

L*a*
E*xperiencia*
L*iteraria*

NÚM. 4-5, MARZO DE 1996

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

L
a

E
xperiencia

L
iteraria

NÚM. 4-5, MARZO DE 1996

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La experiencia literaria

Directora

Eugenia Revueltas

Secretario de redacción

Arturo Souto A.

Consejo editorial

Arturo Souto, Manuel de Ezcurdia, Jorge López Páez
Marcela Palma, Eugenia Revueltas

Ayudante de redacción

Blanca de Lizaur

DR © 1996, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISSN 1405-1036

Sumario

Presentación	5
---------------------------	---

Polémica

El futuro de nuestra lengua ante el Tratado de Libre Comercio (Juan M. Lope Blanch, Raúl Ávila, Cecilia Rojas, Jorge Adame Goddard, Alicia Correa y Paco Ignacio Taibo I), <i>Blanca de Lizaur</i>	9
--	---

Ensayo monográfico: Las letras cubanas

Los atisbos cervantinos en Alejo Carpentier, <i>Nilda Blanco Padilla</i>	27
<i>Réquiem por Yarini, ¿una tragedia griega cubana?,</i> <i>Elina Miranda Cancela</i>	41
José Martí y el campo de las letras, <i>Liliana Weinberg de Magis</i>	59
<i>El Acoso y la ciudad de las columnas, Luz Merino Acosta y</i> <i>Pilar Fernández Prieto</i>	67
La muerte de una erudición provincial, el drama de José Lezama Lima, <i>Luis Bernal</i>	75
Hombre nuevo y viejos hombres en la Revolución cubana, <i>Enrique Camacho Navarro</i>	81

Ensayo vario

José Ángel Valente: poeta de la inminencia, <i>Julian Palley</i>	95
Martín Luis Guzmán se exilia en el Hudson, <i>Federico Patán</i>	107
Una afición lingüística de Jorge Luis Borges, <i>Ignacio Díaz Ruiz</i>	115
Interculturalidad y deconstrucción de un texto ritual: el <i>Rabinal Achí</i> y su reescritura dramática contemporánea en <i>Los enemigos, Armando Partida Tayzan</i>	121

Creación

<i>Por lo que toca a una mujer</i> (fragmento), <i>Sergio Fernández</i>	131
---	-----

Investigación

Poetas en guerra, <i>Arturo Souto Alabarce</i>	159
Seminario de traducción latina, <i>Carolina Ponce Hernández</i> (coordinadora), <i>Berenice García Lozano, Refugio Pérez Paredes,</i> <i>Elami Ortiz Hernán y Daniel Mir (traductores)</i>	179

Reseña

Dicen que me case yo, de Silvia Molina, Alfonso Roque Chávez 189

Memento vivere: El paseo y otros acontecimientos,
de Federico Patán, Claudia Lucotti 195

Índice de autores 199

Presentación

Este año en el que se cumple un centenario de la muerte de José Martí, las instituciones universitarias se han prestado a celebrarlo, no sólo por mero afán conmemorativo, sino por la vigencia que tiene el pensamiento y obra martiana. La Universidad Metropolitana, en colaboración con el CCYDEL, inició el año con un coloquio en torno a Martí. Después, los azares de la vida me llevaron, de nueva cuenta, a Cuba, oportunidad que aproveché para charlar con nuestros colegas cubanos e invitarlos a colaborar en la Revista; resultado de todo ello es la sección "Ensayo monográfico" de este número. La experiencia ha sido enriquecedora, los investigadores y maestros mexicanos y cubanos nos brindan acercamientos múltiples y distintos en torno a las figuras de la cultura cubana que tan entrañables nos son.

La sección "Polémica" surgió después del escándalo que provocó en muchos una mesa redonda en la que, una vez más, se hizo la crónica de una muerte anunciada: la de la lengua española. El hecho de que algunos de los que aseguraban tal muerte escriban en esta lengua no deja de ser, por lo menos, paradójico, pues uno podría preguntarse qué empeño suicida tienen, cuando escriben en una lengua agonizante. Como siempre, volvemos a aquello de: "los muertos que vos matáis, gozan de cabal salud", como lo subrayan los lingüistas y maestros que participaron en la polémica. Pensamos que bastaría que volviéramos nuestros ojos a las obras literarias escritas en nuestra lengua para ver qué errados andan estos vaticinadores.

La sección de investigación presenta una parte del trabajo que a lo largo del tiempo ha venido realizando Arturo Souto con una acuciosidad y agudeza crítica que a los que hemos sido sus alumnos y colegas no nos es extraña, pero que nos da gusto compartir con los lectores de la Revista. El segundo apartado de la misma sección corresponde al seminario de traducción dirigido por Carolina Ponce en el que un grupo de alumnos se ha embarcado en la ardua tarea de traducir a Catulo.

En la sección "Ensayo vario", como siempre, se muestra la diversidad de intereses del cuerpo académico de la Facultad: Martín Luis Guzmán, el teatro precolombino y sus derivaciones contemporáneas, la relectura de Borges centrada en esta ocasión en las aficiones eruditas del mismo, y —como invitado— la reflexión de Julian Palley de la Universidad de Irvine, sobre la obra poética de José Ángel Valente.

En esta ocasión, en la sección "Creación", Sergio Fernández nos da la primicia de su novela Por lo que toca a una mujer, a punto de publicarse. Puso

este texto, con gran generosidad, a disposición de la clase de Teoría literaria, para que los alumnos pudieran dialogar con él en torno a la creación y al manejo de las estructuras narrativas.

Eugenia Revueltas

Polémica



El futuro de nuestra lengua ante el Tratado de Libre Comercio

Blanca de Lizaur

I.1 El español, una lengua muerta... para un escritor



El 13 de abril de 1994 en el Departamento del Distrito Federal tuvo lugar una mesa redonda sobre las *Perspectivas del español hablado en México ante el TLC*. Durante ella, el reconocido escritor Paco Ignacio Taibo II sostuvo que el español, como el bable, era una lengua muerta, y que su defensa era innecesaria e inútil. Como prueba de esto señaló que la taza de la que estaba bebiendo café el presidente del H. Consejo Consultivo de la Ciudad de México, ostentaba un mensaje impreso en otro idioma.

De aquella mesa redonda tomamos la idea para nuestra polémica de hoy. En 1994 el Tratado de Libre Comercio dejó de ser una posibilidad para convertirse en una realidad. Los recientes acontecimientos políticos y económicos nos han hecho meditar sobre los aciertos y los errores del sexenio anterior. Pese a la gravedad de algunos de ellos —cuyas consecuencias estamos ahora sufriendo—, pese a la invitación del rector de la Universidad,¹ y pese a lo que se ha conformado como una tendencia mundial en favor de las lenguas nacionales,² pocos parecen tomar partido claramente en defensa de la nuestra en el mundo de las letras.

Valga esta introducción para iniciar la polémica.

¹ “[...] El doctor José Sarukhán subrayó que estamos frente a la pérdida del español, idioma que debemos cuidar. Ante esta situación, la Universidad tendrá que hacer un esfuerzo muy grande, [...] para su cuidado [...]” (*Gaceta UNAM*, 29 de agosto de 1994, p. 10).

² A continuación reseñamos algunas de las muchas notas periodísticas que evidencian esta inquietud mundial:

a) “*Francia aprueba ley para proteger idioma*. París (UPI): La Asamblea Nacional de Francia aprobó una ley para proteger la lengua francesa, que ordena multas de hasta 3,500 dólares si se usa una palabra inglesa en anuncios, conferencias, contratos o publicaciones cuando exista un equivalente francés. La ley, que ha sido ridiculizada por la prensa francesa desde que fue propuesta en febrero, fue aprobada por la Asamblea

1.2 Canadá sola en su defensa de la lengua

Toda decisión política tiene consecuencias tanto positivas como negativas. El Tratado de Libre Comercio (TLC) es una decisión política ya en marcha, por lo que no se trata de discutir su viabilidad. Debemos ahora preocuparnos por hacer algo para paliar en la medida de lo posible sus consecuencias negativas. Gracias a uno de nuestros entrevistados, del Instituto de Investigaciones Jurídicas (*vid* II), hemos descubierto que, si bien Canadá exigió añadir un capítulo especial en defensa de sus bienes culturales —como la lengua—, éste no fue suscrito por México. Se puede afirmar, por consiguiente, que hemos quedado virtualmente inermes e indefensos en lo que toca a nuestro idioma, el cual —entre otras cosas— permite la comunicación entre el gobierno y el pueblo, y entre el pueblo y el gobierno.

Nacional después de un acalorado debate que duró hasta altas horas de la noche del miércoles." (6 de mayo de 1994).

b) "*Prohíben los anglicismos en Francia*. París (Reuter): Francia ha lanzado una nueva ofensiva idiomática para acabar con el *franglais* y defender la pureza de su lengua nacional. El Parlamento francés aprobó una nueva ley destinada a finalizar el uso generalizado de anglicismos como *software*, y obligar a los medios de comunicación a emplear términos franceses." (2 de julio de 1994).

c) "*Confusión en Colombia por una 'y'*. Bogotá (UPI): La ministra de Relaciones Exteriores colombiana, Noemí Sanin, tendrá cuidado de ahora en adelante con cada palabra que usen sus asesores en la redacción de los decretos, para evitar confusión entre funcionarios y lectores. Al parecer, sin darse cuenta, la señora Sanin firmó el decreto que dice que un memorándum tendrá en adelante la firma de la ministra 'y' de los tres viceministros, el secretario general, los jefes de oficina, los subsecretarios y los jefes de división —quienes, si no corrigen la 'y' (por 'o'), tendrán que cargar[se] diariamente un bolígrafo—. " (7 de enero de 1993).

d) "*Tres naciones (sic) en defensa de la lengua*. España (EFE): América, España y Filipinas cerraron las filas en defensa de la unidad de la lengua española como copropiedad indivisible [...] 'Nos une a todos una preocupación común; mejor: un obstinado deseo de que nuestra lengua mantenga de ser posible su unidad, porque proporciona el más sólido soporte de nuestras culturas para afrontar juntas el futuro' [...]." (29 de abril de 1994).

e) También el año pasado, los países de *lengua portuguesa* firmaron un tratado de fortalecimiento de su lengua, para impedir una variación mayor entre los diversos dialectos, especialmente en los fonemas (sin fecha, 1994).

f) "*Prohíben vocablos franceses*. Londres (UPI): Un político británico propuso una ley para prohibir el uso de palabras comunes como *croissants*, *baguettes* y *café*, en revancha por la reciente legislación francesa que pretende proteger la lengua gala de los vocablos ingleses. El proyecto de ley presentado ante la Cámara de los Comunes por Anthony Steen, incluye también cláusulas que contemplan multas de 15 dólares a aquellos que hablen francés en público." (6 de julio de 1994).

g) "*Idioma defectuoso, pensamiento defectuoso*", es la campaña de televisión en la que participan veinte personalidades puertorriqueñas —entre ellos, el catedrático universitario y

I.3 No está por demás recordar qué es la lengua

El idioma nace para comunicar a un grupo humano; para permitirle convivir y sobrevivir. Es una convención arbitraria (algo acordado por la comunidad por conveniencia colectiva) cuya defensa nos concierne a todos, porque de su sobrevivencia depende la nuestra.

Tan es así, que la propia lengua y la sociedad han creado mecanismos contra los cambios desordenados o excesivamente continuados (de ahí el porqué las madres corrigen a los hijos cuando éstos dicen “sabo” en lugar de “sé”). Imaginemos, por un momento, que nada se hiciera por prevenir los cambios lingüísticos excesivamente frecuentes o asistemáticos: ¿Cómo podría la gente comprender una ley escrita en años anteriores?; ¿y cómo podría la autoridad exigir de manera equitativa y consistente su cumplimiento?

Si permitimos que el idioma varíe a gran velocidad, ¿cómo entendernos después con nuestros colegas, con nuestros mayores, con nuestros hijos, con los vecinos...? ¿Cómo pedir ayuda a un desconocido en un caso de emergencia?

La lucha por la sobrevivencia del español es la lucha por la sobrevivencia de todos.

El lenguaje es instrumento del orden; y también lo es del concierto y la paz. No es posible dirimir *sin mediar palabras* una diferencia cualquiera: un determinado número de contendientes incommunicados es todo lo que hace falta para tornar el descontento en guerra. Por oposición, la palabra justa y oportuna salvaguarda la paz.

En un país como el nuestro, donde hoy en día se conserva una multiplicidad de lenguas indígenas, el español es la herramienta que ha dado cohesión a nuestra sociedad. Comparémonos por un momento con la India, un país de grandes recursos naturales y humanos, pero con una heterogeneidad lingüística sin par. La unidad hace la fuerza, y nuestra unidad es el español. Por medio del lenguaje se hace posible la enseñanza, para así extender el desarrollo tecnológico (por ejemplo) más allá de los núcleos académicos. Sin él... ¿cuánto costaría poner en práctica un sistema nacional de educación en cada una de las lenguas locales —pensemos por ejemplo en el caso de Oaxaca—?

Así tenemos que, además de ser un instrumento de orden y de paz, la lengua nacional es también un instrumento de desarrollo. ¿Por qué, si no, un país industrializado como Italia habría establecido como obligatoria en la educación y en las leyes una lengua nacional? Recordemos que el Estado

moderno de Italia es de creación reciente, y que la nación está constituida por la unión de numerosas regiones independientes —muchas de ellas con lengua propia aún en uso—.

1.4 Los daños ya están aquí

Los daños que traerá el no tomar medidas en defensa de nuestra lengua, se están haciendo presentes ya en nuestra sociedad:

a) En algunos restaurantes y cafeterías han instalado juegos para los niños. Las instrucciones de seguridad están en inglés. La mayor parte de los padres y de los niños no pueden comprenderlas.

b) Se están importando medicinas cuya información viene impresa en otros idiomas. Si acaso están en español, la traducción es tan mala que resulta en ocasiones incomprensible. ¿La entenderán todos aquellos que no deben tomarlas?

c) Se están importando aparatos y enseres diversos con instrucciones en otros idiomas. Si acaso están en español, suelen estar mal traducidas. El riesgo consiguiente depende del tipo de aparato. Supongamos que se importa un extintor común, y que es empleado para apagar un fuego de origen químico (por estar las instrucciones en alemán). ¿Podrá volar por los aires el valiente samaritano que arriesgue su vida para detener el fuego?

d) Se están importando alimentos cuyas etiquetas ni están en español (en su totalidad), ni cumplen con las normas de higiene nacionales y/o extranjeras. Supongamos que alguno de ellos contiene aspartame (el edulcorante registrado bajo el nombre comercial de *NutraSweet*), que no debe ser consumido por fenilcetonúricos ya que puede causarles daños irreversibles. Aunque sólo afecte a un mexicano de cada varios miles, ¿podemos justificar tal negligencia?

e) Igualmente recordemos los juguetes, películas, revistas e historietas extranjeras... No es justo que los nuestros deban cumplir con un cierto número de reglamentos y leyes, mientras que se exenta de ellos a los de importación. Si los reglamentos son necesarios —y lo son—, deben de ser aplicados en la totalidad de los casos.

f) No olvidemos que la escritura (y con ella la ortografía) es la convención que nos permite comunicarnos sin voz. Escribir algo de una manera determinada implica querer decir una cosa, y no las demás que puedan ser dichas. Así tenemos que no es lo mismo escribir “año”, que quitarle la tilde... Y si dejamos de lado la ortografía, corremos el peligro de aceptar un contrato, un pagaré, un citatorio, una ley..., que digan lo contrario de lo que creemos. Durante años nos hemos visto obligados a emplear aparatos

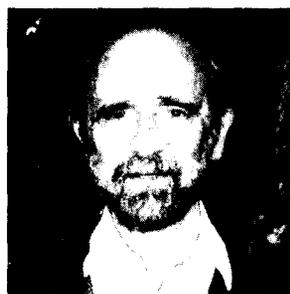
de diseño o producción extranjera (máquinas de escribir, computadoras, prensas) que no estaban preparados para escribir nuestra lengua (¿cómo se leía año sin tilde...?). Esto nos ha vejado a nosotros, al buen gusto, y al sentido común: ¡Cuántos contratos no se han redactado sin acentos, cambiando así, y de manera total, su significado primigenio!

g) Por último, hablemos de la publicidad, que a últimas fechas parece sentirse más cómoda en otros idiomas. Esto atenta contra el bien común, porque impide al consumidor comprender exactamente lo que se le está ofreciendo. Si nos damos una vuelta por la avenida Presidente Mazarik, habremos de conocer el inglés y dominar los “pints”, las onzas y los “gallons” (con la misma facilidad que los litros y los gramos), ¡solamente para comprar un helado!

No olvidemos que muchas de las leyes necesarias para poner orden en este caos ya existen; y que sólo hace falta lograr su cumplimiento. Viéndolo positivamente, las erogaciones y multas que el incumplimiento de estas leyes aportasen al erario público podrían servir para mejorar sustancialmente el sistema nacional de educación, tan necesitado de recursos de todo tipo.

II Polémica

II.1 Opina Juan M. Lope Blanch (29 de marzo de 1995)



No encuentro fundamento para decir que el español sea una lengua muerta —o a lo menos moribunda—. El español es una de las lenguas más importantes de nuestro tiempo: una de las lenguas que se habla en un mayor número de países, que tiene una creación artística literaria notable, cuyo número de hablantes aumenta año con año, y que de hecho cuenta con un futuro promisorio (de acuerdo con la teoría de que el número de lenguas vivas se reducirá con el paso de los años, permitiendo tan sólo la sobrevivencia de las que cuentan con un mayor número de hablantes). Como Zorrilla, también nosotros podemos decir: “Los muertos que vos matáis, gozan de cabal salud”.

A lo largo de la historia, el principal peligro de las lenguas —peligro para su vigencia como instrumentos de comunicación—, ha sido el de su fragmentación (en dialectos que con el paso del tiempo se han convertido en nuevas lenguas). Esto sucedió con el latín debido a las circunstancias

políticas y sociales de la desintegración del Imperio Romano; y de todas las variantes a que dio origen, sólo sobrevivieron algunas: las que contaron con un mayor número de hablantes. Ahora bien, si esto sucedió es porque las distintas áreas se aislaron, dando lugar a evoluciones diferentes. Hoy esto ya no es posible, puesto que es inconcebible imaginar una zona del mundo aislada de las demás: la gente viaja, el teléfono y los satélites nos unen, las ideas y las noticias se comentan en todas partes, y los medios de información nos mantienen en contacto diario con el resto de las zonas hispanohablantes del planeta. Sería ya muy difícil que alguna variedad del español pudiera evolucionar aisladamente de las demás.

Otro factor que favorece la continuidad del español es el nivel cultural de sus hablantes, pues el número de analfabetas es hoy muchísimo menor que el de la Edad Media.

Además de esto, toda lengua cuenta con mecanismos de autorregulación —dado que de su sobrevivencia depende la buena marcha de la sociedad—, y el español no es la excepción. Esta autorregulación la ejercemos todos con el fin de que no se interrumpa la comunicación (y tanto en una dimensión individual —la madre que corrige a su hijo por no hablar correctamente—, como social —como puede ser el negar el acceso a puestos de trabajo preferentes, a personas que no manejen las variantes mejor aceptadas de la lengua—).

Es evidente que ante la sociedad, los mundos académico y artístico tienen una responsabilidad en el ejercicio de esta autorregulación como profesionales de la lengua y de la cultura; pero también es cierto que quienes más influyen hoy en las costumbres lingüísticas de la sociedad no son los académicos, o los escritores, o los demás artistas de renombre, sino quienes laboran en los medios de información masiva, especialmente en la radio y la televisión. Estos últimos se han convertido en el modelo aceptado, en el nuevo paradigma lingüístico de la comunidad hablante, con todas las consecuencias que esto implica —pensemos que en la carrera de periodismo no se imparten cursos ni de gramática, ni de lingüística, ni de ninguna otra materia que enseñe a los futuros profesionales de la palabra a emplear el que será su principal instrumento de trabajo—. En siglos pasados se constituían como modelos lingüísticos los grandes oradores, los grandes escritores, en fin, gente que tenía una profunda formación humanística (y particularmente lingüística); no se puede decir que los locutores o periodistas de hoy cuenten, en general, con una formación equivalente que les impida cometer desatinos e imponerlos a la sociedad. Así sucede que alguno de ellos comete un error durante una transmisión, los demás lo copian, y en pocos meses encontramos a un gran número de personas repitiéndolo sin percatarse de la falla. En estos días, por ejemplo,

se ha extendido a la velocidad del rayo el uso del verbo “iniciar” con la misma construcción que el verbo “comenzar” (“la reunión *inició* a las tres de la tarde”, en lugar de “la reunión *se inició* a las tres de la tarde”); igualmente se está difundiendo el decir que “el río *desbordó*” en lugar de “el río *se desbordó*”; de manera parecida se está diciendo “*pausamos*; en un momento regresamos” en lugar del más correcto “*hacemos una pausa*; en un momento regresamos”; así como se ha propagado el decir que algo está “a la alza” en lugar de “al alza”. Y algunos han llegado a caer en absurdos preciosistas como el pronunciar de distinta manera la de la <v> (*diferencia de sonidos que dejó de existir en el español desde el siglo xvi*), pero no la <y> de la <ll> o la <c> y la <z> de la <s> (*diferencias que sí están vivas en amplias regiones hispanohablantes, y cuya defensa sería, por lo mismo, un punto menos ridícula que la de sonidos inexistentes como el de la <v>*).

Desde luego, estos son pequeños ejemplos que por sí solos no representan un peligro mayor, pero que ponen en evidencia la enorme influencia de quienes, imprevistos, laboran en los medios de información.

Aunque el futuro del español sea positivo, no debemos descuidar su empleo. A pesar de que muchos critiquen a las academias de la lengua —especialmente porque sus miembros no son siempre lingüistas—, éstas han cumplido (al menos parcialmente) con su misión en sus ya varios siglos de vida; la vigencia y estabilidad del español dan fe de ello. Esto no significa que yo crea que debemos de vivir en guardia permanente contra todo y contra todos, sino tan sólo que no debemos dejar nuestro futuro lingüístico al azar. La propia naturaleza de la lengua, lo indispensable de su función, su natural tendencia a sobrevivir, despiertan en la sociedad un afán de protección, de defensa. Es decir, creo que esta inquietud por la defensa de la lengua que aparece periódicamente es una muestra de la dimensión social de la autorregulación de que hablaba más arriba, y que las campañas resultado de ella son —por lo mismo— naturales. Y también necesarias para despertar la conciencia de quienes se han convertido, sin saber cómo, en modelo de usos lingüístico y cultural.

II.2 Opina Raúl Ávila (6 de diciembre de 1994)



Cultura es todo lo que hace el ser humano. Como la lengua es el instrumento de comunicación más completo, es también el transmisor por excelencia de la cultura —el que permite comentar, comunicar o interpretar las demás manifestaciones culturales—. La cultura (y con ella la lengua) constituye el principal factor de identidad —lo que nos ayuda a comprender nuestro lugar ante el mundo del que nos sentimos parte, pero del que a la vez nos sabemos diferentes—. La importancia de la lengua es, además, enorme como medio de creación de cultura a través de la literatura.

Ahora bien, yo siempre me pregunto si somos realmente sinceros al exigir que se respeten nuestros derechos, sean culturales o sean del tipo que sean. Tenemos como ejemplo la Propuesta 187 que restringe la atención médica a los inmigrantes indocumentados en los Estados Unidos. Hay que hacer algo por todos aquellos mexicanos —de acuerdo— pero, ¿somos nosotros igual de humanitarios con los inmigrantes ilegales que llegan a nuestro país —pongamos por caso el de los guatemaltecos, el de los cubanos o el de los chinos—? En el campo lingüístico, ¿tenemos derecho a exigir la defensa de nuestra lengua cuando mostramos tan poco respeto por las de origen indígena? Y esto no lo digo de hoy, sino que lo he sostenido ya desde hace años en distintos artículos.³

Hay que ser congruente..., aunque a veces me pregunte por qué ser congruente. Creo que es importante serlo probablemente porque es la única manera de tener paz, de no anclarse para siempre en la oficina de un psicoanalista.

En mi opinión, el TLC debería exigir que todo artículo de consumo tuviera la información en los tres idiomas nacionales involucrados —el inglés, el español y el francés— como se hace en la Comunidad Europea con las lenguas de los países miembros. No hablo de defensa del idioma, porque el mundo se ha hecho pequeño, y ya no basta con conocer la propia lengua. Para tener acceso a la tecnología —poder usar una computadora, un videojuego, etcétera— hace falta entender especialmente el inglés. Ahora bien, tanto la cultura como la lengua tienen sus propios mecanismos de sobrevivencia. Un ejemplo: en los Estados Unidos se calcula que para el año 2010 el principal grupo minoritario va a ser el hispánico; tal vez logren que todos —o muchos, fuera de su comunidad— hablen español.

³ Como los dos que citaré a continuación.

El peligro en todo caso está en que se tome el inglés como lengua de lujo, de estatus, porque mientras haya en nuestro país quien considere que "para ser alguien" es necesario despedirse diciendo "bye" en lugar de "adiós", de nada servirá que el gobierno o los intelectuales hagan algo. No deja de ser humorístico que la gente de cierto nivel socioeconómico quiera darse aires asumiendo las costumbres estadounidenses si tomamos en cuenta que el estadounidense promedio no es exactamente culto o refinado.

Desde luego, podemos llegar a una tercera posición, en la que asumamos como lengua nacional el español, y como lengua internacional el inglés.⁴ Visto con sentido práctico, esto nos obligaría a estudiar mejor las dos, para no confundirlas y para no terminar sin poder hacernos comprender ni en nuestro país, ni fuera de él. Mientras no haya suficiente interés en la población en general, éste es un riesgo posible.

II.3 Opina Alicia Correa (17 de enero de 1995)



a) *El influjo del TLC y su impacto en el lenguaje frente a la cultura y a la sociedad.*

Si bien es cierto que el TLC repercutirá en todos los órdenes de la vida en México y, consecuentemente, en América Latina, y que la lengua inglesa influirá en la expresión hispánica, también es cierto que la estructura del español es tan sólida que no se verá afectada en alto grado. Es decir, que la lengua española ha demostrado su solidez en América a lo largo de cinco siglos, no sólo en la lengua cotidiana, sino también en la escritura; es decir, en la lengua culta y en la literaria. El lenguaje de la literatura hispanoamericana ha demostrado, también, que no tiene fronteras en América, que es de una gran riqueza expresiva y estética, y que está a la altura de las grandes manifestaciones lingüístico-artísticas del mundo.

⁴ Como explico en mi ponencia "El español es nuestro..., y el inglés también", leída en el Segundo Coloquio Fronterizo "Mujer y literatura mexicana y chicana", organizado por el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México, El Colegio de la Frontera Norte, La University of California en San Diego, La San Diego State University, y por el Programa Cultural de las Fronteras, en la ciudad de Tijuana, Baja California, los días 12, 13 y 14 de mayo de 1988; y como también digo en el artículo "El español en América: entre el inglés y las lenguas indígenas", que saldrá publicado en el nuevo número del *Anuario de Letras*.

b) *Ante el TLC en nuestro territorio se recibirá el fuerte influjo de la cultura estadounidense en nuestro país.*

La cultura estadounidense se ha infiltrado abierta, amplia y abusivamente a través de, básicamente, la televisión. Los modos de vida estadounidenses han influido y cambiado algunos valores tradicionales de la América hispánica. Sin embargo, esos valores y, sobre todo, los referentes a la familia y a la necesidad de convivir en la colectividad, no han sido mellados hasta el grado en que se viven en Estados Unidos. La vida familiar tradicional, si bien ha cambiado, sobre todo en la actitud de los jóvenes, sigue siendo del núcleo rector de la vida mexicana.

Podemos observar que existen en nuestro lenguaje modismos, vulgarismos y tecnicismos absolutamente derivados del inglés. Esto es normal y siempre ha habido un cierto porcentaje de ellos, debido al hecho de compartir la frontera. Estudios realizados en sociolingüística de las "lenguas en contacto" han demostrado fehacientemente que no existe cambio estructural del español fuera de los límites normales. En este sentido, la modernidad y la tecnología han infiltrado vocablos al español, pero la mayoría de ellos tienen raíces latinas, que se han adaptado muy naturalmente al léxico especializado referente a esos temas. Es normal, también, que la lengua crezca con los cambios de la modernidad; así ha sucedido a lo largo de los tiempos.

Será un poco difícil contrarrestar el influjo de la cultura estadounidense, sobre todo en lo que respecta a los valores sociales; pero no es imposible, si insistimos por todos los medios, sobre todo en el núcleo familiar y en el escolar, en conservar, amar y fortalecer los valores de nuestra sociedad.

c) *Cuáles medidas debemos tomar.*

Respecto a la lengua, pienso que es absurdo salir en defensa de algo que no está amenazado. Por ejemplo, en la década de los treinta, en Argentina se inició un movimiento en defensa de la inteligencia. Esto es ilógico porque es un valor que como tal no puede ser amenazado. De la misma manera, cuando se intentó defender la lengua española, y se formó un comité especial para ello, muchos nos preguntamos: ¿de quién la defenderemos? La lengua debe ser dinámica, debe aceptar los cambios que le exige la vida y la modernidad. Si bien es cierto que debe cuidarse e insistirse en el uso adecuado de ella, sobre todo en la expresión escrita, esto no significa que debamos hacer una cruzada internacional para preservarla, porque esté a punto de extinguirse. El español actualmente es la tercera lengua más utilizada en el mundo después del chino y del inglés. Esto significa que ya

hemos superado al francés y que estamos muy por encima de otras lenguas europeas y asiáticas que se han expandido comercialmente.

Por lo que respecta a la cultura y a la sociedad, ya expresé anteriormente mi opinión sobre instar reiteradamente, en el núcleo familiar y en el escolar, sobre los valores de la vida familiar y la vitalidad de las tradiciones sociales que en América Latina se han dado a lo largo de tantos siglos. Asimismo, los universitarios debemos insistir más en la calidad de los valores que presente la televisión. Si en lugar de rechazar y criticar a la televisión, y evitarla, realizásemos proyectos y propuestas de programas o esquemas temáticos, obtendríamos mejores frutos e iniciaríamos un camino hacia la vitalización de valores de nuestra cultura.

II.4 Opina Cecilia Rojas (13 de diciembre de 1994)



Para hablar del Tratado de Libre Comercio es necesario conocer qué dice su texto a la letra, y no he podido conseguirlo. No sé en qué consiste lo acordado, si existe algún apartado que norme el manejo de los bienes culturales, o en particular el respeto a las distintas lenguas. Sin saber de esto, nada de lo que dijera pasaría de ser un comentario —quizás ingenioso... pero inútil—. Por ello, hablaré sólo en términos generales de

lo que es el intercambio lingüístico.

No toda la gente que habla español lo emplea de la misma manera; la comunidad hispanohablante no habla de manera homogénea. Su formación, sus necesidades, los contextos de uso en que lo aplican, sus creencias sobre lo adecuado y lo útil, su léxico, son distintos. Esto implica que no todos los grupos sociales se verán afectados de la misma manera por la influencia del inglés —o de cualquier otra lengua—. Imagínate los efectos económicos inmediatos del Tratado... Definitivamente no va a afectar igual a todas las empresas: los primeros efectos, los más acusados, se sentirán primero en la mediana industria —según se dice—, y aún en los grandes consorcios; el zapatero remendón, el carpintero y la señora que vende garnachas no van a sentir de momento ningún cambio importante. Con la lengua probablemente sucederá lo mismo: suponiendo que el Tratado pudiera afectar nuestros usos lingüísticos, las consecuencias no se sentirán de la misma manera en todos los grupos sociales, ni en todas las actividades humanas posibles, ni en el mismo periodo de tiempo.

De manera que debemos preguntarnos cuáles serán los grupos sociales, los ámbitos y las actividades más expuestas a una influencia cultural de este tipo. Desde luego, el efecto será mayor en grupos bilingües que en

grupos monolingües (los cuales resentirán su efecto, probablemente, tan sólo en el léxico, o en algunos aspectos lingüísticos puntuales).

Es también necesario particularizar que esta influencia no se dará a partir del Tratado de Libre Comercio, sino que se está dando ya desde antes, y de manera más acusada en las poblaciones fronterizas. Esto nos lleva a plantear una hipótesis operativa: si estudiamos cuáles han sido los grupos sociales, los ámbitos, las actividades que ya han sido objeto de una influencia importante del inglés, es posible que podamos prever cuáles serán las áreas más susceptibles a su dominio (y hasta qué grado); y que podamos decidir en consecuencia cuál es la actitud que nos corresponde asumir. En este sentido, contamos ya con diversos estudios que nos muestran que las áreas más vulnerables detectadas hasta ahora son: a) en el ámbito de lo laboral, las de las tecnologías desarrolladas en el extranjero —como es el caso de la producción televisiva o de la informática—, y b) en el ámbito de lo doméstico, se ha encontrado que los sectores de la clase media que tienen como modelo cultural de superación, el del *american way of life* son los que de manera especial han mostrado una tendencia acusada a asumir la lengua extranjera como superior a la propia. Curiosamente, mientras que grupos de la clase alta asumen como característica de reconocimiento social el buen uso de nuestra lengua —hay evidencias de un resurgir de actitudes puristas—, se ha localizado grupos de la clase media que miran el uso exclusivo del español, y el desconocimiento del inglés, como un obstáculo en su ascenso social: hablar inglés se considera una marca de prestigio, y desconocerlo los identifica —en su opinión— con grupos no apreciados. Esto mismo sucede también, aunque a la inversa, en algunos sectores de las comunidades indígenas, que luchan por adquirir el español y dejar atrás su lengua materna por encontrar que la lengua nacional les proporciona un medio de integración social y de progreso (escuela, trabajo, etcétera), que no les da la lengua local —de uso, en general, reducido—.

El verdadero peligro radica en que, cuando la gente asume una actitud de inferioridad con respecto a lo extranjero, y la asimilación de esa cultura es considerada como un medio de superación (mientras que lo propio es considerado como decadente —incluyendo las costumbres familiares o la cortesía mexicana—) se abre la posibilidad de que el cambio se dé, y de manera drástica, sin importar qué medidas imponga la autoridad. Ésa es la actitud que es considerada como pre-condición necesaria para cualquier cambio cultural de importancia; y tristemente, se encuentra presente en algunos núcleos de nuestro país e incluso en el ámbito académico. Si el resultado de un contacto lingüístico cada vez más estrecho fuera un bilingüismo real y eficiente, las consecuencias podrían ser valoradas

positivamente; pero no parece ser éste el caso. Las deficiencias del sistema educativo nacional facilitan tanto la posibilidad de que no se llegue a obtener el dominio de la variedad más prestigiada de ambas lenguas —de las dos a la vez—, como la posibilidad de que para ámbitos distintos se lleguen a emplear en un mismo momento las dos, produciendo a la larga una vinculación de ambas hasta conformar una tercera, como suele suceder en los casos de bilingüismo estable. Ahora, éste es un campo de investigación que presenta problemas todavía no explorados, y sólo hasta que se estudien suficientemente podremos asumir posturas contundentes.

II.5 Opina Paco Ignacio Taibo I (8 de diciembre de 1994)

21



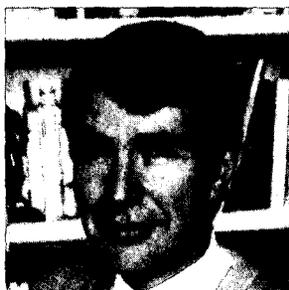
El problema que se plantean los escritores y los intelectuales sobre la defensa de la lengua me hace más reír que reflexionar: la lengua no es resultado de una resistencia sino de una asimilación. La pelea contra la historia no tiene sentido: yo me imagino a mi familia, en Asturias, peleando contra los romanos hace unos cuantos siglos; si yo ahora pudiera teletransportarme a aquel tiempo, me reiría de su lucha porque ya sé que van a perder. Lo que me importa es la realidad. Si mi manera de escribir se ajustara a la de la Academia de la Lengua, estoy seguro de que sería mucho peor; a mí me importa mucho más la manera como habla el bolearito o el papelerito (voceador) de la esquina de mi casa, que lo que puedan reflexionar todos esos formalistas anticuados.

El poder manda en todos sentidos, sin importar que yo esté de acuerdo o no; el poder indica cómo he de vestir, y hasta cómo han de ser mis gafas, y ¿cómo puedo yo luchar contra esto? Hasta los puristas más acendrados han empleado obviedades estadounidenses. Prefiero la eficacia al escribir, al comunicarme, aun cuando sepa que esto reduce mi vigencia. Lo que más me importa, pues, es contar historias —y no que sean bellas—. Y para que mis historias sean comprendidas, debo emplear la lengua de mis lectores. Yo no puedo comprender por qué en Asturias la izquierda está luchando por el restablecimiento de la antigua lengua local —el bable—; que hoy por hoy ya no sirve para nada.

Ojalá que esto no haga parecer que soy partidario de la extrema eficacia, porque eso me llevaría a escribir telegramas, y no es ésta mi meta. Finalmente, me es mucho más importante que mis historias comuniquen —tengan sentido social y político— *por medio de la lengua que pueda ser*

mejor comprendida, y estoy convencido de que en ello reside su particular tipo de belleza. Si es que tienen belleza..., porque la belleza, como la lengua, se encuentra en un proceso de redefinición constante.

II.6 Opina Jorge Adame Goddard (13 de diciembre de 1994)



Tengo un interés especial en el Tratado de Libre Comercio, por lo que he estudiado algunos de sus capítulos desde el punto de vista legal —que es el que me corresponde, desde luego—. Usted me pregunta qué es lo que dice sobre la lengua o los bienes culturales. Sobre esto, el tratado que firmó México no tiene un capítulo específico, mientras que el firmado entre Canadá y Estados Unidos sí. Canadá quiso que ese capítulo fuera

incorporado al Tratado tripartita, pero no hubo el interés necesario para hacerlo realidad. Relacionado con los bienes culturales, sólo la protección de la propiedad intelectual (que incluye los derechos de patentes, marcas y de autor) se trató de manera específica en el acuerdo tripartita.

Las leyes mexicanas prevén que todo producto que quiera ser comercializado en el interior del país deberá presentar toda la información de compra y de uso en la lengua nacional; pero no recuerdo si esto ha sido contemplado de manera explícita por el Tratado de Libre Comercio. En ese sentido, muchas de nuestras leyes defienden ya las unidades de peso y de medida, los símbolos patrios, la lengua, el respeto al consumidor y la ética publicitaria, etcétera; lo que nos lleva al viejo problema de, si la ley ya existe, hagamos ahora cumplir la ley.

Evidentemente, como usuario de la lengua, estoy convencido de que se vienen fuertes presiones que intentarán modificarla; y no necesariamente por mala fe, sino solamente por razones comerciales y económicas. De hecho, hay ya muchos ejemplos de esto. Si abrimos el periódico y encontramos un anuncio publicitario cualquiera, es muy probable que al calce descubramos la frase “*aplican restricciones*”. Otro ejemplo, aún más frecuente, lo encontramos en el propio texto del Tratado, pues en lugar de escribir “*paneles*” como se acostumbra en español, lo acentuaron “*páneles*” por influencia de la pronunciación inglesa. Y como éste, hay muchos ejemplos más de cómo se está tratando de forzar las palabras y estructuras sintácticas del español para que se asemejen a las del inglés. No nos vayamos muy lejos, si su computadora tiene la suerte de emplear un sistema operativo en español, es probable que le dé mensajes como el de

“No disco-sistema o error” en lugar de decir “Error: disco sin sistema operativo”. Y aunque parezca más breve el primero, nos toma más tiempo descodificarlo porque no tiene ningún sentido. Lo grave de que esto suceda al adaptar nuestras leyes, al armonizarlas con las de otros países —como consecuencia del Tratado—, es que se reducirá de manera significativa su inteligibilidad.

III Y como no hay polémica sin polifonía...

Esta sección espera constituir una tribuna abierta que cuestione las respuestas tópicas sobre cada tema, animando una estimulante discusión a muchas voces: las voces de la Facultad.

Esperamos que las ideas reunidas hoy inciten al debate: para eso nacieron. Opiniones, críticas, cifras, estadísticas y sugerencias sobre viejos y nuevos temas son bienvenidos. El Consejo Editorial las recibirá con gusto.

Hemos mostrado de manera resumida aquellos segmentos de las entrevistas que recogen las opiniones más sugerentes de quienes amablemente han participado. Hemos resumido las más sugerentes, pero tratando en todo momento de respetar la individualidad de cada parecer. Esperemos que el resultado sea satisfactorio para todos.

***Ensayo monográfico:
Las letras cubanas***



Los atisbos cervantinos en Alejo Carpentier

Nilda Blanco Padilla

“No sabía Cervantes, al componer los primeros capítulos del Quijote [...], que iba a escribir una de las novelas más raras, más singulares, más originales, de todos los tiempos”.
(A. Carpentier, *Tientos y diferencias*)

La mayoría de los novelistas han dejado constancia, de una u otra forma, de su deuda para con Cervantes. Bastaría con que recordáramos, a vuelo de pluma, nombres como los de Dostoievski, Galdós, Carlos Fuentes, Torrente Ballester o García Márquez. Sin embargo, me atrevería a afirmar que ninguno es tan explícito ni exhaustivo en ese reconocimiento como el cubano Alejo Carpentier. No se trata sólo de la asimilación, como veremos, de recursos o soluciones narrativas empleadas por el alcañino en su obra que luego pasen a la de Carpentier. Ni tampoco de que se haya penetrado en las claves de la visión del mundo de Cervantes. Todo eso está, por supuesto. Lo que llama la atención es que el narrador cubano, en más de una ocasión, nombra a Cervantes o incluye citas textuales del *Quijote* dentro de algunas de sus novelas. Con lo cual, si el lector no había advertido un “guiño”, o no se había percatado de la intertextualidad, no le queda otro remedio que replantearse lo que hasta ese momento llevaba leído. En el presente trabajo no pretendemos agotar toda la obra narrativa de Carpentier en el aspecto que nos ocupa; ni tan siquiera en toda la complejidad que los propios ejemplos pudieran suscitar. Nos limitaremos a cinco de sus novelas y a un comentario que esperamos sea sugerente. Las novelas que presentaremos son las siguientes: *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), *El siglo de las luces* (1963), *El recurso del método* (1974) y *El arpa y la sombra* (1979).

En *Tientos y diferencias* (1964), apuntaba Carpentier: “[...] la novela, como hoy la entendemos [... es] de invención española. Y esa invención es la Picaresca” (1-a-8). Idea que aparecerá también en su discurso por la entrega del Premio Cervantes (1977). Y es que para nuestro escritor, estará privilegiada, junto a la función estética y lúdica, la función gnoseológica de ese género. La novela dice, debe ser “un instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y épocas” (1977). Junto a la Picares-

ca como género iniciador, la figura de Cervantes, y sobre todo su *Quijote*, comparten el sitio del honor.

El "corpus" narrativo de Carpentier nos permitirá adentrarnos en el mundo americano; nos develará lo que para este autor constituye su esencia. De su mano, conoceremos "hombres y épocas", principalmente del ámbito caribeño. Y al mismo tiempo descubriremos que siempre, de una forma u otra, aparece el referente cervantino que amplía las claves y los significados textuales o que los perfilan de manera intencionada.

El prólogo de *El reino de este mundo* (1949) está precedido por una cita del *Persiles*:

[...] Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina (II, 51).

Esta cita se clarifica más adelante cuando, en el mismo prólogo, leemos:

Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco [...] en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina (II, 54).

En un estudio crítico que realizó Florinda Friedmann, señala que existe una "complicidad" entre el lector y el narrador en *El reino de este mundo*. Y añade:

La constante organizativa que crea esa complicidad irónica es la alusión. Entendemos por tal la referencia [...] del texto a otro texto, situación, personaje, objeto; este segundo referente contiene su clave, su explicación, completa su significado.

Serán por lo tanto la fe y las creencias de los haitianos las que hagan posible el surgimiento del mito de Mackandal como ser capaz de transformarse en cualquier tipo de animal para evadir a sus perseguidores y continuar alentando la lucha. La misma fe que ya tenía Mackandal en Mamán Loi y en sus poderes extraordinarios.

El lector de *El reino...* sentirá que las creencias de esos negros haitianos no son en nada inferiores a las creencias de otros pueblos; que sus mitos responden a sus necesidades reales, y que les sirven para entender mejor su realidad y lo que es más importante, tratar de transformarla.

Novela de contenido histórico, *El reino de este mundo* relata, como sabemos, hechos ocurridos en Haití desde 1757 hasta la segunda década del

siglo XIX. Lo de fantástico que pudiéramos encontrar en ella responde a lo que el propio Carpentier ha llamado lo “real maravilloso” americano, entre lo que pudiera contarse desde luego, la propia historia de nuestro mundo. No es, sin embargo, de lo particular americano de lo que queremos o estamos hablando. Nuestro interés va más encauzado a encontrar las alusiones organizativas del texto que crean esa “complicidad irónica” a que hicimos referencia y que pueden contener claves que completen su significado. El personaje de Ti Noel puede servirnos de ejemplo. Ti Noel, protagonista de la novela, tiene, en los primeros capítulos, cierta semejanza con Sancho Panza. Es el mejor de los discípulos de Mackandal, el que lo acompaña a casa de Mamán Loi y el que se lamenta de que no lo llevara con él porque “hubiera aceptado con júbilo la misión de servir al mandinga” (II, 71). Mackandal era el que había llenado su imaginación con un mundo para él hasta entonces desconocido a través de sus relatos; y su partida (la de Mackandal) “era también la partida de todo el mundo evocado por sus relatos” (II, 71).

Al final de la novela, Ti Noel elevará su estatura y se convertirá él mismo en una especie de Don Quijote que está dispuesto a jugarse la vida por defender un ideal porque “la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas [...] en el Reino de este Mundo” (II, 167).

Si la cita del *Persiles* iluminaba la comprensión de la época, hacía entendible y justificable para la mirada europea ciertas creencias de los negros haitianos; la configuración de los dos personajes principales de la novela teniendo como referencia intertextual al *Quijote*, nos advierte de la universalidad y validez de todas aquellas actitudes que signifiquen el empeño por mejorar el mundo, aunque en ello nos vaya la propia vida.

En *Los pasos perdidos* (1953), despliega Carpentier toda su comprensión de la esquizofrenia, del descentramiento que sufre su personaje protagonista, agobiado y escindido bajo el peso de una visión eurocéntrica de la cual se va desprendiendo a medida que remonta el Orinoco y descubre paisajes y personajes muy diferentes a la imagen que de ellos y su cultura han propagado los centros emisores del discurso histórico oficial.

En esta novela también será el *Quijote* una referencia permanente. Ya en el capítulo segundo aparece la cita. En el museo de la ciudad de Los Altos (en algún lugar de América que no se especifica) existe “un grano de arroz sobre el que se habían copiado varios párrafos del *Quijote*” (III, 68).

En el capítulo octavo encontramos un “guiño” para iniciados: “y no eran las del alba todavía cuando nos instalamos en el autobús” (III, 77). Más adelante la cita se hará textual, las primeras líneas del *Quijote* aparecen (III, 81-82) para que no pueda pasar inadvertido lo que vendrá después, ya

que Rosario, la futura amante indígena del protagonista, ha hecho su aparición ligada al texto cervantino.

Cuando el protagonista describe la lectura de Rosario y su diálogo con ella no podemos, de ninguna manera, obviar la similitud con don Quijote:

Son cuentos de otros tiempos, le dije por hacerla hablar.

[...]

Lo que los libros dicen es verdad" contestó. Es probable que, para ella, la historia de Genoveva fuera algo actual: algo que transcurría al ritmo de su lectura, en un país del presente (III, 100-101).

Lo que leía Rosario, recordemos, era la *Historia de Genoveva de Brabante*.

En su dolorosa búsqueda de la identidad perdida, en el rescate progresivo de la misma, no podía pasarse por alto la figura del padre y su reevaluación. El fuego y la música transportarán al protagonista, proustianamente, a su infancia. El padre reaparece en su memoria cargado de locura quijotesca:

A veces, agarrado por la nostalgia de los conjuntos sinfónicos en los que había tocado, sacaba una batuta de la vitrina, abría la partitura de la Novena Sinfonía y dábase a dirigir orquestas imaginarias [...] cantando la obra entera con las más tremebundas onomatopeyas de percusión, bajos y metales. Mi madre cerraba apresuradamente las ventanas para que no lo creyeran loco, aceptando, sin embargo, con vieja mansedumbre hispánica, que cuanto hiciera ese esposo, que no bebía ni jugaba, debía tomarse por bueno, aunque pudiera parecer algo estrafalario (III, 87).

Ese viejo bueno y algo loco creía en el mundo del pasado, en el mundo de las "luces". Creía en la cultura como en una nueva "caballería del espíritu" (III, 95) que liquidaría todos los males, como los había liquidado en la "Europa de Beethoven". Males que tenían "su último reducto en el Continente-de-poca-Historia".

Bien sabe el hijo que aquel mundo de las "luces" no había hecho más que lo que le tocó en su momento; que aquel mundo había planteado los problemas, pero que muy lejos estaba el que los hubiera resuelto. En su viaje aprendería además, que los libros habían tergiversado la historia, la habían manipulado desde un discurso del poder impuesto con la misma conquista:

Aquellos indios que yo siempre había visto a través de relatos más o menos fantasiosos, considerándolos como seres situados al margen de la existencia real del hombre, me resultaban, en su ámbito, en su medio, absolutamente

dueños de su cultura. Nada era más ajeno a su realidad que el absurdo concepto de salvaje. La evidencia de que desconocían cosas que eran para mí esenciales y necesarias, estaba muy lejos de vestirlos de primitivismo (III, 172).

El discurso de los siglos dorados, el de los cabreros, es mencionado en varias ocasiones en la obra carpenteriana. En algunas ocasiones literalmente (I, b-e, 79 y 93; VI, 39), en *Los pasos...* encontramos trasmutada su esencia narrativa acorde con la temática de esta novela. Me refiero al pasaje del capítulo XVI en el cual están reunidos varios personajes. Montsalvatje, el Herborizador, se encuentra en “una choza cercana, que sirve de resguardo a las cabras durante la noche” (III, 139). Ese “Señor-de-los Venenos”, como él mismo se califica, es “científico aventurero” según el narrador, y habla de su tema (las yerbas) a los no iniciados, como lo hacía don Quijote sobre las leyes de la caballería al amo de Andresito. Especie de loco-cuerdo, Montsalvatje se proclama “descendiente directo de Raimundo Lulio” (III, 140).

Ahora no son cabreros, son mineros buscadores de oro, los que “traen el queso de sus cabras”, ofrecen a los recién llegados “la sal, el pan y el vino” y se reúnen con ellos alrededor de la hoguera (III, 140-141).

El herborizador se trasmuta, en la mente del lector, en un Don Quijote que busca El Dorado, seguro de que lo encontrará algún día ya que, para él, “el mito es sólo el reflejo de una realidad” (III, 141). Los que le escuchan también se sienten embelesados por el entorno, se dejan arrastrar por el embrujo de las palabras y “envolver por lo maravilloso, anhelantes de mayores portentos” (III, 143). Junto a todo eso, el ansia por cobrar “eterno nombre y fama”, la legítima ambición de mejoramiento económico, hace que aquellos sanchos y quijotes crean en el mito de El Dorado. De ahí que Carpentier relea y reescriba sabiamente sobre las claves del discurso de los cabreros, con la reminiscencia de su famosa frase: “siglos dichosos aquellos que los antiguos pusieron el nombre de dorados [...]” y nos entregue a los mineros griegos, a Montsalvatje, al Adelantado, a fray Pedro, en esta recreación barroco-americana del texto cervantino.

