

PUNTO DE PARTIDA

Año V, Número 30

marzo-abril de 1972

Revista trimestral

Dirección: Eugenia Revueltas

Jefe de Redacción: Luz María Hidalgo

Dirección General de Difusión Cultural

Correspondencia, colaboraciones, suscripciones y canje: Difusión Cultural, 10º piso, Torre de la Rectoría, UNAM, México, D. F., precio del ejemplar en la República Mexicana: \$ 3.00, moneda nacional. Suscripciones por seis números en la República Mexicana: \$ 15.00, moneda nacional.

Números atrasados: \$ 5.00, moneda nacional.

Las colaboraciones deben entregarse escritas a máquina a doble espacio y con una copia, en las oficinas de Difusión Cultural Rectoría, 10º piso, de lunes a viernes de 10 a 12 hrs.

La maestra Eugenia Revueltas recibe martes, jueves y viernes, de 12 a 14 hrs.

Sumario

ENSAYO

El empleo del tiempo en La segunda muerte de Ramón Mercader, de Jorge Semprún

3 María Angeles García López

Marx y Scheler: El concepto del hombre en la naturaleza

6 María Socorro Cruz Aponte

Teoría de Conjuntos aplicada a la Arqueología

17 Lorenza Flores G.

POESIA

Nostalgias del país lejano

21 Miguel Angel Flores

Poemas

25 Federico Angulo

Poemas

27 Enrique Márquez

Poemas

29 Gustavo Alfonso Castañeda
Limón

Ciertas texturas

33 José Joaquín Blanco

VARIA INVENCION

Vitrina

36 Héctor David Torres

EL NAHUAL

Suplemento de Arte Dramático

Año I, núm. 9

Editorial

2 Ignacio Cristóbal Merino
Lanzilotti

Conversación con Juan José

Arreola

3 Lucía Pallés, Edelmira
Ramírez Leyva, Victoria
Brocda y Luis Tavira

Juegos de Polichinela

14 Ilse Heckel

CUENTO

Absurdas reflexiones

Persecución

Yo conocí a Enrique

39 Blanca Mendoza
42 Alfonso Alvarado
44 Ernesto Cervantes Martínez

ENTREVISTA

Entrevista a Juan, vendedor ambulante

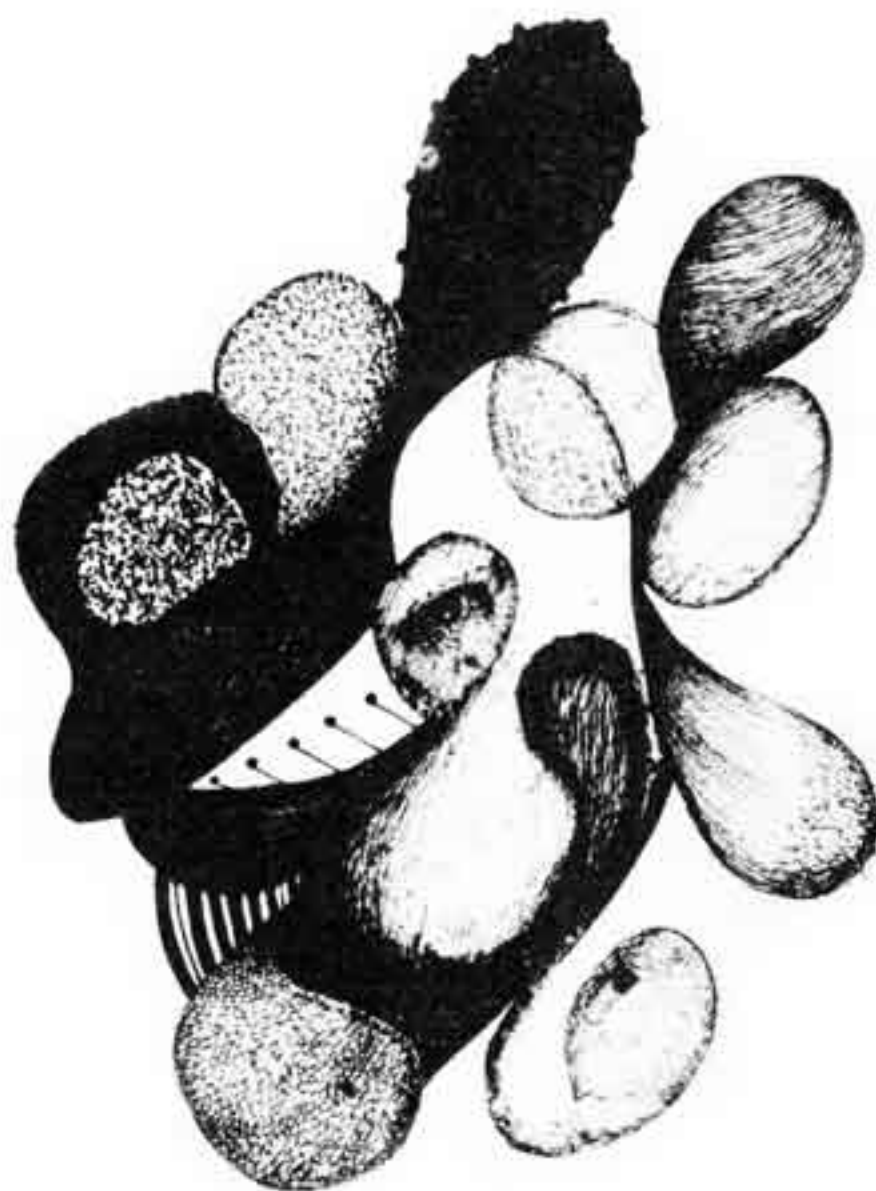
53 Alfonso Alvarado

VINETAS

Hidalgo, Delia Muñoz y
Eugenio Frixione

PORTADA

Hidalgo, La Habana, Cuba



EL EMPLEO DEL TIEMPO EN LA SEGUNDA MUERTE DE RAMON MERCADER, DE JORGE SEMPRUN

María Angeles García López / Facultad de Filosofía y Letras

La segunda Muerte de Ramón Mercader representa para nosotros una novela difícil de analizar, no por la anécdota que, aunque complicada por una serie de acontecimientos marginales, se aclara en la mitad de la lectura, dilucidándose completamente al final de la misma. Ramón Mercader, agente soviético en España, al saberse descubierto por la CIA, decide viajar a Amsterdam y de ahí a Zurich para ponerse en contacto con sus jefes y enterarlos de su situación, y es asesinado sin lograr su propósito.

La dificultad de esta novela estriba en su estructuración, que funciona como una especie de collage, como una construcción realizada con partes aparentemente arbitrarias y tal vez absurdas, pero que la sustentan sólidamente. Entre los elementos que sostienen esta estructura el tiempo juega un papel muy importante en ella. Encontramos primero el tiempo psicológico, tiempo existencial, subjetivo, que no se puede medir porque está formado de angustia, de esperanza, de pesar, de ensoñaciones. Dentro de este tiempo subjetivo encontramos también el tiempo del recuerdo, aquel que podemos manejar a nuestro antojo, ubicándolo, por ejemplo, en el futuro, o en un pasado que puede ser reciente o inmediatamente lejano.

Por otro lado nos encontramos con el tiempo objetivo, cronológico, el tiempo real, mensurable, aquel que ejerce una fuerza que obra sobre las cosas, y de forma definitiva en las personas, el tiempo que de ninguna manera podemos evadir.

Advertimos en la obra un tiempo cronológico de tres días, contado desde el trece de abril en que llega Mercader a Amsterdam, hasta el día de su muerte que ocurre el dieciséis de abril. (Es necesario advertir que a pesar de tener noticias de algunos hechos de la novela diez días antes de la llegada de Mercader a Amsterdam, podemos decir que la acción de la obra, se inicia, precisamente, en este día.)

Los incidentes de la jornada de Mercader están envueltos en un tiempo nebuloso —como la misteriosa personalidad del protagonista—, e inestable. La novela se inicia con la evocación que le sugiere a Mercader la contemplación de un cuadro de Veermer. Continúa un breve presente, al que le sigue un tiempo de recuerdos y de monólogo interior, elementos que encontraremos con frecuencia en el transcurso de la novela y que le dan a ésta ese carácter de inestabilidad ya mencionado. El tiempo de la novela es eminentemente subjetivo, de ahí que su carácter cuantitativo pase a un segundo plano. Las acciones y pensamientos de Mercader casi nunca nos son dados en el momento preciso de su realización, sino que los conocemos por las reminiscencias del protagonista, o de otros personajes, por informaciones posteriores a los hechos, o bien como simples conjeturas, o posibilidades de acción, e inclusive como premoniciones. Nada es definitivamente concreto, pocas veces coincide el momento de la acción con el momento de la narración, de ahí que los tiempos verbales que predominan en la novela sean el copretérito y el pospretérito.

El tiempo de la obra se está transformando constantemente, esta alteración no sólo es temporal sino también espacial, ya que el autor nos traslada frecuentemente de lugar, tan pronto estamos en Rusia, como en España, México o Amsterdam.

El tiempo psicológico de la obra lo advertimos, por ejemplo, en los momentos de angustia sentidos por Mercader, durante su viaje a Zurich, cuando éste pierde su tranquilidad habitual al percatarse de que ha cometido un error en los telegramas que ha enviado a su esposa y que ésta se encuentra en peligro. El tiempo lento en que se ha estado desarrollando esta escena se congela, está suspendido por la desesperación del personaje. “De pronto se quedaba sin sangre, su corazón latía como queriendo romper el pecho, su mirada se velaba, la sangre se helaba en sus venas, se le ponían los pelos de punta, estaba a punto de desfallecer, la sangre hervía en sus venas, su estómago se contraía: la angustia, en suma la angustia abominable.”¹

Las horas, los minutos, se convierten en el tiempo de la esperanza para Ramón Mercader, cuando de ellos depende el éxito o el fracaso de su empresa “Me preguntaba cuántas horas había ganado, sobre los tipos de la CIA. Necesitaba simplemente de veinte a treinta minutos de libertad, en Zurich. . .”²

Cualquiera que sea la extensión temporal, ésta adquiere, merced al elemento subjetivo, cualidades inconmensurables, posibilidades infinitas de ser, de vivir. “Diez minutos. Había sonreído. Nadie podría impedirle existir, durante esos diez minutos.”³

El autor interviene constante y directamente en la narración a manera de personaje encargado de manejar el cronómetro del tiempo de la novela, deteniendo el movimiento de las manecillas. Las interrupciones que hace Semprún son bruscas, sorpresivas, porque las hace, precisamente, en los momentos culminantes de la narración, como cuando Mercader se siente confiado creyéndose libre por algunos minutos en Zurich, estando cercado totalmente y a punto de perderlo todo, hasta la vida. En ese momento Semprún decide, tranquilamente, hacer un alto en la narración cambiando totalmente el ritmo de la novela. “Ahora, en esta historia, hay una especie de descanso. Como si alguien se pusiera a tocar la flauta, de pronto, aprovechando un silencio de los cobres. Una especie de descanso, un aire de flauta: más o menos eso.”⁴ Pero no sólo altera el ritmo de la narración, sino que también modifica la dimensión espacial, trasladándonos de Zurich a Amsterdam “Henk Moedenhuik acabaría de volver a su casa, con el Nieuwe Totterdamse Courant bajo el brazo. Depositaría el diario sobre la mesa de entrada, llamaría a Beatriz.”⁵ También nos desplaza de Zurich a España, en donde dos agentes de la CIA se aprestan a cumplir una misión. “A las doce cuarenta y cinco, ese 15 de abril, acaban de ponerse en camino. Han recibido, en un garage de Cea Bermúdez, el automóvil de alquiler que habían reservado. . .”⁶ El denominador común de este movimiento espacial sería el tiempo, estas acciones se desarrollan exactamente a las doce cuarenta y cinco del 15 de abril de 1966.

Los recuerdos tienen capital importancia en la novela, ya que son en gran parte el elemento que da forma y vida a la narración. Las reminiscencias sucesivas de los personajes van aclarando todos los enigmas que se plantean en la obra. “Arthur Floyd no se sentía cómodo. No pudiendo zambullirse en su lectura preferida —en verdad, su sola y única lectura— se veía obligado a reflexionar de nuevo en toda esa historia de Mercader.”⁷ Así, de esta manera, Floyd nos entera de todos los acontecimientos ocurridos.

Por otro lado, las evocaciones nos trazan la personalidad íntima de los protagonistas, como la del Viejo, Georgui Nicolaievitch, delineada por Mercader, o la misma personalidad de Mercader, aclarada, en una parte, por las evocaciones de su esposa: “Pero ella estaba sentada ante el tocador (. . .), pensando en otra cosa, en la mirada de Ramón, en esa expresión inquieta, de animal acosado (. . .) veía ese fulgor opaco en sus ojos, bruscamente, yo sabía que él estaba en otra parte, aunque pudiera repetirme, palabra por palabra, todo lo que yo acababa de contestarle (. . .) pero conocía desde tiempo atrás esa

¹Jorge Semprún. *La segunda muerte de Ramón Mercader*, p. 215.

²*Op. cit.*, p. 214.

³*Op. cit.*, p.231.

⁴*Op. cit.*, p. 225.

⁵*Op. cit.*, p. 227.

⁶*Op. cit.*, p. 229.

⁷*Op. cit.*, p. 317.

capacidad de Ramón para abstraerse, voluntariamente, de una conversación de la cual registraría, sin embargo, los mínimos detalles en su memoria; esa posibilidad de desdoblarse, de franquear el espejo, de enmascararse detrás de una sonrisa, con un aire propenso que pretendía demostrar un evidente interés. . .⁸ Las evocaciones nos ofrecen también varios pasajes llenos de elementos líricos que enriquecen la novela " Moscú estaba bella y salvaje en la luz dorada de la primavera. Una suavidad desgarrante lo había invadido, al correr de los minutos. La ciudad se despertaba, se hinchaba de rumores, de savia humana."⁹ "El tiempo era gris y cálido, desagradablemente húmedo. Su primera impresión había sido aplastante. La ciudad parecía opaca, carcomida, como si el tiempo hubiera dejado de patinar las piedras de las fachadas y de los puentes para recubrirlas de una lepra impalpable e inquietante."¹⁰

Una de las características más importantes dentro del empleo del tiempo en la novela de Semprún, es el manejo de dos realidades cuyo espacio y temporalidad no coinciden entre sí, pero que el autor hace simultáneas utilizando como resortes el nombre de los protagonistas de las dos realidades, su condición de agentes soviéticos, su entrega a la causa y su posterior desilusión.

La estructura de la novela responde perfectamente a su tema, al ambiente de angustia y de suspenso en que se desarrollan los hechos, el método de Semprún para eslabonar todos los elementos, todas las escenas de la obra se parece a la técnica cinematográfica, en la que a base de enfoques sucesivos, rápidos y precisos, se nos van presentando diversas imágenes: "Entonces, en ese precioso (*sic*) momento, cuando él está escribiendo sobre la tarjeta de desembarco los datos de identidad solicitados (. . .) en ese preciso momento, en una especie de deslumbramiento, le parece adivinar por qué los americanos han tomado contacto con él (. . .) Es difícil de explicar. Sucede más allá de cualquier razonamiento, hasta de cualquier lenguaje. Es una continuidad de imágenes, bien conocidas, pero cuyo sentido cambia, estalla de modo totalmente nuevo, por su súbita superposición a otras imágenes, tan astutas y cargadas de significación en su banalidad."¹¹

BIBLIOGRAFIA

SEMPRUN, Jorge. *La segunda muerte de Ramón Mercader*, Editorial Tiempo Nuevo. Caracas, 1970.

⁸*Ibid.*, pp. 91-92.

⁹*Ibid.*, p. 268.

¹⁰*Ibid.*, p. 308.

¹¹*Ibid.*, p. 231.

MARX Y SCHELER: EL CONCEPTO DEL HOMBRE EN LA NATURALEZA

María Socorro Cruz Aponte / Facultad de Filosofía y Letras

INTRODUCCION

Marx y Scheler tienen un punto inicial en común: Darwin. Ninguna antropología puede sustraerse a la importancia de Darwin, aunque sea materialista –Marx–, o fenomenológica (y metafísica) –Scheler–. La relación con Darwin les viene por la necesidad histórica de ubicar al hombre en relación con la naturaleza. El hombre es un ser natural-biológico; sin embargo, para ninguno de los dos filósofos esta naturaleza biológica es lo esencialmente humano. Ambos rechazan parcial y totalmente el darwinismo.

En las obras de Marx y Engels hay innumerables referencias a sus deudas con la teoría de la evolución. Recogiendo los datos básicos de esta tesis, Marx y Engels hacen un análisis materialista dialéctico y añaden a la naturaleza biológica del hombre su naturaleza productiva y social. Mientras que Darwin postula que el hombre desciende de un mono antropomorfo que al asumir la posición vertical da un paso decisivo hacia la humanización, Marx y Engels sostienen que en ese mismo paso el trabajo influye sobre la organización biológica del hombre, específicamente sobre las funciones de la mano y por ende, del cerebro y todo ello implica, a la vez, el proceso de las relaciones sociales.

Ya en los Manuscritos económicos-filosóficos de 1844,¹ Marx establece con claridad el estatuto ontológico del hombre, a saber, en primer lugar, el hombre es un ser natural, es parte de la naturaleza. La naturaleza es su objeto doblemente, primero, porque objetiva la naturaleza, porque la piensa objetivamente, la convierte en objeto para sí, y la transforma conscientemente; y segundo, porque él como naturaleza se objetiva a sí mismo.

En segundo lugar, el hombre es un ser social porque sus juicios de valor, sus concepciones, lo que más tarde Marx llamará las superestructuras y la infraestructura, cobran sentido en función de sus relaciones sociales. Y en tercer lugar, el hombre es un ser productivo y autoproductivo porque es mediante el trabajo que humaniza la naturaleza y se humaniza; es mediante el trabajo que crea la sociedad.

Scheler también parte de la naturaleza biológica del hombre. Identificando lo psíquico con la vida, Scheler descubre la vinculación ontológica del espíritu con la energía biológica. A diferencia de Marx, Scheler rechaza totalmente, y casi con violencia, el darwinismo. La teoría de la evolución postula que no existe diferencia esencial, sino de grado, entre el hombre y el animal. Tanto el hombre como el animal poseen inteligencia práctica. Para Scheler, si bien es cierto que el hombre como todos los seres vivos recorre los mismos grados de la vida, a saber, impulso afectivo, instinto, memoria asociativa, inteligencia y elección, el hombre se diferencia esencialmente de los demás seres vivos porque posee el espíritu cuyo centro es la persona.

El espíritu es para Scheler más de lo que los griegos entendían por razón. Comprende, además de la razón, la intuición de las esencias y actos volitivos como la bondad y el amor.

¹Los manuscritos económico-filosóficos de 1844 constituyen la fuente fundamental de este trabajo con respecto al concepto del hombre en Marx.

¿Qué punto de contacto puede haber entre una antropología materialista como la de Marx y una antropología fenomenológica y metafísica como la de Scheler? Primero, lo que hemos indicado ya; ambos filósofos parten de una concepción biológica del hombre. El hombre es primero y antes que nada naturaleza, dirá Marx; y Scheler dirá que es vida y psique. Segundo, tanto Marx como Scheler sostendrán la necesidad de la objetivación como proceso fundamental de realización de lo humano.

Marx dice:

*Un ser que no tiene su naturaleza fuera de sí no es un ser natural, no participa del ser de la naturaleza. Un ser que no tiene ningún objeto fuera de sí no es un ser objetivo. Un ser que no es, a su vez, objeto para un tercer ser no tiene ningún ser como objeto suyo, es decir, no se comporta objetivamente, su ser no es objetivo.*²

Y Scheler dice:

*Espíritu es, por tanto, objetividad; es la posibilidad de ser determinado por la manera de ser de los objetos mismos.*³

Sin embargo, no queremos sugerir que Marx y Scheler están diciendo exactamente lo mismo. Para Marx ese proceso de objetivación es producción y autoproducción, es trabajo. Es decir, que la objetivación es el modo por el cual el hombre natural produce su ser natural-humano, humaniza la naturaleza y crea la sociedad. En cambio, para Scheler la objetivación es un proceso del espíritu cuya naturaleza es de carácter metafísico. Y el proceso mismo de objetivación es intuitivo, no productivo como en Marx.

Puede verse, pues, que hay diferencias fundamentales entre Marx y Scheler sobre el qué y cómo se concibe al hombre. Marx afirma que el primer acto histórico del individuo humano no es el de pensar sino el de "producir sus medios de existencia". Es mediante el trabajo, según Marx, que el hombre sale del reino animal. De esta manera, el trabajo es la categoría fundamental en la antropología marxista. Mediante la categoría del trabajo se vincula la biología y la cultura, la naturaleza y la historia.

Scheler en cambio al centrar el espíritu en la persona da un salto de los fenómenos psíquico-vitales a una región metafísica de cuyos estratos ónticos ésta queda desvinculada. Así puede interpretarse cuando afirma que "la persona del hombre debe ser concebida como un centro que se yergue por encima de la oposición del organismo y del medio". Estos acercamientos y diferencias sobre el concepto del hombre entre Marx y Scheler es el objeto de este trabajo.

MARX Y SCHELER – HOMBRE COMO NATURALEZA

El punto de partida de la antropología marxista es el individuo biológico, vivo, objetivo, parte integrante de la naturaleza y naturaleza él mismo. El hombre como ser natural es activo y pasivo. Es ser natural activo porque está constituido por "fuerzas naturales", "fuerzas vitales" en forma de impulsos, capacidades, talentos. Y es también un ser natural pasivo porque esas fuerzas esenciales necesitan un objeto fuera de sí para afirmarse. Estos objetos existen fuera de él, con independencia de su voluntad, son naturaleza. Se establece así una relación de dependencia entre sujeto y objeto. Como afirma Marx:

²Marx, Karl, *Manuscritos economía y filosofía*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1970. Tercer manuscrito, p. 195.

³Scheler, Marx, *El puesto del hombre en el cosmos*, Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1968, p. 56.

El hombre es una necesidad natural; fuera de sí, para satisfacerse, para calmarse. El hombre es la necesidad objetiva que un cuerpo tiene de un objeto que está fuera de él y es indispensable para su integración y exteriorización esencial.⁴

Esta relación de sujeto-objeto es sumamente importante dentro de la concepción marxista del hombre, porque en ella éste manifiesta su doble carácter genérico. En primer lugar, el hombre es un ser genérico como ente biológico. El hombre necesita de la naturaleza (aire, luz, alimento), vive de la naturaleza, efectúa una actividad vital sobre la naturaleza "para no morir". En segundo lugar, el hombre es un ser genérico en cuanto se comporta de acuerdo a un modelo, a unas normas que reconoce como suyas porque son las del género (humano). En este segundo sentido el hombre es un ser natural-humano. Es decir, tiene a la naturaleza como objeto de su ser no ya porque padece como necesidad un objeto natural que está fuera de sí, sino porque actúa sobre el objeto natural adecuándolo a una nueva necesidad no ya biológica sino humana. En este sentido Marx dice:

las plantas, los animales, las piedras, el aire, la luz, etc. constituyen teóricamente una parte de la conciencia humana, en parte como objetos de la ciencia natural, en parte como objetos del arte (su naturaleza inorgánica espiritual que él ha de preparar para el goce y la asimilación).⁵

En el primer sentido, ser genérico significa pertenencia al género biológico cuya actividad el hombre acepta conscientemente porque reconoce su necesidad. En esta actividad consciente, el hombre se distingue del animal. El animal no se distingue de su actividad; está vinculado vitalmente a ella. En el segundo sentido, ser genérico significa que se comporta respecto al género con vistas a un modelo esencial que contiene propiedades y normas a las cuales su actividad se adecúa.

Ahora bien, aunque se pueden separar teóricamente estos dos significados del carácter genérico del hombre, están íntegramente vinculados en la práctica. Como ser natural biológico que implica una dependencia del objeto fuera de sí, es decir, que hace del hombre un ser paciente, en virtud de sus fuerzas esenciales el hombre no acepta el objeto tal como éste se da naturalmente. Por el contrario, el hombre convierte el objeto natural en un objeto natural humano.

