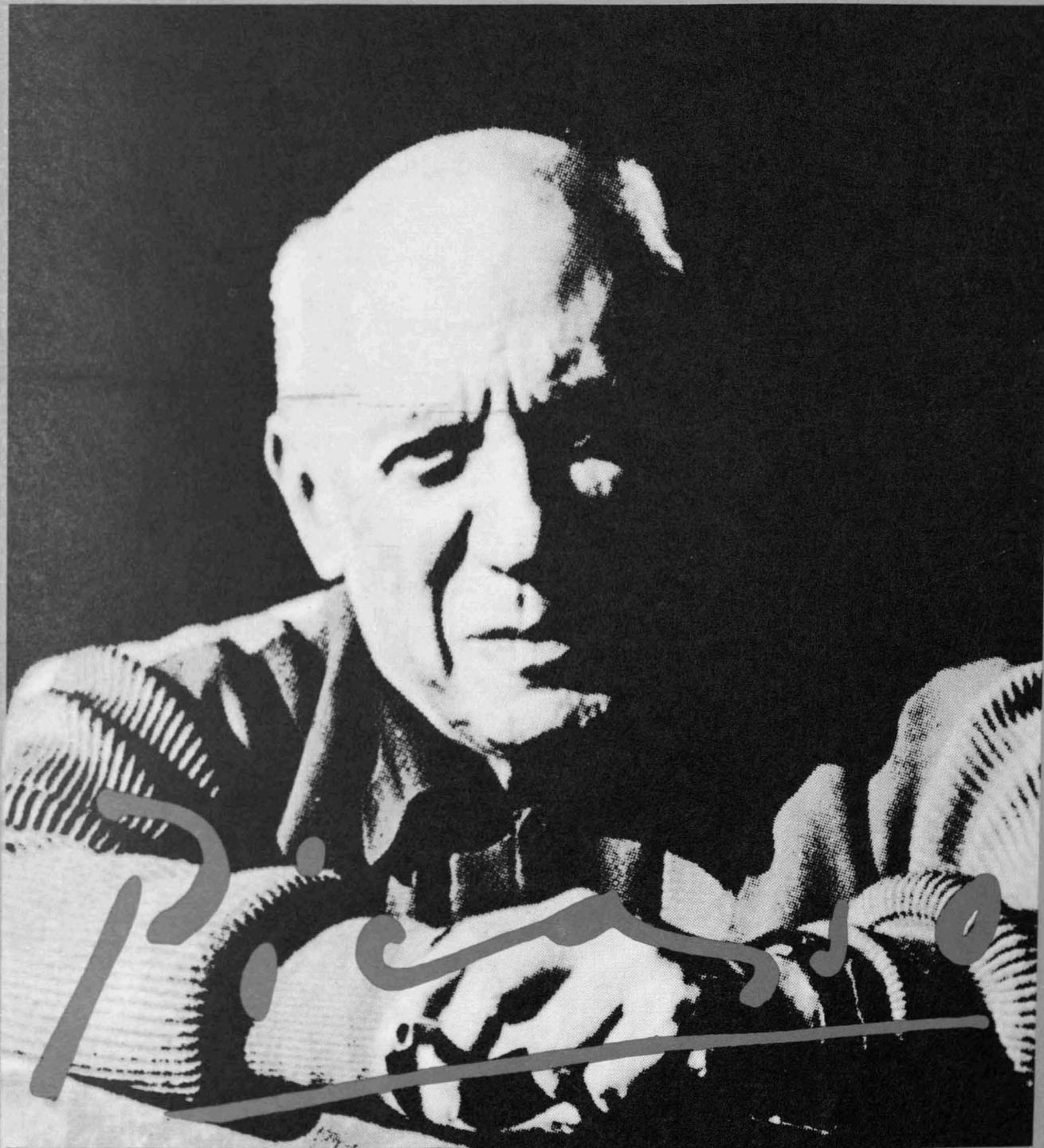


---

# REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

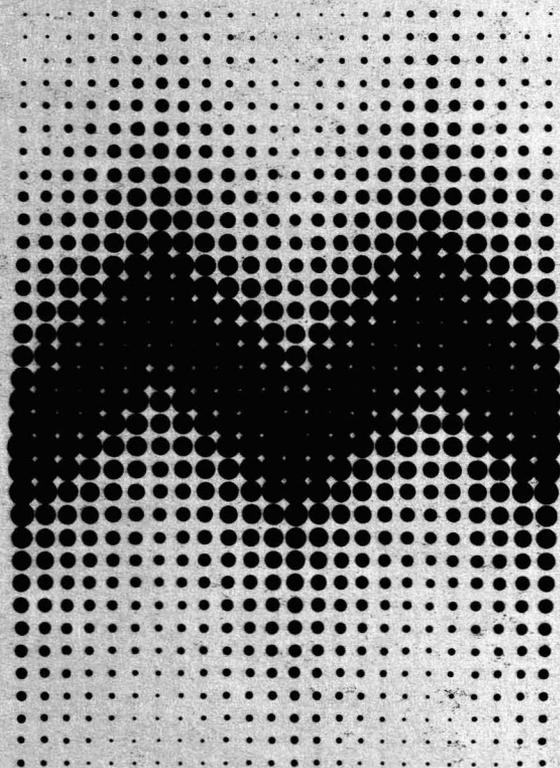
---



*Nueva época / Enero de 1983*

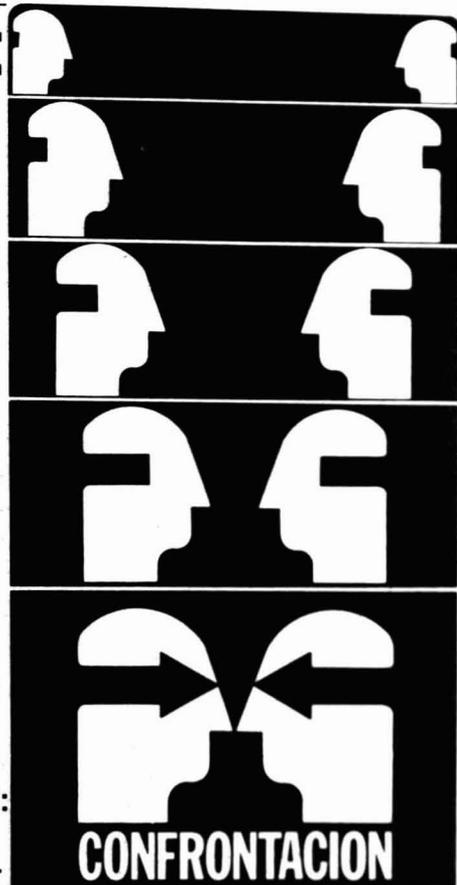
# MAESTRIA EN DEMOGRAFIA

1983-1985



# EL COLEGIO DE MEXICO

TV ONCE



PRESENTA TODOS  
LOS MARTES  
A LAS 22:00 HRS.

CONDUCTOR:  
GUILLERMO  
MENDIZABAL

CONFRONTACION

# Vuelta 74

REVISTA MENSUAL / ENERO 1983 / 60 PESOS

EL SUICIDIO EN CUBA  
Guillermo Cabrera Infante

Un ensayo de  
José Bianco



FERRATER MORA:  
SOBRE ULISES MOULINES

Octavio Paz México  
y Estados Unidos

Poemas de Gonzalo Rojas, Aridjis, Esther Soligson

DOCUMENTOS DE Nicaragua

## SUMARIO

---

Volumen XXXVIII, Nueva Epoca, número 21, Enero de 1983

---

- Tzvetan Todorov:** La profecía de Las Casas: **2**  
**Olga Orozco:** Hieronymus Bosch en desusada compañía: **7**  
**Stefan Baciú:** Historia de una antología del surrealismo: **8**  
**Jorge Schwartz:** La vanguardia en América Latina: una estética comparada: **12**  
**Paul Bady:** La China en perspectiva: **17**  
**Selma Calasans Rodrigues:** El teatro de Chico Buarque de Holanda: **21**  
**Lelia Driben:** Pablo Picasso: ojos sin fondo para Gertrude Stein: **25**  
**Manuel Ulacia:** Mar Egeo: **30**  
**José Pascual Buxó:** Lope de Vega y la novela monológica: **31**  
**Alfonso Chase:** De las cenizas del Avila: **35**  
**María Esther Gilio:** "No reniego de nada" (entrevista a Rafael Alberti): **36**

---

**RESEÑAS**

---

**LIBROS**

---

- Tamara Kamenszain:** Memorias de un escriba polizón (*Tierra nativa*, de José Luis Rivas): **38**  
**Joaquín-Armando Chacón:** Las claves de García Ponce (*Las huellas de la voz*, de Juan García Ponce): **39**  
**Oscar Montero:** La Diana, la violencia y la mujer que escribe (*En breve cárcel*, de Sylvia Molloy): **41**  
**Ana María Zubieta:** La novela negra como fuente (*Los últimos días de la víctima / Ni el tiro final*, de José Pablo Feinmann): **43**  
**Luis Méndez Asensio:** Cultura en oposición (*Heterodoxias y contracultura*, de Savater y de Villena): **46**

---

**MÚSICA**

---

- Juan Arturo Brennan:** Música por escrito: **48**

---

### Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro /  
Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

#### Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México

*Directora:* Julieta Campos

*Jefe de Redacción:* Danubio Torres Fierro

*Diseño:* Bernardo Recamier

*Corrección:* Lilia Barbachano / Edna Rivera

*Suscripciones:* América Breñalvírez

*Oficinas:* Avenida Universidad 3002, 04510 México, D. F.

Teléfono 550 02 36

---

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

Precio del ejemplar sencillo: \$ 50.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 100.00  
Suscripción anual: \$ 500.00 (32 Dlls. en el extranjero).

---

Tzvetan Todorov

# LA PROFECÍA DE LAS CASAS

Ya al final de su vida, Las Casas escribe en su testamento: "Creo que a causa de esas obras impías, perversas e ignominiosas, perpetradas de una forma tan injusta, tiránica y bárbara, Dios repartirá sobre España su furor y su ira, porque toda España, poco o mucho, ha participado de las sangrientas riquezas usurpadas al precio de tantas ruinas y exterminaciones".

Estas palabras, a mitad de camino entre la profecía y la maldición, establecen así la responsabilidad colectiva de los españoles, y no solamente de los conquistadores; para los tiempos que vendrán, y no solamente para el presente. Y anuncian que el crimen será castigado, que el pecado será expiado.

Nos encontramos en un buen momento para juzgar hoy si Las Casas tenía razón o no. Podríamos hacer una ligera corrección a la extensión de su profecía y reemplazar a España por "Europa occidental": aún si España juega el papel principal en el movimiento de colonización y de destrucción de los *otros*, no está sola: portugueses, franceses, ingleses, y holandeses le siguen de cerca, mientras que belgas, italianos y alemanes se les unirán más tarde. Y si en materia de destrucción los españoles hacen más que las otras naciones europeas, no es por que éstas no hayan intentado igualarse a ellos y superarlos. Leamos, pues, "Dios repartirá su furor sobre Europa" —si ello puede hacernos sentir más directamente involucrados.

¿Se ha cumplido la profecía? Cada quien responderá a esta pregunta según su propio juicio. Por lo que a mí respecta, y consciente de la parte de arbitrariedad que hay en toda apreciación del presente mientras la memoria colectiva todavía no ha efectuado su selección, y consciente así de la opción ideológica que dicha selección implicaría, prefiero asumir abiertamente mi visión de las cosas sin travestirla como descripción de las cosas mismas. Para hacerlo, escojo en el presente los elementos que me parecen más característicos, y que, por consiguiente, contienen en germen el futuro —o deberían contenerlo. Como tiene que ser, estas observaciones serán elípticas.

Ciertamente, numerosos acontecimientos de la historia reciente parecen darle la razón a Las Casas. La esclavitud ha sido abolida desde hace unos cien años y el colonialismo a la antigua (a la española) hace unos veinte. Ha habido y continúa habiendo numerosas venganzas contra ciudadanos de las antiguas potencias coloniales cuyo único crimen personal es muchas veces el de pertenecer a la nación en cuestión; los ingleses, los norteamericanos y los franceses son considera-

dos por sus antiguos colonizados como colectivamente responsables. Yo no sé si hay que ver ahí el efecto del furor y la ira divinos, pero pienso que se imponen dos reacciones a aquel que ha adquirido conocimiento de la historia ejemplar de la conquista de América: en primer lugar, que tales actos no llegarán jamás a equilibrar la balanza de los crímenes perpetrados por los europeos (y en este sentido se les puede excusar) y, en segundo lugar, que estos actos no hacen más que reproducir lo más censurable que los europeos han llevado a cabo. Y nada es más desconsolador que ver la historia repetirse —aún más cuando se trata de la historia de una destrucción. Que Europa fuera a su vez colonizada por los pueblos de África, de Asia o de América Latina (lejos estamos de ello, lo sé), sería quizás una "bella revancha" pero no podría constituir mi ideal.

Una mujer maya muere devorada por los perros. Su historia, reducida a unas cuantas líneas, concentra una de las versiones extremas de la relación con otro. Su marido, del cual ella es el "otro interior", no le deja ninguna posibilidad de afirmarse como sujeto libre: temiendo que lo maten en la guerra, él quiere conjurar el peligro privando a la mujer de su voluntad. Así, la guerra no será más que una historia de hombres: aunque ese hombre muera, su mujer deberá seguir perteneciéndole. Cuando llegue el conquistador español, esta mujer no será más que el lugar donde se enfrenten los deseos y las voluntades de dos hombres. Matar a los hombres, violar a las mujeres: éstas son, a la vez, las pruebas de que un hombre detenta el poder y sus recompensas. La mujer escoge obedecer a su marido y a las reglas de su propia sociedad; se sirve de todo lo que le queda de voluntad personal para defender la violencia de la que ha sido objeto. Pero, justamente, la exterioridad cultural determinará el desenlace de este pequeño drama: no será violada, como habría podido serlo una española en tiempos de guerra: será arrojada a los perros por ser una mujer no condescendiente y a la vez indígena. Jamás el destino del otro fue tan trágico.

Escribo este libro para intentar lograr que no se olvide este suceso y miles de otros parecidos. Creo en la necesidad de "buscar la verdad" y en la obligación de hacerla conocer; sé que la función de la información existe y que su efecto puede ser poderoso. Lo que espero no es que las mujeres mayas hagan que las europeas con las que se topen sean devoradas por los perros (suposición absurda, naturalmente), sino que se recuerde el riesgo de lo que puede producirse si no se logra descubrir al otro.

Porque al otro hay que descubrirlo. La cosa es digna de asombro, ya que el hombre jamás está solo y no sería lo que es sin su dimensión social. Y sin embargo realmente es así: para el niño que acaba de nacer, *su mundo es el mundo*, y el

Epílogo del libro *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Seuil, Paris, 1982. Se publica con autorización de la editorial.

crecimiento es un aprendizaje de la exterioridad y de la socialidad. Tan es así que podríamos decir, de una manera un poco caballeresca, que la vida humana está encerrada entre esos dos extremos: aquel en que el *yo* invade al mundo y aquel en que el mundo termina por absorber al *yo*, bajo la forma de cadáver o de cenizas. Y como el descubrimiento del otro contiene varios grados (a partir del otro como objeto, confundido con el mundo que lo circunda, hasta el otro como sujeto, igual al *yo*, pero diferente de él, con infinitud de sutilezas intermedias) puede muy bien suceder que la vida pase sin que jamás se logre el total descubrimiento del otro —suponiendo que pudiera lograrse. Es algo que cada uno de nosotros debe recomenzar ya que las experiencias anteriores no nos dispensan de ello, aunque sí pueden enseñarnos cuales son los efectos del desconocimiento.

No obstante, aun si el descubrimiento del otro debe ser asumido por cada individuo y recomienza eternamente, tiene también una historia y formas socialmente y culturalmente determinadas. La historia de la conquista de América me hace creer que un gran cambio se produjo (o más bien se *reveló*) a principios del siglo XVI, digamos entre Colón y Cortés —una diferencia semejante (no en forma detallada, naturalmente) puede observarse entre Moctezuma y Cortés. Así, esa conquista opera tanto en el tiempo como en el espacio, y si me he detenido sobre el contraste espacial más que sobre el temporal es porque este último está nublado por infinitas transiciones mientras que el primero tiene —con la

ayuda de los océanos— toda la claridad requerida. A partir de esa época, y durante cerca de trescientos cincuenta años, Europa occidental se ha esforzado por asimilar al otro, de hacer desaparecer la alteridad exterior, y en gran medida ha logrado hacerlo. Su forma de vida y sus valores se han extendido por el mundo entero; como quería Colón, los colonizados han adoptado nuestras costumbres y se han vestido con ellas.

Este éxito extraordinario se debe, entre otras cosas, a un rasgo específico de la civilización occidental que durante mucho tiempo se había considerado como un rasgo del hombre en general, por lo que su florecimiento en los países occidentales venía a ser la prueba de su natural superioridad: se trata, paradójicamente, de la capacidad de los europeos de comprender a los otros. Cortés constituye un buen ejemplo de ello y él mismo era consciente del hecho de que el arte de la adaptación y de la improvisación regía su comportamiento. Este, podríamos decir esquemáticamente, se organiza en dos tiempos. El primero es aquel del interés por el otro, aun con el precio de una cierta empatía o identificación provisional. Cortés se mete en su pellejo, pero de forma metafórica y ya no literal: la diferencia es de talla. El asegura así la comprensión de la lengua, el conocimiento de la política (de ahí su interés por las disensiones internas de los aztecas), y hasta domina la emisión de mensajes dentro de un código apropiado: se hace pasar por Quetzalcóatl que ha vuelto a la tierra. Pero, al mismo tiempo, jamás se ha desprendido de su sentimiento de superioridad, sino que más bien sucede lo contrario: su propia capacidad de comprender al otro la confirma. Viene enseguida la segunda etapa, en el curso de la cual no se conforma con reafirmar su propia identidad (que nunca ha verdaderamente abandonado) sino que procede a la asimilación de los indios a su propio mundo. Hay que recordar que, de la misma manera, los monjes franciscanos adoptan las costumbres de los indios (vestidos, comida) para poder convertirlos mejor a la religión cristiana. Los europeos demuestran asombrosos atributos de flexibilidad y de improvisación que les permiten aún más efectivamente imponer por todas partes su propia forma de vida. Por supuesto que esta capacidad de adaptación y al mismo tiempo de absorción no es para nada un valor universal y viene acompañada de su contrario, que es mucho menos apreciable: el igualitarismo. Una versión de éste, característica de la religión cristiana (occidental) lo mismo que de la ideología de los Estados capitalistas modernos, sirve igualmente a la expansión colonial. Esta es otra lección, un poco sorprendente, de nuestra historia ejemplar.

Al mismo tiempo que desvanecía la extrañeza del otro exterior, la civilización occidental se encontraba un otro interior. De la edad clásica hasta el fin del romanticismo (es decir hasta nuestros días), los escritores y los moralistas no han dejado de descubrir que la persona no es una, o que ni siquiera es nada, que yo es otro, o una simple cámara de ecos. Ya no se cree en los hombres-bestias en el bosque, pero se ha descubierto a la bestia en el hombre, “ese misterioso elemento del alma que no parece reconocer ninguna jurisdicción humana, sino que, a pesar de la inocencia del individuo al que habita, sueña horribles sueños y murmura los pensamientos más prohibidos” (Melville, *Pierre ou les Ambiguïlés*, IV, 2). La instauración del inconsciente puede ser considerada como el punto culminante de este descubrimiento del otro en uno mismo.

Yo creo que este periodo de la historia europea está a pun-



La Malinche entre Cortés y los indígenas

to de terminar hoy en día. Los representantes de la civilización occidental ya no creen tan ingenuamente en su superioridad, y de este lado se sofoca el movimiento de asimilación, aun si los países del Tercer Mundo, recientes o antiguos, siguen queriendo vivir como los europeos. Por lo menos en el plano ideológico, tratamos de combinar lo que nos parece mejor de los dos términos de la alternativa. Así, queremos la igualdad sin que ésta traiga consigo la identidad, pero también la diferencia sin que ésta degenera en superioridad/inferioridad. También esperamos recoger los beneficios del modelo igualitarista y del modelo jerárquico y aspiramos a reencontrar el sentido de lo social sin perder la calidad de lo individual. El socialista ruso Alexandre Herzen escribía a mediados del siglo XIX: "Comprender toda la extensión, la realidad y la sacralidad de los derechos de la persona sin destruir la sociedad, sin fraccionarla en átomos: este es el objetivo social más difícil". Nosotros nos lo repetimos siempre hoy en día.

Vivir la diferencia dentro de la igualdad: es más fácil decirlo que hacerlo. Sin embargo, varios personajes de mi historia ejemplar se acercaron de distintas maneras. En el plano axiológico, un Las Casas llega, en su vejez, a amar y estimar a los indios no en función de su ideal sino en función del de ellos: es un amor no unificador y hasta podríamos decir "neutro" —para emplear el término de Blanchot y de Barthes. En el plano de la acción, de la asimilación del otro o de la identificación con él, un Cabeza de Vaca alcanzaba igualmente un punto neutro, no porque fuera indiferente a las dos culturas sino porque a las dos las había vivido desde el interior. De repente, ya no había más que "ellos" a su alrededor, y, sin convertirse en indio, Cabeza de Vaca ya no era del todo español. Su experiencia simboliza y anuncia la del exiliado moderno, el cual a su vez personifica una tendencia propia de nuestra sociedad: ese ser que ha perdido su patria sin adquirir otra, que vive en la doble exterioridad. Es el exiliado quien mejor encarna hoy en día, desviándolo de su sentido original, el ideal que Hugues de Saint Victor formuló en el siglo XII de la siguiente manera: "El hombre que encuentra dulce a su patria no es más que un tierno debutante; aquel para quien cada suelo es como el suyo propio ya es digno de consideración; pero sólo es perfecto aquel para quien el mundo entero es como un país extranjero" (yo, que soy un búlgaro que vive en Francia, tomo prestada esta cita a Edward Saïd, palestino que vive en los Estados Unidos, que a su vez la encontró en Erich Auerbach, alemán exiliado en Turquía).

Finalmente, en el plano del conocimiento, un Durán y un Sahagún anunciaban, sin realizarlo plenamente, el diálogo de las culturas que es característico de nuestro tiempo y que, como lo vemos nosotros, encarna la etnología, a la vez hija del colonialismo y prueba de su agonía: un diálogo en que nadie tiene la última palabra, en que ninguna de las voces reduce a la otra a la categoría de un simple objeto, y en que se saca ventaja de la exterioridad ante el otro. Durán y Sahagún: símbolos ambiguos por ser espíritus medievales y quizás es esta misma exterioridad ante la cultura de su tiempo la que es responsable de su modernidad. A través de estos diferentes ejemplos se afirma una misma propiedad: una nueva exotopía (para hablar como Bajtin), una afirmación de la exterioridad del otro que va acompañada de su reconocimiento como sujeto. Quizá no sólo hay ahí una nueva manera de vivir la alteridad, sino también un rasgo característico de nuestro tiempo, así como el individualismo o el autotelismo lo fueron para una época de la que empezamos a vislum-

brar el fin. Así pensaría, por ejemplo, un optimista como Lévinas: "Nuestra época no se define por el triunfo de la técnica por la técnica, como no se define por el arte por el arte, como no se define por el nihilismo. Es acción para un mundo que viene, que traspasa su época —el rebasar de sí mismo que exige la epifanía del Otro".

Este libro mismo, ¿ilustrará esta actitud nueva respecto al otro, a través de mi relación con los autores y los personajes del siglo XVI? Yo no puedo dar fe más que de mis intenciones —no del efecto que ellas produzcan. He querido evitar dos extremos. El primero es la tentación de hacer escuchar la voz de estos personajes en sí misma y tratar de que la propia voz desaparezca para servir mejor al otro. El segundo es el de someter a los otros a uno mismo, de hacer de ellos marionetas, controlando todas sus cuerdas. Entre los dos he buscado no un terreno de compromiso sino la vía del diálogo. Interpeleo, traspongo, interpreto esos textos; pero también los dejo hablar (por eso tantas citas) y defenderse. De Colón a Sahagún, estos personajes no hablaban el mismo lenguaje que yo. Pero hacer vivir al otro no quiere decir dejarlo intacto. Cercanos y lejanos al mismo tiempo, he querido verlos como si fueran uno de los interlocutores de nuestro diálogo.

Pero nuestra época se define igualmente por una experiencia de cierta manera caricaturesca de estos mismos rasgos. Se trata de algo sin duda inevitable. Esta experiencia con frecuencia confunde al rasgo nuevo con su abundancia, y a veces hasta lo precede, convirtiéndose la parodia en modelo. El amor "neutro", la justicia "distributiva" de Las Casas son parodiados, y vaciados de su sentido, en un relativismo generalizado en el que todo se vale, siempre y cuando se escoja el punto de vista apropiado. Pero el perspectivismo conduce a la indiferencia y a la renuncia de todo valor. El descubrimiento por el "yo" de los "ellos" que lo habitan está acompañado por la afirmación mucho más alarmante de la desaparición del "yo" en el "nosotros", característica de los regímenes totalitarios. El exilio es fecundo si se pertenece a la vez a dos culturas, sin identificarse con ninguna. Pero si toda la sociedad está formada de exiliados, el diálogo de las culturas termina: se ve reemplazado por el eclecticismo y el comparatismo, por la capacidad de amar de todo un poco, de simpatizar blandamente por cada opción sin jamás adoptar alguna. La heterología, que permite entender la diferencia de las voces, es necesaria; la polilogía es insípida. Finalmente la posición del etnólogo es fecunda. Mucho menos lo es la del turista a quien la curiosidad por las costumbres extranjeras lleva hasta la isla de Bali o las afueras de Bahía, pero que encierra la experiencia de lo heterogéneo en el espacio de sus vacaciones pagadas. Es verdad que, a diferencia del etnólogo, éste paga su viaje de su propio bolsillo.

La historia ejemplar de la conquista de América nos enseña que la civilización occidental ha vencido, entre otras razones, gracias a su superioridad en la comunicación humana. También, que esta superioridad se ha afirmado a expensas de la comunicación con el mundo. Habiendo salido del período colonial, experimentamos confusamente la necesidad de revalorizar esta comunicación con el mundo —pero aquí también la parodia parece preceder a la visión seria. Los hippies norteamericanos de los años sesenta, con su rechazo a adoptar el ideal de un país que bombardeaba al Vietnam, trataron de recuperar la vida del buen salvaje. Un poco como los indios de las descripciones de Sepúlveda, querían abstenerse del dinero, olvidar los libros y la escritura, mostrar indiferencia por la ropa y renunciar al uso de las máquinas, para hacer todo por ellos mismos. Pero estas comunidades

evidentemente estaban destinadas al fracaso porque cubrían con estos rasgos primitivos una mentalidad individualista perfectamente moderna. El Club Méditerranée permite, éste sí, sumergirse en el mundo primitivo (ausencia de dinero, de libros y ocasionalmente de ropa) sin poner en duda la continuidad de la vida de "civilizado". Ya se conoce el éxito comercial de esta fórmula. El regreso a las religiones antiguas o a otras nuevas ya no cuenta ya que atestigua la fuerza de la tendencia pero no puede, creo, encarnarla: el regreso al pasado es imposible. Sabemos que ya no queremos lo moral (o lo amoral) del "todo está permitido" porque nosotros hemos sufrido las consecuencias. No obstante, es necesario encontrar prohibiciones nuevas, o una nueva motivación de las viejas prohibiciones, para descubrir su sentido. La capacidad de improvisación y de identificación instantánea busca equilibrarse mediante una valorización del ritual y de la identidad, pero se puede dudar que baste con el regreso al terruño.

Al contar y analizar la historia de la conquista de América, he llegado a dos conclusiones aparentemente contradictorias. Para hablar de las formas y de los tipos de comunicación, en primer lugar me situé dentro de una perspectiva tipológica: los indios favorecen el intercambio con el mundo y los europeos con los hombres. Ninguno de ellos es superior al otro y siempre se tiene necesidad de los dos al mismo tiempo porque si se gana en uno de los planos se pierde necesariamente en el otro. Pero al mismo tiempo me vi conducido a confirmar una evolución en la tecnología del simbolismo

—esta evolución puede reducirse, para simplificar, a la aparición de la escritura. Así, pues, la presencia de la escritura favorece la improvisación a expensas del ritual, como lo hace en cuanto a la concepción lineal del tiempo, o bien, por otra parte, en cuanto a la percepción del otro. ¿Habrá también una evolución de la comunicación con el mundo hacia la comunicación entre los hombres? En términos más generales, si es que se puede hablar de evolución, ¿no encuentra la noción de barbarie un sentido no relativo?

La solución de esta aporía no reside, para mí, en el abandono de una de estas dos afirmaciones. Más bien se encuentra en el reconocimiento, para cada acontecimiento, de determinaciones múltiples, que condenan al fracaso a toda tentativa de sistematizar la historia. Esto es lo que explica que el progreso técnico —y demasiado bien lo sabemos hoy en día— no implique una superioridad en el plano de los valores morales y sociales (ni tampoco una inferioridad). Las sociedades con escritura son más avanzadas que las sociedades sin escritura. Pero podríamos dudar si hubiera que escoger entre sociedades de sacrificio y sociedades de masacre.

Todavía, y desde otro plano, la experiencia reciente es descorazonante: el deseo de superar el individualismo de la sociedad igualitaria y de acceder a la socialidad propia de las sociedades jerárquicas se encuentra, entre otros, en los Estados totalitarios. Estos se parecen al niño monstruoso al que temía Bernard Shaw y que, según parece, Isadora Duncan había presentado: tan feo como éste y tan tonto como ella.



Moctezuma II



Masacre en el Templo

Esos Estados, ciertamente modernos en la medida en que no se les puede asimilar ni a las sociedades de sacrificio ni a las sociedades de sacrificio ni a las sociedades de masacre, reúnen sin embargo ciertos rasgos de las dos, y merecerían la creación de una *palabra-valija* son sociedades de *masacrificio*. Como en las primeras, se profesa una religión de Estado, y como en las segundas, se basa su comportamiento en el principio karamazoviano del "todo está permitido". Como en el sacrificio, para empezar se mata en la propia casa; como en las masacres, se disimula y se niega la existencia de esas matanzas. Como en el primer caso, se escoge individualmente a las víctimas y como en el segundo, se les extermina sin ningún rastro de ritual. El tercer término existe, pero es peor que los dos anteriores. ¿Qué hacer?

La forma de discurso que se me impuso para este libro, la historia ejemplar, surge además del deseo de rebasar los límites de la escritura sistemática, sin por ello "regresar" al mito puro. Al comparar a Colón y a Cortés, a Cortés y a Moctezuma, tomo conciencia de que las formas de la comunicación, tanto la producción como la interpretación, aun si son universales y eternas, no se ofrecen a la libre elección del escritor, sino que están correlacionadas con las ideologías en vigor y por eso mismo pueden convertirse en su signo. ¿Pero cuál es el discurso apropiado a la mentalidad heterológica? En la civilización europea, el *logos* venció al *mythos* o mejor: en lugar del discurso polimorfo, dos géneros homogéneos se im-

pusieron: la ciencia y todo lo que se relaciona con ella surge del discurso sistemático, mientras que la literatura y sus metamorfosis practican el discurso narrativo. Pero éste último campo se estrecha todos los días: aún los mitos son reducidos a catálogos de doble entrada, la historia misma es remplazada por el análisis sistemático y las novelas luchan lo mejor que pueden contra el desarrollo temporal, van hacia la forma espacial, tendiendo al ideal de la matriz inmóvil. Yo no podía alejarme de la visión de los "vencedores" sin renunciar al mismo tiempo a la forma discursiva de que se habían apropiado. Siento la necesidad (y no veo en ello nada individual, y por eso lo escribo) de escoger la narración que más se impone o se me propone, de reencontrar, en el interior de un solo texto, la complementariedad del discurso narrativo y del discurso sistemático. De manera que mi "historia" quizá se parezca más, en cuanto a género —y fuera de todo juicio de valor—, a la de Herodoto y no al ideal de varios historiadores contemporáneos. Algunos de los hechos que menciono conducen a afirmaciones generales y otros (o bien otros aspectos de los mismos hechos) no. Junto a narraciones que someto al análisis, quedan otras que no se someten. Y si en este mismo momento "descubro la moral" de mi historia, no lo hago pensando liberar y fijar su sentido: una narración no es reducible a una máxima. Lo hago porque considero más franco formular algunas de las impresiones que deja en mí, puesto que yo soy también uno de sus lectores.

La historia ejemplar existió en el pasado —pero el término ya no tiene el mismo sentido de entonces. A partir de Cicerón, se repite el refrán *Historia magistra vitae*. Su sentido es que el destino del hombre es incambiable, y que se puede regir el comportamiento presente con base en el de los héroes del pasado. Esta concepción de la historia y del destino ha perecido con el advenimiento de la ideología individualista moderna, que prefiere creer que la vida de un hombre le pertenece y que no tiene nada que ver con la de otro. Yo no creo que la narración de la conquista de América sea ejemplar en el sentido en que representaría una imagen fiel de nuestra relación con el otro: no sólo Cortés no es parecido a Colón, sino que nosotros ya no nos parecemos a Cortés. Al ignorar la historia, dice el refrán, corremos el riesgo de repetirla. Pero no por conocerla sabemos lo que hay que hacer. Nos parecemos a los conquistadores y somos diferentes de ellos; su ejemplo es instructivo, pero nunca estaremos seguros de que, al no comportarnos como ellos, no estaremos justamente imitándolos al adaptarnos a las nuevas circunstancias. Pero su historia puede ser ejemplar puesto que nos permite reflexionar sobre nosotros mismos, descubrir las semejanzas como las diferencias: una vez más el conocimiento propio pasa por el conocimiento del otro.

Para Cortés, la conquista del saber conduce a la del poder. Yo retengo de él la conquista del saber, aún si es para resistir al poder. Hay cierta ligereza en contentarse con condenar a los conquistadores malos y a dolerse de los indios buenos, como si bastara con identificar el mal para combatirlo. No se elogia a los conquistadores al reconocer, en esto o aquello, su superioridad. Es más: es necesario analizar las armas de la conquista si queremos poder terminar con ella algún día.

