, resulta muy sospechosa y peligrosa la manía de medir el valor crítico de una obra de creación por un dato cuantitativo como lo es el del mayor o menor público que tiene acceso a ella. Es curioso que quienes incurrían en tal manía son, a la vez, los mismos que suelen ver como ejemplares las muestras de cintas políticas y movilizadoras a públicos reducidísimos y dispuestísimos de antemano a aceptar ideas o —esquemas de tales— de las que ya están muy convencidos. Es condición de los onanistas seudorrevolucionarios desconfiar de todo coito, por decirlo así.

Lo cierto es que el escaso buen cine de autor que se ha hecho recientemente en México, al margen de su mayor o menor aceptación pública (en el caso de *El castillo de la pureza* esa aceptación ha sido muy considerable), ha opuesto —como toda obra de creación que se respete— a los condicionamientos melodramáticos o sentimentales de sus espectadores una visión

crítica de la realidad. Si no, no sería verdadero cine de autor. Ante *Reed* o *El castillo de la pureza* el espectador no ha podido dejar funcionar libremente sus mecanismos conjuratorios, los mecanismos que permiten prever y deglutir acríticamente —impersonalmente— cualquier melodrama.

Eso, en cuanto nos remite a la función crítica de la cultura, tiene una importancia que no debería ser minimizada, dada la extrema dificultad que durante largos años supuso en México la manifestación del más leve prurito crítico en un medio de expresión tan sujeto a cálculos industriales y consideraciones mercantiles como lo es el cine. Y eso ha sido posible, en efecto, por una considerable elevación del nivel de exigencia promovido en buena medida y en buena parte del público por la comparación de nuestro cine con el extranjero de mayor calidad general. (La crítica de cine, pese a sus aún muy restringidos alcances, algo ha tenido que ver también con el fenómeno.) Quizá importe más que denunciar las “falacias” de una película en efecto tan discutible (lo reconozco, pese a ser uno de sus defensores) como *Mecánica nacional*, de Luis Alcoriza, advertir lo que de sintomático tiene su descomunal —para nuestro medio— éxito de público.

Tampoco *Los agachados* se libraría de ser discutida. Sin embargo, cabría reconocer en su aceptación pública el mismo síntoma positivo que en el éxito de *Mecánica nacional*, aunque quepa señalar la importante diferencia, a efectos de una actuación continuada, entre una película aislada (o dos, o tres) y una publicación periódica. Lo que coloca en situación de inferioridad al cine nacional de intención crítica frente a un fenómeno como el de *Rius* es precisamente eso, su falta de continuidad.

Es que, claro, esa continuidad no podría depender en el cine del trabajo periódico de un solo hombre. Y es que ocurre —ahí sí podría ejercerse una crítica *política*— que el éxito público, un éxito que, aun relativo, ha saludado algunas recientes muestras del cine de autor mexicano, puede actuar en un sentido contrario a la toma de conciencia social que el propio éxito debiera favorecer. Si hay un individualismo execrable no es, naturalmente, aquel que hace al autor obediente, legítima y necesariamente, a sus obsesiones, a su visión propia del mundo: es el fomentado por los poderes interesados que tiende a favorecer su sentimiento de excepcionalidad a costa de la conciencia solidaria.

El desarrollo de la cultura cinematográfica en México ya no puede depender, como parecía antes, de la aparición de uno o varios mesías, según el papel determinante que se le acordara, desde distintas perspectivas, a uno

entre varios personajes: el genial director, el funcionario omnipotente o el productor archimillonario (había también quien esperaba a una gran “estrella” que alcanzara renombre internacional). Por una parte, se cuenta con un grupo de directores capaz de dar prioridad a sus preocupaciones críticas sobre el cálculo comercial; por la otra, existe un público capaz de dejarse sorprender, de asomarse, con los riesgos del desconcierto, al mundo del *otro*. En medio de ambos existe también una crítica responsable que ha logrado alcanzar un mínimo de influencia en ciertos medios. La actuación de los autores, del público avanzado y de la crítica sólo podrá desarrollarse en la medida en que una conciencia solidaria robustezca los lazos entre cada uno y los demás. Y eso importa decirlo en un momento en que, por el contrario, cada uno de los directores puede complacerse demasiado con sus éxitos, en el que el público puede complacerse también en su comprobación de haber pasado ciertas pruebas “peligrosas”, con la común y consiguiente exigencia, quizá, de no pedirle a un Ripstein otra cosa que más *Castillos de la pureza* o a un Alcoriza la mera repetición de su *Mecánica nacional*, o en que la crítica puede instalarse en una rutina placentera. De más está advertir que tales complacencias serán siempre favorecidas por los poderes adictos al “riesgo calculado”, y que público consciente, directores y críticos harán más bien en abandonar sus últimas esperanzas paternalistas.

La situación actual no permite hacerse demasiadas ilusiones al respecto. El público consciente —la vanguardia— no ha encontrado aún la manera de hacer valer su voz para oponerse, por ejemplo, a que la exhibición convencional le recete durante la mayor parte del año un cine infecto a cambio de veintiún días de Muestra, ese acontecimiento que le ofrece la Dirección de Cinematografía a guisa de compensación. Y tan es así, tan poco ha reparado en las responsabilidades que la conciencia debe implicar, que se da el caso de que ese público que abarrota por tres semanas seguidas la sala en que la *Muestra* se ofrece, suele brillar por su ausencia en los casos en que la exhibición comercial se descuida e incluye algo bueno en sus programas. La misma falta de vigilancia, de acción continuada, se advierte en los nuevos directores incapaces de hacer valer su fuerza —que la tienen— para que sus esfuerzos actúen en función de la cada día más necesaria replanificación del cine nacional. Los avances en la relación con el público supuestos por la larga permanencia en cartelera de películas como *El castillo de la pureza* o *Mecánica nacional* se pierden en buena medida cuando esas cintas son sustituidas en sus salas de estreno por melodramas intolerables como *Adios, amor*

o *Intervalo*: eso, en definitiva, y habida cuenta de todos los factores que se quieran (política conciliatoria y ambigua en el otorgamiento de créditos del Banco Cinematográfico, anarquía mercantilista en la distribución y en la exhibición, “compromisos” de toda laya, etcétera), equivale a abandonar plazas legítimamente ganadas en manos del enemigo. La acción solidaria de quienes, con todo, han logrado prefigurar una nueva fisonomía del cine mexicano, y han logrado que una parte importante del público responda positivamente a su labor, debería oponerse a un manejo conciliatorio (y conjuratorio) de los resultados de su obra. Básicamente, la cuestión reside en que los nuevos cineastas no han sido todavía capaces de asumir que su fuerza solidaria podría ser un factor mucho más definitivo en el desarrollo global del cine mexicano que la siempre contingente benevolencia paternalista de determinado funcionario.

La inconsciencia de esa fuerza solidaria afecta también a la crítica. Una tibia y extemporánea carta de protesta de los cineastas y una que otra aislada reacción de gente del público fueron notoriamente insuficientes para impedir el fin arbitrario de *Tiempo de cine*, un programa de televisión semanal que Fernando Gou, José de la Colina, Tomás Pérez Turrent y yo logramos convertir en una tribuna crítica creo que no del todo ineficaz y que alcanzó a tener un número considerable de espectadores. En términos generales, la acción continuada de la crítica no puede depender ni siquiera de la mejor intención de directores de las publicaciones impresas y otros medios en que se ejerce, sino del sostén solidario de quienes la necesitan a efectos de información y diálogo y, por otra parte, la crítica se debilita cuando alguno de sus miembros demuestra un especial prurito de atacar a los demás en la forma no polémica (eso sería muy saludable), sino meramente calumniosa de un Ayala Blanco. Si algún mérito tuvo *Tiempo de Cine* fue el de demostrar que la diversidad de opiniones no excluye —todo lo contrario— la posibilidad de una acción crítica solidaria y continuada. Como que estoy seguro de que nadie en sus cabales será capaz de ver en lo que digo un simple desahogo de “resentido”; me permito señalar que el fin abrupto de *Tiempo de Cine* fue el signo más definitivo de un lamentable retroceso en una lucha que, pese a todo, deberá continuar.

## OTROS POEMAS

*Jorge Guillén*

### SAGRADO

Tu vida es más que tú desde la entraña.  
¿Y el instinto de propia destrucción?  
“Thanatos.” Es la trágica sordera.  
Escucha bien, escucha.

Este don de vivir...  
Valor sagrado: nos trasciende a todos.  
Sagrado aun sin dioses.

### LOS DIGITALES

*Je m'inquiétais tout en voyant  
Albertine auprès d'Andrée*

(M. R.)

Albertina, Albertina.  
Hostiles al capital  
En que la vida amontona  
Su más futuro caudal:  
¿Teméis aún —desde dentro—  
Al maravilloso encuentro  
Que espera una plenitud  
De realidad, gloria y gozo?  
Lástima que el simple esbozo  
De unión os parezca alud.

PAUSA

Sonora confusión  
Mezclaba vozarrones de gritería densa.

Hubo una breve pausa.  
Imperio un equilibrio sin explicar su causa.

Y se extendió el silencio  
Como una merecida recompensa.

## DOS POEMAS

*Michael Hamburger*

### CANAL DE PADDINGTON

Espejo engañoso, las negras aguas ponen  
las altas casas al revés, hacen que los sabios  
caminen de cabeza en plazas de luz ardiente;  
los amantes, encogidos murciélagos, cuelgan de un beso  
y oscilan como si la brisa pudiera desunirlos.  
Las barcazas, grandes aves marinas en su hondo sueño  
reposan en la lisura, ancladas, inmovibles;  
después, suavemente hundidas, lanzadas a lo hondo  
se juntan y reúnen con amantes y acróbatas.  
De las oscuras dimensiones de una calle  
veo lentamente nacer otro paisaje  
hacia el fondo, hacia la realidad perdida;  
espejo mágico, las negras aguas hablan  
de Atlántida invertida y sabiamente hecha  
para asir, para asegurar y transformar  
la sustancia de nuestros actos cotidianos  
y acomoda a nuestros dobles, locos y hermosos  
en una ciudad más dulce, ajena al tiempo.

### TEOFANÍA

Sobre la nieve una pluma escarlata:  
el pájaro alza un alto vuelo  
alimentado por la luz lunar del invierno  
gorjea sobre las cimas más lejanas

nunca para hombre alguno, para ningún hombre  
golpeado o devorado.

Un cabello de oro  
encontrado en la almohada,  
se ha ido la mujer, Diana de todo lo que fue suyo  
pace con ausencia el suelo embaldosado  
lo santifica cuando una vez sus pies lo tocan.

## EL “YO” MONUMENTAL DE ANAÏS NIN<sup>1</sup>

*Marta Traba*

**E**n la vida de Anaïs Nin no hay nada más importante que el *Diario*. De los ciento cincuenta volúmenes posibles —más de quince mil páginas dactilografiadas— han aparecido hasta ahora cuatro tomos, que abarcan de 1931 a 1947.

El primero (1931-1934), que acaba de salir en las ediciones de bolsillo (lo cual significa la difusión masiva del autor y su obra), representa la mitad del material reunido originariamente en diez volúmenes manuscritos. La otra mitad ha sido eliminada, en razón de la oceánica dimensión del texto, por un lado; y por otro debido a que ciertos personajes, entre ellos algunos familiares y su propio marido, exigieron ser completamente omitidos del *Diario*. Estos cortes explican muchos vacíos, sin los cuales quizás se aclararían datos de su vida privada. Por ejemplo, en agosto de 1934, Anaïs Nin da a luz un niño sin padre, como un producto casi literario, y la impresionante descripción de su nacimiento prematuro, ya muerto, no alcanza a ser pieza clave para descifrar a esta extraña mujer.

Su fidelidad y encarnizamiento para mantener el *Diario* es único en la historia de la literatura.

Cuando Henry Miller coloca el *Diario* de Anaïs Nin al lado de San Agustín, Rousseau o Proust, parece una enormidad, pero resulta que el *Diario* es, en sí mismo, una enormidad. No sólo por su tamaño, sino por la índole del documento. Es factible escribir quince mil páginas comenzando un *Diario* en la infancia, en el barco que la llevaba de Europa a Nueva York (viaje organizado por su madre para arrancar definitivamente sus tres hijos de la influencia del padre), anotando las situaciones de cada día, interesándose por las ciudades, las casas de los amigos, la vida misma, las circunstancias externas. Pero ese no es el *Diario* que escribe Anaïs Nin: las

<sup>1</sup> Anaïs Nin: *Journal (1931-1934)*, París, “Le livre de poche”, 1974.

únicas descripciones del suyo son los retratos de muy pocos amigos y la constante, incansable, maniática, investigación de sí misma.

El primer tomo del *Diario* (único al cual me refiero en esta nota), estudia a fondo cuatro personajes: Henry Miller y June, su mujer, y los dos analistas que la tratan, el Dr. Allendy y el Dr. Rank. El quinto personaje, Antonin Artaud, recibe menor atención que los anteriores. De resto, las quinientas cinco páginas de esta edición están dedicadas a Anaïs Nin, y a los dos *dobles* de Anaïs: su *Diario* y su padre.

La primera cosa increíble del *Diario* es que Anaïs Nin no *cuenta cosas* ni *revela secretos*.

A pesar de transcurrir en París, el *Diario* carece de marco exterior: la descripción pormenorizada y regustada de la casa que ella decora en Louvenciennes (seguramente, presumimos por su biografía gracias a la solvencia que le da su matrimonio con un banquero norteamericano a los veinte años) importa en la medida en que la casa es su reflejo y que sirve para definirla y explicarla.

Lo mismo, cuando anota un cuadro de referencias: la casa de Clichy, que le consigue a Henry Miller, el despacho del Dr. Allendy, la Ciudad Universitaria donde sigue las clases de Otto Rank para graduarse de analista, hasta la sala de la Sorbonne donde Allendy y Artaud dan conferencias y el teatro donde su hermano da un concierto, todo está visto como un soporte para colocar a Anaïs Nin, para acomodarla, exaltarla y describirla con una inagotable pasión.

En igual forma, la gente que la rodea se convierte en un espejo. Miller es su contradicción literaria: June Miller, la mujer que el espejo le revela como más atractiva que ella misma: Allendy y Rank la reflejan con su celo de analistas célebres. La relación con ellos parece tejida en función de disolverlos en ella misma, de transformarlos a su imagen y semejanza. El cambio que se opera en la literatura de Miller, desde los feroces *Trópicos* hasta la intelectual *Primavera negra*, no sólo es un prodigio de hechicería (a la cual ayudan, desde luego, la miseria de un norteamericano "literal" como Miller, y su incapacidad para la vida práctica, resuelta por su Mecenas, con la avaricia característica, por otra parte, de los Mecenas...), sino que Anaïs Nin tiene la astucia de presentarlo como una influencia recíproca: Miller se habría deslizado *normalmente* hacia su riquísima región de sueños y hacia su profundidad literaria, y Anaïs se reconoce beneficiada (pero poco) por el realismo de su amigo.

En los hechos, ella no cede jamás porque nada le parece mejor que sí misma. Sin embargo, no es ella quien lo dice. Son Miller, June, Artaud, Allendy, Rank, quienes, transcritos en las páginas del *Diario*, caen deslumbrados, muertos de amor, estremecidos, maravillados, entregados: es su padre quien le declara, rendido, que no hay nada en el mundo como ella: nadie, nada, jamás.

Permanentemente Anaïs Nin está en el filo de lo absoluto. Los defectos que ella misma se marca, son defectos que *la exaltan*: sus mentiras, su disimulo y capacidad de engaño, su pasión por brillar, su excesivo celo literario, su curiosidad mórbida, su horror por lo vulgar. Sus virtudes, que subraya constante y modestamente: poder razonante, potencia poética, inteligencia creadora, devoción hacia los demás, sorprendente buen gusto, son, lisa y llanamente, como una corriente circulatoria. Nadie considera que está fuera de lugar y es imprescindible para la propia existencia.

Gracias a esas tácticas, el “yo” no afirma ni figura ni actúa con ninguna arrogancia.

Desde el punto de vista de su ubicación social, Anaïs es, como española hija de un aristócrata decadente compositor español, Joaquín Nin, una auténtica “señorita”. Hay algo de fascinante y de espantoso en la manera como, contando el reencuentro con su padre después de veinte años de separación, se vuelve a manifestar en toda su virulencia ese carácter de “señorita”, al tiempo que Anaïs se enfría respecto a su madre *normal* (por eso sin interés alguno), que luchó a brazo partido, durante la infancia y la adolescencia de sus hijos, para criarlos de modo que nunca fueran “señoritos” españoles.

Anaïs Nin es demasiado inteligente para justificar su pasión por el padre según un prolijo analista como es Allendy o por cualquier explicación freudiana demasiado esquemática: por eso al final del libro busca con tanto entusiasmo la alianza con Rank, quien actúa como un freudiano heterodoxo. Pese al constante reproche a la conducta de su padre, que atraviesa de punta a punta el texto, y a la infancia destrozada por la separación, es tan honesta como para dejarse convencer por los asombrosos parecidos entre ella y su padre: pero también es lo diabólicamente hábil para convertir al padre en una caricatura, y salvarse ella como el fascinante, intocable personaje. Así, pasa a ser el padre de su padre, en la misma forma que ejerce la paternidad sobre Miller, Allendy, June y Rank.

Si esa paternidad se hubiera manifestado desde un despotismo de walkiria, desde un trono viril, sería insoportable. Pero ella no cae jamás en ninguna

trampa: nos recuerda sin cansancio que asume la tutoría de los otros desde su extrema fragilidad, desde su propia impotencia, desde sus terrores todavía infantiles, su inseguridad, su soledad. Nos describe un déspota de cuento de hadas, un tirano de terciopelo que sólo toca con su mano maravillosa.

En la única parte donde no camufla su poder es en lo que concierne a su *capacidad literaria*. Ella quiere ser una escritora en estado de gracia, absolutamente portentosa. Desde que comienza a escribir literatura o ensayo, sin embargo, se da clara cuenta de que sus ambiciones sobrepasan sus posibilidades. Convierte entonces a la literatura en un apéndice de lo que, a ciencia cierta, sabe que será un monumento: su *Diario*. Y al *Diario*, a su vez, lo transforma en la mayor apología de su literatura que se ha escrito jamás. La gente viva se vuelve personaje literario. Lo único que importa de verdad, lo único real, la única dimensión infinita, la da la literatura. No obstante, cuando Allendy le reprocha su condición de "criatura literaria" y la insta a vivir, se retrae como si la hubieran tocado con un hierro candente. Ella no quiere vivir literariamente, ni convertir la vida en material literario. Ella *es* la literatura, su logro supremo, su más violenta y fulgurante encarnación. Llega a creerlo sinceramente: no *hace* literatura, *encarna* la literatura.

Esto es lo que la torna tremendamente original: la desvía del terreno donde las escritoras viven su vida y escriben su obra, entremezclando, quién más, quién menos, sangre y escritura. También la separa de otras mecenas, de otras bellas protectoras de escritores y escritoras ellas mismas: la aleja de modo tajante de una Victoria Ocampo, poderosa, netamente despótica, poseedora espiritual y carnal de sus protegidos.

Varias veces se ha señalado, con asombro y crítica, la indiferencia de Anaïs Nin respecto a confesiones íntimas o a acontecimientos que trastornaban el mundo exterior. De 1931 al 34, la crisis americana, la ascensión pavorosa de los fascismos, la persecución a los judíos en Alemania nazi, no merecen en el *Diario* más que dos o tres líneas distraídas. En el aspecto íntimo, su exoneración de todo contacto humano llega a situaciones casi risibles: los pechos desnudos mostrados a Allendy, la escena en que Miller la lleva a la casa de prostitutas, el baile con June, y el momento —ya inverosímil—, en que Artaud se atreve a ponerle la mano en la pierna. Serían grotescas si ella no hubiera conseguido, tan denodamente, la sacralización del "ego" monumental donde todo se reabsorbe.

Paradójicamente, no quiere ser Anaïs Nin la que habla. Pretende exaltar, consigo, a la mujer y a la condición femenina. Está poseída por ella

misma, pero *ella misma son todas* las mujeres: de nuevo, como en el caso de la literatura, es la *gran encarnadora*. De nuevo enmascara su ligero desprecio por la miopía de la mentalidad femenina (la inteligencia de la mujer es miope, pero no la mía...), y *vive* la encarnación.

Es bien significativa su relación con Artaud, su primera emoción ante el genio, y su prematura frialdad, su duro diagnóstico sobre la locura de Artaud, cuando se ve desenmascarada por él. Artaud nunca comprendió que la tarea de fascinación de ella no acabara, como era normal, en la cama. Cuando ella acorralada, resuelve hacer una típica operación de “señorita”, dividiendo a Artaud en alma y cuerpo para quedarse sólo con el alma, Artaud entra, con toda razón, en una furia homicida. Por eso le tocan 27 páginas de 500 que están llenas de Miller, de Allendy, de Rank: de los adoradores, de los que aceptaron la religión Anaïs Nin.

La “surabundancia personal y femenina” determina el *Diario*: todo lo limitado, fatuo, inconsistente, camuflador, arbitrario, castrador: todo el encanto intransferible y único de la mujer, determinan el *Diario*. Pero lo que le da su dimensión, es la inconmensurable magnificación del *yo*.

Pienso que este libro es un texto (peligroso para nosotras) de lectura especialmente masculina. No para cualquier hombre: para poetas, escritores y analistas en particular. Para poetas, porque saben lo que significa sacralizar lo profano. Para los escritores se ofrece el espectáculo único de alguien que, por encima de ellos, vive la literatura que ellos escriben. Para los analistas, obviamente, ningún plato servido tan suculento como el de Anaïs Nin, aunque se desprenda del *Diario* que los analistas son hombres frustrados e incompletos que acechan tras el escritorio que llegue la diosa para complementarlos. Pero aunque éstos sean los lectores No. 1, todos somos lectores potenciales de Anaïs Nin porque el *Diario* alcanza tal perfección de espejo, pule un azogue tan intenso y extático que, pese a que está desbordado por ella, siempre dejará un espacio para reflejarnos. Cuando algo ha sido explorado y excavado tan a fondo, crea modelos a seguir o rechazar, ilumina o previene.

Habrà que seguir el *Diario* de Anaïs Nin, como una especie de primer inmenso folletín del “yo”: habrá que entrar de buena o mala gana a esa *catedral* de su *ego*, a través de este tomo, y los siguientes publicados, y los innumerables por publicar.

## HOMENAJE A ALFONSO REYES\*

*José Luis Martínez*

Frente a su alto valle metafísico, ante el polvo que es el precio de la enorme concentración humana, aquí queda la imagen de un mexicano llamado Alfonso Reyes. Para los paseantes del bosque pronto será familiar el bronce labrado por Ernesto Tamariz que se integrará a la armonía despojada del lugar, a las frondas de los eucaliptos y a las terrazas de las que podrán verse la ciudad tendida en el valle y los volcanes y las montañas que la rodean. Y algunos se preguntarán a quién se representa con este aire concentrado y bondadoso, algo socrático, ataviado con símbolos de saber, y por qué se apoya en el remate de una columna griega y en un atlante de Tula, y quién fue, quién es Alfonso Reyes y por qué le rinden homenaje esta mañana el gobierno de la República, el de su Estado natal y las instituciones culturales.

Para quienes compartimos su tiempo, el recuerdo de su personalidad, las obras de su pluma y sus lecciones morales y cívicas son aún presencias vivas a las que volvemos una y otra vez para aclarar rumbos e ideas, para aprender nociones y, sobre todo, para encontrar de nuevo la norma y la sonrisa, el viejo sentido de las cosas y de la acción. En cambio, para las nuevas generaciones, Alfonso Reyes comienza a ser una imagen borrosa. Acaso algunos saben vagamente que los escritores de hace dos o tres décadas lo tenían por sabio y que es el autor de innumerables libros de los que habrán retenido algún título. Y esto, apenas a dieciséis años de su muerte.

Sin embargo, es explicable este desvío. Precisamente en estos últimos lustros ocurrió un cambio sustancial de la sensibilidad, la revolución juvenil. Este movimiento, que creó sus propios mitos y héroes, su arte, sus modas y sus normas de conducta y de política, sólo aceptó del pasado aquellas figuras que daban sentido a su rebeldía, entre las que no contaba Alfonso Reyes.

\* Discurso en el homenaje nacional a Alfonso Reyes, celebrado en ocasión del 86o. aniversario de su nacimiento, en el Bosque de Chapultepec, el 18 de mayo de 1975.

Él no fue por cierto ni un rebelde ni un revolucionario; fue otra cosa igualmente importante, un civilizador, que es otra manera y otro camino para lograr el mejoramiento humano. Cuando se le preguntó por qué escribía, contestó:

Escribo porque vivo. Y nunca he creído que escribir sea otra cosa que disciplinar todos los órdenes de la actitud espiritual y, por consecuencia, depurar de paso todos los motivos de la conducta. Ya sé que hay grandes escritores que escriben con el puñal o mojan la pluma en el veneno. Respeto el misterio, pero yo me siento de otro modo. Vuelvo a nuestro Platón, y soy fiel a un ideal estético y ético a la vez, hecho de bien y de belleza.

Pero, así se prefiera uno u otro camino para mejorar el mundo en que vivimos, es tiempo de volver a la obra de Reyes para recordar el sentido de su lección humana, el ejemplo de su vocación y de su integridad y para escuchar lo que tiene que decir a nuestro tiempo.

Por ello, antes que volver a narrar la historia de su vida y los servicios que prestó a la República, o a esbozar una vez más la geografía de su vasta obra, considero que en el homenaje que la nación le rinde es preferible detenernos en algunos de los mensajes y orientaciones más salientes de su pensamiento.

## LO NACIONAL Y LO UNIVERSAL

Con cierta periodicidad, alternamos en nuestra historia la tendencia a aislarnos y concentrarnos en nuestras raíces nacionales, y el movimiento aparentemente contrario de abrirnos hacia el exterior para ajustar el paso al de las corrientes que mueven al mundo.

Proponiendo una especie de toma de conciencia al movimiento nacionalista o “criollista” que se inicia en México hacia 1920, Alfonso Reyes sugiere a la juventud de aquellos años, agitados todavía por la tormenta revolucionaria, la indagación del alma nacional; cree que es necesario “extraer e interpretar la moraleja de nuestra terrible fábula histórica”, “buscar el pulso de la patria”, “descubrir la misión del *hombre mexicano* en la tierra”, ya que esta búsqueda “es lo único que puede aprovecharnos y darnos consejos de conducta política”.

Pero esta profundización e interrogación de nuestro ser nacional y de nuestra historia no implicaban para él un aislamiento estéril, un bloqueo espiritual semejante al bloqueo político que México sufrió a consecuencias de la Revolución. El amor por nuestra patria y el entusiasmo por nuestras creaciones no tienen por qué impedirnos el interés por el patrimonio común del espíritu. “Nada puede sernos ajeno —precisaba— sino lo que ignoramos.”

Y en esta ocasión, Alfonso Reyes acuña una doctrina desde entonces convertida en proloquio: “La única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal.” Y añade la prevención saludable de que el conocimiento tiene que comenzar por la parte, esto es, por lo nacional, para poder luego entender el todo. A fin de redondear su pensamiento respecto a estos temas, afirmó la amplitud de las expresiones nacionales, que no se limitan a las manifestaciones típicas sino que más bien comienzan por ellas. Lo nacional, piensa, “reside en una intimidad psicológica, involuntaria e indefinible”, en un pulso que late donde menos se le espera, y “es algo que estamos fabricando entre todos”.

En tanto que muchos se quedaban sólo con uno de los extremos, él puso en práctica su propia doctrina, y a lo largo de su obra hizo circular entre nosotros las grandes creaciones y tradiciones de la cultura universal y las nuevas corrientes del pensamiento. Al mismo tiempo, organizaba nuestra propia tradición literaria, componía un mural admirable con las primeras manifestaciones de lo que él llamaba el “alma nacional” e indagaba los orígenes de nuestro ser americano y la índole propia de la cultura de nuestro mundo. Gracias al impulso inicial y al estímulo de su obra, a la que no faltaron ni incomprendiones ni adversarios, lo mexicano comenzó a ser universal y lo universal se volvió ya parte de nuestras tradiciones.

## CULTURA, EDUCACIÓN Y SOCIEDAD

Su tiempo fue también un tiempo de ira y de violento cambio social. Nació cerca del poder, al fin del tiempo viejo, y le tocó formarse entre las perturbaciones de la conflagración que le mató a su padre y lo empujó a ganarse el pan fuera del país. Pero secó sólo sus lágrimas, dirimió consigo mismo sus agravios hasta transformarlos en un mito duro y limpio y, comprendiendo la justicia del nuevo orden, le dio lustre con el prestigio que alcanzaba y lo orientó con la armonía de su inteligencia.

Cuando la exaltación de la pugna imponía el partidatismo ideológico, Reyes tuvo la fuerza de mantenerse fiel a sí mismo y de persistir en la que era su propia tarea. Para él, la mejor manera de servir a la patria era que cada uno trabajase en su sector con el máximo de sus capacidades y empeñado en hacer las cosas lo mejor posible. Y así lo practicó de manera heroica. La magna obra que fue su legado sólo pudo realizarse con una laboriosidad disciplinada que no se consentía tregua ni distracción. Su integridad intelectual, por otra parte, estaba siempre presente en su pensamiento y en sus acciones y lo mantenía atento lo mismo al curso de las ideas que a los problemas de su tiempo y de su comunidad. Pero prefería servir la causa de la justicia y de la libertad con ideas y con obras antes que con denuncias. Basta recordar, por ejemplo, que él organizó La Casa de España en México, luego convertida en El Colegio de México, para ofrecer un hogar de trabajo a la inteligencia española desterrada, que así pudo continuar su obra y sus investigaciones, con tanto provecho para la cultura mexicana.

Escribir era para él servir y esclarecer, era fomentar el mutuo conocimiento que acerque espiritualmente a los hombres. Y no concebía la cultura como un mero adorno o un privilegio sino como una forma superior de justicia, pues era “salvaguardar, transmitir y hacer correr con igual facilidad por todos los pueblos las conquistas del hombre, materiales o espirituales”; o dicho de otra manera, concebía la cultura como una función unificadora guiada por una voluntad de concordia, comprensión e intercambio.

Contra el azar y la improvisación, contra el desaliento y el fatalismo, Alfonso Reyes proponía, en el orden político interno lo mismo que en la comunidad internacional, programas creados por la inteligencia e ilustrados por la experiencia para hacer de la tierra natural una tierra humana en la que imperen la paz, la justicia y la tolerancia entre los hombres.

Consecuentemente, entendía la educación como un entrenamiento para suscitar las virtudes del alma y no como una acumulación de conocimientos. Cuando se le pidió un texto para hacerlo llegar a los recién alfabetizados, comprendió muy bien que antes que ofrecer nociones culturales o técnicas era indispensable transmitir un esquema de los principios que dan sentido a la vida y ordenan nuestra convivencia. Compuso entonces, en la prosa más llana, una breve obra que es como la última destilación de la sabiduría humana —y que debería volver a todas las manos. Me refiero a la *Cartilla moral* cuyo propósito es orientar al hombre en los respetos que se debe a sí mismo, a la familia, a la sociedad, a la patria, a la especie humana y a la naturaleza.

Y cuando sueña con un México, si no feliz al menos suficiente, se pregunta: “¿Qué será este pueblo, una vez que todos sus hombres hayan tenido acceso al hombre? Entonces y sólo entonces sabremos lo que da de sí nuestro pueblo.” Advirtamos que para representarse el deseado mejoramiento humano no habla de conquistas de la civilización ni del desarrollo, esto es, de progresos materiales, sino simplemente de “acceso al hombre”, de plenitud de las aptitudes humanas y de integración cabal en aquellos círculos cada vez más amplios de los deberes morales.

Pero sabía también que la educación es ineficaz si no existe previamente un mínimo de bienestar. Completando cierta idea, proponía como lema, “Alfabeto, pan y jabón”, y añadía: “Y todo lo demás se os dará por añadidura.”

#### LA SONRISA Y LA CLARIDAD

La obra de Reyes fue una constante incitación a abrir nuestras puertas interiores, que de manera tan persistente nos impiden a los mexicanos la comunicación de nuestra intimidad, a la que sólo consentimos que se manifieste en explosiones. Como el creador de los ensayos, Reyes se exploraba a sí mismo para entender al hombre: registraba las aventuras de su espíritu y las de sus pasiones, narraba sus experiencias cotidianas, nos hacía partícipes de su curiosidad y de cuanto grande o pequeño observaba en el mundo. Escribía poemas para fijar los desasosiegos y la angustia de su alma, para escudriñar el misterio de otras vidas y para ordenar el deslumbramiento de ciudades y paisajes, lo mismo que para cumplimentar la fiesta de un amigo, para jugar con el ingenio o para cantar la alegría de una muchacha. Sabía que para acercarnos a la comprensión del hombre hay que explorar todos los caminos. Y había aprendido que sólo podemos limpiarnos las escorias del alma y curar sus desgarrones transformándolos en testimonio humano o en creación artística. Al depurarlos y pulirlos, sólo queda del gran dolor y de los cuidados pequeños lo que era susceptible de trasmutarse en cristal.

Con excepción de algunos de sus informes diplomáticos y oficiales, cuanto escribió está lleno de sus marcas personales. Aun las investigaciones eruditas o las exposiciones históricas, filosóficas o teóricas se interrumpen de pronto para ilustrar la aridez de un concepto con una anécdota, un refrán popular o alguna peculiaridad de la naturaleza. El calor humano

que era el primer saludo de su persona trascendía también sus obras, como inteligencia o tolerancia, como sonrisa o alegría, como ironía o malicia, como ternura o como perdón. Contra la vanidad y el engreimiento, y para evitarnos el tomar por lo trágico cuestiones triviales, aconsejaba mantener alerta el humorismo, “única actitud respetable ante la vida”.

Y junto a esta múltiple sonrisa, todo lo ordenaba su claridad. Era la luz en el aire traslúcido que solía iluminar la meseta mexicana, “por donde los ojos yerran con discernimiento, la mente descifra cada línea y acaricia cada ondulación”; y era también la luz de la primavera griega, que adivinó sin haberla visto, y que es “deleite y es premio”, “que templó la razón y endurece el ánimo” y que “limita, mide, ordena”.

Hizo de su lenguaje un instrumento dócil y transparente para expresarse y para comunicar, y nunca se sirvió de él como ruido verbal que disimula la confusión.

Dueño de mil recursos, según fuese la naturaleza de sus temas los abordaba de frente y con un estilo despojado o bien los iba cercando y enlazando con alusiones y correspondencias de toda índole, con tal que facilitasen la transmisión de la idea que buscaba. Tenía el don de la forma, el arte de presentar los asuntos conocidos en síntesis afortunadas o a través de un nuevo sesgo, o bien de hacer accesibles y claros los conceptos más arduos y de darles encanto e interés. Cuidaba más la vitalidad que la pureza del lenguaje, y sabía enriquecerlo lo mismo de expresiones cultas, arcaicas o técnicas que de vulgarismos o giros populares. Si luchó contra sombras, contra el olvido y lo ininteligible, antes de llegar a la claridad de su pensamiento, cuanto nos legó tiene la maestría de la naturalidad, la gracia sonriente y la apariencia de la facilidad. Su prosa es todavía la más flexible y rica en lengua española, en una modalidad inconfundiblemente mexicana. Su obra nos aclara y nos ilumina porque es la expresión de un hombre y un espíritu armoniosos.

## EL HOMENAJE

Es de justicia proclamar que este homenaje a Alfonso Reyes se realiza gracias al empeño del Presidente de la República, Luis Echeverría, cuya presencia da relieve a este acto, acompañado por representantes de los otros poderes de la República y por el Jefe del Departamento del Distrito Federal. Una vez más su gobierno, al honrar a los mejores mexicanos se honra a sí mismo.

Amigos y estudiosos de la obra de Alfonso Reyes, dispersos en el mundo, han viajado de ciudades remotas, invitados por el Presidente de México, para asistir a esta ceremonia.

Contamos también esta mañana con la presencia de un distinguido visitante, el Presidente de la República del Senegal, Léopold Sédar Senghor, que además de gobernante es un poeta y ensayista. El interés que mostró por encontrarse presente en este acto es un reconocimiento, que apreciamos, para la obra de un escritor mexicano. El presidente Senghor podrá advertir que las principales directrices de sus empresas culturales: el retorno a los orígenes, el reconocimiento de un mestizaje cultural y la preocupación por el estudio de su propia cultura han tenido y tienen manifestaciones paralelas en México. Sean mis últimas palabras para saludar su presencia, así como la de todos nuestros visitantes, y para desearles una venturosa estancia en nuestro país.

## DOS POEMAS

*José Lezama Lima*

### SOBRE UN GRABADO DE ALQUIMIA CHINA

Debajo de la mesa  
se ven como tres puertas  
de pequeños hornos,  
donde se ven piedras y varas ardiendo,  
por donde asoma el enano  
que masca semillas para el sueño.  
Encima de la mesa  
se ven tres cojines grises y azules,  
en dos de ellos hay como figuras geométricas  
hechas con huevos irrompibles.  
Al lado un jarrón sin ornamento.  
Pedazos de leña por el suelo.  
Un hombre curvado con una balanza  
pesa una cesta de almendras.  
La varilla de ébano  
alcanza de inmediato el fiel.  
El hombre que vende  
teme a los tres pequeños hornos  
que se esconden debajo de la mesa.  
Por allí deben salir  
las figuras esperadas  
que vendrán cuando el pesador  
logre el centro de la canasta.  
A su derecha el hombre que contempla  
absorto al pesador,  
juega con unos pájaros.

## LA CAJA

Vive en una pequeña caja de acero  
con una mirilla que él sólo sabe utilizar.  
Aunque nunca recibe a nadie  
pasea todos los días con el mismo chaleco.  
Por las noches hace su recorrido  
y pierde su identidad.  
Se diluye en la noche  
y la noche lo despedaza silenciosamente.  
De pronto, tropieza con un dolmen  
lleno de clavos de olor,  
se hierde los pies con una botella rota  
rellena de un eléctrico papel de oro,  
le da la mano a una persona desconocida  
que le hace un regalo impenetrable,  
duro como una madera que ha estado  
muchos siglos bajo el agua.  
Tropieza con una multitud  
que escandaliza su nombre,  
aunque él apenas lo oye.  
Su camino parece estar trazado  
por una oruga que sube por una escalera.  
Penetra en un café sucio  
y una muchacha se le acerca con zalemas  
y después empieza a pellizcarlo  
y a clavarle alfileres  
que él se sacude como si fuese  
polvo solar.  
Masca un caramelo  
y comienza a volar.  
Lee un rato en una azotea  
llena de camas vacías.  
Su chaleco escocés  
brilla como las estrellas  
y se va deshilachando mientras  
le cae la ceniza por la cara.

Vive en una pequeña caja de acero  
y por la noche se asoma a la mirilla,  
pero sólo ve su chaleco reproducido  
por el ojo paleolítico del elefante.

## DOS POEMAS

*Joaquín Xirau Icaza*

### ALTERACIONES

cometa	Poblando sombras	de hormigas.
mariposas	Soñando la vida	TÚ
TÚ	Y	mar y posas
duelo	Cantando al alba	de estrellas.
sol	Vaciando la tumba	palpitante
solo	O	palpitante.
río	Callando la muerte	crujiente.
	Sin más:	

La O se atormenta

La I insolada

Redondez ambigua

Se funde Y

Sin más:

entre sol de mariposas

entre mares solos

se vuelcan las sílabas

tú yo

arena polvo

jugando

Sin más:

nosotros presentes  
riachuelos dolientes

vaciamos la sombras

jugamos risueños  
cometas que crujen

cantamos la muerte y poblamos la vida  
soñamos el alba.

## TIGRE

*A mi madre*

Se carbonizan los rayos  
en su cuerpo de sol  
y en atardecer sigiloso

traicionero

se refugia con la muerte  
con su mismo color.

LA HISTORIA: APOCALIPSIS Y EVANGELIO  
(Meditación sobre la tarea y responsabilidad del historiador)

*Edmundo O’Gorman*

Mucho he ponderado el asunto de mi discurso, y después de alguna vacilación decidí que no estaría fuera de lugar una meditación sobre ciertos temas básicos de la tarea del historiador y sobre su responsabilidad, pese a ser muy distantes los intereses específicos de vuestra Asociación. Después de todo, ésta es una reunión de mujeres y hombres que, profesionalmente o no, se han embarcado en la antigua nave de Clío. Pero, además, es tanto lo ocurrido, tanto lo que ha cambiado en estos presentes y amenazantes tiempos, que sólo a riesgo de no recoger el reto de nuestra edad es posible seguir hollando con placentera inocencia los desgastados senderos. ¿Qué, acaso las reglas sentadas en pasados más felices días —aunque quizá todavía santificadas en los templos académicos— son tan a *perpetuam rei memoriam* como para ser impermeables a las olas del cambio? Pero también ¿qué, acaso, el propósito y el sentido de la investigación histórica en nada se han alterado frente a las actuales inminentes fuerzas irracionales que tanto ponen en peligro la libertad individual y la búsqueda de ser sí mismo? Ciertamente, sería mucho descuido no cobrar conciencia de la situación en que nos hallamos.

En el intento de responder lo mejor posible, vistas la cortedad del tiempo a nuestra disposición y la complejidad del asunto, les pediré su atención sobre dos rasgos sintomáticos del grueso de la producción historiográfica de nuestros días, dejando a salvo excepciones. Vamos a considerar, en primer lugar, lo que bien puede llamarse la devoradora pasión por los hechos. Me propongo, en segundo lugar, poner al descubierto los peligros implicados en la creciente tendencia de sumergir —ahogar, sería más propio— la naturaleza *sui generis* del conocimiento histórico en las aguas de las especulaciones abstractas, o mejor dicho en las abstracciones

letales, de ese monstruo de muchas cabezas tan afecto a las computadoras que se conoce con el nombre de las “Ciencias Sociales”.<sup>1</sup>

## I. LA DEVORADORA PASIÓN POR LOS HECHOS

En un momento nostálgico todos nosotros deberíamos envidiar la irrestricta libertad que disfrutaba el historiador medieval: tejía su cuento con faraónica indiferencia respecto a la cronología y la geografía, al testimonio interno o externo de los documentos, y, en general, respecto a aquellas reglas impuestas y linderos fijados a quien, hoy, desea que su obra sea reconocida como digna contribución al conocimiento histórico. Ni una nota de pie de página, ni una bibliografía, ningún intento de información exhaustiva y sobre todo, ninguna pretensión de imparcialidad, ese tan alardeado requerimiento en nuestros días, pese a la notoria imposibilidad de cumplirlo. Su propósito no era “científico”, era simbólico o alegórico, meta que no debemos condenar a la ligera si consideramos el predominio mental que ejercía su fe religiosa y otras específicas y peculiares circunstancias en las que vivía y laboraba.

Tomemos un ejemplo: *La destrucción de Jerusalem*, ese bien conocido relato compuesto por un anónimo historiador del siglo XIII. Sus fuentes han sido rastreadas, lo que nos permite ver la manera en que el historiador medieval utilizaba la información documental que poseía. El resultado no podría ser más escandaloso para el estudioso moderno. Sin la menor advertencia y en toda seriedad, se nos ofrece una narración completamente falseada que empieza con el relato de cómo el emperador Vespasiano fue milagrosamente curado de lepra (símbolo del paganismo), portento que obró su conversión a la fe cristiana; y el relato concluye pormenorizando las misteriosas y horrendas circunstancias de la muerte de Pilatos, el merecido castigo por la parte de responsabilidad que le cabía en la crucifixión de Cristo. En el cuento aparecen muchos personajes históricos bien conocidos que o bien no pudieron en modo alguno tomar parte en los acontecimientos.

<sup>1</sup> No será difícil advertir que el programa anterior es, en términos generales, completo. En efecto, el primer punto, la técnica historiográfica, se atiene al lado subjetivo porque conducirá finalmente a la cuestión de la libertad del historiador dentro del marco de las reglas establecidas para su oficio. El segundo punto, el sentido peculiar al conocimiento histórico, implica en última instancia el problema de la naturaleza del proceso histórico y nos sitúa, por lo tanto, en el punto de vista objetivo.

tos o bien desempeñan papeles que obviamente no pudieron ser suyos. Y fácilmente se advierte a través de todo el relato que, deliberadamente, el autor no tuvo intención de registrar hechos tal como sabemos que los conocía, sino que su propósito fue mostrar, con un cuento de su invención y de alta potencia dramática, el suceso que, para él y para sus lectores, era el único acontecimiento de plena significación en la historia, a saber: la redención del hombre por Cristo, hecho singularísimo que señalaba el advenimiento de la última edad de los tiempos y demostraba la índole providencial del proceso histórico. En eso se cifraba el evangelio de la historia, de manera que con la entrega de su mensaje el historiador cumplía con su deber hacia la verdad, sin que nada importara su total desdén por las pruebas fácticas, por la secuencia cronológica y por otras, para él, circunstancias en sí carentes de auténtico sentido.<sup>2</sup>

Me he detenido un poco en la técnica peculiar a un género de la historiografía medieval, porque brinda un llamativo ejemplo de la muy real posibilidad de alcanzar una verdad histórica cuando se lleva al límite máximo la libertad de interpretación, junto al desdén absoluto por las pruebas de hecho. Un ejemplo, pues, de uno de los puntos extremos en la escala de posiciones que puede ocupar un historiador. Y no será de ningún provecho argumentar que los resultados así obtenidos no pasan de ser bobadas alegóricas, porque nuestro historiador medieval podría denunciar, con igual derecho, la falta de significación en aquello que el historiador moderno ofrece con orgullo como el resultado de una investigación científica.

Por supuesto, de ninguna manera quiero implicar que impunemente podríamos hoy adoptar una actitud tan extremosa como la arriba descrita; no, sin embargo, por razones epistemológicas, sino por la sencilla y poderosa razón de que ya no vivimos en la Edad Media. En otras palabras, la historiografía tiene su propia e irreversible historia, y la cuestión crucial que ahora nos enfrenta es tratar de descubrir en dónde estamos situados porque bien podría ser que se ha alcanzado el otro punto extremo de la escala, es decir, un mínimo de interpretación personal consciente y la servil dependencia a los documentos. De ser ese el caso, el conocimiento histórico se encamina a una crisis. Seguramente vale la pena averiguar esa no improbable posibilidad.

<sup>2</sup> Cf. Edmundo O'Gorman, "La conciencia histórica en la Edad Media", en *Del Cristianismo y la Edad Media*. México, El Colegio de México, 1943.

No puede dudarse de que la investigación histórica se ha desplazado, ni sin justificado motivo, hacia la creciente atención a los hechos. Esta sana tendencia encontró su primer gran apóstol en el historiador alemán Leopoldo von Ranke, y desde entonces ha sido elogiada, según frase conocida, como “la exaltación de la investigación histórica al rango de conocimiento científico”. No puede haber pleito con tan ostentosa frase, con tal de que se entienda como precepto de una más cabal atención a los hechos, pero poco más. Y en verdad, desde el principio se introdujo una peligrosa confusión al establecerse un equívoco paralelo con las ciencias naturales en la esperanza de investir la verdad histórica de un carácter semejante al de las verdades ofrecidas por ellas, es decir, independencia, en principio, de elementos subjetivos. Verdades, pues, que se postulan como cada vez más cercanas a una objetividad absoluta y en consecuencia válidas en todo tiempo, en todo lugar y para todos. Tal fue y todavía es el gran sueño que, conscientemente o no, ha impulsado y estimulado la investigación histórica moderna y a su séquito de tareas auxiliares e instrumentales, tan devoradoras de tiempo.

Ahora bien, lo decisivo es que ese impulso hacia lo objetivo, aunado al aniquilamiento sistemático de lo subjetivo, no puede satisfacerse más allá de cierto límite sin falsear y hasta desnaturalizar la razón misma de ser del conocimiento histórico. Y lo que me parece es que ya se alcanzó tan crítica situación, según parece indicarlo el amargo hecho de que la latría indiscriminada por la objetividad no ha rendido, ni con mucho, el dorado fruto prometido en el sueño en que se apoya.

Donde quiera que miremos vemos el mismo desconcertante espectáculo: una incontenible avalancha de estudios monográficos y trabajos académicos apoyados en tantos envíos, remisiones y notas que no puede uno menos de extrañarse de que se hubieren escrito, puesto que todas sus afirmaciones parecen haberse ya hecho en las fuentes tan orgullosamente inventariadas por el autor en testimonio de su laboriosidad, puesto que no necesariamente de su perspicacia. Pero, además, la mayoría de esos honestos y bien intencionados esfuerzos tratan, como no podría ser de otro modo si se considera su número, de minucias cada vez más estrechas donde se nos sirve más información acerca de un asunto dado de la que cualquiera pueda necesitar o desear. Estamos inundados, por otra parte, por esa otra avalancha de artículos, revistas de libros, índices y guías, bibliografías, estadísticas computadas, doctas y no tan doctas comunicaciones y, en una palabra,

por ese inconmensurable volumen de producción historiográfica con que a diario se ve bombardeado el pobre historiador y de la cual se supone debe enterarse, so pena de muerte académica. ¿Cuántas veces, ciertamente, no nos hemos dolido por el júbilo del crítico al señalarnos la omisión de algún insignificante artículo publicado en alguna oscura revista que, no infrecuentemente, sólo por casualidad llegó a su noticia? En verdad tal parece que para escribir algo merecedor de aprobación el estudioso de la historia debe tener la eternidad a su disposición, para no mencionar un monstruoso, inhumano y jamás saciado apetito por los hechos, hechos y más hechos.

A ese respecto es sobremanera importante advertir el efecto autodestructor del requisito de poseer una información exhaustiva, porque, como una serpiente que devora su propia cola, toda aquella enorme producción supone un continuo añadir de hechos a los hechos originales, hasta que sea completamente imposible cumplir con el sagrado precepto de estar debidamente informado, así sólo sea por faltarle tiempo a la vida. Claramente, la tarea de escribir historia se ha desmandado más allá de la capacidad humana, elocuente síntoma —si lo hay— de la falacia de un método que acaba por invalidarse a sí mismo. No parecerá exagerado concluir que en su empeño de ser objetivo, el historiador se ha venido a colocar en el extremo opuesto al que ocupó su hermano medieval.

Bien sé que el trabajo en equipo y la contribución colectiva de conocimientos cada vez más especializados es el remedio que se propone para salir del atolladero arriba descrito. Pero semejante expediente sólo empeora las cosas: deshumaniza la tarea histórica al intentar sustituir la mente individual, responsable de sus pensamientos, por una colección de mentes, ninguna de las cuales se responsabiliza de los resultados obtenidos. El conocimiento así logrado no es conocimiento verdadero, ya que, por falta de una mente responsable, no pasa de ser un cúmulo de información organizada que, por imponente que sea, no puede funcionar como verdad. El tal remedio recuerda el caso del merolico que, al matar al paciente, se jacta de haber curado su enfermedad. Y en efecto, para salvar al historiador de su predicamento lo que se nos propone es deshacernos del historiador.

¿Qué hay, pues, en el fondo de tan lamentable paradoja? Es obvio, que, en sí, nada tiene de malo establecer y acumular hechos en número cada vez más creciente y salvo el tedio que ello supone, no se ve ningún motivo para impedirlo. En todo caso la tarea es infinita. Lo malo, pues, no es acumular

hechos, lo malo es pedirnos que demos cuenta de todos ellos. Se replicará, quizá, que ésa es, precisamente, la obligación del científico, pero digámoslo de una buena vez por todas, el historiador es pájaro de distinta pluma por la sencilla razón de que la historia no es una ciencia. Esta denegación ha sido debatida *ad nauseam*; aquí, sin embargo, bastará llamar la atención a un distingo crucial. Para el científico, los hechos que le interesan revisten igual importancia; para el historiador, los hechos pueden ser más o menos significativos, pero no a la luz de algún criterio general y abstracto, sino por el sentido que pueden tener en vista de sus intereses y en última instancia, de acuerdo con los individuales prejuicios en su mente. Y sólo reconociendo esa condición le es posible al historiador liberarse de la opresiva carga y del terrorismo involucrados en el requerimiento de una información exhaustiva. Debe, pues, admitir con alegría el inevitable subjetivismo del conocimiento histórico, en vez de tratar de eludirlo como si fuera un extraño elemento desquiciador.

Lo anterior, claro está, es un alegato para que se reconozca, sin la habitual y secreta contrición, la naturaleza no-científica de la verdad histórica y para que se admita su peculiar prejuiciada y selectiva relatividad. También es un alegato, por lo tanto, para que el historiador se coloque en su lugar adecuado: en un punto intermedio entre el moderno fetichismo por la prueba documental y el viejo desenfreno de la interpretación simbólica medieval.

No pretendo haber dicho nada muy original o nuevo, pero el reconocimiento de la naturaleza subjetiva de la verdad histórica no sólo parece requerir un constante recordatorio, sino que plantea un problema al que particularmente quería llamar la atención. Si el historiador tiene que seleccionar los hechos ¿cuál, si lo hay, será el criterio al que deba ceñirse? La respuesta, me parece, pide un distingo importante: dependerá de si el propósito es *a)* describir o *b)* entender el proceso histórico. Examinemos brevemente la alternativa.

#### *a) Descripción histórica*

En este caso la selección de los hechos es cuestión de cantidad relativa; relativa, porque la información jamás puede ser completa por más laborioso y perseverante que supongamos al historiador; por más que sea la ayuda,

humana o mecánica, con la que cuente.<sup>3</sup> El único criterio, por lo tanto, es dar por concluida la investigación cuando *sienta* que tiene suficiente “material” para poder describir adecuadamente el suceso o los sucesos bajo su consideración. Pero, puesto que es cosa de sentir, tan grave decisión es eminentemente subjetiva y dependerá, en última instancia, de los prejuicios, simpatías y otras peculiaridades individuales en la mente del historiador y de las cuales, en buena parte, ni siquiera será consciente. Ya se ve, no hay modo de deshacerse de las peculiaridades individuales del historiador.

Ahora bien, al considerar la historiografía descriptiva es de la mayor importancia darse cuenta de que no hablamos de conocimiento histórico propiamente dicho. La historia descriptiva intenta “describir” lo “acontecido en el pasado”; no “descubrir” el sentido de ese acontecer. Es un género muy pariente de la literatura en cuanto que requiere imaginación de novelista y buena pluma, si bien sus mayores virtudes tienen que ser la exactitud y la fidelidad a los hechos.<sup>4</sup> En el fondo se trata de una manera de entretenimiento, valor muy positivo que tantos historiadores simulan despreciar, pero al que secretamente aspiran. El *Almirante del Mar Océano* del señor Samuel Eliot Morison es un buen ejemplo de historia descriptiva. Eminentemente legible, muy bien informado e intensamente interesante y entretenido, el libro, desde el punto de vista del conocimiento histórico, sigue siendo información organizada, porque todo el subyacente problema del significado de la empresa colombina en conexión con el proceso ideológico general del desarrollo histórico ni siquiera se plantea.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Suponiendo —y es suposición prácticamente imposible— que un historiador hubiere consultado toda la información existente, siempre hay la posibilidad de que aparezcan nuevos datos, y ¿qué decir de fuentes que han perecido? Tales incertidumbres necesariamente deberían paralizar para siempre el trabajo de cualquier historiador que haya tomado a pecho el requisito de estar informado exhaustivamente.

<sup>4</sup> En la deliciosa biografía de Aaron Burr (Random House, 1973) escrita por el señor Gore Vidal tenemos un excelente ejemplo de una novela que, para todos sus efectos, es un libro de historia. Vale la pena llamar la atención al “Epílogo” donde el autor explica por qué motivo se decidió a escribir una novela y no un libro de historia.

<sup>5</sup> A ese respecto, el completo reverso del admirable libro de Morison son la interpretación filosófica idealista de Humboldt acerca del llamado “descubrimiento” de América, y mi pequeño libro: Edmundo O’Gorman, *The Invention of America*, Bloomington, Indiana University Press, 1961.

### b) *Verdad histórica*

Enteramente otra cosa es cuando el propósito del historiador es *entender* el sentido de “lo que aconteció” en el pasado. En este intento, a diferencia del anterior, la selección de los hechos no es cuantitativa; es cualitativa de acuerdo con su interno significado. Y en cuanto a la cuestión de cuándo puede el historiador dar por concluida la investigación, lo más que puede decirse es que en un momento durante su curso —sin que importen los muchos o pocos documentos consultados— el sentido de la realidad histórica concreta detrás de los hechos deberá compulsivamente aparecerse como una especie de revelación, no semejante a la que experimenta el científico cuando percibe, por fin, el oculto vínculo entre dos fenómenos en apariencia desligados. Toda verdad es en cierta medida apocalíptica y, genéticamente, es asunto muy personal. Procede de las entrañas y no hay nota al pie de página que pueda darle su apoyo.

Esta personal y compulsiva “verdad” afirma aquello que el historiador percibe como significativo *detrás* de los hechos, *no* en los hechos, porque —y éste es un importante distingo frecuentemente olvidado— los hechos no contienen, a manera de cajas de tesoros, una y sólo una verdad dada, puesto que siempre están abiertos a múltiples interpretaciones. Si no fuera así, la historia se habría escrito de una vez para siempre, lo que notoriamente no es el caso. También debe quedar claro que esa privada y personal revelación puede o no puede ser aceptable para los contemporáneos del historiador. De eso dependerá su inmediato éxito o fracaso, pero, como para el poeta y el artista, esa disyuntiva está más allá de él, puesto que carece de alternativa en el caso de que otros se nieguen a participar en lo que debemos llamar su “visión”. En ese caso no le queda más que desecharlo con un encogimiento de hombros la ceguera de su tiempo y esperar con paciencia, muy probablemente en la tumba, el advenimiento de una edad más ilustrada. Tal, entre otros, el caso que aconteció a la penetrante y poderosa “visión” de Juan Bautista Vico. Puede bien suceder, sin embargo, que jamás llegue el reconocimiento; pero, entonces, tal el riesgo que el historiador debe correr en la búsqueda de su verdad.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> La distinción entre historia descriptiva e historia significativa es de antiguo linaje: esencialmente es lo que tenía en mente Tucídides, *Guerra del Peloponeso*, I 21-22. Casi no hace falta aclarar que he hecho hincapié en los extremos, pero esos dos tipos de historia se pueden dar y de hecho se dan mezclados en muchas obras. Hablando en general, la “Historia Filosófica” del siglo XVIII es buen ejemplo de semejante mezcla.

## II. LA HISTORIA COMO CIENCIA:

### UNA AMENAZA A LA LIBERTAD

Hemos gastado buena parte de nuestro tiempo en denunciar el intento —¿será el deseo?— de eliminar lo individual subjetivo en el conocimiento histórico. La razón, ya lo dijimos, es la esperanza de lograr una objetividad al modo de la que pertenece a las verdades científicas. Me parece, sin embargo, que detrás de ese dorado sueño se esconde, por una parte, la falta de confianza en los alcances de la mente personal; por otra, un temor respecto a la eficacia de la acción libre individual.<sup>7</sup>

Desde hace ya algún tiempo, esa falta de confianza y ese temor se han combinado para lanzar un ataque sistemático contra el individualismo, considerado como el enemigo capital del progreso y del bienestar sociales, como algo, pues, extremadamente dañino y peligroso; y la ofensiva ha sido tan exitosa que el antiindividualismo es uno de los síntomas predominantes en la sociedad contemporánea. Son muchos los escritores distinguidos que han mostrado profunda preocupación respecto a esa tendencia y para oponerse a ella han caucionado respecto a sus desastrosos efectos, particularmente al peligro en que se pone a la libertad personal por la amenaza muy real de la implantación de dictaduras despóticas. El asunto es inmensamente complejo y está fuera del alcance de nuestro actual propósito. Podemos, sin embargo, examinar brevemente su relación con nuestro tema, el del conocimiento histórico.

El que la historia, al parecer sin protesta por parte de los historiadores, se halle hoy generalmente clasificada como una de las “Ciencias Sociales”, es una indicación que puede servirnos de punto de partida. Revela, por lo pronto, que el viejo sueño del siglo XIX en la posibilidad de una verdad histórica científica sigue muy vivo. Quizá se alegue que la antigua situación y la nueva difieren en que la historia ya no se asimila a las ciencias naturales, sino que ahora se la entiende como una rama de otro grupo de ciencias, las llamadas “Ciencias Sociales”. Pero no traguemos el anzuelo: claramente ambos casos se sustentan en una y la misma creencia fundamental, a saber: que la historia es un tipo de realidad capaz de ser conocida científicamente.

<sup>7</sup>Ya Emanuel Kant creyó necesario animar a la gente a atreverse a pensar por cuenta propia, y desde antiguos tiempos el filósofo chino Chuan Tzu (c. 369-286) consideraba lamentable que alguien no siguiera su *Tao*, su propio y singular camino.

No hay reparo en conceder que el cambio implica nuevos, especiales y más sofisticados medios de investigación; pero, puesto que no hay mudanza en el supuesto básico de ambas situaciones, no la puede haber en lo sustancial.

Todos sabemos que en la mente racional opera la exigencia de reducir a unidad la pluralidad que se da en todo cuanto existe. Esa *Voluntad de Orden*, según la ha llamado Aldous Huxley, es la fuerza impulsora de cualquier empeño de índole científica y explica la naturaleza objetiva y universalista de las verdades y leyes científicas, independientemente del grado de su validez y de su necesaria provisionalidad. Pero lo decisivo para nuestro intento está en advertir que la reducción a unidad, obvia y forzosamente implica que las particularidades concretas de las cosas individuales tienen que descartarse como circunstancias carentes de significación.<sup>8</sup> La diferencia en el número de hojas de árboles de la misma especie o en los nombres y símbolos específicos de dioses de fertilidad adorados por tribus vecinas, son circunstancias que, respectivamente, pueden legítimamente omitirse por el botánico y el antropólogo. El uno y el otro se ocupan en lo general; el primero, en una especie unificada y abstracta de árbol; el segundo, en un tipo unificado y abstracto de fetichismo.

Pero si ese sacrificio de lo particular es el requisito de todo conocimiento científico, se sigue que si la historia ha de ser una ciencia, natural o social, da lo mismo, tendrá que aplicársele el mismo tratamiento a la realidad histórica. Ahora bien, como esa realidad no es sino proceso temporal de vidas humanas, también se sigue que todas las particularidades concretas individuales tendrán que ser descartadas como carentes de significación. Tal, pues, la condición que deberá cumplirse si la historia ha de ser científica de verdad y no nada más de nombre. Tal, por consiguiente, el precio que el historiador tendrá que pagar si quiere estar, en serio, a la altura de una reputación de científico.

Ahora bien, no puede haber objeción a las abstracciones obtenidas por aquel método, aun tratándose de la realidad social, pero siempre y cuando no se pierda de vista la naturaleza de sus proposiciones. De hecho, ése es, precisamente, el tipo de "verdades" que ofrecen la sociología, la antropología, la etnografía, la economía y cualesquiera de las otras ciencias socia-

<sup>8</sup> Cuando nos afectan, como en el caso de una tempestad que determina el resultado de una batalla, las circunstancias particulares de ese fenómeno físico natural son significativas para el historiador, no para el científico. Esa tempestad se convierte en acontecimiento histórico.

les propiamente dichas. Pero cuando la realidad histórica concreta queda sometida a la tortura de la Voluntad de Orden y cuando, por lo tanto, la investigación histórica se emprende bajo la condición de desechar las particularidades individuales como circunstancias carentes de significado, es obvio que se ha deslizado un peligroso y grueso equívoco. En efecto, a diferencia del botánico y del antropólogo para quienes, respectivamente, el número exacto de hojas de un árbol dado o el nombre específico de un dios tribal son hechos que se pueden dejar a un lado, los pensamientos, decisiones y actos individuales y demás particularidades personales son de la mayor importancia para el historiador. Es, no hace falta decirlo, imposible que dé cuenta de todas ellas, pero ya mostramos que no es necesario.<sup>9</sup> No podrá, sin embargo, descartar las que se le ofrezcan como significativas por preferencias personales y en función de los propósitos que persigue, y hablando en general, no deberá dejar que pasen inadvertidas las diferencias individuales que distinguen al hombre excepcional, cualquiera que sea el campo en que se destaque. Al sociólogo pueden permitírsele amplias generalizaciones como, por ejemplo, las enunciadas en las frases “el conquistador español” o “el dictador latinoamericano”, pero es obligación y privilegio del historiador dar cuenta de las diferencias que separan, digamos, a Hernán Cortés de Nuño Beltrán de Guzmán o a Porfirio Díaz de Papa Doc, y de mostrar la singularidad de sus respectivos pensamientos, decisiones y actos como circunstancias constitutivas del proceso histórico.

Sería demasiado largo y complicado ventilar aquí la clásica cuestión del “Hombre Egregio” como factor determinante del curso de la historia. La negación de ese hecho puede, quizá, parecer profundamente científica al igual que la espantosa doctrina de la uniformidad esencial del género humano; pero está fuera de duda que la una y la otra tienen que ser rechazadas por todo historiador que se respete como tal.<sup>10</sup> Afirmar, por ejemplo, que de no haber nacido César la historia universal sería esencialmente la misma, no es sino un pretensioso juego adivinatorio disfrazado de profundo

<sup>9</sup> Cf. *supra*, donde examinamos el falso requerimiento de procurar una información exhaustiva.

<sup>10</sup> Lo mismo deberá decirse, por supuesto, respecto a la vieja doctrina ambiental de Spencer —hoy tan en boga— según la cual se descartan las contribuciones individuales bajo el supuesto de que no pueden atribuirse a la persona misma por ser resultante del ambiente social. *Don Quijote*, según esa doctrina, no fue *realmente* escrito por Cervantes; lo escribió la España del siglo xvii.

pronunciamiento científico o, en el mejor caso, una proposición teológica solamente válida para un historiador providencialista de la vieja escuela, si es que todavía los hay.

Mi intención primordial no ha sido, sin embargo, defender la autonomía y peculiaridad del conocimiento histórico. Si sólo fuera que tantos de los jóvenes historiadores eligen engañarse jugando a ser científicos, nada demasiado dañino se seguiría de ello. Desgraciadamente no es ese el caso, porque el verdadero y oculto fin, consciente o no, detrás de la llamada historiografía científica es tratar de proporcionar fundamento empírico a doctrinas totalitarias de una supuesta ética social, tales como la de la uniformidad natural del hombre y la que concede primacía al ambiente socioeconómico sobre el temperamento y genio individuales.

Lo artero y dañino de ese tipo de historiografía es, por lo tanto, que simula ofrecer una idea objetiva universal de la realidad histórica e implícitamente, de la constitución natural del hombre y de la estructura de su sociedad. Pero como en obediencia al mandato de la Voluntad de Orden todo aquello dotado de carácter individual ha sido descartado de antemano, la idea que en realidad se ofrece equipara al hombre, en última instancia, a la hormiga o la abeja y a la sociedad humana, al hormiguero o la colmena. Semejante idea será, por supuesto, recogida y ampliamente divulgada por cualquier grupo decidido a ejercer el poder absoluto, y la usará como justificación científica —supuestamente irrecusable— para imponer por la fuerza y la manipulación esa uniformidad que se predica como esencial al género humano. Y henos aquí a la vista de un futuro parecido a los imaginados y descritos en *El mundo feliz* o en *1984* de Orwell.

Como seguramente se habrá advertido, este discurso ha rebasado su inmediata finalidad y ha acabado por convertirse en un esfuerzo por mostrar que la siempre creciente invasión de la Voluntad de Orden en las investigaciones históricas y el consenso de incluir a la historia en el ámbito de las ciencias sociales son, en el fondo, formas sutiles de propaganda en favor de la deshumanización del hombre y pueden ser eficaces herramientas al servicio de cualquier tecnócrata de ambiciones despóticas que quiera aprovecharlas y cuya sombra ya amenaza hasta a las naciones más ilustradas.

Tengamos siempre presente, pues, que la historia no puede ser una ciencia; que, propiamente hablando, no le incumbe dar una *idea* del hombre y de la sociedad humana; que, en vez, su tarea es ofrecer una *visión* de la índole histórica del género humano y de los esfuerzos y logros individuales

para realizarla, y que debe entender al cuerpo social como una organización al servicio del bienestar personal —no un organismo de programa vital predeterminado— en un proceso temporal de acontecimientos concretos y singulares, sólo plenamente comprensible si se concede su valor y eficacia a los pensamientos, decisiones y acciones de los individuos concretos y singulares. Un proceso, por lo tanto, cuya realidad primaria es la rica variedad de los individuos y, por eso, un proceso en el cual el tiempo de duración de la vida humana ofrezca la posibilidad real de la plenaria realización de sí misma.

Ya dijimos que la verdad histórica es apocalíptica; ahora sabemos que su mensaje es evangelio de libertad. En estos días cuando la idiosincrasia personal y la búsqueda de la felicidad individual están en tanto riesgo; cuando los hábitos e instituciones democráticos se hallan tan amenazados el conocimiento histórico auténtico les brinda refugio y es su fortaleza. No abandonemos las murallas pasándonos a las filas del enemigo. Un libro de historia, cualquiera que sea su finalidad inmediata, debe dar testimonio de la natural y riquísima variedad de lo individual humano y, de ese modo, romper una lanza por la causa de la libertad.

## WANDA

### *Inés Arredondo*

*para Huberto Batis*

Lo más molesto era el sudor en la nuca. Mitad del verano que se extiende pesado e impávido, como si nunca fuera a terminarse.