Con *Los pasos perdidos*, además, Carpentier se ubica dentro de los narradores contemporáneos que ponen en crisis la idea de una temporalidad lineal. Al encontrar el sentido del presente en la simultaneidad de espacios y discursos a los que se les ha impedido el diálogo desde la tiranía monológica eurocentrista, el escritor cubano asesta un golpe mortal a la idea del progreso, del devenir y del desarrollo basada en un enfrentamiento virtual entre civilización y barbarie. El viaje hacia lo desconocido, hacia los orígenes, hace que nuestro descentrado protagonista de *Los pasos...*

encuentre que lo que hasta entonces funcionaba como el discurso de la cultura, la ciencia y el saber, se convierta para él en un discurso sólo sustentado sobre la base de mantener zonas de omisión; en un discurso que se cierra sobre sí mismo y lo encarcela en una incomunicación total.

La quiebra de verdades absolutas y la recomposición de su sistema de valores lo conducen a tratar de romper definitivamente con el mundo hasta ese momento legitimado para él. No puede lograrlo porque el mundo de los silenciados no lo admitirá; aquellos portentos no estaban hechos para su "exigua persona de contrapuntista" (III, 271). Pero tampoco será ya el mismo, porque al menos ha cobrado conciencia de que puede volver a ser "ensordecido y privado de voz por los martillazos del Cómitre que en algún lugar me aguarda" (III, 272).

El reino de este mundo y *Los pasos perdidos* ya le habían dado fama mundial, pero es *El siglo de las luces* (1962) la novela reconocida como la obra maestra de Alejo Carpentier.

Aunque hemos visto que muchos de los postulados que a partir de la década de los sesentas pasan a formar parte de la reflexión contemporánea están ya maduros en *Los pasos perdidos*, es evidente que en *El siglo de las luces* son más diáfanos, o quizá más aprehensibles para una crítica que puede gozarse más, sentirse más cómoda, en un texto que aborda directamente un periodo tan conocido de la historia.

Los mismos epígrafes de muchos capítulos y subcapítulos de la novela —tomados de *Los caprichos de Goya*— contextualizan el relato, lo cargan de significados mayores y se engarzan con los macroenunciados textuales: las luces de la razón, tan defendidas por los ilustrados, habían llevado al mundo a una paradoja histórica, en la que la realidad social y económica de los marginados pone en evidencia la falsedad de los postulados esgrimidos como verdades absolutas por la Revolución francesa.

Es en el sentido de la historia, en el lugar donde sitúa su perspectiva el autor, donde creemos encontrar, en esta novela, un parentesco entre Carpentier y Cervantes. Permítasenos recordar unas palabras de Torrente Ballester en su discurso por la entrega del Premio Cervantes. Decía en aquella ocasión Torrente:

[...] Ante el espectáculo de la Historia (muchos) se preguntaron qué era la vida del hombre y cuál su coherencia con el resto del Cosmos. Pienso que en el orden del tiempo el primero que se hizo esa pregunta y le dio una respuesta no filosófica, sino poética, fue Miguel de Cervantes [...] (VII, 45-46).

Al igual que Cervantes, Alejo Carpentier nos da una respuesta poética al plantearse los problemas de la historia, al entregarnos con *El siglo de las luces* una “recreación de ese misterioso choque de civilizaciones entre las culturas de Europa occidental y las de África —fusionadas sobre el humus indígena— que es la historia antillana, el mar Caribe, sus luchas y desgarramientos” (IV, 10).

Al igual que en el *Quijote*, en *El siglo...* se enfrentan el mundo de la razón y el de la sinrazón (entendida ésta en el sentido de Michel Foucault); aparece convertido en materia novelesca el juego con los límites; se desmitifica la historia y se pone en primer plano el destino del hombre y la búsqueda de la justicia; las verdades esgrimidas como absolutas quedan relativizadas y en ocasiones pulverizadas; se entroniza una mirada irónica y la ambigüedad del “es no es” adquiere carta de crédito.

Sin embargo, no hay cita textual del *Quijote* en esta novela. Sí en cambio, de una Novela Ejemplar. Sofía, en el juego de disfraces, encarna a la ilustre Fregona (IV, 37). Descubro, ante este hecho, algo insólito en mi pesquisa de elementos cervantinos. Esta vez el autor nos ha obligado a recordar el mundo de las *Ejemplares* y, puestos en ese camino, hay elementos del ambiente y de la configuración de algunos personajes en este primer capítulo que me llevan al *Celoso Extremeño*.

Sofía recuerda, en su inocencia, a Leonora; Víctor Hughes es una especie de Loaysa que intentará seducirla (por supuesto que me refiero sólo al primer capítulo).

También hay un cierto parentesco en el ambiente de la casona de La Habana vieja (cerrada al exterior a causa del luto y por propia decisión de sus habitantes) y la del viejo Carrizales. En ambas casas los juegos infantiles de sus moradores ocupan la mayor parte del tiempo hasta que penetra en ellas alguien del exterior que desequilibra una armonía y un alejamiento contruidos ex profeso. Por supuesto que las diferencias son abismales; pero hay una sustancia subyacente que se trasmite en la configuración, repito, de ambientes y personajes que es donde considero que está el acierto del escritor cubano, su capacidad de lectura para encontrar en la pequeña obra maestra soluciones narrativas.

Los famosos aldabonazos alrededor de toda la casona, dados por el francés, forman como una música repetida que recuerda la que encantó al negro eunuco celador de la casa del viejo celoso. Al igual que en el relato cervantino, el intruso tendrá que insistir y en ambos casos serán los negros sirvientes quienes dejarán pasar, en uno a Loaysa y en el otro a Víctor Hughes. En ambos casos, también, los personajes femeninos centrales se sobrecogerán de miedo, aunque por razones diferentes; las igualará, en cambio, el deseo de proteger su intimidad. Otro detalle a tener en cuenta

es que ambas muchachas estarán en el lecho con los "pícaros" y conservarán su virginidad, aunque aquí también es sutil el parecido en lo que a solución narrativa se refiere.

En cuanto al parentesco entre Víctor y Loaysa, además del señalado, es evidente la simpatía que emanan, su locuacidad, sus artes y sus mañas, como se dice en lenguaje común. No vuelve a producirse, a lo largo del texto, ninguna similitud. Los protagónicos de *El siglo...* tomarán por otros rumbos. Pero ahí quedan esas reflexiones, quizá un tanto atrevidas, de la deuda que, a nuestro entender, trasluce el texto para con Cervantes.

El recurso del método es —afirma Carpentier— "el Discurso del Método... puesto al revés porque creo que América Latina es el continente menos cartesiano que puede imaginarse". Y agrega: "hay una constante oposición entre un pensamiento cartesiano que, mal usado, podría encubrir los peores excesos" (v, 12).

Esta "picaresca del dictador" como la llamó Carpentier se inserta dentro del tema del tirano iniciado por Valle Inclán. Pudiésemos pensar que la coincidencia de perspectivas históricas y, por qué no, estéticas, hace que lo esperpéntico valleinclanesco se transforme en la estética de lo real maravilloso en algún sentido. Veamos, por ejemplo, el agigantamiento y la perversión, a la vez refinada y grotesca, del Primer Magistrado; o la exuberancia de la naturaleza americana junto a una sexualidad sin límites de sus habitantes. Todo parece responder, incluso aquellos sucesos históricos que parecen inverosímiles, al requerimiento de ajuste matemático que exige la estética proclamada por Max Estrella. Pero este no es nuestro tema. Hay en *El recurso...* ricas alusiones cervantinas.

En los primeros ejemplos que mostraremos, el narrador o emisor de los enunciados es el Primer Magistrado, el tirano ilustrado, protagonista de la novela. Veremos en ellos la insistencia en el tópico de la "latinidad" y de la "hispanidad" los cuales ya habían sido abordados desde el punto de vista teórico-analítico por Carpentier en 1961, en su discurso al Primer Congreso de Escritores y Artistas Cubanos (1, D 63-74).

El Primer Magistrado se encuentra dialogando con un francés y trata de justificar la matanza y los atropellos cometidos en su país y con su anuencia, por supuesto. Se lamenta en esos momentos de que ya América recibiera de España una mezcla africana que se vería aumentada por la esclavitud. La latinidad pura, desgraciadamente, según él, no existía en España aunque "desde luego no carecía de algunas cualidades porque, en fin, Cervantes, el Greco..." (v, 112).

Más adelante, en el discurso que pronuncia después de la muerte de Hoffman (militar que lo traicionó y se sublevó y muere ahogado en un

pantano), retoma la idea de la latinidad para defenderla e inculcarla en su auditorio:

Lo importante era que [...] se afianzara, ante el conflicto que empavorecía al mundo, nuestra conciencia de Latinidad, porque nosotros éramos latinos, profundamente latinos, entrañablemente latinos, depositarios de la tradición que, a través de las Pandectas romanas, fundamento de nuestro Derecho, de Virgilio, Dante, el Quijote, Miguel Ángel, Copérnico, etc., etc... (v, 154).

Es la década de los veinte y aparece en esa defensa de la "latinidad", además del fantasma del comunismo, el menosprecio a la cultura propia, mestiza, híbrida, en la que lo español, lo africano y lo indígena tienen y desempeñan un papel específico en la configuración de nuestro continente. De ahí que se sobrevalore, en ambos ejemplos, una latinidad que mañosamente oculta los grandes problemas de América Latina. Al situar estos enunciados en boca del Primer Magistrado se responsabiliza a quien los pronuncia del tono demagógico, utilitario, que dichos enunciados poseen. El lector, que repudia al tirano, rechazará los contenidos de esas valoraciones y podrá estar de acuerdo con Carpentier cuando expresaba: "ni el mito de una latinidad, de una hispanidad que ninguna falta nos hace para entender cabalmente el *Quijote*, vendrán a resolver nuestros problemas agrarios, políticos, sociales" (v, 71).

En dos ocasiones más invoca el tirano ilustrado la figura o la obra de Cervantes. Cuando desea ir a tratarse su brazo derecho, artrítico, a Francia, le dice a su secretario Peralta:

[...] Sólo estaremos ausentes unas pocas semanas. Y mi salud es lo primero. No nací para manco. Y andar de manco sin haber estado siquiera en Lepanto es cosa de pendejo (v, 100).

Es una cita culta dentro de una mentalidad vulgar. Él no es un soldado ni un hombre de honor como Cervantes, sino un tirano que se permite las acciones más viles y groseras, un "caudillo desmelenado y corajudo de los que... aullando epinicios pasan de la vanguardia a la retaguardia si la cosa se pone fea" (v, 20).

Por último, aparece de nuevo citado el *Quijote* por él. Espera la salida del país en la residencia del diplomático yankee y piensa:

(Esto de la carrera —diplomática, se entiende— en la boca del otro, se me asocia al calificativo de "gran disparate" dado por don Quijote a un romance de caballería mal presentado en retablo de titeres...) (v, 317).

Hacia el final del paréntesis que encierra la cita, sentimos de nuevo el menosprecio a lo propio, el tono despectivo con que el Primer Magistrado, desde su sitial, se refiere a la incultura de los suyos: (“[...] nuestras gentes que no acababan nunca de asimilar las normas del protocolo y que, por no preguntar, por no asesórase, cometían errores [...]”) (v, 317).

A cargo de otro narrador, esta vez omnisciente, hay dos referencias cerchantinas más. Como advertiremos, éstas tienen peculiaridades muy distintas. En primer lugar, sentimos muy cerca de la voz autoral los enunciados:

[...] el creciente costo de la vida tenía al pobre de siempre en la miseria de siempre —desayuno de plátano asado, batata a mediodía, mendrugo y mandioca al fin de la Jornada, con alguna cecina de chivo soleado o tasajo de vaca aftosa para domingos y cumpleaños [...] (v, 179).

[...] la estampa del Estudiante era invocada en los corrillos de cuarterías, en las veladas de conventillos, en las coplas que a media voz nacían de trastiendas aldeanas... como una suerte de reformador combatiente, defensor de pobres, enemigo de ricos, azote de corrompidos, recuperador de una nacionalidad alienada por el capitalismo, con antecesores en varios caudillos populares de nuestras guerras de independencia que, por sus actos generosos y justicieros, seguían viviendo en la memoria de las gentes (v, 253).

Por otra parte, el tono es diferente; también la temática. Se habla, en el primer ejemplo, de la comida de los pobres y para ello se utiliza una sintaxis y una cadencia tomadas del primer párrafo del Quijote. Muy semejante era la comida de aquel hidalgo, pobre él mismo. En el segundo ejemplo se caracteriza al Estudiante con sintagmas que parecen extraídos de la caracterización del caballero andante: “reformador combatiente”, “defensor de los pobres”, “enemigo de ricos”, “azote de corrompidos”.

El juego de voces narrativas en *El recurso del método* merecería un tratamiento especial. Pero sería una pequeña muestra nada desdeñable, el contraste que se evidencia entre los enunciados que pertenecen —de forma directa o indirecta— al Primer Magistrado y aquellos emitidos por el narrador omnisciente. Ese contraste amplía los significados del texto, al mismo tiempo que los perfila dentro de la visión que del mundo americano nos brinda. Y nos advierte, una vez más, de las disímiles lecturas que tanto una obra (en este caso específico el *Quijote*) como la historia, en su sentido más amplio, pueden tener.

La visión carpenteriana del descubrimiento de América y su figura central —Cristóbal Colón— se nos ofrece en *El arpa y la sombra* (1975).

Entre burlas y veras, drama y sainete, oscilan el tono y la perspectiva de

esta novela. Dividida en tres capítulos (El arpa, La mano y La sombra) cada uno de ellos se ocupa de tres aspectos del mismo asunto: la posible beatificación de Chisto-Phoros. El primero corresponde a la propuesta hecha por el mismísimo Papa 400 años después de la muerte de Colón; el segundo es un monólogo que mantiene Colón consigo mismo y que consiste en su preparación para la confesión ante el cura en su lecho de muerte; el tercero es el “juicio” religioso al cual asiste el alma de Colón y donde se le niega la posibilidad de ser beatificado.

Las citas cervantinas aparecen textualmente en el primer y tercer capítulos. El primero termina con la mención del discurso de los cabreros del Quijote (discurso tan conocido por todos los miembros de su generación y que cita Carpentier en varias ocasiones en su obra, como hemos visto). Es el Papa —personaje principal de ese primer capítulo— el responsable de dicha mención (vi, 39).

En el tercer capítulo, el Invisible (fantasma de Colón) se enfría del susto cuando mencionan la esclavitud a que fueron sometidos los indios americanos (esclavitud de la cual se le responsabilizaba en el juicio). Pues bien, “sintió enfriarse su cuerpo, como frío debía sentir el suyo, en toda estación, el Licenciado Vidriera” (vi, 146).

Pero más importante que las citas directas en esta novela, resulta la concepción del personaje de Cristóbal Colón. Como es lógico, Colón no podría nunca hacer referencia al *Quijote* en su lecho de muerte, puesto que todavía faltan dos siglos para su aparición. Sería jugar con aquello de “los recuerdos del porvenir”.

En cambio, en el tercer capítulo, 400 años después de su muerte, Colón asiste —como Invisible— a su propio juicio. Es en ese capítulo cuando se define a sí mismo como caballero andante —“(¿ Y qué fui yo, sino un Andante Caballero del mar?)”—. Es su manera de defenderse de los “mediocres leguleyos” que denegaron la solicitud de su beatificación. Alega su condición de fiel caballero andante cumplidor de las normas de tan magna institución.

Había amadises y novela de caballería en vida de Colón. El personaje cita a Amadís (también lo cita don Quijote); pero la estatura que se concede (y que sentimos compartida por la voz autoral) es quijotesca. A su condición de “fiel enamorado” le añadirá la de haber sido un hombre que estuvo dispuesto a dar su vida, que la dio, por un ideal. En eso, el único modelo posible, dentro de la caballería andante novelesca, es don Quijote.

Este parentesco literario sugerido en el tercer capítulo ilumina retrospectivamente la configuración del personaje de Colón en el segundo capítulo. En éste, Colón logra su propósito después de enfrentarse a todos y a un sin fin de adversidades: descubre nuevas tierras y confirma su teoría.

En este sentido aventaja al Caballero de la Triste Figura. "Soy quien soy" es su frase ante el triunfo, porque cuenta con la promesa real de que será almirante, virrey y gobernador de todos los mares y tierras a los que llegue en su viaje. don Quijote, en su primera salida afirma: "Yo sé quién soy [...]" Está convencido de que su "disfraz" no lo es, se ha trasmutado esencialmente para tratar de mejorar el mundo y, en ese empeño, se jugará la vida. Piensa obtener nombre y fama a partir de sus acciones caballerescas, en lucha contra la injusticia, del lado de los pobres y desvalidos. Pero será incapaz de mentir y su ingenuidad y buena fe le llevarán a creer que es de día en mitad de la noche, como afirma Sancho. Sus empeños no serán satisfechos porque la realidad se impone y es imposible que un loco transforme, él solo, al mundo.

Colón, por su parte, está también en su lecho de muerte. Asistimos a su confesión y sabemos que ha mentido cuando escribió a los reyes: "Yo no vine a este viaje a navegar por ganar honra ni hacienda [...]" (VI, 125). Es quien es para todo el mundo: el "descubridor" de América. Pero para sí mismo es un escindido, un farsante "náufrago entre dos mundos", "protagonista de ficciones".

Alejo Carpentier ha dado la vuelta al guante: Colón es una especie de negativo filmico de don Quijote: lo blanco es negro y viceversa. Eleva la estatura de Colón al convertirlo en centro de su novela y humanizarlo; pero al mismo tiempo, y por contraste con el modelo, nos entrega a un Colón vencido y castigado por la posteridad. Tras este diseño encontramos la visión que del "descubrimiento" de América nos trasmite el autor: pueblos indígenas invadidos, esclavizados o exterminados. Con justicia poética, rebosante de ironía, enjuicia al responsable material de lo ocurrido.

Sin pretender, como decíamos al inicio, haber agotado todas las posibilidades de análisis en este breve recorrido, se nos concederá el poder afirmar que en Carpentier encontramos a un lector muy especial de la obra cervantina y que de él puede decirse lo que dijo de otro artista: que supo penetrar "en los trasfondos del universo [cervantino], alcanzando la arcana zona de sus mitos" (I-b,80). Haber penetrado en esos trasfondos es lo que hace que pueda presentarnos de cuántas diversas maneras puede ser leído no sólo un texto sino la propia historia.

Notas bibliográficas

Carpentier, Alejo:

I. *Tientos y diferencias*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Contemporáneos, 1974.

- a) "Problemática de la actual novela latinoamericana".
 - b) "Ser y estar".
 - c) "De lo real maravilloso americano".
 - d) "Literatura y conciencia política en América Latina".
- II. *El reino de este mundo*, Madrid, Edhasa, 1987.
- III. *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- IV. *El siglo de las luces*, España, Planeta-Agostini, 1985.
- V. *El recurso del método*, La Habana, Ediciones Huracán, 1974.
- VI. *El arpa y la sombra*, La Habana, Letras Cubanas, 1979.
- Torrente Ballester, Gonzalo:
- VII. "Discurso" en la entrega del Premio Cervantes, 1985, en *Anthropos*, núm. 66-67, 1986.

Réquiem por Yarini, ¿una tragedia griega cubana?

Elina Miranda Cancela

Mucho se ha especulado por teóricos y críticos qué es lo trágico y qué se ha de entender por tragedia, pero no es menos cierto que el paradigma por excelencia sigue siendo la tragedia griega, tal como se plasmó entre los atenienses del siglo v e.n.e., al extremo que si para muchos el epíteto no es necesario, otros lo emplean a manera de sintagma ya totalmente lexicalizado, como lo hiciera Carlos Felipe cuando le confesó a Armando Suárez del Villar que lo obsesionante para él en la muerte de Alberto Yarini era la idea de que era un tema “para hacer la tragedia griega cubana”.¹

A la atracción que durante siglos ha ejercido el antiguo teatro griego, no se sustrajeron, sobre todo en la primera mitad de este siglo xx, quienes conformaron un nuevo teatro acorde con las inquietudes contemporáneas. A semejanza de los antiguos trágicos griegos, el interés de estos dramaturgos se centraba, no en los hechos propiamente, sino en su significación e interpretación. Por ello, el uso de los viejos mitos, con su carga polisémica y aún pregnante, enriquecidos por una larga tradición teatral, les facilitaba su propia expresión y la búsqueda de una verdadera comprensión de la contemporaneidad, al tiempo que suponían un reto y un acicate para su labor como creadores. A este “bacilo griego”, como él mismo lo llamara, no se pudo oponer nuestro Virgilio Piñera, que en 1941 escribe *Electra Garrigó*, aunque no se estrenara hasta 1948.²

Pero el renovado acercamiento a la tradición clásica que se advierte en este siglo, asume también otra dirección, de signo contrario: el mitologizar lo contemporáneo, el encuadrar dentro de las viejas estructuras el acontecer reciente, de modo que se deleve su sentido profundo y se ahonde en su significado trascendente.

En particular, el afán de revitalizar la antigua tragedia, de lograr apresar la dimensión trágica del acaecer contemporáneo en un género dramático

¹ Armando Suárez del Villar, *De conversación con Carlos Felipe*, manuscrito de los fondos de la Biblioteca del Teatro Nacional. Todas las referencias que se hagan en lo adelante a palabras de Carlos Felipe se encuentran en este documento, a no ser que se exprese lo contrario.

² Cf. Elina Miranda, “Electra en Virgilio”, en *Revista de Literatura Cubana*, núm. 14, La Habana, UNEAC, 1990.

que reasuma funciones semejantes a las puestas de manifiesto en la escena ateniense, ha estado presente en grandes autores de todos los tiempos, pero adquiere especial relieve en nuestro siglo, descubridor del psicoanálisis, del inconsciente colectivo y de otras tantas teorías: época de un avance científico arrollador y de confrontaciones sociales de carácter mundial, donde los conflictos del ser humano y su realización alcanzan un grado de complejidad y de intensidad antes no previsible.

En este contexto no es de extrañar que también en Cuba quienes se sienten apremiados por la necesidad de proyectar nuestra dramaturgia a escala de los tiempos que corren, recurran a la tradición clásica como fuente de contemporaneidad, más si tenemos en mente que precisamente en 1941 nace el Teatro Universitario.

42

Éste, con la dirección de Ludwig Shajowicz, hace resonar los versos de los viejos trágicos bajo nuestro sol tropical en los pórticos universitarios. Como bien rememora Alejo Carpentier en su *Consagración de la primavera*, surge un teatro que a "su pasar por una tímida preparación a base de pasos de comedia o de entremeses cervantinos, ha preferido apuntar a lo alto desde el comienzo, montando intrépidamente a sus actores en los coturnos de Esteoules, el Heraldo y el Mensajero, envolviendo a sus criollas actrices en los velos de Antígona y de Ismena".³

La tradición se desempolva en esa década de los cuarentas también en nuestro ámbito cultural, no ya por la lectura de autores europeos y norteamericanos, sino porque se hace parte de la vida cotidiana de quienes, como los personajes carpentierianos, transitan por el recinto universitario y sienten resonar en los versos que se esparcen por la colina sus propias preocupaciones.

Cuando Federico García Lorca, al referirse a su *Yerma*, la definía: "Una tragedia con cuatro personajes principales y coro, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia",⁴ se hacía eco de un sentir que estaba presente en muchos dramaturgos de la época y al cual no fue ajeno nuestro Carlos Felipe, a quien sus vecinos del barrio de Jesús María y trabajadores del puerto o la aduana no identificaban con aquel Carlos Fernández, compañero de faenas y vicisitudes.

En efecto, nació en 1914 y miembro de una familia pobre y trabajadora, vecina de uno de los barrios cercanos al Castillo de Atarés, en el ambiente de los muelles de la bahía de La Habana, Carlos Fernández poco se dife-

³ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, La Habana, Letras Cubanas, 1979, p. 203.

⁴ Federico García Lorca, "Federico García Lorca y la tragedia", en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1962, p. 1709.

renciaba de otros muchachos que muy pronto tuvieron que abandonar las aulas y ponerse a trabajar para ayudar a su familia, siempre en situación precaria, si no fuera en su interés por el teatro.

Años después, cuando ya se le conocía como Carlos Felipe, contaba que aproximadamente a los quince años decidió saber qué era un teatro. Con sus escasos ahorros, pero con mucha emoción, compró un billete en el Actualidades para ver una *Pasionaria*, de Cano, pero lo que de verdad lo deslumbró fue la ópera *Rigoletto*; sin embargo, su noche decisiva sería unos años después, al presenciar la actuación de Margarita Xirgu en *Bodas de Sangre*. Aseguraba Carlos Felipe que sintió fiebre, al tiempo que comprendía que el teatro era su vida. Quería hacer teatro, pero éste tenía que ser cubano.

Su opción le sirve de estímulo para tratar de completar su educación de forma autodidacta. Mientras trabaja, primero como camarero y después, durante veintisiete años, como empleado de aduana, estudia gramática y armonía musical, inglés y francés, entre otras materias; lee a Shakespeare, los clásicos de los Siglos de Oro y cuanta obra y cuanta historia de la literatura le cae en las manos. Por su conocimiento de inglés y de francés se mantiene al día de todo lo que sucede en los escenarios del mundo, y aprende italiano para poder leer a Pirandello en su lengua original.

Por sus lecturas se familiariza con el teatro, en su historia, en sus técnicas y en sus principales tendencias; por su quehacer cotidiano junto a la gente del barrio de San Isidro, se adentra en el mundo de los muelles, de los marineros y de los marginales —prostitutas, chulos, tahúres—, para quienes Alberto Yarini y Ponce de León, en su breve paso por el barrio, ya era toda una leyenda. Buscará conjugar en su obra teatral lecturas y vivencias y a lo largo de unos veinte años no le abandonará la idea de escribir su tragedia cubana en torno a la muerte del proxeneta más famoso de La Habana.

Cuenta Carlos Felipe que desde 1934 “venía oyendo hablar de Yarini a las putas, a la gente de los muelles, a los estibadores, que casi todos eran abecúá, y también a los dependientes de los cafés, que ya eran viejos en esta época y lo conocieron bien a él y a los franceses”.

Por los tiempos en que manda un acto de una pieza teatral al concurso de ADAD y finalmente gana el premio con *El Chino*, en 1947, ya por entonces andaba escribiendo su obra sobre Yarini, a la que llamaba *El Gallo*. Abandona el proyecto, porque entre las opiniones de su hermana Rosa y la prohibición de que *El Chino* sea representada en México, se convence de que este asunto no iba a tener aceptación. En 1954 el encuentro con una prostituta que había sido “de las de Yarini”, y sus recuerdos, le hacen retomar *El Gallo*. La rebautiza como *El rey de la zona* y sobre la base del

testimonio de la prostituta, la nueva versión se centra en un triángulo de amores protectores de Yarini: el de Ismael Prado, su guardaespalda, el de la Jabá y el de la Santiaguera. De nuevo la influencia de la hermana Rosa, que asegura que jamás la obra será aceptada por inmoral, se impone y una vez más es abandonada. No será, pues, hasta 1958 que le dé su título definitivo, *Requiem por Yarini* y hasta 1960 que la considere terminada y la publique, aunque su estreno sólo se produzca cinco años más tarde.

No obstante la demora, tanta que en el ínterin estrena otras tres obras —*El Chino* en 1947, *Capricho en rojo* en 1950 y *El travieso Jimmy* en 1959— siempre, como él mismo dice, “volvía a escribir y a escribir en mis libretas para Yarini”. Así pues, aunque oficialmente la obra data de 1960, tenemos que considerarla, al menos pergeñada, desde la década de los cuarentas; y a pesar de que el autor aduce como causa que lo frenaran una y otra vez los prejuicios que no admitirían en escena la vida de un burdel o motivaciones de índole homosexual en la admiración de Ismael Prado, tal como pensara presentarlo en *El rey de la zona*, cabría preguntarse hasta qué punto en esas versiones Carlos Felipe no sentía logrado su propósito, al tiempo que con las sucesivas reelaboraciones su propia interpretación ganaba en perspectiva trágica.

En la obra de Carlos Felipe siempre encontramos como un motivo reiterado el deseo de recuperar el pasado; como bien apunta Rine Leal,⁵ un momento en que los personajes, por muy sórdida que haya sido su existencia, se sintieron vitalmente realizados. Y de la forma en que Carlos Felipe entra en contacto con Yarini se colige que ese momento fundamental para el barrio de San Isidro, para los hombres y mujeres del puerto con los que convive el autor, había sido, o al menos así lo intuye el dramaturgo, el paso de Yarini, y es precisamente ese nexo el que destaca cuando quiere explicar la razón de que en la muerte de este personaje percibiera un tema propio de tragedia: “porque ese hombre era querido por todo el muelle; el entierro de él lo recuerda la gente muy vieja de allí como el más grande después del de Chibbés”.

Por tanto, para Carlos Felipe lo importante era la leyenda conformada, pues al igual que sucedía con los héroes míticos en la antigua Grecia, lo fundamental no es el sujeto histórico, el punto de partida, sino el prestigio mítico que lo transforma en el más alto exponente de esa sociedad, al tiempo que su caída brindaba al trágico griego la posibilidad de cuestionarse su comportamiento e indagar el porqué de su actuación.

⁵ Cf. Rine Leal, “Un Carlos llamado Felipe”, en *En primera persona*, La Habana, ICL, 1967, p. 195.

La tragedia griega se basaba fundamentalmente en asuntos míticos. Sólo conservamos una pieza, *Los persas* de Esquilo, en que el hecho histórico toma el lugar del mito, aunque hay noticias de algunas más; pero esta obra nos permite advertir que para el poeta trágico no hay diferencias en el tratamiento de uno y otro. A Esquilo no le interesa presentar lo sucedido, sino que se cuestione sobre las razones de la derrota persa y en toda la obra procura poner de manifiesto ante el espectador su interpretación de los hechos, de la misma manera que cuando en *Los siete contra Tebas* toma como asunto el fin de la mítica estirpe de Edipo. La lejanía temporal propia del mito se suple por la distancia geográfica, así como por la diferencia de usos y costumbres. Sin olvidar que para el ateniense de la época las fronteras entre mito e historia se perdían en cuanto a su pasado se refería, por lo que el acontecimiento histórico, de relevancia vital para la ciudad, funciona para el trágico en la misma perspectiva que el mito.

Carlos Felipe busca también esta separación de los sucesos históricos. Su Yarini se llama Alejandro y poco importan sus antecedentes familiares o sus vínculos con la política de la época o cualquiera otra particularidad de la vida de Alberto Yarini y Ponce de León. El personaje Alejandro Yarini sólo cobra vida en el recinto cerrado del prostíbulo, en ese mundo de relaciones, normas y mecanismos propios de aquel en que la Jabá se erige como guardiana y protectora. Sólo se alude al mundo exterior como fuente de acechanzas y peligros frente al cual, como ha señalado Graziella Pogolotti, "el prostíbulo se convierte en fortaleza bien defendida, donde la acción de cada día se ha hecho ritual".⁶

A partir de los recuerdos de personas que lo habían conocido, quienes al mirar atrás magnifican el porte, los aires señoriales y las normas establecidas por Yarini; a partir de la leyenda que se había conformado entre los vecinos del barrio, para quienes los tiempos de Yarini constituían la *belle époque* de San Isidro, el momento del pasado significativo, en el cual sus calles, sus casas, su gente habían cobrado una luz particular, Carlos Felipe mitifica la realidad, y a juzgar por los títulos y los pocos comentarios del autor, parece que este proceso transcurre desde la atracción por el personaje en sí, *El Gallo*, hasta la comprensión del significado de Yarini para su zona y la conversión de su obra en un réquiem "Fue en 1958", le comenta a Suárez del Villar, "cuando se me ocurrió cambiarle el nombre y ponerle *Réquiem por Yarini*. Esto, cuando se publica en 1960, es criticado por algunos extremistas, porque hacerle un réquiem a un chulo era ponerlo como símbolo y yo le pongo *Réquiem por Yarini* porque los chulos con él

⁶ Graziella Pogolotti, "Prólogo", en *Teatro y revolución*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, p. 17.

desaparecieron y con la Revolución desapareció la caricatura de los chulos”.

Compenetrado con su humilde barrio, donde se daban la mano el obrero, con sus altibajos laborales, el empleado de pequeños comercios, el modesto trabajador por cuenta propia, el hombre de mar y quien vive al margen de la sociedad establecida, Carlos Felipe proyecta sus valores de modo tal que, como advirtiera Graziella Pogolotti, forja “la imagen de una cultura de la resistencia”⁷ y abre una vertiente de indudable repercusión en el teatro cubano posterior. Baste recordar *Santa Camila de La Habana Vieja* o *María Antonia*. Al tiempo que el nexa tendido entre Yarini y este ámbito social le permite al personaje ganar en dimensión trágica, en tanto la acción del héroe en la antigua tragedia implica siempre el vínculo con la colectividad, aunque éste se manifieste de disímiles maneras.

Al percibir en la historia de Yarini un tema de tragedia griega, ello tuvo que repercutir necesariamente en el modo de estructurar la obra de acuerdo con los cánones del género. Están presentes las famosas unidades, que deben más en su implantación como normas imprescindibles a los neoclásicos franceses que a Aristóteles, a quien tradicionalmente se le atribuye su paternidad, y que en verdad en su *Poética* se limitó a dejar constancia de lo que advertía como generalidad al teorizar sobre una práctica teatral de más de un siglo.

Toda la acción se desarrolla, pues, en el limitado espacio del salón del prostíbulo y en unas cuantas horas del día 22 de noviembre de 1910. Cuando la obra comienza, un ambiente de temor, inquietud y peligro se cierne sobre sus moradores. La hora decisiva de Yarini se acerca. La vida del burdel, el orden creado, está amenazado. Al igual que entre los griegos, poco importan los antecedentes, los hechos que han condicionado este momento; lo fundamental es la situación conflictiva que involucra la propia existencia.

Aunque la obra se divide en tres actos, siguiendo los usos contemporáneos, Rine Leal asienta que Carlos Felipe ha puesto los telones por concesión a un público no acostumbrado “a soportar dos horas de función sin levantarse de su butaca”,⁸ puesto que su ideal sería la representación corrida, como en el teatro antiguo. Concentración de la acción, pocos personajes y si bien no hay coro, como deseara García Lorca, el autor utiliza determinadas partes, escenas de la obra, con funciones semejantes a las desempeñadas por el coro trágico; con ellas se pone de relieve que, bajo la estructura externa usual entre los modernos, subyace, al menos de forma latente, la antigua configuración trágica.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ Rine Leal, *op. cit. supra*, p. 197.

A manera de prólogo, en las primeras escenas de la obra, la Jabá no sólo introduce al espectador en el cerrado mundo del burdel con sus leyes y normas en el que Yarini alcanza su posición y se torna un mito, sino que a través de sus temores se manifiestan las acechanzas que pueden terminar con ese orden que en parte ella encarna y en parte ella guarda, como justificación última de su propia vida, aunque en principio no tenga plena conciencia de ello.

La Santiaguera, Lotot y Palacio —el amor, la rivalidad, el poder político— son las fuentes de un peligro que el anuncio divino de la posible muerte de Yarini, a través de los caracoles y Bebo la Reposo, deviene inminente. La Jabá, con el poder en ella depositado por las fuerzas que rigen el círculo de su existir, toma todas las medidas tanto en el plano humano como en el divino, pero el ambiente de incertidumbre no se despeja: la supervivencia de este mundo está en juego.

Con la llegada de la Dama de Velo y la Santiaguera se produce un contrapunteo entre esta especie de extranjera, esta mujer de otro ambiente, y las del burdel, mediante la contraposición de los pensamientos de la primera, en apartes, y el diálogo entre la Jabá y la Santiaguera. Sirvan estas escenas de distensión en relación con el conflicto recién presentado, al tiempo que completa la imagen de Yarini y anuncia la posibilidad de ruptura del orden representado por la Jabá ante los embates de la Santiaguera.

También se evidencia entre las diferencias manifiestas de estas tres mujeres, el nexo de identidad que hace concluir a la Jaba: "Somos iguales": la subordinación al hombre que las tres aceptan como parte de un orden inapelable, pero que las tres asumen desde distintas posiciones. Por tanto, estas escenas, con su alejamiento de la acción, con su diálogo en contrapunto y la reflexión que conlleva, sin obviar que sirven para complementar y redondear la situación antes expuesta, cumplen funciones análogas a la párodos, de carácter coral, propia de la estructura trágica.

Siguiendo el paralelo con el esquema presente en muchas tragedias, la última parte de este primer acto conforma lo que hubiera podido ser el primer episodio de una tragedia con la salida a escena del personaje del que ya hemos oído hablar y caracterizar a través de la óptica de la Jabá, Ismael, la Santiaguera, la Dama del Velo; pero que ahora cobra cuerpo como centro o cúspide de una jerarquía de relaciones, normas y ritos por la cual la sórdida vida del prostíbulo se ilumina y justifica. Como bien había dicho la Jabá: "Yarini el político nada significa: Yarini el tahúr no es

gran cosa, te lo digo yo que conozco sus mañas. Ah, pero Yarini el chulo... ¡Yarini el chulo es el Rey!”⁹

Yarini nos es presentado en su momento de mayor esplendor. El carácter de ritual que asumen las acciones cotidianas como el vestirse o encender el cigarro, la satisfacción que experimenta con las palabras de la Santiaguera —a manera de plegaria elevada a través de una intermediaria—, la humillación del rival, todo está en función de que más que a un rey se le compare con un dios.

Es muy probable que Carlos Felipe tuviera presente que los personajes de las antiguas tragedias eran dioses, héroes, reyes, pero, sobre todo, la creencia tan arraigada entre los antiguos griegos de que el ser humano no debe traspasar los límites que le separan del dios, so pena de atraerse la ira y el castigo de los todopoderosos. Recordemos el rechazo de Agamenón, en la tragedia esquilera de este nombre, a que se le rindieran honores sólo tributables a los dioses y la insistencia de Clitemnestra, conocedora de que esta actitud de moderación era sólo una máscara, para que diera muestra pública de *hybris*, al ser tratado como un dios, y justificar así el crimen que planeaba; o a Edipo, saludado por el coro como hijo de la Fortuna, rey de dos ciudades, momentos antes de convertirse en el más desgraciado de los hombres al conocer su verdadera identidad.

Resalta también en esta caracterización del personaje que, al explicitar su excelencia, su *areté* —para emplear el término de los antiguos griegos— haga descansar la misma en su “entereza, acción, hombría”, en su valentía, tal como ocurría con los héroes homéricos; aunque su enemigo insista en que lo principal en él es su “pico de oro”, su facilidad de palabras. Y si bien sabemos que Fénix educaba a Aquiles no sólo para acometer grandes proezas, sino también para hablar bien —como sinónimo del arte de gobernar— en boca de Lotot, bajo el cumplimiento —pues también para Yarini la elocuencia es parte integral de la posición que ostenta— yace cierto aire de sorna que apunta a subrayar la apariencia; que es por lo que, sin rechazo, Yarini procura hacerle pasar a un segundo lugar.

Para completar el paralelo, también para estos proxenetas es la fama la mayor recompensa, aunque de nuevo se juegue con la ambivalencia entre la evocación heroica y la mezquindad imperante, cuando Lotot, a la manera de Néstor, magnifica el pasado, al reconocer que ya no hay héroes como los de antaño: “Se relatan hazañas casi increíbles”, se jacta el tahúr, “en esta época de polvo y fango. Porque ya no hay héroes”.¹⁰ La jactancia y

⁹ Carlos Felipe, *Teatro*, La Habana, Unión, [1967], p. 194.

¹⁰ *Ibid.*, p. 215.

la autoafirmación de los antiguos héroes está también presente en esta "aristocracia" del hampa, pero, más que la identidad, se siente la diferencia.

Sin embargo, en este ambiente de valores consolidados, y por tanto monolíticos, al parecer no dejan de existir fisuras, hecho anticipado por la leontina con su alegoría de un anhelo superior cuya satisfacción reclama el justo pago, y que Yarini vincula inmediatamente con la Santiaguera, al hacer de ambas el premio indivisible en un primer enfrentamiento —*agón* sería el término clásico— con su rival; *agón* que, por demás, se interioriza y muestra dónde reside realmente el conflicto en el monólogo que preside la decisión de Yarini sobre el número de la charada y cuyo desenlace por el momento está en manos del azar. El personaje duda, no sólo por la charada o por su prestigio, sino porque, como ya había intuido la Jabá, la Santiaguera le importa mucho más que lo que a sí mismo admite, y ello implica su propia negación como arquetipo de chulo.

Los peligros que amenazan a Yarini, ya no sólo son externos, ni estipulados por el orden superior, sino también están dentro de él y pueden conducirlo a transformarse en su opuesto, tal como Sófocles comprendía al héroe trágico.

Apuntado el conflicto, Yarini pierde la charada, la Santiaguera se aleja y la Jabá extiende su mano protectora. Por el momento el peligro parece conjurado y, al comenzar el segundo acto, el encuentro de Yarini con la Dama del Velo parece confirmarlo. De nuevo se abre un paréntesis equivalente en cierta medida a la función del *stásimon* que sucede al episodio en la estructura trágica, similitud reforzada por la introducción del elemento musical con el danzón que bailan ambos personajes.

De la Dama del Velo, Carlos Felipe ha apuntado que tiene su antecedente en el personaje de la Lucía de *Esta noche en el bosque*, obra escrita en 1933 y donde prefigura elementos que caracterizarán su quehacer posterior como teatrista: "el contrapunto entre el mundo marinero y marginal... con el mundo de la burguesía con la consabida reconstrucción de los sucesos amorosos mediante la memoria", "la presencia del mar como elemento de desaparición o de encuentro" y la búsqueda de "la emoción ante el hombre".

Esta escena con la Dama sirve de nuevo para reafirmar la imagen de Yarini. No es amante, no es conquistador: es chulo, pero al tiempo brinda la autodefinition de Yarini como ente vivo, y según afirma, para él "vivir es marchar en línea paralela a mis inclinaciones". Al igual que ocurría con la primera intervención de la Dama, que ponía de relieve las normas que hacen posible la existencia del orden en que viven y por el cual Yarini es significativo, esta segunda aparición subraya el carácter del vínculo, al

evocar y completar su consideración, antes vista desde la óptica de las mujeres; ahora desde el otro polo, el del proxeneta. Como cualquier *stásimon* coral, marca el espacio entre las acciones, implica una distensión y un momento propicio a la reflexión sobre la índole de lo que contemplamos en la escena.

La vuelta de Lotot reanuda la acción. La aparente solución del fin del primer acto, que dejaba indemne el mundo de la Jabá, no ha sido más, que, como en Sófocles, un paso que acerca el momento decisivo. Sin embargo, por un momento los principios que rigen este mundillo parecen reafirmarse; y culmina la glorificación del proxeneta cuando Yarini proclama: "El souteneur tiene mucho de un dios que sintiera compasión por los hombres".

50

Es el nuevo enfrentamiento entre Yarini y Lotot, este último, aunque todavía se apoya en las normas no escritas de comportamiento que privan en este círculo de relaciones, tiene que confesar su propia relegación y la primacía de su rival, al admitir su conversión de dominador en dominado. Pero por lo mismo más fiero y más dispuesto a verter sangre en defensa de su propiedad, puesto que no por amada la mujer ha dejado de ser considerada como objeto.

Una y otra vez frente a la intención declarada de Lotot de derramar la sangre de Yarini, si llegara el caso, la Jabá opone su propia determinación de que ello no ocurra, pero también en sus apartes va develando lo que se oculta tras la aparente indiferencia y jactancia de Yarini. La brecha no es tanta como supone Lotot y, si en el primer encuentro de ambos, Yarini percibe, aunque no lo admita, lo que para él supone la Santiaguera, los estremecimientos de Lotot —que lo sitúan de nuevo, como en la alegoría de la leontina, ante la puerta de anhelos latentes de algo distinto, superior— lo llenan de envidia y se traiciona al rechazar, al unísono con su rival, los insultos de la Jabá.

Por ello, cuando glorifica la misión del proxeneta y se compara con un dios, se pone de manifiesto —como tantas otras veces en la obra sofoclea— la futilidad de las ilusiones humanas; lo cual cobra su mayor expresión en la oda de júbilo que usualmente en Sófocles precede a la caída del héroe, lugar que ocupan en el *Réquiem* las alabanzas de Ismael Prado a la valentía de Yarini rubricada, por las mujeres, en una especie de *Kommés* o diálogo lírico, a manera de nuevo *stásimon*, después de haber anunciado Ismael lo inminente del golpe proveniente de Palacio.

Mas no sólo el recuerdo de antiguas glorias llena esta suerte de interludio con la intervención de las mujeres a coro, sino que la evocación de las antiguas contiendas provoca la reflexión de Yarini sobre la vida y la posibilidad de que también la muerte sea bella al identificarla con la Macorina,

cuya belleza desafiante en los para entonces raudos automóviles, recién llegados a las calles de La Habana, fue en su momento foco de atracción y motivo de leyenda. La búsqueda de una emoción particular, que antes se apreciaba en la Dama del Velo, va a proyectarse en esta mujer que fuera reina donde ahora Yarini es rey. Pero Yarini no puede morir, concluyen las mujeres e Ismael. La evocación es rechazada y el proxeneta deseoso de vivir se refugia en el amparo de la Jabá ante su propia debilidad: el dios es humano y por ello la Jabá a veces se siente diosa.

La parte final del segundo acto —tercer episodio, de seguir el esquema organizativo de la antigua tragedia— hace patente el designio divino, del que ya había dado anuncio Bebo la Reposada en los inicios de la obra. La Guerrera, Changó, se ha pronunciado, pero la decisión última recae en el ser humano, quien ha de asumir la responsabilidad de su opción y lo que ella comporta.

Podrá salvar la vida Yarini si sale inmediatamente de La Habana y no vuelve hasta que la Guerrera autorice su regreso, siempre que, a partir del momento del despojo, no vuelva atrás la cabeza hasta el día siguiente. También Ajax, en la tragedia de Sófocles de igual nombre, podrá salvar la vida, según se ha pronunciado el oráculo, si logra rebasar el plazo de ese día. El no mirar atrás es también precepto bíblico para quienes fueron autorizados a escapar de la destrucción de Sodoma y Gomorra; pero los personajes de Carlos Felipe —Palma, Leonelo, Lisia, Pablo— están marcados por la necesidad de volver atrás la mirada para encontrarse a sí mismos, para autorreconocerse, para completar su *anagnóriais*, si hemos de emplear el término griego.

Yarini, que anteriormente se ha sobrepuesto al anhelo de unión con la Macorina, única mujer capaz de pararse a su lado, como igual, acepta el designio y prepara la partida. Pero cuando parece que los segundos de muerte serán superados, la voz de la Santiaguera lo enfrenta al dilema, la opción fundamental que ha de asumir el héroe trágico. Al traspasar los límites, al buscar satisfacer ansias íntimas, que poco a poco se habían puesto en evidencia y que en su condición de rey de los chulos le eran vedadas, Yarini alcanza ese momento vital que marca a los personajes de Carlos Felipe, pero sella su suerte. El espectro de la Macorina lo aguarda, ante el horror de la Jabá.

La desesperación de la Jabá —que se resiste a aceptar lo inevitable—, que ante la negación de los poderes, por boca de Bebo la Reposada, se rebela y, cuando comprende que ya no es parte de éstos, sino que la sobrepasan, sólo pide morir primero, suplanta el comentario lírico, según la norma, en boca del coro, para subrayar la dimensión de la decisión tomada y abre el tercer acto.

El anuncio de la cercanía de los esbirros de Palacio reanuda la acción. Yarini ha quebrado las normas, pero no deja de pertenecer a ese mundo cuyo fin avizora la Jabá con la muerte de su rey, de tal modo que sus palabras, su última invocación a la divinidad, una vez resignada, es un sueño, un canto de dolor, tanto por uno como por el otro. No hay palabra, se lamenta la Jabá, para expresar la desolación en que caerá el mundo si falta Yarini.

52 Pero antes del enfrentamiento final con Lotot, la presencia de la Macorina, a manera del *deus ex machina* al que Eurípides era tan adicto y Sófocles adoptó en alguna de sus obras, hace explícito cómo la Santiaguera ha sido un instrumento y cómo el ansia de Yarini se remonta más allá de esta mujer, en que por momentos se concreta. Por eso no olvida el dije de la leontina antes del encuentro decisivo con Lotot —lo reclama ya moribundo—.

Los temores de la Jabá al principio de la obra se han cumplido: el amor de la Santiaguera ha sido el detonante, las amenazas de Palacio han precipitado la acción y los sucesivos enfrentamientos con Lotot han ido mercando la *peripecia*, el cambio de fortuna de que hablaban los griegos. Sólo queda ella, la Jabá, para entonar el réquiem final. Así, a manera de la distensión última que cierra toda tragedia griega ante la comprensión del orden esencial que subyace bajo la acción, es ella quien da fe del tránsito de Yarini, de la paz encontrada en su unión con la Macorina y la trascendencia, por tanto, de los límites prefigurados en la leontina, como representación de la fuerza, de la resistencia encerrada en un mundo que fue el suyo y que ha perdido su razón de ser.

La estructura de *Réquiem por Yarini* nos revela, por tanto, que Carlos Felipe tuvo en mente y cuidó de organizar su obra según el patrón establecido por la tragedia clásica. No contó con un coro, pero suple su presencia con partes de diálogo en contrapunto entre varios personajes —en un caso al menos con la responsión unánime del grupo de mujeres—, y con otras, en que si bien sólo participan dos personajes, como el encuentro de Yarini y la Dama del Velo, con la significativa inclusión de un danzón; o la contraposición de la Jabá y Bebo al inicio del tercer acto; y por tanto, no hay una formulación externa tan marcada, si se aprecia el carácter de distensión y de expresión emocional que a la vez proyecta una nueva dimensión sobre lo apreciado en las partes alternas de acción propiamente dicha, y permite una mayor comprensión de su significado, funciones desempeñadas, indudablemente, por las partes líricas, corales —las parodos y los *stásimo*— de la tragedia griega. Se podría, por tanto, resumir en este esquema la forma en que la obra se organiza:

Primer acto:

Prólogo. Presentación de la situación de conflicto.

Párodos. Dama del Velo-Jabá-Santiaguera. Condición de las mujeres.

Primer episodio. Yarini, el rey. Primer agón con Lotot.

Pérdida de la Santiaguera y la leontina.

Segundo acto:

Primer *stásimon*. Yarini-Dama del Velo. Condición del chulo.

Segundo episodio. Fuga de la Santiaguera. Segundo agón con Lotot.

Segundo *stásimon*. Ismael y mujeres. Glorificación de Yarini. La Macorina y el deseo de vivir.

Tercer episodio. Oráculo. Agón íntimo de Yarini. Su opción.

Tercer acto:

Tercer *stásimon*. Bebo-Jabá. Desesperación de ésta.

Cuarto episodio. Pertenencia de Yarini al mundo cuyas normas ha quebrado. Momento vital.

Cuarto *stásimon*. Jabá-Bebo, Yarini-Santiaguera. La muerte de Yarini como fin de ese mundo. La Macorina y la emoción buscada por Yarini.

Éxodo. Tercer agón con Lotot. Muerte de Yarini. Réquiem en boca de la Jabá.

Con toda la simplificación y estrechez que un esquema supone, sirve para percatarnos de cómo se ha procurado, a través de distintos recursos contemporáneos agrupados con cierto balance simétrico en los tres actos de la pieza, mantener efectos semejantes a los suscitados por la secuencia de episodios y *stásima* enmarcados entre el prólogo y el éxodo, es decir, de partes en que específicamente prima la acción, dada sobre todo a través del diálogo, y partes de acentos líricos en boca del coro, al tiempo que también se manifiesta cómo el paradigma se mantiene, ya no en cuanto a la estructura externa se refiere, sino a la interna, a la organización de la tensión dramática, con su momento climático en la opción del héroe.