Yo no creo que la historia obedezca a un sistema, ni que sus pretendidas "leyes" permitan deducir las formas sociales futuras, o incluso las presentes. Creo más bien que el tomar conciencia de la relatividad, y por lo tanto de lo arbitrario, de un rasgo de nuestra cultura, es ya desplazarlo un poco. Y que la historia (no la ciencia sino su objeto) no es más que una serie de estos imperceptibles desplazamientos.

Olga Orozco

# HIERONYMUS BOSCH EN DESUSADA COMPAÑÍA

¿En qué pactos anduvo?  
¿Qué ungüentos o qué pócimas usaron para hacerlo asistir a semejantes ceremonias?  
¿Y cuál fue su función entre tantos oficios delicados como propalan los muestrarios?  
No la quieta intrusión, el espionaje impune del imaginero.  
Porque inmóvil será tal vez la beatitud,  
un ángel domesticado por la contemplación de inalcanzables lejanías,  
una burbuja azul suspendida en el centro de una esfera donde flotan las almas;  
pero el pecado es tormentoso y arrebatado en su remolino a quien lo roza.  
Sopla y cambia de piel con la velocidad del fuego que devora los mejores propósitos  
y no consigue nunca disimular con bellos atavíos el rabo y la pezuña.  
Es igual que un color que aúlla entre las flores.  
¿Y son ésas las tintas que utilizó Hieronymus?  
¿Qué pecados mezcló para alcanzar la negrura de la pesadilla?  
De caída en caída sin duda rompió el vidrio, se deslizó en el cuadro  
y encontró un buen lugar en la farándula embrujada en medio del paisaje.  
A simple vista se diría un taller en el que cada uno está absorto en su juego,  
o una feria estival donde compiten ilusionismos y acrobacias,  
o acaso un libro de horas en el que se mezclaron al azar las imágenes.  
Pero hay algo que chillaba como un cerdo al que degüellan en el alba,  
algo que huele al filo del cuchillo, al tufo del demonio.  
Y he ahí que ahora viene trotando sobre los lodazales con manos y con pies.  
Viene con hielo y fuego y todo el sol en contra.  
Te orina en la cabeza y tu deseo se convierte en sapo, en lagartija, en perro.  
Te poseen engendros extraídos de escandalosas bodas y aberraciones de la especie,  
de acoplamientos entre un par de bestias y un utensilio al paso.  
Fusiones de ortopedia, vínculos que se anudan por el desencuentro y la tortura,  
alimañas que saltan con la presión del vicio embotellado,  
espantajos obscenos, prelados crapulosos, fortalezas incombustibles y vampiras,  
recreos de verdugos, hopalandas encubridoras y festines de asilo,  
orejas inquietantes como esfinges, moradas como fauces, delirios como embudos,  
aluviones de cuerpos siempre ilesos para los irisados placeres de la soldadesca.  
Otro golpe de llama, otro azote de truenos,  
otra capa de sangre sobre el escabroso lema: “castigar deleitándose”,  
y que siga la orquesta.  
¡Ah la contrahecha tentación y su profuso instrumental de amanuense del diablo!  
Tienes toda “la triste variedad del infierno” por delante,  
y tal como el reverso de la culpa así será la inagotable forma de la pena.  
¿Y qué hace ahí Hieronymus, en medio de semejantes hervideros,  
con esa cornamusa del color de la fiebre y esa gente girando sobre su cabeza?  
¿Es el huésped de honor o el sospechoso anfitrión de la fiesta?  
Acaso sea un réprobo cualquiera y pague con oprobios los abusos del yo  
invirtiendo la suerte,  
transformado a su vez en el hueco trofeo de un sentido,  
en el atributo de la supresión, en la esponja que absorbe los excesos ajenos.  
Aunque tal vez su alianza sea con las alturas, contra toda esperanza.  
Tal vez no rece con el amor ni con la fe, sino con la visión de la condena.

Stefan Baciú

# HISTORIA DE UNA ANTOLOGÍA DEL SURREALISMO

En la remota época de los años 50, el gran poeta brasileño Manuel Bandeira me dijo una vez que la cosa que más dolores de cabeza, disgustos y “problemas” le había dado en toda su vida de escritor fue la publicación de una antología o “presentación” de la poesía brasileña. Algunos de sus mejores amigos —me contó Bandeira— se enojaron debido al número de poesías seleccionadas, comparándolas con las poesías de otros autores representados en el libro, mientras que otros se indispusieron por causa de la presentación crítica donde se analizaba su poesía, sin hablar de aquellos cuya poesía, por una u otra razón, no estaba representada.

Durante los años vividos en el Brasil no he tenido ni el coraje ni el tiempo de pensar en hacer una antología de textos originales, sobre todo porque, debido a mis preocupaciones periodísticas, pocas horas me quedaba para el ejercicio de la poesía. Sin embargo, aquellos admirables años fueron de estudio, de aprendizaje y de observación, y poco a poco comencé a traducir del portugués y del castellano para el rumano las poesías que seleccionaba en mis lecturas cotidianas de los libros que me solía prestar el mismo Manuel Bandeira y los poetas panameños Roque Javier Laurenza y Homero Leaza Sánchez, quienes en aquel entonces desempeñaban puestos diplomáticos y consulares en la capital brasileña.

Me doy cuenta perfectamente de que aquella acción era un acto de locura (poética, naturalmente) puesto que mis dos a tres años de permanencia en el Brasil, donde habíamos llegado con mi valiente, admirable y siempre presente mujer, Mira, a comienzos de 1949, en nada justificaban un trabajo de aquella envergadura. Por mera casualidad, comuniqué algo de esta actividad a mi amigo Basil Monteanu, profesor de literatura comparada en la Sorbona, autor de la mejor historia de la literatura rumana publicada en lengua extranjera, y éste, como buen poeta bisiestro que era, se entusiasmó de tal manera con mi proyecto que me pidió que lo terminara lo más rápidamente posible, para que fuera editado por las “Fundaciones Carol I” recién organizadas en París, en un exilio rumano que todavía esperaba un pronto regreso a la patria encadenada, y del cual, fuera de Munteanu, mencionaré algunos nombres todavía poco conocidos en aquel entonces: Eugen Ionesco, Emil Cioran, Stefan Lupascu, Vintila Horia, Mircea Eliade.

Continué, pues, trabajando con empeño y me acuerdo de los libros y revistas llegados a mi cuartucho de Copacabana, enviados por Joaquín García Monge, Juan José Arévalo, Hugo Lindo, Reynaldo Galindo Pohl, Rafael Heliodoro Valle, los primeros en contestar la avalancha de cartas con la cual inundé los países latinoamericanos durante casi tres décadas. Pero cuando el manuscrito estaba terminado y presentado por dos textos, uno en portugués, de Manuel Bandeira, el otro en español, de Rafael Heliodoro Valle, Mun-

teanu me comunicó que las “Fundaciones” no habían recibido ciertos fondos prometidos y que, en consecuencia, la antología no podía ser editada. Pero el buen amigo no desistió, y durante varios años siguió golpeando en varias puertas de la UNESCO, sin, naturalmente, tener éxito. Guardo en una gaveta, hasta hoy día, aquel cartapacio que en seguida hizo viajes de Río de Janeiro a Seattle y a Honolulu, y, para decir la verdad, me alegro de que los fondos hayan faltado puesto que mi trabajo era más bien un punto de partida, algo así como los ejercicios que los pianistas suelen hacer para no perder la agilidad de los dedos.

Pero no es de mi fracasada antología de la poesía latinoamericana en rumano que escribiré, sino de otra, comenzada también en Río de Janeiro, esta vez bajo vientos más propicios. Trataré de resumir ciertos detalles, digamos técnicos, sobre la manera en que conseguí organizar mi *Antología de la Poesía Surrealista Latinoamericana*.

En 1955, cuando desempeñaba las funciones de editor de la sección internacional y director del suplemento de literatura del diario *Tribuna de Imprenta*, cuyo director era Carlos Lacerda, el jefe de la sección de reportajes locales, Hilcar Leite, viejo militante trotskista, me encargó entrevistar a un amigo suyo, que acababa de llegar de París, después de largos años de ausencia del Brasil: se trataba del poeta francés Benjamín Péret, quien en la década de los 30 se había casado con la cantante brasileña Elsie Houston. Péret regresaba a Río de Janeiro, de donde había sido expulsado por la dictadura de Getulio Vargas, para visitar a su hijo brasileño, el aviador Geyser Péret (cuyo primer nombre de pila debía haber sido... “Deserteur”, idea a la cual el padre renunció con bastante dificultad), de quien se había separado después de regresar a Francia.

Yo había leído poemas de Péret en Rumania, en los años 30, cuando solía reunirme con los poetas surrealistas, entre estos el amigo Gherasim Luca, a quien Henri Michaux considera hoy día uno de los más destacados poetas franceses y junto a quien, en su cuartucho de Montmartre, rue Joseph le Maistre, suelo a veces evocar los días idos.

Fui pues a buscar a Péret a la casa de uno de los parientes de Elsie Houston, en la “rúa” Faro, al pie de la montaña del Corcovado, y el poeta se mostró sumamente amable, dispuesto a hablar sobre cualquier tema; me acuerdo que Francia se debatía en aquel entonces en la crisis de la política argentina bajo el gobierno Pierre Mendès-France, y que Péret criticó las acciones del gobierno francés. La entrevista que entonces hicimos se publicó en la primera plana del diario, acompañada por una fotografía que todavía guardo.

Al otro día, Péret me llamó para agradecer la presentación de la entrevista, y entonces le pregunté si no estaba dispuesto a encontrarse otra vez conmigo, ya que deseaba dedi-

carle una página del suplemento literario. El poeta era persona sumamente modesta, de manera que al encontrarnos otra vez sugerí que la página fuera más bien un saludo al surrealismo. Así publicamos el texto de uno de sus poemas (me acuerdo que se llamaba "Une botte de carottes") y algunos fragmentos de su obra en prosa y un texto crítico sobre artes plásticas de Mario Pedrosa, uno de los primeros defensores de las posiciones surrealistas en el Brasil, también integrante del grupo trotskista brasileño, al lado del poeta José Auto Cruz de Oliveira y de la primera esposa de éste, que es hoy día una famosa novelista, miembro de la Academia Brasileña: Raquel de Queiroz. Se me ha traspapelado aquella página, pero me acuerdo que Péret la recibió con alegría puesto que indicaba un clima opuesto a su primer viaje, cuando había sido expulsado del Brasil y tratado como "extranjero subversivo".

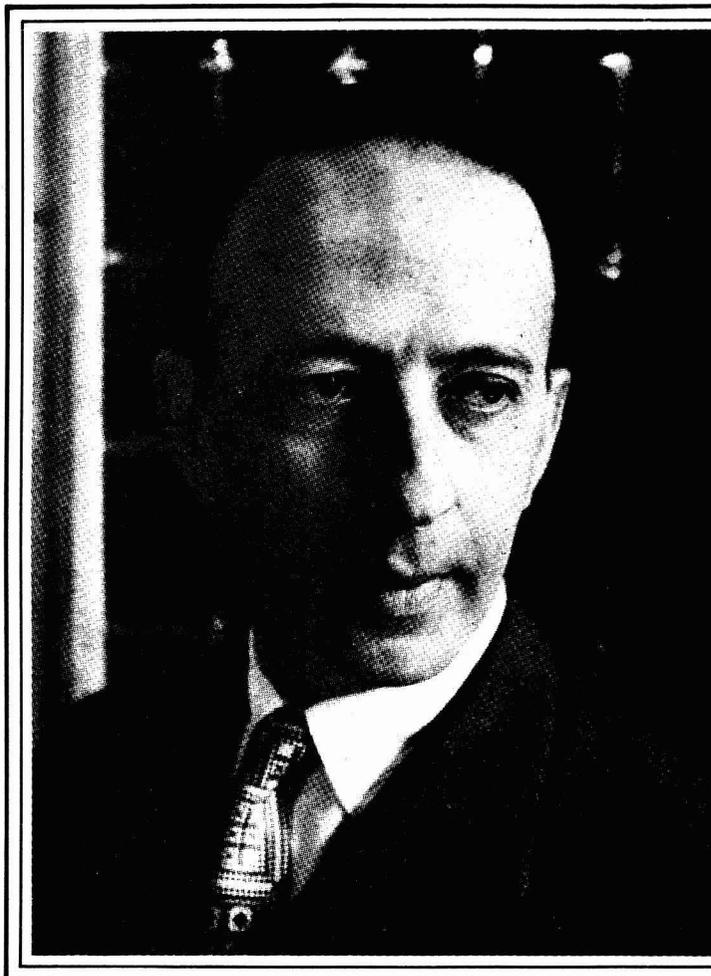
Entre los tópicos debatidos, me acuerdo que un tema que discutimos con insistencia fue la posición de los grupos surrealistas en Latinoamérica, tema que Péret conocía como pocos, puesto que durante la II Guerra Mundial había vivido exiliado en México, manteniendo contacto con los surrealistas de Sudamérica, en cuyas revistas, manifiestos y hojas sueltas colaboró. Debo confesar que en aquel remoto 1955 el tema me parecía fascinante, no sólo como "asunto en sí", sino porque hasta entonces este aspecto de la poesía, del arte y de la literatura latinoamericanas me era desconocido, a pesar de las lecturas y de los contactos con los poetas y escritores hispanoamericanos residentes o de paso por Río de Janeiro.

Después de aquel encuentro me di cuenta de que, en realidad, algo nuevo, insólito, fuera de lo común, se ocultaba detrás de los nombres de los poetas y de los títulos de revistas, y pedí a Péret que me hiciera una lista con los nombres que en su opinión eran los más genuinos representantes del surrealismo en Latinoamérica y con los de quienes habían colaborado con el "Mouvement Surréaliste" de André Breton. Tratábase, deseo subrayar, de una nómina "ortodoxa", y en este sentido nadie más indicado que Benjamín Péret para darme informaciones que era imposible hallar en el Brasil, a pesar de la ayuda de Manuel Bandeira y hasta de Mario Pedrosa.

Llegado a este punto, creo que vale la pena aclarar un malentendido que se encuentra con frecuencia tanto en las revistas literarias, como en los trabajos de algunos críticos o (perdonen la mala palabra) *scholars* que se han "especializado" en este asunto, así, y en fecha reciente, en un libro titulado *What is Surrealism*, presentado por un valioso prefacio de Franklin Rosemont, quien lidera desde unos diez años el grupo surrealista "Arsenal" en Chicago, Illinois, este escritor me censuraba por no haber incluido en mi *Antología* el "surrealismo brasileño". Pues bien: no lo he incluido debido a la razón de que en la época a la cual está dedicado mi libro sencillamente no hubo en el Brasil nada que pueda ser llamado "surrealista", fuera de ciertas tentativas bastante interesantes de los poetas Murilo Mendez, Ismael Nerie, Anibal Monteiro Machado, quienes no se consideraban surrealistas sino más bien simpatizantes de ciertos modismos y de ciertas técnicas de la poesía surrealista. Por lo demás, las dos autoridades más fehacientes en el Brasil, los poetas Manuel Bandeira y Carlos Drummond de Andrade, me han confirmado esta realidad, de manera que me fue imposible inventar algo que no existió sólo para hacer en el libro un lugar también al Brasil, país que considero mi patria de adopción. Habrá quien diga que en los últimos años hubo en la ciudad de São

Paulo un poeta y pintor, Sergio Lima, que publicó libros, organizó una exposición, y editó, creo, un cuaderno de la revista *Phala*, pero en realidad toda esa actividad no es otra cosa sino un fruto tardío que se mantiene demasiado cerca al "modelo original".

Personalmente aprecio mucho más las actividades de la revista "El techo de la Ballena", de Caracas, exactamente porque ésta no quiso ser una copia en papel carbón de las cosas que ya se habían hecho en París sino una adaptación surrealística a las realidades venezolanas. Me permito, muy poco diplomáticamente, hacer un "enchufe" para decir que ha llegado la hora de la cuenta y del balance de *El techo*, puesto que ya existe una perspectiva histórica que permite la objetividad que tanta falta suele hacer en este dominio.



Murilo Mendez

Traté de comenzar las investigaciones para conocer mejor por lo menos un poco de lo que Péret me había comunicado, pero en Río de Janeiro me fue imposible encontrar algo, a pesar de que la biblioteca de Manuel Bandeira era una de las mejores en asuntos hispanoamericanos, no sólo en Río sino en todo el Brasil. También traté de obtener ayuda de mi amigo, el poeta panameño Homero Icaza Sánchez, y del poeta dibujante editor, exiliado español, Manolo Segalá, quien había recorrido varios países latinoamericanos cargando su "Verónica", una vieja prensa manual, con ayuda de la cual hacía estupendas ediciones privadas de libros de poesía. Manolo Segalá me pudo dar algunas indicaciones puesto que durante su permanencia en Santiago de Chile mantuvo contacto con los poetas "mandragóricos"; naturalmente, él no tenía los libros que me interesaban, pero me fa-

cilitó una que otra dirección. Vale la pena decir que ninguna de las cartas que envié en aquellos años 50 recibió una sola palabra de respuesta.

En cambio, encontré en una antología de la poesía haitiana, editada en francés, por increíble que pueda parecer, por la "Casa do Estudante do Brasil", de Maurice Lubin, unas muestras de Magloire-Saint-Aude, aquel verdadero surrealista a quien André Breton conociera cuando pasó por Puerto Príncipe, y descubrí en sus "plaquetas" pobres y mal impresas, jamás distribuidas fuera del país, una voz nueva en la poesía de lengua francesa. Embajadores, agregados de prensa, consejeros de la embajada de Haití en Río de Janeiro prometieron enviarme algunas de sus publicaciones, pero todo fue en vano, como en vano fue la búsqueda que hicimos con Maurice Lubin algunos años más tarde en Puerto Príncipe: las "plaquetas" estaban agotadísimas y el poeta no podía ser ubicado. Detalle bastante pintoresco: sólo encontré la obra de Magloire-Saint-Aude cuando, ya en Honolulu, estaba dedicado al trabajo de investigación, debido al *interlibrary exchange* con la Universidad de Miami, en Florida, donde existe una colección de libros del área del Caribe de difícil acceso en otras bibliotecas.

Igual cosa que la mala suerte que tuve en aquel entonces con los chilenos, ocurrió con mis esfuerzos para encontrar algo de los poetas argentinos, puesto que había oído hablar en Aldo Pellegrini y Enrique Molina; asimismo, y a pesar del hecho que por Río de Janeiro pasaban bastantes poetas argentinos (me acuerdo de Carlos Mastronardi, que me habló en una terraza de Copacabana sobre los primeros momentos "martinfierristas"), no pude obtener ningún dato útil para adentrarme en el terreno donde estaban las palabras "hic sunt leones". De nuevo, y creo que bastante paradójicamente, sólo desde Honolulu, unos diez años más tarde, conseguí entrar en contacto con el dueño de la "valija de fuego", Aldo Pellegrini, por intermedio de mi amigo Guillermo de Torre, a quien había consultado sobre los comienzos expresionistas de Jorge Luis Borges, que considero muy interesantes, aunque el poeta de *Fervor de Buenos Aires* no los quiere recordar. Pellegrini me facilitó un buen número de revistas agotadas y me envió, al mismo tiempo, todos sus libros y una lista de poetas argentinos, que según su opinión debían obligatoriamente integrar la antología, pero la lista era tan larga que incluir a todos causaría automáticamente un, vamos a decir, desequilibrio poético, puesto que la lista de Péret sólo mencionaba dos nombres en el Perú (Moro y Westphalen), uno para México (Octavio Paz) y tres o cuatro para Chile: Arenas, Gómez-Correa, Cáceres y Cid. ¿Cómo podía yo entonces obedecer a las sugerencias de Pellegrini, que me pedía que de la Argentina incluyera seis poetas? Más tarde me di cuenta de que, por lo menos parcialmente, tenía razón, de manera que en la segunda edición incluí, al lado del Pellegrini, Molina, Porchia, Llinás y Latorre, también a Francisco Madariaga y a Ludwig Zeller, chileno radicado en el Canadá.

Jamás será inútil repetir que, todavía en los años 20, Pellegrini reunió en Buenos Aires el primer núcleo surrealista de Latinoamérica, y que fue él quien editó la primera revista surrealista: "A tout seigneur, toute l'honneur".

Sin embargo, debo hacer una (perdonen, de nuevo, la mala palabra) autocrítica y reconocer que de los argentinos no he dado en el libro todo el espacio que merece al extraordinario Antonio Porchia, el viejo ítalo-anarquista, cuyos libros andan agotadísimos y sobre cuya obra no existe hasta hoy día el ensayo crítico que urgentemente requiere. He leído, recientemente en la revista *Tierra y Libertad*, publicada por

un grupo de anarquistas españoles en la ciudad México, un texto sobre Antonio Porchia, y debo destacar que ha sido Octavio Paz quien más se ha ocupado de esta insólita personalidad, dedicándole algunas páginas en *Plural*.

En lo que se refiere a la poesía de Octavio Paz, ésta ya me era bastante conocida, puesto que descubrí en un sótano de Río de Janeiro, en una sucursal del Fondo de Cultura Económica, unos ejemplares de libros agotados hace tiempo, que me abrieron nuevas puertas para el conocimiento y la comprensión no sólo de México, sino de toda Latinoamérica, puesto que considero a Paz (y esto lo he aprendido de nuestro entrañable don Mariano Picón-Salas) no sólo como a un poeta sumamente importante (Picón-Salas decía que es, al lado del chileno Pablo de Rokha, el poeta hispanoamericano contemporáneo más destacado), sino también un ensayista y pensador de originalísimo valor, aquello que en alemán suele llamarse "Kulturkritiker" (categoría en la que se ha distinguido un antaño casi desconocido ensayista, hoy día mundialmente famoso, después de suicidarse por miedo a los nazis en la frontera franco-española durante la segunda Guerra Mundial: Walter Benjamin).

Con ocasión de una de mis visitas a París, tuve la oportunidad de hablar sobre este asunto, desconocido en Europa, con mi exprofesor de filosofía de la escuela secundaria de Rumania, Emil Cioran, y quedé sorprendido por el interés con que siguió mis informaciones. Meses más tarde, Cioran me envió una carta pidiendo que enviara un ensayo a la redacción de una revista norteamericana (creo que la *Hudson Review*) e informándome que había hablado previamente en París con el redactor jefe de la publicación. Comencé a trabajar con empeño para hacer una síntesis y me esforcé por poner unas notas al pie de página, puesto que existe en los Estados Unidos un cierto nivel cultural que suele quedar encantado con las notas a pie de página que, a veces, consideran más importantes que el mismo texto. En un par de meses estaba terminado el ensayo. Encargué a una de mis ayudantes, la mejor mecanógrafa que había conocido, que me pasara en limpio el texto, siguiendo religiosamente las reglas del "MLA sheet" (este es uno de los otros tabúes de la vida cultural-académica norteamericana, y consta de un cierto número de renglones, párrafos y oraciones en cada cuartilla, que se deben de seguir al pie de la letra), y después de certificar el sobre quedé en una espera ansiosa.

La respuesta vino mucho más rápido de lo previsto. En una carta aérea de cinco renglones, el redactor-jefe expresaba su pesar al anunciarme la devolución del manuscrito, por vía marítima, puesto que no "correspondía a las preocupaciones de la revista". Debo confesar que yo había esperado tal reacción ya que mis años de trabajo en los medios universitarios me habían enseñado ciertas lecciones. Esperé pues, la llegada del original, y como en la misma época el profesor Henri Béhar de la Sorbona me había pedido un ensayo para la revista *Cahiers Dada Surréalisme*, que se proyectaba en ese entonces, saqué el texto de un sobre, lo coloqué en otro y lo envié a Béhar.

Los franceses, por latinos probablemente, no son correspondales muy cumplidos, de manera que la respuesta de Béhar vino cuando ya había dejado de guardarla, no en forma de carta sino de paquete: contenía la nueva revista, donde se publicaba el texto rechazado por los norteamericanos presentado por una nota introductoria. También salió una traducción al español del texto original, en inglés, en la revista chilena *Casa de la Luna*, publicada por Ludwig Zeller y Susa-

na Wald en Santiago. Aquí comienza la verdadera aventura de mi *Antología*.

Por una casualidad bastante feliz, después de haber recibido nuevo material, así como las respuestas a un cuestionario que había enviado al poeta Aldo Pellegrini, alguien me dio el número de la casilla postal de uno de los poetas "mandrágoricos" de Santiago de Chile, Enrique Gómez-Correa, a quien escribí una carta. Pocas semanas después, una llamada telefónica de la Braniff de Honolulu me avisó que en el escritorio de la compañía me esperaba un paquete llegado de Chile. Con mi mujer e inspiradora, Mira, que siempre fue mi jefe y mi ordenanza, mi secretaria y mi chofer, mi musa y mi comandante, fuimos inmediatamente al aeropuerto, de donde retiré un paquete que contenía no sólo los libros de Gómez-Correa, sino varios números (hace muchos años agotados) de *Mandrágora*, así como libros de Braulio Arenas y Jorge Cáceres y copias mecanografiadas de poemas de Teófilo Cid, manifiestos, cartas y fotografías de los poetas y del grupo surrealista chileno.

Hasta hoy día no olvido la valiosísima contribución de Aldo Pellegrini, a cuya memoria rindo conmovido homenaje de gratitud también en esta ocasión, y la mano fraterna de Enrique Gómez-Correa, extendida del Mapocho a las playas de Waikiki. Debo reconocer que estas contribuciones, venidas de los dos grupos más importantes del surrealismo latinoamericano, me animaron a poner manos a la obra y a continuar las investigaciones interrumpidas en el Brasil, puesto que dos de las puertas de más difícil acceso se habían abierto ahora con inesperada facilidad. También debo dejar aclarado que el material epistolar recibido en el correr de los años de estos dos poetas (la última carta de Pellegrini vino pocas semanas antes de su muerte) constituye un repositorio que mucho me ayudó en mis investigaciones y en la redacción de los capítulos argentinos y chilenos del estudio crítico.

Para el capítulo peruano me ha sido de gran ayuda la colaboración del poeta "Rafo" Mendes y de su amiga Alina de Silva, a quien el primero solía llamar, entre irónica y cariñosamente, "albacea" de César Moro. También me ayudó en mis investigaciones mi amigo Javier Sologuren, cuya poesía admiro y al que agradezco una vez más su colaboración.

Cuando me encontraba en medio del trabajo, recibí inesperadamente un sobre con membrete de la Universidad de Texas, Austin: contenía un libro de Octavio Paz, enviado por el autor, y un recado en el que expresaba su alegría después de haber leído mi ensayo en *Cahiers Dada Surréalisme*. Eran palabras tan llenas de elogios que no las citaré, pero fueron el espaldarazo necesario para que terminara el libro. Después de anunciarle en una carta el camino que mi libro había tomado, Paz me preguntó si ya tenía editor, o si deseaba que una de las editoriales mexicanas publicara el libro. Después de mi respuesta, naturalmente afirmativa, recibí una carta de Joaquín Díez Canedo, de la Editorial Joaquín Mortiz, pidiendo que enviara el manuscrito después de terminarlo. Y, a todo esto, desde mi escritorio del Valle de Manoa, en el Campus de la Universidad de Hawaii, proseguía el trabajo con el auxilio (¡o, "azar objetivo"! de una de mis estudiantes, la chilena Diana López Rey, hija de quien fuera el último representante de la España republicana ante el gobierno de Bucarest, en Rumania. A veces ella se quedaba en mi despacho hasta tarde en la noche, para copiar un texto o para contestar a una carta llegada en el último correo.

Para el capítulo "histórico" de México, es decir los antecedentes vanguardistas, me fueron de mucha ayuda los archivos de dos grandes muralistas (injustamente se habla o se

escribe de los "tres grandes": Rivera, Siqueiros, Orozco): Carlos Mérida, mi amigo de los días cariocas en Río de Janeiro, y Jean Charlot, el pintor franco-mexicano, cuyo trabajo tiene, por lo menos, dos aspectos históricos en la evolución del muralismo mexicano: fue él quien cronológicamente terminó el primer mural (se trata de "Masacre en el Templo"), y a él se debe el redescubrimiento de José Guadalupe Posada, que su paciencia de investigador rescató de los mercados y del olvido. Para los detalles relacionados con el Caribe, me ayudaron las cartas de Alberto Baeza Flores y, muy especialmente, aquella de mi admirado amigo Enrique Labrador Ruiz, uno de los notables precursores de la nueva narración latinoamericana y, además, crítico de artes plásticas y excelente memorialista. Y, en la hora en que más la ne-



Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, Mario Quintana y Paulo Mendes (1966).

cesitaba, y probablemente debido a un "pase de macumba", me llegó desde Puerto Príncipe la colaboración de Maioire-Saint-Aude, por medio de cartas, manuscritos, hojas sueltas y fotografías. Se cerraba así el círculo abierto en Río de Janeiro 15 años antes, cuando con Benjamín Péret trazamos la primera lista de lo que hoy es mi *Antología*.

Debo terminar esta evocación de tantas amistades y tantas geografías, con una nota sumamente personal. Me habría sido imposible comenzar y continuar este trabajo, que se mide por décadas, sin la ayuda y la inspiración permanentes de Mira, mi mujer y mi musa por treinta y siete cortos años, que ahora escucha estas palabras sentada en una mesa del café celeste.

Universidad de Hawaii, Honolulu.

---

# Jorge Schwartz

## LA VANGUARDIA EN AMÉRICA LATINA: UNA ESTÉTICA COMPARADA

### 1. Introducción

Diálogo entre islas. Se trata de atar nudos entre procesos culturales que, aunque vecinos, se han dado sistemáticamente las espaldas: me refiero a los movimientos de vanguardia en el Brasil y en Hispanoamérica durante los años veinte. Fenómenos simultáneos en el tiempo, se han alimentado de sus propias raíces, así como de las raíces estéticas europeas, no sólo en lo que hace a la producción textual, sino también para explicar su legitimidad: evoluciones e influencias que, mentadas por las propias vanguardias, habrá que recorrer ahora para postular una hipótesis de investigación. Pero una verdadera barrera cultural se ha alzado entre el Brasil y los países de habla hispana. Es como si el Tratado de Tordesillas se erigiese aún como muralla pocas veces transpuesta en razón de diferencias ya lingüísticas, ya históricas, aún no lo suficientemente examinadas. Pero antes de establecer una génesis de las diferencias, pretendemos sugerir ciertas alteridades:

- a. Antes que nada, deseo apuntar un error común, de orden conceptual: cuando los críticos hispanoamericanos mencionan la mágica palabra Latinoamérica o América Latina, hay una tendencia a excluir de ese mapa al Brasil. Por su lado, cuando los brasileños hablan de América Latina, lo hacen refiriéndose a la América Hispánica solamente. Y esto es válido no sólo para el área de la literatura, sino también para el de la historia, la música, el cine y otros campos. Conclusión: parece haber un acuerdo recíproco y tácito en excluir del continente cultural al Brasil.
- b. En contraposición al intercambio cultural que existió entre los países de habla hispana, las relaciones literarias entre el Brasil e Hispanoamérica durante los años veinte fueron siempre esporádicas, sino nulas.
- c. La crítica de la vanguardia ha optado en general por hacer una relectura de sus propios procesos "desde adentro", o sea, desde la historia literaria "local", y las veces que salió de ello tendió a buscar sus fuentes en la tradicional matriz europea.

Salvo raras excepciones, son pocos los críticos que han cruzado la "muralla de Tordesillas". En primer lugar, fue Mário de Andrade quien procuró, hacia fines de los años veinte, abrir un diálogo con la producción literaria de América del Sur al escribir sobre Huidobro, Borges, Girondo y Güiraldes en especial.<sup>1</sup> Ronald de Carvalho (así como Elysis de Car-

valho<sup>2</sup> con respecto a Darío unas décadas antes) tendió un más sólido puente cultural durante la época de las vanguardias, sobre todo con el grupo argentino *Martín Fierro*.

En los últimos años notamos algunos esfuerzos críticos, bastante diversificados, que tratan de ensamblar la vanguardia en un mismo contexto continental. Sin querer entrar en su descripción o evaluación, y mucho menos discutir el mérito de cada uno de los trabajos, destacamos, entre ellos, a los de Stefan Baciú, Oscar Collazos, Haroldo de Campos, Merlin H. Forster, Emir Rodríguez Monegal y Raúl Antelo.<sup>3</sup>

A sesenta años de los 'ismos' brasileños e hispanoamericanos plenamente realizados, digeridos y estudiados en su especificidad, creo que es posible emprender un trabajo de síntesis, dentro de la línea de la literatura comparada. Optaremos ahora por sugerir hipótesis de trabajo más amplias.

### 2. Los vínculos programáticos

Uno de los primeros puntos en común entre las corrientes literarias de vanguardia es la política cultural esbozada como movimiento de ruptura. El gesto pragmático se concreta a través de los *manifestos*, punta de lanza de los diversos proyectos. Destinados a actuar en el momento de su creación y divulgación, han pasado a hacer parte de la memoria vanguardista, de la institución literaria, de lo "consagrado" por el tiempo — y nos sirven, más que nada, como bastidor y refuerzo teórico de los diferentes 'ismos'.

Podemos afirmar desde ya que existe una *escritura manifestaria* posible de ser comparada.<sup>4</sup> Si la analizamos diacrónicamente, será posible detectar las diversas paternidades: los manifiestos de Marinetti, los manifiestos dadaístas, los inspiradores textos de Apollinaire ("L'anti-tradition futuriste", "L'esprit nouveau et les poètes", "Lettre-Océan"), o incluso un clásico de los años veinte: el estudio de Jean Epstein *La poésie d'aujourd'hui*.<sup>5</sup> Por fin, también textos divulgados en los años diez, y que han servido incuestionablemente como fuentes de la producción manifestaria latinoamericana de los veinte.