Dentro del coche sólo se oía, de vez en cuando, la voz de Anita llamando su atención:

—Mira, Raúl, ni una nube.

Como si aquel cielo despejado y perplejo necesitara comentario alguno. Pero Anita era demasiado pequeña para callar las cosas obvias.

El padre y la madre, en el asiento delantero, se sumían en un silencio denso. Por fin llegaron a “Las Flores”. Al bajar del coche se sintió ya la suave brisa del mar, fresca en la mañana agobiante.

La madre corrió a ver la glorieta que formaba el rosedal, y Raúl se fue a su cueva.

Sin puerta, apenas protegido por un pequeño tejado, estaba su cubil, una construcción tal como él la había querido: igual a una ermita, sin más que un camastro de camarote empotrado a media altura, entre pared y pared, sin espacio para moverse, sin ventana alguna, sólo la cama que llegaba más arriba de la cintura.

Se desnudó, se puso el calzón de baño, y se fue al mar. La mochila quedó abierta y destripada en el suelo.

Corriendo, ciego, sin mirarlo, atravesó el jardín y llegó a la playa. Tiró las alpargatas entre una zancada y otra y se zambulló en el agua. Al fin.

Estuvo jugando a solas con el mar hasta que lo llamaron sus padres y Anita. Ella quiso que la ayudara a perfeccionar su *crawl*.

Él lo hacía todo de buena gana, dentro y fuera del mar, bajo un sol que quemaba. Hablar con sus padres. Reír y correr con Anita.

La casa daba una sensación inmediata de paz. Era hermosa.

Comieron mucho, mientras se hacían planes para una excursión al club, para esquiar, o ir al pueblo, al cine, cuando hubiera una película visible.

Volvieron a la playa por la tarde, y ahí se quedaron hasta ver anochecer.

A la hora de cenar todos estaban cansados. El padre ordenó que sirvieran vino, para reconfortarse y dormir como piedras. Anita se quedó dormida en la silla y Raúl la llevó en brazos a su cuarto y le puso el camisón. Una gran ternura le llenó el pecho cuando la vio abandonada sobre la cama, sumida en el sueño, serena e indefensa: una niña. Luego jugó un partido de ajedrez con su padre.

Desde el camastro del cubil el jardín podía verse dormido y pacífico bajo la luna. Al frente estaba el rosal y los caminos de guijarros entre los arriates brillaban con pequeñas chispas. En la hornacina no entraba ni una ráfaga de viento y el calor del día se había quedado pegado a las paredes.

Entonces apareció. No llegó. Simplemente estuvo allí. Desnuda, tendida con su cuerpo inmenso junto al cuerpo sudoroso de Raúl. Lo primero que él sintió fue la sorpresa de aquel cuerpo helado en medio del calor. Luego las manos extrañamente largas comenzaron a acariciarlo y un escalofrío gozoso se extendió por todos sus miembros. Los largos dedos se deslizaban con sus delicadas y frías puntas sobre su pecho, y entre sus ingles. El largo pelo mojado se fue enredando por las orejas y la nariz, y una boca ansiosa, sin calor alguno, se posesionó de la suya. La visitante se le echó encima y lo cubrió. Los músculos duros comenzaron a atenzar los suyos, y la piel cetrina, olorosa a algas, se le untó, como si quisiera penetrarlo. Él no tenía articulaciones, se convirtió en un delfín que se escapaba y volvía. Un vaivén lento de olas le comenzó a inundar en un entresueño en el que se oían los chillidos de las gaviotas. El aire se ha vuelto denso: es un agua verde que se respira con deleite, que acaricia la piel por todos los resquicios, despaciosa. Abundancia de placer que llena el mundo. La espina dorsal se estremece y el cuerpo se distiende en un espasmo.

Ella le dijo su nombre: Wanda, su ser profundo dentro de las aguas y que se transformaba en mujer, sólo para él, para él solo, todas las noches. Pero no habló de su verdadera naturaleza, de su ser milenario. Le dejó caracoles y conchas extrañas en la mano y su hermoso olor a mar.

Era tarde. Hacía un sol abrasador. El cubil era un horno.

Pesadamente se levantó y en calzoncillos y con las alpargatas a medio meter, el traje de baño colgando de una mano, se dirigió a la casa. La casa estaba fresca, entraban la brisa y el murmullo del mar por todos los venta-

nales abiertos, el piso de mosaico claro relucía. Su padre, su madre y Anita estaban bañados, impecablemente vestidos, peinados y contentos; parecían representar una comedia.

—¿Sabes qué horas son?

—No.

—El agua estaba rica temprano. No sabes qué gusto... qué gusto...

—Dile a Marta que te prepare algo de desayunar... Tienes una facha...

Ducharse, desayunar, sentir las plantas de los pies sobre los limpios mosaicos le fue quitando el mal humor, el sueño y, ya contento, se fue con Anita a la playa.

Ella chutaba y él paraba, sobre la raya que era la portería, los posibles goles de Anita. La raya era motivo de interminables discusiones: que si la atravesó el balón, que la borraste al barrerte, que si no juego, que eres un tramposo... y él se reía, se reía mucho dentro de sí al ver la cara de Anita arrebolada por la furia y la impotencia. A veces la dejaba meter algún gol, sólo para verla contenta.

Ana... Si fuera un poco mayor la podría llamar así. Le hubiera gustado: Ana, y rodaba la palabra en la boca. Ana. Ana.

Se tiró en la arena para saborear el placer de la palabra. Si fuera mayor... si fuera mayor ¿qué? De un salto se puso en pie y cumplió su misión de portero hasta que la niña dijo que ya estaba cansada.

Y así un día y otro, una semana y otra. No, no se aburría de jugar con Anita a esto y a aquello, en realidad nunca le había sucedido, pero tampoco lo había pensado: que no se aburría. Ahora persistía en aparecer de pronto, con una gran fuerza, el deseo de que ella fuera mayor, que fuera Ana. Ana. Y se quedaba embobado pensando en cómo sería, en cómo será Anita dentro de unos años. ¿Cómo vivir un verano con Ana?

Y el verano de Ana iba pasando sin sentirlo.

La marejada nocturna. El grito asfixiado. El beso: Wanda. Ir por superficies heladas resbalando por formas redondas pulidas por la arena. Entrar en cavernas umbrías a destrozarse los dedos en corales blandos, carnosos... Con todas las fuerzas lánzate a la superficie a respirar, abre los ojos, vuelve el rostro, mira la luna sobre las rosas, pero no, mejor déjate sumergir, abandónate al dulce ahogo sin sufrimiento, al ahogo que se goza.

Murmullos, sí. ¡Ah! los murmullos: sin ruido dentro del oído, aguas profundas circulando por el caracol como espesos moluscos adheridos a edades

antiguas. Secretos que no escucharás porque no hay palabras para confiarlos ni nadie que los entienda. Bajo capas de aguas azules y verdes, tendido, recto, guiado por corrientes submarinas, ahogado en el placer permanecerás eternamente. En la penumbra quieta tus ojos se quedan helados esperando, sin necesidad, un amanecer que se sabe imposible e innecesario. Ojos de pez, fijos, sin ansias ni curiosidad, dirigidos a ninguna parte, pero que sienten el roce del agua y del lento tiempo sin fin. La piel fría. Vibrar en el silencio que desconoce todo lo que no sea silencio, sentir el latido de las sienes, la sangre caliente en el helado camino sin término del agua que te desconoce pero que te lame pacientemente mientras te deslizas sin esfuerzos, sin hacer nada, siendo.

En la linde entre el agua y lo seco Anita perforaba, con un dedo, agujeritos en la arena, y se quedaba parada, esperando que una ola viniera a desbaratarlos.

—¿Qué haces?

—¿No ves? Siempre que los hago, todas las veces, todos los días, viene y los vuelve a llenar. Y cuando los haga dentro de veinte años, los volverá a llenar. Y cuando los hagan mis hijos y siempre, siempre, los volverá a llenar.

—Son juegos.

—Pero jugar con el mar no cansa.

—Vamos a nadar.

—No, ya el agua está muy fría.

Nadar es un ejercicio sano. El agua y el aire salado son saludables. Se da una brazada que hiende el agua y, ayudándose con la otra mano, se forma un pequeño hueco que dura el instante preciso para volver la cabeza y respirar. Se inspira, se expira, rítmicamente, moviendo las piernas y el tronco, todo el cuerpo, y se avanza sin rumbo, con gusto, por avanzar, por sentir vivo el cuerpo en un elemento que le es ajeno. Es agradable nadar, pero Raúl nada cada vez menos tiempo: se cansa demasiado pronto. Todo el día está muy fatigado.

Teodoro, el jardinero, lo mira de una manera fija; sin bajar los ojos lo observa callado.

Anita y sus padres ya no nadan, sólo caminan por la playa cuando el sol está alto, y al atardecer, contra el viento, que se ha vuelto tan delgado que penetra la ropa y la deja perfumada. Ya no se grita, se toma té lentamente y todos se tratan con una delicadeza tierna que parece venir de muy lejos, de otros tiempos con otras costumbres, de personas que no se sabe quiénes fueron.

Raúl camina por la playa. Vaga sin mirar. Va sin pensamientos.

Las rosas verdaderas ahora han florecido en el rosedal, y se dan espléndidas. Las otras eran un capricho de la madre, que quería tener rosas en verano.

Cuando ya es de noche, de noche maravillosa, a la puerta del cubil, Raúl mira las rosas, las estrellas, rasguea la guitarra y medio canta cancioncitas tristes sobre gente que va por caminos, viviendo. Porque él está anclado. Cuando sea hora entrará al nicho y Wanda estará junto a él, en cuanto se desnude.

—Quiero quedarme a escribir un libro de poemas, papá. Ya sabes que no hay clases. En cuanto empiecen, me voy.

—Pero cuándo se ha visto que un chamaco se quede solo en una playa desierta. Y pasarías mucho frío, lo sabes. Este otoño vino helado.

—No me quedo solo. Aquí vive Teodoro todo el tiempo, y el pueblo está tan cerca que se puede ir a pie. Además, hay teléfono ahí.

Discutieron. Intervinieron todos. No era conveniente: era un chico apenas. Pero no había inconveniente: era tan inocente lo que pedía. Anita lloró: no quería. La madre estaba preocupada, pero al fin dieron el consentimiento con la advertencia de que, si sucedía algo irregular, Teodoro estaba obligado a llamarlos y avisarles lo que pasara. Teodoro seguiría cuidando del cubil, de la casa, y se encargaría de sus ropas, su comida, de todo. En fin, que quedaba bajo el cuidado de Teodoro. Aceptó.

Cada día hace más frío. La atmósfera es un nítido cristal que se va rompiendo a cada paso. Las tardes parecen muy largas, iluminadas por un sol que no calienta, hermosas, melancólicas y vacías. No hay en qué apoyarse, no hay nada qué hacer más que mirar, aterido, desde la playa, el alboroto de las gaviotas.

Wanda, Wanda, y esperarte cada noche, con sus seres extraños que le trae del fondo del mar. Wanda y los abismos del ahogo y del placer inconmensurables.

Teodoro, sorpresivamente, le habla, confuso, de las sábanas manchadas, de que un hombre no hace eso —*eso*, ¿qué?, piensa él, de que hay, a cierta edad, que saber las cosas como son, de que irán al pueblo. Él lo va a llevar.

Come muy poco y todo el tiempo está como dormido, mirándose las manos, contemplando las rosas que se marchitan, destrozadas por el

viento que corre sin cesar. Sin guitarra, sentado junto al nicho, con frío. No ha comprendido lo que Teodoro quiso decir, ni piensa en ello. Solamente espera. La espera.

Caminaban contra el viento sur, sumidos hasta las orejas en los cuellos gruesos de las chamarras. Se tenía la sensación de no avanzar.

Con la lámpara de pilas en la mano Teodoro iba iluminando el camino. No hablaban, iban amurallados, cada uno, por el ulular del viento. El frío se sentía menos al caminar, pero se sentía, y muy fuerte, a pesar de la ropa pesada y densa.

Tristes luces de pueblo triste barrido por el viento. Nadie en las primeras calles. Poca gente entre el cine y la cantina. Las tiendas cerradas. Un mundo quieto y silencioso tras las ventanas iluminadas o ciegas.

Teodoro se detuvo frente a una casa pintada de blanco, del otro lado del pueblo, casi en las afueras. Las luces estaban encendidas y la puerta se abrió de inmediato. Teodoro dijo dos frases en voz baja, lo hizo pasar y se fue, cerrando la puerta.

Ella era muy joven y no le dijo nada. Le sonrió. Una sonrisa franca, como de bienvenida. Tenía el pecho opulento y la cintura fina. No llevaba pintados más que los labios. Su casa estaba caldeada y lo primero fue quitarse la gruesa chamarra.

Ella lo tomó sencillamente de la mano y lo condujo a otra habitación. Fue guiando sus manos torpes y heladas al principio. Lo ayudó a desabotonar, a ir haciendo las ropas a un lado mientras ponía sobre la suya una boca caliente y grasosa que se extendía y enjutaba con intención de absorber, de sorber. El cuerpo se contonea, los dientes salen de la boca, comienza a mordisquear.

La lengua a abrir brecha. La saliva a inundar. Cuando estuvo desnuda se tendió sobre la cama y lo jaló hacia ella. Un pequeño vértigo lo hizo tambalearse.

Luchar sin rival sobre una piel pegajosa, con un sudor que huele a alguien. Las palpitaciones se sienten y se escucha el resollar de manadas que arremeten ciegamente. Aplastarse sobre la carne dócil que se va deformando siguiendo al movimiento; que cae, fatigada, por los flancos estremecidos. Sol fijo de un extraño verano que se desborda en las manos llenas de grasa. Y el calor que viene de dentro hacia afuera y termina en un erizarse de la piel indefensa. Respirar, respirar, hace falta respirar.

Dedos duros que estrujan su cuerpo, sin motivo, errantes siempre en el limitado espacio que es él mismo. Manos que conducen sus inexpertas

manos por espacios también limitados y que se estremecen. Hay un jadeo continuo, común, que confunde bocas y respiraciones. Un esfuerzo compartido instintivamente por llegar a algún sitio, por ir, fatigosamente, hacia el final de la lucha, del calor, del sudor, de estar juntos. La espera de un final, el desenlace de unos momentos vividos al mismo tiempo, compartidos de una extraña manera, porque la soledad está ahí, presente. Viene de adentro, de un conocimiento inocente, muy viejo, el recorrido del camino, sus pausas y su reanudación, con el sol en el centro, metido en el plexo, inundándolo todo. Están luchando sobre la arena, en mitad del verano, y el mar retumba en sus sienes. Y el mar se encrespa y los cuerpos se encrespan, y es difícil, imposible respirar; sudan por todos los poros, se distorsionan, se contorsionan, llegan a la convulsión, y el tiempo estalla, al fin, en un segundo, y el mar y el sol desaparecen.

De regreso. Callados. El viento sur arreció con la madrugada. Hace más frío. De pronto Teodoro aminora el paso y le pregunta con su voz seca si le gustó. Él contesta que no. Y siguen caminando, empujados por el viento. Cuando llegan a “Las Flores”, Teodoro se separa sin darle las buenas noches. Raúl va a su cubil y se quita a tirones la ropa. Se tiende en la litera y cierra los ojos. Espera, como todas las noches. Espera.

Wanda no llega.

Es necesario buscarla, encontrarla, no perderla, no perderla nunca.

En el mar. A pesar del frío. Desnudo sale Raúl de su hornacina y se va a la playa a buscar a Wanda. Ya al meter los pies en el agua, sus pulmones se contraen y cree que no va a poder hacerlo. Pero lo hace. Se tira al mar y lucha por alcanzar aire, pero parece que tiene los pulmones petrificados. Bracea desesperadamente, y al fin puede respirar. En cuanto alcanza un poco de resuello toma una gran bocanada de aire y se sumerge. Bucea hasta donde le dan sus fuerzas. Regresa a la superficie y vuelve a sumirse. Abajo las aguas están quietas, oscuras, impenetrables y él es un hombre que nada entre ellas. Otra vez fuera, y de nuevo dentro, aterido ya. Otra vez y otra. Nada. El mar se cierra sobre su cuerpo, eso es todo. Se queda flotando un largo rato en la superficie, porque sus miembros están paralizados y sus pulmones funcionan apenas, como en estertores. El viento Sur azota el mar en su cuerpo sin descanso. Piensa que es el fin. Pero no, tiene que seguir buscando a Wanda. Y con un supremo esfuerzo nada lentamente hasta donde las olas puedan arrojarlo a la playa.

Allí vuelve a tomar conciencia. No puede moverse. El dolor en los costados lo traspasa sin descanso. Es un dolor terrible. Comienza a toser. Apenas

respira. De pronto el frío brota de sus entrañas. Ya no tiritita sólo por fuera, tiritita todo él, y todo da vueltas en su estómago, en su cabeza. Un inmenso malestar lo ahoga. Amanece. Un triste amanecer de vómito, de dolor, y aire que falta, a pesar de que el viento Sur sigue soplando sobre su cuerpo inerte.

Oleadas de calor empiezan a azotarlo. Un calor que viene de dentro, que le calcina los pulmones. Puede moverse. Arrastrándose primero, y a cuatro patas después, atraviesa la playa, se desvanece, cruza el jardín y llega por fin a la ermita. Trepa al camastro y se tumba en él. No sabe más. El sol está ya alto.

Lo único que puede hacer es llamar a Teodoro para que vaya al pueblo a hablar por teléfono con sus padres. Es necesario que vengan y se lo lleven inmediatamente. Que hagan que se le quite el terrible dolor de los costados, la fiebre, que lo hagan respirar. Quiere estar en su cama de siempre, cubierto con una sábana limpia y olorosa, la mano fresca de su madre sobre la frente, y escuchando la voz clara de Anita. Estar en su cuarto, protegido, sin oír al viento Sur y al mar que rugen continuamente. Que le quiten el dolor y lo hagan respirar.

Pero eso sería renunciar a Wanda. Irse antes de volver a encontrarla. No puede ser. Si Wanda viene, todo se desvanecerá instantáneamente, porque no es más que su ausencia lo que está produciendo. Esta noche, cuando Wanda venga, respirará libremente entre las capas de agua azul y verde, y no habrá dolor en medio del gozo.

Con un gran trabajo se mete bajo las cobijas. Suda. Wanda tiene que venir. Aprieta en sus manos agarrotadas, como un talismán, parte de las conchas y objetos extraños que ella le ha dado como prenda.

En un momento determinado presiente la llegada de Teodoro.

Se vuelve hacia la pared fingiendo dormir y tratando de no toser, y de que su respiración, tan difícil, no se escuche. Teodoro se va. No vuelve a molestarlo en todo el día.

Qué terrible es aguardarte. Soportar el dolor, la tos, la fiebre. Tratar con todas las fuerzas de respirar, de no caer en el sopor sino por momentos, cuando ya no es posible sostener los párpados. Esperándote.

Si esto es una expiación tienes que cesar en tu rigor. Porque no puedo más. Ha sido por tontería... pero no, no he pecado. Tienes que creerlo. No se puede pecar por ignorancia. Ni durante un segundo sospeché que podía perderte. No tiene nada que ver contigo. Ni conmigo... Perdóname... no puedo más... regresa... perdón.

Atardece. Siente que el calor se hace insoportable. Su cuerpo está invadido por un verano infernal. Cada vez sus pulmones están más transidos por el dolor y enjutos, tanto, que apenas le permiten cada vez, meter un pequeño soplo de aire. Ya falta poco. Ya viene. Es cosa de soportar un poco más. Solamente, eso. Un poco más.

La bola de fuego se viene encima, vertiginosamente. En medio del universo, sobre el negro, las estrellas son cuerpos opacos e indiferentes. La bola de fuego se ensaña contra su cuerpo y ambos luchan, sin lucidez, como cosas. Un grito rompe la lucha, y en el precario despertar se sigue oyendo al corazón que salta, desesperado. Los mundos de colores siguen girando y el lodo comienza a tragárselos. Lodo pegajoso que borra lo oscuro con su ola angustiada, insaciable; que se acerca sin ritmo ni tregua.

¡Wanda! ¡Wanda! y aprieta la mano sobre sus conchas. Oye, lejanos, sus propios gritos. ¡Wanda! mientras una lechuga crece y crece hasta ir cubriéndolo todo, hasta no permitir que se vea otra cosa que las potentes nervaduras de sus hojas que siguen creciendo, crujen y se hinchan, van a explotar...

Teodoro está ahí. Lo siente. Entreabre los ojos y mira el sol de mediodía, allá, afuera, muy lejos. Teodoro habla. Es mediodía. La esperó inútilmente. Ya no vendrá.

—No, no más aspirinas... agua... Más agua... En la laguna oscura los peces nadan sin hacer ruido... Déjame dormir... Vete, Teodoro... No puedo hablar... Déjame solo... Vendrá...

Teodoro habla. Enciende la lamparilla. Se va... al fin...

Aire, aire, necesito aire. Necesito... ¿Qué ha dicho Teodoro?... Va a llamarlos... Se lo llevarán. Y Wanda está aquí. Solamente aquí.

Atravesado de costado a costado por el dolor, flaco, desnudo; los labios morados, hechos jirones por las grietas que se ahondan, distendidos hasta sangrar, en la boca inmensamente abierta; los ojos fuera de las cuencas violáceas, avanza bamboleante, desmembrado. Con el puño crispado sobre sus talismanes. Cree correr por la playa, luchando contra el viento. Busca. Busca y llama. ¡Aaaaa! ¡Aaaaa! Los labios no pueden cerrarse, quisieran recobrar, en un esfuerzo cruel, el aliento exhalado. La nariz se distiende, inútilmente, al máximo, y el estertor de los pulmones lo domina. Cae de bruces. Repta sobre el abdomen contraído. Quiere seguir llamando. Clamando. La boca se le queda abierta, y los ojos, desorbitados como los de un pescado, se inundan de un agua espesa.

ARTUR LUNDKVIST:  
UNA POÉTICA DE INCOHERENCIA\*

*Octavio Armand*

Dos palabras para definir a este poeta: extensión e intensidad. Desde temprano, su vocación se da como voracidad: veracidad: velocidad. En 1929 era ya parte de la insurgencia. La antología *Fem unga* (*Cinco jóvenes*), donde, destacan Martinson y Lundkvist, introduce de lleno el *modernismo* en Suecia. Movimiento central en la literatura sueca del siglo, el *modernismo* había sido anunciado un año antes por una publicación de Lundkvist: *Glöd* (*Brasas*). Los poetas jóvenes, cuyo programa extraliterario se basó en el primitivismo de D. H. Lawrence, reconocen en la imagen un instrumento de actualización del poema —planteamiento vanguardista que ellos reciben fundamentalmente a través de los imaginistas norteamericanos y de Pär Lagerkvist. La expresión poética, mediante la imagen, adquiere inmediatez. Lo visionario pasa a lo visual sin ceder a una reducción en sus potencialidades. Lo visionario en lo visual, rasgo característico de Lundkvist.

Desde 1929 la insurgencia de este poeta no desfallece. Esa insurgencia rebasa lo meramente literario. Lundkvist se desborda constantemente de sus libros: en viajes, causas, cosas, para luego volver a ellos con añadida distancia, movimiento, extrañeza. “Digo multiplicidad y quiero decir unidad, mi unidad en la multiplicidad, un ramo de agua bajo un enjambre de abejas” (p. 152). Un escritor más grande que su mano. Es lo que ha visto: lugares, gente. Se define apropiándose incesantemente de su periferia: “Soy una nube que revienta en lluvia...” (p. 213). Es el Poeta de la alegoría; está en medio del camino de la vida, ante el bosque que se abre a lo teológico con Dante y a lo simbólico con Baudelaire: “Soy un caminante en un bosque en que la mitad de los árboles es recuerdo y la otra mitad, olvido” (p. 248). La correspondencia (mitad/mitad) ha desaparecido; la memoria tendrá que inventar señales para interpretar ausencias y separaciones, pues una mitad

\* Artur Lundkvist, *Huellas en la tierra* (versión de Francisco J. Uriz). Plaza & Janés, S. A., Editores, Barcelona, 1974, 249 pp.

más otra mitad son dos mitades que no son Uno sino uno dividido. Uno fraccionado, uno al revés.

Lundkvist ha definido su personalidad literaria, destacando dos aspectos fundamentales: “neurosis contestataria” e “impulso creador”. Otra palabra apta para calificarlo lo acerca, creo que a gusto, al mundo latino que tanto ha querido comprender: *impetus*. Este ímpetu lo ha arrastrado por muchos países, muchos idiomas; y lo ha inclinado al tema apocalíptico, convulsivo, cósmico: tormenta, catarata, terremoto, tanto así que recuerda a Heredia, pero muy cosmopolita y con siglo y medio más de amargura. Heredia, pero no como poeta de transición sino como poeta en tránsito. O Neruda, o Hidalgo —ejemplos recientes de lo que el sueco ha calificado con la palabra *gigantismo*. En sus poemas (¿prejuicio latinoamericano?) hallo convergencias (¿huellas?) de Vallejo, Porchia, Hidalgo. Pero ¿por qué no admitir que Lundkvist recuerda sobre todo a Lundkvist?

*Huellas en la tierra* recoge selecciones de numerosos libros más dos prólogos, unas “Palabras de Pablo Neruda” y una “Pequeña linterna para leer esta antología en la oscuridad”, del traductor Francisco Uriz. Las palabras del chileno podrían ser repetidas, imagino, por cada nuevo lector de Lundkvist. En efecto, hay en esta poesía terror, dulzura. Su revelación, un escalofrío: calor frío. El prólogo de Uriz complementa a la presentación de Neruda, o viceversa: no el relampagueo de la sensación sino la descripción lineal, humildemente mecánica, de toda una trayectoria. Luego, la antología como viaje. Selecciones de 17 libros. De 1928 a 1973. Antofagasta y Buenos Aires, Estocolmo, Babilonia o Estados Unidos, el mundo todo como un “Demoníaco Edén”. Poemas que parecen animar el *Jardín de las delicias* de Jerónimo Bosco; poemas que marcan el desconsuelo de quien vuelve o llega a cualquier parte del mundo para hallar, como López Velarde, que su cualquier parte del mundo es la ninguna parte, el “edén subvertido”. Travesía: atravesar: situaciones, ciudades, temas, estilos. Ensancharse en extensos poemas en prosa; reducirse a frases cortantes, donde asoma el célebre Umor sin hache y se adivina la convergencia con las greguerías de Gómez de la Serna y las voces del argentino Porchia. Cantos, exorcismos, afo(li)rismos, en un enorme esfuerzo por no mentir aquí donde decir la verdad es otra manera de mentir. Porque en definitiva —¿Caín nunca morirá?— estamos todos marcados por la gran huella, el estigma de la culpabilidad: “El primer hombre nació cuando comprendió que había matado a un hombre” (p. 249).

*Huellas en la tierra* es un título alusivo por inversión. Hace contrapunto a otro título del mismo Lundkvist: *Huellas en el agua*, poemario de 1949 representado por dos notables selecciones. La inversión sugiere lo que poema a poema se comprueba: las huellas en el agua son de quien afirma, sin contradicción, que su único reino es de este mundo amenazado y hermoso hasta en la desesperación. Huellas, huellas, huellas: camino, señal, identificación. Caminar es pasar para permanecer: residencia: dejar huellas: caminar es pasar para residir: estar sentado: asentarse. La difícil residencia como síntoma de la difícil identidad: “Yo no sé quién soy/ no sé lo que es mío en mí mismo/ ni lo que es de otros” (p. 97).

Al reseñar esta poesía no es fácil evitar una tentación: reducirse a la descripción. Describir, no escribir, pues el descubrimiento, en esta poesía, es el paso inicial de la escritura (= descripción) ante el asombro que es el mundo que será la escritura. Y entonces uno recuerda que la escritura también es una huella: de la voz. Lundkvist está en medio del camino de la página de la voz. Y la voz se limita a decir: “yo no canto,/ solamente digo lo que es/ o lo que pudo ser,/ o lo que un día será” (p. 139). Y el escritor se limita a escribir con mucha d, a describir y desdescribir el paso de lo fugaz y lo fugitivo: “Oh, huellas de pies enormes en la roca” (p. 118); lo culpable y/o lo inocente: “Los labios de los hombres dejan huellas de sangre en el pan” (p. 75); porque “No puede hacer otra cosa que mirar, ser testigo de lo que pasa,/ intentar recordarlo, sentir algo” (p. 155). El testimonio será otra huella. Incriminante, desesperado, pero fugaz y tal vez inútil: huellas en el agua: textos en la nieve: “instantes y olas”, lo que no vuelve y lo que vuelve siempre para no volver. Textos que se borran en el ojo. Líneas que se borran unas a otras. Línea Caín contra línea Abel. Mas la verdad debe ser algo que el viento no pueda borrar. Verdad es más que viento. La verdadera huella ha de ser raíz: “Estoy harto de verdades con pies cortados” (p. 107). Por lo tanto, el poeta debe ser radical: raíz de realidad: “Describir la realidad es crearla, construirla” (p. 27).

Las descripciones muestran un horror a la discreción sólo comparable al horror de la realidad misma. La expresión es apocalíptica. El poema, crítica; el momento, crítico. En un cuadro escalofriante, que recuerda a Lautréamont (la memoria del texto mismo, no la mía ni la del autor), el patetismo es absoluto: “la felicidad espera en las mesas de operaciones donde muchos han cantado por primera vez bajo los efectos del gas hilarante” (p. 159). Vivimos “en un mundo/ de tijeras que pasan silbando” (p. 111). El poeta —Blake,

siglo xx— describe lo que otros no han podido (o querido) ver. Narra desde el octavo día de la semana. Es vidente y es evidente: sus poemas son catálogos de visiones catastróficas. De nuevo, el Poeta como ojo concienzual —“No me obliguéis a negar/ la verdad que vi en sueños,/ los sueños que vi en la realidad” (p. 108)— enumerando las escenas infernales. Desde “Tema del fuego”, donde se agolpan las premoniciones de la catástrofe, a “Demoníaco Edén” o “La diosa” (Afrodita de hidrógeno) se testimonia fatídicamente un acabamiento: “Ya vienen” los cuatro jinetes (p. 246). Así, la escritura puede ceder a la mera transcripción. Ironía: los textos más ambiciosos son transcripciones. Lundkvist repite las revelaciones y advertencias de San Juan, el Teólogo, pero sin fe y muy poca esperanza en un más allá que no estará más acá más nunca. El último versículo del Apocalipsis termina con la palabra Amén. Ese *así sea*, intuye Lundkvist, será nuclear. La presencia del Hijo del hombre (molino/ cruz: Sísifo/ Cristo) y del número simbólico, el siete, que desencadena las Revelaciones del Teólogo, corrobora que esta poesía es una terrible y necesaria profanación de las Sagradas Escrituras:

En la lejanía, en alguna parte, hay un fuego perpetuo  
pero sólo nos llega hasta nosotros el silencioso  
reflejo de otro mundo  
donde los hombres quizá vivan en el fuego como dragones.  
Sí, allí donde las siete imposibilidades se encuentran y  
se cortan mutuamente  
vivirá el hombre: piedra de molino y cruz,  
la rueda de lo imposible que se mueve lentamente con  
todas sus posibilidades (p. 71).

El testimonio es simultáneamente oposición. El poeta ama al mundo y odia a sus enemigos. Pero, confiesa, “mi amor es tan impotente como mi odio” (p. 166). Lo que es no es lo que debiera ser y lo que debiera ser es un imperativo nunca categórico. A ratos, sucumbe al totalitarismo de esa impotencia. Y ruega: “Dadnos un sueño luminoso —y nuestras manos seguirán agarrando el pico y el burdo mango del martillo” (p. 40). Sueño contra visión. O intenta la afirmación mínima, aunque haya que apuntalarla con mucho Umor. Se cae así —de nuevo el tema de la profanación— en la tentación proverbial. Pero la interiorización, crecientemente matizada por procedimientos surrealistas, no es abdicación. La opción: beber agua hirviendo

no aguardiente. La soledad del poeta es su versión —tal vez única— de la solidaridad y subversión de la falsa solidaridad, la sociedad:

Yo no soy un pensamiento encerrado en una piedra,  
vivo en la corriente, en las vibraciones,  
no puedo dibujar mi propia silueta,  
soy la tensión existente entre el árbol y la nube,  
soy las formas que hay en el polvo y la mañana llena  
de abejas:  
a cada lado, a cada cosa  
les doy una mitad de amor, una mitad de odio (p. 94).

Sólo una tormenta podrá liberarnos, se asegura en “¡No vengáis con flautas o mujeres!” Se va sugiriendo y luego proponiendo lo que a mi parecer es la gran enseñanza de cierta poesía: la aceptación del mundo como exceso. “Si no aceptamos la vida como peligro, inseguridad y transformación, los bacilos nos derrotarán” (p. 149). Pues “Tras la tormenta cantan los pájaros,/ los árboles lucen su verdor/ bajo un alto cielo/ y el mar exhala fragancia de juventud (p. 52). De ahí la constante peregrinación por el mundo: hay siempre un más allá, un lugar otro que es un lugar roto. De ahí la frecuencia de ciertos temas: terremotos como huellas en la tierra. De ahí también la perseverancia formal de esta poesía. Como “la escalera” —“camino de vida y de muerte, para la juventud y la vejez, para el amor, la alegría y la tristeza” (p. 45)— *serpentea* acogiendo amor y odio, aquí y allá, ahora y nunca. Es frecuente, en estos poemas, una lógica voraz, obstinada en resolver y resolverse partiendo de la impotencia misma, esa hija infinita de la duda. Las palabras claves son *quizá* y *pero*. El viento, por ejemplo, “Quizá sea sólo un recuerdo,/ pero existe en las coronas de humo que el tren deja sobre el prado” (p. 92). El poeta tendrá que dudar de la duda y confundirse no con el Filósofo sino con la Filosofía de la hierba: “La hierba trabaja indefatigablemente y no duda nunca,/ se abre camino con explosiones o escala los obstáculos/ y a toda amenaza responde creciendo” (p. 103).

Como esa hierba, *Huellas en la tierra* se abre hacia el mundo, anunciando que algún día se alcanzará la “gran síntesis” (p. 55). Síntesis de Máquina y Naturaleza, Marx y Freud, yo y tú, prosa y poesía. Pues el poema —“inocencia demoníaca” (p. 132)— surge de la tensión de contrarios y “debe contener lo máximo, lo mínimo y lo insólito” (p. 25). El afán de

promover esa síntesis eventual conduce a una poética de exceso. La temática de lo convulsivo pasa a ser convulsión de la poética. El poema es ese temblor que antes describía. Escribiéndose, el poema se aquilata y se aniquila: “manantial que surge de la imagen de sí mismo,/ ciclón de la luz que gira en la oscuridad en busca de su órbita,/ pensamiento que crea leyes al descubrirlas o las descubre al crearlas,/ límites que ya han dejado de existir, como las contradicciones” (p. 163). Una poética de incoherencia, pues: “un poema tiene que ser incoherencia de lo contrario muere en su perfección” (p. 147). O sencillamente esa nueva forma tan ansiada que corresponderá a las mismas nuevas exigencias de siempre. Lo actual: lo ritual. El poema registra la incorporación en la poesía de una nueva sociedad, de un nuevo léxico, de una sintaxis hecha a la medida de la calle no de la catedral o del castillo; se da como agente de incorporación de la prosa en la poesía. Lundkvist asiste, pues, a la creación de un nuevo lenguaje poético, planteado ya desde el siglo pasado, que intenta la disolución de la categoría más antigua y arbitraria en el mundo de las letras: la oposición entre prosa y poesía.

En sus textos más ambiciosos, el sueco se acerca al concepto en que W. C. Williams tenía a la prosa poética —Williams, cuyo *Kora in hell* fue un lúcido precedente en el siglo a otro texto que, estimo, será paradigmático como tentativa si no como realización para el siglo que queda: *El mono gramático*, de Octavio Paz. “Is must be prose —escribe en su prólogo a *Empty mirrors*, de Ginsberg— but prose among whose words the terror of their truth has been discovered”. Descubrimiento/ descripción/ error/ terror: definitivamente Artur Lundkvist no se hace el sueco.

## APUNTES SOBRE LA DINÁMICA DE LA CULTURA EN AMÉRICA LATINA

*Lourdes Arizpe*

Se ha hecho patente en años recientes la necesidad de incorporar a los proyectos en torno al desarrollo consideraciones relativas a la cultura, entendiendo por ésta todo lo relacionado con las manifestaciones de pensamiento, arte y religión, así como valores y reglas sociales de conducta. Sin embargo, todavía no se han realizado en este campo investigaciones ni experiencias de implementación de políticas, en especial en América Latina, que proporcionen un basamento firme en el cual fincar una concepción correcta del curso que sigue el desarrollo de este fenómeno. En consecuencia, para explicar el problema de la cultura se han trasladado mecánicamente concepciones relativas a otros problemas sociales.

El núcleo de una concepción correcta de este fenómeno se constituye alrededor de cómo ha ocurrido y ocurre la evolución cultural en la sociedad humana. La pregunta que subyace a esta problemática es: ¿qué relación existe entre el desarrollo económico y político de una sociedad y su cultura? Lamentablemente, ha habido la tendencia a responder a esta pregunta de manera simplista, dando por hecho que el desarrollo cultural ocurre ya sea en forma totalmente independiente o como una derivación mecánica de los procesos mencionados en primer término. Sin embargo, pueden señalarse hechos y razones que indican que los aspectos económico y cultural interactúan dinámicamente y que la forma en que una sociedad aborda los problemas económicos y políticos se origina en su perspectiva ideológica, es decir, cultural.

Al mismo tiempo, también existe la tendencia a responder a esta pregunta trasladando a su *desarrollo cultural* en sentido restringido las respuestas especulativas que se han aplicado al *desarrollo global* de la sociedad. Con ello se desvirtúan los postulados de las teorías evolucionistas, y se penetra en un campo lleno de equívocos. Analizando lo expuesto en estas teorías, en relación con el campo de la cultura, puede concluirse lo siguiente:

Las teorías evolucionistas sobre el desarrollo de las sociedades no han logrado el rigor en la definición de términos, en la acumulación de evidencias etnográficas y sociológicas y en la interpretación de los hechos, elementos necesarios para confirmar sus especulaciones científicamente. Por ello deben considerarse como conjeturas, sustentadas algunas de sus proposiciones con mayores o menores bases de confirmación, pero que deben ser empleadas sólo como explicaciones tentativas de la evolución de la sociedad humana.

Un terreno particularmente desconocido dentro de estas teorías es la forma en que varían los rasgos culturales en relación con los procesos económicos y políticos más generales. Hasta ahora, por la trasposición del término antropológico de cultura como sinónimo de sociedad al ámbito más reducido de fenómenos relativos a la cosmovisión, los valores, las artes y los ritos, ha surgido la tendencia a atribuir al desarrollo de estos últimos los mismos mecanismos que se proponen para el desarrollo socioeconómico. Los hechos históricos, sin embargo, dejan entrever que el desarrollo de ambos aspectos, lejos de estar indisolublemente ligados, puede sobrevenir de manera independiente. En todo caso, lo único que puede afirmarse es que un alto nivel de vida material proporciona las bases para un florecimiento de los distintos aspectos de la cultura. Pero la proliferación en la producción artística y de espectáculos no determina la calidad de dichas manifestaciones. Es decir, no hace privativa la calidad a un solo tipo de sociedad, como lo muestra ampliamente la historia universal del arte.

Revisando los distintos aspectos que componen la cultura, puede concluirse en que en el campo del pensamiento sí puede concebirse un desarrollo definido a través de varios tipos de pensamiento, aunque queda por explorar el papel que juegan las clasificaciones cognoscitivas y el pensamiento mítico en esta evolución. En cambio, en los demás aspectos, *i.e.* los valores sociales y las manifestaciones artísticas y religiosas, es claro que no hay bases para afirmar que existen fases evolutivas en cuanto a sistemas morales, lenguajes plásticos, ritos y espectáculos. Cualquier juicio valorativo que se haga de ellos depende de los criterios culturales que usa la persona que los juzga.

¿Cuál ha sido la influencia de estas tesis evolucionistas europeas sobre la concepción del desarrollo cultural en América Latina?

El desarrollo cultural tuvo lugar en los territorios de América desde varios milenios antes de nuestra era. Pero fue en el siglo XVI cuando la

conciencia europea imprimió sobre éste una concepción muy particular: inventó un nombre para el continente, le inventó también un destino e inventó a sus pobladores. Es decir, arrasó con la conciencia nativa e impuso juicios externos sobre la naturaleza propia. En esta contradicción se ubica la personalidad “partida” de la cultura latinoamericana.

Por una parte, aquella conciencia europea (haciendo caso omiso de las evidencias que mostraban un desarrollo cultural de altas civilizaciones y pueblos agrícolas, recolectores y cazadores paralelo al de otras regiones del mundo) proclamó a los pueblos nativos de América Latina como una “raza inferior”. Empero, la ciencia ha demostrado que los prejuicios raciales no se refieren a características fenotípicas de una población, sino a distinciones de grupos y clases sociales. El término “indio” designa tanto a una cultura distintiva como a un papel económico y político dentro de una nación. Al confundirse estas dos acepciones del término, se ha concebido la problemática de América Latina como una problemática *cultural*. Sin embargo, los grupos nativos, así como los grupos de campesinos, llaneros y gauchos cumplen con un papel bien definido: productores primarios y mano de obra para la sociedad nacional. La constante reproducción de este papel ha dependido de la supeditación *política* de estas poblaciones.

El estado de pobreza y estancamiento que en varios sentidos sufren estos grupos, ha sido causada no por sus particularidades culturales sino por la supeditación política y económica a que se les ha sometido. Un estudio realizado por la autora investigó por qué, dadas las condiciones iniciales de igualdad económica establecidas por la Reforma Agraria, ha prevalecido una mayor pobreza (producto de un minifundismo más agudo) en grupos de indígenas mazahuas en comparación con grupos de mestizos. El análisis mostró mecanismos primordialmente políticos y, en segundo término, económicos y sociales que explican esa disparidad.

No puede, en consecuencia, pensarse que el estancamiento económico de los pobladores rurales se debe a un problema cultural. Se trata a todas luces de un problema de índole política y económica. En cambio, el hecho de que se consideren las manifestaciones culturales de estos grupos, ya sea población amerindia, afroamericana o de inmigración europea, como carentes de interés y calidad apunta hacia otro problema.

Básicamente, como lo han hecho notar autores latinoamericanos contemporáneos, el problema, ahora sí cultural, de los países de esta región, consiste en que se ha adoptado sin cuestionamiento el pensamiento euro-

peo como gesto vacío sin crear un pensamiento propio. Todavía a fines del siglo pasado las políticas de integración nacional y desarrollo cultural de los países de América Latina se abocaban a fomentar en sus poblaciones la imitación más perfecta de las formas políticas y culturales de países europeos y de los Estados Unidos. A principios de este siglo, tras un vuelco de la conciencia latinoamericana, se buscó entonces una personalidad propia, pero al girar el rostro únicamente hacia lo propio, se perdió de vista la posibilidad de una síntesis que integrara lo autóctono y lo europeizante. El pensamiento y el arte latinoamericanos, hasta la mitad del presente siglo, se debatieron entre estos dos polos.

Este dilema se cristalizó en forma elocuente en el ámbito del arte. El arte religioso colonial conjugó lo español y lo indígena en sus prácticas, pero bien pronto se legisló una participación dispar de cada uno de ellos en el oficio y en el mercado del arte. Así se condenó a los indígenas, y más tarde, por extensión, a los grupos rurales, a producir sólo artesanía. Cortada la relación de ésta con el arte mayor, perdió dinamismo y quedó encerrada en lo local y folklórico. Pero al mismo tiempo el arte mayor perdió sus raíces propias y se vio obligado a buscar en Europa sus fuentes de recreación. A ahondar esta separación contribuyó el hecho de que en América Latina, al contrario que en Europa, nunca ha surgido un diseño industrial que zanje esta diferencia y que lleve un criterio estético universal a todos los rincones del país. Pero es importante también hacer notar que, en la búsqueda de la vanguardia en el arte, se ha confundido la *calidad* de las obras con la *difusión* de que son objeto en los medios masivos de comunicación, difusión que la mayor parte de las veces responde al mercado del arte y no a aquella primera característica. Es decir, resulta imprescindible distinguir entre el lenguaje plástico como función de representación de una sociedad y cierto lenguaje que puede estar de moda.

Además, siendo la cultura una manifestación necesaria para el ser humano, ésta brotará en cualquier situación en que se halle un grupo social. Legislar para destruir culturas locales o de grupos es legislar contra la creatividad del ser humano. Una política semejante es autodestructiva. No sólo va en contra de la naturaleza humana sino que produce aquello mismo que se teme: una cultura empobrecida a fuerza de despreciarla y reprimirla.

Finalmente, es importante analizar la relación entre desarrollo tecnológico y cultura, ya que se encuentra muy difundida la idea de que para lograr el primero se requiere una sustitución cultural total en los países en vías de

desarrollo. Puede apuntarse que, en efecto, se requieren algunos cambios básicos sobre todo en actitudes hacia el trabajo y hacia el consumo, si se pugna por un desarrollo que se oriente hacia una sociedad de consumo capitalista. Pero definitivamente no requiere un cambio total de cultura: muestra de ello es el hecho de que cada país capitalista metropolitano conserva una cultura propia y distintiva. Nada más contrastante, por ejemplo, que las culturas francesa, norteamericana y japonesa.

Los puntos expuestos en páginas anteriores señalan todos en una dirección: muestran que se hallan completamente minadas las bases que daban sustento a los proyectos decimonónicos de integración a una sola cultura nacional. Señalan, además, que las políticas culturales de los estados han sido precisamente las responsables de la perpetuación del letargo en que se hallaba la cultura latinoamericana hasta una época reciente. Primero, porque han mantenido, con algunas excepciones, los juicios negativos impuestos por la conciencia europea desde el siglo XVI acerca de las culturas nativas. Segundo, porque al aceptar el juicio anterior se han reprimido las culturas espontáneas y creativas que nacen dentro de los países. Tercero, porque han confundido la problemática cultural con los problemas de integración política y de explotación económica.

Con este diagnóstico en mano, podemos señalar cuáles son los campos de la sociología de la cultura en los que urge hacer investigación.

El primer lugar lo constituye una exploración teórica que permita entender la relación entre el desarrollo tecnológico y el desarrollo cultural. Sabemos que se han propuesto dos grandes interpretaciones en este sentido: la de Marx y la de Weber. Pero urge entender en relación con lo que sucede actualmente en los países del Tercer Mundo. Para ello se requiere crear un espacio teórico en que se generen ideas acerca de la interacción de fenómenos ideológicos y culturales con los fenómenos de economías capitalistas periféricas y dependientes.

En segundo lugar, se requiere una amplia reinterpretación de la historia cultural de los países del Tercer Mundo. En América Latina ya empieza a hacerse. Se parte ahora de una conciencia propia para describir, explicar y representar la realidad de esta región. Pero en la referida reinterpretación es necesario conservar una perspectiva de conjunto de esta cultura, y no desgajarla artificialmente en áreas impermeables referentes, por una parte, a grupos étnicos; por otra, a las artes; por otra, al pensamiento filosófico y científico y, por otra, a manifestaciones religiosas, mágicas y rituales. Ello

obliga a un análisis de conjunto, porque tal vez somos nosotros (los antropólogos, los escritores, los pensadores, los cronistas) quienes introducimos esas mismas divisiones que queremos erradicar.

Asimismo, se necesita un sinnúmero de estudios concretos de hechos culturales: teatro, literatura, fiestas nativas, pintura, artesanía, etcétera, que le otorguen contenido a ese ámbito crítico, a ese ámbito del espíritu en donde los latinoamericanos podamos reconocernos, por fin, como latinoamericanos.

## EPÍSTOLA A CARLOS PELLICER

*Ramón Xirau*

El título de este ensayo requiere una explicación. Requiere también una explicación y un comentario la obra poética de Carlos Pellicer. Seré inmediatamente explícito. Epístola, todos los sabemos, significa carta pero significa también mensaje y misiva. El hecho es sencillo. Ahora que Pellicer ha muerto y vive seguramente en un nuevo Tabasco soñado, quiero confesar que, durante su vida, no me ocupé en escribir sobre su obra, sobre sus poemas y su poesía, palabras, en efecto, distintas pues Pellicer considera la poesía como un acto espiritual indefinible y considera el poema como la obra escrita, como el legado del poeta. Y ahora me he preguntado por qué no he escrito sobre Pellicer, creo que si no lo he hecho es porque sus poemas tienen una apariencia sencilla y parecen no necesitar de comentario alguno. Es cierto: algunos poetas (llámense Góngora, Mallarmé, Pound, Gorostiza o Paz) parecen exigir una explicación no tanto porque siempre sean difíciles (muchas veces no lo son) sino porque quiero decirlo con las palabras de la famosa carta que Góngora escribe en 1613 o 1614 cuando, ya nada en vano, Góngora dice que “poeta” y “profeta” provienen de una misma raíz: la palabra “vates”; y “esto mismo hallará V. m. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren”. Nada en vano porque, Góngora, sobre quien he escrito poco pero cuyas *Soledades* he estudiado cuidadosamente con mis estudiantes de la Facultad de Filosofía, no es simple y sencillamente lo que suele llamarse un culterano, sino un poeta que, detrás de su fábrica barroca o, mejor dicho, en la dinámica barroca de sus poemas, nos reserva la lección de un misterio: un universo vuelto a crear, una naturaleza idealizada, un deseo de unificar sencillez de la vida y bondad natural, que podría provenir de la novela pastoril pero que no se aleja del pensamiento utópico, una visión platónica de la realidad creada por el poeta, y un símbolo —el constante símbolo del naufrago y del peregrino— que señalan hacia lo fugaz y lo pasajero de esta vida. Creo que tiene razón R. O. Jones cuando piensa que las *Soledades* son esencialmente un poema religioso.

Pero basta aquí de Góngora. El hecho es que ciertos poetas que suelen teorizar sobre la poesía misma exigen y nos exigen mayores explicaciones que aquellos que parecen —y si escribo parecen lo hago porque a veces en este caso las apariencias engañan— poetas directos, poetas que no reclaman mayores comentarios. Entre ellos recuerdo ahora a Antonio Machado —al poeta, no al prosista— y hoy recuerdo a Pellicer. De ahí esta misiva o, por decirlo ciceronianamente, este “compromiso que suscribo”.

Muchos aspectos de la obra de Pellicer han sido comentados: su civismo y su civilismo hispanoamericano —la parte que menos me interesa de su obra si no fuera por la relación que manifiesta con su amigo y maestro Vasconcelos—; su vanguardismo —ciertamente novedoso en medio de sus piruetas sobre Río de Janeiro o sobre las casas de Curazao—; su ironía que viene a romper tantas veces lo que podría ser pomposo. Todo esto se ha visto. Pero creo que se ha visto menos un aspecto fundamental de su obra. Solemos olvidar que Pellicer fue un poeta no solamente cristiano sino católico. Y el hecho es importante porque son pocos los poetas católicos en lengua castellana. Recuerdo solamente, entre los auténticos poetas, a Ramón López Velarde (a quien Pellicer dedicó su primer libro de poemas), al argentino Francisco Luis Bernárdez y podría recordar, en España, en su catolicismo entre mágico, estético y hereje, a Ramón del Valle Inclán, otro de los grandes innovadores del español. Ciertamente existen Péguy, Claudel y, en una iglesia muy cercana al catolicismo, T. S. Eliot. Sin embargo, lo que aquí importaba era recordar el catolicismo de Pellicer.

Es probable que todo gran poeta tenga algo de religioso. Es seguro que Pellicer es el único poeta de nuestra lengua que llega a unir poesía moderna, vanguardismo y catolicismo.

Quería hacer resaltar este hecho tal vez olvidado de puro sabido. Pero es evidente que, si existe una constante en la obra de Pellicer —aparte de otra constante, sobre todo aparente en los últimos años: su socialismo político—, esta constante es la de su catolicismo. Con lo cual no he pretendido sino señalar un hecho. Porque decir que Pellicer es católico no dice nada del concepto católico que Pellicer tiene del mundo. Son algunos aspectos de este concepto del mundo los que quisiera destacar en este comentario —en este “compromiso” con su obra. Lo cual me conduce a intentar tres aproximaciones a sus poemas: su vanguardismo; su concepción plástica y musical de la naturaleza y sobre todo del mar, su amigo; su idea de la creación tanto creación metafísica como creación lingüística: el poema.

No se trata aquí de escribir nuevamente —se ha hecho ya demasiadas veces— sobre el vanguardismo, esta palabra que, según creo recordar, ya Baudelaire consideraba demasiado marcial y militar. ¿En qué poetas se presenta por vez primera el vanguardismo, por lo menos en nuestra lengua? Si entendemos por vanguardismo lo que ya los futuristas italianos consideraban esencial (la poesía como movimiento) y la necesidad de romper con el lenguaje para crear un lenguaje nuevo, la primera generación que suele venir a la mente es la de los poetas de la generación del 27, esta generación que entra a la literatura con un alegre desparpajo: el de la *Fábula de X y Z*, la de los ultraístas. Existen, sin embargo, antecedentes. Algunos muy conocidos y ya aceptados como Huidobro, otros menos generalmente aceptados, como Valle Inclán, y un poeta que, tal vez como ninguno otro, sabe integrar vanguardia con la carne misma de su poesía: me refiero a César Vallejo, el Vallejo de *Trilce*. En México queda claro que el antecesor de la vanguardia es José Juan Tablada no sin que a la nueva poesía contribuya poderosamente Ramón López Velarde.

Muchos son los aspectos del vanguardismo que podrían analizarse. En manos (o en “voces” para decirlo en sus propias palabras) de Carlos Pellicer, la innovación es sobre todo un juego. Juego, este aspecto esencial de la poesía si admitimos, como hay que admitirlo, que el hombre es *homo ludens* y que el juego es una actividad tan exactamente humana como pueden serlo la razón o la sociabilidad, términos mediante los cuales los clásicos solían definir al hombre.

Algunos de los poemas vanguardistas de Pellicer son de sobra conocidos. No tan de sobra, sin embargo, para que no repita nuevamente los primeros cuatro versos del poema “Estudio” dedicado en 1920 a Pedro Henríquez Ureña:

Jugaré con las casas de Curazao  
pondré el mar a la izquierda  
y haré más puentes movedizos.  
¡Lo que diga el poeta!

Alegría o, en palabras de Pellicer, “ventanas y puertas de alegría”.

También conocido es aquel viaje aéreo sobre Río de Janeiro, que recuerda a un Chagall sin personajes:

Desde el avión,  
vi hacer piruetas a Río de Janeiro  
arriesgando el porvenir de sus puestas de sol.

Otra vez gozo y alegría que Pellicer conservará a lo largo de su obra, si bien ésta va haciéndose, al correr del tiempo, más meditativa. Así, en los años de 1940, “Las Canciones de Peñíscola” (amoroso lugar entre Valencia y Barcelona) que empiezan nuevamente con un grito de entusiasmo y gozo:

¡Peñíscola  
cabra marítima!  
¡Líbrala y dómala,  
cántala!

Ambos poemas remiten al mar y al azul del mar —azul, color constante y obsesivamente mirado y visto. Al bajar en Río:

tenía yo los ojos azules  
y agua del mar dentro del corazón.

Son escasos los poetas de México que se inspiran en el mar; más escasos todavía los que lo integran a su vida, a su visión del mundo y de la naturaleza. Recuerdo, solamente a dos: a José Gorostiza y, precisamente, a Carlos Pellicer.

El mar y el amor reunidos en aquel poema de un solo verso que acaso resuma en buena medida la visión de la realidad en Carlos Pellicer:

Tu belleza y el mar buscan mi estrella.

Dejemos, para más adelante, la idea del mundo que domina la obra toda de Pellicer. Pasemos primero a analizar su visión de la naturaleza. Esta visión empieza por la presencia constante del mar.

El poeta está frente al mar, entre la belleza y el mar. ¿Cómo ve el mar Carlos Pellicer? Hay que decirlo: Pellicer es, ante todo, un poeta visual, un poeta plástico y es un poeta que canta, un poeta que nos remite a lo que los músicos llaman “universo sonoro”. Recordemos aquel universo exactísimamente musical y sonoro que todos conocemos; el de “Grupo de Palomas”:

Los grupos de palomas,  
 notas, claves, silencios, alteraciones  
 modifican el ritmo de la loma.  
 La que se sabe tornasol afina  
 las ruedas luminosas de su cuello  
 con mirar hacia atrás a su vecina.  
 Le da al sol la mirada  
 y escurre en una sola pincelada  
 plan de vuelos a nubes campesinas.

En pocos poemas de Pellicer, aparece como en éstos la conjunción precisa de vista y oído, plástica y música.

Poeta plástico, poeta sonoro, Pellicer mira el mar. ¿Sólo lo mira? En realidad acaba por fundirlo a su propia naturaleza humana en una experiencia espiritual que acaso no esté lejos del panteísmo. No se trata del mar contemplado como en *El contemplado* de Pedro Salinas; no se trata de un poeta que —salvo excepciones nostálgicas— sea un marinero en tierra como lo es Rafael Alberti. Se trata de un mar que da vida, tanto si es el mar de Grecia como si es el de Tabasco, tanto si es el de Peñíscola como si es el mar recordado (“Ha vuelto el mar”) de la “Oda nocturna a Justo Sierra”. Se trata de tener “los ojos azules” y de tener el mar vivificante en el corazón.

Esta experiencia alegre, gozosa, a veces nostálgica, siempre luminosa —la presencia del sol es casi tan frecuente en Pellicer como la presencia del azul y el mar— es por decirlo con el título de uno de los poemas de pellicer “mar-amor”. En efecto: “Tu belleza y el mar buscan mi estrella”.

Enamorado del mar, marítimo en sus amores, Pellicer penetra en el mundo natural o, mejor, lo pinta como buen pintor que es. Lo sabemos desde “Deseos”.

Trópico para qué me diste  
 las manos llenas de color.  
 Todo lo que yo toque  
 se llenará de sol.

Lo sabemos desde “Elegía” en *Piedra de sacrificios*:

Con el color  
 toda una civilización yo crearía.  
 El azul sería  
 rojo  
 y el anaranjado  
 gris;  
 el verde saltaría en negros estupendos.  
 ¡Sabidurías  
 de los nuevos colores!

Tal parece ser una de las funciones del poeta. De la misma manera que Rimbaud se inventa los colores de las vocales, Pellicer toma en mano su pincel y crea un mundo cambiante: un mundo dinámico hecho de transformaciones, de metamorfosis.

Pero el mar de Pellicer —por fundamental que sea su presencia a través de toda su obra— no es toda la naturaleza.

En “Recuerdos de Iza” se unen la ironía y la capacidad descriptiva e innovadora cuando el poeta dice:

Creeríase que la población,  
 después de recorrer el valle,  
 perdió la razón  
 y se trazó una sola calle.

Poesía móvil, “poesía en movimiento”, que ve pueblos y mundos, no como entes estáticos sino como formas de la vida tangible, rítmica, repleta de variaciones cromáticas. El mundo natural, y sobre todo el del trópico son, en efecto, formas de la vida. Todo se organiza en torno a una naturaleza orgánica que el poeta va inventando. La persona amada, Hans Memling y sus “discípulos de Pátzcuaro”, limo y barro nobles, pueblos de los Andes se unen en una doble experiencia amorosa. La primera, experiencia carnal, en esta estrofa de *Hora de junio*:

¿Por qué si ya estoy lleno de mí mismo  
 quiero de ti la brisa, el agua, todo  
 tu ser en mí, profundo, de tal modo  
 que yo sea el abismo de tu abismo?

La segunda, una experiencia franciscana de las cosas —recordemos el pesebre, el Nacimiento anual que Pellicer construía amorosamente en su casa. Así, en uno de sus sonetos religiosos, “Mater Admirabilis”:

La virgen en sordina al Niño canta.  
Comienza a amanecer. La yerba crece  
con alegre humildad.

Y, ya declaradamente franciscano, el Sol del primero de los “Sonetos fraternales”:

Hermano Sol, cuando te plazca, vamos  
a colocar la tarde donde quieras.  
Tiene la milpa edad para que hicieras  
con puñados de luz sonoros tramos.

La visión de la naturaleza parece oscilar, en los poemas de Pellicer, entre la visión pura (las visiones del mar), el franciscanismo de sus obras ya tardías y la fusión con el mundo natural que aparece, declarada y claramente en el “Canto del Usumacinta”:

Esta es la parte del mundo  
en que el piso se sigue construyendo.  
Los que allí nacimos tenemos una idea propia  
de lo que es el alma y de lo que es el cuerpo.  
Se me vuelven tiendas de campo los pulmones,  
cuando pienso en este río tropical,  
y si en mi sangre se pudre la vida  
de tanto ser energía  
en soledad antigua o en presente caudal.

Tres maneras de ver y contemplar la naturaleza: por vía visual, por vía sencilla, por vía unitiva. Pero si algo es esencial en la obra de Pellicer, si hay algo en ella que sea fuente de alegrías, tristezas, amores, sensualidad, mirada, hay que buscarlo en su visión religiosa del mundo, en su poética religiosa que nos conduce a la Memoria.

Escribe François Varillon: “San Agustín y lo más metafísico de los místicos han llamado Memoria a esta zona de soledad que es anterior a la operación de las facultades, anterior a su distinción misma, y así y *a fortiori*, a las técnicas del arte” (*L’humilité de Dieu*).

Aclaro un punto. Pellicer no es un teórico, Pellicer no es nunca del todo un autor de una poética o de una reflexión sobre la poesía. Sin embargo, en sus obras, y sobre todo en sus obras maduras, Pellicer habla de la poesía y al hablar de ella habla de la creación y, sin mencionarla directamente, de esta condición de toda palabra que es la memoria.

Por decirlo con sus propios términos: la poesía nace “del tiempo sin el tiempo que es el sueño”.

Ya en 1924 escribía Pellicer, no sin cierta oscuridad luminosa: “desdobló siglos de oro en mi ser”. El hombre es, en efecto, doble: es naturaleza y es espíritu; es, en palabras de Pellicer “el ángel que fui” y es “vegetal”: “El ángel vegetal que hay en la vida humana”. Doble naturaleza humana unida en un solo ser: alma y cuerpo, ángel y planta. Pero este ángel es un ángel caído. Solamente en un mundo previo, en un estado paradisiaco pudo ser ángel el hombre y acaso podrá volver a serlo en el Paraíso prometido.

Es frecuente en la poesía la referencia a un mundo anterior: de Baudelaire a *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti. En Pellicer este mundo anterior se presenta como una voz, como “La voz” de *Hora de junio*. En uno de los estudios del libro *Exágonos* (1941), escribía Pellicer dirigiéndose a la vida:

Dame la voz, el signo de las voces,  
la señal de los signos, el secreto

No se trata tanto de pedir y rogar por las voces, sino por el signo de la voz, signo de difícil encuentro, porque reside, sin duda, en esta memoria que nos constituye y que no puede ser nunca del todo dicha.

Pero, ¿cuál es esta vida a la que ruega el poema de *Exágonos*?: No es sino Dios mismo. Este Dios del poema *La voz*. Y esta Voz inicial, es una voz secreta, es el silencio con que se inician todas las voces:

Cuando en el pensamiento  
de Dios, las cosas y los seres  
fueron,

la voz del universo o en cada acto —divina—  
 fue de la tierra al hombre y del cielo a la tierra  
 en órbitas magnéticas,  
 cambiando de apariencia y de silencio  
 pero en su identidad, unánime.

Pellicer, sin duda, se refiere al *Génesis*; se trata de un génesis en el cual Dios creador hace pasar cosas y hombres por él pensadas, al reino de la realidad. Todo es recuerdo y memoria de una creación silenciosa; de una creación en la cual la diversidad de las cosas puede verse bajo la especie de la eternidad, de la unanimidad.

Nace el hombre y en este nacimiento que recuerda tanto al *Antiguo Testamento* como al *Popol Vuh*, conocemos la anterioridad del hombre; lo que el hombre fue antes de ser hombre:

el hombre antes formaba parte de la montaña  
 de río y nube y flor y esmeralda y abeja.

Hombre todavía paradisiaco, inocente o ignorante, como diría Kierkegaard, quien por cierto, y contrariamente a Pellicer, piensa que el poeta nos engaña porque crea un mundo opaco de ídolos.

De la creación divina nace la voz de las cosas:

la voz de cada cosa fue enumerando el mundo

Y así, junto a la creación divina, surge la voz de este ángel —a veces arcángel— caído que es el hombre: “cuando la voz del ángel mostró su soledad”. Entonces, divididos (macho y hembra) surge la poesía que entresaca los nombres del mundo bajo el signo del amor y la unión amorosa y carnal de los opuestos.

Surge la Voz. Pero, ¿de quién es esta voz que surge?, ¿quién habla cuando el poeta habla? Ya los clásicos se inspiraban en las Musas; ya Heráclito sugería que el Logos hablaba a través de él de tal manera que el lenguaje era lenguaje del Logos. No es tan definido, por lo menos en un principio, Carlos Pellicer. En este poema revelador que es *La voz*, quien habla aparece primeramente de manera indefinida:

A la estatua desnuda pregunto:  
 ¿de quién es esta voz?  
 ¿es del viento o del mar?  
 Y la roca mortal me responde:  
 no preguntes nada.

Pero esta voz desconocida “tenía noticias de la tierra” y sus “últimas líneas llegaban al cielo azules, moradas, violetas”. Se trata de la voz del poema y de la voz de la poesía integradas al alma y al cuerpo del poeta. Por esto escribe Pellicer: “y yo era un secreto, poesía”.

La Voz se encarna en el poeta, pero no es del todo la voz del poeta aun cuando éste, imagen del Ser, recree la realidad. El poeta “oye” la voz:

Yo quise un instante, ser,  
 para siempre. Quise estar,  
 para siempre.

Esta forma del ser total y del total estar, no se dan en esta tierra o se dan de manera latente:

oí la voz  
 de lo que se ha de callar  
 sólo, para sólo ser.

La voz de la poesía regresa a sus orígenes, en el silencio, en el olvido o, por decirlo con Emilio Prados, en la “memoria del olvido”.

Sin embargo, Carlos Pellicer regresa a la realidad de este mundo, esta realidad rica, variada, sensual que, a pesar de su “unanimidad” última, Pellicer sentía como real, como realísima. Se encuentra con una naturaleza que el poeta dice y crea: un bosque de palmeras, “el ave de un trino”. Y el poeta —aquí no alejado de Juan Ramón Jiménez—, parece encontrarse con la Realidad: la Belleza, la belleza ligada a la trinidad más profundamente vivida por Pellicer: el mar, el trino —¿trino trinitario?— y un palmar. Pero la Belleza es más real que las cosas de este mundo; y éstas pierden su voz para que “La Belleza” vuelva “a encerrarse en su alma”.

Encerrada en la conciencia del poeta, secreta, íntima, memoriosa, el poeta desea que vuelva a nacer para nosotros —ángeles caídos— del Paraíso, de la voz de Dios. Porque, en efecto, hasta aquí hemos visto que la voz del

poeta nombra las cosas y surge en la Belleza para alcanzar la Belleza. Pero éste no es todavía el origen verdadero de la Voz. Volvemos a la pregunta: ¿quién habla cuando habla el poeta? Digámoslo negativamente: el poeta no podría hablar si sus palabras no hubieran estado ya antes en Dios, en “el pensamiento de Dios” donde la poesía que el poeta escribe “estaba ya prevista”.

Hecho a imagen y posible semejanza de Dios —y en este punto Pellicer coincide con Lezama Lima, ciertamente mucho más teórico que Pellicer— el poeta “habla”. Lo que dice estaba ya en Dios. También en Dios estaba el origen de todo lenguaje en los platónicos, en Plotino, en San Agustín. Pre- vista y absoluta en la divinidad, la voz del poeta, el hombre caído, padece sin embargo angustia. La angustia del poeta es muy precisamente el “no saber callar”; el “dar a todo un nombre”.

Regresamos al recuerdo, a la memoria de una realidad originaria y original. El poeta da nombres a las cosas y, de hecho, da el “mismo nombre” a todas las cosas. Pero el poeta está solo porque sabe que el mundo que inventa no es del todo real, porque sabe que está lejos de Dios. Su voz “se oye lejos de lo divino”. En otras palabras, si su Voz regresara a los orígenes no sería ya voz: sería silencio. El silencio del cual surge todo lenguaje: el silencio que envuelve a toda poesía.

El poeta sabe lo que es un poema. No puede acabar de saber qué es la Poesía porque ésta, acto de creación que el poeta expresa de manera relativa y aproximada, la poesía, es la palabra en acción, es decir, la creación. Solamente puede recordar vagamente, interrogativamente, el significado de la Poesía. Por esto escribe:

Y de la Poesía, ¿nunca sabrá? ¿Ya sabe  
y no sabe qué sabe?

Volvamos al silencio y digamos nuevamente con Pellicer:

La voz del callar nos dé fuerzas  
para oír el llamado oportuno  
de la abeja y del mar, de la palmera  
y la esmeralda y el río  
para ser la voz íntegra que el Paraíso  
a la voz de Dios vuelva  
en la voz de los ángeles que no caerán jamás.

