

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE TOLEDO

ALBERTO
GIRRI
*Cámara
oscura*

CARLOS
MONSIVÁIS
*Sobre
Toledo*

JUAN JOSÉ
BARRIENTOS
*Ibargüengoitia
y la novela
histórica*

JAIME GIL
DE BIEDMA
*La noche
de San Juan*

EDWARDS /
DE CAMPOS /
MASOLIVER

JEANINE
BRUN-ROVET
*La anarquía
norteamericana*

James Joyce

Nueva época / Agosto de 1983

Librería Justo Sierra



Libros



antiguos,



agotados,



**con historia...
como nuestra librería**

**Antiguo Edificio
Preparatoria Nacional
San Ildefonso 28**



GACETA



860 KHZ
XEUW AM
96.1 MHz
XEUW FM
9600 KHZ
XEYU OC

RADIO UNAM



NOTICIEROS
8:00 A.M.
15:00 P.M.
22:00 P.M.

AMERICA: 1970-1980
UNA EMISION
DISTINTA

TEMPORADA 1981
OFUNAM

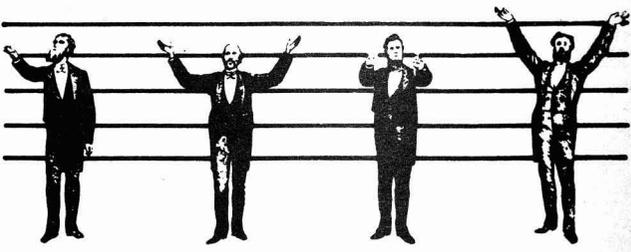
LA OPINION
DE LOS SUCESOS
SABADOS 20:00 HORAS

7 1/2 A LAS 8:30
LA MUSICA A TRAVES
DE SUS GENEROS
SABADOS 20:30

ESTE DIA...
CON ROLANDO DE CASTRO
LUNES A VIERNES
7:05 A.M.

CURSOS MONOGRAFICOS
MARTES Y JUEVES
8:45 HORAS

CONCIERTO MATUTINO
LUNES A VIERNES
9:30 HORAS



SUMARIO

Volumen XXXIX / Nueva Época, número 28, Agosto / 1983

- Juan Antonio Masoliver:** ¿Quién conoce realmente a Joyce?: **2**
Jorge Edwards: La batalla de James Joyce: **8**
Haroldo de Campos: Crepúsculo de ceguelocura cae sobre Swift: **11**
Jaime Gil de Biedma: La noche de San Juan: **14**
Juan José Barrientos: El grito de Ajeteo (Anotaciones a la novela de Ibarra sobre Hidalgo): **15**
Alberto Girri: Cámara oscura: **24**
Carlos Monsiváis: Que le corten la cabeza a Toledo, dijo la iguana rajada: **25**
Juan Arturo Brennan: Cantatas, óperas, insomnios (entrevista a Federico Ibarra): **30**
Jeanine Brun-Rovet: La anarquía norteamericana: la nación, el Estado y el ciudadano: **33**

RESEÑAS

LIBROS

- Luis Ignacio Helguera:** Cuarenta años después (*Los presocráticos*, de Juan D. García Bacca): **39**
Eduardo Milán: La cara blanca de la moneda (*La escritura blanca*, de Antonio Marimón): **40**
Rocio Montiel: Platón y el artista (*El fuego y el sol*, de Iris Murdoch): **41**

ACTUALIDADES

- Emir Rodríguez Monegal:** Diario de la UNESCO: **44**

Universidad Nacional Autónoma de México

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

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Administración: Carlos Angeles

Corrección: Jaime G. Velázquez

Suscripciones: América Breñalvírez

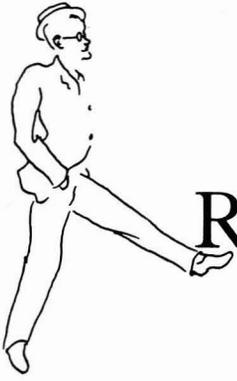
Oficinas: Avenida Universidad 3002, 04510 México, D. F.

Teléfonos 550 02 36 y 550 43 83

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: \$ 100.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 200.00

Suscripción anual: \$ 1,000.00 (35 Dlls. en el extranjero).



JUAN ANTONIO MASOLIVER

¿QUIÉN CONOCE REALMENTE A JOYCE?

Dublineses, Editorial Lumen, 234 págs., y Alianza Editorial, Madrid, 1981 (4a. ed.), 215 págs.
(Traducción de Guillermo Cabrera Infante).

Gente de Dublín, Editorial Tartessos, Barcelona, 1942, 245 págs.
(Traducción de I. Abelló).

Stephen el héroe, Editorial Lumen, Barcelona, 1978, 262 págs.
(Traducción de J. M. Valverde)

Retrato del artista adolescente, Editorial Lumen, Barcelona, 1980 (3a. ed.), 304 págs., y Alianza Editorial, Madrid, 1980 (3a. ed.), 288 págs.
(Traducción de Dámaso Alonso;
1a. ed., en Biblioteca Nueva, Madrid, (1926).

En este momento, tenemos ya aclimatado con dignidad prácticamente todo el *corpus* joyceano. Ha llegado el momento, pues, "de tomar posiciones, de compararlo, de idolatrarlo, de denigrarlo", decía el editorial de la revista barcelonesa *Camp de l'Arpa* en su número dedicado a Joyce.¹ En este mismo número, Gonzalo Torrente Ballester nos habla de la impresión que le produjo el *Retrato del artista adolescente* en la traducción de Dámaso Alonso,² y en la incompleta "Bibliografía de Joyce en español" el único comentario está dedicado a la traducción del *Ulises* de José María Valverde, "superior a la precedente", es decir, a la de Salas Subirat. Joaquín Marco, en *La Vanguardia* de Barcelona, nos dice que la traducción argentina no puede compararse a la que hoy gozosamente recibimos.³ Rodríguez Monegal, en la revista mexicana *Vuelta*, transcribe el comentario de Francisco Umbral ante la aparición del *Ulises* de Valverde: "Por fin tenemos una traducción al español de la obra inmortal de Joyce, porque esa edición bastarda que habían hecho los argentinos, que usaban palabras como nafta por gasolina".⁴ Monegal, reivindicando la traducción argentina, nos recuerda que Salas Subirat trabajó en su traducción durante veinticinco años. José María Valverde, en la bibliografía de su *Conocer a Joyce y su obra*⁵ (para Torrente "lo más completo, crítica e informativamente, de cuanto ha llegado a mí escrito en la Península") olvida citar el estudio crítico e informativamente completo de Manuel Arturo Vargas, donde también se explica el *Ulises* capítulo por capítulo,⁶ porque es de suponer que también él conocía el *James Joyce's 'Ulysses'* de Stuart Gilbert,⁷ que Val-

verde, "pudorosamente", no menciona en su estudio. En la lista de obras traducidas al castellano no aparece la versión de *Dubliners* de I. Abelló ni, peor todavía, la de Salas Subirat. Joaquín Marco, tras celebrar la nueva y muy hermosa traducción de *Dubliners* (la de Cabrera Infante), escribe: "La traducción de José María Valverde constituye uno de los máximos esfuerzos que puede emprender un escritor en cualquier lengua", lo que no es poca exageración, para concluir "sólo un poeta podía traducir la obra de otro poeta".⁸ Tal vez convendría subrayar aquí el papel del crítico ante las traducciones: todos sabemos el desprecio por las lenguas (producto del nacionalismo y enmascaramiento de la ignorancia) a lo largo de varias décadas de franquismo; el crítico es una de las tantas víctimas de este desprecio, y el escaso conocimiento de otros idiomas (Marco está entre las excepciones) explica que muy pocas veces haga referencia a la calidad de las traducciones. Salvo, naturalmente, si el traductor es, asimismo, un escritor conocido, en cuyo caso se da por sentado que la traducción no sólo es buena sino excelente. Esto es, ni más ni menos, lo que ha ocurrido con las versiones de José María Valverde (*Ulises* y *Stephen el héroe*). Dámaso Alonso (*Retrato del artista adolescente*) y Guillermo Cabrera Infante (*Dublineses*): el acopio de elogios sólo encuentra paralelo en la imprecisión de dichos elogios y la incapacidad de un análisis crítico. Que la traducción de L. Abelló (*Gente de Dublín*) haya pasado al olvido no hace sino confirmar lo que estoy diciendo. Este, y no otro, es el motivo que me ha llevado a ocuparme de las versiones que, con la excepción del *Ulises*, voy a comentar en este artículo.

No estoy diciendo toda la verdad: mi propósito inicial había sido el de poder entender mejor a Joyce a través de sus traductores, el de poder obtener otra lectura. La dificultad para traducir a Joyce, incluso desde la perspectiva privilegiada de hoy, es que hay que conocer toda su obra y tener en cuenta no sólo los niveles presentes sino también los ausentes. Es una obra única en el sentido de que es un universo recurrente, pero la originalidad está en que muchos aspectos visibles en el resto de la escritura aparecen asimismo como rechazados o, para decirlo con más precisión, *ocultados*, ya que la perspectiva es otra: sobre todo la distancia entre el narrador y su obra; el mundo autobiográfico es el mismo, pero el nivel de emoción es distinto. ¿Es posible captar en las traducciones esta unidad y este rechazo agresivo de la unidad?

¿Captar, asimismo, la concepción musical, de partitura, de los textos joyceanos? ¿Mantener esta concisión a veces crispada, otras luminosa, en su serenidad? ¿Estas descripciones neuróticamente minuciosas dentro de la tradición naturalista que son al mismo tiempo reconstrucciones hechas en la distancia de la memoria, pura evocación? Nos recuerda Borges: "Presuponer que toda recombinación de elementos

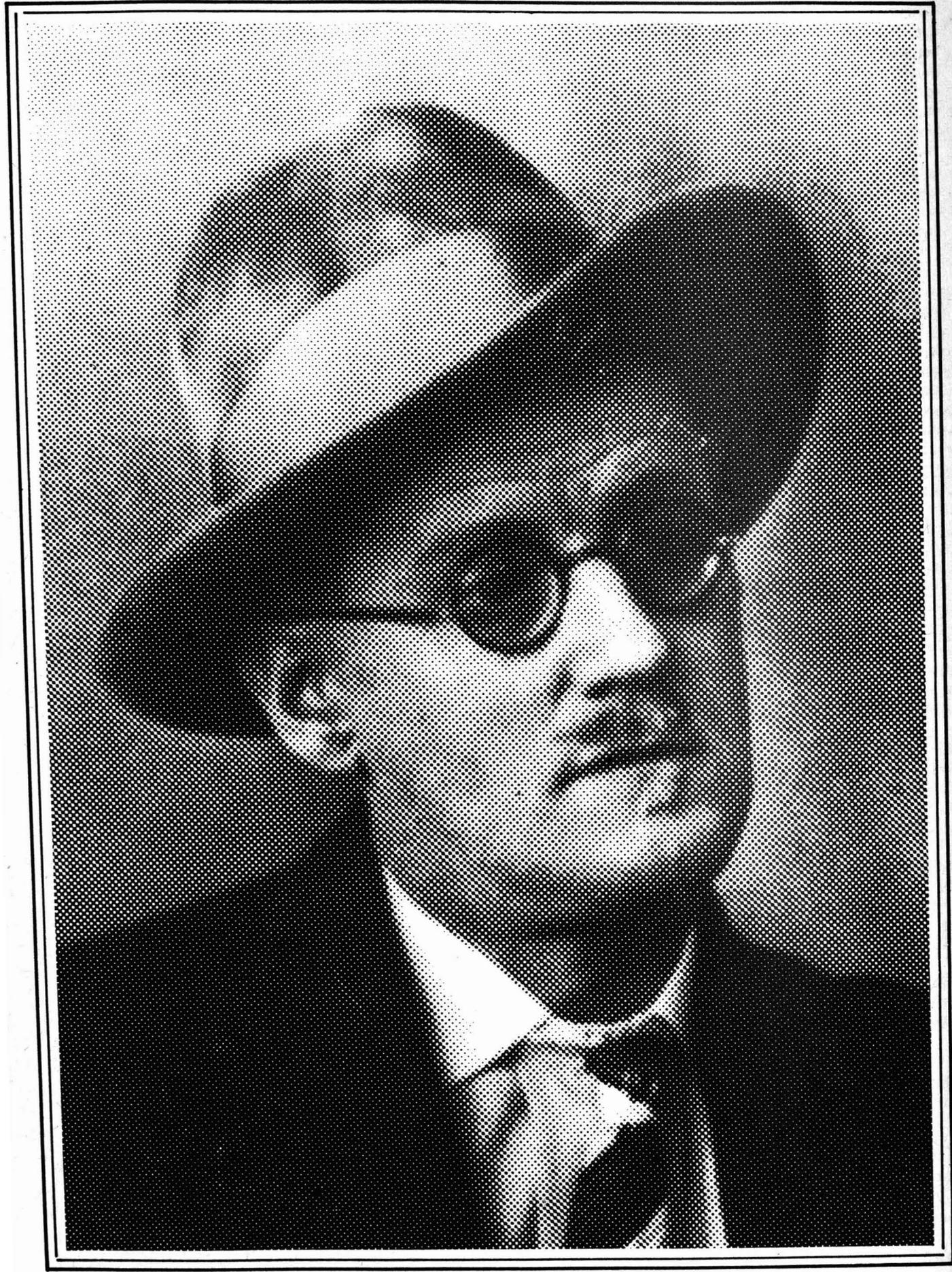
es necesariamente inferior a un arreglo previo es presuponer que el borrador es inferior al borrador, ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la superstición o al cansancio".⁹ Pero la realidad de las traducciones de Joyce al castellano ha eliminado mi estímulo inicial para sustituirlo por otro: la necesidad de desmitificar estas versiones. La lengua original posee una "ambigüedad", una libertad, que se encuentra también en la lengua traducida: sus únicos límites son el exceso de literalidad, que imposibilita todo sentido de perspectiva, y el exceso de libertad, que nos aleja del texto original. Y esto es lo que ocurre, en mayor o menor medida, con los libros que voy a comentar.

Para todos los libros he hecho un cotejo minucioso con el original de, aproximadamente, las 30 primeras páginas, y luego me he limitado a deducir los errores, "reconstruyendo" el original, método válido con un conocimiento decente de la lengua de partida, aunque es posible que se me hayan escapado errores todavía más graves de los que señalo. Las razones de la pobreza de las distintas versiones son varias, pero creo que fundamentalmente en Valverde no ha habido una relación normal entre el inglés y el castellano, y ha trabajado el texto tan de cerca que ha perdido todo sentido de perspectiva: el texto castellano está empequeñecido, aparece como un esclavo del texto inglés. En Dámaso Alonso hay una injustificada arrogancia ante el original, frecuente en los traductores que quieren imponer su traducción. Alonso cree, además, que basta con sustituir una tradición literaria por otra que es totalmente distinta pero que sigue siendo tradición literaria. Cabrera Infante es quien mejor ha entendido el espíritu joyceano, pero el suyo es el del Joyce de *Ulises*. Hay, además, varios factores en su contra: 1) a diferencia de Dámaso Alonso, el inglés pesa como exceso, no como defecto; 2) el escritor pesa sobre el traductor: hay libertades que ya no están en el "campo de la libertad" propio de cada lengua de que he hablado antes; y 3) en una traducción publicada en España para un amplio público lector dentro de la comunidad hispanohablante, y donde la cubana no va a ser precisamente la que domine, el exceso de cubanismos engece el texto.

Valverde, en el prólogo a su traducción de *Stephen el héroe*, señala "la mediocre, e incluso mala, calidad del estilo de Joyce en muchos trechos de estas páginas" (pág. 10) y "un estilo, no sólo rebuscado y vacilante, sino de decidido mal gusto", y teme que "los mismos lectores que aplaudieron mi versión de *Ulises* se inclinarán a pensar que esta vez he trabajado mal, siendo así que el criterio ha sido el mismo: el de la imitación fiel". Pasemos por alto este peligroso criterio de fidelidad, sobre todo porque líneas antes se nos ha dicho que "inevitadamente, esta traducción ha 'planchado' y homogeneizado un poco el extraño estilo". Subrayo, sin embargo, que pese a todo el esfuerzo que significa haber traducido el *Ulises*, no estoy entre los que aplaudieron y ni siquiera entre los que consideran esta versión muy superior a la de Salas Subirat. Valverde no sólo no menciona dicha traducción sino que posiblemente ni siquiera la ha consultado. Haberlo hecho no hubiera estado de más, porque tal vez Salas Subirat no llegó a traducir tan bien como Borges (aunque éste se limitara, eso es cierto, a la última hoja del *Ulises*), pero sí en más de una ocasión traduce mejor que Valverde, quien, curiosamente, no necesita del argentino para caer en argentinismos como "viejo" por "old man", "su viejo" por su padre ("his old fellow"), "fenómeno" por magnífico ("gorgeous") y algún que otro desaguizado que desaparece en *Stephen*,

donde también desaparecen localismos o casticismos que aparecían en *Ulises*, por ejemplo, un "olé" (pág. 90, vol. II) de puro añadido, o el tono de romance de la canción de 120, II, tal vez por influencia de la huella de la poesía tradicional española en la versión del *Retrato* del profesor Alonso.¹⁰ En la relación de Joyce con Nora Barnacle hay un declarado gusto por lo escatológico, reflejado literariamente en la *voyeurística* búsqueda del orificio en las estatuas por parte de Bloom. Pero en sus obras, Joyce apenas pasa de expresiones como "bloody" o "damn". "Coño, no le podía sacar de lo de este jodido" (pág. 453, I), "pero joder la olfatearon (pág. 303, I) etc., están fuera de lugar. En *Stephen* "era un ensayo de joderse de buenos" (pág. 104) por "abloody fine paper" (pág. 99) o "es una poesía tan jodidamente buena" (pág. 124) por "a good bloody poetry" (pág. 118) parecería una exageración, como lo es utilizar "jodiendo" cuando Joyce escribe "fornicating" (fornicando). Esta falta de matices, sin ser tan desproporcionada como en Dámaso Alonso, es frecuente; en estos casos, casi siempre se da un tono enfático, o se recurre a un vocabulario culto que no aparece en el original: "probatura" (pág. 33) por prueba; "una generosidad desatentada" (sic) (pág. 108) por "reckless" (pág. 102) (imprudente); "posición enfatuadora" (sic) (pág. 108) por "reckless" (pág. 102) (imprudente); "posición enfatuadora" (sic) (pág. 108) por "infatuating" (pág. 102) (embelesada). Muchas veces estos errores se deben a un exceso de literalidad, sin considerar el valor semántico que tiene la unidad de lenguaje en un contexto determinado; otras al más puro anglicismo léxico, sin significación alguna en castellano. Ya en *Ulises* tenemos "carcasas" (pág. 65, II) por "carcass" (sic) (pág. 548) (res muerta); "infantes recién nacidos" (pág. 65, II) por "new-born infants" (pág. 548) (niños recién nacidos); "conclusivamente" (pág. 66, II) por "conclusively" (concluyentemente); "labora" (pág. 71, II) por "labours" (pág. 554) (trabaja), etc. En *Stephen* "un asunto del corazón" (pág. 39) por una aventura sentimental ("an affair of the heart") (pág. 45); "pueblo" (pág. 48) por gente ("people") (pág. 52); "era el campeón de las mujeres" (pág. 62) por "the champion of women" (el paladín de las mujeres); "argumentación" (pág. 112) por "argument" (discusión); "estaba en estupendos términos" (pág. 150) por "on famous terms" (pág. 136) (excelentes relaciones).

Ya se sabe que uno de los mayores problemas de interferencia lingüística es el de las unidades de articulación y de partículas que en inglés sirven para dar una dinámica al idioma y que mantenidas en el castellano se convierten en encorsetadoras y pleonásticas. En Valverde aparecen con menos frecuencia que en Dámaso Alonso y con menor gravedad que en Cabrera Infante. De un modo u otro, hay una tendencia al alargamiento o ganancia semántica y a la redundancia inútil o ridícula como "un pajarito petirrojo" (pág. 60) o "de lo que pasa por ahí por Europa" (pág. 80), pero son descuidos tolerados en cualquier traducción. Son más frecuentes los anglicismos verbales, sobre todo el del uso del gerundio —que se advierte también en *Ulises*: "con las cerdas de su verruga en la barbilla reluciendo" (pág. 89, II); "la coleta subiéndose y bajando" (pág. 121, II)—, aunque sólo en algunos casos resulta estridente o demasiado obvia la interferencia: "le llegaban frases pidiendo ser explicadas" (pág. 23); "con su gravedad recubriendo un idealismo" (pág. 136). Son más numerosos los ejemplos de utilización equivocada de los otros tiempos verbales, a veces por "ultra-corrección" como "sus teorías, si bien fueran un poco inflamadas" (pág. 32), otras absolutamente incomprensibles e



imperdonables: "le llamó la atención que seguía enrojeciendo" (pág. 55); "había hecho colgar las piernas" (pág. 79) por había colgado; "empezaba a corregir" (pág. 199) por empezó a corregir, etc. También es frecuente en Valverde el anglicismo de las formas adjetivales, como "una piedra blanca plana" (pág. 68), "tortuosas maneras inesperadas" (pág. 31) o "esos estúpidos tontos de la gente" (pág. 116).

Es en estos desaciertos desde el propio castellano donde Valverde coincide más plenamente con los demás traductores. Ya en *Ulises* encontrábamos un orden anormal del discurso: "todo el tiempo maldito" (pág. 395, I), "ando buscando una muchacha para todo que tomar enseguida" (pág. 167, II), etc. Estas estridencias son mucho más descaradas en *Stephen*, sin que respondan a ninguna especial alteración en el texto inglés, y lo que para el lector son "audacias" de Joyce no son más que torpezas del traductor, que nos ofrece un texto exótico y absurdo: "Era bueno para mí entonces, quizá, pero ahora" (pág. 134); "¿por qué no vas nunca ya a casa?" (pág. 154); "le enseñó a Stephen la nueva revista Cranley" (pág. 185); "esta noche misma" (pág. 233). Hay soluciones de una increíble literalidad y que poco tienen que ver con Joyce o con el castellano: "hablaba con voz de tono muy alto" (pág. 54) por "in a high-pitched voice" (pág. 57) (con voz aflautada); "no estaba muy libre de bebida" (pág. 166) por "was not quite sober" (pág. 148) (no estaba demasiado sobrio); "no lo veo eso" (pág. 126) por "I don't quite see that" (pág. 116) (no me parece). Abundan también, aunque en menor proporción que en los otros traductores, las interpretaciones equivocadas del original, como "Estaba ahora en Australia en los bosques o no sé qué" (pág. 66) por "Out in Australia now -bushranger or somethings" (pág. 67) (Ahora está en Australia, de bandido o algo por el estilo); "un intenso pardo de suelo" (pág. 199) por "a truculent sodden brown" (pág. 175) (un agresivo pardo empapado).

Como ocurre con los demás traductores, Valverde no respeta las delicadas repeticiones de Joyce, que sirven para reproducir la entonación del habla irlandesa y también para que el eco de cada periodo permanezca, como un eco musical, en el periodo siguiente. Por el contrario, Valverde acude a una misma expresión incluso allí donde Joyce la ha evitado de forma visible, fenómeno de asociación mecánica frecuente, por otro lado, en los traductores profesionales. Así, en la pág. 99 repite la palabra "todo" tres veces cuando Joyce utiliza "any", "every" y "one and all"; "todo el mundo sacrifica la felicidad en el mundo" (pág. 228) (en Joyce: "everyone in the world", pág. 198). El encuentro de un mismo sonido se debe igualmente a inercia por parte del traductor e inevitablemente empaña la imagen que podamos tener del original: "sin ser exactamente desconfiados era un poco asustados" (pág. 117) (y adviértase la torpeza del castellano); "viajante de un negociante" (pág. 161) o, a niveles grotescos de ripio, "Ahí tiene una canción hermosa, llena de melancolía deliciosa y sin embargo -religiosa" (pág. 61) por "There is a song now, beautiful, full of lovely melody and yet -religious" (pág. 63). Valverde ha pecado de exageración.

La discusión sobre si es conveniente conocer un país o las costumbres de un país antes de traducir un texto nos llevaría a Bizancio; otro tanto ocurre con la formación cultural del traductor: lo importante, en todo caso, es que éste esté alerta ante referencias que no conoce bien. Cuando en *Ulises* Bloom compara a las mujeres con "Jerusalem artichokes" (pág. 491), Valverde lo traduce por "alcachofas de Jerusalén" (pág. 561, I) en lugar de aguaturma, y dado el origen judío de Bloom, el lector puede encontrar un sentido que no está

en el original; Simbad el Marino se convierte en "Simbad el Marinero" (pág. 302, II), etc. En *Stephen* las pruebas de ignorancia son decididamente más graves. *Twelfth Night* de Shakespeare (*Noche de Epifanía* o *Noche de Reyes*) lo traduce como "Duodécima noche" (pág. 21); traduce "elisabetianos" (pág. 37) por "Elizabethans" (pág. 43) (isabelinos), o "el jardín de Getsemaní" (pág. 182) por "the gardens of Gethsemanes" (pág. 161) (el huerto de Getsemaní). Esta misma ignorancia se refleja al dejar en inglés palabras que tienen un claro equivalente en castellano: no traducirlas supone dar un exotismo ausente en el original. Ya en *Ulises* aparece *schooner* (goleta) o *steeplechase* (carrera de obstáculos). Ahora vemos *Speaker de la Cámara* (Presidente de la Cámara), *nursery* (jardín de infancia) o *Book of Common Prayer* (breviario). Finalmente hay varias omisiones en el libro aunque, a diferencia de lo que ocurre en Dámaso Alonso, nunca llegan a afectar gravemente la lectura.

Si la traducción de José María Valverde me parece mediocre, literal, rígida y con un castellano, en ocasiones, muy deficiente (el capítulo XVIII es el mejor ejemplo), en ningún momento llega al pobrísimo nivel de la de Dámaso Alonso. Lo que sorprende es que el traductor, pese a su sobrado prestigio y a ser Presidente de la Real Academia Española, haya permitido su reedición cincuenta años más tarde sin alterarla en lo más mínimo. Tampoco deja de sorprender que las preguntas a Joyce (cuya contestación incluye Richard Ellmann en su *Selected Letters of James Joyce*)¹¹ sean las de un minucioso perfeccionista que acabará por publicar una traducción muy por debajo de lo esperado. Dado que la lista de errores sería inacabable, me limito a señalar algunos aspectos.

Como en *Ulises*, y en menor medida que en *Dublinenses*, aparecen los casticismos inoportunos y algunas expresiones coloquiales, e incluso anacrónicas, que se alejan del texto original "quíá" (pág. 111), o "cien beatas" (pág. 205) por "five bob" (cinco chelines) (12). Pero Dámaso Alonso peca por el extremo opuesto, por un lenguaje culto o de tradición literaria que no responde al original, ya que Joyce, para expresar la angustiada e inteligente pedantería del protagonista, juega más con la elaboración de conceptos que con un lenguaje directamente paródico y escandalosamente sofisticado que destruiría *directamente* al personaje. Nos encontramos aquí con "vedijas" (pág. 71) por "coils" (pág. 55) (espirales); "establia" por "cowyard" (pág. 59) (y, en todo caso, "establo" es "cowshed"); "alma conturbada" (pág. 92) por "disquieted" (pág. 72) (inquieta); "emergido" (pág. 92) por "emerged" (pág. 72) (surgido); "evento" (pág. 92) por "event" (pág. 72) (acontecimiento); "centurias" (pág. 118) por "centuries" (siglos); "sacudir prestos zurriagos" (pág. 220) (golpear rápidamente); "lapos en las costillas" (pág. 228) (golpes en el trasero); y así "prestamente" (pág. 60), "laceradas" (pág. 60), "barbián" (pág. 95), etc. En este mismo contexto de lengua "exótica" están los diminutivos hasta caer en la cursilería "trapisondilla" (pág. 59), "mala personita" (pág. 118) o "pililla del agua bendita" (pág. 73) por pila bautismal. Este gusto por el diminutivo tiene más que ver con el interés del traductor por la poesía tradicional que con la escritura de Joyce, una voluntad literaria explícita en "Ay mi niña linda,/ mi niña placentera" (pág. 103) por "My love she's handsome,/ My love she's bonny" (pág. 82) (mi amada es hermosa,/ mi amada es bonita). Para llegar a un insólito extremo de calderonigongorización: "Que aun, tuyos, a los ojos piedra imán,/ mirar lánguido y forma plena, son" (pág. 200).

En efecto, Alonso abusa de la traducción libre hasta el punto de mejorar el texto original: "said" (pág. 30) se convierte en "masculló" (pág. 38); "see that old chap" (pág. 35) (ves a aquel tipo) en "ves a aquel valiente" (pág. 45); "to work hard" (pág. 65) (trabajar mucho, o duro) en "trabajar con brío" (pág. 84), etc. Y, sin embargo, también aquí hay un exceso de literalidad y de anglicismos: "pedazos de transferencias" (pág. 74) por "transfers" (pág. 58) (calcomanías); "cuestión" (pág. 127) por "question" (pág. 90) (pregunta), etc. El texto está salpicado de impurezas, con adverbios innecesarios o rigidamente traducidos, pronombres personales redundantes, alargamientos torpes y muy forzados, como "le hizo girar tal como para hacerle volver" (pág. 295) (le hizo girar para hacerle volver) y varias veces "una vez y otra vez" (una y otra vez), con claros errores como "la niña de mi ojo" (pág. 45) (la niña de mis ojos); "una enfermedad de plantas" (pág. 25) (una enfermedad de las plantas) o, para curiosidad del lector, "como hijos de ira" (pág. 189) (como hijos de la ira) El orden sintáctico sufre de parecidas torpezas: "Amigo mío, aún no hemos jugado la última carta, Stephen" (pág. 78) (Stephen, amigo mío...); "por una eternidad toda" (pág. 178) o "el pensar que no se vería libre enteramente de él jamás" (pág. 182).

En cuanto a los anglicismos léxicos, "Roman Catholics" se convierte en "romanocatólicos" (pág. 41) (católicos), "they called us all the names in the world" (pág. 34) se alarga hasta un "nos llamaban todas las cosas que se pueden llamar en este mundo" (pág. 43) (nos llamaron de todo), "el cielo rasero" (pág. 79), de incomprensible significado, por "the lowering skies" (pág. 62) (el cielo encapotado). Las ganancias semánticas se deben, en general, al mismo motivo: a la obsesión por conseguir una fidelidad léxica en lugar de una fidelidad semántica o una unidad de pensamiento. El alargamiento de las frases se da en Dámaso Alonso a un nivel que no encontramos en los otros traductores y revela sordera ante el inglés y, sobre todo, ante el inglés de Joyce. Las seis sílabas de "an old schoolboy trick" (pág. 46) (una vieja treta de estudiante) se alarga en dieciséis sílabas con "es una treta de estudiantes ya muy antigua ésa" (pág. 59) o "shut up, will you" (pág. 98) (¿Queréis callar?) en "callad la boca, si no os da la gana" (pág. 125).

Múltiples son los errores de interpretación: "Dios le había dejado todavía" (pág. 148) por "God had spared him" (pág. 115) (Dios le había vuelto a perdonar); "Europa yacía, lejos" (pág. 199) por "lay out" (se extendía), en una de las diversas traducciones forzadas de "to lay" ("yacían... latas viejas" (pág. 163), "yacían cortezas" (pág. 193), "abandonó sobre el plato" (pág. 31) (puso en el plato), etc.; "su flecha de alarma que hiende el silencio" (pág. 300) por "the silence is cloven by alarm as an arrow" (pág. 226) (la alarma hiende el silencio como una flecha). Hay párrafos enteros casi incomprensibles y exclamaciones que no aparecen en el original. No sólo faltan palabras sino frases enteras y, si generalmente no traduce los nombres, Dominic Kelly (pág. 43) se convierte en Domingo Kelly (pág. 55) y Simon en Simón.

Excesivamente literal en ocasiones, excesivamente libre en otras, con errores de interpretación y descuidos en el texto, el *Retrato* de Dámaso Alonso es una auténtica caricatura del *Portrait* de Joyce. Nadie puede negar la dificultad enorme del libro, pero los errores están incluso en muchos pasajes de absoluta claridad, como puede verse a través de la mayoría de los ejemplos que he citado.

Por lo que se refiere a las dos traducciones de *Dubliners*, la de Abelló no he podido estudiarla con el detenimiento con

que he estudiado las otras. Me parece, en general, correcta, muy superior a las dos comentadas hasta ahora y con una lengua cuidada, sin estridencias, pero que no llega a reflejar la tersura y a la vez la complejidad del original. Podría decirse que se equivoca poco porque arriesga poco. En general, Cabrera Infante arriesga mucho más, suele mantener la concisión, el ritmo, los niveles rotos y primitivos de las conversaciones, etc., con momentos de brillantez. Sin embargo, tampoco debemos engañarnos: la traducción es irregular y aparecen los mismos defectos que en Valverde y Alonso, sólo que no tan acentuados. Los juegos de palabras tan típicos del Cabrera creador no aparecen en el original. "Es una suerte de hombre sin suerte" por "He's an unfortunate man of some kind" (pág. 115) (En algún aspecto, un desgraciado); "¿Qué es que es?" (pág. 133) por "What is it?" (pág. 116) (¿Qué hay? o ¿Qué pasa?); "apuro el mío puro" (pág. 78) por "I drink mine neat" (pág. 69) (yo me lo bebo solo, o a palo seco) (13).

Un problema más complejo es el de los cubanismos. No deja de ser verdad que la traducción está publicada en España y por lo tanto, en principio, para un público español. La traducción de Cabrera Infante suena, desde esta perspectiva, "exótica". Además, de la misma forma que gusta de incorporar juegos de palabras, creo que también le gusta acentuar el localismo. Para empezar, la abundancia de diminutivos ("cuartico", "calladito", "ratico", "saltico", "asuntico", "goticas" o "adiosito"), para llegar a lo que parece una parodia: "el cuerpo diminuto que había adornado tanto otrora. Halló que, para sus años, era un cuerpecito bien hechecito" (pág. 105); la repetición frecuente de "chico"; exclamaciones como "oncho", "moya", etc. Algunos términos son relativamente familiares por pertenecer a un área lingüística más amplia, como "cuadra" (manzana), "carros" (coches), "parar" (hospedarse), "saco" (americana), "tomar" (beber), "plata" (dinero), "tratar a la patada" (tratar mal), etc. A veces aparecen dos acepciones, como "chicharros" y "guisantes", "lasca" y "lonja", "tirabuzón" y "sacacorchos", etc. Otras son de localización más limitada: "cansón" (pesado), "colector" (revisor), "contén" (bordillo), y así "abofada", "verduta", "cocorotina", "halavevas", "retacería" o "Ahí mismo paso raya. Voy a hacer mi parte" (pág. 179) (Por esto no paso. Lo haré todo).

Sorprenden más, en Cabrera Infante, los errores desde el castellano: "árboles esmirriados" (pág. 120) por "gaunt trees" (pág. 106) (escuálidos); "caminar por entre la nieve" (pág. 188) por "in the snow" (pág. 164) (por la nieve); "blanca en canas" (pág. 198) por "with white hair" (pág. 172) (de cabello canoso o de pelo blanco); "dijo, dispuesto, Mister Cunningham" (pág. 169) por "promptly" (inmediatamente), ejemplo este último que se relaciona con la rigidez en la traducción del adverbio. Vázquez-Ayora, en su *Introducción a la traductología* señala, al hablar de los anglicismos de frecuencia, que "el traductor tendrá cuidado en no caer, por huir del adverbio en -mente, en el estribillo de igual monotonía: 'en forma continua', etc" (pág. 118) (14). Cabrera Infante cae en este extremo: "Eliza sentada tiesa" (pág. 15), "se rió ruidoso" (pág. 52), "mascujando mecánica" (pág. 125) y hasta "bebieron de ellas simultáneos" (pág. 135) por "simultaneously" (al mismo tiempo). Por otro lado, también cae con frecuencia en el anglicismo y comete errores de interpretación: "una mujer determinada" por "determined" (pág. 56) (resuelta); "lo golpeó la idea" (pág. 61) por "the idea struck him" (pág. 54) (se le ocurrió); "cobres" (pág. 104) por "coppers" (calderilla); el borde del periódico

“atisbando desde un bolsillo” (pág. 117) por “peeping out” (pág. 103) (asomaba). Son frecuentes también los gerundios por calco del inglés: “sus memorias gradualmente dando lugar” (pág. 71); “continuó Gabriel, su voz cobrando una entonación” (pág. 212), etc. Como en los otros traductores, hay anomalías en el empleo de los tiempos verbales: “Parecía haber olvidado su liberalismo de hace poco” (pág. 27); “se sorprendió de que nadie habló ni le quitó la venda” (pág. 109). Los ejemplos de traducción literal son numerosos: “pastoreó al grupo hacia la política” (pág. 47) por “shepherded” (pág. 41) (condujo o desvió); las seis sílabas fonéticas de “any sixpence entrances” (pág. 30) (ni una entrada de seis peniques) se convierten en “ninguna de las entradas de seis peniques” (pág. 34); “it was twenty minutes to eight” (pág. 127) (eran las ocho menos veinte) en “faltaban veinte minutos para las ocho” (pág. 146); las cinco sílabas de “four was too many” (pág. 128) (cuatro eran demasiados) en “cuatro conciertos eran demasiados conciertos” (pág. 146), para llegar a niveles casi ilegibles como “te habrías agravado en un caso de siete días sin multa” (pág. 167) o “había un negro cantando principal en la segunda tanda de la pantomina” (pág. 206). O bien la traducción puede resultar ridícula como “las altivas paredes” (pág. 111) por “lofty walls” (pág. 98) (las altas paredes); los libros están en los anaqueles “arreglados por su peso” (pág. 111) por “bulk” (pág. 98) (tamaño) o “Atronadores aplausos acogieron a Mary Lane al ruborizarse...” (pág. 195) (Fuertes aplausos acogieron a Mary Lane mientras, ruborizada...). Igualmente ridículas resultan las escasas redundancias, como “comió la comida” (pág. 59) o “comía en una casa de comidas” (pág. 112).

Como los otros traductores, Cabrera Infante altera el texto para “mejorarlo” y elimina repeticiones del original; mantiene el literal e innecesario “¿sabes?” (“you know”); no elimina partículas, pronombres, etc., redundantes; “tal vez tengas tú razón” (pág. 127); en la página 155 repite “ella” seis veces en diez líneas; “no creo que sea justo que me haga usted a mí esta pregunta” (pág. 94). Finalmente, hay también errores de información: “a glass of bitter” (pág. 86) no es “un vaso de negra” (pág. 97) sino, por el contrario, de cerveza clara; “The union of the Latin and Greek churches” (pág. 153) no es “la unión de las iglesias latinas y griegas” (pág. 174) sino, como traduce más correctamente Abelló, “de la Iglesia romana con la ortodoxa”; tanto Cabrera Infante (“las sombrías, sediciosas aguas de Shannon”, pág. 232) como Abelló (“las oscuras y revoltosas olas de Shannon”, pág. 245) parecen ignorar que se trata de un río: las oscuras y turbulentas olas del Shannon, “the dark mutinous Shannon waves” (pág. 201).