Pero antes que nada, ¿qué es y qué no es un manifiesto en nuestras vanguardias? Existen textos poéticos, carteles murales, cartas abiertas, poemas, prefacios e introducciones que, aunque no se presenten bajo el rótulo específico de manifiestos, presentan una *escritura manifestaria* inconfundible: un proyecto teórico que se postula como renovador, una voz — autoritaria, reflexiva o paródica — que se alza contra el pasado, un intento por introducir una nueva sintaxis poética, en fin, un "grito revolucionario". "Non serviam" de Vicente Huidobro, el artículo "Ultraísmo" publicado en *Nosotros* de Buenos Aires, el manifiesto de *Martín Fierro*, el mani-

---

Conferencia pronunciada en el Décimo Congreso de la *Asociación Internacional de Literatura Comparada*, en la Universidad de Nueva York, el 23 de agosto de 1982.



fiesto de la *Poesia Pau Brasil* de Oswald de Andrade, el “Prefácio Interessantíssimo” de Mário de Andrade, la “introducción” a la revista *Klaxon* —y otros tantos— permiten entretejer comparaciones tanto respecto de su retórica como de su “mensaje”. Con respecto a las hojas murales: allí se detectan estrategias idénticas: tanto Manuel Maples Arce (Hoja *Actual* No. 1, “comprimido estridentista”), como el propio Borges (las dos hojas de *Prisma. Revista Mural*), se dedicaron a la práctica de fijar carteles. Las hojas rioplatenses confrontan textos programáticos en prosa con textos de la nueva poesía ultraísta. Hay además “Cartas Abiertas”, como aquélla enviada a ‘La Púa’ por Oliverio Gironde, incluida más tarde como introducción a sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Tanto los poemas “Arte poética” de Huidobro, como “falação”, de Oswald de Andrade, se instalan en los límites de lo poético con lo argumental, y son también utilizados como “manifiestos”.<sup>6</sup> Más audaz aún, Mário de Andrade abre su *Paulicéia Desvairada* con el poema “Prefácio Interessantíssimo”, que funciona como introducción teórica en verso libre. Asimismo, textos como el “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade huyen del ámbito específicamente literario para lanzarse a un proyecto revolucionario “antropofágico” —del cual hablaremos más tarde. Se trata de un conjunto de textos programáticos que, analizados comparativamente, pueden conducirnos al abordaje de una escritura específica de la vanguardia, a la lectura de los manifiestos como *sistema*, en el sentido apuntado por Ronald Barthes.

### 3. Las revistas

En un artículo sobre las vanguardias en América Latina, Merlin H. Forster afirma que “las fuentes más importantes para la historia de la vanguardia son tal vez los manifiestos, las antologías, y sobre todo las revistas literarias que aparecieron con gran abundancia durante esos años”.<sup>7</sup> De hecho, sólo sobre el vanguardismo brasileño existen más de quince periódicos que están siendo investigados. Hoy es posible conocer algunos de ellos gracias a ediciones facsimilares: *Revista de Antropofagia*, *Klaxon*, *Verde*, *Terra Roxa e outras terras*, *Revista de Estética*, *A Revista* y otras. También la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica se ha dedicado a la publicación de edificaciones facsimilares de las *Revistas Literarias Mexicanas Modernas* (desde 1906 hasta 1960), con las ediciones más representativas de la época. Además, un gran número de estudios publicados, o aún en forma de tesis inéditas sobre las diversas revistas, permiten abrirse paso en esa profusión vanguardista.<sup>8</sup> Así, es posible consultar revistas como *Proa* y *Martín Fierro* de Buenos Aires, *La Pluma* de Montevi-

deo, *Voces* de Colombia, *Revista de Avance* de Cuba, *Amauta* del Perú o *Contemporáneos* de México. Un sinnúmero de publicaciones debe aún estar sepultado en bibliotecas o colecciones particulares. Aunque ya existan índices de las revistas más representativas,<sup>9</sup> la superproducción de revistas de vanguardia en América Hispánica durante los años veinte, vuelve titánico emprender un estudio comparativo de dichas publicaciones. En nuestro proyecto, el interés recae más en el intercambio que hubo entre el Brasil e Hispanoamérica durante esa década, que en un estudio detenido de cada publicación. Antes que influencias directas (salvo el caso excepcional de Mário de Andrade/Huidobro, pero que se dio a través de la revista francesa *L'Esprit Nouveau*, y no a través de fuentes directas hispanoamericanas),<sup>10</sup> nuestro enfoque procurará detectar un intercambio a veces inusitado de informaciones entre una revista y otra.

### 4. Vínculos temáticos: la poesía urbana

Si por un lado las vanguardias se caracterizan por una práctica de terrorismo cultural a través de manifiestos y revistas, por otro es en el lenguaje donde la nueva poesía fincó sus pretensiones de renovación estética. Una posibilidad de comparación surge a partir de un tema común a las vanguardias en Latinoamérica: la poesía urbana. Sin pretender desentrañar aquí las influencias (Baudelaire, Whitman, Verhaeren, Eliot, Cendrars, Apollinaire), podemos puntualizar algunas instancias de esta confluencia. Borges vuelve de Europa para redescubrir su ciudad natal en *Fervor de Buenos Aires*; Gironde se vuelca hacia la cosmópolis de sus *Veinte poemas*; Mário de Andrade retrata en *Paulicéia Desvairada*, la misma São Paulo que Oswald de Andrade sintetiza en la visión mínima de la *Poesia Pau Brasil*, especialmente “Postes da Light”. Desde México, Maples Arce aborda en *Urbe* la ciudad moderna.

Un análisis somero de los textos de Borges, Gironde, Mário y Oswald de Andrade, permite percibir algunos rasgos reveladores. Borges y Mário de Andrade, más “moderados” desde el punto de vista de una retórica vanguardista, hacen uso del verso libre para reescribir una tradición. Borges en particular ha de recuperar el discurso histórico, a través de temas que pertenecen a la tradición de Buenos Aires, como los cementerios, estatuas, héroes, dictadores, tradiciones gauchas, en una tentativa de llevar la historia al mito. Por su parte, *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade parte de un epígrafe de Verhaeren, para reflexionar, en un verso altamente coloquial y discursivo, sobre problemas de estética y tradición literaria. Su paisaje urbano reconstituye una São Paulo llena de contradicciones, carnavalesca en su composi-



ción humana y su arquitectura sincrética. El lenguaje irónico-paródico resalta en poemas como "As enfiembras do Ipiranga". Podríamos afirmar que tanto Borges como Mário de Andrade son baudelerianos en sus intentos de rehacer la tradición urbana, en la que lo moderno se mezcla con la nostálgica mirada retrospectiva.

Girondo y Oswald de Andrade —tal vez más emparentados con la herencia cubo-futurista— diseñan un discurso de la ciudad en que prevalece lo fragmentario, lo sintético, la apología de lo moderno. La modernolatría metonímica de estos últimos se contrapondría a la modernidad metafórica de Borges y Mário de Andrade. Girondo se regodea en un cosmopolitismo irónico y caricatural, y sus poemas, como los de Oswald, llevan la marca de lo visual. Girondo ilustra con caricaturas coloreadas sus propios poemas, mientras que Tarsila do Amaral, que ya había ilustrado *Feuilles de Route* de Blaise Cendrars, ilustra con trazo rápido la *Poesia Pau Brasil* de Oswald de Andrade.

A pesar de haber sido intentado por diversos poetas —como Borges en sus renegados poemas maximalistas—, es tal vez en *Urbe*, de Maples Arce, donde la preocupación revolucionaria tiñe la cosmópolis futurista. *Urbe*, dedicado "a los obreros de México", pretende estar asistido de resonancias épicas: "Super-poema bolchevique en 5 cantos".

Ya se trate de Buenos Aires, São Paulo, Río de Janeiro o ciudad de México, se percibe una voluntad común: transformar la ciudad en metáfora, transfigurar la cartografía en poesía, el mapa en símbolo, la función referencial en función poética.<sup>11</sup>

## 5. Polémicas comunes

El binomio nacionalismo/cosmopolitismo, sin ser necesariamente un 'ismo' en particular, resulta, paradójicamente, el más importante de los 'ismos' de nuestra literatura. "Si fuese posible establecer una ley de la evolución de nuestra vida espiritual, podríamos tal vez decir que ella se rige totalmente por la dialéctica del localismo y del cosmopolitismo", afirma Antonio Cándido.<sup>12</sup> La influencia, o asimilación, de lo extranjero, aunque inevitable, siempre ha dado lugar a encendidas polémicas en torno a una literatura que, tildada de "extranjerezante" y/o estetizante, era acusada de no estar comprometida con las realidades nacionales ni contener un "mensaje social".

Aunque las tradicionales controversias se presten a interpretaciones maniqueístas, a veces injustificadas,<sup>13</sup> podemos mencionar casos clásicos como la pugna Boedo vs. Florida en la Argentina, Antropofagia vs. Verdeamarelismo en el Brasil, el Estridentismo vs. la literatura de la revolución en

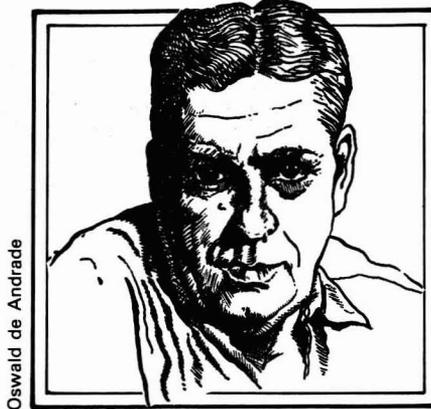
México. Pese a lo remanido de la disputa, es válido, empero, intentar mostrar ciertas analogías en la generación de las tensiones ideológicas de estos grupos. Tales tensiones resultarían del descubrimiento de un nuevo lenguaje, de la importación de un vocabulario y de formas textuales específicas, y de la tentativa de hacerlas coincidir con una expresión de lo nacional. "Sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario", afirmaba Maiakovski en 1922.<sup>14</sup> Dos versos de Haroldo de Campos sirven, a modo de síntesis poética, como representación de esa tensión dialéctica:<sup>15</sup>

...  
a poesía é pura?  
a poesía é para  
...

entre lo "puro" (estetizante) y lo "para" (pragmático). Así, a la "poesía pura" de Mariano Brull o de Manuel Navarro Luna, se le opone la "poesía proletaria" de Lino Novás Calvo, del grupo de *Avance*;<sup>16</sup> a las innovaciones estéticas de los estridentistas contesta el grito revolucionario del Mariano Azuela de *Los de Abajo*;<sup>17</sup> el proyecto "antropofágico", asimilador de lo "otro", de lo foráneo, es negado por los nacionalistas del grupo *Verdeamarelo* (colores de la bandera brasileña), quienes afirman: "Dar las espaldas a Europa. Sentir y comprender el Brasil. Hablar sinceramente. Este es el camino para el Arte, del cual nos han desviado Portugal, Francia e Italia, lanzándonos a una pasividad estúpida y a una incapacidad creadora".<sup>18</sup> En la Argentina, la temática social de Alvaro Yunque, Elías Castelnuovo y los hermanos Tuñón, inspirados en las novelas de Zola, Dostoievsky y Tolstoi, o en las lecturas de los diarios oficiales de izquierda, como *Claridad*, se enfrenta con la poesía ultraísta de González Lanuza o de Girondo, agrupados en el círculo martinfierrista. Sería posible, a partir de estos elementos, esbozar un perfil ideológico de los diversos movimientos.

## 6. La definición étnica

Aun sin otorgarle a la cuestión un tratamiento polémico, las vanguardias también se encaminaron hacia el planteo y la expresión de cuestiones étnicas: el criollo, el negro, el gaucho, el indio. Macunaíma, "el héroe sin ningún carácter" de Mário de Andrade, representa la síntesis del "bárbaro moderno" propuesta por la antropofagia —sus aventuras ilustran el pasaje del mundo mítico de la naturaleza amazónica al universo tecnológico de la cultura urbana capitalista. También en la vanguardia rioplatense, como en la cubana, hubo una revaloración del elemento nativo, en especial del



negro. Si para el europeo éste no pasaba de ser un elemento exótico, para nosotros, y como lo afirmó Oswald de Andrade en una conferencia pronunciada en la Sorbona en 1923, “el negro es un elemento realista.”<sup>19</sup>

De la misma manera que Pedro Figari —que justamente se instala en París en la segunda mitad de los años veinte— revaloriza la imagen del negro en su pintura de las costumbres criollas uruguayas, Ildefonso Pereda Valdés, participante de la revista de vanguardia *La Pluma* de Montevideo (y asiduo colaborador de varias publicaciones del Brasil), da a conocer, además de una serie de estudios teóricos, algunos libros de poesía negra: *La guitarra de los negros*, *Raza negra*. Pero tampoco él escapa a la influencia europea. En un reciente estudio sobre dicha revista, afirma Gloria Videla:<sup>20</sup>

Aunque Pereda Valdés no tenía sangre negra, sintió y escribió esa poesía primitiva y sonora. Seguramente influyó en él la revalorización que la vanguardia parisiense hizo del arte negro —música, danzas, cantos, dibujos— buscando en sus ritmos primitivos y mágicos una corriente de vitalidad. *Pero lo que en París era exótico, era nativo en Montevideo*, y despierta la emoción del poeta.

(El subrayado es mío)

Una situación semejante se da en el Brasil, y lleva a Antonio Cándido en 1963 a similares conclusiones:

En el Brasil las culturas primitivas se mezclan con la vida cotidiana, o son reminiscencias aún vivas de un pasado reciente. *Las terribles osadías de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristan Tzara, eran, en el fondo, más coherentes con nuestra herencia cultural, que con la de ellos.*

(*art. cit.*, p. 121, el subrayado es mío)

## 7. Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley de antropófago. (Oswald de Andrade)

Una última hipótesis de comparación se presenta a partir de dos polémicas que han mantenido viva hasta hoy la cuestión de la identidad cultural latinoamericana. Puesta en circulación a partir del famoso ensayo de Rodó (*Ariel*), la metáfora shakesperiana de Ariel y Calibán (*The Tempest*) ha suscitado reinterpretaciones (o redevoraciones, como diría Oswald de Andrade) que, —alegoría de la situación colonizador/colonizado mediante— pretenden responder al problema de la presencia y asimilación de lo “otro”. La situación de Calibán, nativo monstruoso que aprende el lenguaje del amo, significa una toma de conciencia sobre su condición de

colonizado, y sobre la condena de hablar la lengua que le enseñaron. Por eso, su reacción —o solución— es maldecir a Próspero, su colonizador, en el único lenguaje que posee. “Asumir nuestra condición de Calibán implica repensar nuestra historia desde el otro lado, desde el otro protagonista”, afirma Fernández Retamar.<sup>21</sup> Pero Oswald de Andrade no se conforma con esta conciencia de la alteridad. Ante la inevitabilidad de lo otro, la única alternativa es asimilarlo, deglutirlo, devorarlo. “La vida es devoración pura”.<sup>22</sup> Para Oswald de Andrade el dilema se resolvería a través de una gran revolución: la Revolución Caraíba (atención: Caribe < Caníbal < Calibán). Una revolución social, estética, culinaria y sexual, que propone derrumbar la estructura capitalista del patriarcado, para llegar, a través de la utopía del matriarcado de Pindorama, a una sociedad sin clases, de derecho natural, donde prevalezca el ocio por sobre la producción: “Contra el sacerdocio, que es el ocio sagrado, surgen en su virulencia el negocio, que es la negación del ocio”.<sup>23</sup> La alianza de lo natural con lo moderno se realizaría a través de tres momentos: “Tesis: el hombre natural; Antítesis: el hombre civilizado; Síntesis: el hombre natural tecnificado”.<sup>24</sup> La tensión dialéctica de la formulación aparece condensada en el famoso aforismo del manifiesto antropofágico: “Tupi or not tupi that is the question”.<sup>25</sup>

Imposible, en estas pocas líneas, trazar un análisis de Ariel y Calibán, o explicar la teoría de la Antropofagia. Pero uno y otra ya han sido tratados separadamente.<sup>26</sup>

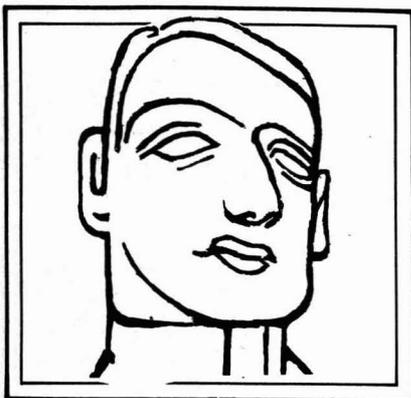
Para terminar, deseo reproducir algunas palabras de Oswald de Andrade, en un sorprendente encuentro con Oliverio Girondo en São Paulo, y que me han servido de estímulo durante mis investigaciones: “Otro sería el panorama americano si conociéramos mejor las letras que producimos, en una misma expresión de virilidad nueva y de tierra despierta, y en un ansia secular de liberación”.<sup>27</sup>

### Notas

1 Se trata de cuatro artículos de Mário de Andrade sobre literatura argentina, publicados en el *Diario Nacional* de São Paulo, entre octubre de 1927 y mayo de 1928, reproducidos en el texto de Emir Rodríguez Monegal, *Mário de Andrade/Borges*, São Paulo: Perspectiva, 1978, Págs. 69-126. Fragmentos traducidos al español de estos textos pueden hallarse en: Mário de Andrade, *El Paulista de la calle Florida* (org. y trad. por Raúl Antelo), Buenos Aires: Botella al Mar, 1979.

2 Elyσιο de Carvalho. *Príncipes del Espíritu Americano*. (trad. César Comet). Madrid: América, s/f.

3 Stefan Baciú, “O surrealismo, a ‘Semana de Arte Moderna’ no Brasil e a ‘Vanguardia’ hispano-americana”, en *Movimientos Literarios de Vanguardia en Iberoamérica*, México: Universidad de Texas, 1965, pgs. 125-134. Oscar Collazos (org.) *Los Vanguardismos en América Latina*. Barcelona: Península, 1977 (1a. ed. 1970). Haroldo de Campos, “Superación de los lenguajes ex-



clusivos", en *América Latina en su literatura* (coord. César F. Moreno), México: Siglo XXI/Unesco, 1972, pgs. 279-300. Merlin H. Forster, "Latin American Vanguardism: Chronology and Terminology", en *Tradition and Renewal*, Chicago: Univ. of Illinois Press, 1975, pgs. 12-50. Emir Rodríguez Monegal, *op. cit.*, y *The Borzoi Anthology of Latin American Literature* (2 vols. en colaboración con Thomas Colchie), New York: Knopf, 1977. Raúl Antelo, *Va ilha de Marapalá. Mário de Andrade lê os hispanoamericanos*. São Paulo: Hucitec (en prensa; orig. 1978). También mi trabajo *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, en prensa (orig. 1979).

4 Concepto analizado por Claude Abastado, en "Introduction à l'analyse des manifestes", en *Les Manifestes*, rev. *Littérature* n. 39, Octubre 1980, París: Larousse, pgs. 3-11.

5 El texto de Epstein es de 1921. Nuestra referencia a la década del veinte no puede ser un corte cronológico rígido. Por ejemplo, *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, redactado entre 1925 y 1929, recién es publicado en 1933.

6 Haroldo de Campos llama justamente la atención sobre este aspecto del poema "falação", en nota al pie: "Este poema-programa... muestra cómo Oswald de Andrade no distingue entre lenguaje de creación y lenguaje crítico —entre lenguaje objeto y metalenguaje— en sus manifiestos modernistas", en Oswald de Andrade, *Poemas Reunidos, Obras Completas*, vol. 7, Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, pg. 76.

7 *art. cit.*, pg. 14.

8 Ver de Margaret Abdulmassik Wood Da Silva, "O projeto de estudos de periódicos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo", que transcribe una lista de treinta y tres revistas, en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979, pgs. 117-122.

9 Debemos llamar la atención sobre el libro de Boyd G. Carter, *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, (México: Ediciones de Andrea, 1968), que constituye uno de los trabajos más exhaustivos sobre la materia en cuestión. Trabajos más específicos, por ejemplo, de Carlos Ripoll, *Índice de la Revista de Avance*. New York: Las Americas Publishing Co., 1969 y de Héctor René Lalleur, Sergio D. Provenzano y Fernando Pedro Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

10 cf. María Helena Grembecki, *Mário de Andrade e "L'Esprit Nouveau"*, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1969.

11 Si bien es la poesía el ámbito privilegiado de la vanguardia, es importante mencionar los textos en prosa que, especialmente en el Brasil, revolucionaron la tradicional narrativa decimonónica. Me refiero a *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) de Oswald de Andrade, *Pathé-Baby* (1926), de Antonio de Alcántara Machado (una especie de equivalente en portugués de los *Veinte poemas* de Girondo), y *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade. Más radical aún, la prosa de *Serafim Ponte Grande* (1933) de Oswald de Andrade. Las tres grandes novelas producidas por el modernismo brasileño (de Oswald y Mário de Andrade), ya han sido traducidas al español: *Macunaíma* (trad. de Héctor Olea), Barcelona: Seix Barral, 1977, y *Obra Escogida* de Oswald de Andrade, en traducción de Héctor Olea y Margara Russotto, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981. Rescatamos también, sin pretensión de ser excluyentes, otros textos transgresores en la prosa vanguardista hispanoamericana de la época: *La señorita Etcétera* (1922), primera novela estridentista de Arquelas Vela, y *Mío Cid Campeador* (1929), novela paródica de Vicente Huidobro.

12 Antonio Cándido, "Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)", en *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973, pg. 109.

13 Consultar, por ejemplo, el lúcido balance crítico hecho por Nélida

Salvador, en "Mito y Realidad de una polémica literaria: Boedo-Florida", en rev. *Sur*. n. 283, Buenos Aires: Sur, Julio-Agosto 1963, pgs. 68-72.

14 *apud.* Haroldo de Campos, en "A poesia concreta e a realidade nacional" (orig. 1962), en *Arte em Revista-1*, São Paulo: Kairós, 1979, pg. 30. Según el crítico, la frase pertenece a la correspondencia sacada a luz con la publicación de un volumen de inéditos (Maiakovski) por la Academia de Moscú, en 1958". Art. traducido al español por Lidia N. Echeverría, *Rev. Eco* n. 229, nov. 1980, pgs. 66-78.

15 Versos del poema incluido en *Servidão de Passagem*, de 1961, *art. cit.*, p. 31. 16 cf. Carlos Ripoll, *La generación del 23 en Cuba*. New York: Las Americas Publishing Co., 1968, p. 56.

17 cf. Luis Mario Schneider, *El Estridentismo, o una literatura de la estrategia*. México: Ed. de Bellas Artes, 1970, p. 124.

18 Plinio Salgado, en "Arte Brasileira", en *O curupira e o coração*. São Paulo: Hélios, 1927, p. 42.

Deseamos insistir en que las escisiones no son tan radicales como aparentan, respondiendo más a una necesidad crítica de compartimentación que a una verdadera división. Valga el ejemplo de Boedo/Florida, conforme la nota 13. En el caso de la Poesía Pau Brasil/Verdeamarelismo, deseamos destacar que la primera, anarquista, cosmopolita y devoradora universalizante de los años veinte, deriva en la militancia izquierdizante, especialmente con la afiliación al Partido Comunista de Oswald de Andrade. Ya el grupo Verdeamarelo, de una posición inicialmente nacionalista, localista y anti-anthropófaga, termina en el conservadorismo extremo de Plinio Salgado, inspirado en el Movimiento Integralista, de connotación fascizante. Vemos cómo los trayectos ideológicos de ciertos escritores y movimientos rompen con las rígidas categorías maniqueístas, que cierta crítica insiste en aplicar.

19 Oswald de Andrade, "L'effort intellectuel du Brésil contemporain", conferencia proferida en la Sorbonne, el 11 de mayo de 1923, y publicada en la *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, Mayo-Agosto de 1923, vol. V, p. 200.

20 Gloria Videla de Rivero, "Poesía de vanguardia en Iberoamérica a través de la revista *La Pluma* de Montevideo (1927-1931)", en *Revista Iberoamericana* nos. 118-119, vol. XLVIII, enero-junio 1982, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 331-349.

21 Roberto Fernández Retamar, *Calibán*. Buenos Aires: La Pléyade, 1973, p. 57. Ver también de Richard M. Morse, "Calibán", en *Marcha* (Montevideo), 8 de octubre de 1964.

22 Oswald de Andrade, "A crise da filosofia messiânica", en *Obras Completas*, vol. VI, Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, pg. 77.

23 *op. cit.*, p. 108.

24 *op. cit.*, p. 79.

25 cf. "Manifiesto Antropófago", *op. cit.*, p. 13.

26 Consultar de Benedito Nunes, "Antropofagia ao alcance de todos", en el vol. VI de las *Obras completas* de Oswald de Andrade, ya mencionadas, y del mismo autor, *Oswald Canibal*, São Paulo: Perspectiva, 1979. También de Maria Eugenia Da Gama Alves Boaventura, *A Vanguarda Antropofágica* (tesis doctoral inédita), Universidade de São Paulo, 1980. Es importante destacar que la teoría de la antropofagia le ha servido a Haroldo de Campos como punta de lanza teórica para el establecimiento de una historia de la literatura, cf. el artículo mencionado y la "redevoración" al español "De la razón antropofágica" (trad. Eduardo Milán), en rev. *Vuelta* n. 68, julio 1981). Hace poco tiempo Emir Rodríguez Monegal, quien ha cruzado con asiduidad la línea de Tordesillas, puso frente a frente estas cuestiones, en el artículo "The metamorphoses of Caliban", en *Diacritics*, Setiembre 1977, pgs. 78-81. Ver también del Autor, "Sobre el anti-imperialismo de Rodó", en *Revista Iberoamericana* no. 80, Julio-Septiembre de 1978, pp. 495-501.

27 Oswald de Andrade, "Sol da Meia-Noite", en *Ponta de Lança-Obras completas-5*, Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 63.

Paul Bady

# LA CHINA EN PERSPECTIVA

“Nivernois, que conocía bien Inglaterra, donde había vivido, bastante mal Rusia, y absolutamente nada de China, declaraba tener una idea precisa del chino, un poco más vaga del ruso y perfectamente confusa del inglés.”

Jean Paulhan<sup>1</sup>

Ahora se escribe menos sobre la China. Los que tienen patente de “sinólogos” callan. Quizá no sea inútil preguntarse por qué. Probablemente porque se ha hablado demasiado. Quizá también porque nunca ha sido fácil hablar de un imperio donde vive la cuarta parte de la humanidad. Sin embargo, es necesario, ya que, aunque no nos lo sospechemos, nos va en ello nuestro propio futuro y seguramente, el de la generación que sigue a la nuestra: el tiempo del espectador de brazos cruzados estará para entonces muy superado. Sin ser uno de esos espíritus superiores que se burlan de las “almas ingenuas” interesadas en la literatura china, parece al menos deseable examinar la situación, a más de cinco años de la muerte de Mao y en el momento en que comienzan dos de las décadas más importantes de toda la historia de China.

## ¿Qué mundo?

En materia de relaciones exteriores e interiores hay tres preguntas fundamentales que a menudo son escamoteadas, como si se temiera plantearlas o como si ya estuvieran resueltas. La primera es la siguiente: ¿en qué mundo situar a la China? Hace casi un cuarto de siglo que Humberto Campagnolo consagraba un número especial de su revista *Comprendre* al “ascenso de China al rango de gran potencia”. En este número excepcional, con artículos de Josué de Castro (*Compass of China*), Jean Dresch (*Une grande puissance en devenir*), René Dumont (*La contribution de la Chine au problème des pays sous-développés*), Edgar Faure (*L'avènement de la Chine*), Stuart Kirby (*China as a great economic power*), Jean-Jacques Mayoux (*La Chine et l'avenir de l'homme*), Tibor Mende (*China and the West*) y Daniel-Rops (*La querelle des rites chinois*), un dibujo de Jean Cocteau llevaba como leyenda: “China centro inmóvil de los torbellinos del mundo”.

En su propio texto, titulado *La nouvelle Chine dans la perspective d'un monde uni*, Campagnolo explica que “la razón inmediata de esta vasta encuesta es el hecho de que China está a punto de llegar a ser, según todas las previsiones, una de las mayores potencias del mundo”.<sup>2</sup> Frente a un conjunto de artículos semejante, quedamos a la vez maravillados y

abrumados. ¿Qué revista podría reunir hoy un equipo semejante sobre China? A la vez, quedamos sorprendidos, con el tiempo transcurrido, de ver la confianza testimoniada a un país en ese momento menos conocido que hoy. ¡Cuántas esperanzas muertas desde esa fecha y cuántas previsiones luego desmentidas! Los resultados conjugados del Gran Salto Adelante y de la Revolución Cultural, así como del crecimiento demográfico, han hecho que un campesino chino no viviera mejor en 1977 que en 1957.

El regreso de China al tan discordante concierto de las naciones y al Consejo de Seguridad no puede hacernos olvidar que el antiguo Imperio del Medio, aplastado por su propia masa, era y sigue siéndolo todavía hoy un país del Tercer Mundo. La revista que lleva este nombre acaba de publicar un importante material sobre este tema, en el que figuran la mayoría de los mejores especialistas, y en el que se revisan de modo metódico todos los aspectos de la realidad china contemporánea, con un solo olvido grave: todo el campo de la vida cultural y artística.<sup>3</sup>

## ¿Qué campo?

La segunda pregunta es también esencial: ¿en qué “campo” va a alinearse China? Cuando, en 1970, Mao Zedong dio carta blanca a Zhou En-lai para entablar el proceso del acercamiento sino-americano ninguna reunión del Comité Central del Partido - y esto hay que señalarlo - se realizó para discutir ese cambio de rumbo. Incluso es muy probable que la desaparición de Lin Biao, del fin y ministro de Defensa, no pueda explicarse completamente fuera de ese contexto de política exterior. Luego, a despecho de las actitudes contradictorias tomadas por los sucesivos presidentes norteamericanos, se hace siempre como si el problema no se planteara, pero es cierto que la evidente falta de unanimidad en el seno del partido tiene en parte su origen allí.

China, incluso bajo el paraguas norteamericano, no ha abandonado por propia resolución el llamado “campo socialista”. Pero tampoco ha conservado con el conjunto de los países soviéticos del Este los lazos que tenía antes de la Revolución Cultural. Así, desde hace dos años, un polaco no puede pagar en zlotys su viaje a China. En sentido inverso, podemos preguntarnos si no es el miedo al contagio lo que ha llevado a la prensa china a hablar siempre en términos puramente factuales, sin ningún comentario ni subrayado, de lo que sucede en Polonia. Que el embajador de China en París participe en el XXIV Congreso del partido comunista francés muestra de modo estrepitoso lo que veremos un poco más adelante, a saber, que ante la amenaza China siente la

Este artículo se reproduce con autorización de *Commentaire*.

necesidad de cerrar filas y se resigna a volver a sovietaizarse. Los ingenuos que creían que Mao Zedong había liberado a su país de la influencia soviética...

### ¿Nación o imperio?

La tercera pregunta concierne a la definición que podemos dar de ese conjunto, que es China, al fin de cuentas mucho más heterogéneo de lo que parece. No vamos a volver a escribir aquí los veintidós siglos de la historia imperial. Pero debemos recordar que la preocupación por la unidad no ha dejado de prevalecer a expensas de las diferencias provinciales. Incluso bajo el régimen actual, que se ha preocupado por crear numerosas regiones o distritos autónomos de manera de preservar, al menos formalmente, la especificidad de las minorías nacionales, la supremacía de los Han todavía se hace sentir por todas partes, hasta en las atenciones especiales prestadas a los pueblos minoritarios.

China se ha vuelto así un verdadero Imperio multinacional, en el que la colonización es lo bastante antigua como para no volver a ser planteada sino en ciertas regiones fronterizas, que el fenómeno colonial alcanzó en tiempos más recientes (Xinjiang, Tibet) sin haber sido nunca muy bien tolerado (Yunnan, Guizhu y Guangxi). El envío masivo de jóvenes antes, y luego durante la Revolución cultural, parece haber creado más dificultades que las que pudo resolver, habiéndose marcado a veces el rechazo de manera particularmente violenta.

### El fin de Confucio

Si un hombre ha sido vilipendiado a lo largo de los diez años de la gran tormenta, ése ha sido Confucio. Durante la campaña montada contra él, el sabio de los *Diálogos* fue objeto de varios dibujos animados, en los que la inspiración satírica iba acompañada a veces de un real talento artístico. Hoy, el viejo maestro ha sido totalmente "rehabilitado", junto con la mayoría de "derechistas" condenados en 1957, al día siguiente de las Cien Flores. Pero su pensamiento mismo nunca ha estado tan amenazado. No por razones filosóficas o ideológicas, sino a causa de una verdadera mutación de lo que constituye el fundamento del confucianismo, es decir, la familia china.

Como lo indica el título de una obra<sup>4</sup> y el censo demográfico que acaba de realizarse, la China ha echado, o está por echar sus cuentas. En medio de todo se ha hecho al fin visible la urgencia de un control muy estricto de los nacimientos, único capaz de impedir la catástrofe económica y las perturbaciones políticas que sobrevendrían.

Dentro del marco de esta limitación forzada e incluso furiosa de los nacimientos, las autoridades, como es sabido, han tomado medidas de extremo rigor, que obligan a las parejas a tener un solo hijo, so pena de ver disminuir su salario o de padecer la crítica pública de la colectividad o unidad a la que cada uno pertenece. Violando flagrantemente los derechos del hombre, una especie de nuevo derecho de primogenitura está por restablecerse en China, a pesar de que este país había sido uno de los primeros en suprimirlo (en el año 127 antes de nuestra era). De este modo, en caso de que se produzca un segundo nacimiento, el hermano o hermana menor estaría castigado: no le sería posible entrar a la universidad, incluso en caso de éxitos escolares, y sobre todo no

podría entrar en las fábricas del estado, es decir, en un empleo bien remunerado.

Si esta política llegara a confirmarse en los hechos, cuando las generaciones más numerosas, las de los sesenta, lleguen a la edad del matrimonio, llevando las tasas de fecundidad a su más alto nivel, asistiríamos a una verdadera revolución cultural. Ya se señalan en el campo abortos tan tardíos que se trata en realidad de infanticidios, sobre todo de niñas. Los cuadros que se supone que deben dar el ejemplo también habrían tratado de evitar amonestaciones enviando a algunos hijos excedentes a pueblos retirados y bajo nombres falsos.

Ya se ve: todo el sistema confuciano, en especial el culto de los antepasados, está siendo cuestionado. Ese sistema, que se batió en retirada después de la última guerra, que provocó el estallido de las familias demasiado numerosas o de los clanes tradicionales, ¿podrá sobrevivir si, en efecto, se constituyen familias tan reducidas? Podemos dudar seriamente. Pero tampoco es seguro que la población, sobre todo



en el campo, aplique en serio las consignas venidas de arriba. Los campesinos no están dispuestos por su parte a sacrificar de esa manera el aporte de mano de obra y los puntos de trabajo suplementario ganados por sus hijos. Por lo demás, en un país donde no existe en la práctica la seguridad social ni la jubilación, los padres siempre han sabido que "se cría a los hijos para asegurarse contra la vejez".