Toda poesía tiene un origen: el silencio divino que apenas se recuerda. Toda poesía debería tener un destino: este mismo Dios en voz de ángeles ya inmortales. Ignoro si Pellicer conocía o no a Plotino, a San Agustín. Seguramente, sin ser él mismo un místico, conocía a los místicos españoles; sin duda escribió sonetos religiosos, algunos de ellos deslumbrantes. Pero, conociera o no a los filósofos y poetas místicos, Pellicer coincide con ellos. Hay una realidad última, Dios mismo, que está en el origen de todas las denominaciones, de todas las palabras y cuya presencia sólo podemos alcanzar mediante el silencio.

Lo cual no significa, especialmente en Pellicer, tan plástico, tan sensual, tan lleno de vida y *humus* —agua y tierra—, que el poeta renuncie al mundo. No, el poeta afirma al mundo pero sabe que, en última instancia, tanto su inspiración como el destino del poema está en este “callarse” que el hombre caído apenas rememora, a través del mar, de Memling, de los discípulos de Pátzcuaro, de los recuerdos de Iza, de la riqueza turbulenta del Usumacinta, de las islas griegas, de su Tabasco natal, de los pueblos de América —esta América que como Vasconcelos concebía unitaria— de las palomas, de los colores, del azul, este azul permanente que le invade el alma. Todo tiene sentido y todo nos aproxima —tan sólo nos aproxima— al silencio de Dios. No a su ausencia, sino a su silencio profundo de donde brotan el mundo y las palabras del poeta ya en Dios previstas.

Pero dejemos la poética de Pellicer. Volvamos a esta capacidad de ironía que el poeta pone de manifiesto en tantos de sus poemas. Entre ironía y poesía verdadera Pellicer parte de este mundo y escribe aquel hermoso “Discurso por las flores”:

Entre todas las flores, señoras y señores,  
 es el lirio morado la que más me alucina.  
 Andando una mañana solo por Palestina,  
 algo de mi conciencia con morados colores  
 tomó forma de flor y careció de espina.

El mundo vegetal, introducido con gracia y humor, es sin embargo —y aquí nuevamente aparece la memoriosa y desmemoriada voz del poeta— un “país lejano”. El poeta, en cuanto hombre que participa de lo vegetal —“algo en mi sangre viaja con clorofila”— se acerca, por un acto de verdadera fusión, al reino de las flores; su brazo se convierte en rama. Llegamos,

deciblemente, indeciblemente, al “alma vegetal que hay en la vida humana”. El poeta se identifica con el mundo, se funde en el mundo, nuevamente de manera franciscana.

No, esta epístola a Pellicer, no ha querido ser una oración fúnebre al modo de estas hermosas oraciones fúnebres de Bossuet o de Bourdaloue. He pretendido solamente llegar a algunos aspectos —aspectos, con todo, que considero esenciales— de esta poesía nacida de una Voz muy real, muy viva, muy llena de mar y campo; de esta voz que, en su búsqueda del origen no deja de celebrar un mundo sagrado. Despidámonos ahora de Pellicer. Despidámonos en sus propias palabras hechas de ironía y nostalgia. Dice Pellicer —la voz de Pellicer dirigida a la Voz suprema—:

Quiero que nadie sepa que estoy enamorado.  
De esto entienden y escuchan solamente las flores.  
A decir me acompañe cualquier lirio morado;  
señoras y señores aquí hemos terminado.

*San Ángel, 14 de marzo de 1977.*

## ES EL BAILE DEL PINGÜINO UN BAILE ELEGANTE Y FINO

*Carlos Monsiváis*

Cha-cha-chá: Bailemos. Hiervan los ruidos  
Siga el vacilón. Bailemos diente con diente.  
Y el Desharrapado enrosca la cola  
y su cacerola mueve, y atiza  
su lumbré. Bailemos.  
Y que todos alcen los necesarios  
palillos de dientes. Buena es la vida  
con baile, terror y sinfonolas.

RUBÉN BONIFAZ NUÑO,  
*Los demonios y los días*

El famoso timbalero cubano Tiburcio Hernández (el Babuco) está de plácemes. Ha venido, junto con su popular danzonera, directamente de Veracruz a inaugurar el nuevo sitio, el Salón México, el mismo que en los treinta merecerá ser glosado vanguardistamente por Aarón Copland y en los cuarenta soñado cinematográfica y eclesiásticamente por el Indio Fernández. Hoy, 20 de abril de 1920, en las calles de El Pensador Mexicano la concurrencia está satisfecha o como se diga, los jóvenes no se afanan por la Revolución, ya bastante se discutió el otro día a la hora de la comida. El lugar es, nomás eso faltaba, amplio, discriminador y voluntarioso, con sus tres salas para sus respectivas clases sociales (en orden descendente o ascendente como se prefiera) que el celebrado ingenio popular —nos informa Juan S. Garrido en su imprescindible *Historia de la música popular en México*— designará “de la mantequilla”, “de la manteca” y “del sebo”. Leyenda que bien pudo ser verdad: en la sala del “sebo” el letrerito: “Se prohíbe tirar las colillas de cigarro al suelo porque se queman las señoritas”. Tiburcio Hernández, sin percibir lo histórico de la situación, se dispone a estrenar un número. La clientela le irá exigiendo: el Salón México, templo y centro de la diversión a precios al alcance de todos.

Nunca se enteraron de lo que sigue, y eso no les vedó ni el placer ni el sabor a los asistentes de esa noche histórica de 1920. ¿Es o no es cierto que Miguel Failde creó en Matanzas, en 1879, el danzón, que tardó cerca de 40 años en obtener la aprobación social? Las fechas pueden variar, pero lo que está claro mano, es que al principio el danzón se elaboró con temas originales. Y luego acudió a toda suerte de melodías, aclimató zarzuelas y óperas, subyugó foxtrots, cuplés, blues, canciones rancheras. El danzón se dejó venir aprovechándose de sus facilidades en las regiones costeñas, y de allí conquistó el tímido y desabrido altiplano, que de 1920 hasta casi fines de los cincuentas, sumido receptor de las modas tropicales, asimiló y retuvo ritmos e intérpretes antillanos, procurando aprender el movimiento, la sacudida de hombros, el erotismo pegajoso que se da entre arrebatos y controles.

Se ha dicho y sigue siendo válido: la música tropical en México en los años siguientes a 1910, le proporciona a una colectividad ferozmente reprimida vías de desahogo, elementos sustanciales de la expresión erótica. Sin casi exageración, en los salones de baile se vuelcan las multitudes anhelosas de dirigir, de palpar su cuerpo, de creer en él porque otro cuerpo se arrima furiosamente. Los provincianos en celo, los recién avecindados en la capital —con su carga casi intacta de cultura campesina— allí se relajan como pueden, oyendo y dramatizando la música, ejecutando las ordenanzas de un bongó.

Ítem más: el danzón se extiende en el país como la música eminentemente popular. ¿Qué quiere decir esto? Que de acuerdo con la distribución del trabajo mitológico (aceptada sin demasiados inconvenientes por todas las clases) la vulgaridad, la sensualidad expuesta y a flor de piel, la falta de reticencia, la desinhibición como garantía de incultura, la celeridad con que se asimila la música primitiva, el desenfado que complementa la prisa sexual; todas las connotaciones sociales a que obliga el danzón corresponden, anímica o culturalmente, a las clases populares. *Eso* se les tolera, al margen de que *eso* (la impudicia y la afirmación genitales) sea asumido orgullosamente como suyo por las mayorías. Varias generaciones de desposeídos económica y culturalmente han visto en el danzón su trámite versallesco y su música clásica y en el bailar acurrucadito su primer desafío social (permitido). Por lo mismo, en la carpa, en el salón de baile, en las peripecias de la calle, se consuma el reconocimiento y la (muy relativa) expropiación de atmósferas urbanas.

Una portada magnífica de un disco de danzones. Allí el dibujo (de Audifred) es exacto en su perfección y su (oculta) crueldad. Véanlos: la pareja se apresta y se eterniza en sus gestos. El tarzán o pachuco, en la indumentaria de los cuarentas, la cintura breve y el torso anchísimo, la piel morena y los amplísimos belfos rematados por un exiguo bigote, el cabello envaselinado y el copete alto, el pantalón de embudo al que rigen en su desafío unos tirantes amarillos, el desafiante pañuelo rojo en la bolsa trasera, los calcetines que distribuyen en rombos sus colores álgidos, los zapatos tennis. Ella: tobilleras amarillas y zapato rojo, falda azul pegada y la blusa blanca de puntos rojos con exhibición ubérrima de sus ofrecimientos poscoreográficos, moño rojo, aretes amarillos y un intenso carmín en los labios. Ambos en actitud ceremonial, rodillas entrecruzadas y brazos en actitud solemne. La memoria retiene exhaustivamente pretensiones, ambiciones, gana de refinamiento a su manera. Que se vea el fracaso de su elegancia para que la pobreza tenga chiste. En el danzón y por el danzón las parejas recrean su deseo (inexpresado o inexpresable) de sofisticación. Él es un dandy, no reconoce la presencia de la pareja, se abisma en el mantenimiento del busto erguido, el quiebre viril de la cadera, la mirada en lontananza, la obediencia exacta a los silencios musicales, la fuerza en el giro, la cantidad precisa de energía en el ajuste de la mano sobre su compañera. Ella vive con apasionada distinción su manejo de la alegría facial, a mostrar a los cuatro vientos lo que se tiene: el peinado alto y el collar de imitación y el vestido negro y el cuidado de la piel y la risa que vivifica la melancolía hogareña y el ajustado pliegue que adelanta los secretos de su dote.

A partir de los primeros acordes de “Nereidas” o de “Juárez no debió de morir”, las trompetas movilizan y animan un inmenso panorama cerúleo donde las parejas se enardecen en vértigo petrificado. El hombre guarda la compostura, apenas se desplaza, está mal visto agitar los hombros, es un rito religioso y todos lo saben, de un lado y otro hay conciencia de la importancia del momento, quien abandone su hieratismo no toma en serio el impulso fundamental al bailar, impulso cifrado en el cumplimiento de sus deberes sociales: la representación de la fiesta, la dramatización de la búsqueda y el cortejo eróticos.

El paso reiterativo, insistente, machacón se desdobra en mil y una contorsiones o rigideces. Sudor, turbonadas de sudor, cuerpos pegajosos, luces y sombras. La materia prima de los fotógrafos realistas de los años cuarentas.

*Préstame tu caballo*: del danzón a la conga a la rumba al cha-cha-chá, a la cumbia a la salsa... *Sun sun sun sun sun babaé*: El ritmo de las maracas pasea la misma insistencia monótona y reivindicadora del melodrama. Las voces de los cantantes preludian el regreso sabrosito de las audacias coreográficas. En el *maremágnum* organizado, entre salidas y entradas del laberinto-salón de baile, regido por policías tranquilos (no demasiado distintos al Miguel Inclán de la película *Salón México*), estas voces han sido las tramas, los guías subyacentes de vidas privadas que se hacen públicas al descubrir que la distancia entre la experiencia colectiva y la individual la da el dinero.

Creador y correa transmisora de relaciones institucionales, el cine en su sorprendente y ortodoxo respeto a toda tradición aptas para el pintoresquismo, recrea sus grandes impulsos y rescata imágenes. A lo largo de dos décadas, ávido de afianzarse en ese público anhelante y solícito —y ya enterado de que el mejor método de enraizamiento es forjar tradiciones e instalar mitos—, el cine prodiga escenas de baile, secuencias interminables donde, así las acrobacias corran a cargo del boogie-woogie y el clímax frenético dependa del mambo, sólo el danzón se responsabiliza de la alianza del estremecimiento erótico y el pacto emotivo... De lo pintoresco extraigamos lo sagrado. De rodillas ante lo indefenso y lo tradicional, el cine mexicano escoge tres zonas privilegiadas de lo popular: la vecindad, el salón de baile y la cantina. El pueblo vive en un solo cuarto, se aprieta a la mejilla de la novia o la prostituta y se gasta sentimentalmente en la autodestrucción.

Lo “guapachoso”, categoría del entendimiento ciudadano y popular. En el auge social y económico del México de los cuarentas y primera mitad de los cincuentas, la música tropical es, antes de la hegemonía exclusivista de la música norteamericana, una exigencia de ropa desenfadada y un resquicio multitudinario de la libertad corporal. ¿Quién es quién es? Yo lo voy a decir: grandes orquestas, cabarets inacabables de tan reducidos, sensación de vivir ya fuera de los ciclos de la economía agrícola y del control de la moral tradicional. No bailes tan arrejuntada, Clotilde/ Pero si es mi marido, mamá...

Los grandes conductores de multitudes. Sin decirlo, sin ufanarse jamás de ello (¿ante quién? ¿cuál es su estatus?), los directores de las grandes orquestas mexicanas Carlos Campos, Acerina, Alejandro Cardona, Arturo Núñez, Emilio B. Rosado, Ismael Díaz, Pepe Castillo, Mariano Merceron han inspirado y (literalmente) orquestado las variantes del acoso sexual de decenas de miles en pueblos minúsculos, en las pequeñas y en las vastas ciudades, en las

barriadas de la capital, al amparo de la incesante verborrea legendaria de un maestro de ceremonias, en galpones y cabarets, al aire libre de las festividades septembrinas o del día de los santos patronos o en las posadas o en las postrimerías de los festivales políticos. Allí el danzón, sus alternativas musicales y sus eméritos dirigentes han conducido (y siguen conduciendo) a masas a la vez dinámicas y congeladas, a su encuentro con las formas sensuales a las que tienen esa variante del derecho que es el acceso.

Con indiferencia, los músicos viejos se uncen a los instrumentos. Es la hora de la posesión de las costas y las comidas con ceviche y ostiones y las cervezas y el paso corto, el rostro sumergido en la intensidad coreográfica, el ceño controlado, el pelo grasoso, las modas a destiempo, el apodo que mejora al nombre y hace brotar el estilo personal, el bigote tupido, la invocación religiosa antes o después del amor por convenio. Los atriles de la orquesta son rojos. El director actúa de lado, como confiándoles secretos a sus músicos. Y uno recuerda frases como “menear el bote”, “darle vuelo a la hilacha”, “sabroso y guapachoso”, “música cascabelera y cosquilleante”. El danzón es popular. ¿Qué quiere decirse con eso? Que nomás naranjas mi cuate y lo chicho es lo contrario de lo gacho y “Rigoletto” o “Nereidas” o “Almendra” son danzones que llegaron para quedarse en la natural compañía de cheves y camarones, de estilo bien suavena y vámonos entrándole al desfogue.

El respetable público la está pasando a todísima. El local está saturado/ colmado/ abarrotado hasta las heces y no hay modo de que todavía quepa más gente, y el saberse en una festividad popular cimbra a los presentes así nadie se los diga. Ya es hora del magno show y, vestido como ya no se viste cosa o persona alguna, con un saco derrochador en esta época de escasez de tela, imperturbable, como recién salido de un ensayo de la obra que jamás llegará a escena, el famoso cantante, la autopregonada mezcla de lo afrocubano con lo afrodisiaco. El Respetable vocea con moderación y vehemencia su júbilo, y Él canta y el Respetable baila, consciente de la calidad del acompañamiento, una voz resueltamente tropical por así decirlo, con la austeridad relajada que le va a la letra, con la ternura rígida y contenciosa que es propia de un modulador de sentimientos. Que hable a nombre de todos: Una voz domina, una voz se prolonga y le da otro tiempo sensual a las vocales y las hace rendir, alargándolas hasta la incandescencia, su jugo erótico a las consonantes.

## DE MI ONDULANTE ESPÍRITU DISPERSO

La escena posee una cualidad soberbia y su relajamiento admite y solicita el uso de la voz “melancolía”. ¿Tristeza, sensaciones de pérdida, conminaciones de la nostalgia, referencias literarias? Acerina, director de la danzonera, toca imperturbable y el danzón se va administrando y distribuyendo en las parejas, y hay un aire de historia no perfectible, los seres nativos de ese otro país que es el pasado no resucitan ni dejan de pertenecer al pasado, sólo se aprietan a su pareja y una suerte de luz difusa se apodera de la sala, las parejas bailan el danzón como si acometieran un vals en un museo, lo que, propiamente, ocurre. El danzón —todos los historiadores así lo afirman— es el vals de los pobres, y en las provincias cubanas tal fue su origen, extraer de la contradanza los elementos indispensables para reproducir la elegancia en la desposesión. El Salón Colonia en la calle Manuel Flores de la Colonia Obrera es una suerte de museo, y Acerina y su danzonera son tan antológicos que deberían tocar para siempre en el inventario de la Secretaría del Patrimonio Nacional.

Calcúlase —en promedio— la edad de las parejas en 30 o 35 años. Al Salón Colonia no va la chaviza que infesta, por ejemplo, el California Dancing Club. ¿En qué lugar se podrían ver ahora esos zapatos blancos o esos zapatos de dos colores que en el 49 o en el 50 hubiesen deleitado al cómico Resortes al ver la brillantez de la vestimenta acrecentar la calidad del mambo? Como en ningún otro sitio, las edades se fusionan armónicamente y —seguros de que lo excepcional no es la edad sino la maestría— los señores cincuentones y las compañeras cuarentonas ejecutan los pasos heroicamente retenidos en la memoria coreográfica. La edad madura y la condescendencia irónica y afectuosa de los familiares jóvenes. Ven, sobrina, te voy a enseñar cómo se baila. Te juro que una vez, en Los Ángeles, California, fui a un baile con la orquesta del mismo Glenn Miller y allí estaba Glenn con sus anteojitos y tocaron “Collar de perlas” y “Jarrito pardo” y “Chatanuga”, yo era un jovenazo y bailé toda la noche con una pochita que estuvo a punto de ser tu tía.

## CONVERSACIÓN CLASISTA, RACIAL, DESESPERADA

A esos cuates los pierde la fisonomía, te lo juro. ¿Qué iban a hacer en una sociedad con esos rostros, con esas facciones tan abultadas y delatoras?

Míreles la facha. ¿Tú crees que no hay un fatalismo fisonómico en la pinche sociedad clasista? Eso es verdad por más anécdotas de pastorcitos y el largo viaje de Guelatao a Las Lomas (que me cuentes). En el capitalismo el rostro es destino. Hay rostros que obligan a su propietario a hacerla en la vida y otros de fracaso inscrito en cada pómulos y en los labios gruesos y en la mirada perdida. La división de clases tiene que ver —no completamente ni como axioma, pero tiene que ver— con la división de apariencias. Tú no caminas así si no sabes que ya tronaste en la sociedad. Aunque también hay algo orgulloso y padre en la manera que estas mujeres afrontan sus expresiones golpeadas y maltratadas y más allá del maquillaje o la cirugía plástica; hay una cosa que desdeña los comentarios despiadados o la autocompasión... pero ya me estoy excediendo, no debía uno venir a estos lugares a practicar la sociología de salón *circa* 1926.

—Híjole, lo que pasa es que nos negamos a aceptar lo esencial, lo que verdaderamente somos. En esa tarea de ocultamiento se le ha ido el impulso y la energía, y todo el país. Otros países han sabido hacer de esa aceptación incluso una fuente de divisas.

—Lo que no impide que también estén en bancarota.

#### HAY COSAS QUE SABE EL CINE QUE LAS IGNORA LA VIDA

Lo felliniano, una categoría del entendimiento visual. *La Dolce Vita*, 8 y medio, *El Satiricón*, *Roma Fellini*, *Amarcord*. *La Sarraghina Sarracena*, enorme como predestinación, baila y regocija a los niños y es un capítulo de la iniciación sexual. Carnes flácidas, cuerpos descompuestos, rostros donde el colorete es una delación a espaldas de la interesada, pederastas profesionalizados en el ir y venir dulzón de la ceja depilada, y la mano que sostiene el cigarrillo como si empuñara la languidez del mundo.

Lo "felliniano" ha venido a traducirse en el lenguaje de la clase media aculturada como la calificación prestigiosa de imágenes: la flagelación de la vejez, la deformidad, la monstruosidad física, la impotencia social. Los sectores medios se ahorran descripciones. Lo "felliniano": toda la teratología de provincia, las gordas acosadas el día entero en un balcón para regocijo de los paseantes, las mujeres bigotonas, las prostitutas sexagenarias que inician aprendices (*vendettas* de la carne) han encontrado adjetivos gracias a las obsesiones de un cineasta. En el Salón Colonia lo felliniano se insinúa como

categoría universal, sin reconocimiento de los aludidos, con la seguridad de que nada grave se comete contra ningún buen gusto o, para el caso, contra gusto alguno. Nomás eso faltaba, que fuéramos al cine para identificarnos como lo grotesto. ¿Y qué es lo “felliniano” fuera del ámbito de los festivales de cine? Lo de siempre, la aceptación de invisibilidad a partir de cierta edad, los treinta o los cuarenta años, el nacimiento del primer hijo, o la supresión de ese principio de coquetería femenina o masculina útil para el noviazgo y suprimible la noche de bodas. ¿Para qué te arreglas tanto si vas a salir conmigo?

No moriré del todo, amiga mía... Ni el boogie-woogie ni el mambo ni el cha-cha-chá ni el danzón ni la rumba han perdido discípulos y adeptos, ocurre que ya no hay tiempo de practicarlos, la primera ventaja del rock fue su facilidad, nadie tiene obligaciones con método alguno y, de hecho, el virtuosismo está excluido. Y el virtuosismo —fíjense en mí, concentren sus miradas— es, precisamente, la clave de un sitio como el Salón Colonia, el *réclame* exhibicionista que gastó horas y felices y memorables días en el ensayo de las vueltas y vueltas, que asedió la gama de contorsiones y piruetas, bailar desde el suelo, irse levantando a partir de las súplicas del ritmo, dar el salto en el instante exacto, no aceptar la repetición, condescender a lo que otros llamarían “imaginación coreográfica”, vivir para ese momento en que —lo contemplan o no amigos y curiosos— la danza amateur arriba al profesionalismo, el bailarín conquista el escenario, se adueña de la pista y de sus movimientos y —seguro de sí, de sus músculos y de la elasticidad que contamina a su compañera— baila como Dios manda para que Dios se sienta orgulloso de su obra.

El Kitsch en México y la decoración del Salón Colonia. Las manos gigantescas sostienen maracas. En la enorme boca de un negro de los años treintas se refugia un órgano. El negro es Acerina mi hermano, el reiterativo director de la orquesta de Acerina. Y en el extremo opuesto del salón, donde se cobija la otra orquesta, diablos o faunos con trompetas esquivan las moladuras y los caprichos de un arte de la complacencia. Óyeme, ven acá, el Kitsch en México es la educación artística en la demasía y en la pobreza, ciudades sin museos en donde las plazas remodeladas se guían por la tradición cinematográfica. Para que funcione, lo “artístico” debe ser lo escenográfico, lo cercano a una idea colectiva de representación y teatralidad. Una consigna de este Kitsch: el arte no es válido en sí mismo, es el escenario donde algo se representará, la conducta festiva de multitudes, la vida romántica, los amores frustrados o los orgullos cívicos. El arte es el telón de fondo que

la pareja parece ignorar, así después lo integre a la nostalgia de su pasión inútil o fructífera.

La flauta Don Juan prosigue su enardecida y cachondísima serenata y las parejas se agitan levemente en esa zona intermedia entre el deseo y la diversión, zona donde la gente adulta de un país eminentemente joven decide extraer de la monotonía y la dureza y la ruina económica que los rodea algo parecido al estrépito de los sentidos, un estrépito medido y controlado por la decisión de la pareja y la extensión del salón y la música quebrada (diluida, tenue a su pesar) de una danzonería imperturbable cuyo líder, esclavizado a su instrumento, seguirá golpeando sin énfasis, con un ademán de amor mecanizado, los tambores de aquí al fin de los siglos. Una iluminación conmemorativa parece apoderarse del Salón Colonia y darle a esa ordalía de parejas populares la dimensión de sus pérdidas y hallazgos y quebrantos...

## EL MAR EN LA CIUDAD

*Emilio Adolfo Westphalen*

¿Es éste el mar que se arrastra por los campos,  
Que rodea los muros y las torres,  
Que levanta manos como olas  
Para avistar de lejos su presa o su diosa?

¿Es éste el mar que tímida, amorosamente  
Se pierde por callejas y plazuchas,  
Que invade jardines y lame pies  
Y labios de estatuas rotas, caídas?

No se oye otro rumor que el borbotón  
Del agua deslizándose por sótanos  
Y alcantarillas, llevando levemente  
En peso hojas, pétalos, insectos.

¿Qué busca el mar en la ciudad desierta,  
Abandonada aun por gatos y perros,  
Acalladas todas sus fuentes,  
Mudos los tenues campanarios?

La ronda inagotable prosigue,  
El mar enarca el lomo y repite  
Su canción, emisario de la vida  
Devorando todo lo muerto y putrefacto.

El mar, el tierno mar, el mar de los orígenes,  
Recomienza el trabajo viejo:  
Limpiar los estragos del mundo,  
Cubrirlo todo con una rosa dura y viva.

## CHASSENEIGE

*Gerardo Deniz*

*a Ulalume*

Sé bien que eres un viento, pero a mí  
me gusta imaginarte en la punta de una locomotora romántica  
partiendo la nieve por una vía angosta,  
aventándola en torbellinos a los lados  
sobre los campos blancos del siglo diecinueve,  
con un cargamento de puerco largo a remolque  
—carne hacia hoteles de escupideras doradas,  
güesos femeninos en forma de alcayata  
para que crujan sobre algún sólido mostrador de roble pesadísimo  
ante el regente con cuello almidonado y favoris.

Este paisaje nada vale desde adentro,  
pasan ráfagas blancas que la locomotora envía,  
todo está donde debe y, con las piernas en sendos folgos,  
Franz Liszt y su amante mirando al frente con ojos vidriosos de frío  
avanzan ateridos por campos nevados mientras un cuerno triste aúlla  
[muy lejos  
el tema del concierto de las naciones.

## DÍAS EN LA CASA FLOTANTE

*John Ashbery*

“La piel está rota. La loza del desayuno en el hotel  
Empujando hacia la última semana de agosto, realmente no  
Mucho, encontró la tierra donde comenzaste...”  
Las colinas humeaban azules ese día, otra vez  
Caminas cinco pies por la costa, y te zambulles  
Mientras una herejía común te recubre. Podemos estudiar la botánica  
De esto por siglos, y el pequeño vislumbre  
Florece otra vez en las ciudades. La mente  
Es tan hospitalaria, albergándolo todo  
Como pupilos, y no te das cuenta hasta  
Que todo ha terminado qué poco había que aprender  
Una vez que el hedor del conocimiento se ha disipado, y las *trouvailles*  
De cada uno de los sentidos han retrocedido. Realmente, dijo,  
Que la insinceridad al razonar a favor de las  
Sinceras convicciones de uno, verdaderas o falsas en sí mismas  
Según el caso, la que, si somos tan imprudentes  
Como para llegar a pelearnos, ha de tentarnos  
A veces —¿te das cuenta a lo que conduce? Al dolor,  
Y al triunfo sobre el dolor, todavía escondido  
En estas colinas rastreras que nos roban  
Toda intimidad, como si uno estuviera por encontrar  
Su doble a través de la cadena de humo del cigarrillo  
Y entonces... sucede, como una explosión en el cerebro,  
Sólo que es una catástrofe en otro planeta al que  
Uno ha sido invitado, sin poder rehusar:  
Pena en el tanque, en las alcantarillas, y si simplemente  
Esperamos un poco, es desmentido, como si el universo del dolor  
Hubiera sido creado sólo para negar su propia existencia.  
Pero no doy mucho crédito a las cosas

Más allá del tiempo y las certezas de vivir y morir:  
El resto es optativo. Alabar esto, censurar aquello,  
Nos aparta sutilmente del comienzo, donde  
Debemos quedarnos, en movimiento. Iluminar  
La casa interior, sus muchos cuartos,  
Sus memorias y asociaciones, sobre sus paredes  
Inscritas y pintadas, nos convence de que la vida es varia.  
La vida es hermosa. Quien lee esto  
Como en la ventanilla de algún tren distante y veloz  
Sabe lo que quiere, y lo que sucederá.

Gotitas de lluvia caen de nuevo.  
Y a través del ancho arriate medianero con sus  
Floreциllas blancas, se trasmite una respuesta:  
“Queda disuelto el parlamento. Convócase a nuevas elecciones”.  
Sería deplorable que la lluvia deslavara también  
Este perfil que se mueve en la ventana, y se sigue moviendo,  
Sabiendo que se mueve, y no se sabe nada más. Es la luz  
Al final del túnel como la podría ver  
Él mirando sombríamente la llovizna,  
Imagen de la esperanza que un moribundo rechazaría  
Al darse cuenta de que la esperanza es algo diferente, algo concreto  
Imposible de poseer. Así, el circular entre ciertas columnas  
Hasta llegar a la crepuscular, de malaquita, se vuelve un vasto sueño  
De posesión que puede derribar gobiernos, nivelar pueblos y ciudades  
Con la presión del sueño creciendo por detrás.  
El oleaje crea su propio borde  
Y debes proceder así: mañanas de asentimiento,  
Mediodías indiferentes llevando al doblez de la pregunta  
De la media tarde proyectada en el atardecer.  
Los arabescos y desaguaderos son el efecto  
Sobre los públicos modos de decir, en el sismógrafo de  
Berkeley.  
Un poco de aritmética sencilla te dice que estar contigo  
En este pasaje, en este movimiento, es el costo de la instancia:  
Una navegación de media tarde, como los claros ojos  
Azul oscuro de Haroldo en Italia, más allá del asombro, atónitos,

Aparentemente intactos. Como la lluvia recoge y protege  
Su propia oscuridad, el lugar en la funda se advierte  
Por primera y última vez, destiñéndose como el lomo  
De una novela de aventuras detrás del vidrio, detrás de las tazas de té.

*Traducción de Roberto Echavarren*

## POEMA

### *Bertran de Born*

(1140-1207)

Ahora llega el tiempo alegre  
en que anclarán nuestras naves  
y vendrá bizarro el rey valiente  
a enmendar sus yerros de antes.  
Ahora veremos correr oro y plata  
cargar y disparar las bombardas,  
derrumbarse las torres cobradas  
y el enemigo preso y sin armas.

Yo no aprobé que rompiesen  
nuestros barones sus lealtades,  
creo que sin duda hoy merecen  
con vergüenza que los aten  
como a zorras caídas en trampas;  
pero ya escucho sus voces: “nada,  
Sier, tramé en contra vuestra, ni falta  
alguna ha de serme reprochada”.

¡Ah! qué bellos me parecen  
de rojo y azul los estandartes;  
en los escudos resplandecen  
barras y leones rampantes.  
Veo también las tiendas armadas  
y ricos pabellones; las lanzas  
oigo entrechocar en la batalla  
y el yelmo hundido bajo la maza.

Tanto vasco me repele  
 igual que las putas venales,  
 no así que la talega suene  
 cuando aligero al comerciante.  
 Capitán tacaño yo colgaba  
 junto al rico con la cuenta ajustada,  
 dése la dueña por enterada  
 cuya dote y figura nos atraiga.

Dice el refrán que parece  
 león todo aquel que sabe  
 cubrirse el cuerpo con pieles,  
 mas cuando el rey aparece  
 las cosas quedan tal como estaban.  
 Puesto que su reinado se acaba,  
 los barones deben llenar las arcas,  
 no creáis que hago versos por nada.

Ar ve la coindeta sazos  
 que arribaran nostras naus  
 e venral reis galhart e pros,  
 qu'anc lo reis Richartz no fo taus.  
 Adonc veirem aur e argen desprendre  
 peirieras far, destrapar e destendre,  
 murs esfondrar, tors baissar e descendre  
 els enemics enchadenar e prendre.

Ges nom platz de nostres baros  
 qu'an faitz sacramens, no sai quaus;  
 per so n'estaran vergonhos  
 com lo lops qu'al latz es enclaus  
 quan nostre reis poira mest nos atendre,  
 qu'estiers nuls d'els no s'en poira defendre,  
 anz dirán tuit: "mi no pot om reprendre  
 de nul mal plait, anz mi volh a vos rendre".

Bela m'es presa de blezos  
 cubertz de teintz vermelhs e blaus,  
 d'entresenhz e de gonfanos,  
 de diversas colors tretatus,  
 tendas e traps e rics pabalhos tendre,  
 lansas frassar, escutz trancar, e fendre  
 elmes brunitz, e colps donar e prendre

.....

Nom platz companha de Basclos  
 ni de las putanas venaus  
 sacs d'esterlis e de motos  
 m'es laitz, quan son vengut de fraus.  
 E maisnadier eschars deuria om prendre  
 e ric ome, quan son donar vol vendre;  
 en domna escharsa nos deuria entendre  
 que per aver pot plejar e estendre.

Bom sap l'usatge qu'al leos  
 qu'a re vencuda non es maus  
 mas contra orgolh es orgolhs.  
 El reis non a baros cuitaus  
 anz, quan vezon que son afars es mendre  
 ponha chascus cossilh poscha mesprendre.  
 Et nous cujetz qu'eu fassa motz a vendre,  
 mas per ric bar deu om totjorn contendre.

## DOS ÁRBOLES

*Pablo Antonio Cuadra*

EL PANAMÁ

*a Gloria Guardia*

En el clan de los Sterculia este hermano mayor del Cacao y del árbol  
[de Cola,  
este gigantesco pariente del Castaño australiano de tronco en forma  
[de botella  
y del venerado Parasol chino, bajo el cual soñó Tu Fu su extraño sueño  
[sobre Li Po,  
prefirió entre nosotros el suelo calizo y arenoso  
y la vecindad y el ruido de las aguas dulces.  
Aquí creció fortificando su tronco con jambas o contrafuertes  
que avanzan contra el viento como el pie de los faraones colosales de Luxor.

Esta inmensa lámpara verde da luz a la asociación y a la simplicidad.  
Oyes el ruido sordo del bote arrastrado por los pescadores a la arena  
las voces  
que se avivan a la sombra del gran árbol.  
Tiran de la red a la playa y las mujeres  
ríen contando y escogiendo los pescados.  
Aún salta el Sábalo. Colea agónico el Guapote.  
Boquea la Machaca, la Guavina, el Bagre.  
Ensartan en bejucos las Mojarras de colores.  
Pelan el Gaspar y sube  
el humo azul. Los niños  
pepenan semillas del árbol y las tuestan al fuego. Entonces  
recuerdas la sentencia antigua: “Los más hermosos  
presentes de los dioses son siempre gratuitos”.



## EL MANGO

Los labios que te besaron, te dijeron:  
 “Ya es tiempo de que echas raíces como los árboles”.  
 Pero tú sabes de árboles. Sabes de sus maderas y de sus memorias.  
 Has seguido, siglo tras siglo, sus lentas caravanas.  
 Los has visto en las selvas, junto a los grandes ríos  
 cubiertos con sus mantos verdes de enredaderas y parásitas  
 huyendo, con sus aves, al exilio. Inmóviles  
 peregrinan. Invisibles sus pasos  
 preceden a las civilizaciones.  
 Tú sabes de árboles. Conoces  
 los árboles nativos que ayudaron a levantar la tierra. Pastores de ríos.  
 Árboles tan nicaragüenses como el Pochote  
 que aún hecho leña si se entierra en su tierra, retoña.  
 Y conoces también los forasteros  
 como el abundante Icaco que llegó del Senegal,  
 o la Granada de Argel, o el inmenso Fruta de Pan de las Molucas,  
 o el Mango que llegó a Nicaragua del lejano Hindostán.

Fue en Calicut (o Calcuta) donde el galeón tocó puerto.  
 —“Un poco más de buen aire e todos vernéis ricos e de buena ventura”  
 dijo el Capitán Céspedes de Aldana y desviaron  
 y cruzaron las agitadas 700 leguas del golfo  
 en el galeón de la China o de Filipinas del llamado “viaje al austro”.  
 Allí rescató marfiles y brocateles de oro, tafetanes y damascos  
 y embarcó la planta de hojas todavía tiernas  
 y la bella hindú le dijo: —“Sea este árbol testigo de tu promesa”.  
 Pero la aventura se contaba en casa en voz baja, entre sonrisas,  
 cuando ya se habían retirado a sus solemnes aposentos  
 tía Elisa y tía Mercedes, a quienes Aldana rescató de la soltería  
 trayéndolas a América, mareadas y casi arrepentidas  
 para un casamiento de prez y de provecho.

Granada entonces contaba de 200 vecinos, edificios de tapias, de adobes  
 [encalados y tejas, y una bonita iglesia  
 —un puño de sal en el verdor del trópico—

y en la casa de Aldana, entre el astrolabio y la brújula y los rollos de mapas  
 [manchados de mar,  
 el primer reloj, traído de Germania, que instaló como un tabernáculo en la  
 [sala de honor  
 y su hora guiaba la hora de las misas y de los cabildos.  
 Y en el patio el Mango, el primer Mango.

—“Oído he —decía— contar a los alfaquies  
 que este fruto es el avatar de un ave misteriosa;  
 llámanla Jatayu

—rey de los pájaros indostanos—  
 rojo y negro porque sus alas quemó el sol;  
 que debe ser del género del Fénix, de los árabes,  
 cuyo nido es de fuego”.

Y los indios  
 transmitieron esta leyenda pero la variaron  
 contando que el mango devolvía en frutas  
 el alma o “yulio” del Chichiltote

—el llameante pájaro votivo de los Chorotegas—  
 y hubo poeta que cantara este apólogo diciendo  
 que “se escuchan trinos risueños del fruto bajo la piel”.

Aldana —el viejo lobo Juan Céspedes de Aldana—  
 en las noches sudorosas de la incipiente Granada  
 vestía siempre, a pesar del calor, de gamuza y ante  
 con la caperuza sin plumas de los antiguos marineros  
 y lagrimeaba recordando “La Galga”, su fiel carabela de 47 toneles  
 hecha y armada por él con gasto  
 “de muchas contías de su hacienda”  
 y su Palos de Moguer y a don Alonso, su padre  
 —del grupo de los Pinzones—  
 y a Diego de Lepe y a Juan Díaz de Solís,  
 capitanes y pilotos  
 de los primeros que traspasaron la línea equinoccial  
 y vieron no sólo nuevas tierras sino nuevas estrellas.

Y en cada cosecha del Mango repetía  
 —repartiendo las frutas en bandeja de plata a sus vecinos—

las derrotas de sus viajes:  
 el perverso mar de los Sargazos lleno de monstruos traga-naves  
 o la ruta de Guachinchina,  
 golfo de muchos mogotes y bajíos,  
 donde había Emperador y pesca de perlas,  
 o Filipinas donde las mujeres, decía Aldana  
 eran castísimas, sin género de lascivia  
 ni deslealtad con su señor.  
 Luego miraba a sus tertulios  
 y bajando su vocerrón de piloto  
     —el rostro redondo, irónico  
     y olfativo de los Aldanas. Y su sonrisa  
     —media sonrisa— y el resto del humor en los ojos:  
 —“Ella sembró la semilla en el plenilunio  
 y casó el árbol, en su rito pagano, uniendo dos ramas  
 ¡Ah! ¡Los ojos más grandes y brillantes que hombre alguno vio!”  
 Pero Felipillo, su criado enano y corneto,  
 aportaba el dato de los pechos de Yadira untados de sándalo  
 que hicieron llevadero el calor al navegante.

Sus nietos heredaron confusas crónicas  
 pero pudieron todavía leer, un poco desilusionados  
 —en su amarillento Cuaderno de bitácora—  
 el nombre de la planta en sánscrito  
 y dibujadas con tintas del oriente  
 sus flores polígamas,  
 sus hojas lanceoladas verde-oscuras y lustrosas  
 y el rojo fruto en forma de corazón. (“Multiplicaré  
 mi corazón” —predijo la mujer— y en racimos  
 cada instante del amor,  
 cada latido amante  
 se hizo fruto.) Ahora  
 no queda ya ni lápida del viejo antecesor.  
 Escogió una tierra impetuosa de historia calcinada  
 y el fuego del Filibustero borró su nombre  
 al incendiar el templo donde Aldana  
 entró dos veces descalzo para cumplir promesa:

una vez con la vela de cera en la mano  
cuando perdió su Galga, a las puertas de la provincia  
en un turbión del Papagayo, y la otra  
ya cadáver  
con hábito y capucha franciscano.

También el Mango quemó en el tiempo su historia  
Y tú lo crees de aquí:  
Profesa un verde familiar.  
Nace en tus islas.  
Te acompaña en tus caminos con sus alamedas.  
En tu patio crece,  
hospeda  
tus pájaros indios  
y teje con brisas y cigarras  
—como una hamaca—  
tu siesta.

*Granada/Gran Lago. 1978.*

## NOTICIA SOBRE ARTURO ROSENBLUETH

*Fernando Salmerón*

La historia de la filosofía en México, en los años que han transcurrido del siglo presente, podría dividirse en dos partes, comparables por su magnitud y características culturales, aunque desiguales en muchos aspectos. La primera, si se dejan a un lado las supervivencias del positivismo decimonónico, es la iniciada por la generación del Ateneo de la Juventud, que culmina hacia 1925 y se prolonga de manera brillante en los discípulos de aquel grupo, hasta los años presentes. La segunda, que se puede contar a partir de la llegada de los refugiados de la guerra civil española, que culmina en la segunda mitad del siglo y se prolonga, también hasta los años presentes, en la obra de los discípulos.

De la generación del Ateneo, la gran tarea didáctica correspondió casi por entero a Antonio Caso. No es exagerado decir que una buena parte de lo que ha acontecido en la filosofía mexicana reconoce su origen en aquella cátedra: se trata de un movimiento muy diversificado en sus orientaciones, que empieza a actuar en la década de los años veinte y se prolonga todavía en algunos de nuestros colegas más activos hasta los años más recientes. Hacia 1940 la situación cambia notablemente con la llegada a México y la incorporación a su vida académica de un nutrido grupo de intelectuales españoles. En estos años el magisterio de Caso empieza a declinar, aunque no se interrumpe su obra escrita, y las nuevas generaciones concurren a formarse preferentemente a otras cátedras: las de los discípulos de Caso y las de los maestros españoles exiliados —ante todo a la de José Gaos. En estos años se inicia la integración de otros grupos, se reorientan las influencias filosóficas y principian nuevas genealogías.

Al margen de estos dos movimientos filosóficos, sin duda los de mayor cuantía en los primeros 75 años del siglo xx, se unen a la vida filosófica mexicana otras personalidades, que ni han surgido de los grupos mexicanos de las generaciones formadas por Antonio Caso, ni han venido de España, ni han estudiado con los maestros españoles. De entre ellos, habrá que lla-

mar la atención en primer lugar sobre Arturo Rosenblueth (1900-1970), cuyo nombre por cierto no circula en los ambientes filosóficos. Mexicano de nacimiento (nacido en Ciudad Guerrero en el estado de Chihuahua), hizo estudios en Monterrey y en la ciudad de México hasta completar la preparatoria. Pero apenas comenzados sus estudios de medicina marchó a Europa, primero a Alemania, luego a París donde concluye la carrera y obtiene el grado de doctor. Tras una corta estancia en México, una beca Guggenheim le permite ir a Harvard, al Departamento de Fisiología dirigido por el profesor Walter B. Cannon. Allí se inicia como investigador y permanece hasta 1944, cuando vuelve a México como jefe del Departamento de Fisiología del Instituto Nacional de Cardiología, cargo que desempeñó hasta 1960 en que pasó como Director al Centro de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional.

Se trata, pues, de un hombre de ciencia, seguramente uno de los más eminentes hombres de ciencia que hayan nacido en México. Y la mayor parte de su producción —salvo unos cuantos textos de que hablaremos ahora— cae dentro del campo de la fisiología.<sup>1</sup> Sin embargo, desde su estancia en la Universidad de Harvard dio muestras de sus intereses filosóficos y organizó, a partir de 1933, un seminario sobre el método científico, en el que participaban investigadores de esa Universidad y del Instituto Tecnológico de Massachusetts. Allí asistían un físico mexicano, Manuel Sandoval Vallarta (1899-1977), entonces profesor del Instituto, y un ilustre matemático, Norbert Wiener, conocido en la historia de la ciencia contemporánea como el creador de la cibernética. De la colaboración entre el matemático y el fisiólogo surgieron los primeros artículos de la nueva ciencia. Y cuando Wiener publicó su libro *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*

<sup>1</sup> Noticias biográficas y bibliográficas, así como otras relativas a su obra de maestro, pueden hallarse en las siguientes publicaciones: *Ceremonia de homenaje en memoria del Dr. Arturo Rosenblueth*. Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, México, 1970; Juan García Ramos (Editor): *Libro Homenaje. Arturo Rosenblueth*. Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, México, 1971; José Adem: “Discurso de homenaje a Arturo Rosenblueth” en *Memoria de El Colegio Nacional*, tomo VII, año de 1973, pp. 159-165. Guillermo Haro: “Palabras en honor de Arturo Rosenblueth” en *Memoria de El Colegio Nacional*, tomo VIII, año de 1974, pp. 286-289. Finalmente, en el número dedicado a Rosenblueth por la *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXV, del 5 de enero de 1971. Esta revista contiene trabajos de Raúl Fournier, Efrén C. del Pozo, Enrique López y Guillermo Massieu, además de un texto inédito del propio Rosenblueth y una presentación de Luis Estrada.

en 1948, dejó dicho en la “Introducción” que aquel trabajo era el fruto de la colaboración, durante más de un decenio, con Arturo Rosenblueth.

Pero la deuda no era solamente con el fisiólogo sino con el investigador que, según palabras de Wiener, compartía con él “la convicción de que las áreas más fructíferas para el desarrollo de las ciencias eran aquellas que han sido descuidadas como tierras de nadie entre los diversos campos establecidos”.<sup>2</sup> “El Dr. Rosenblueth siempre ha insistido —sigue diciendo Wiener en la página siguiente— en que una exploración adecuada de estos espacios blancos en el mapa de la ciencia sólo puede ser hecho por un equipo de investigadores, cada uno especializado en su propio campo y, a un tiempo, con una amplia visión y familiaridad con el campo de sus vecinos”.

Pues bien, este fisiólogo extraordinariamente preparado en los campos vecinos de su disciplina había de llevar su actividad hasta aquellos terrenos de frontera que son por tradición y por derecho propio terrenos filosóficos. Dentro de este campo dejó dos libros: uno sobre las relaciones mente-cuerpo y otro sobre el método científico. El primero, *Mente y cerebro*, se publicó el año de su muerte.<sup>3</sup> El segundo es postumo y su edición fue preparada por un discípulo cercano a base de notas que Rosenblueth utilizó para sus cursos en El Colegio Nacional sobre el método científico, durante los años de 1949, 1950 y 1961, pero que no llegó a redactar en forma de libro.<sup>4</sup> Este texto incorpora, sin embargo, algunos artículos que Rosenblueth había publicado previamente, ya en forma individual, ya en colaboración con Wiener, pero no los incorpora literalmente porque el editor ha preferido seguir las notas para las conferencias y conservar el estilo menos formal de la expresión oral.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Norbert Wiener, *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*. The M. I. T. Press, Cambridge, Massachusetts. Segunda edición, 1969, p. 2. La “Introducción” del libro de Wiener relata, entre otras cosas, la historia de la colaboración con el fisiólogo mexicano y la fundación del seminario sobre método científico a que se ha hecho alusión, hasta su desaparición en 1944, justo en la fecha en que Rosenblueth volvió a México.

<sup>3</sup> Rosenblueth, A., *Mente y cerebro, una filosofía de la ciencia*. Siglo XXI Editores, México, 1970. El mismo año se publicó la versión inglesa por M. I. T. Press, Cambridge, Mass.

<sup>4</sup> Rosenblueth, A., *El método científico*. Edición y prólogo de Juan García Ramos. Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional. México, 1971.

<sup>5</sup> Artículos de alguna manera utilizados en el libro son los siguientes:

“Behavior, Purpose and Teleology”, escrito por Rosenblueth, Wiener y J. Bigelow en *Philosophy of Science*, No. 10 de 1943, pp. 18-24.

“The Role of Models in Science”, escrito por Rosenblueth y Wiener en *Philosophy of Science*, No. 12 de 1945, pp. 316-321.

Este libro póstumo, titulado *El método científico*, es demasiado rico para que podamos examinarlo aquí con algún detalle, y en realidad constituye un pequeño tratado sobre las cuestiones fundamentales de la filosofía de la ciencia contemporánea. Se ocupa del concepto de ciencia; de la observación y la experimentación; de la utilización de las matemáticas en la ciencia; del operacionalismo y de la distinción entre proposiciones cognoscitivas y no-cognoscitivas; de los axiomas y postulados; de la inducción y de la deducción; del principio de causalidad y de la teleología; de la explicación científica, las hipótesis y las leyes; del uso de los modelos en la ciencia; de la invención o sea de los aspectos no lógicos del proceso de la investigación, y, finalmente, de los aspectos estéticos de la ciencia y de la comunicación de los resultados.

Lo interesante de esta obra es justamente el punto de vista del autor frente a todos aquellos problemas, que arranca de una auténtica experiencia en el ejercicio del método científico y no ha querido conformarse con las vagas nociones que los investigadores manejan acerca de su tarea —aun en el caso de que se trate de buenos investigadores. Afirma la convicción de que sólo la crítica filosófica permite precisar el alcance de lo que es verdaderamente consistente y sólido en el desarrollo de la ciencia, porque ilumina las cuestiones de método y los marcos básicos que la investigación supone.

Distingue Rosenblueth —al exponer los postulados de la ciencia moderna— entre postulados y axiomas, y advierte que la ciencia no acepta verdades absolutas de carácter *a priori*, si bien defiende la necesidad de

---

“La invención científica” de Rosenblueth, publicado en *El homenaje de El Colegio Nacional a Alfonso Reyes en el cincuentenario del escritor*. El Colegio Nacional, México, 1956, pp. 131-143.

“La estética de la ciencia”, de Rosenblueth, publicado en la *Memoria de El Colegio Nacional*, tomo III, año de 1957. México, 1958, pp. 15-24.

Otros artículos de materia filosófica no incorporados al libro, pero más afines por su tema a *Mente y cerebro* son:

“Purposeful and Non-Purposeful Behavior”, escrito por Rosenblueth y Wiener en *Philosophy of Science*, No. 17, 1950, pp. 318-326.

“La psicología y la cibernética” de Rosenblueth, en *Cuadernos Americanos*, marzo-junio de 1954, pp. 91-104. Reimpreso al año siguiente en la primera serie de *Cuadernos del Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos*.

“Algunos aspectos de la filosofía de la ciencia” de Rosenblueth, texto de una conferencia dictada en Buenos Aires en 1969 y publicada en la *Revista de la Universidad de México*, vol. XXV, No. 5 de 1971.

postulados. Se trata de principios sugeridos por la experiencia y aceptados sin previa prueba, para ser desechados cuando una experiencia ulterior se presente en desacuerdo con ellos. Su justificación es, por lo tanto, puramente pragmática pero no son arbitrarios o, en todo caso, su arbitrariedad es solamente de origen.

Algunos de estos principios generales tienen un carácter estrictamente *científico* y son más bien tendencias o reglas que no tiene que seguir necesariamente toda investigación. Por ejemplo: el principio de la unidad de la ciencia; el principio de la simplicidad; el principio de la generalidad de las teorías; o el de las interpretaciones monísticas, en el sentido de no admitir dos explicaciones independientes del mismo fenómeno. Otros, en cambio, tienen el carácter de *personales*, y así los llama Rosenblueth: se trata de la fidelidad de los órganos de los sentidos; de la posibilidad de depender de la memoria propia y de la memoria ajena; y de la confianza en la honorabilidad de los hombres de ciencia. Finalmente, hay los postulados *filosóficos*, aunque Rosenblueth distingue los propiamente tales de los que se refieren al juicio o raciocinio y de los que se refieren al mundo exterior. Se refieren al juicio o raciocinio dos postulados: el que afirma la validez de la lógica que gobierna todas las deducciones científicas (se presenta como postulado porque el autor acepta la posibilidad de varias lógicas), y el que afirma la validez de la inducción (aun cuando el autor reconoce la imposibilidad de justificar lógicamente este modo de inferencia). Se refieren a la realidad del mundo exterior: el postulado de la uniformidad o regularidad en la naturaleza, que supone creencias acerca de la permanencia o individualidad de algunos objetos o eventos exteriores; el de la posibilidad de formular matemáticamente las leyes naturales, y el que apoya la necesidad de poder someter a prueba experimental todas las leyes, hipótesis y teorías. Y todo lo anterior supone los *tres postulados propiamente filosóficos*: el de la existencia del mundo exterior; el de la posibilidad de hacer observaciones, abstracciones y juicios —esto quiere decir, en principio, la posibilidad de actos mentales—, y, finalmente, el de la existencia de otras mentalidades independientes, esto es, el rechazo del solipsismo.

Como puede verse, de estos tres postulados filosóficos hay que concluir que el hombre de ciencia —puesto que acepta por un lado la existencia del mundo y por otro la de los actos mentales— requiere para sus tareas un supuesto básico que es claramente una filosofía dualista. Y este dualismo parece implicar la existencia de relaciones causales —del cere-

bro a la mente— que determinan el desarrollo de nuestras percepciones; además de relaciones causales —de la mente al cerebro— a través de actos voluntarios que organizan y ajustan eventos materiales. Pero por otra parte, Rosenblueth era antes que nada un hombre de laboratorio, un investigador convencido de que las leyes de la física son aplicables a todo el universo material, inclusive nuestros organismos y sistemas nerviosos, de tal manera que si nuestros procesos neuronales y mentales están sometidos a algún determinismo, causal o probabilístico, este determinismo es el mismo de los fenómenos físicos. Pues bien, pienso que este asunto se convirtió en el problema filosófico central de Rosenblueth y que sobre él trabajó, al menos, durante los últimos diez años de su vida. *Mente y cerebro* es el intento de resolver la contradicción y hacer compatibles los supuestos dualistas del investigador con la convicción de que ningún proceso material puede escapar a las leyes de la física. Para esto era necesario mostrar que el postulado dualista no implicaba la consideración de relaciones causales en que pudieran participar procesos mentales y eventos materiales como piezas de una misma cadena. Los eslabones de aquellas cadenas son exclusivamente materiales; los procesos mentales pertenecen a una categoría distinta.

La teoría de Rosenblueth, en discusión con otras tesis monistas contemporáneas —Russel, Feigl, Eddington—, afirma que en el proceso mental y los fenómenos neuro-fisiológicos que están correlacionados con ellos se presentan dos aspectos distintos de un solo y mismo evento. El aspecto mental es el que percibimos directamente; el neurofisiológico es el aspecto que adquiere el mismo evento cuando lo interpretamos como algo que acontece en el universo material —que previamente hemos postulado para racionalizar nuestras percepciones. No tiene sentido, por lo tanto, hablar de interacción física entre los dos aspectos: lo que hay son actividades cerebrales acompañadas de percepciones; otras durante las cuales experimentamos placer o dolor; otras más cuyo concomitante mental es la impresión de que estamos dotados de albedrío y podemos ejercer libremente nuestra voluntad. La distinción mantiene el dualismo pero afirma, por otra parte, una sola manera de conocer el universo material y una forma única de determinismo, que es el de las leyes de la física. Esta última afirmación marca la diferencia fundamental de la tesis de Rosenblueth frente a otras teorías contemporáneas —específicamente la del monismo anómalo de Donald Davidson—, pero no encubre la dirección de su esfuerzo. Rosenblueth no es reduccionista y afirma la existencia de procesos mentales, sólo que

advierde que tales procesos no pueden ser científicamente conocidos, en virtud de que el único conocimiento que podemos tener del universo es el de su estructura material. De haber introducido en su investigación un análisis detenido de los procesos mentales y del lenguaje que usamos para describirlos, tal vez habría alcanzado la respuesta a sus problemas valiéndose de conclusiones un tanto diferentes.

Los temas y la manera de acercarse a los problemas podrían explicar la nula influencia de Rosenblueth en la vida filosófica mexicana de los años anteriores a su muerte; esto podría explicarse mejor al recordar su formación profesional, su ausencia del país durante un período muy activo de su vida y su poco aprecio por la producción filosófica de los mexicanos. Para las generaciones maduras, formadas en la tradición espiritualista francesa o en la fenomenología, la obra de Rosenblueth, de haberse publicado unos años antes, hubiera parecido un extraño producto de laboratorio, más cercano a la ciencia que a la filosofía, cuando no bárbaramente materialista. Para las generaciones más jóvenes, formadas en la filosofía analítica y conocedoras de la filosofía contemporánea de la ciencia, la publicación de los dos pequeños libros aludidos —a pesar de su aspecto levemente inactual por la bibliografía utilizada— vino a ser un descubrimiento digno del mayor respeto por sus características de autenticidad y precisión de planteamientos.

## DIARIO DE VIAJE

*Noé Jitrik*

¿Cómo se va profanizando la pintura sacra? Los sociólogos podrían darnos el marco pero el proceso se advierte, me parece, en la pintura misma. Tomemos algunos hitos: Fra Angélico o Martine Simone, luego Piero della Francesca, Boticelli, etcétera, en adelante. Siento que las cosas pasaron así: en los primeros, los protagonistas eran el objeto del cuadro, su función, su sentido: Cristo y compañía; no obstante, como esas figuras no podían ser abstractas, se les diseñaba un fondo que podía ser doble, cierto paisaje esquemático, reducido, y muestra alguna escena de la vida cotidiana: tres elementos, pues, de un conjunto. Con el paso del tiempo —y el descubrimiento de la perspectiva— el paisaje y las escenas cotidianas avanzan sobre las figuras y establecen contrapuntos variados; las figuras retroceden y lo que era ancilar cobra importancia, incide sobre las figuras: la elegancia ya mundana de las figuras de Piero della Francesca, por ejemplo, hasta la belleza totalmente carnal de las de Boticelli; la ideología en curso tiene en ese juego de fuerzas su puerta de entrada y ya los niños no tienden a parecerse idealmente a lo que podía suponerse que había sido Cristo dormido sino concretamente a los hijos de los poderosos, príncipes o burgueses. Pero, por otra parte, el fondo avanza inconteniblemente y sus efectos aparecen, creo, con nitidez, un par de siglos después: cuando lo que predomina sobre las figuras humanas es el paisaje estamos ya en el romanticismo, cuando lo que predomina son las escenas de la vida cotidiana estamos en el realismo; en ambos casos hay una inversión total —que nada tiene que ver con el individualismo y su problemática— según la cual lo sacro ha sido reducido y lo que hace su aparición es el misterio del mundo. Desde luego que ese proceso se continúa de manera discontinua —si el juego verbal no es dañino— en el arte moderno, harina de otro costal. Pero, volviendo al razonamiento precedente, ¿no encarnan un momento de ese proceso de profanización desde lo cotidiano algunos pintores flamencos, como Bosch y Brueghel? Viven el instante de pasaje demoniacamente, están celebrando

el final del poder de las figuras y de las alegorías y hacen de la pintura el escenario de un nuevo drama, por ahora de caídas pero ambiguamente de la exaltación de un poder. Se me ocurre, tal vez porque simplemente se pone ante mi vista, que Piero della Francesca, protegido del señor de Urbino, encarna un momento particularmente preciso de estos pasajes: la elegancia de las posturas corporales de sus personajes, la distanciación por la mirada, los colores tenues y desdramatizados, proponen una cierta separación entre “tema” (que era tan exigente) y “medios” para canalizarlo; el “tema” parece seguir siendo necesario: sobre qué otra cosa se podría pintar dado los protectores que se tienen pero, al mismo tiempo, lo esencial de la pintura pasa ahora por otro lado. ¿Qué es el “modo”? Se me ocurre que ha de ser, quizás, un escenario de conceptos productivos, una red de procedimientos que “hay” que introducir por fuerza porque proceden, simplemente, de fuerzas extrapictóricas. Y esas fuerzas ya no están encarnadas en la religión o en la Iglesia, cosa que sí ocurría en la época precedente o por lo menos ocurría con una homogeneidad mayor: digamos que en la Edad Media la fuerza de la religión se traducía productivamente por el predominio del “tema” sacro y convocaba ciertos procedimientos; luego, todo va cambiando, los oros de Fra Angélico, que se inscriben en una generalizada actitud reverencial, dejan lugar primero a una actitud ornamental que se desplaza de la gloria del Señor al Homenaje a los señores y, de ahí, al mundo problemático que en la época barroca se presenta retorcido, confundido, culpabilizado, navegando entre el abandono de lo sagrado y la obsesión de lo social.

Por detrás de la certeza que muestra la gente se oculta, sin duda, algo, es un secreto, una verdad. No es inherente a los europeos, en todas partes me ocurre lo mismo, se me da por pensar de manera insustancial y vagorosa en lo que “está ocurriendo” cuando esa mujer se aleja un instante de mi mirada e, incluso, en lo que está ocurriendo cuando está bajo mi mirada: el pensamiento, la fantasía, es la zona de la libertad pero la libertad debe tener un contenido, libertad de algo, como en el sueño pero en todo momento. ¿Libertad del cuerpo? La mujer evidentemente francesa que en el tren a Avignon muestra generosamente un seno modesto pero de todos modos seno, ¿encubre además otra cosa? Preocupación trivial, ociosa que se me echa encima en el metro de París: veo que un hombre se sienta a esperar el tren, me voy acercando y, cuando estoy a dos o tres metros se desabrocha, extrae un escuálido pene, lo toma con las dos manos y se pone a orinar

sentado, chorro débil pero aparentemente interminable que debo sortear mediante un salto. Me siento raro contemplando este desorden: ¿debería intervenir? Son las once de la noche, poca gente en ese andén pero la poca que hay finge no ver nada, pasa al lado del hombre que mea indecisa pero continuamente. ¿Es eso lo que “está ocurriendo” cuando apariencia y verdad se reúnen? Por qué no imaginar las cosas desde otro ángulo: en Amsterdam —pero en todas partes— los porno-shops exhiben profusión de mercancías —digo bien mercancías— que generan sin duda en los posibles clientes alguna oleada inquieta, alguna aproximación a una verdad visceral; eso no me importa tanto como pensar en los fabricantes de esas mercancías, sus estudios de mercado, su preocupación por modelos nuevos, su afiebrada atención a la competencia: los penes de plástico, por ejemplo, ¿qué pasa si el año que viene hay que hacerlos más chicos, con tres testículos y no solo con la pareja conocida y acaso non-excitabilis? El capital invertido, las maquinarias, la distribución, los esquemas de venta, todo ha de ser objeto de examen permanente. Y si la tendencia es al animalismo qué va a pasar con la materia prima, las cantidades por los costos aumentan, quizás no se esté en condiciones de modificar las matrices, por ahí hay que instalar las fábricas en Hong-Kong o en las islas Mauricio para poder competir, lugares que son ahora la verdad de una forma del capitalismo, la verdad de esa fácil y tenue excitación adquirible por pocos florines.

Pero no se trata estrictamente de eso sino de la ausencia: “Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita, de junco y capulín”. O el oficio o la representación. Por ejemplo los tragasables o los lanzallamas o los fakires que se amontonan a la salida del Centre Baeubourg y que me devuelven, con el olor a petróleo, a cualquier calle de México: el mismo ennegrecimiento; la verdad en ese caso transcurre en la garganta y en los pelos que se chamuscan, la garganta que se reseca y cuya aspereza ningún licor ha de calmar nunca más. Pero en los europeos ha de haber más astucias, se han de cuidar un poco más, los lanzallamas mexicanos parecen decisivamente entregados al fuego, incinerándose de a poco en lentas piras funerarias; un francés va a pisar fragmentos de vidrio y advierte, socarrón, “n’ayez pas peur, il y a un truc”, no habrá sangre, los rojos intensos de los cuadros de Otto Dix, ahora en exposición en ese inmenso aparato lleno de tubos que es el Centre, no sufrirán esta competencia, podemos seguir creyendo en los juglares que contrabalancean con su arte sacrificado la solemnidad de los templos del arte.

Ginebra, a las siete de la mañana, está envuelta por la bruma, nube de humedad que surge tal vez del lago: “je m’assis sur le bord du Léman et pleur”. Apollinaire, acaso Valéry, más probable es que sea el primero: imagen de mí mismo suspirando ese verso hace más de veinticinco años, también en una tarde de verano. En la avenida que va de la estación Cornavin hacia Aix-les-Bains los comercios agreden con sus galas, joyas, viajes, relojería; suntuosidad real y no sencillez republicana, solidez del oro, deseo que mueve al mundo. Por suerte todo está cerrado todavía, apenas algunas secretarías parecen ir a alguna parte, a alzar alguna plegaria antes de entrar en las fauces capitalistas; por suerte: para no romper los vidrios y restablecer con las manos ansiosas el equilibrio que la caída del dólar ha destrozado en meros ciudadanos de América Latina, legendaria, es cierto, pero pobre. Los anticuarios y las galerías de arte están amontonadas —pero no relegadas— en la parte vieja de la ciudad; no hay nadie, vagos ecos de pasos, murmullos de automóviles que no contaminan la atmósfera, es tan caro descontaminar; las vacaciones —también los suizos se entregan al rito solar y se lanzan en bandadas hacia el sur— eliminan opciones y atracciones, no nos queda sino meditar en dos cosas, las únicas a nuestro alcance, en las esperanzas redentoras de Calvino, en la anexión del cantón de Ginebra a la astuta Confederación. Por ahí nos cruzamos con algún señor de traje: ¿Charles vivo todavía? Acaso aparezca Luis Prieto enarbolando el pendón de De Saussure. Al volver a la estación del ferrocarril ya hay más ruido, son como las diez, más rumores, las ambiciones y tentaciones humanas —que encuentran en Suiza un lugar de privilegio para refugiarse y establecerse en secreto— se muestran con más inocencia si se quiere, con un ritmo que incluye sus pausas. Ordenado todo, limpio, en perfecto estado de funcionamiento, cada cual a cumplir con lo que dios y el recaudador de impuestos han indicado; de pronto un grito, un insulto, un tumulto: un señor mayor en quien adivino un jubilado bancario lanza su paraguas sobre la cara de una mujer más joven; aterrada, la mujer verifica, gritando desde luego, que hay sangre por algún lado, el viejo insiste y ella aúlla, yo siento el impulso a intervenir pero antes lo hace un hombre que sale de un auto, lo veo dejar su coche sin importarles el semáforo ni si está prohibido o no estacionar en ese lugar; rápido como el rayo este hombre, joven también, empleado quizás, le lanza un puñetazo al anciano, quizás uno solo pero que me parecen muchos, el viejo trastabilla y cae lo que hace que la señora que lo acompaña empiece a lanzar gemidos profundos que ciertamente no escuché

cuando la mujer joven había sido golpeada por su esposo de toda la vida. Quise intervenir ahora para proteger al viejo pero la violencia me paralizó: supe que la violencia es siempre más rápida que mis reflejos justicieros o de valentía. El viejo logró incorporarse y encaró a su contrincante con puños más indignados que eficaces pero, también, con una palabra: ¡italiano! creo que dijo; mi preocupación por su suerte decreció totalmente, la víctima perdió mi simpatía, me sentí desinvolucrado e involucrado de otra manera, un argentino es casi un italiano pero, además, un italiano en Ginebra es un inmigrante y un suizo que se lo dice como si fuera un argumento para pegarle a su mujer es un racista, aunque sea el encargado de controlar las cuentas secretas de ladrones latinoamericanos o de otras nacionalidades.

Al pasar por una calle de Amsterdam, con el sol de la tarde ya muriente, veo como por casualidad una mujer semidesnuda sentada en un hueco, un portalito chico del que salen dos o tres escalones hacia abajo; con rapidez ella sonrío, tengo tiempo para reconocer una indonesia, bellísima. No lo había pensado pero eso fue como un recuerdo de Amberes, las casitas tras cuyas ventanas pequeñas se desarrollan incitaciones sexuales sistematizadas; dicho de otro modo, la manera flamenca de ejercer la prostitución. Más tarde, esa escena empieza a proliferar, toda la ciudad vieja es un pulular, por así decir, de prostitutas que esperan, unas tendidas en canapés, otras como haciendo algo, otras arreglándose, otras francamente convocando. Entre sus casas, a la orilla de los canales en los que algunas barcas provocan los hábitos sedentarios de los mirones excitando a modos de habitación que no nos atreveríamos a asumir, los comercios de pornografía, a cual más iluminado, espectáculos vivos, filmes, objetos. La tarde es transparente, parejas de edades respetables inician su paseo, los restaurantes se empiezan a animar, personas de idiosincrasias diversas tiran sus redes o simplemente su soledad ante todo lingüística, la pornografía se blanquea, las prostitutas no gimen ni reclaman, los burgueses no condenan, los extranjeros tienen paciencia: pensé en Spinoza y en sus amigos, recordé versos escritos hace ya más de veinte años “mujeres que llaman de la vida/acaso porque la dan”. El único libro que encuentro es el “Petit traité”: me hundo en sus prólogos y notas críticas de la edición; solo aprendo que Spinoza tenía un amigo, Jarig Jelles, que poseyendo un comercio de especias (no por casualidad) lo abandonó para seguir al maestro y elevarse, por un mejoramiento adecuado de su espíritu, a la más alta perfección moral.