Aunque por comodidad teórica, posiblemente, suele hablarse de tragedia griega como un todo, el propio quehacer de los tres grandes cuya obra se conserva, demuestra la falacia de tal consideración. Cada uno reformula el género y sus constantes, muchas de ellas de raigambre ritual, en función de la expresión de su propia cosmovisión trágica. No se puede hacer *tabula rasa* frente a la tragedia de Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Aristóteles, el primero que teorizara sobre esta materia de modo sistémico, alguna vez llamó a Eurípides el más trágico de los trágicos, empleando

el término con una acepción semejante a la usual entre nosotros, de sangriento y terrible, que ya tenía por entonces. Pero a la hora de elegir un modelo teórico, evidentemente seleccionó a Sófocles, con quien el género alcanza su madurez y perfección. También éste es el punto de partida de Carlos Felipe, como se apuntara antes en diversas ocasiones, aunque de ello no dejara constancia como sí lo hiciera Virgilio Piñera en relación con su *Electra*.

Al igual que los héroes sofocleos, Yarini lleva en sí los factores de su propia destrucción, que se revelarán en la confrontación con otros personajes, recurso favorito también de Sófocles. La búsqueda de emoción, que también está en la Dama del Velo, el ansia de franquear los límites, representados en el dije de la leontina, y, tal como ésta anuncia, la disposición a pagar el precio, aunque sea éste la muerte, serán el móvil de su negación y ruptura con el sistema de relaciones y valores que lo han erigido como rey, el cual, a su vez, sin él se derrumbará, a diferencia de la tragedia antigua, en la cual la acción del héroe redundará en forma más o menos inmediata en beneficio de la colectividad.

También, como en la visión trágica de Sófocles, el orden divino, susceptible de ser conocido a través de oráculos, actúa como trasfondo de la acción del héroe. Carlos Felipe ha aprovechado las creencias de la santería, tan arraigadas en muchos de los habitantes de barrios como el de San Isidro, para dar un paso más en el proceso de transculturación. El mandato de Atenea en el *Ajax* es ahora la orden de Santa Bárbara-Changó, la Guerrera. Los ritos santeros actúan como vínculo y Bebo la Reposada asume la función del augur.

La caída del héroe está dentro del orden divino, pero es la decisión del hombre, de acuerdo con sus íntimas motivaciones, lo que se presenta en primer plano. Sin embargo, falta la visión antinómica de Sófocles que continuamente contrapone el quehacer del ser humano, librado a los límites y deficiencias de la percepción y el conocimiento de las apariencias, con el plano divino considerado como la explicación última, el conocimiento esencial, las leyes verdaderas que el hombre busca descubrir. De ahí que, aunque Carlos Felipe adopte recursos como la salutación jubilosa y la glorificación que precede a la caída, que no sólo acentúa la magnitud de ésta sino que hacen palpable lo fútil de las ilusiones humanas, no pueda recurrir a la ironía trágica que recorre y permea la producción sofoclea en su totalidad, como eficaz expresión de la oposición entre apariencia y realidad, implícita en la contraposición de la existencia humana frente a un orden más profundo, que Sófocles identifica con la divinidad. Tampoco se encuentra la búsqueda de la comprensión de lo que constituye la

esencia del hombre, constante sofoclea, aunque sí el descubrimiento de la verdadera personalidad como individuo.

Peripécia y anagnórisis, recursos fundamentales de la tragedia según postulara Aristóteles, determinan las líneas de desarrollo de la tensión dramática. Las escenas de *agón*, de lucha y debate, tan utilizadas por Eurípides, desempeñan un importante papel en la progresión de la acción y en la concepción total de la obra como *agón* vital, tal como el arte trágico supone entre los antiguos. La *hybris*, las leyes no escritas que el hombre debe acatar, el concepto de héroe, la confrontación con el plano divino, la opción consciente del riesgo y la asunción de lo que ello comporta, la importancia que adquiere el ser humano y sus motivaciones internas en la obra sofoclea, son, entre otros, aspectos de la antigua tragedia que Carlos Felipe no ha desdeñado usar en la configuración de su por tanto tiempo proyectada tragedia griega cubana.

Al constatar el modelo sofocleo, viene a la mente la tajante declaración de Jacqueline de Romilly¹¹ sobre que no hay otro teatro como el de este trágico: al tiempo que presenta los mayores sufrimientos, provoca sentimientos de admiración hacia el ser humano y de amor por la vida, por medio de la actuación del protagonista, quien se esfuerza en pos de lo mejor; sentir que se reafirma en los cantos corales exaltantes de la belleza.

Ese efecto de la tragedia griega que Camila Henríquez Ureña¹² asociaba con el lema de la Novena Sinfonía de Beethoven, "A la alegría a través del dolor", es, indudablemente, algo que hace cuestionarse sobre si en verdad Carlos Felipe alcanzó su propósito.

El hecho de que al publicarse la llamara, al igual que a sus otras obras, comedia, hace pensar si con ello quería subrayar la unidad de su quehacer teatral o si, a pesar de cómo concibiera el tema y su cuidadosa labor para plasmarlo, advertía las diferencias.

Aunque suele considerarse la comedia en las antípodas de la tragedia, en la antigua Grecia, en la obra de un comediógrafo como Menandro, de fines del siglo IV a.n.e., se observan las líneas de convergencia que entre ambos géneros se formaron en el curso del proceso teatral, y de ahí la repercusión que ello tuviera en las poéticas peripatéticas posteriores, a partir de las ideas de su fundador Aristóteles.

La comedia fue conceptuada como una ficción relativa a acciones de la vida privada que contribuía a conciliar la vida. De ahí su reputación como

¹¹ Jacqueline de Romilly, *La Tragedie Grecque*, Paris, PUF, 1973, p. 112-113.

¹² Conferencia dictada por la profesora Camila Henríquez Ureña sobre "Orígenes del teatro griego", en su curso de Literatura General I de 1962, en la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana.

imitación de la vida, espejo de costumbres, imagen verdadera. Este sentido subyace en las llamadas "comedias del alma" en la Edad Media en que se representaba el viaje del alma por regiones de ultratumba en busca de su purificación. Fue éste uno de los elementos, junto con el carácter popular otorgado por la lengua en que fue escrita y el final feliz, por los que Dante escogió el término *Comedia* para titular su obra.

También Carlos Felipe parece tomar el vocablo en concordancia con estos usos. No es de extrañar tampoco que con ello quisiera subrayar el empleo de personajes que nunca tuvieron cabida en la tragedia, aunque sí en la comedia; la condición de ficción, de creación de la trama, aunque partiera de un hecho histórico, como tantas veces se destacara en la comedia para diferenciarla de la tragedia, siempre apoyada en mitos de todos conocidos, y la fuerte presencia de elementos de una cultura popular que adquiere tintes de resistencia.

Si bien es verdad que cada uno de los tres grandes trágicos ofrece su propia variante acorde con su comprensión de lo trágico, no es menos cierto que de una forma u otra se manifiesta como rasgo distintivo el que en su acción el héroe se enfrenta a situaciones conflictivas, a obstáculos que impiden la realización de la sociedad y del hombre como tal. Ciertamente hay fallos en su lugar, pero ello no es óbice para que se sienta como un alto exponente de los valores humanos. El espectador comparte con él la experiencia vital en que se ha enfrascado. Como dijera Camila Henríquez Ureña: "El héroe cae herido, con frecuencia muere, pero su suerte nos mueve a la par a horror y alegría. Compartimos su suerte con amistad, con participación, como si contribuyera a libertarnos también del destino".¹³ De ahí el efecto resultante del que antes se hablara y sobre el cual Aristóteles erigiera su teoría de la catarsis para reivindicar al teatro frente a los ataques de su maestro Platón.

Es aquí donde se ha de buscar la principal diferencia, pues el mundo marginal de chulos y prostitutas tiene límites muy precisos. El propio personaje sella su suerte al abrigar ansias de emoción de algo distinto que lo llevan a su negación como chulo y por tanto a la transgresión del código de comportamiento imperante. Con él, como asienta la Jabá, se hunde ese mundo de normas y mecanismos que lo hacen rey. Y de ello estaba muy consciente Carlos Felipe cuando bautiza definitivamente su obra como réquiem.

Para quien tan conocedor se muestra de la antigua tragedia, tanto en sus técnicas como en sus presupuestos conceptuales, el apartamiento volun-

¹³ *Idem.*

tario de esos últimos han de considerarse como una nueva y personal propuesta tan válida como la de tantos otros autores, antiguos y modernos, que se han afanado en pos del género trágico. Aun en la época clásica, Eurípides se convirtió en piedra de escándalo al introducir nuevos personajes, nuevos temas, nuevas inquietudes, y ofrecer obras en las cuales la tragedia estaba a punto de dar paso al drama, en el sentido moderno del término. En nuestro siglo baste recordar tratamientos tan disímiles como los de O'Neill, Anouilh o Sartre.

Con gran pericia técnica y sensibilidad teatral supo Carlos Felipe apropiarse de patrones esenciales de la antigua tragedia para procurar una nueva perspectiva del entorno de normas y valores que tan bien conoció en los barrios donde viviera por tantos años, y que por entonces, como le hiciera notar su hermana Rosa, no se consideraba apropiado para un teatro "serio".

Quería Carlos Felipe un teatro cubano, pero no aceptaba reducirlo solo al tipo de obra que por la época en que empezara a escribir, se hacía en el Alhambra o en el Regina. La lectura del teatro que se llevaba a escena en otras partes del mundo, lo entristecía en la medida en que le revelaba la distancia que mediaba entre uno y otro; pero, según cuenta, también le servía de acicate para intentar abrir nuevos caminos.

No buscaba en el ámbito marginal en que había crecido los rasgos caricaturescos y superficiales que llamaban la atención a primera vista, ni pretendía ahondar con espíritu naturalista en los bajos fondos. Se interesaba por el ser humano y por aquello que lo identificaba como tal aun en la condición más deleznable; por llevar a sus obras, según sus palabras, lo que encontraba en sus búsquedas por la entraña popular y lograr hacer un teatro que fuera cubano pero contemporáneo.

Percibe y procura presentar lo que Graziella Pogolotti calificara como "la imagen de una cultura hecha para la supervivencia",¹⁴ y ello lo alcanza precisamente en su *Réquiem por Yarini* al conferirle a ese mundo una nueva dimensión en su proyección como tragedia. Lo fundamental, por tanto, no es hasta qué punto logró o no escribir una "tragedia griega cubana", sino que junto a Virgilio Piñera y Rolando Ferrer, dio un vuelco total a la escena cubana y sentó las bases de nuestra dramaturgia contemporánea.

¹⁴ Graziella Pogolotti, *op. cit. supra*, p. 17.

José Martí y el campo de las letras

Liliana Weinberg de Magis

El campo de las letras, “un campo bien espinoso si los hay”, como lo caracteriza el propio Martí en “La última obra de Flaubert”,¹ nos muestra al escritor cubano como pionero del modernismo en un sentido hasta el momento poco estudiado: como descubridor y primer explorador de un campo literario.² Me refiero particularmente a la caracterización del mismo que propone Pierre Bourdieu, en cuanto a sistema relativamente autónomo de producción simbólica con instancias específicas de selección y de consagración así como de competencia con otras esferas de la sociedad por el reconocimiento de su legitimidad.³ No deja de parecerme una coincidencia afortunada el empleo de una misma metáfora, “campo”, por parte de nuestro modernista fundacional y por parte de un gran sociólogo de la cultura, para designar dos entidades simbólicas no tan alejadas como podría suponerse.

¹ José Martí, *Ensayos sobre arte y literatura*, sel. y pról. de Roberto Fernández Retamar, La Habana, Letras Cubanas, 1979, p. 20.

² No podemos omitir los estudios fundacionales que Ángel Rama dedica al problema de la autonomía literaria en *La ciudad letrada, Autonomía literaria americana* y otros textos críticos. Véanse, entre otros, Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela, 1970, y del mismo autor, *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985. Existe además un interesante precedente de la aplicación del concepto de “campo” y “autonomía” al modernismo en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina; literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989, aunque mi interpretación no coincide en varios aspectos con la de este crítico.

³ Una de las presentaciones más tempranas de la teoría de Bourdieu traducidas a nuestro idioma es la que aparece en Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Jean Pouillon et al., *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.

Para una discusión del problema del “campo” a dos décadas de distancia, también en traducción al español, puede leerse Pierre Bourdieu, *Cosas dichas*, trad. de Margarita Mizraji, Buenos Aires, Gedisa, 1988. Muy recientemente Bourdieu ha publicado *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, obra donde aplica su teoría al análisis exhaustivo de la obra literaria, en este caso, a Flaubert, por lo demás tan cercano en el tiempo al propio Martí.

En efecto, a través de sus ensayos sobre arte y literatura es posible vislumbrar los primeros pasos de Martí hacia la definición del campo literario del modernismo, así como el esbozo de una primera toma de conciencia de ello y de su proyecto creador. Dos de los temas clave para la definición del mismo radican en la nueva posición que ocuparán artista e intelectual frente al problema del artepurismo y la relación del hombre con la técnica. No es casual que las nociones de "idea" y "trabajo" ocupen un lugar fundamental en sus reflexiones sobre arte y literatura.

Sencillez, naturalidad, autenticidad para escuchar la propia voz y la voz de la naturaleza, son algunos de los rasgos que pide Martí a los nuevos poetas. Critica al espíritu burgués, con su cuota de banalidad, superficialidad y pose artificial. Se opone a "la política, que fatiga; la ciencia, que engaña; la crítica, que es venenosa y celosa; la poesía mercenaria, la ilegítima, el arte falso, el asesino del arte".

Comienza así Martí a definir por sus antípodas al campo artístico legítimo, que se opone, por una parte, a la poesía "mercenaria", "ilegítima", y al arte "falso", a la crítica "venenosa y celosa", verdaderos asesinos del arte auténtico, y que se opone, además, a otros quehaceres que pueden cargar con la culpa del engaño, el artificio, el carácter superfluo y aún dañino para el hombre. Recordemos sus continuos reclamos por una literatura "cargada de idea". En un artículo que dedica a las "Poesías de Francisco Sellén" anota:

No está el arte en meterse por los escondrijos del idioma, y desparramar por entre los versos palabras arcaicas o violentas; ni en deslucirle la beldad natural a la idea poética poniéndole de tocado como a la novia rusa una mitra de piedras ostentosas; sino en escoger las palabras de manera que con su ligereza o señorío aviven el verso o le den paso imperial, y silben o zumben, o se arremolinen y se arrastren, y se muevan con la idea, tundiendo y combatiendo, o se aflojen y arrullen, o acaben, como la luz del sol, en el aire incendiado. Lo que se dice no lo ha de decir el pensamiento sólo, sino el verso con él; y donde la palabra no sugiera, por su acento y extensión la idea que va en ella, ahí peca el verso [...] ⁴

Paulatinamente se recorta en el plano del espíritu el nuevo campo del arte y la literatura, "espinoso" dado el grado de dificultad que ofrece al trabajo de limpia y fundación. No deja de ser llamativa la génesis de la metáfora "campo" para referirse a la órbita de lo creativo. Una de las notas más claras en el estilo martiano es su continua apelación a imágenes procedentes del mundo de la naturaleza, en un doble distanciamiento del artificio material de la máquina y del artificio moral del orden burgués:

⁴ José Martí, *Ensayos sobre arte y literatura*, p. 195.

“Sólo lo genuino es fructífero. Sólo lo directo es poderoso. Lo que otro nos lega es como manjar recalentado”. Así lo escribe en su prólogo a “El Poema del Niágara”, y agrega:

¡El poema está en la naturaleza, madre de senos pródigos, esposa que jamás desama, oráculo que siempre responde, poeta de mil lenguas, maga que hace entender lo que no dice, consoladora que fortifica y embalsama! ¡Entre ahora el buen bardo del Niágara, que ha escrito un canto extraordinario y resplandeciente del poema inacabable de la naturaleza!⁵

El poema se pone por tanto del lado “femenino” de la naturaleza: madre, esposa, maga, consoladora, en un sentido cercano al de creación, generación, y existencia, también femeninas. O, como anota más adelante el propio Martí:

[...] el diálogo titánico entre el hombre impaciente y la naturaleza desdeñosa; el clamor desesperado de hijo de gran padre desconocido, que pide a su madre muda el secreto de su nacimiento; el grito de todos en un solo pecho...; el calor divino que enardece y encala la frente del hombre a la faz de lo grandioso; la compenetración profética y suavísima del hombre rebelde e ignorador y la naturaleza fatal y reveladora, el tierno desposorio con lo eterno y el vertimiento deleitoso en la creación del que vuelve a sí el hombre ebrio de fuerza y júbilo, fuerte como un monarca amado, ungido rey de la naturaleza.⁶

Este hombre mayúsculo y solo, este hijo y esposo de la naturaleza “fatal y reveladora”, que se nutre deleitoso en la creación y regresa “ebrio de fuerza y júbilo”, convertido en “monarca amado” y “rey de la naturaleza”, no es sino el fundador de esta nueva zona de la realidad: la del artista. Compárese esta cita con un pasaje memorable de *Les Fleurs du Mal*:

La Nature est un temple ou de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Y con una página de Azul:

Porque tú, ¡oh madre Tierra!, eres grande, fecunda, de seno inextinguible y sacro, y de tu vientre moreno brota la savia de los troncos robustos, y el oro

⁵ José Martí, *op. cit.*, p. 100.

⁶ *Ibid.*, pp. 100-101.

y el agua diamantina, y la casta flor de lis. ¡Lo puro, lo fuerte, lo infalsificable! ¡Y tú, mujer, eres espíritu y carne, toda amor!

Un largo camino aguarda a quien quiera explorar la relación entre tierra-naturaleza-fecundidad y pureza-autenticidad-espiritualidad en los poetas modernistas y sus antecesores a partir del romanticismo.

Varios críticos advierten en la afirmación martiana del hombre que se atiene a “la ley de la existencia, lógica en fuerza de ser incomprensible”,⁷ una clara influencia de las lecturas de Schopenhauer y Nietzsche en su obra. Pero hay más aún: las lecturas de Martí encuentran su sitio en su nueva concepción de un campo nuevo: las ideas de “voluntad” y las de “superhombre” se integrarán a su propia idea del artista creador y afirmador de la existencia. Es decir, sus lecturas contribuyen al diseño y fundación de un nuevo campo artístico, característico del modernismo, que apunta a hacer del arte un desenmascarador de la moral burguesa.⁸ Si, como bien lo mostró Noé Jitrik, para Darío “subjetividad” y “originalidad” han de ser la marca característica de la creación poética,⁹ en el caso de Martí se dio un movimiento previo hacia valores estéticos como “naturalidad” y “autenticidad”, como una primera forma de desbrozar y preparar el espinoso campo de la literatura para su conquista por modernistas posteriores.

Respecto de la condena al “burgués materialista” existe ya un importante trabajo de Ángel Rama que examina, en uno de sus capítulos, la situación de “Los poetas modernistas en el mercado económico”.¹⁰ También Noé Jitrik ha dado algunos elementos importantes para caracterizar al escritor modernista, que ya no se define como apéndice de los grupos oligárquicos en el poder y “renuncia a ser un productor apendicular y... un subordinado: aspira a ser un productor autónomo”.¹¹ Por su parte Françoise Pérus encuentra en la “poética de lo sublime” y en la defensa del arte por el arte y la poesía pura algunas claves que permiten relacionar al

⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁸ Paul Bénichou cita la posición de los escritores del joven romanticismo, quienes “Entre el Arte soberano ideal y el Comercio triunfador real, no vieron acomodo posible...”, y comenzaron a afirmarse como una generación “antiburguesa”. Es interesante también el rastreo que hace Bénichou de la evolución de la noción de “arte” y “artista”, que se emancipan de su originaria vinculación con el concepto de técnica y comienzan a relacionarse con los de creación y belleza. Cf. Paul Bénichou, *La coronación del escritor 1750-1830; ensayo sobre el advenimiento de un poder laico en la Francia moderna*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, México, FCE, 1981, pp. 388 y ss.

⁹ Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo*, México, El Colegio de México, 1978.

¹⁰ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, pp. 49 y ss.

¹¹ Noé Jitrik, *op. cit.*, pp. 113 y ss.

modernismo con la consolidación de la estructura oligárquica, vinculada a su vez al modelo capitalista dependiente de fines del XIX y principios de nuestro siglo.¹²

Todos estos estudios, que acertadamente insisten en la relación literatura-sociedad, son sin duda una contribución fundamental a la comprensión del modernismo. Sin embargo, es necesario dar aún una nueva "vuelta de tuerca" a esta relación, ayudados por el importante bagaje teórico aportado por Pierre Bourdieu. La relación artista-sociedad se vuelve, a la luz de los estudios de Bourdieu, mucho más compleja y elocuente.

Si retomamos algunas de las ideas de Bourdieu en torno al reacomodo que se produce hacia 1880 en la Francia de Flaubert, encontraremos importantes pistas para el reconocimiento del campo literario modernista. Como bien dice Bourdieu, el sistema tradicional de géneros se reagrupa en torno a nuevos valores: lo artístico *versus* lo mercantil, el arte puro *versus* el arte mercancía, el arte para un público selecto y de conocedores *versus* el arte para el gran público burgués. El campo literario se organiza entonces a partir de una oposición principal entre la producción pura (destinada a un sector restringido de lectores) y la producción para el gran público. Con la emergencia de esta estructura dualista se hará más nítida la caracterización del campo literario como económicamente dominado pero simbólicamente dominante.¹³ Éstas son algunas de las notas que deberemos tener en cuenta al reestudiar la génesis del campo literario modernista y el reacomodo que supuso en el sistema simbólico.

Veamos, como ejemplo, el caso de la plástica: la poesía hará sistema con la pintura —rasgo también notado por Bourdieu—, y estará incluso más cerca de ella que de formas literarias "bajas" (corrompidas, mercantilizadas, vulgarizadas) o "académicas" (frías, eruditas, antivitales).

Al reconocer en Martí a uno de "los raros", a uno de los grandes del espíritu, Darío contribuye a su vez a la demarcación y conquista de un campo específico, el campo de las letras. En *Los raros* aparece un Martí del todo antiburgués: "era de lo mejor, de lo poco que tenemos nosotros los pobres", grande y rico, pródigo en una riqueza que, claro está, no da el dinero sino el espíritu: "el tesoro de su talento". Martí heroico, genial, alta maravilla creadora: "El cubano era 'un hombre'. Más aún: era como debería ser el verdadero superhombre: grande y viril; poseído del secreto de su excelencia, en comunión con Dios y con la Naturaleza".¹⁴ En lu-

¹² Françoise Pérus, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, México, Siglo XXI, 1976.

¹³ Cf. Pierre Bourdieu, *Les regles de l'art*, pp. 165 y ss.

¹⁴ Rubén Darío, "José Martí", en *Los raros*, Buenos Aires, Ediciones Continental, 1943, p. 2114.

gar de la lira, agreguemos, de la obra martiana emerge la rosa, símbolo de lo natural cultivado que conserva en la espina la marca de su carácter originario.

La poesía auténtica hace sistema con la naturaleza, ambas espléndidas y sencillas, y a su vez opuestas al orbe burgués, construido con un oro que sirve para comprar pero no para brillar. En la primera hay hombres auténticos, héroes, santos, puros, grandes. En la segunda hay fariseos y comerciantes, corruptores del gusto y domesticadores de las costumbres.

Así se refiere Darío al campo creativo en toda su fecundidad: “un campo inmenso y preparado para la labor; un día en su más bello instante, y un labrador matinal que empuja fuertemente su arado, orgulloso de que su virtud triptolémica trae consigo la seguridad de la hora de paz y de fecundidad de la mañana”. La asociación campo-naturaleza y creación se reiterará a lo largo de la obra de estos dos grandes. Al hablar de Lugones, por ejemplo, Darío ensalza “la opulencia del follaje en lo que respecta a la forma”. Y al referirse a la poesía de Whitman, recupera Martí su idea de un “libro natural”,¹⁵ así como a un poeta que se siente “parte viva e inteligente de la Naturaleza”.¹⁶

El poeta es lector del poeta. De allí que la lectura que Darío dedica a Martí sea la de un especialista, un conocedor, un miembro de la “logia” de la poesía:

[... Martí] formaba su manera especial y peculiarísima, mezclando en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt —con el que gustéis, pues de todo tiene— usando a la continua del hipérbaton inglés, lanzando a escape sus cuádrigas de metáforas, retorciendo sus espirales de figuras; pintando ya con minucia de prerrafaelista las más pequeñas hojas del paisaje, ya a manchas, ya a pinceladas súbitas, a golpe de espátula, dando vida a las figuras; aquel fuerte cazador hacía versos [...]¹⁷

Del campo bello y espinoso de Martí al campo fecundo de Darío (que evocan, por lo demás, uno de los temas recurrentes del impresionismo), el modernismo ha producido esta metáfora constructiva del campo literario.

El propio Martí escribe, para *La Nación* de Buenos Aires, en julio de 1886, una crónica de la “Nueva exhibición de los pintores impresionistas”:

¹⁵ José Martí, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶ *Ibid.*, p. 131.

¹⁷ Rubén Darío, *Los raros*, p. 219.

Ésos son los pintores fuertes, los pintores varones, los que cansados del ideal de la Academia, frío como una copia, quieren clavar sobre el lienzo, palpitante como una esclava desnuda, a la naturaleza. ¡Sólo los que han bregado cuerpo a cuerpo con la verdad, para reducirla a la frase o al verso, saben cuánto honor hay en ser vencido por ella! José Martí, "Nueva exhibición de los pintores impresionistas".¹⁸

No podemos dejar de comentar con admiración la perspicacia con que nuestro gran Martí descubrió un fenómeno en el que sólo mucho tiempo después habrían de reparar los especialistas en sociología del arte:

Al olor de la riqueza se está vaciando sobre Nueva York el arte del mundo. Los ricos para alardear de lujo; los municipios para fomentar la cultura; las casas de bebida para atraer a los curiosos, compran en grandes sumas lo que los artistas europeos producen de más fino y atrevido.¹⁹

Advierte tempranamente Martí que el eje del mercado del arte se está desplazando de Europa a América del Norte. Pero, una vez más, lo que compran los ricos de Estados Unidos es el arte ya reconocido: Meissonier, Fortuny, Morgan... El oro invierte sobre seguro y sólo confía en las prosapias que miran al pasado. Sin embargo, son los impresionistas, la avanzada, la antiacademia y la antimercancía, los verdaderos maestros:

Pero toda aquella colección de obras maestras, con ser tan opulenta y varia, no dejaba en el espíritu, como deja la de los impresionistas, esa creadora inquietud y obsesión sabrosa que produce el aparecimiento súbito de lo verdadero y fuerte. Ríos de verde, llanos de rojo, cerros de amarillo: eso parecen, vistos en montón, los lienzos locos de estos pintores nuevos.²⁰

Con nuestros comentarios esperamos haber contribuido a proponer un nuevo acercamiento a la estética martiana. Su elección de símbolos cercanos a la naturaleza, como el de la rosa; su demanda de un arte depurado, fuerte, potente, auténtico, enérgico y lleno de vida; su exigencia de una creación en la que ajusten con precisión palabra e idea, han permitido a la familia modernista encontrar su lugar en la cultura latinoamericana, un lugar apartado y diferenciado, un nuevo campo que será habitado por el artista intelectual, alejado del orden arbitrario del burgués y permanentemente nutrido y validado por el orden legítimo de la naturaleza y de la idea.

¹⁸ José Martí, *op. cit.*, p. 113.

¹⁹ *Ibid.*, p. 114.

²⁰ *Idem.*

Con estas palabras hemos comenzado simplemente a reconocer el campo literario del modernismo, descubierto y explorado por Martí, y más tarde claramente habitado y caracterizado por otros escritores, y particularmente por Darío: “un campo bien espinoso si los hay..”

El Acoso y la ciudad de las columnas

Luz Merino Acosta
y Pilar Fernández Prieto

Los especialistas literarios han aportado diversas interpretaciones sobre *El Acoso*;¹ desde nuestra perspectiva, la novela tiene una especial significación pues en ella la ciudad asume un papel protagónico.

Si se estableciera una curva temporal entre *El Acoso* (1956) y *Ecué Yamba-O* (1933), obras que desarrollan sus acciones en el contexto nacional, se advierte que median veintitrés años entre ambas, periodo en el cual Carpentier factura un conjunto apreciable de crónicas en *Carteles*, *Tiempo Nuevo*, *Información*, *El Nacional de Caracas* —textos entre los cuales la ciudad de La Habana ocupa un registro significativo—. Por ello, en *El Acoso* resuena este corpus modelador de la ciudad.

Escrita en Caracas en 1956, se publica en 1958 integrada a *Guerra del tiempo y otros relatos*, edición que aúna una producción vertebrada por el juego con el tiempo.

Ciertamente un elemento cualificador de la novela es el entrecruzamiento temporal. Un tiempo histórico durante el cual transcurre la acción y que se contextualiza en las décadas de los cuarentas y los cincuentas; periodo que diagraman los denominados grupos de acción durante el poder auténtico (Grau-Prío) y posteriormente Batista. Y un tiempo novelado, signado por la Sinfonía (46 minutos) que estructura los sucesos. Este entrelazamiento temporal actúa como un macrosistema en el cual laten un lapso presente (progresivo) y otro pasado (regresivo).

Como subsistemas, estos tiempos transcurren en determinados espacios, tipologizables en márgenes reales que se corresponden con el tiempo progresivo y márgenes evocadas en consonancia con el tiempo regresivo.

Los márgenes reales se erigen como sistema en el área del Vedado (parque-calzada, mirador-casa del acosado, edificio moderno-casa Taquillero,

¹ Cf. Denia García Ronda, *El Acoso: personajes, signos*. La Habana, Universidad de La Habana, 1984; cf. también Juan Marinello, "Sobre el asunto de la novela (a propósito de tres novelas recientes)", en *Meditación americana. Ensayos*. Las Villas, Universidad de Las Villas, 1963.

cafetería-EI Carmelo, teatro-Auditorium). De este espacio zonal se accede a través de diversos recursos —descripciones, atributos, etcétera— a áreas delimitadas por construcciones que operan como elementos ambientales; por ejemplo las referencias a escalinatas, columnas, vestíbulo, espejos y repertorio ornamental en el teatro, microzona que se constituye en eje espacial, climático y constructivo de la novela. El Mirador, el edificio moderno y la casa de la prostituta comportan otras microzonas que se construyen en la novela con intensidades diferenciadas.

El Taquillero conduce esta dimensión real durante los tres primeros capítulos de la obra.

Los márgenes evocados los guía generalmente el Acosado y ocupan un mayor registro novelado (doce capítulos). Por su comportamiento pueden tipologizarse en microsistemas.

Un primer sistema que tiene como ámbito la casa del Mirador. A esta zona la tipifica el estaticismo y la inquietud, el entrelazamiento de recuerdos y vivencias.

Desde esa especie de cárcel que deviene el Mirador, el Acosado descubre y describe su entorno habitacional, y su mirada, su conciencia, su memoria lo relacionan con el espacio exterior. Este primer intervalo se cierra con dos referencias significativas, la Fuente de la India, monumento público que evoca la ciudad y la Universidad como un espacio de doble simbología: el de la rebeldía (manifestación estudiantil) y el del saber (representación del teatro universitario).

El segundo sistema está signado por la trayectoria del Acosado, supone una dinámica y lo define el desplazamiento por las calles de la ciudad.

Tres ejes dibujan el recorrido (Vedado-Habana-Vedado) de un ciclo que tiene su punto de partida y de llegada (virtual) en el mirador, pues la lluvia al desviarlo a la cafetería (espacio episódico) y verse descubierto, lo obliga a entrar al teatro, espacio en el cual se cierra el ciclo novelado y se funden los márgenes (real-evocado) y el tiempo (presente-pasado).

Como elemento que pauta la travesía urbana (ver anexo) aparece la arquitectura habitacional, escenarios que funcionan como metas o núcleos de tránsito del Acosado.

Todo este agónico proceso por la ciudad está en función de un objetivo literario, que acciona como ámbito de un eje dramático y que responde al código de la tragedia.

Según Carpentier, *El Acoso* parte de un hecho real (muerte de un hombre a balazos) durante la representación, en la Universidad de La Habana, de *Las Coéforas* de Esquilo. Fragmentos de la tragedia se insertan en la novela, que propone un contrapunto entre el conflicto real y el representado, que apoyados por la sinfonía, prefiguran el desenlace.

Si en la tragedia griega los espacios que la acogían debían ser magníficos (pintados o contruidos), la ahora representada incorporará como escenografía la escalinata y columnas de la plaza central de la Universidad. Espacio áulico de la Acrópolis educativa que proyecta todo un repertorio simbólico (Rectorado, Minerva, búho, etcétera) en consonancia con el texto literario.

Mientras que la tragedia real, a diferencia de la representada, tendrá como escenario la ciudad; ésta ofrece otro tipo de escala magnífica con sus columnas, iglesias, avenidas, calzadas y construcciones.

El novelista reconstruye este campo en función del conflicto y propone una ciudad como encrucijada en la cual confluyen diversas zonas que propician una lectura tipológica, simbólica y cultural:

Calzadas: zonas populares y populosas diagramadas por columnas y portales.

Iglesias: espacios cualificados por la cultura universal.

Avenidas: zonas de intensidad vehicular, menos populosas y populares, espacios más exclusivos.

Casa de la gestión: mansión representativa de la cultura dominante. Permite por la descripción acercarse a la conciencia estética de sus moradores.

Teatro: espacio de tiempo libre construido por y para los círculos de poder.

En las calzadas coexisten espacios columnares, la iglesia (neogótica), el comercio de "brujería", las construcciones no jerarquizadas (almacén de tabacos, casona española). Las avenidas agrupan espacios arbolados, residencias, iglesia (neogótica), los espacios de tiempo libre y recreación.

La ciudad convertida en escenario es zona de contrastes y oposiciones, en ella se entrecruzan el espacio áulico y el estandarizado, la fe cristiana, masónica, marxista² con las creencias sincréticas, lo culto y lo popular, tradición y novedad.

El novelista privilegia dos zonas de la ciudad —calzadas y el Vedado— que en la década de los cincuentas no habían sido valoradas por la crítica arquitectónica. Al proponer estas áreas como espacio protagónico el autor demuestra una conciencia sobre la ciudad y la indagación por aquellos aspectos que la singularizan:

² Durante el recorrido el Acosado transita por Reina y Belascoáfn hacia Carlos III, zona en la cual comparten espacios la iglesia del Sagrado Corazón, la Logia Masónica y el local del PSP (Carlos III y Jesús Peregrino). Cf. César Leante, "La Habana vista por Carpentier", en *El País*, México, 27 de mayo 1984. (Material fotocopiado consultado en el Centro de Información de la Fundación Alejo Carpentier.)

[...] revueltas con lo californiano gótico y morisco se erguían partenones enanos, templos griegos de lucetas y persianas, villas renacentistas [...] cuyos entablamentos eran sostenidos por columnas enfermas. Eran calzadas de columnas tan numerosas que ninguna población las tenía en tal reserva dentro de un desorden de órdenes [...] se asistía de portal en portal a la agonía de los últimos órdenes clásicos [...] y donde el portal se había desechado [...] la columna se iba arrimando a la pared [...]³

El Acoso resulta una novela particularmente significativa como proceso reflexivo sobre la ciudad, el espacio ambiental y la identidad, nociones que se reordenan y precisan en *La ciudad de las columnas* (LCC).

Se ha dicho que Carpentier es un escritor urbano con un conocimiento sobre arquitectura. Pero más allá de esas consideraciones, tuvo una particular sensibilidad en la lectura de la ciudad, sensibilidad forjada en un proceso en el cual se enlazan historia, curiosidad y cultura.

LCC se ubica en la coordenada temporal de la década de los sesentas (1964), contexto en el cual la modernización constructiva —desde la década de los cincuentas— invadía con cubos, prismas puros y planta libre el territorio urbano.

El saber arquitectónico mantiene la dirección heredada de los maestros del racionalismo —Frank L. Wright, Le Corbusier *et al.*—, el conjunto Habana del Este, concluido en 1964, expresa la continuidad de estos modelos en la práctica constructiva.⁴

En otro orden, los estudios críticos aún sustentan un trato estilístico de los monumentos. Como enfoque esta línea comienza a privilegiarse desde la década de los cuarentas. La *Filosofía de la Historia del Arte* (1943) de Luis de Soto propone como paradigma de análisis el estilo, incluida la arquitectura. Igualmente los textos de Francisco Prat Puig⁵ y Joaquín Weiss,⁶ hoy día considerados clásicos sobre arquitectura colonial cubana, ofrecieron una explicación tipológico-estilística de las construcciones acorde a los conocimientos epocales dominantes.

En términos urbanísticos desde la década de los cincuentas la práctica urbana había entrado en un franco proceso de modernización, con la apli-

³ Alejo Carpentier, *El Acoso*. La Habana, 1976, p. 189.

⁴ Las Escuelas Nacionales de Arte construidas en los primeros años de la década de los sesentas, aún conservan la huella de los maestros del racionalismo. Ricardo Porr, autor de las escuelas de Artes Plásticas y Danza, declaró que partía de las concepciones de F. L. Wright y Le Corbusier.

⁵ Francisco Prat Puig, *El prebarroco en Cuba. Una escuela cubana de arquitectura morisca*. La Habana, 1946.

⁶ Joaquín Weiss, *Arquitectura colonial cubana*. La Habana, 1942.

cación de un plan director y la sistematización de estos estudios desde el espacio académico. Los años sesentas son continuadores de los avances en esta dirección y La Habana del Este pone a prueba estas matrices modélicas.

Son éstas las nociones dominantes tanto en la esfera de la práctica urbano-constructiva como en la literatura crítica cuando se publica LCC. ¿Cuál es la contribución de este texto al saber arquitectónico y a los estudios de urbanismo?

A partir de una lectura *in situ* el texto constructivo revela a Carpentier la capacidad de un trazado en el cual la columna es unidad de medida, elemento modelador. Denominada modulador del espacio, la columna es soporte, límite, borde, pared, directriz de tipología diversa pero a la vez unitaria en la visualidad.

El modelo urbano neoclásico se traduce en una organización diferenciada del concepto plaza. Ahora serán paseos y calzadas la nueva propuesta de expansión de la ciudad (extramuros). Consustancial a este nuevo espacio es el binomio columna-portal, el elemento vertebrador del trazado espontáneo o pensado. La columna deviene dominante en extensión e infinitud, pierde su individualidad diagramando la nueva ciudad.

Y en esto radica una de las contribuciones de este texto. El autor fija su atención en la ciudad de mediados del siglo XIX y el tránsito hacia el XX.

Si rastreamos los estudios realizados por historiadores, críticos y teóricos de la arquitectura se comprueba que esta ciudad ha estado ausente de los objetos de análisis. ¿Cuáles podrían ser las causas para esa desestimación? Una de ellas es el carácter estandarizado de las calzadas, el trazado repetitivo y regulador de columnas y portales. Estos espacios que modernizan La Habana del siglo XIX son la resultante de un complejo proceso normativo.

Como se sabe, las Leyes de Indias (1525) establecían determinadas disposiciones que comenzaron a implementarse en la Isla a partir de 1647. De ese corpus lo más conocido es el establecimiento de portales en las plazas. Hacia finales del siglo XVIII Fernández Treviño planifica el espacio conocido como Alameda de Paula y realiza el primer proyecto del Paseo Extramuros (Prado), que comenzará a construirse paulatinamente con portales peatonales. Tacón, durante su mandato, se propuso hacer de La Habana una ciudad como Madrid o París, y para llevar a cabo su utopía introduce modificaciones a las ordenanzas existentes con el objetivo de modernizarlas. Reina y el Paseo de Isabel Segunda se organizan bajo esta nueva mirada.

Quiere decir que las ordenanzas originales se amalgaman con la práctica, y cuando en 1861 se oficializan las nuevas ordenanzas —aún vigentes

hoy día—⁷ ya se venía construyendo de manera un tanto estandarizada en las calzadas. Monte se proyecta bajo las normativas de 1861 y el Cerro, caracterizado por el portal individual, se unifica añadiéndosele en las zonas requeridas un portal peatonal.

Las ordenanzas manipuladas en el trópico fueron diseñando las calzadas, particularmente desde el periodo de Tacón y posiblemente por la solución ecológica y funcional de los portales, devienen espacios regulados en cinta que separan el muro arquitectónico de la calle y otorgan al perfil urbano determinada identidad.

Otra razón que podría contribuir a explicar el distanciamiento de la crítica arquitectónica es la ausencia o debilidad —en las calzadas— de los parámetros que la Modernidad entendía como genuinos u originales. Frente a esta larga faja de la ciudad que comporta diez kilómetros de portal⁸ se erigen los conjuntos puntuales de las plazas de los siglos XVII y XVIII, jerarquizados por construcciones religiosas, civiles y habitacionales, y sobre los cuales se ha desplegado una intensa y extensa literatura crítica

A lo anterior se suma la persistencia de las calzadas como estructuras urbanas durante las primeras décadas de la República, ejes de fuerte circulación peatonal, vehicular y comercial (Galiano), y como se sabe la práctica constructiva republicana tuvo un débil reflejo en la literatura crítica.⁹

Es esta ciudad de las infinitas columnas la que Carpentier singulariza al reconocer o mejor concederle una jerarquía identificadora de La Habana. En términos urbanos esta identidad la ofrecen Reina, Monte, Belascoaín, Prado, Galiano, Cerro y Luyanó, entre otros.

La observación como vía de penetración del objeto enfrenta a Carpentier al dilema de definir cualidades constructivas y tipológicas, pero adviene que la amalgama de lenguajes se funde en la atemporalidad, o sea que la solución constructiva ha perdido su valor histórico temporal. Tiempo y destiempo se anudan en la dinámica arquitectónica para dar paso a una nueva coordenada, la americana.

Por ello el concepto del estilo sin estilo (EsE) es una respuesta a la incapacidad de los paradigmas estilísticos para definir una realidad constructiva “otra” en un tiempo otro. Concepto que rebasa los límites de la ciudad de las columnas, pues no sólo significa confluencia y pluralidad, sino que da cobertura y caracteriza la práctica constructiva americana. EsE es la

⁷ Dato ofrecido por los especialistas del Grupo de Desarrollo de la Ciudad.

⁸ *Idem*.

⁹ En la década de los setentas el arquitecto Roberto Segre preparó un número (340) de la revista *Arquitectura-Cuba*, dedicado al urbanismo en La Habana. En este estudio se hace referencia a las calzadas.

expresión conceptualizada de la selección, manejo de símbolos y reconstrucción de discursos. La práctica había demostrado cómo se desmontaban discursos para ser reconstruidos en función de otras ideas y proyectos. Esta capacidad de desmontar y reelaborar, de asumir y refuncionalizar marcó la producción arquitectónica colonial americana.

"[...] ese estilo sin estilo que a la larga por proceso de simbiosis se amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo [...]"¹⁰ comporta un sensibilidad, un proceso de recepción y de conciencia estética. Anónimo, colectivo y ausente de teorización, se asienta sobre la práctica, la literatura técnica (tratados), las normativas (ordenanzas) y una determinada tradición.

En términos teóricos el EsE se puede incorporar a la teorización latinoamericana en aquella vertiente que tiende a analizar la expresión constructiva americana teniendo en cuenta, de manera relacional, temporalidad e historia. Erwin Walter Palm¹¹ apunta que en esta arquitectura los elementos estructurales y ornamentales han perdido su valor histórico temporal y confluyen elementos de primera, segunda y tercera mano. Desde esta mirada la propuesta carpenteriana se vincula al pensamiento más descolonizador y se distancia de aquellas teorizaciones que analizan la expresión americana como provinciana. Carpentier no evalúa el discurso constructivo como aquel que no marcha a la cabeza de su tiempo; sino que intenta universalizarlo a partir de sus singularidad. Visto así el EsE es portador de una temporalidad y de una historia y los rasgos confluyentes de la cultura universal se reciclan en una respuesta americana y habanera.

Pero también la propuesta del EsE se podría analizar como diálogo con los puntos neurológicos de la Modernidad, con sus dogmas de pureza y equilibrio ¿Se interroga a la Modernidad precisamente en un momento de crisis del pensamiento occidental? Sea cual fuera la respuesta, Carpentier descubre en la ciudad de las columnas la cita, la traducción de los modelos (hispanos, franceses, italianos) y al constructor como intérprete.

Desde esta perspectiva la conceptualización del EsE contiene elementos tangenciales con lo que hoy día se define como arquitectura dialogal¹²

[...] aquella que pone en juego juntas formas que provienen de tradiciones diversas, achatadas en el tiempo y que no son percibidas en su historicidad.

¹⁰ Cf. Alejo Carpentier, *La ciudad de las columnas*. La Habana, 1980, p. 18.

¹¹ Cf. Erwin Walter Palm, *Los monumentos arquitectónicos de La Española*. Santo Domingo, Universidad de Santo Domingo, 1955.

¹² J. Compagnon, *Las cinco paradojas de la Modernidad*. Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 216.

Posiblemente los patrones de recepción del contexto de la época le concedieron a este ensayo contenido en *Tientos y diferencias* un valor literario, o explicaban cómo un escritor hacía literatura con la ciudad. No se percibió como una lectura diferente que desde la literatura superaba enfoques especializados.

74 Pero la ciudad de las columnas no es sólo el objeto de un texto ensayístico, es un escenario plurifuncional en la narrativa carpenteriana. Como vimos, diagrama el espacio dominante por el que se desplaza el Acosado y se constituye en escena del conflicto. Es el ámbito en el cual Enrique se auto-reconoce y opera como zona de oposición a la aristocrática barriada del Vedado en *La consagración de la primavera*. Sirve de telón de fondo para levantar los símbolos representativos del "primer magistrado" en *El recurso del método*. Se integra al sistema carpenteriano de lo real maravilloso en lo que tiene de insólito "una ciudad como La Habana, no hay ciudad en el mundo con tantas columnas [...] una ciudad que es emporio de columnas columna infinita".¹³

La afirmación de la ciudad expresada culturalmente no la concibe Carpentier como remedo de otras ciudades, sino para identificarla entre las múltiples ofertas simbólicas internacionales, pero desde las posiciones propias del ciudadano latinoamericano, con sus particularidades de hombre nacido en una insula volcada hacia la vegetación y el mar, punto neurálgico de multiplicidad de tendencias, estilos y culturas. Concibe la arquitectura y el urbanismo como actividades estéticas que no sólo crean valores espirituales sino que cumplen el encargo social con la fuerza impostergable de su verdadera dimensión ambiental y cultural.

¹³ Alejo Carpentier, *op. cit.*, p. 10.

La muerte de una erudición provincial, el drama de José Lezama Lima

Luis Bernal

Los intelectuales en América Latina así como los de otras regiones del planeta en vías de desarrollo, se han visto obligados a adquirir una cultura erudita y de alcances verdaderamente universales para ingresar a la élite cultural mundial. ¿A qué me refiero con esto?: quiero decir que para un intelectual perteneciente a las grandes metrópolis culturales y económicas del orbe, es suficiente abreviar solamente de la tradición cultural occidental o europea, a veces sólo nacional (en el caso de Francia, Alemania e Inglaterra, por ejemplo), para adquirir un sitio destacado a nivel mundial. Sin embargo, nuestros intelectuales se ven obligados a estudiar y a adentrarse en la cultura europea, además de la propia, y muy frecuentemente en la que es ajena a Occidente, como es el caso del Oriente o el Islam. Esto quiere decir que el soporte cultural de grandes escritores latinoamericanos como Borges, Paz, Cortázar, Fuentes o Vargas Llosa, es mucho más sofisticado que el de muchos escritores norteamericanos o europeos que, cuando atienden a las culturas de las zonas “periféricas” del orbe, no deja de ser con ese aire de explorador que penetra en las selvas del exotismo.

Traigo esto a relación porque José Lezama Lima es un claro ejemplo de esa solidez cultural universalista que ha caracterizado a muchos intelectuales de nuestra región. Lezama Lima posee, sin embargo, características que lo separan de aquellos literatos latinoamericanos que he mencionado, en el sentido de que él no experimentó el cosmopolitismo que también ha identificado a muchos de nuestros escritores. Lezama nunca salió de Cuba más que en una sola ocasión en la que fue casi obligado a viajar a México, estancia que además procuró que fuera lo más breve posible. No sólo no salió de Cuba, sino que la mayor parte de su vida vivió en la misma casa, caminó las mismas calles y frecuentó los mismos sitios de su entrañable Habana. Esto no impidió que su oficio lograra una calidad excepcional, pero sí propició que su literatura tuviera un tono y un estilo provincial que contrastaba de forma muy peculiar con la erudición enciclopédica que mostraba de manera constante a lo largo de sus escritos.

El marginalismo de Lezama provocó que su obra tuviera que ser ver-

daderamente “descubierta” por aquellos escritores de alcances multinacionales como Cortázar y Vargas Llosa. Un descubrimiento que además surgió cuando Lezama ya estaba en la etapa final de su vida. No obstante, ensayos de los autores antes citados y elogios a su poesía por parte de poetas como Octavio Paz, motivaron un interés europeo y norteamericano por la obra de Lezama, que le hubiera permitido trascender de la forma que ésta merecía y gozando él aún de vida. ¿Por qué no sucedió así?, porque el provincialismo de Lezama que lo ataba a su país, a su ciudad y a su barrio, hizo que el triunfo del Ejército Rebelde y la posterior radicalización del régimen castrista lo convirtieran en un intelectual cautivo, sometido a los atropellos a los que los gobiernos revolucionarios suelen someter a la vida cultural de sus países. Julio Cortázar, todavía en los años sesentas, atribuía el bloqueo intelectual que sufría Lezama Lima al bloqueo económico y político que Estados Unidos y la OEA habían impuesto a Cuba. Desafortunadamente, con el tiempo, veríamos que el peor bloqueo no sólo intelectual, sino físico y moral que sufrió Lezama Lima, se lo impuso el totalitarismo ideológico que comenzó a inundar al régimen revolucionario cubano, que además provocó que sus mejores promesas y realidades literarias tuvieran que huir al exilio para poder desarrollarse en el ambiente mínimo de libertad que requerían.

El control ideológico al que el gobierno castrista quiso someter a sus intelectuales puede consternar realmente a cualquiera que se detenga a estudiar los testimonios que estos escritores del exilio y otros testigos que lo vivieron han relatado y publicado. La narración que Jorge Edwards nos hace en *Persona non grata* de sus experiencias como diplomático chileno en La Habana, las remembranzas de Heberto Padilla en *La mala memoria*, las entrevistas a escritores en el exilio que recopila Nedda G. de Anhalt en *Rojo y naranja sobre rojo* y los ensayos de Cabrera Infante en *Mea Cuba*, son un buen material para darnos cuenta del grado de enajenación y de irracionalidad al que puede llegar el totalitarismo ideológico. La utopía devastadora que George Orwell nos expone en *1984* parece encontrar su “topos” entre las palmeras, la caña y la brisa templada del trópico. La vigilancia a que fue sometido el medio intelectual cubano a partir de 1961, año en el que Castro declara abiertamente el carácter socialista de la Revolución cubana y su credo marxista-leninista, provocó que incluso un hombre tan ajeno a los trajines políticos, como lo era Lezama Lima, se viera víctima de las intrigas y las acusaciones más inverosímiles en nombre de “¡La Revolución!”