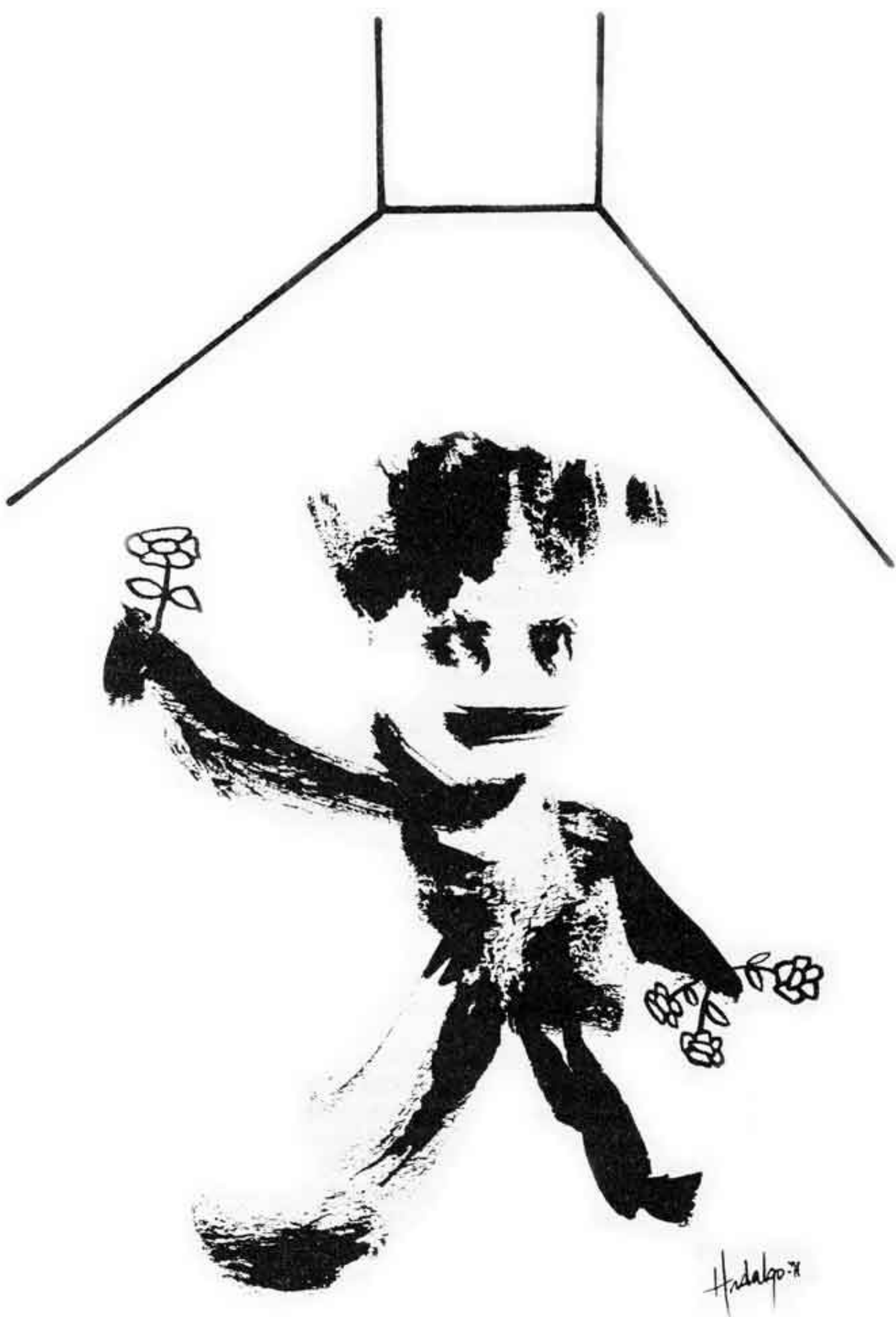
En otras palabras, la misma necesidad se convierte en actividad en la medida en que el hombre arranca de su estado natural inmediato al objeto y lo transforma en el objeto de una necesidad humana. De esta manera hace emerger un nuevo objeto; un objeto que adopta una forma humana porque es el resultado de la integración de lo dado por la naturaleza y su propia necesidad objetivada. De manera que el hombre amplía el radio de sus necesidades doblemente: en primer lugar, porque transforma su necesidad natural biológica en una natural humana al transformar el objeto en uno natural humano. En segundo lugar, porque en el proceso de transformar el objeto natural se reconoce a sí mismo como ser humano; reconoce las necesidades de su género, se produce a sí mismo como género y produce un mundo humano, un mundo que tiene como base la naturaleza pero que ya es una naturaleza humanizada. Así lo afirma Marx cuando dice:

El hombre, sin embargo no es sólo ser natural, sino ser natural humano, es decir, un ser que es para sí, que por ello es ser genérico, que en cuanto tal tiene que afirmarse y confirmarse tanto en su ser como en su saber. Ni los objetos humanos son, pues, los objetos naturales tal como se ofrecen inmediatamente, ni el sentido humano, tal como inmediatamente es, tal como es objetivamente, es sensibilidad humana, objetividad humana. Ni objetiva ni subjetivamente existe la naturaleza inmediatamente ante el ser humano en forma adecuada, y como todo lo natural tiene que nacer, también el hombre tiene su acto de nacimiento, la historia, que, sin embargo, es para él una historia sabida y que, por tanto, como acto de nacimiento con conciencia, es acto de nacimiento que se supera a sí mismo. La historia es la verdadera Historia Natural del hombre.⁶

⁴ *Manuscritos*, edición citada, tercer manuscrito, p. 195.

⁵ *Manuscritos*, edición citada, primer manuscrito, p. 110.

⁶ *Manuscritos*, tercer manuscrito, pp. 195-196.



Importa destacar ahora como Marx concibe la autoproducción de los sentidos humanos a modo de ejemplificación concreta del proceso que acabamos de describir, a saber; el proceso de transformación de la necesidad en actividad, del objeto natural en objeto natural humano, de la naturaleza en mundo humano. Marx no niega la existencia objetiva de la naturaleza, es más, afirma la prioridad ontológica de la naturaleza. Así lo afirma cuando dice:

El trabajador no puede crear nada sin la naturaleza, sin el mundo exterior sensible. Esta es la materia en que su trabajo se realiza, en la que la obra, en la que y con la cual produce.⁷

El hombre es naturaleza y como tal los sentidos son órganos sensoriales cuya estructura y funcionamiento han seguido un desarrollo biológico natural. Este fundamento natural biológico es su razón necesaria pero no suficiente. El desarrollo de los sentidos como sentidos humanos es el resultado de la actividad del hombre, es resultado del doble pero inseparable proceso de la producción de objetos humanos y de la producción de sí mismo como hombre.

En el animal no existe distancia entre el sentido y su objeto. El animal ve, oye y siente el objeto por necesidad, es decir, los sentidos llevan al animal a la satisfacción inmediata de una necesidad de su organismo. En una palabra, el animal actúa por el estímulo de una necesidad inmediata. El hombre por el contrario, establece una distancia entre su necesidad y el objeto. Esa distancia que pone el hombre entre su necesidad y el objeto se efectúa en el proceso de transformación del objeto natural en objeto humano.

De manera que hay un proceso correlativo de humanización del objeto y humanización del sentido. El hombre domina su necesidad inmediata, la mediatiza a través de la producción de un objeto para su necesidad; pero a la vez, humaniza su sentido en la producción del objeto. Así lo afirma Marx cuando dice:

El ojo se ha hecho un ojo humano, así como su objeto se ha hecho un objeto social, humano, creado por el hombre para el hombre.⁸

Y más adelante añade:

Sólo a través de la riqueza objetivamente desarrollada del ser humano, en parte cultivada, en parte creada, la riqueza de la sensibilidad humana subjetiva, un oído musical, un ojo para la belleza de la forma. En resumen, sólo así se cultivan o se crean sentidos capaces de goces humanos, sentidos que se afirman como fuerzas esenciales humanas. Pues no sólo los cinco sentidos, sino también los llamados sentidos espirituales, los sentidos prácticos (voluntad, amor, etcétera), en una palabra, el sentido humano, la humanidad de los sentidos, se constituyen únicamente mediante la existencia de su objeto, mediante la naturaleza humanizada. La formación de los cinco sentidos es un trabajo de toda la historia universal hasta nuestros días.⁹

Hay que hacer notar que en la cita anterior Marx no solamente habla de los sentidos de la sensibilidad sino que también habla de los sentidos espirituales y que éstos últimos siguen el mismo proceso doble al que hemos aludido. Es decir, para Marx no solamente oír, ver, oler, sentir y gustar son autoproducción y objetivación, sino que también pensar, observar, percibir, desear, actuar y amar se producen en la satisfacción objetiva de una necesidad reconocida como humana. Esta multiplicidad de necesidades que implica una multiplicidad de actividades, es decir, de autoproducción y objetivación, constituye como proceso de apropiación de la realidad humana, la forma universal de su esencia. En este sentido podemos afirmar que el naturalismo de Marx es a la vez un humanismo.

⁷ *Manuscritos*, primer manuscrito, p. 107.

⁸ *Manuscritos*, edición citada, tercer manuscrito, p. 148.

⁹ *Manuscritos*, edición citada, tercer manuscrito, pp. 149-150.

Precisamente en este naturalismo humanista radica, a mi juicio, la primera gran diferencia entre Marx y Scheler con respecto al concepto del hombre como ser natural biológico.

En primer lugar hay que señalar una diferencia de método que implica una diferencia de contenido. En su libro *El puesto del hombre en el cosmos*¹⁰ Scheler traza el desarrollo de la vida como fenómeno. En cada uno de los estratos ónticos psíquico-vitales, Scheler apunta el modo como éstos son compartidos por el hombre pero no como ente humano sino como ser vivo. Cuando Scheler indaga sobre lo humano, sobre lo esencialmente humano, abandona el terreno del fenómeno y entra en la región de la metafísica.

Para Marx lo natural biológico se humaniza porque es autoproducción objetivada. Para Scheler lo natural biológico pertenece al terreno de la vida en general, por ende, no constituye un modo específico de ser del hombre. Como ser natural el hombre se distingue sólo por los caracteres morfológicos dentro del grupo de los vertebrados y los mamíferos. Como ser natural vivo comparte con todos los seres vivos un carácter esencial, a saber, “no sólo ser objeto para los observadores externos, sino que poseen además un ser para sí, un ser íntimo en el cual se hacen íntimos consigo mismo.”¹¹

Es importante destacar, para propósito de análisis, la premisa que inmediatamente postula Scheler:

De este carácter puede demostrarse que posee en su estructura y en la forma de su curso, la más estrecha comunidad ontológica con aquellos fenómenos objetivos de la vida.¹²

Es decir, que el comportamiento del hombre como ser vivo no le es privativo en tanto hombre, sino que es el comportamiento resultante de la coincidencia objetiva entre lo psíquico y la vida en general. Lo que es privativo del hombre como ser humano —el espíritu—, está allende esa coincidencia ontológica entre la vida y la psique.

Sin embargo, Scheler no quiere decir que la conducta animal y la conducta humana sean idénticas. Lo que Scheler quiere decir es que la diferencia entre la conducta animal y la humana no se fundamenta, como para Marx, en una modificación consciente de su organización biológica, sino en la actuación o actividad del espíritu a partir de esa organización. Mientras que para Marx el hombre se produce a sí mismo como ser natural humano, para Scheler lo que el hombre es como naturaleza, tiene una estructura ontológica invariable. La variabilidad de la conducta se fundamenta en el espíritu y no en una posible transformación de su organización natural.

Los grados del ser psicofísico, cuyos límites coinciden con los límites de la vida, son: impulso afectivo (planta), instinto (animal), memoria asociativa,¹³ e inteligencia práctica.¹⁴

Estos grados del ser psicofísico son compartidos por el hombre en tanto ser vivo pero no constituyen, según Scheler, su esencialidad humana. Así lo afirma categóricamente cuando dice:

¹⁰*El puesto del hombre en el cosmos*, es la fuente fundamental que se ha usado en este trabajo para investigar el concepto del hombre scheleriano.

¹¹*El puesto del hombre en el cosmos*, edición citada, p. 27.

¹²*El puesto del hombre en el cosmos*, edición citada, pp. 27-28.

¹³En el grado de la memoria asociativa, Scheler postula una diferencia entre el hombre y el animal que nos parece “interesante”. La memoria asociativa es la que le permite al animal fijar aquella conducta que le resulta útil para la especie. Es la facultad mediante la cual se crea una tradición para la especie. En este sentido la tradición significa para el animal un progreso pues le evita al animal repetir los ensayos que ya ha probado útiles. En cambio, dice Scheler, en virtud de la razón, el hombre rompe con la tradición y contrario al animal este rompimiento es un progreso. Ello es así porque al ubicar en el pasado una conducta permite que el presente se llene con nuevos contenidos. A mi juicio, a este principio scheleriano no puede dársele categoría de absoluto. En la esfera de la política la afirmación de la tradición puede determinar el destino de la identidad nacional agredida por el imperialismo neocolonialista: Viet Nam, Hawai, Puerto Rico.

¹⁴Se incluye un apéndice detallando los grados del ser psicofísico.

El nuevo principio que hace del hombre un hombre, es ajeno a todo lo que podemos llamar vida, en el más amplio sentido, ya en el psíquico interno o en el vital externo. Lo que hace del hombre un hombre es un principio que se opone a toda vida en general; un principio que, como tal, no puede reducirse a la "evolución natural de la vida", sino que, si ha de ser reducido a algo, sólo puede serlo al fundamento supremo de las cosas, o sea, al mismo fundamento de que también la "vida" es una manifestación parcial.¹⁵

Como ya habíamos anticipado, lo que define esencialmente al hombre es, según Scheler, el espíritu. Las notas del espíritu son: objetividad, conciencia de sí mismo y libertad.

MARX Y SCHELER EL HOMBRE COMO OBJETIVACION SOCIAL Y OBJETIVACION METAFISICA

Podemos concluir de la primera parte de este trabajo que el hombre para Marx es un ser natural-humano que supera la naturaleza en una doble dirección; hacia adentro, porque transforma su vida animal, instintiva, en una palabra, su naturaleza biológica, humanizándola. Y hacia afuera, porque transforma la naturaleza creando una naturaleza humanizada, creando un mundo humano. Esta doble producción —objetivación del sujeto y el objeto—, es el vehículo por el cual el hombre convierte lo natural en humano y es el fundamento de la creación de un mundo humano.

De esta manera los objetos son producto de la actividad humana y precisamente porque el hombre los reconoce como sus productos, el hombre se reconoce a sí mismo y a los otros hombres. El hombre se manifiesta a los demás en la objetividad, vale decir, en la creación objetiva de un mundo humano. En la apropiación de ese mundo humano radica la posibilidad del enriquecimiento espiritual del hombre. Hay que señalar, que si el hombre se reconoce a sí mismo y a los demás en los productos es porque la objetivación es una necesidad, es la necesidad ineludible de objetivar sus fuerzas esenciales.

Sin embargo, esta necesidad de objetivar sus fuerzas esenciales, sus fuerzas genéricas, esta salida necesaria de la subjetividad, solamente es posible, según Marx, cuando entra en relación con los otros hombres. En la objetivación se hace presente como ser social. En otras palabras, el mundo producido por la actividad humana es el resultado de la percepción de la realidad como experiencia social. La creación del mundo humano es el producto de los hombres socialmente activos. Así lo interpretamos cuando Marx afirma:

La esencia humana de la naturaleza no existe más que para el hombre social; pues sólo así existe para él como vehículo con el hombre, como existencia suya para el otro y existencia del otro para él, como elemento vital de la realidad humana; sólo así existe como fundamento de su propia existencia humana. Sólo entonces se convierte para él su existencia natural, en su existencia humana, la naturaleza del hombre. La sociedad es, pues, la plena unidad esencial del hombre con la naturaleza, la verdadera resurrección de la naturaleza, el naturalismo realizado del hombre y el realizado humanismo de la naturaleza.¹⁶

En el desarrollo posterior del materialismo histórico, Marx postula el fundamento filosófico del proceso que describimos ahora, a saber, "el ser determina la conciencia". Partiendo de este postulado, Marx afirma que las concepciones, acciones, juicios, etcétera, del hombre resultan de un proceso histórico. De manera que, la estructura psíquica del hombre, su conciencia, se forman en el proceso histórico de sus relaciones sociales.

¹⁵*El puesto del hombre en el cosmos*, p. 54.

¹⁶*Manuscritos*, tercer manuscrito, pp. 145-146.

Marx advierte ya en los *Manuscritos* contra el peligro de convertir el concepto de “sociedad” en “una abstracción frente al individuo”. El individuo no exterioriza su naturaleza social solo (lo que implicaría una contradicción en los términos). Aunque el modo de existencia de un individuo puede ser más particular o más general, nunca será distinta a la vida genérica. Es decir, el individuo humano es un ser social real en la medida en que tiene una existencia particular; sin embargo, la existencia subjetiva de la sociedad que él piensa y siente es una totalidad que existe en la realidad como totalidad de vida humana objetivada. Así lo dice claramente Marx:

Mi conciencia general es sólo la forma teórica de aquella cuya forma viva es la comunidad real, el ser social, en tanto que hoy en día la conciencia general es una abstracción de la vida real y como tal se le enfrenta. De aquí también que la actividad de mi conciencia general, como tal es mi existencia teórica como ser social.¹⁷

Y afirma categóricamente:

Pensar y ser están pues, diferenciados y, al mismo tiempo, en unidad el uno con el otro.¹⁸

Vamos a examinar, pues, las diferencias que existen entre Marx y Scheler con respecto al proceso de objetivación. Como apuntábamos en la *Introducción*, para ambos filósofos constituye parte fundamental de la esencialidad humana. Sin embargo, como acabamos de ver, para Marx ese proceso se da socialmente; se da en la producción conjunta del género humano, en sus relaciones sociales históricas. Pero sobre todo, lo que va a separar definitivamente a Scheler de Marx, es que para Marx el hombre entra como una totalidad material-espiritual en el proceso de objetivación.

Para Marx es el hombre total, hombre natural, el que se objetiva para producirse; y es el hombre natural-humano el que produce las cosas, produce el mundo, crea históricamente la sociedad. Para Marx la realidad natural queda integrada a la realidad espiritual. Aunque se distinguen teóricamente, forman una sola realidad material, unidad totalizadora de la realidad humana.

La primera diferencia que encontramos es que para Marx la conciencia, voluntad, etcétera, la vida psíquica total, es producto de la objetivación social. Para Scheler, en cambio, lo psíquico queda trascendido en la vida espiritual. Es decir, Scheler hace una diferenciación ontológica entre lo psíquico y el espíritu. Lo psíquico está dado en las estructuras de la vida. Así lo afirma Scheler cuando dice:

Semejante ser “espiritual” ya no está vinculado a sus impulsos, ni al mundo circundante, sino que es “libre frente al mundo circundante”.¹⁹

Precisamente esta liberación del mundo circundante es la condición necesaria para que se efectúe el proceso de objetivación. Según Scheler, el hombre como ser vivo, es decir, como organismo fisiológico que está compuesto por un sistema de impulsos vitales y funciones sensibles, experimenta el mundo ambiente como centros de “resistencia”. Lo que efectúa el espíritu es el proceso de separar la existencia de la “cosa” como tal, para intuir la esencia que está con la cosa. En esa intuición de la esencia de la “cosa” esta deja de ser y “se eleva a dignidad de objeto”. En otras palabras, el espíritu aprehende el modo de ser del objeto, es decir, su esencia, porque ha prescindido de la experiencia sensible, del objeto en tanto cosa. Esta es una parte del proceso de objetivación que el espíritu realiza. Constituye su categoría formal lógica.

El espíritu realiza el acto de separar la existencia (sensible) de la esencia para intuir la. El espíritu objetiva la esencia en la intuición. Pero Scheler añade una segunda dimensión de ese acto de objetivación que constituye el fin de éste. El espíritu cumple su fin en el acto de recogerse sobre sí mismo. El “recogimiento sobre sí mismo” no es otra cosa que la conciencia que el espíritu tiene de sí mismo. De esta manera, la objetivación de sí

¹⁷ y ¹⁸ *Manuscritos*, tercer manuscrito, pp. 146-147.

¹⁹ *El puesto del hombre en el cosmos*, edición citada, p. 55.

mismo viene a ser la segunda categoría del espíritu. Ambas categorías —objetivación de la esencia y objetivación de sí mismo—, forman la estructura de la persona que es, a su vez, el centro del espíritu. Esta estructura ontológica del espíritu fundamenta la libertad de la persona.

La libertad de la persona es, según Scheler, la tercera categoría del espíritu. En este punto encontramos otra diferencia fundamental entre Marx y Scheler. Marx también postula un proceso de liberación en el acto de objetivación. Pero es la liberación del carácter natural, inmediato de la necesidad. Es decir, para que la producción sea humana tiene que ser mediata; el hombre tiene que objetivar su necesidad y convertirla en una necesidad humana. Por eso dice Marx que la conciencia de la necesidad es libertad. Mientras más humana la necesidad más libre es el hombre.

En cambio, cuando Scheler habla de libertad, de la libertad de la persona —centro del espíritu—, significa libertad en el tiempo y el espacio. Ese centro desde donde el espíritu realiza el doble proceso de objetivación —de la esencia y de sí mismo—, no está en el mundo, no tiene temporalidad. Aquí es donde Scheler da el salto metafísico pues “ese centro sólo puede residir en el fundamento supremo del ser mismo”. La persona es libre porque no es objeto, porque es acto puro.

Como Descartes, Scheler bordea la trampa del solipsismo e igual que el filósofo francés, escapa por la puerta metafísica. Según Scheler, ese centro sin tiempo ni espacio se comunica con los otros centros —personas— a través de la identificación volitiva de actos como el amor, la compasión, etcétera. Pero, y en este punto toca fondo metafísico definitivamente, esa identificación es también una coparticipación de los actos de un ser suprasingular y uno, espíritu eterno, ser primigenio, que genera y ordena las ideas y los valores realizados en el mundo. (¿Neoplatonismo?)

Vemos pues, que Marx y Scheler parecen acercarse en el modo de concebir al hombre. Sin embargo, ese acercamiento es sólo una ilusión del lenguaje filosófico. Los contenidos concretos no sólo son diversos, sino que son opuestos. Para Marx el hombre no es una abstracción; su esencia se realiza en la historia porque ésta —su esencia— es la totalidad de sus relaciones sociales producidas en el mundo. Para Scheler el hombre es un asceta de la vida pues sólo renunciando al mundo de la percepción puede edificar el mundo de las ideas y los valores en coparticipación con su fundamento: ser suprasingular, uno y eterno.

APENDICE LOS GRADOS DEL PSIQUICO

I. Impulso afectivo

1. *Planta*

A. 1. objetivamente “ser vivo”

2. subjetivamente “alma”

B. Caracteres:

1. “dirección hacia”

2. “desviación de”

C. No hay sensación, ni conciencia, ni representación

1. no hay sensación porque la sensación contiene:

a) “anuncio interno específico que de un estado orgánico y cinético momentáneo del ser vivo llega a un centro”

b) “cierta modificabilidad de los movimientos, que se producen en el momento subsiguiente inmediato, a consecuencia de dicho anuncio”

2. no hay conciencia porque:

a) “conciencia es ‘reversión de la vida sobre sí misma’; *reflexio* de un estado de intimidad ‘consciente por débil que sea’ ”

b) “la conciencia surge en la *reflexio* primitiva de la sensación y siempre con ocasión de las resistencias que se oponen al movimiento espontáneo primitivo”

2. *Hombre*

A. Representa "la unidad de todos los instintos y afectos"

B. Es "el sujeto de esa primaria sensación de resistencia, que constituye la raíz de toda posesión de 'realidad' y en especial la raíz de la unidad de la realidad y de la impresión de la realidad, que precede a todas las funciones representativas".

II. Instinto

1. Caracteres: de la conducta

a) relación de sentido (en servicio propio o ajeno)

b) ha de transcurrir con cierto ritmo

c) sólo responde a aquellas situaciones que vuelven de un modo típico y son importantes para la vida de la especie, mas no para la experiencia particular del individuo

d) en sus rasgos fundamentales es innato y hereditario

e) representa una conducta independiente del número de los ensayos que hace un animal para afrontar una situación.

2. En la esfera de lo psíquico:

"no parece ser un saber por representaciones e imágenes; ni menos por pensamiento, sino sólo unas resistencias, con matices de valor, diferenciadas según impresiones de valor, resistencias que serían atrayentes y repelentes.

3. Progreso con respecto al primer grado: "en relación al impulso afectivo, el instinto se dirige ya a componentes del mundo circundante que retornan con frecuencia, pero son específicos. Representan una especialización creciente del impulso afectivo y sus cualidades".

III. Memoria asociativa

1. Definición: "conducta que se modifica lenta y continuamente en forma útil a la vida, o sea, en forma dotada de sentido, y sobre la base de una conducta anterior de la misma índole".

2. En la esfera de lo psíquico:

funciona la "ley asociativa", un complejo de representaciones que tiende a reproducirse y a completar sus miembros ausentes, cuando es revivido sensorial y cinéticamente una parte de dicho complejo".

3. En la esfera de la conducta:

funciona como reflejo condicionado

4. Progreso con respecto al grado anterior:

Se establece una tradición que ahorra ensayos probados con utilidad para la especie

IV. Inteligencia práctica:

1. En la esfera de lo psíquico:

"es evidencia de un nexo objetivo sobre la base de una trama de relaciones, cuyos fundamentos están en parte dados en la experiencia y en parte completados por anticipación en la representación".

2. En la esfera de la conducta, caracteres:

a) tener sentido

b) no derivarse de ensayos previos o repetirse en cada ensayo

c) responder a situaciones nuevas, que no son típicas ni para la especie ni para el individuo

d) acontecer de súbito, independiente del número de ensayos para resolver un problema de un impulso

3. Progreso con respecto al grado anterior:

a) es un pensamiento productivo que se caracteriza por la anticipación de un hecho nuevo, nunca vivido.

b) implica un principio de elección.

BIBLIOGRAFIA

1. Marx, Karl, *Manuscritos economía y filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.
2. Scheler, Max, *El puesto del hombre en el cosmos*, Losada, S. A., Buenos Aires, 1968.