Dicen que la trágica muerte de Albert Camus se debió a una maldición que gitanos despechados arrojaron en tiempos remotos sobre los futuros visitantes del pueblo de Lourmarin, en la Provenza. La leyenda pretende que una Noche Buena vinieron a pedir asilo al señor del castillo que, por razones oscuras aunque de todos modos egoístas, no los dejó acampar en sus prados o en sus bosques o en sus jardines; indignados indicaron un comportamiento del destino para el futuro (que es el lugar en que el destino se entiende mejor a sí mismo): toda persona que durmiera en Lourmarin durante la Noche Buena tendría que morir. Lo curioso es que no haya sido el castellano mismo, como en *El espectro errante* (René Clair), el objeto de la maldición sino una imprecisa gente que atrapada por su necesidad, podría tener más suerte que ellos. El hecho es que Camus durmió en Lourmarin el día señalado y al emprender el camino al siguiente halló la muerte que lo estaba “aguaitando” como en los grabados medievales. Homenajes al destino: fue enterrado ahí mismo, en el cementerio del pueblo, como para ayudarnos a todos a evitar la maldición. Y obligamos a visitarlo como si el hecho de ver una lápida y un nombre inscrito en ella nos otorgara cierta luz sobre una obra. También nosotros fuimos, mi hijo, un alemán llamado Hans y yo: por más que buscamos —no había nadie que nos informara— no pudimos ubicar la tumba; calle por calle e hilera por hilera, sentimos una enorme frustración al mismo tiempo que la conocida sensación de estar usurpando la calma propia de los cementerios. Aprendimos, en cambio, que muchos muertos tienen nombres franceses y apellidos italianos, cosa que también les sucede a los vivos de la región; el resto fue decepción, un invasor sentimiento de torpeza. En un recodo, en un sitio por el que había pasado varias veces sentí una vaharada de romero, como si se me echara encima, un perfume que me devolvió instantáneamente imágenes gratas, la mía recogiendo la hierba junto al Mediterráneo, mi amiga Gilou preparando ese esplendor que se llama “poulet aux quarantex gousses d’ail”, cocido sobre un lecho de romero. La tarde se hacía ventosa, el mistral que seca el ánimo y enfría, trastorna; al mismo tiempo, una sensación, casi una molestia, un recuerdo: en una sesión de espiritismo, la modesta copita, una forma de huija mexicana, manejada por la tía Berta, Tununa invocó a Camus mucho antes de que nos conociéramos —que vino prestamente diciendo que estaba “en las ardientes arenas del desierto”, a pesar de que Tununa no había leído todavía *El extranjero*; esa frase se incorporó a lo que yo sabía y supe después acerca de Camus. Colgada sobre mí no se hacía progresar

de modo que cerramos la verja —que chirrió— y renunciamos, me quedé pensando en su muerte, sospeché que tal vez hubiera tenido un poco de razón en las discusiones con Sartre —que por poco hacen naufragar mi relación con León Rozitchner, felizmente mantenida a pesar de nuestros propios espantos—, pensé que de algo sirve negarse, pero de qué vale negarse si la muerte acecha. Al llegar a la casa donde dormíamos —no asediada por ninguna conjura— me aclararon el punto: la tumba de Camus tiene al lado una mata de romero que quizás la cubre y no deja ver el nombre. Qué duda cabe, Camus me estaba llamando, “desde las ardientes arenas del desierto”, me interpelaba con esa precisión semiológica que manejan los muertos y que choca inevitablemente con la incapacidad de interpretación que caracteriza —y apesanta— a los vivos. No nos ponemos de acuerdo, no nos entendemos; me sentí torpe; yo, especialmente yo, debería poder superar esa especie de lucha de clases que todos simulan ignorar como tal. En el sueño, sin embargo, sus términos reaparecen y nos angustian.

## CINCO POEMAS

*Vicente Gerbasi*

### COSMOS

Mi memoria está en el agua  
pantanosa de la iguana  
que abre sus ojos  
en una era sudorosa del mundo.  
Árboles morados de soledad  
mueven el anochecer  
y todo color  
se parece al alma  
perpleja en los primeros planetas.

### TIEMPO MILENARIO

Miro las hojas  
que se mueven  
en tu alma  
al atardecer  
cuando se oscurecen  
las olas rojas  
de diluvio.

## COBRE PULIDO

Brillante es el alacrán  
en una roca al amanecer.  
Sigilosamente mueve  
entre gotas de rocío  
su veneno secreto.  
Cada movimiento es un lento fulgor.

## NUEVO DÍA

Alguna soñolencia de hoja  
iluminada en la selva húmeda  
tengo en mis ojos fluviales.  
Vuelo del ave solar.  
El día se hunde  
en helechos de la memoria.  
Allí comienza la melancolía  
del nuevo mundo,  
la recuperación del andar del hombre  
por el silencio de una arquitectura de astros.  
El paisaje sale a volar  
con las mariposas.

## MÁQUINA DE BORDAR

Nacen flores esponjadas  
en el césped nocturno.  
Suena la rueca  
de la Osa Mayor.  
Un aerolito de azufre  
cae en el Mar de las Antillas.

## PORTOCARRERO

*Luis Cardoza y Aragón*

Qué intensidad encuentro en sus paisajes de La Habana y en todas las obras de similar poderoso barroquismo, por la riqueza de sus dédalos organizados exquisitamente. Sus contrastes y acordes innumerables rebosan de plástica vital. Yo capto la alegría de su luz, deslumbrante y ligera; yo capto el candor que fieramente labora esa luz, hasta conquistar una pintura alada y fuerte de gravitación. Enreda sus imaginaciones y sus dedos en las guirnaldas de las Floras y en la firmeza de los Carnavales. ¿Qué quiere Portocarrero? La espontaneidad de su gracia rige su voluntad. Parece que lo que hace no le cuesta nada. No sentimos el esfuerzo de su síntesis. La revelación surge con la certidumbre de un ojo estricto lleno de vértigo y urbanidad. Imagino que logra lo que no se imagina. Lo importante es la abundancia de sus logros inconfundibles. Diría que pinta como olvidándose de la pintura. Hay tanta sabiduría en su inocencia, tanto conocimiento en su libertad, que su tierra y su cielo están en el trazo más leve y distraído de sus pinceles esenciales. Además de con mis ojos, veo con los suyos: los grandes pintores siempre nos favorecen con esta dádiva.

## LOS MÚLTIPLES ENIGMAS DE KRISNA

*Benjamín Preciado Solís*

**K**risna, el joven dios de sonrisa agradable, ha cautivado desde siglos atrás la imaginación de muchos, y todavía hoy rige las vidas de un gran sector de la población hindú; pero sólo en años recientes su culto ha empezado a penetrar en el mundo occidental.

La historia de Krisna se asemeja a un cuento de hadas. La deidad nació en prisión donde su primo, el tirano Khamsa de Mathura, había encerrado a su madre, Devaki, para evitar que se cumpliera una profecía, la cual había anunciado que éste moriría en manos del octavo vastago de la princesa.

Devaki había estado casada con Vasudeva, príncipe de un reino cercano. Khamsa, al enterarse de la profecía, intentó asesinar a Devaki, pero no llevó a cabo su designio solamente porque se le prometió que podría matar a todos los hijos que tuviera la futura madre de Krisna. Logró matar a los primeros seis, pero el séptimo Balarama —una encarnación parcial de Visnú— fue trasladado milagrosamente al vientre de Rohini, otra esposa de Vasudeva, antes de nacer. El octavo hijo, Krisna, dios con forma humana, fue cambiado en secreto, inmediatamente después de venir al mundo, por la hija del jefe de una cercana tribu de pastores. El rey asesinó a la niña, y como también era diosa, ella le dijo antes de morir que su vencedor ya había nacido.

Junto con su hermano, Krisna se crió felizmente entre las jóvenes *gopis* (encargadas de cuidar las vacas) de la región, y su idilio sólo fue interrumpido por los monstruos y demonios enviados por su tío para matar al pequeño dios. Pero estos adversarios fueron fácilmente vencidos por el niño prodigio. Todos los aldeanos querían mucho a los dos hermanos, especialmente las mujeres, quienes los adoraban y gozaban de sus travesuras de niños consentidos. Con el paso de los años, este amor adquirió matices eróticos, principalmente entre las *gopis*. Éstas incluso llegaban a declarar que anhelaban estar en los brazos de Krisna, deseo que el amante divino satisfacía durante las noches de plenilunio después de haberlas llamado con las dulces melodías de su flauta de bambú. Las *gopis*, casi como si estuvieran en un trance,

abandonaban todo para seguirlo; olvidaban a sus padres, a sus esposos e hijos e iban al bosque al encuentro de Krisna. Después, cuando todos los intentos de asesinarlo habían fracasado, el rey Khamisa decidió traer a Krisna y a su hermano a la capital donde podría matarlos personalmente. Ideó una competencia de luchas, y envió a un mensajero con una invitación especial para los hermanos. La noticia de que éstos se marchaban entristeció profundamente a las *gopis*, pero las jóvenes tuvieron que aceptar su suerte, y los muchachos se fueron a hacerle frente al rey-monstruo. Sin esforzarse demasiado, mataron al tirano y en el trono establecieron a su abuelo que había sido encarcelado por Khamisa, su propio hijo.

Los triunfadores también conocieron a Vasudeva y a Devaki, sus padres, quienes secretamente habían anhelado ver a sus hijos desde que nacieran. Como en cualquier otro cuento de hadas, éste debería terminar aquí con las palabras “y vivieron felices por el resto de su vida”, pero no es así: la historia continúa para contar las aventuras del héroe como príncipe adulto.

Poco después de muerto Khamisa, la ciudad de Mathura fue sitiada por Jarasandha, vecino rey y suegro del tirano fallecido. No logró capturar la ciudad, pero Krisna decidió buscar un lugar más seguro para vivir. Con sus seguidores, fue a Dvaraka, una ciudad recién establecida a orillas del mar (actualmente en el estado de Gujarat). Allí pasó el resto de su vida, ocupado en las actividades propias de su rango y ascendencia. En el transcurso de su reinado adquirió dieciséis mil esposas, engendró a un sinnúmero de hijos, declaró numerosas guerras y mató a sus enemigos: pero nada tan extraordinario como levantar una montaña con su dedo meñique, hazaña que realizó en sus años juveniles.

Durante esta época tomó parte en los acontecimientos que llevaron a una guerra cuya historia se cuenta en el poema épico más famoso de la India, el *Mahabharata*, en donde Krisna tiene el importantísimo papel de amigo y consejero de cinco príncipes, héroes de esta trama mitológica. Es posible que su gran fama y popularidad en épocas posteriores, tengan sus raíces en la creencia tradicional de su colaboración en esa guerra y, principalmente, en un discurso que se supone pronunció para Arjuna, el más heroico de los cinco hermanos nobles.

Krisna lo anima para que entre en batalla; le explica los misterios de la vida y la muerte, del universo y de Dios. Hoy en día esta alocución se conoce en todo el mundo como el *Bhagavad Gita* o el “Cantar de Dios”.

Después de auxiliar a los hermanos en su triunfo bélico, Krisna se vuelve a retirar a Dvaraka, donde muere y donde todos los de su tribu también

perecen. Cuenta la historia que un día todos los hombres abandonaron la ciudad. Después de mucho alborozo se suscitó una riña y los seguidores del príncipe empezaron a pegarse con fajos de carrizo, los cuales se convirtieron en garrotes de hierro y todos murieron con la excepción de Krisna, aunque él también intervino en el suceso.

Esta masacre lo convenció de que ya era hora de abandonar este mundo. Envío a un mensajero a la ciudad con órdenes para que salieran todas las mujeres. Después buscó un lugar apartado para meditar. Un cazador errante lo tomó por un venado y lo hirió en el pie izquierdo.

De esta historia —aparentemente sin complicaciones— surgen muchas dudas. La narración, en sus orígenes, probablemente fue sencilla. Pero en la actualidad la entendemos como una compilación; algo parecido al personaje mismo de Krisna: una mezcla de varios individuos.

El Krisna que conocemos nosotros es una combinación de múltiples personalidades. La primera mención que tenemos de él, clara aunque breve, la encontramos en el *Chandogya Upanishad*, texto filosófico de la literatura védica tardía. Aquí también se le identifica como hijo de una mujer llamada Devaki, pero no se menciona a su padre. En este caso, al parecer todavía se le considera un ser humano, aunque en una segunda referencia no queda claro si fue elevado al rango de dios. Esta referencia escueta se halla en la más famosa de las gramáticas sánscritas, la *Astadhyayi* de Panini, que data del siglo IV antes de Cristo. También hay una referencia a una forma lingüística especial que se utiliza para aludir a los devotos de Vasudeva (el nombre del padre de Krisna y otro nombre de Krisna mismo) y a Arjuna, el héroe que siempre se asocia con el príncipe de Dvaraka. Algunos comentaristas consideran que Krisna —pastor vaquero— es una figura que surgió a raíz de las creencias védicas más antiguas, y a partir de la creación de una comunidad pastoral. Como dios, es avatar de Visnú.

Otro gran gramático del siglo II a. C., Patanjali, creyó que el Krisna al que se hace referencia aquí no fue solamente un guerrero como Arjuna; estimó que lo mencionaron aparte para hacer recalcar su importancia como dios. Esta declaración de Patanjali llevó a algunos especialistas contemporáneos a creer que desde el siglo IV antes de Cristo —tiempos de Panini— hubo dos Krisnas o Vasudevas diferentes, siendo uno el dios supremo, y otro el guerrero-líder, y que después se fusionaron debido a la semejanza entre sus nombres. Esto, sin embargo, está lejos de comprobarse.

Queda claro que originalmente hubo una tradición de guerrero-héroe: príncipe que, andando el tiempo, fue reconocido como dios. Ninguno de los especialistas cree que la historia de Krisna entre las *gopis* figure en la tradición original. Durante el siglo XIX y principios del XX muchos apoyaron la teoría de que estos cuentos de la juventud de Krisna —especialmente los que se refieren a su nacimiento— fueron tomados de la tradición cristiana del nacimiento de Jesús. La similitud de las dos circunstancias —la matanza de los inocentes llevada cabo por Herodes y el propio nacimiento de Krisna escondido por miedo a que su cruel tío lo matara como a seis de sus hermanos—, llevó a los estudiosos a proponer la teoría del “préstamo” cristiano; es posible también que hubiera una cierta influencia por el parecido entre los nombres “Krisna” y “Cristo”.

Pero se ha comprobado que esta teoría es errónea. Hay coincidencias aún más sorprendentes con otros mitos mediterráneos, como los que hablan del dios egipcio Horus y, sobre todo, los que narran la historia griega de Perseo. Así es que se descarta la teoría de la influencia occidental sobre la leyenda de Krisna. De hecho, se han encontrado similitudes entre los mitos hindúes y griegos desde el siglo IV a. C., cuando Alejandro Magno llegó con sus ejércitos al subcontinente de la India para ocupar la mayor parte de lo que actualmente es Paquistán. Megástenes, un macedonio que fue enviado algunos años después como embajador en la corte de Chandragupta Maurya, dijo que había una civilización que él llamaba “los Souraseni” —cuya ciudad se nombraba Methora y por cuyo territorio fluía el río Jobares—, y que los pobladores de esta región adoraban a Hércules. Hoy en día se cree que se refería a los Suraseni, parientes cercanos de Krisna, siempre asociados con el río Yamuna y la ciudad de Mathura; y que cuando dijo “Hércules” quiso decir “Krisna”.

Parece que otro embajador griego del siglo II a. C., se volvió devoto de Krisna, ya que erigió una columna que todavía puede verse en Besnagar (Madhya Pradesh), dedicada a Vasudeva, dios de dioses. Hay otras inscripciones de ese periodo que atestiguan que Krisna, quien se halla frecuentemente al lado de su hermano, era una divinidad popular antes de la era cristiana. La cuestión de si en esa época ya se le consideraba como pastor, matador de monstruos y amante de las *gopis*, todavía no ha sido esclarecida.

En seguida veremos qué datos nos ofrece la iconografía para resolver estos problemas o para complicarlos más aún. Es un hecho que las primeras imágenes que tenemos de Krisna son considerablemente posteriores a las primeras menciones que de él se encuentran en la literatura. Del supuesto

año de aparición del *Chandogya Upanishad* a la fecha de las monedas recientemente descubiertas —las que suponemos llevan las primeras imágenes de Krisna—, hay un periodo de quinientos años. Si no aceptamos que la figura en las monedas sea la de Krisna, debemos recorrer entonces un lapso de setecientos años entre el *Upanishad* y la próxima imagen, la cual data del siglo II d. C. Estas monedas fueron descubiertas en 1970 por una expedición de arqueólogos franceses. Son seis piezas de una dracma cada una acuñadas por Agatocles, rey hindú-griego, quien vivió en la primera mitad del siglo II a. C., las cuales llevan la figura de un guerrero en cada cara. Inicialmente estas figuras fueron identificadas como Visnú y Siva, pero después se les asignó la identidad de Krisna y su hermano, Balarama.<sup>1</sup> Se logró establecer la relación entre las figuras en las monedas y los personajes mitológicos, por los emblemas que llevaban en las manos. Un hecho que le presta aún más credibilidad a esta teoría es que el gramático Patanjali vivió en esa área lejana del noroeste hindú dos siglos antes, y ya tenía conocimiento de Krisna y sus seguidores.

Hay otra imagen, ahora en el museo de Lucknow, identificada con esa época. Es una figura de Balarama que se encontró en Mathura, y en la cual el hermano del dios-pastor se representa con un baldaquín de serpientes y un arado, su emblema característico, en la mano. Puesto que Balarama se menciona generalmente junto con Krisna, podemos suponer que imágenes suyas también existían en ese tiempo. Pero esto es, desafortunadamente, sólo una hipótesis, ya que no tenemos ninguna de tales imágenes. No es hasta cuatrocientos años después que encontramos otro icono que podemos considerar una representación de Krisna. Éste es un fragmento de una losa de Mathura en donde se puede apreciar la imagen de un hombre que, llevando un bulto en la cabeza, hállase parado en agua, rodeado por peces y otros animales acuáticos. Al otro extremo y a espaldas de la primera figura, hay un naga en posición de saludar a alguien fuera del fragmento existente de la escultura.

Daya Ram Sahni, el primer estudioso que describió esta escultura en 1925, la interpreta como una escena de la leyenda de Krisna. Capta el momento en que, inmediatamente después de nacer la criatura, su padre Vasudeva, lo lleva por las aguas del Yamuna, y es protegido de la lluvia por la serpiente Sesha que lo cubre con sus capuchas. En vista de que esto no es exactamente lo que aparece en la escultura, Sahni modifica la leyenda

<sup>1</sup> Jean Filliozat, *Représentations de Vasudeva et Samkarsana au IIe Siècle avant J. C.*, Arts Asiatiques, vol. 26, 1972.

y dice que “la deidad-serpiente Sesha se adelanta para desviar el agua con sus múltiples capuchas”.<sup>2</sup> Con no poca audacia, el estudioso agrega que “la representación en esta escultura sigue fielmente la descripción del evento tal como se narra en el *Bhagavata Purana* y en otros documentos”,<sup>3</sup> cuando sabía muy bien que la escena no se describe en ninguna parte como él dice. Por lo tanto, la identidad del personaje de la otra escultura —supuestamente la más temprana representación de Krisna— también es dudosa. Así, debemos esperar hasta el siglo II d. C., para encontrar la primera imagen que, indiscutiblemente, corresponde a Krisna: una de tres esculturas descubiertas en 1965 en el estado de Bihar.<sup>4</sup> Este grupo representa a Krisna, a su hermano Balarama, y a su hermana Subhadra.

Ahora tenemos que afrontar el problema de si estas imágenes, y las otras que mencionamos antes, presuponen las leyendas del niño Krisna, de tal forma que podamos fechar la fusión de las dos historias: la que relata los hechos del niño prodigio y la que narra las hazañas del príncipe-héroe.

Primeramente, las monedas de Agatocles, con su representación de Vasudeva y Balarama, no pueden considerarse como evidencia de un culto al dios de las vacadas, ya que cabe la posibilidad de que represente solamente a dos divinidades caras al rey del momento; y quizás haya una serie de leyendas relacionadas con estas divinidades, pero no sabemos si dichas leyendas pueden incluir el cuento de la infancia de Krisna entre las pastoras. En segundo lugar, la imagen de Balarama que se encuentra actualmente en el museo de Lucknow no puede aceptarse como evidencia (aunque bien puede ser una representación del hermano de Krisna), lo cual apoyaría la existencia de ciertas historias sobre su nacimiento. Resulta que podría ser simplemente la imagen de una deidad *naga*, una serpiente-dios. En tercer lugar, si aceptamos la supuesta representación del padre de Krisna que atraviesa el río Yamuna cargando a su hijo, podría tomarse como la evidencia que necesitamos para comprobar la existencia de la leyenda del dios de las vacadas, pero su identificación, como dijimos antes, es dudosa. Por último, el grupo de Bihar que representa a Krisna, Balarama y Subhadra, también podría interpretarse como un conjunto cualquiera de tres dioses sin ninguna relación con las leyendas infantiles. Pero, en realidad, estas imágenes

<sup>2</sup> *Archaeological Survey of India, Annual Report for the Years 1925-1926*, p. 184.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Journal of the Bihar Research Society*, vol. 54, 1968, p. 242, n. 78.

guardan una relación bastante íntima con los cuentos mencionados, lo cual indicaría que se trata de la primera evidencia iconográfica fehaciente del culto Krisna-gopala. Lo que las hace tan importantes es la presencia de la imagen de Subhadra, hija de los pastores Nanda y Yasoda, padres adoptivos de Krisna y, por ende, hermanastra del dios bucólico.

Hemos señalado que la noche en que nació Krisna en prisión, también nació la hija del jefe de una tribu pastoral, quien vivía enfrente de la ciudad de Mathura, al otro lado del río. Vimos cómo Vasudeva, el padre de Krisna, llevó al párvulo y cómo lo cambió por la niña, que también era una diosa, nacida para salvarle la vida al primero. Como tal, se le adora actualmente en compañía de sus dos hermanos en el santuario famoso de Jagannath en Puri, Orissa. La identificación de estas tres imágenes del siglo II d. C., como tres dioses encarnados, presupone la existencia de la leyenda de su nacimiento. Esto se vuelve aún más plausible si recordamos que en el siglo II a. C., Patanjali mencionó el asesinato del tirano Khamsa en manos de Krisna, lo que también presupondría la historia de su nacimiento. Pero todavía más importante es la existencia del *Gatha Jataka* —cuento incluido en una compilación budista, fechada alrededor del siglo I d. C.—, el cual nos da una versión completa de la historia de Krisna, de tal forma que es la primera narración de la leyenda que se parece a la que ha llegado a nosotros.

Por lo tanto es solamente a partir del siglo II d. C., que hallamos la primera imagen de Krisna, misma que, a pesar de no referirse directamente al dios de las vacadas, sugiere las leyendas que lo rodean.

La primera representación de los Krisna-lila —aventuras de Krisna—, se encuentra en las llamadas columnas de Mandor, ahora en el museo Jodhpur de Rajasthan, las cuales datan del siglo IV d. C. Estas columnas, de unos cuatro metros de altura, originalmente formaban el batiente de una puerta, y en cada una están grabadas cuatro escenas de la infancia de Krisna. Los primeros en describirlas fueron D. R. Bhandarkar y Sir John Marshall en los *Reports of the Archaeological Survey of India* para los años 1905-1906 y 1909-1910, respectivamente, aunque sólo se identifican siete episodios. Estos son: la levitación de la montaña, la lucha con el rey-serpiente, la volcadura del gran carruaje, el hurto de la mantequilla por el niño Krisna, la matanza de los asnos salvajes, del toro y del caballo-demonio. Como se puede apreciar, tenemos aquí un ciclo casi completo de las leyendas infantiles de Krisna. Resulta curioso que, sin ninguna representación anterior de los episodios individuales, encontremos esta sorprendente serie de relieves.

Así se sugiere que las aventuras de Krisna formaban un ciclo desde el principio, y que no se tomaron de las diferentes leyendas que posteriormente le fueron atribuidas a esta deidad hindú.

Después de las primeras representaciones de los Krisna-lila, encontramos más aún y con mayor frecuencia; a veces en ciclos completos —como en Mandor—, y a veces con un solo episodio de la vida de Krisna. El suceso que casi siempre se cuenta aisladamente es el *Govardhanadhara* o la levitación de Monte Govardhana. Algunos sugieren que esto se debe a que Krisna originalmente fue el dios de esa montaña en la región de Mathura, pero nosotros opinamos que se hace hincapié en esta hazaña específica solamente porque ilustra de forma cabal la trayectoria de la vida de Krisna como dios joven, llena de aventuras prodigiosas y proezas de toda índole. Otra hazaña que se representa separadamente —porque demuestra las mejores cualidades del dios— es su lucha con el rey-serpiente en las aguas del Yamuna.

Tenemos imágenes de Krisna Govardhanadhara a partir del siglo v, primero en Varanasi (Uttar Pradesh) y, lo que es todavía más sorprendente, también en Kampuchea, lo cual indica la gran popularidad de su culto. Una revisión de las fechas y los lugares de estas estatuas nos dará una idea bastante aproximada de su extensión. Además de las ya mencionadas, tenemos otras representaciones de Krisna levantando la montaña en Mathura, en Mahabalipuram (en el sur de la India) y en Ellora (India occidental). Después encontramos representaciones de Krisna luchando con la serpiente en Mathura, en Mahabalipuram, en Kanchipuram, en Katmandú (Nepal) y en Ellora. Otras representaciones cíclicas de las leyendas de Krisna, después de las mandorrianas, las encontramos en Deogarh (India central), en Badami y Pattadakal (la parte sur del subcontinente), en Paharpur (Bangladesh), en Ellora y en Java.

Nada de esto resuelve las dudas planteadas, pero la aparición tardía de las imágenes de Krisna sugiere varias conclusiones interesantes. Entre otras consideraciones, vale la pena recalcar que todas estas imágenes se refieren sólo a la vida del joven Krisna y no a su carrera de príncipe, aunque en los textos ninguna de las dos épocas tiene preferencia. Lo anterior sugeriría que desde los albores de esta historia mitológica, existía ya la tendencia de subrayar el aspecto emocional de la vida de Krisna; esos momentos que con más facilidad despertarían los sentimientos de ternura y afecto para el infante, arrojado a un mundo que lo amenazaría hasta el fin de sus días.

## TRES POEMAS

*Francisco Hernández*

### CÍRCULOS

el tigre vuela  
alrededor de la llama  
la mariposa recorre  
el mundo de la flor espigada  
la mosca ronda  
el farol de mi mano  
la música enmudece  
mientras pasa  
el sol come a la mosca  
y mi mano se apaga

### EL LEÓN Y SU ÁRBOL

sombra color naranja  
o  
sol echado bajo su propia sombra  
el león afila su deseo  
en la erecta corteza de la tierra  
mira después pasar la caravana  
bruñe al espejismo con sus zarpas  
y sueña que devora  
rebaños de miradas

## GUERRA FLORIDA

se miran a los labios fijamente  
deponen las rodelas y los mazos  
acarician sus largas cabelleras  
intercambian destellos  
y brazaletes de jade  
se besan  
se derrumban  
combaten cuerpo a cuerpo  
hasta que prisioneros uno en el otro  
sueñan que cambia  
de color el viento

## LA GEOMETRÍA DE LO INFINITO

*Elías Trabulse*

*(Acerca de un manuscrito científico mexicano del siglo XVII)*

From harmony, from heavenly harmony,  
This universal frame began.  
From harmony to harmony  
Through all the compass of the notes it ran.  
The diapason closing full in Man.

JOHN DRYDEN (1687)

Dentro de la amplia y variada producción científica de la Nueva España barroca existe una obra que por su significación y contenido resulta impar entre los textos de este género no solamente del siglo XVII sino también de las otras dos centurias coloniales. Su título es *Tractatus Proemialium Mathematices* y fue escrito por el olvidado fraile mercedario Diego Rodríguez quien lo puso como Discurso Preliminar de su vasta obra matemático-astro-nómica que llena varios cientos de folios manuscritos los cuales lamentablemente nunca fueron llevados a las prensas impresoras, pese a que su autor gozó en su época de una merecida y dilatada fama como hombre de ciencia ya que ocupó durante más de treinta años (1637-1668) la cátedra de matemáticas en la Real y Pontificia Universidad de México: fue, además, un experto en asuntos de ingeniería y un consumado astrónomo práctico.

El carácter enciclopédico de su producción científica salta a la vista apenas repasamos los temas de los que se ocupó y que van desde la aritmética elemental y los principios de la geometría clásica hasta la resolución de ecuaciones bicuadráticas y el uso de los logaritmos en el cálculo de problemas astronómicos, todos ellos articulados e incardinados en un vasto *corpus* matemático fruto de sus investigaciones personales y de sus comentarios tanto de los textos antiguos como de los autores más avanzados de su época, fueran ortodoxos o heterodoxos y de los cuales el padre Rodríguez tenía un profundo conocimiento. El *Proemio* que fray Diego puso en fecha tardía al frente de sus escritos no fue sino el epítome, la visión de conjunto, la

síntesis reveladora que un genial hombre de ciencia y un profundo pensador alcanza en el ocaso de sus días y que se permite vertir en pocas pero luminosas frases al frente de los in-folio manuscritos que consumieron los mejores años de su juventud y madurez. Al escribir su *Tractatus Proemialium Mathematices* nuestro mercedario recapituló sus afanes pasados, los ponderó largamente, permitió que el espíritu crítico actuara con virulencia para poder así, con el ánimo ya sosegado, destilar el residuo de fe que anima toda producción científica. El resultado de todo ello fue, como debía de ser, un credo, es decir una confesión personal. Como nuevo Boecio, quien por otra parte fue su inspiración y guía, fray Diego buscó en la matemática la misma consolación que aquél encontró en la filosofía.

El *Tractatus* es un largo y pulcro escrito latino que porta como subtítulo *Breve tratado de las elementales disciplinas matemáticas*. Posee una breve sección introductoria y está dividido en seis capítulos cuyos títulos son: I— De la Matemática en general. Qué cosa es la Matemática y en qué medida y razón se distingue de la física y de la metafísica. Cómo se distinguen sus principales ramas entre sí. II— De la división de las disciplinas matemáticas en puras y en impuras y de sus definiciones. III— De la prestancia y de la utilidad de la geometría especulativa. IV— De la división de la Geometría y de los *Elementos* de Euclides. V— Qué cosa es teorema, qué problema, qué proposición y qué lema, para los matemáticos. VI— Cuáles son los principios de las Matemáticas.

Después de dedicar la obra a su “Mater Alma Mexicana Academia” es decir a la Universidad, y de advertir al lector que el conocimiento se alcanza “no hojeando los folios de los libros, sino aprendiendo con el corazón hasta alcanzar la razón y la sabiduría”, el padre Rodríguez inicia su exposición dividiendo a las ciencias matemáticas en puras e impuras o mixtas, para de ahí pasar a dar razón de los temas que tratará y que no son otros que las relaciones de la *geometría* y la *aritmética* con la *astrología* (que aquí tiene la acepción de *astronomía*) y la *música*. Estas son sus palabras:

Nosotros, siguiendo el ejemplo de los antiguos y el de otros no menos ilustres ingenios de nuestro tiempo (con los que felizmente se adorna y corona esta Alma Mater Academia Mexicana) deseamos ofrecer un tratado útil y provechoso que no comprenda a todas las siete artes o liberales disciplinas sino únicamente a las Matemáticas, entre las que están en primer término la aritmética y la geometría, y en segundo lugar (como impuras que son) la astrología y la música.

Estas artes, que forman el *quadrivium pitagórico*, son para fray Diego la base de todo conocimiento ya que representan “los casi óptimos instrumentos con los que el ánimo prepara el camino a la plenitud del conocimiento filosófico”. El sabio, al inclinarse sobre ellas y aprehenderlas con el espíritu, podrá elevarse hasta la comprensión serena del cosmos regido por leyes numerales inmutables y armónicas. El método a seguir para lograr este propósito se basa en un perfecto dominio del instrumento de conocimiento por excelencia donado por el gran Geómetra Creador a los hombres: la matemática. Nuestro mercedario la concibe como una disciplina ajena a “cuanto se especula filosóficamente acerca de ella”, es decir como un método de conocimiento, el más perfecto de todos, del mundo físico, cuyo lenguaje es unívoco, es decir, que posee “un simple y único modo de connotar”, pero que por otra parte puede utilizar dos tipos de conceptos cuantitativos a saber, los continuos y los discontinuos. De los primeros se ocupan la geometría, la perspectiva y la astronomía; de los segundos la aritmética y la música. La precisión obtenida por el uso de este instrumento en la tarea de arrebatarle sus secretos al cosmos está determinada por la habilidad de aquel que lo emplea:

Un verdadero matemático —escribe fray Diego— aborda cualquier problema, eliminando los obstáculos que se le oponen y que parecen contradecir sus razonamientos; para posteriormente demostrar, comprobar y confirmar, firme e infaliblemente, su proposición, eliminando absolutamente todas las dudas del intelecto.

Como muchos otros matemáticos eminentes del siglo xvii, fray Diego Rodríguez fue ante todo un geómetra, de ahí que a lo largo de todo este *Tractatus* insista una y otra vez en el hecho de que la geometría, como “ciencia de las magnitudes, de las proporciones y de las figuras”, está en la base de cualquier otro saber matemático. Para apoyar su tesis acude a los argumentos clásicos en favor de aquella ciencia expuestos por Euclides, Platón y Proclo. Alude a las múltiples ramas de la geometría y, como es de suponer en un geómetra del siglo xvii, se detiene largamente en el análisis de esta disciplina en sus aplicaciones a los estudios de óptica, definiendo lo que es la dióptrica, catóptrica, sciográfica, especularia y escenográfica. A continuación se refiere a las aplicaciones prácticas de la geometría tales como la geodesia y la agrimensura, para pasar posteriormente a señalar sus relaciones con la arquitectura, por la cual sentía particular predilección según deja traslucir el siguiente fragmento:

La Arquitectura parece ser del linaje de la Geometría por su empleo de la perspectiva; pero también de la Aritmética. Platón en su libro que trata sobre el Arte de gobernar y también Vitrubio la definen como la ciencia que ha menester de muchas y varias disciplinas, así como del adorno de varias erudiciones y que pone a prueba las obras que otras artes perfeccionan. En efecto, la arquitectura busca la eficacia práctica de los objetos, inquiriendo acerca de la belleza oculta de las cosas.

Al igual que muchos de sus contemporáneos inclinados a este tipo de estudios, nuestro fraile mercedario era partícipe de ese saber arcano y hermético, propio de un selecto grupo de iniciados, que le concedía a la arquitectura el secreto de las proporciones geométricas, de las armonías antropomórficas ocultas y de las simetrías recónditas, enmascaradas dentro de las trazas y los volúmenes arquitectónicos.

De la Aritmética afirma que es la ciencia de “los números y de sus propiedades en abstracto”, cuyo máximo don es el de revelar los ritmos secretos de los números, ocultos al no iniciado pero perceptibles a los ojos del sabio. Esta es la ciencia de las ciencias, la *arcana arcanísima*, el tetragramaton divino, compuesto del infinito de combinaciones matemáticas. Sus relaciones con la música resultaban evidentes cuando pensamos que el padre Rodríguez concebía a esta última como la ciencia de los “*números sonoros* y de sus relaciones con la armonía”. Las proporciones aritméticas y geométricas de la música eran obvias al versado en estos asuntos:

La música posee racionalmente series numerales concretas para los sonidos y las voces y no es, como algunos han dicho, semejante al agua corriente insípida, es decir sin humor ni gusto. La música es la ciencia de las musas cuyo canto es la armonía perfecta.

Para el sabio, esta cualidad aparecía tanto en los pasajes musicales caracterizados por esos “cromatismos delicados y suaves lamentaciones”, como en los “tristes y lúgubres” o en los “graves y firmes”.

La última de las ciencias y que en cierta forma comprende a todas, es la Astronomía, es decir “la ciencia de los cielos y las estrellas y sus movimientos y efectos”, los cuales según nuestro autor, están apoyados en “razones o principios geométricos y aritméticos”, de ahí su relación con la música según ya había sido establecido por Pitágoras a quien siguieron “todos los

matemáticos y no pocos filósofos”. Además, la astronomía se diferencia de la astrología, que es el arte de la predicación, en que sus métodos son matemáticos y por ende de rigurosa comprobación:

La astronomía busca las elevaciones, diferencias y distancias de los astros, estudia su comportamiento para posteriormente deducir los teoremas astronómicos que los gobiernan.

Estos “teoremas” no son otros que los que rigen las armonías musicales del movimiento de los planetas según ya habían sido establecidos por Kepler, primeramente en su *Mysterium Cosmographicum*, obra en que relacionó los cinco sólidos perfectos de Euclides, también llamados “cuerpos platónicos”, a saber, cubo, tetraedro, octaedro, dodecaedro e icosaedro, con los radios de las esferas de los planetas; y posteriormente en su *Harmonices Mundi* donde atribuyó al movimiento de estos últimos un comportamiento musical concertado, en el cual cada planeta, como en la polifonía, sigue su propia partitura. El movimiento de las esferas celestes es pues un “concierto perenne” cuyos sonidos solamente son audibles por la razón geométrica. La música polifónica es sólo un reflejo de la música de las esferas en las cuales Dios es el artista.

El credo científico de fray Diego lo llevó a aceptar esta tesis *geométrico-astronómico-musical* como la única valedera. La naturaleza toda, macrocosmos y microcosmos, era una obra de arte que se podía interpretar matemáticamente. Al comentar las epístolas de Kepler, este mercenario mexicano adoptó el credo heliocentrista y hermético de su mentor que sin duda ya rayaba en la heterodoxia religiosa. Es por ello, quizás, que se sintió obligado a ocultar parte de sus manuscritos, los astronómicos, en los cuales disertaba sobre estos asuntos. Sin embargo al dar término a su obra matemática no resistió a la tentación de insertar un proemio en el cual, como ya dijimos, expuso su teoría del mundo que, aun determinada geoméricamente por el discurso de la razón lógica, según acabamos de ver, concluye sorpresivamente con estas palabras:

El volumen del mundo, es decir el universo todo con sus orbes y esferas musicales, sólo puede ser concebido y conocido como imagen nuestra.

Acaso en ese último momento el geómetra abdicó ante el poeta.

## LUIS CERNUDA: CARTAS DESDE EL EXILIO

*José Luis Cano*

Si la generación poética de 1927 fue rica en grandes poetas, y si por ello se ha hecho famosa, Luis Cernuda es quizá uno de los primeros en calidad y en intensidad. Cuando hace ya diecisiete años murió en el exilio, en México, su muerte apenas suscitó en España otros ecos que la simple noticia periodística, y algunos artículos en revistas literarias. En uno de ellos se decía, entre otros disparates, que el “marxismo había sido la causa de su destierro”. Y sin embargo, si había un poeta que ni de cerca ni de lejos tuviera que ver con el marxismo, ese era Luis Cernuda. Pero si no fue marxista, sí fue rebelde, aunque la suya no fuese una rebeldía política sino espiritual, como la de Rimbaud. Rebeldía antiburguesa, nacida de su amor por lo natural y verdadero y su desprecio de toda moral falsa e hipócrita. Hay, en efecto, en Cernuda —y ello no deja de reflejarse en su obra— una constante insatisfacción y un sentimiento de rebeldía contra la sociedad, contra sus leyes injustas y bárbaras, lo que sin duda era una manifestación, entre otras, de su estirpe romántica. En su ensayo autobiográfico “Historial de un libro”, de enorme interés para conocer algo de su actitud ante la vida y la literatura, confiesa Cernuda que “hay en él una vena protestante y rebelde, que creo debe tenerse en cuenta al leer algunos de mis versos”. En una carta que me escribió desde México en diciembre de 1953, comentando unos artículos míos sobre su poesía que aparecieron en revistas americanas, me señalaba “el lado de sombra, la protesta, la rebeldía, que había en su obra”. Y añadía: “Yo creo que ahí reside el motivo principal de cuanto he escrito.” Sin duda estas palabras de Cernuda eran una reacción motivada por el hecho de que yo destacara predominantemente en su poesía la veta nostálgica, la voz melancólica andaluza, olvidando aquella otra rebelde. A ello parece aludir Cernuda cuando el comienzo de su poema “Díptico español”, incluido en su último libro, *Desolación de la quimera*, escribe estos versos:

Cuando allá dicen unos  
 que mis versos nacieron  
 de la separación y la nostalgia  
 por la que fue mi tierra,  
 ¿sólo la más remota oyen entre mis voces?  
 Hablan en el poeta voces varias:  
 escuchemos su coro concertado  
 en donde la creída dominante  
 es tan sólo una voz entre las otras.

En otra carta posterior, escrita en México, en mayo de 1954, me preguntaba: “¿Crees que yo siento esa nostalgia de Andalucía que tú me atribuyes?” Y añadía: “Yo no la siento en absoluto.” Quizá referida a la fecha de esta carta, 1954, podía ser cierta esta afirmación de Cernuda, pero no lo es si pensamos en los primeros años de la posguerra, en que esa nostalgia es evidente para el que lea sus primeros libros del exilio: *Las nubes*, *Ocnos*, *Como quien espera el alba*. Él mismo nos confiesa en su ensayo autobiográfico “Historial de un libro”, recordando sus primeros meses en Londres, primera etapa de su largo exilio: “Movido por la nostalgia de mi tierra, sólo pensaba en volver a ella, como si presintiera que, poco a poco, me iría distanciando hasta llegar a serme indiferente volver o no.” Y esto fue, en efecto, lo que ocurrió. En su exilio inglés, reciente aún la tragedia de la guerra, aquellos sucesos dramáticos enturbiaban su vida diaria, y la muerte trágica de García Lorca, uno de sus mejores amigos, no se apartaba de su mente. Surgen entonces una serie de poemas angustiados por la suerte y la preocupación de su patria. Son los que formarían su libro *Las nubes* y parte de *Como quien espera el alba*. Pero con el paso de los años, ya en América, el mismo Cernuda nos confiesa que esa preocupación patriótica no la volvió a sentir nunca más, aunque todavía recuerda con nostalgia la belleza de su tierra, como en este poema, “Tierra nativa”, de su libro *Como quien espera el alba*:

Es la luz misma, la que abrió mis ojos  
 Toda ligera y tibia como un sueño,  
 Sosegada en colores delicados  
 Sobre las formas puras de las cosas.

El encanto de aquella tierra llana,  
 Extendida como una mano abierta,  
 Adonde el limonero encima de la fuente  
 Suspendía su fruto entre el ramaje.

El muro viejo en cuya barda abría  
 A la tarde su flor azul la enredadera,  
 Y al cual la golondrina en el verano  
 Tornaba siempre hacia su antiguo nido.

El susurro del agua alimentando,  
 Con su música insomne en el silencio,  
 Los sueños que la vida aún no corrompe,  
 El futuro que espera como página blanca.

Todo vuelve otra vez vivo a la mente.  
 Irreparable ya con el andar del tiempo,  
 Y su recuerdo ahora me traspasa  
 El pecho, tal puñal fino y seguro.

Raíz del tronco verde, ¿quién lo arranca?  
 Aquel amor primero, ¿quién lo vence?  
 Tu sueño y tu recuerdo, ¿quién lo olvida,  
 Tierra nativa, más mía cuanto más lejana?

Pero finalmente, preocupación y recuerdo iban a desaparecer en la conciencia del poeta. Hay en la relación de Cernuda con España una evolución semejante a la que puede experimentar el enamorado que sufre, con su amada, un trágico desengaño. La pasión inicial se va transformando en amargo desprecio, en desdén profundo, y finalmente, en indiferencia. La antigua herida se ha cerrado, y así nos dice el poeta en un breve poema de *Con las horas contadas*:

Tu tierra está perdida  
 para ti, y hasta olvidas,  
 por cerrada, la herida.

La separación espiritual y material entre Cernuda y España se había consumado, aunque no, naturalmente, la relación entre Cernuda y la tradición literaria española. En un poema de *Desolación de la quimera* ataca duramente a la España cruel de los vencedores de la guerra civil, pero recuerda con gusto a una España distante en el tiempo, la España de las novelas y los “Episodios nacionales” de Galdós, lectura preferida de sus años adolescentes:

Hoy, cuando a tu tierra ya no necesitas,  
aun en estos libros te es querida y necesaria,  
más real y entresoñada que la otra.

(“Díptico español”)

La amargura del exilio fue enconándose y le llevó a ser injusto incluso con los amigos y compañeros de generación, a quienes había admirado y querido en otro tiempo. Los años que pasó en los Estados Unidos, como profesor de literatura española, no fueron felices. En las cartas que me escribió desde la Universidad de Mount Holyoke, en el estado de Massachussetts, donde enseñó cinco años, no faltaban expresiones de descontento: “No puedo más con este aislamiento ni con este clima. Me marcho a Méjico a principios de junio”, me escribía en mayo de 1951. México, donde solía pasar las vacaciones de verano, llegó a enamorarle por completo. No sólo era el volver a escuchar su idioma, sino lo agradable del clima, y el encuentro de nuevo con el amor. En agosto del 51 me escribía: “Yo lo paso bien aquí, sin otra preocupación que la de tener que volver a Estados Unidos, donde no me hallo a gusto ni tengo una sola amistad.” Y en otra carta del mismo año:

Yo lo paso como nunca. Aunque ya no soy joven (48 años) creo que sólo he vivido estos días, que ahora es cuando estoy vivo, exceptuando, claro, aquellos días en Málaga, hace años, cuando G. y yo nos enamoramos. Con el espectro de los Estados Unidos delante, vivo como si cada momento fuera el último, y agoto todas las posibilidades de goce ahora, cuando aún es tiempo.

Pero en medio de la felicidad que México le daba, sentía a veces un temor: el de que esa felicidad durase poco. En otra carta de 1951, me escribía: “Me siento vivo aquí, después de tantos años de estancia en tierras extrañas. Pero siento a veces una horrible depresión, acaso porque veo que estos meses son sólo un paréntesis en el tedio y vacío de mi vida.”

Y en efecto, pronto tuvo que regresar a Estados Unidos, a su destino en la Universidad de Mount Holyoke. Pero no tardó en desesperarse. “Los largos meses de invierno —escribe en su ‘Historial de un libro’—, la falta de sol —un poco de sol puede consolarme de tantas cosas—, la nieve, que encuentro detestable, aumentaban mi malestar.” Y llegó un momento en que Cernuda decidió abandonar Estados Unidos y marchar a México. A pesar de que tenía un puesto de profesor bien pagado, y comodidades que no había tenido antes, renunció a todo.

El amor —nos confiesa en su ‘Historial de un libro’—, tiraba de mí hacia México. Con tanta más fuerza cuanto que siempre padecí del sentimiento de hallarme aislado y que la vida estaba más allá de donde yo me encontraba. De ahí el afán constante de partir, de irme a otras tierras, afán nutrido desde la niñez por lecturas de viajes a comarcas remotas. Y sólo el amor alivió ese afán, dándome la seguridad de pertenecer a una tierra, de no ser en ella un extranjero, un intruso.

La desgana con que vivió los años que enseñó en Mount Holyoke, y que se refleja en el título del libro que escribió entonces, *Vivir sin estar viviendo*, fue seguida por los años felices de México, y no sólo por volver a encontrar el amor —fruto de él fueron sus *Poemas para un cuerpo*, incorporados a su libro siguiente, *Con las horas contadas*— sino por volver a escuchar su lengua. En febrero de 1950 me escribía desde Mount Holyoke:

Por Vicente Aleixandre debes saber que estuve en Méjico el verano pasado, y que me enamoré de Méjico como si fuera mi propia tierra. En realidad me gustó tanto y le tomé tanto cariño precisamente porque es para mí otra España. Iba a volver en Navidades pero sólo disponía de dos semanas, y el viaje en avión resultaba demasiado caro para tan breve estancia. Ahora sólo pienso en volver allá en junio. Entre tanto estoy escribiendo unos trozos en prosa, con algún poema también, donde trato de fijar mi imagen o visión de Méjico. Sería una colección muy breve, con el título quizá de *Concernientes a Méjico*. Veremos cómo resulta. Por lo menos me ayuda este trabajo a la espera del verano y la vuelta a Méjico. Y a poner cariño en algo, que también es cosa que ayuda no poco.

Un año después tendría terminado Cernuda ese libro de prosas sobre México, que acabaría titulado *Variaciones sobre tema mejicano*, cuya primera edición apareció en México en 1952 publicado por el editor Porrúa.

Ya en un libro muy anterior, *Ocnos*, fruto de su primer exilio inglés, había demostrado Cernuda que estaba dotado como pocos para el cultivo de ese difícil género que es el poema en prosa.

En sus *Variaciones sobre tema mejicano*, supo darnos en admirable prosa su amor a aquel país, el hechizo que experimentó ante el paisaje y la realidad de México: su tierra, sus gentes, sus pueblos. En México encontró Cernuda no sólo su propia lengua, que en sus otros exilios apenas había podido escuchar, sino otras cosas que le recordaban, entrañablemente, las de su propia tierra: Andalucía.

El fondo sensual y religioso de tu país —se dice a sí mismo en una página del libro— está aquí; el sosiego remansado de las cosas es el mismo; la tierra, labrada igual, se tiende en iguales retazos tornasolados; los cuerpos esparcidos por ella, cada uno con dignidad de ser único, apenas son más oscuros que muchos de tu raza, acaso más misteriosos, con un misterio que incita a ser penetrado.

El ocio lento, la milenaria indolencia de los andaluces, son los mismos que contemplara Cernuda en los pueblos y los campos de México. Y hasta muchos rincones solitarios, extraños en su desierta inmovilidad, le recordaban el misterioso encanto de otros que había encontrado en las ciudades y los pueblos andaluces. En su peregrinar por las tierras mexicanas visita el poeta un convento y penetra en su patio. Es un patio con una fuente en el centro y naranjos en torno, un patio “lleno de sol y de calma, de calma filtrada por los siglos, de vida apaciguada”. Y en aquel recóndito y solitario lugar, reconoce algo nativamente suyo, o que fue suyo al menos en otro tiempo. Y entonces vuelve el poeta a decirse: “En tierra bien distante, pasados los mares, hallas trazado aquí, con piedra, árbol y agua, un rinconcillo de la tuya, un rinconcillo andaluz.” Todo contribuye, pues, para que Cernuda, con diez años de exilio a cuestas, crea encontrarse de nuevo, si no con su propia tierra, sí en una semejante, hermana física y espiritual de la suya.

Pero Cernuda iba a sentir en México, no sólo felicidad y sorpresa, sino también un orgullo legítimo en su condición de español. Orgullo, en primer lugar, de su lengua nativa, tan extendida por el inmenso continente americano.

¿Cómo no sentir orgullo —se pregunta Cernuda en una página de ese libro— al escuchar hablada nuestra lengua, eco fiel de ella y al mismo tiempo expre-

sión autónoma, por otros pueblos al otro lado del mundo? Ellos, a sabiendas o no, con esos mismos signos de su alma que son las palabras, mantienen vivo el destino de nuestro país, y habrían de mantenerlo aún después que él dejara de existir...

Si los años de México fueron más agradables para Cernuda que los de su primera etapa en los Estados Unidos, también tuvo sus problemas, el primero el de su mala situación económica. En diciembre de 1956 me escribía desde México: "Yo no podría ir a Europa, excepto si hubiera seguido en Estados Unidos, es decir, con dólares y de vacaciones. Aquí no tengo (literalmente) dónde caerme muerto. Creo que nunca fui tan pobre, y eso que el dinero y yo jamás hemos tenido algún conocimiento mutuo." Y en otra carta del mismo año:

Yo ando de mudanza, pero espiritual; quiero decir que me siento trastornado y sin ánimo, ya que he tenido tres contratiempos serios en poco espacio: uno, que mi proyecto de irme a Nueva York para trabajar en la ONU fracasó; otro, lo de que Manolo Altolaguirre editase el libro [se refiere a una nueva edición de sus *Poesías completas*] fracasado también; y un tercero, el más serio de los tres para mí, del cual prefiero no hablar.

Pienso que alude con esta última frase a una gran frustración amorosa: el acabamiento del amor que le hizo tan feliz en sus años mexicanos. Otras veces recuerda en sus cartas a ciudades españolas. Por ejemplo, en ésta fechada en 1951:

Conozco Sigüenza muy bien, y siempre me pareció, en cuanto pequeña ciudad castellana, tan hermosa como Ronda, en cuanto pequeña ciudad andaluza. Pero al decir esto me acuerdo de Ciudad Rodrigo y de tantas otras ciudades hermosas, castellanas y andaluzas. Me alegra saber que el Doncel existe y que la guerra civil no acabó con él y con la catedral, donde sigue mirando musarañas poéticas sobre su libro, que no lee.

También me hablaba, sabiendo mi interés por ellos, de amigos comunes, sobre todo de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, compañeros suyos de generación, que se hallaban como él, exiliados en México. De ambos acabó distanciándose, hasta perder casi la estima que sentía por ellos. La

primera carta en que me habla de Emilio Prados es de noviembre de 1950. En ella me decía:

No sé por qué crees que se halla Emilio tan mal de salud. Parece estar, no mejor, pero tampoco peor que de costumbre. Anda, claro, de un médico a otro, aunque supongo que eso lo hizo siempre. Y los médicos le encuentran unos padecimientos muy complicados, no mortales, cuyo tratamiento sigue por unos días, hasta que decide ocuparse de otra cosa. Yo en realidad no conocía antes a Emilio Prados; aceptaba sin discutirla su leyenda. Y ahora, que tengo más años, al encontrarle, me parece que la leyenda, excepto en lo menos favorable, no corresponde a la realidad. No creo que nadie le convenza de irse a Málaga. En primer lugar, Méjico le gusta mucho, y tiene razón. Tiene, además, una especie de familia que él se ha formado, amigos a quienes ve a menudo, excepto cuando el humor se le vuelve contra ellos por unos días o meses. Una de mis mayores sorpresas es saberle uña y carne, ¿de quién dirás?: de Domenchina.

Pero un año después, en otra carta, parece más unido a Prados: “Emilio está en un estado de ánimo que no puede ser peor: es una especie de abstención de vivir. Le veo mucho.” Sobre Altolaguirre me escribía en junio de 1951: “Manolo Altolaguirre, dedicado a la producción de películas, no es ya Manolo Altolaguirre. Qué pena esta destrucción, con la edad, de lo mejor que había en nosotros. Vengo aquí, en parte, por recobrar mis amigos de siempre, y apenas los reconozco. ¿Les pasará a ellos lo mismo conmigo?” Dos meses después me decía en otra carta: “Manolo convertido en hombre de negocios; Emilio convertido en una ruina moral y física. Y yo, sabe Dios en lo que estoy convertido.” E insistía en una carta posterior: “Manolo y Emilio están ya medio muertos, si no muertos del todo.”

Muy cordiales son, en cambio, las referencias a Vicente Aleixandre en sus cartas desde México: “Dile a Vicente Aleixandre —me decía en febrero de 1950— que tengo que escribirle enviándole unas páginas de recuerdo que he escrito sobre él y nuestra amistad. Mi intención era que fueran equivalentes a otras que escribí sobre Federico.” Y cuando Juan Ramón Jiménez hizo un ataque malintencionado a Aleixandre en la revista cubana *Orígenes*, Cernuda salió a la defensa de éste, no en balde consideró durante algún tiempo a Aleixandre como el mejor amigo que tuvo. En una carta de marzo de 1954 me escribía:

He escrito indignado a la revista *Orígenes* por la publicación del ruin ataque que hace a Vicente Aleixandre ese viejo repulsivo que es Juan Ramón Jiménez. No hay allí sino envidia a Vicente; pero su bajeza y veneno es tal, que no pueden tolerarse. No sé si decirle algo a Vicente, a quien sin duda le habrá dolido mucho el tono personal de dicho ataque. Estoy en todo con él.

En efecto el ataque de Juan Ramón afectó mucho a Aleixandre, pues era más personal que literario. Sin embargo, prefirió no contestar, aunque desde ese momento Aleixandre perdió toda estimación por la persona de Juan Ramón, aunque siguió admirándole como poeta. El ataque de Juan Ramón provocó una escisión en la revista *Orígenes*, que dirigían José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. Este último, amigo fiel de Aleixandre, protestó del ataque, y Lezama dejó la revista, mientras Rodríguez Feo fundaba otra con el nombre de *Ciclón*.

## SOBRE UNA GENERACIÓN DE POETAS HISPANOMEXICANOS\*

*Arturo Souto Alabarce*

Hay cosas en nuestra lengua y cultura hispánicas que desde fuera no hacaban de entenderse bien. Una de ellas es el tiempo. El tiempo, para nosotros, parece estar hecho de una materia distinta. Más extensa y tenaz. Y así una gran parte de nuestra vida se vive en el tiempo. Quizá la causa reside en que la historia de nuestros pueblos no está del todo tejida; que, en efecto, vivimos desviviéndonos. Un ejemplo es la guerra de España. Pensar que a tantos años de distancia, pasadas tantas cosas en el mundo y en nuestras vidas, esa guerra esté todavía en el fondo de la memoria es algo que puede extrañar a una mente objetiva que nos contemple desde lejos. Cierto es que no sólo fue una guerra civil, sino la culminación de todo un proceso histórico; cierto que fue el más largo exilio; cierto que muchos problemas, esfuerzos e ideales de aquel tiempo están todavía presentes. Pero es la memoria la que nos remonta al pasado, al tiempo hecho sustancia nuestra. Este vivir en el tiempo es siempre melancólico, pero es también algo de lo que estamos hechos. El tiempo, pues, para nosotros parece tener una diferente textura. La tiene, por ejemplo, para los poetas que a continuación van ustedes a escuchar.

Hace unos meses, en Santander, la Institución Cultural de Cantabria, que publica los pliegos de *Peñalabra*, ha dedicado dos números recientes a la que se ha llamado “Segunda generación de poetas españoles del exilio mexicano”. Con prefacio de Francisco Giner de los Ríos y unas palabras finales de Francisca Perujo, a quien se debe la selección de poesías y las notas biobibliográficas que las acompañan, es ésta la primera vez que en España se publica una antología de un grupo de poetas cuya obra merecía, desde hace mucho tiempo, una mayor difusión. Esta generación hispanomexicana, que se sitúa en el más amplio contexto de la poesía de los años cincuenta, posee suficientes rasgos comunes para ser considerada en su conjunto. En mi opinión,

\* Texto leído en un evento celebrado en el Ateneo Español de México.

satisface las más importantes condiciones que los teóricos señalan para una generación literaria. Sus límites cronológicos, por ejemplo, cuyos extremos son Ramón Xirau y Federico Patán, no llegan a los quince años orteguianos. Lo significativo, sin embargo, es que estos escritores no sólo son estrictamente contemporáneos, sino coetáneos; es decir, que excusadas sus enormes diferencias individuales, una experiencia colectiva permite agruparlos en un sentido histórico. El término de “Segunda generación de poetas españoles del exilio mexicano” no es el más propio ni el más eufónico. El exilio no fue mexicano, sino español; ni en realidad es exacto hablar de exiliados españoles en México, sino de transterrados. No es una segunda generación en sentido estricto, pues no hubo antes una sola, sino varias. Baste recordar que a México llegaron escritores que cronológicamente correspondían a las generaciones de la Restauración y del 98. No es fácil, sin embargo, rotular a este grupo de poetas. Sea cual fuere el nombre que se les dé, resulta demasiado técnico o demasiado ambiguo. De todas maneras, no creo que la etiqueta sea importante. Esta antología de *Peñalabra* no es sólo hermosa, sino justa. Hermosa porque reúne un buen número de poesías de alta calidad estética, justa porque divulga los ejemplos mínimos de una obra generacional que debía haber aparecido antes. En esa falta admito mi parte, y no pequeña, de culpa. Siento más que uno de los poetas más singulares de esta generación hispanomexicana, Inocencio Burgos, no haya podido contribuir a los pliegos de *Peñalabra* que esta noche se presentan. Lamento la ausencia de las poesías de Francisco González Aramburu, de Nuria Parés, de Víctor Rico, pero las cosas son como son. El rezago, el aplazamiento, es uno de los efectos de este vivir en el tiempo, que no es, en el fondo, sino tenacidad, lenta, callada, obstinada creación. Para los lectores de México, la mayor parte —si no todos—, de los poetas que integran esta selección son bien conocidos. En España, lejos como están del ambiente literario español, pocos se conocen. ¡Qué justo, pues, que en España se publique esta antología! El redescubrimiento de los grandes poetas exiliados ha sido revelador para las nuevas generaciones españolas, pero todavía faltaba —y falta aun en gran medida— conocer uno de los más significativos efectos del exilio: la aparición de un notable conjunto de escritores, de artistas, de intelectuales y profesionistas que se tienden como una especie de puente entre España y América.

La definición y límites de los españoles transterrados en México están claros, así como la cada vez mayor atención que se da a su obra. Existe inclusive una moda en su estudio. Lo que no está tan claro es que en Méxi-

co se formaron muchos escritores para quienes el exilio no ha sido tanto un accidente como un destino. Los hijos de los transterrados, nacidos en España, sin edad suficiente para participar con voluntad propia en la guerra o el exilio, se solidarizan con sus mayores en la nostalgia y en la esperanza, pero a la vez se hacen en América, se nacen —diría Unamuno—, en México, remontan el tiempo, buscan su identidad, y en un momento dado comprenden que el tiempo se ha hecho carne propia, que son españoles y mexicanos a la vez. Conscientes de este mestizaje, de esta dualidad, una primera etapa de su obra poética está caracterizada por la incertidumbre y la angustia, sobre todo en los de menor edad. Con la madurez, que a unos llega antes que a otros, comprenden que no se trata de una opción, sino de una nueva calidad de vida. Están, en efecto, entre dos mundos, entre México y España, entre Europa y América. Están, como los definiera hace muchos años Francisco de la Maza, “nepantla”, a la mitad. Para Luis Rius, son poetas fronterizos, desterrados por siempre. Para Tomás Segovia, poetas en quienes el exilio es una condición de vida.

Hace más de catorce años, a propósito de un libro de Manuel Durán, *La paloma azul*, escribía Octavio Paz:

...un grupo de jóvenes escritores víctimas de un doble equívoco. En 1939, casi niños, llegaron a México; desde entonces viven entre nosotros. ¿Son mexicanos o españoles? El problema me interesa poco; me basta con saber que escriben en español; la lengua es la única nacionalidad de un escritor. Pero nuestros críticos se obstinan en considerarlos como extranjeros y omiten sus nombres y sus obras en estudios y antologías mexicanos. Los de España, más soberbios y tajantes, ignoran hasta su existencia.

Concluía Paz que se les había relegado a una especie de limbo literario. La verdad es que, desde entonces, mucho han cambiado las cosas, sobre todo en México, donde se les considera poetas mexicanos, si se quiere con una variante, pero el equívoco ha persistido durante mucho tiempo en España, donde en gran parte se les desconocía. Lo que más sorprende, sin embargo, es que no se haya visto sino el aspecto negativo del problema. Porque esta dualidad tiene también un indudable lado de luz, es decir, la conciencia y aceptación de una realidad, una realidad quizá más rica por su doble perspectiva.

Apenas asomados al mundo literario de los transterrados, estos poetas produjeron cierto desasosiego en sus mayores. Eran tiempos de espera y

ansiedad, de desengaños y reproches; tiempos de examen de conciencia. Y en esa tensa atmósfera, la nueva generación entra con pie callado, con una humildad que mucho se parece a íntima soledad y soberbia. Sus primeros críticos no saben qué hacerse con estos poetas llenos de melancolía y equilibrio, que nacen a la vida literaria con precoces signos de madurez. Sorprenden más cuanto la generación precedente se ha hecho en los disparaderos de la guerra y el vanguardismo. “Es una generación terriblemente respetuosa”, escribe Max Aub. Plantea, de alguna manera, un problema. No es sólo que la mayor parte de ellos no escriba poesía comprometida, en el muy concreto sentido político de la palabra, sino que su tono es otro. Un tono sereno, equilibrado, intimista, casi siempre melancólico, a veces humorístico, como si mediante la sutileza del lenguaje se quisieran distanciar los más dolorosos recuerdos. Ni qué decir tiene que no todos los poetas de esta generación, ni todas sus poesías, presentaban este tono, pero era el predominante, el que les daba cierto aire de familia. Se acercaban más, por ejemplo, a Prados que a León Felipe. Se identificaban con Antonio Machado y Juan Ramón, con Pellicer, Villaurrutia y Octavio Paz, con Proust y Eliot. Y todo esto se atribuía a diferentes causas: su condición fronteriza, el relativo abandono en que se les tuvo, la influencia atemperadora de su formación mexicana.

Nacidos casi todos en España, iniciada allí su educación formal en algunos casos, pasan muy pronto de una vida estable y homogénea a una vida peregrina en que se salta, literalmente de la noche a la mañana, a paisajes, idiomas, valores múltiples y diferentes. Y esto en condiciones de alarma, ansiedad, huida, mudanzas violentas que a esas edades parecían no tener sentido alguno. Más que ser, estar. Nada estable, nada definitivo: todo provisional. Horizontes lejanos: Francia, el norte de África, Santo Domingo, Cuba... Al cabo, México, pero antes de llegar aquí ¡qué multiplicidad de visiones y aprendizajes! Muchos de los poetas hispanomexicanos asisten a colegios en Francia, en algunos casos completan allí su bachillerato. El francés será para ellos una lengua casi tan natural como la española. El azar de la emigración forzada los lleva a otros ámbitos, a otros territorios lingüísticos, a los Estados Unidos, por ejemplo. La variedad de perspectivas y de experiencias tiende a producir cierta inseguridad vital, pero también más comprensión. A lo que debe añadirse un aspecto que no ha sido debidamente subrayado en los artículos que se han escrito sobre este grupo: su formación universitaria y humanística, el hecho de que casi todos sean profesores de literatura, lo que determina en buena parte su visión de la lengua y la cultu-

ra hispánica como un todo continuo. Uno de los caracteres que los define, no muy frecuente en los escritores españoles, es precisamente una paradójica mezcla de casticismo y universalidad. No puede olvidarse que frente a los primeros años peregrinos, la crianza española que les dieron sus padres fue reforzada por la educación en los colegios españoles de México, fundados precisamente con el propósito de prolongar aquí la obra cultural de la República. En ellos se conocieron muchos de estos escritores, relacionándose en términos de su vocación e inquietudes intelectuales; en ellos se originan los primeros grupos, hispanomexicanos desde sus orígenes. Hacia 1946 se perfilaban en la Academia Hispano-Mexicana y en el Instituto Luis Vives, en los que se hallaban maestros extraordinarios. En el Vives, por ejemplo, Rubén Landa, que traía los ideales y el estilo de vida de la Institución Libre de Enseñanza. En la Academia Hispano-Mexicana, Eugenio Imaz, Francisco de la Maza, a quien encontrarían nuevamente en la Facultad de Filosofía y Letras. En aquellas escuelas, en la Universidad, en El Colegio de México, se congregaban algunos de los más ilustres intelectuales de la época, tanto españoles como mexicanos: Alfonso Reyes, Julio Torri, Carlos Pellicer, José Gaos, Agustín Millares, Joaquín Xirau... Se había dado la rara circunstancia de que en un tiempo breve los más eminentes catedráticos e investigadores universitarios daban clases de bachillerato a niños y adolescentes. Este clima de alta tensión intelectual tenía que producir resultados. Se forman entonces los primeros grupos de escritores. En la Academia Hispano-Mexicana, comienzan a reunirse Inocencio Burgos, Juan Espinasa, Alberto Gironella, José Luis González Iroz, Luis Rius. En la Facultad de Filosofía y Letras, estudian ya, por aquellos años, los mayores: Manuel Durán, José Miguel García Ascot, Ramón Xirau. En el Vives, los más jóvenes: César Rodríguez Chicharro, Enrique de Rivas, José Pascual. Todos, en poco tiempo, confluían en el hermoso palacio de Mascarones, a donde asistirían también Tomás Segovia y Francisca Perujo, y años después, ya en Ciudad Universitaria, Angelina Muñiz y Federico Patán. Tan importante o más que esta formación de carácter académico, fueron los poetas y pintores —no muy numerosos— que vieron en aquellos jóvenes poetas algo más que un problema ontológico. No puede olvidarse, entre otros, a un León Felipe, un Emilio Prados, un Max Aub, un Ramón Gaya, un Juan Rejano; y tampoco a maestros de letras que supieron avivar vocaciones, como Juana de Ontañón o Isidoro Enríquez Calleja.

En 1946 apareció el primer libro de esta generación: *Puente*, de Manuel Durán. Aparecerían después las revistas y en pocos años nuevos libros de poesía. *Primeros poemas* de Enrique de Rivas en 1949, *La luz provisional* de Tomás Segovia en 1950, *Canciones de vela* de Luis Rius en 1951, *Con una mano en el ancla*, de César Rodríguez Chicharro, en 1952. En 1954, *Tiempo de soledad*, de José Pascual. En catalán, Ramón Xirau publicaría desde 1951. Años más tarde, García Ascot, Patán y Deniz. Y todavía inédita en forma de libro, la poesía de Carlos Blanco, Francisca Perujo y Angelina Muñiz.

Hacia 1948, muchos de estos poetas hispanomexicanos se centraban en torno a tres revistas. La primera, *Clavileño*, apareció en mayo de 1948. Sólo tuvo dos números. En ella colaboraron Inocencio Burgos, Manuel Durán, Alberto Gironella, Víctor Rico, Luis Rius, quienes sintieron la necesidad de expresarse al través de un medio propio y no de una revista que, como *Las Españas*, los acogiera con cierta condescendencia en una sección de “Escritores Jóvenes.”

El número uno de la revista *Presencia* correspondió a julio-agosto de 1948. Llegaría a tener ocho números. En ella publicaron poesías Carlos Blanco, Manuel Durán, José Miguel García Ascot, Francisco González Aramburu, Luis Rius, Tomás Segovia, Ramón Xirau. Para él, esta revista fue la última expresión del grupo —en cierto modo concéntrico a los que habían hecho la guerra, es decir, Ángel Palerm y Jacinto Viqueira— de la “preocupación por el destierro.”