Esta coincidencia de errores tal vez no sea enteramente casual y sirva para mostrar que Cabrera Infante puede haber conocido la traducción de Abelló (cosa que contaría a su favor), tan poco conocida por los críticos pese a ser superior a la de Valverde y muy superior a la de Dámaso Alonso. Cuando Joyce, refiriéndose a los nuevos carruajes, dice burlescamente “them with the rheumatic wheels” (pág. 14) (esos con ruedas de reumáticos), en un extraño descuido Abelló traduce “que tienen esas ruedas de neumático” (pág. 14) y Cabrera Infante “con neumáticos en las ruedas” (pág. 17). Por “what we used to call a jerry hat” (pág. 20) (que nosotros llamábamos orinal), Abelló traduce “un sombrero de copa alta que nosotros llamábamos de Jeremías” (pág. 22) y Cabrera Infante “un sombrero de copa alta de esos que llaman jerry” (pág. 24). “Where we ran the gantlet” (pág. 25) (donde salíamos ilesos) en Abelló es “donde pasábamos la

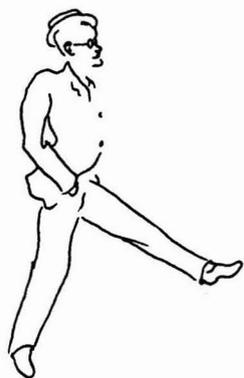
baqueta” (pág. 27) y en Cabrera Infante “donde pasábamos bajo la baqueta” (pág. 30). El nivel de competencia del inglés en Cabrera Infante es excepcional y explica en parte la extraordinaria libertad que ha sabido dar al castellano en *Tres tristes tigres* o en *La Habana para un infante difunto*. Sin embargo, en su actuación como traductor es muy inferior. En general, esta traducción se distingue de las otras por su exotismo.

En la traducción de Abelló hay también errores notables: “un poco antiguo” (pág. 8) por “vague” (pág. 9) (vago o impreciso); “Registro de Correos” (pág. 10) por “Post Office Directory” (pág. 11) (Guía de Teléfonos); “¿conservó el conocimiento?” (pág. 12) por “he knew then?” (pág. 13) (así que sabía); “él nunca olvidaba a Johnny” (pág. 227) por “the-never to-be-forgotten-Johnny” (pág. 186) (el-nunca-olvidado-Johnny). Se equivoca en la traducción de los números de una manera sistemática e incomprensible: “treinta y seis” (pág. 41) por “twenty-six” (veintiséis); “las diez” (pág. 123) por “nine o'clock” (las nueve); “sesenta años” (pág. 171) por “seventy” (setenta). También, dentro de los descuidos, deja palabras y frases sin traducir. Traduce unos nombres (“Elisa” por “Eliza”, “Jaime” por “James”) pero no traduce otros (“Frank”, “Harry”, “Bob”). No traduce “All right!” (pág. 21), “Bile Beans” (pág. 113), “corned beef” (pág. 118), etc. Pero el principal defecto con respecto a la de Cabrera Infante es que, mientras éste, en general, sabe mantener la concentración y las modulaciones del original, en Abelló hay una tendencia a la monotonía y a los alargamientos innecesarios.

Que el lector llegue a la única conclusión posible. Por mi parte, después de preguntarme qué queremos decir cuando hablamos de la influencia de Virginia Woolf, Henry James o Faulkner en nuestros escritores, me limito a regresar al principio de este artículo: “En estos momentos tenemos ya aclimatado con dignidad prácticamente todo el *corpus* joyceano”. A la luz de estos y otros acontecimientos, esta afirmación se me antoja, por lo menos, desconcertante.

Notas

1. *Camp de l'arpa*: Editorial del n.º 56, Barcelona, junio de 1978.
 2. Torrente Ballester, G.: “Mis lecturas de Joyce: Recuerdos”, en *Camp de l'arpa*, Barcelona, junio de 1978.
 3. Marco, J.: en *La Vanguardia*, Barcelona, 15 de abril de 1976.
 4. Rodríguez Monegal, E.: “Literatura y exilio”, en *Vuelta*, México, vol. 6, n.º 63, febrero de 1982.
 5. Valverde, J. M.: *Conocer a Joyce y su obra*, DOPESA, Barcelona, 1978.
 6. Vargas, M. A.: *James Joyce*, E.P.E.S.A., Madrid, 1972.
 7. Gilbert, S.: *James Joyce's 'Ulysses'*, Faber and Faber, Londres, 1930 (edición revisada, 1956). Versión castellana en Siglo XXI Editores, 1981.
 8. Vid. nota 3.
 9. Borges, J.L.: “Nota sobre el *Ulises* en español”, en *Los anales de Buenos Aires*, año 1, no. 1, Buenos Aires, enero de 1946.
 10. La numeración de las páginas corresponde a la edición de *Ulises* en Bruquera Libro Amigo, Barcelona, 1982 (5a. edición).
 11. Ellmann, R. (ed.): *Selected Letters of James Joyce*, Faber and Faber, Londres, 1975.
 12. La numeración de las páginas corresponde a la edición del *Retrato* en Lumen, Barcelona, 1980 (3a. edición).
 13. La numeración de las páginas corresponde a la edición de *Dublinenses* en Lumen, Barcelona, 1980 (3a. ed.).
 14. Vázquez Ayora, G.: *Introducción a la traductología*, Georgetown University Press, Washington, 1977.
- (*) Las ediciones originales de las obras de Joyce consultadas aquí han sido: *Stephen Hero*, Granada Publishing Limited, Londres, 1977. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Granada Publishing Limited, Londres, 1977. *Dubliners*, Granada Publishing Limited, Londres, 1977. *Ulysses*, The Bodley Head, Londres, 1960.



JORGE EDWARDS

LA BATALLA DE JAMES JOYCE

James Joyce nació en Rathgar, suburbio de Dublín, el 2 de febrero de 1882. En 1902 emprendió por primera vez el camino del exilio voluntario. Había llegado a la conclusión de que sólo a distancia podría escribir algo válido sobre su mundo, el mundo dublinés que amaba y detestaba y que sería la obsesión permanente de su vida. Aplicaría, desde sus veinte años, esa política de exilio y astucia, "exile and cunning", que proclama Stephen Dedalus en el *Retrato del artista adolescente*. Como lo revela su correspondencia, había puesto toda su atención en una frase de las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau: "Si uno desea dedicar sus libros al auténtico provecho de su país, debe escribirlos en el extranjero".

Hablar de "provecho de su país" en el caso de Joyce, que para la inmensa mayoría de la crítica es un ejemplo de creador puro, parece extraño. Sin embargo, podría sostenerse que Joyce, de un modo muy personal, fue siempre un nacionalista irlandés, a pesar de que se mantuvo lejos de toda organización patriótica. Incluso rechazó de plano una invitación de W. B. Yeats y de Bernard Shaw para incorporarse a una Academia de Letras Irlandesa. Sin embargo, desde el exilio, dedicó gran parte de su tiempo al estudio apasionado de su país. Nada escapó a su curiosidad: ni las antiguas mitologías irlandesas ni los más ínfimos detalles de su historia contemporánea. Su proyecto literario, que se fue haciendo más claro a lo largo de los años, consistió en construir una gran saga irlandesa y dublinesa.

En la primera etapa de su exilio, Joyce se instaló en París, en el barrio del Odeón, e intentó escribir y al mismo tiempo estudiar medicina. No sé si ya tenía conciencia de su parentesco intelectual con François Rabelais. Pasó hambres fenomenales, posiblemente exageradas por él mismo, ya que era, a juicio de algunos críticos, persona proclive a presentarse como víctima de la sociedad, individuo quejumbroso y contradictorio, que apenas recibía algún dinero se transformaba en anfitrión magnífico e insensato. Sus ambiciones juveniles fueron desmesuradas y bastante ingenuas. Anunció que iba a publicar un libro de canciones en 1907, una comedia en 1912, y un sistema estético, destinado a revolucionar la literatura moderna, cinco años más tarde. El anuncio no fue del todo inexacto. En 1917 se encontraba en plena escritura del *Ulises*.

Regresó a Dublín en 1903, debido a la súbita enfermedad y a la muerte de su madre, y emprendió el exilio definitivo al año siguiente, en compañía de Nora Barnacle, rumbo a Zurich, Trieste y, finalmente, Pola, un puerto del Imperio Austrohúngaro situado en el mar Adriático. Nora Barnacle era hija de un panadero de la ciudad de Galway. El joven Joyce la había conocido cuando trabajaba como camarera, des-

pués de haber huído de la casa paterna, en el Finn's Hotel de Dublín. La crítica supone que salieron juntos por primera vez el día 16 de junio de 1904, fecha precisa, en la ficción, del paseo más célebre de la literatura del siglo XX: el de Leopold Bloom por las calles, bares y prostíbulos dublineses, narrado en *Ulises*. Joyce bautizó ese día como "Bloomsday". Las cartas que escribía los 16 de junio de cada año iban seguidas de esa mención. Joyce celebraba los aniversarios con solemnidad y humor. Agradecía las cartas que le recordaban el "Bloomsday". Para sus cumpleaños, en el momento culminante de la noche, hacía un "pas seul", un paso de danza que consistía en un salto único, cruzando las piernas en forma de tijereta.

Desde los diferentes puntos de su desplazamiento por Europa, Joyce escribió un conjunto impresionante de cartas: cartas apasionadas, torturadas, lúcidas, humorísticas, inquisitivas, informativas, interpretativas, obscenas, burlonas, tiernas. Siempre, gracias a una extraña mezcla de talento y predestinación, tocó los límites de la escritura, actitud que se reflejó y que llegó a extremos desusados en su correspondencia. La selección más completa de estas cartas fue publicada por Richard Ellmann, biógrafo y especialista en estudios joyceanos, en Nueva York, en 1975, y acaba de aparecer en traducción española en la editorial barcelonesa Lumen.

Algunas de las cartas a Nora, escritas en 1909 y que Ellmann no se había atrevido a publicar en Estados Unidos antes de 1975, podrían disgustar a los lectores púdicos o de paladares demasiado sensibles. Creo que revelan una de las claves de la obra de Joyce: su condición de heredero de la ferocidad de Swift y del desenfado de Rabelais. A partir de esas cartas, podemos comprender mejor el episodio de Circe, en *Ulises*, más elaborado, pero no menos audaz en muchos pasajes, o el monólogo de Molly Bloom, la Penélope de Leopold Bloom, el *Ulises* moderno. Sospecho que Joyce, el irlandés, actuaba en alguna medida como provocador del puritanismo victoriano, la moral oficial de la Inglaterra de su época. Los libros de Joyce fueron objeto de una doble censura, ejercida con terrible intransigencia: la censura política del imperio británico, que no pudo tragar, por ejemplo, un diálogo de un relato de *Dublinenses* en que se hablaba de Eduardo VII, y la censura puritana, aplicada con el máximo de rigor por las autoridades aduaneras norteamericanas.

Después de once años interminables de litigio, *Ulises* terminó por caer en manos de un juez inteligente y humanista, el honorable John M. Woolsey, de la corte distrital de Nueva York, que destinó semanas a efectuar una lectura atenta del libro impugnado. Uno de los considerandos del fallo que dictó el honorable Woolsey dice textualmente:

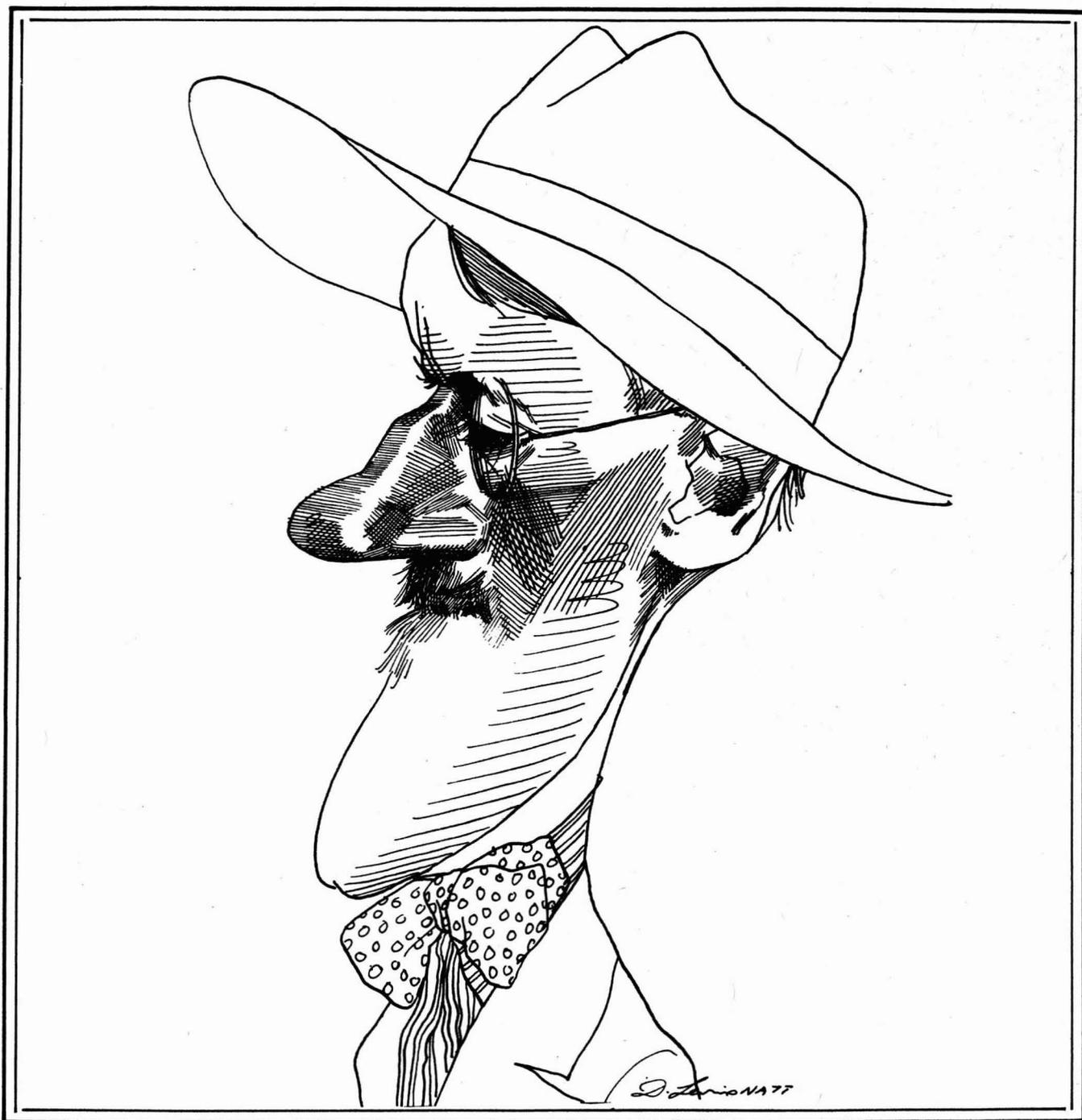
Las palabras que son objeto de crítica por obscenidad son

viejas palabras sajonas, conocidas por la mayoría de los hombres, y me atrevería a decirlo, por muchas mujeres, y son palabras que utilizan en forma natural y habitual, me parece, los personajes populares cuya vida, mental y física, Joyce procura describir. Con respecto a la aparición constante del tema del sexo en la mente de estos personajes, siempre debe recordarse que el lugar era celta y que la estación era la primavera.

Los considerandos del juez Woolsey servirían para justificar algunas páginas de la correspondencia. Richard Ellmann añade otro argumento: "Esa correspondencia merece respeto por su intensidad y sinceridad, y por constituir un testimonio de que Joyce cumplió con su declarada determinación de expresar todo lo que pensaba.

El asunto, para mí, va más lejos. Joyce, plenamente cons-

ciente de su condición marginal en la literatura inglesa, recupera la gran herencia rabelaisiana, renacentista, que recogía, a su vez, ricos elementos populares y carnavalescos, para emplear la expresión de Mikhail Bajtin, que se habían desarrollado en la Edad Media. En el *Retrato del artista adolescente*, Joyce se mantenía apegado a la llamada "prosa de mandarines". Su rebeldía intelectual y moral no se hacía extensiva al uso del lenguaje. A partir de *Ulises*, en cambio, unió la vanguardia a ciertas formas estéticas medievales, utilizando, por otra parte, aspectos de las antiguas mitologías, no sólo de la griega, sino también de la irlandesa, fenómeno, este último, especialmente notorio en el *Finnegans Wake*. Las cartas sobre *Finnegans* demuestran que realizó este trabajo —en que ruptura interna del lenguaje y rescate de mitologías iban unidos— a plena conciencia. Ello podría explicar su distancia e incluso su desdén frente a creadores de la especie



de Henry James o de Thomas Hardy, para no hablar de Bernard Shaw. Tampoco se salvó Marcel Proust. Un escritor inglés, Sydney Schiff, tuvo la mala ocurrencia de reunirlos en una cena en París, dada en honor de Diaghilev y de Igor Stravinsky, después del estreno de uno de los ballets rusos. Circulan numerosas versiones y leyendas sobre el diálogo entre Joyce y Proust. Algunos sostienen que Proust se quejó de sus dolores de estómago y Joyce de sus dolores de cabeza. A Frank Budgen, uno de sus mejores amigos y corresponsales, Joyce le dijo que la única palabra que habían utilizado había sido la palabra "no". Proust preguntó si conocía a la duquesa tal. "No", respondió Joyce. Una señora le preguntó a Proust si había leído algunas páginas de *Ulises*. "No", respondió Proust.

Aparte de las justificaciones morales o literarias, Joyce mantuvo una fidelidad angustiada, por momentos patética, y defendió a Nora de las críticas de los amigos y de la familia con una pasión conmovedora. Sabía que era una mujer ignorante, torpe, poco elegante, algo ridícula, pero permaneció junto a ella, perfectamente indiferente a las opiniones ajenas. Las cartas permiten comprender que Joyce encontraba en Nora esa veta popular irlandesa que dio origen al lenguaje de *Ulises* y de *Finnegans Wake*. Nora Barnacle era uno de los modelos de Molly Bloom, así como la doble personalidad de Joyce, su parte culta y su parte sensual y popular, daban origen a Stephen Dedalus (que ya firma así una carta de 1904) y a Leopold Bloom, el Odiseo de las tabernas y de los burdeles dublínenses, antihéroe de la épica moderna.

Algunos pasajes de la correspondencia iluminan notablemente la relación de Joyce con la ciudad de Dublín. Esa "hemiplejía o parálisis que muchos consideran una ciudad", escribe en una carta de julio de 1904 a C. P. Curran. Exiliado voluntario, Joyce se mantuvo paradójicamente fiel a su memoria dublínense. Extremando las cosas, podríamos sostener que se mantuvo fiel a un día en la historia de la ciudad de Dublín, el 16 de junio de 1904. Joyce tenía un talento analítico y a la vez totalizador, enciclopédico. Deducía de un detalle, de un día, incluso de una palabra, la historia completa de la humanidad.

En las cartas de la madurez, se advierte que Joyce cultivaba deliberadamente el conocimiento y la memoria del Dublín de comienzos de siglo. Una de sus parientes dublínenses, la señora de William Murray, parece haberle proporcionado información valiosa a lo largo de toda su vida, con admirable fidelidad y perseverancia. En carta del 21 de diciembre de 1922, enviada desde París, Joyce le escribe:

Me gustaría saber: si te envió un cuaderno con los nombres de esas personas en el primer renglón de cada página, ¿tendrías la amabilidad (cuando tengas un momento libre y se te ocurra algo) de escribir con lápiz o pluma algo digno de mención, detalles de vestidos, defectos, aficiones, aspecto, clase de muerte, voz, dónde vivían, etc., como hiciste con las preguntas que te envié sobre el comandante Powell: en mi libro comandante Tweendy, padre del señor Bloom? Todas ellas pertenecen a un mundo desaparecido y la mayoría parecen haber sido tipos muy curiosos. No tengo prisa. Podrías devolverme el cuaderno dentro de seis meses, si te parece, pero te agradecería mucho que pudieras recordar todos los detalles, pues probablemente seas la única que sepa cosas sobre ellos

Otra relación reveladora es la que mantuvo Joyce con su padre. También es la correspondencia de la madurez la que

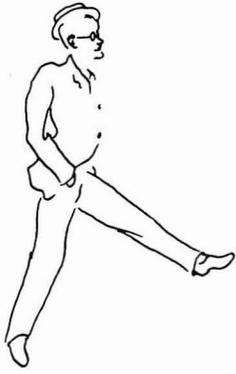
dice más en este aspecto. Joyce se escribió con personas del círculo de su padre que le daban información sobre la vida irlandesa de su tiempo, pero que probablemente no habrían leído una sola línea de *Ulises* o del *Finnegans Wake*. A la muerte de su padre, escribió a Harriet Shaw Weaver, el 17 de enero de 1932:

Mi padre sentía un afecto extraordinario hacia mí. Era el hombre más absurdo que he conocido y, sin embargo, cruelmente astuto. Pensó en mí y habló de mí hasta que dio su último suspiro. Yo siempre lo aprecié mucho, por ser yo también un pecador, e incluso me gustaban sus faltas. Centenares de páginas y decenas de personajes de mis libros procedían de él. Su irónica gracia y la expresión de su cara me hacían retorcerme de risa con frecuencia. Siguió teniéndolas en la vejez. Cuando recibió el ejemplar que le envié de *Tales Told*, etc. (según me han contado en una carta), se quedó mirando un largo rato el *Retrato de J. J.* de Brancusi y por fin comentó: Jim ha cambiado más de lo que yo pensaba. Recibí de él sus retratos, un chaleco, una buena voz de tenor y una extravagante inclinación licenciosa (de la que, sin embargo, procede la mayor parte del talento que pueda yo tener), pero, aparte de eso, algo que no puedo definir...

Como se sabe, el retrato de Joyce, hecho por el escultor Brancusi para ilustrar la publicación anticipada de un fragmento de *Finnegans Wake*, consiste en dos paralelas que encierran un espiral enteramente abstracto. Joyce había coincidido con Brancusi en dos actitudes aparentemente contradictorias: el interés por la experimentación artística y el rechazo de muchos aspectos de la vida moderna. En la misma carta a Harriet Shaw Weaver, Joyce explica: "Me llevo bien con Brancusi (un poco anticuado como yo), quien deplora las modas femeninas modernas, la velocidad de los trenes modernos, etc., etc. Su dibujo de mí atraerá a algunos compradores..."

Como la gran mayoría de las correspondencias literarias, la de Joyce puede ser agobiadora cuando se refiere a problemas domésticos y materiales. Joyce pedía dinero con insistencia, sin demasiado pudor, con desenfado insolente y orgulloso. Encontró desde los comienzos personas dispuestas a ayudarlo con absoluta fe en su genio y con desprendimiento extraordinario. Esa fe flaqueó, en la mayoría de los casos, cuando conocieron las primeras entregas del *Finnegans*. Cundió la idea de que Joyce se había equivocado y de que, en alguna medida, estaba loco y perdía su talento. Es un prejuicio que se ha mantenido hasta el día de hoy. La Editorial Lumen, por ejemplo, da por terminado el ciclo de traducciones al castellano de la obra de Joyce por estimar que *Finnegans Wake* es intraducible. Dudo mucho de esta afirmación tan segura. Pienso, incluso, que las únicas obras que vale la pena traducir, en estos tiempos, son las obras consideradas intraducibles. El asunto plantea los problemas de fondo de toda traducción. Por lo demás, veo que acaba de publicarse una traducción francesa, aparentemente magistral, del *Finnegans*, un libro probablemente más cercano de la lengua italiana y de la castellana que del francés.

La correspondencia está, precisamente, llena de claves para toda la obra de Joyce y, en particular, para *Finnegans Wake*. Es una correspondencia esencial, dentro de su particularidad, que va del humorismo a lo dramático y a lo patético, para el que quiera comprender a fondo algunos de los problemas centrales de la literatura contemporánea.



HAROLDO DE CAMPOS

CREPÚSCULO DE CEGUELOCURA CAE SOBRE SWIFT

En octubre de 1928 James Joyce tenía cuarenta y seis años. Vivía en París desde 1920 y era ya un hombre famoso, casi legendario, en los círculos literarios internacionales, lo que no impedía que en torno de su obra se cultivase una terca controversia (sobre todo a partir de los radicales experimentos con el lenguaje que se convertirían en *Finnegans Wake* / *Finnicius revém* / *Fineas Regresa*, iniciados en 1923). Seguía siendo, en cierto modo, un escritor "maldito" expulsado de Inglaterra, de los Estados Unidos y de Irlanda, hecho que sería señalado todavía en 1932, en el número especial de la revista *Transition*, órgano de la vanguardia ecuménica, dirigido por Eugene Jolas, dedicado a la celebración de los 50 años del escritor y a los 10 de la publicación del *Ulysses*.

En el mes de octubre, Joyce envió una carta a Miss Harriet Weaver, editora de *The Egoist*, cuyo apoyo y mecenazgo, después del impulso inicial de Ezra Pound, era de fundamental importancia para la continuidad de la carrera del expatriado e incomprendido irlandés. Es una carta memorable y en cierto aspecto única. Un testimonio traspasado de autoironía, pero, a pesar de ese deliberado distanciamiento estilístico, dolorosamente asaltado por el temor a la ceguera y por la imposibilidad de seguir produciendo la *work in progress*, un temor que en Joyce se equipara al miedo a la locura.

En realidad, como cuenta Richard Ellmann, el espléndido biógrafo de Joyce, desde 1917 el escritor irlandés, que entonces vivía en Zurich, sentía agravarse los problemas que afligían su visión, problemas que empezaron a manifestarse en el periodo triestino de su exilio voluntario, para culminar en un ataque de glaucoma y sinequia, enfermedades de la retina que podían llevar a la ceguera. Para diciembre de 1925, Joyce ya había sido sometido a ocho intervenciones quirúrgicas. A comienzos de 1926, con el ojo izquierdo prácticamente inutilizado, sólo podía escribir con dificultad y en caracteres exageradamente grandes. Después de marzo del mismo año, mejoró pero en junio sufrió un nuevo ataque en el ojo afectado, decidiéndose a una nueva operación, después de la cual y durante cierto tiempo le fue imposible distinguir objetos con el ojo izquierdo. De esa época es, probablemente, la foto de Berenice Abbot, en la que Joyce aparece melancólico, con el rostro apoyado sobre el puño derecho y un parche al estilo pirata atravesado en la frente, tapando el ojo enfermo sobre anteojos de aro redondo.

Maldita trinidad de los colores

La carta del 23 de octubre marca un momento especialmente agudo de la crisis. Joyce empieza por aludir al tratamiento al que estaba siendo sometido (inyecciones de arsénico y de fósforo) para combatir nuevas complicaciones oculares del fondo nervioso. Después de unas pocas líneas aparece este

desahogo desalentado: "Por cierto, no puedo realizar ningún trabajo, aunque tome dos lecciones de español *per diem*, por vía auditiva, con la insana persuasión de que, dentro de poco, estaré apto para lidiar con la página impresa." Más adelante, Joyce trasmite la opinión de un periodista literario que compara su "obra en progreso" con los garabatos de un loco sobre las paredes de un asilo... La carta concluye con una promesa puntualmente cumplida: "Voy a enviarle, en uno o dos días, el único texto que escribí en los últimos cuatro meses. Una breve descripción de la locura y de la ceguera que descienden sobre Swift, compuesta en lo que Gilbert llama la maldita trinidad de los colores, seguida de un comentario. Este es cuarenta y siete veces más largo que el texto".

Laberinto de juegos de palabras

En esa composición, agregada a la carta en la edición de las *Letters* organizada en 1957 por Stuart Gilbert, se concentra el principal interés de ese ítem singular de la correspondencia joyceana. En ella, extendiendo el biografema privado a un tema de alcance más amplio y general —el del escritor rebelde, luciferino, fáusticamente ávido de eterna juventud, castigado en su *hybris* por un crepúsculo de locura/ceguera—, Joyce proporciona un ejemplo cabal del estilo del *Finnegans Wake* todavía inconcluso. A la vez, le proporciona una glosa sumamente elaborada, demostrando así los mecanismos más íntimos de la gestación de su texto. James S. Atherton, estudiando las fuentes literarias de *FW*. (*The Books at the Wake*, 1959), señala la importancia de este fragmento en el análisis de la obra máxima de Joyce. Lo mismo ocurre con Giorgio Melchiori, prologuista de la reciente traducción italiana de los cuatro primeros capítulos del *FW*, por Luigi Schenoni (Mondadori, 1982). Para ilustrar los procedimientos que presiden la composición de la inmensa novela-enigma de Joyce, Melchiori reproduce el breve texto enviado por el escritor a Miss Weaver, con los comentarios respectivos, y opina: "Es un documento casi patético en su voluntad de mantener el tono jocoso y por eso mismo tanto más revelador de los mecanismos que producen el lenguaje del *FW*."

El texto funde a Joyce con Swift: la ceguera progresiva del primero es comparada con la locura senil del segundo. Swift, además, es uno de los patrones escriturales del *FW* (como lo son, también, Lawrence Sterne y Lewis Carroll). Para J. S. Atherton, Swift proporciona a Joyce un paradigma paródico de la divinidad. Ya en las primeras líneas del libro el nombre del Decano de San Patricio aparece en el texto mezclado en un laberinto de juegos de palabras. En su aspecto de escritor inconformista, maestro corrosivo de la sátira, es Shem, *The Penman* (Shem, el escritor, el Hombre-Pluma); en su vertiente de publicista político, panfletario y campeón de causas

públicas, es Shaun, *The Postman*, (Shaun, el Cartero, el trasmisor del mensaje que el Hombre-Pluma, rebelde solitario, escribe pero no consigue comunicar). En la unión de ambos está H.C.E. (*Here Comes Everybody/ Heis Cadaqual Evém/ Hallase cada uno emplazado*), el padre omniabarcante, esposo de la pluribella Ana Livia, incestuosamente enamorado de su propia hija Issy (una reencarnación de Ana Livia joven). No sólo le interesa a Joyce la obra literaria de Swift, sino que también la biografía del autor de *Gulliver* le sirve de fuente para innumerables alusiones y juegos de palabras. Sobre todo la ambigua relación de Swift con dos jóvenes de nombres parecidos, Esther Johnson y Esther (o Hester) Vanhomrigh, es aprovechada por Joyce para la trama paronomástica de su texto. A la primera le dedicó Swift el famoso *Journal to Stella* (la conoció cuando Stella/Esther apenas tenía ocho años, y pasó de ser su preceptor a ser su protector e incluso se casó con ella nominalmente, según algunos, sin que sus relaciones llegaran a pasar jamás, sin embargo, de un nivel platónico). A la segunda, que Swift encontró por primera vez en Londres, en 1708, cuando ella tenía apenas veinte años y él ya andaba casi en los cuarenta, el escritor le dedicó el poema "Cadenus and Vanessa" (en el que la joven aparece como Vanessa y Swift, el Deán, como Cadenus, anagrama de Decanus).

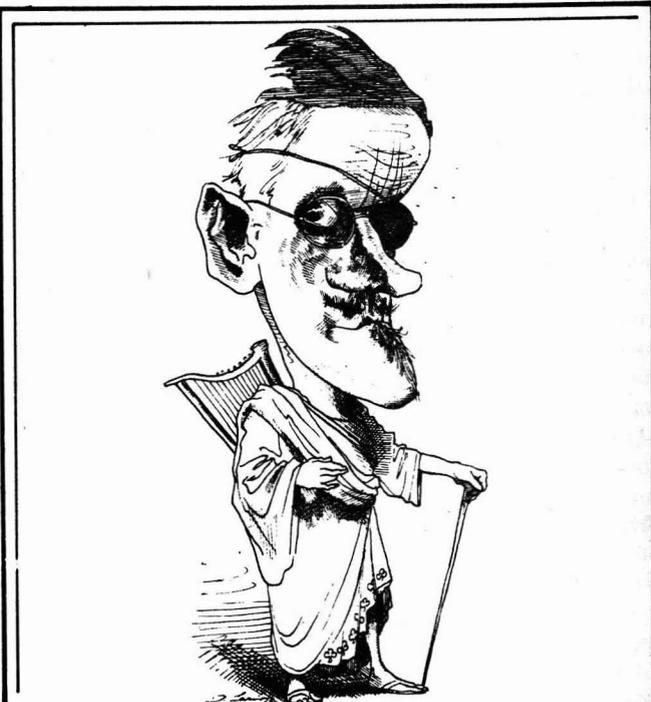
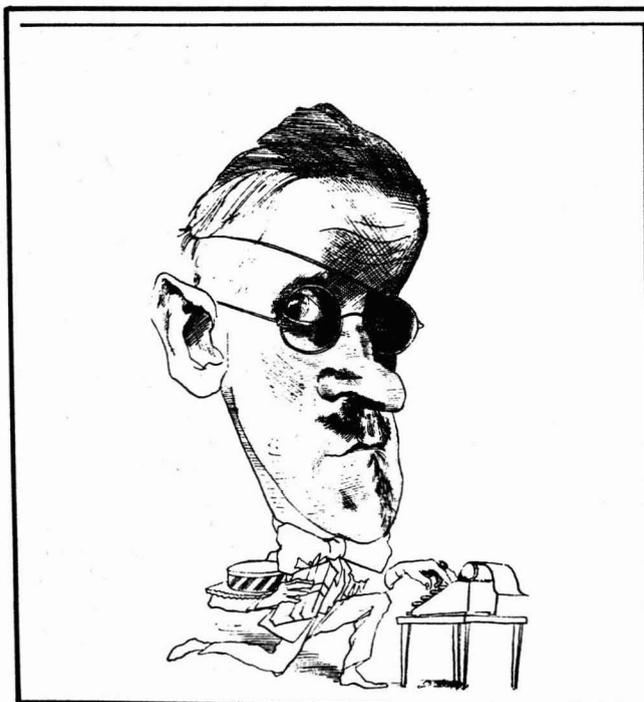
"Swift encendió involuntariamente dos pasiones femeninas, que brillan melancólicamente sobre su vida, acabando por sumergirse entre sombras de pesada tristeza." Así se refería Rui Barbosa, en 1888, al "affaire" sentimental de Swift, en el prólogo a la traducción brasileña de los *Viajes de Gulliver*. En esas páginas introductorias, calurosa defensa e ilustración del genio de Swift contra sus detractores (sobre todo los franceses, Saint-Victor y Taine), Rui Barbosa pinta con tintas algo idealizadas la relación del Deán con las dos jóvenes homónimas. Citando al biógrafo Leslie Stephen, para quien Swift estaría "peligrosamente inclinado al papel de preceptor de muchachas diferentes en inteligencia y en gracias", Rui sigue argumentando que Swift no se había dado cuenta de "qué difícil es que relaciones como éstas preserven su carácter primitivo de despreocupada intelectualidad". Y

agrega: "La admiración, que hiciera de Vanessa una alumna dócil y entusiasta, degeneró naturalmente en amor, el amor en idolatría, la idolatría en delirio." El error de Swift habría sido la falta de franqueza, que lo llevó a mantener por largo tiempo una situación de duplicidad, sin aclararle a Vanessa los vínculos que lo ligaban a Estela. "Comasión, tibieza, imprudencia, mantuvieron durante años ese comercio hasta que a los ojos de la malhadada se hizo patente la verdadera situación de Swift, sus irrevocables compromisos para con otra. Una averiguación epistolar de Vanessa ante Estela disipó las últimas ilusiones. Se cuenta que Swift, violentamente resentido, se dirigió a la casa de Vanessa, le clavó los ojos como flechas, mudo, con el entrecejo entoldado de odio, fulminándola con una mirada inenarrable, le tiró por añadidura la carta a los pies, y le volvió la espalda para siempre." Y concluye, después de algunas otras consideraciones: "Sin embargo, el episodio de Vanessa es el episodio deplorable en la existencia de Swift, y subsiste como una mancha, no en su carácter pero sí en su vida. Debilidad e indecisión hacen su culpa; no inmoralidad o crueldad."

Es evidente que para Joyce, contemporáneo de Freud y de Jung, cuyo texto oniroparonomástico (como lo define Anthony Burgess) estimula al último Jacques Lacan, el escenario es más el del sueño y la pesadilla que la versión expurgada de la racionalización diurna. Swift es Todos-los-hombres: es Lewis Carroll, circunspecto fotógrafo y sublimado amorador de ninfulas, como es el propio Joyce, Casanova sin éxito, enamorado de su joven alumna triestina de inglés, Amalia Popper (tema de "Giacomo Joyce", "un affair de ojos, no de cuerpos") o que sigue por una calle de Zurich a la joven Marthe Fleischmann (*eine Platonische Liebe*). La "venganza" de sus ninfas defraudadas, en la versión palimpsestica del texto escrito en la crisis de octubre de 1928, es la ceguera que se acerca, como en el caso de Swift será la locura que lo gana en la vejez; hielo y decrepitud.

Venganza de ninfas defraudadas

Joyce trató de resumir y encapsular todo esto en el texto que



tituló "Twilight of Blindness Madness Descends on Swift", y que me propuse recrear en portugués manteniendo el ritmo del original o sus juegos lexicales en abismo, así como la triple coloración nostálgica *verde* (glauco), *ceniza* (gris) y *negro* (oscuro, fosco) en que se va esfumando el neovocabulario joyceano, en busca de un claroscuro¹ semántico que corresponda, cromáticamente, a los tres estadios de la ceguera (*Starr* o *Starrblind* en alemán, palabra en la que Joyce oye siempre *star*, estrella): *green Starr*, ceguera (estrella, Estela/Ester) verde, glaucoma; *grey Starr*, ceguera, ceniza, catarata; *black Starr*, ceguera negra, disolución de la retina. El escritor, en el periodo de la crisis, acostumbraba combinar esos tres colores en su vestuario, en un conjunto supersticioso...

Antes de invitar al lector a oír la música neológica de ese recitativo compuesto "en una sombría tarde de octubre", trataré de explicitar el *libretto* implícito a partir del glosario que Joyce le envió a Miss Weaver y que anunció hiperbólicamente como "cuarenta y siete veces más largo que el texto". Resumen: "La hora negra, no lenta, con sus colores melancólicos, trayendo el célebre mal-de-Swift (la locura / ceguera; *swift* es "rápido" en inglés), se avecina. Orad por el triste de mí (pro mean, pro me). Orad por nosotros (*pro nobis*), ¡oh! *noblesse* (*noblesse oblige*, la nobleza obliga a ello); cuyos ojos glaucos relucen como para decirle (decirme): ¡sea ofuscado el maldito! cuyos dedos anillados se deslizan en círculos tacitantes (crepusculan) sobre su (mi) cráneo. Hasta que, finalmente, Estela, a través de la confusa neblina, a punto de extinguirse en el afecto de Swift, sustituida por Vanessa, trata a ésta (Hester Vanhomrigh equivocadamente de meretriz, infamándola. Y sobreviene la catarata ceniza (*grey Starr*), ¡oh, dolor! El honorable John (Jonathan Swift, James Joyce), delirando, sueña con la paz del hogar (las moradas de las dos estrellas), en el lar encendido, y cae en coma: glaucoma".