Libros consultados

1. Scheler, Max, *La idea del hombre y la historia*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1969.
2. Frondizi, Risieri, *¿Qué son los valores?*, "Scheler y el apriorismo material de los valores", capítulo IV, pp. 86-118, Fondo de Cultura Económica, México.
3. Fromm, Erich, *Marx y su concepto del hombre*, "El concepto del hombre en Marx", pp. 13-93, Fondo de Cultura Económica, 1971.
4. Gouliane, C. I., *El marxismo ante el hombre*, "Introducción", pp. 11-75. Editorial Fontanella, Barcelona, 1970.
5. Schaff, Adam, *Marxismo e individuo humano*, Editorial Grijalbo, S. A., México, 1967, pp. 7-227.
6. Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, "En torno a las ideas estéticas de Marx y los problemas de una estética marxista", pp. 9-151, Biblioteca ERA, México, 1965.
7. Sánchez Vázquez, Adolfo, *Filosofía de la praxis*, "La concepción de la praxis en Marx", capítulo III, pp. 99-149, Editorial Grijalbo, México, 1967.



TEORIA DE LOS CONJUNTOS APLICADA A LA ARQUEOLOGIA

Lorenza Flores G. / Escuela Nacional de Antropología e Historia

De todos los pasos que el arqueólogo efectúa en su trabajo para la reconstrucción de una cultura, desde el reconocimiento de superficie, excavación, levantamiento de materiales hasta el análisis de los mismos, este último es de gran importancia porque permite conocer, si no en su totalidad sí en gran parte, la forma de vivir de un pueblo.

Para este análisis, el arqueólogo se auxilia de varios métodos como son entre otros: la estadística, la taxonomía numérica, la teoría de conjuntos, la computación electrónica, etcétera.

En el presente artículo se hace un análisis cualitativo por medio de la Teoría de Conjuntos y Diagramas de Venn de las figurillas de Tlatilco existentes en la bodega de arqueología del Museo Nacional de Antropología. Los datos para este análisis se obtuvieron de las tarjetas de catálogo de la misma bodega. Estos datos se codificaron con un sistema alfa-numérico, formado por la combinación de tres caracteres de letras y números. Estas claves se perforaron en tarjetas Rull y se trabajaron en la clasificadora D 3 con aditamento D. Se hicieron correlaciones de las características más sobresalientes como son: edad, rango, tipo de figurilla —según la clasificación de Vallient— sexo, alteraciones somáticas, esto es pintura y pintura facial, etcétera. Sobre estas correlaciones se aplicó la teoría de conjuntos.

Por ser tan grande el número de diagramas, solo se presentarán aquí los relacionados con las características de las figurillas masculinas y femeninas, así como su interpretación.

DIAGRAMA I

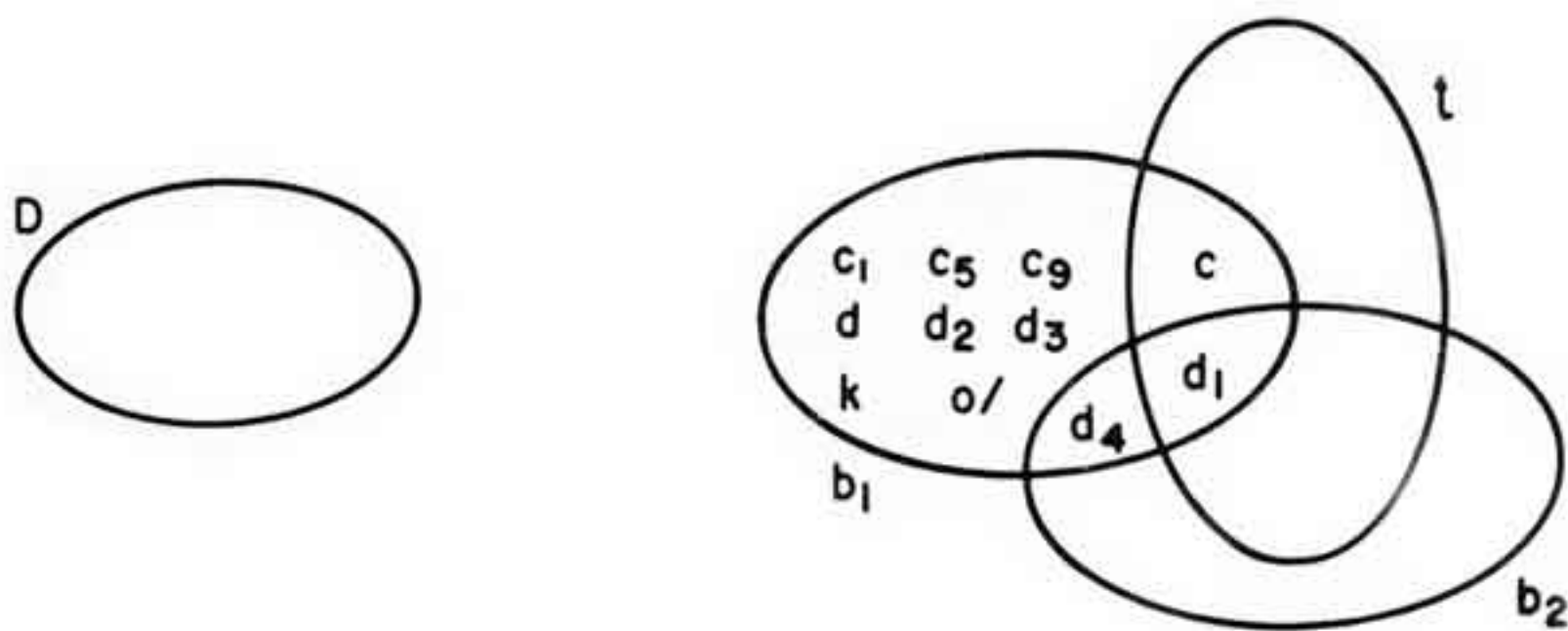
Se analiza la intersección = $A \cap B \cap D \cap T$

donde $A = \{ \text{tipo de figurillas} \} = C, C_1, C_5, C_9, d, d_1, d_2, d_3, d_4, K, olm$

$B = \{ \text{sexo} \} = \{ \text{masculino, femenino} \} = \{ b_1, b_2 \}$

$D = \{ \text{adulto joven} \} = \{ d \}$

$T = \{ \text{shaman} \} = \{ t \}$



Las representaciones masculinas se hacen en diferentes tipos, no así las femeninas que sólo se representan en los tipos d y d₁; y sólo en el tipo d aparecen shamanes femeninos.

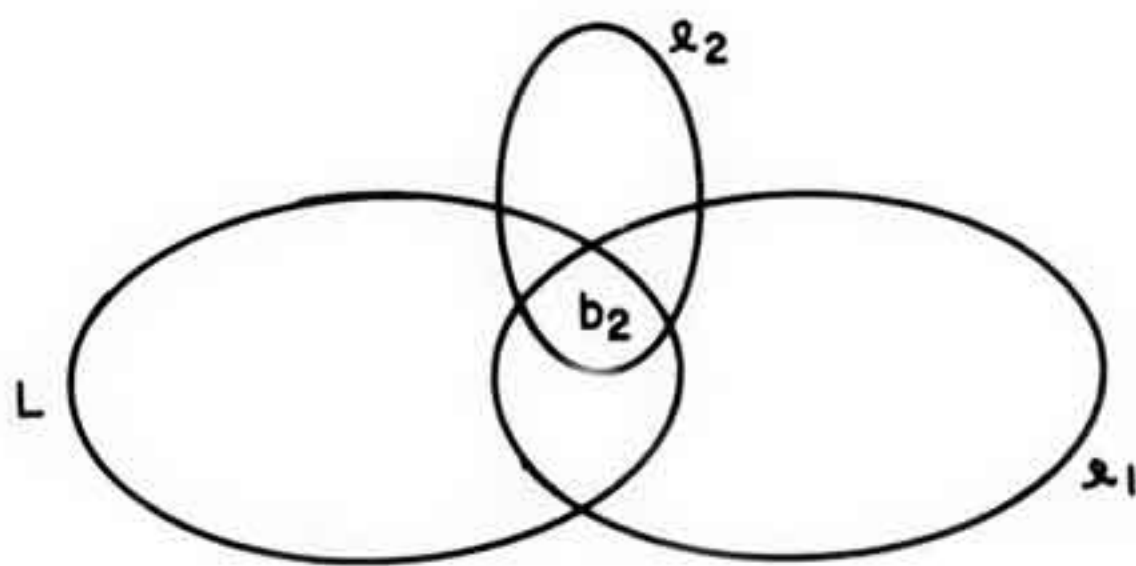
DIAGRAMA II

Se analiza la interacción = $B \cap L \cap E$

donde $B = \{ \text{sexo} \} = \{ \sigma, \varphi \} = \{ b_1, b_2 \}$

$L = \{ \text{partes del cuerpo duplicadas} \} = \{ l_1 \}$

$E = \{ \text{alteraciones somáticas} \} = \{ \text{pintura, pintura facial} \} = \{ l_1, l_2 \}$



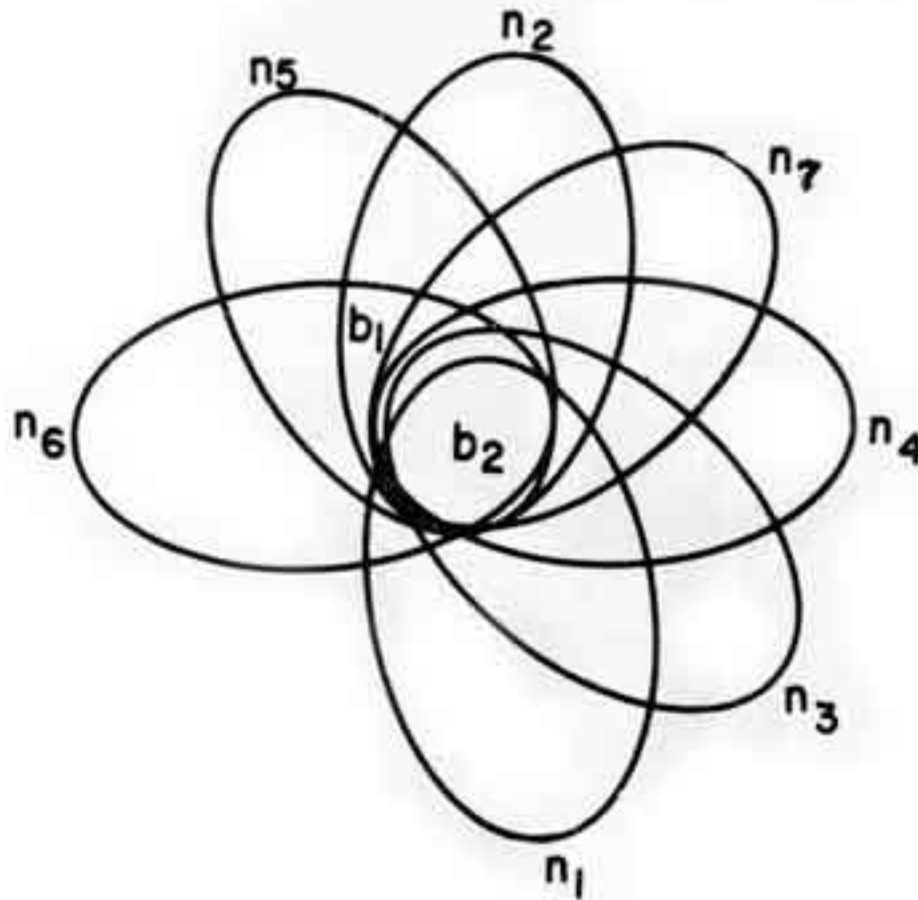
Las figurillas femeninas presentan partes del cuerpo duplicadas, así como la costumbre de pintura corporal y facial, no así las masculinas.

DIAGRAMA III

Se analiza $B \cap N$

donde $B = \{\text{sexo}\} = \{\sigma, \varphi\} = \{b_1, b_2\}$

$N = \{\text{técnica decorativa}\} = \{\text{baño, incisión, modelado, pastillaje, pintado, pulido, realizado}\} = \{n_1, n_2, n_3, n_4, n_5, n_6, n_7\}$



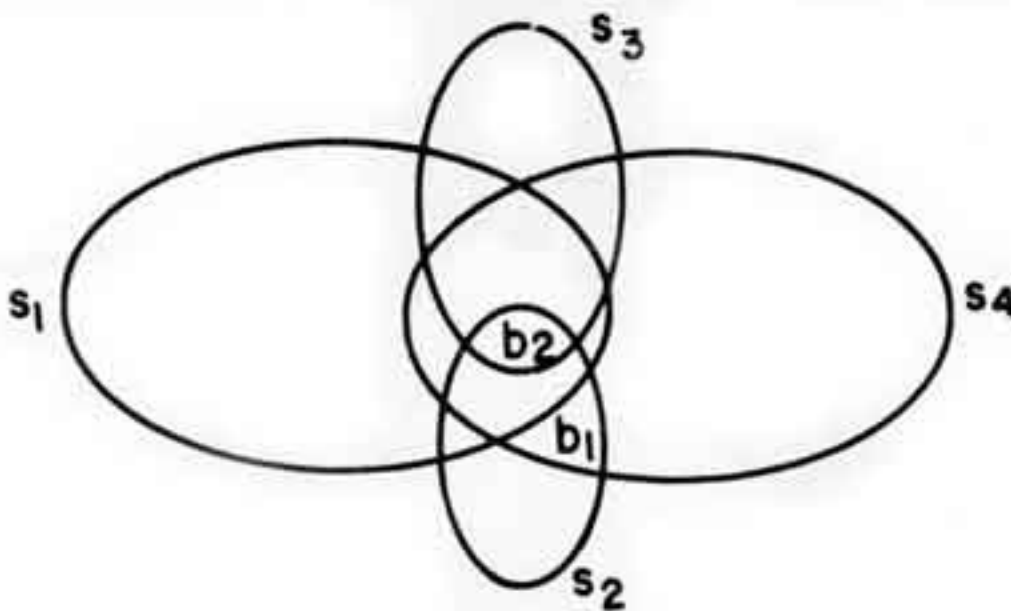
Las figurillas femeninas presentan mayor variedad en la técnica decorativa que las masculinas.

DIAGRAMA IV

Se analiza $B \cap S$

donde $B = \{\text{sexo}\} = \{\sigma, \varphi\} = \{b_1, b_2\}$

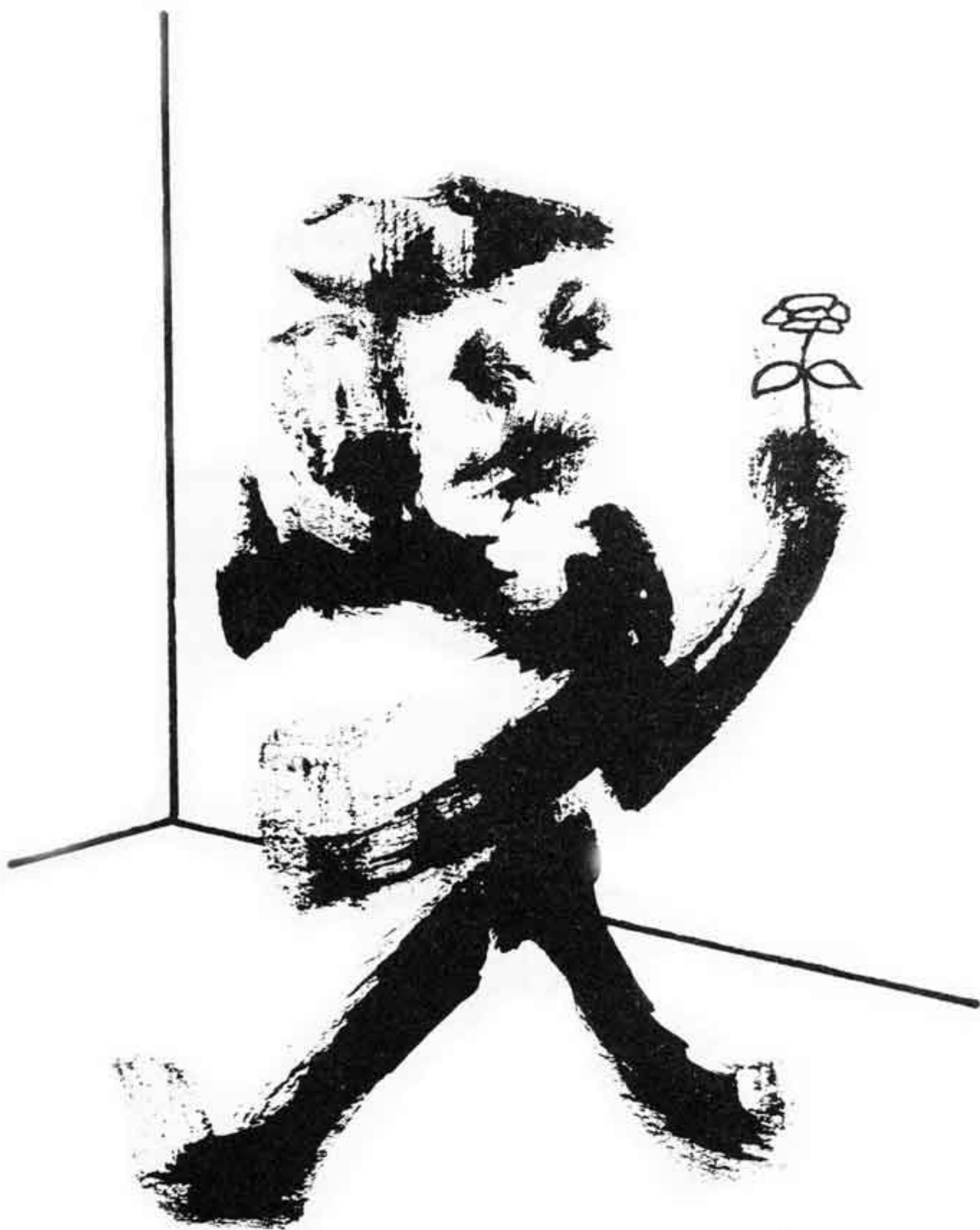
$S = \{\text{color de la decoración}\} = \{\text{amarillo, blanco, negro, rojo}\} = \{s_1, s_2, s_3, s_4\}$



En este diagrama las figurillas femeninas presentan mayor variedad en el color de la decoración que las masculinas.

Por el análisis de este diagrama se puede inferir la importancia que se le daba a la figura femenina; algunos arqueólogos asocian estas figurillas con ritos de fertilidad; o quizá sean la representación de una sociedad en la que la mujer tenía un papel relevante.

La aplicación de las matemáticas a todos los campos se pone de manifiesto en este artículo, con su aplicación al campo de la Antropología.



Hudakpo-71

Poesía



NOSTALGIAS DEL PAIS LEJANO

Miguel Angel Flores / Escuela Superior de Economía

LA DESPEDIDA

Abandonamos la casa
arrastrando nuestros pasos.
El viento lamía el polvo de las calles,
aún había rumores de hojas en los prados
y naufragaban las gaviotas en la playa.
Fue una hora propicia
a la despedida.
(La tarde cabalgó
sobre la crin de las olas
y encalló
bajo un cielo oscuro
y sin gaviotas.
Sólo los astros atestiguaron el desastre.)
Entonces pensábamos ya en la primavera,
cuando el bosque recobra su follaje
y regresan las aves que emigraron.

Los gusanos avanzan, crujen palabras,
algo carcome a la memoria.

El recuerdo rinde sus últimas armas al olvido.

Estos poemas fueron publicados en forma equivocada en el número 23-24, a petición del autor los presentamos nuevamente.

LA LLUVIA

El día de nuestro arribo
la lluvia desbordó la fuente
y tejía arco iris en el patio.
Miramos la ciudad envuelta en la tormenta;
la lluvia alteraba el orden de la tarde
y abatía las últimas hojas del otoño.

GOLDEN GATE BRIDGE

La niebla de invierno,
lentamente,
cae sobre el *Golden Gate Bridge*
nos lo hurta a la mirada,
lo devora.
Luego el sol desciende
y limpia de inmundicias
el puente.

COMO UN RIO

Como un río que se empeña
en volver sobre sus aguas,
hurgo en el sueño mis recuerdos
para no olvidar mi historia.
El árbol se asoma a la ventana
y deja sus hojas amarillas en el cuarto.
El otoño está de regreso,
los días han huido sin saberlo.
En el aire estival se respira
la premonición de la tragedia;
no hay lágrimas,
ya los cocodrilos lloran por nosotros.

SOLITARIO

Solitario,
el ferry se mece
a la orilla del Ottawa River.
Luego su silbato gime
anunciando su partida;
infatigable cruza el río,
sólo una nube, de lejos, lo acompaña.

LOS DIAS

Colmados de tiempo
mueren los días,
gota
 a
 gota
 cae la noche
 sobre ellos.

VERSIONES

CARL SANDBURG: IMPRESION DE SUEÑO

El viento azul y oscuro
recorrió los primeros cielos del otoño
sobre los campos cosechados de amarilla luna.
 Dormí, casi dormí,
 y dije escuchando:
Arboles, ustedes tiene hojas que murmullan como la lluvia
 cuando no llueve.

LA GENTE, SI

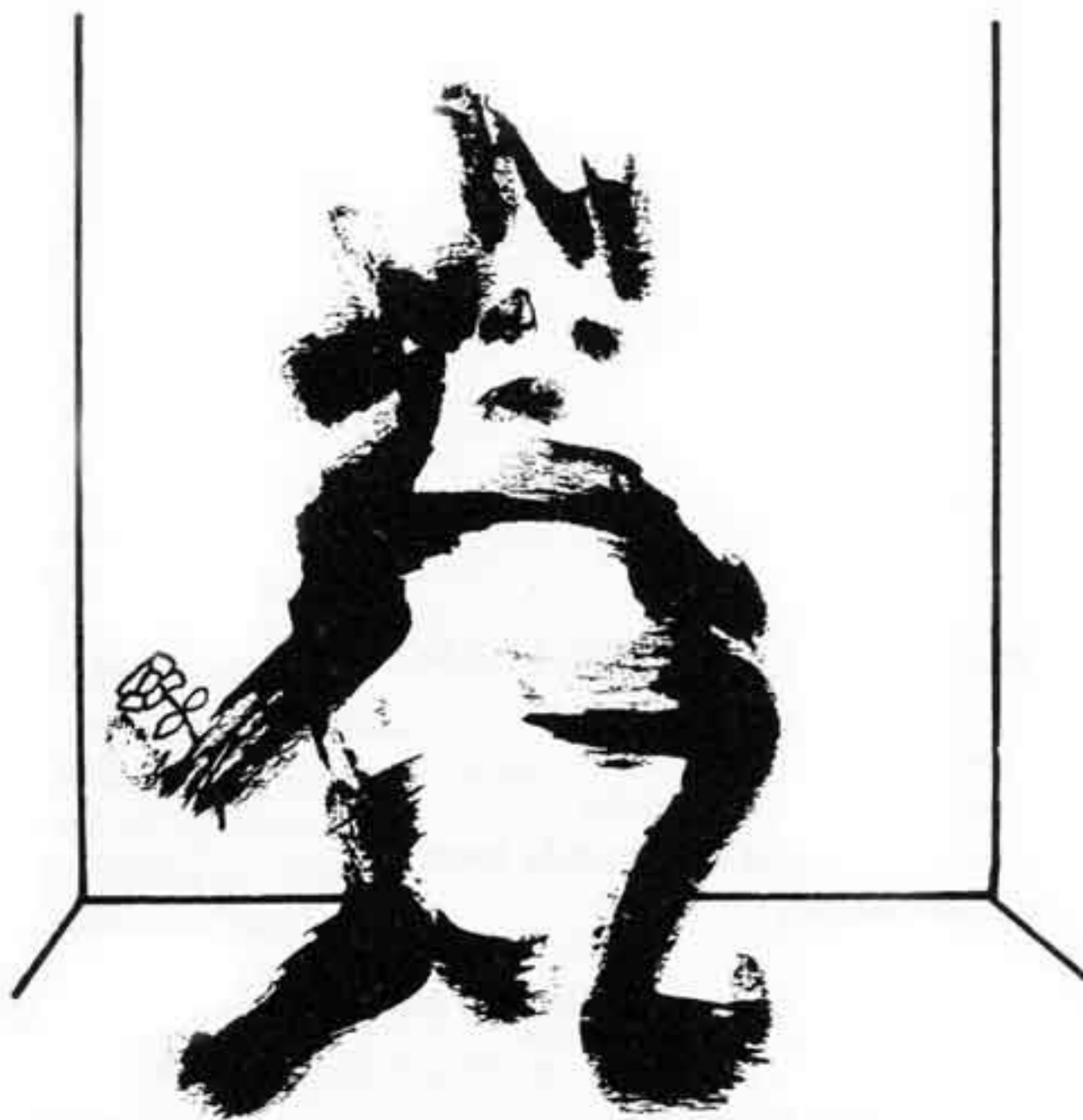
La gente es cada hombre y todos nosotros.
Todos nosotros somos tú y yo y los demás.
Lo que todos dicen es lo que nosotros decimos.
¿Y qué es lo que todos nosotros decimos?
(fragmento)

WILLIAM CARLOS WILLIAMS: ESTO ES SOLO PARA DECIR

Me he comido
las ciruelas
que estaban
en la nevera

y que tal vez
habías guardado
para el desayuno

Perdóname
estaban deliciosas
tan dulces
y tan frías.