### El desquite de la economía

La Revolución Cultural al menos habrá servido para una cosa: para mostrar la vanidad de una política que no se apoye en la economía.<sup>5</sup> Como suele decirse, la economía se vengará tarde o temprano, pero se vengará siempre. El desquite al que asistimos desde hace cinco años todavía es muy caótico, pero pretende fundarse, aun en sus propias contradicciones, en el reconocimiento del carácter objetivo de las leyes económicas. Esas leyes son, por lo menos, dos.

La primera se refiere a la agricultura: trata de la superioridad en muchas regiones de la explotación familiar sobre las demás formas, más o menos colectivizadas, de organización agrícola. De la comuna popular se ha pasado así a la brigada de producción, luego al equipo, y se ha seguido bajando. Hay que creer que esta caída en la escala de la colectivización ha sido para bien, ya que las dos últimas cosechas, a pesar de la sequía y de las inundaciones, han sido más bien buenas.

La segunda ley se refiere a la industria: tiende a reformar las empresas basándose principalmente en los resultados de la gestión y no en las normas del plan. De ahí en adelante, las empresas están directamente interesadas por sus propios beneficios. Ya no le corresponde sólo al Estado proporcionar los capitales para las inversiones, sino a las propias fábricas encontrarlos o salir de apuros, según el bien conocido principio "Ayúdate que el cielo te ayudará". Por lo demás, todo está hecho para que los capitales extranjeros inviertan en China, ya sea que vengan de los países occidentales o de los chinos de ultramar. En relación con esto, los gestos de acercamiento con la isla de Taiwan no se explican solo por razones políticas o históricas.

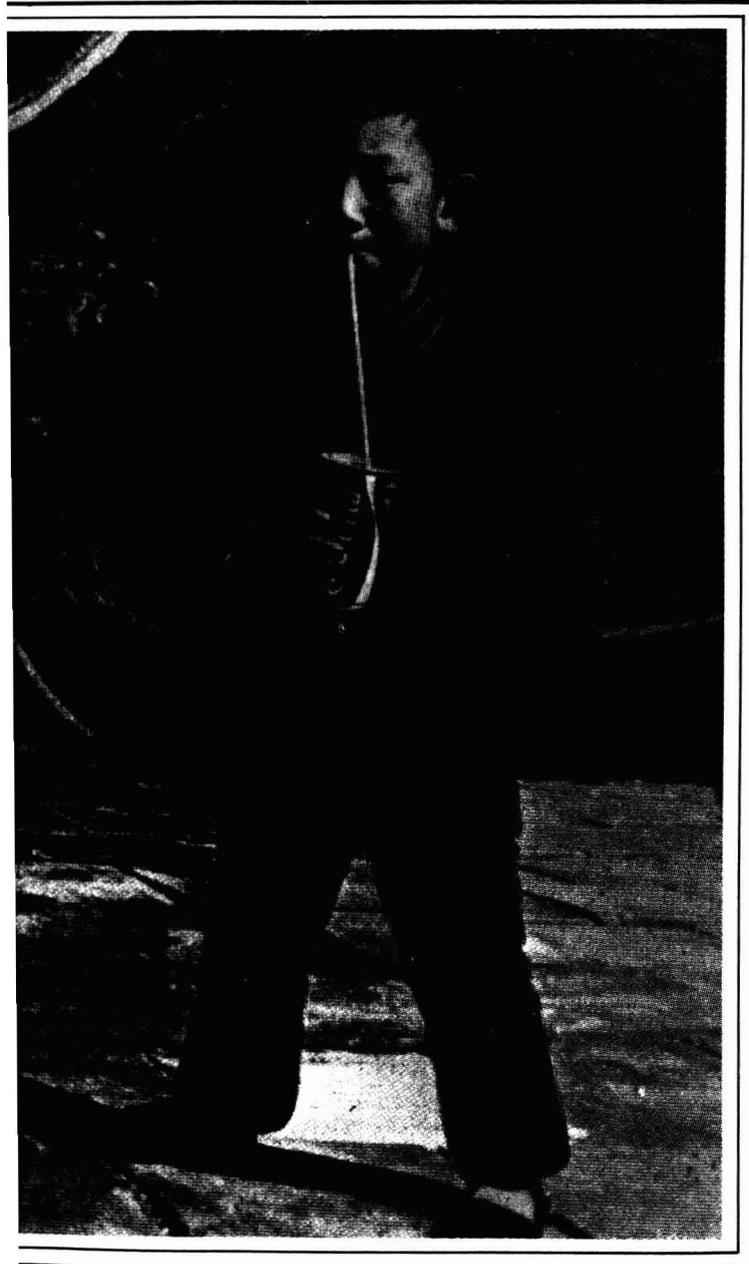
En el interior del país se ha hecho un esfuerzo enorme para crear empleos multiplicando el número de empresas privadas o mixtas. Mientras que en 1979 había apenas 300 000, ya eran 810 000 en 1980 y hoy son un millón. Los obreros y empleados de las fábricas del Estado verían discutida su "escudilla de hierro", a fin de evitar demasiada diferencia de salario y de estatuto entre ellos y sus homólogos de las llamadas empresas "colectivas".

### Los límites del poder cultural

Con la llegada masiva de los periodistas extranjeros y el desarrollo de los intercambios culturales, el control ejercido anteriormente sobre el mundo de la cultura se ha vuelto cada vez más difícil. Por una parte, la ideología oficial ha perdido mucho de su credibilidad, incluso antes de que naciera el movimiento democrático sobre los muros de Pekín. En lo sucesivo, este *ersatz* de religión es incapaz de reemplazar ni la fe religiosa ni el arte y la cultura dignos de ese nombre. En China, como en cualquier otra parte, no se puede vivir sin creencias. El credo marxista, aunque conserve adeptos, está muy amplia, si no muy abiertamente, discutido. Podemos apostar a que la publicación de las *Obras selectas* de Liu Shaoqui, que acaba de ser anunciada, no tendrá el éxito de los precedentes volúmenes de Mao...

Por otra parte, las costumbres, bajo la influencia extranjera, han evolucionado considerablemente, al menos en las grandes ciudades, si no en lo que se ha convenido llamar la China "profunda". Los llamados a la moralidad, a la "educación" o a la "civilización socialista", lo demuestran, tanto como el desgraciado "affaire Li Shuang" y el éxito muy ambiguo y rápidamente detenido de una versión de *Carmen*. Está ocurriendo un proceso ineluctable, que el poder está incapacitado para dominar del todo, salvo que eche mano de un nuevo aislamiento cultural.

Por último, los escritores y artistas han encontrado una cierta autonomía. El "affaire Bai Hua" ha señalado hasta qué punto no había que ir demasiado lejos. Pero el grito que este intelectual pone en la boca del héroe de *Un amor amargo*: "Yo amo a mi país, ¿pero mi país me ama?" ha resonado en toda China, igual que aquél, análogo e igualmente conmove-



dor, del viejo patrón de la *Casa de té* de Lao She que se estrenó en el otoño de 1980 en París.

Las autoridades que rigen desde la caída de la Banda de los Cuatro pretenden "buscar la verdad en los hechos". En realidad, el régimen, como el descrito por Soljenitsyn y Sino-viev, "está atollado" en tales mentiras que ya no puede salir de ellas. La diferencia radica en que, si en la Unión Soviética "todos lo saben", en China es probable que todos estén apenas por darse cuenta de ello.

En el campo científico, los dirigentes actuales, como los grandes mandarines reformadores del siglo pasado, querían que la modernización que está produciéndose no pase por la occidentalización. Bajo el Imperio, del cual, pese a todo, es heredero el poder actual, la ciencia ha constituido siempre un fermento de anarquía. En esas condiciones, los mandarines de hoy querían, como los de ayer, conservar el "saber autóctono como base" y no recurrir al "saber occidental" sino "por su utilidad". Pero tal separación, de haber sido alguna vez posible, en nuestros días es absolutamente imposible: la verdad científica y la libertad son una misma cosa, se lo quiera o no.

### ¿Hacia una nueva explosión social?

Se ha visto en el plano demográfico, económico y cultural, que la situación en China es muy precaria e insegura. A esas evidentes dificultades se agrega un problema mayor, que es el desempleo. Recordemos el encuentro de Carter con Deng Xiaoping, durante el cual el presidente de los Estados Unidos, habiendo querido plantear el problema de los derechos humanos, oyó como respuesta: "¿Cuántos quiere? ¿Dieciséis millones?" En aquel momento la respuesta pareció cínica. Hoy, que sabemos que el desempleo urbano implica a unos cuarenta millones de individuos, se entienden un poco mejor las palabras del vicepresidente del partido comunista chino.

Si tenemos en cuenta, además, el carácter hiperselectivo de la enseñanza china, puede temerse que, sea cual sea la voluntad de los dirigentes, estos se vean un día superados por los fenómenos de masa. Antes de la Revolución Cultural, el porcentaje de los admitidos en la enseñanza superior era de uno sobre diez. Según una fuente oficial,<sup>6</sup> el mismo porcentaje, para la enseñanza secundaria del segundo ciclo, sería de uno sobre veinte diplomados.

Ante semejante tensión, algunos intelectuales chinos se desesperan por la suerte de sus hijos. El mismo hijo de Deng Xiaoping hace sus estudios en el M.I.T. En Shangai, donde, como todos recuerdan, estalló la Revolución Cultural, es donde hoy existe el mayor número de desempleados intelectuales y manuales. Según las cifras publicadas,<sup>7</sup> sobre once millones y medio de habitantes, solo habría un poco más de cuatro millones de obreros y empleados. Aparte de los niños y de los ancianos, ¿qué hacen todos los demás?

### El endurecimiento político

A fin de evitar cualquier expresión espontánea de las masas populares, las autoridades se han visto obligadas, como es sabido, a poner rápido término a la experiencia del Muro de la Democracia, así como a la existencia de todas las revistas no controladas. Los arrestos que se produjeron entonces y los que siguieron son tanto más sorprendentes cuanto que, en la mayoría de los casos, se trata de "elementos" ubicados más bien en el interior del sistema marxista y no en el exte-

rior. Señal de que las contradicciones internas son más graves de lo que podemos imaginar.

En todo caso, con el envejecimiento de numerosos dirigentes de primero o de segundo plano, asistimos hoy a la llegada al poder de una nueva generación, que sólo ha conocido, en el momento de su formación, la experiencia soviética. Por eso cabe esperar la aparición de reflejos pre-condicionados frente a la eventual extensión de la tendencia a la "liberalización burguesa".

El primer signo de endurecimiento ha sido dado por el propio presidente del partido, Hu Yaobang, que en un discurso pronunciado en ocasión del centésimo aniversario del nacimiento de Lu Xun creyó oportuno agitar el biello delante de los escritores y artistas. No sólo la ocasión estuvo mal elegida, puesto que Lu Xun ha debido agitarse en su tumba, sino porque hay que reconocer que el biello tenía mucho de garrote.<sup>8</sup>

La segunda manifestación del endurecimiento que está ocurriendo fue la publicación, el 31 de diciembre en el *Diario del pueblo*, de un viejo discurso del vicepresidente Chen Yun, que recordaba la necesidad de una depuración en el seno del partido. Si el año pasado se pudo pensar que esa depuración se haría sobre todo en la izquierda, es muy probable que esta vez el ala derecha sea también alcanzada.

No hay que excluir, pues, una "normalización". Pero hay algo casi seguro: si el ejército tuviera que intervenir, estaría demasiado dividido como para poder lograr el dominio de la situación. Eso se vio la víspera del 10. de octubre, cuando se organizaron grandes maniobras en la gran llanura del Norte y Deng Xiaoping, con el uniforme del Ejército Rojo y en calidad de presidente de la Comisión Militar del Comité Central figuró en primer plano, claramente por encima de los demás miembros del Buró Político.<sup>9</sup>

*"La sombra de un pájaro  
en vuelo es inmóvil"*

Zhuang zi

Si las imágenes no fueran engañosas, podríamos decir que el pájaro ha levantado vuelo, pero que está muy lejos de haber huido, enlentecido como está por su masa y por la inercia inherente al sistema. Lo que constituye su fuerza, su orgullo natural, es también lo que lo vuelve más vulnerable. Eso se vio bien durante la Revolución cultural, en la que China, mal guiada, no admitiendo recibir lecciones de nadie, se colocó por sí misma al margen de las naciones civilizadas. En un mundo en el que se ha desarrollado una conciencia planetaria, es una suerte que el país de Confucio haya vuelto a encontrar su lugar y su rango. Sería lamentable que, enfrentado a la complejidad de sus problemas internos, el Imperio del Medio tenga la tentación, una vez más, de replegarse sobre sí mismo.

### Notas

1. *Entretien sur des faits divers*, 1945, p. 18.
2. *Comprendre*, No. 19, 1958, p. 8.
3. *Tiers Monde*, tomo XXII, No. 86, abril-junio 1981.
4. Gilbert Etienne, *La Chine fait ses comptes*, 1980.
5. Cf. Pierre Trolliet, *La Chine et son économie*.
6. *La Chine en construction*, febrero 1982, p. 34.
7. *Beijing Information*, 4 de enero de 1982, p. 21.
8. Texto en *Beijing Information*, 5 de octubre de 1981.
9. Ver el *Diario del pueblo*, 30 de septiembre de 1981, p. 1.

---

Selma Calasans Rodrigues

# EL TEATRO DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA

## 1. Las primeras obras de Chico Buarque y el teatro antropofágico de Oswald de Andrade.

A pesar de las condiciones poco favorables impuestas por la censura, que habrían de durar más de diez años en Brasil (el periodo más crítico fue el de 1968 a 1978), un compositor tan popular como Chico Buarque de Holanda se mantuvo presente, desafiando las prohibiciones y creando música popular, teatro y hasta una narrativa.

Como compositor vinculado al teatro, su primera aparición en público tuvo lugar cuando musicalizó el poema *Vida e Morte Severina* de João Cabral de Melo Neto, dos años antes de su gran éxito, *A Banda*, que fue llevado a escena por el TUCA (Teatro Universitario de la Pontificia Universidad Católica) en 1963. Su adaptación musical logró un increíble efecto de unidad con el texto de João Cabral, al expresar el drama y la ironía de aquella simple y poética historia del alejado nordeste. El espectáculo, de una belleza incomparable, fue premiado en Nancy (Francia) y al año siguiente se presentó en París, en el Théâtre del l'Odéon, en la época en que era dirigido por Jean-Louis Barrault.

Pero fue con *Roda Viva* que Chico surgió en el teatro definitivamente, en 1968. Dirigido por José Celso Martínez Correa, del Teatro Oficina, el espectáculo se convirtió en un paso importante para la dramaturgia brasileña de vanguardia. Un año antes, Correa había puesto en escena una obra olvidada hasta entonces: *O Rei da Vela* (1937), de Oswald de Andrade, uno de los líderes de la famosa Semana de Arte Moderno de São Paulo que, en 1922, había fundado en Brasil la vanguardia artística. La yuxtaposición de ambos textos no es casual, sino que debe haber sido motivada por el parentesco que existe entre ellos.

La realización de *O Rei da Vela* reveló dos tendencias importantes asumidas por la escena brasileña. La primera sería el reciclaje de un texto que pertenecía a un movimiento responsable de la forma más radical de crítica a nuestra dependencia cultural y que había propuesto una teoría para suplantar esa dependencia: la Antropofagia.

El movimiento antropofágico, lanzado por Oswald en 1928 con un desafiante manifiesto, se esforzaba por sustituir la noción romántica del "Bon Sauvage", tomado del modelo francés de J. J. Rousseau, por su reverso, o sea el mal salvaje tal y como era, el antropófago siempre dispuesto a comerse a los enemigos blancos y civilizados que llegaban aquí. Según Oswald de Andrade, había algo más que hambre en el ritual canibalístico de nuestros salvajes: había la convicción de que al comer a sus enemigos lograrían absorber sus buenas cualidades. Llevada al nivel cultural, la teoría antropofágica implicaba la asimilación creativa de toda importación cultural, la transformación de lo extranjero en nativo a través de

mecanismos de reelaboración crítica. La fórmula era "devorar" el elemento dominante y, a partir de una buena digestión, extraer nuestra identidad cultural.

La segunda consecuencia importante de la representación de *O Rei da Vela* fue la sustitución de la puesta en escena realista, basada en las teorías de Stanislavski que estaban de moda entonces, por una producción imaginativa que acentuaba los aspectos satíricos y paródicos de la obra. Hasta ese momento el texto de Oswald había sido considerado interesante e imaginativo pero irrepresentable, por lo que permaneció desconocido durante treinta años.

*O Rei da Vela* huye de los convencionalismos del "drama bien hecho" identificándose con el teatro brechtiano por su forma anti-ilusionista, por cuestionarse como teatro y dirigirse al público desmitificando la relación espectador-espectáculo (lo que equivale a una posición anti-catártica).

## 2. Roda viva y el tropicalismo

La puesta en escena de *Roda Viva* significó la recuperación y reactualización de la fórmula antropofágica, el Tropicalismo que había llegado a la música popular y al *cinema novo* y que ahora se hacía presente en el teatro, mezclando en una sola "horneada" elementos nacionales con el teatro europeo de vanguardia, los *happenings*, la explosión visual del pop, etc. El espectáculo buscaba actuar sobre el público, no solamente esperando de éste una autocrítica a la manera brechtiana, sino también sacudiéndolo por medio de la agresión. Estábamos viviendo los primeros años de la llamada "revolución", y la intelectualidad de izquierda, en general, culpaba a la burguesía de pasividad, es decir, de haber sido cómplice del golpe que llevara al país a un régimen totalitario de extrema derecha. Se quería sacudir su confianza y al mismo tiempo obligarla a participar del complejo de culpa general.

Hoy, el texto de *Roda Viva* puede resultar ingenuo, pero hace diez años fue considerado subversivo. Tal vez la puesta en escena haya hecho al texto más explosivo de lo que es. Se trata de una versión tropical del mito de Orfeo, aunque adaptada para el mundo de los "mass media". El protagonista es un idolo de la televisión forjado por la "industria cultural" de matriz norteamericana. Su nombre "real", Benedito da Silva, debe ser sustituido por el de "Ben Silver", para que parezca un astro de Hollywood. Como es un objeto de consumo, la moda pasa y tiene que ser sustituido por otro modelo. Ahora la receta es extraída de la revista americana *Time*, que sugiere que un cantante "típicamente" brasileño debe vestirse con trajes nordestinos, a la manera del famoso jefe de los bandidos de esa región: su nombre será Benedito Limpião y deberá cantar solamente canciones relacionadas con el folklore nordestino. Esa metamorfosis no dura mucho porque su imagen es consumida y gastada. Esta vez Benedi-

to tendrá que morir. En la última escena es ritualmente "devorado". La actitud de irreverencia fue llevada hasta sus últimas consecuencias por la dirección de la obra. José Celso logró que un pedazo de hígado de vaca (fresco y sangrante) simbolizara el corazón destrozado del ídolo y que fuera devorado y después arrojado al público. En aquella ocasión la burguesía no sólo fue criticada sino agredida físicamente.

La obra teatral del joven Chico Buarque no era muy importante en cuanto al texto, pero ya señalaba un camino a su creación: la sátira que utilizaba la parodia como instrumento de desmitificación y crítica.

Desde un punto de vista ideológico podríamos decir que el texto denunciaba una cultura amenazada en su autenticidad por la *mecánica de dominación* que usaba modelos de fuera e imponía una ideología de búsqueda de lucro.

El espectáculo sufrió varios atentados: teatro invadido en São Paulo, actores golpeados, una actriz secuestrada en Porto Alegre, etc. Finalmente fue prohibida. De esa época data el agravamiento de los rigores de la censura.

### 3. Elogio de la traición

Chico regresa al teatro (o más bien, intenta regresar) en 1972, con una obra realizada en colaboración con el cineasta Ruy Guerra: *Calabar*. Después de mucho dinero gastado y tiempo perdido en su producción, se prohibió que la obra fuera llevada al público. Mientras tanto, el texto fue publicado en 1973 y ya está en su decimosegunda edición. En él, una página de la historia de Brasil, la invasión holandesa, es mostrada desde la óptica de lo paradójico: lo que es tradicionalmente considerado como una traición (el mulato brasileño Calabar traiciona a los portugueses al pasarse del lado de los holandeses) se ve aquí minimizado en la medida en que se trata de un juego de intereses: unos llevan el nombre de Portugal, otros el de Holanda, y Calabar es mostrado como un hombre de las clases más bajas de la población cuyo único pecado ha sido el de pensar y actuar por cuenta propia, haciendo aquello que consideraba mejor para Brasil. ¿Qué es entonces la traición? —pregunta la obra. Bastante irreverente, el texto busca rebajar a las figuras históricas, las cuales en algunos momentos aparecen en situaciones íntimas (Mathias de Albuquerque defecando, por ejemplo). Las melodías que acompañan el desarrollo de la acción son extremadamente paródicas y satíricas. La obra termina en forma épica (brechtiana), sin llegar a ninguna conclusión sobre la acción.

El personaje de Bárbara, amante de Calabar, se dirige al público diciendo: "La historia es una colcha de retazos. En lugar de un epílogo quiero ofrecerles una máxima: odio al oyente de memoria demasiado fiel. Por eso sean sanos, aplaudan, vivan, beban, traicionen, oh celeberrimos iniciados en los misterios de la traición". (*Calabar*, p. 93) Y el grupo canta "El elogio de la traición":

Lo que es bueno para Holanda es bueno para Brasil.

Lo que es bueno para Luanda es bueno para Brasil.

Lo que es bueno para España es bueno para Brasil.

Así como lo que es bueno para Alemania, Japón, Gabón, mamá, el nene, fulano de tal... será forzosamente "bueno para Brasil".

A pesar de ser interesante, el texto presenta fallas, no dejando muy clara su propuesta y, según testimonios orales, está siendo reelaborada para una futura puesta en escena. (En 1981 fue representada nuevamente.)

### 4. La tragedia parodiada

En 1975, aprovechando una cierta distensión de los rigores de la censura, Chico Buarque y Paulo Pontes lograron llevar a escena su nueva obra: *Gota d'água* —con muchos cortes. Era la época en que toda la creación brasileña de ficción (o casi toda) se había consagrado a la urgente tarea de informar, debatir y hasta registrar la historia del país. En épocas normales ésa sería una tarea confiada primordialmente a los "media", como advierte Emir Rodríguez Monegal en su artículo "Writing Fiction under the Censor's Eye", publicado en *World Literature Today*. *Gota d'água* surgió dentro de ese clima, una época en que sólo la obra de arte divulgaba los problemas del país. En el prefacio al texto de la obra los autores dicen textualmente:

"*Gota d'água*, la tragedia, es una reflexión sobre ese movimiento que se opera en el interior de la sociedad, acorralando a las clases subalternas"... (*Gota d'água*, p. XV).

En términos de creación teatral, la obra representa ya una cierta madurez en la carrera de Chico (en este caso en colaboración con Paulo Pontes). Un texto que insinúa dramáticamente, no pretende ser un discurso sobre ideas y constituye un verdadero trabajo paródico sobre un texto clásico: la *Medea* de Eurípides.

En este trabajo considero a la parodia no en su "stricto sensu" de imitación burlesca sino en su acepción etimológica de canto paralelo ("parodos"), o canto al lado de otro, o sea, reelaboración crítica, diálogo entre textos, o aún más, "devoración", usando la metáfora antropofágica de Oswald de Andrade. Y, además, utilizo el presupuesto sociológico-literario expuesto en mi trabajo "Parodia: un diálogo entre textos" (*Tempo Brasileiro*, Rio, 1980, no. 57)\* de que la parodia ha sido, en la literatura brasileña, un instrumento literario capaz de desmitificar la relación de reverencia al texto literario extranjero tan largamente cultivada en nuestra literatura. Esta actitud (de veneración), en el nivel artístico corresponde a la dicotomía dominador/dominado que sobrevive en el plano social y político, heredada de nuestra condición de país colonizado y dominado (primero por Portugal, posteriormente por las potencias de las que dependemos económicamente).

Así, Chico Buarque y Paulo Pontes crean un texto paralelo al de Eurípides que mantiene un distanciamiento crítico en su relación con el original y, al mismo tiempo, aumenta su contenido polémico.

*Gota d'água* retoma la historia de la hechicera bárbara, Medea, abandonada por el marido ambicioso que pretende casarse con la hija del poderoso Creonte. Medea mata a sus dos hijos como única forma de castigar a su marido y al poder que lo corrompe. Transformando el contexto de la obra, la culpa trágica que es asumida por el individuo en la tragedia griega se socializa en la brasileña, pasa de la esfera del individuo a la esfera de lo social: se acentúa aquí el cuestionamiento del esquema de poder, de la relación entre el dominador y el dominado, y Joana, la Medea brasileña, se convierte en el símbolo de los humillados y ofendidos, de los habitantes de un conjunto habitacional proletario. Los moradores, desesperados por la explotación en el sistema de prestaciones de las casas, tienen en Joana la bandera de la

\* Emir Rodríguez Monegal fue el primero en señalar el nexo Antropofagia/Parodia en su artículo "Carnaval/Antropofagia/Parodia", Revista Iberoamericana, Pittsburgh, 1979, n. 108-109.



La Opera do malandro

injusticia: Creonte, el dueño del condominio, exige la salida inmediata de ella y sus dos hijos por la sencilla razón de que ella representa la rebeldía y pone en riesgo a su hija, que va a casarse con Jasón. Los moradores de la "Vila do Meio Dia" se reúnen para exigir la reivindicación de sus derechos y solidarizarse con Joana. Creonte disuelve el movimiento de rebeldía haciendo promesas de mejoras, perdonando deudas atrasadas, etc. El pueblo acepta, se deja engañar. Con excepción de Joana, que prepara solitariamente un gesto de negatividad, fuera del poder de absorción del Sistema: bajo el impulso de la pasión, ella prepara unos buñuelos envenenados para la novia de Jasón. Acto antropofágico simbólico que expresa la urgencia de "devorar" al enemigo. Su fracaso obliga a Joana a echar mano del recurso de la "devoración" de sí misma y de sus dos hijos. De esta manera asume la figura de "Pharmakós" de la tragedia, es decir: el veneno y la cura. La cura simbólica de la sociedad, en la medida en que su acto descubre y denuncia el esquema paternalista y la falsedad del poder, y el veneno para sí misma y los suyos.

La obra se desarrolla en un clima de tensión, coherente con la estructura dramática aristotélica requerida para la tragedia: nudo, clímax y desenlace, unidades de tiempo, acción y lugar, etc. Por lo mismo podemos decir sobre la obra de Chico Buarque algo semejante a lo que Brecht dice sobre la dramaturgia helénica: el coro (en este caso representado por las canciones que interrumpen la acción y le sirven de contrapunto) y el humor irreverente son procedimientos que garantizan la reflexión y establecen un cierto distanciamiento crítico, no dejando a la obra caer en lo melodramático. El elemento "kitsch", de drama suburbano, resalta de manera irónica en la primera plana del periódico popular "Luta Democrática" que se distribuye antes del espectáculo teatral, a guisa de programa (y que es también la portada del libro de la obra citada). Se anuncia ahí la doble tragedia suburbana: "Asesinó a sus dos hijos y se mató".

Dois niveles de una supuesta actitud antropofágica pueden señalarse en la obra: el ideológico, en el que el filicidio y el suicidio encubren otra actitud: el parricidio, es decir, el hecho de devorar simbólicamente al "padre", o al paternalismo del poder; el otro nivel, el formal, sería la devoración de

una obra clásica (la de Eurípides) que es aquí recreada libremente, parodiada, como ya hemos dicho, convirtiéndose en una tragedia proletaria brasileña. Puede señalarse también que, en el interior del mismo lenguaje del texto, se cruzan varios textos y hasta se logra la intersección de palabras creando nuevas palabras, un trabajo semejante al de João Cabral de Melo Neto en su obra poética. Un ejemplo de ello es la "receta de los buñuelos envenenados", que Joana prepara para la novia de Jasón, monólogo que tiene lugar en un momento de gran densidad dramática. En ese procedimiento puede observarse el carácter de parodia intratextual en el encuentro de las palabras:

Mézclese cada elemento:  
una pizca de dolor,  
media taza de fomento,  
  
una gota de terror  
el jugo de sentimientos

Invierta la operación  
Intensifique la mezcla  
especiódio, lagrimento  
sangajo con tristadura  
carniento, venemolido  
revuelva todo por dentro  
páselo por el molino

##### 5. Brecht y Gay "devorados"

La obra de Chico Buarque, que había ido construyéndose dentro de una línea paródico-crítica, como ya observamos, se encontró en su última producción teatral con el modelo brechtiano, que aquí fue utilizado explícitamente (ya que, implícitamente, el teatro comprometido de Chico ya había estado usando recursos de "distanciamiento" del teatro épico). La *Opera do Malandro* (1978) es una recreación del *Die Dreigroschenoper* (1928) de Bertolt Brecht, que es a su vez un trabajo de reelaboración de *The Beggars Opera* (1728) de John Gay. La obra de Gay ocurre en la Inglaterra del siglo XVIII; la de Brecht en un sórdido Londres de finales del si-

glo XIX, en la época victoriana. Chico trasladó la acción de su obra al Brasil de los años cuarenta, la época de Getulio Vargas, un momento de intenso populismo demagógico.

La intriga de las tres óperas no es tan importante en lo que se refiere a la red de relaciones entre los personajes: un bandido, Mackeath, Mackie Messer, o Max Overseas en la obra de Chico, se casa con dos mujeres (sin que ninguna lo sepa). Los respectivos padres de éstas (los que, a su vez, son bandidos de otro tipo) descubren la trampa y se lo llevan a prisión (en las obras de Brecht y Gay va a ser ahorcado). Las dos mujeres, Polly (Terezinha) y Lucy se encuentran en la cárcel y se disputan a su hombre. Se desata entonces un duelo terrible que llega a provocar que Mackeath, en la obra de Gay, prefiera la horca para verse libre de la situación: el "malandro" brasileño, sin embargo, no quiere seguir preso, lo que veremos después.

Chico Buarque abre la obra con una introducción y un prólogo a la manera del teatro épico). En la introducción es el "productor" ficticio del espectáculo el que se dirige al público y discute algunos problemas de la creación teatral. Hace la presentación del "autor" ficticio, personaje salido del auténtico "malandrão" (hampa) carioca. Su nombre es João Alegre, que traducido al inglés sería John Gay (el nombre del autor de *The Beggars Opera*). Aquí se hace explícito el juego paródico. El "autor" se dirige al público entonando la canción "O malandro", letra de Chico con melodía de la canción "Die moritat von Mackie Messer" de Kurt Weil (la única adaptada de la ópera de Brecht pues todas las demás son creaciones originales de Chico), y que presenta los problemas sociales del bandido brasileño y, de una manera metonímica, expresa al pueblo brasileño. El "malandro" tradicional ya no existe: lo que existe es el pueblo proletarizado por una parte y, por otra, el alto "malandrão", del lado del poder. El poeta, anacrónicamente, es semejante al bandido de antaño: encuentra la forma de escapar de uno y otro hampa, marginándose. Así, en la cubierta del disco *A ópera do malandro* tenemos el montaje de una escena del tren de la Central, donde se ve el sombrero, la ropa de los últimos "malandros" (que se resisten líricamente a la proletarización) superpuesta a la imagen del pueblo en estado de absoluta miseria.

A partir de dicha "obertura", se siente ya que la obra se vale de una postura marcadamente anti-ilusionista (con prólogo, autor, música): es un teatro que no esconde el hecho de ser teatro, máscara, disfraz, acumulando la función de metateatro.

Las escenas iniciales, tanto en Chico como en Gay y Brecht, insisten en mostrar que sólo a través del engaño es posible "tocar los corazones" de las personas que no son sensibles a la pura realidad... En la obra de Brecht, el Sr. Peachum, padre Polly, propietario y explotador de una compañía de mendigos, enseña a un nuevo empleado, un mendigo, el uso de los accesorios tales como piernas postizas y heridas artificiales, destinadas a ser utilizadas en el ejercicio de la profesión (la mendicidad). Dice Peachum:

Hay cinco tipos fundamentales de miseria capaces de conmover el corazón del hombre. La vista de esos diferentes tipos zambulle al hombre en ese estado de contranaturalidad en que queda listo para soltar su dinero.

En la obra de Chico, el Sr. Durán (equivalente al personaje Peachum de Brecht y Gay), padre de Terezinha, es dueño de un burdel. Sus prostitutas deben igualmente usar accesorios, tales como senos postizos, traseros grotescos, maquilla-

jes exagerados que tienen por finalidad despertar la fantasía de aquellos burgueses que tienen el sexo adormecido por la vida cotidiana y que buscan horas de placer con las empleadas del Sr. Durán, a cambio de dinero.

Mediante ese procedimiento caricaturesco, con diálogos sumamente cómicos, Chico pone de cabeza a la sociedad brasileña. La alegoría es fácilmente descodificable. Durán, el explotador de las prostitutas, le da a sus empleadas todas las garantías que Getulio Vargas había conquistado para los trabajadores: vacaciones, jubilación, etc., pero el que se enriquece es el mismo Sr. Durán. El pueblo, representado por las prostitutas, se proletariza y hasta cree que está ayudando a construir el "milagro" brasileño. Mientras eso sucedía, Vargas establecía la alianza con la alta burguesía, facilitando toda suerte de especulaciones que posteriormente habrían de favorecer el florecimiento de tal "milagro" en el cual, actualmente, ni los mismos hombres de poder pueden creer. Queda muy claramente asimilada la analogía pueblo/prostitutas, lo mismo que el "happy-end" del alto hampa (por lo pronto, por lo menos). Así, Chico capta y reelabora el verdadero espíritu de la crítica social y política de sus antecesores: mientras que Gay miraba a la Inglaterra de Robert Walpole, Brecht enfocaba a la decadente República de Weimar.

Tanto en Gay como en Brecht y Chico, el hampa es absoluta, irónicamente, por el "happy-end", como conviene a una ópera cómica (ya que estamos en el nivel de la parodia). En Brecht eso sucede mágicamente con la intervención del "Deus-ex-machina", sin ninguna razón lógica: a la hora de ser ahorcado, Mackeath es liberado por un soldado de la Corte. En el caso de Chico Buarque tiene lugar la legalización del negocio prohibido de Max Overseas, que pasa de contrabandista marginal a contrabandista oficial, con su firma importadora: Maxtertext Ltd., doble satírico de las multinacionales.