En un famoso discurso que se difundió después con el título de “Palabras a los intelectuales”, a fines de 1961, Fidel Castro condenó a los mejores literatos y pensadores cubanos de entonces a vivir en la sumisión o en

el silencio, Lezama, escogió el silencio; el silencio público que es lo que cualquiera hubiera entendido después de esa pieza de retórica que Fidel les recetó. Nadie hubiera creído entonces que el silencio al que se estaban viendo orillados significaba silencio absoluto, total; es decir, también silencio privado, íntimo. ¿Por qué?, pues porque el aparato de la Seguridad del Estado sembró de alambres y micrófonos, cual hiedras invisibles, todos los sitios que frecuentaban los intelectuales más renombrados, y los no tan renombrados también. Así el Estado podría darse cuenta perfectamente de quiénes eran las mentes que podían representar una amenaza para él, y tal era la sutileza de los comisarios censuradores, que concluyeron que Lezama Lima padecía de “desviacionismo”. No obstante, el desviacionismo de Lezama no era ideológico ni político, porque no puede desviarse alguien de una ruta si ésta ni siquiera se ha transitado. Lezama no se enteró de que ya era comunista, no supo cuando comenzó a serlo, sin embargo se enteró que ya se había desviado y que había sido condenado a ser “no persona”. Así, literalmente, el gobierno y el partido declararon a Lezama, como “no persona”.

La paradoja trágica de Lezama es que el régimen comunista cubano comenzó a acusar también a sus escritores de “cosmopolitismo”, eso entonces era gravísimo: el nacionalismo de esos literatos estaba puesto en duda. En realidad a muchos de ellos no era falso acusarlos de cosmopolitas porque habían vivido parte de sus vidas en distintos países, especialmente europeos y se habían relacionado a su vez con esos ambientes intelectuales. La posibilidad de viajar y conocer otras tierras se las había dado el mismo gobierno cubano al enviarlos como diplomáticos a distintos lugares del orbe; eso fue un grave error del que el régimen castrista se percató a fines de 1961, o sea, que el enviar al extranjero a esos jóvenes y a veces no tan jóvenes intelectuales, había hecho que se contagiaran de esa grave enfermedad, el “cosmopolitismo”. Pero si alguien no padecía ese mal era Lezama, a él lo podrían haber acusado de cualquier cosa menos de eso. Y precisamente el no ser un cosmopolita, el no concebirse viviendo en un lugar ajeno a su calle de Trocadero en La Habana Vieja, fue lo que evitó que Lezama pudiera disfrutar en sus últimos años de libertad para escribir, y del reconocimiento al que era acreedor; peor aún: en su última década de vida, fue condenado a una forma tal de existencia que precipitó su muerte.

El desviacionismo del que quizá sí podía ser objeto Lezama de acusación fundamentada, era el de tipo sexual. Y esto es otro asunto que no deja ser digno de resaltar. La Revolución cubana además de muchas otras reivindicaciones de las que fue portadora, unas auténticas y otras que se le colgaron, se declaró como restauradora de los derechos de las minorías.

Como todo movimiento que intenta liberar a una sociedad o al menos liberalizarla, el castrismo se ostentaba como recuperador de los derechos de las minorías, aunque en realidad nada menores, como los negros y las mujeres. Sin embargo, con los homosexuales se aplicó una política de marginación, represión e incluso vejaciones físicas. Aquí enfrentamos otra paradoja. En las sociedades plurales o democráticas, los partidos políticos identificados como “progresistas” o de “izquierda”, tienen dentro de sus principales características la defensa irrestricta de la libertad de pensamiento, de religión, de concebir la moral, de respetar las costumbres, y de decisión en cuanto al uso del cuerpo y el ejercicio del sexo; por ello se les cataloga como “liberales”, y su contraparte serían quienes difieren con esto en mayor o menor grado, que serían los “conservadores”. En este sentido, y en otros también, la Revolución cubana fue ultraconservadora al tratar de imponer una moral puritana, “moral revolucionaria”, decían. Una moral que como todo conservadurismo que se respete no admite cuestionamientos, subjetivismos, laxitud, ambigüedad o desviación. La obsesión de unanimidad y uniformidad de las ideologías totalizadoras y sus consecuentes regímenes, no puede concebir excepciones y por tanto tiende de manera refleja a aplastar a todo lo que no se parezca a sus prefiguraciones. En algunos casos esto se traduce en “limpiezas étnicas” o en “holocaustos genocidas”, que no es el caso cubano, porque la ideologización que generó su revolución no implicaba prefiguraciones raciales, aunque desafortunadamente sí contenía prefiguraciones morales. La teoría del “nuevo hombre” del Che Guevara en este sentido fue particularmente dañina. Así, el homosexualismo de Lezama, mucho más literario que práctico además, implicaba un desviacionismo respecto a esa moral impoluta que debía caracterizar al “nuevo hombre” surgido de la Revolución.

Otra característica de Lezama que da gran atractivo y profundidad a su literatura era su catolicismo. En su portentosa novela *Paradiso*, Lezama recurre constantemente a personajes y tramas mitológicas de diversas culturas, pero en toda la narración finalmente hay un trasfondo católico. Desarrolla su novela sobre una red de referencias a la vida y al pensamiento de santos, frases evangélicas y citas de textos de los exponentes de la patrística cristiana. En este sentido, Lezama seguirá siendo un escritor único por su manera de entrelazar sus indudables preocupaciones católicas y su erudición sobre mitologías y religiones diversas, junto con reflexiones profundas acerca del homosexualismo; disertaciones ontológicas, todas adaptadas a una realidad definitivamente americana, cubana, provinciana y pueblerina. Y todo ello, desarrollado en el más prodigioso barroquismo.

Paradiso, su magna obra, es así uno de los más vivos ejemplos de lo barroco americano, una novela de sobreabundancia, que abrumba al lector y que demanda mucho por parte de él. Podríamos decir, en dado caso, que Lezama es un escritor para escritores, pues sólo quien goza de una cultura sólida, quien ha escudriñado en los misterios más hondos y secretos de la escritura, quien ha pasado por la tormentosa agonía que implica el dar vida a las palabras, puede valorar en su verdadera dimensión esta monumental novela.

Paradiso parece ser el relato de una vida en el paraíso original, aquel donde las cosas no tenían aún nombre y esperaban la invención del verbo que las nombraría; en ese sentido, en *Paradiso* los personajes parecen inventar el lenguaje a través de la novela, hablan como no se habla. Hablar es la trama de la obra, la expresión oral, los monólogos, las reflexiones filosóficas, las citas eruditas, las metáforas interminables, las alucinaciones agobiantes, todo ello son los verdaderos personajes de la novela; no importa quién lo dijo, o por qué, sino qué se dijo y cómo y cuánto se dijo. Las palabras terminan siendo los personajes, terminan cosificándose y la verdadera trama acaba siendo el intento de ordenar, por medio de las palabras, un desorden esencial que permea a la novela, un desorden que es caos, el caos original, de donde surge la creación. Pero por otra parte, *Paradiso* también es el edén, porque es el lugar donde todos son verdaderamente iguales; en el paraíso de todas las religiones y literaturas las diferencias y las jerarquías se borran para vivir en una armonía total de igualdad. Así, *Paradiso* iguala a sus protagonistas también por medio del lenguaje. Todos hablan con una sofisticación y una erudición que envidiaría el más afamado literato. Todos sus personajes se expresan de esa misma forma, desde las sirvientas, la nodriza, la cocinera, la abuela, hasta el Coronel, José Cemi, Fronesis o Foción.

El paraíso que José Lezama Lima nos expone en su novela, es una ironía tal vez intencionada, tal vez inconsciente, tal vez casual, con respecto a la forma de vida que se estaba implantando en Cuba en esos años —los sesentas— durante los que escribió esta novela. Era una sociedad donde se quería implantar la igualdad a toda costa, una igualdad impuesta desde el Estado. La igualdad pretendida por el régimen era según los términos de la ideología que abanderaba, igualdad social, es decir, igualdad en cuanto a las condiciones materiales de vida y a las oportunidades para desarrollarse como individuo. Pero esa igualdad, para ser implantada tendría que pasar primero por la igualdad ideológica y moral. Es decir, según Castro y el Che Guevara, sólo en una sociedad con hombres de ideas iguales y de moralidad igual, podría darse una sociedad materialmente igual. En principio el razonamiento no parece ser errado, el fatal error era pensar que se

podían reproducir y duplicar tanto la moral como las ideas de los individuos. La más ingenua sensibilidad entendería que ello es imposible, pero para los dogmas totalizadores no hay hechos o realidades que no puedan ser modificados con tal de que encajen en sus presupuestos ideológicos.

Hombre nuevo y viejos hombres en la Revolución cubana

Enrique Camacho Navarro

I

La Revolución cubana muestra en los últimos tiempos una agudización de las contradicciones que se han generado dentro del sistema. Dentro de las razones que explican tal manifestación, sin duda sobresale la originada por la crisis económica en la que juega un papel importante el bloqueo estadounidense. Sin embargo, llama la atención aquella sustentada en la rigidez de un partido monolítico que ha significado un acecho constante para muchos de los integrantes de la sociedad cubana.

El predominio de un régimen monolítico que interfiere los mecanismos de expresión, parapetado en una supuesta defensa contra quienes quieran desvirtuar los avances de la revolución, provoca un mayor endurecimiento del sistema.

Una institucionalización que desacredita todo intento de inconformidad social, que asegura la casi inexistencia de sectores nacionales críticos del proceso, que limita las opciones no oficiales dentro de la política y dentro de los medios de comunicación, y que también repercute dentro del desarrollo cultural de su población, crea una situación que obliga a una búsqueda de alternativas que posibiliten la libre manifestación.

La literatura, por medio del uso de la ficción, en donde puede detectarse la presentación de una realidad, convierte a la obra literaria en seno de inconformidades, en terreno de proclamas, condenas o solicitudes de auxilio. Pasa a ser una vía que logra dar salida a toda una gama de expresiones censurables por quienes detentan el poder.

Desde los inicios del proceso revolucionario, la conformación de grupos críticos al régimen se alimentó con la presencia de aquellos escritores que vivían cotidianamente los problemas que se fueron formando con la censura. Cuando ellos chocaron con las peticiones que emanaban de la dirección política, consistentes en "asumir un papel revolucionario" a través de una creación artística que fuera apologética del sistema, y se negaron a jugar un papel que consideraban lejos del que les dictaba la razón, de inmediato fueron tachados como inconformes sociales. Su presencia dentro de la oposición es sumamente importante en cuanto que son quizás el

único vocero que ha dejado huella de los desengaños de los pobladores de la isla. La posibilidad que durante los primeros años tuvieron para publicar sus interpretaciones, aunque sea literarias, del proceso cubano, así como la posibilidad de mantener contactos ya sea directa o indirectamente con el exterior, son elementos que les permiten tener una posición fundamental dentro de la disidencia que comparten junto con otros opositores políticos, quienes, a diferencia de los últimos años de cierta apertura, en la mayoría de los más de treinta años de castrismo han tenido pocas oportunidades para dar a conocer sus planteamientos. Básicamente es a través de las obras literarias donde se pueden encontrar muestras de los sentimientos de desesperanza, de furia, y hasta de deseos de venganza que en diferentes sectores sociales se han formado bajo el régimen de Fidel Castro.

Al enfrentarse a la inconformidad manifestada a través de la literatura, el régimen cubano, en contradicción con su propuesta de libertad, igualdad y justicia, intentó salir victorioso del combate mediante una marginación de quienes no estaban con la revolución. El ideal guevarista del Hombre Nuevo le permitió imponer como necesaria una forzada alienación de ellos, o bien su aniquilación dentro del proyecto social. Cuando una obra se creía fuera de los dictados gubernamentales su autor era llevado al área de la disidencia.

Ser un escritor que cuestionaba al sistema era una situación en suma riesgosa. Pero además de ello, su condición era mucho más grave cuando se le señalaba como homosexual. El mismo ideal del Hombre Nuevo le ubicaba en un estado de doble desgracia.

La coincidencia de que durante los primeros años de la revolución la vida cultural estuviera manejada por una intelectualidad vinculada con la práctica homosexual, además de que dentro de ella se desarrollara una tendencia crítica hacia el proceso, posibilitó que el régimen lanzara su persecución en contra de estos opositores, justificándose detrás de la inaceptabilidad que la revolución daba a quienes tuvieran esa tendencia sexual, misma que se toma como un vicio del capitalismo y que, por lo tanto, es condenable.

Para tratar el asunto, en este trabajo primero se presentará un panorama de cómo desde el Estado se estructura la política que norma el comportamiento que el intelectual debe asumir durante el proceso revolucionario. Luego se llevará a cabo un seguimiento, a través de un recorrido literario, de la trayectoria de esa disidencia homosexual que se suma al ámbito de marginalidad existente en Cuba.

Ubicar la atención en el caso de escritores homosexuales nace por un interés particular de manejarlos como representantes, como símbolo,

como imagen identificada con todo un grupo mucho más amplio en el que pueden incorporarse a los católicos, a los opositores que promueven la diversidad de partidos políticos, a los defensores de los derechos humanos, entre los sectores más representativos que desde el interior del país luchan por una modificación de los lineamientos de mano dura del castriismo, y a los que en conjunto se les toma oficialmente como "contrarrevolucionarios".

II

Al lograrse el triunfo de los combatientes guerrilleros, encabezados por Fidel Castro y Ernesto Guevara, se inició para el país caribeño un nuevo periodo, un tiempo nuevo que suponía la promesa de un cambio para el mejoramiento de la situación de pobreza, de desarrollo desigual y opresión que se vivía desde la separación política con España y que perduró hasta la etapa en la que predominó la presencia del dictador Fulgencio Batista.

Ya dentro de la fase revolucionaria en donde se anuncia el carácter socialista del proceso (16 de abril de 1961) aparece dentro del discurso político de la dirigencia un símbolo de lo que ese prefigurado nuevo cambio requería para ver cristalizados sus avances, su desarrollo, el crecimiento de su propia época; un elemento que sirviera de indicador del ritmo con el cual avanzaba el proyecto revolucionario.

El nuevo objetivo se representaba con el ideal del denominado Hombre Nuevo. Se trataba de un símbolo que había sido creado desde la cúpula política del nuevo gobierno, donde desde ese momento se empezaba a conformar el cimiento del régimen que ahora, para muchos, ha llegado a caer dentro de una definición de dictadura. Se le presentaba como un ideal que resultaba de la voluntad popular; sin embargo, no hay que olvidar que ésta se encontró entonces encabezada por una élite revolucionaria que marcaría las pautas.

Tradicionalmente los despotismos han justificado su ejercicio de control político en nombre del pueblo, por considerar a éste incapaz, momentáneamente, de ejercer en forma responsable su soberanía política. Los argumentos de minoría de edad o de inexperiencia son ampliamente conocidos. Mientras el pueblo no madure y sepa distinguir sus verdaderos intereses, el gobierno asume la función de guardián y guía de los auténticos intereses populares.¹

¹ Ignacio Sosa y Martín López Ávalos, *Cuba: de la utopía al desencanto*. México, Centro de Estudios e Investigación para el Desarrollo Social, 1993, p. 8.

Asumir la representatividad del sentir popular, de tener que marcar las metas mientras que el colectivo alcanza su capacidad de formulación de propuestas revolucionarias, es una actitud que se encuentra en los escritos de los líderes cubanos como Guevara y Castro. En *El socialismo y el hombre en Cuba*,² el “Che” afirmaba que era necesario hacer al Hombre Nuevo para construir el comunismo, para lograr la “más importante ambición revolucionaria que es ver al hombre liberado de su enajenación”. Se luchaba contra la consideración del hombre como mercancía, y por formar al hombre que trabajaría por un deber social y no por estar sometido a un proceso de explotación impulsado por el sistema capitalista. Aunque al escribir esas líneas, en marzo de 1965, el inolvidable guerrillero apuntaba que la creación de ese hombre del siglo XXI era “una aspiración subjetiva y no sistematizada”, ésta se convirtió sin duda en uno de los ideales revolucionarios más significativos. Guevara proponía romper la trayectoria seguida por los hombres que han marchado durante los siglos XIX y XX con “morboso y decadente” paso dentro del capitalismo, en una ruta en la cual la meta individual es alcanzada gracias al fracaso de otros y que él define como una “carrera de lobos”, precisamente en alusión a la idea de que dentro del capitalismo el hombre se desarrolla gracias a la victoria que alcanza en la lucha que mantiene con sus semejantes. Así, con estos planteamientos, el proceso de liberación de la isla justificó una necesidad de reprimir a aquellos “lobos”, quienes eran tomados como enemigos de la revolución.

Años después, y muerto Guevara, Fidel Castro continuaba su preocupación porque el Hombre Nuevo fuera formándose lejos de los instintos nocivos del “lobo”. En marzo de 1968 decía:

No podemos permitir ni fomentar actitudes egoístas entre los hombres si no queremos que los guíe el instinto del egoísmo, de la individualidad... el del lobo... el de la bestialidad. El concepto de socialismo y comunismo, el concepto de una sociedad mejor, implica un hombre ajeno a dichos sentimientos; un hombre que ha vencido tales sentimientos a cualquier costo.³

Entre los instintos contra los que se tendría que luchar sobresalen la usura, la codicia, la sensualidad, la holgazanería, la prostitución y la ho-

² El texto íntegro se puede encontrar en: Ernesto Guevara, *Obra revolucionaria*. 9a. ed. México, Era, 1980, pp. 627-639. (El hombre y su tiempo)

³ Fidel Castro, *Discurso del 13 de marzo de 1968*, citado en Peter Marshall, *Cuba, ¿rompiendo cadenas?* Trad. de Alfredo Ocampo Rivera. México, Diana, 1991, p. 190.

mosexualidad, resabios del tiempo antiguo. El "lobo" simboliza al individuo carente de un compromiso social, insensible, indiferente ante la brutalidad capitalista. Es contraparte del Hombre Nuevo, sujeto en el que deberá recaer la responsabilidad de avanzar hacia una nueva sociedad. .

Se impulsó una campaña tendiente a inculcar valores morales socialistas como apoyo para la creación del Hombre Nuevo. Ante tal deber es que "Fidel Castro lanzó a la mayoría contra los homosexuales, sospechosos y manifiestamente disconformes por su propia existencia",⁴ incitación también fomentada por Guevara.

La marginación dentro del sistema político cubano, distinción negativa dirigida hacia ciertos grupos sociales, permite hablar de la existencia de fallas que entorpecen su compromiso de alcanzar la justicia social, ya que desdén la existencia de una desigualdad política, cultural, moral y física dentro de su entorno.

III

Afloraron rasgos de desigualdad, injusticia y libertad ausente en una experiencia que anunciaba una liberación total, plena. Para apreciar los contrastes que había entre la realidad y la utopía de la época, vale la pena presentar el caso de Virgilio Piñera (Cárdenas, 1912-La Habana, 1979) quien es un personaje que participa durante la etapa de diferencias entre la intelectualidad cubana y los políticos posrevolucionarios. Su producción pretendió, mientras pudo, incitar a la reflexión sobre los mecanismos de control que puso en marcha el castrismo.

En su obra teatral *Dos viejos pánicos*, premiada por la Casa de las Américas en 1968, la trama se desarrolla alrededor de un juego en el que los personajes se suponían muertos, ya que con tal actitud habría la posibilidad de poder decir y hacer lo que se quisiera, sin temor alguno a cualquier consecuencia. Perder el miedo a decir lo que sea es fundamental en los diálogos del texto, ya que sin ese temor brota la verdad. La presencia del miedo es tomada como una inducción a la mentira.

Los incisivos comentarios de los personajes del guión no son otra cosa que la acusación a un sistema represivo.

TOTA. Vean acá, ¿lo que tú quieres decir es que todo el mundo tiene miedo?

⁴ Jans Mayer, *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Trad. de Juan de Churruca. Madrid, Taurus, 1982, p. 272.

TABO. Bueno, no exactamente. No, no creo que todo el mundo tenga miedo, porque entonces no habría miedosos. Tiene que haber gente que meta miedo.

TOTA. ¿Y no será que la gente que mete miedo es porque también tiene miedo?

TABO. Puede ser como dices, pero eso no cambia las cosas. De un lado están los miedosos que meten miedo y del otro los miedosos que se dejan meter miedo.⁵

Muy comprensible era la desesperación que Piñera dio a sus diálogos, cuando se sabe que el propio inspirador de la idea del Hombre Nuevo había posado su mirada crítica en la personalidad del cuentista, novelista y dramaturgo.

Estando en Bruselas en exilio oficial —escribe Guillermo Cabrera Infante— supe que Virgilio había sufrido un ataque más del machismo como manifestación política. De visita en la embajada cubana en Argelia el Che Guevara, buscando entre los libros de la exigua biblioteca argelina, el argentino encontró el *Teatro completo* de Virgilio, editado por Ediciones R. Lo sacó como para hojearlo pero lo que hizo fue dirigirse al embajador, un comandante menor, con una frase agria: “¡Cómo tienes el libro de este maricón en la embajada!” —y sin decir más lanzó el tomo al otro extremo del cuarto, estrellándolo contra la pared como un huevo hueru que era purulento, virulento. El embajador se excusó de su lapso mientras echaba el libro al cesto de la basura.⁶

Pese a conocer tal episodio, Piñera se negó a soportar la posible lejanía de La Habana, aun aceptando cualquier contrariedad. En 1971, luego de las declaraciones vertidas durante la celebración del Primer Congreso de Educación y Cultura, las cuales tachaban como inaceptables a los homosexuales, Virgilio Piñera, como muchos más, se sumieron en la condición de marginalidad, es decir, de inexistencia, de la que sólo salieron al morir o de la que se van liberando apenas en los últimos años, gracias a la presión interna y externa que poco a poco suaviza la tensión con la que el gobierno cubano sometió durante largo tiempo a la disidencia.

Para defender la revolución y combatir la ideología y la moral burguesas, se llegó a optar por el inmovilismo del unipartidismo. Para las juventudes comunistas, como un ejemplo de cómo se edificaba el monolito estatal cubano, según se afirmó en el II Congreso de la UJC: “Ninguna alternativa

⁵ Virgilio Piñera, *Dos viejos pánicos*. La Habana, Casa de las Américas, 1968, p. 45.

⁶ Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba*. México, Vuelta, 1993, p. 437.

mediatizada, reformista, 'tercerista' o desarrollista, por muy bello que sea su ropaje, ofrece soluciones de fondo, y sólo tiende a frenar la revolución, a desvirtuarla, a convertirla en una caricatura".⁷ No se dejaba una opción mínima, ni en cualquier frente, a la separación de la línea requerida por la revolución.

IV

Luego de presentar el panorama en que vivía la intelectualidad que tendía a la crítica, se puede pasar al análisis de algunas obras que muestran que la literatura se convierte en esa salida de escape por donde se emana la presión que ha provocado el propio Estado cubano. Obras que también muestran algunos otros aspectos de las condiciones enfrentadas por la disidencia.

Aquí destaca el libro ganador del premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional, intitulado *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990).⁸ Su autor, el cubano Senel Paz, pese a que aborda el tema de la inconformidad política, de la inestabilidad ideológica, con la homosexualidad como eje rector de su obra, identifica a los homosexuales con otros marginados cubanos, ya que tienen en común el que conforman un sector extraño dentro de la sociedad que se quiere establecer, aquella en donde sólo exista el Hombre Nuevo.

Senel Paz trata en su obra la presencia de la homosexualidad dentro de la revolución. En torno a ese fenómeno girará la totalidad de la trama. Se habla de un problema, desde la óptica de la dirigencia revolucionaria, que debería de ser salvado si quería alcanzarse la propuesta guevarista. Su presencia no era nada nuevo dentro de situaciones experimentadas por grupos políticos de izquierda. La actitud impuesta en los últimos días de Stalin contra las actividades homosexuales son una referencia que sirve de ejemplo para mostrar que la filiación sodomítica era en todo momento y en todas partes un valioso argumento de polémica.⁹ Los personajes centrales son David, un miembro activo de la Unión de Jóvenes Comunistas, y Diego, un homosexual católico, y por lo tanto disidente, que promovía a su modo el desarrollo revolucionario.

⁷ Llamamiento del Segundo Congreso de la Unión de Jóvenes Comunistas a la Juventud de América Latina, en *Memorias del II Congreso de la UJC*. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1974, pp. 48-56. También en *Análisis del Segundo Congreso de la Unión...*, por la CECS, en su décimo octavo periodo de sesiones ordinarias, 1972, Washington, Unión Pana..., 1972, pp. 17-30.

⁸ Senel Paz, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. México, Era, 1991.

⁹ Jans Mayer, *op. cit.*, p. 169.

Senel Paz aprovechó su texto para dar una idea propia sobre la homosexualidad. Entra así en una actitud opuesta a la que adoptaba la revolución hacia quienes eran tomados como elementos nocivos a la sociedad, ya fueran homosexuales, liberales, católicos, etcétera. En sí, hacia quienes se ligaban con la presencia capitalista.

Actualmente se vive una situación muy diferente a la acontecida en los primeros años de la revolución. Existía entonces un conflicto enorme, mucho más profundo al que existe ahora, entre el ideal revolucionario y la existencia de homosexuales. La persecución a los homosexuales ya no es notoria. Hoy en día no es difícil toparse con numerosos grupos de homosexuales caminando en los puntos más céntricos y concurridos de La Habana. Sin embargo, al chocar con la moralidad socialista, es impensable su incorporación al Partido Comunista. Por lo que toca al pasado, la existencia de la homosexualidad se identificaba con los males que provocaba un mundo superfluo, lleno de vicios sociales, como era tomado el mundo dominado por el capitalismo. Nunca se debió pensar en la incongruencia que podía existir entre quienes no practicaban una vida heterosexual y quienes sentían, igual que otro cualquiera, un compromiso con la revolución. Esta actitud también es compartida por el autor, ya que en su obra otorga a David la palabra y una forma de comportamiento que tienden a mostrar la existencia de importantes valores humanos, revolucionarios, en Diego, aun a pesar de ser homosexual.

V

El buen revolucionario —individuo en proceso de formarse como Hombre Nuevo— debería poseer una indudable capacidad de crítica. Por lo que sería impensable que siempre debiera actuar de manera apegada a los dictados de una persona o un sistema. Sin duda se le posibilitaría reconocer la calidad de un buen escritor, pese a la postura política que mantuviera. Su interés, al momento de verse limitado por las circunstancias, puede acentuarse y llevarle a aceptar la provocación a pesar de tratarse de un libro marcado por la censura. Los escritores en Cuba, como seguramente lo vivió y vive Senel Paz, deben experimentar esa sensación de pensar y actuar basados en la razón. Pero, al verse sometidos a una lealtad con el sistema, finalmente tendrán que rectificar. La otra alternativa es la incorporación a la disidencia.

La intención de Diego-lobo por buscar y conocer a David permite explicar cuál es la relación de la obra con lo que significa el Hombre Nuevo en Cuba. David simboliza a aquel hombre que lograría imponerse al hombre

falso, acostumbrado a las comodidades del consumismo, interesado por la obtención de riqueza, en suma, movido por la promoción de un sistema en donde se posibilitara la explotación del hombre por el hombre. Diego encontraba, o quería encontrar, en David una prueba de la existencia de la personalización de la bondad, de la convicción, del respeto al hombre, del luchador incansable, del revolucionario. Como apoyo a esta idea se encuentra la parte en que el propio David describe ante Diego su comportamiento silencioso, de ensimismamiento, de falta de iniciativa, de hombre débil incapacitado para discutir sobre sus vivencias en Cuba-bosque.

Realmente le sorprendía y le dolía equivocarse conmigo. Yo era su última carta, el último que le quedaba por probar antes de decidir que todo era una mierda y que Dios se había equivocado y Carlos Marx mucho más, que eso del hombre nuevo, en quien él depositaba tantas esperanzas, no era más que poesía, una burla, propaganda socialista, porque si había algún hombre nuevo en La Habana no podía ser uno de esos forzudos y bellísimos de los Comandos Especiales, sino alguien como yo, capaz de hacer el ridículo, y él se lo tenía que topar un día y llevarlo a la guarida (su apartamento), brindarle té y conversar; carajo, conversar, no siempre estaba pensando en lo mismo, como me explicaría en otra de sus peroratas.¹⁰

Para el "inadaptado" la existencia de ese "Hombre Nuevo" es una preocupación central en tanto que su premisa podría ratificar que se había luchado con sentido en la búsqueda por concretar un ideal. Pese a ser marginado del proceso, Diego muestra que había confiado en la revolución, una revolución que "tiene cosas buenas", a pesar de haber experimentado en carne propia otras malas y de haberse salido de la línea marcada, sin duda, desde un nivel superior de la estructura política.

No obstante, a fin de cuentas Diego parece confirmar la inexistencia de lo prometido. Su desilusión aumentaba al advertir que ni siquiera podía hablar con los supuestos Hombres Nuevos acerca del proceso revolucionario.

Me gustaría discutirlo —diría—, que me oyeran, que me explicaran. Estoy dispuesto a razonar, a cambiar de opinión. Pero nunca he podido hablar con un revolucionario. Ustedes sólo hablan con ustedes.¹¹

¹⁰ Senel Paz, *op. cit.*, p. 27.

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

Las posibilidades brindadas por la revolución no justifican el limitar un diálogo que puede ser verdaderamente constructivo. Todo cubano debe contar con la posibilidad de reflexionar sin límites y sin el temor de que se le pueda recriminar por haber disfrutado algunos de esos beneficios del cambio. La revolución se contradice al buscar la formación de un Hombre Nuevo, de un hombre con razón, pensante, capaz de mantener una postura crítica hacia su entorno. Propone un Hombre Nuevo y luego lo limita al darse cuenta que se ha convertido en un peligro para el propio sistema que tanto le ha brindado.

Se discrimina de la participación revolucionaria a aquellos miembros de la sociedad que no se ajustan a lo previamente establecido, sin pensar que ellos mismos pueden, en una relación dialéctica que se encamine hacia una conciencia política, mantenerse sin desviación en la realización de sus trabajos, de sus ideales y metas dentro de la revolución. Arbitrariamente se les puede acusar de traidores a la patria, a lo que ellos responden, por medio de Diego: "No señor, somos tan patriotas y firmes como cualquiera". La cubanía irá por delante de todo.

Diego, como homosexual, podría entonces interpretar a, o ser identificado con, muchos de los sectores marginados del proceso revolucionario cubano. Es indudable que dentro de estos grupos permanecen individuos con verdadera preocupación por los acontecimientos y el desarrollo de su país, quienes intentan modificar de manera positiva las rígidas estructuras formadas alrededor del pensamiento de Castro.

Al ser entrevistado Senel Paz, debido al éxito de la puesta en cine de su obra, ratifica tal percepción. Al preguntársele sobre quién y qué es el blanco de su crítica, responde que su relato...

Nos critica, critica a los cubanos. Creo que critica la intolerancia y la falta de espacio para reconocer la diversidad del comportamiento humano. Pienso que trata de aportar la posibilidad de la libre reflexión común dentro del contexto cubano; hacer ver que es posible, que se puede decir de una manera compleja un asunto que parecía o que se suponía que no se podía discutir entre nosotros. Ésa es una de las razones de su éxito.¹²

Sin duda las condiciones tienden a cambiar. No obstante, y a pesar de que reflexionar sobre estos problemas sea motivo de ser acusados como "intelectuales oportunistas", aceptar la existencia y promover el conocimiento de aquel periodo en el que existió una profunda actitud monolítica estatal ante las minorías, así como evaluar esa "fase dogmática", han con-

¹² Entrevista a Senel Paz, en *La Jornada*, martes 15 de marzo de 1994, p. 25.

tribuido a que haya una modificación en el sistema. Repensar situaciones de un pasado cercano no es falta de "actualización", sino una necesidad de recrear las interpretaciones sobre el caso y de verificar las características de los cambios.¹³ Actitud que, a fin de cuentas, ha contribuido con responsabilidad a impulsar desde fuera del Estado la mínima, pero importante, apertura que se da en Cuba.

¹³ Véase la entrevista a Heinz Dieterich Steffan, en *La Jornada*, martes 15 de marzo de 1994, p. 26. Dieterich afirma que la "fase dogmática" está superada y que, por lo tanto, criticar la política del Estado frente a las minorías podría significar ignorancia.

Ensayo vario



José Ángel Valente: poeta de la inminencia

Julian Palley

Somos el borrador de un texto
que nunca será pasado en limpio.

Roberto Juarroz

La poesía de Jorge Guillén, en algunos de los poemas claves de *Cántico*, nos ofrece una visión de la plenitud, de la perfección y *stasis* de un mundo redondeado, como, por ejemplo, en “Las doce en el reloj”:

...Era yo
Centro en aquel instante
De tanto alrededor,
Quien lo veía todo
Completo para un dios.

o incluso en un poema como “Estatua ecuestre,” donde hay un afán de movimiento frenado:

Porque voy en un corcel
A la maravilla fiel:
Inmóvil con todo brío.

En cambio, la visión de Valente es la de la inminencia, del hacerse o el llegar-a-ser, un movimiento hacia una meta todavía no percibida claramente, o en los últimos poemas, del deshacerse, de la descomposición. Esta visión corresponde, en el lenguaje, a las teorías deconstructivistas de Derrida y otros, en que el significado, respecto al significante, siempre se encuentra en un estado de transición, de inminencia, de movimiento: *la différance*. Además, este hacerse o deshacerse, continuamente, comparte la visión del mundo de Antoni Tàpies, un pintor admirado por Valente, de quien ha dicho un crítico: “El proceso de la erosión es lo único que merece interés, la constancia de lo semi-completo y lo incompleto de las cosas”.¹

¹ Vera Linhartová (*Tàpies*, New York y Hamburg, 1972, p. 13): “The process of eros-

Quisiera trazar algunos ejemplos de este hacerse, devenir o deshacerse —quizá la esencia de su arte— en la obra reciente de Valente, escrita de 1979 a 1989, recogida en su libro *Material memoria* (1992).² Sin embargo, en su libro anterior (*Interior con figuras*, 1973-1976)³ hay poemas que ya anuncian este afán de captar lo inacabado, el movimiento hacia o desde una meta indistinta, que el autor define, en su epígrafe a *Punto cero*, como el lenguaje llevado “al punto cero, al punto de la infinita, de la infinita libertad”. En el poema que introduce *Interior con figuras*, “Territorio,” el hablante establece su poética:

Ahora entramos en la penetración
 en el reverso incisivo
 de cuanto infinitamente se divide...
 ...en la partición indolorosa de la célula
 en el revés de la pupila
 en la extremidad terminal de la materia
 o en su solo comienzo.

El proceso del lenguaje —y de la poesía— entonces corresponde a la base biológica de la vida, la división de la célula.

Procede sola de la noche
 la noche como de la duración lo interminable,...
 o como de lo informe viene hasta la luz
 el limo original de lo viviente.

El hablante describe un movimiento interminable e indeterminado. El arte, el poema (“el canto” como le gusta denominarlo Valente) sólo puede captarse en su duración, en su llegar-a-ser.

erosion alone is worthy of interest, the constancy of the semi-complete and incomplete things”. Y Valente cita a Berenson, respecto a Leonardo da Vinci: “De ahí que raramente los terminase. Es esa dinámica de perpetua apertura —inacabamiento— hacia una perfección que se sitúa siempre un poco más allá de sí misma uno, de los elementos de la radical modernidad de Leonardo” (*Variaciones sobre el pájaro y la red*. Barcelona, Tusquets, 1991, p. 159).

² José Ángel Valente, *Material memoria* (1979-89). Madrid, Alianza, 1992. Las citas entre paréntesis remiten a esta edición. Decidí no incluir, en esta discusión, el último libro de poesía de Valente, *No amanece el cantor* (Barcelona, Tusquets, 1992), porque me parece que con este libro empieza una nueva vertiente en su obra.

³ En *Punto cero*. Barcelona, Seix Barral, 1980. Las citas precedidas de PC remiten a esta edición.

"Arietta, opus 111", del mismo libro, comienza: "Forma / (en lo infinitamente abierto hacia lo informe)". En esta meditación sobre un movimiento de una sonata de Beethoven,

el movimiento iguala a la quietud
y la piedra solar
a lo perpetuamente alzado y destruido.

Valente ve en la música "el agua antenatal que envuelve / la forma indecifrable..." (PC, 446). En esta visión heracletiana del ser, el hablante afirma la "constante mutabilidad de la materia",⁴ y además, en libros posteriores, describirá el ser como fuego, como incandescencia, otro motivo del filósofo de Éfeso. En "En el recinto sellado de este sueño" (PC, 454), un poema en que vuelve a aparecer el ángel, figura ubicua en sus primeros libros,⁵ el hablante compara el flujo informe al "ala de un ángel / abriéndose en el seno de la sombra", "o el súbito encuentro / del ave con su vuelo," alusión metafórica a las aguas heraclitianas "...que nos hacen nacer y nos anegan".

Materia memorable aparece al final de *Punto cero*, con la fechas de 1973-1976. El mismo libro forma el comienzo de *Material memoria* (1979-1989), con las fechas adelantadas, aparentemente sin otro cambio que la adición de la sección titulada "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies". El poema "Palabra" nos describe la

Luz,
donde aún no forma
su innumerable rostro lo visible.

Lo informe, o más bien el proceso de llegar-a-ser, toma el aspecto del ángel en el poema con ese título. Aquí el hablante se dirige al ángel:

Vuelvo a encontrarte en la precisa línea
desde la que la noche retrocede.

El ángel había sido un símbolo polisémico desde los primeros libros de *Punto cero*, pero en el fondo representaba el otro yo del hablante, con

⁴ Pequeño Larousse. México, 1985, p. 1344.

⁵ Véase mi artículo "El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente", en Claudio Rodríguez Fer, *José Ángel Valente*. Madrid, Taurus, 1992, pp. 312-330. También en inglés, "The Angel and the Self in the Poetry of José Ángel Valente", en *Hispanic Review*, núm. 55: 1, Winter 1987, pp. 59-76.

quien luchaba (recordando la lucha bíblica de Jacobo y el ángel) en su intento de auto-conocimiento. Como he escrito anteriormente sobre este poema, "De nuevo, el ángel puede ser un proyectado, aún informe, yo literario, todavía 'indistinto', todavía invisible, con el que ha estado luchando desde los poemas de *A modo de esperanza*".⁶ Este ángel es "el señor de lo indistinto", imagen informe sólo vislumbrada "en el extremo límite": su aparición y desaparición, su ir y venir ocurren en una niebla difusa.

"Los cinco fragmentos para Antoni Tàpies" sugieren una teoría de la creación artística, teoría no muy distante de la vía mística de san Juan de la Cruz o de Miguel Molinos. Se trata de crear un espacio vacío, "estado de no-acción, de no interferencia, de atención suprema a los movimientos del universo" (14). Como el místico espera la presencia inminente de Dios en el alma, en la nada deseada, el poeta espera, de fuentes desconocidas, el don del poema o del cuadro. La creación requiere el estado del no-ser, del vacío. Valente nos habla del "enigma de la inmaterialidad de la materia" (46). Si no me equivoco, esta frase se refiere al vacío que espera la entrada de la materia: el poema, el cuadro.

Tres lecciones de tinieblas es una meditación lírica sobre catorce letras del alfabeto hebreo, relacionadas, según el autor, a las lecciones musicales de Couperin. La letras hebreas tienen un valor simbólico, no sólo fonético; cada letra se refiere a una cosa, por ejemplo, "beta" es casa, "yod" es la mano, lo que apunta a los orígenes ideográficos de la escritura. El poeta construye una serie de resonancias alrededor de las letras, y en cada caso hay una inminencia, una expectación de la creación. Primero, la Álef, el comienzo, la nada (la Álef es la única letra que no tiene un valor fonético: es la ausencia): "El punto donde comienza la respiración" (53). En la Bet, el "hálito fecunda al humus: se despiertan, como de sí, las formas". La Zayin "tenía ante sí lo posible abierto a lo posible y lo imposible". Sobre la Jhet: "Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre... el flujo de lo oscuro que sube en oleadas" (63). La Caf (la palma de la mano) es "la oscura espera de la luz" (68). La Mem (agua): "El que espera entrar en el nombre ha de velar nocturno a la orillas de la sola quietud: las aguas" (70). El agua, el mar, es el origen que genera la vida. El mismo autor comenta: "Pueden leerse como... canto de la germinación y del origen o de la vida como inminencia y proximidad" (74).

Mandorla (título del siguiente libro de Valente): almendra, símbolo de la unión, de la cópula, del sexo femenino, pero también con raíces en la iconografía cristiana, la aureola de luz que envuelve, en el medioevo, la figura de Cristo, y después, la de la Virgen. Es la palma de la mano, cóncava, que

⁶ En Claudio Rodríguez Fer, *op. cit.*, p. 330.

envuelve, como aureola, la caricia, la piel. La unión sexual y la trascendencia mística: "Me entraste al fondo de tu noche ebrio / de claridad" (81). Los temas se enlazan con la primera parte de libro: el acto sexual y la experiencia mística. El conocimiento sexual también nos lleva a los últimos misterios.

Pero también lo inacabable, lo inminente, está implicado en esta experiencia:

El espacio que sólo se divide en gérmenes de gérmenes de gérmenes. El tiempo que empieza apenas a durar. El movimiento que ya está consumado en esta mano inmóvil y tendida al arqueado lomo del animal en el que tiene forma, no fraguada aún la forma, la caricia... No media el tiempo sino la interminable duración del deseo entre la palma y el suave descenso a tu vientre ("Espacio").

El acto sexual, el amor, parece interminable. Se difiere, cuanto sea posible, la consumación.

En "Umbral" (en la segunda parte de *Mandorla*) el hablante contempla una fotografía de sí mismo, tomada cuando era niño. Está "vestido de blanco", quizá para una ceremonia religiosa. "Una gran onda larga en la fotografía / que el tiempo ha demudado / cae / sobre mi frente". La foto, modificada por el tiempo, resucita ese momento de su niñez, en que la mano amante de la madre arreglaba su cabellera. El poema termina: "tú me tiendes la rama dorada. / Pongo mi pie desnudo en el umbral, hacia un futuro desconocido, inminente".

En el "Yom Kippur", el día de la expiación y del perdón judío, todo deber renacer, empezar de nuevo, hacia un futuro limpio de pecado:

Desciende tú hacia el aire
de este día lustral
con pie ligero como
si aún no fuera imposible
nacer.

Una nueva vida se abre al hablante tras el umbral del día.

Los ocho poemas de la tercera parte de *Mandorla* giran en torno al hecho de escribir; son ejemplos de la metapoesía relacionada con los ensayos sobre el mismo tema. El poeta, el creador, tiene que crear un estado de vacío, de espera y expectación de la llegada de la palabra, la cual con frecuencia no llega: "Aguardábamos la palabra. Y no llegó. No se dijo a sí misma". La palabra tiene su propia vida, su propia voluntad; el poeta es

sólo el receptáculo. Esta teoría se remonta a Nietzsche y al romanticismo alemán, o quizá más allá aún a Platón, y encuentra su eco en Bécquer:

yo soy ese espíritu
de que es vaso el poeta.

Pero el concepto no pierde su actualidad: el poeta siente, muchas veces, que es sólo el instrumento de alguna fuerza superior. En el poema siguiente, el hablante lamenta que la palabra deseada no llega: "Nada ni nadie en esta hora adviene, pues la soledad es la sola estancia del estar. Y nosotros aguardamos la palabra" (114). ¿Por qué emplea Valente el plural de la primera persona? Quizá para indicar que esta experiencia de la espera, de la creación poética, es universal.

El fulgor es, en las palabras de Miguel García-Posada, "el diálogo del hombre con el cuerpo",⁷ o quizá, más bien, del alma o de la psique con el cuerpo. En este libro difícil, que tal vez fuera el producto de una época de enfermedad, en que el hablante pudo enfrentarse largamente con su propio cuerpo; el cuerpo y la mente discuten, se acusan, se invaden. Al final, en el último poema, cuerpo y alma se confunden, se abrasan, se reconcilian:

y todo lo que existe en esta hora
de absoluto fulgor
se abrasa, arde contigo, cuerpo
en la incendiada boca de la noche

En esta lucha o diálogo apenas hay espacio para la lenta germinación, la espera. En algún poema, como el xx, es inminente la llegada del alba:

...Pájaros. Párpados.
Se posa
apenas la pupila en la esbozada luz.
Adviene, advienes,
cuerpo, el día.
Podría el día detenerse
en la desnuda rama
ser sólo el despertar.

⁷ *Ibid.*, p. 228.

El xxvi vuelve al motivo de la palabra esperada, que llegará sólo al vacío cóncavo de la mano:

con las manos se forman las palabras
con las manos en su concavidad
se forman corporales las palabras
que no podíamos decir.

Y en el xxix la memoria es un tránsito, un flujo, impermanente:

Descender por el tacto a la raíz
de ti, memoria
húmeda de mi tránsito

Al *dios del lugar* (1989), el último libro de *Material memoria*, continúa o reafirma varias imágenes o motivos de los libros anteriores. El ángel aparece, enigmáticamente, en el segundo poema:

En el espacio
entre él y su sombra desdoblada
el ángel es, pensó,
irónico y oblicuo.

“Irónico y oblicuo”, en efecto, son adjetivos que podrían caracterizar el libro entero. El ángel, el dios, la palabra, parecen ser motivos intercambiables a través del poemario. El dios, la aparición de lo divino, es algo largamente esperado, que apenas se vislumbra, como en el pequeño poema “Borrarse”: “Sólo en la ausencia de todo signo / se posa el dios”. Crear un estado de vacío, de la nada, es necesario para que entre el dios o la palabra. Es necesario vaciar el espíritu de “todo signo” —de pensamientos, conceptos, deseos— para que se pose el dios; desde luego, ante la tradición milenaria del misticismo en sus muchas formas. En el que empieza “...postrados mientras” hay un estado de la expectación, de la llegada de un milagro:

Manada ciega
de animales oscuros
volcados sobre el barro.

¿Quién vendrá de lo alto
con fragmentos de viento
a darte nombres?

Una vez más, en “Línea o modulación” hay un “envite oscuro”, “tentativa del cuerpo” (¿o sea del poema, de la palabra?):

del ángel que no puede
afirmarse en el borde
sumido de la luz.

La palabra viene del ángel (el *daimon* griego) que “no puede / afirmarse en el borde”. El poema, la palabra, es sólo una tentativa, que se retrae a la oscuridad. El ángel aparece brevemente en “La luz” (198):

...Más no mirabas vacilante.
La misma luz te retenía.

El ángel llega con su luz a una escena idílica, de mesa puesta, pan y vino, y “no podías partir”.

El motivo del “ala del ángel,” la que aparece súbitamente con un brillo metálico, es frecuente en los primeros libros de Valente; a mí, como lector, me sugiere la imagen de lo divino vislumbrado brevemente.⁸ Esta imagen ocurre, por ejemplo, en “El sacrificio” (sobre Abraham e Isaac, *La memoria y los signos*, p. 220), y en estos versos de *Interior con figuras*:

Como el ala del ángel
abriéndose en el seno de la sombra
o el súbito encuentro
del ave con su nido.

Este motivo vuelve en “La arena”, en *Al Dios del lugar* (199):

y la luz caía sobre ella
con el secreto brillo del acero
como un ala rasante.

El ala (¿del ángel?) representa lo fugitivo, lo transitorio de nuestra percepción y experiencia del mundo, y del fluir de nuestra conciencia. Y, como indiqué antes, es la sospecha, la vislumbre de lo sagrado en nuestra vida cotidiana y prosaica.

“Venía el otro” ofrece la imagen del otro, del ángel malo, quien no viene para llenar un vacío, la nada, sino más bien para crearla:

⁸ Y hay que recalcar que los poemas de Valente son una obra abierta, polivalente en la psique del receptor.

y cómo se asomaba y cómo luego
volvía a aparecer en un amago
subterráneo de sí, interminable...
...y el homicidio calculado
y el delirio sin fin
del cuerpo y sus figuras
en los espejos rotos.

La imagen es persistente, "interminable". El ángel malo (compárese con las variaciones sobre el ángel en Alberti) amenaza la cordura del hablante en esta imagen, casi surrealista, del "delirio sin fin" y de los "espejos rotos".

Pero todo en este libro no es del devenir, creación o destrucción. El poema que empieza "Había el aire solo" capta una visión guilleniana de un mundo perfecto resumido en el canto de un pájaro:

Suspendido del canto,
en el centro o en el eje
celestes de la tarde,
el pájaro.

La contemplación de un cuadro es frecuente. Además de los ejemplos de *ékphrasis* en los poemas dedicados a Tàpies, la figura de san Sebastián, desnudo, emerge en el titulado "Se alzó". Se trata de una visión súbita, quizá el instante de esperar las flechas:

...y el tenso
temblor de dardos
en el cuerpo incendiado
bajo la oscura aparición del día.

En este *attimo fuggente*, los dardos, y el advenimiento del alba, son inminentes. El cuerpo "incendiado" (¿de la luz del alba, de la agonía?) es otro motivo repetido (véase el último poema de *Fulgor*). Como las almas de El Greco, llamas que se consumen, como la "llama de amor vivo" de san Juan de la Cruz, el éxtasis amoroso-místico de los cuerpos de Valente se convierte en fuego.⁹

⁹ En el misticismo el cuerpo siempre está presente. Escribe Valente en *La piedra y el centro*: "El místico siempre tiene una muy definitiva relación con el cuerpo. No hay experiencia espiritual sin complicidad de lo corpóreo" (*Variaciones sobre el pájaro y la red*, 1991, p. 29).

“Los sacerdotes” empieza con una visión extraña de los sacerdotes que suben escalas “infinitas” del aire con su víctima, que se prepara como el poema; es difícil evitar el recuerdo del sacrificio azteca. Pero estos sacerdotes “nunca más” vuelven. El poema termina con la inminente llegada del alba:

Lento el primer latido
o párpado del día resurrecto
empezó a oirse.

¿Se alude aquí a los grandes sacrificios humanos de las culturas mesoamericanas, para salvar al sol o las cosechas? Quizá, pero también los recuerdos cristianos son evidentes.

Los últimos poemas de *Al dios del lugar* nos ofrecen una visión de la lenta desintegración, ya no del *hacerse* sino del *deshacerse*, con imágenes que recuerdan a Max Ernst o a Tàpies. “El sur” es uno de los poemas más cercanos a la pintura, con su manejo de imágenes; *ut pictura poesis*. Describe una ciudad andaluza que se desmorona lentamente:

El sur como una larga,
lenta demolición.

El naufrago solar de las cornisas
bajo la putrefacta sombra del jazmín.

Así también el poema siguiente, “Noviembre”, en que “El aire arrastra / abandonados cielos / hacia el lejano sur”. En “La lentitud” la visión del hablante parece caer sobre sí mismo, su descomposición y futura muerte:

La lentitud de la destrucción,
sus prolongados hilos húmedos,
el odio con retráctiles
pupilas amarillas,
la corrupción de la memoria y las figuras...
Tanteas, tocas, palpas ciegos
los residuos de ti.

La naturaleza simpatiza con el estado de ánimo del hablante, en palabras que evocan imágenes semejantes en Quevedo (“Miré los muros de la patria mía”):

Sombrío cae el año hacia su muerte,
las conmemoraciones del difunto, el ácido
reclamo de la noche.

La imágenes tétricas continúan: “Conviene... caer del aire, disolverse como / si nunca hubieras existido”, y “Postreros pájaros borrados / en la declinación oscura de la luz”. La visión de la destrucción, que sugiere el proto-surrealismo de Rimbaud (*Le bateau ivre*), aparece súbitamente en “Los brazos”:

Los brazos de los ahogados en el mar, sus ojos
en la incendiada noche de las algas.

Después de tanta descomposición, uno de los últimos poemas, “Oscuro” (232) parece atisbar un re-nacer de un hombre futuro desde el mar, de las ruinas:

Surge, surte del mar
el hombre,
de mares sumergidos en la noche

Dijiste,
desde las aguas viene el hombre
con figura de mar,
pone su planta, el límite, establece
las luces del poniente
y los umbrales del amanecer.