Y ese mismo año de 1948, en agosto, saldría a la luz la tercera revista hispanomexicana: *Hoja*, editada por Manuel Durán, Michele Albán y Tomás Segovia. Sobria y elegante, era, en efecto, una hoja doblada, cuatro páginas, una hoja de poesía en la que se imprimieron versos de Segovia, de Durán, de Gironella, de Enrique de Rivas, de Albán y de Salvador Moreno. Contaría seis números, a los que deben añadirse los volúmenes de una colección de poesías en los que Tomás Segovia puso toda su ilusión tipográfica.

Si en un principio los escritores hispanomexicanos tenían cierta conciencia de grupo, ésta se debía más a las circunstancias concretas en que se hallaban que a una ideología determinada. La amistad fue sin duda un importante factor de unidad, pero lo que más contribuyó a acercarlos entre sí fue una parecida actitud ante la guerra, el exilio y su particular condición fronteriza. Las revistas citadas, y las que siguieron después, integrándose cada vez más a la atmósfera literaria de México: *Segrel e Ideas* de México publicada por Pascual (quizá una de las más importantes en su época), no

representaron una ideología definida. Tenían, claro está, una evidente y común tendencia liberal, que buscaba, ante las grandes disyuntivas políticas y filosóficas de aquellos años, la solución más objetiva. Se llegaría así a un concepto universal de la literatura, como en *Diálogos*. De ahí que algunos les reprocharan falta de rebeldía, de “empenta” para citar de nuevo a Max Aub. Se olvidaba, sin embargo, que esta generación no había vivido una España heroica, sino más bien un largo exilio cuyas divisiones políticas eran sin duda desoladoras. Este rechazo, casi instintivo, a las posiciones rígidas, intransigentes, desembocó en una amplia gama de actitudes estéticas. Cuando se revisa el contenido de aquellas revistas, al cabo de treinta años, se comprende el desconcierto que en los escritores emigrados de más edad tenía que producir la aparición de una juventud tan cauta, respetuosa y ecléctica. Pero esto no puede confundirse con inconciencia ni muchos menos insensibilidad. El hecho es que la guerra y el exilio ocuparon con densidad abrumadora los primeros y más sensibles años de esta generación. Cualquiera que sea su actitud ante las circunstancias de su existencia, y ésta puede variar desde la angustia de estar “nepantla”, hasta el deliberado olvido del pasado y la afirmación del aquí y ahora, no hay forma de borrar aquellas vivencias. Inútil resulta pretender beber las aguas del Leteo: borrón y cuenta nueva. El pretérito —vivo, por lo demás, en el caso español, durante casi cuarenta años— se funde irremediabilmente en lo presente. En la obra de muchos de estos poetas, como en la de Pascual o la de Rodríguez Chicharro. España no es madre, sino madrastra. Una España que crea y destruye, un trágico punto de partida, y lo que creo más significativo: un tiempo arrebatado.

A la par de la ausencia y de la nostalgia, de la orfandad, que más de una vez cita esta poesía, está también la presencia. Es decir, la presencia viva, concreta y tangible de la realidad de México. Su influencia es profunda y total. Paisajes, amistad, amor, inspiración, vivencias innumerables que llevan a estos escritores no sólo a escribir sobre temas mexicanos, sino a escribir desde una perspectiva mexicana, cosa mucho más importante. La huella de lo mexicano, en estos poetas, no debe buscarse en motivos evidentes, en cierto modo pintorescos. Hay que hallarla en el lenguaje, en los más profundos estratos del espíritu poético. El tono, por ejemplo, es distinto al de la generación paralela —la del 54— que se desarrolló en España. Diferente también al de los poetas exiliados de mayor edad. Compárese, por ejemplo, el tono poético de un Durán, un García Ascot, un Rius, un Rivas, un Segovia —voz

baja, casi interior; ritmo pausado; hermética a veces— alusión sutil con la desmedida reiteración de un León Felipe o la amarga confesión de un Cernuda. En general, ante los poetas hispanomexicanos, nos encontramos con una especie de hiperconciencia poética que muy bien podría haber resultado de la dialéctica entre dos mundos. Las muchas referencias de carácter intelectual, la riqueza de la imagen, el hermetismo simbólico que hay en muchas de sus poesías, no pueden menos que recordar algunos de los trazos con que se ha perfilado la poesía mexicana contemporánea. El deslinde, sin embargo, es difícil. Separar los elementos formativos mexicanos de la particular vivencia del exilio, atribuir a una u otra causa, o a las dos, la tendencia reflexiva y melancólica, implicaría un análisis quizá inútil. A pesar de todo, la poesía todavía puede explicarse por sí misma. Y nadie mejor que los poetas que en seguida van a escuchar pueden decirlo.

Muchas gracias.

*México, 15 de enero de 1981.*

## UNA MALA COMIDA NO SE RECOBRA NUNCA

*Hugo Hiriart*

**U***na mala comida no se recobra nunca* es el lema exigente que traspasa toda la obra del Sumo Pontífice de la Gastronomía Literaria que fue don Alfonso Reyes. Vigilancia y glotonería, avidez y refinamiento, saboreo de palabras, arte de paladar. ¿Cuál asunto más propio del gran gozador de las letras que la bodega y la cocina? Y así es: en su libro *Memorias de cocina y bodega* está Reyes *at his best*: esa manera insuperable de magnificar lo que nos parece pequeño, lo que dejamos pasar y en donde puede ocultarse “la flor de mil filosofías”, ese modo nada pedante, llano, y al mismo tiempo, casi por milagro, elegantísimo, esa genialidad verbal que uno halla a cada paso de sus escritos, todo eso y más figura en este libro.

En sus excelencias, como siempre, están sus faltas: la obra es de erudición deliciosa pero asistemática y deshuesada (el propio Reyes reclama para sí una y otra vez esta libertad de procedimiento), ilustra pero como a trasluz, sin la obra negra del menor trabajo de sustentación teórica. Un ejemplo.

Cuando el mariscal duque de Richelieu rindió la plaza de Mahón (1756), se sirvió en su festín de victoria aquella salsa menorquí que hoy se llama “la mayonesa”, que debió llamarse “mahonesa”, y que los oficiales franceses propagaron en su país con el nombre de *magnonaise*.

Poco después, los soldados de la invasión napoleónica se llevaron consigo los recetarios de los palacios y monasterios de España. La duquesa de Abrantes, esposa del General Junot, conquistador de Alcántara, recibió de éste el recetario de aquel convento, “el mayor trofeo de aquella guerra”, según el maestro Escoffier, y divulgó en París los secretos de la cocina hispana: el *consumado* o *consomané*, los trufados de varias aves, los hígados de pato y tal vez cierto guiso de bacalao. La influencia española se intensifica bajo la emperatriz Eugenia. Dumas pasea por España, y aunque no se sintió muy a gusto, recogió recetas de sopa de ajo, ensalada de coliflor con huevo duro, ensala-

da de col, lengua de buey estofada, gallina en pepitoria, pollo al tomate y pimiento, tortilla de familias, cocido madrileño, etcétera.

Muy bien y ¿qué podemos hacer con todo esto?, ¿cómo podemos articular los datos de esta índole que Reyes acumula y acumula? La verdad es que no está aquí la sazón del guiso. Este libro hay que comerlo buscando sus dos mejores materias nutritivas: el encanto (cualidad suprema del arte culinario del maestro) y el tono coloquial (su único vehículo feliz). El libro es una conversación nutritiva y deliciosa, una conversación a manteles. Tal pareciera que no leemos, sino escuchamos a Reyes hablándonos entre bocado y bocado; una pausa, un sorbo de vino, y sigue. Hay que oírlo. Allá van algunas probaditas.

Publiqué más tarde la *Minuta*, juego literario en torno a una cena, donde el consabido subjetivismo de algunos poetas incipientes creyó ver los síntomas de mi irremediable decadencia, y después del cual, en efecto, ya sólo me quedaron fuerzas para escribir poco más de cuarenta libros.

Yo recordé un par de obritas, arregladas por unas tapatías devotas como “recetas prácticas para la señora de la casa”. ¿Por qué no haber dicho “para la perfecta casada”? Aseguran que la buena mesa disipa todos los nublados de puertas adentro; los más groseros aconsejan a la esposa, como garantía de la beatitud conyugal, “cebar la bestia”. Con palabras más nobles lo había declarado ya Fray Luis de León.

Este libro sólo se destina a gente de honrada naturaleza, capaz de apreciar el caso de Pierrette. Era ésta la hermana de Brillat-Savarin, familia escogida. Tenía ya noventa y nueve años y once meses bien contados, cuando, comiendo en su cama como solía, sintió que le llegaba su hora. La pobre se puso a gritar: “¡Pronto, pronto, tráiganme el postre, que me voy a morir!”

Cuentan que el preceptista Narciso Campillo y Correa, discreto poeta, encontraba tan de su gusto las *delikatessen* peninsulares, jamones serranos, chorizos de Cantimpalos, longanizas de Bernuy y butifarras, que —cifrando en esto los deberes hospitalarios— solía confesar:

—Quisiera tener una despensa de estas exquisiteces y poder decir a mis visitantes: “Toma este cuchillo, amigo, y corta lo que quieras.”

A propósito de rarezas: Recientemente, en Acapulco, a la mesa de Adelita, un amigo verdaderamente encantador, que por cierto nos preparó unos excelentes camarones al coñac, se jactaba de haber descubierto la salsa endovenosa, inyectada en las arterias del pollo antes de asarlo. Yo no quise hacer de aguafiestas, pero debo declarar aquí que ya la conocía yo por las minutas de la Société d'Acclimatation, uno de los grupos más originales de París, donde también se preparaban, entre otras cosas, el puerco-espín, el *went* etiópico y la serpiente Pitón, sin duda como la probó el propio Apolo después de matar al monstruo delfio.

Pero don Alfonso es, antes que nada, un disfrutador. Es evidente que sin esa condición previa no habría podido escribir no sólo éste sino ninguno de sus libros.

En cierta obra cinematográfica que nos da una visión anticipada del año 2000, la imaginación de Hollywood, plegándose al sentir común, quiere que los héroes brinden y se embriaguen con unos ridículos comprimidos y sustituyan por unas pastillas a la Bayer las delicias del "Chateaubriand en sangre". (¿Y no hay algo parecido en Huxley?) ¡Vitaminas, en suma: el destino de la mesa que ya preveía Berthelot! Denme a mí la madre de las vitaminas, el rico manjar de que las exprimen, y déjenme en paz con sus recetas. Déjenme también el amor a la manera de Eva y Adán, y llévense en mala hora sus valuaciones y entrometimientos prenupciales.

Solamente un hombre capaz de esta hambre sana y robusta puede levantar, como lo hizo Reyes, los más minuciosos y puntuales registros de todos (sí, todos) los restaurantes de París y sus inmediaciones. En sus viajes don Alfonso perdió esta preciosa prueba de su audacia exploratoria y del afán de precisión que ha de presidir los trabajos del gastrónomo si aspiran a ser científicos.

Así se iban juntando mis notas en un cuadro general de "la dulce Francia" que, si llego a completarlo, hubiera podido acompañar, siquiera modestamente y en sordina, al propio *Tableau* de Michelet. El asunto no es desdeñable. Hoy se habla mucho de la historia de la cultura y se la pone muy por encima de los antiguos relatos de batallas y genealogías monárquicas. Y no veo por qué la historia de la cultura, si se ocupa del mueble, o del vestido, no haya de tomar en serio la cocina.

Los azares de los viajes han sido causa de que yo pierda este documento único. Pronto hubiera alcanzado, al paso que llevan las cosas, el valor de una inscripción sobre una cultura olvidada... ¡Honor a la Memoria, que me ha permitido siquiera reconstruir una página de este monumento desaparecido, y que permitió a los mandarines chinos resucitar toda su literatura, mandada quemar por un insensato! ¡Honor a la buena Memoria, madre de las Musas, consuelo único, en tanto que los hombres inventan otro modo de ser felices!

Su memoria gastronómica es muy vasta, habla de todo y en un lenguaje tan castizo que a veces, pocas, no entendemos el preparado de los guisos (no es lo mismo decir *flan*, *crème caramel*, *natilla* o *jericalla*). Son intensos los capítulos o *descansos*, como él los llama, consagrados al chocolate y al café. El alegato en favor del buen café, al que Reyes cree siempre amenazado por mil diversos enemigos, es apasionado y erudito. He aquí un trozo.

Cosa delicada es la elaboración del café, de extrema limpieza y gran paciencia, sin las cuales aun con la mejor calidad se llega a los peores resultados. Y es el café producto de tan singular veleidad que siempre caben las sorpresas, las decepciones, aunque se lo cuide y acaricie con la intención y con esos casi inefables secretos que comunicó a la mujer... no sé si la misma serpiente del Paraíso. Por eso quise decir en la *Minuta* que, con los mismos elementos y los mismos cuidados, unas veces se acierta y se fracasa otras, y que hay algo en el café de caprichoso, de incierto, como en la fantasía de la Arabia que lo descubrió.

Podríamos hablar de las citas literarias, asociadas al arte de comer, que van desde el Arcipreste de Hita hasta el gordo detective Nero Wolfe, en las que Reyes es maestro indiscutible, pero esta nota ya va resultando superabundante, acaso indigesta. El capítulo que consagra a la comida mexicana es tal vez el más sabroso del libro. Terminemos con el famoso y patriótico elogio del mole que emprende don Alfonso Reyes.

Pero el sentido suntuario y colorista del mexicano tenía que dar con ese lujoso plato bizantino, digno de los lienzos del Veronés o mejor, los frescos de Rivera; ese plato gigantesco por la intención, enorme por la trascendencia digestiva, que es abultado hasta por el nombre: "mole de guajolote", grandes palabras que sugieren fieros banquetes.

El mole de guajolote es la pieza de resistencia en nuestra cocina, la piedra de toque del guisar y el comer, y negarse al mole casi puede considerarse como una traición a la patria. ¡Solemne túmulo del pavo, envuelto en su salsa roja-oscura, y ostentado en la bandeja blanca y azul de fábrica poblana por aquellos brazos redondos, color de cacao, de una inmensa Ceres indígena, sobre un festín silvestre de guerrilleros que lucen sombrero faldón y cinturones de balas! De menos se han hecho los mitos. El mole de guajolote se ha de comer con regocijo espumoso, y unos buenos tragos de vivo sol hacen falta para disolverlo. El hombre que ha comulgado con el guajolote —tótem sagrado de las tribus— es más valiente en el amor y en la guerra, y está dispuesto a bien morir como mandan todas las religiones y todas las filosofías. El gayo pringajo del mole sobre la blusa blanca tiene ya un pregusto de sangre, y los falsos y pantagruélicos bigotes del que ha apurado, a grandes bocados, la tortilla empapada en la salsa ilustre, le rasgan la boca en una como risa ritual, máscara de grande farsa feroz.

## LOS AMANTES

*Fabio Morábito*

Los amantes se acercan,  
escuchan. Adelgazan  
su piel hasta la asfixia

y adelgazan sus besos.  
Por sus voces delgadas  
sólo oyen silencio.

Los amantes se besan,  
se acarician, el mar  
apenas los contiene,

y su pasión es breve:  
aleteo de un ave  
en la espalda del agua.

Los amantes recuerdan  
las heridas, las guardan  
como un secreto bien.

Nunca cambian palabras.  
Pero cambian heridas.  
Son su secreta piel.

Cerca de dos amantes  
se detiene un segundo  
la sangre en la avenida;

son dos ciervos que saltan  
en medio de nosotros  
que somos las estatuas.

Los amantes se muerden,  
se pisan, sólo temen  
la muerte. Trepan muros

de olvido y nunca vuelven  
atrás, lujosos como  
escarabajos verdes.

Los amantes no cuentan  
los días, no enumeran  
los muertos, ni siquiera

los mares. Su materia  
está hecha sin tiempo,  
su sed nunca se alivia.

Los amantes se mueren  
un día. Bajo tierra  
van, mudos y con miedo.

Y la tierra adelgaza  
su piel hasta la asfixia  
y adelgaza sus huesos.

## EL FUTURO DE LA NOVELA

*Milan Kundera*

*a Carlos Fuentes*

### ESCH ES LUTERO

**1** Cuando en enero de 1969, en la plaza Wenceslao de Praga, un estudiante checo se inmoló prendiéndose fuego para protestar por la ocupación rusa de su país, sentí que este horrible episodio no le pertenecía a la historia checa. Para este acto no existía antecedente alguno, su origen estaba en un más allá terrible.

Ni la guerra mundial, ni los campos de concentración, ni el terror estaliniano lograron hacerme sentir, como lo hizo el cuerpo de Jan Palach envuelto en llamas, la sensación del apocalipsis.

Se me venía a la mente una definición escolar: un acto es moral si puede servir de ejemplo a todos los demás; pero, ¿cómo imitar a un muchacho que se mata prendiéndose fuego? ¿No nos proyecta acaso este acto fuera de Europa y de su experiencia moral?

Después de su muerte, durante varias semanas, las calles de las ciudades checas estuvieron llenas de manifestantes excitados; un eslogan los animaba: *Jan Palach es el Jan Hus de nuestros días.*

De hecho, Jan Palach, un adolescente, no se parecía en nada a Jan Hus, el gran intelectual del siglo xv. Este no quería morir; pero no le quedaba alternativa si es que quería seguir siendo fiel a sí mismo y a su pensamiento. El ejemplo de Hus, quemado por hereje, es difícil de seguir pero cabe dentro de lo posible. Imitar al otro Jan es imposible.

Sin embargo, existe un indudable punto en común entre estas dos muertes: el fuego. Los checos, petrificados, en ese horrible momento de enero de 1969, vieron desfilar ante sí un vertiginoso resumen de su Historia: como un pasaje entre dos hogueras: la que consumió el cuerpo de Jan

Hus y la que quemó el cuerpo de Palach; con la primera su país hacía su aparición en el escenario de Europa; con la segunda lo abandonaba.

2 La última guerra mundial, el delirio hitleriano, debió provocar en algunos alemanes la sensación del apocalipsis. Thomas Mann transformó dicho momento en un mirador desde el que podía contemplar toda la historia de Alemania.

*Doctor Faustus* (1947) no es solamente una novela sobre un compositor de nombre Adrián Leverkühn, sino una reflexión sobre cuatro siglos de música alemana. Adrián no es solamente un compositor sino el compositor que pone fin a la historia de la música (su composición más importante se llama, por cierto, *Apocalipsis*). Y no sólo es el último compositor (el autor de *Apocalipsis*) sino Fausto también.

Así como un checo, estupefacto por la muerte de Palach, no podía evitar pensar en la muerte de Jan Hus, un alemán enfrentado a este momento del Apocalipsis, los ojos fijos en el carácter diabólico de su nación, pensaba en el contrato firmado con el diablo por el hombre mítico que es la encarnación del espíritu alemán. Toda la historia de su país surgía ante sus ojos como la única aventura de un único personaje; un solo Fausto.

3 El año en que el fuego pasó del cuerpo de Jan Hus al de Jan Palach, a algunos cuantos metros de la plaza Wenceslao, en mi estudio de Praga escribía yo *La vida está en otra parte*. De pronto, a través de Jaromil (poeta auténtico y denunciador) creí ver toda la historia de la Poesía, de manera que en algunas páginas de mi novela el rostro de mi héroe desaparece detrás del de Rimbaud y del de Maiakovski; y su muerte se confunde con la de Lermontov y con la de Shelley.

He conocido el estalinismo de los años cincuenta como la época en la que “el poeta reinaba al lado del verdugo” (*La vida está en otra parte*). Ahora bien, cuando se produce una identificación entre la poesía y el terror se asiste al apocalipsis de la poesía. A la luz de la explosión apocalíptica, el pasado (el de una nación, de una civilización, de un arte, de una religión) aparece de repente como un empalme telescópico: Jaromil se confunde con Rimbaud, Jan Palach con Hus.

Algunos años después de la muerte de Palach, llegué a Francia y todos me preguntaban qué pensaba del comunismo, del marxismo, de la revolución. Esta clase de preguntas no me interesaba en lo más mínimo. Delante

de mí veía la llama atravesando por cinco siglos y pensaba en Thomas Mann. Pensaba en el arte de la novela, en ese arte que, entre todas las artes, es el único capaz de convertirse en un lugar privilegiado en el que el pasado lejano de la humanidad puede entrevistarse con el presente. Concertar esa cita me pareció una de las tres o cuatro tareas más importantes, una de las tres o cuatro posibilidades más grandes que caracterizan el futuro de la novela.

Y hoy pienso en Carlos Fuentes. En su *Terra Nostra* (1975) esta nueva posibilidad de la novela se ha materializado de una forma tan radical que nadie antes pudo imaginarlo siquiera.

4 Serenus Zeitblom, el narrador de *Doctor Faustus*, se puso a escribir sobre los recuerdos que tenía de su amigo Adrián Leverkühn al finalizar la Segunda Guerra Mundial. De cuando en cuando interrumpe la narración para comentar los sucesos contemporáneos. Son estos pasajes, precisamente, los que me sonaban prosaicamente y me parecían falsos cuando, no hace mucho, me puse a releer la novela. Sabemos, por desgracia, que la última guerra —que Thomas Mann presenta como un apocalipsis final pero con la promesa de la resurrección del Occidente— no fue sino un episodio más, una fase de un proceso mucho más largo y al que no lo ha seguido ninguna resurrección sino todo lo contrario.

Deduzco de todo esto que desde el mirador es posible ver el pasado pero no el futuro y que, por lo demás, es muy difícil encontrar un lugar apropiado para erigir un mirador.

Si Fuentes ha sabido encontrarlo, este sitio, este lugar innegable del apocalipsis, es gracias a una gran astucia (o sabiduría) artística. No lo buscó Fuentes en la historia real sino en el mito. El mirador desde donde contempla la Historia se llama año 1999, el fin del siglo. Su descripción del apocalipsis no se verá desvirtuada por la realidad del año 1999, ya que en Fuentes no es ésta una fecha real sino una fecha mítica.

No son las previsiones políticas del autor las que se hallan en la fuente de *Terra Nostra* sino algo más profundo. “El tiempo histórico es un tiempo tan tenso que no sería difícil que se rompiera”, escribe Cioran. Esta “tensión del tiempo histórico” (el tiempo que en nuestros días se precipita, acumula sucesos, se acerca a su paroxismo), la experiencia personal que Fuentes tiene de esta tensión es, a mi parecer, la fuente escondida, la fuerza subterránea de este sueño apocalíptico e increíble que es su novela.

5 Carlos Fuentes ha comparado en más de una ocasión la novela contemporánea de América Latina con la de Europa Central.

América Latina y Europa Central son, efectivamente, dos partes fronterizas del Occidente; dos partes del mundo donde el Occidente (lo occidental) se ha vuelto problemático; dos partes del mundo donde la supervivencia del Occidente no es sólo una cuestión teórica sino una parte de la realidad más concreta.

A partir de 1914, Europa Central vive obsesionada por el fin: Karl Kraus escribe *Los últimos días de la humanidad*; Robert Musil *El hombre sin atributos*, en el que una sociedad planea su porvenir en el momento mismo en el que ese porvenir no existe ya; Hermann Broch estudia en *Los sonámbulos* la decadencia gradual de los valores occidentales; Jaroslav Hasek describe un mundo en el que la libertad sobrevive sólo bajo la máscara de un idiota. Franz Kafka imagina un mundo donde la Historia ya ha sido olvidada y en el que la vida transcurre en un presente sin memoria.

Las causas de esta obsesión por el fin no son difíciles de entender: el derrumbamiento de un Imperio que tradicionalmente ha sido considerado como un modelo de Europa (“la pequeña Europa”) parecía preceder a un derrumbamiento más general que, por lo demás, no tardó en sobrevenir. Hitler, Stalin y, por último, el verdadero comienzo del fin de Europa Central, cuya mayor parte ha quedado incluida durante un tiempo imprevisiblemente largo dentro de la civilización rusa. ¡Mala suerte si, al mismo tiempo, el ensordecedor discurso del progreso nos atiborra los oídos!: “Todo avance nos acerca al final. Alegres contraseñas como ‘más lejos’ y ‘adelante’ nos hacen oír la voz de la muerte que lascivamente nos incita a darnos prisa” (*Le livre du rire et de l’oubli*, 1978).

De una manera diferente, pero no menos radical (porque es muy antigua) en América Latina se somete a juicio al Occidente. Se apoderó de este continente actuando como un conquistador y su legitimidad está siempre en tela de juicio. Y aunque, por su cultura, América Latina es occidental, también es tercermundista con todos los reflejos antioccidentales que ello supone. América Latina es una fachada, como dice Carlos Fuentes, y siempre nos preguntaremos qué se esconde detrás de esa fachada.

En Sudamérica, el tiempo histórico occidental interrumpió el tiempo indígena. El pueblo de Macondo de Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*, 1967) conserva su soledad patética, la soledad de un mundo situado fuera de la Historia.

Pero el mundo abandonado por la Historia puede vengarse y, algún día, arrojar la Historia dentro de su propia soledad; la Historia, dejada atrás, abandonada, sola, será olvidada en un mundo que se ha desembarazado de ese espejismo occidental que es el “tiempo histórico”. Fuentes contempla la Historia dentro de esta soledad, la ve como si ya estuviera acabada; sueña con ella como se sueña con los muertos.

Sea como fuere, en la Europa Central y en América Latina la novela cuestiona la Historia de manera tal que nunca antes se había visto.

**6** La novela habla de un mundo sin porvenir; pero el mundo prefiere poner en duda el porvenir de la novela.

En una larga entrevista que le hizo la televisión americana, Fuentes dijo: “Aparte del conocimiento de la ciencia, de la lógica y de la política está el conocimiento de la imaginación... Hay muchas cosas que ni la historiografía, ni la lógica, ni la ciencia ven. Hay cosas que solamente un Dostoievski puede ver.”

Sin embargo, en los últimos decenios tenemos la impresión de que los procedimientos novelescos están agotados y que “un Dostoievski” ya no tiene nada que ver ni que decir.

Esta impresión suscita, a veces, una reacción radical. No se ve más que una manera de evitar la vergüenza del eclecticismo: la renuncia total a las convenciones de la novela. Se empieza por distinguir entre la novela tradicional, por un lado (cuyo tiempo ha pasado ya), y por otro, la novela moderna (que está concebida no como una nueva fase de la evolución sino como una impugnación, una ruptura y una negación).

La renuncia atañe también a lo que constituía la base del género novelesco: el personaje (un ser imaginario no idéntico al autor), que de pronto se nos aparece con un semblante lamentablemente agotado. En los años veinte, Proust y Joyce supuestamente exploraron totalmente el universo del alma humana y llegaron hasta el fondo. De acuerdo con esta lógica, es fácil pensar que Kafka, que en la misma época privó a K. de su rostro visible de su pasado e incluso de su nombre, haya realizado una especie de decapitación final del personaje novelesco en tanto que personaje.

Con todo, a mí me parece que la evolución de la novela no se ha detenido (todavía) y que lo que parece el fin no es más que un cambio de dirección; la cámara del conocimiento estaba girando hacia otros horizontes. No creo que Kafka haya decapitado el personaje; lo que pasa es que él se inte-

resa en otros aspectos del hombre y su concepto de lo que resulta esencial para la vida del hombre es distinto.

K. no nos fascina por el “universo” de su alma. Si su alma es un universo, éste se haya asediado, endurecido, absorbido por otro universo: el mundo que lo rodea, y sus posibilidades de reaccionar ante él están trágicamente limitadas. En vista de la nueva situación de la condición humana (tal como la percibe Kafka), el rostro físico, el pasado del personaje e incluso su nombre han perdido todo interés.

No hay que olvidarse nunca, empero, de una cosa: lo que es primordial (en Kafka y en todos los grandes novelistas) es el *descubrimiento* (de los aspectos desconocidos de la vida humana y por consiguiente, de las nuevas posibilidades de la novela) La *renuncia* (a las viejas convenciones) no es más que una consecuencia; inevitable, tal vez, pero secundaria.

Paradoja: la renuncia salta a la vista en seguida; se ha convertido, por lo tanto, en un signo de modernidad fácilmente perceptible. Lo que es nuevo en cambio, lo que constituye el descubrimiento es mucho menos visible.

El lector está acostumbrado a las convenciones: la renuncia a la convención es detectada, pues, de inmediato. En cambio, el descubrimiento de lo nuevo está más allá de las convenciones; el espíritu convencional no lo aprecia. Para un espíritu convencional, *Doctor Faustus* es solamente una novela convencional.

Es por ello que las obras que proclaman su rechazo de las convenciones y no aportan casi nada nuevo, por lo general, tienen más aceptación que las obras que, sin proclamar la renuncia, descubren y abren.

7 Entre estas últimas, *Los sonámbulos* (1932) de Hermann Broch es un libro que no puedo dejar de admirar. Casi todas las posibilidades de la novela posproustiana se encuentran en germen en él.

La hazaña más grande en *Los sonámbulos* es la creación que hace Broch de la figura de Esch (su retrato dice más sobre el hombre de nuestro siglo y sobre las fuerzas tradicionales que teleguían su comportamiento social, de lo que nadie había podido expresar antes). Esch hace su entrada en la novela cuando tiene treinta años. No sabemos, ni lo sabremos jamás, qué era anteriormente; su pasado estará siempre ausente, al igual que el de K. en *El proceso*.

Ahora bien, si el pasado está ausente, también estará ausente la “psicología”, al menos tal como los novelistas anteriores a Broch (y los de su generación) la entendían: la búsqueda de la causalidad psicológica, la búsqueda

de las motivaciones escondidas en las profundidades de una biografía. A pesar de esta “renuncia” (renuncia a los procedimientos propios de la novela llamada psicológica), Esch “vive” ante nuestros ojos; Broch no se molesta en explicarnos sus actitudes con descripciones minuciosas (pero que son *fenomenológicas*, no *psicológicas*).

En una de estas descripciones, Broch desarrolla la comparación entre el criminal y el rebelde. Escribe: “Esch era un rebelde. Era un rebelde como Lutero.”

En lugar de informarnos sobre la infancia y la juventud de Esch, Broch nos dice que Esch era como Lutero. El pasado individual de su personaje no tiene importancia para él. Las raíces de la actitud de Esch se hallan más allá de su vida. El pasado de Esch es Lutero.

La novedad de la concepción del personaje en Broch es discreta (aunque consecuente: Passenow, otro protagonista de *Los sonámbulos*, se relaciona, así mismo, con San Agustín, Séneca, Zenón e incluso con Pitágoras). Sin embargo, es clara: el personaje ya no es concebido como una unicidad inimitable sino, por el contrario, como un lugar de continuidad, como una ventana que se abre sobre el lejano pasado del hombre.

Lo que se suele llamar análisis psicológico en el arte de la novela no es patrimonio exclusivo de un Richardson ni de un Stendhal. Fue una de las tareas seculares de la novela en una época que estaba fascinada por el descubrimiento del individuo, por su carácter irremplazable y no intercambiable.

**8** El principio *Esch es como Lutero* no es propiedad exclusiva de Broch. Es la orientación general de la novela en un siglo en el que la “tensión del tiempo histórico” parece llegar a su paroxismo y en el que el hombre mira hacia atrás para resumir la historia de su civilización.

El principio *Esch es como Lutero* se transforma en la estética de *Terra Nostra* en el principio *Esch es Lutero*.

Si bien el principio *Esch es como Lutero* no es propiedad exclusiva de Broch, el principio *Esch es Lutero* sólo le pertenece a Fuentes. No puede imitarlo nadie so pena de caer en el plagio.

Hacia el final de *Terra Nostra*, el mismo Fuentes nos da la clave de su método: “Una vida no basta. Se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad.” Y sigue con una alusión a la Cábala: “Cada niño que nace cada minuto reencarna a cada una de las personas que mueren cada minuto.” Y sigue diciendo: “No es posible saber a quién reencarnamos porque nunca hay testigos actuales que reconozcan al ser que reencarnamos.”

La vieja mitología de la reencarnación se materializa en una técnica novelesca. *Terra Nostra* es un sueño inmenso en el que la Historia la hacen personajes que reencarnan sin cesar y que nos dicen: somos siempre nosotros, nosotros somos los mismos que seguimos representando el espectáculo de la Historia. La continuidad histórica no reside únicamente en el vínculo causal de los sucesos sino también en la identidad de los actores.

“Se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad”: es por esto que Felipe I se confunde con su nieto Felipe II (quien, además, se convierte, en la novela, en su hijo), que la misma Celestina atraviesa todos los siglos, mientras que la esposa de Felipe II se traslada a Inglaterra para convertirse en la reina Isabel. Personajes librescos como don Juan y don Quijote se reúnen con los personajes vivos y hay momentos en que se confunden sus siluetas. Don Quijote se convierte en don Juan y don Juan en don Quijote.

Si Esch es Lutero, la historia que lleva de Lutero a Esch no es más que una historia privada de Lutero-Esch. Las consecuencias estructurales son conmovedoras:

La novela siempre había estado construida sobre el espacio temporal, el cual no podía sobrepasar la dimensión de una vida. Imaginar una historia novelesca que dura mil años o, incluso, sólo cien años, hubiera sido considerado como un puro contrasentido.

Ahora bien, si Ludovico descubre en México un nuevo continente, si acto seguido se encuentra en Palestina en tiempos del Imperio Romano y si aparece, el último verano de nuestro siglo, en París con Celestina, la que fue amante de Felipe I y de Felipe II, el tiempo de la novela se amplía enormemente, no tiene límites; la historia privada de todos estos personajes reencarnados e inmortales no es otra cosa que la Historia misma.

Si Esch es Lutero, la novela penetra directamente dentro de lo “fantástico”. Lo fantástico de *Terra Nostra* no está lejos de la locura; pero esta locura (locura barroca) no pone en tela de juicio la novela como categoría estética. Por el contrario, *Terra Nostra* representa el florecimiento de la novela, la explosión de sus posibilidades, el viaje hasta ese extremo que sólo un novelista (“un Dostoievski”, como dice Fuentes) puede ver y contar.

9 En Moravia, mi lugar de nacimiento, desde hace un tiempo inmemorial presenciamos una curiosa costumbre: un día de junio, los jóvenes aldeanos, vestidos con sus trajes típicos, montan en sus caballos. Uno de ellos, con el rostro velado y una rosa en la boca, no tiene derecho a hablar: es el rey. Los

demás lo acompañan, sable en mano, a través de los pueblos de los alrededores. Siempre me ha impresionado la belleza de esta cabalgata, los versos que los caballeros recitan sonoramente a manera de monótona letanía y me ha dejado estupefacto lo ininteligible que resulta el espectáculo: "Hombres muy antiguos han querido decirnos algo muy importante y resucitan en sus descendientes cual oradores sordomudos que arengan a la gente con gestos espléndidos e incomprensibles." He aquí lo que inspiró inicialmente *La broma* (1965), la obsesión que le dio origen.

Para Cervantes, la Historia era el fondo apenas perceptible de las aventuras.

Para Balzac se ha convertido en una dimensión "natural" e indispensable del hombre que no podría contemplarse fuera de ella.

Por último, hoy en día la Historia aparece como un monstruo dispuesto a saltar sobre cada uno de nosotros y destruir nuestro mundo. O bien (y es éste otro aspecto de su monstruosidad) representa una masa inconmensurable e ininteligible del pasado; una monstruosa inmensidad del pasado; de un pasado que no podemos soportar porque es olvido (ya que es así como el hombre se pierde a sí mismo), pero también porque es memoria (ya que su masa pesa mucho y nos aplasta con su peso).

Leamos las últimas páginas de *Terra Nostra*. Felipe II yace en su féretro de El Escorial. Como es frecuente que suceda en la poesía marcada por la tradición barroca (por esa tradición tan arraigada en mi país natal como en el de Carlos ¡nuevamente un paralelo entre Europa Central y América Latina!), el muerto está consciente de su muerte. El Felipe de *Terra Nostra* vive su muerte. Un día, se levanta del féretro y se sale de él. Se encuentra con un guía de turistas que, al verlo, huye despavorido. Pero Felipe también siente miedo de él y huye hacia las montañas. Allí se encuentra con unos campesinos sentados alrededor de una pequeña fogata. Nos encontramos en un futuro lejano. El viejo montañés le acaricia la cabeza y a Felipe, de golpe, lo invade "un sentimiento instintivo de alivio y gratitud".

El encuentro de Felipe con el guía y con los montañeses no sólo es "algo bello como puede serlo el encuentro de un paraguas y de una máquina de coser", sino que nos hace oír el diálogo ininterrumpido de nuestro presente con el pasado inmemorial de la humanidad, el diálogo que sólo la novela de nuestra época tardía (de la época tardía del Occidente) es capaz de comprender y transmitir.

*Traducción de Carmen Arizmendi*  
Tomado de *La Quinzaine Littéraire*,  
16-31 de marzo de 1981

## NIETZSCHE EN PUEBLA

*Juan Garzón Bates*

Nietzsche recurre para explicar lo que entiende por interpretación a la metáfora de la digestión de las vacas, la rumia. Para intentar una exposición del pensamiento nietzscheano es conveniente recurrir a las metáforas, las metonimias, las comparaciones audaces y, por qué no, también al lenguaje gastronómico al que él era tan afecto.

La Angelópolis, por ejemplo, nos brinda con su exuberante barroco un espléndido marco comparativo, particularmente si nos remitimos al *mole poblano* al intentar una degustación general —burla burlando— de este modo de pensar que se resiste, por principio, a claudicar en significados unívocos.

El mole poblano, como bien lo sabe Paco Ignacio Taibo, combina múltiples sabores de géneros dispares, pero siempre se le reconoce por un regusto dulzón que subyace bajo los picantes, amargos o ácidos, y sirve de fondo al chocolate, al ajonjolí —que por ser de todos los moles no puede faltar en éste—, a la pepita, al pavo y a toda la multitud de condimentos secretos que se añaden con sapiencia en calculadas proporciones.

Así en Nietzsche se acogen, resumen y recogen los principales temas y formas de pensar del siglo XIX que se convertirán en los fundamentales del XX. Pero en modo alguno como síntesis ecléctica; todos los pensamientos absorbidos son trastocados y desvirtuados a partir de un fondo propiamente nietzscheano que matiza los contenidos diversos.

Darwin, Marx, Kierkegaard y Freud, para señalar a los pensadores más notables, se traslucen en obras como *Más allá del bien y del mal* o *El crepúsculo de los ídolos*. Aparecen destacándose contradictoriamente del telón de la unidad entre las ideas de vida y de valor, unidad que de suyo expresa una tensión entre polos opuestos. Con estos ingredientes se cocinó el platillo Nietzsche, inadecuado para estómagos débiles y para suaves dietas del espíritu.

El mundo ideológico al que se enfrenta este hijo y nieto de pastores protestantes, se delinea desde la fecha de su nacimiento. Cuando su madre lo da a luz el 15 de octubre de 1844, Marx está concibiendo un arsenal teó-

rico que se plasmará en los *Manuscritos económicos y filosóficos* de su juventud; por su parte, ese mismo año, Sören Kierkegaard publica *El concepto de la angustia*. Doce años después, en 1856, nace Freud y en 1859 aparecen *El origen de las especies* de Darwin y la *Crítica de la economía política* de Marx, siendo Nietzsche un adolescente.

El 3 de enero de 1889, Nietzsche sufre el famoso colapso nervioso que lo conduce, por los buenos oficios de su madre y de su hermana Elizabeth, al hospital psiquiátrico y a ser declarado demente. A partir de entonces, él y su obra quedan en manos de estos personajes de quienes dirá en su autobiografía: “Cuando busco la antítesis más profunda de mí mismo, la incalculable vulgaridad de los instintos, encuentro siempre a mi madre y a mi hermana —creer que estoy emparentado con tal *canaille* sería una blasfemia...”<sup>1</sup> La obra poco a poco es empujada —por medio de mutilaciones y deformaciones— al servicio del antisemitismo, primero, y después del nacionalsocialismo.

Once años permanece Nietzsche encerrado y vigilado, sin dejar de producir textos que le son secuestrados y editados después de acuciosas *purgas*, hasta que muere el 25 de agosto de 1900, año en que Freud publica una de sus obras cumbre, *La interpretación de los sueños*.

A estos condimentos picantes —que no utilizó todos de manera directa, pues se desconoce, por ejemplo, si alguna vez leyó a Marx— o que él descubrió antes de que recibieran bautizo público —por lo que respecta al inconsciente y a la interpretación de los sueños se adelanta a Freud varios años—, deben añadirse otros no menos estimulantes: en 1865 descubre la filosofía de Schopenhauer, que lo fascina por su concepción de la voluntad; en 1866 conoce a Erwin Rohde con quien comparte el descubrimiento de la Grecia de la Tragedia; Richard Wagner aparece en su vida el año de gracia de 1868; Jacobo Burkhard, en 1869; y ese ajonjolí imprescindible que es el amor desgarrado, se le presenta en 1882 bajo la apariencia de Lou Salomé.

Podemos decir que el siglo XIX orienta sus guisos filosóficos al maserar los conceptos con el radicalismo entendido, como lo hace Carlos Marx en su *Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel* cuando dice: “Ser radical es tomar las cosas por la raíz. Pero la raíz, para el hombre, es el hombre mismo.” Esta raíz del hombre puede ser la especificidad de la existencia, la producción material de la vida social, los contenidos biológicos o

<sup>1</sup> *Ecce homo*. Por qué soy tan sabio, 3.

el inconsciente. Nietzsche, de alguna manera, intenta un peculiar *pot pourri* sazonado con la tensión vida-valor y es, al mismo tiempo que Marx o Kierkegaard, un antimetafísico —anti-Hegel y anti-Schopenhauer— y también un anti-Kierkegaard, un anti-Marx, un anti-Darwin y un anti-Freud.

Frente al otro gran *plat-de-marche* que es el sistema hegeliano, en el que se intenta la exposición de que “todo lo racional es real y todo lo real es racional”, los pensadores de la segunda mitad del siglo XIX descubren la cara oculta del racionalismo idealista, mostrándolo como relativo a... y dependiente de... condiciones materiales que no sólo desconoce sino que, por su posición misma frente a la realidad, le permanecen ocultas y él mismo se niega a conocer.

Es a este tuétano desplazado al que ahora se dirigirán las atenciones. Nietzsche propone su receta de la siguiente manera:

Nosotros los que conocemos somos desconocidos para nosotros, nosotros mismos somos desconocidos para nosotros mismos: esto tiene un buen fundamento. No nos hemos buscado nunca —¿cómo iba a suceder que un día nos *encontrásemos*?... Necesariamente permanecemos extraños a nosotros mismos, no nos entendemos, *tenemos que* confundirnos con otros, en nosotros se cumple por siempre la frase que dice “cada uno es para sí mismo el más lejano”, en lo que a nosotros se refiere no somos “los que conocemos”.<sup>2</sup>

Pero, ¿cómo es que los hombres, poseedores de ese instrumento llamado razón, que les ha permitido dominar la naturaleza y ponerla a su servicio, por ese instrumento se desconocen y ocultan a sí mismos? Porque, dirá Nietzsche, sobrevaluado e hipertrofiado desde su surgimiento adquiere un efecto de dominación. El racionalismo es, por esencia, dominación y represión.

Los hombres —el género hombre— surgirían, según la interpretación hegeliana, marxista, freudiana o darwiniana —que en esto coinciden, a pesar de los importantes matices diferenciales—, de un desajuste en la naturaleza que obliga a una especie animal poco dotada a proporcionarse una herramienta mental para no perecer dejada al puro juego de sus instintos.

En un texto de *La genealogía de la moral* en el que introduce su explicación de la *mala conciencia*, Nietzsche nos expone el drama que tuvo que haber sido el nacimiento del hombre:

<sup>2</sup> *La genealogía de la moral*. Introducción, 1.

Yo considero que la mala conciencia es la profunda dolencia a que tenía que sucumbir el hombre bajo la presión de aquella modificación, la más radical de todas las experimentadas por él —de aquella modificación ocurrida cuando el hombre se encontró definitivamente encerrado en el sortilegio de la sociedad y de la paz. Lo mismo que tuvo que ocurrirles a los animales marinos cuando se vieron forzados, o bien a convertirse en animales terrestres, o bien a perecer, eso mismo les ocurrió a estos semianimales felizmente adaptados a la selva, a la guerra, al vagabundaje, a la aventura, de un solo golpe todos sus instintos quedaron desvalorizados y en “suspense”. A partir de ahora debían caminar sobre los pies y “llevarse a cuestras a sí mismos”, cuando hasta ese momento habían sido llevados por el agua: una espantosa pesadez gravitaba sobre ellos. Se sentían ineptos para las funciones más simples, no tenían ya, para ese nuevo mundo desconocido, sus viejos guías, los instintos reguladores e inconscientemente infalibles —¡estaban reducidos, estos infelices, a pensar, a razonar, a calcular, a combinar causas y efectos, a su “conciencia”, a su órgano más miserable y más expuesto a equivocarse! Yo creo que no ha habido nunca en la tierra tal sentimiento de miseria, tal plúmbeo malestar —y, además, aquellos viejos instintos no habían dejado, de golpe, de reclamar sus exigencias. Sólo que resultaba difícil, y pocas veces posible, darles satisfacción: en lo principal hubo que buscarles apaciguamientos nuevos y, por así decirlo, subterráneos.<sup>3</sup>

Digamos que éste es uno de los ingredientes *fuertes* en la olla del mole nietzscheano. La sociedad surgida de las condiciones animales de vida que, para sobrevivir, reprime y modifica los impulsos biológicos y los convierte en modos de vivir y valorar. La explicación se continúa con los primeros pasos de la organización de los grupos humanos en la cual estos prehombrs tienen que volcarse al exterior para satisfacer sus necesidades y, en este volcarse, enfrentan a otros seres semejantes que buscan los mismos satisfactores y se ven obligados a luchar unos con otros. De esta lucha surgen vencedores y vencidos, amos y esclavos que conforman las primeras organizaciones sociales divididas en clases.

El planteamiento de la lucha de clases está presente en el conocido nietzscheano, lo que no quiere decir que se le pueda, de algún modo, asimilar al poco sazonado chamorro marxista. Sobre todo porque el análisis de Nietzsche recorre, al mismo tiempo, otros vericuetos. O, para decirlo en el len-

<sup>3</sup> *Op. cit.*, Libro segundo, 16.

guaje de moda, él efectúa otros *cortes* teóricos. Y aquí *corte* debe entenderse en el sentido de churrasco, *ryb eye*, *prime rib* y delicias por el estilo.

En última instancia, los hombres se agrupan en vencedores y vencidos dependiendo de la prevalencia en ellos de uno u otro de sus instintos o fuerzas primordiales: la fuerza activa de exteriorización, que implica arrojo y riesgo de la vida, o la pasiva y acumuladora de la conservación de la vida.

En un primer momento, los triunfadores son quienes tiene la fuerza interna de arriesgar la vida y eligen el goce de la creación. Son éstos los duros fundadores de sociedades guerreras que avasallan y someten cuanto encuentran a su paso.

Los sometidos, por conservar la vida, reprimen sus sentimientos internos, sus impulsos generales que condicionan su comportamiento pues, al no poder exteriorizarse libremente, se dirigen al interior, generando la estructura psicológica del *resentimiento*.

A partir de aquí, más que clases sociales, lo que estudia Nietzsche son *tipos* de hombre que se presentan en todas las sociedades: nobles y viles, o resentidos. La psicología y el modo de ser de ambos tipos son contrapuestos y determinan el dominio de un grupo sobre otro de acuerdo con determinadas condiciones sociales. En términos generales, algunos de los rasgos distintivos aparecen en este texto:

Mientras que el hombre noble vive con confianza y franqueza frente a sí mismo “aristócrata de nacimiento” subraya la *nuance* “franco” y también sin duda “ingenuo”, el hombre del resentimiento no es ni franco, ni ingenuo, ni honesto y derecho consigo mismo. Su alma *mira de reojo*; su espíritu ama los escondrijos, los caminos tortuosos y las puertas falsas, todo lo encubierto le atrae como *su* mundo, *su* seguridad, *su* alivio; entiende de callar, de no olvidar, de aguardar, de empequeñecerse y humillarse transitoriamente. Una raza de tales hombres del resentimiento acabará necesariamente por ser *más inteligente* que cualquier raza noble, venerará también la inteligencia en una medida del todo distinta: a saber, como la más importante condición de existencia, mientras que, entre hombres nobles, la inteligencia fácilmente tiene un dejo de lujo y refinamiento —en éstos precisamente no es la inteligencia ni mucho menos tan esencial— como lo son la perfecta seguridad funcional de los instintos *inconscientes* reguladores o incluso una cierta falta de inteligencia, así por ejemplo el valeroso lanzarse a ciegas, bien sea al peligro, bien sea al enemigo, o aquella entusiasta subitaneidad en la cólera, el amor, el res-

peto, el agradecimiento y la venganza, en la cual se han reconocido en todos los tiempos las almas nobles.<sup>4</sup>

El resentimiento como conducta global, por un lado, y la disposición para el riesgo, por otro, son fuerzas determinantes que, a partir de la segunda o tercera generación posterior a la de los *fundadores*, funciona como una *sobredeterminación* en los individuos de las diferentes clases sociales. Para Nietzsche, en todos los hombres y en diferentes grados funcionan los instintos de creación y de conservación, así como el resentimiento; pero el grado en que unos u otros predominen define los caracteres individuales de la acción.

Aunque condicionados por su situación de clase, pueden surgir entre los esclavos individuos en los que predominen los instintos fuertes, no se repriman y enfrenten su situación en nuevas luchas. Lo mismo, entre los descendientes de los guerreros fundadores de estirpes, surgen individuos físicamente débiles en los que predominan los impulsos de conservación.

El corte analítico que introduce así Nietzsche tiene consecuencias definitivas en su estudio de las sociedades, incluida la actual. Es en el grupo de los débiles de las primeras clases dominantes donde, según él, se prefiguran las formas de dominación posteriores. Ellos formarán la *casta sacerdotal* —que se prolongará en las formas del burócrata, el intelectual y el administrador— hasta abarcar el todo social, produciendo la *transvaloración* de todos los valores.

Este grupo tiene características muy particulares que le permiten transitar entre las clases básicas, pues comparte cualidades de ambas: tiene el poder, pues participa de los frutos de la dominación, y actúa por resentimiento, ya que frente al guerrero es humillado.

Desde el comienzo hay algo *no sano* —dice Nietzsche— en tales aristocracias sacerdotales y en los hábitos en ellas dominantes, hábitos apartados de la actividad, hábitos dedicados en parte a incubar ideas y en parte explosivos en sus sentimientos, y que tienen como secuela aquella debilidad y aquella neurastenia intestinales que atacan casi de modo inevitable a los sacerdotes de todas las épocas (...) Ya se habrá adivinado que la manera sacerdotal de valorar puede desviarse fácilmente de la cabaleresco-aristocrática y llegar lue-

<sup>4</sup> *Op. cit.*, Libro primero, 10.

go a convertirse en su antítesis; en especial impulsa a ello toda ocasión en que la casta de los sacerdotes y la casta de los guerreros se enfrentan a causa de los celos y no quieren llegar a un acuerdo sobre el precio a pagar. Los juicios de valor caballeresco-aristocráticos tienen como presupuesto una constitución física poderosa, una salud floreciente, rica, incluso desbordante, junto con lo que condiciona el mantenimiento de la misma, es decir, la guerra, las aventuras, la caza, la danza, las peleas y, en general, todo lo que la actividad fuerte, libre, regocijada lleva consigo. La manera noble-sacerdotal de valorar tiene —lo hemos visto— otros presupuestos: ¡las cosas van muy mal cuando aparece la guerra! Los sacerdotes son, como es sabido, los *enemigos más malvados*. ¿Por qué? Por que son los más impotentes.<sup>5</sup>

Bastará una coyuntura propia para que, manipulando sobre el lado débil de los hombres, aplicando su desarrollada inteligencia y sirviéndose de todo el poder de seducción de que es capaz, la casta sacerdotal logre el poder sobre la sociedad entera. Esta coyuntura la proporcionará el agotamiento, la falta de actividad y la decadencia de los guerreros, quienes sucumbirán a la seducción religiosa o racionalista. Así, en la decadencia griega apareció Sócrates y su secuela intelectual del platonismo, en la del Imperio romano el cristianismo y en la del Renacimiento el racionalismo, por ejemplo.

Esto implicará, para Nietzsche, una gran subversión en el dominio de las sociedades. Si antiguamente lo valorado eran la fuerza, el riesgo, la aventura y la creación, ahora lo serán la acumulación, la conservación, la represión y el cálculo. Además, el sacerdote —o el intelectual, el burócrata y el administrador— impone su dominio sobre la base de establecer complicadas reglas y ordenamientos con los que controla y excluye —al reprimirlos— los instintos e impulsos *nocivos* para el funcionamiento del sistema social establecido.

A partir de estas nuevas condiciones, que están en el origen de las sociedades modernas, el análisis se mueve en tres niveles complementarios e interrelacionados, lo que le da una peculiar complejidad: en el nivel individual se desarrolla la lucha entre los instintos fuertes y su represión por los débiles y las reglas sociales *interiorizadas*; en el terreno social, el conflicto se da entre la burocracia dominante —sacerdocio, burocracia o administración empresarial— y los individuos con sobreabundancia de instintos fuertes

<sup>5</sup> *Loc. cit.*, 6 y 7.

que deben ser domesticados o excluidos; en el plano de las naciones, es la guerra entre los Estados modernos —hoy burocracias socialistas o administraciones democráticas— y los pueblos llamados salvajes.

Fuerte, pues, y muy condimentado el guiso. Difícil de digerir y aún más de asimilar. Esto sin que añadamos ahora, de golpe y porrazo, nuevos ingredientes de los muchos que faltan para que este mole tenga la presentación de gran gala. Quede, así, en una presentación simplificada que puede prepararse para ocasiones importantes pero entre amigos, no para los compromisos con la aristocracia internacional.

De todos modos, así como lo dejamos es ya bastante ajeno al gusto por las hamburguesas con queso, los *hot dogs* o los emparedados de atún sazonados con mostaza americana al que se quiere habituar a nuestras papilas gustativas en estos tiempos. Algo conocía Nietzsche de estos “lonches” para empleados con prisa; de ahí su insistencia en la buena comida —francesa de preferencia, pero ¿por qué no también en nuestros moles, de haberlos conocido? Díganlo si no estos versos de *Así habló Zaratustra* en los que describe —con el fin de advertir y horrorizar a sus contemporáneos— el almuerzo *clase media* de 1982:

¡Mirad! Yo os muestro el *último hombre*.

“¿Qué es amor? ¿Qué es creación? ¿Qué es anhelo?  
¿Qué es estrella?” —así pregunta el último hombre,  
y parpadea.

La tierra se ha vuelto pequeña entonces, y sobre ella  
da saltos el último hombre, que todo lo empequeñece. Su  
estirpe es indestructible, como el pulgón; el último hombre  
es el que más tiempo vive.

“Nosotros hemos inventado la felicidad” —dicen los  
últimos hombres, y parpadean.

Han abandonado las comarcas donde era duro vivir:  
pues la gente necesita calor. La gente ama incluso al vecino,  
y se restriega contra él: pues necesita calor.

Enfermar y desconfiar considéranlo pecaminoso: la  
gente camina con cuidado. ¡Un tonto es quien sigue tropezando  
con piedras o con hombres!

Un poco de veneno de vez en cuando: eso produce sueños agradables. Y mucho veneno al final, para tener un morir agradable.

La gente continúa trabajando, pues el trabajo es un entretenimiento. Mas procura que el entretenimiento no canse.

La gente ya no se hace ni pobre ni rica: ambas cosas son demasiado molestas. ¿Quién quiere aún gobernar? ¿Quién aún obedecer? Ambas cosas son demasiado molestas.

¡Ningún pastor y un solo rebaño! Todos tienen lo mismo, todos son iguales: quien tiene sentimientos distintos marcha voluntariamente al manicomio.

La gente tiene su pequeño placer para el día y su pequeño placer para la noche: pero honra la salud.

“Nosotros hemos inventado la felicidad” —dicen los últimos hombres, y parpadean.<sup>6</sup>

En fin, que podemos escoger porque aún hay platillos *a la carta*. O, al menos, eso esperamos los aficionados al mole, a pesar de la bien ganada gastritis.

<sup>6</sup> *Así habló Zaratustra*. Prólogo, 5.

## LAS MARIPOSAS

*Gérard de Nerval*

*versión y nota de Tomás Segovia*

Nerval publicó en vida suya cuatro veces este poema; la primera en 1830, en el *Mercur de France au XIX<sup>e</sup> Siècle*; después en otras dos revistas: *Hommage aux Dames* (sept.-oct. 1831) y *La France Littéraire* (sept.-oct. 1833); finalmente en 1835, en el volumen de textos diversos al que intituló *Petits châteaux de Bohême*. En cada una de estas ediciones hay variantes y falta alguna o algunas estrofas, de modo que la versión completa es obra de los eruditos que, después de la muerte del autor, sumaron todas las estrofas de todas las ediciones.

Nerval habrá saqueado seguramente (como era su costumbre y como se consideraba normal en su tiempo) algún manual de entomología para confeccionar su impresionante lista de nombres de mariposas. Lo cual pone en desventaja a cualquier traductor, pero mucho más si traduce al español. La terminología de las ciencias naturales a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en un país como Francia, se forma sin duda abrevándose ampliamente, a la vez que en el viejo latín científico, en los vocabularios populares regionales, sin temor a conferirles la dignidad del lenguaje intelectual. Esa es la época en que en España las ciencias empiezan a rezagarse y el idioma a anquilosarse. Todas o casi todas las mariposas que cita Nerval existen también en España y es difícil pensar que no tengan nombre en las regiones donde se las conoce. Pero esos nombres allí vegetan, al parecer. O no hay sabios que los necesiten, o los que necesitan les repugna demasiado tomarlos del toscó pueblo: más a menudo nombran a esas especies (lo mismo que a tantas otras nociones científicas o técnicas) como han aprendido a hacerlo en libros en francés (y más tarde en inglés). Ejemplo típico de cómo una lengua pierde contacto consigo misma, que es lo que hoy llamaríamos “subdesarrollo cultural”. En todo caso, después de pedir la asesoría de un científico, el Dr. Alfonso García Aldrete, de la Universidad Nacional de México, a quien doy

aquí las gracias, he tenido que recurrir a expedientes: siempre que he encontrado un nombre español lo he utilizado, pero algunas veces me he visto obligado a españolizar un nombre francés o latino. Para compensar, me he esforzado en traducir todo el poema con la misma métrica y las mismas rimas y estrofas del original. Se trata por lo demás de un texto difícilmente interesante sin esos ingenuos alicientes.

## I

Entre tantas bellas cosas  
 Que nos faltan en invierno,  
 ¿Qué preferís? —Yo, las rosas;  
 —Yo, un prado de verde tierno;  
 —Yo, la rubia y ondeante  
 cabellera de la mies;  
 —Yo, un ruiseñor que bien cante;  
 —Yo, ¡las mariposas pues!

Flor sin tallo que retoza  
 Mariposa,  
 Una red cortarte sabe;  
 En el natural concierto,  
 Ser incierto  
 Entre la planta y el ave.

Cuando el estío regresa  
 Al bosque voy solitario:  
 Me tiendo en la hierba espesa  
 Como en un verde sudario.  
 Cada una revolotea  
 A su turno en mi redor  
 Y pasa como una idea  
 De poesía o amor.

Pasa *el fauno* con su falda  
 Negra y gualda;  
 Y el *marite* azul que en su vuelo  
 Agita chispas por galas  
 De sus alas  
 De cambiante terciopelo.

Pasa el *vulcano* premioso  
 Que un ave al volar semeja:  
 Su ala de un negro lujoso  
 Lleva una cinta bermeja.  
 ¡Oh dios!, la *azufrosa*, arriba,  
 Relumbró como centella...  
 Mas la *nacarada* arriba,  
 ¡No veo ya sino a ella!

## II

Abre, sedoso abanico,  
 Su rico  
 Manto de plata sembrado;  
 Su falda está recargada  
 Y dorada  
 De oro en verde veteado.

Ved la *macaón* rayada,  
 Parda y negra cual las cebras;  
 La *melanargia* enlutada  
 Y el *espejo*, azul a hebras;  
 La *licena* amarillenta;  
 El *morio*; el *gran-azul*; pasa  
 La *ojo-de-gamo*, que ostenta  
 en su ala un ojo de brasa.

Pero es casi noche plena;  
 La *falena*

Echa a volar con estruendo;  
 Y ya la *esfinge* sombría  
 En la umbría  
 Revolotea subiendo.

La *cuatroespejos*, que lleva  
 Sobre el gris un ojo rosa,  
 Como el murciélago, eleva  
 Su vuelo en la noche umbrosa;  
 La del *ligustro*, de verde  
 Y de amarillo partida;  
 La *del roble* ¡que no pierde  
 En el invierno la vida...!

Ved la *esfinge* con su fiera  
 Calavera  
 Sobre negro a blancos trazos:  
 En la noche al pueblerino  
 De camino  
 Asustan sus aletazos.

También odio a la *falena*,  
 Huésped hosco de la noche  
 Que nuestras llanuras llena  
 De las siete a medianoche.

Pero a ti te amo, sí,  
 Oh mariposa de día,  
 Todo es un emblema en ti  
 De amor y de poesía.

### III

¡Ay de ti por ser hermosa,  
 Mariposa  
 Que yo amo, dulce emblema!

¡Al descuido, el terciopelo  
De tu velo  
Rasga de un dedo la yema!

Una niñita inocente  
Que el corazón te atraviesa  
Sonriendo dulcemente  
Te contempla con sorpresa:  
Tus patas quedan cortadas  
Por sus uñas virginales,  
Y tus antenas, crispadas  
En los dolores mortales.

## LA IDEA DE KIERKEGAARD SOBRE LA TRAGEDIA

*Luis Villoro*

Uno de los más sugerentes estudios sobre la tragedia se encuentra en una curiosa conferencia de Sören Kierkegaard, dedicada a “los hermanos difuntos”. Con el título de “El reflejo de la tragedia antigua en la tragedia moderna”, la incluyó en su primer libro importante: *Esto o aquello (Enten-eller)*.<sup>1</sup> En ella Kierkegaard intenta fundar la posibilidad de una tragedia moderna que “reflejara”, sin repetirla, la tragedia clásica.

La primera mitad del siglo XIX fue pródiga en teorías sobre la tragedia griega. Bastaría recordar los nombres de Schiller, Schlegel, Schleiermacher, Hegel. Todos ellos concuerdan en un punto: el objeto de la tragedia trasciende lo individual; la tragedia es expresión de una acción, idea o esencia universal, se desentiende de lo particular, para incluirlo en la corriente de lo esencial, de lo cósmico o de lo divino. La tragedia tiene, pues, un elemento que rebasa la subjetividad individual.

Aristóteles diferenciaba la poesía de la historia, por el carácter universal del objeto de la primera: “que la poesía trata de lo universal y la historia, por el contrario, de lo singular”.<sup>2</sup> Establecía también que el fin de la tragedia es la acción y no los caracteres individuales que participan en ella; podría haber tragedia sin caracteres individuales, pero no la habría sin acción. Hegel, con el que se relaciona en gran parte la teoría de Kierkegaard, desarrolla esta idea aristotélica. Según él, el verdadero tema de la tragedia clásica sería lo divino, tal como aparece en el mundo de las acciones humanas.<sup>3</sup> Lo trágico se origina en la colisión de lo divino con lo particular; choque titá-

<sup>1</sup> Seguiremos la traducción francesa del danés, por Prior y Guignot (*Ou bien... ou bien*, NRF, Gallimard, París, 1949). La editorial Séneca, en su colección “Clavo ardiendo”, publicó en 1942, en México, una versión española de esta conferencia, por J. Gil Albert, con el título de “Antígona”, sin señalar la lengua de que fue hecha la traducción ni la edición utilizada.

<sup>2</sup> *Poética*, 1451b, Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, Imprenta de la UNAM, México, traducción de J. D. García Bacca.

<sup>3</sup> *Esthétique*, Aubier, París, 1944, traducción de S. Jankélévitch, t. III, 2a. parte, p. 249.

nico entre el principio eterno, parcialmente incomprensible para el hombre, y el individuo consciente de sus propios derechos. En la colisión trágica, la justicia supraindividual se restablece a costa de las particularidades exclusivas, incapaces de acomodarse a la armonía divina. De ese choque surge el sufrimiento. El individuo no puede renunciar a sí mismo, pero debe renunciar a su particularidad y aceptar el destino supraindividual, o ser destruido. De allí que no podamos menos de compadecer al héroe y aterrarnos con su suerte. Compasión y terror acompañan a la personalidad trágica. En la comedia, en cambio, el individuo conserva la seguridad; su subjetividad se mantiene incólume, porque no entra en colisión con el principio eterno supraindividual.

La crítica de Kierkegaard parte de la teoría hegeliana. También para él la tragedia clásica tiene en lo universal su objeto propio; no trata del hombre en cuanto individuo, sino que lo considera en el seno de una serie de lazos y leyes que lo trascienden. No existen individuos aislados sino hombres ligados, sin remisión, a realidades supraindividuales: su familia, su nación, la humanidad, la vida misma, la sustancia eterna; el hombre se convierte, así, en la tragedia, en la personificación de un universal concreto. Sobre él pesan todas esas relaciones que lo trascienden y nada podría hacer para librarse de ellas. Precisamente la tragedia del siglo XIX —piensa Kierkegaard—, al reducirlo todo a conflictos personales, pierde el sentido de lo propiamente trágico. “Así, cuando en nuestros días tendemos a traducir en individualidad y en subjetividad todo lo que tiene fatalidad, estamos motivados por una mala interpretación del principio trágico.”<sup>4</sup>

Kierkegaard se detiene en los sentimientos específicamente trágicos: culpabilidad y compasión. Uno de sus méritos consiste en haber desentrañado la función que desempeñan y las características que adquieren al formar parte de la tragedia. El antihegeliano Kierkegaard lleva así —histórica paradoja— la crítica de Hegel a un fecundo desarrollo.

Para comprender el carácter peculiar que adquiere la culpabilidad en lo trágico, hay que partir de la separación que establece Kierkegaard entre tres puntos de vista, ético, religioso y estético, que corresponden, como es sabido, a tres “etapas” o “niveles” en las formas de vida. Lo ético considera la culpabilidad sólo en el individuo. Mide el grado de culpa estrictamente por el monto de la falta personal. La ley ética es inexorable: a tanta falta, tanto

<sup>4</sup> *Ou bien... ou bien*, p. 112.

castigo; es una especie de máquina que confecciona un vestido ajustado a cada culpa. “La ética no ha de regatear... De la ética puede decirse lo que se ha dicho de la ley, que es una maestra cuyas exigencias condenan pero no dan vida.”<sup>5</sup> La ética sólo puede considerar las acciones transgresoras de la ley, realizadas por individuos. Por eso, cuando el pecado se nos revela “un supuesto que trasciende del individuo, que se remonta más y más lejos”, el pecado se ha perdido para la ética. Lo ético jamás consuela, sólo castiga o absuelve. Nada más alejado del punto de vista trágico: “La ética es severa y dura”; la tragedia, en cambio, expresa “un amor maternal que apacigua al inquieto”.<sup>6</sup>

Lo religioso guarda un punto de semejanza con lo ético. Al igual que éste, tiene por objeto predominante la culpa *individual*. Es cierto que la dogmática cristiana considera el pecado, y aun lo explica, a partir del pecado original; concibe, pues, el pecado enraizado en lo transindividual, como algo comunicado por un hombre a la esencia de la especie humana (Adán es, para Kierkegaard, “él mismo y la especie”).<sup>7</sup> Con todo, la religión no deja de referir el pecado a la personalidad individual del pecador; no juzga de cada culpa según la especie sino según el individuo. El pecado, aún el “original”, no le preocupa a la religión, en tanto característica específica o genérica, sino en tanto se alberga en cada alma particular. Sin embargo, lo religioso se distingue de lo ético en que no mide el castigo por el rasero de la culpabilidad; específico de lo religioso es la gracia. La gracia no se atiene a la culpa, la desborda, la cancela. El culpable no podrá jamás refugiarse en lo ético, pero siempre podrá esperar el gracioso perdón religioso. Y en este punto lo religioso se aproxima a lo estético.

Tanto lo religioso como lo trágico consuelan. “Lo trágico lleva en sí una dulzura infinita que, respecto de la vida humana, es, desde el punto de vista estético, lo que, desde otro punto de vista, son la gracia y la misericordia divinas.”<sup>8</sup> Pero ambos se distinguen por la naturaleza del consuelo que suministran: “la estética otorga el reposo antes que se haga sentir el profundo contraste del pecado, la religión sólo lo hace después de que ese contraste haya sido percibido en todo su espanto”.<sup>9</sup> Por eso, para refugiar-

<sup>5</sup> *El concepto de la angustia*, col. Austral, Espasa Calpe, B. Aires, 1940, p. 19.

<sup>6</sup> *Ou bien... ou bien*, pp. 113-114.

<sup>7</sup> *El concepto de la angustia*, pp. 21 y ss.

<sup>8</sup> *Ou bien... ou bien*, p. 113.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 114.

nos del fallo ético de nada nos serviría la estética, habremos de volvernos a la religión y clamar por la gracia. La estética no podrá salvarnos del pecado ya realizado.