POEMAS*

Federico Angulo / Facultad de Filosofía y Letras

MADRIGAL

Quitame las miradas que me caen como polvo
Invéntame recuerdos que sepan a naranja
Guarda tu soledad en mis soles festivos
Y expande tu vergel sobre mi huerto seco

MADRIGAL

Encarcelado en mi sentir aparte
Disecando palabras en la almohada
Sueño campanas iglesias numerosas
Cementerios en fin tristes memorias

MADRIGAL

Déjame aquí paciando una tibieza oscura
Creyéndome dormido en un jardín poblado
De estatuas sin amor sin edad y sin duda
Déjame aquí desierto como un sol olvidado

*Del libro *Las fiestas del verano*.

CONTEMPLACION

Al borde de tu cuerpo
como a la orilla del mar
remedo tu respiración
de siestas y florestas
oigo el rencor marchito
en tu corazón de mariposas
toco al fin el silencio
que estalla cuando callas
para luego decir
soy del recuerdo

RESTOS

Aquel Amor que se tendía en las playas
que buscaba su sombra en los incendios
que se aquietaba sí cuando dormías
es resto solo de veranos yermos
vanos arrepentirse como huirse
labios de estatua mañanas errabundas

DESEO

Porque algún día nos encontremos sin saberlo
en una calle de una ciudad de niños
hablando una lengua de pájaros
transfigurados bajo un cielo
donde ardan barcas como faroles ciegos
en mitad de la noche

POEMAS

Enrique Márquez / Universidad de San Luis Potosí

BEATRICE

En un paquete de semillas de manzana
encontré, anoche,
el color de tus ojos.
Fragmentaba nuestro beso
el cristal de la tienda
que con luces apagadas te exhibía,
y sólo las pestañas
sostenían un anuncio luminoso:

“Si la serpiente original
es odio,
sus párpados unidos pueden cubrir
la superficie del mundo nuevo
y el color de los ojos
vendrá del amor.”

Marché a casa
(porque existe un horario
para la obtención del arco iris)

Beatrice uva góndola pera
de manos tímidas
para dibujar la aventura del huerto,
muerde al amor manzana
hasta el centro de la manzana.

Algún señor
celosamente guardará la tienda
mientras vuelvo por ti.

POEMA LEVEMENTE TALADO

A Carlos Artolózaga N.

Los árboles caen.
Hombres-castores
en asiento de turbias aguas
cubren su morada con dinero.

Imposible respirar el aire
que en su caída
guillotinan los intentos del país.
Los árboles caen.

Notas tomadas del diario
de un antropólogo de extraña cultura:

“Te amo
mientras ruedan los rayos solares
en el tejado del amor,
mitad del día.
Inconmoviblemente ansiando
la vasija de hielo
que encontraron los hombres en tus ojos,
en tu nariz antigua,
cuya edad
data del más remoto amor.”



POEMAS

Gustavo Alfonso Castañeda Limón / Escuela Nacional de Arquitectura

A Delia

CIEN AÑOS DE INEXISTENCIA

ci en a ñ os de i n e x i s t e n c i a
girando mármol desvaído
estatua inerme
 nunca más distante
configuración indefinida la sonrisa frágil
tímida sombra inamovible
que se pierde entre el ruido de la noche
vivencia improductiva inconsciente
mar sin aguas rumor de luces apagadas
fantasma de expresión vaga taciturna
 sumido en el abismo inocuo
donde parece demudarse el semblante de la vida
sutil mundo de reminiscencias
inefable comprensión de tu feliz locura

el tiempo consumiéndose
entre las líneas etéreas de la música
respuesta traducida en
 quien sabe quien sabe
 o
 te digo te digo

imágenes que bordas
como los instantes plenos de verdad
sentada sobre tus manos ausente lejana
p e r o n u n c a s o l a

figura apenas perceptible

como risa de niña
esencias resplandecientes que se vuelven nada
que huyen y se apartan
evocación inseparable de ti

tú
la mirada triste la sonrisa franca
 que dialoga con mi verso
 el pensamiento callado
que la luz contempla y transforma en
 esa desnuda palidez
de lo que está dormido
 y nunca muere
la caricia olvidada que jamás existió
lluvia intangible luminosa
que no quiero enjugar en tu mejilla

pequeños trozos de un poema
que tu presencia recortó de lo infinito
 con solo mirar siete nardos
 con solo mirar el piso.

IMAGEN

tu imagen viaja callada
las luces se apagan
tras el velo cristalino
 donde nacen los recuerdos
 donde alguna vez
 oí tu canto
tus palabras inventarme
con sonidos apenas murmurantes
que se confunden
 con el azul de la mañana
mágicamente hermosa
 dejas vagar la vista
—el blanco húmedo vibrando en tus ojos—
 indescriptible extraña
como el atardecer marchito
 que no huele a nada



Hidalgo-71

CIERTAS TEXTURAS

José Joaquín Blanco / Facultad de Filosofía y Letras

1) ORACION FUNEBRE POR AYAX

Para Hugo Desimone

Este que yace aquí, éste era un hombre; los demás
somos poca cosa:
somos brasas que instalan la extinción del fuego,
somos como proyectos póstumos:
somos tranvías, discursos y apresuradas cartas de gente de negocios.
Este que yace aquí (éste con huesos),
con sangre y entrañas que rezuman en las heridas:
éste que nunca estiró las sabias dimensiones de su cerebro;
éste, en fin, que nunca fue todo corazón porque fue siempre todo cuerpo:
éste que yace aquí, éste era un hombre y su memoria
perdurará en las generaciones como una maldición al momento de la muerte,
perdurará como un gusano que destruye el soez rubor de un falso tiempo
y el túmulo que (por no dejar) hemos levantado
se desvanecerá con su epígrafe y los mares
serán indiferentes a su recuerdo. Y vendrá el último día
a juzgar nuestras tiendas de abarrotes, juzgará
nuestros puentes y nuestros libros, juzgará nuestro amor de hasta mañana,
juzgará los cables de la luz y los aparatos eléctricos.
Y su sentencia dejará irrenunciablemente asentado
que nadie existió nunca: que nunca hubo un olvido.

2) INITIUM SAPIENTIAE

El amor es un cuento de nunca acabar.

3) PROYECTO PARA UNA FOGATA

Si te detienes, amor, te vas volando. ¿Acaso quieres echarte a volar, campañita loca, papel juguetón que el viento no me regresará nunca? Te vas volando como una palabra que al detenerte no has escuchado. Dicen que hay leña que tarda un poco en arder.

El fuego no es cosa fácil, ¿sabes?

No intentes olvidar cosas: olvídalo. Este mediodía el cielo está despejado y te morirías sola, nomás pensando. Si tú quieres me anudo un globo al dedo; digo, si tú lo quieres, también puedo irme volando. No, hoy que el tiempo se ha incendiado, amor, ven a mí. Dancemos. Mezclemos nuestros cuerpos como el ritmo de las llamas que, ahora, chisporrotean. Que chisporrotean este minuto; este minuto que no tiene distancias, que no hay que recorrer porque ahora existe, y es. Y este minuto es siempre y todas partes.

No hables; mira que el fuego nos derrumba en pedazos. Nuestras palabras se siguen consumiendo. Es sabroso perecer de esta manera. Como niños que bailan en la fogata, que saltan de pronto: como estos brazos que brincan en llamaradas.

Amor, esto es el mundo.

Mira que somos eternos este minuto y no pienses que se acabará mañana. ¡No pienses que las estatuas de ceniza para mañana se habrán derrumbado! Esto no pasará nunca, amor: hoy es mañana. Piensa que el tiempo, ahora, se ha incendiado.

Piensa que sólo existe este minuto consumiéndose y danzando.

No huyas, amor, esto es el mundo. Solo soy incapaz de mantener el fuego.

4) TIEMPO DE ESPERA

La muchacha de la esquina pasa, pesa, pisa y posa, pusalánime *sic* muchacha.

5) COMILONA

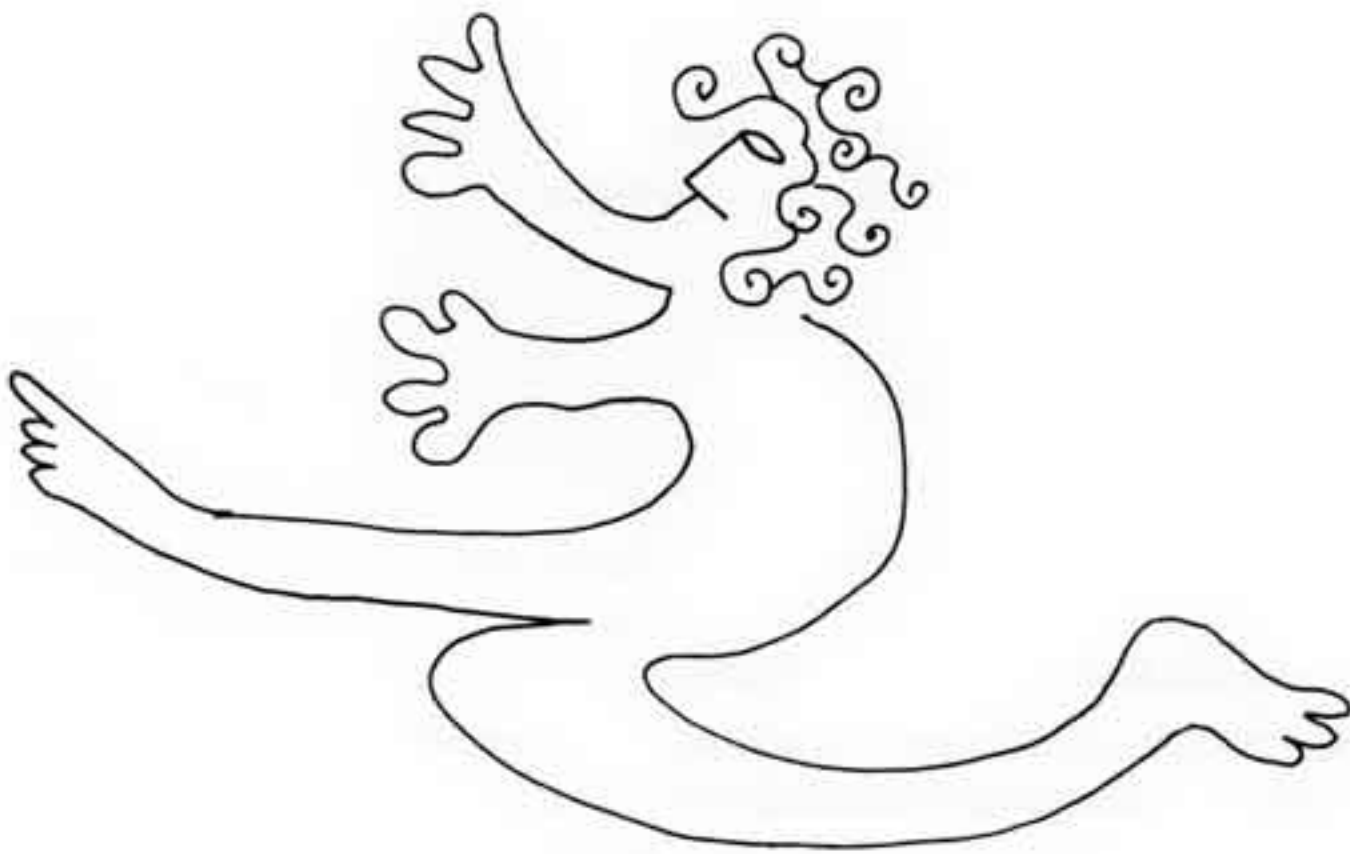
Para mí

En este momento se desvanece el mundo
como si nunca se hubiera existido:
me he tragado mi futuro y la memoria se concentra
tímidamente

en una sola posibilidad. ¡Ahora!, éste es tu nombre:
ahora que el mundo es un cigarro y cartas viejas,
amor: cartas tuyas y de todos;
cartas que, a su vez, se han engullido sus orígenes de un bocado.
¡Ahora!, el universo adquiere una vaga consistencia de escritura
y toda la vida se me vuelve letras
tal vez escritas por mí;

cartas
renglones
palabras y
letras,

tal vez cartas que yo mismo me escribí en otro tiempo,
amor,
en otro tiempo que, a mi vez, ya me he tragado.





VaRiA

invención

Vitrina

Héctor David Torres / Facultad de Filosofía y Letras

HOMOIDES

1. Las compañías de cosméticos se aprestan a invadir el mercado con novísimo producto: la mujer.
2. Del talud brota el agua, de la voluptuosidad, el místico.
3. El celoso no halló tranquilidad ni cuando enterraron a su amada: el sepulcro desató sus celos.
4. En el yunque de la risa se fragó la tragedia del payaso.
5. El artista combate a dentelladas las tinieblas.

INSECTOS

1. El pregón de la chinche es formidable.
2. Con el incendiado acento de los grillos se nutren las estrellas.
3. La leyenda cuenta que los saltamontes establecieron los juegos olímpicos.
4. A base de picadas se labra el mosquito su iracunda personalidad.
5. El abejorro quedó aturdido desde que vio la primera luz.

VEGETALES

1. A la lechuga tanto le agrada su crinolina, que no se la quita ni aunque se amarille.
2. Merced a los conejos, las zanahorias padecen úlcera.
3. Las verdolagas son infatigables misioneras: siempre formando prosélitos.
4. La blancura de la cebolla presenta una mancha: ha dado origen a una superstición entre los libidinosos.
5. Los romeritos pecan de religiosos: nunca fallan en cuaresma.

TREBEJOS

1. La actual prosperidad de los automóviles se mide por el número de lacayos a su servicio.
2. Gracias a la televisión, la conversación cayó en desuso. Tartamudos y taradas están de plácemes.
3. El hongo impuso los paraguas.
4. Los hippies ganaron la batalla: las fábricas de hojas de afeitar han quebrado.
5. Pese a que los fuelles se quejan sin descanso del calor, no buscan regiones más benignas.

FRUTAS

1. La cereza es una ebria consuetudinaria: le encanta zambullirse en los cocteles.
2. El paisaje robó a los grabadores japoneses el durazno en flor.
3. ¿Por qué la nuez se ha replegado tanto en sí misma? ¿Qué la traumó a tal grado?
4. Los maniáticos de la limpieza menosprecian al chicozapote por su color.
5. El penacho de la piña se atoró en el ritmo de la samba.

CUADRUPEDOS

1. Los rascacielos son jirafas concretizadas, envidriadas, paralizadas ante la trepidación de las grandes urbes.
2. Un empleado del centro antirrábico acuñó el siguiente slogan: el perro es el mejor amigo del hombre.
3. Algunos escritores son parientes de los paquidermos: escriben una obra cada diez años.
4. Un gato inventó el hipnotismo.
5. Le Courboisier fue discípulo de un insigne castor.

AVES

1. Oscar Wilde extrajo del ruiseñor el perfume de su poesía, derramándola profusamente en la rosa de su obra.
2. Leda atestigua la naturaleza divina del cisne; los científicos disienten. ¿A quién creer?
3. El zopilote es ducho en autopsias.
4. Una guacamaya educó esmeradamente a mi vecina.
5. La paloma jamás ha encontrado empleo.

CIENCIAS

1. La psicología se jacta de ser una rozagante moza: nació en la Grecia de Eurípides.
2. La física es tan rotunda como una piedra que cae.
3. Acosado por el hambre, un perro desenterró por azar un hueso en recóndito lugar: así apareció la arqueología.
4. Día a día, los egipcios ascendían a las pirámides a venerar a la geometría.
5. La geografía política implantó el racismo.

VARIOS

1. Los norteamericanos inauguraron las finanzas al adquirir la isla de Manhattan por una bicoca.
2. Escribir es intentar apresar lo insondable humano en un trozo de papel.
3. La mujer usa lápiz labial desde que Eva descubrió residuos de manzana en los labios.
4. Jean Genet se forjó una prisión a fin de no salir disparado al infinito.
5. La sabiduría es esa gota de agua que fecunda la tierra.



ABSURDAS REFLEXIONES

Blanca Mendoza / Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Fue raro, tal vez chistoso. Siempre me ha aterrado cualquier inofensivo animalito que se encuentre en mi recámara y mucho más aún si está en mi cama, soy capaz de no dormir en toda la noche hasta estar segura de que no me pasará nada. ¡Como si pudiera pasarme algo grave con el piquete de un mosquito o de una pulga! Pero así es, tal vez sería mejor decir: así soy.

Nada de esto tendría objeto platicarlo si no fuera por algo que me sucedió, y que ahora, reflexionando, me produce extrañeza. Anteayer salí con un muchacho, no es mi novio, pero como si lo fuera. Quiero decir que ahora, actualmente, no son necesarias tantas complicaciones: que si el anillo, que si la fidelidad. Y todo eso que nos esclavizaba a nosotras las mujeres en beneficio de. . .

Bueno creo que me estoy desviando, me comprenden ¿no? Sí, salí con él, era un día soleado, muy bonito. Estábamos en la Universidad, ya no teníamos clases y queríamos estar juntos.

Yo lo quiero, nunca había experimentado sensaciones como las que tengo con él.

¡Es tan emocionante!

Es difícil explicarles lo que siento, es como de pronto darme cuenta de que soy mujer, de que tengo un cuerpo que reacciona a las caricias y al contacto de otro, es como sentirme feliz y a la vez angustiada, y hasta algunas veces triste y temerosa.

Yo no sabía nada de esto, es más no lo imaginaba.

No entendía qué pasaba cuando me hacía flexionar las piernas. ¡Y después! . . . quizá eso no deba ya decirlo. Además no tengo por qué, pues inicié esta plática para contarles las diferencias de mis sueños y mi realidad.

Aunque estoy segura de que, en este caso, mi realidad fue mejor que mi sueño. ¿No es maravilloso? Casi siempre uno sueña o fantasea con lo que una más quisiera, con lo que le parece ideal.

Yo de niña soñaba con ser princesa, sí, princesa de las que salen en los cuentos. Ser muy bonita, tener vestidos muy lindos y un

castillo donde vivir, con muchas puertas y escaleras y con un jardín tan grande que pareciera bosque, en donde yo jugaría todas las mañanas, ¡es tan bonito jugar! Existen muchos juegos, tantos como hombres quizá. Yo he jugado a muchos, a la mamá, al doctor, a la escuelita, a las brujas, a veces a los locos. ¡Uf qué miedo!

Les decía, en este caso mi realidad fue mejor que mi sueño. Este sueño fue de hace poco, ¿eh?, antes no se me hubiera ocurrido uno igual. Yo era una niña sana, buena, iba todos los domingos a misa y obedecía siempre a mis padres, además en la escuela siempre me felicitaban por ser la más seria y callada del salón. Cuando recuerdo eso me siento orgullosa, muy orgullosa, y recuerdo mucho a mi maestra de moral, tan buenecita, ah, pero eso sí, muy enérgica. Cuando nos tocaba clase con ella, que eran los lunes y los jueves, ¿o los viernes? No recuerdo bien, pero no importa, el caso es que siempre al terminar su clase, pues era la hora del recreo, yo me quedaba platicando con ella. Me contaba cosas muy interesantes ¡y algunas que casi me hacían temblar! También me decía que ya llegaría el tiempo en que yo comprendería muchas cosas. Y ahora sé a que se refería.

¡Mi realidad fue mejor que mi sueño!

Mi sueño ¡claro ya ahora de grande! tengo 22 años, fue casarme de blanco, en una iglesia muy grande, en donde hubiera una elegantísima alfombra roja, y que a los lados hubiera flores, muchas flores. Lirios, claveles, alcatraces y rosas. Que fueran todas, todas blancas. Con una música suave y tierna que acompañara la ceremonia. Y después. . .

¡Después! Una linda recámara, con una gran cama, con sábanas limpias y perfumadas, y con una lámpara cuya tenue luzcitas disminuiera un poco mi vergüenza. Yo tendría puesta una linda bata blanca, larga y sedosa, ¡como de-princesa!, sí, así. Y el pelo, mi pelo largo y suave cubriría armoniosamente mis hombros. El me besaría en la frente, después mis manos. . .

¡Pero la realidad fue mejor que mi sueño!

Ya lo creo, mucho mejor. Fue. . . ¿Cómo decirlo? . . . Estábamos en un lugar solitario. Nada difícil en una Universidad como la nuestra, tan grande, tan bonita. Siempre lo he dicho; es la más bonita del mundo. Tengo muchos amigos que conocen Estados Unidos y Europa y me han dicho que no hay otra comparable en belleza. ¡Qué extensiones de pasto y cuántos árboles! Hay tantos que uno puede adentrarse un poco y ya nadie lo ve. Así lo hicimos, caminamos un poco y encontramos un lugar maravilloso. Era una especie de cuevita, pero formada por ramas de árboles, estaba repleta de hojas secas que hacían suave y cómodo el recostarse allí.

El se acostó y me dijo que yo también lo hiciera, no es mi novio, es un amigo al que quiero, no encuentro nada malo en decir esto, pues los tiempos han cambiado, una no está esclavizada como antes, ahora hay libertad. Yo siempre he simpatizado con el amor libre, pienso que es lo adecuado. La mujer tiene los mismos derechos que el hombre, puede trabajar, puede estudiar, y si contrae matrimonio puede continuar con sus actividades fuera del hogar. ¿Por qué no? Ya basta de estar siempre en la cocina, barriendo o trapeando.

¿Los tiempos han cambiado, no es verdad?

Me dijo que me acostara junto a él, me acosté. Me empezó a besar, a acariciar y. . . bueno ustedes saben.

¡Fue todo tan diferente a mi sueño!

Había mucho polvo y, ahora me da risa, cantidad de animales. A mí que me daban tanto miedo. Pero en ese momento me olvidé de ellos, o quizá hasta me gustaron. ¡Era todo tan diferente, tan diferente!

Mi vestido y mi pelo se empolvieron, pero no me importó pues todo era maravilloso. ¡Maravilloso, maravilloso, maravilloso!

¿Maravilloso? ¡Oh, no, no es cierto!

No fue maravilloso!

¡Fue asqueroso, fue horrible!

Destruyó mi sueño. . . mi querido sueño!

Lo odio! Odio el lugar, la Universidad, odio a mis padres, mi vida!

¡Destruyeron mi sueño, me destruyeron!

Sentir esos feos e idiotas animales recorrer mi piel me producían náuseas. Los rayos del sol y el tenerlo cerca me acaloraban y me hacían sudar. Mi cabello recién lavado y mi vestido nuevo se empolvieron, ¡se ensuciaron terriblemente! Y después. . . su respiración acelerada, sus jadeos, el sentir su cuerpo sobre mí, ¡qué asco! Fue horrible, horrible.

Mi sueño fue, ¡es mejor! Mi sueño es mucho mejor.

¡Es la realidad! Sí, mi sueño es mi realidad, lo otro. . ., lo otro fue un sueño, sí, un. . . una pesadilla. ¡Sí, una pesadilla!

¡Quiero olvidar, quiero olvidar esa pesadilla!

Mi vestido blanco, la iglesia, mi maestra de moral, las flores, mi bata, mi cabello limpio, los besos en la frente. . .

¡Mi realidad!



PERSECUCION

Alfonso Alvarado / Facultad de Comercio y Administración

Estaba totalmente ajeno a la irrealidad, cuando me percaté de que podía alcanzar las estrellas con las manos. Sin embargo, no era conveniente en esos momentos alterar el orden establecido, por lo que decidí esperar; algo iba a suceder y yo iba a ser testigo del esperado acontecimiento. Observé a una niña con un pesado paquete abordar un taxi, una sombrilla cubrir a una dama, los árboles, la fuente. Frente a mí, un anciano bajo de estatura, permanecía de pie, mirándome de soslayo; indeciso, se acercó y me saludó cortésmente. Iniciamos una conversación que encaminó hacia su problema. Cuando me lo dijo, estuve a punto de reír: Un duende lo perseguía. Le hacía bromas, le escondía sus objetos personales, no lo dejaba dormir. Según me decía, estaba desesperado, sin saber qué hacer. Cambió de domicilio varias veces sin resultado alguno. Un sacerdote bendijo su casa, lo cual, lejos de ahuyentar a ese indeseable ser, lo había vuelto insoportable, ya que sus fechorías eran más frecuentes; le era imposible vivir ya.

Era tal la vehemencia con que me platicaba estos sucesos, que despertó en mí la duda. Intrigado, lo interrogué acerca del tema; necesitaba saber qué era un duende, de qué se alimentaba, cuáles eran sus satisfacciones. Quería indagar todo lo relativo a ellos, si existían realmente, si sufría este hombre alucinaciones o únicamente pretendía hacerse objeto de una burla intrascendente. Mientras hablaba, lo observé con detenimiento; medía escasamente metro y medio, grueso, más bien regordete, dedos cortos con uñas un tanto alargadas, el pelo abundante, blanco y quebrado, formando una pequeña melena, que no alcanzaba a cubrir la puntiaguda originalidad de sus orejas.

Me informó así, que los duendes son seres malignos de otro mundo, que viven a expensas de los hombres, que pueden hacerse invisibles, diminutos, intangibles, y adquirir cualquier aspecto o forma deseada, lo que les permite estar en cualquier parte, en cualquier tiempo, que no se alimentan, y una serie de atributos de que supuestamente están dotados.