La obra termina de forma irreverente con todos los personajes felices, cantando trozos de óperas tradicionales debidamente parodiadas por Chico.

A vuelo de pájaro éste es, hasta ahora, el trabajo de Chico Buarque en el teatro brasileño. Debo citar también una obra infantil (creada a partir de la obra tradicional *Los músicos de Bremen* de los hermanos Grimm): *Os saltimbancos*.

Aunque tuvo un enorme éxito entre el público, la crítica se dividió en lo que se refiere a la *Opera do Malandro*: algunos criticaron la ausencia de la forma tradicional de la "pieza bien hecha" (de lo que Brecht también fue acusado), otros creían que menos fantasía y un realismo más crudo (¿más socialista?) sería más eficiente para denunciar la corrupción y el autoritarismo de nuestro sistema.

Chico retomó, con mucha propiedad, una línea cómica-crítica, al mismo tiempo brasileña y perteneciente a un acervo universal. Oswald de Andrade la había acuñado en su movimiento antropofágico y Noel Rosa en la música popular que fue también, por otra parte, una fuente legítima de crítica social para Chico. Debemos reconocer que todavía tenemos un resabio brechtiano que usa la parodia y la sátira en canciones ya sean líricas o violentas y ultrajantes que subliman su mensaje crítico. Sin duda se trata de un teatro anti-ilusionista que ocupa su lugar en la historia de la dramaturgia universal, además de representar una importante y valerosa contribución a la dramaturgia brasileña que aún hoy busca caminos, ya que no tiene una larga tradición.

Así como Peachum (Gay, Brecht) o Durán, personaje de la *Opera do Malandro*, Chico utiliza en el teatro el "disfraz" para tocar los corazones endurecidos por lo cotidiano...

Lelia Driben

# PABLO PICASSO: OJOS SIN FONDO PARA GERTRUDE STEIN



*Hombre dormido y desnudo femenino sentado*

a Domingo Biffarella

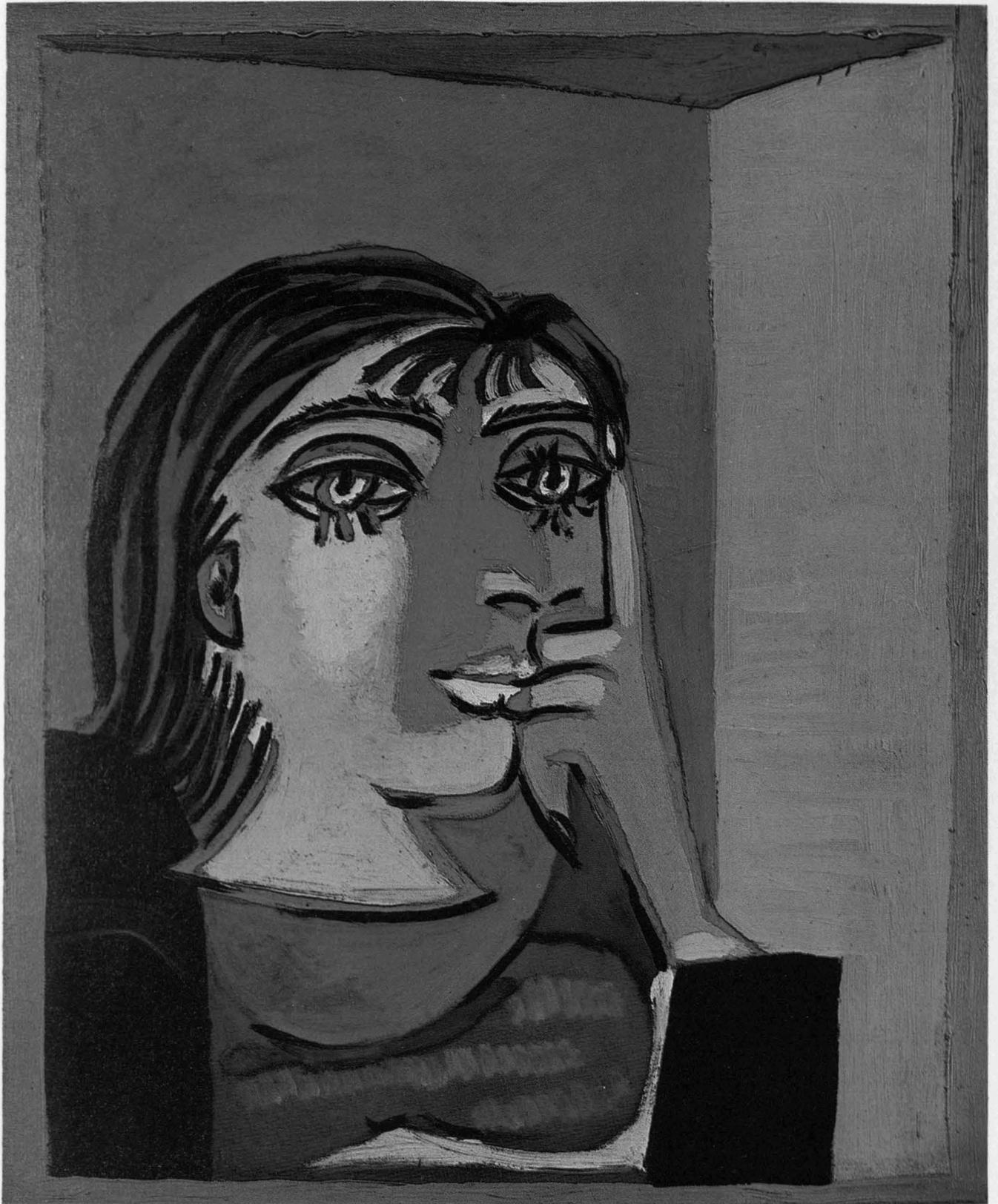
En el pasado noviembre el Museo Rufino Tamayo inauguró sus actividades con una exposición de Pablo Picasso que contiene óleos, dibujos, obra gráfica, algunas esculturas y cerámicas. Bajo el título "Los Picassos de Picasso", la muestra reúne, en su mayoría, obras pertenecientes al acervo particular del artista que la familia donó al gobierno francés, como pago de impuestos. Se incluyen, igualmente, varios trabajos facilitados por las hijas de Picasso y otros pertenecientes a colecciones privadas. En total el conjunto nuclea 169 obras ejecutadas entre 1895 y 1970, que permiten obser-

var los distintos periodos, estilos y actitudes estéticas con los que Picasso, en su gigantesco escenario de formas, atravesó el siglo XX.

La visión de estos cuadros, piezas de bronce y realizaciones en blanco y negro, motiva tres reflexiones muy generales. En primer lugar pareciera que se está en presencia de *modos de ejecución*, muy vistos, dada la larga, amplísima, interminable cantidad de imitadores en mayor o menor medida y de pintores influenciados por el maestro español. En segundo lugar, se piensa, casi sin mediaciones, que Picasso "inventó" la

Arlequin tocando la guitarra, 1916





*Dora Maar, 1937*

pintura de esta centuria. En tercer lugar sobreviene una idea que, como las anteriores, está registrada en la inmensa bibliografía existente al respecto, pero que cobra nuevo sentido cuando se la visualiza frente a la obra. Cuando, por ejemplo, en una estructura cuyas formas han sido violentadas al máximo, se descubre un perfil clásico: en la obra de Picasso se resumen y renuevan todas las formas de la historia del arte de todos los tiempos.

A propósito: en el texto que acompaña al catálogo de la exposición, Octavio Paz escribe: “Las figuras mediterráneas que habitan sus telas son resurrecciones de la hermosura clásica”. Por su parte, Leonardo Sciascia alguna vez señaló: “La grandeza de Picasso no está, por decirlo aproximadamente, en la vanguardia sino en la tradición. Es decir: Picasso no miró hacia el porvenir sino hacia el pasado, hacia todo aquello que había sido hecho y que él, con su grande y febril talento, ya no podía hacer. Solamente podía disgregar, descomponer y deformar; a menudo con ironía, a veces con desprecio, pero siempre con la rabia de haber llegado cuando ya todo estaba hecho. Así recorrió la historia del arte y todo el arte sin historia. Y dijo sobre el hombre, sobre el pasado del hombre, volviéndolo a inventar, volviéndolo a hacer...”

Así, en efecto, y para apuntar un aspecto, las figuras de Picasso, suelen poseer una epicidad que trata de salvarse entre y a través de las ruinas. Como las figuras de los frescos grecorromanos, como el *David* de Miguel Angel, aquéllas intentando parecerse a los dioses, este último —Quattrocento mediante— coronando arquetípicamente toda una actitud estética, fuertemente contrastado a la oscura maraña de íconos religiosos que subsumían a los protagonistas del arte de la Edad Media. Como ellos, hay en muchos personajes de Picasso una presencia potente, agigantada, que se impone gracias y a pesar de la línea que las deforma y de la pincelada caotizante. Un ejemplo es el lienzo en formato mayor de 1956 titulado *Dos desnudos femeninos*. En tonos blancos y grises sobre un fondo cálido, los cuerpos parecen empujados hacia el borde superior de la tela por una fuerza incontrolable. Esa fuerza nace en parte del modo con el que han sido elaboradas sus anatomías donde cada zona, contorneada con grueso trazo negro, es sólida y donde las angulosidades fueron reemplazadas por una segmentación geométrica que acentúa la gravedad del volumen. Al mismo tiempo, en las áreas redondas, la pintura se expande mediante nerviosos giros de pincel que crean círculos en torbellino. Ese arremolinamiento intensifica las curvas, crea profundidades y desbordamientos que aumentan la potencia de la figura. Actúan, asimismo, como un sustituto: allí donde la piel nunca reproduce el tono natural los círculos de materia áspera sugieren los puntos centrales del cuerpo femenino: el vientre dador de vida y los senos que la nutren.

De esa manera, mediante elementos que pertenecen al laboratorio del taller, elementos que en su parcial abstracción refutan el principio de semejanza para, luego de destruído, reinstalarlo distinto y verosímil a un tiempo en el espacio de la obra, Picasso realiza lo que Paz llama un homenaje a las formas del mundo exterior. Para mostrar como es un rostro es necesario disgregarlo y agruparlo a la vez. En el *Desnudo femenino sentado* que en el catálogo lleva el número 133, la desrealizada, cara de frente acoge en uno de sus lados a otra de perfecto perfil. En tal sentido, aún cuando no sucede este desdoblamiento explicitador, puede decirse que la metamorfosis lleva implícitos los signos de su propia verdad o, como decía el pintor: “el arte es una mentira que nos obliga a crear



Marie-Thérèse Walter. 1936

la verdad”. Y como afirma Paz en el texto citado: “Picasso se ensañó con la figura humana pero no la borró; tampoco se propuso, como tantos otros, la sistemática erosión de la realidad visible. Para Picasso el mundo exterior fue siempre el punto de partida y el de llegada, la realidad primordial. Como todo creador fue un destructor; también fue un gran resucitador”.

Esta tensión dialéctica entre semejanza y des-semejanza que involucra todo —espacio, figuras, objetos— se concreta por un proceso de atomización y recomposición en ese contexto atomizado. Así, en el rectángulo plano de la tela los signos de Picasso encuentran nuevas formas de constituirse y de interrelacionarse. Y aún en los trabajos más abstractos de los comienzos del cubismo vibra un dato figurativo que echa un cable a tierra.

### La obra es un lugar de encuentros

Por otra parte, la obra de Picasso es un lugar de encuentros, un espacio convocador de temas, estilos, culturas, anticipaciones y épocas. Un espacio de confrontación y síntesis, de contrastes y armonías. Nacida con el siglo XX, absorbe en sus primeros años la crispación del *fauve* (*Le Moulin de la Galette*, 1900; *La espera*, 1901); recrea preocupaciones semánticas de la escuela realista (véase *La madre*, 1901, y recuérdese *La lavandera del muelle del Sena* de Daumier); recibe, a veces, algún eco compositivo del Barroco (*Evocación-El entierro de Casagemas*, 1901); incorpora aspectos del impresionismo y, como ya se dijo, rasgos clasicistas, permite que a sus pinturas de la época azul llegue la espiritualizada atmósfera de cierto simbolismo y (resulta imposible nombrar tanta diver-

sidad) obviamente profundiza la lección de Cézanne. Asimismo, como se sabe, otorga pautas a todas las tendencias posteriores. En cuanto a los temas su número no es muy amplio; personajes de la mitología griega, la tauromaquia, los músicos y sus instrumentos, actores circenses, naturalezas muertas, la guerra, la paz y en el centro la figura humana. Algunos de los protagonistas deambulan entre la leyenda y el mito, pertenecen a la periferia de la sociedad y están vinculados al espectáculo, la ceremonia y el juego; se ubican en esa zona de ruptura del tiempo diacrónico donde se despliega el ritual cuyo eco evoca culturas remotas. La obra de Picasso es el lugar en el que se consagran los signos de una mítica irreverente, que se ilumina con la mirada de Picasso al arte africano.

Los pesados cortinados, las ambientaciones, el espacio en perspectiva, las túnicas con todos sus pliegues y transparencias, la tersa y casi viviente reproducción de la piel y de los rostros, constituyeron los modos con los que la pintura de occidente —ocultando la base geométrica que sustentaba al esquema compositivo— representó a un mundo que fue construyéndose en base a los principios de la diacronía y cuyo apogeo fue el Renacimiento. La geometría, por decirlo así, es el "alma" de la forma del hombre y de la naturaleza; cuando un niño dibuja una forma humana utiliza círculos y rectángulos o simplemente rectas en lugar de éstos; el contorno básico de un árbol es una línea y un círculo, el mar y el infinito son una horizontal inconmensurable, la lluvia una sucesión de diagonales. En el tiempo circular de las sociedades míticas, el artista tallador esencializa las formas, poniendo al descubierto la geometría. Cuando Picasso —que ya ha observado largamente las tallas africanas— coloca a sus geometrizadas *Señoritas de la calle Avinyó* en la puerta de un burdel, crea por medio de esa formalización la metáfora de una redención, restituye, a los protagonistas de su sociedad y de su tiempo el "alma" perdida.

Antes de eso sus personajes vivían una atroz orfandad. Lo demuestra la desvalida desnudez de *Los dos hermanos* (1906) y del *Niño desnudo* del mismo año —presente en la exhibición del Tamayo. Lo revela el aspecto desfallecido del *Viejo guitarrista ciego* y de ese otro *Viejo judío*, ambos de 1903. Después de las de Avinyó, o sea después de 1907, hubo que disolver en extremo la figura con el cubismo analítico, reengendrarla gradualmente y fortalecerla —fundada en su desgarramiento— en los años posteriores a los veinte. Claro que esta revisión deja tácitas las variaciones, vaivenes y contraposiciones. No olvidemos que cuadros tan distintos como *Mujeres en la fuente* (momento clásico) y *Tres músicos* (cubismo sintético) son de 1921.

### Simultaneidad y asimetría

Se ha hablado, párrafos arriba, de esa capacidad convocatoria manifiesta en la obra de Picasso. A partir del cubismo, los cuadros se estructuran —y este es un principio fundamental de la tendencia— por superposición de planos, tiempos y movimientos de la figura. Tal simultaneidad abarca, a veces, a las líneas preparatorias del esquema compositivo. Ese es el caso, por ejemplo, del *Estudio del artista* (1929) en el que dichas líneas ayudan a conformar la extraña visión del estudio, mientras por el costado lateral derecho penetra una sombra de perfil que pareciera pertenecer a otro ambiente. Vale decir: en este óleo se sugiere otra coexistencia, ambigua por cierto: la de dos escenarios distintos. Por otro lado, en

*Maya con muñeca* (1938), para tomar uno de los innumerables ejemplos, el cuerpo de la niña se dirige en dos tercios de perfil hacia la derecha, un ojo mira de frente y el otro de perfil hacia la izquierda.

Simultaneidad y asimetría, en gran medida dos constantes de la producción picassiana. Si en su estructura básica la naturaleza y el hombre responden a formas traducibles a los principios simétricos de la geometría, en sus contornos totales esas formas son asimétricas. Cuando Picasso exagera la asimetría explora una condición profundamente implícita en las formas naturales y humanas. Por esa causa, quizás, sus protagonistas aparecen nutridos de una rara y controvertida verosimilitud. En ese marco, y he aquí otro contraste, resulta a primera vista paradójico que, desprovistos del color de la piel que se torna naranja, verde, gris, azulada, etc., dichos protagonistas guarden semejanza en eso con los objetos. Otro dato: una pierna o un brazo suelen tener el mismo formato de la pata de un mueble próximo. Oposiciones fundantes, sin duda, que se alejan de la figura y regresan a ella, que develan sus líneas elementales y las violentan, que fluctúan entre una extremidad como una madera o el pie y la mano poseídos de una carnalidad desbordante.

A propósito: vale la pena transcribir dos comentarios del artista: "¿Pensáis que me interesa el hecho de que este cuadro represente dos personajes? Los dos personajes han existido pero ahora ya no existen. Su visión me ha proporcionado una visión inicial, pero poco después su presencia real se ha esfumado y se han convertido en una ficción; más tarde han desaparecido o mejor, se han transformado en problemas de todo tipo. Ya no son, para mí, dos personajes, sino formas y colores; entendámonos, formas y colores que, no obstante, expresan la idea de los dos personajes y conservan la vibración de su vida". Y: "hago a propósito las narices torcidas, pues quiero obligar a ver, finalmente, la nariz".

Apariciones y desapariciones, alternancias y elementos coexistentes, la obra de Picasso se genera siempre en la cuerda tensa de una dialéctica sin tregua. Discurre entre la imagen restallante del *Caballero* y esa *Mujer sentada* que surge de la sombra, entre la vigorosa contextura del toro y su extrema síntesis al final de la serie. A veces el dibujo se impone sobre la materia (la madre que se inclina sobre Claude mientras dibuja) y otras veces las formas brotan de la densa maraña de colores: *Almuerzo sobre la hierba según Manet*. El dibujo, por su parte, se somete a todas las pruebas: avanza en una línea única hasta completar un arlequín o se hace por trazos volátiles, en una superficie pone frente a frente a una figura clásica y a otra que es un hervidero de grafismos.

### Conclusión

Quedarán, fatalmente, ausentes de esta reseña muchos aspectos del arte picassiano. Uno de ellos: cuando la mirada se detiene en el *Autorretrato con figuras*, es inevitable percibir en la multitud de rostros que emergen de la profundidad cómo se inquieta la sombra de las formas goyescas. Ese sería el tema de una nota aparte. Acercarse en palabras a esta obra es penetrar en una zona sin fronteras donde mucho resultará trunco. Es, de alguna manera, entrar a un terreno movedido que rememora los ojos sin fondo, fugados hacia un adentro infinito, del retrato de Gertrude Stein. Es buscar y no encontrar el origen y fin de un gran fenómeno. Es comprobar, una vez más, la importancia de la escritura frente a la imagen visual. Es, finalmente, enmudecer ante *Guernica*.

---

Manuel Ulacia

# MAR EGEO

Brillan las luces hasta el horizonte.  
Hay tantas constelaciones como islas.  
De la bóveda el mar es el espejo.  
En el cielo los dioses construyeron  
Sus resplandecientes casas, los hombres  
Escavaron en la tierra las suyas.

Estos viejos pueblos fundaron mitos  
Como el poema en la página se funda  
Desde esta isla. Se da a luz aquí el mundo  
Cada día. Se inventa en sus mutaciones.  
Hubo un origen antes del origen.  
Escritura antes de las escrituras.

Al querer los hombres llegar al cielo  
Un rayo de luz derrumbó la torre.  
En las piedras florecieron las lenguas.  
Atlántida se hundió. Otras nuevas tierras  
Aparecieron. Dejó en la bahía  
El volcán la huella. Hoy aún tiembla.

Santorini es un útero del mundo  
Y la noche negra un parto de estrellas.  
Geometrías aéreas trazan geografías.  
Llega un barco encendido. Las sirenas  
Cantan. En el cielo cae un cometa.  
El viejo puerto es una algarabía.

José Pascual Buxó

# LOPE DE VEGA Y LA NOVELA MONOLÓGICA

## 1. Las novelas a Marcia Leonarda

En los breves proemios de las dos primeras novelas escritas a instancias de Marcia Leonarda (*Las fortunas de Diana*, 1621, y *La desdicha por la honra*, 1624), confesó Lope de Vega ser nuevo para él este género de escritura, pues aún siendo verdad que “en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte de este género y estilo más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo”. Así, por dar gusto a Marta de Nevaes, hubo de forzar su natural inclinación, la cual —en palabras del propio Lope— hallaba “mayor deleite en mayores estudios”.

Teniéndolo por humilde y menor, Lope intentaba justificar su mal oculta desazón ante el género novelesco y su no menos patente turbación al emprender una tarea literaria que él mismo consideraba tan discordante con su genio. Mal dispuesto a aceptar las novedades a que eran tan aficionados los “discretos” del tiempo, Lope se apresuraba a afirmar que los hombres más sabios del pasado “llamaban a las novelas cuentos” y

éstos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias, y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerías*, como si dijésemos: *Hechos grandes de caballeros valerosos*.

Como es evidente, Lope identificaba no sólo dos tradiciones literarias diferentes, sino dos tipos de producción artística, una de carácter oral y popular (por más que lo popular pueda muy bien proceder de la escritura y ésta, a su vez, de la tradición oral) y otra culta, que nace íntimamente condicionada por la escritura y funda en la fijeza del texto la peculiaridad de sus estructuras discursivas. En esa opinión bien pudo Lope haber seguido al Pinciano, para quien las fábulas milesias y las novelas de caballerías eran ejemplo de las que “son ficción pura, de manera que fundamento y fábrica todo es imaginación”; aunque, no contentándose con lo meramente especulativo, Lope arremetió al pasar contra un género tenido por extranjerizante y baladí, debajo de cuyas “hablillas” no podía esconderse ningún consejo verdadero. Pero siendo que en España todo se intenta —decía Lope en *Las fortunas de Diana*—

por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, dellas traducidas y dellas propias, en que no faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes. Confieso que son libros

de grande entretenimiento, y que podrían ser ejemplares, como algunas de las historias trágicas del Bandello; pero habían de escribirlas hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos.

Con todo lo cual —además— pretendía enturbiar la “ejemplaridad” moral de las novelas cervantinas, que Lope sólo pudo haber leído con prejuiciada atención.

El hecho es que ya desde los proemios que venimos citando, nuestro autor no dudó en afirmar que —salvo ciertos rasgos de estilo y composición— la fábula o fábulas de una novela no diferían en su esencia de las propias de la comedia y, en consecuencia, declaraba a Marcia Leonarda que, habiendo él “hallado tantas invenciones para mil comedias”, mucho sería que no la encontrase para una novela, sin necesidad de acudir a la traducción o imitación de otra lengua.

Con todo, en el proemio de su segunda novela (*La desdicha por la honra*), Lope se mostró algo inconforme con sus precipitadas afirmaciones anteriores. Aquí ya no se mostraba tan polémico y aunque siguiera afirmando que, en escribir novelas, “hago fuerza a mi inclinación”, confesaba “ingenualmente” que, hallando nueva “la lengua de tiempos a esta parte” (si bien no precisamente “aumentada ni enriquecida”), se disponía a aprenderla aunque fuera de oídos, como aquel rústico viejo e iletrado que aprendió el credo premiando a los niños de escuela que supiesen recitárselo mejor. Más atento, pues, al nuevo género, Lope pudo trazar ahora un bosquejo, cuando no del estatuto literario de la novela, sí —al menos— de algunos de sus rasgos más salientes. Tal género de escritura se caracteriza —dijo— por “la bajeza del estilo y la copia de cosas fuera del propósito”; se ha de componer

sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos; porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores pienso valerme, para que ni sea tan grave el estilo, que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte, que le remitan al polvo los que entienden.

Volví finalmente a lo dicho en *Las fortunas de Diana*: “demás, que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte”.

Dejando de lado la consideración de ese propósito más general de las obras artísticas (la aplicación moral que late bajo el producto deleitoso), Lope no parece advertir, en

\* Esta ponencia fue presentada al *Primer congreso internacional sobre Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, celebrado en Madrid, en julio de 1980.

cuanto hemos citado, ninguna diferencia fundamental entre las fábulas de la novela y las de sus propias comedias, ya que en la construcción de unas y otras él mismo se valió de ciertos recursos característicos de las novelas bizantina, sentimental, pastoril y morisca, y que atañen —en síntesis— a la mezcla de lo historial con lo fabuloso, a la presentación suspendida o alterna de las tramas argumentales, a los reconocimientos y finales felices, a los discursos epistolares a las descripciones de carácter alegórico o presuntamente cosmográfico, etcetera. Y, en efecto, lo mismo que en su arte nuevo de hacer comedias, Lope veía en la nueva forma narrativa una mezcla —pocas veces equilibrada por los preceptos de la poética clásica— de historias verdaderas y acontecimientos ficticios, de fábulas imaginarias y apologéticas, de personajes bajos y altos, etcétera, y en la cual, no olvidando las “reprehensiones” debidas a lo espiritual del lector, se atendía muy particularizadamente a procurarle gustos a su fantasía.

Pero una vez reseñados los conceptos que mereció a Lope el nuevo género novelesco, examinemos ahora su modo de novelar o, dicho diversamente, su práctica de novelador, con la cual, por otra parte, habrán de relacionarse sus observaciones en torno al nuevo género, y de donde podremos deducir el funcionamiento básico del sistema estructurante de sus relatos. No siendo mucho el tiempo de que puede disponerse en las comunicaciones presentadas a este tipo de eventos,\* atenderemos tan sólo a las dos novelas ya citadas, sin que por ello —creemos— se vea limitado en exceso el resultado de nuestro análisis. Por mor del tiempo también, habremos de ser sumamente esquemáticos en la descripción de algunos de los elementos estructurales de dichas novelas, así como del modelo ideológico global que —a nuestro parecer— subyace en ambos relatos.

## 2. Sistema pronominal y discurso conminatorio

Un eminente estudioso de Lope advirtió —y muchos, después, lo han seguido afirmando— el carácter intimista, como de contadas al oído, impreso por Lope en sus novelas a Marcia Leonarda. De hecho, ella es la destinataria explícita —por no decir única— de esos relatos, y Lope el autor-narrador siempre presente como tal en el discurso narrativo. No sólo en los proemios citados aparece este carácter inmediato y circunstanciado del acto de narrar (“No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirle...; serviré a vuestra merced con esta (novela)...; pienso que me sucederá con vuestra merced lo que suele a los que prestan...; etcétera); en el cuerpo mismo de los relatos ocurren frecuentísimas intervenciones del autor por cuyo medio se da relevancia a las funciones fática y conminatoria del discurso, haciendo énfasis (digámoslo con Jakobson) en el proceso mismo de la transmisión y recepción del mensaje, reclamando la atención de Marcia Leonarda sobre ciertas características de la enunciación o dándole instrucciones pertinentes a la recepción de un discurso que, más que para leído, se presenta como para ser escuchado:

y vuestra merced, señora Leonarda, si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos deste romance sin leerlos... Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace eso mismo Heliodoro con Teágenes y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha en la suspensión de lo que espera... Pues sepa vuestra merced que las descripciones son muy importantes a la inteligencia de las historias...

De hecho, estos relatos, que parecen excluir —de entrada— otro destinatario que no sea la propia Marcia Leonarda, no sólo evocan y subrayan el carácter de comunicación oral e inmediata de los “cuentos” (que ahora llaman “novelas”), sino que presuponen un auditorio unánime (aunque no por ello necesariamente singular) en la recepción del mensaje; esto es, un auditorio del todo conforme con la autoridad del narrador.

Así, estas novelas de Lope se construyen a partir de una sola voz y de un solo lenguaje: la voz del autor-narrador omnisciente y omnipresente, y del registro lingüístico apropiado a la mediana condición social de sus destinatarios: ni tan grave que canse a los que no saben ni tan desnudo de arte



que le reprobren los entendidos. De ahí, pues, que en las novelas a Marcia Leonarda quede instaurado un sistema pronominal único y excluyente: un *yo* del autor-narrador que se pronuncia autoritariamente (con autoridad subrayada por las observaciones de irónica superioridad acerca de la trama y la escritura novelescas) y un *tú*, el de Marcia Leonarda, que escucha sin posibilidad real de intervención, es decir, de réplica, y queda reducida al papel de destinataria maravillada.

Las funciones fática y conminatoria a que hemos aludido se instauran, pues, como un desdoblamiento abusivo del *yo* del autor-narrador, en cuanto que éste usurpa el *tú* del destinatario y lo conmina a la aceptación pasiva, no sólo de la fábula novelesca, sino —más aún— de los contenidos ideológi-

cos que la determinan. Pero, como ha señalado Emile Benveniste, *yo* y *tú* no son propiamente personas, sino “instancias del discurso”, indicadores gramaticales que sólo el contexto vincula con individuos reales, de suerte que el lector anónimo de las novelas a Marcia Leonarda (ese destinatario virtual que concede realidad concreta a los mensajes ficticios) queda también prisionero de esa misma elocución autoritaria y unívoca que impide la verdadera alternancia dialógica del *tú* y el *yo*.

Dadas las características semióticas que acabamos de señalar ¿cómo se manifiestan, pues, las terceras personas en las novelas de Lope de Vega, es decir, los personajes de la ficción, los *él* o *ellos* que constituyen la materia viva de cualquier relato y que, de hecho, se constituyen en el texto como las instancias oponibles al *yo* y el *tú*? Como era de esperarse, también la voz de los personajes aparece mediatizada por el registro lingüístico característico del autor-narrador, de suerte que las actuaciones verbales de aquellos se producen —con altísima frecuencia— por medio de brevísimos discursos indirectamente referidos o, mejor aún, por monólogos, generalmente de mayor extensión pero asimismo ajustados al estilo canónico que les impone el “otro yo” del narrador literario. Así por ejemplo, cuando en *La desdicha por la honra* la italiana Silvia se queja del abandono en que la ha dejado el español Felisardo, lo hará (a pesar de que en la escena se halla presente la sirvienta Alfreda) a través de una “communicatio” patentemente libresca que da pie al propio Lope para una de sus frecuentes intervenciones irónicas:

¡Oh, cruel español, bárbaro como tu tierra! ¡Oh, el más falso de los hombres, a quien no iguala la crueldad de Vireno, duque de Selendia (que a la de la honra que le había costado y de las joyas y regalos sin cuenta, debía ser esta dama leída en Ariosto)!

También Diana, en la novela de su nombre, abandonada por Celio, huye de Toledo y, sola y desamparada en la campiña, se queja en los siguientes términos: “¡Ay vanos contentos, con qué verdades os pagáis de las mentiras que nos fingís! ¡Cómo engañáis con tan dulces principios para cobrar tan breves gustos con tan tristes fines!”.

Diríase que la relación monológica entre el autor-narrador y su destinatario único ha obturado también la vía del diálogo directamente sostenido por los personajes de la ficción. Estos, en efecto, cuando no se manifiestan por discursos indirectamente referidos, se comunican por medio de epístolas, en cuyo cuerpo también Lope de Vega se mantuvo muy atento a poner de relieve las “reprehensiones” morales que ya hemos visto intercarse explícitamente en los monólogos antes citados. Véanse, por ejemplo, las misivas cruzadas en *Las fortunas de Diana* entre ésta y Celio o, en *La desdicha por la honra*, entre Felisardo y el virrey de Sicilia; dice —en parte— una de estas últimas:

Vos me habéis servido tan bien y procedido tan honradamente en todas vuestras acciones, que me siento obligado a quereros y estimaros mucho; en el nacer no merecen ni desmerecen los hombres, que no está en su mano; en las costumbres sí, que ser buenas o malas corre por su cuenta.

A nuestro entender, es precisamente esa frustrada, dificultada o diferida comunicación entre los personajes novelescos lo que constituye el tema más obsesivo y profundo de esos relatos de Lope de Vega (así como de un considerable número



de sus comedias), cuya trama tiene siempre en su origen los sobreentendidos o, mejor, los malentendidos de la honra; es decir, de las constricciones ideológicas que impiden la plena realización vital de unos personajes y, al fin, de aquellos hombres a quienes representan con artificio.

### 3. Intriga triangular y conflicto bipolar

Tanto en *Las fortunas de Diana* como en *La desdicha por la honra* la fábula novelesca aparece invariablemente construida sobre los esquemas de una relación triangular (que es de carácter social y determina desde el exterior las acciones y el destino de los personajes) y una oposición (bipolar que se ejerce en la interioridad moral de los mismos). En la primera de las novelas mencionadas, el amor entre Celio y Diana se ve dificultado por la oposición de la familia de ésta a causa de la pobreza de Celio, quien —sin embargo— posee todas las virtudes moralmente deseables: es leal, constante, verdadero, secreto, etcétera.

En *La desdicha por la honra*, el español Felisardo, y la italiana Silvia superan rápidamente la intromisión amorosa de Alejandro, de suerte que, en el inicio de esta novela, la relación triangular queda apenas bosquejada como situación típica, pero en cambio la oposición bipolar (interiorizada en Felisardo) es causa de la abrupta desaparición de éste, que habiendo vivido hasta entonces como noble cristiano, descubre ser hijo de moriscos expulsados de España por Felipe III.

Los esquemas de la relación triangular proliferan —con mayor o menor desarrollo episódico— a lo largo de ambas novelas. En *Las fortunas de Diana*, ésta (ya vestida a la usanza masculina para buscar sin estorbo al desaparecido Celio), despierta el amor de Silveira, a quien ama un estudiante anónimo; pero este triángulo equívoco y moralmente reprochable —por más que Lope aluda a él sin reticencia alguna— se desvanece con la partida de Diana a la corte y, posteriormente, a las Indias con el cargo de Gobernador. En *La desdicha por la honra*, Felisardo (ya al servicio del Gran Turco, bajo el nombre de Silvio Bajá) es amado por la sultana María, cautiva conversa desposada por el sultán Amath. Tanto en una novela como en la otra, el mismo esquema se presenta, ya sea en breves desarrollos colaterales (el triángulo Fabio-Filís-Silvio, en *Las fortunas de Diana*), ya sea en episodios apenas bosquejados (la oposición Felisardo-Fátima-María en *La desdicha por la honra*). Con todo, el esquema triangular sólo adquiere relevancia en la construcción de la intriga novelesca, esto es, en el acontecer de los personajes y, con frecuencia, aparece como motivación inmediata de la trashumancia heliodoriana de éstos, de sus inopinados cambios de lugar y de hábito, así como de sus encuentros y reconocimientos finales.