Veamos cómo suena este mismo pasaje, reconcentrado semántica y sintácticamente en el estilo del "fineganés" joyceano y retranscrito por mí en canibalés brasilírico:

CREPÚSCULO DE CEGUELOCURA CAE SOBRE SWIFT.

Deslenta, malswiftcélere, pro mímfimo, proh! nobillesse, a Atrahora, Melancolores, s'avizinha. Cujos glaucolhos grislumbram: maledicego seja! Cujos dedanéis crepescuram cranitactantes. Té qu'enfim —meretrizte!— astella vanescente num neblim mistinfama estheria, e catarata grisfosca! Honorathan John delirissonha lar cama glaucoma²

Lo curioso es que Joyce nunca haya incluido este pasaje en el cuerpo del *Finnegans*. J. S. Atherton explica: "su atmósfera de tristeza sin atenuante lo volvió inadecuado para su integración en el libro". La explicación no me parece del todo convincente. Como observa G. Melchiori, el tono, pese a ser patético, mantiene, aunque con esfuerzo, la modulación jocosa. La entonación, como en otros muchos momentos del *FW* (como en la descripción de *Shem*, *The Penman*, verdadero autorretrato irrisorio del propio Joyce) es joco-seria, tragicómica.

Borges, el ciego homeríada de Buenos Aires, escribió en 1939, para *El Hogar*, una "biografía sintética" de Joyce. Termina así: "La fama conquistada por el *Ulysses* sobrevivió al escándalo. El siguiente libro de Joyce, *Obra en gestación* es, a

juzgar por los capítulos publicados, un tejido de lánguidos juegos de palabras, en un inglés taraceado de alemán, de italiano y de latín. James Joyce, ahora, vive en un apartamento en París, con su mujer y dos hijos. Siempre va con los tres a la ópera. Es muy alegre y le gusta mucho conversar. Está ciego". La versión de Borges es despreocupadamente descuidada: Joyce, desde 1930 bajo los cuidados del especialista suizo profesor Vogt, logró reducir considerablemente la amenaza de la ceguera. Pero el retrato abreviado y contradictorio que Borges nos ofrece capta la calidad peculiar del espíritu joyceano, el gozoso vigor de su *animus scribendi* (en una palabra, de su "escribir").

Método en la locura

Siento la tentación de interpretar el texto que Joyce le envió en 1928 a Miss Weaver — y sin temer por esto a incurrir en anacronía—, como un juego borgeano, un ardid laborioso engendrado en alguna página extraviada de la Enciclopedia de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", ese vago planeta cuyo lenguaje primitivo, en la versión española de Xul Solar, transcrita por Borges, tiene, por lo demás, evidente parentesco con el "fineganés" joyceano.

En tanto que elaboraba su macroepopeya nocturna, el laberíntico irlandés perseguido por el fantasma de la ceguera y constantemente señalado por la insania de su proyecto, resolvió cierto día otoñal de octubre de 1928, para reconciliarse con la obsesiva enormidad de su inconclusa tarea, miniaturizar su obra, reducirla a su mónada generativa, incorporarle una glosa copiosa, minuciosísima, aterradora. Y después anexarla a una carta, como quien envía descuidadamente por valija postal uno de esos objetos de ignorada textura, al mismo tiempo diminutos y pesadísimos que, según Borges, "son la imagen de la divinidad, en ciertas regiones de Tlön".

Con esto escarmentó a los escoliastas; se anticipó, paradójicamente, a la proliferación de glosarios que hoy abarrotan las colecciones joyceanas de bibliotecas y universidades, en los países donde fue por mucho tiempo un autor prohibido; confundió soberanamente a sus críticos. (Algunos de ellos, cuenta J. S. Atherton, han caído regularmente en la perversa trampa y disertan sobre el miniaturizado pasaje crepuscular como si éste formase parte integrante de la obra finalmente publicada en 1939, sin darse cuenta, por estar escasamente comprometidos en el manejo del voluminoso original, que el libro se puede reflejar en los micromecanismos de la excerta, pero que ésta no encaja, como tal, en ninguna de sus 628 páginas...)

Así, por una vía oblicua, sin premeditación aparente, pero con perceptible desencanto (Borges, un quevediano, preferiría tal vez hablar de "desengaño"), Joyce transformó el dolor en humor. Se vengó en el futuro de los detractores del presente. Probó que su ceguera era visionaria. Que su locura tenía método.

Notas

1. Polisemia imposible de conservar en español: H. de C. emplea "luscofusco", "claroscuro", pero "lusco" es también tuerto, ciego, que tiene un solo ojo.

2. CREPÚSCULO DE CEGUELOCURA CAE SOBRE SWIFT — Deslenta, malswiftcélere, pro mímfimo, ¡proh! nobillesse, la Atrahora, Melancolores, se avecina. Cuyos glaucos grislumbran: ¡maledicego sea! Cuyos dedanillos crepescuran cranitactantes. Hasta que por fin —meretrizte!— astella vanescente en neblin mistifama estheria, y catarata grisfosca! Honorathan John delirissueña lar cama glaucoma.

JAIME GIL DE BIEDMA

LA NOCHE DE SAN JUAN

A Jorge Guillén, esta letra castellana —y guilleniana— para un cantable catalán de Jaume Sisa.

La noche de San Juan
es noche de fiesta
y de resplendor,
verano a la puerta.
Un duende jovial
le sirve de guía.
Junio ya se va,
ya Mayo se olvida.
Si hoy viene el amor
no lo olvidaría.

El fuego al arder
la noche hace día.
Si hoy viene el amor
aún más brillaría.
Tu noche, San Juan,
cordial noche amiga,
es puerta y portal
del año que gira
para irse cerrando.
¡Bebamos champán!
Que es la noche corta
y pronto se va.
¡Bebamos champán!
¡Bebamos champán!

Ya las hogueras bailan en el aire,
fulgor de llamas, crepitar de fuego.
Vivir es una dulce algarabía
y al fondo están los astros y está el cielo.
Mientras la noche gira, bailo y giro yo
y giran los planetas, bailan con el sol.

Tu noche, San Juan,
es noche de fiesta
y de resplendor,
verano a la puerta.
Un duende jovial
le sirve de guía.
¿Cuál duende será?
¿Y a qué nos convida?
El fuego al arder
se muere de risa.

Truhán burlador,
señor de la vida,
cada año en San Juan
viene de visita.

*Yo aduermo al bebé
que sueña y sonrío
y al dueño del bar
haré que te fie.*

Renueva la fe,
revuelve misterios
y vuelve al revés
los sueños etéreos.

*Provoco adulterios,
recuerdos, venganzas,
suspiros y chanzas,
enseño encanterios.*

Y a las jovencitas
invita a soñar
con flores y citas.

Si miráis las llamas
le veréis brincar
duende de la noche,
noche de San Juan.

Si quiere hace el mal
lo mismo que el bien,
lo mismo es donjuán
que pasa de infiel.
No es ángel ni es hombre,
niño ni mujer,
pero, en esta noche,
actor puede ser.

Muy joven, gentil,
y viejo y jovial,
astuto y ¿qué más?
¡Yo soy inmortal!

Si miráis las llamas
le veréis brincar,
duende de la noche,
noche de San Juan.

JUAN JOSÉ BARRIENTOS

EL GRITO DE AJETREO

ANOTACIONES A LA NOVELA DE IBARGÜENGOITIA SOBRE HIDALGO

Los pasos de López es el resultado de la reelaboración, sobre todo, de tres relatos: *Hidalgo: la vida del héroe*, de Luis Castillo Ledón, que es una autobiografía novelada que se publicó en 1948, *Sacerdote y caudillo*, de Juan A. Mateos, novelón que apareció por entregas en 1869, y el relato de Pedro García, que acompañó a Hidalgo desde que inició en Dolores la Guerra de Independencia hasta que se le detuvo en Baján.¹ La comparación de la novela con estas obras, así como con alguna página de Luis Villoro, me permitirá mostrar la manera en que Jorge Ibarquengoitia reelabora los hechos, y que en general me recuerda la idea, expresada no hace mucho por Fernando del Paso, de que los novelistas hispanoamericanos deben "asaltar" la historia oficial.² *Los pasos de López* representa por eso una tendencia muy importante de nuestra narrativa, amén de ser una novela divertida.

I

Luis Castillo Ledón escribe que su libro se basa en "el procedimiento de algunos historiadores modernos, que al hacer historia o reconstruir las grandes figuras del pasado, se proponen también hacer arte, dando a hombres y episodios (sin sustraerse a la verdad) un aire novelesco que les comunica mayor relieve y hace que impresionen más vivamente". Ese procedimiento "impide al historiador acumular fechas sin objeto, intercalar citas, poner notas, introducir disertaciones sobre puntos controvertidos, aparecer irresoluto en la exposición de hechos cuyos detalles varían en dos o más versiones; la narración ha de correr fácil, sin tropiezo alguno (...); los acontecimientos, después de depurados, han de exponerse resueltamente, toda vez que la verdadera historia no puede ser un juego de términos indecisos".³ Ibarquengoitia retomó este proyecto, pero con más audacia y también con más recursos de narrador, y en lugar de una biografía novelada, escribió una novela.

Para empezar, ésta es una especie de *roman à clef* en la que el pueblo de Dolores recibe el nombre de Ajetreo, Querétaro el de Cañada y Guanajuato el de Cuévano; lo mismo pasa con los principales personajes históricos, porque los capitanes Allende y Aldama se llaman aquí Ontanza y Aldaco, doña Josefa Ortiz de Domínguez es rebautizada Carmelita y don Miguel Hidalgo, Domingo Periñón. Estos nombres obedecen a diversos propósitos y son más o menos apropiados. Guanajuato ya se llama Cuévano y el Bajío ya es el Plan de Abajo en *Estas ruinas que ves*, otra novela del mismo autor, en la que otras poblaciones y lugares de la región reciben nombres semejantes, con los que Ibarquengoitia se burla de las pretensiones y el regionalismo de sus paisanos y además crea una región imaginaria comparable a las de otros escritores contemporáneos. *Domingo* es casi un anagrama de *don Mi-*

guel, y *Periñón* parece adecuado para el padre de la patria porque recuerda el francés *père*, alude a *riñón*, por su connotación, y además *Dom Perignon* es una marca de champagne,⁴ lo que hace pensar en algo mundano y burbujeante —Hidalgo, por lo demás, era un afrancesado—, idea que resulta reforzada por la connotación de *Domingo* —un día festivo—. El personaje se transforma de manera correspondiente, pues aquí no es el "eclesiástico ilustrado, prototipo del letrado, ex rector del Colegio de San Nicolás de Valladolid (hoy Morelia), quien gozaba de gran prestigio intelectual", mencionado por Luis Villoro,⁵ sino un criollo que, como muchos otros revolucionarios hispanoamericanos, había pasado una temporada en Europa, adonde había ido con el propósito de estudiar, pero donde se había dedicado en realidad a todo menos a eso. Además de que aparece tocando la mandolina en una reunión y ensayando en otra ocasión una comedia con los conspiradores, el narrador observa que en su casa había tres mujeres que "parecían tener la misma edad —unos veinte años—, pero no parecían hermanas";⁶ Periñón se las presenta como sus sobrinas, pero el narrador se encuentra posteriormente a solas con una de ellas y comenta que "hubiera sido el momento oportuno de preguntarle si era sobrina de Periñón" (p. 113), lo cual revela una duda acerca de las verdaderas relaciones de las muchachas con el cura (más adelante se insinúa que eran sus amantes). De manera semejante se procede cuando el párroco conduce a sus amigos a la casa de la tía Mela en Cañada, de la que las mujeres salen a recibirlo afectuosamente, pero no se entra en más detalles. En este aspecto, Ibarquengoitia es más discreto que algunos biógrafos de Hidalgo que han dejado claro que no sólo fue padre de la patria.⁷

El personaje resulta en general más alegre, y lo mismo pasa con la corregidora que aquí parece más joven —sólo se menciona a un hijo suyo, aunque en la realidad tuvo quince, y Castillo Ledón escribe que "las relaciones entabladas entre doña Josefa y Allende tuvieron por principio el deseo del capitán de casarse con una de sus hijas".⁸ Por su parte, Allende no tiene hijos en la novela, aunque tuvo uno que murió en Baján, y se siente atraído por doña Josefa, igual que el narrador. La imagen del corregidor está menos cambiada, pero aquí no se apellida Domínguez, sino irónicamente Aquino, debido a que la rebelión que debería empezar en Querétaro y en la que pensaba desempeñar un papel relevante se inició en Dolores y muy pronto lo dejó al margen. El capitán Adarviles asume en la novela el papel de Elizondo, que mediante un engaño capturó a Hidalgo y sus compañeros, pero también el de un capitán Arias que debía encabezar el levantamiento en Querétaro, pero denunció a los conspiradores, así como el de varios jefes que en el Monte de las Cruces —aquí llamado Cerro de los Tostones— casi no to-

maron parte en la lucha; el autor obtiene así todo un traidor que sirve de contrapeso a la imagen del héroe.

Por otra parte, hay cierta simplificación en la manera de trabajar algunos episodios de la historia. Luis Villoro escribe que "en San Miguel el Grande, las tropas del regimiento de la reina, que comanda Allende, se suman a la multitud",⁹ pero en la novela esta reunión se realiza en el escenario mismo del Grito, que es donde también el cura enarbola la imagen de la Virgen de Guadalupe y no en Atotonilco después; también en Ajeteo, Perión, considerando que su ejército era ya muy grande le propone a Ontananza y Aldaco que se conviertan en coroneles, con lo cual ellos están de acuerdo. El narrador comenta que no se habló de qué grado debía tener el cura, pero que a partir de entonces "actuó como si fuera el único jefe" (p. 115), mientras que Villoro escribe que "en las llanuras de Celaya, 80 mil campesinos indígenas proclamaron a Hidalgo *generalísimo*".¹⁰ El autor procede así como un dramaturgo o un guionista que reduce a uno tres episodios para ahorrarse gastos; al mismo tiempo desacraliza al padre de la patria, pues su versión se opone a la solemnidad del texto de Villoro. No son miles de campesinos indígenas que nada o poco sabían de grados militares los que proclamaron al cura generalísimo, sino él quien se hizo bonitamente del mando.

Del mismo modo, los combates posteriores al del Monte de las Cruces se reducen a una sola batalla: la de Cuijas (Guadalajara), es decir la decisiva del Puente de Calderón; en esa forma, se omiten el encuentro de los insurgentes con las fuerzas de Calleja en Aculco, luego la defensa de Guanajuato, que tuvieron que desalojar, y el desastre de Aguascalientes, donde explotó el parque de los rebeldes. En cambio, se mencionan vagamente los hechos que siguieron a esa batalla y que en realidad no tuvieron tanta importancia como los anteriores: "Durante dos meses Cuartana fue nuestra sombra: a veces se adelantaba, otras iba detrás, pero nunca se despegaba. Quisimos ir a Huetámara: allí estaba Cuartana. Volvimos a rodear la ciudad e hicimos camino a Cañada..." (p. 151).

También hay otros cambios. Luis Villoro escribe que, "después de tomar Guanajuato, entra la multitud en Valladolid y de ahí se dirige audazmente a la capital",¹¹ pero aquí los insurgentes pasan primero a Cañada, donde liberan a Carmelita y sus amigos, corrigiendo así los hechos y a los historiadores que, por lo general, no se vuelven a acordar de ellos;¹² además, no entran en Valladolid —Huetámara en la novela—, porque el obispo Begonia les sale al paso "para saludar a Domingo, decirle que estoy de su parte, y darle a todos ustedes la bendición con el Santísimo" (p. 133), así como para advertirles que en la ciudad había peste, lo que desde luego no era cierto. Aparentemente, este episodio no tiene otro propósito que caracterizar al alto clero, representado por Abad y Queipo, "propugnador de reformas profundas desde hacía años", pero que es "el primero en anatematizar a Hidalgo",¹³ como señala Villoro, pues unos días después Begonia mandó fijar por todas partes una carta pastoral en la que llamaba Aliento de Satanás al Ejército Libertador, describía a los insurgentes como "ateos asesinos y blasfemos, dirigidos por un sacrilego" (p. 146) y los excomulgaba; en realidad, la excomunión se publicó antes de la llegada de los rebeldes, el obispo huyó a la capital cuando éstos se acercaban y otro clérigo trató de disuadirlos de que entraran a la ciudad, pero así todo resulta más efectivo.

La audacia de Ibargüengoitia se manifiesta sobre todo en la *mise en scène*. El padre de la patria no ensayaba comedias

con los otros conspiradores queretanos, sino con sus feligreses años antes de encargarse del curato de Dolores, pero esta manera de mezclar distintas etapas de la vida del héroe es una manera eficaz de resumirla y además Allende se reúne con sus seguidores en el entresuelo de una casa en la que se celebraba un baile; la representación de comedias sustituye así al baile y prepara en cierto modo los acontecimientos que tuvieron lugar al descubrirse la conjura y que parecen propios de una comedia. Del mismo modo, el cura no hace construir en sus talleres "unos cañoncitos"¹⁴ sino un cañón que contenía el bronce de cinco campanas y que había bautizado "el Niño". Además, al ser detenido por sus captores, Allende disparó un pistoletazo, pero erró, mientras que aquí "trató de escapar, para evitarlo un oficial disparó su pistola y la bala fue a dar, sin querer, en la frente de Adarviles, que murió en el acto" (p. 153). Sin embargo, no todas las modificaciones de la historia parecen igualmente afortunadas o aceptables. Luis Villoro señala que después de la batalla del Monte de las Cruces quedó abierto el camino a la capital, pero también que "la multitud insurgente ha sufrido grandes pérdidas, está agotada y carece de pertrechos", así como que "del norte viene un ejército realista comandado por Félix María Calleja", y que "sea por estas razones de orden militar, sea por el temor del sacerdote a la violencia y el saqueo de la capital por parte de la plebe, Hidalgo decide no atacarla";¹⁵ el caso es que aquí la retirada, considerada el mayor error de los insurgentes, sólo se atribuye a razones militares, con lo cual la decisión del cura pierde su ambigüedad y se empobrece, aunque esto concuerda con el propósito de presentarlo como un hombre de carne y hueso.

Aparte de esto, no hay mucho más: el autor no ofrece ninguna nueva interpretación de la historia. Hasta cierto punto coincide con Villoro, que afirma que con el Grito "el movimiento ha dado un vuelco. La insurrección ya no se restringe a los criollos letrados... La primera gran revolución de la América hispana se ha iniciado";¹⁶ además, hay momentos en que vemos que "el otro dirigente, Allende, no puede seguir fácilmente el sesgo popular que la rebelión ha tomado" y que "no entiende ni aprueba las condescendencias de Hidalgo con la plebe".¹⁷ De cualquier modo, esta novela recuerda sobre todo a un historiador cuevanense mencionado en *Estas ruinas que ves*, don Benjamín Padilla, "autor de la más lúcida interpretación de nuestra Guerra de Independencia, interpretación que por desgracia ha quedado relegada al olvido por no coincidir con la versión aprobada por la Secretaría de Educación Pública, debido a que don Benjamín considera que la Independencia de México se debe a un juego de salón que acabó en desastre nacional".¹⁸ Hasta el momento no he podido identificar a este historiador que podría ser Lucas Alamán, a cuya familia visitó Hidalgo en Guanajuato antes de iniciarse la rebelión, o José María Bustamante, que en esa ocasión le proporcionó "un diccionario de ciencias y artes en donde estaba un artículo sobre artillería y fabricación de cañones",¹⁹ que en la novela se convierte en un volumen de la enciclopedia que Perión obtiene del intendente.

Dije antes que Ibargüengoitia procede como un dramaturgo o un guionista, y en realidad esta novela está destinada a la pantalla, pues todo el relato se articula en escenas que no sería difícil filmar; incluso la primera escena en que hay varios sumarios por los que nos enteramos de los antecedentes de los viajeros que se dirigen a Cañada en una diligencia no presenta mayores dificultades, pues éstos se podrían oír en "off" con la voz del narrador. La novela es técnicamente

muy sencilla y carece de pretensiones. El autor narra los hechos desde el punto de vista de un testigo: el artillero Matías Chandón que participa por azar en la conspiración y luego en la lucha. Esta perspectiva se mantiene a lo largo de toda la novela, pero para remediar sus limitaciones el narrador aporta, a veces entre paréntesis, datos que sólo supo después y complementa lo que presenció con lo que le contaron. La obra tiene por eso la apariencia de unas *memorias*; sin embargo, en un momento los hechos hacen pensar en una comedia, y el autor subraya esta semejanza por medio del diálogo y la expresión "Cae lentamente el telón" con que termina el capítulo quince. El narrador desempeña, por otra parte, el papel que en la historia tuvieron Aldama y los emisarios enviados por la corregidora para avisarle a Allende que la conspi-

ración se había descubierto; también, el del Pípila porque la puerta de la alhóndiga de Granaditas, donde se habían refugiado los españoles de Guanajuato, es derribada a cañonazos y no quemada con ocote.

II

Los pasos de López es una *remake* de *Sacerdote y caudillo*, pero el propósito de la obra no es ya erigir un monumento a Hidalgo sino bajarlo de su pedestal y por eso la perspectiva no es la de un autor omnisciente, sino la de un testigo. De esta diferencia se derivan otras; *Sacerdote y caudillo* es un relato mucho más amplio que *Los pasos de López*; no empieza unas semanas antes del Grito sino que comienza con la historia de los padres



del héroe y además registra las de varios personajes más o menos imaginarios que en *Los pasos...*, por decirlo así, se suprimen; también se eliminan las de algunos precursores de la emancipación política del país, y la del virrey Iturrigaray, llamado aquí Iturribarri, se resume y se modifica; es como si, decidido a reelaborar la novela, Ibargüengoitia hubiera empezado por prescindir de los capítulos menos relacionados con el héroe, que son la mayoría, y luego hubiera reescrito los demás desde el punto de vista de uno de los rebeldes.²⁰ Las actividades de los insurgentes se presentan, en efecto, desde varios puntos de vista en *Sacerdote y caudillo*; en una escena, el virrey Venegas, que mientras presenciaba una corrida de toros había recibido un mensaje urgente, discute en una reunión las medidas que debe tomar ante la insurrección y decide enviar a Querétaro al alcalde de corte para que procese al corregidor y a los otros conspiradores que se encontraban detenidos, además de nombrar a Manuel Flon comandante de las fuerzas que luego se reunirían con las de Calleja; en otra escena, el intendente de Guanajuato recibe un pliego mientras asiste a misa, abandona la iglesia, manda tocar "general" y entera a la población del levantamiento que había tenido lugar en el pueblo de Dolores, así como del avance de los rebeldes, que se dispone a rechazar en seguida; en otra escena, el obispo de Michoacán habla con otros eclesiásticos acerca del edicto por el que había excomulgado a los rebeldes cuando se le entrega un escrito por el que se enteró de que éstos se acercan a Valladolid y en el que se le aconseja abandonar la ciudad, con lo que comienza la desbandada. Por el contrario, en *Los pasos de López* no hay escenas como éstas, cuya semejanza, dicho sea de paso, es notable; todo se cuenta desde el punto de vista de uno de los rebeldes, y de esta perspectiva resultan todas las dificultades que hasta aquí he señalado —la reducción puede subordinarse al cambio de perspectiva, pero no al revés—, así como la sencillez del relato de Ibargüengoitia, que contrasta con la solemnidad del de Mateos, en el que abundan las comparaciones y exclamaciones laudatorias.²¹ Aparte de que, como ya he dicho, el propósito de uno y otro es distinto, esta diferencia se debe también a que la narración parece muy posterior a los hechos en *Sacerdote y caudillo*, pero no tanto en *Los pasos...*, donde el narrador habla de personas a las que conoció, es decir de sus compañeros y no de personajes de un pasado heroico más o menos lejano, a los que se quiere reivindicar. Por eso los personajes se expresan con mucha mayor naturalidad en la novela de Ibargüengoitia que en la de Mateos, en la que, por ejemplo, Hidalgo habla ante los otros conspiradores en un tono declamatorio y teatral de las ventajas de la independencia, que es algo que ya debían haber comentado muchas veces, mientras que en *Los pasos de López* las personas comprometidas en la conspiración aparecen preocupadas por los problemas prácticos de la rebelión (como trasladar armas de un pueblo a otro).

Por otra parte, *Los pasos...* puede parecer un relato expurgado debido a que se omiten algunos crímenes de que se acusó a Hidalgo, es decir las matanzas de la barranca de las Bateas, cerca de Valladolid, y de las barrancas del Belem y del Salto, en los alrededores de Guadalajara, donde los españoles de esas ciudades que se encontraban detenidos por los rebeldes murieron degollados; en cambio, en *Sacerdote y caudillo* se mencionan estos asesinatos, pero se explica que los de Valladolid se realizaron en represalia por las ejecuciones ordenadas por Calleja con los prisioneros que hizo en Aculco, mientras que los de Guadalajara se atribuyen a que los españoles no cesaban de conspirar y habían planeado matar a

Hidalgo; además, el encargado de pasar a cuchillo a los españoles de Guadalajara es un personaje cuyo carácter sanguinario se atribuye en esta novela a que de niño había visto morir a su padre atormentado en la Inquisición, aunque en realidad Agustín Marroquín "era un mal sujeto que habiendo sido criado del virrey Iturrigaray, después se hizo torero de profesión y posteriormente taurino y ladrón, por lo que se encontraba preso en Guadalajara, y libertado junto con los demás presos a la entrada de Hidalgo, éste lo hizo su mozo de estribo y le dio el grado de capitán".²² Otro personaje semejante es Lino, el mulato, que antes de que las fuerzas de Calleja desalojaran de Guanajuato a las de Allende recorrió las calles y las plazas de la ciudad agitando a la muchedumbre que "siguió al negro a la alhóndiga y arrollando a la guardia del regimiento de infantería que custodiaba a los prisioneros (españoles) dio muerte a ciento treinta y ocho de los doscientos cuarenta y siete que eran".²³ Estos personajes representan a los maleantes y a la canalla que se aprovechó de la rebelión para cometer los más diversos delitos. En cambio, el Pípila, "un hombre del pueblo", de "carácter franco y abierto";²⁴ representa a los hombres de bien que acompañaron a Hidalgo. Por eso el papel de este personaje no se limita en la novela a quemar la puerta de la alhóndiga, sino que antes es enviado de Guanajuato a prevenir a Allende y a Hidalgo de que el sargento Garrido los había delatado, después participa en la lucha, y al final se convierte en el vengador del caudillo al matar a Elizondo. En resumen, *Sacerdote y caudillo* es un relato apologético en el que se responde a Lucas Alamán, que había acusado a Hidalgo de mandar matar a unas personas cuya única culpa era no haber nacido en el país;²⁵ además, Juan A. Mateos escribe en una época en que esos hechos se recordaban y era necesario explicarlos. Por el contrario, ahora el pueblo los ha olvidado e Ibargüengoitia no tiene que defender a Hidalgo. *Los pasos de López* es por otra parte una síntesis y para recordarnos la violencia de la Guerra de Independencia no se necesita toda la matazón: basta con la muerte de un hombre. Por eso la del intendente de Guanajuato se siente más en esta novela, aunque su necesidad histórica quede clara: "Es muy triste que Pablo haya muerto", observa Periñón, "pero más triste sería que él nos hubiera matado" (p. 124).

Sacerdote y caudillo es de cualquier modo un relato demasiado tenebroso y sangriento en el que además de los crímenes reales y comprobados hay muchos asesinatos y atrocidades imaginarios y por el que Ibargüengoitia ha sabido pasar la esponja y aclarar algunos pasajes.²⁶ *Los pasos de López* se podría convertir dentro de poco en una película a colores, mientras que, si se hubiera filmado *Sacerdote y caudillo*, habría sido en blanco y negro —cuando más en sepia o magenta. En esta novela predominan los espacios cerrados, interiores, y las escenas nocturnas; en la otra, se aprovecha más el paisaje, hay más luz y la época colonial parece menos opresiva; incluso la Inquisición, representada por el licenciado Manubrio, resulta, por incompetente, mucho menos siniestra. Comparemos, por ejemplo, la manera en que aparece el héroe en una y otra novela. En *Sacerdote y caudillo* el rostro de Hidalgo se ilumina cuando prende una vela en el aposento que ocupa como rector en el Colegio de San Nicolás, pero "aquella luz no era bastante para dar de lleno sobre todos los ángulos del salón, y las sombras se posaban por doquiera disputándose la extensión de aquella pieza";²⁷ después de cerrar por dentro la puerta y de asegurarse de que está solo, el rector se pone a leer un escrito que tenía escondido. Todo en esta escena nos dice que "la ciencia era un crimen en la

colonia, era el principio de la subversión".²⁸ En *Los pasos de López*, el narrador ve al héroe por primera vez desde la ventana de la diligencia en que se dirige a Cañada "una mañana de junio", en que "el cielo estaba azul fuerte y parecía que no existiera la lluvia" (p. 8); Periñón iba montado en su caballo blanco, "muy tranquilo", "tenía la calva requemada por el sol, se sabía que era cura por el alzacuello, pero en vez de sotana llevaba pantalones y botas con espuelas" (p. 8). La conversación de los pasajeros que van en la diligencia es el "marco" de esta escena y hay algo premonitorio en las palabras de Manubrio sobre la conspiración que se había descubierto en Huetámaro y la inquietud que había en la provincia. Algo semejante ocurre con la escena de *Sacerdote y caudillo* porque la precavida lectura que el rector realiza a escondidas crea una tensión y luego sabemos que alguien lo ha visto; es como si la cámara retrocediera permitiendo ver al espía. Este es un agente de la Inquisición que unos veinte años después todavía sigue a Hidalgo y que en *Los pasos* se convierte en el padre Pinole, que en Cañada tenía fama de indiscreto, por lo que "no se confesaban con él más que los que eran casi santos" (p. 10), pero que de ningún modo pertenecía a la Inquisición.²⁹

Después de esto no es extraño que la parte más animada del relato en *Los pasos de López* esté dedicada a la manera en que se descubrió la conspiración. Para empezar, el secretario de la Junta le reveló todo al administrador de correos de Querétaro, que le exigió escribir su denuncia y se la envió con una carta suya al administrador de correos de la capital, que se las entregó al oidor Aguirre, pero éste no quiso entrar al regente, a quien destestaba, para no darle la oportunidad de quedar bien aplastando una revuelta, por lo que se limitó a mandar vigilar a los acusados y sólo después de perder un tiempo precioso mandó informar al nuevo virrey, que se acercaba a la capital procedente de Veracruz. Ibargüengoitia suprime la última parte de la historia y escribe que "la denuncia y la carta quedaron archivadas hasta que fueron descubiertas años después" (p. 69), así como que "no se sabe si fueron leídas por el destinatario, porque no produjeron ningún efecto" (p. 69). No aclara por qué el administrador de correos de Cañada optó por enviar la denuncia a su superior en la capital, "en vez de acudir con la información recibida al alcalde Ochoa, que era la autoridad más alta en la ciudad que no estuviera complicada en la Junta" (p. 69), pero como recompensó al delator con un puesto de aparcerista en el depósito de tabaco, es posible que él mismo buscara una recompensa semejante; además, la denuncia del secretario, que aquí se apellida Manrique y no Galván, se atribuye a despecho porque la corregidora no lo había invitado a una fiesta. Por otra parte, el sargento Garrido, que era el principal agente de los conspiradores en Guanajuato, los denunció ante el capitán de su regimiento, y éste transmitió la denuncia a un mayor, que puso al tanto al intendente de la provincia, el cual se resistió a darle crédito al principio y sólo después de obtener algunas pruebas de Garrido escribió al virrey recomendándole que enviara inmediatamente la caballería a ocupar las poblaciones en que se tramaba la rebelión; para proteger a Garrido, el intendente mandó ponerlo preso con los militares a los que había delatado. Para que la muerte del intendente resulte más lamentable, Ibargüengoitia escribe que lo que hizo "es signo de indecisión y gentileza", pues mandó reunir al cabildo, lo enteró de las acusaciones del sargento Alfaro y no Garrido —detrás de estos cambios hay seguramente algunos chistes privados—, hizo levantar un acta de la reunión, en la que se recomendaba detener

a los acusados y averiguar si eran ciertos los cargos, pero luego optó por mandar vigilar a los supuestos cabecillas, que eran sus amigos; además, el traidor, que como prueba exhibió setenta pesos que había recibido para seducir a la tropa, pero que en la novela "no dijo nada de los doscientos pesos" (p. 84), muere en la alhóndiga, si bien en realidad sólo cayó prisionero de los rebeldes y aunque Hidalgo habló de castigarlo nunca lo hizo —es seguro que a Ibargüengoitia le parece necesario que los traidores reciban su castigo en una obra de este tipo. Por último, el doctor Manuel Iturriaga, que había elaborado con Hidalgo y Allende el proyecto de independencia, pero que no había asistido a las reuniones por estar enfermo, se agravó repentinamente y en su lecho de muerte le contó todo a un franciscano que era su confesor, y éste se lo comunicó al arzobispo, que se limitó a mandarlo al virrey, en parte porque no consideró de su competencia el asunto y en parte porque no quiso violar el secreto de confesión. En *Los pasos*, Iturriaga se convierte en el presbítero Concha, que antes de morir se confiesa con el padre Pinole, que no delata a nadie, pero da lugar a la delación de Adarviles —la denuncia de Arias se debió en realidad a la de Garrido—, que al enterarse de que Pinole sabía todo, se cree perdido y le cuenta todo el alcalde Ochoa y al licenciado Manubrio, que representa en la novela a un escribano español llamado José Fernando Domínguez. Y éste presiona al corregidor para que detenga a sus compañeros.

La semejanza de este enredo con una comedia es señalada por Ibargüengoitia, como dije antes, pero tampoco se le podía escapar a Juan A. Mateos, que antes de novelas había escrito numerosas piezas de teatro en colaboración con Riva Palacio; por eso en *Sacerdote y caudillo* el capitán Arias le asegura al alcalde que al mandar arrestar a los conspiradores "el corregidor está representando una farsa tristemente ridícula", debido a que es su cómplice y a que "su esposa, más atrevida que él, ejerce la propaganda con una audacia sin nombre".³⁰ El episodio está desafortunadamente perdido entre las truculentas aventuras de los personajes imaginados por Mateos, mientras que en *Los pasos* se le destaca.

En realidad, el enredo es más complicado todavía, porque el capitán Arias, que debería encabezar la rebelión, pero delató a sus compañeros, luego se arrepintió y cuando el alcalde de corte lo dejó libre, en parte porque su prisión era fingida y en parte porque prometió disuadir a Hidalgo y Allende, se reunió con éstos y peleó a su lado hasta que se les detuvo en Baján, donde resultó herido de un balazo, a consecuencia del cual murió dos o tres días después. En cambio, Aldama, que asistió al Grito de Dolores, luego se mostró tibio en el Monte de las Cruces, donde permaneció al margen de la lucha, mientras Allende y Jiménez se distinguían por su valor y pericia, y en la declaración que rindió cuando se le detuvo mostró cobardía y falta de convicciones, al grado de que Castillo Ledón opina que, aunque haya sido fusilado con Abasolo, "no por eso merecen ser considerados como héroes".³¹ Por lo demás, se sabe que incluso Hidalgo y Allende se acusaron mutuamente en sus declaraciones; Hidalgo aseguró que iba al norte más bien como prisionero que por su propia voluntad y que por eso no sabía el propósito de esa marcha, pero que suponía que Allende y Jiménez se proponían comprar armas o "alzarse con los caudales que llevaban y dejar burlados a los que le seguían";³² Allende culpó a Hidalgo de la matanza de españoles en Guadalajara y Valladolid, asegurando que él se había opuesto a ellas y que incluso para evitarlas había planeado envenenarlo con su hijo Indalecio y el capitán Arias. Antes de que rindieran estas de-

claraciones, las diferencias de opinión entre los principales jefes del movimiento habían tenido como consecuencia que se despojara a Hidalgo del mando militar y sólo se le dejara el político.

Las desavenencias de los cabecillas se atenúan considerablemente en *Los pasos de López*. Perinión admite que la derrota de Cuijas es culpa suya, pero en vez de recriminaciones escucha palabras de aliento de sus compañeros; lo mismo pasa en *Sacerdote y caudillo*, donde no hay discrepancias entre Hidalgo y Allende. Por eso ambos relatos pueden considerarse expurgados, aunque no siempre del mismo modo. La destitución de Hidalgo del cargo de rector, para mencionar otro ejemplo, sólo se atribuye en *Sacerdote y caudillo* a sus lecturas clandestinas y a intrigas clericales, pero Castillo Ledón escribe que también se le acusaba de que era dado al juego y de que mantenía relaciones amorosas con varias mujeres, especialmente con una que “vestía de todas mudas”,³³ ésta era Manuela Ramos Pichardo, que no se menciona en la novela, como a ninguna otra de las amantes de Hidalgo. Tampoco se la menciona en *Los pasos de López*, pero esto se debe a que todo se cuenta desde el punto de vista de una persona que conoció a Perinión sólo unas semanas antes del Grito y a que la vida de éste es algo diferente a la de Hidalgo, como hemos visto; la actitud de Ibarguengoitia sobre este aspecto es en realidad completamente opuesta a la de Juan A. Mateos, y por eso se da a entender que no faltaban mujeres en el pasado del héroe cuando se menciona a “la muchacha que conoció en Cádiz llamada Paquita” (p. 7), además de que se le inventan tres sobrinas que se insinúa eran sus amantes. La historia es esencialmente la misma, pero la imagen del padre de la patria adquiere así mayor fuerza porque se le rejuvenece.

Por supuesto, en ambos relatos se trata de realzar esa imagen, pero de manera muy diferente. En *Sacerdote y caudillo*, el autor interviene a menudo para comentar los acontecimientos y alabar al protagonista; además, éste aparece muchas veces arengando a un grupo que puede ser el de los conspiradores de Querétaro o el ayuntamiento de Celaya o Valladolid. En cambio, en *Los pasos* la grandeza de Perinión se siente sin necesidad de que nadie la señale y sobre todo se manifiesta en que comprende no sólo a sus adversarios como el intendente de Guanajuato —“Hizo bien en resistir. Cumplió con su deber” (p. 124)—, el obispo Begonia —“...no quiere que entremos en Huetámara. Hace bien. Yo haría lo mismo por Ajeteo si estuviera en sus zapatos” (p. 134)— o a los desertores del Ejército Libertador —“Es lo que haríamos nosotros si no estuviéramos en esto hasta el cogote” (p. 151)—, sino también y sobre todo el papel que desempeña en la historia, porque, a diferencia de Aquino que creía que se podía independizar el país sin lucha alguna o de Adarviles que incluso soñaba en trasladarse a la capital porque “es allí donde se gobierna el país, no hay por qué engañarse” (p. 59), Perinión sabía muy bien que “sería raro que llegáramos a ver el final de esto que estamos comenzando” (p. 76).