De esta manera, en todo el libro hay un sentido de la inminencia; al principio, la esperada llegada del ángel (“Línea”); al final, después de la descomposición y la muerte, la inminente aparición desde el mar (como la de los primeros organismos en la escala de la evolución), de un hombre futuro.

Martín Luis Guzmán se exilia en el Hudson

Federico Patán

“**T**odos los tiempos revueltos han producido en literatura obras fuertes”.¹ Son palabras dichas por Enrique Díez-Canedo. Pertenecen a un breve artículo: “Dos novelas mexicanas”, que el autor dedica a Mariano Azuela y a Martín Luis Guzmán. Las ponemos como umbral de nuestro texto porque se unen, de modo natural, a una cierta idea que asoma en no pocos críticos literarios: el inicio de la novela verdaderamente mexicana se da con la Revolución. Lo antes hecho, nada escaso en volumen, son prolegómenos para llegar a esa primera madurez. Hay en el ayer, ¿quién lo duda?, obras importantes, iluminadoras del proceso por el cual fuimos alcanzando la esencia real del mexicano hoy existente, pero no un cuerpo narrativo capaz de integrar, como un todo, dicha esencia. Parecerían etapas hacia esa consecución, que no se da sino hasta la Revolución, “cuando en los escritores se desarrolla una conciencia social; su visión del mundo no puede ser la misma que la de los realistas del siglo XIX. Si estéticamente hay ligas con esa corriente —y en verdad es la que mejor podía adaptarse para dar cuenta del fenómeno—, ideológicamente hay una ruptura. A reserva de abundar sobre esto, afirmamos ahora la positiva presencia de un cambio...”²

Idea acaso discutible, tiene la ventaja de levantar polémica y de ponernos ante una noción sustentada por Martín Luis Guzmán. Porque en *A orillas del Hudson*, tras hablar de la inexistencia de “una literatura propiamente nacional”, afirma: “De aquí el grave problema para los mexicanos que se empeñan en hacer obra nacional, y que además de nacional sea literaria —en el buen sentido del término—, sin otra materia que la substancia mexicana misma: equivale a crear de un golpe la tradición”.³

¹ Enrique Díez-Canedo, *Letras de América*. México, FCE, 1983, p. 324. (Serie Lengua y Estudios Literarios)

² Juan Coronado, *Fabuladores de dos mundos*. México, UNAM, Difusión Cultural, 1984, p. 81. (Textos de Humanidades 38)

³ Martín Luis Guzmán, *La querrela de México y A orillas del Hudson*. México: SEP/Cámara Nacional de la Industria Editorial, 1984, p. 83.

Años después, en 1926 por capítulos en *El Universal*, y en 1928, como libro en Madrid, aparece *El águila y la serpiente*, primera contribución de Martín Luis Guzmán al proceso que lleva hacia el establecimiento de dicha tradición. A partir de allí agregará otros títulos, hasta dejar en pie una obra personal destacadísima por la precisión y eficacia de la prosa, por el enfoque en mucho testimonial dado del movimiento revolucionario y por el buen ritmo narrativo de los textos. Ahora bien, esta obra tiene dos etapas primerizas. Llámase una *La querrela de México*, aparecida en Madrid el año 1915, y *A orillas del Hudson* la otra, de 1920 y publicada en México por la editorial Botas. El libro último incluye, en cuatro apartados, una muestra del trabajo periodístico realizado por Guzmán entre 1916 y 1918, durante su destierro en Nueva York. Son textos de índole variada, escritos para dos publicaciones: la *Revista Universal* y *El Gráfico*. El propio Guzmán explica que da título al libro el lugar donde pasó su exilio.

A orillas del Hudson es un libro que debe interesarnos. Y debe interesarnos por motivos diversos, que a continuación enumeramos. Sea el primero la descripción del mismo hecha por el autor en la entrevista concedida a Emmanuel Carballo en 1958, cuando dice: "*A orillas del Hudson* es la obra de un mandarín de las letras. En casi todas las páginas priva la doctrina del arte por el arte".⁴ Agreguemos una segunda causa: la necesidad de examinar el trabajo periodístico de Guzmán. ¿Una tercera? Encontrar en los textos ideas luego desarrolladas por el autor en el resto de su obra. Y no carece de interés un cuarto punto: entrar en la personalidad del escritor cuando todavía no ha dado lo mejor de sí. Sorprenderlo por tanto en su etapa formativa y ver qué propone. Finalmente, deducir la medida en la cual la suma de todos estos aspectos nos encamina al primer texto de ficción: *El águila y la serpiente* (1928).

A los trece años Martín Luis Guzmán publicaba una hojita quincenal llamada *La juventud*. Ocurría esto en Veracruz, donde el autor vivió parte de su infancia. Vemos, pues, que la relación de Guzmán con el periodismo se inicia pronto y jamás termina. Basta enumerar algunos puestos que el novelista fue ocupando: en 1913, director del periódico maderista *El Honor Nacional*; lo hecho en Nueva York de 1916 a 1918; ser jefe de editorialistas en *El Heraldo de México* en 1919; dirigir *El Sol* y *La Voz* en Madrid, durante sus años de estancia allí; encargarse en 1940 de la revista *Romance*; fundar *Tiempo* en 1942. Como se ve, en Guzmán es definitivo el gusto por el periodismo.

A causa de esto, resulta iluminador asomarse, en *A orillas del Hudson*, al

⁴ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, El Ermitaño/SEP, 1986, p. 83. (Segunda Serie de Lecturas Mexicanas, 48)

artículo llamado "De las revistas". Se hace en él examen de los puntos rescatables y de los negativos que se encuentran en lo que Guzmán llama "revistas generales". Predominan los aspectos criticables: la abundancia de textos inservibles, la imposición de criterios por los anunciantes, la busca de lo material sobre lo espiritual. Se diría una radiografía de tanta publicación innecesaria que hoy padecemos. A la vez, por vía de contraste, la descripción permite comprender el porqué de la línea impuesta por Guzmán a *Tiempo*, un semanario ante todo político, pero que nunca descuidó los aspectos de la cultura, dirigido desde la posición conservadora que Guzmán terminó por aceptar. En la revista se cuidaba mucho la buena calidad de los textos incluidos, como si, justamente, se intentara eliminar lo prescindible. Y había un riguroso trabajo con la revisión de estilo, por años puesta en manos de Emilio Criado Romero, un exiliado español.

Mas recordemos que el periodismo tiene otro ángulo, de mayor importancia: el formativo. En la puesta de la pluma a las tareas variadas que el oficio exige, Guzmán aprende con rapidez la necesidad de ser claro y parco en el estilo, condiciones que llevará con provecho a su narrativa. Aunque en su recopilación periodística Guzmán caiga ocasionalmente en párrafos ampulosos, como algunos de los dedicados a Madero, suele privar un modo de escritura muy podado de adornos y en varios sentidos similar al que habrá de imponerse en las novelas. Recuérdese, en *El águila y la serpiente*, la andanada dirigida contra la retórica pastosa, llena de lugares comunes, de Obregón.

En "Diego Rivera y la filosofía del cubismo" aparece ya la capacidad de entregar un retrato dando las rasgos imprescindibles, esenciales, capacidad fácil de ver luego en la ficción. Comprobamos entonces cuánta razón asiste a Guzmán cuando afirma "me siento más a gusto penetrando a fondo en la psicología, en el carácter, en la personalidad y en los actos de hombres que realmente han existido o que, anónimos, al crearlos no como arquetipos sino como individuos pudieran existir".⁵ Hay en esto una confesión de apego a la realidad compartida, hecha por quien tan a menudo la manejó en el ejercicio diario de la prensa. Quizás por ello los personajes de Guzmán adquieren relieve como parte de los acontecimientos, siendo en cierta manera menos protagonistas-muy-individualizados que elementos-del-tejido-social; o, dicho de otra manera, Guzmán los crea en volumen hasta donde la circunstancia política del texto lo requiere, con la salvedad notoria de Villa en las *Memorias*. Volvamos aquí a Díez-Canedo, quien halla en Guzmán "el despojo de todo escenario, el empeño en evitar

⁵ *Ibid.*, p. 117.

desarrollos inútiles, embellecimiento de frase: cuanto, en una palabra, suele llamarse 'literatura'".⁶

En efecto, Guzmán evita la literatura en el sentido de atención primaria al preciosismo. En *A orillas del Hudson* hay asomos de que pudo caer en esto, pues en "Poema de invierno" e "Indígena rubio" aparecen tonos a la Oscar Wilde que complacen poco, sobre todo dado el Guzmán que vino después. Esta compilación periodística señala, entonces, un autor en lucha por encontrarse como escritor, un lento caminar hacia la posterior sobriedad de estilo, hacia el triunfo final y afortunado de quien abandona ciertas proclividades retóricas y elimina el intimismo porque, según confesó a Carballo, su deber era interpretar al país y no describirse como persona, negación explícita de la literatura clavada hacia el interior del personaje y, por tanto, aceptación asimismo explícita de una literatura cerebral o, dicho en palabras de Carballo, "el desquite de la inteligencia en un país en el que triunfan los sentimientos".⁷

Lo anterior explicaría que Guzmán busque y encuentre la novela política, creada a partir de un material obtenido de primera mano, de la experiencia de participación en el movimiento revolucionario. La Revolución aparece en la obra de Guzmán en dos de sus etapas: la lucha misma primero y más tarde sus consecuencias, dándose un examen detallado del presidencialismo en *La sombra del caudillo* (1929), que se torna en crítica de uno de nuestros males políticos endémicos. A fuerza de caminar por el desencanto, Guzmán desemboca en el pesimismo, del cual se tienen asomos en los escritos de *La querrela de México* (1915), en el libro motivo de este ensayo y sobre todo en *El águila y la serpiente*. Desencanto que es un rasgo nada ajeno a la narrativa de la Revolución en su conjunto. Aquí pudiéramos relacionar el silencio último de Guzmán como novelista con la aceptación, por el individuo público, de un sistema presidencialista cuya crítica había hecho en la narrativa. Esto lo captó muy bien Carballo al afirmar que en Guzmán la literatura "nace y florece en la adversidad y deja de tener sentido cuando el infortunio muda de signo y la convierte en la versión oficial de la historia".⁸

El Guzmán de *A orillas del Hudson* es un periodista hondamente comprometido con la situación política de México. La explora en varios artículos y lo hace con percepción muy clara del lugar en que él se sitúa. Se lo ve al tanto de la circunstancia internacional y sale al paso de quien tergiversar la realidad social vivida en el país. Hay en el libro una serie de reseñas

⁶ Enrique Díez-Canedo, *op. cit.*, p. 322.

⁷ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 95.

⁸ *Ibid.*, p. 119.

muy sustanciosas, unas de obras políticas y otras de literarias. Aparte de manifestarnos el modo en que Guzmán trabajaba este género, las dedicadas a libros políticos revelan un hombre puesto al día en su información y feroz en sus ataques a, digamos, Bulnes y Calero, tan nostálgicos de un pasado ya imposible; un Guzmán enterado de lo que significa la proximidad geográfica de los Estados Unidos a México; un Guzmán que a la visión turística de la señora O'Shaughnessy opone la visión inteligente de la señora Calderón; un Guzmán que en la conversión religiosa de varios escritores —Wells, Doyle— ve el resultado de la decepción causada por la primera Guerra Mundial, adelantándose así a explicaciones dadas más tarde por la crítica literaria. Un Guzmán inquieto, ansioso de lecturas y experiencias, dispuesto a vigorizar su pluma en labores tan variadas como fuera preciso cumplir.

Esta vigorización derivó en lo que llamaremos el decálogo Guzmán del buen escritor, cuyo primer mandamiento pide interesarse en todos los asuntos. Quien da el consejo lo ha cumplido cabalmente, pues *A orillas del Hudson* hace ver que el autor gustaba de leer novelas del momento, ir a conciertos, al cine, al teatro, a exposiciones. Y de todo ello hablaba en sus colaboraciones periodísticas. Trabaja este material un ensayista a la antigua usanza, a quien cualquier tema servía para darnos una prosa de buena calidad y consideraciones rara vez carentes de interés. Un catálogo parcial de lo abordado por Guzmán incluye la vejez, la naturaleza de la verdad, la muerte, la ciudad. Vemos en tales piezas al observador minucioso del entorno, que del observar y en el observar concreta una visión del mundo, luego trasvasada a las narraciones. Habla, por ejemplo, de una novelita llamada *Cristina*, escrita en 1917 por Alice Cholmondely (autora puesta ya al margen de toda memoria literaria) e informa que la encuentra “rápida, fácil, bien hecha, bien escrita”⁹ y la despide como meramente interesante. Esta *Cristina* es la antítesis de lo buscado por Guzmán y así, en juego de espejos, sabemos lo que éste procuraba conseguir en su narrativa.

Retomemos algunos puntos, surgidos en *A orillas del Hudson* y aplicados en *El águila y la serpiente*: preferir la novela social y política a la psicológica; el retrato hecho por un narrador externo (en este caso homodiegético) mejor que la exploración minuciosa del interior de los personajes; no la lengua mandarinesca explotada a fines del siglo XIX —en Oscar Wilde, en el Modernismo—, sino aquella otra inclinada a las descripciones impresionistas, basadas en un mínimo de elementos y abundante en términos que llamaremos intelectuales, con relegación de lo coloquial a los diálogos; estructura en episodios sueltos, unidos por la presencia del

⁹ Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, p. 94.

narrador, episodios con antecedentes claros en la tarea periodística de Guzmán.

Entremos aquí en el problema del arte por el arte, ya que Guzmán mismo lo plantea, con rechazo final de tal tendencia literaria. Un primer punto destacable: nada se logra con la improvisación, ni en política, ni en cultura y, desde luego, tampoco en la escritura. Guzmán subraya constantemente que el grupo el Ateneo trajo a la literatura una seriedad de propósito que parecía haberle faltado. Abomina del genio esporádico y recomienda el esfuerzo cotidiano, pues la tarea diaria permite acumular rendimientos. Menciona al escritor inglés H. G. Wells (1866-1946) como ejemplo de poca atención al estilo y, con base en esto, procura alejarse de las tentaciones de la pluma fácil. Aquí un aspecto relacionado con lo anterior: "La repugnancia de la obra de arte a transmitir su virtud por medios que no sean rigurosamente los del arte mismo"¹⁰ y "la actividad de pensar y la de expresar el pensamiento exigen una técnica previa, por lo común laboriosa, difícil de adquirir y dominar, absorbente, y sin la cual ningún producto de la inteligencia es duradero".¹¹ Expresadas en épocas distintas, 1920 y 1958, ambas ideas convergen y señalan una preocupación singular: darle al pensamiento la forma que le corresponde cuando se transforma en literatura, pues sólo de esa manera perdurará. ¿Es de calificar esto como arte por el arte? Difícilmente. Es lo primordial en toda actividad artística. Sobre todo porque Guzmán, al tener plena conciencia de lo que escribir significa, aprovecha oficio y arte para ofrecernos una narrativa comprometida en profundidad con lo social y lo político, limpiándola de toda contaminación meramente esteticista.

En *A orillas del Hudson* Guzmán todavía está definiendo su postura de creador. Aún así, el grueso del libro señala que el autor propendía ya al estilo distintivo de sus años posteriores y poco a poco purificaba de adornos su prosa. En parte por ello *A orillas del Hudson* prueba que el ensayo periodístico puede alcanzar vida más allá de los límites que supuestamente le impone su naturaleza de noticia o comentario para el momento. Es, además, un claro puente hacia el texto que enseguida viene: *El águila y la serpiente*. Guzmán es terminante respecto a esta última: la considera novela. Otra opinión tiene cierta crítica, ya que Anderson Imbert la califica de "racimo de relatos", John S. Brushwood más reportaje literario que novela y González Peña habla de un "libro de memorias en el que [Guzmán] narra sus propias aventuras y andanzas, pero que se antoja novela por el corte estético que el autor da a los más variados inciden-

¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹¹ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 80.

tes".¹² Hay un asomo de razón en todos los críticos mencionados. Si pasamos a *La sombra del caudillo*, vemos que *El águila y la serpiente* es obra de transición hacia un modo de novelar mucho más fácil de reconocer como tal. Si la examinamos, es obra de clara estructuración como novela, aunque construida sobre la base del episodio suelto, amarrado a un desarrollo cronológico lineal y a un protagonista que le dan unidad. Tal vez haya ocurrido, explicación tentativa, que Guzmán, al venir del periodismo, hizo de la suma de piezas breves la solución a un problema narrativo que se le había presentado. Pensemos, además, que *Las aventuras de Huck Finn* ha elegido como estructura el engarce de episodios. Así pues, Guzmán tiene antecedentes valiosos, aunque pudiera no conocerlos.

Alfonso Reyes menciona en varias ocasiones a Guzmán. Una en "Pasado inmediato", de 1939, donde habla de él como autor "cuyos relatos y memorias son un punto de partida, una base para la historia de los últimos lustros",¹³ señalándose aquí indirectamente la naturaleza híbrida de lo escrito por Guzmán, y con subrayado de la importancia que como historia tienen los textos. Más claro es *El deslinde*, de 1944, pues se menciona allí la novela "indiferente"; es decir, aquella perteneciente a "una ficción de lo realmente sucedido", situada en "la zona indecisa" donde hay mezcla de "los medios históricos con los recursos de lo imaginado o lo literariamente interpretado",¹⁴ con nombramiento explícito de *El águila y la serpiente*. Por tanto, parece obligada la conclusión de que el texto de Guzmán mezcla memorias, crónica e historia en un marco definible como narrativo.

Es lo que atrae de ella. Sin duda en virtud de tal Max Aub la considera "el fresco más importante de toda la narrativa revolucionaria".¹⁵ Fresco significa, desde luego, un amplio panorama histórico de la época, en el cual los protagonistas no adquieren relieve especial, pues están supeditados al acontecer de los hechos políticos. Pensamos que *La querrela de México* y *A orillas del Hudson* fueron etapas preparatorias, de ensayo, en las cuales Guzmán fue probando diversos instrumentos literarios, para ir eligiendo aquellos más propios al tipo de narración que tenía en mente, útiles en ordenar el caos de las imágenes. Encontrado su sistema de expre-

¹² Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*. México, Porrúa, 1977, p. 261. (Sepan cuantos..., 44)

¹³ Alfonso Reyes, "Pasado inmediato", en *Obras completas*, tomo XII. México, FCE, 1960, p. 213. (Serie Letras Mexicanas)

¹⁴ Alfonso Reyes, "El Deslinde", en *Obras completas*, tomo XV. México, FCE, 1963, *passim*. (Serie Letras Mexicanas)

¹⁵ Max Aub, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*. México, SEP/FCE, 1985, p. 42. (Lecturas Mexicanas 97)

sión narrativa, con *El águila y la serpiente* ayuda a impulsar la etapa de la novela mexicana moderna y a conseguir esa esencia verdaderamente nacional que veía ausente en el pasado y que, para él, cuaja a partir del movimiento revolucionario.

Una afición lingüística de Jorge Luis Borges

Ignacio Díaz Ruiz

En un conciso prefacio a un diccionario enciclopédico, Jorge Luis Borges se muestra de cuerpo completo y se da tiempo para comunicar sus deseos y sus gustos: "Para un hombre ocioso y curioso (yo aspiro a ambos epítetos), el diccionario y la enciclopedia son el más deleitable de los géneros literarios".¹ El ocio y la curiosidad, ambos términos tomados de la mano, constituyen una singular clave para perfilar la erudición de este argentino y su desmesurada y entusiasta simpatía por las enciclopedias y los diccionarios. Su culto por la décima cuarta edición de la *Encyclopaedia Britannica* es célebre; sus referencias a diccionarios son constantes: el *Diccionario latino* de Quicherat, el *Diccionario enciclopédico hispano-americano* de Montaner y Simón, el *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, entre otros.

Su afición por los idiomas y las gramáticas ha tenido también sus fuertes resonancias; así, por ejemplo, con ironía y humor, recoge de una gramática esta explicación sobre nuestro idioma: "No hay edición de la *Gramática de la Real Academia* que no pondere el envidiado tesoro de voces pintorescas, felices y expresivas de la riquísima lengua española".²

Él mismo, en su relato "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius", construye la primera enciclopedia de Tlon. En fin, todo esto confirma la inherente afinidad de Borges con la cultura del libro. "Enciclopedias, Atlas, el Oriente / Y el Occidente, siglos, dinastías, / Símbolos, cosmos y cosmogonías / Brindan los muros pero inútilmente". Declara en cuatro líneas de su "Poema de los dones".³

Del libro a la enciclopedia, del manuscrito a la "Biblioteca de Babel", de la "Biblioteca Total" a "El Libro de Arena", Borges se nutre de libros, de literatura, de palabras; en cualquier y en todo texto borgiano aparecen

¹ Jorge Luis Borges, "Prefacio", en *Grijalbo Diccionario enciclopédico*. Barcelona, Grijalbo, 1986.

² Jorge Luis Borges, "El idioma analítico de John Wilkins", en *Ficcionario, una antología de sus textos*. Ed., introd., pról., y notas de Emir Rodríguez Monegal. México, FCE, 1981, p. 183.

³ Jorge Luis Borges, "Poema de los dones", en *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 53.

siempre las referencias históricas, las citas poéticas, las anotaciones eruditas. El libro: "extensión secular de la imaginación y la memoria" del hombre, es el cimiento de la literatura de Borges. "Hay quienes no pueden imaginar un mundo sin pájaros; hay quienes no pueden imaginar un mundo sin agua; en lo que a mi se refiere soy incapaz de imaginar un mundo sin libros".⁴

La vocación libresca de Jorge Luis Borges se constata en efecto, a pie juntillas, en su apego a las enciclopedias, a los diccionarios y a las gramáticas; de este vastísimo culto deriva otra variante, surge otra devoción: develar el origen y el sentido primigenio de las palabras, descubrir y reflexionar sobre las etimologías.

116

En el texto "Borges y yo", uno de los dos protagonistas, el referido en primera persona, suscribe: "Me gustan los relojes de arena, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson".⁵ Además de esta enumeración de preferencias, donde subrayo las etimologías, en su ensayo "Sobre los clásicos" anota: "Escasas disciplinas habrá de mayor interés que las etimologías; ello se debe a las imprevistas transformaciones del sentido primitivo de las palabras a lo largo del tiempo".⁶

Estas afinidades nos remiten a la curiosidad y el ocio, aspiraciones borgianas antes enunciadas, y a puntualizar el magisterio de este prosista y poeta, profundo conocedor del sentido primero y último de las palabras, cuya afición etimológica, expresada tácitamente en todos sus escritos, se manifiesta en el uso exacto del epíteto, la inédita metáfora, los felices hallazgos, los engranajes perfectos de su escritura; o por el sentido o sentidos que con sus palabras invoca.

En primer término comenta que la etimología, como disciplina que explica el origen de las palabras, que da razón de la existencia, de la significación y de la forma de los vocablos, tiene un carácter paradójico o contradictorio: "Los implacables detractores de la etimología razonan que el origen de las palabras no enseña lo que éstas significan ahora; los defensores pueden replicar que enseña, siempre, lo que éstas ahora no significan".⁷

Con esta afirmación inicia su ensayo "Definición del germanófilo", que da pie, precisamente, para explicar que germanófilo no es, en rigor, lo que puede deducirse de su etimología (este artículo fue publicado en "El

⁴ Jorge Luis Borges, "Prefacio", en *op. cit.*

⁵ Jorge Luis Borges, "Borges y yo", en *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 50.

⁶ Jorge Luis Borges, "Definición del germanófilo", en *Ficcionario*, ed. cit., p. 166.

⁷ *Idem.*

hogar”, en 1940, cuando el ejército alemán ocupaba gran parte de la Europa Occidental).

Con el juego de contradicciones, Borges prosigue la caracterización de la etimología para, incluso, afirmar su inutilidad: “[...] de nada o de muy poco servirá para la aclaración de un concepto el origen de una palabra”.⁸

Jorge Luis Borges, detractor de la etimología, recurre, sin embargo, a ella para construir amables ejercicios; no sin humor, este prosista se convierte en un arqueólogo del lenguaje y elabora brevísimos juguetes, pequeñas arquitecturas, alrededor del origen de las palabras. La etimología, según su parecer, enseña:

Que lo pontífices no son constructores de puentes; que las miniaturas no están pintadas al minio; que la materia del cristal no es el hielo; que el leopardo no es mestizo de pantera y de león; que un candidato puede no haber sido blanqueado; que los sarcófagos no son lo contrario de los vegetarianos; que los aligatores no lagartos; que las rúbricas no son rojas como el rubor; que el descubridor de América no es Amerigo Vespucci y que los germanófilos no son devotos de Alemania.⁹

Sin duda esta letanía de negaciones merecería una detenida glosa; pero también es cierto que la esencia de este juego está precisamente en esa rigurosa concentración, magnífico proceso enumerativo, y sobre todo en esa capacidad de síntesis tan preciada, anhelada y lograda por Borges.

En cambio, los vasos comunicantes de sus propios textos nos llevan a establecer algunas relaciones, por ejemplo: “que las rúbricas no son como el rubor”, encuentra su resonancia, su aclaración y negación en el relato “Tema del traidor y del héroe”, donde acerca del protagonista, escribe: “[...] y que su muerte rubricaría; [...] un balazo anhelado entró en el pecho del traidor y del héroe, que apenas pudo articular, entre dos efusiones de brusca sangre, algunas palabras previstas”.¹⁰ Aquí, el propio Borges muestra una rúbrica tan encarnada como el rubor.

Otra enumeración, suma de las preocupaciones temáticas de Borges, ilustra también el uso lúdico que este maestro hace con las etimologías.

Saber que cálculo, en latín, quiere decir piedrita y que los pitagóricos las usaron antes de la invención de los números, no nos permite dominar

⁸ Jorge Luis Borges, “Sobre los clásicos”, en *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974.

⁹ Jorge Luis Borges, “Definición del germanófilo”, en *ibid.*, p. 166.

¹⁰ Jorge Luis Borges, “Tema del traidor y del héroe”, en *Ficciones*. 6a. ed., Buenos Aires, Emecé, pp. 134-135.

los arcanos del álgebra; saber que hipócrita era actor, y persona, máscara, no es instrumento valioso para el estudio de la ética. Parejamente, para fijar lo que hoy entendemos por clásico, es inútil que este adjetivo descienda del latín *classis*, flota, que luego tomaría sentido de orden (recordemos, de paso, la información análoga de *ship-shape*).¹¹

En este breve compendio se traslucen los saberes de Jorge Luis Borges, sus conocimientos del latín, del griego, del inglés; su afinada pasión por las palabras, sus afanes por develar sus sentidos, pero sobre todo la innegable capacidad para hacer estas suertes, para sorprendernos con estas prestidigitaciones verbales.

Por otro lado, en una de sus últimas entrevistas, recientemente publicada, abunda en este tipo de dilucidaciones que destacan tanto el origen como el uso actual de algunos otros términos:

La palabra caribe, nombre de una tribu del Caribe. Ahora de caribe han salido dos palabras famosas en todo el mundo: canibal, antropófago y Calibán el personaje. Bueno hay otras etimologías raras. Tenemos la palabra blanca en castellano —es obvio que lo que significa, y la palabra *black* en inglés, que curiosamente procede de una misma raíz. Todos saben que *black* significa negro. Pues bien esa palabra al principio significó lo que no tiene color, y en inglés se corrió por el lado de la sombra: black, negro. En castellano, y en francés, y en italiano y en portugués se corrió para el lado la claridad y ahora quiere decir blanco”.¹²

Otro amable ejercicio de reflexión etimológica aparece al final de la entrevista mencionada, donde continúa su notable juego y pone al descubierto su ingenio y su nada despreciable habilidad para glosar el origen de algunas expresiones: “Y hay una palabra muy desagradable, la palabra náusea. Y sin embargo esa palabra tiene un origen noble; procede de *navis* o *nawis*, porque uno siente náusea cuando está abordo, de igual modo que mareo tiene su noble origen en el mar”.¹³

Todo lo antes citado informa de las curiosidades lingüísticas y de los ocios literarios que Borges elabora con las etimologías, pero también es un sugerente indicio para entender su visión atenta, cuidadosa, microscópica, su vigilante cuidado por los sentidos y los significados de lo que escribe.

¹¹ Jorge Luis Borges, “Sobre los clásicos”, ed. cit., p. 772.

¹² José Antonio Cedrón, “La última charla de Jorge Luis Borges”, en *Plural*, 2a. época, vol. XVIII-IV, núm. 208. México, ene.-1989, p. 19.

¹³ *Idem*.

Como un joyero que se dispone a aquilatar una piedra preciosa, Borges analiza con sumo cuidado la antigüedad, el origen, las facetas, la calidad, el peso, la densidad de las palabras, para contrastar sus significados primeros con los actuales.

Como si fuera el aleph, el punto del espacio que contiene todos los puntos, el *multum in parvo*, el mundo en una cáscara de nuez; este escritor elige la palabra, la conoce, la utiliza, la sitúa, descubre sus posibilidades y percibe todos sus significados. Sus consideraciones etimológicas, en fin, constituyen una propuesta más para su ya provocadora e inagotable ficción literaria.

Borges, que padeció de bibliofilia, convirtió a la bibliografía en un recurso formal para su literatura, tuvo tentaciones de bibliómano, trabajó como bibliotecario, dirigió la Biblioteca Nacional de su país, hizo de la Biblia un surtidor de temas, leyó en las bibliotecas de sus sueños y se figuró el Paraíso bajo la especie de una biblioteca; vivió nutrido por enciclopedias, libros y diccionarios donde la Etimología tuvo su innegable lugar.

Interculturalidad y deconstrucción de un texto ritual: el *Rabinal Achí* y su reescritura dramática contemporánea en *Los enemigos*

Armando Partida Tayzan

Un ejemplo de la deconstrucción y construcción de la memoria colectiva mesoamericana es la historia del rescate de un ritual precolombino, realizado azarosamente en Rabinal —un pequeño poblado de la zona maya-quiché, al sudeste de México y norte de Guatemala—, al iniciarse la segunda mitad del siglo XIX, conocido, desde entonces, como el *Rabinal Achí*. A su vez, el dramaturgo mexicano Sergio Magaña, efectuó la reescritura de este texto en los años setentas.

***Rabinal-Achí*: el texto de una representación ritual precolombina**

Diversos antropólogos, especialistas literarios y de teatro consignan, a partir de crónicas e investigaciones de campo, sobre la cultura contemporánea y lo espectacular de esta región, la existencia de formas de representación rituales y diversas manifestaciones etnodramáticas en los antiguos territorios habitados por la población maya-quiché, como el baile del *tun*. Al respecto, René Acuña ha señalado, en años recientes (1989), que el

Xahoh Tun, “el baile del *tun*”. *Tun* designaba, en la antigüedad, lo que los mexicanos llamaban *teponaztli*, y los mayas de Yucatán, *tunkul*. El *Xahoh Tun* (pronunciado “shajój tun”) comenzó a representarse y alcanzó luego rápida difusión, hacia mediados del siglo XV, cuando la triple alianza de cakchiqueles, quichés y tzutuhiles, se disolvió por efecto de diferencias internas irreconciliables” (17).

El abate Charles Etienne Brasseur de Bourbourg (1814-1874), siendo cura de Rabinal en Guatemala, se enteró de la existencia de una especie de danza-teatro en lengua quiché, representada por más de tres siglos. Bartoldo Ziz, indio del pueblo guatemalteco de Rabinal y "hol pop o encargado del baile en el pueblo" (Acuña, 1989: 17), en 1850 ya la había puesto por escrito. En 1855 se la dictó al abate y se la representó en 1856, después de treinta años de no haberse efectuado (Acuña, 1975).

El análisis de dicho texto muestra que no se trata de un texto teatral sino del todo ritual. No se trata, en todo caso, de un texto dramático, como algunos investigadores lo deteminan al efectuar, para ello, un paralelismo con la tragedia griega.

122

Al respecto, Pedro Henríquez Ureña señaló desde hace mucho tiempo: "[...] la tragedia [el *Rabinal*] es pagana del todo, y termina como uno de los ritos cuyo recuerdo tuvieron mayor empeño en borrar los evangelizadores: el sacrificio humano sobre la piedra ritual" (1960: 710-711).

Si examinamos la traducción del *Rabinal Achí*, de Cardoza y Aragón, a partir de la versión en francés de George Raynaud, nos encontraremos con la presencia evidente de un imaginario, cuya ritualidad es categórica, por ser el texto de una representación ritual y no teatral, ya que la escritura y el lenguaje ceremonial siguen una expresión ritual diferente de la expresión cotidiana. A través de un lenguaje protocolario se representa un hecho ceremonial (Foster, 1983) a partir de la utilización de diversos componentes retóricos.

Esos componentes retórico-poéticos expresan su concepción del mundo, su imaginario y su ritualidad estrechamente unidos a una forma de conducta, a una actitud cotidiana, a un sistema protocolario, a un sistema ceremonial que nos conduce directamente a un imaginario, a una ideología, producto de formas cortesanas y rituales; como manifestación de un gran desarrollo cultural de esta civilización.

Un análisis literario del *Rabinal Achí* nos llevaría, por una parte, a considerar el texto a la vez como una manifestación estético-literaria (teatral), y como una manifestación estrictamente ritual. Un análisis metatextual muestra la esencia ritual de este contexto, donde la representación corresponde a una ceremonia ritual, religiosa, pero no teatral.

En el *Rabinal Achí* definitivamente encontramos los antecedentes de las actuales representaciones etnodramáticas mencionadas por los investigadores de la cultura contemporánea del espectacular maya-quiché, y no una representación teatral derivada de un texto dramático.

El predominio de todos los recursos retóricos anteriormente señalados anulan cualquier comparación con la tragedia clásica. Por otra parte, el sistema discursivo —el predominio del discurso monológico del todo pro-

TOCOLARIO, RITUAL, CEREMONIAL—, nos remite inicialmente a una larga ceremonia, con su parte mítica-propiciatoria, y la conclusión religioso-ritual de la misma: la *occisión* de prisionero. Manifestación mucho más refinada que la de las Guerras Floridas entre aztecas y tlaxcaltecas, que se efectuaron antes de la Conquista.

Expresiones rituales propiciatorias sin semejanza alguna debido a las diferencias culturales entre una y otra concepción del mundo, y los propios objetivos perseguidos: la propiciación de la naturaleza vs el equilibrio del universo para la justificación de una política imperialista.

No podemos dejar de señalar que además de los recursos retóricos anteriormente mencionados, también encontramos que los diálogos repetidos por uno y otro agonistas, no son meras repeticiones protocolarias; sino ceremoniales, rituales, en espejo, referidas a las fuerzas de la naturaleza a quienes está dirigida esta ceremonia propiciatoria.

La idea rectora ceremonial se va desarrollando por acumulación, de manera que el punto de partida no es sólo la repetición del diálogo anterior, sino que éste se va expandiendo, produciendo nueva información para el desarrollo de ese acto propiciatorio, que viene a culminar en el cuarto acto —según la división de Cardoza y Aragón—, cuando ya ha sido justificada del todo la *occisión* ritual.

Si lo anterior se refiere a su esencia, a su relación con el imaginario prehispánico y al indígena contemporáneo, la estructura dramática implícita del texto de la representación rescatado por Brasseur, está muy lejos de seguir el modelo de acción dramática de la tragedia europea, al que en este caso correspondería genéricamente.

Resumiendo, el núcleo dramático del RA lo constituyen la captura, el juicio, las ceremonias previas al sacrificio y el sacrificio del cautivo. Atendiendo a la parte oral y al espacio, la obra admite ser dividida en cuatro diálogos y un monólogo, que se alternan en un espacio exterior y otro interior; pero, entre el diálogo cuarto y el monólogo del cautivo, hay un lapso de 260 días y 260 noches en que éste desaparece para ir a decir adiós a sus montañas y valles. Además, el diálogo primero, y una parte del cuarto, son una mera exploración retrospectiva que interrumpe prolongadamente la acción dramática, constituyendo por una parte su explicación, y por otra, un mero motivo para evocar ciertos hechos del pasado del Rabinal. *La obra deja sin explicar por qué el Quiché Vinak se va a poner —solo— en manos de sus enemigos y, lo que resulta aún más oscuro, por qué regresa voluntariamente, después de una ausencia de 260 días, a someterse al sacrificio* (Acuña, 1975: 102. El subrayado es nuestro).

Un análisis detallado de los diálogos y de las acciones de cada una de las partes de esta división nos llevaría directamente al establecimiento del imaginario prehispánico y de la ritualidad maya-quiché, con todas las invocaciones sagradas y los formulismos sociales, particulares a esta cultura y al rango social de los actantes. Comportamientos que a su vez determinaron la propia estructura dramática del ritual y de su modelo de acción dramática. Por ello, era posible esa interrupción simbólica de la acción dramática, señalada por Acuña, al partir éste —sin proponérselo— de los parámetros *dramáticos* de la poética aristotélica, referente a la tragedia, olvidándose —momentáneamente— del modelo de acción dramática ritual.

Esta interpretación es la que ha originado en nuestro país los fracasos consecutivos que han experimentado todas las escenificaciones de este texto —tanto en su puesta en escena, como en su recepción por el público—, al haber surgido todas esas escenificaciones de un supuesto texto dramático y no de una ceremonia ritual, cuyos contenidos religiosos e ideológicos no guardan relación alguna con la visión del mundo actual y, mucho menos, con la teatralidad europea.

Una visión contemporánea del mundo

Los enemigos

A partir del *Rabinal Achí* Sergio Magaña escribió en los años setenta la obra *Los enemigos*, escenificada en 1989 por la Compañía Nacional de Teatro. Desde que Magaña la concluyera, su reescritura corrió con una suerte azarosa. Por una parte los puristas lo acusaron de no haber comprendido la naturaleza ritual de su texto-fuente. Otros le cuestionaron la validez de su interpretación del contenido “histórico” al haberse atrevido a generar su *relato dramático* a partir de un triángulo amoroso, trivializando con ello la naturaleza heroico-religiosa del acto propiciatorio-ritual maya-quiché.

A diferencia de quienes habían escenificado el *Rabinal Achí*, a partir de un material no dramático, en donde las acciones de carácter ritual resultaban más importantes que la propia historia y los diálogos (Acuña, 1975: 99), Magaña transformó el texto ritual al haber convertido historia y discurso en objeto de acción dramática. E, igualmente, individualizando a los enemigos y, con ello, dándoles una naturaleza de seres reales que los convierte en *personas* (personajes).

Sin embargo, el dramaturgo conservó la referencia propiciatoria, no obstante la individuación de los comportamientos, gracias a la socialización de los conflictos planteados, al alcanzar éstos una dimensión de ca-

rácter épico y conservando por igual los formulismos protocolarios y ceremoniales.

Además, Magaña conservó la esencia de ese “baile del tun” en las danzas señaladas en las acotaciones, después de la conclusión de las escenas en que dividió su relato dramático.

A partir de los mismos agonistas simbólicos del “baile del tun”, y de la situación ritual en cuestión, el dramaturgo toma el momento en que Queché-Vinak reclama le sean concedidos los privilegios a los que como víctima propiciatoria tenía derecho. Después de concederle los manjares, la bebida, el entretenimiento, solicita la mano de *Ri-Yamanin Xtecoh*; considerada como esposa de *Rabinal*. Si esto no resulta significativo en el *Rabinal Achí*, como pretexto para la rivalidad personal, debido a la naturaleza ritual de tal petición, en *Los enemigos* se transforma en el sujeto de la acción dramática.

Éste es el momento que Sergio Magaña ha tomado como punto de partida para construir su tragedia, inventando una historia amorosa. En consecuencia, mediante un proceso dramático cambiarían el tema, la anécdota y el sujeto de la acción del ritual, transformado en una tragedia, al establecer un triángulo amoroso, propiciador del conflicto dramático, a través de una rivalidad de carácter personal entre ambos guerreros: Rabinal y Queché, en la que objeto de la disputa es la esposa-prometida del primero: *Ri-Yamanin Xtecoh*, nombrada *Yamanic Mun* por Magaña.

El autor ha cambiado no sólo el punto de partida, la situación inicial, sino también la propia naturaleza de éstas; artificio que le permite la construcción de una nueva historia. Lo mismo acontece con el desarrollo de la misma.

Si bien el “sujeto” está determinado por la rivalidad del triángulo amoroso, la acción dramática se establece a través de un contenido de orden social: el pueblo de Queché es un pueblo sometido, sumido en la miseria, como tributario del pueblo de Rabinal. Tal estado de cosas ha surgido por la propia forma de gobierno, dominado por los intereses particulares de los burócratas; denominados despectivamente por Queché-Magaña como: “señores reumáticos”.

La línea narrativa, relacionada con lo individual, la determina *Yamanin Mum*, al aceptar a *Queché* mostrando con ello su rebeldía como mujer ante la situación en que se encuentran las de su sexo y, además, su pacifismo, al darse cuenta de las posibles ventajas que para ambos pueblos propone el establecimiento de la paz, el tema que le interesa a Magaña.

La idea en cuestión, si bien parece simple según su condición de mujer —si dejaran de ser enemigos, su maternidad estaría protegida—, es la que establece el conflicto social y le da nombre al texto dramático. Así, esta

línea dramática, derivada de la primera —de la intriga amorosa—, determina la acción como en todo *drama social*.

La petición de Mun de acabar con la rivalidad entre los dos pueblos, entre los dos enemigos, de ninguna manera puede ser aceptada por Rabinal:

MUN.- ¿Cuál fue entonces tu promesa, vanidoso? ¿Adónde arrojas tu palabra? ¿Al basurero? Estaba en juego mi decisión de darme o quitarme. Me quito.

RABINAL.- Decisión de mujer, frivolidades.

MUN.- La paz.

RABINAL.- ¿La paz con el queché? Antes me mato.

MUN.- Yo si lo haré conmigo misma (Magaña: 18-19).

126

En la lucha gladiatoria Rabinal sale vencedor, y en el juicio contra el prisionero triunfa el instinto guerrero del hombre, triunfa la ambición, triunfan los intereses expansionistas del estado, y el alegato de Queché a favor de la unión y de la paz entre ambos pueblos no es escuchado. Más a causa de su propio espíritu guerrero su proyecto resulta igualmente injusto. No es desinteresado como el de Yamanic Mun:

QUECHÉ.- Yamanic Mun propuso un plan que ahora, aquí tú y yo a solas, yo te lo presento a ti. Déjame libre y júntate a mi causa. Queché y Rabinal juntos, dominarían los valles, los lagos y bosques y pantanos de esta basta región. Haríamos tributarios a todos los demás. Ganarías tú, ¡comerían los míos!

RABINAL.- (ESPANTADO) ¡Sería el fin de la guerra!

QUECHÉ.- O el comienzo de otra, piénsalo (Magaña: 31).

Hay que hacer notar, particularmente en este alegato, cómo Magaña subraya, efectúa un paralelismo contemporáneo, y sin ningún disfrazamiento nos habla de las relaciones políticas, económicas y sociales contemporáneas que se dan entre un pueblo fuerte y otro débil, en las que el primero hace valer su hegemonía, al asistirle su fuerza sobre el vencido, a quien los propios dioses detestan.

QUECHÉ.- (DESOLADO) Así pues, no hay arreglo. ¡Oh, dioses!

RABINAL.- (CON DESDÉN) Los dioses abominan la piedad. No están con el vencido. Están con el triunfador (Magaña: 43).

La propuesta dramática de Magaña resulta del todo clara al no intentar para nada reconstruir el estilo del *Rabinal Achí*. Los recursos retóricos utilizados por éste, al igual que el planteamiento del conflicto central, la es-

estructura dramática y la construcción de personajes son del todo contemporáneos. Si bien recurre a ciertas referencias culturales, éstas no tienen la menor intención de imitar, de recrear al *Rabinal Achí*, sino que las utiliza para darle su propia espacialidad y temporalidad al suyo, parafraseando el texto fuente en los momentos necesarios; como en la siguiente invocación, una de las raras tiradas monológicas de *Los enemigos*:

QUECHÉ.- ¡Ay, oh cielo! ¡Ay, oh tierra! ¡Debo en verdad morir aquí, lejos de mis montañas y mis valles? ¡Oh mi oro! ¡Oh mi plata! Los hijos de mi flecha, los hijos de mi escudo, mi raza extranjera, mis guirnaldas, mis sandalias caminarán sin mi pie hacia nuestras montañas, a mis valles, y llevarán noticias de mi elevación sin consuelo. No habrá ya quién les busque alimento, ni más comida que les mitigue el hambre. Mi arrojo y mi bravura han hallado la muerte bajo el cajete de un cielo celoso y vengador. ¡Oh tierra, oh luna que me bañas! No le sirve tu luz a quien espera sólo el amanecer para decir adiós a mis quetzales, a mis tan viejas tierras (Magaña: 34).

127

Las formas retóricas utilizadas por los personajes de Magaña no tienen nada en común en su discurso con las protocolarias, ceremoniales, del discurso ritual del *Rabinal Achí*, debido a que a éstos se les ha dotado de un carácter, de una nueva concepción de la vida, misma que corresponde a la propia visión del mundo del autor.

De esta manera Magaña ha efectuado la deconstrucción del *Rabinal Achí* y la construcción de un nuevo texto, *Los enemigos*, conservando tanto el significado como el significante de los referentes originales, al partir de la interculturalidad y del ejercicio de la intertextualidad, desmontando el primer discurso ritual, resemantizándolo, saturándolo con la ideología, con la visión del mundo de un pueblo contemporáneo sometido a los intereses de los más fuertes.

Éstos son los elementos que le dan su propia originalidad, su propia contemporaneidad y su carácter trágico a este texto dramático de Magaña.

Ponencia presentada en el XII Congreso Mundial de la Federación Internacional de Investigación Teatral celebrado en Moscú, Rusia, del 1 al 13 de junio de 1994. Sección: Historiografía Teatral; grupo de trabajo: A2x-Siglo xx.

Bibliografía

ACUÑA, René, *Introducción al estudio del Rabinal Achí*. México, UNAM, 1975.

ACUÑA, René, "Un vistazo sin compromiso al... *Los enemigos*, de Sergio Magaña", en *La invención de América*. México, INBA, 1989.

FOSTER, David William, "Una aproximación a la escritura del *Rabinal Achí*", en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 22, 1983.

HORCASITAS, Fernando, *El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna*. México, UNAM, 1974.

JAMESON, Frederic, "Posmodernismo y sociedad de consumo", en *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1986, pp. 165-186.

LUZURIAGA, Gerardo y Richard REEVE, *Los clásicos del teatro hispanoamericano, Rabinal Achí*. México, FCE, 1975.

MAGAÑA, Sergio, *Los enemigos* —versión libre del *Rabinal Achí*—, manuscrito, 48 pp.

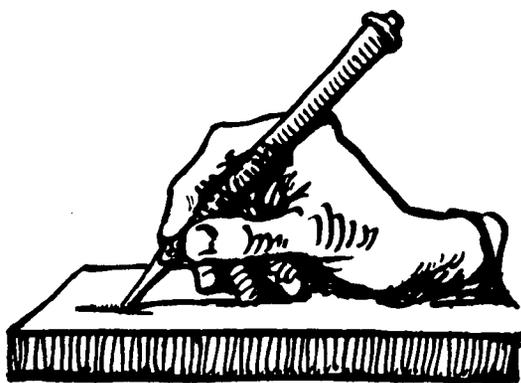
MONTERDE, Francisco, *Teatro indígena prehispánico (Rabinal Achí)*. México, UNAM, 1975. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 71)

O'GORMAN, Edmundo, *La invención de América*. México, FCE, 1958.

Rabinal Achí, El varón de Rabinal, ballet-drama de los indios quichés de Guatemala. Trad. y pról. de Luis Cardoza y Aragón. México, Porrúa, 1972. (Sepan Cuantos..., 21)

ULMER, Gregory L., "El objeto de la poscrítica", en *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1986, pp. 125-163.

Creación



Por lo que toca a una mujer

(fragmento)

Sergio Fernández

Para Mauricio González de la Garza

Omar:

Ahora que estás muerto escribo para ti estas notas porque, pasados los años —y al revés de lo que yo pensé—, el recuerdo no parece esfumarse. Al contrario, por momentos se recrudece en forma artera y dislocada, de modo que las riendas y el látigo no pueden controlar al caballo. Por ello, para salir de ese pantano en el que hay remolinos, me encaro a ti, para provocarme a mí misma.

Te espí; te tuve celos —¡qué fácil es decirlo ahora!— no obstante que fuiste un hombre poco atractivo, más bien silencioso, enfermo siempre, con una pizca de agonía en la mirada: un ser histérico aun cuando serlo sea, supuestamente, un rasgo femenino, lo cual te dio un aire indolente pero al mismo tiempo suplicante, con algo de pobreza en el alma hasta que, con tales armas —y sólo con ellas— llegaste a donde quisiste, ya a la puerta de la casa a la que deseabas entrar, ya a la cabecera de la cama de aquel a quien pediste lo que no te negó debido a tu discreción sinuosa y falsa.

Conmigo fuiste otra persona, más encarnada, menos menesterosa, más lejana también, pero no me engañaste. Como si se tratara de una invasión, me vi forzada a ceder mis terrenos y entonces me enseñé a pelear por lo que consideré que era mío, ingenua, como si algo —aun cuando una parte ínfima, del total—, nos perteneciera. En mi lucha, sorda y obviamente privada, tuve deseos de aniquilarte. También mi orgullo estuvo al quite, en tanto que me vi maltratada, burlada, qué sé yo. Y me ofusqué y trastabillé y cómicamente —como si por travesura alguien me echara un cardillo en los ojos— di pasos atrás, en mis propias tinieblas, que por eso empezaron a teñirse de luz viendo, paradójicamente, sucesos espantosos.

Pero como aquel año, igual que todos, pasó de repente ahora, con calma, me repito que estás muerto —no del todo, ya que habitas en lo turbio de mí—; me lo repito, Omar, para darte mi versión de los hechos. El grito de protesta me hace falta para completar algo que, de no cumplirse, me resultaría insoportable. Por eso te confieso que al final de la lucha fuiste tú —quién lo dijera— el vencedor mientras yo, en cambio, rodé para

después de la caída quedar igual, si así puede decirse, a la que ahora soy, una mujer moralmente torcida: primero por mi pasividad e indolencia; después por mis arrebatos de ira y por la construcción, piedra a piedra, de lo que llamamos soledad.

Por eso —¿a qué decirlo?— me siento inacabada; por eso, también, hablo contigo ya que en vida nos encontramos poco, ya evadiéndonos, ya acechándonos cada quien a su modo, rodeados, al mismo tiempo, de huecos, de fugas, de malentendidos, de verdades enmascaradas, de chismes, de nauseabundos consejos que a la larga si algo prohibieron fue precisamente el rencor. Como las enfermedades crónicas lo nuestro pasó sin sentirse, casi con afiebrados atisbos de bienestar: lo más dañino que nos pudo pasar a todos, contando a tu mujer, naturalmente.

132

Fue, lo sabes bien, un entendimiento a base de sospechas, de miedo —de mucho miedo—. Y si por tu parte hubo silencios, por la mía hubo robos, más robos y silencios, también. Robos ¿lo oyes?, algo muy parecido a la traición, porque los silencios, Omar, son otra cosa: se trata de largos o breves espacios que yacen horizontalmente, como cansados de vivir. O como el cementerio, donde tu tumba familiar, en Tepic —con una enorme lapida—, se ve desde la entrada misma. Todo me lo contó la Nena, que te fue a visitar y a llevarte en mi nombre unos nardos para que se supiera, no faltaba más, que amamos a la misma persona. Allí te trasladaron después de tu velorio en México; allí te sepultaron con tus ínfimas alegrías, ay de ti, ya marchitas, tanto, como lo estuvieron en vida.