La oposición bipolar, en cambio, es la que permite dar cuenta de la estructura ideológica profunda de ambos relatos, tanto como de los verdaderos conflictos sufridos por los personajes protagónicos, pues tal oposición se funda en un modelo cultural tan cerrado y excluyente como el del mismo sistema pronominal a que ya hicimos alusión: se trata —en efecto— de la radical oposición instaurada entre los miembros de un cosmos social (yo + tú = *nosotros*) y los que pertenecen a una exterioridad relegada y caótica (*ellos* = los *otros*).

Ese exilio moral (que podría tener también su símbolo en la trashumancia de los personajes, en su cambio de hábito o de condición), ese extrañamiento del centro ordenador, se manifiesta bajo un sólo y único nombre en la España de los siglos de oro: la *honra*, que es vigilancia exacerbada de los va-

lores y preceptos que permiten al individuo mantenerse dentro de un núcleo social que garantiza la cohesión del yo con los tú, y cuya pérdida hace que ese yo (casi siempre involuntario trasgresor) quede desgajado de la comunidad y remitido a la región caótica de los *otros*, aquellos a quienes no les es consentido permanecer (momentánea o definitivamente) dentro del sistema ideológico protector.

Así, para Diana, sus relaciones premaritales con Celio y el nacimiento del hijo de ambos, la determinan a vestirse y conducirse como varón para buscar a Celio, encontrarlo después de muchas elusivas peripecias y, casándose con él, reparar la honra y reintegrarse moralmente a su cosmos social. Para Felisardo, el descubrimiento de su origen morisco lo lleva a servir al Turco, pero sólo con el propósito oculto —y ocultado— de realizar una hazaña extraordinaria en servicio de Dios, del rey y de la patria verdaderos: de volver a María a la cristiandad y, así, reintegrarse él mismo al núcleo social que lo habría rechazado al conocer su linaje judaico.

### 4. Monologismo vs. dialogismo

En algunos de sus penetrantes trabajos, Mijail Bajtín ha mostrado cómo la novela moderna nace de un universo social y culturalmente cada vez más fluido y cambiante, es decir, constituye una nueva manifestación literaria en consonancia con la ampliación histórica del cosmos renacentista por aneja progresiva de las regiones antes relegadas al caos de lo *otro*. Frente a la *autoritas* de los géneros canónicos, la novela se instaura como el espacio artístico de la aventura del conocimiento, al que nada debe resultar ajeno; frente a la inmovilidad de los estilos genéricos, la novela acude a la parodia de los discursos instituidos y a la confrontación de los diversos lenguajes (de las diversas formaciones ideológicas) que coexisten —combatiéndose e influyéndose— en un mismo cuerpo social.

*La Celestina* y *El Lazarillo* inauguran, así, ciertos aspectos de la novela española moderna por cuanto que ambas obras se construyen a partir de la oposición y síntesis de diferentes lenguajes ideológicos coexistentes (el de la burguesía y el de sus servidores proletarios o lupanarios; el de los hijosdalgo decaídos y el de los pícaros en ascenso, etc.). Cervantes —por no decir más— amplió de modo admirable los recursos dialógicos de la novela, y no sólo los convirtió en un instrumento literario de gran eficacia, sino que los colocó en el centro mismo de su obra narrativa, toda ella (aunque quizá más visiblemente en el *Quijote* y en *Rinconete y Cortadillo*) movida por esa aventura vital del conocimiento de lo *otro* y de los *otros*, que se opone y sobrepasa al dogma de lo establecido *in auctoritas*.

En cambio, Lope de Vega, que concibió la comedia como un eficaz instrumento de cohesión ideológica y, por ende, como un rito comunitario por medio del cual reducir a dogmas unificadores todas aquellas tensiones o disensiones —tanto grupales como individuales— que preludiaran un desajuste del organismo social, no podía intentar otra cosa en sus novelas a Marcia Leonarda, de suerte que un género que nacía ya como representación artística de la confrontación dialéctica entre lo múltiple y lo mutable del mundo moderno quedó reducido (después, claro está, de mostrar tópicamente esas mismas tensiones sociales) a un paradigma constrictivo y a un lenguaje unívoco: el lenguaje de una ideología dominante (en lo político, en lo religioso, en lo estético...), que para mantenerse vigente o intacta debe excluir todo intento de transformación de los *otros* en *nosotros*.

---

Alfonso Chase

# DE LAS CENIZAS DEL ÁVILA

---

## I

*Monte Avila:* Erguido, impenetrable, nebuloso, soleado, inmarcesible, cercano, vigente en la memoria, obscuro, profundo, alzado sobre sí, un animal monstruoso, silente, como si llevara sobre el lomo las grandes sombras desangradas de una historia que nadie balbucea: enorme, ciego, despeñado, liviano entre los grandes edificios, victorioso, muerto, vivomuerto, naciendo a los ojos de la pétreo verdura de su ceniza interna, rocalloso, entrecortado, hirviente, saturación de imágenes inertes, parálisis interna de oscuras geologías, alado, firme, cubierto, apenas, por el musgo, desplazado por entre la aérea plenitud de las ciudades, desfalleciente, inerme: a la espera brevísima de un rayo que lo parta y lo nombre entre cenizas.

## II

No son voces.

No.

Es el inmenso corazón de la noche latiendo, desangrándose, entre el chillido de los insectos y el necio llanto de las ranas. Lluere un finísimo hilo de silencio y de inmediato el rugido del mundo y el corazón de la noche latiendo, desangrándose, invadiendo el recuerdo, martillando, hundiéndote en el agua, ahogándote allí donde el sol se confunde con la estrella polar de alguna galaxia, invisible para nuestros ojos ciegos.

No son voces.

No.

Es el oscuro lenguaje de la noche, después de que perdiera su abecedario entre los meandros.

## III

Barcos sobre la noche. Velas extendidas de borde a borde. Olor de tibias sales que nos llega por entre el humo vegetal de los parques. Agua sobre los ojos. Niebla temblando de borde a borde. Humos de algas podridas viviendo entre mi cuerpo. El muelle se yergue: hermoso e infinito ante los ojos abiertos. Aguas letales durmiendo entre los labios. Rumor de invisibles gaviotas estallando contra paredes y edificios. ¡Barcos sobre la noche! Invisibles banderas libremente desplegadas contra el aire. Alguien me llama desde una pequeña ventana. Alguien dice mi nombre, exacto y claro, como si llamara a mi sangre. Cae la música del mar sobre mis manos. Resopla el agua contra el cuerpo. Y permanezco abajo, mudo, mirando alzarse de los erguidos escombros a la noche.

Lejano para siempre de este invisible barco, extendido ante mis ojos. Cal y canto y sal corriendo por mi piel.

¡Dichoso aquel que escapa a tiempo de su sueño!

## IV

Desciende hasta mi el rumor de alguna música perdida. Increíble del canto que nadie escucha en su descenso lento! Ascende a mi una forma desolada como el canto de algunas aves olvidadas. Es una música vieja, sagaz de notas, vacía de manos, disecada. Alguien abandona el verdor de la vida para hacerse música, pequeñas notas de altura imperceptible. Desciende hasta mí la música de un cuerpo oculto por una pared, ajena por el musgo que me separa de todo. Y es un murmullo de voces desvalidas, ésta música anónima que, una mujer, estoy seguro, desgrana por el enjambre de sus pensamientos.

María Esther Gilio

# “NO RENIEGO DE NADA”

ENTREVISTA A RAFAEL ALBERTI

Domingo de agosto en Madrid quiere decir silencio y cielo alto, muy alto porque el aire es seco y transparente. Son las diez de la mañana pero no se escuchan voces ni bocinas. El sol golpea fuerte. Rafael Alberti desayuna sentado a la sombra de un toldo, en un café sobre Plaza de España. Come abundante pan y manteca y no me mira cuando habla porque está de muy mal humor, es evidente. “Sí, sí, María Teresa León escribió “Memoria de la melancolía”, pero me imagino que no será para hablar de eso que tu me has citado”. “¡García Lorca! ¡Otra vez García Lorca! Murió hace 43 años, hay otros poetas en España”. “Tú dices que has estado en mi casa en Uruguay. Me pregunto quién no estuvo. Todo el mundo estuvo. Siempre encuentro alguien que comió con nosotros en La Gallarda. Yo no puedo acordarme de todos”.

Come rápidamente y mira el reloj con frecuencia. Lleva el pelo blanco largo hasta los hombros y la camisa sport generosamente abierta sobre el pecho. En lugar de preguntarle por qué está tan malhumorado le pregunto por qué tiene tanta prisa. El masculla palabras ininteligibles, bebe un largo sorbo de café y dice que querría vivir 45 años más. “Sería un poco ambicioso”, le digo, “¿o tal vez no?”

—Sería llegar a los 125. Puede que haya exagerado.

—¿Ya tienes 80?

—Sí, no lo parece ¿no?, dice sonriendo súbitamente. ¿Sería ambicionar demasiado? Me conformo con llegar a los 115.

—Seguramente lo conseguirás.

—Te ríes.

—No, con esa voluntad se puede cualquier cosa.

—No sólo voluntad. Energía. Mi energía no se agota. Luego de mi vuelta a España he hecho sesenta recitales con Nuria Espert. Sesenta recitales son sesenta viajes. Soy el poeta que más se mueve en España. Lo digo sin vanidad.

—¿Por qué sin vanidad? No reniegues de tu vanidad.

—No reniego de nada. Uno es como es. Mi energía me hace feliz y la felicidad me da energía.

—Hablando de energía, ¿por qué renunciaste a tu banca en el Parlamento español?

—Después de 40 años fuera de España no podía, seriamente, ocupar ese cargo. Me di cuenta de que se me escapaba de las manos. El problema de los olivaderos, el problema de las carreteras. Había otros que lo harían mejor que yo. Sentí que debía renunciar.

—Para volver a aquello en que te sientes más eficaz, la poesía.

—Sí, pero no para meterme en la torre de marfil; no, no creo en eso.

—¿No crees en eso desde un punto de vista moral o estético?

—Conociendo mi vida es fácil saber que en el sentido moral no comparto torres de marfil.

—¿Y desde un punto de vista estético?

—Un poeta debe estar presente en su tiempo. ¿Un poeta absolutamente subjetivo? ¿Qué sería? La obra se enriquece con la vida y la vida con la obra. Yo pertenezco a una generación de poetas presentes: Aragón, Neruda, Machado.

—Cuéntame de tu llegada a la Argentina.

---

—Si no hubiera llegado a la Argentina tal vez todo hubiera sido horrible. No es fácil el exilio. Entre los exiliados es bastante frecuente el suicidio. A la Argentina llegué hace cerca de 40 años, después de un largo viaje por mar, que hicimos llenos de miedo por los submarinos alemanes. En el puerto de Buenos Aires nos esperaban amigos. Todos hablaban de guerra. Frente a Montevideo los aliados acababan de hundir al Graff Spee. Argentina era nuestro nuevo refugio de españoles errantes. Pensábamos que por poco tiempo. Pero fueron muchos años.

—¿Lo dices con pesar?

—Argentina fue muy generosa con nosotros. Pero el exilio es duro. Algo sabían de eso los griegos. Apenas desembarcados nos fuimos a un pueblecito a 90 kilómetros de Córdoba. El Totoral. Sólo bajamos cuando tuvimos documentos.

—¿Cómo era el Totoral?

—Un pueblecito pequeño con una hermosa alameda que no se borra de mi memoria. Alamos lom-

bardos en cuyos troncos grabé nombres queridos. Me pregunto si estarán ahí todavía o si el viento y la edad ha terminado ya con ellos. Cada vez que uno era derribado por el viento había el correr alegre de campesinos enarbolando sus afiladas hachas. Pronto no quedaba ni el recuerdo del caído. ¿Estarán allí aún? ¿Tú que piensas?

—**En general soy optimista.**

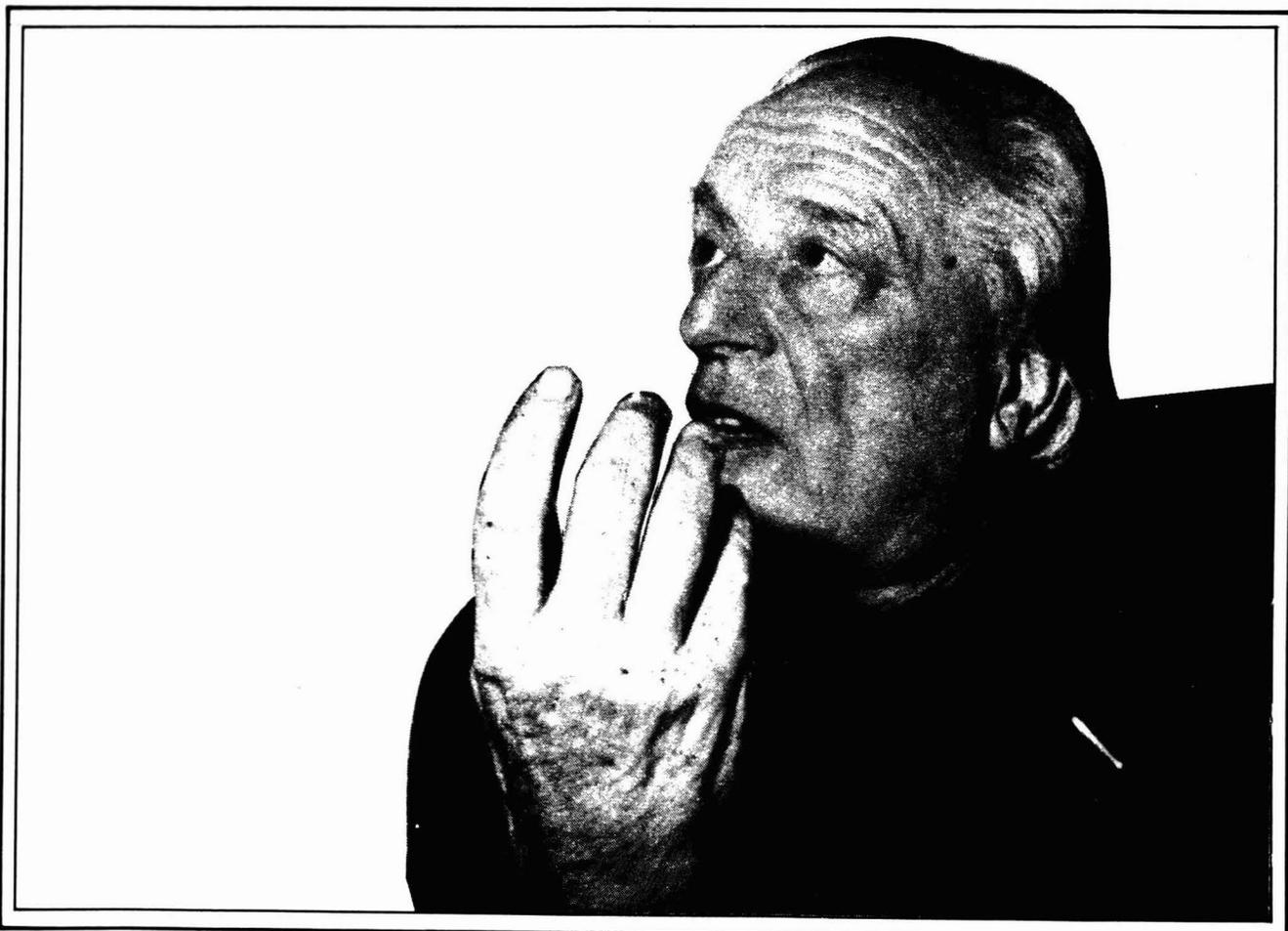
—Digamos entonces que si un día vuelvo me sentaré a comer aceitunas con pan a la sombra de sus hijos— dijo, y pidió la cuenta.

—**Pero escúchame... ¿ya quieres irte?, pero si aun no empezamos...**

—El resto te lo inventas.

—**Pero es que yo no soy un poeta.**

—Para un periodista eso no es un obstáculo -dijo mirándome desde arriba pues ya se había puesto de pie y empezado a alejarse.



# RESEÑAS

## DE LIBROS

### MEMORIAS DE UN ESCRIBA POLIZON

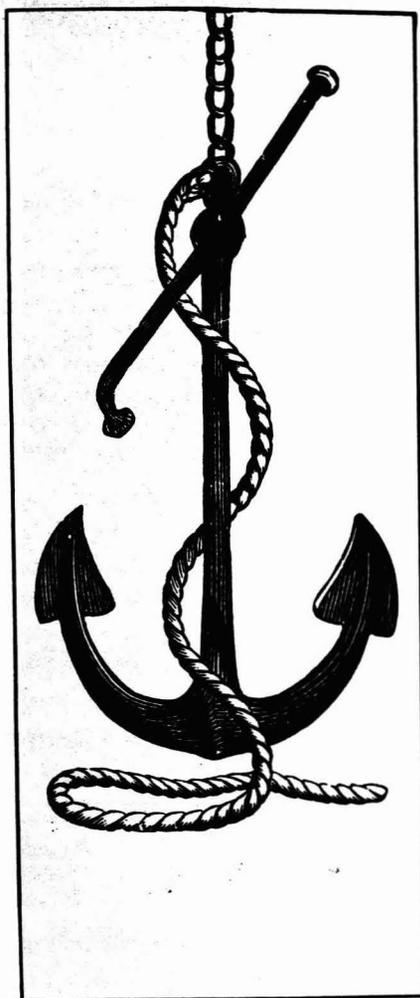
Infancia, región, memoria suelen ser los referentes que con más frecuencia aparecen en los primeros libros de poemas. Muchas veces se trata de libros que, demasiado confiados en la carga estética que estos referentes pueden aportar *per se*, dan como resultado una evocación anodina, mecánica y tan autosuficiente, que ni siquiera requiere de la escritura para plasmarse.

En *Tierra Nativa*, su primer título, José Luis Rivas trabaja al revés. Aquí es el estilo el que busca ávido —ya desde la elección de palabras— encarnarse en el árbol frondoso de la región, en los vericuetos infantiles y espesos de la memoria. Naturaleza que nace en las palabras, la de la tierra de Rivas lo marcó con un estilo *primero* que seguramente traspasará toda su obra posterior. Es por eso que en *Tierra Nativa* todo lo que vendrá está ya preanunciado y anda buscando en ese libro su lugar, su suelo.

Así, referente y letra tratan de ajustarse mutuamente con todas las herramientas de que disponen. Alternancia de prosa y verso, cruces de lenguaje coloquial y arcaizante, tonos íntimos y grandilocuentes, se simbiotizan a la sombra de un autor único. Rivas concibe el libro como un escenario por el que desfilan elementos muy diversos y, sin embargo, una suerte de sutil guión los marca dentro de la misma página. Confiando en que la memoria es lineal, un narrador ingenuo recordará, desde el centro de la escena, nítidas correrías infantiles. Pero, de la prosa llana, pasarán esas correrías a tropezarse con los laberintos del verso:

"Entre las brumas del deshielo paulatinamente se delinea aquel navío que lleva a bordo la frágil pedrería de la infancia

▲ José Luis Rivas: *Tierra Nativa*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982. Este libro recibió el premio Carlos Pellicer correspondiente a 1982.



al parecer todas sus piezas permanecen intocadas pero ¡atención!"

Atender entre signos de admiración los altibajos por los que se desliza el navío de la escritura como un modo de asumir que la evocación no es pura naturalidad. Admirarse entre signos para dar paso a esa artificialidad que implica la transcripción de todo recuerdo. Así, la memoria de Rivas se vuelve imaginaria y el recuerdo se acomoda en la página como en un teatro. Botánicas y zoologías fantásticas dan cuenta de una región natal que quiere sobrevivir como poema:

"Ante la emanación intensa de aquellas setas (...)

(rojas como grosellas y durante el mal tiempo envueltas en una tenue cutícula de huevo)"

Y están los personajes del libro. Corifeos que preguntan o responden turnándose la primera persona. Eje de la comparsa, el *Viejo capitán de rada*, oficiando como sujeto de la evocación, da unidad a las cuatro partes del libro. ("¡Ahora te imagino, viejo capitán de rada, el cuerpo/ rollizo e imponente,/ volcado como fardo en un ataúd color caoba/ que va haciendo agua./ gota a gota,/ entre el chirriar frenético de las poleas desaceitadas/ y el tenso esfuerzo de los cabos!") Cabos metafóricos que, en *Tierra Nativa*, se anudan a las lecturas infantiles y evocan no sólo un clima, un escenario, sino también una peculiar manera de escribir: tonos grandilocuentes, signos de admiración, giros arcaizantes son, en los libros juveniles de aventuras, recursos para maravillar y asombrar. El Capitán de Rivas, de vuelta de esas aventuras, viene a descansar, fatigado y grotesco ("con paso torpe y resoplidos de alce rijoso") en su *Tierra Nativa*. El poeta que lo convoca, se define a sí mismo como *polizón* ("Y en comenzando el canto, dulce Capitán de rada,/ mi condición misérrima de polizón"). Escondido en las bodegas de la memoria, detrás de estropajos marinos y viejos fardos húmedos, el poeta-polizón intentará recuperar el horizonte más sólido de su infancia: el del mar. Un mar que se despliega a lo largo de todo el texto y que es tibio y calmo como el del Golfo de México pero también turbulento y frío como el de los viejos libros de aventuras. En ese cruce de corrientes marinas nace el estilo poético de José Luis Rivas y desde él construye *Tierra Nativa*.

El amor y el sexo, esos otros cabos que van atados naturalmente al navío de la evocación sobreviven, en el libro de Rivas, adentro de la gran metáfora del mar:

"¡Oh, virgen desvariante, enlaza a mis tobillos tu exquisita lamedura de ola al atardecer!  
¡Oh, que tu lengua escale por mis ingles, y al replegarse lleve en su resaca mi espuma purísima!"

Memoria de la virginidad, origina sus datos en lo húmedo ("Oh, Capitán,/ la húmeda entrepierna de mi amor,/ no consentía sino un roce dilatado") para

después sembrar sus fertilizantes en tierra firme. Del mismo modo, una escritura virgen irrumpe, en el primer libro, con su incontrolable marea de recuerdos:

"No querría olvidarme de nada, Capitán,  
pero he aquí que el poema  
ha una miriada de sueños  
que se me viene desperdigando súbitamente de las manos  
como un cardumen joven de manjús  
ora estallado río arriba por el cohete  
ora desgranado como huída fulgurante en mar abierto  
ante una inmemorial fiebrezsa insaciable!"

Sin embargo, en la tierra de la página esa marea de recuerdos se va solidificando. Atento al poema, José Luis Rivas sabe que se trata, ahora, de registrar los datos de una memoria nueva. "Inmemorial fiebrezsa" de las palabras, lengua que habla por la infancia, esta segunda vida memoriosa es un tatuaje inconfundible que ya está marcando, para el futuro, el brazo escriba del joven polizón.

**Tamara Kamenszain**



J. García Ponce

---

## LAS CLAVES DE GARCÍA PONCE

"Tanto la pintura como la literatura conducen al reino de lo imposible", nos dice Juan García Ponce en una parte de este hermoso libro, y en él, a través de sus casi seiscientas páginas, nos conduce hacia ese reino de lo imposible que es, en suma, y de alguna manera, también el reino de todos los posibles: el del arte. García Ponce es, aquí, un guía que nos lleva desde las cuevas de Lascaux y sus pinturas primitivas a la pintura mexicana surgida en los años sesenta, que nos obliga a preguntarnos sobre la novela y nos ofrece sus

▲ Juan García Ponce: *Las huellas de la voz*. Editorial Coma, México, 1982.

preferencias, que hace el homenaje de algunos de sus autores favoritos, viaja en el tiempo sin tiempo de la cultura, y, al mismo tiempo, construye un mandala extraño en el cual, una vez que lo terminamos de recorrer, tenemos casi la certeza de que se nos ha entregado una biografía intelectual del autor: su pensamiento y su búsqueda, sus preguntas y sus respuestas con respecto al arte y sus manifestaciones, sus obsesiones, y también, por supuesto, el material de una vocación no suspendida y entregada por entero a la inteligencia.

Si todos los libros tienen una clave, algunos más y otros menos secreta, una de las de éste —pero no la única— se encuentra en las tres páginas que se dedican al libro *Ficción y realidad*, de José Bianco: de igual manera que García Ponce encuentra allí la biografía intelectual de Bianco, en *Las huellas de la voz* él se nos ofrece a su vez, viviendo en función de sus ficciones y entregándonos "sus gustos, sus fidelidades, sus

abandonos, sus descuidos y sobre todo sus pasiones tal como se nos entregan a través de un continuo trato con la vida de la inteligencia". Nada menos que eso, con la salvedad de que siempre es más lo que nos ofrece, porque la inteligencia de García Ponce es una de las más lúcidas y penetrantes del mundo literario actual, y el libro entonces se abre en una serie de direcciones que, a medida que se avanza en la lectura, van produciendo unas continuas uniones y mostrando la coherencia de su pensamiento, de la fidelidad a la labor de la escritura. En ese avanzar de la lectura la frase, una y otra vez repetida, "perderse en la vida para encontrar la vida", dicha de una y mil maneras, recorre como un *leit motiv* toda la obra de García Ponce y va haciéndose más y más transparente hasta alcanzar un espacio sin espacio, un centro sin centro.

Desde el principio se nos advierte que "la mirada siempre es culpable: pone una intención y establece una distancia. Y el artista, con su poder de seducción, apela a nuestra complicidad: crea la sociedad de los amigos del crimen". Y este crimen, del cual García Ponce nos convierte en cómplices, es el de la realidad, esa realidad donde las cosas pierden su sentido y donde existe una ausencia de orden— esa realidad instalada en el reino de lo posible. García Ponce busca llevarnos hacia ese reino contrario, de lo imposible, de lo errante, y busca nuestra complicidad para que seamos partícipes de ese crimen en donde la realidad ya no es porque ahora hay algo nuevo y eso nuevo se ha instalado para provocar un orden, una nueva realidad llamada ficción y donde la vida entonces tiene sentido —donde sobre todo se puede encontrar la vida. Desterrar la realidad y convertir la ficción en realidad puede parecer una idea perversa, y en realidad lo es aun cuando ese pensamiento esté instalado en esa ficción que es una nueva realidad o, mejor dicho, una realidad distinta.

Aun cuando *Las huellas de la voz* es un libro en que se reúnen diversos ensayos, escritos durante los últimos diez años, adquieren aquí un orden y se ubican con una intención; a pesar de que el autor nos informa que fue la causalidad quien los convierte en libro, está muy claro que no hay causalidad en lo escrito y que el orden en que cada uno de estos ensayos ha sido colocado nos

permite seguir una secuencia. Pero esa secuencia es como un flujo y reflujo de un pensamiento que ataca hacia el centro de una idea, que la retoma una y otra vez, de la misma forma en que García Ponce vuelve cada vez a autores como Musil, Klossowski, Proust, como quien continuamente está llenando ese agujero entre el lenguaje y la realidad. En suma: río sin fin en donde nadie se baña dos veces en la misma forma.

"Todo es imagen", escribe García Ponce en la primera de las cuatro partes, en donde se agrupan artículos sobre pintura, y que muy significativamente comienza hablándonos de las cuevas de Lascaux, donde puede suponerse con justicia que nace el arte. Porque allí existe ya la imagen de lo externo al hombre capaz de mirar a su alrededor y reproducir e interpretar el mundo que lo rodea, pero donde su propia imagen es "simplista y pobre". Allí también empieza la búsqueda del hombre por el hombre mismo, así como su intento por dar un sentido a la vida. Allí, por fin, y donde la imagen del hombre es "simplista y pobre" aparece, también, la presencia de la muerte: ese es el fin de la realidad real del hombre como individuo. Y aquí García Ponce nos recuerda lo que dijo Durero: el retrato es la única defensa del hombre contra la muerte.

García Ponce "no es un ensayista que redacta novelas sino un novelista que escribe ensayos", ha dicho Octavio Paz, y nunca ha sido tan aguda esta observación como en este libro: *Las huellas de la voz* transita por un cuerpo en donde se escucha el eco de la voz de quien puede ser Juan García Ponce y también puede no ser, ya que es el eco de unas voces que han ido dejando su huella en el pensamiento. Así, ese cuerpo que puede ser la escritura iniciada en las cuevas de Lascaux ofrece luego un mundo a las imágenes producidas por Balthus (ese instante de fusión en que todo se detiene y la realidad se abre), por Von Gunten (el deslumbramiento de una primera mirada), por Cuevas (esa marginalidad definitiva que se impone con el rostro sin rostro de la muerte) y por otros pintores que, al producir imágenes, sirven a García Ponce para desarrollar su idea de la mirada sobre el arte, para intentar describir en palabras lo que es imagen, para satisfacer su urgencia por apropiarse de las

apariencias convirtiéndolas en obra. En ese trayecto la escritura ha sido el ojo que observa la pintura, uno de los reinos de lo imposible, y donde nuestros ojos, en el seguimiento de la escritura, van haciéndonos partícipes del crimen.

De la palabra que describe la imagen entraremos a las imágenes de la palabra, a las palabras que van formando imágenes, a la voz del poeta. Y a la imagen de la mujer: "sólo como objeto la mujer está en el centro de la vida y la existencia, ese centro que, convertido en inevitable punto de referencia, nos permite reconocer la vida, contemplarla y entrar en ella", nos dice García Ponce. Nos aventura entonces en los signos de la poesía de Owen, Villaurrutia y Lezama Lima, que asimismo le ofrecen la posibilidad de la obra abierta. En apariencia se contradicen uno a otro estos ensayos sobre la lectura, pero en el delgado filo del pensamiento van afirmando concordancias: la representación de la palabra poética, en el artículo "El cuerpo y el lenguaje", recuperado en esta parte del libro, nos demuestra la coherencia del crítico: "Entre las palabras de Villaurrutia y la voz y el cuerpo de Marta Verduzco en la que esas palabras encuentran su materialidad, se establece una ininterrumpida corriente de signos en la que cuerpo y lenguaje se reconcilian y unidos se nos entregan".

Dentro de un determinado espacio de lectura, García Ponce nos propone sus afinidades con determinadas novelas y novelistas mexicanos (Rulfo, Sergio Pitlor, José Revueltas, Juan Vicente Melo, Villaurrutia y su *Dama de corazones*), junto a novelistas extranjeros que comparten ese mundo de lo imposible en donde los autores se pierden en la vida para poder encontrarla. Al agrupar aquí una respuesta a la crítica de Vargas Llosa sobre *La historia del ojo*, podemos leer su convicción de que "la vida, para afirmarse en tanto vida, tiene incluso que atentar contra sí misma porque no puede ponerse límites, ya que con la muerte de Dios ha desaparecido toda posibilidad de centro". Esa coherencia de pensamiento que transita por el centro mismo de todos y cada uno de los ensayos del libro, se nos hace casi tangible, abriéndose en su discurso místico: una mística sin Dios, porque Dios ha muerto en el mundo de la realidad.

La tercera parte de *Las huellas de la*

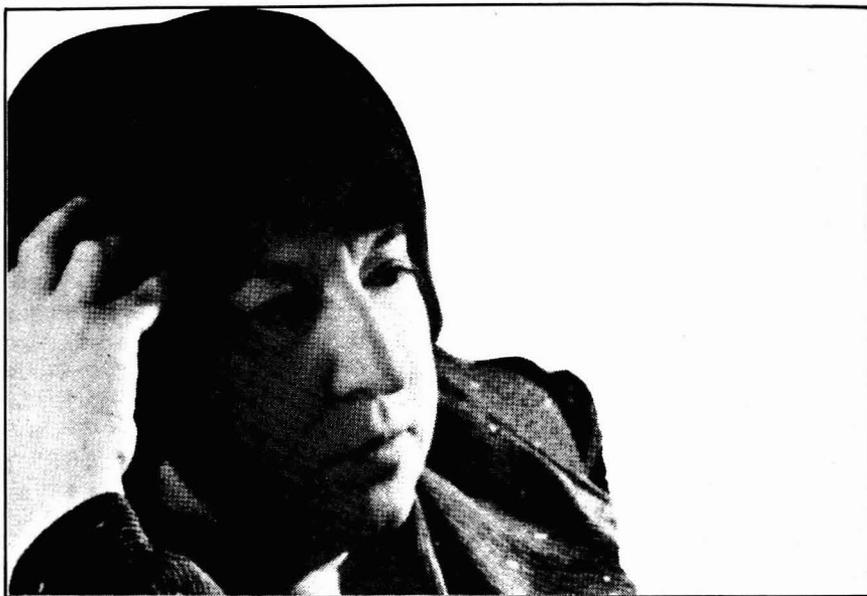
voz se centra, en consecuencia, en Proust, en la búsqueda de su tiempo, y —atiéndase— un tiempo ya sin Dios, donde únicamente por medio del arte se puede encontrar el sentido de la vida, donde la unión de esos dos caminos, la ficción y la realidad, puede ofrecernos una respuesta, porque a través de ellos el tiempo ha salido del tiempo para situarse en un tiempo sin espacio. Y también comparece aquí Henry Miller, quien a través de su continua celebración de la vida hace comunicable la inmortalidad de la vida. Y Nabokov, donde la confusión entre tiempo y espacio puede converger hacia el encuentro con la vida por medio de la literatura. Y, por supuesto, Robert Musil, donde "la última de las posibles historias de amor" queda por siempre suspendida en el tiempo sin tiempo de la literatura. Esa increíble frase de Musil en *Los exaltados* ("son los soñadores los que parecen insensibles. Ellos caminan por el mundo y miran actuar a las gentes que se sienten tranquilas en él. Y ellos llevan consigo una cosa que esas gentes tranquilas no adivinan jamás. Una caída a cada instante y a través de todo hacia el abismo. Sin perecer. El estado de la creación") navega continua y cotidianamente en la última parte de este libro de García Ponce, se hace visible, se fragmenta, desaparece momentáneamente, vuelve a aparecer, fragmentada y entera, y cada vez nos inquieta, nos regresa a las páginas primeras del libro, nos incita a abarcarlo como un todo: somos su cómplice.