En conclusión, *Sacerdote y caudillo* es una muestra de lo que un escrito llama “la monumentalización y deshumanización romántica de las figuras históricas”,³⁴ mientras que *Los pasos de López* es un relato escrito “sin monumentalizar románticamente las figuras significativas de la historia ni rebajarlas a los niveles de las menudencias privadas y psicológicas”, es decir que Ibarguengoitia “humaniza a sus héroes históricos pero evita lo que Hegel llama *sicología de camarero*, a saber, el detallado análisis de pequeñas peculiaridades humanas que nada tienen que ver con la misión histórica del personaje”³⁵ —la atracción que algunos personajes sienten por Carmelita

y la manera en que ella se porta con ellos, así como las sobrinas de Perinión, son indicios de la personalidad de los héroes y explican por lo tanto su actuación en la historia. Ibarguengoitia sabe que en la reproducción literaria de la historia no importa que algunos detalles no concuerden con los hechos y maneja libremente los acontecimientos que en *Sacerdote y caudillo* se relatan “con puntualidad de historiador”,³⁶ al grado de que con tal de acercarnos al héroe no vacila en modernizar el lenguaje³⁷ o en incurrir en otros anacronismos como el de meter a sus personajes en una diligencia.³⁸ La nueva novela histórica hispanoamericana se caracteriza precisamente por esta libertad con que se manejan los hechos.

III

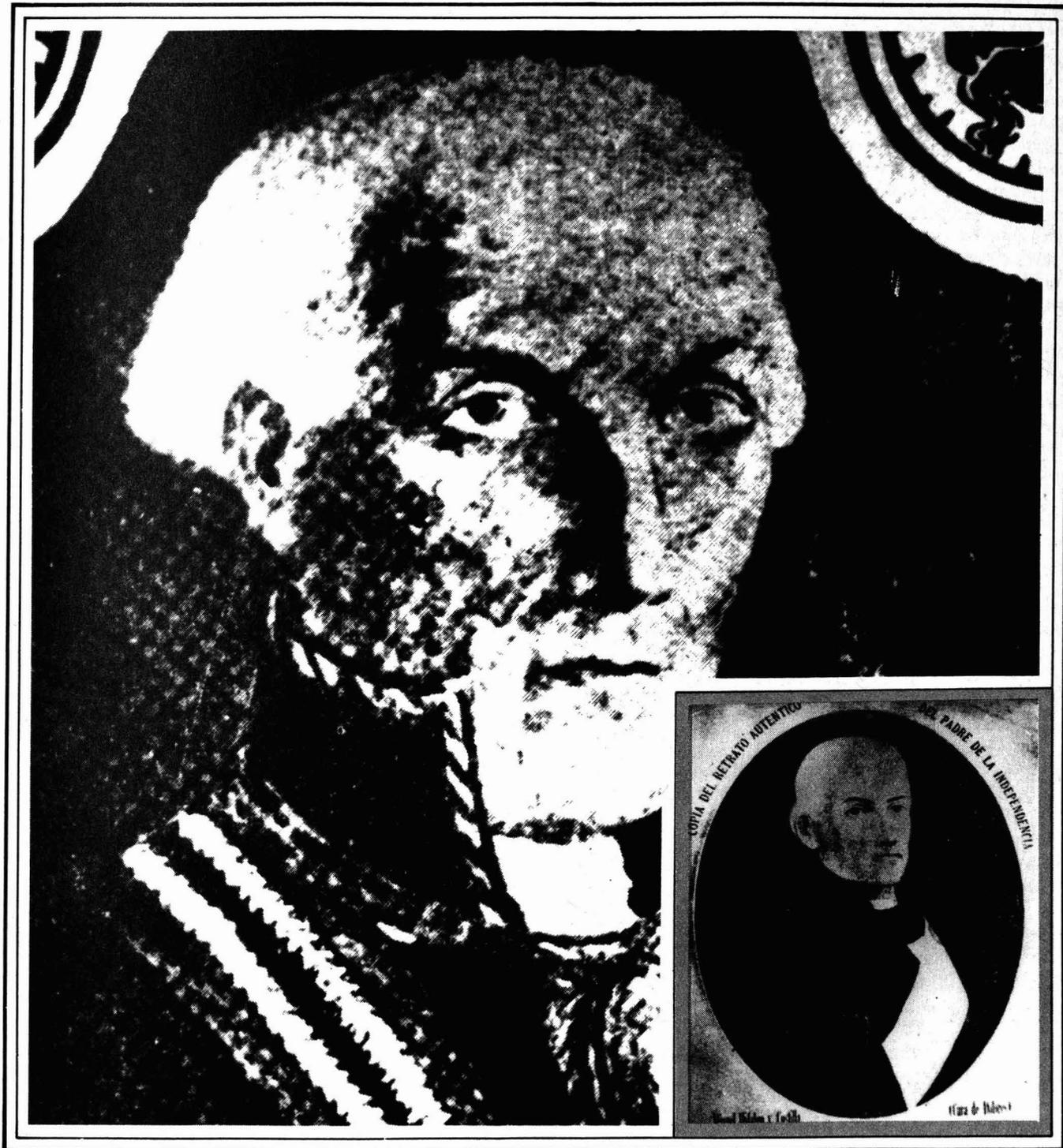
De los compañeros de Hidalgo quedan la llamada *Relación de José Pedro Sotelo*, que no conozco, y la *Memoria sobre los primeros pasos de la Independencia*, de Pedro García, que se publicó en 1928 en el tomo I de los *Documentos de la Independencia* en la Colección de Documentos del Museo Nacional de Antropología y Etnografía, que dirigía entonces Luis Castillo Ledón. Este relato, que titulado *Con el cura Hidalgo en la Guerra de Independencia* se reeditó en 1967 y hace un año en la colección SEP/80, es uno de los principales antecedentes de *Los pasos de López*, porque esta novela tiene la forma de una memoria. Sin embargo, el relato de Pedro García está escrito en tercera persona, la primera es rara y casi no aparece sino en la última parte correspondiente al éxodo de los insurgentes hacia al norte que siguió a la derrota del Puente de Calderón; antes de eso, el autor relata los hechos sin precisar qué presenció, qué le contaron, ni quién y dónde se lo contó, de modo que sus memorias no tienen las características propias de este género y que le dan su encanto especial. Incluso Luis Castillo Ledón considera que la relación “es falsa en lo relativo a la proclamación y los acontecimientos del 16 de septiembre, porque García no los presencié y no vino a unirse a los insurgentes sino hasta su salida de San Miguel, donde vivía y era dependiente en la tienda de D. José Domingo de Allende”.³⁹ Además, García es demasiado discreto, no dice por qué se decidió a participar en la lucha, en la que por lo demás no se distinguió de ningún modo, y casi no habla de sí mismo, pero sobre todo tiene el defecto de no haber estado cerca de los cabecillas ni merecido su confianza. En cambio, el artillero Matías Chandón explica la manera en que se involucró en la conspiración y conoció a las personas comprometidas en ella, habla de la atracción que sintió primero hacia la corregidora y de su encuentro luego con Cecilia Parada, con la que más tarde se casaría y que era hija de uno de los conjurados; la relación con esta muchacha, sobre la que no da detalles, hace verosímil su participación en la lucha, en la que se distingue primero porque es el artillero que se necesita para manejar “el Niño”, luego porque abre a cañazos la puerta de la alhóndiga de Granaditas y mata de un tiro al intendente de Guanajuato. Después, es el sobreviviente de la aventura encargada de relatarla y en sus memorias, escritas más de veinte años después, distingue escrupulosamente lo que presencié de lo que le contaron luego y de lo que no supo sino muchos años más tarde. Las deficiencias de la relación de Pedro García se remedian así en *Los pasos de López*.

IV

Después de la muerte de Hidalgo se prohibió hablar de él,

durante unos diez años “esto era un gran delito que se castigaba con rigor” y por eso “no se encuentra en todo el país un retrato que siquiera se le parezca”;⁴⁰ “no hallando en ninguna parte una galería de retratos de los héroes de la patria, (Maximiliano) mandó hacerla, encargando los cuadros a los mejores artistas”,⁴¹ y el de Hidalgo recayó en Joaquín Ramírez, que lo pintó al óleo reproduciendo los rasgos de la estatuilla de madera labrada por el imaginero Terrazas después del combate del Monte de las Cruces; antes de eso apenas existían “los pequeños (retratos) hechos en cera por Rodríguez”, las copias de éstos que se publicaron en Londres y “los que en malas litografías publicó Alamán”.⁴² Desde 1825 se festejaba el inicio de la Guerra de Independencia, pero en 1864 el emperador se trasladó al pueblo de Dolores con una

gran comitiva para solemnizar la noche del 15 de septiembre la ceremonia del Grito, y, en 1865, para conmemorar el centenario del nacimiento de Morelos, hizo erigir una estatua y colocarla en una de las principales calles de la capital, con todo lo cual “dio una lección severa a los gobiernos y ayuntamientos republicanos que desde 1824 hasta 1863, en todo habían pensado menos en erigir estatuas a los Padres de la Patria, en conservar sus retratos y en honrar su memoria con monumentos públicos”.⁴³ El que se había pensado levantar en la Plaza Mayor quedó en proyecto, pues sólo se hizo el zócalo, por el que se conoció después el lugar y hasta 1888 sólo había una estatua de Hidalgo en San Luis Potosí y otra en Toluca, pero ésta se debía a una donación privada y no a un decreto público; incluso “un Congreso se contentó con de-



cretar como una gran cosa que se depositaran las cenizas de los héroes en un altar lleno de ratas de la catedral de México y con poner el nombre de aquellos ilustres caudillos a varias poblaciones y a varias calles y plazuelas de los suburbios".⁴⁴ Tampoco los poetas los habían honrado debidamente porque Quintana Roo y Sánchez de Tagle sólo "se vieron obligados a evocar las proezas de Hidalgo y de Morelos"⁴⁵ para realzar las de Iturbide, a quien componían sus odas, y, luego, los poetas de la Academia de Letrán "tenían a menos consagrar himnos a la libertad de México".⁴⁶ En esa época, además, se impusieron los escritores reaccionarios encabezados por Alamán, que en su *Historia* y en los periódicos que fundó, llamó a Hidalgo "ladrón y asesino" y "presentó a los demás insurgentes como una horda de forajidos sin Dios ni ley",⁴⁷ por lo que se consideraba de buen tono hablar de "los grandes crímenes" cometidos por los patriotas de 1810. Sólo después, los poetas que se reunieron alrededor de Francisco Zarco en el llamado Liceo Hidalgo y en otras asociaciones semejantes comenzaron a escribir alabanzas a los héroes y, en la década de 1853 a 1863, aparecieron otros "cuyo carácter es fundamentalmente patriótico y que no formaron escuela";⁴⁸ éstos eran Juan Díaz Covarrubias y Manuel Mateos, asesinados en Tacubaya por los conservadores, Leandro Valle, también asesinado por los reaccionarios, Vicente Riva Palacio, que de dramaturgo se convirtió en general, y Juan A. Mateos, hermano de Manuel, entre otros. Pedro García escribió su relación precisamente en respuesta a los detractores de Hidalgo y en especial a un artículo de Alamán y luego Díaz Covarrubias publicó la primera novela en que se reivindicaba al cura de Dolores, *Gil Gómez, el insurgente* (1859), a la que siguió el *Sacerdote y caudillo* (1869) de Juan A. Mateos.⁴⁹ La novela era ya "el género de literatura más cultivado del siglo XIX" y "la producción literaria que se ve con más gusto por el público, y cuya lectura se hace hoy más popular",⁵⁰ de acuerdo con Altamirano, que la consideraba "el mejor vehículo de propaganda"⁵¹ y le asignaba la tarea de divulgar la historia del país y en especial las hazañas de los insurgentes cuyo recuerdo sólo se conservaba "en obras voluminosas, como las de Bustamante, Mora, Zavala y Alamán, que además de ser escasísimas no estaban al alcance de los más a causa de su costo".⁵² Díaz Covarrubias y Mateos realizan en parte esa labor y por eso no es extraño que en sus obras se ponga a Hidalgo en un pedestal, pero *Los pasos de López* aparece en una época muy distinta.

Durante la época en que gobiernan los liberales, el pueblo que ni siquiera se sabía ni sentía mexicano adquirió "la conciencia de una nacionalidad integrada por un territorio, un pueblo mestizo, producto de la fusión de dos razas y dos culturas, una historia común y una religión con santos patronos (Cuauhtémoc, Hidalgo, Morelos, los Niños Héroes y los mártires de la Reforma), con símbolos venerables (la bandera, el escudo y el himno), con calendario de fiestas y conmemoraciones cívicas (5 de mayo, 16 de septiembre y otras) y con una complicada liturgia de discursos, alaridos, cohetes, desfiles, ofrendas florales y balazos".⁵³ Esta época culmina precisamente con las celebraciones del centenario en las que se inaugura, simbólicamente, el monumento a la Independencia que proyectó Rivas Mercado. Después de la revolución, y restablecida la paz, se reanuda el culto a los héroes y en 1925 se trasladan sus cenizas de la catedral a la columna de la Independencia; José Clemente Orozco pinta a Hidalgo en el mural del Palacio de Gobierno de Guadalajara y Diego Rivera en el que está en el fondo de la escalera del patio central de Palacio Nacional; a estas obras se agrega luego el

cuadro pintado por Siqueiros con motivo del bicentenario del nacimiento del cura de Dolores que se encuentra en el Colegio de San Nicolás, donde también se conserva el retrato que hizo Alfredo Zalce y que con el dibujo de Leopoldo Méndez, entre otros, contribuyó a remplazar por una mucho más vigorosa la imagen del anciano pintado por Ramírez. *Los pasos de López* se alinea con estas obras y es también un "retrato moral", como el de Zalce, y por eso los conspiradores parecen más jóvenes. Aquí lo metafórico se vuelve real.

Por otra parte, la demagogia oficial ha erizado de estatuas y monumentos los parques y las plazas del país; los símbolos patrios se han desgastado —los colores de la bandera son también los del partido oficial— y por eso "la reacción general de niños y adolescentes frente a estos símbolos es de indiferencia, cuando no de franco rechazo".⁵⁴ *Los pasos de López* es un relato escrito con el propósito de rescatar a Hidalgo y a los héroes de la Independencia de los pedestales de la demagogia oficial para devolvérselos al pueblo. Ibarguengoitia, que no es un iconoclasta, sabía muy bien que esa delicada tarea no se podría realizar sin humor y por eso, recordando que en las tiendas del país se venden botellas de un vino "Hidalgo", convirtió al padre de la patria en champagne y lo llamó Domingo Perión; y esto también es un homenaje —tal vez el mejor.

Notas

1. Este ensayo se basa en la idea de que "la literatura hispanoamericana no es un mero conjunto de obras sino las relaciones entre esas obras", porque "cada una de ellas es una respuesta, declarada o tácita, a otra obra escrita por un predecesor, un contemporáneo o un imaginario descendiente", y, en consecuencia, "nuestra crítica debería explorar estas relaciones y mostrar-nos cómo esas afirmaciones y negaciones excluyentes son también, de alguna manera, complementarias". Esta idea ha sido expresada de una manera acertada por Octavio Paz en su libro *In/mediaciones* (Barcelona: Seix Barral, 1979, p. 37), donde postula "una historia de la literatura hispanoamericana que nos contase esa vasta y múltiple aventura, casi siempre clandestina, de unos cuantos espíritus en el espacio móvil del lenguaje". Por supuesto, mi trabajo podría clasificarse dentro de lo que los alemanes llaman "Stoffgeschichte" y los franceses "thematologie", es decir el estudio o historia de los temas; también como un análisis de la hipertextualidad, o sea la relación que une un texto B llamado hipertexto con un texto A llamado hipotexto, del cual se puede considerar como resultado después de una operación de transformación. Sobre esta noción y las posibles transformaciones hay un libro de Gérard Genette, *Palimpsestes* (París: Seuil, 1982). Deliberadamente, he optado por no usar un vocabulario técnico.

Por otra parte, no habría podido escribir estas páginas sin la colaboración de algunas personas como Elizabeth Velázquez, que me encontró un ejemplar de *Sacerdote y caudillo* en una librería de viejo, y Gabriela Becerra, coordinadora de la colección SEP/80, que me habló de Pedro García y me obsequió un ejemplar de su relato, así como de Enrique Cruz, el director de la Biblioteca Central de la Universidad Veracruzana, que me ha ayudado a localizar innumerables libros y artículos.

2. "La novela que no olvidé", en *Revista de Bellas Artes*, no. 3 (tercera época) pp. 46-49.

3. *Hidalgo: la vida del héroe* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1948), p. viii y ix.

4. *Dom Pierre Perignon* es además el nombre del benedictino al que la región de Champagne debe el perfeccionamiento de sus vinos y al autor de

una *Memoire sur la manière de choisir les plants de vigne convenables au sol, sur la façon de les procegnir, de les tailler, de mélanger les raisins, d'en faire la cueillette et de gouverner les vins*, en la que consignó todos sus conocimientos. Todo el mundo sabe que Hidalgo plantó viñas en Dolores y que hacía vino, por lo que también por esto el nombre que se le da en esta novela es apropiado.

5. "La revolución de independencia", en *Historia general de México*, ed. Daniel Cosío Villegas (México: El Colegio de México, 1981) I, p. 613.

6. Jorge Ibarguengoitia, *Los pasos de López* (México: Océano, 1982); en lo sucesivo me limitaré a señalar la página entre paréntesis cada vez que cite a esta obra.

7. Luis Castillo Ledón menciona "a dos hijos suyos, Agustina y Lino Mariano, habidos en sus relaciones con la señorita Manuela Ramos Pichardo" y más adelante a "dos niñas, Micaela y Josefa, habidas en sus relaciones íntimas con la señorita Josefa Quintana (...) la guapa intérprete de las heroínas de Racine en las famosas tertulias de su casa". Véase *Hidalgo: la vida del héroe*, I, p. 47 y pp. 76-77, respectivamente.

8. Castillo Ledón, I, p. 161.

9. Villoro, p. 614

10. Villoro, p. 614

11. Villoro, p. 614

12. En realidad, el alcalde Collado enviado por el virrey a procesar a los conspiradores se mostró moderado y comenzó por liberar al corregidor y al capitán Arias; más tarde, el insurgente Villagrán hizo prisionero a Collado, que iba a la capital, pero lo dejó libre a condición de que regresara a Querétaro a liberar a la corregidora y a los demás procesados, lo cual hizo, a excepción de los hermanos González, que, según Mateos, fueron desterrados a Filipinas, donde murió uno de ellos en la pobreza. Véase Castillo Ledón, II, p. 33 y p. 69.

13. Villoro, p. 617

14. Castillo Ledón, I, p. 139

15. Villoro, pp. 614-615

16. Villoro, pp. 613-614

17. Villoro, p. 616

18. Ibarguengoitia, *Estas ruinas que ves* (México: Mortiz, 2a. ed. 1981), p. 13

19. Castillo Ledón, I, p. 139

20. Además de los tres primeros capítulos y de unas líneas del noveno de la primera parte, relacionados con la destitución de Hidalgo como rector, yo incluiría en una edición abreviada de *Sacerdote y caudillo* todos los capítulos sobre la campaña que empezó en Dolores, es decir los capítulos xxix al xxxi (en que reaparece Hidalgo rumbo a Querétaro), xxxvii al xl (sobre sus actividades en Querétaro), xlvii y xlviii (sobre la delegación de Galván), de la tercera parte; también los capítulos i al iii (sobre otras denuncias), iv al viii (sobre el descubrimiento de la conjura y el arresto de los conspiradores), ix al xii (sobre el virrey Venegas), xiii al xviii (sobre los mensajeros enviados a prevenir a Hidalgo y Allende), xix al xxx (sobre el Grito de Dolores), xxxiv y xxxv (sobre la marcha insurgente), xxxviii (en Celaya), xxxix y xl, tal vez también del xli al xliiii (repercusiones de la revuelta), xlv al xlix (toma de Guanajuato), liii y liv, de la cuarta parte; también los capítulos iii y iv (avance a Valladolid), v y vi (sobre los conspiradores detenidos en Querétaro), xi y xii (encuentro con Morelos), xiii al xix (el Monte de las Cruces), xx (impresiones en la capital), xxi y xxii (retirada insurgente), xxvii (Aculco), xxxiii (otros episodios), xxxiv y xxxv (matanza de las Bateas), xxxvi y xxxvii (defensa y desalojo de Guanajuato), xli (Guadalajara), xlii al xliv (matanzas del Belem y del Salto), xlv y xlvi (Calderón), xlvii (consecuencias desastrosas), de la quinta parte; por último, también los capítulos i al viii, x al xiv, xvi al xviii y xxiii al xxv, de la sexta parte (sobre el éxodo al norte, la emboscada en Baján y el proceso y muerte de los cabecillas), y el epílogo (sobre la muerte de Elizondo).

21. En *Sacerdote y caudillo* (México: Maucci, 2a. ed. 1902). "El tañido de la campana de Dolores era el toque de la resurrección", "¡era el llamamiento de la historia, la convocación de una raza para vindicar a la humanidad!". Al salir Hidalgo, "la muchedumbre le abrió paso, como a Moisés las olas del Mar Rojo"; al terminar de hablar éste, "El sol resplandeció con más brillo que en el primer horizonte del Génesis". Era "la aurora de la libertad" (pp. 289-290). Más tarde, cuando los insurgentes avanzan sobre el Monte de las Cruces, "Hidalgo, como el Moisés de aquella generación que busca la tierra prometida de su libertad, preside el gran ejército que lo venera como un Dios". En este "teatro de gloria", "ascendió a la roca histórica que un genio había colocado en la llanura" y "Sobre aquel pedestal de granito se mostró como la estatua del heroísmo a la posteridad". "Así le veneran las generaciones, así, le cantan los poetas, así le admiran los historiadores (p. 359). Cuando Morelos se presenta a Hidalgo, Mateos escribe que "ese hombre tocaba aquella noche memorable a las puertas de la inmortalidad" (p. 354) y cuando se separan comenta que "aquellos dos gigantes no cabían en el mismo pedestal" (p. 356).

22. Castillo Ledón, II, p. 156

23. Castillo Ledón, II, p. 134

24. Mateos, p. 254 y p. 273

25. Por eso Mateos cuenta cómo Hidalgo protegió personalmente a una mujer y un niño de la turba que quería saquear su casa en Guanajuato y agrega que "aquel niño después de medio siglo tomó en su mano la pluma del historiador y descargó su injusta saña sobre el caudillo" (p. 331). Por supuesto, se trata de Alamán, y el episodio es verídico.

26. Tal vez estas diferencias se deben a que *Sacerdote y caudillo* se escribió pensando en lectores (y lectoras) a los que no les dejaría de interesar la nota roja, y a que Ibarguengoitia parece tener un interés especial en los alumnos de preparatoria y secundaria, lo que explicaría que haya despojado a Hidalgo del cargo de rector, así como de la sotana (por lo menos en una escena), así como la manera en que los cabecillas se tratan: "propongo que desde este momento tú seas coronel, Luis—dijo a Ontananza—, y tú también, Pepe—dijo a Aldaco—, y que Matías sea capitán" (p. 114).

27. Mateos, pp. 13-14

28. Mateos, p. 15

29. Luis Castillo Ledón escribe que la selección de las víctimas de la matanza de las Bateas "se debió sólo a una lista hecha al antojo de un clérigo encargado de las prisiones y a quien se le dio el sobrenombre de *Padre Chocolate*, porque decía de los desgraciados que habían de perecer, que iban a tomar el mexicanísimo alimento" (II, p. 114); aparentemente, el sobrenombre del personaje de *Los pasos* está inspirado en el de este clérigo, en todo caso, es mucho mejor que el de Cipriano Pontolongón, el espía de *Sacerdote y caudillo*.

30. Mateos, p. 260

31. Castillo Ledón, II, p. 270

32. Castillo Ledón, II, p. 268

33. Castillo Ledón, I, p. 45

34. Georg Lukács, *La novela histórica* (México: Era, 2a. ed. 1971), p. 90

35. Lukács, p. 51

36. Clementina Díaz y de Ovando en el prólogo a la novela de Juan A. Mateos, *El cerro de las campanas*, colección "Sepan cuantos" (México: Porrúa, 2a. ed. 1976) p. lxii

37. Los personajes de *Sacerdote y caudillo* hablan así:

"—Abrid, señor González, soy yo.

—Eso es otra cosa: *pasad*, señores, y *perdonad*; pero corren unos tiempos en que es necesario desconfiar de todo el mundo.

—*Tenéis razón*." (p. 257)

Los de *Los pasos*, en cambio, hablan así:

"—*Dile a Emiliano que soy yo*" (p. 99)

38. "Pero lo que constituyó una novedad para nuestros abuelos, en principios del segundo tercio del siglo XIX, fueron las diligencias (...) La hubo de 6 a 9 asientos, y los precios en 1851, eran por cada pasajero: \$ 3 a Pachuca y Cuautla, \$ 6 a Cuernavaca, \$ 7 a Puebla, \$ 35 a Veracruz, \$ 60 a Guadalajara y \$ 80 a Tepic. A Veracruz se hacía el viaje en tres días y medio y a Tepic en 9. Todos los días salían diligencias, menos los sábados a Veracruz y en la línea del interior para Tepic, lunes, miércoles y viernes, pasando por Arroyozarco, San Juan del Río, Querétaro, Salamanca, Guanajuato, León, Lagos, San Juan de los Lagos, Pegueros, Guadalajara y Tajo; durmiendo los viajeros en unos puntos y almorzando en otros, y haciendo paradas, a fin de remudar las bestias, en las postas". Luis González Obregón, *México viejo y anecdótico*, colección "Austral", no. 494 (México: Espasa-Calpe, 3a. ed. 1966) pp. 54-55

39. Castillo Ledón, II, p. 285

40. Pedro García, *Con el cura Hidalgo en la guerra de independencia*, colección SEP/80, no. 9 (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), p. 151

41. Ignacio M. Altamirano, "Prólogo" a *El romancero nacional* de Guillermo Prieto, en *La literatura nacional*, ed. José Luis Martínez, Colección de Escritores Mexicanos, nos. 52, 53 y 54 (México: Porrúa, 1949), III, p. 193

42. Altamirano, III, p. 194

43. Altamirano, III, pp. 193-194

44. Altamirano, III, p. 194

45. Altamirano, III, p. 188

46. Altamirano, "De la poesía épica y de la poesía lírica en 1870", en *La literatura nacional*, I, p. 257

47. Altamirano, I, p. 265

48. Altamirano, I, p. 272

49. John S. Brushwood menciona otra novela sobre el tema, *El grito de Dolores* (1887), de José Severino de la Sota. Véase *México en su novela*, Breviarios, no. 230 (México: Fondo de Cultura Económica, 1973), p. 402

50. Altamirano, "Revistas literarias de México (1821-1867)", en *La literatura nacional*, I, p. 17

51. Altamirano, I, p. 28

52. Altamirano, III, pp. 199-200

53. Luis González, "El liberalismo triunfante, en *Historia general de México*, ed. Daniel Cosío Villegas, II, p. 1014

54. Cristina Barros, "Enseñar historia"; en *Unomásuno*, 24 de enero de 1983, p. 22

CARLOS MONSIVÁIS

QUE LE CORTEN LA CABEZA A TOLEDO DIJO, LA IGUANA RAJADA



I

Un propósito para estas notas: no recurrir a Frazer ni a Mircea Eliade ni a Jung ni a Joseph Campbell ni a Lévi-Strauss, ni a ninguno de los formidables intérpretes de ritos y leyendas; no hablar del macrocosmos ni del Gran Ombligo del Mundo ni de las mitologías comparadas; omitir víctimas expiatorias, almas externadas, ingestiones de los dioses, occisiones de la serpiente sagrada, festivales ígnicos. Por disciplina, me atenderé a mis "impresiones laicas" de la obra de Francisco Toledo, tan diversa y homogénea, tan interpretable a la luz de sus predilecciones y tan estimulante al margen de referencias o contextos mitográficos. En este mínimo panorama, debo renunciar —hasta donde sea posible— a los

prejuicios del ciudadano de clase media, que considera *mítico* (es decir, perteneciente a culturas lejanas) a todo aquello no ajustado a su experiencia, a lo que escapa del fatalismo urbano.

¿Hasta qué grado la producción de Toledo nos es ajena? ¿Hasta qué punto es imprescindible, al hablar de ella, el término *otra cultura*? ¿Por qué la solicitud de marcos antropológicos? Si aceptamos esa contigüidad, esa cercanía irrefutable que es el éxito, no hay distancias frente a Toledo. El es un artista ampliamente reconocido, citado, seguido; su obra es ya, en un sentido evidente y pese a su edad, parte del patrimonio nacional; él le ha dado su nombre a una manera de recrear y transfigurar la realidad y ha originado una escuela (o una cauda de imágenes que en las suyas se inspiran vana-



mente). Es un artista cuya originalidad, en gran medida, deriva de su voluntad de fundirse en una cultura (a la que se sitúa en nueva perspectiva). Toledo es, en síntesis, la ruptura y la continuidad de sus tradiciones.

II

1982. En Juchitán, en casa del escritor Víctor de la Cruz, conversan varios integrantes de la Coalición Obrero Campesina Estudiantil del Istmo (COCEI), que ha ganado la presidencia municipal y uno de cuyos dirigentes es ahora diputado federal por el Partido Socialista Unificado de México. Se habla con pasión de varios temas, la pobreza del pueblo, la extrema miseria de los jornaleros, la política regional, la participación de las mujeres en el proceso municipal, la explotación de y el abuso sexista contra los meseros homosexuales en las cantinas, la abundancia de piqueras y el problema del alcoholismo. Leopoldo de Gyves, el alcalde, quien suspendió sus estudios de medicina en el DF con tal de participar en la lucha de COCEI cuenta sus experiencias, el trabajo que les llevó persuadir al compañero que dirigiría la policía del ayuntamiento, sus avances en la lengua zapoteca, cuyo uso es indispensable en la obtención de un nuevo tipo de confianza en una población que lo habla mayoritariamente. Luego, De Gyves y Héctor, el diputado federal, refieren la provocación reciente en un pueblo, la exacerbación de los ánimos a cargo de dos profesores priistas que terminó en el asesinato de dos compañeros de la COCEI, la terquedad del partido oficial que no acepta sus derrotas evidentes.

Una constante en el diálogo: el cultivo y la defensa de las tradiciones, el sentido comunitario entre los juchitecos, el modo en que una comunidad conjuga y expresa simultáneamente todas sus etapas históricas, el vigor de un matriarcado cuya existencia no me convence plenamente (los derechos de la mujer concedidos por el patriarcado). Víctor habla de *la zapotecidad* y de las corrientes contestatarias en el movimiento indígena, del fin del paternalismo. Inevitablemente se revisa el pasado de Juchitán, la ira de Benito Juárez contra los juchitecos, la fama de aislacionistas, los paisanos ilustres (los mártires revolucionarios Che Gómez y Adolfo C. Gurrión, el general Charis) y los no tan ilustres (el cortesano porfirista Rosendo Pineda que, entre otras hazañas, alertó a la esposa

del dictador sobre el escandaloso poema "Misa Negra" de José Juan Tablada). Se comenta la calidad y cantidad de los cantantes istmeños y su incesante recuperación de canciones y corridos:

Hermanos míos escuchen
unas cuantas palabras que voy a hablar
del día que peleó el señor Binu Gada
contra los extranjeros que llaman francés.

Nuestra gente estaba gritando,
el señor San Vicente vino y ayudó;
de repente se alzó la obscuridad
y una tormenta se oyó en seguida.

Nosotros procedemos de los *Binigula'sa'*,
nosotros procedemos de los *Biniguenda*;
algunos traían leña y otros machetes cortos,
otros cuantos traían honda.

Como si estuvieras cuidando milpa tierna,
mete la piedra, agita y lanza;
qué puntería tiene la gente de mi pueblo
con cada piedra un extranjero azotaba.

Tona Taati' mujer con enagua de enredo
gritaba entren de frente,
no vaya a palpitar el corazón de ustedes,
de esta manera se mata a los extranjeros.

Los extranjeros altos sonaban cuando se caían
en el lodo porque estaban cansados,
desde entonces es que hablan de nosotros,
qué huevos tienen los tecos.

Corrido del 5 de septiembre.

Las tradiciones a flor de piel. Sin la mezcla de historia viva y repetida, y de cultura de la resistencia no se entenderían las características singulares de Juchitán. Discreto, Francisco Toledo sigue la conversación, agrega alguna frase o algún dato sobre un pariente (Todos aquí son parientes mientras no demuestren lo contrario). Su interés resulta *cívico*, inevitablemente, cívica su intensa participación, que le ha hecho persistir en el trabajo de la Casa de la Cultura de Juchitán, en la integración de sus colecciones de pintura, grabado y fotografía, en la búsqueda de exposiciones de calidad. Los comensales comentan ahora la publicación animada por Toledo, *Guchachi Reza* (Iguana Rajada), revista del Ayuntamiento, especializada en documentar el pasado y la visión interna y externa de un pueblo.

Las anécdotas. Víctor de la Cruz refiere la ocasión en que compró iguanas al mayoreo por encargo de Toledo, que requería sus pieles para una edición de sus grabados, y la carne ya no se podía vender porque en Juchitán se exige la piel adjunta para descartar el engaño, y Víctor organizó en la ciudad de México comidas interminables, y en una de ellas una joven, que había jurado jamás comer ese animal, devoró satisfecha un enorme pastel de iguana. Toledo se ríe, está visiblemente contento con el fluir de relatos, aporta datos históricos, se interesa por entrevistar a viejos juchitecos. En este mediodía de domingo, en el patio, entre el ir y venir de niños y animales, en medio de un diálogo circular sobre historia y política, él es felizmente local, y su localismo lo estimula grandemente.



III

Frente a Toledo, lo frecuente son los métodos de aproximación turística, la proclividad a un lugar común que se piensa antropológico y artístico: “Se trata de un primitivo deliberado, de un sabio que utiliza su refinadísimo conocimiento para imprimirle nueva vida a los viejos ritos”. El cliché transcurre sin contratiempos y nos evita atender a una labor de gran complejidad y maestría. ¿Para qué aguzar la percepción, si rápidamente nos damos por satisfechos musitando vaguedades sobre la universalidad y el sentimiento nacional, sobre los componentes ancestrales de un pintor y escultor y grabador de raza indígena? ¿Para qué ver pudiendo declamarle todo de antemano?

Ya sé o ya debo saber que la anécdota es prescindible y que todo artista excepcional utiliza sus temas para declarar su idea del mundo, pero que tal idea-del-mundo es, a fin de cuentas, materia formal. ¿Cuál es el vínculo entre una tarea pictórica y la cultura oral? ¿Existe algo parecido a la “pintura oral”? La trampa inevitable de Toledo es su decisión fabuladora, que genera hechos artísticos que son también hechos narrativos (sorprendidos en un instante de quietud o exaltación). ¿Qué hacer? Si me embarco en el análisis del mito, me alejo de la vastedad de una obra, que se despliega con igual maestría por los terrenos del óleo, la acuarela, los gouaches, el dibujo, la tinta, los aguafuertes, los puntasecas, las litografías y xilografías y mixografías, la escultura, la cerámica, los tapices. Yo, espectador de esta invención polimorfa y seguramente perversa, debo resistir la fascinación y negarme al comentario impertinente “¡Ah! Ya está, se trata del mundo indígena con su magia, su antropomorfismo, su hechizo, su misterio, su irracionalidad que es la racionalidad desconocida de seres con otro sentido del tiempo”.

La condescendencia ante lo indígena, una de las proposiciones más reiteradas del paternalismo engréido. A uno le toca situarse ante esta obra sin falsos conocimientos, recordando que Toledo es ajeno por completo al turismo interno, él celebra de modo ostensible a una de sus herencias y la convierte en proposición artística de largo alcance. Un artista de su refinamiento y su cultura plástica no necesita de temas “atractivos” para fijar la atención del espectador.

Pero si me olvidé de las obsesiones de Toledo, soy parcial

de nuevo. En última instancia, sus figuras o sus asuntos pertenecen entrañablemente a su convicción estética, no son mensaje o literatura postiza, no son en modo alguno agregado o pretexto sino elementos esenciales de un orden indivisible, donde se complementan materiales, colores, formas o imágenes fragmentadas... La honestidad, función de la sorpresa. La sorpresa, acción integradora. Toledo, animista, racional, ferozmente sexual, reiterativo, original, crítico, capaz de una sequedad alucinada y de una ternura tímida, está seguro de que sus temas son continuación de sus medios expresivos. En esta fabulación incisiva, la forma participa del relato y el relato se comprime en imágenes y color. Por eso, Lafontaine, Iriarte, Samaniego, Thurber o Monterroso son ejemplos fuera de lugar. Mejor remontarse a Esopo, a las fábulas que eran relatos morales sin consecuencias normativas, o atender a la propia tradición de Toledo, al tanto del valor único de cada figura, de cada relato, de cada palabra.