Yo lo escuchaba con disimulada complacencia, pero cuando habló de sus costumbres, de su cleptomanía y del modo como son felices, sentí un abierto enojo, al percibir que hablaba con una profunda ignorancia de ellos, y me exasperó más, cuando profirió que los gnomos eran lo mismo. Pude conte-

nerme todavía un momento para hacerle una última pregunta, antes de darle un escarmiento.

—¿Y desde cuándo empezó su batallar, como usted dice, con este ser?

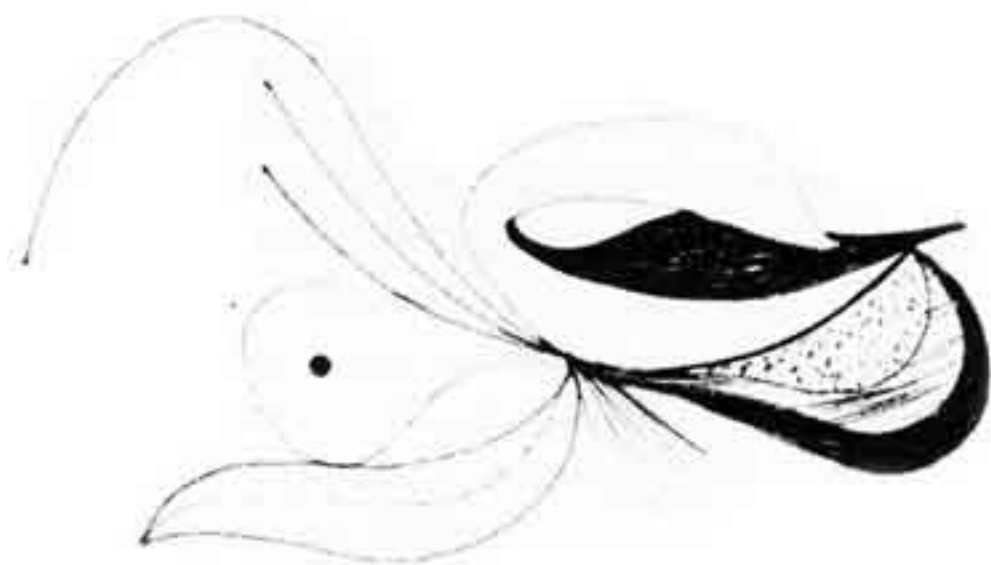
—Hace unos cuarenta años, mientras leía sentí como una mano, meter algo en la bolsa de mi camisa. Después del susto inicial, saqué un papel que decía: “Los hombres tienen el duende que se merecen; acaban de darme mi nombramiento.”

Lo miré directamente a los ojos, firme, directo, y descubrí que decía la verdad en esto último, lo cual no lo eximía de mi enojo anterior. Sin dejar de verlo, desaparecí mientras me contemplaba.

Caminé unas calles pensando en el incidente y planeando en darle unas vacaciones a este señor, para darle tiempo a recuperarse. Al pasar frente a un restaurante, mi hambre se agudizó, así que entré y pedí una orden. Veía mi plato, regocijado, al recordar que los duendes no comen, cuando me sorprendió un movimiento brusco dentro de mi saco. Mi cartera, pensé de inmediato; por instinto, palpé la bolsa: el estuche de cuero aún se encontraba ahí. Lo saqué para cerciorarme que tenía el dinero todavía, y al abrirlo, descubrí un papel tipo telegrama y un mensaje: “Los hombres tiene el duende que se merecen. Los duendes tienen el gnomo que se merecen; acaban de darme mi nombramiento.”

—No —balbucí.

De eso, hace más de cuarenta años; mucho más.



Delia 70

YO CONOCI A ENRIQUE

Ernesto Cervantes Martínez / Ciencias Políticas y Sociales

En esta ocasión mis conocimientos de taquigrafía, aunque comúnmente no sean reconocidos como de gran valor, me sirvieron de gran ayuda. Sin ellos no hubiera tenido acceso a lo que voy a relatarles. La rapidez con la que se pueden captar las palabras por medio de unos rasgos simbólicos como lo son los del sistema Pitman, abrevió en mucho el tiempo del relato que, del interesado, me fue contado directamente.

Antes que todo, permítaseme hacer algo de historia acerca de las circunstancias que rodearon al personaje en cuestión, y de la forma en que tuve que participar en este caso, principalmente.

Hace ocho años que trabajo en una de las delegaciones de esta ciudad. Mi labor rutinaria consistía, y aún consiste, en transcribir las declaraciones de “testigos” y de acusados de algunos de los miles de delitos que se cometen diariamente en una metrópoli de más de siete millones de seres. Transcribo a máquina esas declaraciones, para lo cual, previamente las tomo en taquigrafía; algunas son voluntarias, obligadas las más de ellas.

Mi rutina sólo cambiaba cuando en ocasiones como la presente, era enviado a tomar nota de las condiciones en que era hallado el cadáver de un desconocido o de los estragos que habían cometido los ladrones al penetrar a las negociaciones o residencias, o también cuando había que hacer una detallada descripción de las condiciones de un asesinato, todo ello sólo cuando eran importantes los asuntos, pues de otra manera los agentes del ministerio se encargaban personalmente de llevar a cabo las observaciones y dictarlas posteriormente.

El 26 de julio de 19... me encontraba transcribiendo una declaración tomada a uno de los participantes en un fraude de una compañía de juguetes de plástico, cuando el licenciado Roberto Aramburu Saldaña, agente del Ministerio Público en servicio ese día, me ordenó que lo acompañara, pues había sido encontrado un individuo agonizante en su camastro y no se le podía trasladar a un hospital para ser atendido adecuadamente, pues su estado era muy lamentable. Esto lo supe por boca del propio Roberto quien, durante el trayecto, me confió todo lo que sabía del caso.

El lugar al que acudimos está cerca a la delegación, por lo que los datos

que me proporcionó Roberto (el trato continuo relegó al olvido el protocolo y provocó la confianza) no fueron más que los necesarios para prevenirme del aspecto que iba a encontrar en la habitación que estábamos por visitar.

Al llegar a la casa indicada, de un sólo piso y con dos ventanas a los lados de la puerta, como cualquier otra de estas colonias proletarias, nos tuvimos que hacer paso empujando a la gente que se amontonaba, curioseando morbosamente en la puerta, queriendo ver algo de lo que ocurría en el interior. Las patrullas y la ambulancia estacionadas frente a ella provocaron inquietud. Los chiquillos que no se encontraban parapetados en las ventanas, se habían subido a la azotea, de donde eran bajados por unos policías, o por las personas adultas, más serenas y precavidas.

Con no pocos esfuerzos, logramos trasponer la puerta, para encontrarnos con un pasillo como de metro y medio de ancho, cuyo final daba a otra puerta, un poco más grande. A los lados del pasaje, tres puertas indicaban otras tantas habitaciones y una más, abierta por completo, daba acceso a la cocina. Dejando atrás a la puerta final del pasillo, entramos a un pequeño patiecillo de piso coloreado y unos tramos de jardín mal cuidado, en donde los yerbajos le habían ganado al pasto el derecho de continuar viviendo.

A un lado de este jardincito, si es que se le puede llamar así a una zona semidesbrozada, estaba una puerta de madera labrada en un estilo que quería ser colonial, pero que por lo grosero de su tallado quedaba en un intento. Los muros que la rodeaban estaban levantados de ladrillo simulado. A un lado de la puerta, una rueda de carreta servía de ventana a una casita rústica, cubierta con rojas tejas de barro cocido cuya caída de agua era hacia el jardín.

Cuando cruzábamos el patiecillo, uno de los enfermeros le dijo a Roberto: —Córrale licenciado, está en las últimas—. Pensé que se refería al herido y, como para reafirmármelo, señaló con una mano hacia la puerta de la casita. Al terminar de decir esto se tapó la boca, como queriendo evitar que algo le entrara. Inmediatamente me di cuenta que estaba equivocado, pues salió corriendo hacia el baño, a volver el estómago; al mismo tiempo, percibimos un olor desagradable, penetrante y cada vez más insoportable. Era un olor a carne descompuesta.

Caminamos hacia donde nos había indicado y más y más se fue haciendo penetrante el mal olor. Al hacer girar la puerta, encontramos al médico de la ambulancia y a su ayudante, ambos con la cara semicubierta por una gasa rociada con alcanfor para evitar el olor. Estaban junto a una cama también de madera, café y con el mismo estilo que la puerta. Sobre ella, un hombre como de veinticinco años, con una barba rala que le tapaba, a lo lejos, el mentón y una parte de la zona arriba del labio superior. Tenía como diez días que no había sido cortada. Un pelo negro, mesado hacia atrás y ligeramente revuelto, completaba el marco a la cara con una palidez de muerto, que tenía unos ojos café claro y una nariz afilada; unos labios delgados y cadavéricos asomaban entre la escasa barba. El resto del cuerpo estaba cubierto con una sábana blanca que, en algunas partes, estaba manchada de sangre y pus. De ahí provenía el olor.

—Pase usted licenciado, dijo el doctor, entregándonos trozos de gasa alcanforada.

Yo pude darme cuenta que estábamos en un estudio. Nos rodeaba un librero, también de madera, pintado con colorante de caoba, lleno de libros. Al lado, una mesa con cubierta de metal sobre la que estaban colocados una cafetera eléctrica, tapas y azucarera. Un radio de frecuencia modulada permanecía sobre uno de los salientes del librero. Junto a la cama estaba colocado un buró con cigarrillos esparcidos, una pipa y un tarro de tabaco aromati-

zado, así como una lamparilla estilizada. Del otro lado, desde el suelo hasta la techumbre de cielo raso, un armario rústico permanecía vigilante a nuestros ademanes. Cerca de éste, una mesa de trabajo en la que se encontraba una máquina portátil, cuartillas de papel, algunas escritas, un vaso con lápices y plumas y un pequeño librero. Era la mesa de trabajo del escritor que ahora se encontraba tendido sobre la cama. Finalmente, pude darme cuenta que estábamos en un piso de loseta de barro cocido, cubierto con una alfombra de yute; tres taburetes estaban colocados estratégicamente.

Mientras hacía estas observaciones, el doctor le había comunicado a Roberto cuáles habían sido las condiciones en que fue encontrado el dueño de la casa, y cuáles los escasos auxilios médicos que le aplicaron. También le había dicho, en un tono de voz más bajo, que el sujeto no podía ser movido y que le restaban pocas horas, si no es que pocos minutos de vida. Por su parte, Roberto le indicó que posteriormente le hiciera favor de pasar a la delegación para que diera su informe respectivo. Después de esto, pues ya no tenía nada que hacer, el doctor salió de la habitación, seguido de su ayudante. Al despedirse, le dirigió una mirada al joven tendido. Este devolvió el saludo con una mirada de agradecimiento y resignación. Nos quedamos solos con él.

—¿Quieres que traiga un sacerdote? —preguntó Roberto, con una familiaridad y un tono de voz semejante al que se da cuando uno platica con su hijo, o con un compañero. No era falta de respeto, sino que así únicamente rompía con los obstáculos establecidos por la sociedad, los que interrumpen la comunicación entre las personas.

El individuo interrogado, comprendiendo la pregunta, movió ligeramente los labios. Apenas pudimos oír que decía: “Gracias, no soy creyente. Sé que de nada me serviría eso ahora.”

Sentí tristeza y alegría al oír esto. Inmediatamente pensé que era uno de tantos jóvenes que se sienten seguros de sí mismos, que sólo creen en sus potencialidades y saben de sus limitaciones. Son hombres que saben por qué nacieron, cómo vivieron y que tendrán que morir tarde o temprano. La tristeza mía fue por el tono en que lo dijo. Estaba agotado, era un corredor que llegaba a la meta. Nunca he soportado ver a una persona vencida. La alegría la sentí porque lo dijo con firmeza, sin una brizna de claudicación. A pesar de su estado, en su voz se notaba que era una persona satisfecha, que supo vivir su vida, y vivirla bien.

Al oír la respuesta nos acercamos más a él, a fin de escucharle mejor. Saqué mi libreta y el lápiz y comencé a escribir lo que dijo, y me apresté a transcribirlo todo. Aún con las gasas en la boca y la nariz, el olor que despedía penetraba, sólo que con menor intensidad. Acercamos unos taburetes y nos sentamos. Iba a principiar el interrogatorio.

—¿Cómo te llamas?, preguntó Roberto, a la vez que me indicaba que tomara nota.

—Enrique Castro Misael, contestó, e inmediatamente relacioné el nombre con una noticia salida en los diarios, acerca de un premio nacional sobre novela, o algo así. Su nombre se relacionaba con las letras, de eso sí estaba seguro.

—¿Qué edad tienes?

—26 años.

Antes de que Roberto soltara otra pregunta, Enrique le dijo:

—Hágame un favor ¿quiere?, —casi le suplicó; hizo una pausa para esperar la respuesta pero, al no obtenerla, continuó diciendo. —No quiero que me interroguen usted. En estos momentos, en los que veo claramente que voy a morir, no quiero tener a mi lado personas que estén desempeñando una la-

bor. Quiero que estén a mi lado mis amigos. Personas que no tengan compasión de mí, ni me vean como a un animal que está próximo a morir, sino a unos verdaderos amigos.

Todo esto lo dijo con cierto carácter, con una voz clara y firme, aunque entrecortadamente, con pausas que necesitaba por su condición física.

—Siempre he considerado que todos, aunque desempeñemos diversos papeles en este teatro del mundo que es la vida, debemos tener momentos en que seamos nosotros y no el personaje que nos corresponde representar en la obra. Esa sinceridad debe asomar en algunos momentos aunque sea.

Aquí se detuvo un poco, como para tomar aliento, como para esperar alguna respuesta, aunque fuera un reproche. Como no la hubo, pues inmediatamente comprendimos lo que deseaba de nosotros, prosiguió.

—Creo que no les pido un imposible. No lo creo así. Sé que a pesar de que son de la policía y que tienen que llevar a cabo una labor que aunque en muchas ocasiones, como ésta, es dura, pueden ser también hombres. No hay necesidad de que me saquen las cosas que quieran saber, yo se las diré. —Ahora hablaba con más soltura, como si fuera cobrando vida a cada momento.

“Siempre fui una persona que pensó que la comunicación debe ser franca y sin hipocresía. Que a través de las palabras, y más de las veces con los hechos, es como las personas tienen que darse a conocer a sus semejantes. La palabra es una fuente primordial para el conocimiento, para expresar los sentimientos. Así como un pintor traza una serie de líneas y después les da color y da a conocer un paisaje, un bodegón, una naturaleza muerta o un retrato, así, digo, las personas tienen que mostrar con palabras y con hechos cuáles son sus sentimientos, su sentido de la belleza, lo que piensan, lo que sienten, lo que sueñan, y tantas otras cosas que forman su vida. A través de esto es como se expresan, se dan a conocer a los demás.

“No les voy a hablar de lo que quizá ya sepan, o de lo que están llevando a cabo ustedes, pero con esto sólo quiero que me conozcan, que sepan ustedes, y todos, que yo existí, que estuve presente en este mundo. Por eso fue que me dediqué a escribir. Quise que la gente, además de la que me rodeaba, supiera cómo pensaba, cómo amaba, lo que soñaba, lo que sentía, en fin, que supieran que yo vivía. Me escondí en mis escritos, ¡qué digo!, tuve que esconderme en mis escritos, pues me era difícil hablar con todos, saludar a todos, amarlos a todos, directamente. Tuve que emplear la palabra escrita, cuando no me era posible la oral, para que todos supieran de mí.

“Por eso me hice escritor. Quizá haya sido uno de los más malos, quizá no; pero sólo sé que puse todo de mi parte para ser de los mejores. Siempre, siempre, traté de escribir una gran obra, una novela, un ensayo, ¡qué sé yo!, algo que les hiciera saber lo que pienso respecto a la vida, sobre lo que es la política actual, qué entiendo por amor, qué sé yo de lo que es la miseria, lo que es ver una mano de niña, regordeta y blanca, o negra, o cobriza, o amarilla, jugar con un chorro de agua. Tantas y tantas otras cosas que quería yo meter en mis escritos. Tantas y tantas cosas hermosas que tiene esta vida que ahora se me escapa, o de la que yo me escapo.

“Soy por esto, quizá —sólo una mueca de tristeza apareció en su rostro— un escritor fracasado. Pero intenté hacerla. No sé si lo logré, pero creo que mi mejor obra fue vivir esta vida en toda su intensidad. Sé que quizá me contradiga, pero no lo creo. Siempre pensé que vivir plenamente, con sinceridad, sin hipocresías, esta vida y hacer todo lo posible porque la gente que nos rodea viva igualmente, eso, es la mejor obra que puede hacer uno y que, aunque no pueda ser escrita sino expresada con hechos, es lo máximo que pueda hacer uno. Haciendo esto: dándose por completo, sin trabas, sin

prejuicios, con todo lo que tiene uno dentro, aquí en el pecho, es como se forma la gran obra.

“Ahora, quizá piensen ustedes que me estoy olvidando del motivo de su presencia en esta casa. No. Nada de eso. Simplemente fue un preámbulo para que ustedes supieran cuál fue mi desesperación porque me encontraran aún con vida. Me hubiera ido a los meritos infernos, si es que existen, pues nadie hubiera sabido lo que me ocurriera y sólo habrían encontrado un montón de tierra sobre este camastro. Es posible que piensen que una persona como yo no puede encontrarse sola en estos momentos, pero es explicable.

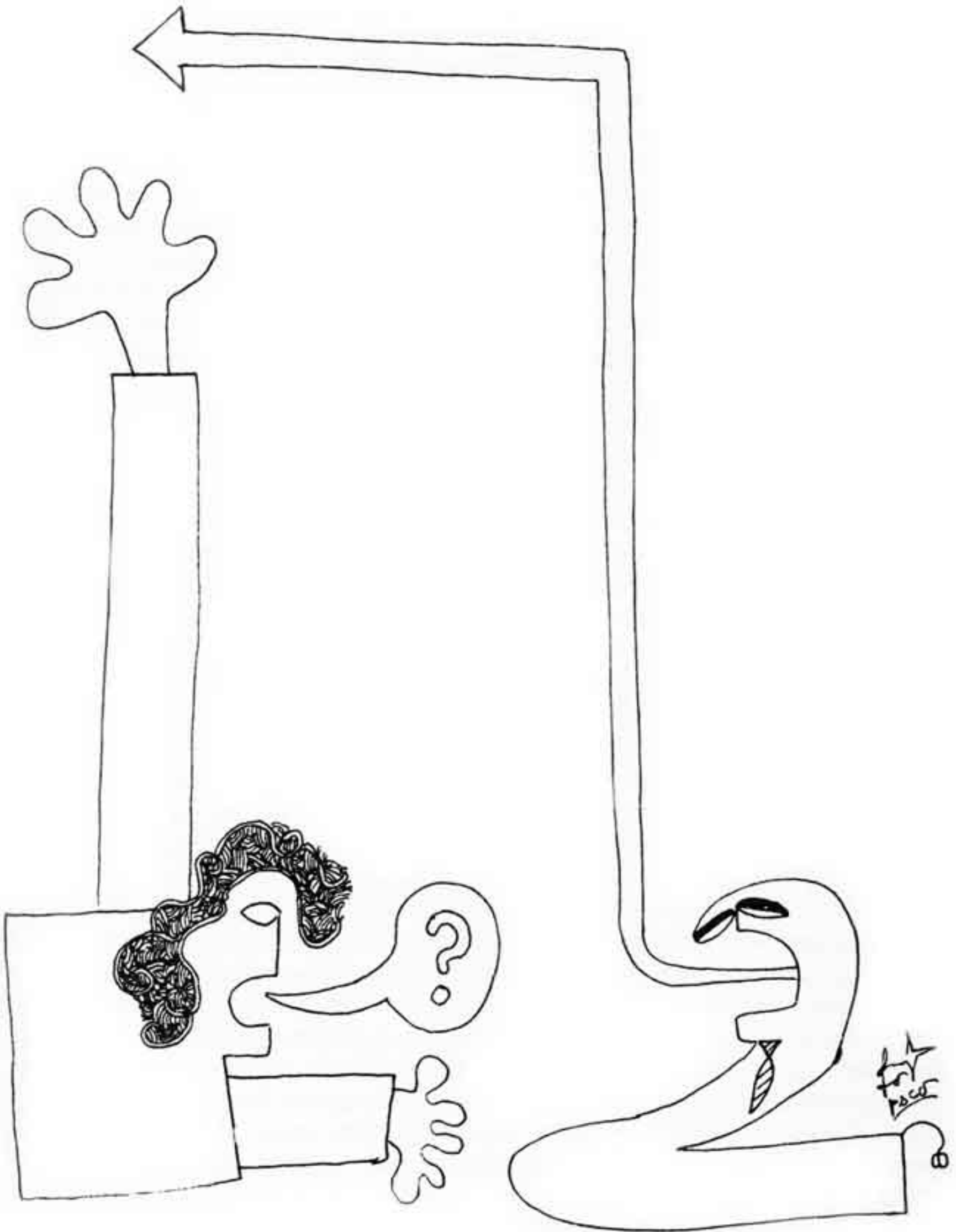
“Siempre procuré tener amigos, buscar más por dondequiera que andaba, siempre me desilusionaba. La gente está acostumbrada a vivir hipócritamente, a ser falsa, a vivir constantemente cubierta con distintas caretas. Les da miedo ser ellas mismas con todo su odio, su amor, su tristeza, su gozo; lo que son en verdad. Se tienen miedo a ellas mismas. Pero pensándolo bien, no es que sea así la gente, es que así la han hecho algunos personajes de esta historia continua que es la vida. La gente siempre se ha dejado llevar por lo que dicen o han dicho esos personajes. Por eso es que hay personas que se sienten todopoderosas, déspotas, conductoras de conciencias, gobernadoras del mundo; otras se creen que son las elegidas para exculpar los pecados de los demás, haciéndolos propios, esos son los mártires; otros han aprendido a comportarse como grandes señores o como esclavos, o como ambas cosas; otros quieren imitar a los prototipos humildes, y son todo, menos humildes, pues lo único que hacen es imitar y no ser; en fin todos viven otras vidas que no son las de ellos. Es por esto que ahora me encuentro solo. Porque a pesar de que yo los amaba, ellos, acostumbrados a vivir fingidamente, creían que los estaba engañando y no me amaban. Por eso es que se alejaban de mí; tenían temor a este animal que ama la vida.

Al terminar esto, sus ojos dejaron brotar una lágrima, que fue corriendo por su mejilla hasta su boca. Al sentirla cerca de los labios sacó la lengua y saboreó la acidez del líquido. Fue como un bálsamo que lo tranquilizó. Quedamos callados un momento, al cabo del cual dijo:

“Al ver esto, que todos me huían como a un perro rabioso, me enclaustré aquí, donde me encuentro. Dejé todo en orden. Me despedí de mis amigos, de mi familia, de los escasos conocidos que me quedaban aún, y me encerré a escribir, a meditar sobre mi conducta; a revalorar lo que pensaba acerca de la vida y de la gente. No bien me había acostumbrado a esta autoprisión cuando sobrevino el accidente.

“Tenía tres días de que había anunciado mi viaje al extranjero y estaba escribiendo algunos poemas sobre lo que pensaba acerca de esta vida que iba llevándome cuando, en uno de los descansos que me di, quizá porque había estado tanto tiempo sentado frente a la máquina de escribir, pues trabajaba en ella casi las veinticuatro horas, me recosté en la cama y ya no pude moverme. Me sobrevino un dolor en la columna vertebral, cerca de la cadera. Ese dolor siempre me había dado durante mis largas jornadas de trabajo, pero siempre consideré que eran de cansancio. Nunca me preocupé por acudir a un doctor, ni mucho menos a un especialista. Por eso, cuando me vino de nuevo, creí que iba a pasar, como tantas otras ocasiones. Pero pasaron una o dos horas y aún no podía moverme. Sentía inmovilizado todo el cuerpo, sólo la cabeza podía mover. Comencé a hacer intentos por gritar, pero no salían ni siquiera sonidos guturales. La lengua también estaba inmóvil.

“La desesperación comenzó. Empecé a llorar por encontrarme en esa situación. Ese llanto me trajo a la memoria cuando, de niño y por mi condición física nada recomendable, me quedé en una ocasión dormido de bruces. Al despertar quise incorporarme pero no pude. Las rodillas se habían pegado por así decirlo, a las cobijas de la cama, a la cama misma. Al intentarlo de



nuevo, de nuevo fracasé. Entonces, lleno de terror, comencé a llorar y a gritar hasta que mi madre vino a socorrerme.

Me volteó poco a poco, de costado, y me friccionó las piernas. Me las dobló y nuevamente cobraron vida. Pero ahora, cuando se me quedó quieto todo e incluso no pude ni gritar, sabía que mi madre, mis hermanos, mis amigos, nadie, podría ayudarme. Por eso lloré.

“Pasaron las horas. Me calmé. Tomé conciencia de la situación y me resigné a que alguien, de los que me habían visto llegar a la casa, viniera a visitarme; aunque fuera un ladrón que, al ver que nadie había salido de la casa, penetrara al saberla sola y me encontrara aquí. Se hizo de noche, luego vino el día y de nuevo nacieron en mí esas esperanzas. Pero nada, vino la noche de nuevo y entonces me venció el sueño. A pesar del terror que me embargaba, el cansancio me venció y cerré los ojos y me dormí profundamente.