"Encontrarse en el mundo perdiéndose en el mundo" —dice García Ponce a través de las muchas obras y los muchos nombres que hacen posible este libro— que conforma no una historia de la cultura sino la imagen de un pensamiento. Al terminarlo podemos tener la imagen de ese pensamiento, como al salir de un museo tenemos el recuerdo de un cuadro. Y podemos descubrir que nosotros hemos cambiado permaneciendo, no obstante, idénticos, en el pensamiento llevamos ahora la idea de varios dioses que habitan un mundo de lo imposible, y el agujero entre la realidad y las palabras se va poblando.

Joaquín-Armando Chacón.

## LA DIANA, LA VIOLENCIA Y LA MUJER QUE ESCRIBE

*En breve cárcel*, de Sylvia Molloy, es el relato de un triángulo amoroso. Durante la espera de una mujer que no viene a una cita, otra mujer escribe en un cuarto que había sido de una tercera mujer. En diferentes momentos la tercera mujer ha sido amante de la mujer que escribe y de la que ésta espera; a las dos rechazó sucesivamente y las dos rechazadas acaban por hacerse amantes. "Es como un interminable juego de la oca" escribe la mujer.<sup>1</sup> La mujer que no viene a la cita se llama Renata; Vera, la que una vez vivió en el cuarto ocupado por la mujer que escribe, a quien nunca se nombra. A la escritora le cuesta trabajo nombrar a las otras dos; inventa nombres, prueba iniciales: "Se pregunta por qué disimula nombres literalmente insignificantes cuando pretende transcribir, con saña, una realidad vivida" (19). De esa frase quiero sacar tres palabras y hacer un paradigma: transcribir/saña/ realidad vivida. Desde su comienzo con la escritura de una mujer que espera, en el texto se leen dos discursos en pugna, uno que se refiere a "una realidad vivida" y otro al proceso de transcripción inscrito a través del relato como una ordalía del sujeto. Entre la transcripción y la "realidad vivida", el corte violento, "saña", furor, locura, marca el comienzo de la escritura; de no comenzar la mujer se haría daño, se destruiría. Al balcón de su cuarto "cuando se siente desamparada" la mujer "añade" una soga, "—tanto para el balcón, tanto para mi cuello—" (18). La unidad de la tercera persona, la mujer que escribe, se quiebra, y por ahí se señala la presencia en el texto de un sujeto que se escribe, que se confunde con "la mujer" y que también es otra. La primera persona reaparece una vez más en un yo parentético que rompe el despliegue de la tercera persona: "Mientras ella pasea la mirada por esa mesa, recordando —tal plato donde una vez hubo una torta que le gustaba, tal copa igual a la que yo una



Sylvia Molloy

vez rompí—, suena el teléfono" (77). Se refiere a un sueño durante el cual vuelve a la casa donde vive su madre, suena el teléfono y le sale la voz del padre muerto que le aconseja que vaya a Éfeso a ver a Artemisa. La presencia fugaz de la primera persona sugiere descuido, capricho, impaciencia, sorna, abandono: cualidades que separan en este momento del texto a quien dice yo de la mujer con cuya persona (gramatical) se identifica en el resto del relato. Quiero fijarme en esa "falla" en el texto y ver su relación con el padre, con su consejo sobre Artemisa/Diana, y con el paradigma que utilicé para orientar esta lectura: transcribir/ saña/ realidad vivida.

Abandonada por Renata, cuyo cuerpo desea, manipulada por Vera, fabricadora de relatos que la excluyen, la mujer escribe con furia: "Escribe en contra de sí, con dedos que parecen de plomo" (76). En los momentos difíciles escribe de la infancia, no con nostalgia sino más bien tratando de situar los recuerdos en la historia que escribe. Lejos de confortarla siente que al tratar de reconstruir los recuerdos la figura del padre muerto "ha abierto a su vez un hueco amenazador dentro del relato. No una apertura que le permita salir de este cuarto sino una grieta por donde se insinuarán —ya se están insinuando— restos que la agobian" (75). Coincide la presencia de la figura del padre, a quien vuelve como a una "condena", con el distanciamiento de las otras dos mujeres, Vera y Renata, a quienes no lla-

ma por teléfono para distraerse.

En el "sueño curioso" del fin de la "Primera parte" la voz del padre le indica que vaya a Éfeso donde se encuentra el Coloso de Artemisa, la diosa primitiva de la fertilidad.<sup>2</sup> Pero la mujer que escribe prefiere "otra Artemisa, otra Diana, la cazadora suelta, no inmovilizada por un pectoral fecundo" (78). La figura de la Artemisa de Éfeso es fija y monstruosa; otorga la fecundidad de sus múltiples pechos. La Diana que la mujer prefiere es "virgen y esquiva", de pechos "pequeños y firmes". El mandato del padre la hace enfrentarse al concepto de fecundidad. Recuerda el nacimiento de la hermana y los pechos de la madre que para complacerla la deja probar la leche de la recién nacida, lo cual hace "con bastante recelo". Recuerda que una vez la madre engordó y ella se equivocó al pensar que estaba encinta: "Su madre bajó de peso, al final del verano, y no nació nadie" (79). Seguir el consejo del padre significa situar la "fecundidad" en su labor. Tanteando el camino, describe una fecundidad en tono menor, el parto de su gata que rechaza el primer crío para luego hacerlo "el preferido de la cría" (79). Acaba por concluir que "al caer en estas monotonías biológicas inicia un camino en falso. Tendrá que cumplir el viaje a Éfeso según, otros rumbos, no sólo los que le indican estos recuerdos" (79). La mujer no quiere desdeñar el consejo del padre de ir a Éfeso donde está el coloso monstruoso y maternal,

▲ Sylvia Molloy: *En breve cárcel*. Seix Barral, Barcelona, 1981.

pero tampoco le atrae la Artemisa hija y fecunda. Sin embargo, el desequilibrio que siente al final de la "Primera parte" garantiza la continuidad de su labor.

La figura de Diana reaparece al final del relato. Entretanto, la mujer ha bregado con Vera, con el poder de sus anécdotas seductoras; finalmente la ha visto alejarse, ya canosa, en una salida más bien tierna y no agresiva como fue su entrada. Con cierto cariño y simpatía ha puesto a Vera en su lugar; con Vera se aleja del relato una de las violencias que la mujer ha querido fijar. También Renata ha vuelto pero no es la misma. Lo que la mujer desea, como Diana de Endymion, es el cuerpo dormido de la amada, para decirle lo que no puede decirle despierta: "Renata, necesito tocar tus hombros, recorrer tus huesos hasta dar lentamente en los dos hendidamientos donde comienza tu cuello" (157). Pero la Renata despierta introduce en su relación con la mujer "esta nueva retórica de los dones" (138); introduce un discurso que no se desecha pero que pertenece a lo teatral amoroso, que "era un rito" como las conversaciones de sus padres durante la cena. El cambio que ha sufrido la mujer mientras escribe se manifiesta como una enfermedad de la que se cura, durante la cual reconoce su cuerpo, aprende a cuidarlo; la escritura la devuelve al cuerpo, o más bien le devuelve su cuerpo y entonces "agradece la letra ondulante que la enlaza, reconoce las cicatrices de un cuerpo que acaricia" (67). La escritura se distancia de la violencia de su arranque y busca duplicar una sensualidad sin personajes, sin teatro. Con la mano, que una vez pudo hacerle daño, la mujer se da de comer, supera la neurosis infantil y se adapta a "la incorporación de lo extraño", se acaricia. Escribe, "La mano —después de esta acumulación de tachaduras— se siente menos incierta" (139). Al final vuelve a escribir sobre las dos Dianas, las dos figuras contradictorias, la del consejo del padre y la que ella desea.

En un comienzo, en las dos versiones de Diana la mujer reconoce un *impase* que le hace difícil continuar; señala una contradicción entre la Artemisa maternal y monstruosa sugerida por el padre y su atracción por la Diana virgen, bella y violenta. Al final la mujer trata de orientarse por un camino ambiguo entre las dos versiones de Diana. Lo que

la reconcilia con el consejo del padre y con su propio deseo es reconocer en el mito antiguo una versión de su propio destino. El nombre de Diana recoge "múltiples versiones" de innumerables relatos cuyo punto común no sería otro que la tensión entre la violencia y la fecundidad. En ese proceso en el cual un nombre recoge múltiples discursos la mujer reconoce el modelo de la escritura que ella misma practica. Con la diferencia de que ella rechaza el nombre propio que fija una identidad y que pone todo discurso al servicio de un individualismo seductor, como lo hace Vera. Sin embargo, se reconoce en todo lo que escribe: "Se ha escrito, a lo largo de este relato, sin nombrarse; se ha fabricado, producto de un adulterio entre ella y sus palabras", (150).

En el conflicto entre el deseo del padre y el de la mujer se lee la búsqueda de un modelo adecuado para la producción de la escritura. La mujer rechaza o modifica el concepto de fecundidad y se reconoce en la violencia de la Diana. El relato arranca de una violencia, "saña", que separa la transcripción de "una realidad vivida" y es precisamente a través de dicha transcripción, la labor de la escritura, que la mujer transformaría la "violencia solitaria" en "una forma de fecundidad" (153). No puede desatender el consejo del padre pero lo altera. Quiere conservar su memoria pero reconoce que es poco fructífera la nostalgia como motor de la escritura y por eso se las arregla con fragmentos de la imagen del padre muerto, fragmentos que atesora y de los cuales a la vez se despoja para poder continuar. Rechaza con la fecundidad un modelo de la escritura en el cual el escritor se apodera metafóricamente del don femenino y da a luz a su obra en la lógica de un lenguaje al cual la mujer no tiene acceso.<sup>3</sup> *En breve cárcel* busca otro modelo donde figure la "violencia solitaria" de la mujer que recuerda, ama, escribe y tacha pero que también garantiza una lectura. Igual que la Diana, obligada al movimiento continuo por el "don dudoso" del padre que le ofrece no una sino treinta ciudades, la mujer acaba por situarse "en un tránsito sin reposo" (152). A la fijeza de Artemisa opone la movilidad de Diana para afirmar el recorrer continuo que implica la labor de escritora a la cual se entrega.

La violencia, el corte entre transcrip-

ción y "realidad vivida", atraviesa el relato desde su origen. Del balcón del cuarto donde escribe la mujer imagina que cuelga una soga; se sueña ahorcada. La soga y la muerte que imagina mantienen la relación con Diana/Artemisa a través del relato. Dice Frazer que los devotos griegos de la diosa anualmente ahorcaban su efigie y cita otra leyenda en la cual una mujer se ahorca en el templo de Éfeso.<sup>4</sup> La escritura respondería a la violencia: "escribe con exaltación y con clemencia, para no hacerse mal" (69). No es la afirmación de un sujeto seductor, individual, lo que busca la escritura sino la transformación de numerosas violencias en un orden legible. Afirma: "Estas líneas no componen, y nunca quisieron componer, una autobiografía componen —querrían componer— una serie de violencias salteadas, que le tocaron a ella, que también han tocado a otros" (68). Entre las múltiples violencias del relato recuerda la suya propia al excluir a Renata de una conversación, la de Vera al excluirla a ella de sus anécdotas y la violencia de la muerte del padre y de la tía Sara en un accidente. En el cajón los cadáveres parecen "enteros" pero al acercarse al del padre no le encuentra la mano —tal vez le falte (111). A partir de ese momento sueña con la mano. En el sueño, para esconderla de la madre trata de comérsela. Sobre la mano perdida del padre giran las otras menciones de manos en el texto, manos que protegen, que pueden hacer daño, que recorren cuerpos, que escriben: "estas manos con las que ya no puede acariciar y que hoy tienen que escribir para protegerla". "Refugio de sus manos, a pesar de que las ve una vez más rotas y lastimadas cuando escribe" (110). El padre, cuya mano se pierde, la manda en un sueño que vaya a Éfeso y con su propias manos la mujer se protege y busca otra trayectoria a Éfeso, busca una escritura que se nutra de una violencia pero que no le haga daño, que se lea como "una forma de fecundidad".

Sin desatender el consejo del padre muerto la mujer lo transforma en lo que escribe. El padre la manda hacia una fecundidad femenina que ella debe alterar, rechazando así la paternidad/maternidad como emblema de "la creación" literaria.<sup>5</sup> Las relaciones de parentesco sirven de figuras en el relato

de la producción del texto. Por ejemplo, en la hermana Clara la mujer reconoce el cuerpo de la otra por primera vez, lo cual marca el comienzo de una trayectoria que en su propia labor le devolverá su propio cuerpo, centrado en la sinécdoque de las manos. Pero no acepta la paternidad/maternidad como emblema tutelar de la producción de la escritura. Dicho emblema lo es más bien la figura y la labor de la tía Sara que, como su homónimo bíblico, tampoco es fecunda en un sentido literal. En cambio, es fecunda en palabra. De la tía, "siempre en papel aparentemente subalterno" al de su hermana casada, escribe la mujer, "la poca imaginación que tiene, la necesidad de contar, se las debe a ella" (35). Marginal con respeto al centro del poder familiar, el padre y la madre, la tía se define en el amor por las dos sobrinas, en su labor y en sus palabras. Cuando cose y no le alcanza la tela, usa la expresión: "jugar a la gata parida" (35). Se refiere a un juego infantil en el cual una fila de niños se empujan hasta dejar a uno, "el parido", fuera del límite marcado. La tía usa el juego para describir la hechura de una pieza de ropa con una cantidad de tela que casi no alcanza. En el uso metafórico que hace Sara del juego infantil para referirse a su labor de costura, "cuando se empeñaba en ubicar de modo absoluto todas sus proyecciones en un rectángulo de género", no hay expulsión del "parido", sino que termina el juego "en la no salida del parido, en una contención satisfactoria" (35); es decir, alcanza el género y termina de coser la pieza. La metáfora de la tía Sara, "jugar a la gata parida", anuncia la escena del parto de la gata de la mujer, la fecundidad en tono menor; su metáfora es también metonimia pues garantiza la continuidad del discurso y afirma su papel de productora de cuentos. Curiosamente en una versión pre-bíblica el nombre de Sara se asocia al culto de la luna.<sup>6</sup> La tía Sara es otra versión de la Diana y en ella traza la mujer uno de los orígenes de su labor de escritora.

Al final no domina ni una ni otra figura de la Diana: ni la fecunda ni la violenta. La mujer reconoce que su propia imagen no depende de la una o de la otra sino de las palabras, que pueden ser como las dos Dianas, "pesadas como la matrona de Éfeso, huidizas como la cazadora" (150). La mujer bus-

ca "una conjunción buena"; la frase evoca la "contención satisfactoria" de la labor de costura de la tía, la que le enseñó "Palabras viejas, quizá desusadas, que sólo contaban cuando las decía ella" (35). No es la paternidad/maternidad el emblema de una "creación" literaria dictada por la figura paternal autoritaria; es la labor con la tela, dichosamente llamada "el género" en Argentina, la figura de la producción del texto. Es la relación con las palabras, aprendida de la tía costurera, finalmente la figura tutelar, la que garantiza la escritura no como creación sino como una labor en el "lugar provisorio" donde se arma un sujeto que usa la tercera persona y a quien se le escapa un yo. Pero ni la una ni la otra persona contiene al sujeto, ni hay nombre que la fije. Al entregarse a la escritura se difiere todo individualismo para afirmar la supremacía de una labor cuyo anhelo sería la lectura del otro.

*En breve cárcel* termina en un aeropuerto donde la mujer, aferrada a lo que ha escrito, implacablemente lúcida, espera la partida de un avión. Se ha despedido de Renata, a quien no verá más, como no verá a las otras mujeres, su hermana Clara, la de los juegos infantiles, Vera, la dueña de otro relato, y su madre, nombrada una vez, Isabel. Llevándose lo que ha escrito, la mujer "ha decidido armarse para el ejercicio" (158). En la imagen final de la mujer en el aeropuerto perdura la imagen del cuarto donde ha escrito y donde siempre debe escribir otra. Al final la mujer se prepara para continuar la escritura. Lo que ha hecho, la violencia que ha sufrido al transcribir recuerdos, al fabricar un orden legible del teatro amoroso, de los sueños, de la "realidad vivida", lo que le devuelve en fin de cuentas es su propio cuerpo armado no en el individualismo ni en la creación sino en la labor con la letra; finalmente aprende a manipular un lastre que ya no la detiene, que la impulsa tal vez hacia una labor futura, temida pero llena también de posibilidad.

## Oscar Montero

### Notas

<sup>1</sup> De aquí en adelante cito entre paréntesis el número de página correspondiente a la edición de Seix Barral. En este caso, ver pág. 50.

<sup>2</sup> En el sueño el padre dice la palabra "Egeo" antes de decir "Éfeso". "Egeo" recuerda el título del poema "Eheu!" de *El canto errante* de Darío cuyos versos tienen su eco en el relato.

El conocerme a mí mismo  
ya me va costando  
muchos momentos de abismo  
y el cómo y el cuando...  
*Poesía* (Caracas: Ayacucho, 1977), p. 336.

<sup>3</sup> En *Onetti: los procesos de construcción del relato* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977), Josefina Ludmer escribe que "una de las bases de la ideología de la escritura en Onetti: el mito de la 'creación' según un modelo femenino, con embarazo y parto en el hombre, el escritor", p. 33.

<sup>4</sup> Frazer escribe, "In Greece the great goddess Artemis herself appears to have been annually hanged in effigy in her sacred grove of Condylea among the Arcadian hills, and there accordingly she went by the name of the Hanged One. Indeed a trace of a similar rite may perhaps be detected even at Ephesus, the most famous of her sanctuaries, in the legend of a woman who hanged herself and was thereupon dressed by the compassionate goddess in her own divine garb and called by the name of Hecate". *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (New York: [1922] MacMillan, 1963), p. 413.

<sup>5</sup> En Onetti, "la caída de la maternidad es llenada por la pa-ter-nidad simbólica", Ludmer, p. 31.

<sup>6</sup> "It is noteworthy that in the Terahite genealogy the two female names Sarah (princess) and Milcah ('queen') correspond to two deities in the pantheon of Harran; Sarratu being the title of the moon goddess, the consort of Sin. En *Dictionary of the Bible* (N. Y.: Scribner's, 1963), p. 887. En G. W. Anderson, "The Religion of Israel", *Peake's Commentary on the Bible* (London: Thomas Nelson, 1962), p. 161, dice: "it has often been claimed that some at least of the patriarchs were originally divine figures. The names Terah, Laban, Sarah, and Milcah may be associated with moon worship" (130d).

## LA NOVELA NEGRA COMO FUENTE

El nombre de José Pablo Feinmann empezó a tener mayor difusión a partir de la película argentina *Los últimos días de la víctima*, dirigida por Adolfo Aristarain y estrenada en 1981 con notable éxito de público. La novela había aparecido como *Últimos días de la víctima* en 1979 editada por Feinmann, nacido en Buenos Aires en 1943, es un hombre

▲ José Pablo Feinmann: *Los últimos días de la víctima*, Hachette, Buenos Aires, 1979. *Ni el tiro del final*. Pomaire, Buenos Aires, 1982.

que viene de la filosofía y como tal publicó el libro *Filosofía y Nación* y ahora acaba de terminar una "historia de pensamiento argentino de 1810 a 1880".

En un reportaje publicado por el diario *Clarín* (12-8-1982), Feinmann declara: "Me angustia tener 39 años y que digan que soy un autor joven, porque no es cierto. Me angustia que nos hayan hecho perder tanto tiempo. Me angustia que gran parte de mi generación haya tenido que escaparse, que otros hayan muerto o desaparecido. Es un precio demasiado alto para una generación". Esta cita vale como acotación contextual a tener en cuenta, así como la alusión a su "generación" vale para recordar las especiales condiciones de la literatura argentina actual (y de los últimos seis años): gran número de escritores se hallan en el exilio escribiendo sobre el exilio y otros desde el propio país, escribiendo "novelas del exilio"; como exponente del primer caso se puede mencionar a Osvaldo Soriano (*Triste, solitario y final, No habrá más penas ni olvido, Cuarteles de invierno*); como ejemplo del segundo, a Ricardo Piglia (*Respiración Artificial*) a quien el mismo Feinmann incluye como "el escritor que en los últimos años más me interesa" y con el cual comparte "una convicción sobre la literatura en cuanto a la tarea de escribir bien". Pero se pueden agregar más elementos vinculantes entre uno y otro: 1º) Piglia transitó por el género policial (en 1975 ganó el concurso de cuentos policiales organizado por la revista "*Siete Días*" y dirigió la "Serie Negra" creada en 1969 por la editorial Tiempo Contemporáneo; 2º) también lo relaciona con Piglia la común "afición" por Borges —muy compleja y tributaria de la organización de la ficción en Piglia, corporizada en el nivel lexical en *Últimos días de la víctima*: "abominaba", "conjeturar", "cara minuciosamente arrugada", "bigotes unánimemente negros"— especialmente legible en el epígrafe de la novela: junto a la cita de Hammett ("Estaba parado en el umbral del *living-room*, con un revólver en la mano") está la de Borges ("Después, muy cuidadosamente, hizo fuego") perteneciente al cuento "La muerte y la brújula" (*Ficciones*). Las citas delimitan una doble adhesión y son también dos códigos de lectura superpuestos o dos claves de desciframiento:

a) *Borges*: la realidad puede no ser interesante, pero sí las hipótesis, dice Lönnrot en "La muerte y la brújula" cuando investiga los crímenes que se suceden. El perspicaz Lönnrot dilucida el enemigo de la cuarta muerte, o sea, lugar, fecha y hora, y allí acude— pero él es la víctima. Perseguidor-perseguido, mutación final que marca la simetría entre el cuento de Borges y *Últimos días de la víctima*, su cruce intertextual. Pero hasta llegar a ese trueque hay en el cuento un camino de enigmas resueltos quedando vacante el nombre de la cuarta víctima; en la novela de Feinmann existen pistas, anticipaciones, pequeñas fallas, algo oscuro e indeciso en el desarrollo del trabajo de Mendizábal que hacen ligeramente previsible el final; lo que persiste es un punto que no se aclara: las razones que sustentan el encargo de asesinato que el cuento de Borges deja explícitamente narradas.

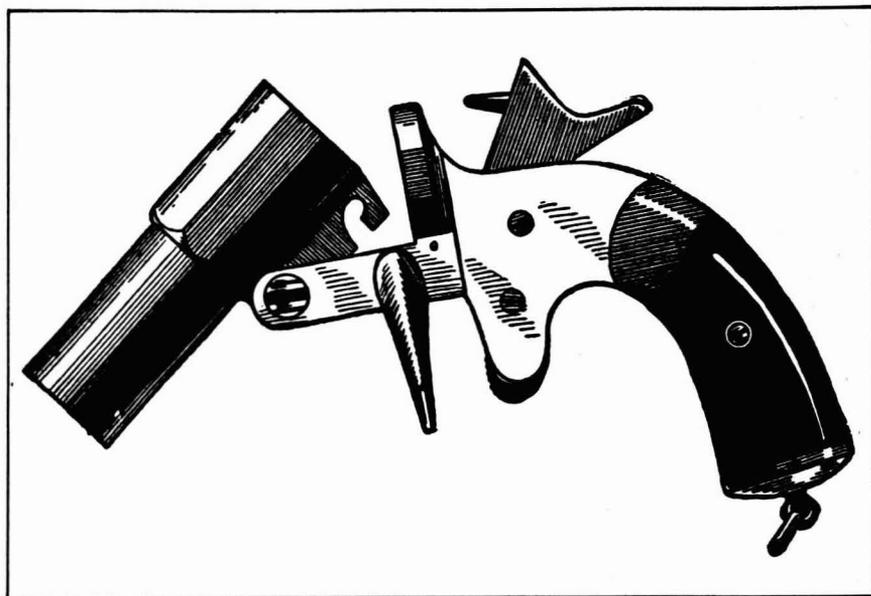
En síntesis, en el ámbito de las simetrías que pautan ambos textos y que a su vez los vinculan, se destacan dos: Lönnrot/Red Scharlach y Mendizábal/Külpe, perseguidores/víctimas y la transformación final. El minucioso trabajo realizado por los primeros miembros de cada día da (Lönnrot-Mendizábal) silencio al trabajo paralelo, casi idéntico de los segundos que verbaliza el trueque final.

2º) *Hammett*: *Últimos días de la víctima* se inscribe explícitamente en el género policial, y más específicamente, en la "serie negra" con su particular manera de representar las relaciones sociales marcadas por el dinero y la propiedad. Conviene quizás examinar someramente la historia del género policial en la Argentina, cuyo auge se sitúa en las décadas del '40 y '50, aunque es entre mediados de las décadas del '50 y '60 que arraigan en forma definitiva las propuestas de la novela "dura", tanto en sus vertientes de crítica social (Hammett, Chandler, Goodis) como en la línea "negra" de la novela de sexo, sadismo y acción (Spillane, Cheyney, Chase). Es importante destacar la carga de crítica social de estos relatos y el desmenoscaramiento de un sistema competitivo e individualista en el que se identifican dinero, poder y prestigio. Desde 1973 se conocieron en la Argentina muchos textos que revitalizaron el género: *El agua en los pul-*

*mones* de Juan Carlos Martini, *El jefe de seguridad* de Julio César Galtero; *Los tigres de la memoria* de Juan Carlos Martelli, *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano, ingenioso homenaje a la manera "hard-boiled" y al detective Philip Marlowe, espejo de los grandes héroes "quemados" y punto de referencia de toda una generación de escritores; *Un revólver para Mack* de Pablo Urbanyi, *Noches sin lunas ni soles* de Rubén Tizziani, *Su turno para morir* de Alberto Laiseca, etc. También hay que recordar aquí el papel jugado por Borges en la historia del cuento y de la novela policiales: la reivindicación del género, sus comentarios bibliográficos sobre textos y autores policiales, su carácter de director de colecciones (fue co-fundador del "Séptimo Círculo") y su misma condición de autor de algunos de los relatos más perfectos dentro del género.

*Últimos días de la víctima* recorre su propio sendero adscribiéndose a la filiación borgeana y apeándose al código de la "serie negra" o "dura" donde reside otro de los placeres de su lectura: en poder reconocerlo. Así y a diferencia de la policial clásica, comienza por romper con la idea de "enigma" como núcleo de la narración y trata, más bien, de brindar una descripción del mundo de la marginalidad, los negocios turbios, el sexo y la violencia. No hay un crimen anterior al relato sino que el relato coincide con la acción: el criminal es un profesional que no mata por razones personales, no hay lugar para los análisis psicológicos, etc. Texto dividido en tres partes —"Siguiendo a Külpe", "Buscando a Külpe" y "Final"— narra los pasos de Mendizábal, un profesional del crimen. El primer enigma aparece en el incipit mismo de la novela: quien le encarga el trabajo es el "hombre importante" los lectores desconocerán siempre su identidad así como Mendizábal no sabe por qué debe matar a Rodolfo Külpe. El segundo enigma se mantiene hasta el final y permite conjeturar distintas interpretaciones siempre adecuadas al verosímil genérico y textual.

Los preparativos para el crimen ocupan todo el espacio narrativo y llegan a configurar un obsesivo trabajo en el que el fin (matar a Külpe) no lleva implícito el despliegue persecutorio que monta Mendizábal: se muda a una pensión



frente al departamento de Külpe para "entregarse a esa fiesta excitante y secreta de conocer lo que él ignoraba, de observarlo, de sentirlo vivir y saberse a la vez dueño absoluto de su destino" (pág. 15); prepara las armas desdeñando las que matan solas; le saca a Külpe gran cantidad de fotos; lo sigue hasta la plaza en la que aquél se encuentra frecuentemente con una mujer y un niño; lo espía cuando llega a su departamento con Cecilia; visita el departamento y deja un rastro de su paso por él, una pequeña quemadura de cigarrillo en la cortina; se acerca a las dos mujeres y al niño, etc. El encabalgamiento de la huella borgeana que hace persistir el enigma, y de la "serie negra" que justifica los pasos de Mendizábal, son los puntos claves del interés del lector y el doble "enganche" de un autor que se inserta en el género policial para hablar de la violencia sin eludir la literatura.

La segunda novela de Feinmann, *Ni el tiro del final* (Ed. Pomaire, Bs. As., 1982) se aleja parcialmente de los códigos que pautan *Últimos días de la víctima* aunque persisten ciertas claves de la policial "dura".

Los signos dirigidos a la recepción, que encauzan su lectura, son sutilmente distintos: están corporizados en el título de la novela y en el de alguna de sus partes — "Susy Rivas e Ismael Navarro interpretan para ustedes", "La seducción del poder", "El lugar del crimen", "El lobo de la historia", "La fiesta" y "Ni el tiro del final" — e implican el

reconocimiento metonímico del título como perteneciente al tango "Desencuentro" de Cátulo Castillo ("Y en ese tu total fracaso de vivir/ni el tiro del final te va a salir"); la apelación del título de la primera parte, "para ustedes", se enlaza con lo anterior y constituye una especie de clave textual que el tema, la organización ficcional y el nivel lexical corroboran: la historia comienza en 1978 cuando Ismael Navarro (38 años) y Susy Rivas (30 años) llegan a Mar del Plata donde se encuentran con Pedro Bernstein, quien les consigue un trabajo en un bar nocturno a uno, como pianista, y a la otra, como cantante, y el que le encarga a Ismael que escriba para su revista "Historia de crímenes e iniquidades varias" un cuento al estilo "Jack el destripador" que Ismael llamará "El primo Matías" y firmará como Robert Jones. Más tarde, aparece Fernando Ortiz, abogado ocupado en seguimientos e investigaciones con la propuesta de un "negocio", un chantaje a Alejandro Salas, hombre de mucho dinero a quien Susy deberá "comprometer" eróticamente para que Ismael les saque unas fotos útiles para amenazarlo con mostrárselas a su mujer a la que ellos suponen, erróneamente, la poseedora de la riqueza. Pero el proyecto fracasa por una doble causa: porque Susy los traiciona y porque, en realidad, es Salas quien tiene el poder y su mujer es sólo una figura acostumbrada a sollicitar esos seguimientos que, a veces, el mismo Salas termina pagando. Este

fracaso lleva a Ortiz al intento de continuar con el proyecto por otra vía, investigando los negocios de Salas, pero lo matan. Con lo sintetizado queda hecho el bosquejo temático del texto: el fracaso que tocó a una generación de argentinos y que Ismael le describe a Susy así, hablando de Fernando: "Deletreamos juntos unos cuantos acertijos hegelianos, juntos nos emocionamos con el Prefacio de la *Fenomenología del espíritu*, juntos, como dos patéticos ignorantes pero juntos, creímos que nuestra generación cambiaría la historia y juntos estamos aquí, hoy, sin un mango y reventados. No es poca cosa para que te diga que es mi amigo" (pág. 82).

Si bien la organización temporal-causal es lineal, el discurso está entrecortado por el relato que Susy le va haciendo a Ismael, "post-festum", de la historia de la relación de ambos desde "su" punto de vista que justifica la traición final, y por los fragmentos del cuento "El primo Matías" cuyo engarce en determinado lugar de la novela no es caprichoso sino que amplía, en otro registro, lo que está ocurriendo o sucederá. Literatura de consumo incorporada al texto, no lejana a la parodia pero con una función adicional: inscribir la locura, la persecución y la violencia por un camino desviado del entretejido textual y que una generación de argentinos vivió y padeció de manera fatal.

En esa misma línea se hace inteligible el título de la novela, proveniente de la letra de un tango que tematizó el "desencuentro", el fracaso, el escepticismo, atrayendo un rasgo sentimental que se intenta distanciar con obstinación aunque se recaiga en él hacia el final del texto; la inflexión tanguera contribuye a confirmar ese ámbito de asfíxia, de caminos cerrados, de frustración y soledad que, por diferentes razones socio-históricas, el tango argentino registró y ahora lo hace esta novela.

El alejamiento de los códigos más evidentes de la "serie dura", la ampliación temática, la adhesión tangencial al tango, la precisión espacio-temporal (1978, Mar del Plata) historizan más esta novela que *Últimos días de la víctima*, promueven mediante la incorporación de objetos y hechos de cuya existencia extratextual se tiene conciencia un tipo de recepción quasi-pragmática y favorecen la identificación emocional, por lo menos, de un sector de una clase

social que se encuentra más que aludido, re-presentado en la novela. Esto no significa hablar del texto en términos de "realidad" como "contexto de causalidad" sino, más bien, de facticidad, es decir, de la remisión a algunos estados y procesos realmente acaecidos en un momento del pasado. La coincidencia de puntos de vista del narrador y de los otros personajes (Pedro, Fernando) descarta cualquier matiz de ambigüedad porque hasta la voz que disiente, la de Susy, finalmente deja abierta la posibilidad de un re-encuentro.

La re-presentación o el reflejo no son en sí mismos valores literarios pero si ubicamos la recepción del texto en sus coordenadas histórico-sociales y reconocemos una coyuntura —en la que los medios masivos jugaron un rol de gran trascendencia— marcada por una desinformación en la que confluyeron tres aspectos: la creencia del emisor de que sus enunciados eran verdaderos (error), la pretensión del emisor de hacerlos pasar por verdaderos (mentira) y la censura, encontrar un texto literario que ficcionaliza la facticidad o la hace posible y provee una historia individual hecha de "recortes", como una pieza arqueológica, reconstruida, no es nada desdeñable, sobre todo para muchos que todavía están juntando sus piezas para volver a empezar.

Ana María Zubieta

## CULTURA EN OPOSICION

Asistimos a la publicación de un libro especial. Ya sus autores, desde el prólogo, reconocen que la obra fue encargada en un principio por la editorial Salvat, que se desentendió luego del compromiso al tomar nota de su contenido y confirmar que las elucubraciones de Fernando Savater y de Luis Antonio de Villena habían llegado demasiado lejos. Pero lejos... ¿para quién? Obviamente, para los responsables de la casa editora de fascículos. Las páginas alusivas al

consumo de drogas, tratado sin mojigatería, a calzón quitado como prefieren decir sus autores, y la referencia al Opus Dei, aun sin mención expresa de la estrecha relación de Manuel Salvat con la herencia hecha iglesia de Escribá de Balaguer, eran temas vedados para la línea editorial de la empresa catalana, que prefirió escapar a sus obligaciones de contrato y eludir el choque frontal con la moral y las buenas costumbres. Así, pues, parece ser que incluso para hablar de inconformismo —previo encargo— hace falta apretarse la faja del recato y con los aires de un cirujano en trance llevar hasta la mesa de operaciones la heterodoxia para, una vez allí, bisturí en ristre, realizar una autopsia distanciada, sin apasionamientos ni preferencias, no fuéramos a sacudir la ira de los verdugos o, lo que es aún peor, resucitar al finado. De esta suerte, el libro que comentamos se ha convertido —antes de su multiplicación en la imprenta— en objeto de lesa moral para las buenas conciencias, cuando su intención, en todo momento, fue precisamente el cuestionamiento de esa misma moral, incluso bajo la forma de reflexión histórica.