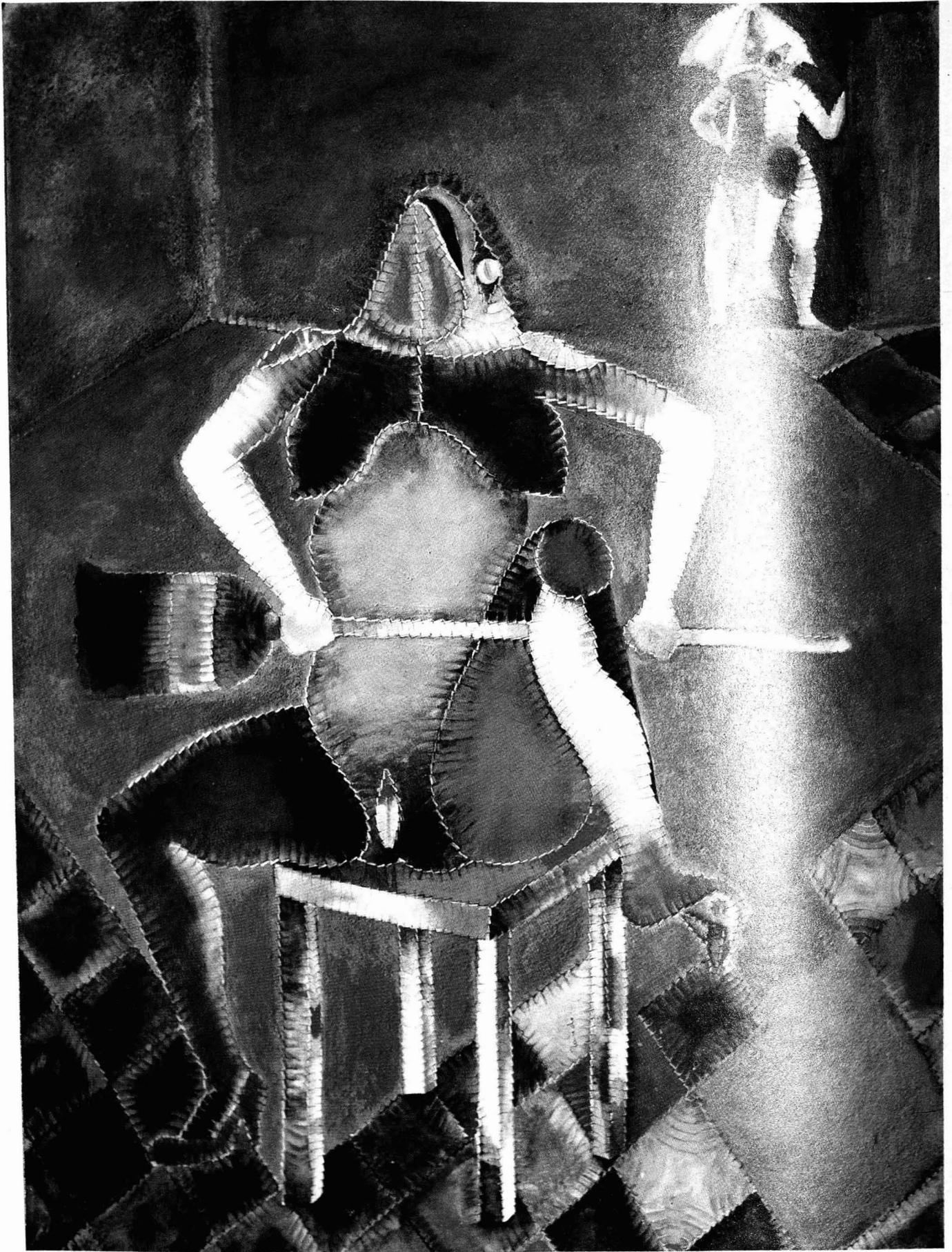
IV

Toledo (nacido en Juchitán, Oaxaca, en 1940), sabe desde niño las dificultades y recompensas de vivir una cultura minoritaria, en un país que cambia tan rápidamente como se lo permiten la destrucción ecológica, la industrialización voraz, la sustitución de costumbres. A él le toca la diáspora a que obligan las “fluctuaciones del mercado laboral” y de la política. Le informa a su paisano Macario Matus: “En realidad crecimos en el exilio: Ixtepec, Ixtaltepec, Arriaga, Chiapas. Mi padre nos llevó a Chiapas debido a problemas políticos ya que tuvo que exiliarse. Fue líder de los trabajadores del Istmo de Tehuantepec y el gobierno oaxaqueño le dijo: Te vas o te mueres. Y en ese problema intervino el general Charis, quien dio trabajo a mi padre en Pemex, en Minatitlán. Después fuimos a Arriaga”.

Los pueblos pierden a su población masculina “en edad productiva”, el idioma zapoteco se va colmando de añadiduras, la fuerza de trabajo se convierte en el sinónimo de *arraigo* (Uno es de donde consigue empleo). En medio del tránsito veloz por otros sitios y modos de ser, los trabajadores viven su identidad étnica como ordenamiento de su vida cotidiana, platican en *teco*, evocan lugares y actitudes. En la mudanza forzada, la cultura juchiteca —habla, costumbres, relatos que para ellos no son míticos— es el elemento fugitivo que permanece y dura, no porque no la afecte el proceso nacional, ni porque no contenga ya zonas de transformación, sino por manifestarse allí su espacio de resistencia: el deseo de aclararse lo personal a la luz de la experiencia comunitaria.

A Toledo esta tradición que persevera y se desgasta, le entrega una temática y un punto de vista que, desde muy pronto, irá armando, puliendo, reelaborando. El es precoz: “Tal vez dibujé a los 10 años. Recuerdo las tareas de la escuela. Recuerdo que alguna vez pinté sobre las paredes de mi casa. Dibujaba allí y mi papá, cuando llegaba el tiempo de pintar nuestra casa, respetó mis cosas. Cuidaba mis cosas porque no puso pintura sobre la pared donde yo había dibujado... Cuando llegué a Oaxaca a mi familia le dijeron que este muchacho dibuja. Por cierto, hubo una exposición de arte mexicano y fue la primera vez que vi pintura, antes no había visto un cuadro”.

En la Escuela de Bellas Artes de Oaxaca o en su propio hogar, la precocidad de Toledo se advierte como don individual y parte de la maestría colectiva. De Oaxaca Toledo va a la ciudad de México, a la escuela de Diseño y Artesanía, donde aprende el oficio de litógrafo. Comienza a exponer en la galería de Antonio Souza. Luego, el viaje sentimental y



formativo a Europa. En París, conoce a Tamayo, participa en exposiciones colectivas, trabaja arduamente. En esos años frecuentes galerías y museos y diversifica su cultura plástica. A su regreso a México, afirma su necesidad de vincularse más orgánicamente a su primera cultura, en viajes frecuentes a Juchitán y Oaxaca que alterna con temporadas en Nueva York. Su trabajo es cada vez más reconocido y valorado, como lo muestran, en varias partes del mundo, las exposiciones en galerías y museos, y la gran retrospectiva de 1980, en el Museo de Arte Moderno de México.

V

Con prontitud, la crítica (o mejor, la errátil y bursátil información sobre artes plásticas) articula el punto de vista sobre Toledo y le atribuye todo, muy en abstracto, a las determinaciones de sus orígenes (Alteración de la leyenda clásica: el joven pintor que va a París, en lugar del pastorcito que viajó a la Suprema Corte de Justicia). Por su parte, Toledo no declara, no se presta a publicidad alguna, no polemiza, no aporta frases elocuentes sobre sus Etapas Creativas. Produce sin fatiga, entregado al deber de fijar lo que de veras le atañe, de reiterar —sin repetirse y sin modificarse, siempre igual y distinto— aquello que amó y le divirtió desde niño, las atmósferas y personajes que sólo le resultan legendarias a los extraños.

Si se permite una hipótesis, Toledo no quiere registrar un mundo a su nombre sino aclararse un sedimento personal (étnico, social, literario) que no admite separaciones entre contenido y forma. Esto le concierne: el inmenso zoológico o el infinito acoplamiento donde conejos, peces, venados, tortugas, cabras, mulos, vacas, iguanas, indígenas, todos en ronda perpetua y tribal, están siempre a punto de enardecerse o en deleitosa concupiscencia o arrellanados en la melancolía que sucede al clímax. Esto lo divierte: malas y buenas mujeres cuyo sexo es panal de rica miel o acechancia castradora. La sexualización de la realidad es exhaustiva y matiza al mismo tiempo la concepción de sociedad y de la naturaleza. ¡Cielo santo! Toledo no es ni primitivo ni civilizado, ni se desprende de los relatos transmitidos por generaciones ni ha dejado de leer a Sade y a Dubuffet, ni cree en el respeto o en la falta de respeto al espectador; él tan solo sostiene que todo lo real es sexual y todo lo sexual es real, pero sin que la convicción se esterilice en un determinismo. Libertad para discrepar y libertad para estar de acuerdo y libertad para proponer, desde el cuadro o la cerámica, las variantes de una copulación infinita de la que nadie se exime. Que toda la vida es coito y los sueños coitos son. Miren estos animales atrapados en plena humanización y a estos hombres de máscara bestial vislumbrando bosques de vaginas y mares de penes. Admitan que en esta época de desconfianza en la inocencia aún hay quien no mistifica el instinto; entienden que ante las falsas tolerancias todavía hay quien no se acuerda de pedir permiso.

VI

Una influencia, una semejanza, un gusto: Klee. A Toledo, Klee le descubrió los paisajes donde las palabras que califican la *inmadurez* pierden su sentido peyorativo y en donde la visión primigenia hace inútil hablar de lo pueril, lo primitivo, lo *naïf*. De Klee, Toledo derivó el ámbito para su obra, aunque también se aprovechó de los artesanos oaxaqueños y de los museos y de la cultura oral y de la necesidad de recuperar una tradición inventándola. La fábula, de la que el cuadro o la escultura son parte significativa y misteriosa, lle-

ga a nosotros cuando se le antoja a Toledo (como quien corta un pedazo de río, diría Cardoza y Aragón) y nos invade de animales y nativos codiciosos, rapaces, lúbricos... y cercanos al espíritu narrativo de los grandes libros infantiles, aquellos que uno lee de niño para gozarlos bien a bien veinte o treinta años después. Toledo construye a su modo Alicia en el país de los zapotecas y en sus narraciones que van y vienen por el espejo se alían la procacidad y el pudor, los hobbits y las iguanas, los venados que engañan a las zorras y los cocodrilos que violan a las mulas.

Y el conejo, en sus poses torturadas a la luz de la vela, estuvo de acuerdo; el pez, en su empeño masturbatorio, estuvo de acuerdo; la vaca, en su diluvio lácteo, estuvo de acuerdo; las iguanas, en su ronda polígama, estuvieron de acuerdo. Y todos confesaron su amnesia o su bruma temporal, no recordaban con precisión a qué momento del relato pertenecía, si se desprendían de una leyenda ancestral, o de un chiste apenadamente falto de obscenidad, o de un mito olvidado por Andrés Henestrosa y recogido por un informante anónimo (que era tan viejo que ya sólo se acordaba de todo).

Pero eso al espectador no le concierne y, además, Toledo está seguro de sus intenciones, a él le atañe el cuento incabable del génesis, el trazo de ese momento bello y despiadado de donde surgieron la historia y la ficción, cuando nadie distinguía entre lo sagrado y lo sacrílego, entre el rubor virginal y el orgasmo, entre la familia y la orgía, entre el sueño y la vitrina de las poses lúbricas, entre la inocencia y el apetito, entre el hombre y la tortuga con cabeza fálica. ¿Para qué escindir la realidad, si sólo acudiendo a esos signos aparecerá el relato y sólo esos asuntos harán cristalizar la forma? A la variedad de recursos artísticos corresponde la unidad de leyendas, mitos, consejas, instantes climáticos y fábulas: así era el principio de los tiempos y así ocurrirá en el final de los tiempos, el mortal abrazo del deseo y la metamorfosis.

VI

Falsos y anómalos proverbios encontrados al azar en la obra de Toledo:

- Los grillos son la negación de los augurios.
- La vaca extraviada en el cuadro es el deseo atrapado por el cuello.
- La nariz es un falo que le quita al rostro el sosiego para añadirle la proporción.
- La tierra es de quien la recuerda.
- El dolor del alacrán es no ser una imagen fálica.
- El sueño de la iguana es la intranquilidad de las vírgenes.
- Las calabazas son, por gusto y vocación, contemplativas.
- Una máscara es un rostro que huyó a la superficie.
- Las formas son cristales en el corral de chivos.
- La tierra es un laberinto de peces.
- Los colores siempre cuentan un relato distinto al de las imágenes.
- Todas las formas son sexuales. Todos los símbolos son castos.
- La geometría acecha para devorar a las líneas simples.
- Según el sapo es la apetencia.

VII

Cierto, Francisco Toledo es un creador a quien jamás cercarán las interpretaciones de su obra. Pero también, Toledo no es un artista solitario, pertenece a un pueblo, a una estética (que él afina y singulariza) y a una historia. En su obra, como en el aforismo de William Blake, la lujuria de la cabra es el botín de Dios.

JUAN ARTURO BRENNAN

CANTATAS, ÓPERAS INSOMNIOS

ENTREVISTA A FEDERICO IBARRA

Nacido en la ciudad de México en 1946, Federico Ibarra realizó la carrera de compositor en la Escuela Nacional de Música de la Universidad. Ha estudiado después en Francia y en España. Actualmente, además de sus actividades como compositor y pianista, es catedrático en la Escuela Nacional de Música y coordinador del Taller de composición del CENIDIM.

—En su obra, uno de los elementos más importantes ha sido la utilización del texto.

—Viéndolo desde un punto de vista global, una gran parte de mi producción sí está dedicada a la música con texto. Esto tiene varias conexiones; una de las primeras es que, al principio de mi carrera como compositor, uno de los medios más accesibles para la composición que yo tenía era un coro. Forzosamente, la música coral debe tener un texto, al menos en la mayoría de las ocasiones. Esta afinidad literaria tiene muchas correspondencias en mi música; principalmente, un acercamiento muy intenso a la estética surrealista y lo que ésta representaba para mí. Es por eso que la primera de mis siete cantatas se titula *Paseo sin pie*, sobre un texto de Carlos Pellicer en homenaje a Remedios Varo. Aquí se conjugaban dos de mis grandes preocupaciones: una, que es la literatura, otra que es la pintura. De ellas, claro, la más cercana a la música es la literatura; la pintura nunca ha sido tomada como un punto de referencia, y a mí esto siempre me ha preocupado. No se ha tratado de hallar una relación directa y fácil de identificar entre pintura y música, sino una relación totalmente interna. Después de esta *Cantata I*, el surrealismo me siguió motivando, habiendo sido una de las corrientes que más ha aportado para mí en el campo de las ideas no estrictamente musicales. Básicamente, me interesó la libertad posible para el artista a través de toda una serie de relaciones oníricas. Descubro entonces a un poeta que ha sido quizá el eje central de los textos que he utilizado: Xavier Villaurrutia. En Villaurrutia he encontrado a quien creo que es, en México, el mejor poeta del siglo XX. La elaboradísima sencillez de sus textos corresponde exactamente a la idea que yo tengo de la poesía. En esta búsqueda de textos de mi primera etapa no me concentré exclusivamente en poetas mexicanos, sino que incursioné en otras poesías. Por ejemplo, Tristán Tzara, ya no conectado con el surrealismo sino con el dadaísmo, y que dio origen a mi Cantata IV, *Dadá*. De Verlaine y Baudelaire son los textos que utilizo en mi penúltima cantata, la Cantata VI, *Del Unicornio*. Es claro que en todo esto me ha estado preocupando de una manera muy significativa la utilización del texto, y estoy recurriendo a muchas fuentes para hallar lo que busco. Utilizo también a dos autores, André Breton y Franz Kafka, para una obra orquestal titulada *El proceso de la metamorfosis*.

—En esos textos hay también una referencia a Usigli...

—Sí. Rodolfo Usigli hace una especie de paráfrasis de un texto de André Bretón, a través de una imagen poética que desarrolla. Después me dirijo claramente hacia la recuperación de la poesía mexicana. Esto es muy claro en dos de mis obras: una de ellas es las *Cinco canciones de la noche*. En ellas, elijo a poetas de tres generaciones diferentes. Por un lado, Villaurrutia y Pellicer; de otra generación, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco y, finalmente, a la generación más joven, representada por José Ramón Enríquez. En estas canciones, el elemento textual que unifica todo es la idea de la noche; creo que aquí la referencia surrealista ya se ha perdido, aproximadamente desde 1973. A partir de entonces, me han interesado los textos en sí mismos, y no como enlace con la idea estética a la cual se refieren. La otra obra a la que me refiero son las *Tres canciones de amor*. En ella, reúno textos de dos poetas de Contemporáneos: Salvador Novo y, nuevamente, Xavier Villaurrutia, y José Ramón Enríquez, este último, otro de mis más grandes descubrimientos en la poesía. Estas obras en las que empleo un texto específico, son obras corales, o cantadas, o narradas. Tanto en *El proceso de la metamorfosis* como en el *Rito del reencuentro*, empleo un narrador que se contrapone a la orquesta.

—¿Te adhieres en tus cantatas a un modelo formal aproximado a la cantata de otras épocas?

—Creo que la primera definición de *cantata* que puede ser hallada en un diccionario es que es una obra para cantar, y en este sentido la he tomado yo. Simple y sencillamente, una obra para ser cantada. No me adhiero a ninguna de las formas tradicionales de la cantata; el máximo representante de esta forma vocal ha sido Johann Sebastian Bach, que reunió muy diversos elementos en cientos de cantatas. En aquella época, la diferencia entre una cantata religiosa y una cantata profana era muy clara. Para nuestro tiempo, y para mí, la diferencia ya no existe, sobre todo con la utilización de textos como los que yo utilizo, en los que, por supuesto, puede haber muchos tintes religiosos, o místicos, o incluso metafísicos, aunque no sea esto en esencia lo que busco en estas obras.

—La Cantata III, *Nocturno de la estatua*, incluye música electrónica...

—Sí; el texto es también de Xavier Villaurrutia. Analizando la dotación de las cantatas es posible ver que cada una de ellas es diferente. Creo que en esto el trabajo realizado en cada una de ellas ha sido muy metódico. El unir el concepto

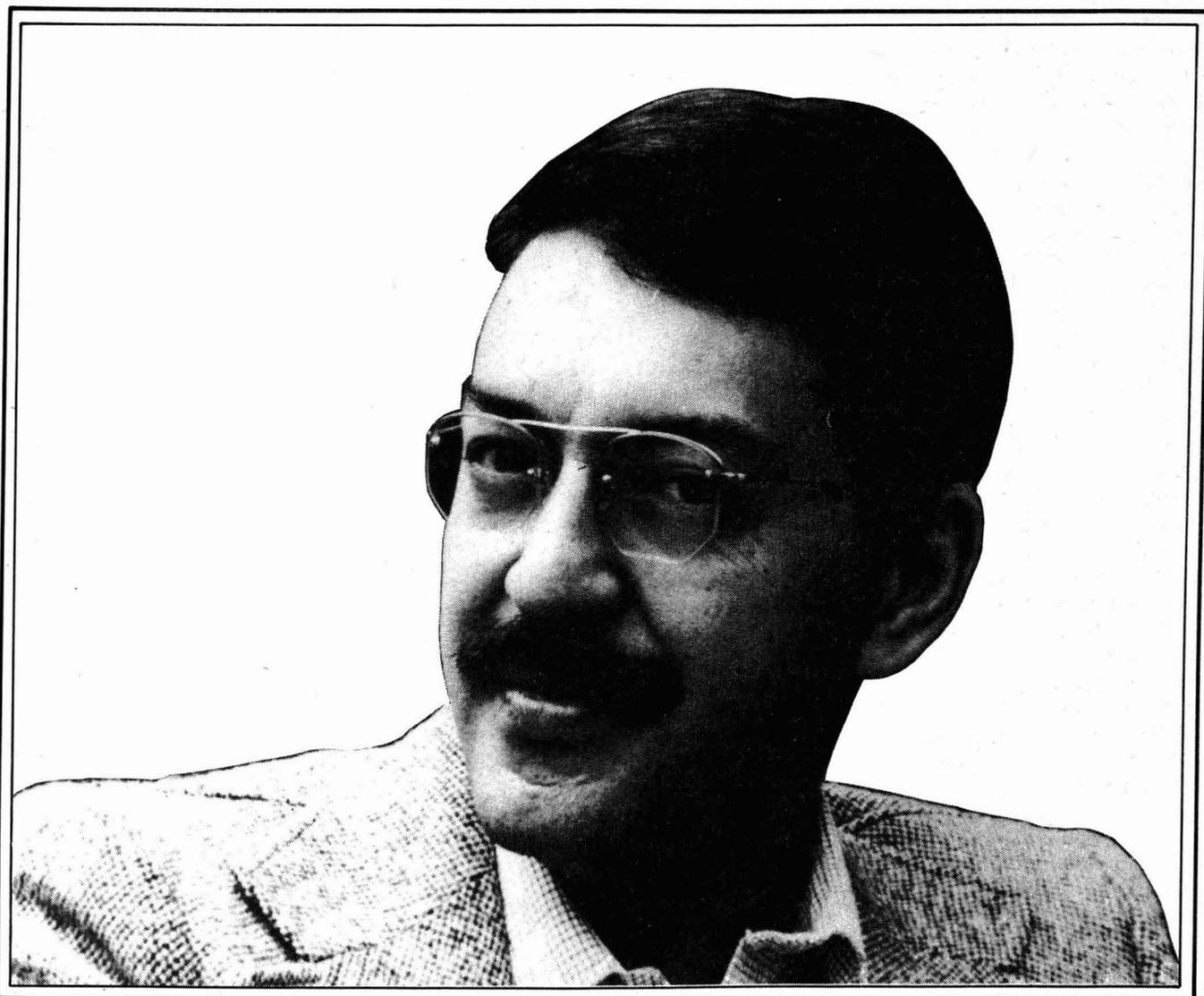
coral a diversas combinaciones instrumentales ha sido muy útil para mí, no sólo como experimento: como la posibilidad de hallar recursos nuevos en la mezcla de instrumentos y voces. En este aspecto, la *Cantata III* fue eso, un experimento, y es quizá la cantata más compleja. En ella utilizo dos coros, dotaciones instrumentales para cada coro, y un generador electrónico. Esta ha sido mi única incursión en el medio de la electrónica. Por tratarse de sonidos no producidos por un instrumento, es decir, generados por la electrónica, el generador me daba una nueva serie de posibilidades al fusionarlo con los coros y los instrumentos convencionales. Pero después de esto, ya no he continuado con el empleo del instrumental electrónico en la realización de mis obras subsecuentes. En la *Cantata V*, *De la naturaleza corporal*, por ejemplo, no utilizo texto alguno. La parte vocal está compuesta a base de fonemas, explorados en cuanto a las diversas posibilidades que su uso puede proporcionar; además, es la única cantata que no lleva acompañamiento: está escrita para coro a capella. Esta serie de cantatas representa una serie de experimentos; cada una de ellas es un experimento, y cada una de ellas ha constituido hallazgos para conformar la que considero más perfecta entre ellas, la *Cantata VI*, *Del unicornio*. En esta cantata está reunida en esencia toda la serie de elementos con los que estuve jugando en las otras cantatas. Esta conjunción está realizada a través de una gran diversidad de es-

tilos de escritura y de una gran variedad de líneas de pensamiento musical. Creo que la *Cantata VI* podría ser citada como un resumen de todas las demás.

—¿Hay otras obras tuyas que tienen también referencias textuales?

—*Rito del reencuentro*, por ejemplo. Es para narrador, orquesta de cuerdas y dos pianos. El texto está entresacado de una obra teatral de José Ramón Enríquez, *Héctor y Aquiles*. Este texto fue pedido por mí a José Ramón con la intención de hacer una música especialmente para él. Creo que la conjunción de elementos fue bastante afortunada, el texto fue trabajado con más tiempo, con más detalle, con más precisión. Tengo otra obra vocal, la *Suite del insomnio*. Está escrita para contralto, piano, armonio y celesta. El texto es de Xavier Villaurrutia, y entre las producciones de música de cámara que he hecho es quizá una de las más afortunadas, tanto en la parte vocal como en la instrumental. *La ermita*, para soprano y piano, es sobre un texto anónimo español. Esta pequeña canción fue hecha como un experimento tendiente a lograr que la obra fuera lógica; lógica en cuanto al texto y simultáneamente lógica en cuanto a la forma musical.

—En algunas obras instrumentales tuyas, en las que no



Federico Ibarra

existe un texto como tal, hay sin embargo relación con otros medios

—En los *Cinco manuscritos pnakóticos*, para violín y piano, la referencia que utilizo en el nombre de la obra es de Lovecraft. Es uno de los autores que más ha despertado mi interés en los últimos tiempos, porque considero que la fantasía de sus obras es realmente desbordada. Me atrae mucho. Me interesa mucho también el hecho de que Lovecraft invente sus fuentes de información, las fuentes a las cuales se remite en sus textos; entre estas fuentes están precisamente los manuscritos pnakóticos. No hay en mis *Cinco manuscritos pnakóticos* ningún elemento narrativo o anecdótico; simplemente me atrae mucho el nombre, y las implicaciones que para cada lector o para cada auditor pueda tener. Cada parte de esta obra tiene un nombre, y cada nombre, como en el caso de los *Cinco misterios eleúsicos*, está tomado de la obra de pintores que me han atraído a lo largo de mi carrera: Leonora Carrington, Remedios Varo, Dalí, etc.

En los *Cinco misterios eleúsicos*, para orquesta, la referencia es simultáneamente literaria y pictórica. En esencia, es una obra de pensamiento puramente orquestal. No hubo más intención que la de hacer una obra para orquesta, pero están presentes ciertas preocupaciones y relaciones, quizá un tanto neuróticas, que han sido siempre subyacentes a mis obras. Por ejemplo, el poder dar un título que resumiera en cierto sentido toda una serie de pensamientos que habían pasado a través de mí durante la composición. En este sentido, el título general tiene un claro significado para mí, que quizá no sea tan claro para quien escucha la obra. Encontré en esa etapa de la antigüedad algo con lo que me identifiqué mucho: toda una serie de ritos que se practicaban en Eleusis, y que tenían un carácter especialmente hermético. Esto no quiere decir que mi intención es que mi música sea hermética, no. Lo que significa es simplemente que me atrae mucho esta idea de una sociedad cerrada que elabora todo un mundo dentro de sus límites.

—Has tenido relación con otras músicas con texto, dirigiendo óperas de cámara y montando obras corales, ¿no es así?

—Alrededor de 1967 o 1968, se creó una asociación dedicada a la ejecución y promoción de ópera de cámara: Micrópera de México. Esta actividad, que hoy en día nos parece totalmente utópica a la luz de lo está sucediendo con la música en México, en aquella época tuvo un auge estupendo en muchos sentidos, entre ellos la respuesta del público. La asociación tenía como fin principal el presentar las pequeñas óperas, aquellas sin muchos personajes, sin grandes complicaciones. Estas óperas se presentaban sin orquesta, es decir, con acompañamiento de piano. Esto facilitaba el que las óperas pudieran presentarse en cualquier escenario y pudieran llevarse a cualquier lugar. En esto estuve trabajando alrededor de dos años, en los que monté tres óperas. La que considero la más lograda de ellas fué *Una educación frustrada*, de Emmanuel Chabrier. Hice también *El empresario*, de Mozart, y *La coronación de Popea*, de Monteverdi. A través de estas tres óperas tuve acceso a elementos hasta ese momento desconocidos para mí. Uno de ellos fue el contacto con la labor del cantante, con todos sus vicios y virtudes característicos. Por otro lado me di cuenta del estado de anquilosamiento total al que había llegado la ópera en México, y que de alguna manera se revitalizaba un poco a través de estas actividades.

Finalmente, descubrí las posibilidades escénicas del texto cantado. Por todo ello, creo que para mí fue muy provechosa mi participación en Micrópera, puesto que me permitió adentrarme en una serie de elementos que estaban fuera de mí; rechacé algunos, acepté otros, como suele suceder.

—¿Por qué desapareció Micrópera, si tenía un auge notable?

—Fueron varias razones las que influyeron, muchas cosas por las que México atravesaba en aquella época. Las actividades musicales en los sesenta tuvieron una culminación en el 68 con la Olimpiada Cultural, durante la cual hubo eventos musicales importantísimos cada día. Por desgracia, después de 1968, toda la cultura en México desaparece, totalmente, como consecuencia de los acontecimientos políticos y sociales de aquel año. Y Micrópera desapareció con todo aquello, y pasamos casi diez años sin actividades musicales coherentes. Esto tiene que ver también mucho con la información. Si un músico o un estudiante de música vive en una sociedad en la que no existe la música, hay pocas probabilidades de que pueda desarrollarse, o de que pueda ver una serie de modelos a su alrededor que puedan motivarlo para ser músico. Esto influyó mucho en las generaciones de músicos que vienen después de mí, que prácticamente no existen. El montaje de obras corales es otra de las referencias que tengo en cuanto al empleo de la voz. Estuve trabajando en el Coro de la Escuela Nacional de Música alrededor de ocho años. Creo que ésta fue la mejor escuela para mí en cuanto al conocimiento de la voz, ya que me permitía, como corista en un principio, conocer las dificultades a las que se enfrentaba un cantante que quisiera abordar una obra coral. Posteriormente, al ser acompañante, he estado participando activamente en lo que llamo montaje de obras corales, que es una labor muy especial. Se trata de ver a un coro y poder saber qué clase de presencia escénica va a tener, corregir todos los detalles musicales, hasta el último. Entre los montajes de obras corales que he realizado, los más interesantes han sido el de la octava sinfonía de Mahler, la *Sinfonía de los mil*, y el de *Alexander Nevsky*. Esta obra en particular estuvo muy cercana a mí, ya que me siento más ligado a la música del siglo XX.

—¿Tuvo alguna influencia en el montaje de Alexander Nevsky el elemento cinematográfico?

—Sí; todo el coro vio el filme de Eisenstein, para tener una idea más concreta de las intenciones de Prokofieff, de la música y del resultado escénico de ella dentro del filme. Por otro lado, tuvimos una muy buena traducción del texto, que ayudó a la comprensión de la idea por parte del público.

—¿Has compuesto música para cine?

—Sí, en colaboración con José Antonio Alcaraz. Escribí música para unas trece películas, todas ellas comerciales, a ninguna de las cuales me interesa remitirme. Fue simplemente una experiencia más, y como tal la considero. Como películas comerciales que eran, la música estaba en cierto modo impuesta para ellas, y poco campo hubo para hacer algo nuevo o interesante.

Nota: Entre la fecha de la realización de esta entrevista y la de su publicación, se ha realizado el estreno mundial de *La chute des anges* (La caída de los ángeles), obra para percusiones de Federico Ibarra.

JEANINE BRUN-ROVET

LA ANARQUÍA NORTEAMERICANA: LA NACIÓN, EL ESTADO Y EL CIUDADANO

Es difícil incluir a Estados Unidos dentro de la tipología de otros Estados y naciones. Hace doce años, un historiador norteamericano titulaba una parte de su obra sobre la conciencia nacional norteamericana: "la vaguedad norteamericana".¹ Una constitución sin par, que instituye un régimen que pudo a la vez segregar y digerir un Watergate; una vida política inasequible y, sin embargo, floreciente; una tradición histórica de un pueblo que se levantó literalmente en armas pero que fue, también, durante mucho tiempo, un pueblo sin policía; un patriotismo exacerbado, hasta inflamado, pero cuya esencia nos elude: así es Estados Unidos. No dudamos de que sea un país pero, ¿cómo nació Estados Unidos al concepto de Estado? ¿Qué tipo de Estado encontramos ahí?

Ya que se trata de una nación nueva, resultado de una voluntad y un crecimiento casi orgánicos, los orígenes constituyen el punto de partida obligado de toda reflexión. Thomas Jefferson, John Adams y Hamilton tuvieron una visión, a veces exacta, de lo que instauraban. Ellos mismos, junto con otros, redactaron los textos. De alguna manera fueron también ellos quienes instituyeron la ideología de la joven nación norteamericana. Sin embargo, y a pesar del deseo norteamericano de negar a través del voluntarismo la historia y sus avatares (como si el hecho de crear una nación y sus instituciones la preservaran de correr los riesgos inherentes a tal empresa), para comprender las relaciones de la nación norteamericana con su Estado y, aún más, las relaciones entre la sociedad y los poderes, no basta con comprender la ideología original lo más exactamente posible. Hay que salirse de los textos y de los objetivos para entrar en la historia y sus funcionamientos concretos. Por eso le doy preferencia en este estudio a dos momentos: la creación de la nación cuando se afirma una experiencia norteamericana distinta incluso a la de sus fuentes inglesas, y Estados Unidos en la época de Jackson, cuando la realidad política, social y económica trascendía ampliamente los textos y la ideología, al mismo tiempo que les daba a estos términos sus primeras definiciones (encarnadas en principios nuevos que tienen como nombre democracia y partidos). ¿Dónde está el Estado cuando se suscitan las disputas acerca del Banco Central y acerca del sistema de aranceles cuando sólo existe una función pública embrionaria? Para Tocqueville, que visita esa América y es consciente de lo "abstracto" de una comparación que aflora, sin cesar, entre Estados Unidos y la Francia posrevolucionaria, el sistema se mantiene por los dos polos: por un lado, la autodisciplina individual que se despliega en un florecimiento de microsociedades ordenadas, ya que son voluntarias y, por el otro, la religión. La Providencia, para Tocqueville, impide que la democracia norteamericana evolucione hacia una fragmentación anárquica o hacia un despotismo confor-

© *Commentaire*

mista. El papel excepcional de la religión, según Tocqueville, convierte, sin duda, en un *ejemplo* a la democracia norteamericana, pero le impide, sin embargo, convertirse en posible *modelo* frente a la Europa del siglo XIX. Además, no es difícil pensar que esta impregnación religiosa, lejos de proteger a la democracia norteamericana contra eventuales reveses la priva, por el contrario, del pleno desarrollo de sus potencialidades y la congela en un arcaísmo antidemocrático.² El período jacksoniano es, por lo tanto, el observatorio privilegiado para pasar del estudio de las instituciones al de las prácticas sociales y políticas. Se pueden advertir los puntos de conflicto que aclaran la cuestión del Estado: enfrentamiento del Norte y el Sur sobre la esclavitud, rivalidad Norte-Sur por la conquista de territorios en el Oeste pero, también, diferenciación entre el Oeste subrepresentado y el Este más antiguo. El espacio en Estados Unidos, desde la perspectiva de una verdadera geopolítica, impone su problemática a quienes desean tratar los problemas de autoridad.

Se sabe que los conflictos que se advierten en la Norteamérica de 1830 estallaron durante la Guerra de Secesión, que para los norteamericanos constituye una gran *Guerra Civil*. Durante mucho tiempo los historiadores, y en particular los partidarios de la causa sureña, insistieron en los aspectos constitucionales de esa crisis: los del Sur eran partidarios del *derecho de los estados*, mientras que los del Norte eran partidarios de un *Estado federal fuerte*. Para el historiador contemporáneo esta perspectiva ya no puede ser un punto de vista debatible, pero lo que revela puede servir para aclarar algunos puntos sobre el Estado en Norteamérica. En efecto, y desde la perspectiva de la cuestión de la esclavitud, observamos que la naturaleza de la nación norteamericana y el concepto de la autoridad nacional frente a los partidos constituidos de la nación fueron puntos centrales de la Guerra de Secesión.

No se nos plantean preguntas esenciales cuando nos interrogamos sobre uno u otro Estado europeo, ya que, generalmente, nos interrogamos sobre la naturaleza del Estado. Para empezar, y cuando se trata de Estados Unidos, hay que legitimar el término y su campo semántico. El término en sí, el Estado, no plantea un problema: no existe ni en el idioma inglés, ni en el vocabulario norteamericano, una palabra equivalente a nuestro *Estado* ni que abarque un campo semántico idéntico. En el contexto norteamericano, *state* sustituyó a la palabra "colonia" o "provincia" y se aplica a cada uno de los estados de la Federación. También designa el *estado de las cosas*. La palabra *government* incluye la idea de poder político, pero no la trasciende. Las nociones de lealtad estuvieron, durante mucho tiempo, ausentes de este término. *Administration* se acerca más a nuestro *gobierno*. Implica algo transitorio y no es, por lo tanto, un equivalente funcional del Estado. Queda el término *Union*. Forjada en la crisis de la

Guerra de Secesión, es la palabra fuerte para referirse a la nación norteamericana sin sus vínculos provinciales. El término está cargado, sin duda, de una definición de Estado, pero si no la excluye tampoco la define realmente.

El historiador debe tomar en cuenta esta omisión del término Estado en el vocabulario de Norteamérica, pero tiene todo el derecho de buscar más allá, en los sistemas efectivos del poder, la realidad de un Estado que no se reconoce como tal. Es legítimo buscar por encima de la descripción que Estados Unidos se da de su realidad y nunca tratar el discurso norteamericano como una cortina de humo sino siempre como un síntoma que debe interpretarse. Sería lo que la mirada de un extranjero, la de un *outsider*, puede aportar a la comprensión del fenómeno norteamericano.

Desear una nación, dividir el poder

Estados Unidos funda su existencia nacional en un texto escrito, la Constitución, adoptada en 1789 y que pronto adquirió el rango de texto sagrado y creador. Antes de adoptar la Constitución, las trece colonias (provincias convertidas en estados), estaban vinculadas entre sí por los artículos de la Confederación (elaborados en 1777, adoptados en 1781). ¿En qué aparecieron insuficientes los artículos de la Confederación? ¿Cuáles eran las finalidades perseguidas por los redactores de la Constitución?

Los artículos de la Confederación transformaban a las trece colonias en trece estados soberanos aliados en su lucha contra Inglaterra, pero no creaban una nación. Del caso francés, Thomas Jefferson, John Adams (quien defendió la Constitución norteamericana contra las críticas de Turgot) e incluso otros, vieron con claridad de lo que carecía la nación: una voz común, los instrumentos internacionales de la soberanía. La creación constitucional tuvo como meta fundar una nación —para ella y para los otros— y no instituir, para uso interno, un sistema de autoridad. Por ejemplo, según Jefferson, “el gobierno debería ser, literalmente, absorbido por la sociedad, debía convertirse en un verdadero *self-government*...”³

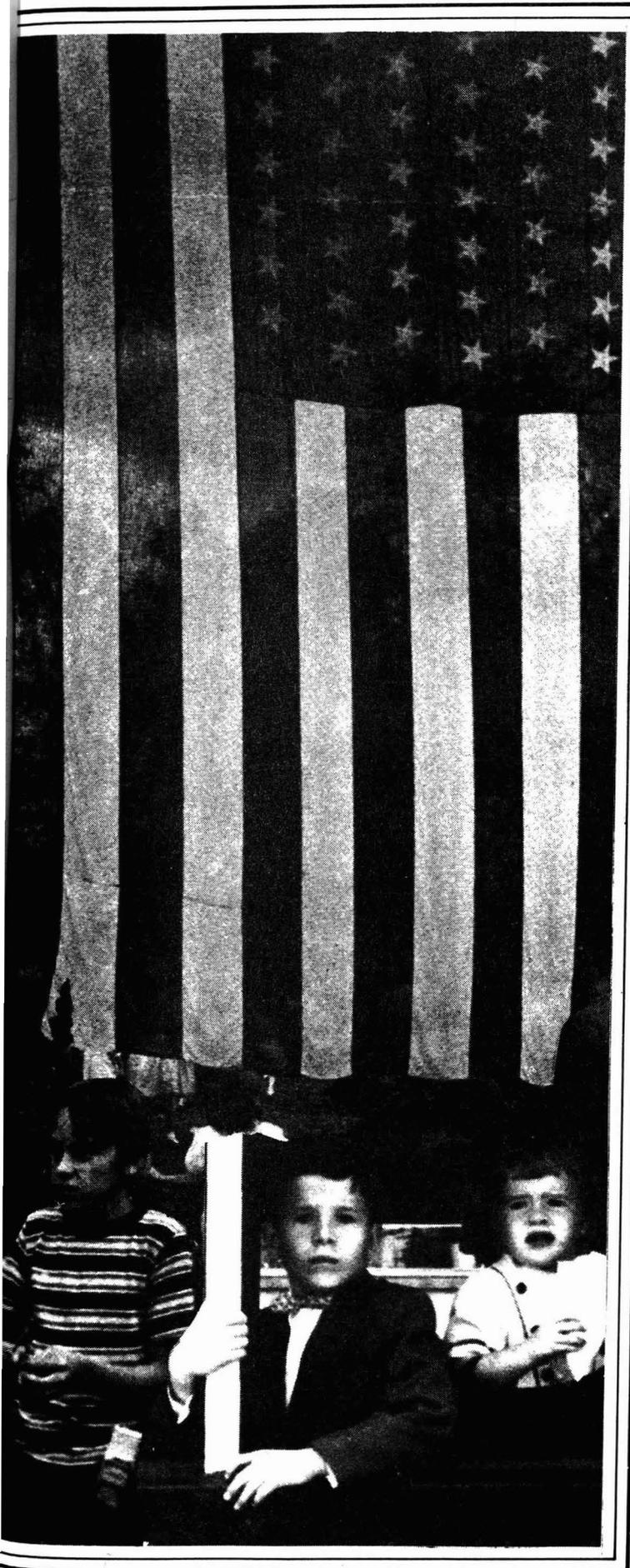
En cierta manera, Estados Unidos obtuvo su independencia antes de haberse constituido en nación. La nación fue la culminación de la voluntad política de toda la sociedad que ahí florecía sin la mediación de un poder de Estado de tipo europeo. Si se puede decir que en Francia la nación emana del Estado que la precedió, en Estados Unidos la nación surgió del deseo de autonomía de las sociedades coloniales y la Constitución forjó lo que Emile Boutmy llamaba en *Psychologie politique du peuple américain* “la unidad moral de la nación”.