Pero si lo religioso, por el consuelo que suministra, está más cerca de lo trágico que de lo ético, también se distingue radicalmente de aquél. Esta diferencia aparece con claridad al considerar la naturaleza de la culpabilidad trágica. En lo trágico, la culpabilidad trasciende al individuo. Se refiere a la familia, al Estado, al destino, a la vida misma quizás, que encarnan en un hombre. La responsabilidad propia de éste es vaga, sus límites se desdibujan hasta perderse en lo supraindividual. Es claro que el individuo debe tener algo de culpa personal, pero ésta es siempre indeterminada; el personaje trágico asume una culpa que rebasa sus intenciones individuales. El héroe no puede ser plenamente consciente de su culpa; si lo fuera, entraría en el terreno de lo ético. Lo trágico exige un momento de culpa que no sea subjetivamente consciente. Esta culpabilidad no subjetiva, transindividual, puede alcanzar al héroe al través de la familia, la nación, la vida objetiva; está regida por fuerzas que lo rebasan. En la tragedia, “la culpa original lleva en ella la contradicción de ser culpa sin serlo”.<sup>10</sup> Por eso puede decir Kierkegaard que el pecado individual, tanto en su sentido ético como religioso, no es un elemento estético, porque el pecado supone la plena responsabilidad del individuo. Cuando se introduce en la estética, lo estético se transforma en ético.

Los dioses de la tragedia griega actúan por preceptos estéticos. No juzgan la culpabilidad humana por la ética (según el pecado individual), ni por la religión (según la gracia), sino por la estética (según la culpa supraindividual). Por eso de sus condenaciones sólo podemos salvarnos por el consuelo que nos ofrece la misma tragedia. Como ya había visto Aristóteles,<sup>11</sup> la auténtica culpabilidad trágica debe llenar dos condiciones: el individuo no debe tener ni plena culpa, ni carencia total de ella; en el primer caso, no habría interés trágico sino ético, en el segundo, pasaríamos al dominio de lo religioso.

Donde el carácter específico de lo trágico se revela con mayor claridad es en la compasión. Hegel había distinguido entre dos clases de compasión: la simple simpatía por la desdicha y el sufrimiento ajenos y la verdadera

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>11</sup> *Poética*, 1452b, 30 - 1453a, 10.

piedad: la simpatía “por lo que hay de noble, de afirmativo y de sustancial en el que sufre”.<sup>12</sup> Esta última sería la verdadera compasión trágica. De esta idea podría concluirse, sin que lo diga Hegel, que la compasión trágica no podría referirse a un sujeto plenamente culpable, pues no suscitaría nuestra simpatía por la nobleza de su causa. Para que se dé este tipo de compasión es menester que la culpabilidad personal del que sufre esté por debajo del mal que le amenaza. En el terreno de lo puramente ético no hay cabida para ese sentimiento. Pues en la ética, el castigo debe ser proporcional a la culpa y no hay lugar para la simpatía por el que sufre más allá de lo que merecería su culpa individual. La verdadera piedad se dará, por lo tanto, en el campo de la estética. La distinción hegeliana apoya, así, la idea de Kierkegaard.

Kierkegaard divide el objeto de la compasión en “dolor” y “pena”. En el primero, el padecimiento sufrido se acompaña de la conciencia plena de sus causas y razones. Implica la justificación de ese padecimiento por un juicio ético. El “dolor” acepta el padecimiento como contrapeso de la culpa. La “pena”, en cambio, no es lo suficientemente reflexiva para formarse una representación de la culpabilidad individual; no se acompaña de la comprensión plena de las razones del padecimiento; las causas del sufrimiento están parcialmente ocultas; existe tan sólo un vago presentimiento de ellas, lo cual aumenta todavía más el sufrimiento. A mayor conciencia de culpabilidad en el que sufre, mayor dolor y menor pena. El máximo dolor se da en la reflexión sobre el hombre plenamente culpable, la máxima pena en la contemplación del hombre totalmente inocente.

La compasión trágica participa tanto del dolor como de la pena; porque no hay ni plena culpabilidad ni plena inocencia en el héroe. Sin embargo, se acerca más a la pena que al dolor. Simpatizamos con la justificación moral del personaje, porque tiene un alto grado de inocencia, porque su culpabilidad no es inequívoca. El dolor, en cambio, no permite la auténtica piedad, porque la culpabilidad personal es cierta y nos habla de la maldad del personaje. La falta del héroe de la tragedia griega aparece siempre indefinida, por ello tanto su pena, como la compasión que suscita, son grandes.

El dolor apunta a la ética y llega a ella cuando hay conocimiento claro de la culpa y adecuación a ella del castigo. La pena, en cambio, apunta a la religión y la alcanza en la total inocencia del que sufre (Cristo). Entre la ética y la religión se encuentra la estética. La tragedia no representa ni un

<sup>12</sup> *Esthétique*, t. III, 2a. parte, p. 251.

pleno dolor ni una pena completa; sin embargo, se mueve de preferencia en el terreno de esta última. En el momento en que toda pena se reemplaza por dolor, desaparece la auténtica piedad trágica. Eso ha sucedido, piensa Kierkegaard, en la época moderna.

Nuestra época ha perdido toda definición sustancial de la familia, del Estado, de la generación; está obligada a abandonar enteramente a su propia suerte a cada individuo, que se convierte así, en el sentido más exacto del término, en su propio creador; su falta es pues pecado, su dolor, arrepentimiento; pero por ello mismo lo trágico cesa. Así, el sufrimiento trágico, en el sentido exacto de la palabra, ha perdido en verdad su interés, pues el poder del que nace el sufrimiento ha perdido su importancia y el espectador exclama: ¡Ayúdame y el cielo te ayudará! En otras palabras: “el espectador ha perdido su conmiseración, pero la conmiseración es, tanto en el sentido subjetivo como objetivo, la verdadera expresión de lo trágico.”<sup>13</sup>

Pero ¿acaso nuestra época estaría negada en definitiva para la experiencia trágica? ¿No cabría la posibilidad de una tragedia de un nuevo tipo, adecuada a nuestro tiempo? Kierkegaard sugiere una vía para alcanzar una auténtica tragedia, sin rechazar su interés por la subjetividad individual. Sería, por supuesto, absurdo pensar en una resurrección de la tragedia clásica; para ello habría que cambiar nuestra mentalidad. La solución sería encontrar una fórmula que nos permitiera compaginar la compasión propia de lo trágico, con la reducción de la culpabilidad a la esfera de lo individual. Para ello tiene que mostrarse en el héroe una culpabilidad paradójica. El héroe no puede ser plenamente culpable. La tragedia griega salvaba la dificultad moviéndose en el terreno de la culpabilidad supraindividual, pero esa idea ya no forma parte de nuestras creencias básicas. Se trataría ahora de revelar la paradoja de la culpabilidad sin salirnos de la subjetividad. Necesitamos recuperar el equilibrio clásico entre dolor y pena, sin tener que rebasar la persona. En realidad, se trata de no caer en el dilema: pena o dolor; se trata de “mantener el fruto de la pena bajo los revestimientos del dolor”.<sup>14</sup> Kierkegaard cree encontrar la solución en la angustia. La angustia es un sentimiento paradójico. Quien obra impulsado por ella es y no es respon-

<sup>13</sup> *Ou bien... ou bien*, p. 116.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 122.

sable de su acto; porque la angustia, aunque sólo puede darse en un ente plenamente libre, nos sobrecoje como si fuera una fuerza extraña. Por ello la angustia es un sentimiento que participa a la vez del dolor y de la pena. “Pues la angustia es reflexión y, por lo tanto, se distingue esencialmente de la pena. La angustia es el sentimiento por el cual el ente se apropia de la pena y la asimila. La angustia es la fuerza motriz por la que la pena se clava en el corazón.”<sup>15</sup> Pero si la angustia no se identifica con la pena, tampoco es dolor; porque la angustia se dirige a la pura posibilidad de la culpabilidad y no a su realidad. Además, la angustia, si bien se distingue de la pena en que es reflexiva, tiene de común con ésta lo paradójico de su sentimiento de culpa: “pues quien se hace culpable por angustia es inocente: no fue él mismo sino la angustia, un poder extraño, que hizo presa en él... y sin embargo es culpable: se había hundido en la angustia a la que amaba a la vez que temía”.<sup>16</sup> La angustia sería, pues, el elemento para introducir de nuevo la compasión esencialmente trágica en el drama moderno. No tiene necesidad de apelar, como el poeta griego, a la culpabilidad supraindividual, pero tampoco al puro dolor proporcionado a la falta individual. La culpabilidad que acompaña a la angustia no trasciende a la persona; pese a ello no es culpabilidad plena, porque no está en nuestro arbitrio conjurarla. La angustia sería el signo de una fuerza extraña en nosotros. Toma, en Kierkegaard, el lugar que tenía la fatalidad en la tragedia clásica. Con ello se abre el camino a otro tipo de drama en que las fuerzas con que entra en lucha el individuo ya no se despliegan en la esfera cósmica, sino en el interior de la subjetividad. Los dioses han sido acogidos en el fondo oscuro del hombre.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>16</sup> *El concepto de la angustia*, p. 46.

## HOY TENGO EL DÍA MUERTO

*Nuria Parés*

Hoy tengo el día muerto  
bien tendido a lo largo,  
muerto,  
con el mirar vidriado,  
muerto,  
con el sentir sin pulso,  
muerto,  
con el deseo mudo,  
muerto,  
muerto ya sin remedio, muerto.  
Que no lo vea nadie,  
muerto,  
con los brazos cruzados,  
muerto,  
con la boca callada,  
muerto,  
con su tiempo vacío,  
muerto,  
muerto ya sin remedio, muerto.  
Lo enterraré en un libro,  
muerto,  
en el reloj parado de la sala,  
muerto,  
en el cajón del comedor, entre cuchillos,  
muerto.  
¡Ay mi recién nacido, mi día pequeñito  
muerto ya sin remedio, muerto!

## CORRESPONDENCIA

*Carson McCullers*

113 Whitehall Street  
Darien, Conn.,  
U.S.A.  
3 de noviembre, 1941

Manoel García,  
Calle São José 120,  
Río de Janeiro,  
Brasil,  
Sudamérica

Querido Manoel:  
Se me hace que al ver la dirección de Estados Unidos en esta carta ya sabrás de qué se trata. Tú apareces en la lista que clavaron en el pizarrón de nuestra secundaria con nombres de estudiantes sudamericanos con los que nos podíamos escribir. Yo fui la que escogió tu nombre.

A lo mejor debería decirte algo de mí misma. Soy una niña de trece años entrando a catorce y estoy en mi primer año de secundaria. Es difícil describirme exactamente. Soy alta y no se puede decir que tenga buen cuerpo pues crecí demasiado rápido. Tengo los ojos azules y no sé de qué color se podría decir exactamente que es mi pelo a menos que sea castaño claro. Me gusta jugar beisbol y hacer experimentos científicos (como de esos que se hacen con un juego de química) y leer toda clase de libros.

Toda mi vida quise viajar pero lo más lejos que he llegado es a Portsmouth, Nuevo Hampshire. Últimamente he pensado mucho acerca de Sudamérica. Desde que escogí tu nombre de la lista también he pensado mucho acerca de ti e imaginado cómo eres. He visto fotos del puerto de Río de Janeiro y puedo verte en mi imaginación paseando por la playa bajo el sol. Te imagino de brillantes ojos negros, piel morena y pelo negro rizado. Siempre me han traído loca los sudamericanos aunque nunca conocí

ninguno y siempre quise viajar por toda Sudamérica y en especial a Río de Janeiro.

En vista de que vamos a ser amigos y escribirnos me parece que más nos vale saber cosas serias de nosotros mismos de una vez. Recientemente he pensado mucho acerca de la vida. He reflexionado sobre un sinnúmero de cosas tales como por qué nos pusieron en la Tierra. He decidido que no creo en Dios. Por otro lado no soy atea y me parece que existe una razón para todo y la vida no es en vano. Cuando te mueres me parece que creo que algo le ocurre al alma.

No he decidido muy exactamente qué voy a ser y me preocupa. A veces pienso que quiero ser un explorador del Ártico y otras veces pienso que voy a ser periodista y progresar hasta ser escritora. Durante años quise ser actriz, en especial de las trágicas que hacen papeles tristes como Greta Garbo. Pero en el verano sin embargo cuando organicé una función de Camille y yo hice de Camille fue todo un fracaso. El acto se llevó a cabo en nuestro garaje y no te puedes imaginar qué fracaso tan horrible fue. Así que ahora pienso más en hacer periodismo, en especial en ser corresponsal en el extranjero.

No me siento exactamente igual a los demás alumnos de primero de secundaria. Siento como que soy diferente. Cuando invito a una niña a pasar la noche conmigo el viernes en la noche lo único que quieren hacer es ir a conocer gente en la tiendita de la esquina y ese tipo de cosas y en la noche cuando ya nos acostamos en la cama y todo si se me ocurre proponer temas serios lo que pasa casi siempre es que se quedan dormidas. No les interesa en lo más mínimo nada de los países extranjeros. No vayas a creer que soy la gente más impopular del mundo ni nada por el estilo pero lo que pasa es que los demás alumnos de primero de secundaria no me matan y yo tampoco a ellos y eso es todo.

Pensé mucho tiempo en ti, Manoel, antes de escribirte esta carta. Y siento algo muy fuerte dentro de mí que me dice que nos llevaríamos juntos. ¿Te gustan los perros? Tengo un airdale que se llama Thomas y es un perro de un solo dueño. Siento como que te he conocido desde hace mucho pero mucho tiempo y que podríamos discutir toda clase de cosas juntos. Mi español no es muy bueno naturalmente pues apenas lo empecé a llevar. Pero pienso estudiar diligentemente para que entre nosotros podamos descifrar lo que nos digamos cuando nos encontremos.

He reflexionado acerca de muchas cosas. ¿Te gustaría pasar tus vacaciones de verano aquí conmigo el próximo verano? Creo que sería increíble. Tam-

bién se me han ocurrido otros planes. A lo mejor el año que entra después de que ya hayamos pasado un tiempo juntos, tú podrías quedarte en mi casa y entonces ir a la secundaria de aquí y cambalacheamos y yo me voy y que quedo en tu casa y voy a la secundaria sudamericana. ¿No te late? Todavía no he hablado de esto con mis papás porque estoy esperando a ver qué te parece a ti primero. Espero excesivamente saber de ti y averiguar si tengo razón en que los dos sintamos igualito acerca de la vida y otras cosas. Puedes escribirme todo lo que se te ocurra, pues ya te dije que siento que ya te conozco de maravilla. Adiós\* y te envío todos y cada uno de mis mejores deseos.

Tu amiga cariñosa,

Henky Evans

P. D. Mi nombre en realidad es Henrietta pero la familia y la gente que vive por aquí me dicen todos Henky porque Henrietta suena medio no sé cómo. Te mando ésta por aéreo para que te llegue más pronto. Adiós\* otra vez.

113 Whitehall Street  
Darien, Conn.,  
U.S.A.

25 de noviembre, 1941

Manoel García,  
Calle São José 120,  
Río de Janeiro,  
Brasil,  
Sudamérica

Querido Manoel:

Han pasado tres semanas y yo habría creído que para estas fechas ya habría carta tuya. Pero es del todo posible que las comunicaciones se lleven mucho más tiempo del que yo había imaginado, sobre todo a causa de la guerra. Leí todos los periódicos y el estado del mundo implora dentro de mí. No había pensado que volvería a escribirte hasta no saber de ti pero

\* En español en el original (T).

como dije ha de llevarse mucho tiempo estos días para que las cosas lleguen a los países extranjeros.

Hoy no fui al colegio. Ayer en la mañana cuando desperté amanecí toda llena de salpullido, inflamada y colorada y parecía como si me hubiera dado viruela por lo menos. Pero cuando vino el doctor dijo que era urticaria. Tomé medicinas y desde entonces estoy enferma en cama. He estado estudiando latín ya que estoy sumamente a punto de reprobalo. Me dará gusto cuando se me quite la urticaria.

Había una cosa que se me olvidó en mi primera carta. Creo que deberíamos intercambiar fotografías. Tienes una fotografía tuya, en tal caso por favor envíala pues quiero estar de veras segura de si eres como te imagino. Te estoy adjuntando una instantánea mía. El perro que se está rascando en la orilla es mi perro Thomas y la casa al fondo es nuestra casa. Tenía el sol en los ojos y por eso mi cara está toda torcida como está.

Estaba leyendo un libro muy interesante el otro día acerca de la reencarnación de las almas. Eso significa, en caso de que no hayas tenido oportunidad de leer nada al respecto, que vives muchas vidas y eres una persona en una época y otra más adelante. Es muy interesante. Mientras más pienso en ello más creo que es verdad. ¿Qué opiniones tienes al respecto?

Una cosa de la que siempre me ha sido difícil darme cuenta de ella es esa de cómo cuando aquí es invierno es verano debajo del ecuador. Por supuesto que sé por qué es esto así, pero al mismo tiempo siempre me llama la atención por peculiar. Por supuesto que tú has de estar acostumbrado a ello. Tengo que estarme acordando que ahora es primavera en donde tú estás, aun cuando estemos en noviembre. Mientras que los árboles están desnudos aquí y el calentador está puesto apenas está empezando la primavera en Río de Janeiro.

Todas las tardes espero al cartero. Tengo la fuerte sensación o una especie de presentimiento de que sabré de ti en el correo de esta tarde o mañana. Las comunicaciones han de llevarse más tiempo de lo que yo había imaginado aun por avión.

Afectuosamente tuya,

Henky Evans

113 Whitehall Street  
Darien, Conn.,  
U.S.A.  
29 de diciembre, 1941

Manoel García,  
Calle São José 120,  
Río de Janeiro,  
Brasil,  
Sudamérica

Querido Manoel García:

Sencillamente me es imposible comprender por qué no he tenido noticias tuyas. ¿No recibiste mis dos cartas? Mucha otra gente en el salón ha recibido cartas de sudamericanos hace mucho tiempo. Prácticamente han pasado ya dos meses desde que empecé la correspondencia.

Recientemente me pasó por la cabeza que tal vez no te ha sido posible dar con nadie que sepa inglés por allá y pueda traducir lo que te escribí. Pero me parece que podrías haber encontrado a alguien y de cualquier modo se sobrentendía que los sudamericanos cuyos nombres estaban en la lista estaban estudiando inglés.

Quizás ambas cartas se perdieron. Me doy cuenta de que las comunicaciones algunas veces pueden errar su camino, en especial debido a la guerra. Pero aun cuando una carta se hubiera perdido a mí me parece como que la otra habría llegado a su destino sin falta. Sencillamente no lo puedo comprender.

Pero por ventura existe alguna razón que yo desconozco. Acaso has estado muy enfermo en el hospital o acaso tu familia se mudó a una nueva dirección. Es probable que reciba noticias tuyas muy pronto y todo se desenredará. Si es que ha tenido lugar un error semejante por favor no pienses que estoy enojada contigo por no saber de ti antes. Aún sinceramente quiero que seamos amigos y mantener la correspondencia porque siempre me han traído loca los países extranjeros y Sudamérica y sentí como que te conocía luego luego desde el principio.

Estoy bien y espero que tú estés igual. Me gané una caja de dos kilos de dulces de cereza en una rifa de beneficencia que se llevó a cabo para reunir fondos para los necesitados en Navidad.

En cuanto recibas esto por favor contesta y explica qué sucede, de otro modo sencillamente no puedo comprender qué ha sucedido. Quedo,  
Sinceramente,

Henrietta Evans

113 Whitehall Street  
Darien, Conn.,  
U.S.A.  
20 de enero, 1942

Sr. Manoel García,  
Calle São José 120,  
Río de Janeiro,  
Brasil,  
Sudamérica

Estimado Sr. García:

Le he enviado tres cartas de toda buena fe y esperé que usted cumpliera con su parte en la idea de que estudiantes americanos y sudamericanos mantuvieran una correspondencia como se suponía que debía ser. Prácticamente todas las personas del salón recibieron cartas y algunas inclusive presentes de amistad, aun cuando ninguna estuviera especialmente loca por los países extranjeros como yo lo estaba. Esperé noticias todos y cada uno de los días y le di a usted los beneficios de todas las dudas. Pero ahora me doy cuenta de cuan grave error cometí.

Lo único que deseo saber es lo que sigue. ¿Por qué habrá usted permitido que su nombre apareciese en la lista si no tenía intención ninguna de cumplir con su parte en el convenio? Lo único que quiero decir es que si hubiera sabido entonces lo que sé ahora sin duda ninguna habría escogido a otro sudamericano.

S. s. s.,

Miss Henrietta Hill Evans

P. D. No puedo perder ni un minuto más de mi muy valioso tiempo escribiéndole más a usted.

*Traducción de Bárbara Jacobs*

## LOS DERECHOS HUMANOS DE LAS MINORÍAS CULTURALES

*Rodolfo Stavenhagen*

Se ha criticado la Declaración Universal de los Derechos Humanos de la ONU (1948) porque está demasiado inspirada en los conceptos occidentales de libertad del individuo, y por ser demasiado individualista, es decir, etnocentrista. En muchas sociedades del mundo occidental, los derechos humanos individuales son ajenos a los valores culturales. En otras palabras, el concepto mismo de derechos humanos es relativo, propio de ciertas sociedades en determinados momentos de su historia, y, por lo tanto, carece de validez universal. Incluso se ha acusado a los países occidentales de querer imponer su visión de los derechos humanos a otras sociedades. Esta ha sido, por ejemplo, la reacción del bloque socialista ante las pretensiones de los Estados Unidos de autoerigirse en campeones mundiales de los derechos humanos; y, de igual manera, algunos países asiáticos, árabes y africanos, ven en las campañas norteamericanas en favor de los derechos humanos una expresión más del colonialismo occidental.

Otros, en cambio, sostienen que los derechos humanos, aun cuando su primera expresión formal se haya dado en la época moderna, en Occidente, tienen carácter universal y representan una conquista para toda la humanidad. Se afirma que los intentos por “relativizar” los derechos humanos constituyen un ataque al concepto mismo que lo debilitará y que representa un retroceso histórico, ya que los “derechos humanos” se refieren a todos los seres humanos, sin distinción del tipo de sociedad o de cultura en la cual viven.

Más allá de los usos políticos e ideológicos a los que se prestan estas controversias, es indudable que se trata de un problema real y además de gran actualidad. Tomemos algunos ejemplos.

El derecho a la vida es el más fundamental de los derechos humanos. El de la libertad individual le sigue de cerca (es decir, el derecho a no ser privado de la libertad si no existe un delito tipificado y un proceso judicial de por medio). Sin embargo, en muchos países el Estado priva a los individuos de su vida y/o de su libertad en nombre de conceptos colectivos tales como

“seguridad nacional”, “bienestar colectivo”, “proceso revolucionario”, “bien de la patria”, etc., aun cuando no se les compruebe delito alguno (salvo, tal vez, el de existir y pensar). Esto se ha dado tanto en Occidente como en Oriente, sobre todo en periodos de emergencia o de convulsiones sociales.

Otros ejemplos son menos nítidos. En muchas sociedades, el individuo es bastante menos importante que en las democracias liberales. Lo que cuenta más en muchas tradiciones culturales es la familia, el linaje, la casta, la comunidad religiosa, la tribu. El individuo sólo existe y se identifica en función de su pertenencia a una colectividad. Adquiere identidad como miembro de dicha colectividad. Sus diversos papeles o “roles” sociales, económicos, políticos, se dan en la medida en que se adhiere a su grupo y, éste a su vez, logra mantenerse y desarrollarse como “actor social” en la medida en que el individuo se subordina a la colectividad y se suma a los principios de coherencia y estructura del grupo. En estas sociedades, a diferencia de Occidente, la estructura social se basa en la interrelación de grupos más que en las relaciones entre individuos. Hay ocasiones en que la libertad del individuo puede entrar en conflicto con la estructura del grupo. En tales casos, los derechos humanos del individuo se subordinan al interés colectivo, y cuando no sucede así, peligra la supervivencia del grupo.

Desde luego, en Occidente no faltan ejemplos de lo mismo: la Iglesia, las sectas religiosas, el ejército, ciertos partidos políticos, las burocracias públicas y privadas, todas estas instituciones también limitan los derechos de los individuos en nombre de la colectividad.

Los conflictos entre derechos humanos individuales y colectivos tenderán probablemente a agudizarse en el futuro, así como los conflictos entre diferentes tipos de derechos colectivos, o derechos de los pueblos. Entre los primeros, se puede señalar la posición de inferioridad que ocupan las mujeres en muchas sociedades tradicionales. En nombre de los derechos humanos individuales se promueve la igualdad de la mujer en relación con el hombre, pero la defensa de la identidad cultural de un pueblo y de los valores tradicionales (un derecho colectivo) puede constituir un obstáculo para alcanzar dicha igualdad. Esta situación se ve ejemplificada en el caso de las niñas africanas mutiladas sexualmente en el marco de costumbres tribales. Otro ejemplo de conflicto entre dos derechos colectivos es la contradicción entre los derechos humanos legítimos de una minoría nacional que busca su autodeterminación y la que defiende un estado en nombre de su soberanía y la integridad de su territorio.

La autodeterminación de los pueblos, considerada con frecuencia como el derecho humano colectivo fundamental, fue establecida como principio de derecho internacional a raíz de la primera guerra mundial. Entonces sirvió para justificar la creación de nuevos estados en Europa oriental y del desmembramiento de los imperios zarista, austro-húngaro y otomán. Así se pensó asegurar la paz, pero las potencias occidentales no consideraban que el mismo principio debía aplicarse a sus colonias.

No fue sino después de la segunda guerra mundial que este principio fue extendido a las colonias europeas, y significó el derecho de los pueblos a erigirse en estados soberanos. Así surgieron a la vida independiente docenas de estados nuevos. La mayor parte de las naciones independientes que forman actualmente el sistema internacional tienen menos de cuarenta años de existencia. Pero las resoluciones de las Naciones Unidas fueron claras; el derecho a la libre determinación se aplicaba solamente a los pueblos sometidos a administración colonial. De ninguna manera debía interpretarse como un derecho de secesión de minorías o regiones de un Estado ya constituido. De esta manera se protegía la integridad territorial de los viejos estados establecidos. En cuanto a los nuevos estados, una vez adquirida su independencia, consideraban como sagrada su integridad territorial y negaban a otros el derecho que ellos mismos habían reclamado. La cuestión nacional, como se llamaba, llegó a ser mucho más un problema de política y de relación de fuerzas, que un problema de derecho.

El ejemplo más dramático lo proporciona la India, que al momento de su independencia fue dividida en dos: India y Paquistán, el cual a su vez tuvo que aceptar, años después, la creación de Bangladesh en su parte oriental. En Nigeria, en cambio, una sangrienta guerra civil impidió el establecimiento independiente de Biafra. A Namibia, todo el mundo le reconoce su derecho a la autodeterminación, salvo Sudáfrica que controla este territorio ilegalmente. Los palestinos reclaman el mismo derecho, y la comunidad internacional se encuentra dividida en cuanto a las modalidades de su aplicación (estado independiente, autonomía). Mientras tanto Israel, que luchó por su propia autodeterminación (que los países árabes siempre le negaron), ahora se la niega a los palestinos. Los curdos, diseminados entre Iraq, Irán y Turquía, luchan desde hace años por una libre determinación que nadie les quiere reconocer.

Podría parecer, entonces, que el principio de la autodeterminación de los pueblos está aún lejos de ser un derecho universalmente reconocido y

aceptado, y que es aplicado o no, en función de la política de poder de los estados existentes. Belice es ahora independiente porque Guatemala no tiene la suficiente fuerza para imponer sus pretendidos derechos sobre este territorio, y, porque, dicho sea de paso, a México le conviene más un Belice independiente que guatemalteco. En estas circunstancias, la voluntad del pueblo beliceño puede también ser respetada. No ha sucedido así, para citar un ejemplo contrario, con el pueblo de Timor oriental que reclama su libertad pero que fue integrado contra su voluntad a Indonesia después de que se retiraron los colonizadores portugueses. Remontándonos un poco en la historia encontramos que los estados bálticos fueron absorbidos por la Unión Soviética en la segunda guerra mundial, y que los Estados Unidos se anexó Puerto Rico y Hawái a fines del siglo pasado. Más recientemente la Unión Soviética invadió Afganistán y los Estados Unidos Granada, y en ninguno de los dos casos estas potencias parecen preocuparse por el principio de la autodeterminación que ambas han defendido tan vehementemente en los foros internacionales.

Nadie niega ya —sobre el papel— el derecho a la autodeterminación de naciones ya constituidas en estados. Pero cuando se habla de la autodeterminación de los *pueblos*, como lo hacen las resoluciones de las Naciones Unidas, la cosa se vuelve más compleja y problemática. Porque, ¿cómo se define un pueblo? Sobre este punto ha corrido mucha tinta, y no existe consenso general. Pero aun suponiendo que se llegara a definir con claridad, ¿en qué momento puede un pueblo disfrutar de su derecho (abstracto) a la autodeterminación, y de qué manera? ¿Qué pasa cuando dos pueblos (palestinos e israelíes, por ejemplo) reclaman derechos similares de autodeterminación en el mismo territorio; o cuando un pueblo minoritario (*vgr.* Québec, Irlanda del Norte) anhela una forma de autodeterminación que no desea el pueblo mayoritario del Estado al que pertenece aquél?

La libre determinación de los pueblos no sólo es un derecho humano fundamental y un principio de derecho internacional; también es bandera política de tirios y troyanos. La autodeterminación de unos es la subversión para otros, y el principio universal, hermosamente inscrito en las resoluciones de las Naciones Unidas, se vuelve en la práctica objeto de luchas, conflictos y discordias.

Se piensa comúnmente que “Estado” y “nación” son la misma cosa, o cuando menos deberían serlo. El Estado, se afirma, no es más que la expresión jurídico-política de la nación; ésta se define en términos étnicos, lingüís-

ticos culturales y psicológicos, y además ocupa un territorio. Los pueblos, en cambio, también pueden ser grupos étnicos que no necesariamente se constituyen en naciones y en estados. Las definiciones de “pueblo” y “nación” abundan y la confusión al respecto refleja la complejidad del tema.

Existen actualmente más de 150 estados independientes. Pero también existen más de 5 000 etnias o pueblos, que se distinguen unos de otros en función de criterios objetivos y subjetivos. Si el principio de la libre determinación fuera aplicado con todo rigor y de manera pareja, muchos miles de estos pueblos (tal vez no todos) tendrían el derecho a constituirse en estados independientes. Es evidente que en el mundo actual esto no es posible y que probablemente constituiría un retroceso histórico.

Pero entonces, ¿qué papel han de desempeñar estas etnias o pueblos en el sistema internacional y, con mayor razón, en el interior de los estados constituidos? ¿Qué derechos tienen y cómo los pueden hacer respetar? Estas preguntas, aparentemente tan sencillas, han conducido a graves conflictos internacionales (incluso a dos guerras mundiales).

En muchos casos el estado nacional es en realidad un estado *etnocrático*, es decir, en el cual uno solo de los grupos étnicos en presencia detenta el poder político y logra imponer su dominio cultural en perjuicio de las demás etnias. En algunos casos, existen estados multinacionales (India, Unión Soviética, China, Yugoslavia), en los cuales (cuando menos en principio) los diferentes grupos étnicos o nacionalidades disfrutaban de igualdad de derechos. Pero, por lo general, las minorías nacionales o culturales no disfrutaban de los mismos derechos que las etnias dominantes. Y esta situación ha creado en todas partes del mundo focos permanentes de tensión y conflictos.

Han sido varias las políticas seguidas por los estados nacionales con respecto a los grupos étnicos subordinados (es un error llamarlos “minorías” porque a veces constituyen mayorías numéricas: por ejemplo, los africanos en África del Sur, los indios en Bolivia y en Guatemala); a saber:

- a) el genocidio, practicado por varios países latinoamericanos contra sus poblaciones indígenas, en Australia contra los aborígenes, en Turquía contra los armenios, en Alemania contra los judíos y los gitanos, etc., constituye un crimen contra la humanidad y un delito internacional;
- b) el *apartheid*, la discriminación o la segregación: África del Sur; los negros en los Estados Unidos; los árabes en Israel; los judíos en

- los países árabes; los indios en muchos países latinoamericanos; grupos tribales en Asia sudoriental, etcétera;
- c) la asimilación o la integración: Inmigrantes en los Estados Unidos, poblaciones indígenas en algunos países latinoamericanos; diversos grupos étnicos en Europa Occidental; bereberes en Argelia; tribus minoritarias en África, etcétera.

A parte del genocidio, que es la destrucción física de un pueblo, las demás políticas señaladas conducen al *etnocidio*, o sea, a la destrucción cultural de un pueblo, y ésta se lleva a cabo con frecuencia en nombre del desarrollo económico y social y de la unidad nacional (por ejemplo, el indigenismo en América Latina). A diferencia del genocidio, el etnocidio no es considerado como delito, aunque ha habido intentos en Naciones Unidas de tipificarlo como tal.

En cuanto a los derechos humanos se refiere, el derecho internacional prohíbe la discriminación contra los individuos por motivos raciales, culturales, religiosos, lingüísticos, etc. Es decir, se protege a los individuos miembros de minorías nacionales o culturales. Pero en ninguna parte se afirma positivamente el derecho de los grupos étnicos como tales a ejercer y desarrollar su propia cultura.

El principio internacional de la autodeterminación de los pueblos deberá incluir tarde o temprano los derechos colectivos de las etnias que viven en el marco de estados nacionales ya constituidos. Muy pocos son los estados que incluyen en sus legislaciones nacionales dispositivos tendientes a respetar y promover la dinámica cultural de las etnias subordinadas.

La relación entre estas etnias y los estados de los que forman parte (*la cuestión étnica*) constituye uno de los problemas más explosivos, y menos comprendidos, de nuestra época.

En la medida en que el origen histórico de las naciones modernas está vinculado a la conquista del poder político por parte de la burguesía como clase social hegemónica, la formación del estado nacional significa un proceso de integración en lo económico, lo social y lo cultural. Esto ha conducido a la desaparición de muchos pueblos y culturas y a la constitución de otros nuevos. La mayoría de los estados modernos adoptan como ideología nacional dominante la de la homogeneidad cultural de su población (algunos, incluso, la supuesta pureza racial; pero la ideología racista que ha conducido al genocidio de pueblos enteros, es, felizmente, minoritaria).

La ideología de la cultura nacional ha producido en muchas ocasiones la subordinación y discriminación de etnias minoritarias y la negación de sus derechos culturales (y con frecuencia, sus derechos humanos más elementales). Numerosas naciones han adoptado, en nombre de la ideología de la cultura nacional, políticas de asimilación forzada de las minorías nacionales que viven en su territorio. Así se prohíbe a los niños que hablen su idioma materno si éste no coincide con la lengua oficial. Se prohíben costumbres y tradiciones que forman parte del patrimonio cultural de las etnias subordinadas. Se ridiculizan sus formas de vestir y de comportarse. Se desprecian sus manifestaciones artísticas. Se relega al olvido su historia y se niega su identidad de mil maneras. Se alega que la razón de estado debe prevalecer sobre los intereses del grupo étnico. Este proceso de destrucción sistemática de la cultura de un pueblo, el *etnocidio*, es practicado por la mayor parte de los estados nacionales en el mundo, y hasta hace muy poco se consideraba como un hecho histórico natural, inevitable y aún justificable dentro del proceso de desarrollo y de modernización.

Sin embargo, desde hace algunos años, este modelo del estado nacional *etnocrático* está siendo cuestionado por una creciente militancia de las etnias minoritarias y subordinadas en diferentes partes del mundo. Así, por ejemplo, los vascos y catalanes se rebelan contra el dominio español. Los galeses, irlandeses y escoceses no aceptan la imposición del modelo cultural inglés en Gran Bretaña. En Francia, bretones, occitanos y córcegos rechazan el centralismo francés.

*Los québécois* que hablan francés exigen igualdad con la mayoría que habla inglés en Canadá. En los Estados Unidos, la multitud de grupos étnicos niegan validez al concepto del *Melting-pot* (crisol) según el cual debería conformarse al modelo cultural dominante de los WASPS (White, Anglo-Saxon, Protestants).

Pero los problemas étnicos de mayor gravedad se dan, sin duda, en los países del Tercer Mundo. En gran parte de estos países resulta imposible aplicar el modelo del estado etnocrático, homogéneo desde el punto de vista cultural. Muchas naciones del Tercer Mundo, erigidas en estados independientes desde hace menos de treinta años, constituyen verdaderos mosaicos lingüísticos y culturales. Sus fronteras políticas, heredadas de la colonización (como en África) no coinciden con la distribución territorial de los grupos étnicos. Con frecuencia, una sola de estas etnias (y ni siquiera siempre la mayoritaria) controla el poder político y se niega a compartirlo

con las demás. Numerosos estados de Asia constituyen conglomerados de etnias que compiten entre sí por el poder económico y político.

Las tensiones y los conflictos entre grupos étnicos con frecuencia esconden aspectos de la lucha entre clases sociales (campesinos *vs.* terratenientes; clase obrera *vs.* burguesía industrial comercial), pero muchas veces calan mucho más hondo y no pueden ser comprendidos solamente en términos socioeconómicos. En ocasiones, los conflictos de índole étnica son ocasionados por motivos políticos o ideológicos (por ejemplo, el movimiento *Sikh*, en la India, creado para causar dificultades al gobierno de Indira Gandhi, o las reivindicaciones de los indios miskito en Nicaragua, manipulados por la CIA en contra del gobierno sandinista).

Actualmente, se ha agotado históricamente el modelo del estado nacional etnocrático, característico de la etapa de surgimiento de la burguesía y de la formación del mercado nacional. Por ello, las políticas etnocidas son cada vez menos justificables, aun cuando se presentan en el ropaje de la unidad nacional. Y por ello, desde hace algunos años, centenas de etnias en el mundo comienzan cada vez con mayor conciencia a reclamar sus derechos culturales colectivos, tanto a nivel nacional como en los foros internacionales. Y ante el *etnocidio* de que son víctimas, proclaman la necesidad de auténticas políticas de *etnodesarrollo*.

## ALGUNOS PEDAZOS DESCOLORIDOS DE TELA BARATA

*Juan Vicente Melo*

*para Tomás Segovia*

Después de comer, me encerré en el estudio, encendí un cigarro y puse el disco. Acostado en el sofá, miraba el humo azuloso y al través de la ventana los árboles secos, el cielo gris, los tejados (ahora) sin esas sábanas blancas que revoloteaban como velas en los días soleados. Hacía mucho tiempo que no escuchaba esa música, desde el tiempo en que mirábamos juntos caer las hojas y aquellas otras, las primeras tardes del otoño que comenzó sin ti. Entonces (hace apenas un año) recostados en este sofá, mirábamos caer las hojas o hablábamos de las sábanas colgadas en las azoteas de las casas vecinas. Repetías que te gustaría envolverte en ellas y bailar, sintiéndolas húmedas y limpias contra tu cuerpo. Tarareabas una melodía lenta y antigua llevando ligeramente el compás con tu mano derecha (que acariciaba, apretaba el cigarro. La izquierda apretaba, acariciaba mis dedos). Yo, en cambio, imaginaba que la embarcación que nos conduciría a países lejanos e imposibles anunciaba por última vez la invitación al viaje y empezaba a deslizarse por la bahía. Las velas se hinchaban generosamente. Sonreíamos, tomados de la mano; éramos los únicos pasajeros. “Eres un niño”, decías, besándome en la nuca o despeinándome suavemente. Y te hablaba, otra vez, de esos lugares conocidos en mis lecturas de infancia y que tenían que ser reales porque no era justo que fuera un engaño; te contaba de Sandokan o del capitán del buque fantasma errando por todos los mares; te decía los nombres de esos países, de las islas deshabitadas, muchos de los cuales inventaba cada tarde. Sonreías mientras seguías con los ojos semicerrados las complicadas figuras azulozas que provocaban con el humo de ese cigarro que nunca faltaba en tu mano (a grado tal que era algo tan tuyo como ese aro que, cuando te conocí, pensé que era de compromiso, de matrimonio. Luego me explicaste que te lo había regalado alguien que te quería mucho, para festejar tu cumpleaños. Más tarde supe que había sido tu hermano).

Entonces éramos felices porque éramos iguales y no podía dejar de pensar en esas y otras muchas cosas más mirando las hojas y las sábanas mientras fumábamos y oíamos la música. El disco terminaba y tú, zafándote de mi abrazo, te levantabas para volverlo a poner (“Porque me gusta mucho”, eso decías, como si yo no lo supiera). Te miraba: inclinada, el cabello te caía sobre la cara y el pecho y toda tú, con la luz que entraba por la ventana, parecías temblar. El tiempo que mediaba entre tu levantarte del sofá y que el disco volviera a sonar me parecía desesperada y hermosamente interminable, igual a esa confusa, paciente espera que precedía tu llegada al estudio, tu abrir la puerta y mirarme un momento, sonriendo levemente antes de agitar la mano derecha en señal de saludo. Te veía entonces, todas las tardes, como si fuera la primera vez y descubría algo nuevo, pequeñísimo, que no conocía de tí; a veces me parecías otra, maravillosamente ajena y lejana y corría a abrazarte después de que te habías tapado los ojos y murmurabas “no me mires, no me mires, me da miedo”. Luego se iniciaba la obertura del *Orfeo* de Gluck que tarareabas casi en silencio, te asomabas (apenas) a la ventana, secundabas la melodía, el comienzo de las primeras arias, abrías los ojos, permanecías un instante extrañamente inmóvil viendo las hojas y las sábanas y regresabas a mi lado, tibia, a mi abrazo, a rozar con tus manos mi pecho, a reposar tu cabeza sobre mi hombro, a esperarme. Después te recogías el cabello (puedo verte con un pasador en la boca mientras anudabas la trenza que acabaría arriba, muy negra y sedosa) y preguntabas:

—¿Has pensado en matarte?

Yo, casi dormido, te contestaba, acariciándote la espalda:

—Nunca, me daría miedo.

Entonces me incorporaba levemente y volvía a mirarte, ya seria, terminando tu peinado, mordiéndote los labios, encendiendo otro cigarro, contemplando las volutas de humo azul.

—No se te ocurra hacerlo.

—Y tú, ¿lo has pensado alguna vez?

Contestabas, invariablemente:

—Cuando se está enamorado, siempre se piensa en eso.

Pero enseguida reías:

—Eres un niño. Un gran niño tonto. No me hagas caso. Esa frase la leí en un libro, hace mucho tiempo, y me hace mucha gracia. Es lo mismo que tus islas deshabitadas y los nombres de esos países.

Todo eso sucedió el año pasado. Luego, hicimos aquel viaje. A nuestro regreso, encontramos la carta en la que Elena me anunciaba que volvería repitiéndome que estaba arrepentida y segura de sí misma (quiero decir: de su amor por mí). Ya no volviste. El disco quedó cuidadosamente guardado en su álbum (hoy, lo he buscado para recordarte: Orfeo y Eurídice inclinan sus cabezas y se tocan los hombros; Amor los observa y sonrío misteriosamente. Descubro que es una portada ridícula. Deutsche Gramophon Gesellschaft. Dietrich Fischer-Dieskau, María Stader, Rita Streich. Tiene tres colores: verde, azul, negro). Mientras comíamos, Elena, tranquilamente, me dio la noticia de tu muerte.

—Habrà que ir— añadió, mientras la miraba sin sentir nada (sólo una extraña sorpresa y digo extraña porque no fue dolorosa), ni siquiera el recuerdo de aquel antiguo miedo a la felicidad que los dos experimentamos, sin confesárnoslo, la noche en Coatepec; ni siquiera el recuerdo de aquellas tardes que terminaban frente a nuestros cuerpos semidormidos, levemente fatigados; ni siquiera el olor del perfume que invadía el cuarto y que tanto me molestaba al principio pero que después extrañaba y exigía si tú, sin motivo alguno, dejabas de ponértelo; ni siquiera el aria de Orfeo que tarareabas casi en silencio y que llegué a repetir en el despacho o a la hora de la comida o mientras manejaba el coche de regreso a casa, creo que simplemente porque me gustaba que te gustara a ti; ni siquiera el recuerdo de nuestra primera, nuestra última tarde. Coatepec se convirtió de pronto en un nombre sin sentido e importancia y aquella noche parecía soñada, inventada. Ni siquiera el recuerdo de cómo me mirabas al llegar, cómo te miraba y te apretabas los ojos, temblando, suplicándome que no lo hiciera. Sentí que la sopa resbalaba por mis labios y me apresuré a borrar toda señal de posible turbación, el mínimo gesto que me delatara. Pero, en verdad, no sentí nada: eso fue un accidente, la extraña sorpresa. Además, Elena daba de comer a Enrique, nuestro pequeño hijo, el que me sobrevivirá, el que llevará mi nombre y apellido a fin de que algo permanezca de mí, de que no se repita lo que nos sucedió con nuestro primer varón que murió para nuestra felicidad (no: quiero decir; para que él no fuera desgraciado muchos años), para que no se repita tu caso. Porque de tí nada ha quedado. No consigo ya verte: escucho esta música que te gustaba y no me dice nada. Me siento mal, tengo remordimientos, quisiera saber por qué decidiste eso y trato de disculparme diciéndome que, a fin de cuentas, la música nunca me ha dicho nada.

Elena me refirió los detalles de tu muerte y hasta intentó mostrarme la fotografía en el periódico. Pero no quise verla. Me contó todo con ese tono neutro con que acostumbra hablarme ahora. Recitaba lo que había leído en la extra sin ánimo de ofenderme, pero también sin tristeza, sin lástima por tí, por mí y (¿por qué no?) por ella misma. Mientras daba de comer al niño repetía, exageraba la noticia, el número de barbitúricos que habías tomado, los días que habían tardado en encontrarte, encerrada en un cuarto de hotel de mala fama, tú, sola, desnuda, con los frascos de pastillas al alcance de tu mano, como prueba, abrazando a una muñeca con ese recado que le habías prendido en su vestido con un alfiler y que Elena me repitió tres veces. Recordé las cartas de amor que enviaba y que rompías enseguida, apenas recibidas, entre alegre y triste, acaso con un poco de prudencia o más bien con miedo. Recordé que nunca había recibido una sola línea escrita por tí, que decías que no te gustaba escribir nada a nadie, ni siquiera un recado porque escribir compromete (como decir buenos días en voz alta, te decía, digo, es la misma cosa). Pero no se me ocurrió preguntarte “¿por qué lo hiciste?” (o escribirlo) y tener presente aquellas tardes en que querías saber si había pensado en matarme, si todo aquel juego —que creía inocente— podría tener (ahora) un significado, una respuesta.

Se iniciaba la tarde gris y ligeramente lluviosa. Busqué el disco (tal vez para verte de nuevo, para encontrar un sentido a ese acto inexplicable, para recobrarle, para disculparme) y encontré la partitura con dibujos, líneas, señales y marcas misteriosas que habías dispuesto en los momentos que más te gustaban. Nunca he comprendido lo que quieren decir las palabras escritas en alemán y que había subrayado con lápiz rojo. Lo único que he podido decir es “habrá que ir”, con el mismo tono neutro con que Elena acostumbra hablarme ahora. “Habrà que ir” (decir eso, después), cuando oía la música, como se dice algo que se ha estado esperando durante mucho tiempo porque se sabe (sin saberlo) que es algo inevitable, porque así estaba escrito, porque lo leíste al pie de la letra y lo aceptaste, porque sabías que no debes permanecer (acaso nada más por esa línea escrita que sólo indica que tu muñeca, la que no sabía que dormía contigo, se la regalabas a Roberto). Pensé en él, te lo confieso, en él más que en ti. Recordé las palabras de Elena a la salida de tu casa, el día que nos invitaron a cenar: “Dentro de poco, será el personaje principal. Es lo que quiere, lo que más desea en la vida. Ahora, sólo es una comparsa que se limita a girar alrededor de ella. ¿Te has fijado cómo la mira? Parece que le pide permiso para estar vivo. Y eso

le encanta a ella.” Y lo he imaginado: vestido de negro, recibiendo condolencias, correctamente alejado de su féretro pero sin apartar la vista de él, protegiéndolo con la mirada, de los comentarios o de posibles cercanías. Lo he visto: los ojos cubiertos por gruesos lentes oscuros, abrazando a cien, doscientas personas que repiten las mismas estupideces, los “qué barbaridad”, “quién lo hubiera dicho”, “cómo no me llamó”, “cómo no se le ocurrió avisarme para ayudarla, para compartir con ella su pena, para aconsejarle que no hiciera tonterías, que eso es un pecado terrible, que no estaba sola, que yo era su amiga desde niñas”, “pobrecita, que encuentre el descanso eterno”, “cómo podíamos imaginarlo”, “ya sabes, Roberto: cuentas siempre con nosotros”, “en la foto se le ve una cara tan bonita, tan serena”... Te he visto, Roberto: presidiendo el cortejo, arrojando arena sobre la caja que encierra tu cuerpo, esa tu espalda que tantas veces recorrí con mis labios y mis manos, esos tus pechos que pudieron seguir tan redondos y duros, esos tus ojos (ahora cerrados, ojalá) que me miraban o miraban todas las cosas como diciendo que nunca habías hecho nada malo, esas tus manos que a veces apretaban las mías hasta hacerme daño, con una fuerza inimaginable en ti, que me saludaban cuando entrabas al estudio con la señal convenida, que me acariciaban los labios, que llevaban un aro que pensé de compromiso o matrimonio, que se prolongaban en cigarros repetidamente encendidos y que ahora reposarán, entrelazadas, frías, tías; ese tu cuerpo todo que una y otra vez, tantas veces, se acostó al lado del mío, el año pasado, se acostó bajo mi cuerpo, el tu cuerpo cerrado en algunas ocasiones, terriblemente cerrado, inabordable, sin permitirte, siquiera, mover tus grandes manos largas, el tu cuerpo terriblemente cerrado hasta el grado de no conceder la respuesta mínima a mis caricias, mudo, tibio pero mudo, sin rechazos pero callado, sin huir pero lejano; y otras veces abierto, de tal manera abierto como si fuera definitivamente mío y ya no pudieras responder de él porque te resultaba ajeno, robado, siempre penetrable, regalado con el mismo entusiasmo con que se regala, de pronto, el lunes o el martes o el miércoles, una baratija. Roberto estará allí, dueño de la casa y de tu entierro y va a mirarme mientras responde a nuestras torpes palabras de pésame (¿qué puede decir, Dios mío? ¿Qué tengo, qué debo decir?), va a mirar a Elena, mi esposa, la que hubiera querido decir que el muerto debiera de ser él a fin de llamar todavía más la atención, y a mí, va a mirarme, a hacerme comprender que sabía todo porque él era de ella y le contaba lo que le sucedía cada minuto, y va a reprocharme algo que no entiendo exactamente lo que puede ser

porque hay demasiadas cosas que reprocharme (como a todo el mundo), o acaso me abrazará y llorará en silencio apoyado en mi hombro (no sé por qué se me ocurre que pueda hacer eso. Pero es posible). Lo puede hacer, aunque los dos no lloremos.

—Sólo debería hablar de las cosas que ha visto o escuchado —decía Elena, mi esposa, de ti. Pero habla de lo que no sabe. Ni siquiera utiliza frases de esos libros que dice haber leído. Quiere hacerse la interesante, pero es una tonta. Una tonta. Eso es lo que es después de todo: una idiota.

(Y tú, amor, me habías dicho que cuando se está enamorado siempre se piensa en matarse.)

Una idiota. Elena decía eso mientras recorrías el salón de tu casa atendiendo a los invitados y, de pronto, me mirabas, sonriendo apenas y decías “Salud”, con la copa ligeramente levantada.

Elena me codeaba, con esa manera impertinente y molesta que heredó de su madre:

—¿Ése es el hermano?—

Y señalaba a Roberto que ya estaba a tu lado, en el preciso momento en que me disponía a buscarte, a responder a tu brindis, a rozar tu brazo furtivamente, sin importarme que Elena o alguien pudiera verme, a darte las gracias por la oportunidad de mirarte y escuchar tu voz, de observarte durante la cena y comprender los signos, las señales que utilizabas para explicarme que te daba gusto que yo estuviera allí, para tratar de decirte que te quería y que comprendía que me querías, que te quería, que te quería. Pero estaba Elena que hablaba de ti y sobre todo Roberto, tu hermano, siempre entre tú y yo, oscurecido a tu lado pero siempre y solo a tu lado, no visto por nadie, bailando contigo, nada más que contigo, con sus ojos tristes y llorosos, tan parecido e igual a ti que era como tu retrato, como si te hubieras disfrazado, como si hubieras sido hombre (como si él fuera una mujer, decía Elena, mi esposa), Roberto que lloraba en esa y en todas las fiestas, que se quedaba dormido, borracho, que te besaba en el cuello y te decía “no me dejes” mientras te esforzabas por apartarlo sin hacerle daño, sin que se diera cuenta de que lo rechazabas y, al mismo tiempo, sin dejar de acariciarlo, reteniéndolo para que no mirara a otro lado, al techo o al suelo, a alguien que pudiera estar allí y resultara peligroso para él, a ese (entonces) desconocido e imprevisible imán que lo arrastraba al jardín o cuando ya todos se habían ido (nos habíamos ido) a la puerta de tu cuarto, donde se acostaba, lloraba, te pedía perdón, aullaba.

Se acaba el disco. Y la tarde. Tengo frío, porque aún queda algo de no sé qué estación del año que estamos viviendo ahora. Estas tardes ya no son como las otras. Nada es igual que antes, y eso me entristece porque me obliga a disculparme conmigo mismo, a encontrar un sentido a tu acto y a los míos. (Pero lo que importa: ya nadie, nunca más, va a fumar como tú lo hacías.) A explicarme, por ejemplo, por qué esos hombres escalan la antena erigida frente a mi casa y que nunca he sabido para qué sirve. Los dos hombres la suben lentamente, con cuidado, temiendo caer a cada momento, mirando la calle (nunca el cielo), como si tuvieran miedo. Los veo atentamente, tratando de encontrar en esa ascensión alguna posible respuesta. Lo único que hacen (y me pregunto por qué y para qué) es desprender unas banderitas de colores que caen entre los coches descompuestos. Uno de los hombres —debe de ser joven— salta de repente, ágil, y su caída es hermosa, como la de un pájaro. El otro sigue aferrado a la antena, desprendiendo los trapos descoloridos. Abro la ventana y arrojó el cigarro. Lo miro caer. Nada de esto tiene gracia. Ni siquiera me importa saber para qué sirve la antena, por qué esos hombres se esfuerzan en desprender unos descoloridos pedazos de tela barata. No hay nubes y empieza a llover. Antes, cuando mi esposa y yo encontramos la casa con el estudio, no existía, enfrente, el auto-baño. Era, dicen, un jardín con esos juegos que se inventaron para los niños. Veo a los niños: subiendo y bajando, corriendo y gritando. Los niños y sus madres emigraron. ¿Qué cosas decías aquellas tardes? ¿A qué le referías? ¿Por qué fui así contigo? Debí haberte preguntado, exigido explicaciones. Simplemente (creo) hablaste de morir, de que te era imposible estar viva. Y esas cosas no acabo de entenderlas. Y sonreí. Lo hice, perdóname, porque nunca he comprendido nada.

## EN TORNO A MARIPOSA DE OBSIDIANA

*Daniel Catán*

No soy muy dado a cometer actos de pedagogía. Si te escribo no es para decirte cómo debes componer música: nada es más indecible que la manera en que se engendra una obra de arte. Simplemente quisiera señalarte algunos detalles que han sido importantes para mí, y que te harán ver más claramente, si no mi obra, al menos mis intenciones.

Desde hace tiempo me intereso en la relación que puede desarrollarse entre un texto y su música. La conducción simultánea de la sintaxis y de la armonía es para mí la suprema meta de la composición. No es fácil, sin embargo, hacer una unidad de dos artes que, al final de cuentas, se manejan tan exitosamente por separado. A primera vista un texto sugiere inmediatamente un ritmo o una melodía. Pero me he dado cuenta de que si persigues el sentido más profundo del texto, esa melodía sugerida al principio acaba por volverse insuficiente y hasta extraña a él. Piensa en el mar: su esencia se presenta inmediatamente como un ritmo que se repite periódica e infaliblemente. Ahora recuerda el mar que mira Tristán mientras añora a Isolda; piensa en el mar de Debussy en el cual brilla, finalmente, una flauta plateada; piensa en el mar de Valéry “cuando sobre este abismo un sol reposa”; piensa en el mar gigantesco y amargo de Owen o en el mar salado de Gorostiza: nada parece más inadecuado para caracterizarlo que la periodicidad y la infalibilidad de aquella primera apariencia. ¿Qué significa esto? Que la unidad entre dos artes tiene que lograrse a un nivel más profundo; el universo de relaciones poéticas tiene que unirse al universo de relaciones musicales. La nueva obra tiene que fundir los troncos, no las ramas.

Resulta de esto una diferencia extrema entre la música que se limita a acuñar una melodía sinónima de una frase verbal, y la música que desea captar la idea poética de un texto. La segunda, a veces tan alejada del ritmo “natural” del texto, resulta más difícil de escuchar y de entender. Pero es perfectamente razonable —y tal vez necesario— que un compositor, al perseguir la idea de un texto, se mantenga lo más alejado posible de cualquier

rasgo que sea superficialmente traducible a música, y que lo pueda atar definitivamente al sonido natural del texto, a una mera apariencia. Para captar la idea de un mar infinito es necesario evitar algo tan predecible como la periodicidad. Así pues, pierde un compositor la mayor parte de un público que consume música pero que no gusta de escucharla.

Para mí el primer paso es siempre entender bien el poema. Pero aquí no me refiero simplemente al entendimiento que uno adquiere como lector; más bien me refiero al que surge después de una compenetración total; aquel que es capaz de imaginar, paso a paso, la creación de la obra, su nacimiento de la nada. Tal vez esto significa que para entender algo es preciso primero matarlo y después crearlo. Recuerdo muy bien la primera vez que percibí ese extraño amargor un día en que, de niño, me puse a desarmar un reloj que despertaba en mí una curiosidad que iba más allá de la pura contemplación; en el proceso de aprendizaje el reloj había quedado deshecho. Sólo Dios entiende las cosas, nos dicen; tal vez tengan razón, y para entenderlas hay que asumir —con toda humildad, claro— ese difícil papel.

El principio de una obra es siempre lo más inexplicable. No sé exactamente cómo sucedió pero desde que leí la primera oración empecé a componer la música. “Mataron a mis hermanos, a mis hijos, a mis tíos”. No hay ninguna dificultad para el lector; el significado es claro. Sin embargo, para el músico hay todo un mundo que iluminar; hay que decidir, por ejemplo, cuál es el significado detrás de esas palabras: si están dichas con angustia, con odio, con tristeza, con miedo o con soledad. He reflexionado mucho sobre este punto y he terminado por escuchar en ellas una gran resignación; aquella que aparece cuando uno finalmente reconoce que el enemigo no es sino la vida misma.

En el caso de un buen actor, digamos, su arte se encarga de comunicar el sentido de los parlamentos, la fuente de donde provienen. Lo mismo sucede con el músico: su arte tiene que comunicar la diferencia entre un texto que despide angustia o soledad y otro que despide resignación. Empecé entonces a imaginar un pequeño prelude orquestal.

La música comienza con un sonido tenue, lejano y trémulo. Poco después se escucha otro, más claro y cercano, el cual marca un tiempo inflexible y apresurado; su inflexibilidad es algo angustiante; y su timbre cristalino y agudo sugiere, antes que una sonoridad traslúcida, una frágil cercanía a lo quebradizo. De repente todo aquello desaparece dejando sólo el sonido largo de tres cornos. No hay nada en común entre las dos situaciones; pertenecen a dos mundos distin-

tos: en el primero el tiempo se percibe como una serie interminable de espinas; en el segundo, el de los cornos, no hay tiempo, sólo permanencia.

Súbitamente la música retorna a la primera situación. El sonido lejano está más detalladamente caracterizado y su compañero cristalino sugiere una actividad apresurada, silenciosa y ciega. Del registro grave empiezan a surgir notas punteadas en los violoncellos y en los contrabajos; sus notas revientan sordamente a la vez que se apresuran hacia la región cristalina, como si fueran vientos de mal agüero.

Aquello que sube del registro grave termina uniéndose a la sonoridad cristalina creando así una nueva textura y un nuevo tiempo; pero este nuevo tiempo no desplaza del todo al anterior. Lo retiene; y dentro de sí se escucha su latido.

De aquel nudo que palpita se empieza a desprender un pedazo. Convertido en cascada, ese pedazo se desmorona hasta llegar al registro más profundo. Inmediatamente se desprende otro y se desparrama también. El acorde que palpita se empobrece cada vez más conforme se desprenden de él más y más pedazos. Los desmoronamientos parecen ser interminables, causan vértigo. ¡Qué lejos parecen ahora aquellos cornos, con su arcoiris de paraíso! Pero los desmoronamientos continúan. Y en el preciso momento en que el último pedazo está a punto de caer, todo se detiene: queda una nota, sola e inmovible; se sostiene, se rehusa a ser despeñada hacia el vacío que ha quedado en el registro grave; su voz es tranquila e impasible; su inmovilidad parece eterna pues el desenlace ha quedado con ella suspendido. Justamente allí, desde ese peñasco, en ese momento de tiempo suspendido, de aparente eternidad, más allá del conflicto, la soprano canta la primera línea del poema. Una pequeñísima pausa, tal vez un titubeo; la orquesta responde calladamente con una sola sílaba, un tenue y mutilado acorde en el registro grave: es el paraíso —ahora perdido— que los cornos habían descrito.

Esta manera de entender el poema y de realizarlo es tan sólo una de tantas posibles. Lo importante es darse cuenta de que la música forzosamente significa; que no puede ser indiferente. Sus significados, además, son tan claros como los enunciados de cualquier otro lenguaje fino y sutil. Por ejemplo, la resignación detrás de las primeras palabras de la soprano reside en que el desenlace del conflicto orquestal es el mundo paradisiaco que se había mantenido al margen; que la realidad estaba más allá de los vientos de mal agüero; que la causa verdadera era la que menos se imaginaba uno: la vida misma. Entender ese momento es trascender el conflicto; es per-

donarlo; es resignarse. Sobra decir que si el desenlace hubiera sido otro, la interpretación sería totalmente distinta; igualmente si la soprano hubiera empezado a cantar en cualquier otro momento, digamos, a la mitad del conflicto, cuando se desmoronan los pedazos, o en el momento en donde el acorde central se anuda y empieza a latir.

Poco después hay otra situación musical que quisiera hacerte notar. La diosa describe la terrible pérdida que ha sufrido: “me hice tan pequeña y tan gris que muchos me confundieron con un montoncito de polvo”. Y en la oración siguiente ella subraya la ironía de lo que le ha pasado: “Sí, yo misma, la madre del pedernal y de la estrella, yo, encinta del rayo, soy ahora la pluma azul que abandona el pájaro en la zarza”. Creo que la ironía es lo más importante de este momento y la he tratado de captar de la siguiente manera:

Durante la primera de estas dos oraciones, la música rápidamente pierde mucha de la riqueza orquestal y armónica que había logrado en la sección anterior; se vuelve pobre y débil hasta convertirse en una pequeña nota, sola y desnuda. Poco después esa nota empieza a crecer hasta recobrar, súbitamente, como un rayo, el contexto armónico que una vez tuvo, y es justamente allí en donde la soprano canta “Sí, yo misma”. Lo importante aquí es reconocer, ya muy tarde, que el desolado lugar a donde llega la música con la palabra “polvo” es, irónicamente, el mismo que anteriormente tuvo tanta fuerza y definición. La música continúa; ahora ese recobrado contexto armónico se desvanece. Pero antes de desaparecer atruena una segunda y diferente armonía, la cual reinterpreta aquella nota que no ha dejado de sostenerse, de insistir. La nueva armonía empieza también a desvanecerse, pero una vez más una nueva aparece. Es la última; y ahora, después de haber recordado las riquezas que una vez tuvo, la nota aquella no se sostiene más y cae. Al caer, sin embargo, pierde también todo su peso, elabora un giro, vuela y desaparece como un pájaro. Sólo recordamos su bello plumaje. Con la mirada perdida en la distancia ingresamos en el reino del recuerdo. Desde muy lejos nos llega una sonoridad del pasado. Hay algo familiar y reconfortante en ella: son los cornos. “Bailaba”, canta la soprano, y su voz se funde con la de los cornos; se pierde en ellos.

Pero esto se está convirtiendo en un largo ensayo y sólo quería señalar algunos detalles que han sido importantes para mí. La relación entre un texto y su música puede engendrar extraños y fascinantes mundos; y algunos de ellos, como el de los cornos, me ocasionan una agradable sensación de bienestar.

## POESÍA VERTICAL\*

*Roberto Juarroz*

*a Octavio Paz*

Comuniones secretas.  
La respiración, la saliva, el pensamiento  
se convierten en hostia.  
El único oficiante es uno mismo  
y también el sacramento es uno mismo.

Comuniones secretas  
en el templo más solo,  
tan solo que los muros se agrietan de estar solos.  
En el templo más cercano a la nada,  
tan cerca que se apagan los nombres.  
En el templo ya hueco de testigos,  
aunque siempre subsista  
la impresión, de un espía.

Comuniones secretas,  
con la piel de ser algo,  
con la gestión insomne de no serlo,  
con los pasados secos del amor y la muerte,  
con los signos prestados de las nuevas visiones,  
con el gozo que a veces nos traba el infinito,  
con el sueño que poda las ramas de la noche,  
con la luz invertida que alimenta al silencio,  
con el ritmo cansado de volverse fantasma.

\*Leído en la sesión de clausura del Homenaje a Octavio Paz, organizado por el INBA, el 24 de agosto de 1984.

Comuniones secretas:  
fundación de otro adentro.  
Y más adentro todavía  
fundación de otra nada.

## LA EXPANSIÓN DEMOGRÁFICA EN MÉXICO (1930-1970)

*Gustavo Cabrera y José Luis Lezama*

### 1. LA DÉCADA 1930-1940

A partir de 1930 se reinició el proceso de revitalización demográfica, de manera similar a lo ocurrido entre 1900-1910; la tasa de crecimiento medio anual creció a 1.1% entre 1921 y 1930, y la población del país alcanzó los 16.5 millones de habitantes en la última fecha.

Entre 1921 y 1930, la política nacionalista del Estado enfatizó los principios de crecimiento e integración nacional adoptando medidas en dos sentidos. Por un lado, buscó mantener elevada la natalidad y reducir al mínimo la mortalidad y, por otro, promovió campañas que pretendían repatriar a los mexicanos que radicaban en países extranjeros. El Estado mexicano se fortalecía al mismo tiempo y, apoyado en el proceso constitucionalista, se acercaba a la figura del Estado social que, en lo que respecta a la economía, habían alcanzado una buena parte de los países desarrollados.

Los años treinta son, sin duda, el periodo en que comienza a tomar forma, aun cuando de manera incipiente, la aceleración del crecimiento de la población mexicana que caracterizaría al país hasta hace poco más de una década. Cuando la población se repuso de las consecuencias de la revolución, incrementó el ritmo de su crecimiento; en la década 1930-1940 éste llegó a ser de 1.7%, con una población de 20 millones de habitantes en 1940.

Es un hecho indudable que este crecimiento se explica por la disminución de la mortalidad que paulatinamente se fue presentando en todo el país. A ello contribuyeron varios factores: el ascenso del nivel económico, que ya empezaba a manifestarse como una consecuencia de la etapa reconstructiva de la revolución; el énfasis puesto por los gobiernos revolucionarios en mejorar las condiciones de bienestar de la población; los adelantos científicos y de tecnología médica que fueron introducidos en el país como un componente de apoyo para los programas instrumentados por la política de salud; pero particularmente fue decisiva la mejora sustancial en las

condiciones de existencia: la población empezó a alimentarse mejor y a tener acceso a nuevas pautas de vida.

En 1934 subió al poder el general Lázaro Cárdenas. Durante su gobierno se dio un mejoramiento general en el nivel de subsistencia de la población tanto urbana como rural. Con el propósito de fortalecer la economía, así como para hacer efectivos los enunciados de justicia social de la revolución, Cárdenas repartió 18 millones de hectáreas de tierra de buena calidad; esto abrió el camino para la dotación de tierras fértiles a los campesinos que carecían de ellas. Por otra parte, durante el periodo cardenista el Estado tomó en sus manos los sectores más dinámicos, estratégicos y productivos de la economía nacional con el fin de utilizarlos como instrumentos para impulsar el desarrollo de todas las ramas de la producción. Se nacionalizó el petróleo. Se ejerció el control sobre los ferrocarriles, la electricidad, la banca y la agricultura. Mediante la creación de un sistema legislativo el Estado quedó facultado para regular la expansión de la industria. La ley autorizó al gobierno a dirigir las nuevas inversiones, impidiendo que se destinaran a ciertas actividades industriales. Por otra parte, las leyes normativas de los subsidios y las concesiones, junto con el sistema aduanero, permitieron al gobierno otorgar ventajas e incentivos para orientar la inversión privada a las ramas de actividad industrial deseadas. De esta manera, el Estado quedó en posición de poder orientar la inversión privada.