Se trata de humor negro, ¿verdad? Pero entre nosotros todo, ahora, está permitido porque en vida sólo tuvimos (yo, al menos) que contemplar un amor frustrado y leer tus miserables cartas anodinas. Pero escúchame, Omar: para mis propósitos, que no llegan a muchos, habré de cambiarme de nombre, pues de otra manera infamo a Romano, por quien sigo teniendo —pese a todo— una nada secreta debilidad. También me ingeniaré en hacer legibles estas notas que son para mí y, acaso, con el tiempo, para recrearme en las confesiones que para un muerto —a macha martillo— cubren estos papeles. Duele decirlo, ¿sabes? Y más aún si esto quedara en quienes tuvieran interés —para mal— en nosotros; o en las manos de mi marido, tan inteligente, tan ramificado, tan oscuro e incierto.

Por eso he de cambiar verbos y verbos ya que el pasado —hecho de carne y tiempo— sólo a los vivos pertenece mientras tú, en cambio, yaces en un espacio gris, fétido y fértil, según suelen decir quienes atestiguan de olvidos, esqueletos, rencores y polvos esparcidos por el cementerio.

Deberé alterar fechas, suprimir o cambiar algunos acontecimientos. Ter-giversaré no únicamente el mío sino los nombres de aquellos que estuvieron en mi camino para mi bien o mal; o diré mentiras que, si de algún

modo perturban la realidad, me favorecen porque ante mí misma deseo disculparme o dirimirme, pero no quedarme en los medios. ¿No te parece que mi mediocridad —la de siempre— debe romperse gritando que estoy aquí para cobrarme una venganza? Entonces quizás dejaré de cocerme a medias tintas y a la par estaré con la gente que, cuando estuvimos casados, rodeó a Romano en Rinconada, como si se tratara de un salón del Renacimiento florentino.

Tal vez llegara a redimirme, pero no sabría decir ante quién. Pero no temas: no te descubrirán. Seguirás en tu anonimato, al que has amado por encima de todo ya que tu cobardía jamás te permitió ser un hombre cabal, seguro y firme, de los que no aparecen con frecuencia en la existencia de una mujer como soy yo.

Por eso estas notas (diario, memorias de una solitaria aún rabiosa) aparecerán escritas como si fuera, éste, el momento mismo de los hechos, pero la verdad es que poco a poco he ido puliéndolas porque ¡cómo cuesta redactar una frase, poner puntos y comas, cuidar la ortografía! Así y todo —lo sé— son borrones que por sinceros los valorarás mejor que nadie, aunque eres escritor de oficio que, como todos, se tienen en un pedestal. Te repito lo que ya sabes, que sólo hubo odio entre nosotros pero no cara a cara, tanto menos ahora, situado ya en un páramo donde como nadie te exige amar, te sentirás completamente a salvo de tu sensibilidad, tan dañada.

Pero mis nardos no son únicos, ya que también existen, en un vaso de cristal, docenas de azucenas que alrededor de una horrible cruz de mármol misteriosamente te cambian semana a semana. Es alguien que aún te ama, pues están frescas como si las acabaran de cortar. ¿Será el propio Romano, que las manda pedir a alguna florería de la localidad?

¿Logras oírme? ¿Puedes sentir el rencor que aún te tengo? Se trata, como sabes, de un sentimiento congelado, del que Romano nada sabe, como no ve, tampoco, la línea que como flecha va de mí hacia ti directamente, sin importar lo lejana que esté, traspasando con eficacia unos metros de tierra, tres, para decirlo con exactitud ¡Ah, cómo detesto lo que escribo! Me daña, me perturba y hiere. Pero me lo he impuesto como una obligación, aunque la tarea sea subterránea y sofocante.

Corren los años setenta. El sitio da igual, ya que puede ser México o tu Nayarit angustioso, o la Guadalajara de Romano, ciudad a la que tanto ha detestado. Por eso elegiré tu tierra natal porque allí nace gente como tú, enferma de miedo porque la vida también de cobardía se nutre; y entre angustia, odios y amores vedados se formará el corro que yo deseo escuchar. Por eso cuando brota el terror, debemos conservarlo en un nicho

para que diariamente, al consultarlo, nos haga saber de qué sitio del corazón proviene.

Pero no, me arrepiento. ¿Cómo hablar de un pueblo en que el solo habitante es el aburrimiento? ¿Cómo urdir allá lo que aquí, en esta ciudad cochambrosa y espléndida, ha acontecido? Se necesita un sitio como éste, medido por cientos de kilómetros de miseria, a la que no perteneciste porque medraste pronto hasta un nivel intelectual y artístico mediano, lo cual no te llevó a comprender ni la literatura ni la vida. Y como robé tus cuentos yo, únicamente yo, sabré hasta cuando emergerán de la oscuridad en que están.

Por eso prefiero elegir esta ciudad, porque aquí se roba, se mata, se trafica con drogas. Pero también se tiene, en forma desproporcionada, una vasta cultura que pocos aprovechan porque pocos son los que, informados, llegan hasta ella; pero también por su amplitud, pues lo que se abre siempre está lejos, lejos de todo, sobre todo para nosotros, los que vivimos en la parte alta de San Ángel. Se requiere estar en el Centro de la Ciudad y en algunos sitios del Sur para utilizar lo que ofrece por más que la cultura se siembre en cualquier barrio, por marginado que se halle.

Pero por otro lado ¡es tan puritana! Sólo queremos lo convencional: nada de clubs privados, ni de pornografía, ni de medios de comunicación que no tengan censura. Tampoco se dan en maceta seres como tú, ni como Romano, ni como Amanda, a menos que sus vidas corran por debajo del agua, para que nadie los atrape.

Por eso yo, que no me comparo con los hombres, ni con una lesbiana como ella, deberé sobresalir, se quiera o no, con estas cuentas que por escrito hago para que sepas bien quién soy. Hacerlo, aunque mal, me reconforta. De este modo a mi misma me prometo que mis palabras alentarán a muchas mujeres que se embozan por un adulterio o son agazapadas, traidoras, parásitas, falaces.

¿Estás de acuerdo o quieres otros nardos, unos negros que te ponga a los pies, en esa lápida amarga que te colocaron en forma de rectángulo?

El día que elijo para comenzar es más bien frío, nervioso, alterado por un paisaje que, desde la parte superior de la casa, parece de mentiras, pues los árboles, sin raíces, encajan sus troncos en la niebla. Camino por la senda humedecida arriba de la terraza alta —como mi marido la llama—, fatigada y con los zapatos tenis llenos de lodo. A mis pies está un pájaro que ha caído del nido. Lo levanto. Boquea siniestramente. Intento calentarlo pero de asco lo pongo encima de una maceta con geranios. Luego me desentiendo y antes de entrar llamo a Valentina, que corre sin parar, confundida con su libertinaje y su alegría.

Es una hermosa perra, pero su dueño es él, Romano, de modo que si ahora regreso de pasearla es porque fue con Luis Barragán a una asamblea de arquitectos y me pidió que la sacara, como todos los días, al campo. ¡Qué fastidio con los animales! Dime, ¿fuiste tú quien se la regaló? ¿O habrás de seguir conservando para ti un secreto tan insignificante?

Sí, se la diste porque sabes que la quería —una verdadera lebre con *pedigree*—. Y en una de tus cartas, de las muchas que tengo, exactamente le decías: “Te imagino en los paseos matutinos, cuando la ves correr entre las hojas muertas; cuando más que un galgo parece el viento haciendo trueques con el paisaje, asaltándolo después por entero”. Parece una mentira, pero me sé tu correspondencia de memoria. Es linda, es tramposa como lo son tus cuentos, los que le dedicaste a él ya que en él, obsesivamente, pensaste los últimos años de tu vida.

Por la terraza alta —la más alta de todas—, pasan unos pájaros azulosos y grandes, de cola muy abierta, de esos, Omar, que existían cuando tú; de esos que, como tú, hace ya tiempo dejaron de volar en las inmediaciones de la casa de Rinconada 100, llena de encinas muy oscuras con líquenes y hongos verdosos prendidos a sus troncos y que logran, del paisaje, algo sonámbulo: árboles y yedras que caminan de noche.

Tú, que con tanta frecuencia la visitaste, opinas como yo que es una construcción muy bella, aparentemente confusa por la escalera que por el monte baja y sube como si a sí misma se pisara la cola, larguísima, incómoda, de tal modo que Romano indica que hay que respirar sólo con la nariz, mojándose, al mismo tiempo, los labios con saliva. Él —lo sé— te recibía en la biblioteca, tan aislada y sola, aun cuando a veces, sobre todo al principio, subías de paso a saludarme diciendo —siempre— que tu trabajo te impedía quedarte a tomar un café, o una copa, para no mencionar una cena porque te sentías mal por dentro, prematuramente arrepentido.

Dejo a la perra en la terraza y, sin saber por qué, contemplo una araucaria que sembramos al irnos, antes de casarnos, a Chicago. El árbol es ahora alto y fuerte; negro y solo, no como yo, sola y débil, tanto, que necesito escribir para decirte muchas cosas que me aliviarán aunque yo misma, en este juego, salga a la postre perjudicada en mis recovecos, espejos casi fieles de Rinconada. Aquí el enredijo de la casa tiene —lo sabes bien— más de cien escalones que reptan sobre el cerro además de los muchos que comunican estancia con estancia. Pero no: no se trata del mío sino de un autorretrato de Romano, que se empeñó en hacer un nido de águilas a muchos miles de altura sobre el nivel del mar; nido que le sirve para vigilar, como si así se preservara el orden de la vida.

Ahora Omar, pienso convidarte a bajar conmigo parte de esta escalera, sinuosa, que va hasta el comedor. Ven, pasa, siéntate. Todo está igual a

cuando tú venías: la repisa de madera soportando dos tallas africanas y arriba, colgado sobre la pared blanca, un Carlos Mérida que compró Romano con enorme esfuerzo.

¿Te gusta la pintura? Dímelo, porque nunca lo supe. Si he de sincerarme sólo te conozco a través de tu correspondencia, tus telefonemas y —si eso es conocer— por medio de la chillona voz de tu mujer cuando hemos coincidido en alguna visita o en alguna ocasión en que le hablé a Romano; pero cuando él quiso comunicarse contigo, te negó siempre, tal vez para que ni él ni otro ninguno osara raptarle a su marido, seguramente tan eficaz dentro del lecho.

Hoy es precisamente un 22 de enero, mes de muy bellas lunas, pero altanero y ociosamente largo. Estoy de mal humor: las cosas no salen como quiero pero lo que me molesta, más que eso, son las insignificancias que me salen al paso. Además del plomero (a quien tuvo que llamar Sofía), mi coche está con el mecánico pues a nuestro regreso de Valle de Bravo nos dejó tirados al salir del pueblo. Pero me siento, además, harta de todo, Omar, harta de todo. ¿Puedes creerlo? ¿Por qué, si no soy fea? ¿Por qué si tengo un auto, dos sirvientas, mis clases de francés en la Preparatoria y un marido que espléndidamente me hace el amor? ¿Será porque tú estuviste siempre de por medio? Y yo, ingenua, jamás sospeché de tu poder hasta que no hubo otro remedio que encararme a un presente que me arrebató, de ser una mujer casada, a configurarme en una solterona sin horizonte alguno. Mírame: tan ingenua y tan, tan vanidosa como para pensar que Romano, en su delirante búsqueda de realizaciones, me tenía únicamente a mí para solícitamente compartirlas.

Pero no puedo seguir más allá sin aclararte lo que siempre supiste: que ha sido cuesta arriba, aunque enriquecedor, vivir con un marido tan sofisticado y solitario, tan inteligente al propio tiempo. Pero es un ser deforme: su joroba es Mago, Maguito, que no se da por enterada de las exigencias emotivas de su hijo. Ella, tan pequeñita y frágil, va y viene todo el día, sin descanso: se baña diariamente, desayuna, se maquilla de rosa las terribles mejillas arrugadas y se queja de que no se la atiende. Y mangoneando a Sofía y a Gloria se pasa la mañana esperando a que su hijo idolatrado regrese de revisar sus obras de la iglesia —tan importantes—, pues aunque está casi lista le faltan detalles de las torres, que por eso le quitan muchas horas del día. Pero yo no le creo cuando, a mediodía, comemos juntos. ¿A quién ve tan temprano? ¿Tienes idea de con quién brega a esas horas del día? ¿O es que nunca sé qué hace la gente cuando yo duermo aún?

Sé que no puedo: sé que no la soporto. No, aunque se encierre en su recámara, viendo televisión o leyendo el periódico, pues se informa de política, lo que no deja de ser divertido. Maguito es una espía. Traspasa mu-

ros: es un fantasma, como tú, que me persigues sin cesar. ¿Qué? ¿Reconoces la sala? Mira: el cuadro de *Los Peces*, de Dalí, regalo de Amanda, su íntima amiga, quien se lo trajo de Londres a tiempo de pensar, ya desde entonces, en traicionarlo arteramente, tal como ella únicamente suele hacerlo: en sigilo, cortando las cabezas cercen a cercen. ¿La conociste? Es Amanda Íñiguez, una arqueóloga; ambos se trataron de estudiantes, pero ella se fue a vivir a Europa y allá se quedó años, haciendo un doctorado, lo que le permitió una vida holgada, poco misteriosa —descarada, tal vez— con una gringa, una tal Linda, de la que dijo estar perdidamente enamorada.

Pero pienso que no es éste el momento de contarte lo que entre nosotras sucedió. Te adelantaré, sin embargo, que es una mujer sin escrúpulos, atractiva, irónica, tramposa, un personaje, en suma, más que una persona. Años después me doy cuenta de que es arriesgado su trato, enmascarado de amabilidad y cortesía; de afecto y escrupulosidad amistosa. ¿Sabes? Su cuerpo se unta en lugar de caminar; desgarrado, decorosamente vestido, viejo ya, antes de tiempo.

Amanda es práctica, es artera: en su telaraña —aun cuando sus víctimas sean las mujeres— caen también hombres a los que seduce con mimos, con regalos de todos, como a mi marido, que tanto tiempo se resistió a su encanto. Yo en cambio caí en su trampa no obstante que para una mujer es fácil combatir a otra. Se trata de una costumbre inmemorial porque o nos envidiamos, o nos odiamos, o hacemos corro para luchar contra los hombres, a quienes venceríamos si no fuera porque somos nuestras más coléricas, nuestras más eficaces enemigas.

Me ocurre, por ello, que sin desearlo compito con Clara, con Lidia, con Carmela Conde, parte de un cuarteto de Canasta que hacemos los lunes, a horas en que Rinconada pareciera pertenecerme por entero pues Maguito se retira temprano y Sofía le lleva la merienda a la cama. Pero la lid es con ella, que a los ochenta toma sus tequilas a diario, ve las noticias y no deja de sentirse la dueña de la casa. Es un asco no morirle a tiempo, recargada en su hijo y arrinconándome, a mí, que nada puedo contra ella, pues su escudo es obviamente mi marido. En cierta forma —desde que regresamos de Chicago, de donde no deberíamos haber vuelto— estoy casada con los dos. ¿Te das cuenta de mi situación, ya creada en lo deforme aún antes de que aparecieras?

Pero ¿cómo transformar mi vida?, ¿cómo cambiarme a mí, si estoy inacabada? Sin embargo ahora, en esta estancia donde el paisaje, turbio, a lo lejos desmadeja a la ciudad con una luz grisácea, me siento una mujer privilegiada. Nada me toca; mis quejas son fruslerías y a no ser porque me he impuesto escribirte, me sentiría libre, como si no estuviera casada; como si

una vieja estúpida y ñoña no me atisbara y el futuro me sonriera ampliamente, con un gran gesto de amistad... y dinero.

Pero mi privilegio es relativo: mi posición, de desahogo, está sujeta a un marido que me proporciona comodidades por las que pago un alto precio. Y aquí, precisamente recargado en la repisa de la estancia, te vi por vez primera, tan limpio y elegante siempre, con tus zapatos de pécarí, con tus camisas cortadas a la medida y los trajes de casimir importado, que tu íntimo amigo, Raimundo, te confecciona en su taller, el mismo al que va mi marido. Lástima de tu estatura, porque nada te luce, bien lo sabes tú, que prefieres no estar de pie y te desplazas rápidamente, como si así tu cuerpo se disimulara.

138 Pero éstas son fruslerías ahora, cuando el esqueleto, que es lo que más dura, se halla enterrado a perpetuidad, como si a perpetuidad, vaya ironía, se subsistiera después de la muerte. Pero yo me aprovecho y, como ves, aun sin perpetuidades te escribo a manera de una confidencia. Es el recuerdo y no tú el que me presiona para decir, ya, lo que sea, porque el tiempo se va y la vida se come a la vida. Por eso, Omar, debo aclararte que tengo 27 años y un marido al que intuyo con tendencias extravagantes, que van por el lado de una sexualidad muy amplia. ¿Me explico? ¿O las conoces tú mejor que yo?

Si deseo que me entiendas debo matizar. Él es... ¿cómo decirlo?, suave, de exquisitas maneras, con la inteligencia fuerte, de varón. ¿Te acostate con él, Omar? ¿Qué pasó entre ustedes, que tu correspondencia lo revela sólo entrelineadamente? ¿Escribías algunas palabras en clave? ¿Cómo me perturba, tanto, como para escribirte y ver si así, entre palabra y palabra, surgen aquellas que son tan necesarias! Romano es muy ambiguo, lo sabes bien, por lo que hubieron temas que nunca tratamos, como si las fichas hubieran estado —todas, sin faltar una— sobre el tapete verde. Y es que existe en él algo difuso, que no pertenece a zona alguna. Se trata de una especie de tundra (¿se llama así?) en la que de pronto árboles brotan y terminan llanuras. Tú, que lo supiste, lo acosaste. Pero finge sorpresa, que yo inventaré ingenuidad.

“No sé qué decirte después de que nos vimos. Me quedé un tanto paralizado, como cuando te encuentras a alguien conocido en un lugar inhóspito. Me limpié el sudor, que corrió por toda mi cabeza, pero nada pude hacer con el de las axilas, húmedas, frenéticas de vida. Demandaron algo, como un buen cuadro de un espectador. Pero aún no estoy seguro de que la exhición se haya abierto, por lo que esperaré no obstante mi prisa de siempre, en las afueras del museo”.

Es tu segunda carta, ratón; la primera, dada también como un encuentro, es también aberrante. Pero ya te la recordaré a su debido tiempo. Quien escribe ambigualmente, bárbaramente se exhibe para retrotraerse de inmediato, más bien arrepentido. ¿Cómo tendrá que ser la trampa que te afiance los delicados músculos forrados por una pielecilla parda, lisa e instantánea? ¿Tendrá el bocado de tu preferencia para que la pequeña trompa se te destroce al caer brutalmente sobre ti la barra de metal?

¿Se te antoja un café? ¿Té, una cerveza clara? La alfombra que está cerca de ti es un bello Temoaya anaranjado opaco que Romano trajo precisamente de Temoaya. Son colores muy poco llamativos, que es como a él le gustan. Ya sabes que odia el púrpura, por lo que no podría matar a nadie, no a mí, tanto menos a ti, que ya lo hiciste antes siquiera de advertirlo. Era fácil prever tu muerte con esa mujer que te tocó, capataz de tus actos, aunque te haya corroído la cirrosis. Por eso, enfermo ya, nadie —ni siquiera tus íntimos— pudieron visitarte pues Rita, como una bestia acorralada, te acorraló a su vez no permitiendo a nadie acercarse a tu lecho.

Supongo que a tu lado —en un buró, tal vez— tenías el caballito griego que te dio mi marido, ¿verdad? Fue un día en que tú lo elogiaste tanto que en seguida te lo regaló y ávidamente lo guardaste en una bolsa de tu saco. ¡Cómo recuerdo, de ti, gesto por gesto! Ojalá contigo lo hayan enterrado para que como guía te acompañe a lo largo de ese viaje que no pudiste compartir con mi marido. Porque ya no existe el Romanticismo; de otro modo los dos, juntos, se hubieran suicidado.

Pero ¿de qué moriste, Omar? No fue cirrosis. El sida no había aparecido. Por chismes —nunca por Romano— supe que no quisiste atenderte porque ya acariciabas, con ese pretexto, tu destino. Te encerraste, te lapidaste; encontraste, en el aislamiento y el silencio, tu redención. Para entonces, lo sé, mi marido y tú no se veían más. ¡Y qué pena le dio a pesar de desear ocultarla ante mí! Lo vi sufrir día a día, sin yo aliviarle, por mis celos callados, un ápice de nada; sin tampoco llegar a conocer tu recámara, donde tus frágiles objetos íntimos te acompañaron al final: no, no se arriesgó debido a la crueldad de Rita, la de la vocecita de cuclillo. Ella —no me cansaré de repetirlo— te atendió, te procuró, recamó tu aislamiento, infatigable en la tarea de encarcelarte sin saber, la infeliz, que te le escaparías antes de tiempo.

¿Qué supo de todo este entramado? Pienso que nada, aunque mucho creyera tocar la realidad que imaginaste. Pero tu deceso pasó cuando nosotros ya nos habíamos divorciado, mira qué paradoja, si bien eras tú quien se habría de divorciar —y se lo dijiste a Romano por teléfono— aun cuando te quedaste prendido a las faldas y al gruñido diario de esa pobre

mujer. A ti, obviamente, te desprecio, pero te utilizo y muy pronto, por eso, estaremos en paz. A ella la aborrezco porque una semejanza oscura e inquietante nos dice que la vida se nos convirtió en una única forma a las dos: en una avidéz sórdida dejando, de lado, dos cuerpos vacíos, de los que viviendo en el infierno, proyectan hasta acá su imagen.

¿Has visto qué bella es Valentina cuando cruza las patas, recostada en el hueso del pecho, de perfil siempre como una estatua egipcia? La detesto porque es de Romano; es tuya, también, pero desconoce el camino para visitarte cuando alguna mañana se escapa por allí, a chapotear entre la lluvia y dejar a su paso un reguero de hojas marchitas, que amablemente trituran al espacio.

140

Pero, en función al orden de mis cosas, debo seguir en los años setenta —precisamente en el setenta y uno— a nuestro regreso de Chicago, donde alquilamos un pequeño departamento en un rascacielos muy cerca del Museo. Es divertido recordar que a lo largo de la avenida frente al Lago Michigan hay un calabrote para que no te lleve el viento. Allí los negros que son pocos, no te impiden, pese al racismo, como en Harlem, asistir a los espirituales y al jazz; en cuanto a Romano, se dedicó a leer novelas de detectives, por lo que ahora estamos todos en la mira, empezando por él, el asesino máximo.

Leer lo descansa, lo estimula, pero a mí —que no conozco inglés— me dejó en las manos de Nora Friss, una mexicana deliciosa que vive parapetada en la mentira. ¿Crearás que se convirtió al luteranismo sólo para salir de la miseria?

Pero no fue en Chicago, sino en la capilla de la Universidad de Notre Dame, en el mismo Illinois, donde nos casamos en un esbelto día invernal, con mucho sol y nieve en tonos mates, como son las magnolias. ¿Quieres ver un retrato? Mira: Aquí estoy, Omar, vestida con un abrigo de ante forrado, baratón. Era una especie de saco largo, de cuello de piel teñido de azul: no de zorro azul. Romano, a mi derecha, observa a Alonso Michel, un chileno que sonríe bobaliconamente a su amante, una japonesa espantosa, por cierto. Nos casó un cura vasco, alumno de Romano, cuyo apellido es verdaderamente impronunciado, buen hombre, cuadrado, jayán. ¿No es de dar risa cuando el amor libre y el matrimonio mismo se encuentran siempre descalificados?

Pero aquel día pasó y ahora, un 22 de enero, no has muerto aún. Y como tú no requieres del tiempo todo sucederá de acuerdo con las reglas de mi propio juego: será siempre ese día porque la suma es cuatro, símbolo de lo que cristaliza en la existencia. Por eso debo decirte que —como para mí sí cuenta— llevo tres años de casada y no tengo todavía queja ninguna de infidelidad. ¿O la tengo? Sospechas, nada más. Pero

Romano es constante, cariñoso y cuando quiere, tierno como el limo que les pone a los helechos que con tanto esmero cultiva. A veces es un pez de cálida sangre, un delfín chocarrero que emerge o se sumerge a discreción; pero se suele convertir en tiburón, pues su bestia está a flor de piel. ¿Lo sufriste en esas condiciones? Es posible que no, porque lo cotidiano no fue nunca el elemento en que nadaban. Recuerdo en cambio que en dos de sus cumpleaños le llevaste libros, pero que luego le diste uno último a escondidas por miedo de dos parcas —tu mujer y yo misma, Mariana—. A este triángulo lo manejaste oculto con los escapes de rigor, los que acostumbrabas, a manera de hileras de un humo espeso y serpentina.

Ven, vamos a la cocina. Mira qué hermosa vista a pesar de que al fraccionar han arrasado con un paisaje típico: magueyes, nopales, pirús. No tenemos remedio; somos un pueblo bárbaro y vandálico. Esta casa, arbolada, tiene su propio ambiente: las acacias moradas y las viejas encinas detrás de la terraza dan a ese desfiladero que año con año deja pasar las aguas del antiguo río, ahora contaminado. Nada está igual. ¿Oyes aullar a Valentina? Lo hace porque está encadenada a escondidas de mi marido y por la melancolía de no estar con él; a lo mejor, también, porque hace mucho no subes hasta aquí; hasta esta casa donde vivo aún, en el entendido, para todo mundo, que hace ya tiempo que la abandoné.

Obsérvalo nuevamente en nuestra boda: él no es apuesto, ni mucho menos guapo. En cambio —hemos de convenirlo— suele gustar, es atractivo y posee un toque, algo que despierta la sexualidad en los demás. No sé si es la piel, o los trazados pómulos, o la barba espesa y partida, con un huequito en medio que al sonreír parece convidar a quien lo mira. Al hablar —lo sabes bien— se derrama y envuelve a los demás en una cálida red inaprehensible. De esa manera yo me salpiqué con ese manantial, pero aun así, y debido a una bendita enfermedad, jamás podré quedar embarazada porque ¡cómo detesto la maternidad! Lástima por él, que desea un hijo que si rechazo es porque mi vientre se quemó y aún huele a humo, si te acercas a olerme.

Pero si lo conocí en Arquitectura, por haber sido mi maestro, también es verdad que nos hicimos amantes cuando Fabián y yo aún lo éramos. ¡No habré de recordarlo cuando, por la cercanía de los dos, dentro de mi cuerpo y de mi espíritu no hubo sino equivocaciones! También fue su maestro, sólo que Fabián se propuso conquistarlo cuando aún vivía en la Calle de Orizaba, en un departamento alquilado donde yo solía visitarlo a escondidas, para que lo ignorara mi familia; pero las cosas se contagian y quién lo dijera, ahora soy peor que ellos pues en lo tradicional me siento más segura. Su carácter y el mío no compaginaron, además de que su admiración —la de Fabián— se confundió con la pasión. El suyo era una

especie de furor parecido al tuyo, porque hasta llegó a escribirle cartas por mitad: y si a la izquierda le hablaba respetuosamente de usted, a la derecha lo tuteaba como si ya fuera su amante. Es obvio que tampoco esas cartas, con el descuido de Romano, se me pudieron escapar.

Pero ahora copio, para refrescarme la memoria, un trozo tuyo, que no dice mucho:

“En la mañana aflojé las piernas con el ejercicio. Rita en la oficina. Mis hijos en la escuela. Yo, pensando obsesivamente en salir y en que sea una hora decente para hablarte. Empecé un cuento dedicado a ti, sobre ti; pero el esqueleto no se llena sin esa pulpa que desconozco y que aún no me has dejado paladear a solas, como yo desearía. No soy tan buen escritor para imaginarte, de modo que lo hago viéndote armar maquetas fuertes y ágiles, como las que el visitante puede contemplar en las galerías de El Escorial, donde sala a sala se explica cómo se fabricó aquel hermoso túmulo funerario. Romano, pronto nos veremos. Te llamaré”.

Y firmas. Extraño ¿no es así? La pulpa ¿es la carne, Omar?

Fabían lo asedió: que si la invitación a comer, que si tal libro, que si una consulta al salir de la clase; que si la invitación a caminar por el bosque de Chapultepec. Tengo una fotografía de los dos, un gracioso documento que debería ondearse como bandera de una sociedad: la de un obvio número de anónimos que ustedes deberían fundar. Ya, ya sé que es una broma de mal gusto que posiblemente enmiende, pues al escribirla me obliga a hilvanar un poco en el vacío. Sin embargo por la relación misma de ustedes —la tuya con Romano— hurgaré en la correspondencia que me apoyará para no caer en la calumnia, moralmente tan apetecible para nosotras, las mujeres. ¡Si supieras lo que me hizo Gregoria!

Por lo pronto me desahogo y me descubro. En realidad Romano dedica su tiempo solamente a sí mismo (la iglesia en la Colonia Roma y Maguito son el meollo de su vida); tiempo de un matrimonio en el que a mí me incluyó en forma tangencial. Su sobrina, a quien trataste varias veces, dice haberlos visto —a ti y a mi marido— en el bosque, leyendo en una banca, abstraídos a tal punto que no la vieron pasar, entre los ahuehuetes y el acartonado rumor de los héroes caídos para “defender” a la patria. Gregoria los siguió hasta que llegaron a la fuente de don Quijote, la que ya desapareció, como todo sucede entre nosotros. ¿Leíste allí alguno de tus cuentos?:

“Trepó a las barcas y ordenó izar velas, y en su pensamiento había la obsesión de asomarse a las aguas salobres y hablar, allí, con quien en tal momento surgía del fondo de esas agrestes zonas que protegen las marinas deidades. Entonces Venus, con su radiante aura dorada, tranquilizó a su hijo

diciéndole que no tuviera miedo, que ahora sus labores consistirían sólo en fundar enormes muros para el panteón troyano”.

Linda prosa la tuya, pero me huele a robo. Con ella, claro, cercabas a Romano pues bien conociste sus más débiles flancos: leer literatura aunque fuera arquitecto. Pero en aquellos días Fabián no se me salía de la cabeza, tal vez porque haya estado al mismo tiempo enamorado de los dos —de Romano y de mí— pues sin linderos y sin compromisos amar no deja de ser un atractivo. En todo caso, ¿no es el corazón del hombre de una insoportable amplitud? Este otro triángulo fue antes del 68, cuando varias veces Fabián me dejó esperándolo para ver a Romano. Y fue él, Fabián mismo, quien me inclinó a entusiasmarme por un hombre veinte años mayor que yo y que en principio no era de mi gusto, a pesar de que sus lados femeninos me atrajeran. Después, por debajo del agua, competimos por él, ya que la vida es tan perversa como una obra de enredos, siempre que al drama lo escriba quien sepa asesinar.

Luego, aprovechando que Fabián sacó una beca para estudiar en el extranjero fui yo misma —sola— a la casa de Rinconada con el pretexto de una carta pública en apoyo de los estudiantes y en contra, claro, de Díaz Ordaz, a quien mi marido llamaba —y todos nos reíamos al oírlo— *Jun-tacadáveres* porque estuvo de parte de los estudiantes además de haber sido amigo de Revueltas, quien en Rinconada lo visitó mucho tiempo después.

Pronto nos acostamos. Dejé, ¡qué alivio!, mi frigidéz con él. ¿Sabes lo que es convertirte en mujer por tener en tu cama, por vez primera, a un hombre? No a un macho, Omar, a un hombre, aunque serlo no sea sino una conjetura. Por su parte Fabián nos escribió incitándonos a los dos sin sospechar lo que pasaba. A mi me prometió un matrimonio naturalmente tradicional (vestido blanco y flores); a Romano un matrimonio, si es posible decirlo, de vanguardia, cuya base era dejarlo todo para alcanzarlo en Munich, sitio del que partirían para viajar. Fue un estúpido anzuelo, a ver cual de los dos pescaba la carnada. Pero el agonizante pasado murió y en vez de Munich fue Chicago, donde Romano tenía excelentes posibilidades de trabajo. Fabián se sintió doblemente traicionado porque, según dictados de su vanidad, lo amábamos ambos y por celos quisimos atraerlo al mismo tiempo, tal vez para no destrozar el añorado y vacío triángulo de amor. Pero desapareció de nosotros, así, sin más ni más. Qué poca cosa son la vanidad, los celos y la envidia cuando se siembran en desierto, allí donde las nubes han desaparecido y los cactus picotean el espacio. Bonita jugarreta de la vida ¿no es así?: el orgullo te dicta que te aman; la realidad te entrega, simple y llanamente, al desamor.

Fue entonces cuando nos fuimos a Chicago donde, fuera de asuntos que dirimimos al principio, marchó bien la pareja. Él dio un curso en la Universidad mientras a mi me quedaron las tareas de cocina. Mis pobres manos se me hicieron pedazos, Omar, pedazos. Él, que no quería verme sufrir, me dijo que me regresara al seno de mis padres: ¿te das cuenta de la ironía? Pero sea como sea yo me quedé en Chicago sin saber si era por el propio Romano o por no querer volver a lo habitual, a ese cotidiano siempre acechante de mis huellas, de mis cuitas oscuras, de mis pasiones y —aunque resulte cínico decirlo— de la amplitud de vivir sin más molestias que las que a mí misma me causo porque soy para mí, aunque a mi marido le hable de sometimientos y mortificaciones. ¡Ah, si supiera que me tiene confianza!

144

Como jamás quise aprender el idioma mi tiempo lo dediqué a escribirle a José Enrique —Jose, así es, sin acento—, a quien no conociste y que después se hizo operar la cara quedando, el pobre, verdaderamente deformado. Pero me entretenía, como siempre, escribir. Fue, lo reconozco, una tarea vana y ociosa a la que Romano no opuso resistencia pero en venganza me dejaba, de cuando en cuando, un libro de inglés al garete, un manual para principiantes de lo más humillante. De ese modo, marginada, lo fui de todo: del cine, del teatro, de las invitaciones de los Mayeri, de las de Susan y de Jackie, unas judías que eran pareja, cosa que a mí, en aquel entonces, me impresionaba al grado de no quererlas ver, aunque me acicateara por lo bajo la curiosidad de atisbar a dos mujeres que se aman.

Fue por esos días —un 22 de enero, en el que cayó una granizada— que un amigo suyo, un joven colombiano residente en Chicago, le mandó un soneto a modo de retrato. Abrí el sobre (naturalmente con el vapor de la olla) y, resellado, se lo entregué a Romano. Tú, Omar, que eres poeta, puedes saber lo que a mí sólo me baila en la cabeza, pues no comprendo nada. Transcribo la primera línea:

Reside la extrañeza en los huesos más íntimos,
verso que está, aún para mí, cargado de una sexualidad penetrante e íntima; pero me resulta inaprehensible, si quieres un poquito abstracto. Romano lo dejó encima de un buró y me dijo textualmente: “No sé de qué se trata. ¿Quieres que salgamos, Mariana, a ver a Belmondo? Hay una rueda de prensa universitaria, aquí mismo, al lado del departamento. Después pondrán *Sin aliento*, película que desconozco, ¿vamos?” Y no se volvió a hablar más sobre el asunto, porque así le convino desde su nido de águilas.

Me comporto como un mal detective, pero nunca tuve otros recursos. Fabián también escribió un par de cartas insistiendo en lo del matrimonio. Yo se las enseñé a Romano pero me contestó que era libre como el aire en el aire; que eligiera entre Munich y una ciudad como Chicago. “Es tu

oportunidad, la de saber a cuál de los dos quieres". Me lo dijo con una flema que a mi vez me dejó congelada. ¿Con quién demonios compartía mi vida, si él me dejaba en una desusada libertad?

Pero ahora mismo aquéllos —polvos de viejos lodos— sólo me ayudan a apuntalar lo que a nosotros nos concierne, no más, pues Fabián no es sino el antecedente de lo que realmente me importa: mi marido, tú y yo. Rita para mis propósitos no cuenta aunque te haya destrozado sin llegar a entenderte, sometiéndote a los caprichos que una mujer como ella, de clase media baja, impone como una miserable cabeza destronada.

Mariana. ¿Sabes por qué me llamo así? Porque mi madre, antes de nacer yo, leyó las cartas de amor atribuidas a la monja portuguesa, cuyo destinatario —según la leyenda— fue un oficial francés. Su admiración me legó el nombre pero en cuanto a la correspondencia, nada nos une: ¿la conoces, ratón? Fuera del capricho de mi madre, que nos unió al desgaire, no nos parecemos para fortuna mía. Mariana Alcoforado fue apasionada, tonta, lloriqueante, mala escritora, notable por la novedad de tamaña aventura. Se dice también que fue un hombre: he aquí una versión extraordinaria. Pero no, fue mujer porque supo esperar hasta que la ausencia, convertida en un rencor sustitutivo, la llevó, enclaustrada, hasta la muerte. ¡Y todo por un maldito seductor, seguramente de bellas facciones y corazón almidonado! No, no soy la monja Alcoforado; soy Mariana Alaniz, una mujer que desea triunfar enseñando a la gente cómo lleva adelante su derrota.

No obstante a mí —a quien le habría interesado ser actriz— también me hubiera gustado ser ella, escribir esas cartas lacrimieantes y pasionarias: tapiarme además en un convento habiendo perdido, con un oficial del ejército francés, mi virginidad. ¿No te parece maravilloso? En cambio aquí estoy, presa de unas pasiones y un cuerpo que no carecen de marido, sino de un marido eficaz ya que el sexo, como bien sabes, sólo es parte del cuento: del cuento simple de una pareja que convive, aunque por lo general no se soporte.

Y así en Chicago escaparon los meses hasta que, para no regresar a los hábitos de siempre (paso por ti temprano; lástima, no puedes llegar después de las diez; tu padre es un reaccionario; ya ves que tu madre bebe a escondidas y puede ser muy agresiva), nos casamos en el extranjero para que mi familia, sobre todo mi madre, nos dejara de fastidiar. "A menos (me repitió Romano) que quieras irte con Fabián, porque si voluntario es arduo, por la fuerza casarnos sería demencial".

En cuanto a Romano o nunca me quiso o intentó hacer del nuestro un matrimonio poco convencional, pero ¿por qué? ¿Por haber trabajado aquí y allá en museos de Alemania, de Nueva York, de Roma, de España, al-

guno más de Oriente? ¿Le da su fama derecho a marginarme? No estoy a su altura, para decirlo con franqueza: las mujeres de sus amigos arquitectos, ricas, inmensamente estúpidas ¿cómo pueden entender a una pareja como la que nosotros formamos? Por eso, cuando recibe a sus visitas, las más veces finjo un buen pretexto y me refugio, ya escribiendo, ya hablando con mis íntimas amigas, ya en la televisión.

Por eso mismo sin dinero, sin una posición social propia, ¿qué iba a proporcionarle? ¿Se casó sólo por conveniencia? ¿Cubriría así con una máscara múltiples rostros de carnaval? ¿No los exhibía ya, indiscretamente, antes de conocerme? ¿Fue no por amarme sino por la seducción que ejerció sobre mí? ¿O por querer liberarse de sus hábitos viejos, así fueran los que le sabemos? ¿Sería muy temerario referirme, Omar, a los que contigo después reverdecieron?

En cuanto al hijo que siempre anheló ¿no se dio cuenta de mi rechazo, tanto más fuerte mientras más fingí? Yo lo habría desdeñado instintiva, animalmente pues ninguna concavidad, por profunda que sea, me hace ser madre. Tú, que nunca supiste de nuestro pasado, ni jamás te importó; tú, ocupado en tus obsesiones (me refiero especialmente a mi marido) sólo pensaste alocada y suicidamente en él; luego, arrepentido, volviste la mirada a tus hijos, a Rita tu mujer, al desempeño —mucho más que perfecto— de tus labores universitarias sin saber, ratoncito, que no habrías de llegar a los cuarenta.

Por eso tanto el pasado de mi marido, como Romano mismo, se te escaparon de la mano como un pájaro, como el humo, como las nubes cuando se convierten en granizo o en lluvia; cuando también se vuelven lodo.

Él, por su parte, se me trocó en una pasión, sobre todo a partir de su trato contigo, pues las inclinaciones de un hombre por otro hombre fascinan y repugnan a una mujer al propio tiempo. Yo me quedé con el atractivo matando, como es natural, al rechazo, pero a la vez con la mordedura de la desesperación, la crueldad y los celos. Pero ¿no será que en ellas encontraré mis flancos más ocultos ya que la cercanía contigo me remite —además de a una tumba— a sacar mis propias voces soterradas?

No puedo, no debo escatimarme porque, de abrirme, podrían también llegar otros sucesos —por lo pronto escondidos— con su cauda de indicios, de señas; ricos en un idioma enfebrecido por su ambigüedad; por ser tangenciales también. Pero nunca, jamás, directos, temerosos de ser capturados por alguien que, como yo (recientemente obsesiva), estuvieran a mi propio alcance. Pero aún antes de comprobar nada —¿lo puedo ahora?— me he sentido despechada, plena de venganzas que, por haberlas reprimido, se agostaron, marchitándose a mí de paso. ¡Ah, si pudiera confundir tu muerte con otra cualquiera! Pero ésa, la tuya, me hizo encorajinarme

porque —ya fallecido— nada puedo hacer sin contendiente. Te llevaste el amor de Romano por lo que yo, a fin de no quedarme sola, le arrebaté a mi vez el de Sandro, porque él me aclaró que su matrimonio con Gregoria estaba liquidado; que las de ellos era una pareja inocua, sin los elementos de un verdadero matrimonio: excitación, vida interior, profundidad sexual... ¿qué más?

Ahora te escribo regocijadamente, humor que no tuve cuando, en vida, tanto daño me hiciste. Por eso quiero preguntarte —si es que ya sabes más— sobre nosotros, los que estamos aún vivos; sobre nuestras relaciones, incomprensibles para los demás o por corrosivas o por mal nacidas. A las primeras pertenece el amor; a las segundas el sexo, el poder, el dinero. ¿Las conoces mejor o ya no te interesan? Dímelo, pero no con la cautela y la sagacidad con que le escribías a Romano. No sólo guardo la copia de las cartas; también la de tus cuentos, de tarjetas y hasta de telegramas. Y es que mi marido me confió la llave del apartado del correo, qué vergüenza —¿verdad?— facilitándome, así, robarlo poco a poco: pero tales son mis excesos; abusos de confianza que nunca jamás me enriquecieron. Porque a los papeles, Omar, las hogueras se aprestan a reducirlos a ceniza.

Por lo demás el infeliz no supo con quiénes habría de toparse: con alguien como tú, tan miedosillo, tan tramposo y huidizo; o con alguien como yo, insistente, compulsiva, belicosa, mordaz. Sin embargo te pareces a mí, Omar, cuyas pasiones carecen de la menor pizca de amor.

Pero si tus relaciones con Romano aún me ofuscan es porque después he sido timorata a pesar de mí misma, ya que poco disfruto de la vida. Otros fueron mis tiempos de casada pero ya no hay remedio, ahora que soy una mujer madura. ¿Sabes acaso de ninguna Penélope que espere pretendientes a los 47? ¿Te das cuenta cómo pasa la vida? Porque es mentira que corran los años setenta; porque me he vuelto paranoica al separarme de Sandro; porque obviamente antes, mucho antes, me divorcié del amor de tu vida, de Romano. Pero ¿tengo derecho a decírtelo? Contéstame, para que mis culpas caigan en terreno propicio.

“Fui a tu oficina a buscarte. Obviamente tu secretaria salió a comer. Tu despacho, cerrado con una doble chapa, debe esconder secretos enmohecidos. ¿Cómo apoderarme de unos cuantos? Todo me atrae y todo me confunde: que estés casado, que desees tener hijos, que seas un famoso arquitecto; que hables de Kant o leas a Dostoyewsky; o me hables de tus amigos, ya el Pelón de la Mora, ya Barragán o del Moral; o te refieras a tus proyectos. Ayer te atisé al salir de tu casa: ibas a correr, con una camiseta calada —de color azul pálido— ajustada al tórax. Y qué bien te veías, como un cuadro de Ingres, o de Bronzino. Pero de tener en mi mano unos

cuantos (hablo de tus secretos) ¿no volarían al intentar penetrarlos hablándome únicamente de tu soledad?"

Me doy cuenta que el mío es un juego desigual: apareces o desapareces conforme a mis deseos. Porque estar muerto es sellar una escritura permanente; es no tener destino ni destinatarios; es un exceso evaporado, sumiso, convincente. Pero tú no lo estás mientras vivas en mí, para mí, por mí, recuperándome el rencor. Es por eso que ahora te contaré lo que hice ayer:

Eugenia Castro me acompañó a que me leyeran las cartas. Me presentó con Margarito, un hombre joven, un maricón de tres al cuarto que dice tener muchos poderes encajados, agrego yo, en un ceremonial pomposo.

Llegas: te pasa a la sala una asistente mientras de lejos Margarito te sonríe con una mueca parecida a las de las mascarillas olmecas, pero él no es de barro: es de latón pintado con tierra prieta y mate. La mujer, en tanto, te pone en la mano un huevo que previamente te han pedido que lleves: ya sabes, el ritual de rigor. Pasados unos quince minutos te llévan una bandeja con pétalos de rosa y con ellos te limpias la mano vacía. En seguida lo dejas y te acercas a una pequeña mesa. Allí saca un paco de cartas y, mirándote intensamente, baraja y tiende con vigor, ávidamente, para robarte tu destino.

Le pregunté no por mí, sino por Romano y por ti. Sacó dos cartas, "representativas": una, el Rey de Copas, por él; la otra, la Dama de Oros, una mujer, por ti. ¿Qué extraño, no te parece? ...una mujer. Barajó. Entonces me dijo, sorprendido, que ya no estabas entre nosotros, pero que aun así podía decirme que ustedes dos se conocieron no hacia tiempo. Que fuiste a ver a mi marido con tales y cuales pretextos. Que lo abordaste después con angustia (eso decían las cartas) porque tú —a pesar de tus estudios y de tu matrimonio— fuiste un hombre solitario y muy triste.

Luego hizo una pausa porque al parecer hubo signos indescifrables. Cuando yo le dije que habías estado enamorado de él no le extrañó pero aclaró que era improbable en el tendido. En cambio dijo que la atracción entre ustedes fue arrebatada y mutua, por lo que prosperó hasta el momento de aparecer tu mujer, quien naturalmente te prohibió ver a mi marido al sorprender tu entusiasmo por él. Lo que deduzco (y no por sobra de imaginación) es que Romano no se acostó contigo nunca, pues de otro modo —con el tiempo— ambos se hubieran sentido, si no felices, satisfechos. Pero no, al contrario, intuyo en mi marido algo que jamás te perdonó: que deseabas irte a la cama con él para no correr el peligro de amarlo: una aventura, en suma, ¿me equivoco, Omar?, ¿fue así? Él, entonces, por vanidad herida, te rechazó. Eso también lo dejó entrever Margarito, a quien le tengo horror.

Esta última es una historia idealizada que me gusta recrear porque los celos, aunque retrospectivos, se aminoran. La unión entre ustedes convirtió a Romano en un ser meditabundo, encerrado en sí mismo. A ti —pues que te he padecido— en alguien nervioso, temerario y apocado a un tiempo aun cuando por dentro tus pasiones, por no realizarse, te hayan llevado a enfermarte con una regularidad sospechosa: la del enfermo imaginario, aunque ahora se me escape el nombre del autor, de ese dramaturgo que tanto le gusta a Romano.

No parañ aquí las cosas, sin embargo. Después de la lectura me hizo salir al patio. Había luna llena. Quebré el huevo en un plato blanco y, para mi sorpresa —y mi desazón—, tomó la forma de corazón en cuyo centro existía una mancha: algo parecido a la sangre, ¿lo sería, Omar?, grande como un balazo, ennegrecida. ¿Fue quizás la premonición de sucesos horribles? Margarito afirmó que no: que yo había estado amenazada y que, por la limpia, me había salvado de morir, pero yo sé que no, que hay muchas cosas que él mismo me ocultó y que acaso se develarán más adelante.

Confieso que me ensombrecí. Confieso también que jamás he sabido si fue un truco y si el truco posee un significado, el que sea. ¿Lo sabes tú? Pero como el asunto tiene un lado cómico, entró un perrillo faldero y se tragó el huevo con todo y el balazo. La Nena me dijo que cuando un animal muere, se hace una transferencia —muy clara en este caso—, de modo que yo me salvé: me salvé sin siquiera saberlo. Pero mis odios y mi rencor eterno no azuzan aún al asesino, que me habrá de esperar, lo sé, merodeando la calle de mi casa, intuyo que en forma de mujer. Por eso Margarito es un pobre impostor al que uno acude porque no se tiene más remedio si no desea asfixiarse en la poca ayuda que la vida nos presta.

Por mi parte, al salir, seguí atónita, entre divertida y amedrentada. Jamás pensé que unas barajas españolas pudieran decir tanto. El cartomanciano agregó que Rita, tu mujer, te maltrató reiterativamente amenazándote con un escándalo público. Y aunque nunca lo corroboré pienso que acordó algo hablando con tus hijos de cosas tuyas, íntimas, que avergonzarían a cualquiera. Y sin embargo ella tuvo razón pues a su modo Romano irrumpía en la felicidad de su matrimonio mientras tú, ratoncito, no sólo rompiste con el nuestro sino que te escondiste en el hoyo para esquivar al gato fuera, éste, quien fuera; para esquivarlo hasta el día de tu sepelio, en que se encontraron frente a tu ataúd los dos —Rita y Romano— y se abrazaron amistosamente pues nada, lo que se dice nada, había pasado. Qué belleza tener que aparentar.

Aquella noche Susana Rodríguez (me lo dijo Romano) lloraba por ti como si ella misma hubiera enviudado. La pobre estaba ebria. Los demás

—todos de la Universidad— eran un témpano flotando en aguas congeladas pues nunca a nadie te entregaste. Supongo que mi marido te llevó unas flores pero no quiso quedarse a velarte pues el duelo era para él: fue, naturalmente, un luto propio, de modo que a partir del momento del péssimo volvió a esta casa, a Rinconada, donde me encontró entregada a mi cuarteto de Canasta pero pensando, para mí, en si algo profundo escondía o si haber ido al velatorio en San Fernando fue simplemente el cumplimiento del pasado y de la frustración. Pero no lo sé, Omar. Ignoro también, si le dejaste una huella o, si se quiere, una herida de las que están a flor de piel, de esas que a la larga se pudren y huelen a cadáver.

De ser las cosas como yo las pienso, me repito a mí misma que Romano y tú nunca fueron amantes; por ello, mi pequeño ratón, te enamoraste de él, a pesar tuyo. Fui un par de veces más a ver a Margarito, pero nada te digo por el momento pues me cuesta escribir sucesos en los que apenas creo. Las cartas mienten. *Non, les cartes ne mantent pas*. Es mi historia, Omar, de la que no te puedes evadir, aunque yo lo quisiera; una historia escrita a trompicones, cierto, pero hecha para saber cómo me completo a mí misma y al mismo tiempo para que disipes, en el más adusto de los páramos, tu melancolía.

¡Cómo completarme, no estar inconclusa! Nacida dentro de un familia de tantas, no la convencí de estudiar teatro, lo cual cuadra con ciertas frasecitas de Romano en el sentido de mi falta total de talento. Por ello te confieso que ser una actriz y yo somos agua y aceite. Al reflexionar sobre mí misma todo me lo confirma: mi voz, sin registros; mis piernas, flacas; mi pelo rubio y lacio; mi cara, bonita, sin ningún atractivo. Si ahora me contemplara en un espejo sin embargo no estaría mal: vestida de negro, con ojeras violáceas y un greñero a propósito echado sobre la frente, a manera de fleco para romper la monotonía: no, no estaría mal. Tal vez hasta pudiera gustarle a un hombre del montón, de los que yo rechazo. Me invitaría —de estar en algún bar, sola— a tomar una copa y después —¿por qué no?—.