En 1789, en Estados Unidos, la nación no nace de ningún modo de un Estado preexistente o de alguna organización estatal. La nación norteamericana se forja a partir de una situación colonial: antes de la Independencia había trece colonias de la Corona Británica, dependientes de un vasto imperio con tendencia mercantilista. En la práctica, “la negligencia benévola” inglesa había desembocado en una amplia autonomía local y en una dependencia indulgente y ambigua. Mientras que el Parlamento, después de las revoluciones del siglo XVII, se había convertido en el sitio dominante de la vida política inglesa, las colonias sólo dependían del soberano, o al menos eso es lo que querían creer. Es posible que haya que insistir en una cierta dicotomía colonial entre una vida política cotidiana, local, muy independiente de Inglaterra (aunque se desarrollara, a menudo, en torno al círculo del gobernador nombrado por la Corona) y de una dependencia comercial, financiera y, sobre todo, militar.⁴ En la Constitución se encuentran las señales de esta división.

Si los Estados continentales no proporcionan el modelo a la nueva nación norteamericana, podríamos imaginar que con Inglaterra sería diferente. Sin embargo, la Constitución le da aparentemente la espalda a toda la tradición inglesa de gobierno. Para empezar, por su misma existencia no tiene nada en común con el espíritu inglés de lo implícito, de lo sugerido, de lo que podríamos llamar *la sutileza acostumbrada*. En Estados Unidos todo está escrito en negro sobre blanco, todo está preestablecido. Y sabemos que esto no sólo es verdad de la Constitución de Estados Unidos sino también de las constituciones de cada estado, a las que contribuyeron ampliamente los grandes hombres políticos de la joven nación, aquellos que se llamaron los Padres Fundadores. Y si toda una generación de norteamericanos, la más brillante que esa nación haya conocido desde el punto de vista político, se dedicó a la tarea puramente institucional de la redacción, no era para establecer jerarquías de autoridad o para otorgar poderes, sino más bien para limitarlos, diseminarlos y evitar cualquier abuso. Al actuar así seguían, en realidad, una tradición inglesa, la de los whigs de la oposición, la de los commonwealthmen de finales del siglo XVII, cuyas tesis habían sido popularizadas en las colonias a través de la famosa antología de Gordon y Trenchard. En Inglaterra, la Restauración y la gloriosa Revolución de 1688 habían marginado el pensamiento de los contemporáneos de Cromwell. En las colonias norteamericanas, puritanas durante más tiempo, más lentas en sufrir las repercusiones de las evoluciones londinenses, ese pensamiento era el meollo de la cultura política.⁵

Es difícil comprender la Independencia norteamericana sin aludir a esa tradición. Porque, desde hace mucho tiempo, los historiadores de la Revolución norteamericana acordaron reconocer que el Imperio inglés, aun durante sus tentativas de volver a imponer un control después de la Guerra de los Siete Años, no ejercía un yugo demasiado intolerable sobre las colonias. Más bien, las razones que produjeron el divorcio anglonorteamericano fueron el rechazo al parlamentarismo británico, a su “corrupción”, al “trato de cliente” que relegaba los intereses coloniales a la periferia, y además a la desconfianza en un poder lejano que no se podía controlar pese a los agentes encargados de los intereses norteamericanos presentes en Londres y a las “tropas permanentes” siempre listas a traicionar al pueblo.

El primer objetivo de la Constitución norteamericana era el de forjar una nación, ahí donde aún no existía ninguna y de garantizar su supervivencia. Para alcanzar esas metas, los hombres políticos debían enfrentarse a problemas inéditos en toda su tradición cultural. La primera dificultad radicaba en la heterogeneidad norteamericana: trece colonias, con un pasado y un estatuto diferentes, pero individualizadas. Eran a veces antiguas, como Virginia y Massachusetts, donde se implantaron sociedades ordenadas; otras eran recientes, pioneras y típicamente anarquistas, como el estado de Georgia. Si observamos a Nueva York y a Pennsylvania advertimos la turbulencia política y la diversidad. Esta breve enumeración no agota las diferencias: entre las colonias del Sur, donde, desde finales del siglo XVII la mano de obra negra esclava suplanta, ampliamente, a la mano de obra blanca; entre las explotaciones familiares y el comercio de las otras colonias; entre las iglesias y las sectas cuya proliferación obliga a la tolerancia, y por último, en el propio seno de la población blanca. En 1790, durante el primer censo levantado en la joven nación, se vio que la población de Estados Unidos era muy heterogénea. Contaba entonces con un 60.9% de ingleses, un 8.3% de escoceses, un 9.7% de irlande-



ses (la mayoría escoceses presbiterianos de Irlanda), un 8.7% de alemanes y un 12% de holandeses, franceses, suecos y otros... Además, las cifras nacionales desvirtúan el fenómeno. En la época de la Independencia, Benjamín Franklin estimaba que un tercio de los habitantes de Pennsylvania eran de origen alemán. Si las costas de Virginia, Maryland, las Carolinas y Georgia estaban pobladas por ingleses, el interior del país, las llanuras de esas provincias convertidas en estados, tenían una población mixta: *Scotch-Irish* y alemanes formaban grandes minorías y a veces mayorías locales. Durante los años de la génesis nacional se elaboraron ciertos mitos y ciertas realidades perdurables —formas de encarar la heterogeneidad de la población— como el mito del *homo novus americanus* de Crèvecoeur, es decir, el surgimiento de un tipo humano nuevo, más que la fusión de viejos grupos europeos, y la realidad de la política “étnica” en Pennsylvania, donde los hombres políticos pudieron formar bloques homogéneos mientras se dispersaban las poblaciones. Así, pues, en Estados Unidos, la diversidad de los habitantes precedió a la era industrial y urbana.⁶ Fue un problema presente a partir del siglo XVIII, constitutivo de la nación e identidad norteamericanas. Ciertamente existían grados en cuanto a lo que se consideraba “extranjero” en los habitantes: los escoceses estaban más cerca de los pobladores originales, los alemanes eran un problema a clasificar; los negros, esclavos y libres, dejaron una pregunta sin respuesta posible a la nación que se constituía —y formarían parte del remordimiento histórico durante mucho tiempo.

Esta heterogeneidad hacía imposible, incluso peligroso, el sueño (que fue el de los revolucionarios franceses) de coincidencia perfecta entre sistema de gobierno y sociedad. La solución norteamericana fue convertir todas las instancias de gobierno (senado, cámara de representantes, presidente, sistema jurídico) en representativas. Pero nunca creó una instancia soberana que pudiese sustituir al pueblo. La soberanía quedaba íntegramente en manos de los ciudadanos. El resultado fue una distribución parcelaria del poder, de un poder a la vez totalmente representativo y deshumanizado, ya que no pretendía estar hecho a la imagen de la sociedad ni ser su encarnación activa.

La nueva nación no sólo era diversa: también era grande. ¿Podría instaurarse una república viable en un gran espacio? Ya conocemos el debate sobre las dimensiones de las repúblicas. Pero el espacio norteamericano era el origen de otros planteamientos. ¿Cómo crear una nación extensa y, además, consagrada a ampliarse más? ¿Cómo administrar, cotidianamente, los territorios del Oeste heredados de la tutela inglesa?⁷

La idea de un destino continental de Estados Unidos es uno de los elementos fundamentales de la nación. Era uno de los argumentos empleados por Thomas Paine en favor de la Independencia: “Suponer que este continente pueda quedar sujeto durante mucho tiempo a una potencia exterior repugna a la razón, al orden universal de las cosas, a todos los ejemplos antiguos (...) Es ir contra la naturaleza hacer depender de una isla el destino de todo un continente”.⁸

Y ese continente no estaba vacío: lo recorrían los indios, esos extranjeros del interior, los primeros norteamericanos, garantía para Europa de la “buena naturaleza” norteamericana. Frente a los indios, mediante tratados o combates, se encontraban los instrumentos normalmente vinculados a la existencia de los estados: la definición de una sola “política extranjera” para uso indio —armada.

Para la conquista del espacio geográfico, los norteameri-

canos interiorizaron, en cierta forma, la idea del Imperio inglés tal como lo habían vivido. Era frente a los otros que había necesidad de contar con los instrumentos centralizados del poder. El problema en sí se planteaba en forma diferente. No se trataba de construir un Estado-nación sino de dispersar a una sociedad en toda la extensión del continente. Así, pues, el territorio incorporado a la nación se convertía lo más rápidamente posible en territorio autoadministrado y, más adelante, en estado, es decir, en parte receptora dentro del sistema de parcelación del poder.

Si no hubo en Estados Unidos ni centralización administrativa como en el modelo francés, ni centralismo jurídico parlamentario como en el modelo inglés, el programa de Hamilton podría hacernos pensar que existió un esfuerzo de estatificación y centralización (al menos en el concepto) de la economía. De hecho, el programa hamiltoniano, tal como se afirmaba en los *Informes: Informe sobre el crédito público* (1790) e *Informe sobre las manufacturas* (1791), y tal como fue realizado en parte (a saber: aceptación de la deuda norteamericana y creación del Banco en Estados Unidos) definía, sobre todo, un nacionalismo económico, un deseo de crear la nación a través de la economía. Ese deseo aparece en toda la historia norteamericana si queremos admitir que ésta estuvo abierta durante mucho tiempo a las realidades económicas y que en Estados Unidos la coincidencia tan sensible entre la historia y la economía, según la obra del historiador Charles Beard, preocupó más a los espíritus que a la sociedad y al Estado.

Así, pues, en Estados Unidos la Constitución precedió a la nación y creó, realmente, una vida nacional. Pero la Constitución fundaba un Estado incompleto, para uso externo y, eventualmente (lo que ha sido más adelante lo más importante), para uso imperial. En cuanto a su uso interno, resultaba un poder fragmentado, en el que los ciudadanos participaban y mucho más descentralizado que en la antigua madre patria inglesa. Para evaluar la diferencia basta con reflexionar en lo difícil que fue imponer como capital a Washington.

El Estado latente: individuos y ciudadanos en la América jacksoniana

Cuando Tocqueville visita Estados Unidos en 1830, Norteamérica se había establecido y definido en su existencia nacional en un periodo de cuarenta años: poca inmigración, un crecimiento nacional vigoroso, ninguna guerra desde el conflicto de 1812 con Inglaterra y un continuo empuje hacia el Oeste. Las potencialidades norteamericanas cristalizan libremente. Al reflexionar sobre la democracia diez años más tarde y al escribir el segundo tomo de *La democracia en América* (1840), Tocqueville describe, de cierta manera, la quintaesencia de su experiencia norteamericana en una comparación explícita y constante con las tendencias europeas. Los pueblos democráticos, observa, tienden a contar con organizaciones políticas centralizadas. Estados Unidos eligió un camino complicado que exige de los ciudadanos "un uso cotidiano de sus luces y de su razón": es la vía federativa.

La segunda diferencia norteamericana tiene que ver con la distribución del poder: "*Lo que atempera a Estados Unidos es la tiranía de la mayoría, la ausencia de centralización administrativa; la mayoría nacional no anhela hacer todo (...)* en todas las repúblicas norteamericanas el gobierno central sólo se ocupa de un pequeño número de asuntos cuya importancia atrae su atención. No trata de arreglar asuntos secundarios de la sociedad. Nada indica que ni siquiera haya tenido el deseo".⁹ Es así que en Estados Unidos, donde la soberanía popular forma parte de todas las instituciones y no conoce ningún lími-

te, se llega, paradójicamente, a hacer corto circuito en la mediación política. La transparencia es total en un país donde "la sociedad actúa por y para sí misma".¹⁰ Sin embargo, no debemos dejarnos engañar por ciertas ilusiones ópticas. Algunas de las funciones que las naciones europeas adquirieron del Estado por derecho fueron, en Norteamérica, asumidas por los partidos que contaban con organizaciones nacionales (para proporcionar candidatos a la Presidencia de Estados Unidos) y que, en un sistema donde el alguacil, el juez y hasta el superintendente de las escuelas eran electos, distribuían una gran cantidad de funciones públicas de acuerdo a una alteración partidaria. En ese sistema lo que cuenta es la distribución de los cargos políticos y la diseminación del poder a lo largo de la sociedad.

¿Por qué el ejemplo norteamericano se ha desviado tanto de la lógica, vigente en Europa, que vincula todo crecimiento en el principio de igualdad como un poder siempre acrecentado del Estado? Según Tocqueville, la razón hay que buscarla en el carácter tranquilo y "natural" del advenimiento norteamericano. En Europa —y, por supuesto, es Francia el país en que piensa Tocqueville— la democracia sólo puede nacer de una serie de violentos conflictos. La soberanía que el pueblo gana luchando sólo puede surgir de un desgarramiento social. En Estados Unidos no ocurrió de esa forma: los colonos procedentes de Inglaterra dejaron atrás el sistema aristocrático y trajeron consigo sólo las libertades inglesas y el puritanismo. Su alejamiento les permitió *abstraerse*. "La gran ventaja de los norteamericanos es la de haber llegado a la democracia sin tener que sufrir las revoluciones democráticas y haber nacido iguales en lugar de luchar para convertirse en iguales".¹¹ La *diferencia* norteamericana mana totalmente de esa experiencia única que, de diferentes maneras, vuelve a los ciudadanos de Estados Unidos capaces de gobernarse a sí mismos, es decir, de llevar en su interior un principio de gobierno.

Para empezar, encontramos el individualismo, fruto de la historia colonial, de la escasez de hombres, de su igualdad y de su libertad. En Europa, la democracia rompe la cadena de las generaciones y la solidaridad de las familias para dejar al individuo desnudo. En la Norteamérica inglesa, el individualismo es un principio básico. Tocqueville nos dice, además, que "la igualdad produce (...) dos tendencias: una conduce directamente a la independencia y puede empujar a los hombres, de repente, a la anarquía; la otra los conduce por un camino más largo, más secreto, pero más seguro, hacia la servidumbre".¹² La genealogía del sistema norteamericano permite evitar que la tiranía de la mayoría no desemboque en un despotismo del Estado. ¿Pero, entonces, cómo evitar la anarquía? Por un lado, a través de la vitalidad de la política fundamental y característica de Estados Unidos, que parte de lo local hacia lo nacional y no a la inversa.¹³ Por el otro, a través del papel que desempeña la religión en Estados Unidos.

En este análisis de Tocqueville apreciamos que la omnipresencia de la religiosidad en Estados Unidos, más que la observación de un hecho real, es un repliegue ante los espacios infinitos abiertos por la democracia, es el deseo de cerrar herméticamente el sistema con la intervención de la Providencia. Queda el sentido de la interpretación de Tocqueville para comprender los problemas del Estado en Norteamérica. Al contrario de Europa, donde la democracia —que, aunque niveladora de posiciones, contiene en sí el riesgo del despotismo— nació de un cambio total del Estado monárquico, Estados Unidos tiene la ilusión de contar con una sociedad

que no necesita al Estado para actuar por sí misma. Norteamérica nos ofrece el ejemplo único de un Estado que se quedó latente, casi invisible mucho tiempo. Muy pronto eligió un Estado desmultiplicado *pero* con un patriotismo unificador, unitario y homogéneo. No hay contradicción: Norteamérica se sintió nación antes de percibirse como Estado. Este fenómeno también es el resultado de una autoridad fragmentada.

En la Norteamérica jacksoniana puede decirse que la nación y el Estado vivieron una situación de indivisibilidad, ya que sólo la nación era evidente. No existe aquí ninguna astucia ideológica sino, más bien, una particularidad histórica vinculada a la genealogía de la democracia norteamericana y al anclaje en un cierto arcaísmo con relación a la Europa de las revoluciones del siglo XIX.¹⁴

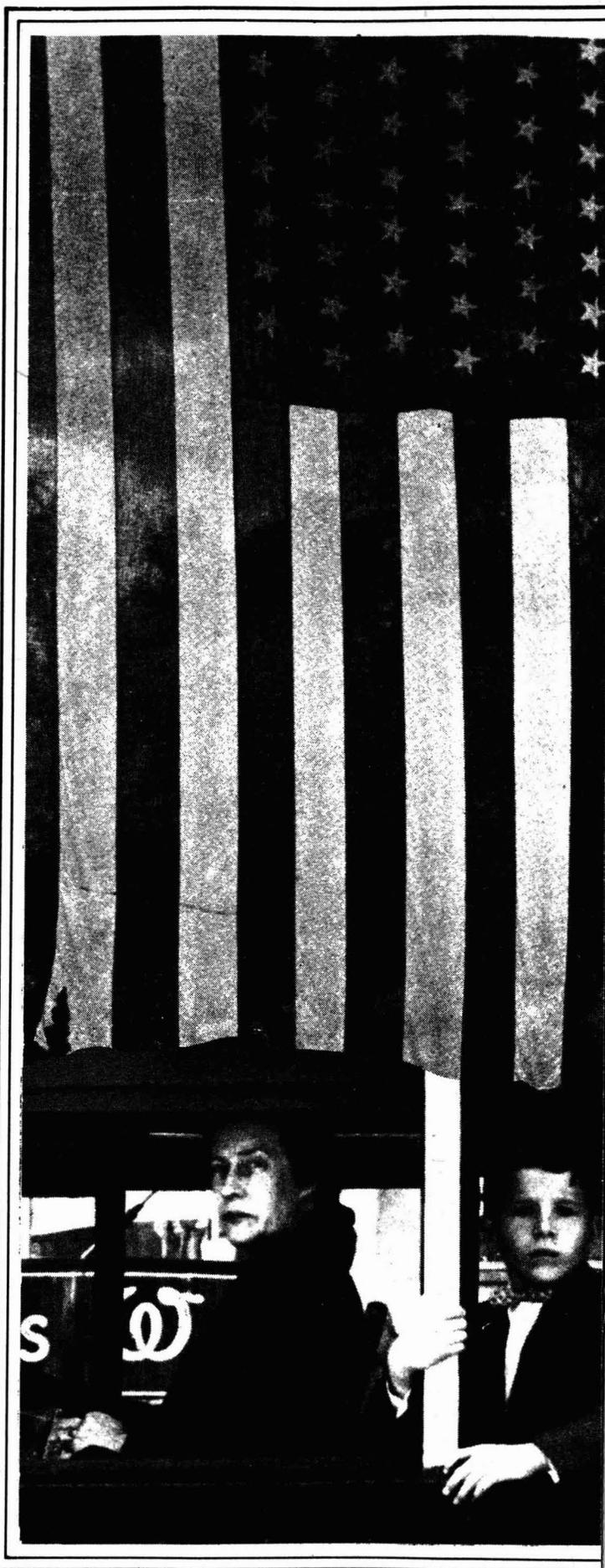
Dinámica de la igualdad, lógica de la guerra

Si Norteamérica pudo contemplar el desarrollo pleno de la soberanía popular hasta sus últimas consecuencias sin crear un Estado fuerte, es decir, sin centralización administrativa, la causa era tanto una gracia geográfica como una dispensa histórica: "Admirable posición del Nuevo Mundo, donde todavía el único enemigo del hombre es el hombre mismo. Se puede ser feliz y libre con sólo desearlo",¹⁵ dice Tocqueville, utilizando una fórmula que nos recuerda que pertenece a la generación romántica.

Parece que la evolución histórica de los años 1839-1860 enfrentó, poco a poco, al norteamericano contra sí mismo y, en gran medida, sacó a Norteamérica de su estado de excepción. Antes de ser un texto sagrado, fuente viva de la conciencia nacional, la Constitución fue un compromiso: compromiso en cuanto a la esclavitud, cuya abolición se deseaba aunque no se impusiera, y compromiso en cuanto a la naturaleza de la nación y la localización del poder, ya que cada provincia convertida en estado (o estado futuro) tenía su propia interpretación del alcance de la soberanía.

La Guerra de Secesión puede analizarse de diferentes maneras, pero desde el punto de vista que nos ocupa las que nos interesan son las explicaciones clásicas de las causas de esta guerra: los historiadores del Norte ponían la esclavitud en el centro del problema y encontraban legítimo que se haya intentado detener su infiltración hacia el Oeste o bien abolirla completamente; los historiadores del Sur, quienes, después de explicar en vano que la esclavitud de los negros constituía un beneficio social, preferible a la esclavitud salarial de los obreros del Norte y de la Gran Bretaña, insistían en el derecho de todos los estados de romper el pacto federal si así lo deseaban. Estas explicaciones son perfectamente compatibles porque, al convertirse la esclavitud en el centro del debate político (señuelo ideológico, así como señuelo de los grandes intereses, en un mismo grado), se planteaba la cuestión de la soberanía. El Norte había tolerado la esclavitud mientras estuviese circunscrita al Sur y no amenazase en extenderse a los territorios y a los estados del Oeste. El Sur, por su parte, no había puesto en tela de juicio a la Unión (salvo en algunos momentos de crisis). Hasta 1840, ocho de los doce presidentes de Estados Unidos fueron hombres del Sur que a menudo tenían esclavos.

De hecho, la polémica de la esclavitud, reprimida por los Padres Fundadores, era una polémica de fondo y nutría una contradicción explosiva: Estados Unidos estaba fundado sobre el principio de la igualdad y vivía en la esclavitud. Mientras se desarrollaba, esta contradicción reveló otra paradoja: la de la realidad de la nación. Durante setenta años la Cons-



titución forjó a un conjunto de hombres con un gran espíritu nacionalista, pero éste no pudo resolver los posibles conflictos de autoridad entre el Estado y el nivel federal. El patriotismo norteamericano se había nutrido hasta ese momento de múltiples lealtades. Josiah Quincy declaraba en 1811: "Mi primer vínculo sentimental público es por el *Commonwealth* de Massachusetts. Mi afecto por la Unión proviene del cariño que siento por mi suelo natal" y la abogada sureña J.B.D. De Bow se dirigía en 1847 a sus conciudadanos "como sureños, norteamericanos, hombres..."¹⁶

Mejor que otras, la cuestión de la ciudadanía revela la vaguedad norteamericana en cuanto al Estado. Inglaterra los veía como súbditos vinculados a su rey en una relación casi personal y filial. La ciudadanía no se aceptaba voluntariamente: era irrevocablemente. En este marco, naturalizarse era difícil, ya que se debía aparentar una lealtad natural. Así, los colonos norteamericanos que estaban interesados en naturalizar en masa a los inmigrantes partieron de lo que en Gran Bretaña no era más que periférico: del lazo contractual de la naturalización concibieron su noción de ciudadanía. Lo que vinculaba al norteamericano (o al aspirante a norteamericano) a la Unión, ya no era un hecho de la naturaleza sino una voluntad. ¿Pero de qué era entonces ciudadano un norteamericano? ¿De un Estado que se limitaba a un texto constitucional que definía los contornos de la nación norteamericana —o de Virginia, Massachusetts o Kansas? La ley constitucional preveía que el Congreso tenía el poder de naturalizar y que todo ciudadano de uno de los estados norteamericanos lo era *ipso facto* de todos los demás donde eligiera residir. La ciudadanía era doble, virtual y real a la vez: la nación norteamericana se encarnaba en cada estado. A partir del momento en que un estado —o un grupo de estados— se encontraba en conflicto con la Unión esta doble ciudadanía no podía mantenerse. Fue lo que ocurrió con el problema de la ciudadanía de los negros libres o liberados que reclamaban la ciudadanía norteamericana como derecho de nacimiento, pero que los estados del Sur no querían reconocer, por ningún motivo, después de 1850. Así, en 1857, el caso de Dred Scott fue presentado ante la Suprema Corte: se trataba de un esclavo que se sentía liberado gracias a su estancia prolongada en un estado que había abolido la esclavitud. La Corte presentó una opinión mayoritaria redactada por el juez sureño Taney, donde estipulaba que Dred Scott no podía presentar su caso ante la Suprema Corte pues aunque hubiese sido liberado, no era, por ningún motivo, ciudadano de Estados Unidos, ya que era negro. Esta decisión, que se oponía al "espíritu de las leyes", así como a la práctica de los estados del Norte (donde los negros, aunque, en general no tenían derecho al voto, eran, sin embargo, ciudadanos) desató un escándalo. A partir de ese momento, la Guerra Civil se instaló en el corazón del sistema: en la Suprema Corte.

Ahora bien: lo sorprendente es que pasaron sesenta años antes de que surgiera una polémica fundamental que concernía a toda la nación: el concepto norteamericano de Estado.¹⁷ Al hacer estallar esas contradicciones, la Guerra Civil actualizó al Estado, tanto más cuanto que en el Norte como en el Sur inmensas organizaciones militares se pusieron en pie para ganar la guerra. Durante algunos años el ejército le daría un rostro al Estado. El ejército, después de la Guerra de Secesión, mantendría una política a favor de los negros gracias al *Freedmen's Bureau* (aquí hay que hacer un paralelo con otra institución del Estado en la segunda parte del siglo XIX: la Oficina de Asuntos Indígenas). El Estado se encargó entonces de las relaciones con el otro habitante.

Sin embargo, deben señalarse dos hechos: en primer lugar la nación sureña, la Confederación, se constituyó exactamente bajo el modelo de Estados Unidos. La Constitución es idéntica: la distribución de los poderes es igual de dispersa y vaga. En segundo lugar, después de 1877 la nación norteamericana rehizo su unidad sin problemas, sin alterar sus principios de autoridad y poniendo a los negros libres dentro de un paréntesis a partir de ese momento. El final del siglo XIX marca una suerte de regreso al *economismo* que a menudo parece suplir a la historia en Estados Unidos: presidentes que gobiernan poco y mal, mientras que todas las energías se concentran en la industrialización y en la conquista de territorios.

En Estados Unidos, más claramente que en otros países, el Estado no apareció separado de la sociedad civil sino como instrumento militar (Guerra de Secesión, guerras mundiales) o como instrumento para cerrar la brecha de las diferencias (esclavitud, desempleo en el momento del New Deal, derechos de las minorías desde la Segunda Guerra Mundial). El reforzamiento del Estado se tradujo también en el de la Suprema Corte como lugar original de la resolución de los grandes problemas políticos que, sin duda, interpreta la aspiración de obtener un poder absolutamente autónomo y objetivo. Pero hasta 1860, lo que caracteriza a Norteamérica es "la acción de la sociedad sobre ella misma", la independencia como valor político, psicológico y moral. El Estado no aparecía entonces como ajeno a la sociedad civil y el principio de gobierno se encontraba en el corazón de cada individuo-ciudadano.

Notas

1. Daniel Boorstin, *The Americans*; T. II. *The national experience*.
2. Véase el artículo de Marcel Gauchet "Tocqueville, l'Amérique et nous". *Libre*, No. 7, 1980 y su Prefacio a *De la liberté chez les modernes*, selección de textos de Benjamin Constant. Col. *Pluriel*. Paris. 1980.
3. Menill D. Peterson, *Adams and Jefferson*, New York, 1976, p. 20.
4. El historiador John Murrin pudo hablar de una *anglicanización* de la política y del modo de vida de las élites norteamericanas a finales del siglo XVIII.
5. Cf. Caroline Robbins. *The Commonwealthmen* y Bernard Bailyn, *The ideological origins of the American Revolution* y *The origins of American Politics*.
6. Aquí vuelvo a tomar un párrafo de mi libro, *América! América! Trois siècles d'immigration aux Etats-Unis, 1620-1920*. Paris, Gallimard-Julliard, pp. 19-20.
7. Sigo aquí el análisis de Gordon S. Wood, *The Creation of the American Republic, 1776-1787*, Chapel Hill, 1969.
8. Thomas Paine en *Common Sense*, citado por Richard D. Heffner. *A Documentary History of the U.S.*, New York, 1952, pp. 13-14.
9. Todas las citas provienen de la edición de las *Oeuvres Complètes*, de Gallimard. D. A., T. I, p. 168 D. A. T. I, cap. VIII, p. 273.
10. D. A., T. I. p. 56.
11. D. A., T. II, p. 103. Sobre este tema hay que leer el prefacio de F. Furet de la edición Garnier-Flammarion de la D. A., Paris, 1981.
12. D. A., T. II, p. 295.
13. Se puede pensar que el problema norteamericano fue durante mucho tiempo y sigue siendo, en parte, la imperfecta manera en que llega a nivel nacional lo que preocupa, local y regularmente, a los ciudadanos. Basta con examinar un gran diario norteamericano para observar esta fragmentación de la vida política: las actividades del Presidente o del Congreso nunca agotan la efervescencia política del país y esto ocurre aún durante presidencias como las recientes "presidencias imperiales". Para tener una visión de conjunto es necesario buscar en otros lados. ¿Dónde? En todos lados.
14. Toda esta parte le debe mucho a las reflexiones de Marcel Gauchet en el artículo y el prefacio ya citados.
15. D. A., T. I, p. 174.
16. Citado por David Potter "The Historian's Use of Nationalism and viceversa" in *The South and the Sectional Conflict*, Baton Rouge, 1968, p. 67.
17. Sobre la ciudadanía, cf.: James H. Kettner, *The Development of American Citizenship, 1680-1870*, Chapel Hill-North Carolina, 1978 y Don E. Fehrenbacher, *The Dred Scott Case*, Stanford, 1977.

RESEÑAS

DE LIBROS

CUARENTA AÑOS DESPUÉS

Pronto habrán de cumplirse cuarenta años de que Octavio Paz reseñara con entusiasmo en un número de la revista *El hijo pródigo* (el correspondiente a octubre de 1943) el volumen *Los presocráticos*, editado entonces por El Colegio de México, que contenía las primeras traducciones directas de los textos griegos realizadas por el filósofo español "transterrado" Juan David García Bacca (n. 1901). Y fue precisamente en aquella revista "paternal" donde se publicaron, dispersas en números sucesivos, otras traducciones al español de García Bacca (los fragmentos filosóficos de Demócrito, los de Heráclito, etc.), que finalmente se reunirían con varias más en la versión completa y definitiva de la obra que hoy se comenta aquí. Quizás a muchos les parecerá inoportuno o injustificado comentar nuevamente el libro de García Bacca. No se trata ciertamente de una novedad editorial. En cambio, es una obra muy poco común —clásica ya en el medio filosófico e importante no sólo en ese estrecho círculo— que a través de cuarenta años se ha reimpresso exitosamente sin perder actualidad y mereciendo, por tanto, ser recomentada y recomendada.

Los presocráticos, veinticinco siglos después, perviven en el pensamiento contemporáneo como una presencia latente y basta volver una mirada, teñida de humildad, a la historia para descubrirla y apreciarla en toda su justa y esplendorosa dimensión. Porque, bien visto el asunto, el desentendimiento de las fuentes griegas, de las que fundamentalmente mana el pensamiento occidental como hoy —en sus variadísimas modalidades— hemos podido conocerlo, equivale más o menos a no dignarse mirar a nuestros padres inte-

▲ *Los presocráticos*. Traducción, prólogo y notas de Juan D. García Bacca. Fondo de Cultura Económica, México. Varias reimpressiones.



lectuales, a quienes nos han heredado la filosofía enseñándonos a pensar y a saber. Una vez más habría que recordar a Heidegger, cuando sostenía que la interconexión teórica de la metafísica griega con nuestro mundo moderno se ha patentizado especialmente a fines de este siglo ("...la técnica moderna, a pesar de ser completamente ajena a la antigüedad, encuentra ahí su origen esencial") y que de hecho es en el *Poema* de Parménides, y en la reflexión que él instaura donde comenzó a explotar la bomba atómica (en el sentido de que se ponía en marcha la posibilidad de la ciencia futura).

Y para acometer la empresa, ardua y fascinante, de explorar el pensamiento presocrático, del que nos guarda valiosísimos restos el museo filológico de Diels y Kranz (la obra fundamental *Die Fragmente der Vorsokratiker*), nada tan imprescindible para dar los primeros pasos como una traducción y antología de textos correcta, erudita y generalmente clara, acompañada por notas pertinentes —que anulan dificultades de interpretación y enriquecen el sentido de las diversas expresiones helenas al ubicarlas convenientemente en su contexto histórico-lingüístico—, tal como la que nos ha ofrecido generosamente García Bacca. Algunos especia-

listas no han quedado del todo satisfechos con este libro, sea por la aparente y ocasional forma barroca de expresión del autor, sea por la relativa oscuridad de algunas traducciones al español (se habla, por ejemplo, de cierta confusión que suscita el empleo del vocablo castellano "Ente", en lugar del de "Ser", en el *Poema* de Parménides). Lo cierto es que salvo muy raras irregularidades o aparentes extravagancias filológicas, casi siempre justificadas por las notas aclaratorias correspondientes, la traducción de García Bacca no sólo se caracteriza por el rigor y por la fidelidad al original griego, sino que además se impone como condición previa de trabajo la exigencia de introducir "aquellas palabras castellanas que conservan la raíz griega, cuando todavía se empleen en un sentido igual o aproximado", valiéndose frecuentemente de la elegancia y la plasticidad de la expresión como recursos para conseguir el vigor etimológico primitivo, que a su vez permite resucitar naturalmente la esencia de los pensamientos y argumentaciones griegos en las versiones españolas correlativas.

Podría reprochársele a García Bacca la omisión (o modificación) de las claves de algunos de los fragmentos traducidos (que corresponden siempre a la

serie *B*, es decir, a fragmentos no testimoniales sino literales o directos de los pensadores) tal como las han establecido tradicionalmente los criterios de Diels y Kranz, y que resultan de especial importancia para los estudiantes y los profesionales de la filosofía. Por otra parte, los que se interesan por la calidad y virtudes literarias de los escritos griegos pueden reprocharle, como Octavio Paz, en su nota citada al principio, que su traducción "se atenga más a la exactitud filosófica que a la temperatura poética" de aquellos textos cuya forma literaria era originariamente el verso. Sin embargo, y respecto a lo primero, ya advertía García Bacca que su reproducción obedecía estructuralmente antes a la lógica de una versión filosófica que a las exigencias de un ordenamiento estrictamente filológico, siendo su pretensión primordial la de "ofrecer sencillamente al lector los (textos), dejando que susciten en él impresiones directas, lejos de toda interpretación técnica, cual la impresión de un paisaje natural, sin secretas intenciones mineras, geológicas o botánicas". Y por lo que concierne al segundo punto, el autor ciertamente confiesa su decisión, un tanto forzada, por realzar los conceptos filosóficos sobre las bellezas poéticas de los textos (concibiendo, así, a la "estrofa filosófica" como un "conjunto de palabras centrado o cristalizado alrededor de una idea"), pero sin que eso signifique en modo alguno un descuido de la forma literaria que enmarca cada pensamiento; además, García Bacca no perdió la oportunidad para invitar a los literatos a emprender, sobre la suya, una traducción alternativa y complementaria que centrara preferentemente su atención en los valores estéticos de algunos poemas y sentencias poéticas de los filósofos presocráticos. De modo que, en cualquier caso, esta selección de textos representa una forma excelente de iniciación en el estudio y conocimiento de quienes filosofaron antes de Sócrates; una manera de asistir, con el asombro más natural, a la fiesta presocrática del Ser.

El volumen está integrado por textos que van de la sabiduría moral de los Siete sabios de Grecia (Cleóbulo, Solón, Quilón, Tales, Pítaco, Bías, Períandro), es decir, del período griego prefilosófico, a la originalidad ya propiamente filosófica del pensador, indebi-

damente poco conocido, Metrodoro de Kío, atravesando las concepciones metafísicas (tal como nos lo permite interpretarlas y reconstruirlas la totalidad de fragmentos conservados) de Jenófanes, de Heráclito, de Parménides y Meliso (las paradojas de Zenón de Elea de por medio), de Empédocles y Anaxágoras, de los atomistas Leucipo y Demócrito, del jonio tardío Diógenes de Apolonia (apoyada preceptualmente en las enseñanzas de Anaxímenes) y de los partidarios de la doctrina pitagórica Alcmeón y Filolao.

Cerraré esta presentación superficial reproduciendo algunos fragmentos que esbocen apenas la riqueza y la variedad de pensamiento (¿de sentimiento también?) y de temática filosófica de estos griegos antiguos. Existe la tesis, más o menos divulgada, de que las diversas corrientes filosóficas (o visiones del mundo) posibles se hallan ya en germen contenidas, al menos en sus puntos de partida o directrices esenciales, en los modos de pensamiento o moldes conceptuales griegos. Dejando en suspenso esa generalización, notemos por lo pronto y mediante algunos pespunte toscos de afirmaciones descontextualizadas, la excelsa variedad que deambula: del monismo metafísico revelado de la manera más sutil ("aunque en diez mil años sólo en un cabello se cambiara el ser en algo diverso, parecería todo el ser para todo el tiempo" — Meliso), a las reacciones naturales — pluralismo y reconocimiento de realidad al vacío — contra esa concepción eleática de lo verdaderamente real como Uno. ("y en cuanto que, de nuevo, fueron surgiendo muchos/ desengendrándose Uno./ por esto se engendran las cosas./ mas ninguna en lo eterno apoyará los pies" — Empédocles), ("Ser, no lo es más Uno que Ninguno" — Demócrito); de la rectitud ética más pura ("No hay que avergonzarse ante los demás hombres más que ante sí mismo, y no se debe hacer cosa mala tanto que nadie lo vaya a saber como que lo vayan a saber todos los hombres. De sí y ante sí mismo hay que avergonzarse sobre todo y ponerse en su alma como ley no hacer nada inconveniente" — Demócrito) y el clima griego de mesura, templanza y equilibrio espiritual ("No te ensoberbezcas con los éxitos, ni te deprimas con los fracasos" — Cleóbulo) al humor ("Al que le cae en

suerte un buen yerno encuentra un hijo; el que en esto tiene mala suerte pierde además una hija" — una vez más, Demócrito); de la profunda convicción místico-religiosa de Filolao ("Como en cárcel tiene encerradas Dios todas las cosas. Los hombres son un tesoro de los dioses") al escepticismo radical y desgarrador de Metrodoro de Kío ("Ninguno de nosotros sabe nada de nada; ni siquiera esto mismo de si sabemos o no sabemos, ni si sabemos que sabemos o que no sabemos; ni si en total hay algo o no lo hay").