“Durante el tiempo que dormí y quizá porque había estado tanto tiempo postrado, comencé a soñar. Iba corriendo en un prado verde, al final del cual había una arboleda. Era el bosquecillo que está cerca de la presa de Necaxa, el que durante uno de mis viajes por esa región y por la sierra de Puebla había visto tan hermoso, tan natural que hasta se me antojó desnudarme y correr como el viento, en distintas direcciones, jugando con las ramas, rodando por el pasto agreste. En el sueño también me dieron ganas de desnudarme y lo hice. También corrí, ahora sí, como ese día lo pensé. Al cabo de un rato, agotado por tanto movimiento, caí al suelo. Después tuve deseos de cagar. Me senté y comencé a defecar. El olor tan vivo de mis excreciones me hizo dudar que estuviera soñando. No sé por qué mecanismo síquico, pues mi cuerpo estaba inmóvil, el esfínter había funcionado y debajo de mí estaba el producto de mi excreción.

“Las estrellas brillaban a través de la ventana y la oscuridad del cuarto me observaba. El asco que sentí de inmediato fue lo bastante fuerte para que me sobreviniera un acceso de vómito. Sólo pude escupir lejos de mí lo que mi estómago no pudo soportar, que no era mucho, pues tenía casi tres días que estaba en esa posición y no había comido nada. Después de un buen rato, me puse triste. Triste porque me sentí una persona enferma, imposibilitada, cosa que no podría aceptar aún en la situación en la que me encontraba. La esperanza continuaba en mí.

“A los pocos minutos ya me había acostumbrado al mal olor, pero me llegó otra preocupación: el hambre y la sed. Tres días con sus noches llevaba postrado, más otras dos o tres horas que pasaron antes de que me sobreviniera el percance, era bastante tiempo de ayuno forzado. La garganta estaba casi seca, sólo se había vuelto a poner húmeda debido a las lágrimas que me rodaron y penetraron a la boca, pues su acidez provocó nuevamente la salivación. El estómago sí estaba seco. El intento que hice de vomitar me señaló que así era. Pero, como sólo cuando me acordaba de ello sentía esa sequedad, opté por no pensar más y busqué con los ojos objetos que describir, a fin de que se fueran esas ideas. Así repasé cada uno de los objetos del estudio. Al leer cada uno de los títulos de los libros iba haciendo memoria de su contenido; si eran novelas repasaba la trama y los personajes, si eran textos de estudio, al repasar los temas también recordaba el año en que los consulté y los profesores que me los señalaron y pidieron para las clases. Casi repasé toda mi vida estudiantil, pues, como podrán ver, tengo libros de todos los niveles escolares e incluso de otras especialidades que no me son gratas, pero que siempre tuve que conocer para mis fines literarios. Con las cosas que adornaban el recinto ocurrió lo mismo. Recordé quién me los había obsequiado, dónde los compré, etcétera. Así me olvidé de mis penas gástrica y glandular.”

nuevo, de nuevo fracasé. Entonces, lleno de terror, comencé a llorar y a gritar hasta que mi madre vino a socorrerme.

Me volteó poco a poco, de costado, y me friccionó las piernas. Me las dobló y nuevamente cobraron vida. Pero ahora, cuando se me quedó quieto todo e incluso no pude ni gritar, sabía que mi madre, mis hermanos, mis amigos, nadie, podría ayudarme. Por eso lloré.

“Pasaron las horas. Me calmé. Tomé conciencia de la situación y me resigné a que alguien, de los que me habían visto llegar a la casa, viniera a visitarme; aunque fuera un ladrón que, al ver que nadie había salido de la casa, penetrara al saberla sola y me encontrara aquí. Se hizo de noche, luego vino el día y de nuevo nacieron en mí esas esperanzas. Pero nada, vino la noche de nuevo y entonces me venció el sueño. A pesar del terror que me embargaba, el cansancio me venció y cerré los ojos y me dormí profundamente.

“Durante el tiempo que dormí y quizá porque había estado tanto tiempo postrado, comencé a soñar. Iba corriendo en un prado verde, al final del cual había una arboleda. Era el bosquecillo que está cerca de la presa de Necaxa, el que durante uno de mis viajes por esa región y por la sierra de Puebla había visto tan hermoso, tan natural que hasta se me antojó desnudarme y correr como el viento, en distintas direcciones, jugando con las ramas, rodando por el pasto agreste. En el sueño también me dieron ganas de desnudarme y lo hice. También corrí, ahora sí, como ese día lo pensé. Al cabo de un rato, agotado por tanto movimiento, caí al suelo. Después tuve deseos de cagar. Me senté y comencé a defecar. El olor tan vivo de mis excreciones me hizo dudar que estuviera soñando. No sé por qué mecanismo síquico, pues mi cuerpo estaba inmóvil, el esfínter había funcionado y debajo de mí estaba el producto de mi excreción.

“Las estrellas brillaban a través de la ventana y la oscuridad del cuarto me observaba. El asco que sentí de inmediato fue lo bastante fuerte para que me sobreviniera un acceso de vómito. Sólo pude escupir lejos de mí lo que mi estómago no pudo soportar, que no era mucho, pues tenía casi tres días que estaba en esa posición y no había comido nada. Después de un buen rato, me puse triste. Triste porque me sentí una persona enferma, imposibilitada, cosa que no podría aceptar aún en la situación en la que me encontraba. La esperanza continuaba en mí.

“A los pocos minutos ya me había acostumbrado al mal olor, pero me llegó otra preocupación: el hambre y la sed. Tres días con sus noches llevaba postrado, más otras dos o tres horas que pasaron antes de que me sobreviniera el percance, era bastante tiempo de ayuno forzado. La garganta estaba casi seca, sólo se había vuelto a poner húmeda debido a las lágrimas que me rodaron y penetraron a la boca, pues su acidez provocó nuevamente la salivación. El estómago sí estaba seco. El intento que hice de vomitar me señaló que así era. Pero, como sólo cuando me acordaba de ello sentía esa sequedad, opté por no pensar más y busqué con los ojos objetos que describir, a fin de que se fueran esas ideas. Así repasé cada uno de los objetos del estudio. Al leer cada uno de los títulos de los libros iba haciendo memoria de su contenido; si eran novelas repasaba la trama y los personajes, si eran textos de estudio, al repasar los temas también recordaba el año en que los consulté y los profesores que me los señalaron y pidieron para las clases. Casi repasé toda mi vida estudiantil, pues, como podrán ver, tengo libros de todos los niveles escolares e incluso de otras especialidades que no me son gratas, pero que siempre tuve que conocer para mis fines literarios. Con las cosas que adornaban el recinto ocurrió lo mismo. Recordé quién me los había obsequiado, dónde los compré, etcétera. Así me olvidé de mis penas gástrica y glandular.”

“Poco a poco fui recobrando el sentido del tiempo, de lo que me rodeaba. Me hacían preguntas y yo, queriendo decirles algo, darles las gracias, gritarles el gusto que me daba que estuvieran a mi lado, justo en lo que creí era mi muerte, no pude más que dejar en libertad las lágrimas que afloraron desde el fondo de mi alma. Lo demás, ustedes lo saben.”

Roberto y yo permanecemos callados por un rato, al cabo del cual, conmovido por el relato que acababa de escuchar, saqué el pañuelo de mi saco y me sequé la humedad que corría por mis mejillas. Roberto preguntó, igualmente conmovido:

—¿Quieres que notifiquemos a alguien lo ocurrido?

Una pausa breve y luego una respuesta firme:

—No. Ustedes, mis amigos últimos, encárguense de todo. Dejo en sus manos el poco dinero que tengo, que está en el cajón del buró, para que hagan los trámites correspondientes. A mi madre, a mis hermanos, a mis otros amigos, avísenles cuando sea el entierro, o cuando haya pasado un año, se lo dejo a su consideración. Quiero que me recuerden ellos tal y como me conocieron, como me vieron la última vez que los vi, cuando me despedí de ellos. Fue lleno de vida, alegre y decidido a seguir viviendo, amando a todos, a todo. Que sepan que siempre estuve escribiendo, haciendo, la gran obra que deseaba: la vida misma. A ustedes mis palabras y mi agradecimiento sincero por haberme escuchado en mis últimos momentos de vida; porque me acompañaron y me hicieron olvidar mis ideas estúpidas de que la gente vive hipócritamente toda su vida, pues me enseñaron que hay momentos en que el dolor de otros lo siente uno, sinceramente, de corazón. Amigos, gracias.”

Una sonrisa leve, tranquila y confiada, asomó en su boca, ahora pálida. Sus ojos se cerraron poco a poco, como queriendo retener el brillo que se les escapaba.

Al salir de la habitación, mientras Roberto daba órdenes a un agente para que hiciera pasar a los de la ambulancia, yo recogí la hoja de papel que estaba en la máquina. Después, salí.

★ ★ ★

Ya en la delegación, recordé la hoja de papel que había arrancado de la máquina. La saqué y la leí; decía:

¡Oh soledad! ¡Oh tristeza!
compañeras mías
 voluntarias
mensajeras de la muerte
piérdanse en el légamo
 de mis deseos de vida;
piérdanse y no vuelvan
 jamás
a eclipsar el sol
 que alumbra en mi horizonte.

ENTREVISTA

a Juan, vendedor ambulante

Alfonso Alvarado / Facultad de Comercio y Administración

Cualquier sábado, después de almorzar a las diez de la mañana leo el periódico, y el *Time* y el folleto del Institut Français de Personnalité que invita a aumentar el atractivo personal, a preparar buféts, bebidas y a utilizar el vestuario adecuado para cada ocasión. Mis quinientos pesos mejor aprovechados. Sonrío, a la vez que preparo mi grabadora. Con dos cassettes de repuesto, salgo. Me encamino a una escuela, pues imagino es un lugar ideal para encontrar a mi jicamero; no olvido al que nos esperaba a la salida de la "21 de Marzo", con su chile piquín y sus raspados. Continúo hacia una clínica del Seguro Social en mi búsqueda y sigo por calles y deportivos. Al mediodía lo descubro. Con el botón del micrófono en *off*, me acerco, lo saludo y me presento como estudiante de Prepa (por mi edad y si aún estudiara, sería un antiquísimo fósil) con un trabajo de investigación de la escuela. Tras breves e intrascendentes comentarios, el dedo pulgar, autorizado, cambia la posición del botón. *On:*

—¿Cuántos años tienes?

—Dieciocho.

—¿Tienes mucho tiempo de vendedor?

—Diez meses.

—¿Cuál es tu menor y mayor ingreso diario?

—Depende de lo que venda.

—No te entiendo.

—Si vendo doscientos pesos, me vienen quedando veinticinco. Si vendo cien pesos, entonces me dan doce cincuenta, porque el carro no es mío, yo nada más soy peón.

—¿Te alquilan el carro?

—Sí, con la fruta contada, así el patrón sabe cuánto vendí y me paga; aunque si vendo menos de sesenta pesos, no me da nada.

—¿Tiene más carros para alquilar?

—Tiene como diez.

—¿Y tiene coche?

—No, nada más terrenos y casas donde vivimos.

—¿Les cobra renta?

—Sí.

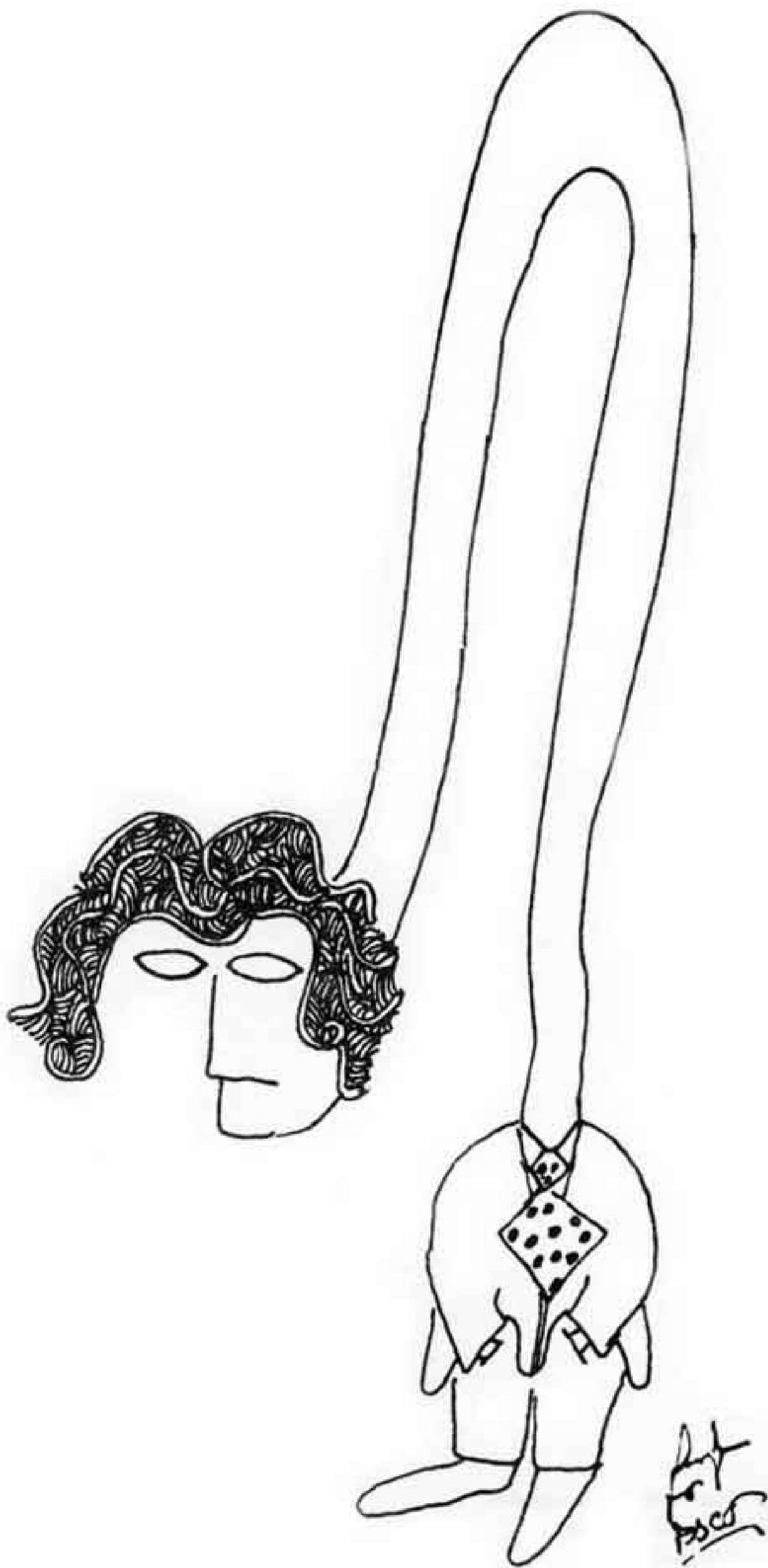
—¿Sabes leer?

—No.

—*Off.* Una señora, de rebozo desteñido, pisando su diminuta sombra, debido a la posición del sol. se acerca y pide un limón con sal; sus ojos miran el fruto seleccionado, los míos miran a los suyos y a la mano que selecciona: morena, indígena; miran cómo el cuchillo rebana el cítrico y los míos la habilidad para manejarlo, e imagino a esas manos, con unas pinzas o un taladro, frente a un torno o una máquina, dando forma a la materia prima, cooperando directamente en la fabricación de un producto terminado; lo veo limpiarse el sudor con la camisola de trabajo y no con el antebrazo desnudo como lo hace ahora, frente al frágil vehículo de madera que ni siquiera es suyo. La señora paga y se retira. *On:*

- ¿Por qué te hiciste vendedor?
- Para comer y buscar ropa, porque en mi pueblo no alcanza; te pagan cinco pesos diarios y eso cuando hay trabajo, pero casi nunca hay.
- ¿Cómo te hiciste peón?
- Mi primo Jesús me trajo y me llevó con el patrón.
- ¿Qué horario tienes de trabajo?
- Salgo a las diez y regreso a las siete.
- ¿Qué día descansas?
- No descanso nunca salgo todos los días, para que rinda;
- ¿Mandas dinero a tu casa?
- No me sobra nada, apenas saco para comer. Luego si viene la camioneta es peor.
- ¿De Salubridad?
- No, de las otras; siempre que me ven se paran. Ahorita me acaban de chingar diez baros.
- ¿Y si no se los das?
- Pues es peor, se llevan todo. Por eso es mejor darles.
- Off.* Cuatro niños, de diez o doce años, piden sus raspados de tamarindo y rompopo, con mucho jarabe. Con la natural creatividad y fogosidad de ellos, cada uno, raspa el hielo, sin que exista el “sírvasse-usted-mismo”, lo vacía en el cono de papel y le da color. Juan y yo, los contemplamos divertidos. “Que pague el Dumbo”, dice el más alto, mientras le da un puntapié para estimularlo; él casi adolescente, sin sentirse ofendido ni atacado, paga con una sonrisa abierta y corre seguido de sus compañeros que gritan y se mueven con energía y rapidez fantásticas. *On:*
- ¿Quiénes te compran más: los estudiantes, los obreros, las. . .
- Las gentes, me responde antes de que termine la pregunta.
- ¿Las gentes?
- Sí, los que pasan por aquí, —comprendo—
- ¿Me puedes vender mariguana? , me mira desconcertado.
- ¿Mariguana?
- Sí, quiero conectar café.
- No vendo café.
- Me dijeron que ustedes lo vendían, ¿no es cierto?
- No es cierto.
- Juan —cambio de tema, para alejar de él la desconfianza—, ¿crees que haya alguien que se preocupe de los problemas de ustedes, de los que no tienen trabajo, de los pobres?
- No hay nadie.
- ¿Estás seguro?
- Seguro.
- ¿Crees que se pueda hacer algo para que no haya tanta pobreza?
- Quien sabe. Uno ya está impuesta a ser pobre y a irlo pasando. Se acostumbra uno a eso.
- ¿Cuánto te costó tu camisa?
- Doce pesos.
- Juan, ¿dónde puedo encontrar otros peones? Para que mi trabajo sea más completo.
- Hay uno en el Poli y otro en la Villa.
- Si tus amigos del pueblo te pidieran un consejo, para venirse o no a México, qué les dirías?
- Que se vinieran.
- Gracias Juan, que vendas mucho. Hasta luego.
- Hasta luego.

Off. Se queda mi amigo Juan echando agua a las jícamas, para que se conserven frescas y señalándome adonde puede localizar a su primo Jesús. Me ve subir a mi automóvil y sonrío, no sabiendo tal vez, si me estoy burlando de él, o si verdaderamente creo que pueda servir de algo esta entrevista. *On.* Sé que no es necesario que busque a Jesús, o a Antonio, porque ellos, como él, como los hermanos que tienen hambre, buscan únicamente cómo lograr el alimento de un día. Miro a una joven llevarse una rebanada de jícama de a peso, del peso que no le pertenece a Juan, porque lo tienen controlado, y él queda, entre el estrépito del tránsito y el agobiante sol, ante nuestros ojos, como una afrenta a la dignidad del hombre.



EL NAHUAL

Suplemento de arte Dramático de
Punto de Partida, revista de los
estudiantes universitarios.
Año II, número 30



NAHUAL, en su sentido primitivo se deriva del vocablo náhuatl *nahua-lli*, secreto, misterio; porque el nahuatl era un sacerdote que introdujo los *misterios* de la vida y de la muerte. En otra de las acepciones de su amplio significado, *nahuatl* quiere decir máscara.

EDITORIAL

Explicar un fenómeno tan complejo como el teatro es una necesidad que hunde sus raíces en los orígenes de la propia creación dramática. Ya Aristófanes resume en sus comedias puntos de vista críticos que no sólo son meras apreciaciones, sino que tienden a determinar la libertad del dramaturgo, del actor y aun del espectáculo, estableciendo las premisas —contradictorias las más de las veces— de una teoría teatral, que para los especialistas resulta, junto con los testimonios de la *Commedia Dell'Arte*, el antecedente directo del Teatro del Absurdo contemporáneo. Para el artista (escritor, actor, director, escenógrafo. . .), único que puede hablar desde dentro del proceso creador, resulta difícil aceptar como única la verdad de un sistema filosófico, especialmente en aquellos puntos en que se trata de definir la esencia de la propia obra de arte. En cambio, se inclina por la subjetividad, con toda su omnipotencia mágica, capaz de distorsionar la realidad visible, para revelar el mundo interno, el de las relaciones anímicas entre los seres, los objetos y las leyes de equilibrio que determinan la trayectoria de sus acciones. En esto, el arte está por encima de los designios divinos, como exclama el viejo rey Lear, ciego para comprender su destino, en la conocida tragedia de Shakespeare.

Por otra parte, generalmente lejos de la inspiración mística y del juego fársico, el crítico, el teórico, ávidos por descubrir las fórmulas universales que rigen la estética, han planteado la problemática del teatro con la objetividad y rigor de sistemas racionales, que varían ciertamente según el enfoque. De aquí que, y como una consecuencia de la obra teatral concreta experimentada, surjan teorías, postulados y cartabones que paradójicamente tratan de normar a priori la propia creación.

Así, se muestra al artista contemporáneo un panorama rico en posibilidades intelectuales, aunque poco estimulante para sus tendencias espontáneas, lo cual deriva en una confusión que requiere de una amplia información que le permita instrumentar los términos y conceptos que se barajan en la complicada cultura en que estamos adscritos. Es entonces cuando la propia experiencia, y cuando la intuición más espontánea del genio creador abren brechas y tienden puentes en medio de tantas especulaciones. Y es que ¿cómo conjurar con la palabra lo imprecisable de una actitud mimética e imaginativa que nace con el hombre mismo y se desarrolla, cambiando máscaras, en la medida de su historicidad?

Juego, remedo de lucha, o don divino, es sin duda el teatro una dimensión soberana que no puede explicarse plenamente con sólo analizarlo bajo el punto de vista de las infraestructuras, de los orígenes culturales, de los arquetipos psíquicos, de los categoremas o predicables del conocimiento, de la revelación gnóstica. . . , etcétera, etcétera.

Conversación con Juan José Arreola

Lucía Pallés, Edelmira Ramírez Leiva, Victoria Brocca y Luis de Tavira, estudiantes de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, sostuvieron esta conversación con Juan José Arreola. Es imposible apreciar en el texto los matices de voz, el ritmo de las palabras, la expresión del rostro y de las manos con que Arreola construye su discurso; es más, los repetidos momentos de hilaridad hacen ininteligibles varios trechos breves de la grabación. Sin embargo, la presente transcripción —que se apega con la mayor fidelidad posible a las características del lenguaje hablado de Arreola— permitirá al lector apreciar el generoso curso de la inteligencia que ilumina profundamente a su paso difíciles problemas del fenómeno teatral y de la vida, y además, le dará una visión de este escritor dedicado al noble quehacer de enseñar a los jóvenes.

—Maestro, queremos su definición personal del teatro, pero no una definición del tipo que encontramos en los manuales o en las artes poéticas que son como generalizaciones de una concepción del teatro; nos interesa más bien su concepción personal, esto es, lo que su experiencia como escritor y como hombre que de muchas maneras se ha acercado al teatro le dice acerca del teatro.

—Bueno, en realidad tengo que coincidir con muchas personas que han hablado desde el principio hasta ahora: es decir, desde los griegos y latinos, y la Edad Media, en fin. . . Todo lo que es el teatro. A mí siempre me ha llamado la atención el hecho de cómo hay algo en el hombre que es origen de todas las formas culturales y artísticas, que al hombre, una vez satisfechas las necesidades apremiantes de la supervivencia —en fin, todos los quehaceres vitales auténticos— le queda un re-

manente de insatisfacción; es decir, el hombre, cumpliendo con todas las obligaciones de un ser viviente, tiene sin embargo entidades suyas sin empleo pero que dan origen a todo lo lúdico. Todo el aspecto lúdico del ser humano. Una fuente lúdica origina la cultura en todas sus formas. Entonces, aparte de vivir el hombre quiere inventar esa otra vida, esa otra vida del espíritu, y el teatro es un ejemplo extraordinario. ¿Por qué el hombre disfruta de tal manera y goza con esa proyección de su propio ser que es el teatro? No hace falta ser autor, ni actor, ni director para sentir profundamente el fenómeno del teatro y ser el propio espectáculo; es decir, el hombre vive de manera interna, el hombre y la mujer más elementales viven toda una serie de situaciones dramáticas. Pero ¿cómo el hombre, de pronto, entre que deseamos y entre que se conoce más, se ve a sí mismo como objeto? En realidad, el teatro es una tarea que lleva a cabo algo muy importan-

te, que es convertir al hombre en objeto. Es una de las voluntades más profundas del conocimiento, no solamente conocer nosotros a los objetos exteriores, en cuanto sujeto cognoscente; sino hacer de nosotros mismos el objeto de nuestro conocimiento. Entonces el teatro, al poner en evidencia entidades vitales, seres humanos y conflictos humanos en todas sus formas, al ponerlos fuera del hombre y fuera de la vida, permite una contemplación. Fíjese usted qué cosa más extraña cómo nosotros, estando inmersos en la vida como peces en el agua, todavía necesitamos ese extra que es la contemplación artística, cómo no nos bastan los paisajes de la tierra sino que, en realidad, el paisaje pintado a veces nos da más la impresión de la naturaleza que el propio paisaje natural. ¿Por qué? Porque está mediatizado, porque el paisaje está visto. Usted ve un paisaje de Rubens, o un paisaje de Felipe de Champaña, o de Claudio Lorena, o de Salvador Rosa, y luego ve un paisaje de Monet o de Van Gogh: son paisajes vistos a través de un alma, a través de un espíritu, que ese espíritu selecciona y mediatiza y nos los hace más asimilables. Hay una especie de tarea como de digestión o predigestión en la obra artística. De allí que tantas novelas y piezas de teatro que tratan de problemas amorosos nos ayuden a cumplirnos tanto como amantes. Entonces, la pieza de teatro está mediatizada también, son lo mismo el teatro realista que el teatro más simbolista, más poético y en el sentido especial de la palabra más absurdo, o más cómico, o más grotesco. Fíjese cómo el sainete, la farsa, al caricaturizar al hombre y sus situaciones, nos entrega mucha entidad de vida; entonces, en realidad el teatro —y en eso coincido con todas las gentes, ¿no? — lejos de ser un espejo de la vida es verdaderamente una vida elaborada, que es más asimilable y que nos permite ver la vida desde una dimensión nueva. Ver sucesos que son a veces tan dramáticos, pero verlos en cuanto espectadores de nuestro propio drama porque nos identificamos. Ocurre entonces ese desdoblamiento: los actores son delegados de nosotros, los actores viven situaciones que muchas veces quisieramos vivir, aunque sean atroces. Todas esas nostalgias se cumplen y de una manera más directa que en la novela, porque en la novela tenemos que ser nosotros mismos los que elaboremos los personajes, los que les demos más consistencia, y la persona física de los actores, en cambio, nos da esa impresión de vida condensada, de vida concentrada. Como ustedes ven, he abordado el asunto desde un aspecto bastante difícil, porque esa concentración de vida que caracteriza al

teatro nos hace comprender más la vida que está disuelta en el tiempo y en el espacio; esto es importante: el teatro condensa temporalmente y espacialmente grandes sectores de vida.