Pero no; soy de otro modo: no nací para el placer sino para saber qué significa unido al sufrimiento, estúpidas divagaciones de solterona ya que mis parejas —Fabián, Romano, Sandro, alguien más de quien ya te hablaré— se fueron, todos, para siempre, obedeciendo —mira qué maravilla— el mandato de un demonio misógino y burlón.

Por lo demás la casa de Rinconada tiene algo misterioso a pesar de Maguito, una vieja, obvio es decirlo, a ras de tierra, incapaz de comprender las complejidades de su hijo. A mi lado gime Valentina, pero le doy un empellón para adueñarme del silencio; para meditar y sentir que soy alguien con suficientes méritos, pese a todo, para ser una actriz. Ya en el

escenario, ¿puedo aborrecer sinceramente a quien me roba a mi marido? ¿Logro competir con tu esposa, Omar, que por insulsa merece a una pareja adúltera? Sea como sea (además del de las once de la noche) hay telefonemas en la madrugada. Nadie responde pero oigo, eso sí, un jadeo angustioso, como de alguien que estuviera amordazado. ¿No fue esa tu costumbre cuando yo contestaba, fuera la hora que fuera? Miedosillo de mierda. También —¿por qué no?— anónimos por el correo: *Su marido la engaña con el mío*. Si es Rita la que los escribe, es natural que me deteste y a ti te desprecie.

Entonces camino imitando a la Davis, que mueve el cuerpo como si se quebrara. Y fumo como ella, que al echar humo traga víctimas; y me miento, como se miente ella, hasta que mata o se suicida. Y quisiera asesinar a Romano o aniquilarme, sin arrepentimientos. O cavar una morada doblemente silenciosa, para ti.

Luego, por impotencia, Omar, escribo, mirando de reojo el sillón de Maguito, uno francés, de cuando entró Maximiliano a México. ¿Sabes que no tiene ninguna enfermedad? Le encanta el parloteo con amigos y con familiares, feliz de estar en su reino, porque Romano, aunque guarda distancias, la venera. ¡Qué horror de vínculo! Sé, por lo demás, que entre ella y tú determinarán mi matrimonio. Pero dejemos esas cosas: te ofrezco un cigarrillo para que mi actuación sea de verdad. Pero no: soy torpe y ñoña. Los papeles que haría —de segundona— para nada me atraen. Entonces sonrío sin enseñar la dentadura, que no es la de Romano, un rosario de marfil que yo le he tocado con la lengua siempre que hacemos el amor. ¿No te da envidia?

De mí misma no logro decir mucho más. Mis padres me disgustan tanto como a Romano. Se burla de ellos, no sin gracia. Le horrorizan los muebles tapizados de plástico y el que vean televisión sentados a la hora de comer. También que mi padre hable de sus negocios, reducidos a unos ultramarinos pues mis abuelos nacieron en España. Pero le divierte que mi madre beba a escondidas. La imagina borracha, hace dengues y ambos nos reímos porque yo no la quiero: me tiene celos, envidia de que mi padre me prefiera. Pero aunque a medias me desentienda, la verdad es que mi marido se aburre a mi lado. Es exigente y culto, cosas que admiro pero que o me destrozan o me disminuyen. Afirma, el maldito, que toda mujer es prescindible. Entonces no tengo más remedio que reírme porque me abraza (atándome los brazos por la espalda) y me impide amablemente jugar Canasta, para envidia de mis amigas, que lo corren de la antesala. A veces insiste en que estudie o lea literatura porque lo que me inquieta es escribir, claro, como que la carrera de arquitectura quedó sin terminar.

Y repite que no me ve en un escenario ¿No es cierto que es mi padre; que es un padre ideal, por incestuoso? Pero ¡es tan ardua la página vacía! Y

yo sin ortografía, con el diccionario a mi lado; yo, enorme blanco de las bromas por parte de quien te enamoraste.

Y aunque no sepa que te escribo a ti, al mirarme en el escritorio me dice: “No intentes imitar a los hombres. Hazlo como mujer y di por qué la cultura siempre las marginó; por qué han sido el lado lunático, tangencial, de la vida. ¿Realmente merecen el desprecio y la marginación? ¿Son así de importantes? ¿Te gustaría ser Molly Bloom o el monólogo de Molly Bloom? Y no publiques nada, y mucho menos pornográfico, antes de lo debido. Se antoja, ¿verdad? Escribir es tocarte por dentro, si no, giras alrededor de tus fantasmas. Piénsalo, no seas perezosa. Levantarte a las diez de la mañana es una enfermedad, ni mi madre lo hace”. Así me clava el aguijón cuando, por las mañanas, Valentina y él se van solos al bosque, en una vereda vercosa donde los árboles se tocan las copas y poco a poco se tragan a los vagabundos.

A veces, como ayer, me habló de la vocación y la profesión, que para mí eran lo mismo. También se refirió a *La Princesa de Clèves*, a quien yo tengo la obligación de conocer pues es gélida, orgullosa, marco del que debo aprender para no correr detrás de nadie; y quiso leerme un libro, algo sobre los Templarios, que no sé quienes son. Dice que en Tomar (un pueblo no muy lejano de Lisboa) hay una torre octagonal, de piedra y mármoles, donde escuchaban misa montados a caballo. Qué ampliamente sexuales aquellos tiempos en los que una mujer o era satanás o se idolatraba como a un dios. Fue aquí, frente a la chimenea, pero me da tal pereza su voz —tan susurrante— que me arrulla y me quedo dormida. Luego entra Sofía y me habla de lo que habremos de comer mientras tomo una Cuba Libre y fantaseo mirándome en un gran escenario, con un vestido de noche, largo y descotado, además de los brillantes antiguos que para las orejas Maguito me dio cuando regresamos de Chicago. ¿Sabes que físicamente me parezco a la Davis?

Como ves —y no te hablo de lo que desconoces— Romano desde sus alturas decide, organiza, manipula, ordena. Pero también, junto a él, está otro: el mago, el filántropo, el amigo ejemplar... el adúltero. Es obvio, ya lo dije, que nos llevamos bien, a excepción de ella quien, por mucho que me trate con amabilidad, me detesta. En cuanto a ti ¿cómo te llevaste con Maguito? ¿No te parece encantadora? Parlanchina, dicharachera, a veces me recuerda a Sancho Panza. ¿Pensaría, dada tu constancia, que Romano y tú se querían como novios? A lo mejor hubiera sido una alcahueta excepcional. Porque la unión de su hijo con un hombre no corre los riesgos de la pareja convencional, en la que suegra y nuera compiten hasta el fin. Sé que me veo vulgar; lo soy, lo estoy; pero una vez perdido el juego ¿qué más da escribir o borrar si todo pasado es, por inalterable, solamente pasado?

Una noche, en Chicago —al salir de un teatro marginal—, me dijo que le hubiera encantado, en otros tiempos, haberse acostado con una mujer de color. Luego se rió y cínicamente me dijo: ¿Tú no preferirías a un negro?, ¿no lo preferirías a mí? ¿O te acostarías con una negra? Me guiñó el ojo. Tal vez un hermoso *mènage a trois*. Me pareció tan fuera de lugar que desvié la conversación hablando de Miriam Macquiba, estrella de esa noche, pero Romano tiene razón, porque los negros me gustan; me gustan irremediablemente. El olor me atrae tanto como su piel, rugosa como la de las bestias. Y sus manos ¿no te parecen unas plantas carnívoras por las que yo, Mariana Alaniz, me dejaría inmediatamente devorar?

Sea como sea en Chicago fui dueña de mi pequeño territorio doméstico: un departamento en Michigan Avenue desde cuyas ventanas Romano se asomaba para ver de ciudad a ciudad, decía él, al fantasma de Gilberto Owen. Y yo a escribir el día entero cartas a Jose que (además de la atroz operación plástica) acababa de perder a su amante, un inglés con el que vivió diez largos años. Aquello era mío, Omar, en cambio ésto es prestado como después lo fue todo lo mío; por ello habré de regresarlo como al morir devolvemos la vida. Aun así hago lo que quiero: viene la masajista, voy al salón, me levanto a mis horas y hablo con mis amigas para ir al cine, al teatro, a una que otra exposición de pintura. Las clases de francés —que doy en la Preparatoria— no las preparo, pues conozco el idioma, acaso para poder ir a París para encontrarme allá a Fabián, pues en una última suya me dice que aún me quiere. ¿No crees que sería alucinante enterarme, *fâce a fâce*, de si estuvo enamorado de Romano?

Este día tiene bellezas sorprendentes. El fresno de la casa de al lado (que sembró Romano en el terreno cuando era baldío) es una masa traspasada por una luz rosácea que, a manera de criba, enseña un espacio gris, tristón, invernal. Las hojas tiemblan; los pájaros azules y los chupamirtos se apartan con los ladridos de Valentina, que corre por la terraza alta y le lame a Romano manos y rodillas. ¡Cómo me harta! ¿No te parece un escenario civilizado, a trozos de colores mediados con la luz, hecho como por Bergman? El nuestro es también victimario pues todo el que viene a Rinconada despierta a su pesar de algo, sí, de algo, para entregarse después a unos terrenos verdes, viciosos, placenteros. Menos tú, Omar, que estás por siempre amordazado y —con excepción del miedo—, nada te tocó verdaderamente el corazón.

Rosella Berardi, una italiana con quien comparto el departamento y los gastos diarios, no conoció Rinconada. De no presionarme a escribir sobre ti, hablaría de ella, de lo mucho que sabe de pintura y de lo hermosa que es: de que sus actos obedecen a un patrón antiguo, un tanto mítico. Su divorcio la dejó en la calle: perdió parte de su pinacoteca, la del nuevo

Mocenigo, Palacio que pertenece a sus hermanos. Me contó confidencialmente que su marido lo extorsionó al encontrarla haciendo el amor con su hijo, el de ella, el de su primer matrimonio. ¿Te imaginas qué escándalo? Rosella le dio abiertamente cabida a su derrota y ahora, en México, da clases de italiano, en espera —agregó riéndose— de una derrota mayor aún. Pero ¿cómo no hacer el amor con su hijo, si es exactamente igual al *David*, de Donatello? ¿Cómo no, si el Palacio está en el gran Canal, en la propia Venecia?

Le presenté a mi ex marido la semana pasada. Fuimos a comer, se simpatizaron y quedaron de verse, lo cual indica que Romano y yo seguimos siendo amigos. Por cuanto a Rosella, se ha convertido, como comprenderás, en mi confidente: sabe de ti; de tus relaciones con Romano; de mi desesperación y de tu muerte. ¿Recuerdas que hace dos años que nos presionaste a divorciarnos, ratón maldito? Romano me paga una alta pensión por consejo de su abogado a cambio de un divorcio incondicional. Sé de cierto que —al haber firmado esa cláusula, en la que sólo exigí mi libertad— perdí lo que me hubiera correspondido de los bienes: mi parte en la casa de Rinconada, la de Valle de Bravo, además de unos terrenos en Malinalco y obviamente la mancomunada cuenta bancaria. ¿No te parece que, para ser un verdadero artista, es un hombre muy listo?

Pero cuando recibo la mensualidad siento que Romano me tendió una celada, algo entre diabólico y confuso. Por venganza, lo sé, de algo en lo que tú estás imbricado pero que jamás podré aclarar. Por lo pronto pienso en que él es espléndido, aunque los abogados sean perros hambrientos. Sin embargo, como llegué sin nada, es mejor contar con su ayuda, que me basta para vivir aunque no cese de ambicionar y ambicionar, lo cual no deja de marchitarme por un tiempo, aunque después resurja, para ambicionar más.

Por otra parte Romano nunca supo que si jamás podría embarazarme no fue por su culpa sino a consecuencia de un virus que me contagió alguien antes de Fabián, siendo yo muy joven. Pero ¿qué más da si al decirte lo siento realmente libre, lista para enfrentarme al amor, a pesar de mi edad? Debo, por lo demás, sincerarme contigo: siembro ciertas ambivalencias porque hay algo en mí, Omar, que atrae como si fuera una mujer muy dócil; pero también existe un descaro —algo como de prostituta—, que a los hombres les gusta solamente en la cama, por mucho que jamás haya traicionado a Romano. Se da todo al unísono pues las cosas, para enredarme, se entrelazan a un tiempo. Lástima no poder representar ambas mitades en la escena, con dos máscaras ensambladas, cosa que a Romano, a pesar de mi falta de talento, le encantaría mascar, aunque no lo tragara.

Y ahora, para los efectos de mis confidencias —un 22 de enero, obviamente después de contemplar el fresno que surge, como quien dice, de la estancia—, bajo a la biblioteca. Me molestan mis sueños, pienso contemplando los libros, pocos y cuidadosamente empastados. Me refiero al pajarito, el que encontré al caerse del nido al entrar a la casa con Valentina, un día en que mi marido se había ido a la revisión de la iglesia. Aquel fue el momento en que empecé a escribir mis notas, cada vez más fatigosas, más adustas y apesadumbradas. En la pesadilla —en una sala de hospital, yo de enfermera— le corté la cabeza para evitarle sufrimientos, pues boqueaba, el pico desproporcionadamente grande. Horrible, de verdad. No hubo sangre, pero se convertía —allí mismo, en el quirófano— en larva. Instantes después ya era una mariposa de las que en noviembre se cruzan con nosotros en la carretera a Valle de Bravo: las Monarca. Siento que grité, pero no estoy segura porque Romano no se despertó ya que sufre de insomnios, de modo que despierta con cualquier ruido que se haga. A la mariposa la cogí con un trapo y la prensé en un libro, los *Cuentos de los hermanos Grimm*, aparatosamente melancólicos.

¡Cuánto horror me dan! Ni las serpientes, ni los murciélagos, ni siquiera las ratas —tan, tan repulsivas— me provocan tal pánico. En cuanto a ti, Omar ¿qué te lo causa? ¿Es Rita, tu mujer; son tus hijos que crecen y sabrán que eres un hombre deshonesto?; ¿es Romano, soy yo? Me intranquilizas, mira qué paradoja, pero de mi no habrás de desprenderte fácilmente; no mientras no acabe mis notas, para completarme y así saber quién soy aunque de mi cuerpo salgan vapores pútridos, con los que seguramente me defiendo al tratar a la vida. Pero las mariposas se han hecho, malhadadamente, para empañarme, para hacerme sufrir, para pagar mis culpas.

“Hace tiempo me siento sin ganas de nada. Por las noches tengo calosfríos y deseo quedarme encerrado, como si una campana oscura me cubriera. Pero cuando el día rompe me vigorizo y pienso que ambos podríamos pasear por el camino azul, el que cruza el Campus Universitario y que pocos conocen. Entonces deseo saber de ti; de lo que piensas y de lo que sientes. De si te gustaría acompañarme, como si el paseo fuera a eternizarse. Pero las cosas no son así. Me esquivas y tienes razón, porque muy poco ofrezco...”

Investigación



Poetas en guerra*

Arturo Souto Alabarce

1. Politización de los intelectuales. 2. Poetas "leales" y poetas "nacionales". 3. La "tercera España". 4. Muerte, cárcel, éxodo, exilio "interior", nuevos exilios. 5. La II República y los escritores.

1. Politización de los intelectuales

A los poetas españoles, como a todos su conterráneos, la Guerra civil los sorprendió paradójica y brutalmente. Aunque esperada por la mayoría y de hecho presente ya en las Cortes y en las calles, su violencia trastumbó todos los anuncios y previsiones. Más aún: cuando por fin se produjo la catástrofe, no sólo temida sino en cierto sentido "deseada" teóricamente (y entiéndase esto con todas las reservas del caso, que fuera del contexto pudiera parecer un "deseo" monstruoso), los primeros en horrorizarse fueron los intelectuales que durante muchos años la predijeron. En su ensayo de 1930 sobre las tres generaciones del Ateneo, escribe Azaña: "En la gran renovación y trastorno necesitados por la sociedad española, la función del Ateneo es primordial. De las fuerzas activas, determinantes, que han de provocar las destrucciones irreparables deseadas, está en primer rango la inteligencia. Es menester una ideología poderosa, armazón de las voluntades tumultuarias".¹ Azaña estaba pensando en el triunfo de la razón sobre la pasión y la violencia, pero no todos lo entendieron así ni tampoco él midió el alcance de sus palabras.

Desde el 98 cuando menos (en el plano histórico desde los inicios del siglo XIX, y cada vez con mayor urgencia), los escritores españoles, los poetas, los novelistas, los intelectuales en su conjunto, reclamaban un cambio profundo en las estructuras sociopolíticas de su país. Más allá de dirigentes, gobiernos y partidos, y a pesar de las múltiples y hondas diferencias de opinión en cuanto a la solución de los problemas nacionales, fueran de izquierda o de derecha, coincidían en que la transformación de España debía ser radical. El pensamiento liberal, sobre todo, ponía énfasis en la cultura. En el fondo, una empresa medularmente educativa; apuntar hacia

* Nota: primera parte del segundo capítulo de *El pensamiento de los poetas españoles en el exilio* (México: 1939-1950).

¹ Manuel Azaña, *Antología*, 1: Ensayos, p. 226.

160 un cambio de mentalidad. No bastaban el paso de la monarquía a la república, ni la reforma agraria, ni los cambios militares, ni la separación de iglesia y estado, ni las autonomías, sino la modernización (léase europeización, liberalización) de la sociedad española en su totalidad. Y en este aspecto, enfatizado desde hacía años por los regeneracionistas, y en particular por Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza, lo más importante era el desarrollo educativo del país. Tal metamorfosis sólo podía ser lograda mediante un nuevo proyecto de vida nacional, es decir, políticamente. De ahí la multiplicación de las posiciones políticas de uno a otro extremo en un amplísimo, abigarrado y confuso espectro ideológico. Entre las minorías intelectuales, sin embargo, predominaban en general las ideas de izquierda, hasta el punto de que la segunda República (heredera en esto y en muchas otras cosas de la primera), llegó a ser calificada como una república de intelectuales. Su más claro símbolo es, por supuesto, Azaña, pero se trata de una generación entera: la de 1914, la de Ortega y Gasset, avocada a la aplicación política de su inteligencia. En la más exaltada fase de la guerra civil que pronto sobrevendría, no faltaron quienes, como los generales Millán Astray y Queipo de Llano, identificaban a los intelectuales con una supuesta anti-España. Con lo sustancial de los divididos partidos republicanos, escribe Gerald Brenan, simpatizaban alrededor del 80% de los intelectuales, maestros de escuela y periodistas, así como un buen número de clases profesionales.² Si bien asimilar tendencias renovadoras y progresistas, liberales y socialistas, revolucionarias en fin, con una minoría intelectual, resulta común en la historia de España e Hispanoamérica, no siempre sucede así. No sólo existen muchos grandes intelectuales reaccionarios o tradicionalistas (sin ir más lejos los casos de Maeztu, de Menéndez y Pelayo), o los muy frecuentes de conservadurismo político paralelo a la madurez (noventayochistas), sino que la realidad es siempre mucho más compleja de lo que las generalizaciones pretenden. Recuérdese a Quevedo, agudo crítico de la sociedad, y políticos de su tiempo, sí, pero desde una perspectiva ultrarreaccionaria; o los efectos revolucionarios que tuvo en América el humanismo jesuita; o el angustiado compromiso de los ilustrados españoles entre los ideales de la Revolución francesa y la invasión napoleónica, y tantas otras situaciones contradictorias, a veces insolubles. Lo más común, en realidad, es que la brecha entre la minoría intelectual y la gran suma de la sociedad, que Azaña llegó a creer zanjada en los años treinta, seguía siendo insalvable. Al igual que lo ocurrido a los ilustrados del setecientos o los afrancesados del ochocientos, el desfase entre el pueblo y la élite intelectual volvió a

² Gerald Brenan, *The Spanish Labyrinth*, p. 231.

tener gravísimas consecuencias. Clases, intereses diferentes, lenguajes distintos. Por parte del pueblo, incomprensión, o lo que es peor: malentendidos, interpretaciones equivocadas o fuera de contexto. Por parte de los ensayistas y oradores, como Azaña, error de cálculo, en el fondo soberbia intelectual.

Existe, además, el prejuicio de que en política más vale la acción que la teoría, y así muchos quieren explicar la caída de las dos repúblicas en España, pero el hecho es que en sus principios estas repúblicas convencieron a las masas. Para Juan Marichal: "La Segunda República había sido, en cierto modo, una "república de profesores" y hasta podría mantenerse que era muy difícil deslindar, en la España de 1931-1936, las dos repúblicas: la institucional y la simbólica de las letras".³

La idea predominante era que España, como parte integrante de la civilización occidental, sufría un desfase, estaba estancada, hundida en un marasmo secular. Consecuencia de una larga declinación que venía ocurriendo desde el siglo XVII, la guerra hispano-norteamericana fue, como bien se sabe, catalizador de un amargo examen de conciencia. Siendo más fácil acudir a patrioterías, culpar a norteamericanos e ingleses y otros recursos consoladores, la introspección fue cosa de una minoría de jóvenes intelectuales, poco conocidos en el 98, pero que a la larga influirían en el advenimiento de la segunda República y también en su caída. El gran tema de los escritores españoles desde fines del siglo pasado hasta 1931 es el de "España como problema", como dice Laín Entralgo.⁴ Un tema, éste de la autognosis, que paralelamente obsesiona a los intelectuales hispano-americanos respecto de sus propios países, pero que parecía entonces haber sido superado en naciones más avanzadas. Planteado el rezago de España con el mundo moderno, la cuestión referente al "rabo a medio desollar" de la península ibérica, según la imagen de Antonio Machado, no sólo requería diversas soluciones, sino un muy riguroso examen de los valores e ideales que se habían considerado la esencia del ser español. Y el examen empezaba por la revisión de la idea misma de una España eterna. Los más notables escritores españoles —y entre ellos los poetas— estaban de acuerdo, aparte de las diferencias políticas que pudieran separarlos, en que para remediar los males de España era necesaria una verdadera revolución. La búsqueda del hombre nuevo era propósito común a todos, casi una espera mesiánica que fue tornándose cada vez más apremiante, pero lo que les separaba era el cómo alcanzarlo. Y esa fisura iría ahondándose de día en día, pasando de las especulaciones filosóficas a las

³ Juan Marichal, *El nuevo pensamiento político español*, p. 65.

⁴ Pedro Laín Entralgo, *España como problema*.

aplicaciones políticas, y de éstas al enfrentamiento ideológico que en gran parte desembocaría en la guerra civil.

Son ya clásicas las paradojas y contradicciones de Unamuno (en realidad sólo aparentes, como casi todas las suyas), en cuanto a la solución del problema de España. Su pensamiento contradictorio y zigzagueante, en efecto, prueba de estar vivo, en constante cambio y movimiento. Si en 1895 apoyaba la tesis de la europeización, frente a un mal entendido casticismo, doce o trece años más tarde (y después del "Desastre", del fracaso de la "Entente" europea, etcétera), en 1908, sugería rescatar el sepulcro de don Quijote en una franca actitud quiliástica:

Me preguntas, mi buen amigo, si sé la manera de desencadenar un delirio, un vértigo, una locura cualquiera sobre esas pobres muchedumbres ordenadas y tranquilas que nacen, comen, duermen, se reproducen y mueren. ¿No habrá un medio, me dices, de reproducir la epidemia de los flagelantes, o la de los convulsionarios? y me hablas del milenario?⁵

Y más adelante escribe:

Una vez, ¿te acuerdas?, vimos a ocho o diez mozos reunirse y seguir a uno que les decía: ¡Vamos a hacer una barbaridad! Y eso es lo que tú y yo anhelamos: que el pueblo se apiñe y gritando ¡vamos a hacer una barbaridad!, se ponga en marcha.⁶

Y si alguien, agrega, apelando a una supuesta cordura, un bachiller, un barbero, un cura, un canónigo o un duque, quisiera primero ponerse de acuerdo respecto de la barbaridad a la que se incitaba, debería ser derribado al punto, pasar todos sobre él, y así iniciar la "heroica barbaridad".

Se entiende, desde luego, que todo eso son metáforas, que Unamuno, como tantos otros pensadores de la época, se refiere a una renovación espiritual; que no hay, claro está, en sus palabras ni una arenga revolucionaria ni mucho menos la "barbaridad" de una guerra civil, pero el tono es característico de clima intelectual en el cual fue fraguándose la tragedia. El neoidealismo de comienzos de siglo levanta vientos nietzscheanos por toda Europa. Imágenes poéticas, evidentemente, pero que señalan un aumento de violencia verbal. Por esos años, un escritor tan cauto, ponderado y lleno de sosiego como Azorín, pasaba por una fase de anarquismo más o menos literario, y en *Los pueblos* observaba que:

⁵ Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

Ya están cansados los buenos labriegos de Lebrija; ya están cansados los labriegos de toda Andalucía; ya están cansados los labriegos, los comerciantes, los industriales de toda España. Ya estamos cansados los que movemos la pluma para pedir un poco de sinceridad, de buena fe, de amor, de reflexión a los hombres que nos gobiernan. ¿Qué va a venir después de este cansancio? ¿No es ésta una interrogación formidable?⁷

El estudio de Carlos Blanco sobre las ideas socialistas y anarquistas de los escritores del 98 en su primera etapa demuestra el temprano interés político que tuvieron.⁸

Volviendo a Unamuno, ineludiblemente arrastrado por la marejada del pensamiento irracionalista que asaltaba Europa, propugna la revolución en un plano espiritual, casi contemplativo, pero no pasaría mucho tiempo para que ese tipo de visiones en el fondo poéticas, pero por lo mismo, proféticas, se convirtieran en posiciones políticas enconadas. En 1917, en el llamado "mitin de las izquierdas", Unamuno recupera su tesis europeísta y pide que España rompa su neutralidad en pro de los aliados. Con él la mayoría de los intelectuales. Los escritores, y así Blasco Ibáñez, Valle-Inclán, Azaña y tantos otros, veían en la lucha contra el Kayser y el militarismo alemán la oportunidad, quizá única, para la democratización y modernización de España. Unamuno, al igual que los más destacados intelectuales españoles (recuérdese, como ejemplo, la revista *España*, y la generación de 1914) se politizaban de día en día.

¿Es miedo a la guerra civil acaso? Es que la tenemos ya, tenemos la guerra civil en España, y Dios quiera que no adopte las formas vergonzosas de Grecia y nos lleve acaso al desmembramiento de la Patria, porque hay regiones españolas que quieren ser europeas, viriles, humanas, y si no se les da motivos para serlo, tendrán acaso, para conseguirlo, que dejar de ser españoles al cabo. Y no se hable de separatismo, el separatismo sería del resto de España, que se separaba de la humanidad civilizada.⁹

No algunas veces, sino muchas, insiste Unamuno a lo largo de toda su obra, en la necesidad de sacudir el marasmo de España con una guerra civil, para él una metáfora, pero en otros realidad física. Hacia 1933, reitera: "Desde que tengo uso de razón civil, que me apuntó en medio de una fratricida guerra civil —toda guerra es civil y arranque de civilización..."

⁷ Azorín, *Obras completas*, t. 1, p. 740.

⁸ Carlos Blanco, *Juventud del 98*, p. 323.

⁹ *Crónica de la guerra española*, t. 1, n. 1, p. 9.

A pesar de lo dicho, no hay duda de que la guerra a la que se refiere Unamuno en sus libros es la lucha que libran los individuos y los pueblos contra la apatía, el conformismo, la parálisis espiritual que impide renovarse y ascender en todos los órdenes de la vida, y de la muerte. Luciano González Egido, que ha reconstruido, casi día a día, el estado de ánimo y el pensamiento de Unamuno durante los últimos seis meses de su vida, bajo arresto domiciliario, escribe:

Nacido a la conciencia en medio de una guerra civil y reconocido por Jean Cassou como "hombre de guerra civil", estaba predestinado a vivir un permanente sentimiento de guerra civil, que llegaría a interiorizar y a hacer suyo, como una más de sus características personales. Pero no sabía lo que era una verdadera guerra fratricida, que no tenía nada que ver con aquellos inciertos e incluso gozosos recuerdos de su infancia bilbaína, en la que sentía pasar las bombas sobre su cabeza y jugaba con sus amigos de la calle a la guerra civil. Había tenido siempre una idea, entre romántica y estimulante, de lo que era una guerra civil, que no significaba para él más que la asunción de todas las contradicciones esenciales del hombre, en un enfrentamiento dialéctico hegeliano, en busca de una paz sintética, abierta a una nueva tesis que abriría de nuevo el proceso inicial de otra guerra.¹⁰

Mientras aumentaba la inquietud política y social, al tiempo que se aceleraba hacia una mayor violencia, tanto en España como en el mundo, se tensaba la confrontación ideológica, se columbraba más y más claramente la amenaza de una verdadera guerra civil. Desde el 98 en adelante, al ritmo de los sucesos históricos: protestas contra la guerra de Marruecos en 1905, Revolución rusa, Primera Guerra Mundial de 1914-1918, dictadura de Primo de Rivera en 1923, crisis de Wall Street en 1930, se va manifestando una progresiva preocupación de los intelectuales por la política. Lo que en un principio parecía pensamiento, fueran visiones poéticas o reflexiones históricas, va dibujando fatalmente las coordenadas de la guerra. Desde 1922, Ortega y Gasset, por ejemplo, hablando acerca de los errores colonialistas de la monarquía, dice: "De todas suertes, Marruecos hizo del alma dispersa de nuestro Ejército un puño cerrado, moralmente dispuesto para el ataque."¹¹

Sería muy difícil, más bien imposible, establecer nexos causales entre el clima intelectual de España y las perturbaciones sociopolíticas que culminaron en el desgarrón de 1936. Que una idea, un libro, una polémica

¹⁰ Luciano González Egido, *Agonizar en Salamanca: Unamuno* (julio-diciembre 1936).

¹¹ José Ortega y Gasset, *España invertebrada*, p. 63.

teórica pueda determinar un hecho de tal magnitud no concuerda con la realidad de las masas, sobre todo en un país como España en esos años. Bien se sabe que a toda esa inquietud intelectual hay que sumar las antiguas injusticias y miserias del campo español, el atraso de la industria, el *crack* bursátil de Nueva York, las ideologías totalitarias, en fin, los factores económicos, sociales y políticos verdaderamente determinantes. Pero lo que sí hay, por parte de los intelectuales, es conocimiento y conciencia crítica, así como visión o más bien videncia, en el caso de los poetas. Que la guerra civil se haya debido a múltiples, complejas causas no excluye el hecho de ser también la culminación de un largo proceso de conflicto ideológico sobre el ser y deber ser de España. Sería absurdo concluir que precisamente los escritores más preocupados con la salud de España quisieran ensayar sus antitéticas actitudes en una guerra civil, pero es un hecho que la guerra de ideas, por utópicas que fueran, precedió a la violencia de la acción. ¿Hasta qué punto llega la responsabilidad ética de las polémicas entre tradicionalistas y renovadores, entre el pensamiento de izquierdas y el de derechas? ¿No estuvo caracterizado lo que muchos llaman un “segundo Siglo de Oro” por ese afán de cambio? Vista con perspectiva histórica, y en cierto modo cínica, la guerra de España fue la más extrema manifestación de una vitalidad española que muchos creían desaparecida.

Se suele señalar la dictadura del general Primo de Rivera como el periodo en que se politizan muchos intelectuales españoles que hasta entonces parecían apolíticos. Quizá más bien lo que ocurrió fue una radicalización de opiniones que ya existían desde antes. En todo caso, en esos años los poetas pasan —siguiendo el título que le dio Cano Ballesta a su estudio sobre el tema— de la “pureza” a la “revolución”. En 1928, dice Alberti:

Poco o nada sabía yo de política, entregado a mis versos solamente en aquella España hasta entonces de apariencia tranquila. Mas de repente mis oídos se abrieron a palabras que antes no había escuchado o nada me dijeran: como república, fascismo, libertad... Y supe, a partir de ese instante, que don Miguel de Unamuno, desde su destierro de Hendaya, enviaba cartas y poemas a los amigos, verdaderos panfletos contra el otro Miguel...¹²

Al proclamarse la República, añade Alberti que “los intelectuales, la gente de letras, los artistas en general, estaban de enhorabuena. Ya se pueden estrenar las obras prohibidas”. Lo que seduce entonces son las ideologías extremas. Al comunismo, todavía minoritario en la España de aquel

¹² Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, p. 257.

tiempo, se incorporan Alberti y otros, como Juan Rejano, quien había conocido de cerca la injusticia social en la que vivían los campesinos andaluces, experimentado la corrupción y el dolor de la guerra colonialista en Marruecos. Pero no sólo eran motivos emocionales lo que le llevaban a la militancia política. “Claro, enriquecido con ciertas lecturas que ya iban llegando a mi alcance, porque el hombre que abraza una determinada ideología, sobre todo si es de profesión intelectual, suele llegar a ella por las ideas más que por los sentimientos”.¹³

Si la mayor y mejor parte de los poetas españoles simpatizaron con la República, y en muchos casos, como los precedentes, se fueron a la extrema izquierda, en el lado opuesto se produjo asimismo una radicalización hacia las ideologías de derecha más violentas. Debe recordarse que José Antonio Primo de Rivera llamó a la Falange un “movimiento poético”. No es una casualidad que en el fascismo español de esa época hubiera una alta proporción de poetas jóvenes (en particular los de la llamada “Generación del 36”), ni tampoco resulta justo el desprecio que por ellos tuvieron los poetas exiliados, considerándolos como poetas de segunda, resentidos o fracasados. Formaban sin duda parte de los jóvenes que, en ambos extremos, ansiaban sincera, apasionadamente una nueva España. Entre la vanguardia literaria y el extremismo poético hubo, en efecto, una indudable relación apenas aclarada muchos años después. Por equivocados que pudieran haber estado, sobre todo en elegir la violencia, se comprende su desenlace ante la supuesta indiferencia e incomprensión de los intelectuales consagrados cuyas teorías creían aplicar. “Todos los ideólogos nacionalistas —escribe Payne— honraban a Unamuno, Ortega y Gasset, Ángel Ganivet y Pio Baroja, a los que consideraban como sus ‘precursores’ entre los noventayochistas”.¹⁴ Olvidaban, sin embargo, que estos escritores eran esencialmente liberales del siglo XIX, visionarios de una España de clase media, democrática y tolerante. Pero no sólo los jóvenes falangistas se sintieron defraudados. Antes de la guerra, Maeztu, a quien dedicara Ortega y Gasset la primera edición de *España invertebrada*, para después suprimirla en la segunda —se sentía, rodeado por la intelectualidad mayoritariamente de izquierdas, como un apestado al que se le aislaba por escribir en contra de la República. Del otro lado, la opinión generalizada entre los escritores desterrados tras la guerra, era considerar a Unamuno y a Ortega como reaccionarios, cuando en realidad lo que ocurrió fue verse desbordados por sus propias teorías y predicciones. El hecho es que, salvo

¹³ Ascensión H. de León-Portilla, *España desde México. Vida y testimonios de transterrados*, p. 337.

¹⁴ Stanley G. Payne, *Falange. A history of Spanish fascism*, p. 49.

Antonio Machado de un lado y Maeztu del opuesto, los escritores del 98 y sus epígonos no estuvieron a la altura de las circunstancias. En el destierro, ante la victoria de Franco y lo que para él era la muerte de España, desafortunado, pero no sin razón profunda, dice León Felipe:

Miradla

los mastines del 98, que en cuanto ganasteis la antesala dejasteis de ladrar,

pactasteis con el mayordomo, y ahora en el destierro no podéis vivir sin el collar pulido de las academias.¹⁵

Los poetas, como tantos otros españoles, vieron aproximarse la guerra como fascinados por una serpiente. Pensada, prevista, profetizada, a veces casi deseada, si deseo pudiera llamarse a esa oscura mezcla de temor y ansiedad que es la angustia de espera. La guerra estaba en la mente de todos, y todos parecían estar dispuestos a aceptarla fatalmente, pues una extraña parálisis impedía toda decisión. Seis meses antes de estallar la guerra, en uno de los artículos que después integraría en el libro *Pobretería y locura*, Moreno Villa escribió:

“Yo los mataba a todos”.

¿Cuántas veces oye uno la bárbara frase a lo largo de estos días de lectura? [...] Por eso la recojo aquí, porque la frase que flota y domina en las conversaciones, es siempre aviso del tiempo y del alma del tiempo. En este caso, borrascoso, tenebroso. Al parecer, todos somos dignos de muerte y todos queremos darla. Un veneno cruel nos circula por la sangre, una toxina de locura.

Años después, en su autobiografía, Moreno Villa, ya desde el exilio en México, recuerda la atmósfera de Madrid en vísperas de la guerra.

Esta hora se venía preparando. Todos teníamos la sensación de que no era una hora como las demás del reloj, sino la de acabar de una vez. Ya nos habíamos acostumbrado al estado de guerra.¹⁶

Y a pesar de todo, no por la larga espera fue menor la violencia del golpe. A un buen número de españoles, el estallido de la guerra los sorprendió lejos de sus lugares de residencia, de veraneo, incautos, inconscientes

¹⁵ León Felipe, *Antología de poesía*, p. 107.

¹⁶ José Moreno Villa, *Vida en claro*, p. 207.

o deliberadamente optimistas pensando que los rumores sobre una sublevación militar eran “bulos”, como entonces se decía.

2. Poetas “leales” y poetas “nacionales”

Desde el inicio de la guerra civil, los poetas españoles, como disparados por un soterraño mecanismo del inconsciente colectivo, volvieron a la antigua tradición del romancero, presente siempre en las grandes crisis históricas del pueblo. Tanto en las trincheras de los republicanos o “leales”, como en la de los franquistas o “nacionalistas”, se formaron romanceros de la guerra en los que al unísono colaboran los poetas jóvenes con los mayores, los consagrados con los anónimos. En *El Mono Azul*, revista de los intelectuales republicanos, empieza a difundirse “El romancero de la Guerra civil”, del que dice Lorenzo Varela, uno de sus redactores:

El pueblo y el poeta se han identificado en el romancero presente, dando lugar a la más profunda relación. Se trata no del poeta por un lado y el pueblo por otro, sino poeta y pueblo en comunión, andando el camino del albedrío par a par. Y de ahí es hoy el poeta, poeta del pueblo, y el pueblo, pueblo del poeta.¹⁷

Porque la guerra de España, con todos sus horrores, vilezas y contradicciones, fue a la vez la guerra de un pueblo dividido por el “hacha” secular que denuncia León Felipe. Y es necesario puntualizar aquí la enorme diferencia entre la poesía de guerra y la poesía de propaganda. Los que vivieron los aires de aquel tiempo son testimonio unánime de la energía colectiva, casi mesiánica, que embargó entonces a casi todos los españoles.

Confundir aquel arrebato heroico de los primeros días con una consigna impuesta desde fuera es una simplificación que desconoce tanto el espíritu de una época como la indudable sensibilidad que para las grandes conmociones humanas tienen los poetas. Se equivocaba Ortega y Gasset cuando afirmaba que la adhesión de los intelectuales a la resistencia popular había sido forzada. En 1937, y con motivo del Congreso de Intelectuales Antifascistas reunida en Valencia, y que después ha dado tanto que hablar, los redactores de la revista *Hora de España*, cuyo secretario era Sánchez Barbudo, publicaron una pequeña antología: *Poetas en la España leal*. En su presentación se puede leer:

¹⁷ *El Mono Azul*, p. 7.

Un mismo fervor agrupó en el momento angustioso de un pueblo sorprendido, a todos los nombres que venían significando en España una limpia tradición de belleza. Aun aquellos cuyos versos expresan la más ardiente o afinada modulación de un idioma y el esplendor espiritual de una raza en sus últimas ramificaciones personales, los que pudieran ser llamados puros o solitarios, estaban dignamente en el lugar que les correspondía, ya que la misma distinción de su obra, la señala como incompatible con esa especie de barbarie culta y organizada que pretende ser el fascismo.¹⁸

Y en la España “leal” estaban Antonio Machado, Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Gil-Albert, Hernández, León-Felipe, Moreno Villa, Prados, Serrano Plaja, Varela. Se manifestaba desde entonces el núcleo de lo que sería después, acrecentada, la copiosa nómina de los poetas españoles en el destierro. Prueba de que esas primeras adhesiones no eran producto de la coacción sino reflejo del una actitud común a casi todos. Vendrían más tarde otras antologías, hechas ya en el exilio, como la de Octavio Paz: *Voces de España*, publicada en México en 1938. Después, las de Becco y Svanascini, Morales, Giner de los Ríos, etcétera Y en todas ellas aparecen poetas que habiendo salido de España prontamente y preferido el destierro a la vuelta, no podían haberse visto sometidos a presiones o amenazas. Como se repetirá más adelante, los más de los grandes poetas españoles fueron “leales” —e incluso se ha llegado a decir que de haberse librado la guerra de España entre poetas la habrían ganado los republicanos— pero, no puede soslayarse el hecho de que también los hubo entre los “nacionales”. Si en *Hora de España* se agruparon los poetas republicanos, en *Jerarquía* se alinearon los poetas falangistas. Símbolo de la honda escisión que puede producir el “hacha” es el tajo entre Manuel y Antonio Machado. Con los nacionales estarán Marquina, Pemán, Diego, Giménez Caballero, y muchos de los jóvenes de la que después se llamaría Generación del 36, partidarios de José Antonio, falangistas entusiastas, como Ridruejo, Vivanco, Rosales, prueba adicional de que la radicalización política de los escritores españoles era espontánea en uno y otro lado.

De ahí que Hipólito Escolar, medio siglo después y nada parcial de los republicanos, considera que:

Por otra parte, como se desprende de la documentación aportada, en ambos campos se alinearon meritorios artistas, literatos y hombres de pensamiento, generalmente jóvenes, aunque otros, quizás con más fama, pero menos generosos, prefirieron las aguas tranquilas del exilio.

¹⁸ *Poetas de la España leal*, p. 8.

En otro pasaje de su obra sobre *La cultura durante la Guerra civil*, el autor citado se refiere a la escasa libertad de los intelectuales en esa época, olvidándose de las circunstancias extremas en que se vivía y de la pasión política que a todos enajenaba.

Uno de los fines de la guerra era la defensa de la cultura, que no todos entendían como el derecho a la libre opinión, a la libre creación, al acceso sin restricciones a la producción de obras de ideologías contrarias y al contraste de pareceres. En punto a la libertad de pensamiento, los radicales de extrema izquierda eran tan intransigentes como los de extrema derecha.

Lo sorprendente, sin embargo, es que en medio de una tan cruel y desesperada guerra, en Valencia, por ejemplo, los escritores republicanos pudieran discutir libre y vehementemente acerca del arte puro y el arte comprometido (polémica Gaya-Renau). Se refiere Escolar más adelante a la ecuación de cultura y pueblo que hicieron los poetas "leales", pero la rechaza, y esta vez claramente:

Los intelectuales de izquierda, al fin y al cabo más poetas que intelectuales, sin poder apearse de la literatura, no obstante los esfuerzos que en algunos momentos hicieron por acercarse a la realidad, llegaron a conclusiones curiosas con relación a la cultura, identificándola con el pueblo y concluyendo gratuitamente, por pura intuición, que el fascismo, en el fondo, se oponía a la cultura, y que el comunismo, en el fondo, era cultura.¹⁹

No señala, con todo, que los militares sublevados contra la República también hicieron suya la ecuación: intelectual = "rojo", lo que señala hasta qué punto se trataba de una opinión generalizada y no una mera suposición de la izquierda.

3. La "tercera España"

A la trillada frase de "las dos Españas", la Guerra civil agregó una nueva: "la tercera España", es decir, la de los emigrados que en Francia, Inglaterra o América, no quisieron identificarse con ninguna de las dos en lucha. Neutralidad muy difícil, imposible quizá, que se puede explicar como una muy humana reacción al horror de la guerra pero que, ya fuera de España, resulta insostenible. Porque el hecho es que entre los que optaron por la

¹⁹ Hipólito Escolar, *La cultura durante la Guerra civil*, p. 104.

“tercera España” se encuentran algunos de los intelectuales que en buena medida auspiciaron el advenimiento de la segunda República. Que al poco tiempo les defraudaran muchas de las decisiones tomadas por sus gobernantes (con quienes, en muchos casos, son obvias las diferencias puramente personales, como las de Unamuno con Azaña) no justifica que se lavaran las manos al producirse la crisis. Su neutralidad se apoya en bases poco sólidas, en supuestos históricos que no acaban de ser analizados críticamente, y que, en último término, fueron los motivos mismos de su compromiso en contra de la monarquía: el atraso político del pueblo, el cainismo, el particularismo, etcétera. Cuando Ortega y Gasset, en el barco que se aleja de las costas españolas, le dice a Cipriano Rivas Cherif: “¿Cree usted que vuelva a haber ahí otra civilización?”, su incertidumbre no es fruto de una toma de conciencia lúcida, sino una interrogante desesperanzada, desamparada como la de un niño perdido. Se comprende como abatimiento frente a la catástrofe, pero no en el sentido de un distanciamiento ponderado. Ortega, Pérez de Ayala, Madariaga, Ramón Gómez de la Serna, forman parte de ese intento de una tercera España neutral, olvidando, además de su responsabilidad, que serían, como lo fueron, blanco fácil de las otras dos.

Pese a todas sus erradas profecías, la interpretación marxista de la historia explica muy bien el fenómeno de la llamada “tercera España” que, en lo secreto de su pensamiento, se dio también en algunos intelectuales declaradamente republicanos. Los intelectuales revolucionarios de los años veintes y treinta eran, en lo político y social, liberales pequeño burgueses que tanto en la España como en la república alemana de Weimar, les espantaba, y desde su punto de vista con sobrada razón, la rebelión de las masas, la radicalización ideológica del pueblo. Entre los escritores de la tercera España, que nada querían saber ni con las derechas ni con las izquierdas, casi todos volvieron a España. Así Benavente, Menéndez Pidal, Baroja, Azorín, Ortega, Pérez de Ayala, Marañón.

En el destierro permanecieron Madariaga, y Gómez de la Serna. Tan frágil fue la utopía de una tercera España, que el propio Ortega y Gasset, en su anonadamiento, se desentendió de ella. Antonio Elorza, en su estudio sobre el pensamiento político del filósofo, escribe:

Sólo algún que otro representante de esa *intelligetnsia* liberal que antes constituyera su clientela ideológica, mantiene en la crisis una confianza en la equidistancia, dentro de la desesperación causada por las circunstancias de la guerra. Y también fe en los antiguos planteamientos de Ortega. Tal es el caso de Lorenzo Luzuriaga que a lo largo de 1937, en diversas cartas desde su exilio inglés, trata de convencerle de lanzar la idea de una tercera vía frente a los dos bandos en lucha, con el fin de aprovechar el agotamiento de

la guerra y la disconformidad de Europa ante los respectivos sistemas. Se intentaría aglutinar “una minoría de gente inteligente y liberal que empezase a actuar desde ahora”, proponiendo un “liberalismo constructivo”. No conocemos la respuesta de Ortega, seguramente contraria a todo intento de relanzar su intervencionismo político en medio de la tragedia.²⁰

El hecho es, como demuestra Elorza, que Ortega guardó silencio ante una eventual expresión política en esa espectral tercera España.

4. Muerte, cárcel, éxodo, exilio “interior”, nuevos exilios

A diferencia de otros exilios españoles, como el de los judíos en 1492 o el de los moriscos en 1609, el éxodo de los republicanos en 1939 no fue impuesto por edicto alguno. Se trató, desde luego, de una expatriación obligada, en parte debido a circunstancias extremas, y en parte también, la más importante, a una libre determinación. En cuanto a la primera causa no está de más insistir en que el fracaso de Casado respecto a una rendición condicional del ejército republicano, provocó el desplome y el éxodo caótico en el que no faltaron los poetas: Antonio Machado, por ejemplo. Las amenazas de represalia, como la propaganda radiofónica de Queipo de Llano; el asesinato de García Lorca; la prisión de Miguel Hernández al término de la guerra, para no citar sino los más conocidos casos de represión entre muchos, subrayan la especial inquina que en contra de los intelectuales tuvieron los militares sublevados. A pesar de que, en cierto sentido, la Falange pareció reflejar las inquietudes de algunos escritores de la época, y que en ella participaron varios poetas, la tendencia predominante entre los que se opusieron a la República había consistido desde hacía años en culpar a los intelectuales del caos y la anarquía en que, según sus ideas, había caído España. A los intelectuales, presididos por Azaña, se les llegó a considerar representantes de la antiEspaña, actitud común a las corrientes fascistas que por esos años campeaban en Italia, Alemania y Francia. Escriben sobre esto Bécarud y López Campillo:

Tal es la situación en el momento de empezar el conflicto decisivo. Dejemos de lado su desarrollo, para constatar que, terminada la guerra civil, sus vencedores reservarán a los intelectuales un odio siempre alerta. Ya en 1937 es de notar que el muy reaccionario Enrique Suñer, profesor de la Facultad de Medicina de Madrid, publica en Burgos una obra titulada *Los intelectuales y la tragedia española*, requisitoria violenta contra el papel de los escritores y

²⁰ Antonio Elorza, *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset*, p. 246.

profesores en 1930-1931. Y no es de extrañar que unos dos años más tarde fuesen tan numerosos los intelectuales que dejaron el suelo patrio, produciendo así una diáspora de "cerebros" sin precedente en un país que, sin embargo, estaba curado de espanto por lo que a emigraciones se refiere.²¹

Pero no fue sólo el temor a la muerte, la cárcel —y en el mejor de los casos, el desempleo y la humillación— lo que determinó el exilio, sino también la decidida y unamuniana voluntad de no dejarse convencer, el empecinamiento en mantener sus ideales republicanos. Y esta decisión fue clara fuera del país. Una España dictatorial que, a los ojos de los emigrados, en efecto, volvía a una oscuridad más cerrada aún que la iluminada en 1931. Se explican, desde ese ángulo, las hipérboles de León Felipe. Pero no puede olvidarse que en España quedaban una mitad republicana que por desventura no pudo emigrar. Inexactos fueron los exiliados en llamarse a sí mismos los legítimos y únicos defensores del pueblo español. Y entre los primeros que reconocieron el sufrido valor de los que se quedaron está Max Aub, cuando se refiere no ya a los poetas desterrados, sino a los "soterrados", a los que debían soportar en la península el desprecio, el aislamiento y las represalias de los vencedores. Este exilio, al que se llama "interior", para diferenciarlo del otro, y del que una de sus primeras víctimas fue Unamuno. Para Paul Ilie, autor de *Literatura y exilio interior* (1981), fue tan largo y probablemente bastante más duro. Sin pretender vanas comparaciones de quien pudo perder más, sí debe enfatizarse lo que hay de común entre los dos exilios, exterior e interior, puesto que manifiestan ciertos rasgos semejantes. En último término, y en una perspectiva histórica de más de medio siglo, lo más importante para la literatura española fue precisamente la encrucijada entre los dos. En opinión de Ilie:

Los españoles residentes se vieron privados de sus derrotados aunque reivindicativos compatriotas emigrados. Estos ciudadanos resistieron o se inclinaron, no menos expuestos que los refugiados agotados por la guerra, albergando entre ellos a otros españoles sin filiación determinada que podrían haberse unido al éxodo pero que, por motivos propios, se quedaron atrás. Exiliados en espíritu, fueron fieles a los valores republicanos de la misma manera que lo hicieron sus hermanos, y mientras padecían diversas vicisitudes, su lealtad apenas si cambió en sus consecuencias psicológicas.

²¹ Jean Bécarud y Evelyne López Campillo, *Los intelectuales españoles durante la II República*, p. 135.