Luis Ignacio Helguera

LA CARA BLANCA DE LA MONEDA

Cuando el primer Barthes — el de *El grado cero de la escritura* — hablaba de la escritura neutra, estaba tocando uno de los conceptos caros a Maurice Blanchot: el de la *escritura blanca*. En efecto, para que haya una escritura blanca es necesario pasar antes por el tamiz de la escritura neutra. Y aunque Blanchot nunca dejó de ser un crítico impresionista, es cierto que logró descubrir ciertas zonas que envidiarían los estructuralistas. La escritura blanca correspondería, en términos jakobsonianos y si el desplazamiento es posible, a la parte semántica equivalente a la *materialidad de los signos*. Si la materialidad de los signos es la parte "no dicha" de la escritura poética, la escritura blanca es la parte no dicha del sentido. Al respecto es conveniente aclarar que el proceso que desarrolla Antonio Marimón en su libro es similar a la escritura poética que suma el metalenguaje a la función poética: la recuperación, para el sentido, del proceso poético mismo: la actualización de lo que va quedando atrás en el proceso poético, lo que se convertirá fatalmente en pasado si no es recuperado, lo que se asimila siempre a lo *feo*. Olores, el gusto, los excrementos lo equivalente a lo desechable aunque todavía no es la parte maldita de Bataille, lo que en la materialidad de los signos

▲ Antonio Marimón: *La escritura blanca*. México, UNAM, 1981.

corresponde al juego, en la escritura blanca es la parte teatral, la representación de lo no dicho que se vuelve gestual, representaciones entre la escritura. Porque la escritura blanca de Marimón es la escritura *entre*, la misma escritura *entre* que hacía las delicias de lo experimental cuyo máximo exponente es Huidobro. En efecto, si lo experimental poético hizo de la página blanca un Dios, el referente hizo del sentido una abstracción totalizadora: ambos son los planos y los polos que se atraen a la vez que se rechazan en la escritura poética, de ambos polos no escapa nadie. Para la escritura blanca, *entre* la escritura ocurren dramas, comedias y tragedias. La conciencia de ellos es el metalenguaje del gesto. Pero hay que destacar aquí que el metalenguaje en Marimón se juega en la esfera teórica, no en la práctica. Es quien escribe sabiendo cómo es pero sin denunciarlo. De ahí que el poema de Marimón tenga del *ready-made* la impresión de que ya está hecho. En términos lacanianos, la escritura blanca de Marimón es "la ausencia que se vuelve presencia alucinante". Podría argumentarse que esa impresión de *ready-made* de la escritura de Marimón la asimilaría a la prosa, ya que sus poemas no dependen de una materialidad que se arma sino de una teoría que se desplaza. Pero eso aquí no es más que retomar la herencia francesa que es mucho más conceptualizante que significativa. El hecho de que la escritura de Marimón se confunda con una actitud prosaísta no significa que sea una escritura antipoética, sino más bien que es una escritura que rompe la barrera genérica, lo que asimilaría a Marimón a la corriente borgesiana dentro de la literatura latinoamericana. No se trata aquí de géneros sino de su ruptura: es lo que los franceses bautizaron con el nombre de *escritura*. Y dentro de la escritura, la escritura blanca es la prueba de que la ausencia existe. Y este prosaísmo que cultiva Marimón está en las antípodas de una actitud coloquializante. Si lo coloquial asimila los movimientos del habla, si juega con la polivalencia de los cambios y los movimientos del habla, la escritura de Marimón está más cerca de la lengua, de lo teórico como preceptiva. Hay en el libro de Marimón un centro que desplaza su sentido sobre todos los poemas que lo constituyen: es el poema llamado, justamente, "La

escritura blanca". Ahí se informa al lector lo que quiere ser y decir la escritura blanca. Ahora bien, ese poema, más que un lenguaje que se busca mientras se inventa, es un metalenguaje que se basa en una ausencia. Es decir, la escritura blanca no existe como *letra*: existe como *huella*. La pista está en la cita de Derrida que Marimón pone al principio de su libro. Se trata siempre (y esto es lo esencialmente poético del libro de Marimón) de un afirmar la existencia de lo que no existe sino por oposición. En este sentido, la escritura blanca existe como diferencia, como prolongación: el dar a esa prolongación carácter de realidad es lo que inaugura poéticamente al libro. Algo similar ocurre cuando se debate lo que es mimético y lo que es poético en un texto. Si la mimesis es siempre pre-existencia, la poiesis es co-

existencia. Lo mimético envía y remite hacia el pasado; lo poético es el presente de la nostalgia. Lo mimético es platónico; lo poético es siempre presente, se da en un ahora. De ahí que esa "prosa" de Marimón, no mimética casi por definición, esté, en el rescate de esa otra cara blanca que fluye permanentemente, escrita en presente: no hay más paraíso que el que se puede inventar.

Eduardo Milán

PLATÓN Y EL ARTISTA

Cuenta una leyenda musulmana¹ que cierto día un teólogo oriental paseaba con sus discípulos por una de las calles de Bagdad cuando de pronto le sorprendió el delicioso sonido de una flauta y preguntó qué era eso y un discípulo le respondió: "Es la voz de Satán que llora sobre el mundo". El vanidoso Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora; su castigo radica en haber olvidado que sólo Dios permanece. Si alguien preguntara la explicación del pensamiento estético de Platón esta historia sería la mejor metáfora de tal exposición e ilustraría la lucha que parece existir desde entonces entre el pensamiento conceptual, la filosofía, y la manifestación más irreverente de nuestra subjetividad: el arte. Hace pocos meses apareció un libro de la novelista irlandesa Iris Murdoch en el que se hace un estudio descriptivo de las ideas de Platón —el análisis es a través de los diálogos *Ion*, *Fedro*, *Timeo*, *Filebo*, *Teeteto*, *Banquete*, *Las leyes*, *La República*—, a quien Occidente ha señalado como el primer gran culpable de la separación entre arte y filosofía. Bajo una perspectiva filosófica *El fuego y el sol*, alegorías de la poesía y la filosofía, se propone perfilar una vi-

¹ Massignon, Louis "Los métodos de realización artística en el Islam". *Revista de Occidente*, 1934. Citado por Zambrano, María, en *Filosofía y poesía*. Morelia, publicaciones de la Universidad Michoacana, 1939.

▲ Iris Murdoch: *El fuego y el sol*. (Por qué Platón desterró a los artistas). México, Fondo de Cultura Económica, 1982. Breviario 320.



Antonio Marimón

sión más fresca y justa. Resulta interesante apreciar cómo la ecuanimidad del pensamiento analítico que sostiene Murdoch en las tres primeras partes del libro (en la última es vencida por la irrevocable pasión de la artista). Es seguro que Platón la consideraría una prueba más de que no estaba tan equivocado.

Iris Murdoch basa su exposición en que la lucha entre filosofía y arte tiene lugar en la mente de Platón al concebir éste el arte como reproducción y no como creación — y el problema así planteado asume para Platón una preocupación religiosa—. Se sabe que Platón centró su ataque contra los poetas que resultaron vencidos y expulsados del Estado ideal, bueno y justo, y que la lucha se puede resumir como una conciliación entre lo irracional —Platón negaba a la poesía el conocimiento de lo general por ser ésta irracional— y lo racional, aunque Homero y la inspiración (que puede ser un designio divino) no son siempre atacados; en el *Ion* Platón define al poeta como "una cosa leve, alada y sagrada". ¿Cómo explicar esta contradicción?

Fundamentalmente, para Platón lo estético es lo moral: el hombre debe luchar por alcanzar el conocimiento, que es el bien y la verdad. Pero ¿cómo hacerlo en un mundo caótico y desordenado? Sus teorías de las *ideas* y de la *anamnesis* (recuerdo del alma) garantizan la objetividad de la moral y el conocimiento que sólo son posibles en un orden estable. Así y siempre según Platón, existe un mundo espiritual donde las esencias inmutables de los objetos tienen realidad eterna; en el mundo humano sólo se manifiestan las apariencias de dichas esencias. Sin embargo, el alma humana ha estado alguna vez en contacto con las esencias y por ello le es posible recordar la primigenia conciencia espiritual. Murdoch se refiere a este idealismo como una constante peregrinación de la apariencia a la realidad. El mito de la caverna explica cómo los hombres que se encuentran en ella sólo pueden apreciar en la pared las sombras de los objetos que pasan entre ellos y el fuego, y finalmente salen de la caverna y ven el mundo exterior a la luz del sol y luego el sol mismo que es el bien supremo. El mito simboliza los diferentes estados de conciencia en que la realidad se le revela al hombre; la primera se trata de una conciencia irracio-

nal (*eikasia*), que es engañadora y egoísta, la segunda, agresiva y ambiciosa, busca el poder que es la representación de la superioridad moral y la tercera es racional y buena y conoce la verdad.

A Platón le preocupaba cómo el hombre podía volverse bueno y concluyó que sólo lo puede lograr modelando los tres niveles del alma bajo el dominio de la razón. La dialéctica, que para él es la filosofía, se propone como único vehículo para encontrar la verdad. La dialéctica platónica es una contraposición, no de opiniones distintas, sino de una opinión y la crítica de ella; se realiza en el hablar, en el acto vivo que vive la conciencia presente y aunque el lenguaje impide la realización directa con la realidad espiritual, el discurso conceptual simbólico posibilita la comprensión ultraverbal de esa realidad. Las *formas* o *ideas* son vistas por el alma cuando ésta se mira a sí misma, de ahí que a partir de la *anamnesis* Platón explique que podemos conocer mucho con base en tan poco.

Ahora bien, ¿cómo tienen realidad esas esencias? Dios es el autor de las esencias que son las cosas verdaderamente reales y como el divino demiurgo es perfecto y eterno, el conjunto de las ideas constituye un modelo viviente de perfección. Dios es, por lo tanto, artista en dos sentidos: a) *crea* las realidades, b) *reproduce* imágenes, el mundo humano es la imagen de las ideas. Dios es el verdadero artista y el cosmos la verdadera obra de arte.

Para Platón el hombre debe tratar de semejarse a Dios eligiendo la verdad que es el conocimiento de lo eterno e inmutable, y es entonces cuando distingue dos especies de imitación: la de las *ideas* eternas, de cuya captación se encarga la filosofía, y la de los objetos perecederos, que Platón cree objeto del arte. A partir de este momento puede ya inferirse por qué el juicio final de Platón está a favor de la filosofía. El arte sólo copia los límites y las apariencias sensibles evitando el conflicto entre lo aparente y lo real, que es objeto de la filosofía; el arte no cuestiona la verdad. El artista, como el sofista, construye imágenes que nosotros percibimos como visiones, en una ignorante sabelotodo que se complace en reproducir objetos de cuya naturaleza no tiene conocimiento y a los que osa relativizar. A

propósito confunde la verdad y la falsedad; por ejemplo, un escritor imita el habla de un doctor pero no posee la destreza del doctor.

El poeta, que en este momento es el representante más importante de los artistas puesto que él está considerado como el educador de la *polis*, permanece en el mundo de las sombras de la caverna, es el hombre que frente al fuego se empeña en la ensoñación despreciando el sol, la verdad que revela el mundo invisible a través del conocimiento racional. Como el artista está en los niveles de la *eikasia*, a la luz del fuego sólo se le presenta una multiplicidad de reflejos que él se encarga de reproducir en un arte complejo y retorcido.

Platón separa la belleza del arte imitativo. Para él lo bello es idéntico al bien, la belleza del alma es idéntica a su perfección moral y el amor está ligado a ella. "Eros conecta el deseo más común con la moralidad más alta", afirma Murdoch.

En la metafísica de Platón, Eros está encarnado en el filósofo. De acuerdo al mito, Eros, hijo de la pobreza y de Poros, la abundancia, se encuentra en el punto medio entre la sabiduría y la ignorancia. A diferencia de los dioses que nada quieren saber porque todo lo saben y de los ignorantes que por su condición no aspiran a ser sabios, Eros desea alcanzar el bien de la belleza; mas no es lo bello: Eros es la filosofía misma. El valor del amor no está en el amado sino en el amante, y el filósofo es el enamorado de la belleza que busca *conocer* lo bello.

Platón aparta la belleza del arte porque éste sólo permanece en el placer ilimitado de los sentidos y engaña a Eros que queda en una pseudoiluminación y obstaculiza la verdad que es el bien moral. En este punto Murdoch hace un paralelismo entre Platón y Freud. Deudor directo de Platón, Freud sospechaba también del arte porque vio en él el placer ilimitado del inconsciente. El artista fabrica un pseudoobjeto mágico que enmascara y disfraza el aspecto repulsivo de nuestras represiones y permite, tanto a su creador como al espectador disfrutar del libre soñar sin el temor a la censura. Aquí es necesario recordar que tanto para Platón como para Freud el arte tiene un valor catártico. No obstante, para ambos el arte correspondería a la parte más baja e irra-



cional de conciencia en la que complacemos nuestro egoísmo individual; el objeto de arte es un todo falso.

En resumen, Platón teme al arte por que es una potencia maléfica, dionisiaca ilusión. Unida al placer sensual de lo perecedero resulta que no sólo se conforma con la reproducción de las apariencias —tratando de imitar a Dios—, sino que además las deforma.

La defensa que hace Murdoch del poeta satánico, y por extensión del arte en general, es desde el punto de vista del artista creador. Platón hablaba de la naturaleza lúdica del arte y veía en ella una manifestación superficial y cínica. Murdoch reconoce la condición del juego en el arte pero se trata de un juego serio en el que hay un deseo de crear y reordenar; el arte, como la filosofía, trata de borrar el abismo entre mente y realidad. Platón le reprochaba al arte su carácter egoísta e individual y por eso decide sacrificarlo en bien de la comunidad. Aquí Murdoch señala que el arte libre que capta el fondo de lo humano tal como es y no como el moralista quiere que sea no sólo sirve a su sociedad sino a la humanidad: "La conexión entre verdad y belleza significa que el arte que logra ser para sí mismo logra

ser para todo el mundo". Y lo es porque da realidad a las experiencias comunes en las que nos reconocemos cada uno y todos. Platón condenaba al poeta por permanecer en las sombras de la caverna entregándose a las fantasías del fuego; Murdoch sublima al "ignorante sabelotodo" que es capaz de crear un objeto que exige un discernimiento de la inteligencia con respecto a lo real. Imaginemos, como probablemente lo hace Murdoch, a este perseguidor de quimeras luchando en contra de su fantasía personal, derrotando a cada paso la imaginación desordenada que parece prevalecer, logrando formar un todo organizado, embelleciendo lo que no es bello. Ciertamente que habremos de compartir la experiencia de Murdoch cuando argumenta que el arte es, en resumidas cuentas, un despertar, una sacudida en la que también nosotros descubrimos el sol.

Estamos acostumbrados a aceptar que Platón expulsó a los artistas de su República por mentirosos y corruptores, hecho que a nuestros ojos hace de Platón un antecedente directo de los sistemas políticos que hoy pretenden sujetar el arte a reglas dictadas por el Estado. Sin embargo, estas objeciones

resultan demasiado obvias ya que quedan ahí sin mayores estimaciones. La primera gran equivocación que comete nuestro pensamiento moderno, y que hasta para la misma Murdoch resulta difícil desligarse de ella, es valorar la visión que del arte tenían los griegos con relación a nuestra visión actual. Nos olvidamos de que para el griego el hombre estaba comprendido en una visión integral y que su estética —término que aparece con Baumgarten muchos siglos después de Platón— no estaba aparte de los problemas filosóficos, morales y políticos que incumbían a toda la *polis*. Qué diferente es nuestra idea en el arte contemporáneo, en donde la obra de arte tiene su validez en sí misma.

A Platón le toca —como dice Diego Solís en su hermoso libro *Poiesis*— ser precisamente la encarnación del alma trágica y su visión es la del hombre caído llamado a redimirse. Si bien Platón es heredero de una tradición antropomórfica y totalizadora —la prueba es el ideal del artista transformado en el ideal del moralista y su defensa del proceso de racionalización de la realidad—, también rompe el acercamiento del mundo divino al hombre. Los dioses de Homero llegan a la ridiculez de las más vulgares pasiones humanas y la *psiche* del guerrero es tan sólo una imagen corporal que vaga en el Hades. En cambio, para Platón está viva la conciencia de la escisión entre alma y cuerpo; el alma platónica está destinada a su inmortalidad y trascendencia en el mundo divino cuando por fin se libere de su cárcel corporal. Para Platón lo universal lo es todo y el individuo es nada.

Muy a su pesar Platón fue un gran artista y sus discursos lógicos a menudo se ven iluminados y embellecidos por las explicaciones míticas; los *diálogos* constituyen una nueva forma literaria en la exposición filosófica. La duda que nos queda hoy es qué pensaría Platón si conociera el arte contemporáneo. Los artistas de nuestro tiempo, respondiendo al cada vez mayor desequilibrio que sufrimos entre hombre y realidad, quieren capturar las cosas como son y no como parecen ser. La característica fundamental del arte del siglo XX es su grado máximo de abstracción, ¿Acaso Platón coincidiría con él?

Rocío Montiel

DIARIO DE LA UNESCO

Entre el 13 y el 17 de junio en la sede de la UNESCO, París, el XII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Este Instituto, fundado en 1938 en la ciudad de México por la Asociación Hispánica de Profesores, y desde 1962 radicado en la Universidad de Pittsburgh, Pennsylvania, se reúne anualmente en distintos países del continente americano: desde 1975 (en que tuvo lugar en España), también en Europa. La internalización del Instituto en estos últimos años (hubo un congreso en Budapest, en 1980, y hay otros dos ya planeados en Madrid y en Roma, en el futuro más próximo) ha sido consagrada por esta reunión en la sede de la UNESCO. Aunque la iniciativa se debe, sin duda, al actual Presidente del Instituto, el profesor y poeta argentino Saúl Yurkiévich (que enseña en Vincennes), la energía detrás del éxito y expansión presentes del Instituto proviene de su director, el profesor argentino Alfredo Roggiano que enseña precisamente en Pittsburgh desde 1962, hombre dueño de conocimientos enciclopédicos sobre la literatura hispanoamericana; autor y director de conocidas empresas crítico-bibliográficas; compilador de antologías críticas (la más notable: sobre Octavio Paz, Madrid, Fundamentos, 1979). En su doble condición de director del Instituto y de la Revista Iberoamericana, Roggiano ha dejado marca en el estudio académico y en la difusión responsable de nuestra literatura. Generoso y ecléctico, ha sabido navegar las aguas traicioneras de las polémicas más o menos ideológicas, para abrir la Revista a toda escuela de análisis literario. Hasta cierto punto, el XXII Congreso realizado en la UNESCO fue la demostración más elocuente del éxito de una prédica que excluye todo fanatismo. En forma de Diario, he registrado impresiones y observaciones tomadas (como instantáneas) durante la celebración del Congreso.

E.R.M.

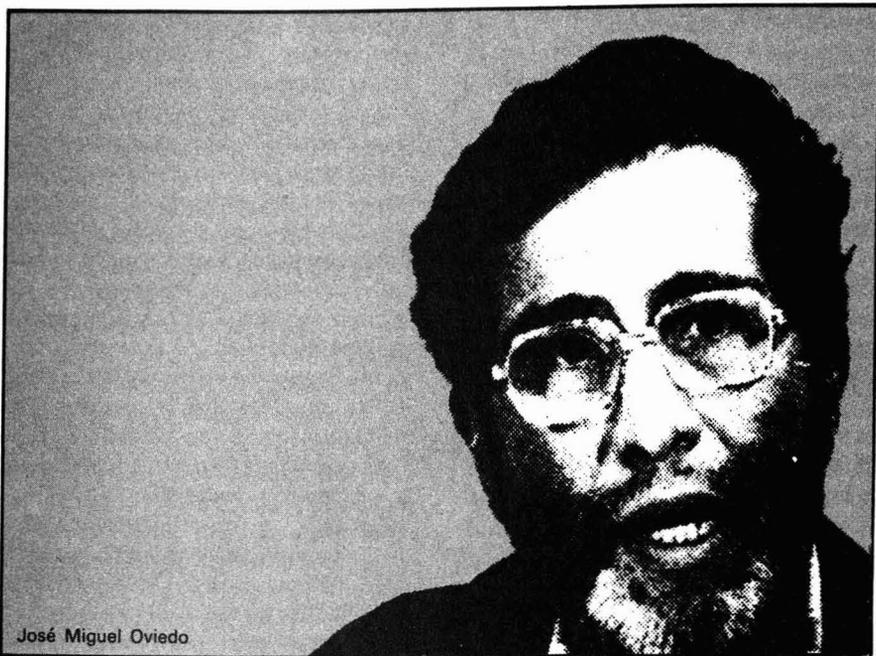
SABADO 11

Las últimas y frenéticas comunicaciones telefónicas con la agencia Salt and Pepper (sal y pimienta, lo juro), me hacían temer que habría dificultad en abordar el avión especial que llevaría a los congresistas a París. Pero ninguna anticipación, alimentada en la experiencia del teatro del absurdo, me había preparado para el espectáculo que se ofreció en el aeropuerto Kennedy. Ya estaba en el despacho de Air France (donde habíamos sido citados por la picante agencia) a las 5 pm en punto pero no había señales de nadie responsable por nuestro viaje y cuando pregunté a una dama francesa, impecable de *politesse*, si sabía quienes eran los agentes de Salt and Pepper, me hizo repetir el nombre con asombro y me envió a otra fila, pululante de adolescentes norteamericanos y que ostentaba la ominosa sigla CIEE. (Luego supe que correspondía a una agencia de viajes baratos para estudiantes.) Allí alegaron no conocer a los picantes y me enviaron a una tercera fila (bajo un rótulo que ya no recuerdo) en que me preguntaron si lo que yo quería era un menú especial en el avión. (Aparentemente no hay sólo judíos ortodoxos que sólo pueden comer comida kosher; las empresas de navegación aérea parecen dispuestas a lidiar hasta con fanáticos de otros condimentos y recetas culinarias.) Mi sangre vasca y catalana ya estaba empezando a amostazarse en mi cabeza, cuando me llamaron la atención sobre una pareja, joven, delgada y elegante, que circulaba discretamente con una profusión de billetes en la mano y aire un si es no es furtivo. Atrapados entre dos filas, confesaron ser de Salt & Pepper y que efectivamente tenían mi billete, así como el de otros miembros del Instituto que viajaban en el mismo avión. Cuando recibí mi billete comprobé con auténtico asombro que (1) no llevaba ninguna indicación de que hubiese sido negociado a través de Salt & Pepper; (2) que sí llevaba en la carátula la mención de CIEE (unos minutos antes éstos habían negado haber oído siquiera la ya siniestra combinación de picantes fonemas); (3) que contra todos los reglamentos en vigencia, el tal billete no indicaba en ningún lado el precio del pasaje. Mi perplejidad aumentó cuando al presentar el billete a los funcionarios de

Air France, no sólo lo aceptaron sino que me dieron un asiento y un pase para abordar el vuelo a París. Acepté conmovido y mis tribulaciones (y desconfianzas) habrían terminado allí si no me hubiese quedado la espina de la inseguridad del retorno. Pero ya estaba olvidándome de las sospechas y empezaba a moverme en dirección del Duty Free Shop, cuando apareció a pedirme ayuda otra congresista que estaba muy justamente agitada: su nombre no aparecía en la lista de pasajeros de Salt & Pepper, y el elegante joven francés que nos atendió (enfundado en un traje de impecable blanco) desmentía que nunca hubiese hablado con ella por teléfono para confirmarle el vuelo. Por suerte para ella, ya había hablado con el mismo joven por teléfono y al confirmarme mi billete, también me había mencionado el de otros congresistas. Lo confronté con cierta aspereza, aprendida en mis años de París, y ante la doble acometida tuvo que reconocer no sólo que había hablado con ella del billete ahora desaparecido sino conmigo también. El final de la charada fue que el joven cambió de táctica, le echó toda la culpa a una mítica computadora, y aseguró bajo su palabra de honor (sic) que pondría a nuestra amiga en uno de los aviones que partían esa misma noche a París, aunque fuera en Air Pakistan. La tensión y el suspenso crecieron a medida que se acercaba la hora de partida del vuelo de Air France, y sólo cuando todos los congresistas ya estábamos con los cinturones de seguridad atados, apareció la damnificada los ojos echando chispas, dos lamperones de rouge natural en las mejillas, y maldiciendo a toda la genealogía de Salt & Pepper. La perspectiva de viajar de madrugada en un avión perfumado por el curry no era demasiado apetitoso. Los congresistas consideramos la victoria de nuestra amiga como una derrota más de la infame sigla. No sabíamos lo que nos esperaba en París.

DOMINGO 12

El vuelo fue muy agradable, la comida (como siempre en Air France) excelente, y el día en París se anunciaba luminoso y cálido. Pero en el aeropuerto Charles de Gaulle, algunos de los congresistas que viajaban con pasaportes suramericanos descubrieron que la po-



José Miguel Oviedo

lítica cultural de acercamiento a América Latina y de protección de nuestra cultura (que tanto han publicitado Mitterrand y Jack Lang, tan amigos de García Márquez, tan amigo de Fidel Castro) no llega hasta el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia. Una profesora argentina que se había tomado al pie de la letra los discursos de confraternidad tuvo que esperar dos horas a que le dieran una visa (previo pago de 25 dólares) para poder pasar una semana de trabajo en Francia. Naturalmente que los que tenían pasaportes norteamericanos o, desconfiados de aquella política cultural, se proveyeron de visas, pasaron sin pena. Este inconveniente no amargó demasiado a nadie. Todos sabemos que a los franceses (como ya dijo Bernard Shaw) les importa más que una frase sea gramaticalmente correcta a que sea verdadera. Las iniciativas de Lang y de Mitterrand valen como figuras del discurso político, y no como realidades del mundo político o cultural. Como el Congreso no empieza hasta el lunes, y no hay manera de conseguir respuesta de los asediados teléfonos de Yurkiévich o Alfredo Roggiano, me dedico a turistear. Hace tres años que estuve aquí por última vez, pero entonces tenía tanto que hacer y pasé tan pocos días, que París fue sólo para mí una sucesión de taxis o trenes del Metro que me llevaban a lugares donde encontraba a viejos amigos: una tierra de nadie que era el decorado (fastuoso

pero al cabo indiferente) para encuentros que tenían el sello de lo latinoamericano. Esta vez, miro a París despacito. El taxi que me lleva desde la terminal de la Porte Maillot a la Ile Saint Louis (primera etapa de mi itinerario), parece contratado por una compañía de Hollywood para "situarme" en la ciudad de los turistas: Arc de Triomphe, Avenue des Champs Elysées, Concorde, Quai des Tuilleries y du Louvre, Quai de l'Hôtel de Ville; vistazos de La Madeleine, del Louvre, del Vert Galant, de Notre Dame y la Conciergerie, de la Tour Saint-Jacques; retazos de historia vivida en las novelas y las películas: aquí estuvo encerrada María Antonieta y se le puso el pelo blanco en una noche; allí la mujer de "Las babas del diablo" sedujo al adolescente para servírselo luego al compañero homosexual; desde aquella torre espía Quasimodo a Esmeralda. Pero, también, fragmentos de mi propia historia: el restaurant donde comí por última vez en París con Victoria Ocampo; el apartamento de los fondos de Notre Dame donde amigos comunes me presentaron a un joven bajo y ancho, de ojos intensos, que se identificó con un seco: Pablo Picasso. (Era, es claro, el otro, el hijo.) Tantas y tantas imágenes de los largos veinte años en que he ido y vuelto a París, paseado por sus muy paseables calles, encontrado tanta gente ilustre y tantos desconocidos queridos, y que ahora, caleidoscopicamente, volvían a llenarme los ojos

de la memoria. Después de una recalcada en el apartamento de Jorge Mara (uruguayo, especialista en antigüedades, ya ciudadano del mundo), voy a casa de Mauricio y Mecha Muller, con quienes me une una viejísima amistad. Debo a Mauricio (profesión: polígloto) mi entrada en *Marcha*, 1943. Si no hubiera sido por su amistosa insistencia, el joven ensimismado y tímido que yo era entonces no se habría animado a exponer por escrito las infinitas opiniones sobre literatura y cine que llenaban nuestras conversaciones de todas las noches. A Mauricio (y antes a Homero Alsina Thevenet) debo el haber aprendido a convertir en letra lo que era sólo voz. Desde hace tres años Mauricio está residiendo en París, después de cinco años en Kenya, y otros cinco en Nueva York, acompañando a Mecha que es funcionaria de Naciones Unidas, y continuando en todos los climas y ciudades su incansable busca del perfecto retruécano, de la más feliz ocurrencia, del epigrama más letal. En el siglo XVIII, Mauricio habría sido aceptado sin asombro como un *wit* (Gracián diría: un ingenio) pero en el mundo en que vivimos hasta los ingenios tienen que tener alguna profesión. Mauricio se ha resignado a que lo confundan con un periodista. Hacía ocho años que no los veía y estar con ellos, y con César Fernández Moreno, que viene a cenar con nosotros, es como reconstruir fugazmente una de las *Marchas* posibles. No la que fundó en 1939 Carlos Quijano con un equipo en que Juan Carlos Onetti era el idiosincrático Secretario de Redacción, ni tampoco la *Marcha* panfletaria de los últimos años, acosada políticamente por un Gobierno cada vez más opresivo y terrorista, sino la *Marcha* de los dorados años 1945-1960. Ese lapso (en que la decadencia económica del Uruguay era el tópico eterno de los editoriales inflamados de Quijano) cubrió años en que el país seguía creyendo que tenía un futuro, y hasta Quijano cumplía con indudable prestancia su papel de Casandra en el semanario y en el elegante salón del restaurant El Águila. En esos años, Mauricio Muller, Homero Alsina Thevenet, Carlos Martínez Moreno y yo éramos la sección de espectáculos y letras. Nos turnábamos, escribíamos sobre todo, incorporábamos lo mejor de Europa y Estados Unidos a un discurso en que también ha-

cíamos dialogar a los entonces no tan famosos Carpentier y Borges, Asturias y Roa Bastos, Onetti y Juan Cunha. Fue en esa *Marcha* donde Mario Benedetti y Eduardo Galeano tuvieron su primera acogida; en esa *Marcha* donde todos protestamos contra la agresión de la CIA a Nicaragua (1954), contra la agresión norteamericana en Playa Girón (1961), contra tantas otras ignominias. Hoy esa *Marcha*, y las más tardías que vinieron después, andan dispersas por el mundo. Quijano y Martínez Moreno están en México; Galeano en Europa; Benedetti se radicó en España, después de una recalada en Cuba; Alsina está en Barcelona, Mauricio en París, yo en New Haven. Para César (que nos acompañó en los años cincuenta con una sección especial sobre Buenos Aires) el reencuentro es parte de su biografía ya que, desde la otra orilla, él siempre siguió las alternativas de *Marcha*, pero para Mecha, que es bastante más joven, la reunión tiene sin duda algo de Gran Exposición Retrospectiva, o (para decirlo menos pomposamente) de esos Encuentros de la clase de 1945 que parecen un mero recuento de arrugas, pedradas o cabellos decorosamente plateados, en los que circulan, incontenibles, las anécdotas conservadas en salmuera. Me voy a dormir con la cabeza llena de *Marcha* y muy poca información sobre el Congreso que empieza al día siguiente. Lo único seguro es que hay que estar en la sede de la UNESCO antes de las 11 am.

LUNES 13

Todas las dudas sobre la posible (des)organización del Congreso se disipan en un instante. Un comité en que tuvo participación especial Gladys Yurkiévich ha trabajado a todo vapor y con habilidad profesional para que cada participante tenga su carpeta, su tarjeta de identidad y su lugar asignado en las sesiones del Congreso, así como en las dos fiestas con que será abierto y cerrado. Por la ahora razonable suma de 50 dólares, habrá mapas de París y del Metro, un folleto sobre las actividades del Congreso y sendas invitaciones para un cocktail (champagne y scotch) en la Sorbonne y una cena en la Maison de l'Amérique Latin (pollo con vino rojo para hacer sufrir al snobismo de los James Bond de este mundo). Puntualmente, a

las 11 am nos dirigimos a la sala 2 para asistir a la ceremonia de inauguración en que escuchamos los consabidos discursos.

Presidente, impecable, Saúl Yurkiévich. Para quienes siempre admiramos su ingenio verbal y su chispa crítica, esta versión presidencial es una pérdida. ¿Dónde quedó la máscara de un Aznavour nada sentimental y algo grotesco con que suele pautar sus inesperadas ponencias sobre poesía? El director del Congreso es otro: un señor muy preciso y lacónico que sitúa la literatura iberoamericana en el contexto internacional y abre paso a la confraternización a través de la UNESCO. Más imprevisible es la primera sesión de trabajo. Como el tema general es la "Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura", Alfredo Roggiano, que preside la sesión, traza un rápido panorama de los momentos iniciales y cede la palabra a Severo Sarduy que se refiere sobre todo al Barroco. Pero el brillante enfoque del novelista cubano no corresponde a la visión diacrónica de los historiadores de la literatura, ni siquiera a la visión sincrónica que él mismo popularizó en el trabajo "Barroco y neo-barroco en las letras hispanoamericanas", publicado en el volumen colectivo de la UNESCO, *América Latina en su literatura* (1972), bajo la dirección de César Fernández Moreno. (Hay una versión al inglés, compilada por Ivan Schulman, en 1980, que es muy inferior a la original.) Ahora, Sarduy va más lejos que nunca y ve el Barroco no ya como un movimiento situado en la historia o en el presente, sino como una modalidad de la literatura de todos los tiempos, marcado por la noción de vacuidad y apoyado en la concepción de la literatura como parodia. Todo es parodia, porque no hay texto original, y los supuestos modelos de la parodia son ellos mismos paródicos. (O dicho de otro modo: las novelas de caballerías que parodia el *Quijote* son a su vez parodias de las epopeyas medievales que son parodias de las griegas que son parodias de la...) Frente a la pirotecnia elegante y precisa de Sarduy, la intervención siguiente, de Sylvia Molloy, parece de más modestas ambiciones. Al analizar el discurso autobiográfico argentino, la novelista efectúa, sin embargo, observaciones y distinciones que no son nada vulgares y que sitúan a Sarmiento (*Recuerdos de*

provincia) y a Mansilla en una línea menos ortodoxa que la manejada por la crítica académica al uso. Lamentablemente, la falta de tiempo impide que Sylvia se refiera, con algo más que una totalizadora mención, a dos fascinantes textos escritos por mujeres argentinas: los *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange, amiga de Borges y mujer de Oliverio Girondo; y la *Autobiografía*, de Victoria Ocampo. Desde el público, una congresista, también argentina, pregunta por las memorias de María Rosa Oliver que venía de la misma clase pudiente y ha dejado testimonio del conflicto entre su educación conservadora y su ideología izquierdista. En su respuesta, Sylvia sitúa adecuadamente a la Oliver en el esquema autobiográfico. Más convencional fue el planteo siguiente de Fernando Ainsa sobre la identidad cultural en la nueva novela. Crítico de larga trayectoria en el Uruguay, también novelista, Ainsa pareció conformarse con repasar lugares que él, y otros, habían explorado con bastante anterioridad. La defección de dos ponentes (Peter Earle, que no llegó a París a tiempo; René de Costa que se indispuso después de un almuerzo francés) impidió que la mesa cumpliera con su objetivo de presentar a varias voces el tema general de la identidad.

Lo que sí fue un éxito fue el cocktail en los salones nobles de la Sorbonne. Improvisado mesero, el profesor uruguayo Olver de León ordenaba el flujo del scotch, el champagne y los saladitos. Fue la suya una performance digna del Arlecchino de Goldoni: pareció estar siempre a tiempo en todas partes. La acústica metálica del salón principal restallaba con las voces iberoamericanas, unos decibeles más altas que las europeas. Los encuentros inesperados provocaban terremotos de copas que se volcaban o saladitos que iban a depositarse en pecheras distraídas. Las corbatas manchadas, las solapas estrujadas, algún peinado que se caía en pedazos, parecían sacrificio suficiente en esta apoteosis de la confraternización. Como iba acompañado de mi hija Georgina (que está en Suecia hace seis años, gracias a la cortesía del Gobierno militar uruguayo), los encuentros con compatriotas se volvieron más ruidosos que nunca. Damos con Mario Benedetti al que no veíamos desde hace años. Está simpático y sonriente como siempre.

un poco más rotundo de circunferencia, más blanco en la cabeza gris. Pero no ha perdido el sentido del humor, que le ha permitido soportar expulsiones del Uruguay, de Argentina, de Perú y otros lugares donde mandan lo que llamamos (con palabra tan nuestra) los *mili-cos*. También anda por ahí otro compatriota con el que no me saludo y al que el sufrimiento de los exilios le ha oxigenado súbitamente los pocos rulos que le quedan. La que no cambia y está siempre intensa, hermosa y locuaz, es la casi-uruguaya Claribel Alegría, salvadoreña que no puede volver a su patria, y que encontró en París y en Mallorca, en La Habana y en Managua, después de Santiago de Chile y Montevideo nuevas patrias para su poesía. Rodeada de sus bellas hijas, Claribel desmiente agresivamente el paso de los años.

Con un grupo de congresistas, nos vamos a cenar a uno de los restaurantes de la Ile Saint-Louis. Apretados como sardinas en las proverbiales latas, rodeados de franceses que se dedican con alegría a la segunda pasión nacional (la primera es el ahorro), nos divertimos en hacer de turistas para beneficio de un parisino que hace años vive en Lyon y ha vuelto precisamente esta noche para encontrarse sitiado en una mesa de "sudaméricains". Muy filosóficamente se nos une, recomienda las especialidades de la casa y hasta brinda con los ojitos puestos en las más lindas de nuestras comensales (sí, la tercera pasión es ésa).