—Bueno, maestro, ¿cuál considera usted que sea la esencia propia y exclusiva del teatro? En otras palabras ¿qué es lo que usted considera que se encuentra en el teatro y que no se encuentra, por ejemplo, en la narrativa, en la pintura, en la música o en la poesía?

—Sería la farsa. Para mí, la esencia del teatro está en la farsa. El teatro que más me gusta desde la infancia hasta ahora —y recuerdo las pantomimas del circo— es el teatro grotesco; es lo que más me importa porque, para mí, es la esencia del teatro, es lo más teatro. Para mí hay muchas piezas que son novelas representadas, o cuentos representados. Y la forma más pura del teatro la veo en la farsa, en que el hombre es el muñeco, la caricatura de sí mismo. Y también, por una natural evolución de mi espíritu, yo fui a dar al humorismo, tanto que lo que más me importa es ser un humorista; pero en fin, creo ser un buen humorista porque me fui convirtiendo en humorista sin darme cuenta; entonces, el sarcasmo, la sátira, la ironía, incluso el espíritu sardónico, me importan porque al exagerar las situaciones, como se exageran los rostros del actor farsante y los trajes, se nos ayuda a ver mucho mejor la vida. Y aquí recuerdo una expresión de Kafka; dice que es bueno exagerar para ver mejor las cosas. Y cuando comento esta frase digo que el microscopio exagera el tamaño de las cosas; entonces la caricatura, al acentuar de manera grotesca y distintiva los rasgos de la persona, los hace mucho más visibles, los hace mucho más perfectibles. Por eso el teatro que a mí me gusta es el teatro más juego, el teatro juego físico en cuanto del movimiento de la persona o del grupo de personas. Y por todo esto también la escenografía me gusta: la escenografía sintética, simbólica, alusiva. Y el teatro que menos me importa es el teatro solemne, que trata de reproducir, que quiere que las salas sean salas, que los muebles sean muebles y que las personas sean personas casi como las de la vida. Eso me parece como novela actuada, ¿no? En cambio, nada iguala al juego del actor y al juego que logra el director de escena cuando estamos en la farsa, la farsa que tiene un ambiente casi de acrobacia física y espiritual. Eso sólo lo encuentro en el teatro. Creo que ésa es la esencia real del teatro y que el teatro surgió no como tragedia griega, por más excelsa que

sea, ni como otras formas, no, sino en el juego cómico, tanto que fíjese usted que en las piezas de los Siglos de Oro españoles nunca podían faltar los Graciosos; Graciosos que ya no comprendemos porque usted sabe que los chistes son siempre temporales, que están sujetos a etapas y formas de vida transitorias; pero yo creo, y es para mí la ambición más grande, y todos mis fracasos se han realizado dentro del terreno de la farsa. Y yo aspiro alguna vez a componer farsas. Por eso, los autores que más me han importado son autores de farsas. Lo que más me importa de Ionesco, por ejemplo, es la resurrección prodigiosa de lo grotesco, que nos ilumina tanto.

—¿Cree usted que entraría en esto el comentario de Ionesco cuando proclama la muerte de la tragedia; cuando dice que la vida del hombre es cómica, lo cómico es trágico, y la tragedia del hombre es ridícula?

—Sí, también Ionesco estaría de acuerdo con un autor que nadie, porque muy pocas personas lo conocen, se da cuenta de que comprendió esto. Paul Claudel, siendo un hombre aparentemente tan solemne, un embajador, un católico a macha martillo, ¿verdad?, obcecado, necio; tan frecuentemente. . . —bueno, él mismo se definió a veces como un patán— como un hombre que era la solemnidad misma. Y al que detestaron tantas personas y lo detestan por este aspecto —esas personas son muy mal dotadas para la farsa. Hace poco leí un texto que escribió Ionesco acerca de Claudel. Las personas elementales verían una moralidad insoluble en un hombre como Claudel, porque más bien piensan en *L'Annonce faite à Marie*; pero ya en *Le Soulier de Satin* aparece, en muchas escenas, la gran farsa, la farsa gigantesca. En el *Cristóbal Colón* y sobre todo en el *Proteo*, —*Proteo* es una de las farsas mejores que se han hecho en esta época. Lo mejor de Claudel es eso. Y precisamente él habló de la gran fuerza cómica que mueve al mundo y a los hombres. Tanto que hay una anécdota preciosa que me contó su hijo. Fíjese usted, me dijo, que cuando le hacíamos el homenaje le pasó una cosa curiosa y estaban muertos de pena los publicadores del periódico (creo que era de Burdeos, creo que sí), que a ocho columnas salía el título: "CLAUDEL, GRAN POETA COMICO". El autor había escrito: "gran poeta cósmico". Claudel es uno de los pocos poetas realmente *cósmicos* que hay y cuando le dieron disculpas dijo: pero si estoy feliz, yo soy un gran poeta cómico, no cósmico, ¿verdad? Y es que él vio que una de

las fuerzas mejores para incluso animar lo trágico en el teatro es lo cómico. Dentro del amor y dentro de todo habla de eso, de lo cómico, y amó profundamente la farsa. Hasta como contraste, hasta como todo. Aquí, fíjense, por ejemplo, en *Posada*; la energía y la fuerza que tiene viene de eso cómico, grotesco y de lo tragicómico.

—Maestro, ¿qué diferencia encuentra usted entre lo cómico y lo grotesco?

—Bueno, es muy curioso, lo cómico es una forma pura de lo, digamos de lo gracioso, de lo chistoso: una forma pura. En lo grotesco se comprometen formas del ser mucho más profundas, es decir, lo grotesco, al ridiculizar ciertos aspectos del ser, sobre todo los aspectos más graves, más pretendidamente serios, más falsamente profundos, pone en evidencia algo que es sumamente importante: la hipocresía. Es decir, lo grotesco desnuda al hipócrita. Ahora bien, en Grecia el actor se llama "el hipócrita", el actor era el hipócrita por excelencia. Pero no en el sentido actual: le hemos dado a la palabra un sentido adverso. El actor viene a ser el ser profundamente sincero que denuncia la hipocresía. Sólo se le puede llamar hipócrita en el sentido en que no actúa de manera natural en cuanto las cosas no brotan de su propia experiencia. Pero al aceptar la representación de otros seres y al decir sus parlamentos el actor es profundamente sincero en cuanto que acepta limpiamente ser portador y poner su alma y su cuerpo al-servicio-de; es decir, el actor entrega su equipo humano para que lo muevan emociones ajenas. Es en este sentido un sacerdote auténtico que revive la pasión y la presenta.

—Según los teóricos dramáticos, la farsa es un género de sustitución de lo que puede ser cómico, trágico o incluso melodramático. En este sentido, ¿cuál considera usted que sería la farsa más adecuada para nuestro tiempo? ¿Cuál género hace que lo sustituya: un tratamiento trágico, un tratamiento cómico. . . ?

—Fíjese que sí, para nuestros días —y en esto yo, como fracasado, me incluyo porque lo primero que hice en la vida fue eso, pensé que era lograr el mamarracho que aparece en *Palindroma* y que empecé a escribir hace 31 años y era completamente lo grotesco y lo absurdo llevado a extremos. Todo viene de unas piezas de Pirandello y sobre todo de esas de enorme difusión, aunque luego hay que buscar antecedentes y volverse a la Edad Media; creo que es la farsa la que puede expresar

y la que puede verdaderamente derruir muchas entidades. Piensen ustedes en las pequeñas farsas de Mayakowski que ahora no hemos resucitado. Yo no sé por qué tanto director joven ahora no hace un montaje de los sketches del teatro y de los sketches cinematográficos de Mayakowski, donde él había entendido que la única manera de agredir eficazmente a toda esa falsa solemnidad del gran mundo burgués era la farsa. Como también Marcel Proust lo logró mediante la farsa trágica, esa farsa que yo llamaría más que grotesca, sardónica —en lo sardónico hay elementos demoníacos, ¿verdad?, ataques satánicos. El humorismo sería así como muy sano; ya en la ironía hay una intencionalidad, hay una mirada oblicua que trata de traspasar la realidad no directamente sino como un rayo que ilumina más precisamente porque es oblicuo. Fíjese usted, por ejemplo, en el expresionismo del cine alemán: había situación que tenían lo grotesco, lo desbalanceado, lo desbasculado. Yo ví algunas películas de los años treinta: esos planos inclinados que ponían a las personas en una especie de desequilibrio. Yo creo que entre el empujón de broma y el empujón que literalmente se le da a la solemnidad, a lo estatuario social, mediante lo cómico y lo grotesco, lo irónico y lo sardónico sobre todo, se puede destruir el falso equilibrio. Fíjese cómo en nuestros días se siguen sosteniendo falsas solemnidades. Fíjense que el mundo nunca ha estado tan impregnado de fariseísmo como en nuestros días. En todo hay un fariseísmo espantoso. Y es curioso que todavía se persista en actitudes de personajes falsos. Los jóvenes han perdido por esto no digamos la fe; sienten un asco profundo por todas las actitudes demagógicas y buscan a tientas y de manera violenta una verdad. Quienes más los han ayudado a no tomar en serio a los personajes de nuestros días son los autores de teatro, los cineastas. Imagínense ustedes a Chaplin poniendo a Hitler y a Mussolini peleando con resortes de espagueti, tirándose a la cara resorteros de espagueti, en el momento en que ambos viven y ocupan situaciones preponderantes, trágicamente preponderantes, en el mundo. Por eso la juventud del mundo es tan iconoclasta y quiere derribar valores falsos. Ahora, el mejor tratamiento que se les puede dar a estas falsas idolatrías y a estas falsas personificaciones de lo sagrado, humana y divinamente hablando, es la farsa. Piensen ustedes desde cuándo aparecieron arzobispos y reyes ridiculizados; ya desde las reinas de la antigüedad clásica y en la antigüedad media. Allí está la clave: el hombre no debe ser personaje, debe ser hombre. La farsa agarra precisa-

mente al personaje, a la personalidad y la convierte en una marioneta. En vez de devolverle al gran personaje su nivel de hombre lo convierte en muñeco.

—En ese sentido podríamos decir que el hombre se hace un hipócrita en el teatro para denunciar la hipocresía de la vida.

—Sí, sí, así es, porque fíjese usted que yo creo que la verdadera tragedia está en lo cómico porque demuestra que la ambición más grande de la humanidad es la purificación del hombre. Y entonces la farsa, la farsa está hecha tragedia. Porque nos dice quiénes nos dirigen, quiénes nos orientan, o quiénes hacen del amor un juego interesado o sucio. Lo que puede ser grande está envilecido, y ésa es la tragedia. Cuando nosotros nos reímos de determinadas situaciones en el fondo terminamos llorando aunque sea de risa. Es la verdadera tragedia. En cambio, la tragedia tradicional y pobre es el hecho lastimoso, el hecho fatal. Pero yo encuentro que la verdadera tragedia es la corrupción del hombre: la falsificación, la hipocresía. Es la marca trágica que todos llevamos en la vida: nuestra máscara de hipócritas. Y entonces, todo este teatro trata curiosamente al revés de desenmascarar al actor, al actor de la vida, enmascarando al actor del teatro. Es un juego doble y misterioso. Ahora, para decir una cosa a tiempo con todas las corrientes de la psicología profunda; es decir, cómo hay también un placer masoquista en el espectador: Vamos al teatro para que nos maltraten, para que nos escupan. Yo sé que en el buen teatro todos vamos no a una cómoda butaca de primera fila sino que estamos en el banquillo de acusados. Nomás que tomamos esa actitud cínica. En realidad, somos masoquistas cuando vamos al teatro, vamos a que nos peguen, incluso vamos a que nos digan cómo es el amor que no hemos tenido, a que nos digan cómo hay que morir de amor; entonces sí hay una actitud sado-masoquista en el espectador, y digo sado-masoquista porque no hay masoquismo sin su antagonismo, sin su extremo dicotómico, sin su epigonía. El teatro responde a esa profunda condición humana: el sado-masoquismo. Y yo creo que todos los males del mundo, de la vida humana, vienen de las actitudes sado-masoquistas; que sólo desaparecerán con la reforma no sólo religiosa, económica y política sino con la reforma del hombre. En cuanto el hombre llegue a su equilibrio, en cuanto llegue a la medianía auténtica y resuelva dialécticamente las antítesis maniqueas que todavía señorean, no necesitará ir a los extremos del sadismo y masoquismo con

respecto a sí mismo y a los demás. Pero casi todos nuestros placeres ahora, incluso nuestros goces estéticos, derivan de esa actitud sadomasoquista, de esa oscilación maniquea. Es muy curioso que todos, seamos cristianos o no, católicos o no, seguimos siendo maniqueos. El maniqueísmo halló la fórmula dicotómica del alma humana que yo creo que es falsa, desde Empédocles hasta ahora, pero hemos seguido repitiendo constantemente este tema. Entonces a la hora que se denuncie todo y que se corrija la trayectoria —porque el hombre no ha corregido su trayectoria y circula en una órbita completamente anómala, tiene siete apogeos y perigeos, es cilíndrica en vez de ser realmente circular, entonces la elipsis de apogeos y perigeos nos está llevando bien y mal, lo que llamamos bien y mal: estamos en baja en el perigeo y estamos en sublime espiritualidad en el apogeo. De esta manera estamos completamente levantándonos y cayéndonos, terriblemente.

Maestro, queremos saber cómo se inició como autor dramático y cuáles son las obras que ha escrito.

—Bueno, mire usted, en realidad yo lo primero que escribí con propósito literario fueron obras de teatro, piezas en un acto. Hay una curiosa tentativa que realizamos mi hermana mayor y yo en Ciudad Guzmán en 1935; se me ocurrió escribir una pieza de teatro porque los dos habíamos sido actores infantiles, después juveniles en Zapotlán. Entonces, en realidad el origen de mi vocación literaria no solamente está directamente relacionado con el teatro sino que es teatro: actuación de comedias, sainetes infantiles y también en la recitación de poemas. Yo tuve desde los doce años esa experiencia, ya en la escuela había sido actor. Así pues, el origen de mi vocación literaria es el teatro. Ya veremos después por qué esto se vuelve un desastre. En el año de 1940, en la Semana Santa, escribí dos farsas y empecé una. Se trata de farsas en un acto, venturosamente inéditas. En el mismo año comencé a escribir una cuarta que terminé ahora, hace tres meses, que es la farsa “Tercera llamada” que aparece en mi libro *Palindroma* que acaba de publicar la Editorial Joaquín Mortiz. Es una cosa increíble en la vida de muchos escritores y en la mía: empiezo a escribir la farsa en 1940 y la terminé en 1971. Además, es verdaderamente trágico para mí, porque en el puerto de Manzanillo yo tengo los papeles amarillentos con las primeras escenas —no amarillentos, sino francamente amarillos—; al interrumpir esa redacción, me atrevo a darle fin en la manera en que



hubiera podido hacerlo, perdí una oportunidad muy grande, porque la farsa estaba hecha enteramente en el género que ahora llamamos Teatro del Absurdo; mi pieza que podría haber sido precursora no nada más en México sino en todas partes donde se realizaba este movimiento, parece ahora una imitación o una broma, como yo prefiero llamarla, sobre el Teatro del Absurdo. Pero un chiste en el que están comprometidos algunos de los temas capitales, los temas que más me han importado en la vida, sobre todo el tema esencial: la relación entre el hombre y la mujer. "Tercera llamada" maneja el tema de Adán y Eva, es decir, maneja el tema de toda la humanidad. Está basado en una serie de vulgaridades gigantescas, históricas, y de vulgaridades cotidianas en la vida de una pareja ya estéril definitivamente, sin hijos, aunque al final sobreviene la aparición de una criatura muerta. Entonces las trivialidades, los odios violentos, volubles; las cóleras, la melancolía perniciosas, aparecen allí. Me atrevo a manejar ideas e ideales en tono completamente de chunga, de farsa circense, porque la pieza procede del vodevil, del vodevil más vulgar y carpero y de la farsa del circo. Y así lleva su subtítulo: "Tercera llamada o empezamos sin usted." Farsa de circo en un acto que da para un espectáculo completo. Ya lo de los actos largos lo había manejado en "La hora de todos" que es otro de mis fracasos porque ahora quiero decir algo acerca de los fracasos. Lo primero que hice en mi vida literariamente hablando, literariamente escribiendo, fueron las farsas en un acto. La primera se llamaba "La sombra de la sombra" y en ella aparecen dos amigos míos reales, dos amigos que me importa mencionar aquí: Max Herrera y Villegas, eran dos amigos de todos los días. Entonces estaba yo en la escuela de teatro del INBA, porque a partir de mi viaje a México el día último del año de 1936 logré inscribirme gracias a que Fernando Wagner me facilitó el ingreso, ya que yo no habría podido realizarlo nunca por mi carencia de certificados escolares, ya no de secundaria sino ni siquiera de primaria. . . Venía yo, muchacho de diecisiete años, sin ninguna ayuda y con tres pesos que me sobraron de la liquidación de mis muebles allá en Zapotlán: vendí los objetos que yo poseía, la máquina de escribir, la escopeta de retrocarga y con eso llegué a México, pero tuve la fortuna de que Fernando Wagner —que entonces era un hombre de treinta años, lleno de entusiasmo, de animación y de fuerza— tenía una escuela de teatro de la cual era profesor único, luego agregó dos personas que lo ayudaron. Allí tuve todos los días práctica teatral; llegué

del pueblo lleno de sonsonetes, al decir versos; lleno de muletillas de lo más elemental al hacer mis escenas de teatro. Pero muy pronto logré mejorarme y en un año recitar correctamente los versos y logré también algunas actuaciones que todavía me satisface recordar. Después de él vinieron Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli; más bien, primero Usigli y luego me envió al grupo de Xavier Villaurrutia, que era el de Trabajadores del Sindicato de Electricistas, que estaba por las calles de Venustiano Carranza. Allí traté a Xavier Villaurrutia, a César Moro, a Agustín Lazo y poníamos nuestras piecitas en el Teatro de Orientación, que estaba o está en el edificio de la Secretaría de Educación Pública, por Argentina. Tuvimos la experiencia atroz de que se estrenaran las piezas con media docena de personas por público; los que tenían parientes o algunos amigos, los llevaban, pero los demás, que no teníamos conocidos, no conseguíamos a quien llevar. Entonces dábamos nuestras representaciones en privado. Era una experiencia melancólica, pero de gran sentido para nosotros; por eso es que en el año de 1937 también me tocó, por un azar curioso, aparecer en el Teatro Hidalgo.

La primera farsa que escribí fue "La sombra de la sombra", con mis dos amigos como personajes. Era una broma basada en la lectura de una obra de teatro escrita por Max Herrera. Entonces ya empieza un juego curioso. Yo no había leído, lo confieso, aunque tenía edad suficiente para haberlo hecho, *Hamlet*, ni conocía esos juegos que ahora están tan de moda ya dentro del teatro, y que han estado de moda siempre. Aparte de Shakespeare; Pirandello, Marcel Lachard han hecho esta clase de juegos. Entonces, mi primera pieza se trataba de eso: de una mujer. De "La sombra de la sombra" sólo conservo fragmentariamente unas escenas. Es otro anuncio de lo que iba a formar parte de lo que hago. Había cosas muy desagradables. Es algo que no acabo todavía de averiguar: por qué yo, siendo entonces un muchacho formado dentro de una moral tan estricta y conservando hasta la fecha una raigambre de moral católica muy acentuada, escribo completamente atroz al tratar temas francamente escabrosos y a veces maltrato las cosas que yo más amo y venero en la vida, como maltrato a la mujer en los textos en prosa y también en las farsas; en fin, cosas que yo no me explico y que si me las explicara todas no tendrían sentido. Entonces me vi obligado en una etapa moralizante de mi juventud a destruir las partes de estas cosas que a mí me dolían más. Después de "La sombra de la som-

bra" escribí una farsita que se puede sostener si la corrigiera, cuyo tema no puedo ni siquiera esbozar porque también es escabroso, sobre todo el principio: es atroz y sólo después se resuelve de una manera muy, digamos noble. Porque eso está basado en cierta experiencia juvenil de lo que era la ciudad de México en algunas de sus zonas. A mí me tocó todavía estar aquí cuando había grandes sectores de la ciudad dedicados a la prostitución, se llamaban las zonas rojas. Y había enormes conjuntos de accesorias que los llamaban así: cuartitos redondos, y caminaba uno cuadras y cuadras llenas de esas accesorias. La piececita esta se desarrolla en una de estas accesorias. No vi la obra *Maya*, que era muy célebre en aquel tiempo, parece que su autor era Simón de Antillón; fue una obra de escándalo en aquel tiempo, pero algo debe haber llegado a mí por alguna referencia, hecha oralmente, de algún amigo. El caso es que mi segunda farsa, ya representable en aquel tiempo y publicable, se trabó, pues, en ese medio. Y la mujer que aparece allí realmente es una mujer extraordinaria y completamente absurda y magnífica. La obra se llama "Rojo y negro", acababa yo de leer *El rojo y el negro* de Stendhal y me impresionó muchísimo, tanto que había un Julián Sorel en la pieza. Y la muchacha de la obra había leído también el libro en su pueblo. Es una muchacha de provincia, muy buena, muy auténtica, que queda huérfana (huérfana de padre, porque la madre no la cuidó nunca). Vivía con su padre que era un hombre dado a las letras en el pueblo. Pero a ella no la veían con buenos ojos los familiares del padre por su origen, que no era claro y la madre había abandonado la casa y era una mujer que no correspondía a la clase media del padre. Y entonces ya nada le queda en el pueblo, cuando el padre muere ella liquida allí la casita, algún mobiliario y viene a México, a estudiar; pero se encuentra con que ella no puede estudiar y trabajar al mismo tiempo y toma una decisión. Ella había leído mucho, su padre se molestaba de que leyera libros desde edad temprana, pero ella los leía: leyó a escondidas sin contar con el consentimiento del padre. Entonces esta mujer decide ejercer la prostitución pública durante diez años. Llega a México de veinte años de edad. Había hecho hasta la secundaria. Entonces resulta que viene a México y dice no, pues yo tengo que vivir de alguna manera y se convierte en una mujer insana, pero falsamente, porque ella lleva una vida completamente higiénica y moral ya que en esa época la prostitución era legal y estaba controlada por el Estado. La muchacha se compra ropa adecuada, alquila