Este oculto e importante segmento de la población ofrece al crítico erudito un concepto analítico con el que trabajar. El mero hecho de abandonar o quedarse o abandonar un país no pudo hacer que el ciudadano fuera desleal hacia el quebrado sueño, ni pudo tampoco disparar la inevitable desilusión que amargó la situación. Las *condiciones* de los sufrimientos padecidos variaban en virtud de la localización territorial, mientras que el *núcleo* del sentimiento herido respondía a una estructura homóloga de los valores violados sin tener en cuenta la geografía.²²

Al exilio interior pertenecen muchos de los poetas que se quedaron en España bajo Franco. Independientemente de las causas diversas que se opusieron a su expatriación, no estuvieron de acuerdo con el régimen imperante y hubieron de vivir, en efecto, "soterrados", quizá no perseguidos como "rojos", pero tampoco libres de sospechas y denuncias, haciéndose lo menos conspicuos posible, en silencio siendo escritores o recurriendo a las evasiones literarias que menos los pudieran comprometer con la realidad de su país. Un ejemplo ilustre entre ellos es Vicente Aleixandre. Pero hubo también poetas e intelectuales que volvieron a España en la posguerra, como Ortega y Gasset, para ensimismarse en la metafísica y no volver a discutir nada que pudiese tener cariz político. Dámaso Alonso, sin embargo, habría de iniciar la poesía de protesta hacia 1944.

Para muchos, y ésta es una de las razones en habersele premiado con el Nóbel, fue precisamente Aleixandre el puente entre los poetas de uno y otro exilio. Entre los poetas de la "España leal", colaborador de *Hora de España*, casi milagrosamente respetado por los franquistas, mantuvo siempre una digna no beligerancia que le valdría el respeto de los dos bandos. Símbolo de la reconciliación nacional, pero además maestro y orientador de las nuevas generaciones de poetas españoles, en gran medida aislados, que apenas conocían a los emigrados. Como dice José María Carandell:

Por su casa madrileña han pasado a lo largo de los últimos cuarenta años los poetas de tendencias más dispares, de ideologías más encontradas. Si es posible hablar de un hombre de y para la reconciliación, éste es seguramente Aleixandre, un poeta, lo cual parece devolvernos a aquellos tiempos en que el poeta estaba un poco por encima de tirios y troyanos y simbolizaba la unidad de una cultura.²³

La larga dictadura franquista habría de motivar otros exilios. Algunos poetas del destierro republicano experimentaron no un exilio sino dos o

²² Paul Ilie, *Literatura y exilio interior*, p. 69.

²³ Varios, *Lo que opinamos de Vicente Aleixandre*, p. 43.

tres. Bergamín, por ejemplo, retorna a España y en 1965 publica en Madrid un libro de ensayos: *Al volver*. Por más apolítica que trata de ser esta primera prueba, no tardará mucho en escribir artículos comprometedores que le obligan a exiliarse nuevamente. Alberti, en América, tiene que emigrar de nuevo, debido al cuartelazo que acaba con la democracia argentina. Y entre las nuevas generaciones de escritores españoles, como la de los años cincuentas, nuevos, repetidos exilios, siendo uno de los más conocidos el de Juan Goytisolo.

5. La II República y los escritores

Pocos gobiernos en el mundo, puestos en la gravísima situación en que se vio el republicano, se preocuparon tanto por la suerte de poetas, pintores, investigadores. La protección fue selectiva, pues lo contrario hubiera sido imposible, y en su afán protector —sin duda interesado el gobierno en contrarrestar la propaganda de la “cruzada”— llegó a ser injusta por lo privilegiada. Mientras que a las trincheras acudieron en masa, como siempre, los hombres del pueblo llano: campesinos y obreros, a los intelectuales se les eximió del frente aunque estuvieran en edad militar. Salvo excepciones heroicas —el escultor Emiliano Barral, el poeta Miguel Hernández, entre ellas—, prestaron sus servicios a la República en la retaguardia, dedicados a labores de propaganda y de educación (cartillas alfabetizadoras para los milicianos, por ejemplo). Aunque la sublevación militar, a diferencia de los numerosos pronunciamientos del siglo XIX y comienzos del XX, sorprendió a los españoles por su planeada y sistemática violencia, el gobierno republicano se ocupó de proteger tanto el tesoro cultural de la nación, siendo famoso el casi perfecto traslado de las obras del Museo del Prado, como a sus hombres de letras y de ciencia. Ante la guerra, la represión y el caos de los primeros días —tanto mayor cuanto eran precisamente las fuerzas llamadas del orden las que se habían sublevado— a casi todos los intelectuales más connotados se les invitó a salir de España para refugiarse en un lugar más seguro. Cuando a fines de 1936 parecía que Madrid iba a caer en poder de las tropas franquistas, y el gobierno se trasladó a Valencia, se evacuó también a los miembros de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y a sus familias. Como en Madrid no sólo se temía la entrada del enemigo sino también al pueblo en armas, puesto que entre sus filas había muchos fanáticos y criminales, temor que más de una vez recuerda Moreno Villa en sus poesías y en su *Vida en claro*, las autoridades republicanas recurrieron a diversas técnicas de protección. Durante los primeros días de la guerra, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez

convirtió su departamento de Madrid en un asilo para niños huérfanos; poco tiempo después se le ayudó en su viaje hacia los Estados Unidos. A casi todos los artistas y escritores más conocidos se les brindó, en lo posible, protección hasta su salida del país. Algunos volvieron a España pasándose a los nacionales, como son los casos de Benavente y Ramón Pérez de Ayala.

Esta especial consideración tenía, claro está, fines políticos, pero también es muy probable que un régimen de intelectuales diera especial importancia a su propio gremio. Azaña intervino en varias ocasiones a favor de los intelectuales, así como Zugazagoitia y otros dirigentes de la época.

El Quinto Regimiento llevó a cabo la evacuación a Valencia, de los artistas y escritores en la que participaron activamente Alberti y María Teresa León. Lo mismo puede decirse de las milicias socialistas. En su salida de España hacia Francia, cuenta su biógrafo, y a pesar de que sabía huían de España, a Marañón y a Menéndez Pidal los protegió el nieto de Leopoldo Alas, vuelto joven soldado de la República. Ayudas parecidas tuvieron, en sus éxodos privados Azorín, Baroja, Gómez de la Serna y Gasset.

Bibliografía

ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida*. Barcelona, Editorial Bruguera, 1982. (Col. Club Bruguera, 18)

AZAÑA, Manuel, *Antología, I: Ensayos*. Madrid, Alianza Editorial, 1982. (Col. El Libro de Bolsillo, 913)

AZORÍN, *Obras completas*, t. I. Introd., notas. prelim. y bibliog. ord. de Ángel Cruz Rueda. Madrid, 1975.

BÉCARUD, Jean; Eveline LÓPEZ CAMPILLO, *Los intelectuales españoles durante la II República*. Madrid, Siglo XXI, 1978. (Col. Estudios de Historia Contemporánea)

BLANCO AGUINAGA, Carlos, *Juventud del 98*. Madrid, Siglo XXI, 1970.

BRENAN, Gerald, *The Spanish labyrinth. An account of the social and political background of the civil war*. Cambridge, University Press, 1969. (Reimpr. 2a. ed. 1950)

Crónica de la guerra española, t. 1, n. 1. Buenos Aires, Codex, 1966.

ELORZA, Antonio, *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1984.

ESCOLAR SOBRINO, Hipólito, *La cultura durante la Guerra civil*. Alhambra, Madrid, 1987. (Col. Estudios, 38)

LEÓN FELIPE, *Antología de poesía*. Comp., e intr. de Arturo Souto Alabarce. México, INBA/FCE, 1985. (Col. Tezontle)

GONZÁLEZ EGIDO, Luciano, *Agonizar en Salamanca (julio-diciembre, 1936)*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

ILIE, Paul, *Literatura y exilio interior (escritores y sociedad en la España franquista)*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1981. (Col. Espiral, 59)

LAÍN ENTRALGO, Pedro, *España como problema, t. 1: Desde la "polémica de la ciencia española" hasta la "Generación del 98"*. Madrid, Aguilar, 1956.

LEÓN-PORTILLA, Ascensión H. de, *España desde México. Vida y testimonios de transterrados*. México, UNAM, 1978.

MARICHAL, Juan, *El nuevo pensamiento político español*. México, Finisterre, 1966. (Col. Perspectivas Españolas, 1)

El Mono Azul. Madrid, año 1, núm. 5, 24 de septiembre de 1336.

MORENO VILLA, José, *Vida en claro. Autobiografía*. México, FCE, 1976.

ORTEGA Y GASSET, José, *España invertebrada*. Madrid, Revista de Occidente, 1934.

PAYNE, Stanley G., *Falange. A history of Spanish fascism*. Stanford, Stanford University Press, 1967.

Poetas de la España leal. Madrid/Valencia, Ediciones Españolas, 1937.

Varios, *Lo que opinamos de Vicente Aleixandre*. Barcelona, Anthropos, 1977. (Col. Ámbito Literario)

Seminario de traducción latina

Carolina Ponce Hernández, coord.

Catulo (Primera parte)

Porque cada generación debe tener su propia visión de los clásicos, quiero tener mi propia visión de Catulo, formada de fragmentos de las miradas anteriores, enriquecida con aquellos trozos de los que ahora escriben sobre él y, sobre todo, construida con la obra del poeta que es como un conjunto de piedras que debo unir con la mezcla de mi poca capacidad, pero también de la mucha emoción que me provoca.

Cuando he leído algo que alguien ha escrito en torno al poeta, me pareció más bien una proyección personal del estudioso sobre el estudiado, pero donde el resultado, como quiasmo, acabó cruzado y a la inversa, ya que el creador antiguo apareció más actual, más joven, más fresco, y el reciente empezó a apergaminarse y oscurecerse.

Comprendo que al tratar un poeta que nos gusta casi es imposible separar nuestro "yo", con toda su complejidad, del poeta en su conjunto y del "yo" del poeta que queremos reconstruir en nuestro estudio o investigación. Tal vez por eso precisamente nos gusta, pero la identificación puede ser peligrosa y debemos cuidarla a fin de saber cuánto corresponde a la verdad o por lo menos a una hipótesis sostenible y cuándo nos conduce a caer en falacias.

El primer caso, debemos entender la cercanía de nosotros o de nuestro mundo y debemos hacerla consciente al punto de evidenciarla si es necesario para que los demás puedan aceptarla o rebatirla. No así que la encubramos con la fría apariencia de los datos obtenidos en la búsqueda intelectual porque ello nos llevaría a presentar una imagen falsa o deformada.

En el camino, para mi visión de Catulo, puedo resbalar; de antemano afirmo que la objetividad no es uno de mis fines aunque me sirva a menudo para volver a la vía correcta y no extraviarme; pero esto será más bien un intento para que un sujeto entienda, comprenda, analice y compare a otro sujeto. Es el juego de siempre entre el lector o el estudioso y el creador o estudiado, quizá para que el primero supla la labor creativa con la interpretativa (Jacopo Belbo de Eco).

Hay una serie de conceptos y de frases hechas que se ofrecen a mi imaginación como pinceladas impresionistas para pintarme un cuadro que refleja en esbozo algunas características del ambiente y del mundo del poeta, una de ellas es la *juventus aurea*, o sea, la juventud dorada.

Aquella juventud dorada a la que perteneció Catulo, porque él siempre fue y será un poeta joven tanto por sus obras como por su vida y su muerte alrededor de los treinta y tres años; aquella juventud dorada, repito, es toda una imagen que resume una forma de vida y una actitud frente al mundo. Dorada además porque estaba en el círculo dorado de una Roma que conquistaba a los pueblos de la cuenca del Mediterráneo hacia la mitad del s. I a. n. e., mientras era carcomida por el cáncer de una República corrupta con instituciones anacrónicas. En medio de esos elementos que lógicamente generan la contradicción superlativa representada por el binomio: dominio de amplísimos territorios que mandaban sus riquezas a Roma por un lado, y, por el otro, una furiosa lucha de clases, partidos y hombres; la contradicción también florece inconscientemente en el joven, quien, no obstante pertenecer a una importante familia cuyos antepasados son afamados y gloriosos, da vuelta a la cara y prefiere dedicarse a otros fines: la creación de poesía lírica y los placeres del mundo.

Sin embargo, no puedo dejar de afirmar que la duda, la lucha interna para poder dedicarse a lo que él quería, no aparece ni como tema fundamental de sus poemas, ni siquiera como secundario, sólo alguna referencia aislada y débil que podría interpretarse desde distintos ángulos, así cuando escribe:

[...] varias conversaciones, entre las cuales cómo está Bitinia,¹ de qué modo se estuviera, si con algo de dinero me había aprovechado. Respondí aquello que sucedía: nada en verdad... (poema x).

Pero, me atrevo a preguntarme si no pensó Catulo alguna vez en si debía o no seguir la carrera política y/o la de las armas, que eran los dos conductos más importantes de movilidad social y económica en su mundo.

Si fue así de todos modos no lo consideró tema digno de sus poemas que como él dice sólo cantan tonterías: "... yā que tú solías valorar en algo mis tonterías (poema 1)...", y no las reflexiones importantes de la historia porque el hombre que es él, anticipando a Horacio, sólo vive al momento presente o quizá el de ayer o la semana pasada, pero el otro tiempo, el histórico, se queda para Cornelio Nepote o para Cicerón o para el joven serio que es Catón al que invita a refr:

¹ Bitinia: posesión romana.

(Cornelio)... Tú entonces osaste, único de los itálos, explicar todo el tiempo en tres obras... (poema I).

(Cicerón)... Oh disertísimo descendiente de Rómulo, Marco Tulio,... Tú, óptimo patrón de todos (poema XLIX).

(Catón)... Oh cosa ridícula, Catón, y jocosa y digna de tus oídos y de tu risa (poema LVI).

Es probable que algunos jóvenes en las mismas condiciones, hijos de familias ricas e importantes, pero más deseosos de sacarle jugo a la vida que de adquirir responsabilidades, siguieran el doble juego de trabajar en los corruptos vericuetos del mundo político y también de hacer una vida social más que agitada, como lo demuestra el caso de Celio,² su amigo, o de Claudio Pulcher.³ Pero estos jóvenes políticos están muy lejos de la gravedad (*gravitas*), la severidad (*severitas*), el valor (*virtus*) y, en fin, de todo lo que se englobaba con la frase de "las costumbres de los antepasados" (*mores maiorum*), una forma de vida basada en la sobriedad, la ausencia de lujos, las responsabilidades y los derechos políticos perfectamente marcados. Todo lo cual era causa de orgullo para los romanos y era una granero ideológico del que extraían los frutos de su hegemonía sobre el mundo. Mas si esta juventud dorada fue capaz de criticar esa hegemonía al no prestarse a ser un nuevo engrane del aparato militar y político, tampoco fue capaz de trascender con mejores posturas y su única solución fue la técnica del avestruz, encerrarse en su pequeño círculo y, haciendo a un lado las preocupaciones de Roma, gozar de Roma y con Roma. El resultado nos los da la historia: desencadenamiento de guerras civiles y un caudillismo desenfadado para tomar las riendas del poder; mientras la juventud dorada disfrutaba sin medida los beneficios y no quería ver los problemas, aunque éstos eran tan graves que el mismo Catulo no deja de hacer varios poemas en donde critica, burlándose obscenamente, a César, Mamurra y algún otro jefe militar o personaje político. Para estos jóvenes las *mores maiorum* eran como unas leyendas de carácter nacionalista pintadas para explicar el porqué del poderío romano, pero que no cabían para entender a los hombres que en su momento dirigían el estado ya que no había en ellos ni gravedad, ni sobriedad, ni honestidad, sino al contrario todo aparecía cubierto por una máscara retórica que ocultaba cosas muy diferentes de las que mostraba. En ese sentido hay que valorar la valentía de Catulo al "llamar al pan, pan y al vino, vino" en toda su poesía personal, no la mitológica, ese marcado afán de decir las cosas

² Celio: *cfr.* Cicerón, *Pro Caelio*.

³ Claudio: De la familia de los Claudios, hermano de Claudia, posiblemente la Lesbia de Catulo.

como son, sin velos ni censuras como si el hombre quisiera aferrarse de esta manera aunque sea a las verdades más sencillas y simples: decir lo que siento en este momento sin tapujos de ninguna especie y decir lo que pienso del otro sin importar si es una grosería o una obscenidad.

De tal suerte podría pensarse que frente a la posibilidad de elegir qué camino va a llevar la vida, se opta por la vía de la creación literaria y se desprecia la vía de la acción política o militar, y así sucede con Catulo y los otros poetas neotéricos. A nosotros llega la obra de Catulo, la de los otros no, y es a través de ella que quizá encontraríamos la única constante que pudiéramos postular con la de los demás, y ésta sería un acercamiento a la poesía griega en la que beberían ejemplos, modelos, ideas, estructuras métricas y referencias poéticas. Para ello van tanto a la lírica arcaica: Safo, Alceo, Anacreonte, etcétera, como a la lírica helenística: Calímaco.

Es ya un lugar común la comparación citada hasta el cansancio entre el "phaynetai moi" de Safo y el "aquél me parece igual a un dios" (poema LI) de Catulo; o aquella otra comparación que habría que desglosar más acuciosamente entre el poema de la cabellera de Berenice de Calímaco y el de Catulo con el mismo tema: "el que reconoció todas las luces del magno mundo" (poema LXVI).

Es en este sentido, el de tomar los poemas griegos líricos, que proponen una variante importante dentro de la carrera de la literatura latina, al abrir ellos, no Horacio, ese magnífico filón de creación poética que jalen y heredan de Grecia. Claro que ellos lo moldean, lo transforman y en el caso de Catulo nos lo entrega con un sabor inconfundible y un apasionamiento personal que lo hacen único. En medio de la literatura occidental forman un nuevo y sólido eslabón en la cadena de la poesía lírica y, aunque por periodos extensos de tiempo Catulo fue perdido, desconocido y olvidado a causa de su choque con el pensamiento cristiano, se reencuentra en el momento del renacimiento temprano⁴ para unir y con su influencia ayudar a otros eslabones de la lírica, como podemos constatarlo con la contemporánea.

Siempre que nos acercamos a los poetas de las llamadas "generaciones malditas" no debemos olvidar a Catulo y aquellos neotéricos, ni aquellos líricos Alceo o Arquíloco en Grecia, que enfrentaron sus respectivos mundos con actitudes y obras de rebeldía, matizando que cada uno puede estar

⁴ El manuscrito de los poemas de Catulo se descubrió en 1225, a fines de la Edad Media, como uno más de los elementos de la antigua cultura latina que empujarían con fuerza ideológica y cultural las estructuras medievales para dar paso a la etapa renacentista (el dato de la fecha está tomado del libro *Humanismo y Renacimiento* de S. Dresden [Biblioteca para el hombre actual, Mc. Graw-Hill Book Company], Madrid, Guadarrama, Madrid, 1968, p. 19).

en campos muy opuestos y contrarios; que dieron la espalda a los convencionalismos y en algunos casos a la hipocresía y el sentir general del resto de los hombres; y, que, finalmente, ofrecieron con sus personas, sus acciones y su literatura una mezcla de gusto y disgusto, de encanto y desencanto que surgió del influjo de la contradicción misma del momento histórico.

Lesbia mi praesente viro mala plurima dicit;
hoec illi fatuo maxima laetitia est.
Mule, nihil sentis. Si nostri oblita taceret,
sana esset; hunc quod gannit et obloquitur,
non solum meminit, sed, quae multo acrior est res,
irata est; hoc est, uritur et coquitur.

Catullus, carmen LXXXIII

Lesbia, en presencia del varón, dice muchas maldades de mí;
esto constituye la máxima alegría para aquel fatuo.
Tonto, nada sabes. Si olvidada de nosotros callara,
sería curada; ahora que grita e insulta,
no sólo recuerda sino cosa mucho más dolorosa,
está enojada, esto es, se quema y atormenta.

Berenice García Lozano

Huc est mens deducta tua, mea Lesbia, culpa,
Atque ita se officio perdidit ipsa suo,
Ut iam nec bene velle queat tibi, si optuma fias,
Nec desistere amare, omnia si facias.

Catullus, carmen LXXV

La mente aquí arrastrada es, por tu culpa, mi Lesbia,
y de tal modo ella misma se destruyó,
que aunque fueras la mejor no podría quererte,
ni renunciar a amarte, aunque cambiases toda.

María del Refugio Pérez Paredes

Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa,
Illa Lesbia, quam Catullus unam
Plus quam se atque suos amavit omnes,

Nunc in quadruviis et angiportis
 Glubit magnanimi Remi nepotes.

Catullus, carmen LVIII.

¡Ah Celio! Nuestra Lesbia, aquella Lesbia,
 aquella Lesbia —una que amó Catulo
 más que a sí mismo y a todos los suyos—
 hoy en encrucijadas y callejas,
 corrompe la estirpe del magno Remo.

María del Refugio Pérez Paredes

Lesbia mi, praesente viro, mala plurima dicit;
 Haec illi fatuo maxima laetitia est.
 Mule, nihil sentis. Si nostri oblita taceret,
 sana esset; nunc quod gannit et obloquitur,
 non solum meminit, sed, quae multo acrior est res,
 irata est; hoc est, uritur et coquitur.

Catullus, carmenes LXXXIII

Lesbia, presente el varón, de mí dice maldades;
 esto para aquel insensato es gran alegría.
 ¡Bestia!, nada sabes. Si olvidándonos callara,
 estaría cuerda; ahora, ya que gruñe e injuria,
 no sólo recuerda, sino lo que es más amargo,
 furiosa está, es decir, consumida y quemada.

María del Refugio Pérez Paredes

Lesbia, estando presente el varón,
 dice muchas cosas malas de mí;
 esto, para ese presumido, es máxima alegría.
 ¡Mulo, nada sientes! Si callara, olvidada de nosotros,
 sana sería; ahora que me insulta y ladra,
 no sólo se acuerda, sino que la cosa es mucho más grave,
 está enojada; esto es, se quema y se achicharra.

Elami Ortiz Hernán Pupareli

Ahora, a su esposo,
cómo inventa.
Ya soy malo
y el otro cómo ríe.

Lesbia,
qué ventura
el saber creerte,
qué gran uso
de ignorancia tan tremenda.

Muy bien estaría Lesbia,
con el juego de la amnesia
en su mente.
Pues ahora,
más que nunca,
sobrepasa sus memorias;
grita, luego insulta;
ya iracunda,
suelta enojos.
Qué tormenta.

Daniel Mier Elizondo

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
Rumoresque senum severiorum
Omnes unius stimemus assis.
Soles occidere et redire possunt:
Nobis, cum semel occidit brevis lux,
Nox est perpetua una dormienda.
Da mi basia mille, deinde centum,
Dein mille altera, dein secunda centum,
Dein usque altera mille, deinde centum:
Dein, cum millia multa fecerimus,
Conturbabimus illa, ne sciamus,
Aut ne quis malus invidere possit,
Cum tantum sciat esse basiorum.

Catallus caarmen v

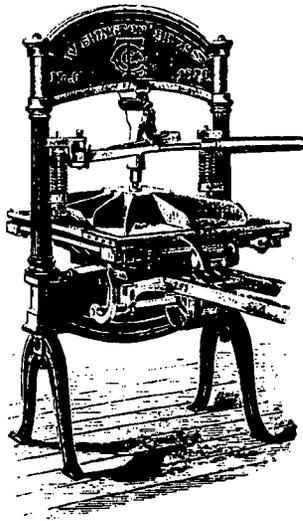
Amémonos, Lesbia mía y vivamos,
y en un centavo todos los rumores
de viejos tan severos valoremos.
Pueden morir y regresar febores.
Nosotros a la noche dormiremos,

cuando la breve luz caiga; albores
entre soles que han muerto y regresado.
Noche eterna que luz tan negra ha dado.

Un millar de besos dame, luego cien,
luego otros mil y otro segundo ciento;
y sin cesar, de mil en mil desde un cien,
hasta que sumado, ciento tras ciento
dieran ya varios miles. Entonces, bien
para no saber cuántos fueron, lento
los turbaremos, no sea la envidia
razón para que alguien haga malicia
para quien fuera malvado algún día.

Daniel Mier Elizondo

Reseña



Dicen que me case yo, de Silvia Molina

Alfonso Roque Chávez

Molina, Silvia, *Dicen que me case yo*.
4a. ed. México, Cal y Arena, 1992, 141 pp.

Los disfraces de una voz

Silvia Molina ha publicado, entre otros libros, las novelas *La mañana debe seguir gris* (1977), *Ascención Tun* (1981), *La familia vino del norte* (1987) e *Imagen de Héctor* (1990). *Dicen que me case yo*, publicado en 1989, es un volumen de cuentos que reúne, junto a los que propiamente pertenecen al título, aquellos otros que se publicaron en 1987 bajo el nombre de *Lides de estaño*. Silvia Molina los separa en esta edición con un "Intermedio" formado por siete relatos cortísimos: *Juego de muñecas*.

La selección de los diecisiete cuentos que aparecen en este volumen no es obra del azar, sino que se agrupan con una intención significativa de la autora para subrayar un interés central. La similitud de rasgos de los personajes y la unidad temática, que se podría resumir como "Las relaciones cercanas de la mujer", le dan cohesión al conjunto y marcan una dirección definida.

Con excepción de "De palomas y cuerpos en el espacio", encontramos siempre mujeres que narran sus recuerdos y vivencias de la infancia, la adolescencia y la primera juventud. Algunas relatan también algún momento de su vida actual que corresponde, casi sin variación, al de una mujer madura, casada o divorciada, entre los 28 y 35 años de edad. Casi todas han vivido y siguen viviendo inmersas en ese enorme estrato económico y social que llamamos clase media. En la adolescencia y juventud aparece frecuentemente la asistencia a la universidad y el logro de algún título. Las tareas que ocupan la vida de aquellas que han llegado a la edad madura van desde ejercer el magisterio y la escritura, hasta la labor de secretaria o, simplemente, las labores de ama de casa.

Pero es especialmente en el campo de las relaciones humanas y su inherente complejidad, donde parece que todos los personajes acaban por fun-

dirse en uno solo que, al enfrentarse sostenidamente con la misma clase de conflictos, transmite una visión muy uniforme de las relaciones cercanas. Silvia Molina dibuja alrededor de este personaje único toda la complicada trama que se va tejiendo en la vida de una mujer: el padre y la madre, el novio y el amante, el esposo y los hijos aparecen en diferentes etapas de su vida, mostrando siempre una marcada consistencia.

La distancia entre autor y personaje, no obstante las variantes que se presentan en los cuentos, queda prácticamente anulada por la recurrencia con que aparecen los mismos temas. En otras palabras, nos encontramos ante un *corpus* homogéneo en el que se manifiesta claramente un sustrato autobiográfico, no en el sentido de repetir, íntegras, las experiencias de la autora, sino en el de transmitir una visión única de las relaciones y afectos humanos. Esta identidad parece reforzarse con la preferencia de la autora por narrar en primera persona; únicamente "La pulsera" y "Como agua de lluvia" se relatan diferentemente.

No obstante que la figura del padre aparece representada frecuentemente por una persona cordial y atenta con la hija, se transluce siempre en esta relación un vacío que jamás llega a colmarse y que se expresa a veces en forma suave y velada ("Amira", "El primer día diferente"), pero otras, deja paso a un agudo resentimiento por la ausencia ("Recomenzar") o por una presencia aún menos satisfactoria ("La casa nueva"). Ante esta carencia afectiva, la relación con la madre se convierte también, por el egoísmo y el desamor de ésta, en una frustración que se manifiesta con una abierta rivalidad ("Amira", "Recomenzar", "El primer día diferente"). Y cuando el personaje de "El paraíso perdido", que ha llegado a la madurez y asume ahora el papel de madre, tiene la oportunidad de revertir la situación intentando un cambio en la relación, enfrenta, sorprendida, una dolorosa experiencia tras la cual terminan las dos, madre e hija, cumpliendo "un acto de soledad".¹

La relación de pareja no resulta más alentadora. Existe una continuidad en los cuentos que acaba produciendo la imagen de una mujer agobiada por el peso de una cadena de imposiciones cuyo primer eslabón es el de los padres y que se continúa con el del novio y el del esposo. El final es, casi siempre, la lejanía y el rompimiento.

Podría decirse que la mujer de "Otoño" rompe el esquema de la mujer en desventaja: mayor que Julio, el amante, divorciada, intelectual, hace que él se enamore de ella por sus "arranques de seguridad" ("Otoño"²). Sabia y seductora, lo maneja con su físico y con sus actitudes: "Sé que no podía dominarse ante mis senos y que lo sacaba de quicio con mis bruscos

¹ Silvia Molina, *Dicen que me case yo*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 34.

cambios de humor”.³ Sin embargo, es Julio quien la abandona (la amenaza de abandono, que pone en desventaja a la mujer, es un elemento que aparece también en “Recomenzar” y en “Como agua de lluvia”), y quien despliega las armas de la inteligencia para recuperarla: “...me dejaría hablar, razonar, para luego hacerme ver *mis errores*”.⁴

Aunque la desventaja de la mujer ocupa un lugar importante en estos cuentos de Silvia Molina, la visión fina de la autora no se queda solamente en la lamentación y el revanchismo. Simultáneamente con la inconformidad se van integrando en el relato algunos ingredientes que equilibran y vuelven más objetiva la visión resultante. Uno de ellos es el reconocimiento de la dualidad de la mujer ante la fuerza física, el instrumento más representativo del abuso y la violencia varoniles. En “Acuarelas”, por ejemplo, se muestra el lado brutal y devastador: Pedro golpea a la protagonista y a Jaime, su amigo, porque no pudo comprender el gesto de ayuda y solidaridad de ella para con un semejante que estaba al borde del desastre emocional. El reverso de la medalla lo encontramos en “Ya no te voy a leer”, donde se percibe la fascinación por la fuerza varonil que puede llevar a la mujer al consentimiento de la violación.

También se hace sentir el reconocimiento de que en la relación de la pareja, aunque frecuentemente aparezca el hombre como opresor y la mujer como oprimida, no por ello lleva el primero la mejor parte. En varios cuentos del volumen se dibuja un hombre que tras la máscara de fuerza esconde el miedo y el sufrimiento (“Otoño”, “Ya no te voy a leer”, “Como agua de lluvia”, “Recomenzar”).

¿Concibe Silvia Molina, finalmente, la relación de pareja como el enfrentamiento de un conflicto irresoluble, como una guerra de los sexos?

La respuesta debería ser afirmativa de no ser por una visión esperanzadora que surge al final de “Recomenzar” y que simboliza, con la figura de la amiga, la posibilidad de una etapa superior: la unión de contrarios, la fusión equilibrada y amorosa de la pareja.

Hubiera deseado entonces una amiga que le oprimiera la mano a Santiago con suavidad, que fuera el puente que nos uniera en ese abismo infranqueable que nos había separado, que lo escuchara a él también porque lo sabía más solo que yo, pues sin entenderme había llamado ideas descabelladas y ridículas a lo que para mí era la única posibilidad de aferrarme a la vida.⁵

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 92.

El manejo de las transposiciones temporales es un elemento estructural muy importante en los cuentos de Silvia Molina. "Como agua de lluvia" ofrece la oportunidad de observar cómo el continuo saltar en el tiempo (la aparición desordenada, de imágenes del pasado remoto y del reciente, mezcladas con las del día y las del momento preciso en que se produce el relato) obedece a una necesidad esencial de la autora. Isabel no hace, simplemente, el recuento de algunos hechos de su vida que han ocurrido desde su adolescencia hasta el momento actual, sino que en un reducido lapso (la narración se desarrolla en un tiempo real de sólo unos minutos), acuden a la mente de Isabel algunos recuerdos, en una secuencia que no obedece a otro orden más que al dictado por el propio inconsciente, a través de la asociación de ideas. Todos estos recuerdos se reúnen con algunas reflexiones nuevas y generan un estado de ánimo que determina el desenlace.

De una manera parecida, Silvia Molina en "La casa nueva" emplea la transposición, aunque, en este caso, con sólo dos planos temporales. En el primero de ellos la protagonista-narradora, alejada ya de la infancia por algunos años, trata de reconstruir su pasado relatándole a la madre un suceso de aquel tiempo y buscando el asentimiento de ella para darle validez a su visión retrospectiva de las cosas.

El otro plano corresponde al tiempo de la infancia, pero no el de la infancia recordada, sino el de la verdaderamente vivida. La protagonista comienza recordando ese tiempo, pero, inadvertidamente, se transporta al pasado y escucha allí la voz del padre y la suya propia. La voz del padre que dice "se llaman fresnos" ("La casa nueva"⁶) o "Ya verás, acá van a poner los cochecitos y los soldados",⁷ así como la de la hija que sorprendida exclama "¿Cómo que van a cerrar, papá? ¿No es mi recámara?";⁸ no son voces recordadas, sino escuchadas en el momento en que se producen.

Lo que parece que pudiera solamente expresarse en relatos separados y a través de narradores diferentes, lo logra Silvia Molina con el intercalamiento de esas frases dichas en viva voz, con un diálogo que rompe la barrera del tiempo.

Los saltos temporales y el intercalamiento de un diálogo que corresponde a otro tiempo no son, de ninguna manera, recursos novedosos. Pero salta a la vista que Silvia Molina los emplea con notable sutileza y maestría para mostrar que su interés está, más que en retratar el transcurso de una

⁶ *Ibid.*, p.13.

⁷ *Ibid.*, p.14.

⁸ *Ibid.*, p.15.

vida, en detenerse en algunos momentos en los que las imágenes antiguas y las recientes se reflejan con la misma vivacidad. Podría decirse con justeza que para la autora la vida está hecha de momentos, pero momentos que llevan auestas el peso de toda una época convertida, en el interior de sus personajes, en un material volátil y explosivo.

Escondido tras la sencillez de la prosa y la cotidianeidad de los temas, el estilo de Silvia Molina se atreve por los caminos del realismo para intentar la captura de las manifestaciones del ser interior y señalar los lentos caminos que éstas siguen desde el inconsciente. No se encuentra en su libro ningún elemento romántico, ni la más mínima inclinación hacia lo fantástico; no se puede tampoco hablar de subjetivismo, porque sus personajes acaban dibujando la imagen de una mujer universal. Sin embargo, dejar secamente señalado su estilo con la etiqueta de realista es una apreciación muy incompleta. Tal vez, el uso de un término más afinado, como el de realismo psicológico, nos acerque más a una clasificación válida, queriendo significar con esto las identidades con el realismo; pero, al mismo tiempo, la oposición clara de la autora ante la arrogante pretensión tendiente a querer explicar suficientemente todo por un solo camino. En Silvia Molina existe el reconocimiento pleno de que la condición humana implica vivir simultáneamente con el deseo de explicar todo y con la certeza de que hacerlo es imposible.

Por su brevedad y obligada condensación, el género cuentístico resulta para la autora un campo propicio para reproducir los momentos intensos y trascendentes de la vida. Sorprende la brevedad de algunos cuentos (“Ya no te voy a leer”, “La casa nueva”, “Otoño”) y la eficacia con que obtiene el efecto deseado. En la segunda parte, los cuentos tienden a desarrollarse en un espacio mayor —especialmente “Recomenzar” y “Como agua de lluvia”— sin perder por ningún momento el rigor para suprimir lo superfluo, aunque se echa de menos el fulgor instantáneo de los cuentos más cortos.

Sin conocer nada más de su obra literaria, Silvia Molina nos deja con una gran curiosidad por ver si existen analogías que confirmen o distanciamientos que hagan rectificar lo expuesto en este trabajo.

Memento vivere: El paseo y otros acontecimientos

Claudia Lucotti

Federico Patán, *El paseo y otros acontecimientos, antología personal*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. (Lecturas Mexicanas 78, Tercera Serie)

Al leer esta colección de cuentos por primera vez llama la atención el hecho de que todos los protagonistas, por lo general hombres que habitan nuestra ciudad y nuestro tiempo, deambulen por espacios ajenos, salgan a tomar un café o a dar una vuelta, paseen por el río o por calles sin sucesos, sigan su marcha hacia islas misteriosas, o se trasladen en el mejor estilo cortazariano a playas exóticas. Pero aún más interesante resulta ver cómo vez tras vez estas salidas, paseos y visitas, que parecen ser consecuencia del hastío y la monotonía que impregnan sus pequeñas vidas cotidianas y que los llevan a lanzarse puertas afuera en busca de algún acontecimiento que produzca un cambio o agregue otra dimensión a lo plano de sus existencias, acaba siendo una búsqueda infructuosa. Y esta falta de éxito tiene sin duda su origen en el hecho de que los protagonistas viven rodeados de soledad e inmersos en un mundo que los determina y los construye sin permitirles ningún margen de maniobra propio.

Como ejemplo de todo esto podríamos mencionar al primer cuento de esta antología, "Rebeca", donde Juan asiste a una fiesta y conoce a una mujer misteriosa con la cual nunca podrá realmente comunicarse por más que lo intente pues hay un "algo" jamás explicado que lo impide, y a "En la isla" que gira en torno a un tema parecido puesto que aquí tenemos a un hombre que busca a una mujer pero que no logra ni siquiera verla porque el padre de ella, con todo el peso de la autoridad patriarcal, se interpone y anuncia "Mi hija no lo quiere, puesto que yo no se lo he permitido".

Otro cuento interesante que presenta esta visión de una realidad externa que gobierna el destino de los hombres es "Mañana de domingo y de ocio" donde un joven busca salir aunque sea a la azotea para liberarse de su madre y vivir una vida propia, pero sin lograrlo nunca puesto que aún muerta su madre —dice el joven al hablar de la habitación de ella— "he decidido, muerta ya mi madre, conservarla como estaba, por una pro-

clividad a recompensarle sus preocupaciones". "El cinetoscopio" nos presenta otra historia en la que un hombre ya maduro es orillado por ciertas circunstancias externas que lo rebasan a ver películas de tono subido en un cinetoscopio. Esto a su vez desencadena toda una serie de hechos cada vez más lamentables que acaban con la muerte del protagonista, quien es balaceado cuando intenta robarse más películas para este cinetoscopio fatal.

"La ventana", "El paseo" y "A la tercera va" son otros casos en los que los protagonistas se ven determinados por sus circunstancias, y entonces éstos, al igual que la mayoría de los personajes de estos cuentos, parecen condenados a ingresar a las tristes filas de los hombres tan grises como homogéneos que caracterizan a nuestro tiempo.

Aquí también quisiera mencionar al cuento "Demasiado prosaico", a mi modo de ver el más interesante de toda la colección y el que provee una de las claves para entender toda esta antología, pues nos presenta a un extraño pero fascinante Quijote del México actual que al igual que su tocayo no logra en resumidas cuentas cambiar nada. De hecho logra aún menos pues mientras que el auténtico Quijote emprendía en carne propia sus locas aventuras, este Quijote del siglo veinte (siglo caracterizado por seres que observan las aventuras de otros por medio de la televisión, un detalle que Federico Patán no deja de subrayar en este cuento), no sólo no logra hacer justicia sino que le encomienda a otro emprender la aventura en su lugar.

Sin embargo, leer *El paseo y otros acontecimientos* sólo desde esta perspectiva algo pesimista donde los protagonistas dejan de funcionar como sujetos autónomos para pasar a ser cuerpos por completo marcados por la historia y las circunstancias exteriores plantea, a mi modo de ver, el inconveniente de que a la larga el lector acaba sintiéndose agobiado por el peso de este destino tan impuesto y tan pesado. Sumado a ello éste tipo de lectura parecería incluso ir en contra de algunos otros aspectos centrales de estos cuentos ya que Federico Patán en esta colección despliega una capacidad lúdica digna de atención. Federico juega con los textos ("Rebeca" por ejemplo recrea de alguna manera "La sirenita" de H. C. Andersen), con el tiempo, con lo que no puede ser y sin embargo es, con ser uno y también otro, con una realidad que se abre de golpe como un abanico para incluir otras dimensiones, hasta que el lector acaba por contagiarse y decide que también quiere jugar y acto seguido se zambulle dentro de estos textos a descubrir, a adivinar, a reconocer todo lo que estas historias encierran.

Entonces es cuando el tema de la falta de autonomía, del sujeto determinado, de lo gris y monótono que resulta nuestro siglo nos queda chico y nos ponemos a buscar otra vía para penetrar este mundo infinitamente

más rico y divertido que se pasea frente a nuestros ojos. Aquí cabe citar a la filósofa estadounidense Linda Alcoff, quien hace una descripción muy acertada de este tipo de enfoque y sus limitantes. Dice:

Al punto que los posestructuralistas enfatizan las explicaciones sociales de las prácticas y experiencias individuales, encuentro su obra iluminadora y persuasiva. Disiento, sin embargo, cuando parecen borrar totalmente todo espacio para maniobrar del individuo dentro del discurso social o conjunto de instituciones. Es esa totalización de la impronta de la historia lo que rechazo. En su defensa de una construcción total del sujeto, los posestructuralistas niegan la habilidad del sujeto para reflejarse en el discurso social y desafiar sus determinaciones.

La cita de Alcoff pone de relieve la existencia e importancia de la capacidad de maniobra que tiene el sujeto para imponerse en mayor o menor grado a un contexto que lo determina. También Teresa de Lauretis en su libro *Alice Doesn't* retoma y profundiza en esta concepción del sujeto y lo subjetivo al decir que:

La subjetividad es producida no por ideas, valores o causas materiales externas, sino por el propio compromiso personal, subjetivo, en las prácticas, discursos e instituciones que dan significación (valor, significado y emoción) a los sucesos del mundo.

Todo ello nos lleva a releer *El paseo y otros acontecimientos* relegando a un segundo plano el tema de la falta de autonomía y adoptando más bien la idea de la autenticidad, la cual podría definirse como el comportamiento que posee la cualidad de estar conectado de alguna manera con, y expresar a, el centro mismo de la personalidad del actor, a diferencia de todo aquello que pertenece a una identidad compartida cultural o socialmente.

Si volvemos pues a la antología de Federico Patán con esto en mente haremos una lectura muy distinta pues ya no privilegiaremos la presencia del elemento "nihilista" sobre el cual ha comentado el mismo autor, sino que más bien nos involucraremos con la forma en que cada personaje vive sus pequeñas o no tan pequeñas experiencias personales, buenas o malas, exitosas o no, pero imprimiéndole a cada una de ellas su sello personal. Y entonces nos toparemos en "Rebeca" con un Juan tan desesperadamente preguntón (¿Practicando algún oficio?/Nunca vistes de rojo, ¿por qué?/¿De dónde llegaste a mi vida?), que el cuento íntegro, se impregna de su curiosidad sin límites y hasta el lector mismo se contagia. En "Buen café en la Via Apia" tenemos a un sensacional maniático de lo cotidiano que vive día a día la aventura de salir a tomar un café a las seis en punto de la tarde

servido por Manolo y cuando su voz inconfundible acaba de narrar la gran aventura que vivió ese día tan particular sentimos que lo conocemos de toda la vida pues sólo este señor Federico sería capaz de describir su único vicio en estos términos:

“Café en verdad exquisito. Café y un silencio hecho de rumores lejanos. La hoja, en veces amarillenta y en veces blanca, cede a la presión amorosa del índice. El espíritu lanza un metafórico suspiro de satisfacción ante perfección tan plena y...”

En “Mañana de domingo y de ocio” nos topamos con otro de los personajes fascinantes de la antología pero que no se parece en absoluto a ninguno de los otros protagonistas: es el joven que vive con su mamá, o con su madre (resulta interesante ver como, según las circunstancias el protagonista la llama de un modo o de otro) en un pequeño departamento. Este joven resulta repulsiva y progresivamente atractivo con su voz de niño bueno y su obsesión por el sexo, todo ello entremezclado con sus manías a la hora de leer el periódico los fines de semana.

Por otra parte en “El cinetoscopio” nos adentramos en una soledad de la mente por completo distinta, la de Juan antes, durante y después de contraer el vicio de la “cinetoscopia”. Y en “Demasiado prosaico” vemos, con el mismo grado de asombro que experimentan los demás personajes, cómo a Miguel, el inofensivo maestro de literatura de la secundaria, se le secaron los sesos por dormir poco y leer mucho pero de una forma muy interesante pues éste no es un producto *à la Paul Menard* sino el resultado de una fusión que combina lo cervantino con el siglo xx.

Es justamente esta caravana, esta procesión de seres cómicos, grotescos, soñadores, débiles o problemáticos, con sus experiencias, sus voces, sus manías, sus miedos, y sus intentos por vivir (y no el hecho de que logren o no realizar cambios sustanciales en sus vidas) lo que convierte a *El paseo y otros acontecimientos* en una especie de *memento*. Sin embargo hay que dejar claro que no es este libro de manera alguna un *memento mori* sino todo lo contrario, puesto que aquí lo que nos está ofreciendo Federico Patán es un auténtico *memento vivere*, es decir un recordatorio de que hemos de vivir cada uno a su manera dentro del espacio de maniobra que nos ofrece el mundo.

Índice de autores

Raúl Ávila. Colegio de México. *Lengua y literatura; Estratificación social y alternativas; La lengua española en América cinco siglos después, y Sobre semántica social: conceptos y estratos en el español de México.* Recientemente coordinó una teleserie dirigida a la comunidad de origen hispánico en los Estados Unidos para el perfeccionamiento del español.

Juan Manuel Lope Blanch. Facultad de Filosofía y Letras e Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. *Análisis gramatical del discurso; Estudios sobre el español de México; Estudios de historia lingüística hispánica,* y numerosas obras más.

Alicia Correa. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Especialista en libros de texto sobre literatura y lingüística para el bachillerato. *Español I, II y III, y Cultura, educación y literatura.*

Cecilia Rojas. Instituto de Investigaciones Filológicas y Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. *Construcciones coordinadas sindéticas del español hablado de la ciudad de México; Verbos locativos: aproximación sintáctico-semántica,* y diversos artículos en revistas especializadas.

Blanca de Lizaur. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. "La literatura marginada, visión de una forma cultural"; "La telenovela como literatura popular"; "El misterio del espectador perdido", y diversos artículos sobre teoría literaria de las obras de consumo popular.

Jorge Adame Goddard. Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM. *El contrato de compra-venta internacional; El Tratado de Libre Comercio en el orden jurídico mexicano* en *El Tratado de Libre Comercio* (tomo I), y diversos artículos.

Paco Ignacio Taibo I. Novelista. *Fuga, hierro y fuego* (segundo lugar, Premio Planeta); *Historia del cine mudo; Encuentro de dos fogones; Para parar las aguas del olvido* (autobiografía).

Nilda Blanco Padilla. Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Doctora en Ciencias Filológicas, especialista en la obra de Cervantes. Ha publicado artículos en revistas especializadas.

Elina Miranda Cancela. Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Doctora en Ciencias Filológicas. Ha ofrecido cursos y conferencias en Alemania, España, México y Venezuela, y ha publicado artículos en libros en torno a las letras clásicas y su presencia en la literatura contemporánea, especialmente de autores cubanos.

Liliana Weinberg de Magis. Centro Coordinador y Difusor de Estudios Lati-

noamericanos, UNAM. Especialista en estudios latinoamericanos, ha publicado diversos artículos en revistas especializadas.

Luz Merino Acosta. Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Ha ofrecido cursos y conferencias en distintas universidades de Francia, Puerto Rico, Honduras, El Salvador. Ha publicado artículos y libros sobre arte cubano, especialmente estudios de plástica y arquitectura.

Pilar Fernández Prieto. Facultad de Artes y Letras de la universidad de La Habana. Ha ofrecido conferencias en el Instituto Politécnico de Valencia, en la Universidad de Lomonosov y ha colaborado con la Universidad de Santiago de los Caballeros en República Dominicana. Ha publicado artículos y ensayos sobre arte cubano, especialmente estudios de urbanismo y arquitectura.

Luis Bernal Tavares. Unión de Universidades de América Latina, UNAM. *De la utopía al desencanto; Vicente Lombardo Toledano: una bifurcación en la Revolución Mexicana*, además de diversos artículos en revistas especializadas sobre filosofía política.

Enrique Camacho Navarro. Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos y Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ha publicado diversos artículos sobre estudios latinoamericanos en revistas especializadas.

Julian Palley. Irvine, Universidad de California. *Pedro Salinas Anthology; Estudios sobre la poética de Rosario Castellanos*, actualmente prepara un estudio sobre poetas en lengua española.

Federico Patán. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. *Último exilio; Nena, me llamo Walter; En esta casa*, y diversos artículos de crítica literaria.

Ignacio Díaz Ruiz. Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM. *Siglo XX: la novela y el cuento; Siglo XX: sociedad, pensamiento y literatura; Teoría literaria*, y sobre la obra de distintos autores hispanoamericanos.

Armando Partida Tayzan. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ha escrito diversos libros y artículos sobre teoría literaria e investigación teatral.

Sergio Fernández. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. *Los peces; Segundo sueño; Los desfiguros del corazón; Estudios sobre la literatura de los Siglos de Oro, siglos XVI y XVII; La copa derramada*.

Arturo Souto Alabarce. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. *La plaga del crisantemo; Antología de la literatura española moderna y contemporánea*, y diversos estudios sobre la obra de los poetas del exilio español.

Carolina Ponce Hernández. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ha publicado diversos artículos y traducciones sobre la literatura clásica.

Berenice García Lozano, María del Refugio Pérez Paredes, Elami Ortiz Hernán y Daniel Mir, alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, que participaron en el Seminario de Traducción Latina de la maestra Ponce.

Alfonso Roque Chávez. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas.

Claudia Lucotti. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ha realizado numerosas traducciones (entre ellas: *Victorianos eminentes* de Lytton Strachey) y, en colaboración con la doctora Anaya, publicó *Las voces de Calibán: narrativa contemporánea de África, Australia, Canadá, el Caribe y la India*.

La Experiencia Literaria

La experiencia literaria, se terminó de imprimir el mes de marzo de 1996 en los talleres de la Editorial y Litografía Regina de los Ángeles, S. A., Avenida trece, 101-L, México, D. F. El tiraje consta de quinientos ejemplares. La tipografía estuvo a cargo de Folia Editorial y Sigma Servicios Editoriales, S. C.

POLÉMICA

El futuro de nuestra lengua ante el Tratado de Libre Comercio
(Juan M. Lope Blanch, Raúl Ávila, Cecilia Rojas, Jorge Adame Goddard,
Alicia Correa y Paco Ignacio Taibo I) • Blanca de Lizaur

ENSAYO MONOGRÁFICO: LAS LETRAS CUBANAS

Los atisbos cervantinos en Alejo Carpentier • Nilda Blanco Padilla
Réquiem por Yarini, ¿una tragedia griega cubana? • Elina Miranda Cancela
José Martí y el campo de las letras • Liliana Weinberg de Magis
El Acoso y la ciudad de las columnas • Luz Merino Acosta
y Pilar Fernández Prieto
La muerte de una erudición provincial, el drama
de José Lezama Lima • Luis Bernal
Hombre nuevo y viejos hombres en la Revolución cubana
• Enrique Camacho Navarro

ENSAYO VARIO

José Ángel Valente: poeta de la inminencia • Julian Palley
Martín Luis Guzmán se exilia en el Hudson • Federico Patán
Una afición lingüística de Jorge Luis Borges • Ignacio Díaz Ruiz
Interculturalidad y deconstrucción de un texto ritual:
el Rabinal Achí y su reescritura dramática contemporánea
en *Los enemigos* • Armando Partida Tayzan

CREACIÓN

Por lo que toca a una mujer (fragmento) • Sergio Fernández

INVESTIGACIÓN

Poetas en guerra • Arturo Souto Alabarce
Seminario de traducción latina • Carolina Ponce Hernández
(coordinadora), Berenice García Lozano, Refugio Pérez Paredes,
Elami Ortiz Hernán y Daniel Mir (traductores)

RESEÑA

Dicen que me case yo, de Silvia Molina • Alfonso Roque Chávez
Memento vivere: El paseo y otros acontecimientos,
de Federico Patán • Claudia Lucotti