Como parte de la política social del cardenismo, se multiplicaron las campañas de alfabetización; los programas de salud pública redujeron de manera notable los casos de enfermedades como la tuberculosis, la sífilis, la disentería y la tifoidea. Es natural que en estas circunstancias la mortalidad disminuyera notablemente, en particular la mortalidad infantil, que está estrechamente relacionada con el nivel de bienestar. Esta disminución benefició con mayor rapidez a los grupos sociales de bajos ingresos, porque las epidemias disminuyeron notablemente, sobre todo las que afectan a los niños. La esperanza de vida pasó de 36.9 años en 1930 a 41.5 en 1940. La tasa de mortalidad pasó de 25.6 defunciones por cada mil habitantes en el periodo 1930-1934 a 22 en 1940-1944.

Los niveles de natalidad, por su parte, continuaron siendo elevados: por encima de los 45 nacimientos por cada mil habitantes. Esta fecundidad tan elevada solamente es comparable a la de la Rusia de la segunda mitad del siglo pasado; los países europeos de esa época tuvieron una tasa de natalidad inferior a los 40 nacimientos por mil habitantes.

Por lo que toca a la distribución de la población, es de notar que de 1930 a 1940 se acentuó el crecimiento de las localidades de menos de 5 000 habitantes. Este fenómeno puede ser, sin duda, atribuible a la política agraria de los primeros gobiernos revolucionarios, que se basó en el reparto de tierra a los campesinos.

Es un hecho conocido que la evolución demográfica observada en México desde 1930 a la fecha tiene sus raíces en la política cardenista y su nuevo modelo de desarrollo, el cual, mediante un importante proceso de industrialización, permitió tanto el desarrollo económico general del país como la expansión del bienestar social hacia un mayor número de personas y consolidó, por otra parte, la forma institucional de la concurrencia de lo civil a lo político en el juego de las fuerzas políticas del país.

Por otra parte, las demandas económicas, el incremento real del aparato productivo y las mejoras en el nivel de vida de la población fueron, en el caso de México, fruto de una actitud asistencial del Estado, así como del fortalecimiento de la sociedad civil.

De esta manera, los programas de salud y bienestar social se manifestaron en una caída significativa de los niveles de la mortalidad y, por primera vez, la historia demográfica de México dejó de regirse por las fluctuaciones de la mortalidad.

No obstante, los grados de comunicación entre lo civil y lo político no avanzaron con la misma dinámica. Así, aunque la coyuntura económica de la segunda guerra mundial abría un espacio a las fuerzas productivas del país en términos del desarrollo de un mercado interno que crecía impulsado por la elevación de la capacidad adquisitiva real de la población, y aunque el Estado adquiriría un mayor margen de respuesta a las presiones sociales, el pensamiento y las formas del discurso poblacional no variaron.

Mientras el país se modernizaba, en tanto alcanzaba en lo político, en lo económico y en lo sociocultural las formas que definen un Estado moderno, la estructura legal y jurídica no era aún capaz de evolucionar, en materia demográfica, hacia formas más cercanas al acontecer del conjunto de la sociedad.

En este sentido, el pensamiento demográfico de México, y con él toda la tradición poblacionista propia de la historia del país, adquirió legalidad jurídica cuando se promulgó en 1936 una ley de población. Dos ideas fundamentales sobresalían en el espíritu de esta ley: una de ellas era aumentar la población de México promoviendo las familias numerosas; al mismo tiempo, se intentaba disminuir la mortalidad con la institucionalización del

sistema de salud. La otra hablaba de llevar la fuerza de trabajo a todos los rincones del territorio nacional, a través del poblamiento de aquellos lugares donde los recursos humanos eran escasos.

En esta ley de población destaca el que la inmigración dejara de considerarse como el gran motor del desarrollo nacional. Cárdenas, por su parte, afirmó que el crecimiento demográfico ya no debía basarse en la inmigración; sus expectativas tenían que estar más bien orientadas hacia las posibilidades del crecimiento natural, aunque éste fuera lento. Según Cárdenas, una comunidad unificada, laboriosa y capaz de consolidar el bienestar de nuestra raza y la plenitud de nuestra nación es más importante que una población densa. Por ello, para asegurar el crecimiento natural de la población, se pensó en tratar de disminuir la mortalidad infantil y en proteger a las familias numerosas.

Durante el periodo cardenista se promovieron también acciones para repatriar a los mexicanos que emigraron a los Estados Unidos en el periodo revolucionario y en los primeros años posteriores a este acontecimiento, así como a aquéllos que estaban siendo expulsados por la recesión de 1929.

Gilberto Loyo escribía por 1935 que la única posibilidad de que la población mexicana tuviera un aumento importante dependía de la repatriación de mexicanos de los Estados Unidos, de la disminución de la emigración hacia ese país y del descenso de la mortalidad.

## 2. CRECIMIENTO NATURAL (1940-1970)

Al analizar el periodo 1940-1970 se hace evidente que muchos de los problemas y de las presiones demográficas a que se enfrenta en la actualidad el país, tanto los que derivan del crecimiento natural de la población como los que son motivados por la desigual distribución de ésta tuvieron su origen en la estrategia de desarrollo puesta en práctica por el Estado mexicano en la década de los cuarenta. Durante este periodo se gestó un intenso cambio demográfico como resultado de las transformaciones económicas y sociales de los gobiernos revolucionarios. En este mismo periodo surgieron las llamadas explosión demográfica y revolución urbana. La manifestación de estos fenómenos se percibió por aumentos rápidos de la población nacional; primero la población se duplicó en periodos de cuarenta años y, finalmente, en la mitad de ese tiempo. Por otra parte, se dio el caso de centros urbanos que crecían 100% en ciclos de 10 o 12 años.

El crecimiento demográfico, que está determinado por los comportamientos de la natalidad, la mortalidad y la migración, estuvo influido de manera decisiva en México por las características asumidas por la natalidad y la mortalidad, es decir, por el llamado crecimiento natural. El rasgo distintivo de esta evolución lo constituye, sin duda, la inusitada elevación de la tasa de crecimiento poblacional de 1.6% en 1930 a 3.5% en 1970.

En ese periodo, la mortalidad cambió de 26 a 8 defunciones por cada mil habitantes. Esta fue la primera manifestación causal que, antecediendo al descenso de la natalidad, imprimió a la evolución demográfica de México la dinámica conocida como expansión demográfica.

La disminución de la mortalidad se dio con mayor intensidad en los menores de cinco años; paralelamente cambió la composición según causas de muerte. Este hecho trajo consigo la baja en la importancia relativa de las causas atribuidas a enfermedades infecto-contagiosas y mortalidad materna. Pero aunque fueron modificados los niveles y patrones de la mortalidad, subsistieron las disparidades provenientes de las marcadas diferencias en los niveles de vida de grandes grupos de población. Es indudable que a pesar de la disminución de la mortalidad seguía teniendo peso la desigualdad social que caracteriza a la nación, manifestándose como una desigualdad ante la muerte que afecta particularmente a los grupos de bajos ingresos y a los sectores más empobrecidos de la sociedad. El desigual acceso al bienestar se traduce en una desigualdad ante la muerte contra la que los pobres se hallan desprotegidos.

La disminución de la mortalidad no se produjo como una consecuencia espontánea de la evolución social; por el contrario, intervinieron elementos que hay que destacar. Entre éstos sobresalen los programas de salud, la continua innovación técnica para combatir las enfermedades, la disponibilidad de bienes y servicios para el mejor desarrollo físico de los individuos, el mejoramiento de las condiciones de salud en la comunidad, en la vivienda y otras más. Son estos hechos los que han dado como resultado la reducción de la mortalidad general a ocho defunciones por cada mil habitantes. Sin embargo, esta disminución no se ha producido de manera global; en las áreas rurales y en los grupos de edad que componen la población infantil, la mortalidad y la morbilidad continúan siendo elevadas.

La natalidad tuvo un comportamiento diferente al de la mortalidad, permaneciendo casi constante y a niveles altos; esta situación, al conjugarse con la tendencia decreciente de la mortalidad, determinó el dinamismo del fenómeno demográfico y rejuveneció la estructura de la población.

Las transformaciones económicas y los cambios en los niveles de bienestar ocurridos en el periodo 1940-1970 no tuvieron la misma influencia en la natalidad que en el caso de la mortalidad. Las modificaciones mencionadas, al no afectar sustancialmente las normas, valores y actitudes que favorecían la presencia de familias numerosas, dejaron de hecho inalteradas las pautas reproductivas. En virtud de esto, las pequeñas diferencias que se dieron según el grupo social al que se pertenecía, el nivel educativo y de ingreso, etc., no afectaron significativamente el comportamiento general por el peso que tenía la homogénea actitud ante la reproducción de las mayorías.

Aunque no se lograron los descensos esperados por los efectos del desarrollo socioeconómico, debe hacerse notar que en los grupos jóvenes se observó una leve tendencia a la adopción de un nuevo patrón en la fecundidad. Sin embargo, en las edades adultas, especialmente entre los 25 y los 40 años, se continuaron observando comportamientos reproductivos altos, lo que fue debido, en parte, a los aumentos en la esperanza de vida de las parejas.

Durante el periodo 1940-1970 se dio prioridad a la solución de los problemas económicos; el Estado mexicano se concentró en promover y acelerar la acumulación de capital, en ampliar la base productiva y crear las condiciones para un crecimiento autosostenido. Simultáneamente, la mejora en las condiciones sociales se concibió como un proceso inducido por el crecimiento económico; al dinamizarse, éste desencadenaría una serie de fuerzas capaces de modificar el desigual desarrollo social y de influir en el cambio de las normas y los valores que regían la conducta reproductiva de los distintos segmentos de la sociedad mexicana.

El desarrollo de los acontecimientos vino a demostrar que, lejos de mejorar, la situación empeoró. Se acentuaron la concentración de la riqueza y los problemas de desempleo, además de ampliarse la brecha entre aspiraciones y necesidades en los renglones de salud, educación, vivienda y alimentación.

Los rezagos en el desarrollo social, combinados con las expectativas que ofrecía una economía en crecimiento, influyeron, entre otros factores, en el mantenimiento de los patrones de fecundidad elevada. Como resultado de estos comportamientos demográficos, la tasa de crecimiento alcanzó, en el decenio 1960-1970, su nivel máximo. El efecto combinado de la evolución de la natalidad y la mortalidad ha traído como consecuencia la elevación de la tasa de crecimiento natural y el rejuvenecimiento de la población mexicana.

### 3. LA DISTRIBUCIÓN DE LA POBLACIÓN (1940-1970)

A partir de 1940, coincidiendo con el impulso económico por las obras de irrigación y la intensidad del reparto de tierras, así como con el desarrollo industrial impulsado por la política de sustitución de importaciones, el patrón distributivo de la población comenzó a sufrir modificaciones notables.

El proceso de industrialización se ha concentrado en las áreas de mayor poblamiento: el valle de México, Guadalajara y Monterrey. Esta estrategia de desarrollo motivó una gran movilidad de la población en el territorio nacional. En 1940, de cada mil habitantes 105 residían en un estado diferente al de su nacimiento, y en 1970 el número era 154. Este resultado es semejante al observado en otros países industrializados, en donde a un aumento en el desarrollo correspondió una mayor movilidad de los recursos humanos.

En el periodo 1940-1970, la distribución de la población se caracterizó por una tendencia a la concentración en el valle de México y el noreste del país, por un relativo equilibrio en el occidente y Golfo de México y por una menor participación relativa de la población situada en el centro y el sur del país.

Entre 1940 y 1970, los mayores incrementos de población en proporción al total ocurrieron en el valle de México y en el noreste del país; por su parte, los más fuertes descensos tuvieron lugar en el grupo de entidades localizadas en las cercanías de la zona metropolitana de la ciudad de México, el centro norte y el sureste. Éstas fueron las regiones donde se generó el mayor número de migrantes que arribaron a las zonas conurbadas del Distrito Federal, Monterrey y Guadalajara.

Los procesos de concentración de población en el noroeste tuvieron lugar en áreas hasta hace poco de baja densidad. Es diferente el caso del proceso concentrador en torno a las tres grandes conurbaciones del país, cuyo carácter dominante dificulta una adecuada organización económica y social, y engendra situaciones incompatibles con el nivel de desarrollo.

La región situada en el occidente del país permaneció en equilibrio a pesar de la importante concentración de población en el área metropolitana de Guadalajara, provocada, en gran parte, por la inmigración interestatal.

La región del Golfo, integrada por Tamaulipas, Veracruz y Tabasco, alcanzó ligeros incrementos porcentuales en su población durante el periodo analizado, aun cuando las dos primeras entidades aumentaron su participación en el conjunto de la población nacional, particularmente en la última década. Las corrientes migratorias interestatales no afectaron de manera sig-

nificativa los crecimientos de la población de estas entidades, pues lo mismo atrajeron que expulsaron población.

Por último, la península de Yucatán mostró una disminución relativa debido a la expulsión de población de Yucatán, que fue superior a los incrementos ocurridos en los estados de Campeche y Quintana Roo. Sin embargo, los impactos de los movimientos que ocurrieron en esta región no llegaron a modificar la distribución de la población nacional, por participar con sólo 2.3% en ella.

Las tendencias manifestadas en la distribución de la población han generado grandes concentraciones urbano-industriales; pero para que estas ciudades continúen creciendo deben realizarse inversiones cada vez mayores en la infraestructura que su propia dinámica requiere. Baste considerar que el gasto público per cápita en el Distrito Federal es diez veces mayor al que tiene lugar en Guadalajara. Por otra parte, el lento crecimiento de las áreas atrasadas impide la plena utilización de sus recursos y de la incipiente infraestructura existente en ellas, lo que acentúa su carácter periférico. Todos estos elementos incrementan paulatinamente los desequilibrios entre población, actividad económica y recursos naturales.

#### 4. LA MIGRACIÓN (1940-1970)

En los últimos cuarenta años la tasa de crecimiento media anual de la población rural ascendió a 1.5%; si consideramos su ritmo natural, debería crecer por lo menos al doble, puesto que la natalidad en las áreas rurales es superior a la urbana.

La expulsión de la población rural, a pesar de ser intensa, no impidió su crecimiento absoluto: de 12.7 millones en 1940, llegó a 23 millones en 1978. Este poblamiento del campo no estuvo acompañado por un proceso de desarrollo congruente y se tradujo en aumentos en la presión sobre casi la misma superficie de tierra. La relación población-área bajo cultivo mostró un descenso. En 1940, por cada habitante del medio rural se encontraban disponibles 1.2 hectáreas y en 1970 sólo 0.65 de hectárea; es decir, la población aumentó proporcionalmente en forma más rápida que las ampliaciones de la tierra cultivable. Por otro lado, al hacerse necesario un aumento en la productividad, se volvió también necesario transformar los métodos

de organización para la producción agropecuaria; esto, a su vez, repercutió retroalimentando el proceso migratorio campo-ciudad.

En las áreas donde predominaba el sector agrícola tradicional, los factores de rechazo de la población fueron más fuertes y existió una mayor propensión a emigrar. Pero lo mismo ocurrió en las entidades en que predominaba el sector moderno de la agricultura, debido a la incorporación inadecuada de tecnología moderna.

Las técnicas muy avanzadas y la implantación de maquinaria de cultivo reducen, como es sabido, la mano de obra en la tierra y alientan su movimiento a las áreas urbanas. Al no ocurrir una expansión en las industrias urbanas que permita absorber esa mano de obra, la emigración se convierte en un factor que no reduce sino que aumenta la subocupación y la desocupación.

Por otra parte, como la migración es selectiva, da lugar a que la brecha social, económica y cultural entre las áreas rurales y urbanas se ensache, más aún cuando la migración de retorno, que podría estimular el cambio social en las áreas rurales al traer nuevas ideas, nuevos métodos de cultivo, pequeñas industrias y una perspectiva moderna, es escasa.

En este contexto, es conveniente tener presente el importante volumen de población que puede trasladarse a las ciudades, pero esencialmente su destino final. Es cierto que la atracción la ejercen ciertas urbes, aunque también puede comprobarse que esta atracción ha ido disminuyendo en los últimos tiempos. Es el caso de ciudades como Monterrey y Guadalajara, que habiendo llegado a absorber 22% del saldo neto migratorio positivo de todo el país en 1950-1960, recibieron sólo 11% en los años que van de 1960 a 1970. Bajo estas condiciones, ha ido en aumento el predominio demográfico, económico y social de la ciudad de México.

## LOS AÑOS DE LA EXPANSIÓN (1940-1970).

### SÍNTESIS GENERAL

El censo de población de 1940 da una cifra de alrededor de 20 millones de habitantes. La tasa de crecimiento medio anual de la población pasó de 2.7% entre 1940 y 1950, a 3.5% en 1960-1970. La llamada explosión demográfica se puso en marcha. El país creció demográficamente a ritmos nunca observados. Este crecimiento es el resultado indudable de una nata-

lidad elevada (aproximadamente 45 nacimientos por cada mil habitantes) y de una mortalidad en descenso (de 25.6 en el periodo 1930-1934 a 9.4 defunciones por cada mil habitantes en 1970). La esperanza de vida pasó de 36.9 años en 1930 a 64 años en 1970.

El año de 1940 constituye también el inicio de la etapa de crecimiento económico. El incremento del producto interno bruto estuvo, de 1940 a 1970, entre 6 y 7% del crecimiento medio anual. La política económica fortaleció el proceso de industrialización del país, que se realizó fundamentalmente en las ciudades de México, Monterrey y Guadalajara. En estas ciudades se inició el acelerado crecimiento de la población urbana que se explica tanto por las buenas condiciones de vida que ofrecen, como porque son importantes mercados que posibilitan la absorción de gran parte de los migrantes. Además, el propio crecimiento natural de la población, es decir, el que se origina por la diferencia entre la natalidad y la mortalidad, aumentó en forma considerable en estas regiones y en todos los centros urbanos del país.

Los cambios experimentados por el país a raíz de la puesta en práctica de un modelo industrializador que aprovechó la coyuntura de la segunda guerra mundial y los cambios demográficos que desde la década de los cuarenta estaban teniendo lugar como consecuencia de la reducción de la mortalidad y la intensificación del fenómeno migratorio, no modificaron sustancialmente el pensamiento demográfico. Se continuó creyendo que poblar al país era sinónimo de engrandecerlo; que entre más pobladas fueran nuestras ciudades, más se acercarían en grandeza a las metrópolis del mundo moderno. A este pensamiento correspondió la ley de población de 1947, que dio un nuevo impulso a la política poblacionista de México.

En 1960 más de la mitad de la población vivía en ciudades. Nuestro país comenzaba a cambiar su tradicional fisonomía rural. Los temas del campo fueron desplazados en el cine, la música y algunas otras manifestaciones artísticas, por expresiones estéticas ligadas a las formas de vida urbana.

Por otra parte, en poco más de veinte años, diez millones de mexicanos salieron a buscar trabajo a los Estados Unidos. La mayor parte de esta emigración temporal regresó al país.

A pesar de todas las transformaciones que estaban ocurriendo tanto en la población como en la economía y en la sociedad, no se consideraba, incluso a principios de los años sesenta, que el proceso de rápido incremento demográfico fuera un problema de primera magnitud, puesto que

la presencia de un alto y estable crecimiento económico lo relegaba a un segundo plano. Aun en el campo de la investigación y la difusión de los temas demográficos nacionales se padecían grandes carencias. Desde luego, la ausencia de una más profunda apreciación de este fenómeno se explica, en principio, por la falta de centros de investigación y de profesionales que hicieran frente a la tarea de plantear alternativas para el futuro de la población en México en función de la evolución general de la sociedad.

La realidad rebasó las ideas prevalecientes en torno a la cuestión demográfica aun en los grupos más optimistas en cuanto al futuro de México y se inició el cuestionamiento de las tesis poblacionistas que ocupaban el escenario de lo demográfico. Ahora se revertía el problema y se discutían las consecuencias en la alimentación, en la salud, en la vivienda, en la educación, en el empleo de una población que, por su propia dinámica, crecía de manera alarmante.

Pero la toma de conciencia de la situación demográfica como fenómeno prioritario dentro de los grandes problemas nacionales fue algo que todavía tuvo que esperar un largo proceso de maduración y confrontación de ideas, que le llevó a la sociedad mexicana poco más de una década de debates y de análisis.

Este proceso de gestación de ideas en torno a la necesidad de planificar los recursos humanos adaptándolos a las necesidades del desarrollo nacional tuvo lugar en la década de los sesenta y, junto con el proceso paralelo de legitimación social que fue necesario para que se reconociera en el plano de lo político como una necesidad nacional, dio lugar a que a principios de la década de los setenta lo demográfico, en tanto ámbito del quehacer público, adquiriera carta de ciudadanía en la esfera de la planeación del desarrollo, al promulgarse la nueva Ley General de Población de 1973, que rompía con toda la tradición poblacionista propia de la historia demográfica de México.

LA CORONA DE DATURAS  
(Fragmento)

*Amelia Vértiz*

Pienso en la inmensidad de agua,  
en el silencio de los puertos olvidados por las rutas de los vapores costeros,  
en el rumor que atraviesa los sueños  
y es una sed apremiante, reacia a lo que intenta contenerla.

Admiro la inmensidad del agua, el vuelo de las aves, su reflejo,  
la línea continua que un ave dibuja al pasar sobre el mar,  
esa idea de la inmensidad,  
esa línea sostenida, inquebrantable,  
firme como una quilla que hiende el magnífico cristal, en una herida  
[centelleante,  
la algarabía del agua dispersa sobre las piedras,  
la tersura de las piedras,  
el pulimento de las lajas inundadas por las vetas marítimas,  
la resonancia del mar en la noche:  
luces que dinamitan la oscuridad, cintas despedazadas en un estallido  
[atronador,  
ese estallido inquietando el reposo de los habitantes de los puertos,  
ese estruendo lejano convertido en imágenes dentro de su sueño.

Pienso en el momento en que estruendo e imágenes se conciertan  
y me sorprende que ellas hayan salido del agua, del rumor del agua,  
lo mismo que la forma de los barcos surge de la exigencia de las marejadas  
y la forma de las velas de la exigencia de las corrientes de aire.





## REVISTA *DIÁLOGOS* 1964-1985 (1-131)

### AUTORES, TÍTULOS Y REFERENCIAS\*

Abad, Diego José	Canto ix (fragmento)	1982	vol. 18	núm. 106	p. 16
Abe, Kobo	La mujer de arena	1969	vol. 5	núm. 26	p. 15
Abellán, José Luis	Joaquín Xirau: la antropología del amor	1965	vol. 1	núm. 5	p. 32
	Mito y simbolismo en "Los nombres de Cristo"	1969	vol. 5	núm. 25	p. 13
	Ambivalencia de Azorín	1973	vol. 9	núm. 49	p. 20
	Juan Larrea del exilio de 1939 y una nueva concepción de la cultura	1978	vol. 14	núm. 79	p. 25
	La razón en el panorama actual de la filosofía española	1980	vol. 16	núm. 91	p. 4
	La función del pensamiento en la transición política española	1980	vol. 16	núm. 95	p. 24
Acosta, Mariclaire	Los niños mexicanos y la televisión	1972	vol. 8	núm. 47	p. 4
	Los estereotipos de la mujer mexicana en las fotonovelas (p. 179)	1973	vol. 9	núm. 53	p. 29
Agee, James	El <i>Hamlet</i> de Olivier	1965	vol. 2	núm. 7	p. 9
Aguilar Mora, Jorge	El alquimista	1969	vol. 5	núm. 26	p. 24
Ajmátova, Anna	Dos poemas	1984	vol. 20	núm. 117	p. 30
	Cuarta elegía boreal	1985	vol. 21	núm. 127	p. 15
Alatorre, Antonio	Sobre el <i>Reposo a Verlaine</i>	1967	vol. 3	núm. 14	p. 4
	Alfonso Reyes y El Colegio de México (p. 125)	1970	vol. 6	núm. 32	p. 28
	Alfonso Reyes pequeña crónica desmitificante	1974	vol. 10	núm. 58	p. 20
	En torno al concepto de literatura "nacional"	1983	vol. 19	núm. 110	p. 6
Alba, Francisco	La población en el desarrollo de México más allá de 1980	1981	vol. 17	núm. 100	p. 46
Alcántara Ferrer, Sergio	Civilización, urbanización y megalopolización, ¿etapas de un mismo proceso?	1977	vol. 13	núm. 75	p. 16
Aleixandre, Vicente	Viejos y jóvenes	1965	vol. 1	núm. 3	p. 3
	Aquel camino de Swann	1972	vol. 8	núm. 43	p. 4
Alfaro de la Vega, Áurea	Crónica de la sierra	1979	vol. 15	núm. 90	p. 18
Alonso, Marcelo	El papel de la ciencia en el desarrollo	1978	vol. 14	núm. 80	p. 19

\* Los artículos destacados con una pantalla aparecen en la edición impresa y la página se indica en negritas tras el título del artículo.

Allub, Leopoldo	Métodos en sociología, ciencia política e historia	1977	vol. 13	núm. 73	p. 9
	Witoldo en Santiago	1979	vol. 15	núm. 88	p. 5
Amijai, Yehuda	Tres poemas	1984	vol. 20	núm. 119	p. 16
Amor, Guadalupe	Dos sonetos	1980	vol. 16	núm. 94	p. 10
Amor, Pita	A la memoria de Pina Pellicer	1965	vol. 1	núm. 3	p. 35
Anaya Rosique, Jesús R.	La lectura: necesidad esencial	1984	vol. 20	núm. 116	p. 70
Anderson Imbert, Enrique	Que si el padre Martín que si el padre Brown	1980	vol. 16	núm. 92	p. 15
Andújar, Manuel	Constelación de recuerdos o don Sebastián	1979	vol. 15	núm. 89	p. 26
Anghelo, Zachary	Nueva carta de Italia	1965	vol. 2	núm. 7	p. 12
Anónimo	Taxexlhuilis tein Tequitilonime (distribución de las herramientas)	1974	vol. 10	núm. 55	p. 3
	¿Testimonios o visiones?	1974	vol. 10	núm. 55	p. 32
	Canción tzicuileña	1975	vol. 11	núm. 64	p. 12
	Soneto	1982	vol. 18	núm. 106	p. 8
Aramoni, Aniceto	¿Necesitamos un nuevo Edipo?	1981	vol. 17	núm. 99	p. 6
Aranda, Rosete	Discurso de Vale Coyote	1980	vol. 16	núm. 92	p. 33
Aranguren, José Luis L.	Nuestro actual sentido del pasado	1971	vol. 7	núm. 41	p. 21
Arenas, Jorge	De cuerpo presente	1977	vol. 13	núm. 73	p. 19
Arendt, Hannah	Reflexiones sobre verdad y política	1970	vol. 6	núm. 34	p. 22
Aridjis, Homero	Persefone	1964	vol. 1	núm. 1	p. 24
	Persefone	1966	vol. 2	núm. 9	p. 28
	Dos poemas	1967	vol. 3	núm. 13	p. 17
	Ajedrez	1969	vol. 5	núm. 28	p. 7
	El poema de las sombras	1971	vol. 7	núm. 38	p. 23
	Por la senda del verde (fragmentos)	1973	vol. 9	núm. 54	p. 3
	Tres poemas, dos periodos	1975	vol. 11	núm. 66	p. 3
	Diario sin fechas	1976	vol. 12	núm. 71	p. 24
	Tres poemas	1978	vol. 14	núm. 81	p. 16
	Entierro	1978	vol. 14	núm. 84	p. 23
	El cementerio de Contepec	1980	vol. 16	núm. 93	p. 34
	El último Adán	1981	vol. 17	núm. 100	p. 8
	Ayer y hoy	1982	vol. 18	núm. 107	p. 22
	Que la muerte espere afuera	1984	vol. 20	núm. 117	p. 35
Arizpe, Lourdes	Rostros indígenas	1972	vol. 8	núm. 48	p. 15
	La cultura indígena de la ciudad de México	1974	vol. 10	núm. 55	p. 36
	Apuntes sobre la dinámica de la cultura en América Latina (p. 247)	1977	vol. 13	núm. 74	p. 19
Armand, Octavio	Tres textos	1976	vol. 12	núm. 69	p. 11
	Artur Lundkvist: una poética de incoherencia (p. 241)	1977	vol. 13	núm. 73	p. 21

Aron, Raymond	Clausewitz y la guerra popular	1973	vol. 9	núm. 50	p. 18
	Por el progreso (tras la caída de los ídolos)	1979	vol. 15	núm. 89	p. 3
	De Marx al marxismo	1983	vol. 19	núm. 112	p. 3
Arrangoiz, Pablo	Poema	1981	vol. 17	núm. 102	p. 48
Arredondo, Inés	Wanda (p. 232)	1976	vol. 12	núm. 71	p. 12
	Sombra entre sombras	1984	vol. 20	núm. 115	p. 14
Arriola, Carlos	Francia tres años de socialismo	1984	vol. 20	núm. 119	p. 58
	La soledad en el mundo de Rulfo	1985	vol. 21	núm. 124	p. 15
Arriola Haro, Ignacio	Ejercicio escénico para dos rivales	1982	vol. 18	núm. 107	p. 41
	Tres dramaturgos mexicanos	1984	vol. 20	núm. 118	p. 1
	Diálogo de espejos	1984	vol. 20	núm. 118	p. 29
Artaud, Antonin	Invocación a la momia	1981	vol. 17	núm. 102	p. 23
Ashbery, John	Días en la casa flotante (p. 277)	1978	vol. 14	núm. 80	p. 4
Assadourian, Sempat Carlos	Dominio colonial y señores étnicos en el espacio andino	1982	vol. 18	núm. 108	p. 29
Aub, Max	Reverte de Huelva	1965	vol. 1	núm. 5	p. 10
	Algunas trampas (p. 98)	1968	vol. 4	núm. 22	p. 9
	De algunos aspectos de la novela de la Revolución mexicana	1971	vol. 7	núm. 37	p. 4
Auden, W.H.	Elefantes insignificantes (p. 77)	1967	vol. 3	núm. 17	p. 3
	Reflexiones sobre la formación del poeta	1971	vol. 7	núm. 38	p. 16
Aura, Alejandro	Pequeña canción de la desesperanza	1968	vol. 4	núm. 21	p. 10
Aveleyra, Teresa	De capas y de blasones	1979	vol. 15	núm. 88	p. 19
Aveleyra-Sadowska, Teresa	Psicologuierías	1981	vol. 17	núm. 101	p. 43
Axelos, Kostas	Respuestas a la encuesta de <i>Diálogos</i> , (p. 21)	1965	vol. 1	núm. 5	p. 5
	Doce tesis lagunarias sobre el problema de la praxis revolucionaria de hoy	1966	vol. 2	núm. 9	p. 21
	Arte, técnica y tecnología planetarias	1968	vol. 4	núm. 20	p. 21
	Esquemas del juego del hombre y del juego del mundo	1972	vol. 8	núm. 46	p. 29
	El porvenir de la técnica (argumento)	1979	vol. 15	núm. 89	p. 28
Ayala, Francisco	Lección ejemplar	1966	vol. 2	núm. 12	p. 7
	No hay mundo que lo sea	1974	vol. 10	núm. 58	p. 17
	Incidente	1976	vol. 12	núm. 68	p. 11
	La invención literaria (a propósito de incidente)	1976	vol. 12	núm. 68	p. 12
	<i>Homo Homini Lupus</i>	1978	vol. 14	núm. 80	p. 6
	Cuento viejo	1979	vol. 15	núm. 85	p. 18
Azar, Héctor	La novela	1984	vol. 20	núm. 115	p. 4
	La copa de plata	1980	vol. 16	núm. 92	p. 18
	Tres dramaturgos mexicanos	1984	vol. 20	núm. 118	p. 1

	Los diálogos de la clase medium	1984	vol. 20	núm. 118	p. 13
Azúa, Félix de	Poemas	1971	vol. 7	núm. 42	p. 22
Azuela, Arturo	En torno a los objetivos de la ciencia	1970	vol. 6	núm. 36	p. 17
	La Casa de las Mil Vírgenes	1983	vol. 19	núm. 112	p. 10
Bañuelos, Juan	Tres poemas	1974	vol. 10	núm. 59	p. 19
Barilli, Renato	Freud y el arte	1973	vol. 9	núm. 53	p. 15
Barral, Carlos	Estancias	1965	vol. 1	núm. 6	p. 18
	Compro un albornoz en Keiruán	1968	vol. 4	núm. 20	p. 15
Barthes, Roland	De la obra al texto	1973	vol. 9	núm. 52	p. 5
	Un discurso amoroso	1981	vol. 17	núm. 102	p. 3
	El cuerpo de nuevo	1985	vol. 21	núm. 123	p. 3
Bashevis Singer, Isaac	La aguja	1967	vol. 3	núm. 15	p. 3
Bataille, Georges	Poemas	1968	vol. 4	núm. 23	p. 3
Bayón, Damián	Los "contagios" del arte actual (p. 146)	1971	vol. 7	núm. 42	p. 28
Bazant, Jan	Historia de un libro de historia	1975	vol. 11	núm. 64	p. 29
	Peregrinaciones a Nápoles	1976	vol. 12	núm. 70	p. 17
	Minihistoria de San Ángel (Col. Altavista)	1977	vol. 13	núm. 77	p. 23
	Al encuentro de las orquídeas	1979	vol. 15	núm. 87	p. 29
	El expreso Pekín-Moscú	1980	vol. 16	núm. 93	p. 45
	De Prato al Plan de Tour	1981	vol. 17	núm. 101	p. 27
	Los vascos de México	1984	vol. 20	núm. 116	p. 33
Bazdresch, Carlos	Algunos hechos sobre la distribución del ingreso en México	1983	vol. 19	núm. 110	p. 34
	Distribución y crecimiento	1983	vol. 19	núm. 110	p. 47
Bazin, André	Ontología de la imagen fotográfica	1965	vol. 2	núm. 7	p. 3
Becerra, José Carlos	El Ingenioso Hidalgo (p. 93)	1968	vol. 4	núm. 21	p. 20
	Salón de armas	1970	vol. 6	núm. 31	p. 14
	Dos poemas	1971	vol. 7	núm. 38	p. 30
Becerra, Juan Carlos	No ha sido el ruido de la noche	1966	vol. 2	núm. 8	p. 29
Beckett, Samuel	Imagina, muerta imaginación	1966	vol. 2	núm. 11	p. 6
Bellour, Raymond	Henri Michaux o la medida del presente (p. 45)	1966	vol. 2	núm. 10	p. 6
	El nacimiento del héroe	1974	vol. 10	núm. 57	p. 17
Beltrán, Rosa	Tiempo de morir	1985	vol. 21	núm. 122	p. 32
Benedetti, Mario	El olvido	1966	vol. 2	núm. 10	p. 9
Benítez Rojo, Antonio	La América "faraway" de Carpentier	1985	vol. 21	núm. 126	p. 22
Berlin, Isaiah	Disraeli, Marx y la búsqueda de identidad	1972	vol. 8	núm. 43	p. 7
	El nacionalismo: descuido del pasado y poder actual	1978	vol. 14	núm. 84	p. 10
Bernal, Ignacio	Curiosos investigadores de papeles antiguos	1978	vol. 14	núm. 82	p. 5

	Duda metódica sobre el Tercer Mundo (y los otros dos) y criterios del mundo que se hace	1972	vol. 8	núm. 47	p. 10
Berque, Jacques	El nivel original de la tensión ciencia cultura	1972	vol. 8	núm. 45	p. 34
Beuchot, Mauricio	Microcosmos y lógica	1978	vol. 14	núm. 81	p. 12
	Microcosmos y ciencia	1978	vol. 14	núm. 84	p. 28
	Microcosmos y psicología	1979	vol. 15	núm. 90	p. 10
	Microcosmos y lenguaje	1980	vol. 16	núm. 94	p. 4
	Microcosmos y metafísica	1984	vol. 20	núm. 115	p. 51
	Microcosmos e Historia	1985	vol. 21	núm. 127	p. 3
Bianco, José	Recuerdos de Borges	1964	vol. 1	núm. 1	p. 12
	El sadismo de Ambrose Bierce	1968	vol. 4	núm. 24	p. 5
Bishop, Elisabeth	El armadillo	1966	vol. 2	núm. 9	p. 3
	Quai D'Orléans	1972	vol. 8	núm. 44	p. 3
Blanchot, Maurice	Una palabra plural (p. 4)	1965	vol. 1	núm. 2	p. 5
Blanco, Alberto	Dos poemas	1976	vol. 12	núm. 67	p. 20
	Tres poemas	1979	vol. 15	núm. 90	p. 8
	La primera estrella	1983	vol. 19	núm. 113	p. 21
Blum, Ralph	Congelación y deshielo	1966	vol. 2	núm. 8	p. 17
Boltvinik, Julio	Hacia un nuevo método de evaluación de desarrollo	1983	vol. 19	núm. 109	p. 34
Bonifaz Nuño, Rubén	Tramoya azul de plumas como escamas	1965	vol. 1	núm. 5	p. 9
	Canciones (p. 75)	1967	vol. 3	núm. 14	p. 3
	Poema	1971	vol. 7	núm. 37	p. 3
	La fundación de la ciudad	1973	vol. 9	núm. 50	p. 10
	El heliotropo	1978	vol. 14	núm. 83	p. 3
	La aureola	1981	vol. 17	núm. 100	p. 3
Bonnefoy, Yves	Shakespeare y el poeta francés	1971	vol. 7	núm. 38	p. 25
Bonnefoy, Yves	J' imagine souvents... (p. 7)	1965	vol. 1	núm. 2	p. 14
Boon, Gerard K.	La cambiante ventaja comparativa en el comercio internacional	1983	vol. 19	núm. 113	p. 56
Borges, Jorge Luis	A una moneda	1965	vol. 1	núm. 2	p. 3
Born, Bertran de	Poema (p. 280)	1978	vol. 14	núm. 81	p. 10
Bouhdiba, Abdelwahab	Países receptores de la ciencia moderna	1972	vol. 8	núm. 45	p. 27
Boulez, Pierre	Acerca de la música nueva	1985	vol. 21	núm. 122	p. 3
Bourjaily, Vance	Regreso a Hemingway	1965	vol. 1	núm. 4	p. 45
Bradú, Fabienne	"José García soy yo"	1985	vol. 21	núm. 128	p. 27
Brash, Jorge	Voces	1982	vol. 18	núm. 105	p. 24
Breton, André	Poemas	1973	vol. 9	núm. 49	p. 3
Brownjohn, Alan	Atardeceres	1975	vol. 11	núm. 61	p. 14
Caballero Bonald, J.M.	Hay que darles todo lo que pidan	1966	vol. 2	núm. 8	p. 7

Cabezut, Gerardo	Poemas	1980	vol. 16	núm. 91	p. 26
Cabrera, Gustavo	La expansión demográfica en México (1930-1970) (p. 403)	1985	vol. 21	núm. 125	p. 20
Cabrera, Manuel	Kant y la egología	1984	vol. 20	núm. 120	p. 14
Caillois, Roger	En busca de lo fantástico en el arte	1964	vol. 1	núm. 1	p. 5
Calvillo, Manuel	Libro del emigrante [apuntes]	1971	vol. 7	núm. 38	p. 14
	Libro del emigrante de la Epístola III	1983	vol. 19	núm. 110	p. 11
Calvillo, Tomás	Dos poemas	1983	vol. 19	núm. 113	p. 25
Calvino, Italo	Un signo en el espacio	1965	vol. 1	núm. 3	p. 24
	El libro, los libros	1985	vol. 21	núm. 123	p. 16
Camacho, Manuel	Los “nuevos políticos”	1974	vol. 10	núm. 55	p. 29
Cammarano, Leonardo	Federico Nietzsche	1973	vol. 9	núm. 50	p. 24
	Jean Grenier y Albert Camus	1976	vol. 12	núm. 71	p. 7
Campos, Haroldo de	Poética sincrónica	1973	vol. 9	núm. 51	p. 21
Campos, Julieta	Todas las rosas	1967	vol. 3	núm. 18	p. 13
Campos, Marco Antonio	Otra vez con Catulo	1977	vol. 13	núm. 78	p. 12
	La poesía de Alí Chumacero	1979	vol. 15	núm. 90	p. 40
	Monólogo (4)	1982	vol. 18	núm. 105	p. 30
	Los cuerpos	1984	vol. 20	núm. 115	p. 32
	Amiga a la que amaba: no envejezcas	1985	vol. 21	núm. 131	p. 15
Camps, Victoria	Hacia una ética de la razón impura	1984	vol. 20	núm. 115	p. 41
Candela, Félix	La explosión demográfica	1971	vol. 7	núm. 39	p. 5
Cano, José Luis	Un diario íntimo de Emilio Prados	1965	vol. 1	núm. 6	p. 23
	Tres poemas	1978	vol. 14	núm. 83	p. 9
	Luis Cernuda: cartas desde el exilio (p. 321)	1980	vol. 16	núm. 95	p. 4
Cantacuzino, Sherban	Arquetipo y contexto	1978	vol. 14	núm. 83	p. 5
Caraza, Vallarta	Cuatro textos	1966	vol. 2	núm. 11	p. 22
Carballido, Emilio	Nora (obra en un acto)	1981	vol. 17	núm. 99	p. 30
	Cinco maneras de perder el tren	1984	vol. 20	núm. 117	p. 39
Carballo, Emanuel	Gabriel García Márquez, ayer y hoy	1983	vol. 19	núm. 110	p. 12
Cardenal, Ernesto	Economía de Tahuantinsuyu	1966	vol. 2	núm. 11	p. 3
Cardoza y Aragón, Luis	Portocarrero (p. 305)	1979	vol. 15	núm. 88	p. 11
Careaga, Gabriel	La sociedad del futuro: una visión pesimista	1970	vol. 6	núm. 36	p. 25
Carmina, Catulli	Cármenes de Carulo	1969	vol. 5	núm. 25	p. 11
Carner, Françoise	La familia y la Revolución industrial	1982	vol. 18	núm. 104	p. 20
Carreño, Mada	Jules Renard desde su “Diario”	1979	vol. 15	núm. 87	p. 34
	Lawrence el de Arabia	1980	vol. 16	núm. 92	p. 27
	Finalmente, la flecha	1985	vol. 21	núm. 127	p. 34
Carrillo Flores, Antonio	Reflexiones acerca de la política exterior y la diplomacia mexicanas	1984	vol. 20	núm. 120	p. 4
Carrión, Ulises	García y yo	1966	vol. 2	núm. 8	p. 25

	El señor Müller hace un esfuerzo	1969	vol. 5	núm. 27	p. 17
	Una cosa por otra	1970	vol. 6	núm. 32	p. 32
	Argumentos 18 y 24	1972	vol. 8	núm. 46	p. 22
Castañeda, Naoma	La acción internacional en la esfera del medio humano	1971	vol. 7	núm. 39	p. 30
Castañeda, Marina	El destiempo	1984	vol. 20	núm. 119	p. 30
	Jaque mate	1985	vol. 21	núm. 130	p. 30
Castedo, Leopoldo	La "estirpación" de la idolatría en el arte colonial	1985	vol. 21	núm. 130	p. 10
Castellanos, Marco Antonio	Intolerancia: entrevista a José Luis Cuevas	1985	vol. 21	núm. 129	p. 3
Castellanos, Rosario	Dos poemas	1965	vol. 1	núm. 5	p. 3
	Lección de cocina	1968	vol. 4	núm. 23	p. 4
	Cabecita blanca	1970	vol. 6	núm. 34	p. 15
	La participación de la mujer en la educación formal	1972	vol. 8	núm. 44	p. 4
	Poemas	1972	vol. 8	núm. 47	p. 20
Castellet, José María	Lukács y la estética de la literatura	1968	vol. 4	núm. 21	p. 13
Castrovido, Roberto	Su recuerdo...	1983	vol. 19	núm. 112	p. 34
Catalá, Rafael	La heredera	1976	vol. 12	núm. 68	p. 25
Catán, Daniel	En torno a mariposa de obsidiana (p. 397)	1984	vol. 20	núm. 119	p. 27
Cataño, José Carlos	Poemas para una muerte sin ahí	1984	vol. 20	núm. 120	p. 45
Celorio, Gonzalo	Yo conocí a Alejo Carpentier	1980	vol. 16	núm. 94	p. 15
Cervantes, Francisco	Grabado	1967	vol. 3	núm. 14	p. 13
Cixous, Hélène	El texto en el huevo	1972	vol. 8	núm. 44	p. 29
	To Go	1975	vol. 11	núm. 64	p. 4
Clancier, Georges-Emmanuel	Cinco poemas	1973	vol. 9	núm. 51	p. 3
Coatsworth, John H.	México: del atraso al subdesarrollo	1982	vol. 18	núm. 108	p. 43
Cobo Borda, J.G.	Vueltas en redondo	1984	vol. 20	núm. 117	p. 3
	Dos poetas colombianos	1984	vol. 20	núm. 120	p. 24
Conde, Teresa del	El discurso pictórico de Alfredo Castañeda	1980	vol. 16	núm. 93	p. 28
Constante, Alberto	Canetti: guardián de la metamorfosis	1983	vol. 19	núm. 111	p. 57
Cortázar, Julio	La salud de los enfermos	1965	vol. 1	núm. 2	p. 7
	Todos los fuegos el fuego	1966	vol. 2	núm. 9	p. 4
Cortés, Fernando	Consideraciones sobre la medición estadística de la desigualdad	1983	vol. 19	núm. 109	p. 44
Cortínez, Carlos	Un autorretrato espiritual del joven Neruda	1978	vol. 14	núm. 81	p. 4
Cott, Jonathan	Acerca de la música nueva	1985	vol. 21	núm. 122	p. 3
Croce, Elena	Respuestas a la encuesta de <i>Diálogos</i> , (p. 21)	1965	vol. 1	núm. 5	p. 5

Crombie, Alistair C.	Orígenes y evolución de la tensión entre la cultura y la ciencia	1972	vol. 8	núm. 45	p. 5
Cross, Elsa	Cigarras	1978	vol. 14	núm. 84	p. 27
Cruz, Juana Inés de la, Sor	Villancico	1982	vol. 18	núm. 106	p. 12
Csáth, Géza	La pequeña Ema	1985	vol. 21	núm. 125	p. 33
Cuadra, Pablo Antonio	Dos árboles (p. 283)	1978	vol. 14	núm. 82	p. 26
Cuevas, José Luis	Mis recuerdos y el cine	1965	vol. 2	núm. 7	p. 34
	La creación	1973	vol. 9	núm. 52	p. 19
Champourcin, Ernestina de	A la memoria de Antonio Machado	1983	vol. 19	núm. 112	p. 38
Chandra, Satish	La economía monetaria en la India del siglo xvii	1981	vol. 17	núm. 102	p. 43
Char, René	Dos poemas	1967	vol. 3	núm. 15	p. 18
Chase, Alfonso	La lluvia. El silencio. La música	1974	vol. 10	núm. 56	p. 22
Chávez, Ignacio	Morir digno y decisión médica	1979	vol. 15	núm. 86	p. 3
Chomsky, Noam	Lenguaje y libertad	1972	vol. 8	núm. 46	p. 11
	Los Estados Unidos y el Medio Oriente	1985	vol. 21	núm. 125	p. 10
	Los Estados Unidos y el Medio Oriente	1985	vol. 21	núm. 126	p. 11
Chumacero, Alí	La imprevista	1964	vol. 1	núm. 1	p. 11
Dallal, Alberto	Entre el sueño y el olvido	1969	vol. 5	núm. 30	p. 28
	Siete preguntas sobre danza	1970	vol. 6	núm. 34	p. 32
	La mística de las ciudades	1971	vol. 7	núm. 37	p. 27
	Sobre algunos lenguajes subterráneos	1972	vol. 8	núm. 48	p. 28
	Suscitación sobre el diseño coreográfico	1973	vol. 9	núm. 52	p. 34
	Cultura y visión tecnológica	1974	vol. 10	núm. 60	p. 23
	Memoria de Mocambo	1976	vol. 12	núm. 72	p. 26
	Desprendimiento	1976	vol. 12	núm. 67	p. 27
	Periodismo y literatura	1976	vol. 12	núm. 70	p. 28
	Espacios, texturas y alquimias de Rafael Doniz	1977	vol. 13	núm. 73	p. 1
	Alwin Nikolais: la creatividad electrónica	1978	vol. 14	núm. 80	p. 16
	Morir es pensar todo de nuevo	1979	vol. 15	núm. 86	p. 15
	Alicia Alonso	1980	vol. 16	núm. 94	p. 18
	Obras del Forion Ensemble	1980	vol. 16	núm. 93	p. 24
	En vivo: Alfredo Zalce y su obra	1981	vol. 17	núm. 98	p. 17
	La muerte en la obra de Guillermina Bravo.	1981	vol. 17	núm. 97	p. 23
	Analogías y tratamiento				
	Treinta años de teatro experimental en México	1981	vol. 17	núm. 100	p. 65
Dam, André Van	¿Población <i>versus</i> prosperidad?	1975	vol. 11	núm. 62	p. 21
Darnton, Robert	Polonia vuelve a escribir la historia	1982	vol. 18	núm. 103	p. 20
Darwish, Mahmud	Balada para el viento norte	1981	vol. 17	núm. 102	p. 31

Dauster, Frank	Carlos Solórzano o la tragedia como subversión	1985	vol. 21	núm. 126	p. 36
Dávila, Amparo	Árboles petrificados (p. 71)	1966	vol. 2	núm. 12	p. 15
Debussy, Claude	Cartas	1983	vol. 19	núm. 113	p. 3
Deguy, Michel	Dos poemas de <i>Chaos</i>	1966	vol. 2	núm. 12	p. 3
Deniz, Gerardo	Tres poemas	1968	vol. 4	núm. 24	p. 22
	Chasseneige (p. 276)	1978	vol. 14	núm. 79	p. 3
Díaz de Cossio, Roger	El libro	1984	vol. 20	núm. 116	p. 43
Díaz Lewis, Juan	Relato	1973	vol. 9	núm. 51	p. 24
Díaz Lewis, Juan O.	Diario a un gemelo nonato	1968	vol. 4	núm. 23	p. 28
	El retorno	1970	vol. 6	núm. 31	p. 15
Díaz López, Lilia	El fin del imperio visto por los ministros de Francia en México	1967	vol. 3	núm. 16	p. 13
Díaz Roig, Mercedes	<i>El Duque de Lucena</i> , un romance lorquiano de tipo popular	1981	vol. 17	núm. 101	p. 5
Díaz-Diocaretz, Miriam	Poema	1985	vol. 21	núm. 129	p. 24
Díaz-Guerrero, Rogelio	Apuntes para un modelo de la personalidad frente al stress y su posible simulación, en computadora	1968	vol. 4	núm. 24	p. 28
Díaz-Migoyo, Gonzalo	<i>Tirano Banderas</i> y la novela del dictador	1983	vol. 19	núm. 114	p. 16
Díez-Canedo, Enrique	La frontera. Elegía a Antonio Machado	1983	vol. 19	núm. 112	p. 30
Díez-Canedo, Juan	La distribución del ingreso como reflejo de la realidad mexicana	1983	vol. 19	núm. 110	p. 26
Dollé, Jean-Paul	Riamos en griego	1979	vol. 15	núm. 86	p. 20
Domenach, J.M.	El Oriente y el advenimiento del valor-mundo	1976	vol. 12	núm. 69	p. 19
Domenella, Ana Rosa	La clase media no va al paraíso	1983	vol. 19	núm. 114	p. 39
Donoso, José	El obsceno pájaro de la noche	1965	vol. 1	núm. 3	p. 4
Dorfman, Ariel	Jaguars y helicópteros: la literatura como disfraz	1978	vol. 14	núm. 84	p. 19
Dreyfus, Hubert	Crítica de la razón artificial	1973	vol. 9	núm. 49	p. 11
Drobyshev, Mikhail	Transición rápida	1972	vol. 8	núm. 45	p. 26
Duncan, J. Ann	Completar las obras más que completas de Augusto Monterroso	1983	vol. 19	núm. 111	p. 64
Duncan, Robert	Alimento para el fuego, para el pensamiento (p. 19)	1965	vol. 1	núm. 4	p. 19
Dupee, F.W.	Chaplin y Charlot	1965	vol. 1	núm. 4	p. 48
Durán, Manuel	Respuestas a la encuesta de <i>Diálogos</i> (p. 21)	1965	vol. 1	núm. 5	p. 6
	Los definidores del caos	1965	vol. 1	núm. 6	p. 11
	Viaje al centro del mundo	1967	vol. 3	núm. 18	p. 9

	Notas sobre la emigración de los intelectuales (p. 112)	1969	vol. 5	núm. 29	p. 3
	El futuro no es ya lo que solía ser	1970	vol. 6	núm. 36	p. 3
	Notas sobre León Felipe	1970	vol. 6	núm. 33	p. 27
	Último round: Norman Mailer vs. las escritoras feministas	1972	vol. 8	núm. 46	p. 5
	Notas melancólicas sobre el poder sin gloria, sobre la zorra sin uvas	1973	vol. 9	núm. 52	p. 13
	Cuarteto para instrumentos de mal aliento	1974	vol. 10	núm. 56	p. 30
	Dos poemas	1975	vol. 11	núm. 64	p. 22
	La huella del modernismo en la poesía de Pablo Neruda	1980	vol. 16	núm. 95	p. 45
	El <i>Quijote</i> y sus ilustradores	1984	vol. 20	núm. 120	p. 18
Durrell, Lawrence	Tres poetas ingleses	1970	vol. 6	núm. 31	p. 5
Duvignaud, Jean	Notas para una nueva sociología del arte	1970	vol. 6	núm. 35	p. 15
	Fiesta y subversión	1974	vol. 10	núm. 59	p. 6
Eaw	Textos	1983	vol. 19	núm. 111	p. 15
Echavarren, Roberto	Pez verde	1976	vol. 12	núm. 72	p. 12
	Verte en la bahía	1979	vol. 15	núm. 85	p. 17
Edwards, Jorge	Griselda	1967	vol. 3	núm. 17	p. 13
Eielson, Jorge Eduardo	Doble diamante	1976	vol. 12	núm. 72	p. 4
Eliade, Mircea	Mitologías de la muerte: una introducción	1974	vol. 10	núm. 58	p. 4
	Corrientes culturales e historia de las religiones	1975	vol. 11	núm. 64	p. 15
Eliot, T.S.	Paisajes	1965	vol. 1	núm. 3	p. 22
Elizondo, Salvador	Futuro imperfecto	1970	vol. 6	núm. 36	p. 23
	Pasado anterior	1971	vol. 7	núm. 41	p. 18
	Presente de infinitivo	1972	vol. 8	núm. 47	p. 22
	Anapoyesis (p. 167)	1973	vol. 9	núm. 52	p. 9
	Dos poemas	1981	vol. 17	núm. 101	p. 40
Ellison, Ralph	Un par de indios pelones	1965	vol. 1	núm. 4	p. 25
Elytis, Odysseas	La autopsia	1982	vol. 18	núm. 105	p. 12
Entrevista con Ingmar Bergman	De persona a la hora del lobo	1969	vol. 5	núm. 28	p. 8
Enzensberger, Hans Magnus	Dos poemas	1966	vol. 2	núm. 9	p. 23
Escudero, Roberto	Un barco soy	1985	vol. 21	núm. 126	p. 10
Estrada, Julio	Raíces y tradición en la música nueva de México y América Latina	1984	vol. 20	núm. 119	p. 4
Falco, Raúl	Poema	1970	vol. 6	núm. 35	p. 33
Falcón, Romana	El sistema frente al cacicazgo	1983	vol. 19	núm. 113	p. 77

Fals Borda, Orlando	La fuga de talentos <i>in situ</i> : la imitación colonista	1969	vol. 5	núm. 29	p. 19
Felguérez, Manuel	La ciudad como función político-estética	1975	vol. 11	núm. 61	p. 28
Ferlinghetti, Lawrence	Senderos hacia ciudades lejanas según Bashó	1970	vol. 6	núm. 34	p. 21
Fernández Guardiola, Augusto	Neurobiología de la conciencia	1980	vol. 16	núm. 93	p. 11
Fernández Molina, Antonio	Luis Cernuda para meditar	1970	vol. 6	núm. 31	p. 27
	Arando en la madera	1975	vol. 11	núm. 62	p. 10
Fernández Moreno, César	Ambages	1970	vol. 6	núm. 34	p. 9
	La literatura argentina de un galope	1971	vol. 7	núm. 40	p. 28
	Ficha de Ezequiel	1974	vol. 10	núm. 59	p. 23
	¿Idealismo absoluto o realismo de la nada?	1975	vol. 11	núm. 65	p. 18
	Bordeando el Luxemburgo	1976	vol. 12	núm. 72	p. 20
Fernández Perera, Manuel	El paraje de las mil ciudades	1977	vol. 13	núm. 76	p. 22
Fernández, Sergio	Historia de una tentación (p. 158)	1972	vol. 8	núm. 46	p. 9
	El destino de los dioses fuertes	1979	vol. 15	núm. 85	p. 3
	De tejas adentro	1980	vol. 16	núm. 92	p. 7
	Cristina	1980	vol. 16	núm. 94	p. 28
Ferrater Mora, José	La Tierra, nuestra madre	1971	vol. 7	núm. 42	p. 17
	Nuevas revelaciones sobre el Observador	1983	vol. 19	núm. 111	p. 61
Fierro, Enrique	Dos poemas	1981	vol. 17	núm. 98	p. 36
	Terciana: retratos, paisaje	1982	vol. 18	núm. 108	p. 27
Figuerola, Mario Enrique	Reunión	1979	vol. 15	núm. 88	p. 25
Flores Caballero, Romeo	Neocolonialismo, nacionalismo y expulsión de los españoles	1969	vol. 5	núm. 26	p. 5
	Cerebros, talentos y subdesarrollo en México	1969	vol. 5	núm. 29	p. 21
Flores Castro, Mariano	Poemas	1973	vol. 9	núm. 49	p. 36
	El poema de tocando	1974	vol. 10	núm. 57	p. 21
	Dos poemas	1976	vol. 12	núm. 70	p. 11
	Dos textos	1977	vol. 13	núm. 75	p. 23
	Dos poemas	1981	vol. 17	núm. 100	p. 52
Flores, Miguel Ángel	Tres poemas	1975	vol. 11	núm. 61	p. 22
	Alejandro	1980	vol. 16	núm. 95	p. 3
Florescano, Enrique	Hacia una historia abierta y experimental (p. 119)	1970	vol. 6	núm. 31	p. 21
Fowle, Wallace	El arte de François Mauriac	1970	vol. 6	núm. 35	p. 25
Fraire, Isabel	Tres poemas	1967	vol. 3	núm. 16	p. 5
	Poema	1971	vol. 7	núm. 38	p. 24
	Poemas	1974	vol. 10	núm. 56	p. 3
	Tres poemas	1977	vol. 13	núm. 76	p. 28

Francisco Marsal, Juan	El entendimiento español de América Latina	1975	vol. 11	núm. 65	p. 4
Freemantle, Anne	Ensayos fabianos	1972	vol. 8	núm. 47	p. 23
	Contemplación y acción en Anne Hutchinson (1591-1643)	1976	vol. 12	núm. 68	p. 14
Friedeberg, Pedro	El futuro	1970	vol. 6	núm. 36	p. 19
Frisch, Uwe	En torno a Julián Carrillo	1984	vol. 20	núm. 119	p. 18
Fromm, Erich	La contribución de Marx al conocimiento del hombre	1968	vol. 4	núm. 22	p. 3
	Esperanza	1970	vol. 6	núm. 33	p. 3
Frost, Elsa Cecilia	Utopías religiosas	1978	vol. 14	núm. 80	p. 11
Fuente, Beatriz de la	Problemas de historia del arte en las culturas prehispánicas de México	1979	vol. 15	núm. 89	p. 23
Fuente, Ramón de la	Ignacio Chávez	1981	vol. 17	núm. 100	p. 56
Fuentes, Carlos	La ficción en los Estados Unidos: los años de la posguerra	1965	vol. 1	núm. 4	p. 21
	El cine y el escritor (p. 33)	1965	vol. 2	núm. 7	p. 28
	Alejo Carpentier o la doble adivinación	1967	vol. 3	núm. 16	p. 9
	Hecho	1970	vol. 6	núm. 32	p. 3
	Mira muy lejos, Rey Tafur	1970	vol. 6	núm. 36	p. 14
	La lectura épica del poder	1979	vol. 15	núm. 86	p. 32
Fuentes, Vilma	Joel Omar	1970	vol. 6	núm. 35	p. 13
Gadunio, Raúl	Rostro de encuentro	1969	vol. 5	núm. 27	p. 27
Galicia, Darío	Canto a la bella musa	1985	vol. 21	núm. 130	p. 33
Galindo, Sergio	Las esquinas exactas	1968	vol. 4	núm. 20	p. 17
	Contar la vida	1981	vol. 17	núm. 101	p. 9
	A destiempo	1982	vol. 18	núm. 107	p. 45
Gandelman, Claude	Finnegans wake y el paisaje antropomórfico	1982	vol. 18	núm. 103	p. 34
Gaos, José	El juicio final del capitalismo	1968	vol. 4	núm. 19	p. 3
	Reflexiones literarias	1969	vol. 5	núm. 28	p. 3
	De la idea moderna del mundo a la contemporánea y nuestra	1973	vol. 9	núm. 51	p. 4
García Ascot, Jomí	Un poema (p. 14)	1965	vol. 1	núm. 2	p. 20
	El cine y el escritor	1965	vol. 2	núm. 7	p. 29
	Oh nacer con dolor...	1967	vol. 3	núm. 18	p. 19
	De una nueva ciudad	1985	vol. 21	núm. 129	p. 8
García Gutiérrez, Georgina	Notas sobre la crítica literaria	1978	vol. 14	núm. 82	p. 22
García Márquez, Gabriel	Cien años de soledad	1967	vol. 3	núm. 14	p. 6
García Marruz, Fina	Flora	1979	vol. 15	núm. 87	p. 22
García Oropeza, Guillermo	El llanto de Pedro	1981	vol. 17	núm. 102	p. 38
García Ponce, Juan	El cine y el escritor	1965	vol. 2	núm. 7	p. 32
	La pintura y lo otro	1967	vol. 3	núm. 16	p. 21

	La realización en el sueño	1968	vol. 4	núm. 23	p. 16
	Vicente Rojo y los signos	1973	vol. 9	núm. 54	p. 15
	Nota sobre el pensamiento en Pierre Klossowski	1974	vol. 10	núm. 58	p. 23
	Más allá del tiempo (Marcel Proust)	1980	vol. 16	núm. 91	p. 27
	De ánimo	1981	vol. 17	núm. 100	p. 59
	De ánimo (fragmento de novela)	1982	vol. 18	núm. 108	p. 71
García Riera, Emiliano	Cultura y cine en México (p. 193)	1974	vol. 10	núm. 55	p. 14
García Robles, Alfonso	Para no acabar con la humanidad	1985	vol. 21	núm. 126	p. 3
García Terrés, Jaime	Las cartas sobre la mesa	1965	vol. 1	núm. 3	p. 10
	Otra defensa de la poesía	1971	vol. 7	núm. 38	p. 5
	Un rondel de Corbière	1972	vol. 8	núm. 46	p. 4
	Exposición de motivos	1976	vol. 12	núm. 68	p. 6
	Polisemia	1980	vol. 16	núm. 94	p. 3
	El epitafio de John Donne	1981	vol. 17	núm. 100	p. 23
Garrido, Felipe	De libros, bibliotecas y lectores	1984	vol. 20	núm. 116	p. 66
Garro, Elena	¿Qué hora es?	1964	vol. 1	núm. 1	p. 18
Garza Cuarón, Beatriz	La ambigüedad: tipos y aspectos	1981	vol. 17	núm. 100	p. 17
Garza Mercado, Ario	La censura moral en el derecho mexicano	1968	vol. 4	núm. 19	p. 23
Garza Ramos, María del Carmen	Fisonomía del héroe en el corrido mexicano	1968	vol. 4	núm. 24	p. 12
Garza, Gustavo	De Tenochtitlan a una megalópolis	1977	vol. 13	núm. 77	p. 28
	Dinámica industrial y perspectivas de descentralización	1985	vol. 21	núm. 131	p. 3
Garza, Mercedes de la	La armonía animal-hombre entre los mayas	1984	vol. 20	núm. 117	p. 31
Garzón Bates, Juan	Nietzsche en Puebla (p. 354)	1982	vol. 18	núm. 108	p. 58
Gasca, Argelio	Dos evocaciones y un encuentro	1971	vol. 7	núm. 41	p. 24
	Erotismo	1972	vol. 8	núm. 48	p. 25
Genovés, Santiago	Alrededor de la popularización de la ciencia, la filosofía y la imaginación	1981	vol. 17	núm. 97	p. 21
Gerardi, Jack	La problemática urbana y otra perspectiva histórica	1975	vol. 11	núm. 62	p. 28
Gerbasi, Vicente	Siete poemas	1977	vol. 13	núm. 73	p. 3
	Cinco poemas (p. 303)	1979	vol. 15	núm. 87	p. 15
Gervitz, Gloria	Poema	1979	vol. 15	núm. 88	p. 3
	Fragmentos de ventana	1982	vol. 18	núm. 104	p. 40
	Fragmento de ventana con María Teverow	1985	vol. 21	núm. 123	p. 22
Gil de Biedma, Jaime	Poema	1969	vol. 5	núm. 28	p. 18
Gimferrer, Pere	Trampas (p. 155)	1972	vol. 8	núm. 44	p. 17
Giner de los Ríos, Francisco	Borrador de Luis Rius	1984	vol. 20	núm. 117	p. 52

Glucksmann, André	La metacensura	1968	vol. 4	núm. 19	p. 15
Goldman, Annie	Godard, el realista	1965	vol. 2	núm. 7	p. 22
Gómez Robledo, Antonio	La poesía de Kavafis	1982	vol. 18	núm. 107	p. 32
Gómez-Martínez, José Luis	El ensayo y su función social	1976	vol. 12	núm. 69	p. 14
Gonzalbo Aizpuru, Pilar	Miseria y opulencia ante notario	1984	vol. 20	núm. 116	p. 27
González Avelar, Miguel	La muerte de la Adelita	1980	vol. 16	núm. 93	p. 18
González Claverán, Virginia	La expedición Malaspina en Nueva España, 1791	1982	vol. 18	núm. 106	p. 38
González de León, Ulalume	Suicidio	1968	vol. 4	núm. 20	p. 13
	Mon Dieu Carnap, queso y ciruelas	1969	vol. 5	núm. 27	p. 24
	Dos poemas	1975	vol. 11	núm. 62	p. 19
	Dos poemas	1977	vol. 13	núm. 74	p. 22
	Discontinuidad	1978	vol. 14	núm. 79	p. 24
González de Mendoza, J.M.	Cinco frustrados diálogos con Unamuno (p. 15)	1965	vol. 1	núm. 3	p. 33
González Martínez, Enrique	Antonio Machado	1983	vol. 19	núm. 112	p. 29
González Navarro, Moisés	El primero de mayo	1984	vol. 20	núm. 117	p. 36
González Pedrero, Enrique	Notas sobre sociedad, medicina y política	1981	vol. 17	núm. 97	p. 8
González Salazar, Roque	La prensa soviética	1969	vol. 5	núm. 28	p. 14
González Valenzuela, Juliana	Spinoza: ética y libertad	1983	vol. 19	núm. 112	p. 14
	Kafka y la extrañeza del otro	1985	vol. 21	núm. 124	p. 22
González, Guadalupe	La naturaleza de la política exterior soviética	1978	vol. 14	núm. 81	p. 17
González, Juliana	Heráclito los principios de la ética	1984	vol. 20	núm. 115	p. 33
González, Luis	Introducción a un libro de microhistoria	1968	vol. 4	núm. 22	p. 24
	Historia perdida	1970	vol. 6	núm. 34	p. 3
	Sobre la invención en historia	1973	vol. 9	núm. 52	p. 28
	Vejamen del microhistoriador mexicano	1975	vol. 11	núm. 63	p. 19
	La historia académica y el rezongo del público	1979	vol. 15	núm. 85	p. 25
	La pesada herencia del pasado	1981	vol. 17	núm. 100	p. 31
	La virtud capital de la provincia	1983	vol. 19	núm. 113	p. 61
González, Óscar	Dos poemas	1980	vol. 16	núm. 94	p. 26
	Sabina	1985	vol. 21	núm. 126	p. 30
Goodman, Nelson	Arte e investigación	1972	vol. 8	núm. 44	p. 19
Gottlieb, Teresa	Paréntesis	1983	vol. 19	núm. 114	p. 58
Goytisoló, José Agustín	Dos poemas	1970	vol. 6	núm. 31	p. 24
Goytisoló, Juan	Madame de Heredia	1966	vol. 2	núm. 9	p. 24
	Reivindicación del conde don Julián	1970	vol. 6	núm. 31	p. 3
Goytisoló, Luis	Gestación de <i>Antagonía</i>	1983	vol. 19	núm. 111	p. 54