la accesoria, la amuebla debidamente y, sin dar a más, digamos que rinde su virtud a un desconocido, pero aparentemente. Y cuando un muchacho —porque para esto aparecen allí mis dos amigos, uno de ellos muere al principio de la comedia, y entonces aquel con quien se desarrolla la pieza es Carlos Villegas, así se llamaba aquel amigo y conserva en la obra su nombre de Carlos—, este muchacho que se supone en la pieza que era pintor (aunque Carlos era escritor, pero, no, perdón; pintaba Carlos Villegas, no sé que ha sido de él, hace tantos tantos años que no lo he visto); entonces el muchacho este percibe en aquella mujer algo que está más allá de la apariencia y ella se niega a develarse. En fin, todo va y llega una especie así de choque, en que se conoce la vida de esta mujer; se maneja el tema de cuantos hombres se interesan por una mujer de esta condición y el muchacho decide que ella cuente por qué y cómo vino a dar en esto. Ella se enfurece y dice que es la misma pregunta de siempre y que lo que ella vende no son precisamente historias. Todo esto es muy sarcástico. Pero finalmente, al ver que este muchacho está en una situación casi angustiada y que él descubre un libro debajo de la almohada, que es *Las flores del mal*, de Baudelaire, pero en francés. . . El estaba hablando de poesía y recitando versos para ponerse en una situación muy especial. Ese muchacho es de ese cierto tipo de nuestra juventud, todavía actual; un muchacho así extraordinario, un muchacho descontento de la vida, que busca el milagro de satisfacciones de orden distinto y que no acepta ir a visitar a una mujer en esas condiciones comerciales. Sólo gracias al atractivo de esta mujer acepta hacerlo. Entonces él empieza a recitar como para impresionarla. Y cuando al descubrir el libro de *Las flores del mal*, ella le pregunta si conoce el francés, él confiesa que no. Entonces no me vengas a hablar de poesías, le dice. Sigue la cosa en un plan completamente, pues, en que la conducta de esta mujer llega a proporciones monstruosas: resulta que es una escritora, que ha escrito teatro, novela, cuentos y una obra sobre cultura e higiene femenina. Y tiene a su cargo el Consultorio Sentimental de una revista importante —los consultorios sentimentales eran en aquel tiempo sencillamente la sensación. La mujer está a punto de hacer su tesis porque ha realizado todos sus estudios en la universidad y está en el último año, de salida. Naturalmente, Sorel no quiere esperar el año que falta. Ella tiene un edificio de departamentos, hecho con sus economías; ha viajado, ha adquirido cierta cultura extraordinaria y vive bien. Es pues una mujer emancipada

y libre; aquí tomo el tema de la liberación femenina que, como ustedes saben, siempre me ha preocupado mucho. Resulta que el muchacho este se enamora perdidamente, violentamente de la mujer. Pero ella tiene una actitud muy curiosa que es el eje de la pieza. Ella es una mujer que no pierde su tiempo y no está dispuesta a perderlo, y cuando llega este muchacho a hablarle de literatura, de pintura y de música en plan así de joven iluminado, ella se molesta: Aquí nomás, dice, a lo que veniste. Nada de historias ni de tonterías. Y él: yo necesito sentirte muy cerca, necesito comprenderte; yo no soy un hombre vulgar que venga nomás por esto. Y ella lo va presionando, presionando, presionando. Pero en cuanto surge la conversación profunda se opera una separación. Entonces, en cuanto el chico se enamora por el atractivo absurdo de esta mujer, en ese medio miserable en el que la ha encontrado, él se enamora y empieza entonces a acercarse a ella de una manera muy amorosa. Y naturalmente provoca una actitud de rechazo total. Intenta darle un beso pero ella se ofende totalmente y él se queda en un desamparo absoluto: la mujer que era suya mediante una paga se le vuelve imposible porque él incurrió en la espiritualidad, en el sentimentalismo y finalmente en el amor. Cae en un estado de desesperación en el que se va a suicidar, eres la mujer más maravillosa del mundo, y por aquí y por allá. La cosa resulta bastante cómica porque ella ha manifestado que tiene una pequeña fortuna y que no recibe sino a personas que ella acepta y que además tiene un sistema de abonados con el cual de hecho se sostiene. Le ofrece una tarjeta a él, pero naturalmente no puede pagar. El hizo un gran esfuerzo para reunir la pequeña suma de aquel entonces, su amigo le tiene que dar el dinero que él llevaba para completar la petición de esta mujer que es inflexible en su tarifa. Entonces resulta que ella, a su vez, ya en un momento en que se vuelve absolutamente maternal, comete un error al ofenderse después de la exposición de su vida, y en una conversión casi digamos cultural abandona completamente su actitud. La mujer tiene tres actitudes: 1) una falsa de lo que aparenta ser; 2) una auténtica de lo que es, y en ésta, incluida otra falsa que es un rechazo; y 3) la mujer que cede pero que cede a una instancia de tipo maternal. ¿Cuándo te casas conmigo? Ahora mismo, ésta será nuestra noche de bodas y apaga la luz del cuarto. Vuelve la situación al origen que yo. Esta obra está llena de elementos grotescos. Aparece en esta obra una fuerte tendencia a tratar de manera sarcástica estos temas. Esta obra, escrita cuando yo tenía

veintiún años, sólo la conocieron mis dos amigos; se presta para un teatro juvenil dándole una aderezada; es otra vez un choteo y aparecen ideas que en mí han sido capitales, como dije. Naturalmente, que no son ideas originales; por eso ya no me gusta leer libros. Después de hablar durante mucho tiempo de estas cosas encuentro que hay miles de autores que me han precedido, no nada más en esto sino en todo. Usted imagínese, cuando un autor joven, un hombre maduro o un viejo se ponen a escribir están precedidos ya por series de poetas, de novelistas, de dramaturgos. . . Ahora me gusta leer muy poco porque mientras mejores autores leo se me aumenta el desaliento. Y pierdo lo que me queda de ingenuidad, que tanto cuido yo mi ingenuidad para poder seguir escribiendo aunque sea tonterías. Si pierdo mi ingenuidad ya no seré capaz de aprender ya nada. Ahora, la idea de la prostituta como mujer que se ha liberado al dar ese paso fenomenal de salirse de las normas sociales; la mujer adquiere una independencia extraordinaria aunque parezca una dependencia atroz —y lo es en muchos sentidos, pero por otro lado es una mujer liberada que llega incluso a pagarse su hombre. El macho, el cinturita, es sencillamente un producto extraordinario, es el hombre al que la mujer paga, sostiene, viste, le da incluso para sus gustos y para sus vicios. Entonces, la mujer se va al otro lado del medio, llega a una independencia y vive al margen de su esclavitud. Es muy curioso cómo la infamia de venderse, de traficar con su persona tiene una contrapartida muy importante. Desgraciadamente, todo esto se desarrolla en un medio adverso y es un símbolo de este medio; es un símbolo como el de la mujer estéril que apoya como un puntal los muros del hogar y de la familia. Y la estéril se divide a su vez en dos: la estéril por soltería, sobre todo la estéril de sociedades pasadas que no terminan todavía de pasar y la estéril mística: la mujer que unida al yugo religioso consagra su pureza, y que también es un subproducto atroz de la civilización y de la sociedad tan mal constituida. Hay sobre ello todavía un tercer tipo que es muy importante aunque excepcional: la bruja, la mujer que abandona el culto adámico o cívico-afolíneo de las divinidades masculinas y se consagra al culto del diablo. Es decir, al no ser admitida como sacerdotiza ni oficiante, y al negársela una relación directa con Dios, la mujer pacta con el diablo. Entonces la bruja es la otra deformación trágica de la mujer. Fíjense que toda mujer tiene algo de bruja, hay cierta brujería en su trato y en sus actitudes personales: el hecho de decorarse, de tener y cultivar

un misterio, hasta incluso en ciertas actitudes del pudor. Y la mujer joven tiene mucho de diabólica, de demoníaca: la mujer fatal, la mujer que puede provocar una pasión que lleve a la muerte, a la desgracia total. Esa mujer está imantada del prestigio del misterio y nosotros lo hemos cultivado. Incluso dentro del concepto de brujería podríamos incluir mucho a la actriz: es la oficiante de un culto que no le estaba originariamente permitido. Entonces ciertas estrellas, ciertas vedettes hacen un tipo de brujería. Piensen ustedes en una Brigitte Bardot: ese fatalismo, ese placer que es una trampa mortal. Bueno, todo esto para decirles que en lo primero que escribí ya estaba germinando la idea que parece señorear mi espíritu, y es este tipo de problemas.

La tercera farsa se llamaba "Tierras de Dios" y fíjense que no me gustaba entonces y me gusta ahora. Era un verdadero vodevil que se desarrollaba en el cielo y que tiene una actualidad muy curiosa treinta años después, porque hay una junta de representantes de todos los planetas. Los ha convocado Dios porque ha decidido suprimir por anticuado el Sistema Solar y hacerlo más moderno. También decidió hacer un nuevo infierno con nuevos sistemas de calefacción, un infierno prodigioso; pero mientras hacía el nuevo infierno dividió el cielo en dos partes, porque el cielo está muy despoblado con respecto al infierno, a fin de hacer de un lado un infierno provisional. Entonces lo dividió con un muro. Precisamente el escenario es una especie de café al aire libre, con el muro y un árbol plantado que es el árbol del bien y del mal, que van a verlo los turistas porque empieza la obra con la llegada de unos turistas norteamericanos que se habían ido a las cataratas del Niágara con todo y automóvil. Hay una escalera que es importante para la pieza, está apoyada en el arbolito y permite la transgresión a la frontera entre bien y mal. Entonces, esta pieza es la reunión de los representantes de todos los planetas para que Dios no apague el sol y se muera la gente de frío. El representante de Marte es un muchacho joven y muy agradable que se llama curiosamente Martín y se ha enamorado de una mujer que se llama Estrella, ella es de la tierra y él de Marte. Todo el asunto está en que él trata de impedir que se acabe el mundo, porque sabe que si se acaba un señor que se llama ya no me acuerdo cómo, que es el marido de Estrella en la tierra, aparecerá inmediatamente en el cielo porque es un hombre magnífico y muy bueno; desde que murió su mujer ha vivido castamente su viudez. Es ya un hombre viejo y virtuosísimo. Martín lucha, pues, para que Dios no apa-

gue el sol y, dice: esto dure por lo menos hasta que tu marido muera de muerte natural y no termine mañana mismo porque Dios apague el sol esta noche. El drama es otra vez de tipo vodevil. Llega un momento en que cada representante habla, es una reunión como las de la ONU, donde se ofenden unos a otros. ¿Cómo va usted a destruir esto, le dicen a Dios, con todo lo que hemos hecho en Neptuno: hemos hecho unos anillos que son la admiración del universo? Otro dice: a éste ya se le subieron los anillos de Neptuno a la cabeza y como son de humo. . . No no son de humo, responde; pero yo no les puedo decir de qué eran porque es un secreto, chistes de carpa, lamentables. A mí me gusta a veces la sal gruesa, me ha gustado toda la vida. Y hay un momento en que le toca intervenir a Martín —el de Marte— y hace una defensa más que vehemente hasta de la tierra. Y esta mujer, Estrella, que ha ido allí a meterse en una de las mesitas alejadas para ver el resultado porque está en expectación y no se puede quedar sola, de pronto grita: ¡Bravo Martín! Y allí cambia toda la pieza porque Dios pregunta con una voz imponente: ¿Quién es esa señora y qué hace allí? ¿Qué quién es esa señora? ¿Quién la llamó? Martín entonces hace un discurso muy patético, se levanta y dice: La señora viene conmigo. Y Dios le pregunta: Perdona usted, ¿la señora es su esposa? Y él dice, pues. . . Y se arma una discusión entre los representantes, se contestan muy tremendo y se dicen hasta lo que no. Dios suspende toda la asamblea, váyanse, les dice a todos, antes de que lleguen a extremos peligrosos. Pero les dice a Martín y a Estrella: ustedes se quedan, ustedes tienen un problema y a mí me encanta resolver problemas, así que vamos a hablar. Se quedan los dos y Dios, y terminan confesándose todo. ¿Pero cómo es posible que usted esté haciendo esto en el cielo? Con un hombre tan bueno como el que tiene usted en la tierra. . . ¿Cómo está usted haciendo semejantes cosas, profanando el cielo, pero cómo es posible. . .? Y entonces Dios dice: ¡Que se muera Fernández, pero ya, que venga en este momento! Y ellos le piden que les permita despedirse. A ver, despídanse ustedes, dice. Pero déjenos solos, le contestan, sálgase usted un momento para que nos podamos despedir. Y Dios, muy ofendido por semejante petición, desde luego que los dejó, contesta y se sale. Entonces, cuando Dios se sale, ellos tienen una escena tipo *Romeo y Julieta*; ¿te acuerdas cuando nos conocimos? Tú llevabas tu vestido azul. . . , etcétera. Y dicen que nunca hay manera de evitar el amor, y menos Dios, que es amor. Una serie de blasfemias por el esti-

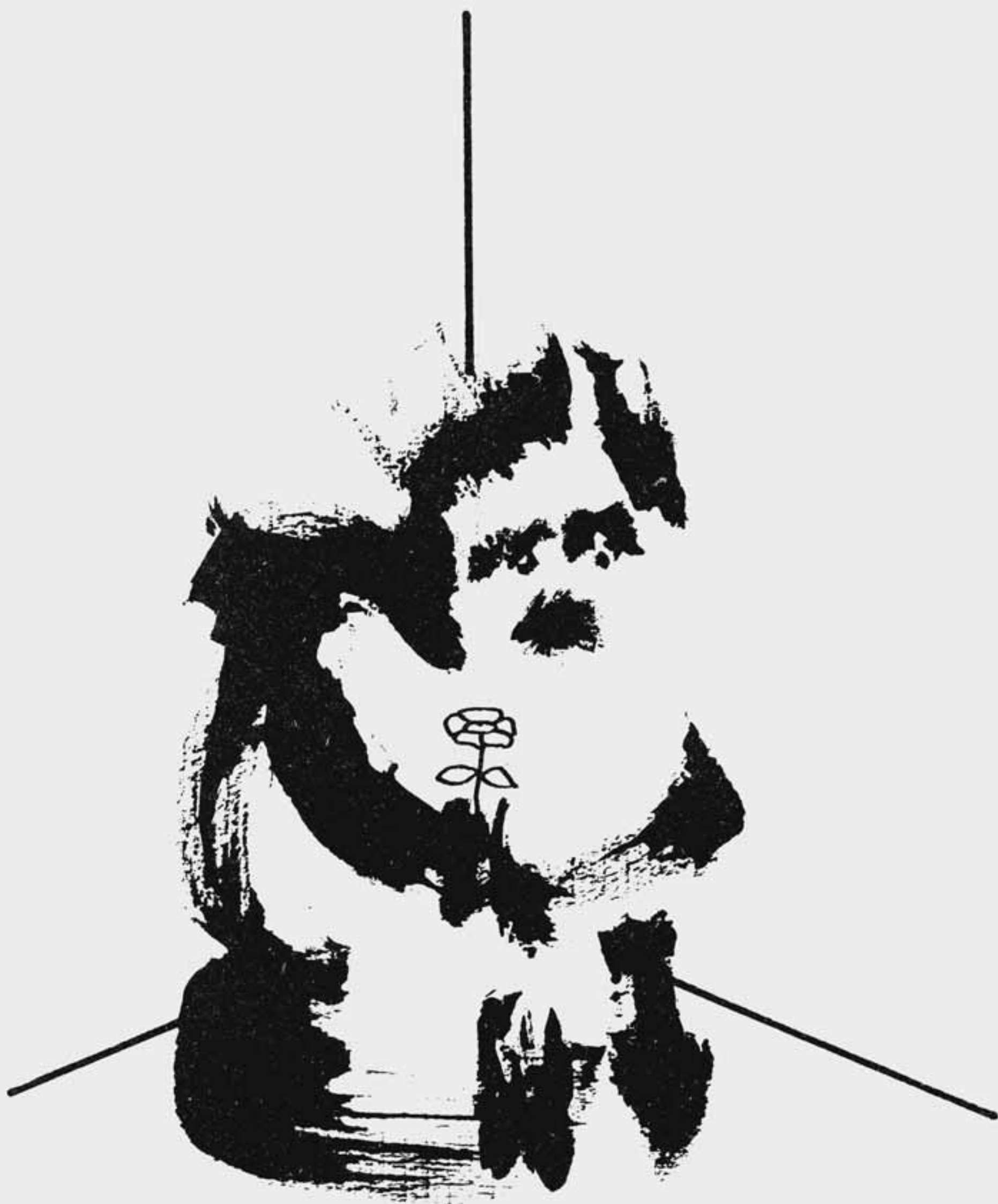
lo. (*En la grabación se oyen pasos fuertes y gritos de mujer.*) Oye, ¿por qué haces tanto ruido? Como si estuvieras sola en la casa. Cierra esa puerta. Digo, hablas con una voz tan alta y caminas con unos pasos tan violentos que podías poner un poco más así de... Ser un poco más hada. A toda la mujer le conviene ser un poco hada, así, caminar casi sin tocar el suelo, que nos dejen a los hombres el pisar fuerte...

—Pero yo soy bruja, dice la mujer.

—Como bruja deberías andar siquiera a un palmo del suelo, ¿verdad? Bueno, ya al final de esto, todo lo cortan, es nada más como para iluminarme. Entonces resulta que se le ocurre a Martín decir: Mira, ahorita, aprovechando que estamos solos y que está la escalera junto al árbol, tú y yo nos vamos al infierno. Allí nadie nos puede separar, allí estamos ya juntos, como Francesca y Paolo. El infierno se va a transformar en cielo para ser nuestro paraíso. Cosas así, burdamente elementales. Mira, dice ella, yo te quiero mucho pero no sé qué efecto pueda tener yo sobre las llamas del infierno. Esta es la prueba que tú me puedes dar de si me quieres o no, pues si no me quieres en realidad, pues, más vale separarnos. Y fíjate que ya está Fernández, y o te quedas con él en el cielo o conmigo en el infierno. Y a la imagen de su marido: no, dice, pues vámonos al infierno. En el momento en que están saltando la barda llega Dios: ¿Cómo es posi-

ble que dejen el cielo por el infierno? ¿Cómo es posible que me hagan esto a mí? Entonces dice ella: No, mire, en realidad a usted lo queremos mucho, pero no podemos separarnos. Y ocurre allí la tremenda escena del marido de todos los vodeviles. El marido tonto, virtuoso, con una especie de ternura insoportable, que se pone a contar toda la historia de su viudez y le platica a su esposa que estuvo a punto de casarse. ¿Y con quién te ibas a casar? Y él menciona a una amiga de ella. ¡Cómo es posible —se enfurece la mujer—: con *ella*! Y Dios no quiere problemas. Tengo nuevos mundos en qué pensar, dice, tengo tantas cosas que hacer. Le da a Fernández una especie de gerencia en alguno de los lugares nuevos, pues llega al cielo ya hombre viejo, de cerca de cincuenta años y acepta retirarse y no interferir con Martín y Estrella. Esta farsa es francamente mala y no serviría ni para el más miserable de los vodeviles. Lo que me importa es que vuelve a manejarse el problema de la relación entre el hombre y la mujer.

La cuarta farsa, que empecé a escribir por entonces y que terminé treinta años después, es "Tercera llamada" que aparece en mi libro *Palindroma*. Lo que sí quiero recalcar es que comencé como actor, primero infantil y luego juvenil, y luego dejé el teatro de manera radical cuando fui a estudiar teatro a París, aunque he vuelto a actuar algunas veces.



Hinkelgo-71

Juegos de Polichinela

Ilse Heckel / Facultad de Filosofía y Letras

PERSONAJES

Muchacho
Muñeco polichinela
Mujer de rojo
Mujer de verde
Mujer de azul

Situación: Un lago oscuro. Fondo de luz verde oscura. Noche. Una fogata al frente. Las llamas se reflejan en el agua. Junto a la fogata, un muchacho con la cara vuelta a la lumbre. Tiene la cara como resquemada y rojiza por las llamas que están muy cerca.

El escenario se va iluminando muy débilmente mientras se escucha el siguiente:

Madrigalesco

Miel de la noche, tus pupilas verdes atmósferas abren,
nostalgias salen del fondo tranquilo de un lago;
fragor de alto silencio combate en tus labios;
hiere a la piel incauta, doliente,
la sierpe dorada de hondo color
que arrastrándose por el humo ardiente
enclaustra en bóvedas pétreas los males,
las temibles cárceles enturbiadas,
tibias tumescencias van las palabras
y vienen ardientes con falso albor.
Un fondo de frutos dulces se pierde,
los tristes cuentos del ayer de pecado
son suma y quintaesencia
de todo desesperante silencio,
de toda la carne calcinada, de
aquellos rostros puestos ante el fuego;
y toda lumbre viva, apresada
en los mil llanos de campos pajizos,
que creen en mí y, a tu rara siega,
enigma callado, se alzan enhiestos
—mar endurecido de espiga perdida—,
encerrada en el cáliz curvo de una flor.

MUCHACHO. (*Al muñeco polichinela, que entra.*) Tú eres el único que entiende este juego. (*Atiza la lumbre.*) El único que ha entendido siempre estos juegos.

MUÑECO. (*Se inclina sobre la superficie del agua mirándose como en un espejo.*) ¿Así?

MUCHACHO. En febrero, el mes rojo, jugábamos a los mudos. ¿Te acuerdas cómo se enojaban las personas grandes? Te sentaba sobre mi hombro como un changuito malcriado y te agarrabas de mi oreja. (*Pensativo.*) Se me hizo cuadrada de los jalones que le diste. Estabas tan divertido. . . Nos decían. . . (*Aparece por el fondo la Mujer de rojo.*)

MUJER DE ROJO. ¿Cómo te llamas, niño? A ver tus ojos.

MUCHACHO. Pero yo la miraba con mucho asombro, paseaba los ojos por su pelo y por sus pies descalzos, contaba todos los botones de su vestido, de abajo arriba, y no enseñaba un solo diente.

MUÑECO. Sí. (*Se sacude de risa.*) Luego ¿cómo fue?

MUCHACHO. (*Riendo.*) Luego me decía muy triste.

MUJER DE ROJO. Lindo muchacho, pobrecito, ¿no tienes nombre? Para decirte por tu nombre, para darte naranjas frescas de mis árboles, ¿no las conoces?

MUÑECO. (*Hace un movimiento para arrojar una pelota hacia el muchacho.*) ¿Que bonito!

MUCHACHO. ¿Se las arrojamos contra las corvas!

MUJER DE ROJO. Ay, ay, niño, me lastimas; las naranjas se comen, no se arrojan, niño. ¿No las desperdicias!

MUCHACHO. (*Pensativo.*) Le quería pedir perdón, lloraba tanto; pero como jugábamos al mudo, ¿cómo lo iba a hacer? Me detuvo de su falda y la miré a la cara, y luego me sonrió con dulzura.

MUJER DE ROJO. ¿Lo sientes mucho, di? (*El Muñeco y el Muchacho se miran y hacen señal de silencio con el dedo en la boca.*) ¿No me dices por qué hiciste eso, niño?

MUÑECO. ¿Zas! (*Hace una carrerita cómica a la margen del lago y se tira al suelo hacia atrás, quedando sentado.*)

MUCHACHO. Luego, en el verde agosto jugábamos a los sordos, cuando fuimos a la feria aquella. Tronaban los cohetes más fuertes y nosotros nada oíamos.

MUÑECO. (*Tirado sobre el vientre en actitud de plácida meditación.*) Sólo veíamos los colores, y cómo los demás podían oír los tronidos.

MUCHACHO. Y, cuando nos querían llevar a casa. (*Se levanta alegre y da unos nasos.*)

MUJER DE VERDE. Ven, muchacho, es hora de irse, hora de dormir.

MUCHACHO. (*Sigue atizando la lumbre, echa grandes ramas secas que chisporrotean.*) Dije: ¿Qué bonita tarde. . . , mira el sol! ¿Una pitaya roja! . . . ¿Tendra mucho jugo?

MUJER DE VERDE. Muchacho, ¿no regresas a casa? Nos gana la noche y no encontraremos el camino corto del campo.

MUCHACHO. (*Extiende el brazo y gira sobre su propio eje con la mirada fija. En un movimiento brusco parece haber atrapado una mosca.*) ¿Una mosca, una mosca!

MUÑECO. Un trompo, nuestro trompo; baila trompo. . . (*Lo arroja. Cae y gira.*)

MUJER DE VERDE. (*Angustiada.*)! Niño, niñooooo!

MUCHACHO. Mira, mi trompo nuevo, cómo corre, ahora. Ya se cayó.

MUJER DE VERDE. (*Desesperada.*) Ay, niño, ya nos perdimos.

MUCHACHO. Y nos perdimos. . . Así fue como tuviste la idea de jugar al ciego. En el noviembre azul éramos ciegos. (*Tiende las manos hacia la lumbre. El Muñeco sacude las manos como quien se quema.*) Sí, de ciego te quemaste, pero yo no toqué más que el humo, eso no quema, ahoga un poco, hace llorar y duelen los ojos con esas lágrimas, ¿sabes?

MUJER DE AZUL. Ay, que se quema el campo, se pierde la cosecha. . . , ¡corran, ayuden! Este niño quemó el campo todo. (*Sale.*)

MUCHACHO. (*Como atontado y en voz baja.*) No salió tan bien este juego del ciego, mejor hubiéramos caminado ciegos por el bosque, adivinando los árboles y todas las plantas por sus olores. . . : el musgo fresco sobre las piedras, las fru-

titas de los eucaliptos. (*Con reproche.*) Después la gente se espantó por el campo encendido y nos quiso llevar con el gendarme.

MUÑECO. Nos hemos escapado, aquí estamos de nuevo. (*Tira ruedas de paradas de mano. Aparecen las tres mujeres.*)

MUJER DE AZUL. Se quemó el campo, tenemos que sembrar y ya no hay semilla.

MUJER DE VERDE. Quedó una flor.

MUJER DE ROJO. Tírala al aire, al agua.

MUCHACHO. (*Feliz*) Tengo una pequeña hoguera, ésa no corre al campo; una hoguera que no quema. (*El Muñeco se ha inclinado a mirar fascinado los reflejos de las llamas en el agua, pierde el equilibrio y cae dentro.*) No, no, no te vayas, quiero jugar, quiero. . . , no. . . , no, no, no. . . (*Solloza.*)