La editorial Montesinos, nada afectada por el sarampión de una moralina que se intenta camuflar a golpe de títulos "marginales", decidió publicar la obra como parte de una colección divulgativa que comprende los más variados temas: desde el helenismo hasta la semiótica, pasando por los siempre cuestionables métodos de escolarización. Se trata de un loable esfuerzo por acercar al lector asuntos importantes que aún inciden en lo contemporáneo y que, en el caso concreto de la heterodoxia y la contracultura, se hilvanan con un estilo asequible, oportuno para el público hacia quien supuestamente se orienta la colección— pero en el cual señálese, Savater ve por momentos mermada su capacidad excepcional para el ensayo. Pese a ello, el filósofo se desenvuelve con soltura en las distintas épocas de lo oficial y lo oficioso e irrumpe en el zaguán de la historia para desempolvar los recuerdos (la actual pasión por las referencias sin fundamento hacen más meritoria la introspección) y presentarnos en un contexto donde las heterodoxias se enlazan en el tiempo como respuestas a la intransigencia de los amos del poder— cuya cerrazón, pa-

radójicamente, hunde muchas veces sus raíces en una ya desechada actitud también heterodoxa. Parafraseando a Cioran: "Los más feroces inquisidores se reclutan entre mártires a los que no se les cortó a tiempo la cabeza".

La oposición al sistema de turno —cada siglo tiene su dueño— entraña mucho más que una inconformidad acicalada por los tintes del esnobismo. Como afirma Savater en su aproximación a la ortodoxia religiosa, generadora siempre de herejías "... oponerse a las creencias religiosas vigentes en cualquier época supone rechazar el *sentido del mundo* aceptado por la mayoría y poner en tela de juicio la *legitimación* imperante del orden político e incluso de las costumbres cotidianas".

Quizá porque la burocracia eclesiástica —como señala el pensador español— ha sido pionera y modelo de todas las restantes burocracias y su clase sacerdotal espejo animado de los modernos sanedrines científico, artístico o financiero, la religión continúa siendo uno de los centros de polémica más activos en la sociedad contemporánea y sus escribas sigan mecando el resquemor de esos herejes acostumbrados a leer entrelíneas, cuando no obstinados paseantes del trecho más oculto de la vida.

Los goliardos —intelectuales y estudiantes de la Edad Media, agarrados al placer de la vida y amantes del cuerpo y la cultura—, los inquisidores, protestantes, utopistas científicos, filósofos, marxistas, freudianos, junto a sociedades secretas, mayos del 68 y nacionalismos, terminan por componer un cuadro de la ortodoxia contrapunteada siempre por el *no existencial* que habla de la zarandeada trayectoria del hombre desde que Galileo soltara en entredós esa blasfemia de la contrariedad: *Eppur si muove*.

El *Malleus Malleficarum*, delirante manual de antibrujería ideado por los inquisidores dominicos Sprenger y Kramer, ha sufrido algunas reformas al filo de los años, pero su esencia, continente de postulados incontrovertibles, sigue lozana en nuestros días. Ha cambiado el estilo y la burda cruzada a la quema de herejes ha devenido en sofisticado control de la disidencia, donde incluso el sistema se aviene a ciertas manifestaciones heterodoxas para acabar integrándolas a ese extraño código que la

▲ Fernando Savater y Luis Antonio de Villena. *Heterodoxias y contracultura*. Montesinos, Barcelona, 1982.

# RESEÑAS

cibernética se dispone a pregonar con la frialdad del mecano, ya en pleno umbral de la inteligencia artificial.

Este, así lo pensamos, podría ser uno de los mensajes de Savater o, al menos, una conclusión tácita de la lectura de su órbita mental alrededor de la heterodoxia en la historia. Es al final de su estudio cuando el filósofo se enfrenta a un tipo de heterodoxia que comienza a extenderse a finales de los años sesenta en el mundo industrializado y cuya motivación se origina en la marginalidad social de distintos grupos que con sus vindicaciones alborotan la parcialidad del sistema. "A partir de los años sesenta, el rechazo del sistema político en las democracias post-industriales de Occidente ha venido de grupos minoritarios cuyo principal motivo de unión no es tanto económico como el compartir una lacra o marginación social. Pero es que, además, las implicaciones político-económicas de estas reivindicaciones son muy directas..."

La segunda parte del libro está dedicada a la contracultura, que se presenta como una de las manifestaciones contra el sistema más impresionantes del actual siglo. Quizá por ello no hubiera estado de más englobarla en el apartado de las heterodoxias, aún a riesgo de restar espacio en beneficio de una mayor coherencia temática. Por que lo cierto es que De Villena encara movimientos y protagonistas ya reseñados por Savater en el capítulo correspondiente, cediendo lugar a una redundancia que en ocasiones podría incitar al lector al salto de página. Por encima de este lapsus de sintonización entre autores, el tratamiento ocurre con amenidad desde las primeras páginas donde ya se plantea lo equívoco del término *contracultura*. "Procede de la traducción literal del inglés *counter-culture*, cuyo sentido más exacto, sin embargo, sería *cultura en oposición*. O sea, no algo *contra* la cultura o adverso a ella, sino un movimiento *cultural* enfrentado con el sistema establecido y con los valores sociales dominantes en ese mundo: en una palabra con la NORMA entendida como incuestionable o inamovible. Por lo que la contracultura sería mejor entendida si la llamásemos *cultura marginal*, *nueva cultura* o, al menos, con esa expresión tan española, de tanto sabor lingüístico propio, de *cultura a la contra*..." Pese a la sugerencia de

conceptos afines y mucho más exactos, De Villena seguirá utilizando durante todo su discurso el de *contracultura*, suponemos que por razones de mera funcionalidad.

El germen de esa cultura "a la contra" que irrumpe en la historia en los años sesenta, se explica por una serie de factores —alejados en el tiempo y en el espacio— cuya convergencia posibilitará el primer fogonazo en la costa oeste de los Estados Unidos. El poeta Allen Ginsberg, el teórico Norman Brown, el siquiatra Abraham Maslow o el orientalista Alan Watts, son hombres todos ellos ligados directamente al grito juvenil californiano que luego prenderá en la mayoría de los países del hemisferio occidental. Las causas de la rebeldía son enumeradas por De Villena aún a riesgo de caer en la parcialidad de cualquier clasificación histórica: "...la gran decepción por la política clásica (comunista o capitalista) que no había sido capaz de evitar guerras calamitosas y terribles; estaba también el ger-

men de la rebeldía existencialista —que apostaba por la libertad del individuo y había llenado de canciones tristes y libros estupendos el París de los años cincuenta; estaba asimismo la rebeldía de los propios *beats* americanos que eran los padres más inmediatos de la nueva California; y estaba aún el descubrimiento del Oriente, el saber que en otros lugares del planeta se había intentado vivir de manera diferente y que esa otra forma no era necesariamente mala, como la mentalidad colonialista se empeñaba en demostrar."

Esta causalidad del fenómeno contracultural no nos parece demasiado acertada, en particular en lo referente al hastío por los sistemas políticos imperantes, cuando en esa época todavía en Europa se asistía a una enconada polémica que decantará fillos y antisovietismos a raíz sobre todo de la amarga experiencia de Checoslovaquia en su primavera del 68. A no ser que estuviéramos ante una minoría norteamericana, francamente intelectual, y consciente de los avatares internacionales (pocos son hoy en día los que detentan tal condición, y no sólo en Estados Unidos) y presta a entonar el canto de rebeldía en el momento en que lo exija la injusticia practicada allende las fronteras. Preferimos creer que esos decepcionados de la política clásica se asomaron más a la ventana del *establishment* capitalista —concretamente estadounidense— que a la de unos países comunistas que la gran mayoría de los norteamericanos conoce aún hoy sólo por vagas referencias.

De este modo, las causas enunciadas por De Villena es probable que actuaran más como catalizadores de un sentimiento de impotencia por trastocar el juego de un sistema que desde hacía tiempo era incapaz de ofrecer alternativas a esa asfixiante cotidianidad que el joven estadounidense sobrellevaba sin mirar atrás. La complejidad de un movimiento que en la *beat generation* encuentra su voz más refinada, debería haber reclamado mayor atención de De Villena en su estudio de la contracultura. Las menciones de Rimbaud o de Hesse, y las más generales del surrealismo, de los precursores románticos, de magos y místicos en una miscelánea difícil de digerir, empaña la exposición bien abordada en un principio por el autor y nos ofrece una visión cuarteada



Allen Ginsberg

del fenómeno contracultural.

Es indudable que el apremio del espacio y el tono exigido a la narración habrán actuado como rémoras en el desempeño de la labor de De Villena; quizá por ello —ya lo dijimos anteriormente— hubiera sido más oportuno agrupar bajo un único título de heterodoxias el doble contenido del libro. Para aquellos interesados en conocer alguna de las cumbres de la cordillera del inconformismo histórico, la guía didáctica de Montesinos puede ser un buen hallazgo. Aunque sigamos pensando que la divulgación temática de la cultura no tiene por qué rendirse ante un número asignado de cuartillas y menos aún cuando la ambición de un título como el que nos ocupa reclama siempre un contenido a la altura de las circunstancias.

Luis Méndez Asensio

---

## DE MÚSICA

### MUSICA POR ESCRITO

No dudo de que alguien haya dicho alguna vez que la música es para oírse y no para leerse; no dudo tampoco de que alguien haya inventado esta paráfrasis: un acorde vale más que mil palabras. En todo caso, desconozco el origen de estas citas, porque creo que las acabo de inventar. De todos modos, hablando de música por escrito, y particularmente de citas, resulta que hace poco tiempo cruzó mi camino un libro muy interesante, que trata precisamente de citas respecto a la música. La propia introducción del libro resulta muy instructiva; entre otras cosas, allí el editor Nat Shapiro señala el hecho de que al escribir de música solemos recurrir a

la metáfora, y de ello resultan imágenes triviales, vulgares, anodinas, oscuras, pretensiosas e insufriblemente románticas. Ni que decirse tiene que escribir bien sobre música es un raro don, y ha sido intentado a lo largo de la historia por toda clase de gente: Shakespeare, Milton y Plutarco, y los antiguos griegos y egipcios, y hasta algunos compositores como Wagner, Berlioz, Schumann, Debussy, Copland, Bernstein, Thompson y Stravinski, no faltando tampoco las colaboraciones de algunos críticos como Shaw, Mencken, Huneker, Newman, Rosenfeld y Rolland. El libro que nos ocupa contiene citas de todos ellos, y de muchos otros que se han atrevido a escribir sobre música; lo más notable del asunto es que algunas de las citas más memorables se deben a aquellos que no han tenido la música ni la crítica como profesión. Las fuentes de las citas que contiene este libro son múltiples: poemas, novelas, obras teatrales, cartas, diarios, biografías, historias, ensayos, entrevistas, *grafitti*, notas de programa, discursos, canciones, conferencias, sermones, películas, catálogos, anécdotas, tratados políticos, filosóficos y religiosos, proverbios, máximas, aforismos, bromas... y citas. El libro lleva como epígrafe una cita de uno de los más cáusticos comentaristas de la música, el fallecido director de orquesta inglés Sir Thomas Beecham: "No hay buenos libros sobre música." El libro editado por Shapiro se divide en ocho grandes secciones, cada una subdividida a su vez en varias partes. Y fiel al espíritu descriptivo con que encabezé esta nota, mencionaré esas secciones citando algunos ejemplos de las citas que contiene cada una.

La primera sección del libro se titula: *La música es... la música hace... la música significa...* He aquí algunas de las citas de esta primera parte.

Las matemáticas son música para la mente; la música es matemáticas para el alma.

Anónimo

No puedo concebir música que no exprese absolutamente nada.

Béla Bartók

La mejor música resulta siempre de los éxtasis de la lógica.

Alban Berg

Lo mejor de la música no se halla en las notas.

Gustav Mahler

La música es más que la combinación de sonidos. Es los colores también. Veo las tonalidades como un arcoiris. Re mayor es amarilla. Si mayor es marrón. Si bemol es azul.

Marian McPartland

La música es el único arte que evoca la nostalgia por el futuro.

Ned Rorem

La segunda sección trata de *Creadores y componentes*, y los textos se refieren a la melodía, la armonía, el ritmo, los compositores, la composición y la vanguardia. Entre otros, éstos:

Los compositores deben escribir melodías que los choferes y mandaderos puedan silbar.

Sir Thomas Beecham

Una fuga es una pieza musical en la que las voces entran una detrás de la otra y el público sale uno detrás de otro.

Anónimo

Componer es como hacer el amor con el futuro.

Lukas Foss

Hay sólo doce notas. hay que tratarlas con cuidado.

Paul Hindemith

Strauss recuerda: Beethoven sueña.

Charles Ives

Si estuviera en mis manos, haría que todos los oratorios se cantaran con vestimentas de época. Con excepción, quizá, de *La Creación*.

Sir Ernest Newman

Denme una lista de lavandería y yo le pondré música.

Gioacchino Rossini

La tercera parte se titula simplemente *Exponentes*; trata de los directores de orquesta, los instrumentos y los instrumentistas, los conciertos, y el negocio de la música. Ejemplos:

▲ Nat Shapiro: *An Encyclopedia of Quotations About Music*. De Capo Press, New York, 1978.

# RESEÑAS

La atracción del público por el virtuoso es como la de la multitud por el circo. Siempre existe la esperanza de que suceda algo peli-groso.

Claude Debussy

Piano. Un utensilio de salón usado para dominar al visitante impeni-tente. Se opera oprimiendo las teclas del aparato y el espíritu de los que escuchan.

Ambrose Bierce

El sonido de un clavecín: dos esque-letos copulando sobre un techo de lámina galvanizada.

Sir Thomas Beecham

Violín. Instrumento para excitar el oí-do humano frotando la cola de un caballo sobre las entrañas de un gato.

Ambrose Bierce

La cuarta parte de este libro de citas es la que más directamente se refiere a los que escriben sobre música. Se titula *Proponentes y oponentes*, y trata de

crítica y críticos, y de la misantropía musical.

Un crítico es un manojó de prejuicios atado levemente por un sentido del gusto.

Whitney Balliett

No hagan caso de lo que dicen los críticos; nunca se ha erigido una estatua a un crítico.

Jan Sibelius

Tuve otro sueño sobre los críticos de música. Eran pequeños, como roedores, con los oídos cerrados con candados. Parecían escapa-dos de una pintura de Goya.

Igor Stravinski

La música es hoy el arma principal usada para convertir lo perverso en glamoroso, emocionante y atrayente. La música se usa para ridiculizar la religión, la morali-dad, el patriotismo y la producti-vidad, y al mismo tiempo para glorificar las drogas, la destruc-

ción, la revolución y la promiscui-dad sexual.

Gary Allen

Toma veinte años el convertir una monstruosidad modernista en una curiosidad artística, y otros veinte el elevarla al rango de obra maestra.

Nicolas Slonimsky

La quinta sección, titulada *Levantad todas las voces*, trata de las palabras en la música, de las canciones, los cantantes y la ópera.

Las canciones más angustiosas son las más bellas, y algunas de las inmortales son sólo lágrimas.

Alfred de Musset

Hay tres sexos: hombres, mujeres y tenores.

Anónimo

Un tenor no es un hombre, sino una plaga.

Hans von Bülow

El *bel canto* es a la ópera lo que el salto de garrocha es al ballet: la glorificación de las proezas del in-térprete, y no de la imaginación del creador.

Ned Rorem

La ópera surge cuando un tipo es apuñalado por la espalda, y en vez de sangrar, canta.

Ed Gardner

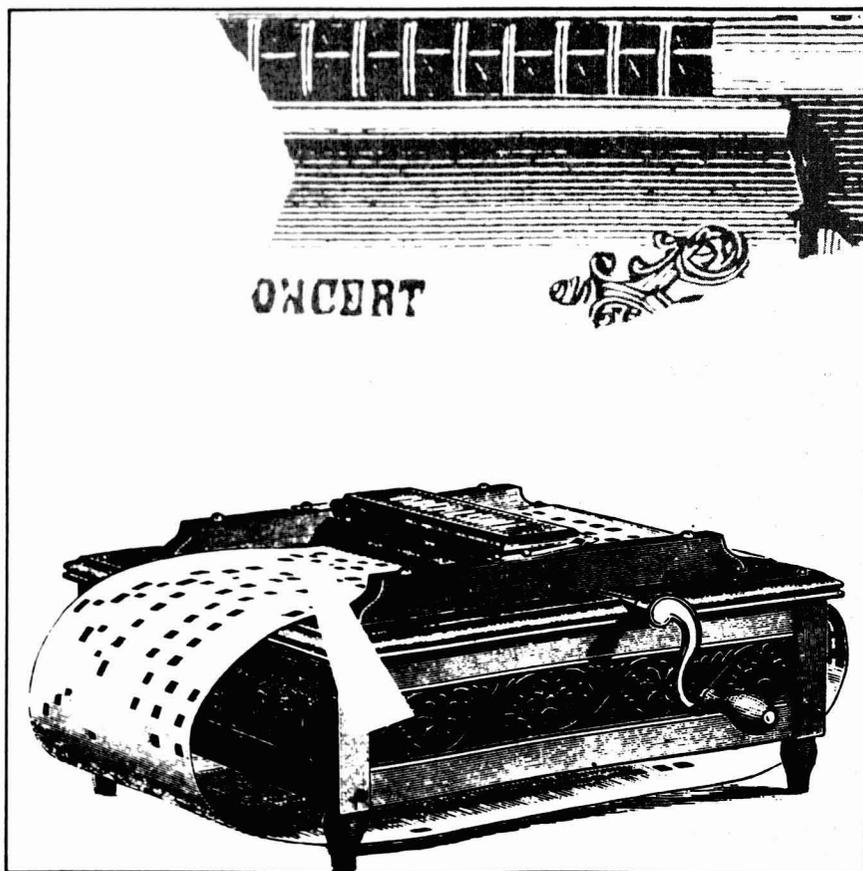
La ópera en inglés tiene tanto senti-do como el beisbol en italiano.

H. L. Mencken

La sexta parte de nuestro compendio de citas es la más extensa, y quizá la más interesante. Lleva como título *El arte universal* y consta de 20 sub-secciones en las que se tratan, entre mu-chos otros temas, la educación y el na-cionalismo musical, la música como te-rapia, el contenido social de la música y los placeres derivados de ella.

Después de tocar Chopin, siento ha-ber estado llorando sobre pecados que nunca cometí, y guar-dando luto por tragedias que no son mías.

Oscar Wilde



# RESEÑAS

Un verdadero amante de la música es aquel que cuando oye a una soprano rubia cantando en la tina aplica el oído al ojo de la cerradura.

Anónimo

Qué bien suenan la mala música y las malas razones cuando uno marcha contra un enemigo.

Friedrich Nietzsche

La música debe ser hecha popular no rebajando el arte, sino elevando al pueblo.

Henry Cleveland

No puede existir música sin ideología.

Dimitri Shostakovich

El problema con la apreciación musical es que a la gente se le inculca demasiado respeto por la música; debería, en cambio, enseñarse a amarla.

Igor Stravinski

Un ruso es un anarquista; dos rusos

son una partida de ajedrez; tres rusos son una revolución; cuatro rusos son el Cuarteto de Cuerdas Budapest.

Jascha Heifetz

La séptima sección se titula *Música para millones*, y apartándose en general de la música de concierto, ofrece citas diversas sobre el jazz, el rock, la música popular, la música folklórica y la música para cine y teatro.

El jazz es la expresión de protesta contra la ley y el orden, el elemento bolchevique licencioso tratando de expresarse a través de la música.

Anne Shaw Faulkner

Alguien dijo alguna vez que todos los negros tienen ritmo. Tonterías.

Ray Charles

Es posible especular que todos los blancos podrían ser borrados de la historia de la música sin alterar mayormente su desarrollo.

Ralph J. Gleason

Los jóvenes de hoy tienen razón respecto a la música que escuchaban sus padres: la mayoría era basura. Los padres tienen razón sobre la música que escuchan sus hijos: la mayoría es basura.

Gene Lees

La música de cine es ruido. Es aún más dolorosa que mi ciática.

Sir Thomas Becham

Mi única inspiración es una llamada telefónica de un productor.

Cole Porter

Finalmente, llegamos a la última parte de la enciclopedia de citas. Se titula *Metafísica, metáforas y miscelánea*, y creo que su título se explica por sí mismo. Éstas son algunas de las citas de esta sección:

Si el hombre es la tónica y Dios la dominante, el Diablo es la subdominante y la mujer la relativa menor.

Samuel Butler

La arquitectura es, en general, música congelada.

Friedrich von Schelling

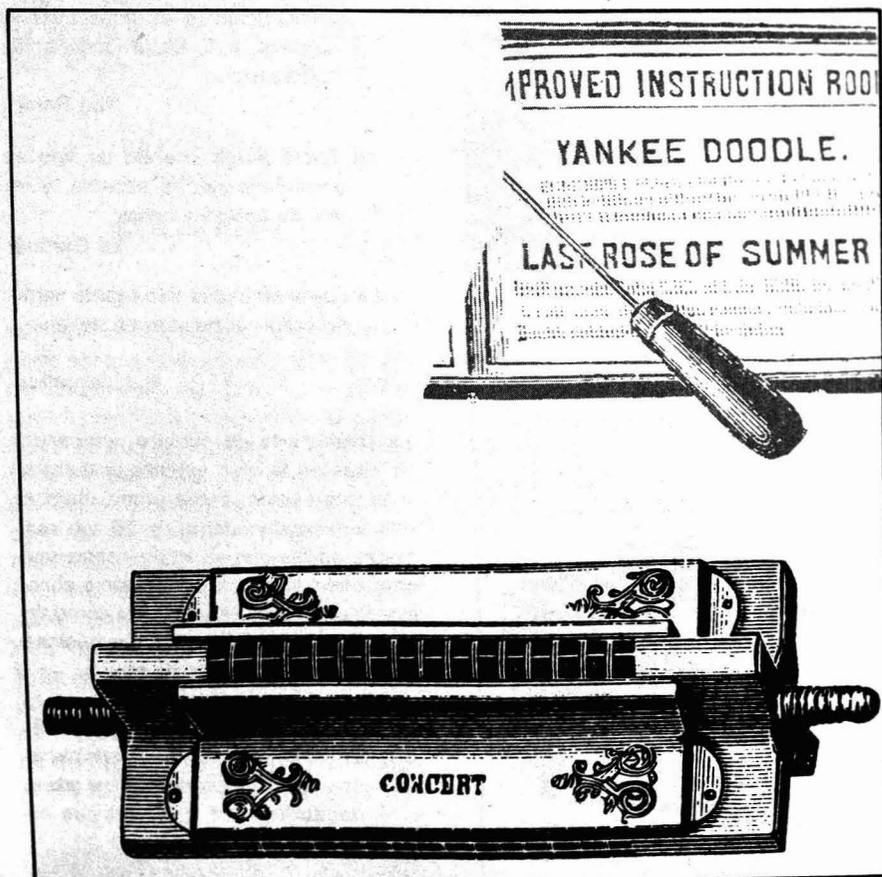
Por los habanos que fuman y los compositores que aman, conoceréis la textura de las almas de los hombres.

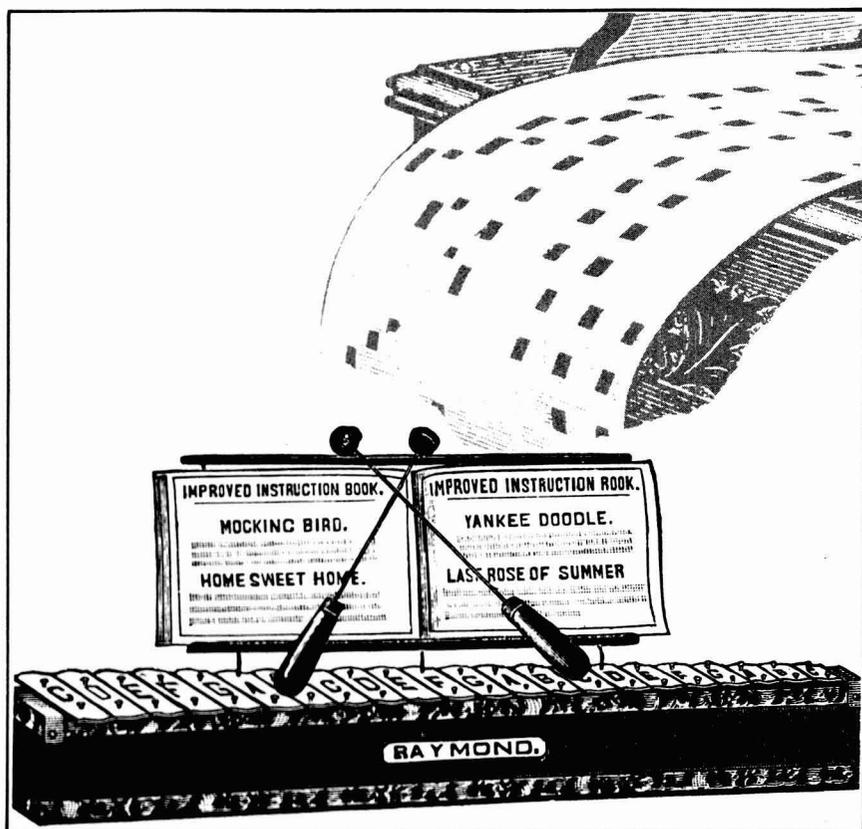
John Galsworthy

Sin música, la vida sería un error.

Friedrich Nietzsche

El libro se complementa con un muy detallado índice analítico, útil para el curioso o el estudioso que quiera encontrar la cita ideal para un epígrafe. Me parece que hasta la fecha no existe una traducción al castellano de este libro, y creo que sería por demás útil para todos aquellos que leen y escriben sobre música que alguien se diera a la tarea de verterlo a nuestro idioma. Las citas que he elegido para esta nota son un mínimo fragmento que apenas permite vislumbrar todo lo que de rico, paradójico, contradictorio, fascinante y divertido contiene el compendio. Finalmente, después de leerlo, y de recordar cuántas cosas se han dicho y escrito sobre la música, no puede uno menos





que guardar una clara memoria de una cita del crítico vienés Eduard Hanslick:

La música es su propio significado.

## II

A últimas fechas, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México ha estado distribuyendo gratuitamente entre los asistentes a sus conciertos, ejemplares de unos pequeños folletos llamados *Guías para el oyente*. Hasta la fecha, se han publicado, con el co-patrocinio de FONAPAS y la propia orquesta, los tres primeros de la serie. En cada uno de ellos, y en menos de una veintena de páginas, se intenta dar al público inexperto una visión muy general y primaria sobre algún tema pertinente a la música de concierto; huelga decir que muchas de las informaciones contenidas en los folletos pueden aplicarse a toda la música en general.

El primero de los folletos se titula *La orquesta*, y contiene una introducción general a las características de una orquesta sinfónica moderna, así como la descripción de los instrumentos, algu-

nas cuestiones técnicas de interpretación y la distribución instrumental en la orquesta. Hay también algunos comentarios sobre la disciplina orquestal, el trabajo del director y del concertino, y ciertos datos sobre las intervenciones de coros y solistas con las orquestas, así como de algunas peculiaridades de la administración de un conjunto sinfónico. Entre los datos interesantes que se mencionan en esta primera *Guía para el oyente* está el hecho de que en los Estados Unidos existen cerca de 1,500 orquestas sinfónicas, mientras que en México existen alrededor de una docena.

El segundo de los folletos lleva como título *La melodía*. En él se mencionan los intervalos, se explora en su aspecto general la diferencia entre lo cromático y lo diatónico y se hace una historia condensada del desarrollo de la melodía y sus funciones en la música occidental. Para ilustrar algunas de las características importantes de la melodía y sus funciones, se emplean como ejemplos el Himno Nacional Mexicano y un fragmento del *Agnus Dei* litúrgico. Se señala la importancia de Guido D'Arrezzo en la invención de la escritura

musical y se dan algunas nociones fundamentales de contrapunto a partir del canon de *Frère Jacques*. De ahí se pasa a breves descripciones de formas musicales elementales: canción, madrigal, ronda. Se mencionan tangencialmente las músicas orientales y autóctonas y el uso de la escala pentátona, y se hace referencia a la música serial, al dodecafonismo y a la música electrónica. Las sinfonías V y IX de Beethoven son utilizadas como ejemplo de algunas consideraciones sobre la melodía.

Finalmente, el tercer folleto está dedicado a *Metro, ritmo y formas musicales*. Se habla en él de los ritmos naturales básicos, y se trata la rítmica y la métrica musical a partir de la métrica literaria y poética, de los acentos y los periodos en el texto escrito. De ahí se pasa directamente a los ritmos musicales básicos, los compases principales y la división temporal de la música. En seguida, algunas explicaciones generales sobre las formas musicales tales como la suite y la sonata, para terminar con una exposición general de las características de la forma sinfónica. El autor de estos tres primeros folletos es Eduardo Hernández Moncada, músico que fuera ayudante de Carlos Chávez en su Taller de Composición Musical, y que dirigiera, en la época de Chávez, la Orquesta de la Ópera.

Analizando estos breves folletos se detecta en ellos, como era de esperarse, una tendencia a la simplificación, tendencia que quizá sería censurable en otro tipo de textos pero que aquí se antoja adecuada si se considera el nivel ínfimo de conocimientos musicales que nuestro público tiene. La publicación y distribución de estas *Guías para el oyente* parece ser un experimento interesante, y es de esperarse que los asistentes a los conciertos los lean en vez de dejarlos abandonados en las salas de conciertos. Si estos folletos permiten que nuestro público eleve un poco sus conocimientos musicales, y con ello adquiera un mayor respeto por la música, y aumente su capacidad para disfrutar y apreciar el fenómeno musical, serán entonces una adición bienvenida a una de las partes más ignoradas del quehacer musical en nuestro país, que es, precisamente, la intención de educar al público.

Juan Arturo Brennan

**LA EXTENSION UNIVERSITARIA EN AMERICA LATINA.  
SUS LEYES Y REUNIONES.**

Judith Licea de Arenas

**Prólogo: Jorge Mario García Laguardia** \$ 60.00

**LA UNIVERSIDAD LATINOAMERICANA COMO  
CONCIENCIA.**

**Francisco Javier Palencia** \$ 120.00

**RECUERDOS DE UN PREPARATORIANO DE SIEMPRE.**

**Manuel González Ramírez** \$ 150.00

**LOS TRABAJADORES Y LAS PRESTACIONES SOCIALES.**

**Mario Monteforte Toledo** \$ 120.00

**LAS EMPRESAS TRASNACIONALES EN MEXICO Y  
AMERICA LATINA.**

**Varios Autores** \$ 250.00

**LOS CIEN DIAS DEL QUIJOTE.**

**Luis G. Alcérreca** *tela* \$ 500.00

**METODO CLIMATICO DE FINA EN LA APLICACION DE  
LA AGRICULTURA EN EL ESTADO DE AGUASCALIENTES.**

**Juan Carlos Gómez Rojas** \$ 150.00

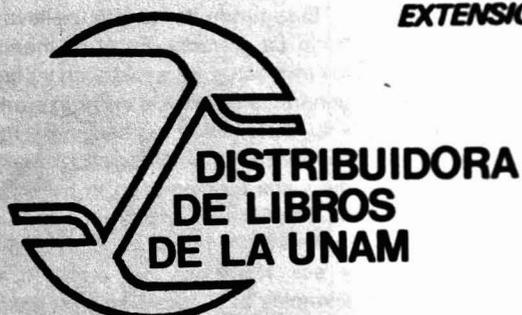
**RELACIONES GEOGRAFICAS DEL SIGLO XVI:  
GUATEMALA 1.**

**Edición: René Acuña** \$ 350.00

**RELACION BREVE DE LA CONQUISTA DE LA  
NUEVA ESPAÑA.**

**Fray Francisco de Aguilar** *rústica* \$ 150.00

**EXTENSION UNIVERSITARIA**



**ALMACEN CENTRAL**  
Porto Alegre 260 Col. San Andrés Tetepilco  
Ventas 674-20-31

**LIBRERIAS UNAM:**  
Insurgentes Sur 299. Palacio de Minería,  
Zona Comercial C.U.



**marcel schwab:** el arte • **panorama de la poesía turca contemporánea** • **francisco José paoli:** el escritor y la política • poemas de **cintio vitier, jaimé valdivieso** y **francisco elizalde** • narraciones de **eduardo galeano** • textos de **santos balmori** y **josé luis orozco** • **bestiario** y **babel** (reseña de libros y crítica de arte) • ilustra: **santos balmori** • revista de la dirección de difusión cultural • publicación mensual • vol. III, octubre de 1982 • medellín 28, col. roma, méxico, d.f. c.p. 06700 tels. 5-11-61-92 y 5-11-08-09, ext. 17 •

**a del npo 26**

**casa del tiempo 26**

**UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA**



**SELECCION DE PROGRAMAS PARA EL MES DE SEPTIEMBRE / 1982**

- Sábado / 20:30 horas  
**EL NACIONALISMO EN LA MUSICA LATINOAMERICANA**  
Por Patricia Revha
- Lunes / 20:00 horas  
**PROGRAMA PARA LA RED UNIVERSITARIA MEXICANA**
- Viernes / 19:15 horas  
**HOY... EL HOMBRE**  
Tomás Gerardo Allaz
- Lunes / 14:30 horas  
**CRONICAS DE LA CIUDAD**  
Citlali Ruiz
- Martes / 20:15 horas  
**FONOTECA RAUL HELLMER**  
Irene Vázquez
- Lunes, miércoles y viernes / 17:15 horas  
**RADIO UNIVERSIDAD EN EL MUNDO**  
Ramiro Ruiz
- Viernes / 19:00 horas  
**PUNTO DE PARTIDA**  
Marco Antonio Campos
- Domingos / 9:30 horas  
Miércoles / 19:00 horas  
**EL RINCON DE LOS NIÑOS**  
Rocío Sanz
- REVISTA INFORMATIVA  
**PATRICIA VEGA**
- MARTES, JUEVES Y SABADOS / 11:00 horas





REVISTA DE LA  
**UNIVERSIDAD**  
DE MEXICO