Graizbord, Boris	Un escenario del crecimiento metropolitano para la ciudad de México	1985	vol. 21	núm. 131	p. 9
Graves, Robert	Semi-Detached	1968	vol. 4	núm. 24	p. 3
Gropius, Walter	Ciudad, planificación y ambiente	1967	vol. 3	núm. 18	p. 4
Guadián, Enrique	La primera bomba hidráulica novohispana: anotaciones al texto de Luis Chávez Orozco	1982	vol. 18	núm. 106	p. 9
Guillén, Jorge	Poemas	1971	vol. 7	núm. 39	p. 3
	Punto de apoyo	1973	vol. 9	núm. 50	p. 3
	Otros poemas (p. 198)	1974	vol. 10	núm. 59	p. 3
Guiñazú, César Ulises	Sombras	1977	vol. 13	núm. 74	p. 8
	El gran día de Martín López	1980	vol. 16	núm. 93	p. 30
Gurrola, Juan José	Narrador 3	1965	vol. 1	núm. 2	p. 21
Ham Chande, Roberto	De cuando la muerte se convierte en teorema	1983	vol. 19	núm. 114	p. 62
Hamburger, Michael	Dos poemas (p. 200)	1975	vol. 11	núm. 61	p. 13
Hank López, Enrique	Regreso a Bachimba	1966	vol. 2	núm. 9	p. 15
Hanke, Lewis	El significado teológico del descubrimiento de América	1976	vol. 12	núm. 67	p. 21
Hansberg, Olbeth	Una crítica del conductismo filosófico	1981	vol. 17	núm. 98	p. 31
Hao-ran, Meng	Poemas chinos	1969	vol. 5	núm. 29	p. 28
Harper, Peter	Problemas físicos recientes	1972	vol. 8	núm. 43	p. 21
Harwood, Lee	Para Juan en las montañas	1975	vol. 11	núm. 61	p. 12
Heine, Heinrich	William Ratcliff	1980	vol. 16	núm. 95	p. 14
Heller, Claude	La Ostpolitik	1973	vol. 9	núm. 49	p. 28
Heredia, José María	Al cometa de 1825	1982	vol. 18	núm. 106	p. 49
Hernández, Francisco	Tres poemas (p. 314)	1980	vol. 16	núm. 93	p. 10
	Pez chino	1985	vol. 21	núm. 124	p. 7
Hewitt, Cynthia	Abasto y consumo de alimentos en la ciudad de México	1983	vol. 19	núm. 109	p. 39
Heym, Georg	Die sektion (1911)	1969	vol. 5	núm. 29	p. 25
Hierro, José	La casa	1979	vol. 15	núm. 86	p. 10
Hiriart, Hugo	Una mala comida no se recobra nunca (p. 338)	1981	vol. 17	núm. 102	p. 24
	Tres dramaturgos mexicanos	1984	vol. 20	núm. 118	p. 1
	Diálogos del alma y el cuerpo	1984	vol. 20	núm. 118	p. 2
Hoeksema, Thomas	Isabel Fraire: el ojo arrobado	1977	vol. 13	núm. 78	p. 14
Hollander, Paul	Peregrinos en fuga: refugiados ideológicos del paraíso perdido	1982	vol. 18	núm. 107	p. 4
Hopenhayn, Benjamín	Diálogos y oda de los primeros lunautas	1969	vol. 5	núm. 29	p. 26
House, Herman	Poema	1979	vol. 15	núm. 88	p. 17
Hoyos, Alberto	Visión	1967	vol. 3	núm. 17	p. 20
Huerta, David	Vampiro místico	1982	vol. 18	núm. 108	p. 42

Hume, David	Del estudio de la historia	1973	vol. 9	núm. 53	p. 11
Hurtado, Flor de María	El costo de montar una corte	1980	vol. 16	núm. 95	p. 8
Huxley, Aldous	Las limitaciones de la libertad	1973	vol. 9	núm. 50	p. 4
Ibáñez, Roberto	Para una poética	1967	vol. 3	núm. 18	p. 20
Ibáñez, Sara de	Tres poemas	1966	vol. 2	núm. 8	p. 3
	Alerta	1967	vol. 3	núm. 17	p. 16
	Visión II	1969	vol. 5	núm. 27	p. 15
Ibargüengoitia, Jorge	Conversaciones con Bloomsbury	1966	vol. 2	núm. 10	p. 30
	La vida que nos pintaron	1971	vol. 7	núm. 39	p. 24
	El narrador ante el público	1984	vol. 20	núm. 115	p. 28
Icaza de Xirau, Ana María	Árbol iluminado	1985	vol. 21	núm. 130	p. 22
Icaza, Ana María	Dos poemas a Joaquín	1982	vol. 18	núm. 103	p. 33
Illich, Iván	El control sobre el poder y la potencia	1969	vol. 5	núm. 25	p. 22
	El derecho al desempleo creador	1978	vol. 14	núm. 83	p. 11
Ionesco, Eugene	Del conocerse a sí mismo (p. 104)	1969	vol. 5	núm. 25	p. 3
Isla, Carlos	Dos poemas	1973	vol. 9	núm. 53	p. 32
	Tres poemas	1979	vol. 15	núm. 86	p. 30
	Me basta tu demasia	1982	vol. 18	núm. 103	p. 19
Islas, Carlos	Tres poemas (p. 130)	1970	vol. 6	núm. 33	p. 14
Izquierdo, Luis	Dos poemas	1979	vol. 15	núm. 87	p. 9
	Dos poemas	1980	vol. 16	núm. 91	p. 3
Jacobs, Bárbara	Dorothy Strachey existe	1983	vol. 19	núm. 114	p. 27
Jaguaribe, Helio	Cultura actual y nuevo humanismo	1976	vol. 12	núm. 68	p. 20
Jarnés, Benjamín	El cortijo blanco	1983	vol. 19	núm. 112	p. 40
Jiménez de Báez, Yvette	...Y otra vez lo popular	1983	vol. 19	núm. 111	p. 40
Jiménez, Gustavo	Dos poemas	1985	vol. 21	núm. 130	p. 29
Jiménez, Juan Ramón	Antonio Machado (1940)	1983	vol. 19	núm. 112	p. 27
Jinich, Horacio	Reflexiones sobre la risa	1973	vol. 9	núm. 54	p. 5
Jitrik, Noé	Diario de viaje (p. 296)	1979	vol. 15	núm. 85	p. 20
Jones, LeRoi	Avestruces y abuelas	1965	vol. 1	núm. 4	p. 22
Jonquières, E.	Alto precio	1966	vol. 2	núm. 8	p. 24
José Agustín	Es que vivió en Francia	1967	vol. 3	núm. 13	p. 9
	Cuál es la onda	1974	vol. 10	núm. 55	p. 11
	La mirada en el centro	1977	vol. 13	núm. 76	p. 10
	Bring Back mah Bonnie to Me	1982	vol. 18	núm. 104	p. 49
Juan David	Dos poemas	1971	vol. 7	núm. 38	p. 28
	Poemas	1972	vol. 8	núm. 47	p. 8
	Apartes del derrumbe	1972	vol. 8	núm. 43	p. 19
	Poemas	1975	vol. 11	núm. 66	p. 26
	Tres poemas	1978	vol. 14	núm. 80	p. 18
	La canción de Tlön	1983	vol. 19	núm. 111	p. 29

Juarroz, Roberto	Poesía vertical (p. 401)	1965	vol. 1	núm. 5	p. 13
	Poesía vertical	1972	vol. 8	núm. 48	p. 3
	Poesía vertical	1984	vol. 20	núm. 120	p. 13
	Poesía vertical	1985	vol. 21	núm. 128	p. 8
Kahler, Erich	Cultura y evolución	1970	vol. 6	núm. 36	p. 7
	La persistencia del mito	1971	vol. 7	núm. 41	p. 11
	La idea vivificante	1976	vol. 12	núm. 67	p. 6
Kato, Shuichi	Notas sobre la ceremonia del té	1972	vol. 8	núm. 44	p. 11
	Sistemas de valores, instituciones sociales, ciencia y tecnología	1972	vol. 8	núm. 45	p. 38
Kaufman, Shirley	Acuario	1967	vol. 3	núm. 13	p. 13
Kenneth Galbraith, John	Ronald Reagan: el hombre que "mantuvo su línea"	1985	vol. 21	núm. 127	p. 10
Kluxen, Wolfgang	Pluralismo metafísico y conformidad práctica	1980	vol. 16	núm. 95	p. 40
Kolakowski, Leszek	Sentido actual de la izquierda (p. 81)	1968	vol. 4	núm. 20	p. 7
	Del sentido de la traición	1971	vol. 7	núm. 41	p. 6
Kozer, José	Zozobra de la imagen	1984	vol. 20	núm. 120	p. 23
Kral, Petr	Las raíces de la modernidad	1985	vol. 21	núm. 121	p. 3
Krauze, Erhel	Dos poemas	1978	vol. 14	núm. 80	p. 26
Kundera, Milan	El futuro de la novela (p. 345)	1982	vol. 18	núm. 105	p. 25
	Las raíces de la modernidad	1985	vol. 21	núm. 121	p. 3
Lafer, Celso	El poeta, la palabra y la máscara	1971	vol. 7	núm. 40	p. 20
	Hannah Arendt y el mundo moderno	1977	vol. 13	núm. 78	p. 30
Lafourcade, Enrique	Frecuencia modulada	1968	vol. 4	núm. 21	p. 11
Lambert, Jean-Clarence	Meu Tei	1969	vol. 5	núm. 30	p. 18
Lankoande, Ali	Futuro de la tensión ciencia-cultura	1972	vol. 8	núm. 45	p. 36
Lara Zavala, Hernán	Lejos, en invierno y de madrugada	1984	vol. 20	núm. 119	p. 55
Lara, Luis Fernando	De Saussure, Chomsky, el ajedrez y los toros	1976	vol. 12	núm. 72	p. 14
	Notas sobre la lingüística y la biología	1983	vol. 19	núm. 111	p. 50
Lavin Cerda, Hernán	Donadora del fuego: te adoramos, te odiamos	1974	vol. 10	núm. 59	p. 14
	Tres poemas	1977	vol. 13	núm. 75	p. 28
	Monólogo del esqueleto	1979	vol. 15	núm. 85	p. 10
	Dos poemas	1981	vol. 17	núm. 97	p. 29
	Tres imágenes	1982	vol. 18	núm. 107	p. 31
Lavista, Mario	El proceso creador en la improvisación musical	1971	vol. 7	núm. 40	p. 17
	Reflexiones sobre la creación musical (p. 175)	1973	vol. 9	núm. 52	p. 17
	Creación e interpretación en la música electrónica	1974	vol. 10	núm. 59	p. 16
Lazar, Moshé	Ladino: lengua y literatura	1970	vol. 6	núm. 33	p. 16
Leal, Antonio	Amatorio	1971	vol. 7	núm. 37	p. 12

Leñero, Vicente	Estudio Q	1965	vol. 1	núm. 3	p. 28
	El vidrio roto	1968	vol. 4	núm. 24	p. 23
	Compañero	1970	vol. 6	núm. 32	p. 14
	Vivir del teatro	1982	vol. 18	núm. 105	p. 3
León, Argeliers	Un sistema de símbolos	1981	vol. 17	núm. 99	p. 16
León-Portilla, Ascensión H. de	La República española de 1931 en la España monárquica de 1981	1981	vol. 17	núm. 101	p. 19
León-Portilla, Miguel	Ayocuan Cuetzpaltzin	1966	vol. 2	núm. 8	p. 13
	Dos intentos afines de espontánea metafísica	1981	vol. 17	núm. 101	p. 3
	Los cinco soles	1982	vol. 18	núm. 106	p. 3
Leopardi, Giacomo	A Silvia	1983	vol. 19	núm. 113	p. 8
Lettvin, Jerome Y.	Presencia del hombre total en la actividad científica	1972	vol. 8	núm. 45	p. 28
Levertov, Denise	La escala de Jacob	1965	vol. 1	núm. 4	p. 10
	Dos poemas	1968	vol. 4	núm. 19	p. 27
Leyva, Daniel	Bosquejo de un encuentro	1976	vol. 12	núm. 70	p. 26
	Una piñata llena de memoria	1983	vol. 19	núm. 110	p. 63
Lezama Lima, José	La madre	1971	vol. 7	núm. 40	p. 3
	El pez y los ojos	1972	vol. 8	núm. 45	p. 3
	Agua oscura	1973	vol. 9	núm. 50	p. 31
	Tres poemas	1974	vol. 10	núm. 60	p. 4
	El pabellón de la vacuidad	1976	vol. 12	núm. 71	p. 3
	Dos poemas (p. 214)	1976	vol. 12	núm. 67	p. 4
	Octavio Paz	1978	vol. 14	núm. 82	p. 10
	La expansión demográfica en México (1930-1970) (p. 403)	1985	vol. 21	núm. 125	p. 20
Lhin, Enrique	Políptico del extranjero	1966	vol. 2	núm. 10	p. 11
Lichnerowicz, André	Teorías y conceptos	1973	vol. 9	núm. 51	p. 14
Li-Po	Poemas chinos	1969	vol. 5	núm. 29	p. 28
Lira, Andrés	Por una ciudad sin perros	1977	vol. 13	núm. 77	p. 4
	Las cajas de comunidad	1982	vol. 18	núm. 108	p. 11
Liscano, Juan	El amor y sus imposibilidades	1983	vol. 19	núm. 111	p. 25
	Jardín de alcoba	1985	vol. 21	núm. 127	p. 32
Lizalde, Eduardo	El tigre	1969	vol. 5	núm. 26	p. 30
	Dos poemas	1983	vol. 19	núm. 109	p. 15
Loeza, Soledad	¿Guerra Fría, segunda parte?	1979	vol. 15	núm. 86	p. 6
	La familia autoritaria en México	1982	vol. 18	núm. 108	p. 52
	¿Mesocracia o mediocracia?	1983	vol. 19	núm. 114	p. 34
Lomnitz, Cinna	Ciencia del futuro y futuro de la ciencia	1970	vol. 6	núm. 36	p. 20
	Ser o no ser: la cuestión ecológica	1971	vol. 7	núm. 39	p. 20
	La revolución terrestre	1972	vol. 8	núm. 46	p. 25

Lomnitz, Larissa	La mujer marginada de México	1973	vol. 9	núm. 54	p. 29
López Sarrelangué, Delfina	Las fortificaciones de la Ciudad de México	1977	vol. 13	núm. 76	p. 33
López, Enrique	Entrevista con Jeanne Moreau	1965	vol. 2	núm. 7	p. 13
López, Enrique H.	Entrevista con José Luis Cuevas	1966	vol. 2	núm. 10	p. 20
López, Enrique P.	Entrevista con Katherine Anne Porter	1965	vol. 1	núm. 4	p. 11
López-Baralt, Luce	El semitismo literario de San Juan de la Cruz	1981	vol. 17	núm. 102	p. 33
Lowell, Robert	Los muertos en Europa	1965	vol. 1	núm. 4	p. 3
Lowenthal, Richard	La "revolución perdida" de nuestro tiempo	1982	vol. 18	núm. 104	p. 3
Lowry, Malcom	Carta a David Markson	1965	vol. 1	núm. 4	p. 33
Lozada, Rebeca	Imágenes fragmentarias	1983	vol. 19	núm. 114	p. 45
Lozoya, Jorge Alberto	Educación, mestizaje y porvenir	1970	vol. 6	núm. 36	p. 31
	Muchos pasados, muchos futuros	1981	vol. 17	núm. 100	p. 63
	La nave de los diplomáticos (el discurso en las Naciones Unidas)	1982	vol. 18	núm. 107	p. 23
Lubis, Mochtar	Tensión cultura-ciencia fuera de los países industrialmente desarrollados	1972	vol. 8	núm. 45	p. 21
Lucrecio	Elogio de Epicuro	1982	vol. 18	núm. 108	p. 9
	El lenguaje	1984	vol. 20	núm. 115	p. 12
Macbeth, George	En el reino del sol	1970	vol. 6	núm. 31	p. 5
Macías, Elva	Cuatro poemas	1982	vol. 18	núm. 103	p. 40
	Noam Chomsky el don genético de las lenguas	1979	vol. 15	núm. 88	p. 12
	Willard van Orman Quine y la filosofía sin la mente	1980	vol. 16	núm. 91	p. 37
Magee, Bryan	Entrevista a Iris Murdoch	1979	vol. 15	núm. 87	p. 17
Malagón, Javier	La "España peregrina" en los Estados Unidos de América	1980	vol. 16	núm. 95	p. 32
Maldonado, Humberto	Los <i>injertos</i> poético-musicales en la Nueva España	1985	vol. 21	núm. 130	p. 23
Mallarmé, Stéphane	El soneto en ix	1968	vol. 4	núm. 22	p. 11
Malraux, André	La muerte no anda lejos	1971	vol. 7	núm. 42	p. 4
Mandelstam, Osip	Poesía	1983	vol. 19	núm. 113	p. 16
	Poema	1985	vol. 21	núm. 122	p. 27
Mandiargues, André Pieyre de	La marea	1969	vol. 5	núm. 30	p. 20
Manjarrez, Héctor	Lobotomías y lugar donde aparcar el cerebro	1972	vol. 8	núm. 43	p. 30
Manley Hopkins, Gerard	Descifrado con las hojas de la Sibila	1973	vol. 9	núm. 52	p. 3
	Fragmentos de <i>Pilato</i>	1985	vol. 21	núm. 125	p. 17
Marías, Julián	La busca de una imagen nueva en España	1981	vol. 17	núm. 97	p. 4
Maristany, Luis	El cuaderno de cubiertas verdes	1980	vol. 16	núm. 91	p. 34
Márquez Rodiles, Ignacio	México: la ciudad de los muros pintados	1977	vol. 13	núm. 77	p. 8

Martín-Artajo, José	La vuelta de Ulises	1971	vol. 7	núm. 37	p. 23
Martínez del Río de Redo, Marita	El Caballito	1975	vol. 11	núm. 63	p. 11
	El Galeón de Manila y las "obras pías"	1977	vol. 13	núm. 73	p. 17
	Iconografía del Zócalo	1977	vol. 13	núm. 76	p. 24
Martínez, José Luis	El amor y la filosofía	1966	vol. 2	núm. 8	p. 4
	Homenaje a Alfonso Reyes (p. 207)	1975	vol. 11	núm. 64	p. 26
	Los estudios norteamericanos sobre México	1979	vol. 15	núm. 86	p. 12
	Imagen primera del poeta	1983	vol. 19	núm. 113	p. 36
Martínez, Uriel	Dos poemas	1975	vol. 11	núm. 63	p. 25
Masip, Paulino	La musa y el mundo poético de Antonio Machado	1983	vol. 19	núm. 112	p. 49
Matos Mar, José	Diagnóstico del Perú	1967	vol. 3	núm. 17	p. 24
McCullers, Carson	Correspondencia (p. 376)	1984	vol. 20	núm. 116	p. 17
Megged, Nahum	Borges en los Estados Unidos	1985	vol. 21	núm. 128	p. 3
Mejía Sánchez, Ernesto	Una antología personal de Reyes	1981	vol. 17	núm. 102	p. 29
Melo, Juan Vicente	Algunos pedazos descoloridos de la tela barata (p. 390)	1984	vol. 20	núm. 118	p. 4
Mellizo, Carlos	Las bicicletas	1974	vol. 10	núm. 57	p. 14
Méndez, Concha	Poesía	1983	vol. 19	núm. 109	p. 29
Meng, Wang	Un sinfin de visitantes	1983	vol. 19	núm. 113	p. 39
Menz, John A.	California: año 2015	1967	vol. 3	núm. 16	p. 6
Mergalit, Avishai	Israel: denuncia parcial	1985	vol. 21	núm. 128	p. 9
Merino, Guillermo	Dos poemas	1976	vol. 12	núm. 70	p. 21
Merton, Thomas	El blanco es la ciudad	1967	vol. 3	núm. 13	p. 3
Meyer, Lorenzo	El nacionalismo mexicano y las exportaciones petroleras	1981	vol. 17	núm. 98	p. 25
	México frente a los Estados Unidos: 1971-1980	1982	vol. 18	núm. 103	p. 3
	El último decenio	1983	vol. 19	núm. 111	p. 16
	Las elecciones al norte del Río Bravo	1985	vol. 21	núm. 122	p. 28
Michaux, Henri	Lugares sobre un planeta pequeño	1967	vol. 3	núm. 16	p. 19
Miller, Beth	La Tristana feminista de Buñuel	1974	vol. 10	núm. 60	p. 16
	La poesía de Rosario Castellanos: tono y tenor	1977	vol. 13	núm. 74	p. 28
Minsky, Marvin L.	Materia, mente y modelos	1973	vol. 9	núm. 49	p. 6
Miret, Pedro	Pobre hijo mío (p. 62)	1966	vol. 2	núm. 11	p. 27
Mitchell Stancioff, Marión	Ese otro Pound	1976	vol. 12	núm. 72	p. 6
Molina, Antonio	En Cejunta	1966	vol. 2	núm. 11	p. 16
Mondragón, Sergio	Urnas, moscas y cigarras	1966	vol. 2	núm. 12	p. 17
	El alma secreta de las cosas	1967	vol. 3	núm. 16	p. 12

Monsiváis, Carlos	Es el baile del pingüino un baile elegante y fino (p. 266)	1977	vol. 13	núm. 77	p. 11
Montemayor, Carlos	Dos relatos	1970	vol. 6	núm. 31	p. 29
	La <i>Orestíada</i> en Esquilo	1981	vol. 17	núm. 101	p. 32
	Poema	1984	vol. 20	núm. 119	p. 26
	Carta	1985	vol. 21	núm. 131	p. 19
Monterroso, Augusto	El informe Endymion	1965	vol. 1	núm. 5	p. 20
	La exportación de cerebros	1969	vol. 5	núm. 29	p. 17
Montes de Oca, Marco Antonio	Prendimiento del verano	1965	vol. 1	núm. 5	p. 30
	Dos poemas (p. 43)	1966	vol. 2	núm. 9	p. 14
	A nivel del mar	1967	vol. 3	núm. 18	p. 3
	Poema	1971	vol. 7	núm. 37	p. 36
	Los ejércitos de Aída	1975	vol. 11	núm. 62	p. 4
	Limpiando el vidrio con la mano con que te despido	1976	vol. 12	núm. 69	p. 4
	La ciencia de las privaciones	1977	vol. 13	núm. 78	p. 21
	Salón de clases	1979	vol. 15	núm. 89	p. 13
	Correo marino	1983	vol. 19	núm. 109	p. 11
	Sesenta años de Ramón Xirau	1984	vol. 20	núm. 117	p. 47
Montes Huidobro, Matías	Ideárium erótico-religioso: Yerma de Don Juan	1976	vol. 12	núm. 69	p. 6
	De la buena pipa	1983	vol. 19	núm. 109	p. 52
	La navaja de Olofé	1983	vol. 19	núm. 114	p. 68
Montiel, Andrea	En la piel recién nacida	1985	vol. 21	núm. 128	p. 32
Morábito, Fabio	Los amantes (p. 343)	1982	vol. 18	núm. 104	p. 19
	Los dos pastores	1983	vol. 19	núm. 111	p. 30
Moreno Toscano, Alejandra	Cambios en el paisaje	1971	vol. 7	núm. 39	p. 13
	La ciudad y el país	1972	vol. 8	núm. 48	p. 11
Moreno Villa, José	El español menos bullanguero	1983	vol. 19	núm. 112	p. 31
Moreno Villarreal, Jaime	Poema de las cosas	1984	vol. 20	núm. 119	p. 38
Moreno, Salvador	Huelga de trompetas	1972	vol. 8	núm. 48	p. 9
Morin, Edgar	Los ídolos modernos	1965	vol. 2	núm. 7	p. 25
	La escala de Jacob y el monod-ateísmo	1971	vol. 7	núm. 40	p. 5
	Culturanálisis y política cultural	1975	vol. 11	núm. 66	p. 5
	El Nueva York del que yo hablo	1983	vol. 19	núm. 110	p. 55
Morín, Violette	Erotismo y publicidad/Un mecanismo de autocensura	1968	vol. 4	núm. 19	p. 20
Moscona, Myriam	Instructivo para descifrar un mal	1985	vol. 21	núm. 123	p. 8
Munier, Roger	Proème (p. 36)	1966	vol. 2	núm. 9	p. 10
Muñiz, Angelina	Los tres caballeros de Lulio	1985	vol. 21	núm. 128	p. 25

Muñoz, Henry Luque	Gobi	1985	vol. 21	núm. 128	p. 18
Murena, H.A.	El primado de lo cotidiano	1965	vol. 1	núm. 5	p. 23
Musil, Robert	El hombre sin cualidades	1967	vol. 3	núm. 16	p. 3
Mutis, Álvaro	El último rostro	1965	vol. 1	núm. 5	p. 40
Nadal Egea, Alejandro	Notas sobre el estudio del cambio técnico	1977	vol. 13	núm. 78	p. 18
Nathan, Elia	Newton ¿filosofía o ciencia?	1980	vol. 16	núm. 95	p. 29
Nerval, Gérard de	Las mariposas (p. 363)	1983	vol. 19	núm. 110	p. 4
Neto Jorge, Luisa	Poema	1979	vol. 15	núm. 90	p. 16
Nicol, Eduardo	Filosofía y poesía. El problema de la y	1985	vol. 21	núm. 122	p. 6
Nora, Pierre	¿Cuál es el poder de los intelectuales?	1983	vol. 19	núm. 109	p. 3
Nove, Alec	En la URSS, la reforma está por hacerse	1968	vol. 4	núm. 23	p. 9
Novoa, Bruce	La voz del silencio: Miguel Méndez	1976	vol. 12	núm. 69	p. 27
Núñez Nava, Manuel	Poemas	1975	vol. 11	núm. 62	p. 27
O'Gorman, Edmundo	Aforismos	1972	vol. 8	núm. 43	p. 29
	La historia: apocalipsis y evangelio (meditación sobre la tarea y responsabilidad del historiador) (p. 219)	1976	vol. 12	núm. 70	p. 5
	El Estado y la verdad histórica	1980	vol. 16	núm. 91	p. 21
	La doble interna contradicción de nuestra herencia colonial	1981	vol. 17	núm. 100	p. 24
Obregón, Claudio	Pecado y penitencia de un actor	1981	vol. 17	núm. 101	p. 41
Ojeda, Jorge Arturo	Nocturno	1969	vol. 5	núm. 25	p. 21
	Gazapo extraordinario	1977	vol. 13	núm. 74	p. 15
Ojeda, Mario	Los cambios cíclicos en las relaciones interamericanas	1975	vol. 11	núm. 63	p. 5
	La propaganda norteamericana en América Latina: la segunda guerra mundial	1976	vol. 12	núm. 71	p. 5
	La crisis mexicana en Norteamérica	1983	vol. 19	núm. 113	p. 18
Ojeda, Salvador	Panorama del Canto Nuevo en México	1979	vol. 15	núm. 86	p. 23
Oliva, Carlos	Todos los gatos son pardos	1979	vol. 15	núm. 85	p. 23
	Mover estas ruinas con el filo de tu mirada izquierda	1983	vol. 19	núm. 111	p. 49
	Hora cero	1985	vol. 21	núm. 127	p. 25
Oliva, Jorge	Pequeñas catástrofes	1982	vol. 18	núm. 105	p. 39
Olivar-Bertrand, R.	Sobre el erasmismo en España. Puntualizaciones y sugerencias	1971	vol. 7	núm. 37	p. 14
	Una poesía de la desposesión: <i>Ensayo de una despedida</i> de Francisco Brines	1977	vol. 13	núm. 75	p. 24
Olivio Jiménez, José	La palabra esencial y tensa de Jaime Siles	1976	vol. 12	núm. 68	p. 31
Ollier, Claude	El espacio surrealista en Rouch y Skolimowski	1965	vol. 2	núm. 7	p. 19
Orozco, José Luis	Nuevo y viejo Maquiavelo	1979	vol. 15	núm. 90	p. 27

Orrego, Carmen	Tres poemas	1976	vol. 12	núm. 68	p. 4
	Tres poemas	1985	vol. 21	núm. 129	p. 14
Ortega, Arturo	Transparencias	1977	vol. 13	núm. 77	p. 21
Ortega, Julio	Aleixandre y Paz: el espacio textual	1980	vol. 16	núm. 93	p. 35
Osborne, Mzrijanc	Cinco poemas islandeses	1969	vol. 5	núm. 30	p. 25
Osorio, Lilia	Palimpsesto	1978	vol. 14	núm. 83	p. 20
Oviedo, José Miguel	Blanca Varela, o la persistencia de la memoria	1979	vol. 15	núm. 89	p. 15
	Los pasos de la memoria. Lectura de un poema de Octavio Paz	1981	vol. 17	núm. 99	p. 20
Pacheco, José Emilio	Historia y antología de los heterodoxos mexicanos	1966	vol. 2	núm. 12	p. 9
	Indagación sobre el murciélago (p. 102)	1968	vol. 4	núm. 23	p. 26
	La zarpa	1972	vol. 8	núm. 48	p. 19
	Revés de almanaque	1972	vol. 8	núm. 44	p. 27
	Los pájaros	1975	vol. 11	núm. 65	p. 3
	Tres poemas	1980	vol. 16	núm. 92	p. 4
	Tres poemas	1981	vol. 17	núm. 101	p. 47
Palacio, Jaime del	Ciudad mustia...	1983	vol. 19	núm. 112	p. 19
	Mitad de la vida	1984	vol. 20	núm. 117	p. 16
	La industria editorial	1984	vol. 20	núm. 116	p. 42
	¿Como caballeros, o como lo que somos?	1984	vol. 20	núm. 116	p. 51
	Mitad de la vida	1985	vol. 21	núm. 129	p. 25
Palacios, Guillermo	Poema	1967	vol. 3	núm. 15	p. 14
	Para final de libro	1969	vol. 5	núm. 27	p. 23
	Poemas	1971	vol. 7	núm. 42	p. 16
Palacios, Marco	América Latina en las relaciones internacionales	1982	vol. 18	núm. 104	p. 41
Panero, Juan Luis	Poemas	1974	vol. 10	núm. 57	p. 3
Panikkar, Raimundo	Tolerancia, ideología y mito	1978	vol. 14	núm. 79	p. 4
Papaioannou, Kostas	Estado, burocracia, democracia en la teoría marxista	1969	vol. 5	núm. 27	p. 3
Páramo, Roberto	La Laris	1971	vol. 7	núm. 42	p. 25
	Cómo conquistar a las mujeres	1978	vol. 14	núm. 81	p. 26
Pardinas, Felipe	La generación joven, agente de evolución social	1968	vol. 4	núm. 24	p. 17
Parés, Nuria	Tres poemas	1981	vol. 17	núm. 99	p. 14
	Hoy tengo el día muerto (p. 375)	1983	vol. 19	núm. 114	p. 26
Parker, Alexander A.	La buscona piramidal	1974	vol. 10	núm. 60	p. 8
Parodi, Claudia	La investigación lingüística en México, 1970-1980	1981	vol. 17	núm. 100	p. 28
Paso, Fernando del	Adivinanzas	1981	vol. 17	núm. 98	p. 29

Pasternak, Boris	Lírica epistolar	1983	vol. 19	núm. 111	p. 3
Pastor, Rodolfo	La comunidad agraria y el Estado en México: una historia cíclica	1982	vol. 18	núm. 108	p. 16
	Contadora, ¿cuarto menguante?	1985	vol. 21	núm. 123	p. 24
Patán, Federico	Tres poemas	1981	vol. 17	núm. 98	p. 8
	Leopold Bloom, de la calle Eccles	1983	vol. 19	núm. 109	p. 16
	Poemas	1985	vol. 21	núm. 131	p. 24
Paul, Rajinder	Hojas de té en agua fría	1980	vol. 16	núm. 92	p. 35
Paz, Octavio	Tumba del poeta (p. 1)	1964	vol. 1	núm. 1	p. 3
	Dos poemas	1965	vol. 1	núm. 6	p. 3
	Lectura de John Cage	1968	vol. 4	núm. 20	p. 3
	Comentario al soneto en ix	1968	vol. 4	núm. 22	p. 13
	Maithuna	1969	vol. 5	núm. 26	p. 8
	Pasado en claro	1971	vol. 7	núm. 41	p. 16
	Paisaje inmemorial	1973	vol. 9	núm. 50	p. 17
	Traducción y metáfora	1974	vol. 10	núm. 57	p. 5
	Refutación de los espejos	1978	vol. 14	núm. 82	p. 3
	Marcel Duchamp: la idea y su sombra	1978	vol. 14	núm. 79	p. 19
	Ignacio Chávez: un fundador	1981	vol. 17	núm. 100	p. 44
Pelegri, Alfonso Simón	Población del barro	1983	vol. 19	núm. 113	p. 32
	Tiempo de travesía	1985	vol. 21	núm. 128	p. 33
Pellicer, Carlos	Poema elemental (El fuego)	1982	vol. 18	núm. 106	p. 60
Peña, Guillermo de la	La ciudad y el campo en México	1983	vol. 19	núm. 113	p. 69
Peña, Margarita	Tres aspectos de la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda	1978	vol. 14	núm. 83	p. 32
	Cielo e infierno en "Doctor Faustus" de Christopher Marlowe	1979	vol. 15	núm. 87	p. 24
	Yo, Rembrandt	1983	vol. 19	núm. 114	p. 67
	Mateo Rosas de Oquendo	1984	vol. 20	núm. 116	p. 21
	Las poesías del <i>Taisnerio</i> : un testimonio literario del siglo xvi	1985	vol. 21	núm. 127	p. 26
Pereda, Carlos	Historia explicativa y lectura argumentada	1985	vol. 21	núm. 128	p. 19
Pereda, Fernando	Entrada a la poesía	1982	vol. 18	núm. 103	p. 27
Pérez de León, Victoria Eugenia	Vida que transcurre	1985	vol. 21	núm. 126	p. 21
Perissinotto, Giorgio	Lingüística y sexismo	1982	vol. 18	núm. 104	p. 30
Perse, Saint-John	Mediodía, sus fieras y sus hambres	1975	vol. 11	núm. 65	p. 16
Pettersson, Aline	Noviembre 2	1978	vol. 14	núm. 84	p. 18
	Dos poemas	1979	vol. 15	núm. 85	p. 33
	Dos poemas	1981	vol. 17	núm. 97	p. 3

Phenix, Philip H.	La filosofía de la educación por medio de la literatura	1974	vol. 10	núm. 56	p. 24
Piazza, Luis Guillermo	Seis escritores norteamericanos	1965	vol. 1	núm. 4	p. 38
Pimentel, Luz Aurora	Proust y Joyce: lectura y escritura de una realidad	1981	vol. 17	núm. 98	p. 37
Pineda, Leopoldo	Dos poemas	1973	vol. 9	núm. 51	p. 33
Pinyol, Ramón	Dos poemas	1978	vol. 14	núm. 84	p. 8
Pitol, Sergio	Cuando en Roma	1981	vol. 17	núm. 100	p. 37
	De un diario 1980	1983	vol. 19	núm. 110	p. 21
Pizarnick, Alejandra	El sueño de la muerte y el lugar de los cuerpos poéticos	1966	vol. 2	núm. 11	p. 21
	Siete poemas	1969	vol. 5	núm. 26	p. 22
	Poemas	1972	vol. 8	núm. 46	p. 28
Platts, Mark	La moralidad, la personalidad, y el sentido de la vida	1984	vol. 20	núm. 117	p. 55
Podhoretz, Norman	El Saint Genét de Sartre	1965	vol. 1	núm. 4	p. 42
Poema Huichol	El mito del fuego	1966	vol. 2	núm. 10	p. 3
Polimeni, Dante	Rodolfo Mondolfo	1977	vol. 13	núm. 74	p. 24
Poniatowska, Elena	Hasta no verte Jesús mío	1967	vol. 3	núm. 17	p. 21
	Naranja dulce, limón partido (p. 163)	1973	vol. 9	núm. 49	p. 37
Pozo, Ivania del	Isabel Fraire o la transparencia del lenguaje	1981	vol. 17	núm. 98	p. 20
Prados, Emilio	Fragments de un diario íntimo	1965	vol. 1	núm. 6	p. 25
Prats Sariol, José	El poema-abanico. Lectura de José Lezama Lima	1981	vol. 17	núm. 97	p. 35
Preciado Solís, Benjamín	Los múltiples enigmas de Krisna (p. 306)	1979	vol. 15	núm. 90	p. 3
Prior, Aldo	Claves de una filosofía: Alejandro Korn	1967	vol. 3	núm. 14	p. 14
Prokopczukowa, Hanna	El teatro en Polonia	1980	vol. 16	núm. 92	p. 11
Puccini, Darío	La extrema ciencia del vivir en imágenes esenciales	1978	vol. 14	núm. 79	p. 13
Puga, María Luisa	El entierro	1981	vol. 17	núm. 102	p. 26
Pu-Song-Ling	La historia de Quing-Feng	1967	vol. 3	núm. 18	p. 23
Rahner, Karl	Meditación sobre la palabra <i>Dios</i>	1968	vol. 4	núm. 22	p. 31
Rama, Ángel	Mario de Andrade: fundador de la nueva narrativa	1975	vol. 11	núm. 66	p. 28
Rama, Carlos M.	Los escritores de lengua española y el mundo contemporáneo	1979	vol. 15	núm. 90	p. 25
Ramírez, Fausto	Dos momentos del simbolismo en México: Julio Ruelas y Saturnino Herrán	1981	vol. 17	núm. 97	p. 14
Ramos, Luis Arturo	La ventana	1975	vol. 11	núm. 65	p. 9
Renard, Jules	Mínima antología	1985	vol. 21	núm. 130	p. 3
Reyes <i>Tikis</i> , Alicia	Lecturas dominicales	1968	vol. 4	núm. 23	p. 29

Reyes, Alfonso	Cine, teatro, máscaras	1965	vol. 2	núm. 7	p. 7
	Conclusiones contemporáneas	1969	vol. 5	núm. 30	p. 3
	Una nueva preceptiva	1973	vol. 9	núm. 50	p. 9
	Memoria a la facultad	1981	vol. 17	núm. 102	p. 13
Reyes, Aurelio de los	El cine como indicador entusiasmado	1977	vol. 13	núm. 77	p. 30
	Del Blanquita, del público y del género chico mexicano	1980	vol. 16	núm. 92	p. 29
Reyna, José Luis	La degradación del medio ambiente en México	1981	vol. 17	núm. 100	p. 40
Richardson, Jack	Gabriel García Márquez: maestro de obras	1970	vol. 6	núm. 33	p. 24
Rilke Rainer, María	Lírica epistolar	1983	vol. 19	núm. 111	p. 8
Rincón Zapata, Carlos	Dos poemas	1972	vol. 8	núm. 47	p. 31
Rius, Luis	Poema	1981	vol. 17	núm. 98	p. 3
	Aquel que nunca fui viene a llamarme	1984	vol. 20	núm. 115	p. 3
Rivas Sainz, Arturo	Distracción	1985	vol. 21	núm. 124	p. 21
Rivas, Enrique de	La balanza y la espada	1965	vol. 1	núm. 3	p. 36
	Tres poemas	1966	vol. 2	núm. 10	p. 29
	Corfú	1973	vol. 9	núm. 49	p. 19
Rivera, Carlos Rafael	Aquí toy	1976	vol. 12	núm. 69	p. 16
Robb, James Willis	Doble retrato vivo de don Alfonso el bueno	1969	vol. 5	núm. 30	p. 4
	Estilización de temas metafísicos en Alfonso Reyes	1978	vol. 14	núm. 80	p. 27
	Alfonso Reyes al cruce de los caminos	1979	vol. 15	núm. 89	p. 29
	Caminos cruzados de Manuel Toussaint y Alfonso Reyes	1980	vol. 16	núm. 93	p. 4
Robbe-Grillet, Alain	Respuestas a la encuesta de Diálogos	1965	vol. 1	núm. 5	p. 7
Robles, José Antonio	Cantor, Aquiles y la tortuga	1981	vol. 17	núm. 97	p. 41
	Infinitud y autorreferencia (escribe la oración que en este momento lees)	1981	vol. 17	núm. 101	p. 49
	Palindromática	1983	vol. 19	núm. 113	p. 49
Rodríguez Luis, Julio	La <i>voragine</i> una escritura en busca de la novela. Segunda parte	1985	vol. 21	núm. 130	p. 14
	La <i>voragine</i> una escritura en busca de la novela. Primera parte	1985	vol. 21	núm. 131	p. 25
Rodríguez Monegal, Emir	Borges la imaginación del lector	1973	vol. 9	núm. 54	p. 23
Rodríguez, Claudio	Un olor	1966	vol. 2	núm. 12	p. 8
Roig, Montserrat	Mujer y literatura	1985	vol. 21	núm. 125	p. 27
Rojas, Gonzalo	Dos poemas	1978	vol. 14	núm. 79	p. 11
	Tres textos	1980	vol. 16	núm. 95	p. 12
	Cerámica	1985	vol. 21	núm. 130	p. 13

Rojas, Lourdes	Las indagación desmitificadora en la poesía de Rosario Castellanos	1981	vol. 17	núm. 99	p. 37
Ronquillo, Víctor	Dos prosas	1985	vol. 21	núm. 124	p. 14
Rosario, Agustín del	Tres poemas	1970	vol. 6	núm. 32	p. 30
	Primera imagen	1973	vol. 9	núm. 53	p. 14
Rossi, Alejandro	Regiones conocidas (p. 185)	1973	vol. 9	núm. 54	p. 10
Rubalcava, Rosa María	Consideraciones sobre la medición estadística de la desigualdad	1983	vol. 19	núm. 109	p. 44
Rubert de Ventós, Xaviert	Las utopías sensuales de nuestro tiempo	1970	vol. 6	núm. 35	p. 4
Rubia Barcia, José	León Felipe y el perro que duerme sobre la luz	1985	vol. 21	núm. 129	p. 15
Ruiz, Graciela	Algunos hechos sobre la distribución del ingreso en México	1983	vol. 19	núm. 110	p. 34
Ruiz, Roberto	Los destemporados	1966	vol. 2	núm. 9	p. 31
	Caperucita roja	1968	vol. 4	núm. 24	p. 8
	Los combates simbólicos del Quijote	1975	vol. 11	núm. 61	p. 24
	El argumento ornitológico de Borges	1985	vol. 21	núm. 131	p. 16
Ruy Sánchez, Alberto	La otra historia de Kadiya	1985	vol. 21	núm. 121	p. 24
Sabines, Jaime	Dos poemas (p. 133)	1970	vol. 6	núm. 35	p. 3
	Poema	1972	vol. 8	núm. 45	p. 42
	La solución	1973	vol. 9	núm. 53	p. 3
	Cuatro breves, de todo	1974	vol. 10	núm. 60	p. 15
	¿Nocturno?	1975	vol. 11	núm. 63	p. 4
Sá-Carnerio, Mario de	Poema	1979	vol. 15	núm. 90	p. 36
Saferis, Yorgos	De <i>Tres poemas secretos</i>	1984	vol. 20	núm. 116	p. 3
Sainz, Gustavo	Vacionistas frente al mar: hipótesis (p. 94)	1968	vol. 4	núm. 21	p. 21
	La Muchacha Fantasma de la colonia Del Valle	1974	vol. 10	núm. 58	p. 11
	Compadre Lobo	1976	vol. 12	núm. 70	p. 13
Salazar Bondy, Sebastián	Contra el reloj	1967	vol. 3	núm. 13	p. 8
Salmerón, Fernando	Las tareas de una filosofía analítica de la educación	1974	vol. 10	núm. 56	p. 4
	Noticia sobre Arturo Rosenblueth (p. 289)	1978	vol. 14	núm. 83	p. 27
Sánchez MacGregor, Joaquín	La ciudad como función político-estética	1975	vol. 11	núm. 61	p. 28
Sánchez Robayna, Andrés	Dos poemas	1978	vol. 14	núm. 83	p. 30
	Larva, concha vacía, nadie	1979	vol. 15	núm. 88	p. 22
	Una micrología de la elusión (La poesía de Haroldo de Campos)	1980	vol. 16	núm. 93	p. 38
	Dos poemas	1981	vol. 17	núm. 101	p. 18
	Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)	1982	vol. 18	núm. 108	p. 63

Sánchez, Luis Alberto	Dos notas sobre Gilberto Owen	1985	vol. 21	núm. 127	p. 17
Santi, Enrico Mario	La dimensión hispanoamericana: de Ortega a Octavio Paz	1985	vol. 21	núm. 125	p. 3
Sarduy, Severo	Con fondo verde y gritando	1965	vol. 1	núm. 6	p. 15
	Poemas (p. 79)	1967	vol. 3	núm. 18	p. 12
	Suelo del barroco	1973	vol. 9	núm. 52	p. 23
Satz, Mario	El fresón y la cereza en la obra de Bosch	1983	vol. 19	núm. 109	p. 49
Savona, Paolo	Análisis lógico de la migración de científicos y técnicos	1969	vol. 5	núm. 29	p. 7
Schaff, Adam	Consecuencias sociales de la revolución microelectrónica	1983	vol. 19	núm. 113	p. 52
Schneider, Pierre	La junta de las Filipinas	1967	vol. 3	núm. 13	p. 14
Seara Vázquez, Modesto	Humanidad y satélites: economía, política y derecho	1971	vol. 7	núm. 39	p. 26
Seco, Manuel	Lengua coloquial y literatura	1984	vol. 20	núm. 116	p. 5
Sédar Senghor, Léopold	Negritud y americanismo o "Let America be America"	1975	vol. 11	núm. 65	p. 11
Segovia, Franciso	Poemas	1974	vol. 10	núm. 60	p. 21
Segovia, Rafael	¿Cultura de masas?	1967	vol. 3	núm. 15	p. 15
	México en el año 2000	1972	vol. 8	núm. 48	p. 37
	Elecciones y electores	1983	vol. 19	núm. 113	p. 9
	La coyuntura francesa: los vencimientos electorales	1985	vol. 21	núm. 124	p. 3
	Palabras por la democracia	1985	vol. 21	núm. 121	p. 5
Segovia, Tomás	Abro mi alta ventana	1964	vol. 1	núm. 1	p. 25
	El sexo del arte	1966	vol. 2	núm. 10	p. 13
	Nuestro contemporáneo Gilberto Owen	1969	vol. 5	núm. 28	p. 19
	El poeta en su cumpleaños (p. 141)	1971	vol. 7	núm. 40	p. 13
	Fourier y la mujer	1973	vol. 9	núm. 51	p. 26
	Dos poemas	1977	vol. 13	núm. 75	p. 7
	Poema	1981	vol. 17	núm. 101	p. 37
	Teoría del retintín	1982	vol. 18	núm. 104	p. 13
	Confesión del relapso	1982	vol. 18	núm. 108	p. 15
	Inaudible	1983	vol. 19	núm. 114	p. 3
	Coro de mujeres	1984	vol. 20	núm. 119	p. 3
Seifert, Joraslav	Cinco poemas	1985	vol. 21	núm. 121	p. 7
Seligson, Esther	Identidad y tiempo en el <i>Orlando</i> de Virginia Woolf	1974	vol. 10	núm. 56	p. 11
	Saúl Bellow: un mundo de presencias ausentes	1977	vol. 13	núm. 74	p. 4
	Sueño de una sombra	1981	vol. 17	núm. 97	p. 6

	Reencuentros	1983	vol. 19	núm. 109	p. 20
	Laberinto de tiempo y sueños	1984	vol. 20	núm. 119	p. 51
Sendoya, Luis Enrique	Vanguardia, surrealismo y realidad	1971	vol. 7	núm. 40	p. 32
Serra Puche, Mari Carmen	La cuenca de México y la zona maya. Divergencias científicas y tecnológicas	1982	vol. 18	núm. 106	p. 4
Serrano, Francisco	La tumba de la belleza	1985	vol. 21	núm. 121	p. 27
Serrano, Pedro	Poesía	1983	vol. 19	núm. 111	p. 39
	Ariel	1985	vol. 21	núm. 125	p. 26
Serret, Guillermo	Luces de la ciudad	1972	vol. 8	núm. 48	p. 31
Shakespeare, William	Discurso de Marco Antonio	1981	vol. 17	núm. 99	p. 4
Sheridan, Guillermo	Sin esperanza de llegar a Itaca	1981	vol. 17	núm. 101	p. 14
Shikibu, Murasaki y Yourcenar, Marguerite	La historia del príncipe Genji	1984	vol. 20	núm. 120	p. 32
Silva Estrada, Alfredo	Tres poemas	1977	vol. 13	núm. 75	p. 14
Silva, Federico	La ciudad como función político-estética	1975	vol. 11	núm. 61	p. 28
Silver, Philip	Ortega, Husserl y Aristóteles	1976	vol. 12	núm. 70	p. 23
Simpson, Tomás M.	Dios, el mamboretá y la mosca	1967	vol. 3	núm. 18	p. 7
Skinner, B.F.	El estudiante libre y feliz	1974	vol. 10	núm. 56	p. 32
Sobejano, Gonzalo	Observaciones sobre la lengua de dos novelistas de la emigración: Max Aub y Fco. Ayala	1975	vol. 11	núm. 65	p. 27
Soberón, Guillermo	El sentido de la universidad	1981	vol. 17	núm. 102	p. 52
Soedjatmoko	El no alineamiento: su pasado, presente y futuro	1984	vol. 20	núm. 119	p. 66
Solá de Sellares, María	Divagaciones en torno a un viaje a la India	1976	vol. 12	núm. 71	p. 26
Solana, Fernando	Discurso por la cultura	1982	vol. 18	núm. 107	p. 53
Solares, Ignacio	La mesita del fondo	1973	vol. 9	núm. 53	p. 27
Solís, Leopoldo	<i>In memoriam</i> Jesús Silva Herzog	1985	vol. 21	núm. 129	p. 10
	La deuda externa de América Latina. Algunas consideraciones	1985	vol. 21	núm. 121	p. 10
Sologuren, Javier	Dos poemas	1977	vol. 13	núm. 73	p. 11
	Dos poemas	1980	vol. 16	núm. 91	p. 12
	Octavio Paz y <i>Piedra de Sol</i>	1966	vol. 2	núm. 11	p. 8
Somlyó, György	Fábulas	1970	vol. 6	núm. 32	p. 12
Sontag, Susan	Dos dramaturgos negros	1965	vol. 1	núm. 4	p. 35
	Los <i>Carnets</i> de Albert Camus (p. 49)	1966	vol. 2	núm. 11	p. 13
	Carta del Congreso del Pen Club	1966	vol. 2	núm. 8	p. 30
	Destinos modelo	1985	vol. 21	núm. 124	p. 8
Souto Alabarce, Arturo	Sobre una generación de poetas hispanomexicanos (p. 330)	1981	vol. 17	núm. 98	p. 4
Staples, Anne	La lucha por los muertos	1977	vol. 13	núm. 77	p. 15

	Gabinetes de física y química, siglo XIX	1982	vol. 18	núm. 106	p. 50
Stavenhagen, Rodolfo	Estructura social y subdesarrollo	1967	vol. 3	núm. 15	p. 9
	El compromiso de las ciencias sociales en México	1973	vol. 9	núm. 54	p. 20
	La sociedad plural en América Latina	1974	vol. 10	núm. 55	p. 5
	Los derechos humanos de las minorías culturales (p. 382)	1984	vol. 20	núm. 117	p. 48
Stern, Claudio	Migración y marginalidad en la Ciudad de México	1972	vol. 8	núm. 48	p. 21
	Población y migración en el Tercer Mundo	1983	vol. 19	núm. 114	p. 50
Stevens, Evelyn P.	El marianismo: la otra cara del machismo en América Latina	1974	vol. 10	núm. 55	p. 17
Styron, William	Este polvo tan quieto (segunda y última parte)	1965	vol. 1	núm. 4	p. 4
	Este polvo tan quieto	1965	vol. 1	núm. 5	p. 15
Suárez, Nico	Dos poemas	1973	vol. 9	núm. 54	p. 22
Subirats, Eduardo	Santa Teresa y el sujeto racional	1982	vol. 18	núm. 105	p. 13
Sucre, Guillermo	El único esplendor	1966	vol. 2	núm. 9	p. 20
	La máscara, la transparencia	1973	vol. 9	núm. 53	p. 4
	Tres poemas de la vastedad	1982	vol. 18	núm. 107	p. 3
Sugiura Yamamoto, Yoko	La Cuenca de México y la zona maya. Divergencias científicas y tecnológicas	1982	vol. 18	núm. 106	p. 4
Suñén, Luis	Tres poemas	1980	vol. 16	núm. 95	p. 39
	Poesía	1982	vol. 18	núm. 104	p. 29
Sward, Robert	Búho	1965	vol. 1	núm. 4	p. 34
Tamayo, Rufino	Mi pintura	1970	vol. 6	núm. 36	p. 6
	Legado	1971	vol. 7	núm. 41	p. 5
Tanaka, Michiko	Japón: el saldo de la socialización para el éxito	1982	vol. 18	núm. 105	p. 45
Tanck de Estrada, Dorothy	Justas florales de los botánicos ilustrados	1982	vol. 18	núm. 106	p. 19
Tapia Bolívar, Daniel	Tríptico	1983	vol. 19	núm. 112	p. 65
Teilhard de Chardin, Pierre	Dos textos inéditos	1966	vol. 2	núm. 12	p. 4
Tenbruck, Friedrich H.	Tensión cultura-ciencia en los países industrializados	1972	vol. 8	núm. 45	p. 12
Terán, Luis	Homenaje a Katharine Mansfield	1978	vol. 14	núm. 82	p. 19
Terry, Arthur	Pensamiento y canto en la poesía de Ramón Xirau	1984	vol. 20	núm. 119	p. 39
Thapar, Romesh	La catalización de la nueva conciencia contra el despilfarro	1976	vol. 12	núm. 67	p. 16
Thénon, Susana	Tres poemas	1969	vol. 5	núm. 26	p. 3
Thiago Cintra, José	Perspectivas para la edad del hombre	1969	vol. 5	núm. 27	p. 18
Thorup, Cathryn	Entrevista a Daniel Cosío Villegas	1976	vol. 12	núm. 71	p. 16

Toledo, Francisco	Las tortugas (poema zapoteco de Juchitán)	1970	vol. 6	núm. 35	p. 24
	Lo que sabemos de las iguanas	1974	vol. 10	núm. 55	p. 25
Tomlinson, Charles	Dos poemas mexicanos	1966	vol. 2	núm. 12	p. 18
	Poemas	1968	vol. 4	núm. 21	p. 23
	Tres poetas ingleses	1970	vol. 6	núm. 31	p. 6
Topete B., Carlos	Consideraciones sobre la educación científica preuniversitaria	1982	vol. 18	núm. 106	p. 66
Torres, Gerardo	Piel de espejo	1983	vol. 19	núm. 110	p. 24
	Poema	1984	vol. 20	núm. 120	p. 17
Torriente, Loló de la	Portocarrero y el arte colonial cubano	1979	vol. 15	núm. 88	p. 29
Traba, Marta	El "yo" monumental de Anaïs Nin (p. 202)	1975	vol. 11	núm. 63	p. 27
Trabulse, Elías	El cometa de 1680	1973	vol. 9	núm. 51	p. 12
	Astronomía e Ilustración en México	1977	vol. 13	núm. 74	p. 9
	La Ciudad de México en el ensueño exótico europeo (siglos XVI al XVIII)	1977	vol. 13	núm. 76	p. 14
	La geometría de lo infinito (p. 316)	1980	vol. 16	núm. 94	p. 12
	Ciencia y tecnología en la temporada Ilustración mexicana	1981	vol. 17	núm. 100	p. 53
	Fray Diego Rodríguez y la posición geográfica de México	1982	vol. 18	núm. 106	p. 13
	Matemáticos mexicanos del siglo XVIII	1982	vol. 18	núm. 106	p. 32
	El obituario masónico de Benito Juárez	1982	vol. 18	núm. 105	p. 53
	La mujer y el trabajo en México en 1798	1984	vol. 20	núm. 120	p. 46
	Pan y toros	1984	vol. 20	núm. 115	p. 56
Trejo Fuentes, Ignacio	La vejez en la obra de Sergio Fernández	1980	vol. 16	núm. 94	p. 32
Troeller, Ruth R.	La nueva situación petrolera, cinco años después	1978	vol. 14	núm. 83	p. 23
Tsvetaieva, Marina	Lírica epistolar	1983	vol. 19	núm. 111	p. 6
Turner Saad, Gabriela	Estallido	1984	vol. 20	núm. 117	p. 54
Turrent, Isabel	Último ciclo en Polonia	1982	vol. 18	núm. 103	p. 13
Ulacia, Manuel	Donde se habla de la unidad de las cosas	1981	vol. 17	núm. 102	p. 37
Ullán, José-Miguel	La poesía no tiene sentido	1975	vol. 11	núm. 63	p. 17
Ulloa, Berta	Días trágicos	1972	vol. 8	núm. 48	p. 33
	La gira de Carranza	1982	vol. 18	núm. 105	p. 32
Unamuno, Miguel de	Dos cartas	1981	vol. 17	núm. 102	p. 49
Unikel, Luis	El crecimiento de la Ciudad de México	1972	vol. 8	núm. 48	p. 6
	Los dilemas de la Ciudad de México	1977	vol. 13	núm. 76	p. 30
Updike, John	Oda a la cristalización	1985	vol. 21	núm. 126	p. 34
Urquidí, Víctor L.	Dos tercios de hombre	1967	vol. 3	núm. 17	p. 5
	Fomento de la ciencia y desarrollo económico en América Latina	1969	vol. 5	núm. 25	p. 7

	Hacia el futuro	1970	vol. 6	núm. 36	p. 15
	Contaminación: alcances socioeconómicos (p. 135)	1971	vol. 7	núm. 39	p. 17
	Los recursos humanos en el mundo en desarrollo —una perspectiva	1974	vol. 10	núm. 56	p. 15
	La problemática global y la participación individual	1975	vol. 11	núm. 63	p. 14
	Por qué hay inflación en el mundo	1975	vol. 11	núm. 66	p. 23
	El papel de las tecnologías adecuadas en el desarrollo	1982	vol. 18	núm. 106	p. 61
	Las relaciones económicas actuales con los Estados Unidos	1984	vol. 20	núm. 117	p. 23
Urtubees, Dionisia	Al último campeón	1980	vol. 16	núm. 92	p. 24
Valender, James	Cernuda en Glasgow: ocho cartas inéditas	1982	vol. 18	núm. 105	p. 40
Valente, José Ángel	Poesía y realidad en Miguel Hernández (p. 25)	1965	vol. 1	núm. 6	p. 27
	Poesía y realidad en Miguel Hernández	1966	vol. 2	núm. 12	p. 19
Valverde, José María	Conversación ante el milenio	1973	vol. 9	núm. 50	p. 22
Vara, Armida de la	Fragmentos I	1970	vol. 6	núm. 33	p. 11
	Primera, segunda, tercera llamada	1975	vol. 11	núm. 66	p. 13
Varela, Beatriz	Cuerpo de tentación, pero cara de arrepentimiento	1983	vol. 19	núm. 109	p. 23
Varela, Blanca	Valses	1968	vol. 4	núm. 23	p. 12
	<i>Curriculum vitae</i>	1976	vol. 12	núm. 70	p. 4
	Vals	1979	vol. 15	núm. 89	p. 21
Vargas Llosa, Mario	La casa verde	1964	vol. 1	núm. 1	p. 7
	Szyszo el movimiento y el cambio	1976	vol. 12	núm. 72	p. 10
Vázquez de Knauth, Josefina	¿Rebelión juvenil en los Estados Unidos?	1968	vol. 4	núm. 22	p. 19
	Nacionalismo y enseñanza de la historia	1969	vol. 5	núm. 26	p. 19
Vázquez, Josefina Zoraida	La ciudad de México: historia de una desproporción	1977	vol. 13	núm. 76	p. 3
	El dilema de la enseñanza de la historia de México	1980	vol. 16	núm. 91	p. 14
	La educación de la mujer en México en los siglos XVII y XIX	1981	vol. 17	núm. 98	p. 10
	Cuarenta años del Centro de Estudios Históricos	1981	vol. 17	núm. 100	p. 12
Velázquez, María del Carmen	En pos del marqués de Altamira	1975	vol. 11	núm. 61	p. 15
	¿Encontré al marqués de Altamira?	1975	vol. 11	núm. 65	p. 23

	José Antonio Villaseñor y Sánchez, cosmógrafo de la Nueva España	1982	vol. 18	núm. 106	p. 17
Venier, Martha Elena	¿Conoce usted a Probo?	1983	vol. 19	núm. 109	p. 30
Venier, Martha Elena	Como el asno, la mujer. De paremiología femenina	1985	vol. 21	núm. 124	p. 28
Vera, Gabriel	Algunos hechos sobre la distribución del ingreso en México	1983	vol. 19	núm. 110	p. 34
Verani, Hugo J.	Octavio Paz y el lenguaje del espacio	1983	vol. 19	núm. 110	p. 42
Verástegui, Enrique	La poesía del cuerpo	1977	vol. 13	núm. 73	p. 12
	Salvat-Papasseit: cantar de la vida	1977	vol. 13	núm. 78	p. 23
	Kuo Mo-jó: 1892-1978	1979	vol. 15	núm. 85	p. 35
Vértiz, Amelia	La corona de daturas (fragmento) (p. 414)	1985	vol. 21	núm. 131	p. 32
Vicens, Josefina	Los años falsos	1982	vol. 18	núm. 103	p. 41
Villa, Manuel	Crisis del régimen de participación en América Latina	1985	vol. 21	núm. 127	p. 20
Villanarciso, Soledad M. de	Ciudad de México	1977	vol. 13	núm. 77	p. 3
Villoro, Luis	Inventión y crítica filosófica	1965	vol. 1	núm. 6	p. 21
	Creer, saber, conocer	1982	vol. 18	núm. 104	p. 54
	La noción de creencia en Ortega	1983	vol. 19	núm. 114	p. 4
	La idea de Kierkegaard sobre la tragedia (p. 368)	1983	vol. 19	núm. 111	p. 11
Vitale, Ida	La cacería ¿infinita?	1981	vol. 17	núm. 98	p. 24
	De tigre el salto	1983	vol. 19	núm. 111	p. 24
Vitier, Cintio	Dos poemas	1965	vol. 1	núm. 5	p. 22
	Xenaquis	1971	vol. 7	núm. 38	p. 3
	Sobre "Lucía Jerez"	1979	vol. 15	núm. 87	p. 3
Volkow, Verónica	Dos poemas	1977	vol. 13	núm. 74	p. 3
	A Vlady	1978	vol. 14	núm. 81	p. 22
	Dos poemas	1979	vol. 15	núm. 89	p. 33
	Poema	1982	vol. 18	núm. 104	p. 35
	La casa	1985	vol. 21	núm. 122	p. 31
Walker, Ronald G.	La fascinación de México	1982	vol. 18	núm. 108	p. 3
Warnock, G.T.	Sobre una doctrina del positivismo lógico	1967	vol. 3	núm. 17	p. 17
Warnock, Geoffrey J.	Opciones de ética	1972	vol. 8	núm. 44	p. 33
	Imaginación filosófica	1973	vol. 9	núm. 52	p. 20
Weckmann, Luis	Los animales heráldicos	1983	vol. 19	núm. 109	p. 12
Weidhaas, Peter	Pedradas	1982	vol. 18	núm. 107	p. 40
Westheim, Paul	Arte, mito y religión	1971	vol. 7	núm. 41	p. 27
Westphalen, Emilio Adolfo	El mar en la ciudad (p. 275)	1977	vol. 13	núm. 78	p. 4
	Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares	1978	vol. 14	núm. 84	p. 3
Williams, William Carlos	Poemas	1971	vol. 7	núm. 40	p. 26

Wilson, James A.	La emigración de los científicos británicos	1969	vol. 5	núm. 29	p. 11
Wolfgang Goethe, Johann	Reconciliación	1984	vol. 20	núm. 115	p. 26
Wong, Oscar	Poemas	1974	vol. 10	núm. 58	p. 30
Wright, Edward	El libro esencial	1979	vol. 15	núm. 85	p. 12
Xirau Icaza, Joaquín	Poema	1970	vol. 6	núm. 35	p. 32
	Dos poemas (p. 217)	1976	vol. 12	núm. 69	p. 25
	Por el mismo río	1981	vol. 17	núm. 101	p. 31
Xirau, Joaquín	Por una senda clara	1983	vol. 19	núm. 112	p. 58
Xirau, Ramón	Poetas en busca de la palabra	1965	vol. 1	núm. 4	p. 23
	Palabra y silencio	1966	vol. 2	núm. 9	p. 35
	Estructuralismo ¿un nuevo discurso filosófico?	1968	vol. 4	núm. 21	p. 3
	El temple filosófico de José Vasconcelos	1969	vol. 5	núm. 30	p. 13
	Tiempo de artes y tiempo de obras	1970	vol. 6	núm. 36	p. 29
	Teoría de la poesía concreta del Brasil	1972	vol. 8	núm. 43	p. 24
	Acto, creación, imagen	1973	vol. 9	núm. 52	p. 31
	Del modernismo a la modernidad	1974	vol. 10	núm. 57	p. 23
	Tres poetas ingleses contemporáneos	1975	vol. 11	núm. 61	p. 11
	Humanismo en la Biblia	1975	vol. 11	núm. 62	p. 12
	Tres poemas antiguos de Irlanda	1976	vol. 12	núm. 67	p. 14
	Martin Heidegger: logos, verdad, serenidad, meditación	1976	vol. 12	núm. 72	p. 22
	Dos elogios, dos lecturas [Paz, Fuentes]	1976	vol. 12	núm. 68	p. 26
	Lezama Lima o del fideísmo poético	1977	vol. 13	núm. 73	p. 6
	Epístola a Carlos Pellicer (p. 253)	1977	vol. 13	núm. 75	p. 9
	Tres irreverencias verdaderas a propósito de Hegel	1978	vol. 14	núm. 82	p. 12
	Los nuevos filósofos: ¿por qué no hubo polémica?	1978	vol. 14	núm. 81	p. 23
	Vico: historia real, historia ideal. Sabiduría y carencia de utopía	1981	vol. 17	núm. 97	p. 31
	Delfi: del monte al mar	1981	vol. 17	núm. 101	p. 53
	De Polonia	1982	vol. 18	núm. 103	p. 31
	El hombre como persona	1982	vol. 18	núm. 104	p. 36
	Templo III	1983	vol. 19	núm. 110	p. 20
	Antonio Caso	1983	vol. 19	núm. 113	p. 26
	Homenaje a Antonio Machado	1983	vol. 19	núm. 112	p. 26
	La Sor Juana de Octavio Paz	1983	vol. 19	núm. 110	p. 29
	Dos poemas griegos	1984	vol. 20	núm. 117	p. 46
	<i>Flamenca</i> . Invitación a una lectura	1985	vol. 21	núm. 121	p. 19
	Tres trovadoras de Provenza	1985	vol. 21	núm. 123	p. 27

Xun, Lu	Kong Yi-ji	1969	vol. 5	núm. 26	p. 12
Yamamoto, Taro	El modernismo en el Japón	1975	vol. 11	núm. 61	p. 5
Yamuni, Vera	Primeros intentos de una biografía de José Gaos	1969	vol. 5	núm. 28	p. 5
Yurkievich, Saúl	Poesía	1983	vol. 19	núm. 114	p. 14
	Con el mínimo de ser	1985	vol. 21	núm. 126	p. 20
Zaid, Gabriel	Tres poemas	1965	vol. 1	núm. 5	p. 39
	Cuestiones dudosas	1966	vol. 2	núm. 12	p. 23
	La ambición de una poesía total (p. 55)	1966	vol. 2	núm. 11	p. 23
	Cuatro poemas	1967	vol. 3	núm. 15	p. 7
	La censura en México	1968	vol. 4	núm. 19	p. 23
	Laboratorio	1971	vol. 7	núm. 42	p. 3
	La ilusión	1972	vol. 8	núm. 48	p. 14
	Transformaciones	1974	vol. 10	núm. 58	p. 3
	Cultura y comercio	1974	vol. 10	núm. 55	p. 27
	Grafitos	1976	vol. 12	núm. 72	p. 30
	Sol en la mesa	1977	vol. 13	núm. 74	p. 18
	Quejarse de Babel	1981	vol. 17	núm. 101	p. 38
Zambrano, María	Sueño y verdad (p. 9)	1965	vol. 1	núm. 2	p. 17
	El horizonte y la destrucción	1975	vol. 11	núm. 64	p. 23
Zapata, Francisco	El sindicalismo en América Latina	1975	vol. 11	núm. 62	p. 7
	Lucha nacional y movimientos sociales	1985	vol. 21	núm. 123	p. 10
Zapata, Francisco y Roxborough, Ian	Algunos mitos sobre el sindicalismo en México	1978	vol. 14	núm. 84	p. 24
Zaragoza Arredondo, Felipe	La misma noche	1977	vol. 13	núm. 77	p. 25
Zardoya, Concha	La torre inclinada	1983	vol. 19	núm. 113	p. 45
Zavala, Silvio	Apunte sobre virreyes de Nueva España trasladados al Perú	1975	vol. 11	núm. 66	p. 16
	La personalidad de Vasco de Quiroga	1977	vol. 13	núm. 75	p. 4
	Galerías en el Nuevo Mundo	1977	vol. 13	núm. 78	p. 5
	La revista mexicana en lengua francesa	1979	vol. 15	núm. 87	p. 11
	Auguste Génin mira a los franceses en México	1981	vol. 17	núm. 100	p. 5
	Fray Alonso de la Veracruz	1983	vol. 19	núm. 113	p. 22
Zhi-zhang, He	Poemas chinos	1969	vol. 5	núm. 29	p. 28
Zolla, Elemire	La mediación de los antiguos	1965	vol. 1	núm. 3	p. 17
	Veio y un perro	1966	vol. 2	núm. 11	p. 18
	Teilhard de Chardin, o el futurismo cósmico	1970	vol. 6	núm. 31	p. 9

*Revista Diálogos. Antología*  
se terminó de imprimir en agosto de 2013  
en los talleres de Copy Master, S.A. de C.V.  
Av. Coyoacán 1450, col. del Valle, 3220 México, D.F.







ISBN 978-968-12-1394-7



9 789681 213947

 EL COLEGIO  
DE MÉXICO