José Miguel Oviedo, con quien he compartido las alegrías y las penurias del Congreso de Berlín (ver *Vuelta*, núm. 69, 1982) se pone a contar chistes de todos colores, en feroz competencia con los manes de su compatriota Ricardo Palma y contra la activa réplica de Suzanne Jill Levine. Cuando llega Fabrizio Mondadori, increíble traductor al italino de *Tres tristes tigres*, podemos sentir, como un Darío cualquiera, que París es realmente la patria espiritual de la raza latina. Al dejar el restaurant y pasearnos en la noche tibia de las orillas del Sena, me enfrasco con Fabrizio en una discusión sobre Werner Herzog, el director de *Aguirre*. Fabrizio lo conoció mientras filmaba *Corazones de vidrio*, y me cuenta que tiene una mirada que lo atraviesa a uno de lado a lado. No puedo evitar comentarle que esa mirada le habrá venido al pelo para hip-

notizar a los actores, según cuentan las crónicas. Me dice que es verdad, y que lo hizo para que actuasen de la manera extraña que el film exige. Le retruco que debió haber hipnotizado también a los espectadores para conseguir una reacción más favorable. Hablamos también de *Fitzcarraldo*. Me pregunta (como probándome) si me gustó. Cuando le digo que sí, asiente. Aparentemente, el libro no gustó a ninguno de sus amigos. Tal vez porque esperaban un segundo *Aguirre* y se encontraron con una película cómica, leve, algo ingenua. Le insinuo que, tal vez, se sintieron defraudados los que conocían los planes originales de Herzog: *Fitzcarraldo* sería una superproducción estrellada por Jack Nicolson o Jason Robards Jr. y con Mick Jagger, pero al final hubo que conformarse con el inevitable Klaus Kinski. En vez de un gran film épico-alegórico, resultó una comedia de malentendidos en el trópico. Le pregunto si vio el film de Les Blank que documenta la filmación de *Fitzcarraldo*. Me dice que no. Se lo recomiendo porque allí mejor que en el original, se ve lo que hubiera sido la película si las demoras en la filmación, la enfermedad de Robards, y la falta de dinero, no hubieran forzado a Herzog a salvar por la comedia la épica que no fue. Hablamos y hablamos, cruzando el Sena en dirección al Boulevard Saint-Germain. En una callejuela pintoresca hay muchos policías, camiones en estado de alerta, barreras. Pregunto si esperan una repetición de los escándalos estudiantiles de hace unas semanas. Me contestan que no, que los estudiantes están todos en casa preparando los infernales exámenes de bachillerato. Lo que pasa es que en esa callecita vive François Mitterrand. Cortés, impersonal, la policía nos deja pasar sin saber que en el grupo de turistas hay por lo menos dos personas que han sido declaradas subversivas por las autoridades militares del Uruguay.

MARTES 14

Repaso el programa del Congreso para decidir a qué sesiones asistir.

Descubro que hay 42 mesas que funcionan en cuatro días, a razón de cuatro mesas por vez, más seis encuentros con poetas y narradores, más sesiones plenarias y actos especiales (dedicados a Bolívar, Cortázar, Mario Var-

gas Llosa, Severo Sarduy), más tres funciones de cine en la noche. Tanta abundancia me vuelve filósofo. Sé que no podré asistir más que a una fracción del Congreso y que el Diario que escribo será por fuerza parcial. Con esta convicción, decido saltarme las sesiones de la mañana y dar una pasadita por la sede de la CIEE, corresponsal en París de los infamosos Salt & Pepper. Una elegantísima muchacha africana me atiende en el francés más dulce del mundo, y me asegura que no tengo por qué preocuparme; que bastará telefonar con 48 horas de anticipación a unos números que me obsequia generosa, para asegurarme el retorno en la fecha que indica mi dudoso *ticket*. Le pregunto si volveré por la compañía allí indicada o por otra (a la ida se cambió a Air France) y dulcemente me asegura que esa información me será dada a tiempo y por teléfono. De despedida me obsequia una número de la revista *Passion* (en inglés) que informa a los estudiantes norteamericanos de las cosas más excitantes que están pasando en París en el mes de junio. Como esta decorada por una colección de fotografías de Jean-Francois Jonvelle que ilustran "the sensual side of French women", la hojeo cuidadosamente. Es obvio que el Sr. Jonvelle, a pesar de su nombre, tiene antepasados búlgaros, tal es el fanatismo con que enfoca retrospectivamente a las sensuales mujeres francesas. Reconfortado por esta comprobación, abandono la sede de la CIEE, con la esperanza de que la hermosa africana esté en lo cierto también en materia de pasajes de avión.

De tarde asisto en la UNESCO a la sesión plenaria en que Mario Vargas Llosa habla de su obra, hábilmente interrogado por José Miguel Oviedo. En una *performance* impecable, de esas a las que nos tienen acostumbrados ambos. Oviedo conoce como nadie la obra de su compatriota; éste ha aprendido a proyectar en público la más encantadora personalidad de novelista que en el mundo ha sido. Directo y cálido, sin temor de confesar sus trucos literarios, sus vacilaciones, sus aprendizajes, hablando para cada uno de los oyentes y jamás para un público anónimo, Vargas Llosa responde al delicado interrogatorio revelando el taller de su obra. Aunque lo que cuenta es conocido, y figura en muchos de sus ensayos y entrevis-

tas, Mario hace sonar cada palabra como si fuera dicha por primera vez. Como cierre cuenta (a pedido de Oviedo) su papel en la comisión encargada de elucidar una reciente matanza de periodistas peruanos en una remota región andina en que días antes habían sido también asesinados algunos guerrilleros del Sendero Luminoso. Con un sentido extraordinario de la narración dramática, Mario reconstruye el doble episodio y muestra que tanto los periodistas como los guerrilleros fueron víctimas de la propia ignorancia más que de la ferocidad de los habitantes de la sierra. Guiados por gente del llano que son enemigos natos de los de la sierra, tanto los temerarios guerrilleros como los inquisitivos periodistas fueron masacrados por no saber que entre los hombres del llano y los de la sierra hay una vieja enemistad. El diálogo, en los términos urbanos que ellos proponían, no era posible allí. Al pasar, Mario censura el extremismo demencial (son sus palabras) de una guerrilla que desprecia tanto a la izquierda como a la derecha, y que se propone una subversión tan radical que acabaría con el mundo tal como lo podemos concebir hoy.

Mario es escuchado con todo respeto y aplaudido con el entusiasmo que se merece. Una cosa que falta en este Congreso, si se le compara con el de Berlín el año pasado, es la horda de resentidos que sólo van a hacer preguntas agresivas o a insultar a los ponentes. Tal vez la circunstancia de que el Congreso se reúna en la UNESCO haya impuesto un estilo diplomático que faltó en Berlín. Tal vez la invisible consigna de no ensuciar un foro que es de todos haya también funcionado como moderadora. Sea como sea, es un placer poder escuchar a un escritor tan elocuente como Vargas Llosa sin el temor de que algún enérgico le dispare una saeta envenenada.

MIÉRCOLES 15

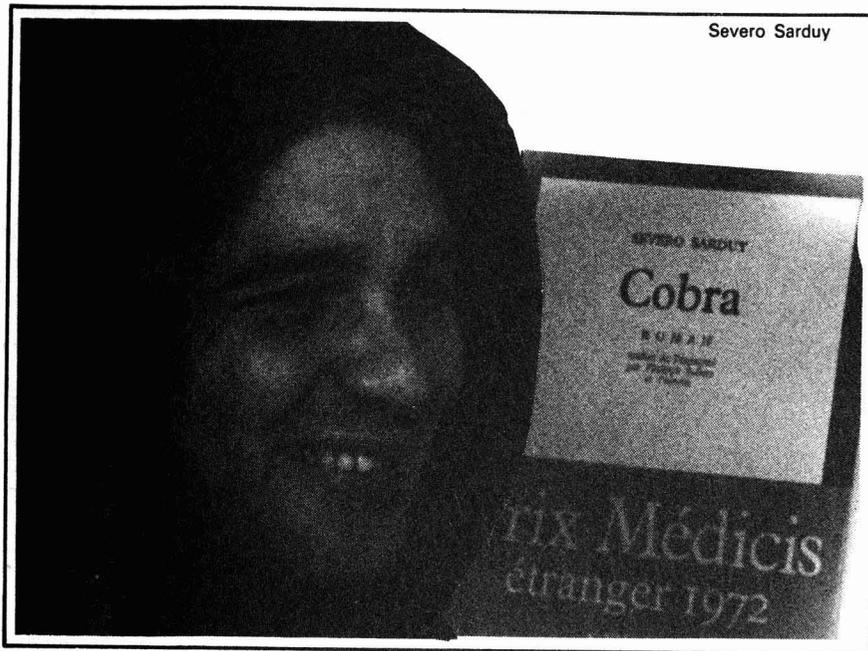
Hoy participo en una sesión especial, presidida por el profesor argentino Alberto Blasi, sobre las "Relaciones literarias entre Francia e Iberoamérica". El primero en hablar es el profesor Myron Lichtblau que presenta una ponencia muy breve porque simultáneamente debe hablar sobre "Mallea y Francia", en otra mesa. Le sucede Paulette Pa-

tout de la Universidad de Toulouse II, que con humor finamente matizado traza las venturas y desventuras del "descastamiento" de los escritores hispanoamericanos en el París de los años veinte. Poseedora de una formidable erudición pero también de un toque leve, en pocos minutos traza un cuadro brillante y lleno de ironías. Paul Verdevoye ataca la cuestión central de la validez o insuficiencia de los conceptos europeos en el estudio de la literatura hispanoamericana. Con agudeza muestra que el problema está falsamente planteado. No se trata de que los "conceptos" sean europeos o no, sino de que sean aplicados mecánicamente o creativamente. Verdevoye (que tradujo a Borges ya en los años cincuenta) podría haber invocado en su favor el artículo "El escritor argentino y la tradición", en el que Borges se burla de los que quisieran que los argentinos sólo hablaran de gauchos. Observando que esa limitación habría resultado incomprensible a Shakespeare o a Racine (este último sólo tiene una pieza de asunto francés, la comedia *Les plaideurs*), llega a la conclusión que los argentinos tienen tanto derecho como los hombres de otras partes del mundo a tratar temas de cualquier origen. Remata apuntando que no hay que esforzarse por ser argentino porque o es una fatalidad (si se ha nacido allí) o una afectación (si se es extranjero). Pero Verdevoye prefiere usar sus propias municiones contra esos fantasmas nacionalistas. (Borges también observó que los argentinos deberían repudiar la teoría del nacionalismo porque es de origen europeo). Por su parte, Sylvia Molloy hace un delicioso recuento (anónimo, por piedad) de las tonterías que suelen escribirse en Francia sobre los escritores latinoamericanos. Es un *sotisir* que haría las delicias masoquistas de Flaubert, y es festejado anchamente por el público.

Me toca hablar de la misión "colonizadora" de las revistas literarias hispanoamericanas en Francia. Como dirigí aquí una (*Mundo Nuevo*, entre 1966 y 1968) cuento esa experiencia. Aclaro, en primer lugar, que nunca quise hacer una revista "francesa". *Mundo Nuevo* era una revista de América Latina (como decía su subtítulo) y se publicaba en español para su distribución en el mundo hispánico. París fue elegida por ser la única capital internacional de Améri-

ca Latina: la ciudad que tiene mejores comunicaciones con el mundo hispánico que cualquier otro centro latinoamericano; la ciudad a la que acuden, tarde o temprano, los escritores más importantes de nuestra América. La segunda observación (complementaria de la anterior) es que durante la producción de los 25 números a mi cargo, viví siempre en esa capital imaginaria y no en el París de los franceses o los turistas. Mi dedicación total me hacía hablar y escribir español todo el tiempo, y sólo cuando salía a la calle y debía tomar un taxi o el Metro para ir a la imprenta del Marais en que se hacía la revista, o cuando iba a un restaurant o a un cine, sentía que estaba en París. El resto del tiempo estaba en esa ciudad latinoamericana que había fundado Echeverría hacia 1830 y que colonizaron Darío y Gómez Carrillo, Lugones, García Calderón y Hugo D. Barbagelata antes que yo. La tercera observación es que el ámbito intelectual de la revista se beneficia entonces de la presencia allí (colaborasen o no directamente en *Mundo Nuevo*), de Alejo Carpentier y Severo Sarduy, de Julio Cortázar y César Fernández Moreno, de Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes (que vivían principalmente en Londres pero se las ingenaban para estar en París cuando era necesario), de Juan Goytisolo, Jorge Edwards y Cabrera Infante (este último también radicado en Londres). Si a esta pléyade más o menos local se sumaban los constantes visitantes (Sábato, Neruda, Parra, Arreola, Manuel Puig, pero sobre todo Octavio Paz), la realidad imaginaria de esa ciudad cosmopolita que era sobre todo latinoamericana, se hacía más honda y viva. Decir esto, no es afirmar que el París de los franceses no llegaba hasta *Nuevo Mundo*. Gracias sobre todo a Paz y a Sarduy, el estructuralismo que empezaba entonces a ser conocido en el mundo entero penetró en *Mundo Nuevo*. En las colaboraciones críticas de estos últimos, el diálogo de América Latina con lo mejor de Francia era posible a un nivel completamente inédito.

De esa manera, y por estar arraigada en el París de los latinoamericanos y estar escrita para América Latina, *Mundo Nuevo* pudo servir de foro a la nueva literatura que se producía en todas partes del vasto mundo hispánico. Así como lanzó *Cien años de soledad* lanzó también *Tres tristes tigres* y *La traición*



Severo Sarduy

de Rita Hayworth, *De donde son los cantantes* y *Cambio de piel*, y tantos otros textos con lo que se fundamentó lo que los periodistas llamaron el *boom* de la literatura latinoamericana. No menos importantes fueron las antologías de poetas de todas partes del continente, las entrevistas y, *last but not least*, la publicación de un fragmento de *Blanco*, el espléndido poema con el que Octavio Paz coronaba su obra.

Toda esa labor, concluí, permitió contribuir a la obra realizada desde la Sorbonne, las casas editoriales y la prensa literaria, para "colonizar" la eurocéntrica cultura francesa y orientarla hacia el descubrimiento responsable de nuestra América. En esa tarea, la obra de Borges (que sacudió a la crítica francesa en sus mismas bases) puso su granito de arena. Por eso, *Mundo Nuevo* que sólo se propuso (modesta pero firmemente) ser un lugar de diálogo para los latinoamericanos, consiguió también dialogar con los nativos más alertas. El diálogo, felizmente, continúa.

Almuerzo en el restaurant de la UNESCO, invitado por Birgitta Leander y su marido, el profesor chileno Raúl Silva Cáceres que hace años enseña en la Sorbonne. Conocí a Silva Cáceres ya en los años sesenta y tuve el placer de publicar en *Mundo Nuevo* un trabajo suyo sobre Carpentier y *Los Pasos perdidos*, que fue uno de los primeros en analizar críticamente la obra del novelista cubano. Pero a Birgitta sólo la co-

nocía por la revista *Culturas*, que dirige para la UNESCO desde el volumen VIII, No. 3 (1982). A una revista de alto nivel intelectual e impecable erudición, ha aportado ella no sólo un sentido más actual y dinámico de la paginación (usando hábilmente del color y la tipografía en blanco y negro), sino un enfoque más audaz de los tópicos de hoy. El sumario del primer número que ella dirigió es elocuente; tres secciones lo dividen: "Reflexiones preliminares sobre políticas culturales", "Pasado y presente de la mujer en México", "Documentos: La mujer: elementos para un debate." Por su profesión de antropóloga, Birgitta Leander aporta a *Culturas* un punto de vista menos encerrado en las letras humanísticas. Por la revista circula ahora otro aire, otra intención, un jiro de polémica a alto nivel. Conversando mientras comemos con una vista de tarjeta postal de la Tour Eiffel (me confirma que al fin y al cabo estamos en París), descubro que Birgitta tiene hablando el mismo estilo de apertura, de humor implícito y de contestación polémica que la revista traduce en otros signos sutiles pero firmes. Participan en el informe coloquio a la hora del almuerzo el novelista chileno Antonio Skármeta, amigo de Silvia Cáceres de vieja data; Elsa Gambarini, profesora de Yale y especialista en literatura femenina; Jacques Leenhardt que había organizado el Coloquio de Berlín y aquí sólo aparece como ponente. Hay más conversacio-

nes simultáneas de las que puedo seguir. Tengo que sacrificar un oído que quiere escuchar cómo Elsa le explica a Leenhardt algunos conceptos de Bajtin, para seguir el anecdótico jugoso de Skármeta y Silvia Cáceres que evocan una temporada de los años sesenta en Nueva York. Pero el foco de mi atención se concentra en lo que me cuenta Birgitta de sus trabajos y proyectos. Es contagiosa su lúcida devoción a *Culturas*.

Por la tarde presido un "Encuentro con Severo Sarduy", al que asiste el novelista cubano para leer (con impecable sentido del humor y gracia que no excluye el choteo de las expectativas del oyente) un fragmento de su último libro, *Colibrí*. Un grupo de cuatro ponentes examina aspectos fundamentales de su obra: su Orientalismo (que está tan unido a los trabajos barrocos de Lezama cuanto a las exploraciones críticas y poéticas de Octavio Paz) es objeto de un metódico análisis por parte de Julia Kushigian; el efecto de Desplazamiento, clave de su práctica textual, es estudiado por Suzanne Jill Levine, a partir de la propia experiencia de traducción de Sarduy al inglés; la eliminación de toda referencia a la Teosofía, a Mme Blavatsky y Krishnamurti en la segunda versión de un fragmento de *Maitreya*, permite a Didier Jaén valiosas verificaciones textuales; el concepto de Barroco, que evoluciona en Sarduy desde un famoso trabajo de 1972 hasta hoy, permite a Enrico-Mario Santí una sutil distinción entre la lectura diacrónica del barroco (a la D'Ors) y la lectura sincrónica, y por tanto borgiana, del último Sarduy: en vez de enfatizar la plenitud, lo que ahora éste enfatiza es la vacuidad del barroco que para él se enlaza (como lo demuestra también Kushigian) con la vacuidad del budismo. La discusión vuelve así al punto de partida. En mis palabras de presentación subrayo la importancia de Sarduy como maestro (para mí, en particular, pero también para los críticos hispanoamericanos) de una crítica que dialoga con la crítica francesa de igual a igual, sin supersticiones de dependencia, sin angustias de descastamiento. La sesión atrae a un público no sólo devoto de la literatura sino también a nadie menos que al representante de Cuba ante la UNESCO, el conocido cinematografista Alfredo Guevara, que llega escoltado

por el otrora comentado novelista Lisandro Otero; después de saludar diplomáticamente a Sarduy, hacen una pausa y parten silenciosamente. La presencia de estos representantes oficiales es señal de cómo han cambiado los tiempos. Durante mucho tiempo, y a pesar de su afiliación a grupos franceses de izquierda, Sarduy fue ignorado por el régimen de Castro. Ahora, en cambio, es reconocido en gestos como éste que si bien no son espectaculares indican un rumbo distinto.

Al terminar la sesión me piden que anuncie que habrá un homenaje a Bolívar, otro famoso escritor latinoamericano. Cuando llego al hall del Congreso, veo pasar a una delegación muy solemne en la que distingo la noble figura de Arturo Uslar Pietri, más lento y distraído que la última vez que lo vi, hace años ya en Caracas. Pienso que él debía estar con nosotros, discutiendo aquellos años veinte de París en que con Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier y Carlos Quijano intentaron forjar una noción distinta de nuestra identidad. Pero quién se resiste a homenajear a Bolívar, el padre de todos. Me sumo a la lenta procesión que ocupa la sala mayor de la UNESCO.

De noche me salteo otro homenaje (a Cortázar en el Palacio Chaillot) para ir a cenar con el pintor Ramón Díaz Alejandro y su mujer Catherine. Viven en la misma proletaria rue des Vinaigriers en que los visité hace ya unos ocho años, pero han renovado totalmente el departamento que ahora parece mayor. Ramón, o Mongui, como le dicen los amigos, es cubano pero hace mucho que salió de su patria. Después de una escala en Montevideo, donde estudió en el Taller de Torres García, con los discípulos e hijos del maestro, vino a recalar a París. Lo conocí por Jorge Mara en los años sesenta cuando era todavía un muchacho, obsesionado por la invención de máquinas hermosas y agresivas. Su increíble caligrafía de entonces ha madurado en telas y dibujos de rigurosa imaginación. Las máquinas vuelan ahora como naves espaciales de un hermoso mundo silencioso, o se radican extrañas en paisajes dibujados con la minucia elegante del lápiz de Ruskin. Todo el arte europeo y americano alimenta esta pintura paródica que se desdobra ocasionalmente en textos de humor surrealista y en dibujos fálicos

de increíble comicidad. Después de la cena, Mongui me muestra sus últimas cosas: un tríptico a medio pintar de inquietantes murallas grises en que el paisaje todavía no ha cobrado vida, y sobre el que espejean las pesadillas *Carceri* de Piranesi. Me pregunto qué pasará cuando la furia del color entre a saco con esta imaginería geométrica, algo gélida en su horror, bella en sus tonos apagados. Por cuadros terminados recientemente veo que Mongui (que pasó una temporada pintando a la luz total de San Juan, Puerto Rico) ha llevado su paleta hacia los rojos, los violetas, los azules extremos. Me resigno ya a la pérdida de estos grises, de esta neutralidad siniestra, confiado en que el color hará más intensa aún la práctica de esa imaginación que es su marca inconfundible.

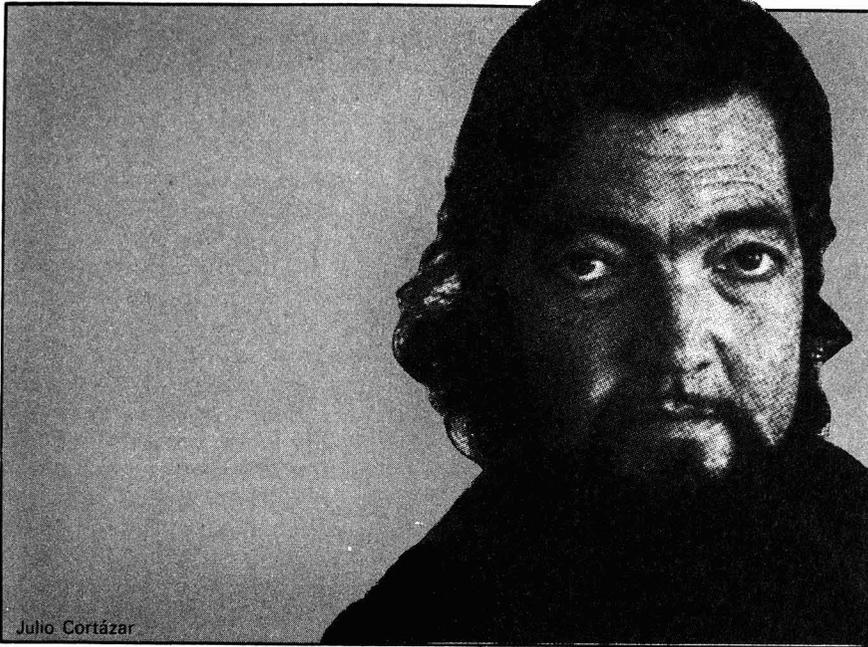
La presencia de Mongui, su pintura, me apartan de los otros comensales que sin embargo distingo con toda nitidez. Veo a Catherine mostrar muy discretamente sus pinturas a mi hija Georgina y a Elsa Gambarini, veo a Jill Levine empeñada en una pirotecnia de bromas con el dramaturgo cubano José Triana y su mujer, distingo (casi invisible) la sonrisa pálida de Jorge Mara, la urbanidad infinita de David Bigelman. Quisiera hablar con todos, meter mi cuchara en las simultáneas conversaciones, estar más alerta, pero la pintura de Mongui y sus comentarios crean un mundo al que no puedo escapar. Para perfeccionar el hechizo, me regala un espléndido dibujo en que la perfección de la línea y el humor del tema no disimulan la tristeza profunda del sujeto: un hombre desnudo y decorado con un gorro de caracoles, asediado por simbólicos fálicos.

Llego a casa molido pero antes de dormirme un oscuro sentido del deber me hace recorrer *Le Monde* que he cargado todo el día sin poder abrirlo un instante siquiera. Me entero (entre otras mil cosas) que todo le está empezando a ir mal a Pinochet, lo que me alegra profundamente, y que los franceses empiezan a darse cuenta de que su fuerza es una versión tecnológicamente más moderna de la siniestra Línea Maginot. Es decir: una protección que no protege. Lo que devuelve el debate precisamente al terreno al que la fantasía luisatoriana de De Gaulle quería evitar: cómo coordinar la defensa del terri-

torio nacional con la de Europa entera. Con estas reflexiones me entrego a los puntuales brazos de Morfeo.

JUEVES 16

Como para compensarme por no haber asistido al homenaje a Cortázar, el azar me hace ver al escritor mismo paseando por el Boulevard Saint-Germain. Hace no sé cuántos años que no lo veo y lo descubro no sólo más lento (a todos nos pasa) sino más canoso y vago, como si esos años que se salteó tanto tiempo con un gesto de muchachón que ha crecido demasiado lo hubieran esperado en la esquina para sumársele de un solo golpe. Aunque la luz matinal de verano dibuja todo nítidamente, veo a Cortázar como uno de esos fantasmas que acechaban a Lautréamont en su cuartito de hotel, y que él usó tan hábilmente en "El otro cielo". No me animo a detenerlo para saludarlo aunque lo conozco hace tanto tiempo; me cohibe el hecho de que sus últimos libros de cuentos me han parecido superfluos: repetitivos de lo mejor que él ya había hecho en los años cincuenta y sesenta, sin el juguetón ingenio que era la sustancia preservativa. Lo veo entrar, altísimo, derecho, borroso, en Le Danton, y sigo mis quehaceres. Me dejo tentar por algunas librerías cercanas. En la Española de la Rue de Seine veo la gorda edición Ayacucho de la *Obra* de Teresa de la Parra y me parece una feliz coincidencia que ayer mismo haya escuchado una de las mejores ponencias del Congreso precisamente sobre las *Memorias de la Mamá Blanca*. En veinte minutos, y formidablemente pertrechada en la mejor crítica femenina de hoy (Barbara Johnson, Shoshana Felman, y otras), Elsa Gambarini desmontó una escena clave de las *Memorias* para mostrar debajo del texto patriarcal y represivo el subtexto femenino. Este trabajo que rescata la crítica feminista de las tautologías del sociologismo político, fue muy bien recibido y comentado. Hoy, como si el azar de *Nadja* todavía funcionase en París, me encuentro no sólo con el fantasma de Cortázar sino con una nueva versión bibliográfica de la gran novelista venezolana. En la librería Gallimard, de Saint-Germain des Près, veo y admiro el último volumen de la *Pléiade*, dedicado a René Char, e irresistible, así como una colección de tra-



Julio Cortázar

bajos de Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, que incluye el seminal texto, "Race et culture", escrito precisamente para la UNESCO. Creo que éstos son, también, encuentros fatales y me resigno, alegremente, a comprarlos.

Al llegar a la UNESCO encuentro mucha agitación oficial: el Presidente de Burundi será recibido solemnemente y nos piden a los congresistas que despejemos la entrada al salón noble, cosa que hacemos de buen humor, para volver de inmediato a nuestros asuntos. En la tarde asisto a una presentación de Jacques Leenhardt y Tzvetan Todorov sobre América Latina. La dedicación del primero a nuestras cosas es conocida pero el segundo hace sólo relativamente poco que ha vuelto su curiosidad enciclopédica a este mundo. Resultado de unos cursos dictados en los Estados Unidos en el volumen *La conquête de l'Amérique. Le discours de l'autre*, (Paris, Seuil, 1982). Los especialistas en el periodo murmuran que el libro usa materiales archiconocidos y que contiene errores factuales importantes (yo descubrí sólo uno que me parece decisivo: no advertir que la pintura del cuerpo equivale a la ropa en las culturas nativas) pero aun así, es obvio que Todorov consigue dramatizar brillantemente el conflicto subyacente a las crónicas: cómo referir el discurso ajeno. Tomando impulso en algunas teorías de Bajtin, su trabajo reconstruye precisamente esas confusiones, equívocos, ambigüedades

y diálogo de sordos que es el repertorio histórico de la Conquista. Hace unas semanas, Todorov me había escrito precisamente para subrayar la coincidencia entre algunos puntos de vista de su libro y la introducción a la antología *Die Neue Welt*, que preparé para la editorial alemana Suhrkamp (Frankfurt, 1982). Al conversar antes de su presentación le aclaro que sí que leí con placer su libro pero que mi antología no sólo estaba pronta el año anterior sino que se basaba en otra antología que publiqué en inglés, en 1977, el *Borzoï Book of Latin American Literature* (New York, Knopf). Nos felicitamos por la coincidencia y le prometo colaborar en una nueva revista sobre las culturas mestizas que prepara en París.

La presentación de Todorov es, inevitablemente, menos interesante que su libro. Además, Birgitta Leander le objeta una descripción imprecisa de los códices mexicanos. En tanto que Todorov los presenta como ideográficos y pictóricos, Birgitta observa que también son fónicos. La discusión es demasiado especializada para esta sesión y se pierde en la inatención del público. Pero ese mero intercambio de observaciones me ha permitido observar hasta qué punto está afilada la puntería de la nueva directora de *Culturas*.

Los corredores y las otras mesas abundan en uruguayos. Desde que salí de mi país en 1965, no he encontrado tantos por centímetro cuadrado. La ma-

yoría son viejos amigos, o jóvenes conocidos. Hay exalumnos, como la narradora Cristina Peri Rossi a la que intenté, una vez, revelar los secretos de la versificación castellana. Otros son desconocidos amistosos como el representante de la agencia IPS que me consulta sobre mis opiniones sobre el futuro de la democracia en el Uruguay. Trato de no parecer demasiado negativo pero no dejo de observar que el camino a recorrer es muy largo y espinoso. Le confío que tengo más esperanzas en la recuperación cultural del país, y le pregunto si conoce a la gente de la revista *Maldoror* que hace años lucha contra viento y marea por evitar el sistemático empobrecimiento de una cultura que una vez nos llenó a todos de orgullo. Al dejar a mi flamante amigo uruguayo, me topo otra vez con Mario Benedetti que acaba de leer un cuento en otra sala. Le digo (entre bromas y veras) que Montevideo estos días se está pareciendo cada vez más a París, y la sonrisa algo triste con que me contesta me confirma que realmente es al revés: París se está pareciendo cada vez más a Montevideo.

De noche voy al estreno de una nueva puesta en escena de *Così fan tutte*, en el Théâtre des Champs Elysées, y bajo la dirección musical del argentino Daniel Barenboim. La dirección teatral, los decorados y los trajes son de Jean-Claude Ponelle. Por televisión había visto algunas de sus increíbles reconstrucciones de óperas de Monteverdi y de la soslayada obra de Mozart, *La Clemenza di Tito*. Su uso de la simetría barroca y de la recargada metaforización visual, no me hacían esperar al ingenio neoclásico de esta presentación. Convirtiendo al viejo filósofo, Don Alfonso, no sólo en el intrigante que concibieron Mozart-da Ponte —responsables de la trampa en que caerán las livianas muchachas del título— sino también en director de escena y hasta director de orquesta (él ordena a Barenboim cuándo entra la música), Ponelle ha subrayado el juego de títeres que esconde la agri-dulce comedia musical, "dramma giocoso", de Mozart. La impotencia voyeurística del viejo es aprovechada por Ponelle para una *mise-en scène* que en vez de atenuar la corrupción de los sentimientos y del sexo la expone más absurdamente. Se crea así una tensión entre la música leve, cristalina o senti-

RESEÑAS

mental, de Mozart y la manipulación perversa del texto. El público reacciona con fuertes aplausos pero no hay esa tensión que revela una entrega total al espectáculo. Sin embargo esta versión de *Così fan tutte* es una de las más imaginativas lecturas de un clásico que he visto y oído en muchas temporadas.

VIERNES 17

Como tengo responsabilidades burocráticas en Yale (estoy a cargo de los estudios graduados en el Departamento de Español y Portugués) debo irme antes de la clausura del Congreso. Después de algunas peripecias inevitables en la temporada turística (dificultad en conseguir taxis, filas enormes en el aeropuerto) abordo un avión de Pan American que me deposita siete horas y media más tarde, a salvo y fatigado de no hacer nada, en el aeropuerto Kennedy. Me quedan todavía dos horas de limousine para llegar a New Haven y empezar el lento ajuste de lo que se llama *jet lag*: la perturbación causada por que el cuerpo no viaja a la velocidad del avión y sigue cumpliendo sus rutinas al ritmo horario de la ciudad que dejamos atrás. Me esperan un par de días de dormirme a las ocho de la noche y despertarme, tan lúcido a las tres y media. En el

avión, y para distraerme, repaso algunos de los libros recientes que me han regalado mis compañeros de congreso: unos ensayos útiles de José Pascual Buxó sobre César Vallejo (México, 1982); una selección de artículos de José Miguel Oviedo, *Escrito al margen* (Bogotá, 1982), sobre temas de literatura latinoamericana actual y que lo muestran maestro del ensayo breve, con punta, y elegante (creo que hoy, sólo se le acerca Juan Gustavo Cobo Borda, en el mismo registro de intuición y gracia para escribir crítica); un minucioso estudio de la obra de Juan Carlos Onetti (Madrid, 1981), a cargo de dos queridos compatriotas: Omar Prego y su mujer, la historiadora María Angélica Petit. A diferencia de muchos vedetistas que usan la producción compleja del narrador uruguayo para lucir sus plumas, Prego y Petit presentan muy precisamente la trayectoria de su vida y obra, citando con ecuanimidad la bibliografía más pertinente y guiando al lector con mano firme por los laberintos de la imaginación de Onetti. Nada dicen de sus lamentables opiniones sobre política internacional lo que es una suerte porque el maestro tiene casi la misma capacidad apocalíptica de Borges de entender mal lo que oyó apenas. Me caigo de sueño pero sigo peleando para

no perder el hilo de estos discursos críticos mientras el avión se desplaza inexorablemente hacia Kennedy.

Posdata. Leyendo el *New York Times* del sábado 18 me entero que hubo una huelga del Metro precisamente el viernes 17 (lo que explica la demora en conseguir el taxi que me llevó al aeropuerto). Hablando más tarde con otros congresistas que se quedaron hasta la cena de clausura me entero de que las últimas sesiones, con excepción de una, fueron calmas y poco concurridas por la huelga. La nota insólita la puso el presidente provisorio de una mesa que se negó a aceptar la práctica común de que otra persona que el autor lea una ponencia ya autorizada por el Congreso, y no sólo expulsó de la mesa al lector suplente sino que también expulsó a una de las más altas funcionarias de la institución. Con esa tan poco diplomática nota terminó un Congreso que si por algo se destacó fue por la urbanidad y el alto nivel de sus encuentros. Pero como decía Joe E. Brown a Jack Lemmon en la hilarante escena final de *Some Like it Hot*: Nadie es perfecto. Ni siquiera esa gran dama que se llama la UNESCO.

Emir Rodríguez Monegal

278 001

Vuelta 78

REVISTA MENSUAL/MAYO 1983/100 PESOS

ERNST JÜNGER
La esperanza y el terror

GRANDES ILUSTRADORES. YOSA BUSON Y SUS SEGUIDORES



LOS POETAS PINTORES DEL JAPON

Enrique Krauze
Pasión y contemplación en
Vasconcelos

ALAN RIDING **El pantano de Centroamérica**

Ficción: Rosa Chacel
Poemas: Mutis, Hughes, Marimón

Sor Juana, Koestler,
La novela policiaca y tá moral
García Márquez en la Habana,
90 días en el Banco de México

RESCATAR A LA LITERATURA:
ROGER SHATTUCK
TEXTOS DE CLAUDEL Y BEUCHOT
CRITICA SOBRE GIARDINELLI,
SAINZ, BORGES Y ROSSI
HECTOR ALIMONDA:
MEMORIAS DE NOCHE Y NIEBLA

casa de tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

90
vol. III
mayo 83
\$ 60.00

REVISTA MEXICANA DE SOCIOLOGIA

Director: Lic. Julio Labastida Martín del Campo
Coordinador de la Revista: Dr. Carlos Martínez Assad

Órgano oficial del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Torre II de Humanidades, séptimo piso, Ciudad Universitaria, 04510 México, D. F.
2a. Época / AÑO XLV / VOL. XLV / Núm. 1 Enero-marzo de 1983

INDICE

I. PROBLEMAS URBANOS Y REGIONALES

Procesos sociales y producción de vivienda en América Latina 1960-1980
SAMUEL JARAMILLO / MARTHA SCHTEINGART

De qué modo hay que gobernar las ciudades o principados que, antes de ser ocupados, se regían por sus propias leyes
ALFREDO RODRÍGUEZ A.

Villas miseria y favelas: sobre las relaciones entre las instituciones del Estado y la organización social en las democracias de los años sesenta
ALICIA ZICCARDI

Plantas móviles multinacionales y desigualdades regionales
HECTOR ZALAZAR

Desigualdades interregionales y concentración territorial: replanteo de una problemática
A. M. FEDERICO SABATE

Contradicciones del desarrollo regional polarizado. El papel de la agricultura en la microrregión Lázaro Cárdenas
ALFREDO R. PUCCIARELLI

Burguesía regional, mercados y capitalismo. Apuntes metodológicos y

referencias sobre un caso latinoamericano: Monterrey (1880-1910)
MARIO CERUTTI

Modalidades de desarrollo y política regional en México (1960-1980)
PEDRO PIREZ

Heterogeneidad estructural, desigualdad social y procesos reactivos en regiones petroleras
LEOPOLDO ALLUB

Democratización del Estado, gobiernos locales y cambios sociales. Experiencias comparativas en Chile y Nicaragua
FERNANDO KUSNETZOFF

Ayer y hoy. La problemática regional en México
CARLOS MARTÍNEZ ASSAD

II. SOCIOLOGÍA DE LA POBLACIÓN

Mercados de trabajo y familia: una comparación de dos ciudades mexicanas
BRÍGIDA GARCÍA / HUMBERTO MUÑOZ / ORLANDINA DE OLIVEIRA

Características demográficas de los grupos domésticos en México
MARTA MIRY TERAN / CECILIA RABELLI

Políticas de población y la mujer. Una aproximación al caso de México
M. TERESITA DE BARBIERI

La Universidad Nacional Autónoma de México pone a sus órdenes su red de librerías ubicadas en el D.F. en donde encontrará todo el fondo editorial universitario, además de otras editoriales.

Novedades UNAM

EL ARBITRAJE COMERCIAL INTERNACIONAL.

Selección de lecturas \$ 800.00

EL ORIGEN DE LA VIDA.

Antonio Lazcano - Araujo (t) \$ 360.00

Alfredo Barrera (r) \$ 300.00

LAS ISLAS FLOTANTES.

Eugenio Barba \$ 400.00

ANÁLISIS GRAMATICAL DEL DISCURSO.

Juan M. Lope Blanch \$ 350.00

NACIONALISMO NOVOHISPANO

Margarita Moreno Bonett y Mariano Veytia \$ 500.00

LA FORMA PURA DEL TEATRO

Stanislaw Ignacy Witkiewicz \$ 200.00

MANUAL DE ANTROPOLOGÍA FÍSICA

Juan Comas \$ 775.00

FES Cuautitlán.
ENEP Aragón.
ENEP Iztacala.
ENEP Acatlán.
ENEP Zaragoza.
CCH Oriente.
CCH Vallejo.
CCH Sur.
CCH Azcapotzalco.
Palacio de Minería.
Justo Sierra.
Insurgentes.
Zona Comercial.
DISTRIBUIDORA DE LIBROS DE LA UNAM





REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO