UN POEMA DE TU FU

por Octavio Paz

A Wei Pa y a Jaime García Terrés

Hace más de treinta años traduje varios poemas de Tu Fu, entre ellos éste que ahora ofrezco en una nueva versión. Recogí esos entretenimientos en *Versiones y diversiones* (1974). En esta nueva tentativa he tenido como único guía a David Hawkes y a su libro *A little primer of Tu Fu*. Publicado por Oxford University Press en 1967, sigue siendo insustituible para todo aquel que quiera acercarse a la obra del gran poeta chino. El libro de Hawkes contiene sólo treinta y cinco poemas de Tu Fu pero el cuidado inteligente que presta a cada texto vale más que una copiosa antología: cada poema aparece en caracteres chinos, acompañado de una transliteración (sistema Pin-yin), que da una idea de la música del verso; después, una nota sobre el título y el tema del poema, seguido de otra sobre su forma (metro, rima, estrofas); a continuación, una traducción literal (*crib*) y una exégesis; al fin, una versión en prosa. El defecto del nuevo sistema de transliteración es que vuelve irreconocibles muchos nombres propios muy conocidos: Li Po se transforma en Li Bai, el gran emperador Kiangsi en Jian-xi, Tao en Dao, el poeta favorito de Waley, Po Chü-i, en Bai Ju-yi, el gran T'ao Ch'ien en Tao Qian y así sucesivamente. Naturalmente yo escribo Tu Fu y no, como quieren las nuevas reglas, Du Fu.

El título del poema es Zeng Wei Ba chu-shi. La primera palabra, Zeng, significa: dedicado a. Wei es el apellido del amigo de Tu Fu y Ba (Pa) es ocho. El poema está dedicado a Wei, octavo de su nombre. Como quien dice: A Wei el octavo. O más bien: A Octavio Wei. El término chu-shi significa recluso pero no designa a un ermitaño o anacoreta sino a un caballero —un letrado— que vive en el campo, en algún lugar tranquilo y hermoso, lejos de la corte y de los negocios del mundo. Pensemos en las villas de la Antigüedad, en el poeta y filósofo Filodemo en las cercanías de Nápoles o en la quinta de Horacio en la campiña romana. Tu Fu escribió el poema probablemente en 759, durante su visita, en misión oficial, como funcionario del Departamento provincial de Educación, a la prefectura de Hua-Chou. El letrado Wei Pa vivía en esa región y Tu Fu tuvo entonces ocasión de volver a ver a su amigo y pasar una noche o dos en su casa de campo.

El poema, escrito en un metro de cinco sílabas, está compuesto por doce disticos. Este tipo de poema pertenece al llamado Viejo Estilo (Ku-shih) y se parece, por la rima única en verso par, a nuestros romances y corridos. En la segunda línea del poema se cita a las constelaciones Shen y Shang; son estrellas en Orión y Escorpión que nunca pueden verse al mismo tiempo: unas salen cuando las otras se ponen. El poema es límpido y su tema familiar: la visita a un amigo al que no se ha visto durante muchos años. En un verso se menciona a "las cebollas cortadas en la lluvia nocturna". Es un proverbio que alude a una anécdota: un letrado sale una noche lluviosa a cortar en su huerto cebollas y otras legumbres para hacer la sopa de un visitante inopinado. Por último, renuncié a la rima pero no a la métrica: utilicé versos de catorce sílabas. En cambio, procuré preservar dos de las características del poema: el número de disticos y versos (doce y veinticuatro) y, sobre todo, el paralelismo, recurso central de la poesía china y al que varios traductores ilustres, como Pound y Waley, no le prestaron la atención debida.

He dedicado mi traducción al poeta y letrado Jaime García Terrés. Nos vemos poco pero no porque, como en el poema de Tu Fu, nos separen altas montañas y leguas de distancia; los dos vivimos en la ciudad de México, inmenso hormiguero que nos ha convertido a todos en reclusos, separados de nuestros amigos por los embotellamientos de tránsito, el ruido, el "polumo" y el desorden. Durante nuestros raros encuentros conversamos y bebemos, no en copas de jade o de cuerno de rinoceronte como los cortesanos chinos, sino en vasos de vidrio. Tenemos opiniones distintas

sobre la naturaleza del Cielo y sobre la marcha incierta de los hombres sobre la Tierra pero nos gustan los mismos poetas. Esto es bastante. Hablamos de las diez mil cosas que han hecho este universo y de algunas de las que forman los otros. Bebemos sin emborracharnos, salvo de palabras.

Colofón: los rinocerontes y las damas

Este poema de Tu Fu ha sido traducido muchas veces, sobre todo al inglés. Entre los traductores está el poeta Kenneth Rexroth. Releí su versión y me intrigó la forma en que traduce el pasaje en que los dos amigos apuran de un tirón diez copas de vino: "we drink ten toasts rapidly from the rhinoceros horn cups". En el original no aparecen esas copas de rinoceronte; probablemente Rexroth las mencionó para darle un poco de color de época al poema. Para saber si realmente eran de uso corriente en la China del siglo VIII consulté el curioso libro de Edward H. Schafer: *The Golden Peaches of Samarkand* (A Study of T'ang Exotics, 1963). En el capítulo dedicado a los rinocerontes encontré que las copas en cuestión eran más bien pequeñas. No está claro si servían para beber vino en los banquetes o si tenían solamente usos mágicos y medicinales. De cualquier modo, los cuernos de rinoceronte eran artículos de importación raros y costosos; sólo los muy ricos y los altos funcionarios de la corte imperial y sus allegados podían poseer esos objetos preciosos. No es fácil que Wei Pa tuviese en su casa esa clase de copas. Los rinocerontes —mejor dicho: sus despojos— venían de Anam y de la India pero también de Africa. La corte T'ang era inmensamente rica, como la Roma del apogeo imperial, cuyo lujo provocaba la cólera del poeta Juvenal. Schafer atribuye la casi extinción de los rinocerontes en Indochina al comercio de exportación con los T'ang.

En otro poema de Tu Fu, también estudiado por Hawkes, la *Balada de las damas hermosas* (Lí-rin xing), aparecen de nuevo los cuernos de rinoceronte. El poema es una pieza cortesana: la descripción de un banquete en el palacio imperial al que asisten la joven emperatriz Yang Kueifei, sus hermanas y otras señoras. Tu Fu las nombra sin nombrarlas, llamándolas "el linaje de la Señora de la Cortina de Nubes y de la Cámara de la Flor de Pimienta". O sea: la parentela de la emperatriz. Una familia de advenedizos intrigantes y corrompidos. Tu Fu menciona algunos de los platos que les sirven, tales como carne rosa de joroba de camello y pescados de carnes blancas como nieve. Enseguida dice que las elegantes señoras cortan esos manjares con cuchillos provistos de campanilla de jade y se llevan a la boca, con displicencia, algunos pedazos en palillos de cuerno de rinoceronte.

¿Esos palillos eran únicamente objetos de lujo? Entre las propiedades del cuerno de rinoceronte estaba la de ser poderoso antídoto. Tal vez las damas los usaban en las ceremonias oficiales para detectar algún veneno o para neutralizarlo. El cuerno de rinoceronte, molido en polvo, se bebía en pequeñas cantidades; en forma de placa se llevaba en el pecho como un talismán o un escapulario. Era general la creencia en los poderes afrodisíacos y restauradores del polvo de cuerno de rinoceronte. Formaba parte de la medicina mágica taoísta. El emperador reinante, Hsüan Tsung, era un devoto taoísta y pretendía descender del fundador de la doctrina, Lao Tzu. Estaba casado con una mujer hermosa y más joven que él (había sido concubina de uno de sus hijos antes de ocupar su lecho) y era natural que se interesase en la magia erótica. También, como muchos emperadores y notables, en los elixires de inmortalidad que prometían los magos taoístas.

Los cuernos de rinoceronte eran doblemente apreciados: primero, por sus virtudes curativas y afrodisíacas; en seguida, como materia preciosa. Se les estimaba como al marfil, el ja-

AL LETRADO WEI PA

A Jaime García Terrés

Arriba Shen y Shang giran sin encontrarse:
como las dos estrellas pasamos nuestras vidas.
Noche de noches, larga y nuestra, sea esta noche:
nos alumbra la mansa luz de la misma lámpara.
Miro tus sienes, miras las mías: ya cenizas.
Los años de los hombres son rápidos y pocos.
Brotan nombres amigos: la mitad son espectros.
La pena es alevosa: quema y hiela la entraña.
Veinte años anduve por el mundo inconstante;
ahora, sin pensarlo, subo tus escaleras.
Cuando nos separamos eras aún soltero;
hoy me rodea un vivo círculo risueño.
Todos, ante el antiguo amigo de su padre,
se aguzan en preguntas: ¿de dónde, cuándo, a dónde?
Preguntas y respuestas brillan y se disipan:
tus hijos han traído los cántaros de vino,
arroz inmaculado, mijo color de sol
y cebollas cortadas en la lluvia nocturna.
Hay que regar, me dices, con vino nuestro encuentro.
Sin respirar bebemos las copas rebosantes
diez veces y otras diez y no nos dobla el vino.
Nuestra amistad lo vence: es un alcohol más fuerte.
Mañana, entre nosotros —altas, infranqueables—
se alzarán las montañas. Y el tráfago del mundo.

de, el nácar y las perlas. Además de copas y palillos, se hacían cajas, hebillas de cinturón, placas y otros ornamentos. Entre los presentes que en una ocasión ofreció la pareja imperial, Hsüan Tsung y Yang Kuei-fei, a su protegido, el general An Lu-shan, se encontraban cucharas y palillos de cuerno de rinoceronte. An Lu-shan era un bárbaro, un extranjero. Era mitad persa y mitad turco; su nombre en iranio era Rowshan (el brillante). Un nombre, dice Schafer, afín al de Roxana, la mujer de Alejandro. Sin embargo, Waley indica, en su biografía de Li Po, que An Lu-shan es una corrupción china de la palabra persa *chakar*, sirviente. Como otros extranjeros del mismo origen, desde joven se alistó en los ejércitos imperiales de China y pronto alcanzó el grado de general. La política de los T'ang, como antes la del Bajo Imperio romano, era confiar el alto mando a jefes de origen extranjero en la defensa de las fronteras continuamente amenazadas. (Cf. Arthur Waley: *The Poetry and Career of Li Po*, 1950). Las tropas bajo el mando de An Lu-shan ascendieron a doscientos mil hombres.

En 755, por una serie de incidentes, enemistado con la facción en el poder, encabezada por el Primer Ministro Yang Kuo-chung, primo de la emperatriz Yang Kuei-fei, el general se levantó en armas y avanzó hacia la capital. La rebelión de An Lu-shan hizo temblar a la dinastía T'ang, que nunca pudo recobrarse enteramente del golpe, causó la muerte de la hermosa Yang Kuei-fei y la abdicación de Hsüan Tsung. Las tropas imperiales, derrotadas por los rebeldes, abandonaron la capital, Ch'ang-an. En la huida se amotinaron y obligaron a Hsüan Tsung a ejecutar a su esposa, a la que con cierta razón atribuían los desastres del imperio. El emperador dejó el poder y sólo años más tarde, después de mucho batallar, pudo su hijo restablecer la dinastía. An Lu-shan —bandido para unos y para otros héroe— murió asesinado en una conspiración en la que participó su propio hijo.

Estos episodios terribles han sido tema constante de la poesía y del teatro no sólo de China sino del Japón. Hay un largo y famoso poema de Po Chü-i (*Pena Eterna*) en la que Hsüan Tsung, todavía enamorado y lleno de remordimientos, envía un mago taoista al otro mundo para que busque a Yang Kuei-fei. El mago recorre los reinos de abajo y de arriba hasta que la encuentra en un palacio construido en lo alto de la montaña de una isla, en compañía de otros inmortales. Yang Kuei-fei había sido, en la tierra, famosa por su vida disoluta pero en la Isla de los Bienaventurados se llama Purísima Esencia. En prenda de amor eterno le envía a su amante, por medio del mago taoísta, un alfiler de oro y una cajita (¿de cuerno de rinoceronte?) incrustada de gemas preciosas, con este mensaje: "Seamos en el cielo como los dos pájaros que vuelan siempre juntos y en la tierra como la doble planta que florece en un solo follaje". El poeta comenta: tal vez esta unión no fue eterna pero sí lo fue la pena de esos amores. En su diario *Oku no Hosomichi (Sendas de Oku*, México, 1970), Matsüo Basho cita estos versos de Po Chu-i, aunque en una versión un poco distinta. Los recuerda en un cementerio y llega a la misma conclusión melancólica del poeta chino: "entre los pinos hay muchas tumbas. Ver que en esto terminan todos esos juramentos y promesas de vivir *como el pájaro de dos cabezas* o *los árboles de ramas unidas* aumentó mi tristeza..."

Dos detalles que no sé si llamar cómicos o atroces: Yang Kuei-fei era regordeta, un tipo de belleza raro en la tradición china; An Lu-shan era de baja estatura y obeso. Yang Kuei-fei lo adoptó como hijo. ¿Serían amantes, como dicen algunos, tal vez sin mucho fundamento? Los gordos, el incesto simbólico, la magia, el crimen... Estamos muy lejos del mundo de Tu Fu y Wei Pa.

Ezra Pound en Atenas

por Jaime García Terres

Todos los periódicos de Atenas destacaron la noticia: Ezra Pound había llegado a la ciudad. Supongo que más del noventa y nueve por ciento de los atenienses ignoraban los escritos de Pound; ni siquiera sabrían si se trataba de un poeta, de un político destronado o de un millonario en viaje de placer. Pero allí, como en cualquiera otra parte, los periodistas hábiles huelen las posibilidades que una presencia insólita tiene de atizar la curiosidad del público. Y obviamente sintieron que el arribo de este personaje de fama inquietante, cuyo nombre venía precedido de ruidosos comentarios en la prensa extranjera, podía convertirse en un encabezado de primera plana.

Así fue, por supuesto. Todos los diarios informaban sobre Pound en sitio principal; y casi todos adornaban sus notas con uno o varios retratos del viajero. Pero la información, consistente en uno o varios lugares comunes, cuando mucho, resultaba, para mis propósitos personales, insuficiente.

¿Quién o quiénes lo acompañaban? ¿En dónde se hallaba alojado? ¿Cuántos días se quedaría en Grecia? ¿Cuál era su programa de viaje? Estas eran las preguntas que yo necesitaba resolver, si quería encontrarlo y hablarle.

Y por supuesto que deseaba yo verlo y conversar con él. Pese a una ya larga amistad a través de cartas y recados, no había logrado conocerlo personalmente. Además, interrumpida la correspondencia años atrás, por motivos aún oscuros para mí, no escasos cabos quedaban sueltos.

Fui, en México, de los tempranos lectores de Ezra Pound. Lo seguí primero en revistas y antologías, y andando el tiempo alguien me obsequió la antología epistolar *(The Letters of Ezra Pound)* compilada por D.D. Paige; esos contactos superficiales me llevaron con interés creciente a sus demás libros, incluidos los poemas largos y los cortos, y me movieron a recomendar una contestación afirmativa cuando, en 1954 ó 55, se propuso a la Universidad Nacional de México, en donde era yo funcionario, la publicación en español de los *Pisan Cantos*, que luego el mismo Pound había de bautizar invocando por modelo las *Coplas* del españolísimo Jorge Man-

rique, como *Cantares de Pisa*. Esta fue la coyuntura que dio lugar a la correspondencia. Pero una vez publicados los "Cantares", Ezra continuó escribiéndome desde Saint Elizabeths sobre otros temas (mi traducción de algunos poemas suyos, por ejemplo), y aun me envió un par de fotografías dedicadas de su puño y letra.

De pronto, sin embargo, las relaciones se interrumpieron. No hubo poder humano que lo hiciera responder a mis cartas. Tras su salida de Saint Elizabeths, todavía alcancé a recibir líneas suyas de Italia, en las cuales me daba parte de su nuevo domicilio; pero cuando hubo oportunidad de que la Universidad de México prosiguiera su labor de difusión poundiana con algunas versiones realizadas por Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho, me fue imposible obtener el necesario permiso del autor.

James Laughlin, con quien, en 1963, hablé de este asunto en Puerto Rico, me aclaró que Pound había sido desposeído, al egresar de Saint Elizabeths, del ejercicio de todos sus derechos patrimoniales, los cuales estaban siendo manejados por su esposa, según decisión del tribunal que lo había liberado [?]. Era comprensible, comentó Laughlin, que Pound se rehusara a considerar cuestiones legales que, técnicamente, escapaban ya a su control. Laughlin ofreció, en forma muy cordial, ayudarme a obtener el permiso de marras. Pero las cosas evolucionaron de manera tal, que la gestión perdió su razón de ser: Cardenal se aburrió de esperar una autorización problemática, y acabó editando por su cuenta las versiones; y yo fui designado, poco después, embajador en Atenas, con negocios de muy distinto género en la mira.

¿Qué clase de personaje era Pound ahora? ¿Me reconocería siquiera? Había yo leído en alguna parte sobre sus prolongados silencios, su exasperante indiferencia frente al mundo que lo rodeaba, sus depresiones. ¿Accedería a conversar conmigo?

Había que comenzar por localizarlo. Pedí a una de mis secretarias que indagase en los servicios culturales de la embajada de los Estados Unidos. ¡Ingenuo de mí! La secretaria regresó, al poco tiempo, con el mensaje obtenido, el cual semejaba un silogismo de la más pura ortodoxia burocrática. Era algo así como esto: *Si el señor Pound hubiera venido a Grecia, es normal pensar que nosotros, encargados aquí del servicio cultural de los Estados Unidos de América, lo sabríamos. Es así que no lo sabemos, ergo es normal pensar que el señor Pound no está ni estará en Grecia.*

La misma secretaria, más experimentada que yo en semejantes crisis, sugirió investigar en el ministerio helénico de Turismo. Menos silogísticos, los griegos me suministraron los datos indispensables, si bien me advirtieron que *o kyrios* Pound rehusaba toda clase de entrevistas, visitas y demás comunicaciones. Claro, agregaron en misterioso murmullo, que si era un embajador quien lo buscaba...

No fue mi investidura sino la excelente memoria de Pound la que lo hizo venir al teléfono en persona. Sí, se acordaba de mí. ¿Podría yo acudir a su hotel, digamos, en una hora?

Llegué puntual a la cita. El hotel era céntrico y modesto. En el patio, formados en semicírculo, aguardaban respetuosos —al menos supuse que la causa de su inmovilidad era una suerte de respeto— una veintena de fotógrafos y reporteros. Di mi nombre al encargado del mostrador, y a los cinco minutos hizo su aparición en la escalera, al otro lado del patio, Ezra Pound, *il miglior fabro*, caminando solo y vacilante. Me acerqué, le estreché la débil mano y le pregunté si prefería sentarse o dar unos pasos. Se inclinó por lo segundo, pero no tardó en fatigarse, y nos sentamos en unos burdos sillones que había en el patio. No sé qué cosa era mayor, si mi emoción o mi desconcierto; el hecho es que su frágil pasividad me inhibía. Temía yo molestarlo, ser indiscreto. No obstante, hubiera sido una tontería desperdiciar esta oportunidad de acercamiento. Y él no parecía molesto; muy al contrario. Me hizo saber que se acordaba de mí, de nuestras cartas, de algunos amigos comunes.

Pero no supo decirme nada acerca de condiciones o planes de su viaje a Grecia. Hubiera yo querido invitarlo a mi casa durante un día entero, para charlar despacio o callar juntos; que compartiéramos pan y vino en un sereno jardín, en lugar de cruzar exiguas palabras empujándolas cuesta arriba con aquel cerco periodístico ante los ojos. Tenía yo, sin embargo, apenas un mes de estancia en la antigua tierra de los dioses, y habitaba todavía en una casa estrecha y transitoria, inadecuada para recibir ese linaje de visitantes. Debería conformarme, pues, a mi pesar, con unos instantes de tensa conversación, y aun agradecer que se me hubiera presentado la feliz ocasión de realizarla.

Así las cosas, me aventuré a suscitar los más insospechados tópicos. Y me di cuenta de que mi interlocutor rehuía las cuestiones personales, aunque contestaba de buen grado las interrogaciones en torno a terceras personas, o concernientes al universo externo y objetivo. Hablamos de Yeats, de T.S. Eliot y los beatniks. Del enorme retrato suyo (de E.P.) que Sheri Martinelli había pintado al óleo en Saint Elizabeths, y que Robert Lowell me había enseñado orgulloso en Nueva York al tiempo que exclamaba: "A great friend!" Acerca de Eleusis y de las últimas teorías a propósito del consumo de alucinógenos durante los misterios. ("Huxley escribió sobre esto", observó Pound.) Lo insté a disfrutar del paisaje en Delfos. Y le pregunté si recordaba que Giorgos Seferis, el flamante Premio Nobel neo helénico, había traducido al griego, comentándolo, el Canto I. (Sí lo recordaba, aunque no conocía a Seferis.)

Tras cuarenta o cuarenta y cinco minutos de semejante charla desordenada, Pound enmudeció y se quedó contemplando tranquilo el infinito. Sin sombra de angustia en el rostro; más bien plácido. Lo dejé descansar un rato largo, y en seguida le pregunté, con la mayor delicadeza posible, si sabría llegar solo a su cuarto. Comprendí, por sus desalentados gestos, que no podría hacerlo. Me dirigí entonces al recepcionista del hotel en busca de instrucciones, y ya con ellas tomé del brazo a Ezra, nos metimos juntos en el ascensor y lo acompañé hasta la puerta de su cuarto, en donde musité una despedida:

—Espero que haya encontrado la paz (*I do hope you have found peace*).

Con muestras de una gran excitación súbita, Ezra Pound alzó desesperado los brazos, y me miró fija y expresivamente, diciendo:

—But what's the use... if everybody else wants to fight.

No alcanzo a describir la entonación trágica que, distinguiéndose por eso entre las demás que me había dicho, cobraron aquellas palabras, cada una de cuyas sílabas no ha cesado de repercutir en mi cerebro hasta hoy. Con ellas formé la sustancia de un breve poema titulado "Ezra Pound en Atenas", que ha circulado no sin fortuna por ahí. Pero además, años después, cuando leí los *Drafts and Fragments or CANTOS CX-CXVII*, tuve oportunidad de comprobar que también en los versos ulteriores del mismo Pound habían hallado un eco doloroso. Véanse si no estos dos versos del Canto XCV:

> When one's friends hate each other
> how can there be peace in the world?

Lo último que recuerdo de aquel encuentro con Pound es el brazo femenino aparecido de repente en el pequeñísimo hueco de la puerta que, sin advertirlo yo, se había entreabierto apenas. Esa mano que, aferrándose al hombro del poeta, lo hizo regresar a su habitación sin un gesto ni un ruido más. Imposible saber entonces a quién pertenecían brazo y mano. Tardé una semana en averiguarlo, pero ya no volví a ver a Pound.

Al cabo de una semana, en efecto, Giorgos Seféris me invitó a comer en su casa. Y al preguntarle si se le había ocurrido entrevistarse con Pound, me respondió lleno de entusiasmo:

—No sólo se me ocurrió. Pound y Olga Rudge pasaron acá un día entero. Por cierto que él no abrió la boca, sino para decir algo, que yo no entendí, sobre "the power of evil". Pero la señora Rudge es una buena conversadora. Nos dijo que éste fue un viaje que ambos se tenían prometido para celebrar el octogésimo aniversario de Pound; que antes habían ido a Spoleto, a un festival de poesía, y a los funerales londinenses de T.S. Eliot, y a visitar en Dublín a la viuda de Yeats... Mire usted.

Y me mostró un album con las numerosas fotografías de Pound y su compañera, que Maro Seféris había tomado y reunido ese día como un tributo de afecto a tan notable huésped.

Me alegró que Giorgos y Maro se hubieran preocupado por el viejo Ezra, esmerándose en atenderlo. Estaba visto que la estancia de Pound en Grecia había ocasionado *an embarrasement* a la Embajada de los E. U.A. Menos mal que el poeta vivo más importante de la Grecia moderna lo había recibido en su casa con toda la sencilla dignidad que se merecía, impartiendo un respiro de calor y generosidad al acontecimiento. ¿Acaso no era Ezra Pound, más allá de sus errores políticos del pasado, uno de los máximos personajes literarios de la época, y uno de los pocos renovadores auténticos de la creación poética? ¿No era, primero que nada, un ser humano de rara sensibilidad, que asumía silencioso, expiándola así, la carga moral de cualesquiera delitos ideológicos, cuando tantos otros — verdaderos culpables de facto, y no ya sólo de opinión— paseaban impunes su redentora hipocresía por los cuatro puntos cardinales?

Muchísimas cosas han sucedido desde entonces. Un incesante diluvio de libros y artículos ha llovido sobre el recuerdo de Ezra Pound. No llevo la cuenta de los que he leído, aunque sí de los que me han interesado. En ninguno he advertido el mínimo testimonio de aquel paso relampagueante del poeta de *Mauberley* por tierras griegas. Sirva el mío siquiera, con inevitables ribetes de homenaje tardío, para remediar en parte semejante laguna.

Joyce y la opera

por Eduardo Lizalde

James Joyce quería ser Caruso. Y solamente sus más enfermizos estudiosos saben hasta qué punto no es esa una figura literaria. Joyce no aspiraba simplemente a cantar bien, sino a ser el mismísimo Orfeo (cosa que consiguió con asombrosa tesitura en otros dominios). La pasión de la música y del canto, del arte vocal principalmente, lo excitó, lo abrumó, lo enfureció y lo fascinó durante toda su vida.

Un incidente capital marca su historia de resentido cantor descalificado, de ruiseñor silbado por una *claque* de gratuitos opositores. Fecha y lugar del desastre inicial: Dublín, mayo de 1904. Joyce leyó la convocatoria al *Feis Ceoil* (Fash Kyoll en irlandés), y no resistió la tentación de inscribirse. El festival de mayo, que se había fundado en 1897, era en Irlanda un gran acontecimiento, como lo eran otros concursos ingleses y europeos similares, donde los empresarios y conductores aspiraban a descubrir futuros astros para la ópera. Con la obligada reticencia de su Cieco Angioleri, su Salieri eternos, su Sancho Panza también (como dice Richard Ellman), es decir, bajo la mirada incrédula y crítica de su hermano Stanislaus, James se dispuso arrogantemente a participar en esa justa de campeones. "Tiene una buena voz de tenor, especialmente cuando habla, y creo que un gran talento musical no desarrollado"; esa es una de las cosas que dice Stanislaus en su diario sobre el divo James Joyce.

El caso es que el festival de mayo no era ninguna broma. Concursaban no sólo estimables, sino grandes cantantes como el hoy justamente legendario John MacCormack, irlandés nacido dos años después de Joyce que, como puede suponerse, ganó el certamen de 1904 con la mano en la cintura y dio comienzo a una carrera internacional formidable de concertista y cantante de ópera. MacCormack, que fue a partir de entonces uno de los tenores líricos más famosos y perfectos, sería más tarde admirado y ocasional amigo de Joyce, que lo perseguía fanáticamente por todas las salas europeas donde era dado escuchar un concierto suyo. MacCormack no era Caruso, pero andaba cerca del monstruo italiano, en la primera fila de los elencos y los contratos teatrales reservados a las mayores luminarias de la ópera.

En 1904, cuando Joyce (22 años) y MacCormack (20) tuvieron ese mano a mano en el Festival Musical de Irlanda, las grabaciones se hallaban en plena infancia. Los cilindros de cera de Edison (1877) habían sido los incunables del sonido acústicamente

impreso: cada cilindro era único y, aunque se intentó al final de siglo hacer copias, nunca se consiguió producir más de un centenar de cada uno de ellos. La única solución del sonido y la música grabados tenía que ser, como en el caso de la primitiva invención de Gutemberg, un sistema para la edición en série, un medio para reproducir la matriz de la grabación original. Un poeta menor, angustiado y técnicamente menos ingenioso que Edison (Charles Cross, amigo de Verlaine y de Manet), se adelantó teóricamente a la revolución fonográfica en 1877, pero no logró patentar su invento ni producir el aparato que pusiera materialmente en práctica la reproducción en serie de una misma grabación sobre distintas superficies, sensibles como el ovillo milagroso de Edison.

Sólo diez años después otro inventor, Berliner, que aprovechaba los apuntes de Cross y los logros de Edison, produciría el instrumento definitivo para la reproducción *en serie* de discos grabados: el gramófono. Y apenas precisamente en enero de 1904 el propio Caruso firmaba contrato con la empresa Victor para grabar sus primeros discos de doce pulgadas en el estudio del Carnegie Hall. MacCormack empezaría a grabar discos con la Victor a partir del siguiente año (1905). Pronto convivió el irlandés con la Melba, con la Tetrazinni, con Tita Ruffo, con Caruso, en los primeros escenarios del mundo. La anécdota es conocida: Caruso llega al Metropolitan de Nueva York para un ensayo y MacCormack le dice: ¿Cómo se encuentra hoy el mejor tenor del mundo? Y Caruso responde: ¿Desde cuándo te volviste barítono?.

Vale esta digresión para dar noticia de la clase de concurso en que James Joyce se empeñaba en ese mayo de 1904, donde según varias crónicas estuvo a punto de ser elegido para ganar la medalla de oro concedida al extraordinario MacCormack. ¿Qué clase de elevado nivel artístico tenía entonces el cantante James Joyce? ¿Qué cantó en el certamen? ¿Quiénes calificaron su actuación?.

Las crónicas que he revisado en distintos libros son incompletas, pues los exégetas que desde tan imprevisibles ángulos técnicos, psicológicos, filosóficos, literarios y antropológicos son dados a husmear en la inextricable obra de Joyce, no alcanzan a detenerse (ni tienen por qué hacerlo), en todos los detalles de su maniática existencia.

Pero algunas pistas he hallado, por lo pronto, para reconstruir ese traumático momento de la vida de Joyce durante su derrota como tenor en las alturas estratosféricas del *Feis Ceoil:* Joyce cantó un fragmento ("un trozo de circunstancias", dice Jean Paris), de *El hijo pródigo;* bien, pero no he conseguido saber de qué obra se trata: ¿Será un fragmento de la cantata de Debussy estrenada casi veinte años antes? ¿Un aria de *L'enfant Prodigue* de Daniel Auber, con libreto de Eugenio Scribe, y olvidada en Londres desde 1851? No lo sé. Pero según los escasos testigos detectados la interpretación fue recibida con agrado y sorpresa que hicieron a James concebir esperanzas en el premio. Su hermano Stanislaus no hace reseña del concurso en su libro, *Mi hermano James Joyce*, pero aporta sobre sus desplantes de cantor otros muchos datos dignos de atención. Diferentes autores dan noticia de la desordenada furia que produjo en Joyce la pérdida de la medalla, las profundas borracheras en que se embarcó (era su costumbre) y el sonoro alud de improperios que lanzó en los días siguientes contra los integrantes del jurado. Por cierto, el presidente del tribunal en el concurso era el compositor italiano de la celebérrima cancioncilla *Funiculi Funiculá,* Luigi Denza, que la escribió para celebrar la inauguración del funicular instalado en el Vesubio en 1880.

> There is a young fellow named Joyce
> Who posseses a sweet tenor voice,
> He goes down to the kips
> With a psalm in his lips,
> And biddeth the arlots rejoice.

Una quintilla burlesca y celebratoria, escrita por su compañero de juerga vital y literaria, el poeta Oliver St John Gogarty, que en esa rima chocarrera lo describe "con un salmo en los labios", pero invitando sin pudor al comprado regocijo, en el barrio de Mabot Street, a todas las entusiastas pupilas de Dublín. "Angel guardián del burdel", le llama Gogarty, según cuenta el moralista Stanislaus, que será a su vez siempre el guardián del ángel o del genio *(My Brother's Keeper* es el título original de su libro).

Joyce se vengará sutil pero brutalmente del burlesco Gogarty convirtiéndolo (eso dicen Stuart Gilbert o Highet y otros), en el gordo Buck Mulligan, con cuya paquidérmica figura se inicia el texto de *Ulises.* Gogarty sería, si nos atenemos a esos eruditos supuestos, una versión efímera y caricatural de Hermes, que debía acompañar a Bloom y a Dedalus por todas las casas de Mabot Street y, principalmente, en la casa de Bella Cohen (Circe), donde se enfrentarán con el sucedáneo del monstruo Polifemo. Como si James Joyce, vistas todas esas obsesivas correspondencias, se hubiera atenido para redactar todos sus libros a la certera frase del Barón de Montesquieu: "Los libros antiguos son para los autores; los modernos, para los lectores."

Lo que interesa aquí, por ahora, es observar desde los textos de sus parientes y amigos de esos años, y desde sus propios libros y poemas en proceso *(Dublinenses, Música de cámara, El artista adolescente, Esteban el héroe),* qué ocurre con Joyce, tenor desconocido, antes de su salida de Dublín, en octubre de 1904, hacia Pola y Trieste, acompañado ya de Nora Barnacle. A Nora, precisamente, le dice en agosto de 1904, en una de las apasionadas cartas posteriores al emblemático día de *Ulises* (16 de junio): "He emprendido tres veces el estudio de la medicina, una vez el de las leyes y otra el de la música. Hace apenas una semana estuve pensando seriamente en iniciarme como actor trashumante". Y a la misma Nora, unos días después: "En una hora y media veré a Palmieri, que quiere hacerme estudiar música, y pasaré bajo tus ventanas...". Benedetto Palmieri era el mejor maestro de canto de Dublín, y se permitía cobrar altas cuotas por su cátedra. Joyce no tenía para pagar al viejo napolitano que, al oírlo cantar, le ofreció instruirlo gratuitamente durante tres años, a cambio de una regalía que Joyce debería pagarle durante diez años por cada concierto retribuido que ofreciera a partir de entonces (Ellman: *Selected Joyce Letters).* El arrogante rechazó la oferta. Todo eso da idea del ánimo cantor, aparentemente invencible, que tenía, pese a la derrota del Feis Ceoil.

El futuro Orfeo del *Ulises* no estaba dispuesto a renunciar al canto. Pero es claro que algo excepcional habría en sus dotes musicales y en su voz, de la que sólo existe el testimonio audible (lecturas grabadas) del fragmento sobre Anna Livia Plurabelle, que entona efectivamente con aguda y enérgica dicción irlandesa.

Detenidos en ese mítico momento de su pugna vocal con MacCormack, podemos hallar, yo creo, toda una nueva veta, al menos no suficientemente explorada, de la personalidad, los materiales secretos y los elementos de sustento sonoro y musical que hay en la obra de Joyce. Y no sólo es necesario ver con detalle las boscosas referencias históricas y las divertidas invenciones y falsificaciones que hay en cuentos (si queremos llamarlos así) como *Los muertos* o *Una madre*, este último toda una retorcida y ágil caricatura del concurso irlandés, de sus personajes típicos y del mismo autor que aparece entre líneas *travestito* de otro tenor debutante; también sería indispensable (no sé si la empresa está a mi alcance), incursionar en las múltiples páginas de *Ulises*, de *Finnegans* y de los demás libros de Joyce, incluidas las cartas y los poemas, para calar verdaderamente en el tema. No es tarea, ya se advierte, que pueda agotarse en estas pocas líneas.

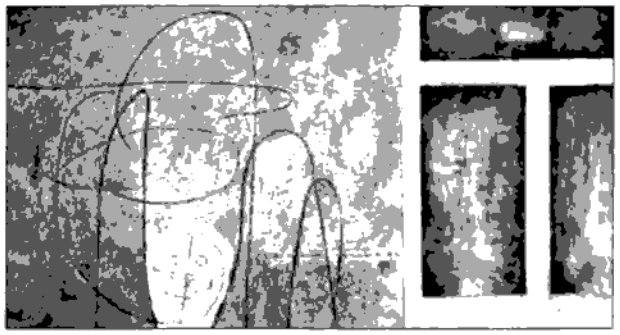
LA GUERRA CIVIL DE TODOS

por Guillermo Cabrera Infante

Una tarde de 1937 encontré a mi madre llorando. No era la primera vez que la veía llorar pero no tan amargamente ni por motivos que no tenían nada que ver con la familia. ¿Cuál era este motivo nuevo? Tenía en las manos un periódico nacional que salía en La Habana por la mañana y llegaba al pueblo por la tarde. Un cintillo enorme declaraba en la primera plana: CAYO SANTANDER. A los ocho años yo no tenía idea de qué era Santander y mucho menos qué significaba su caída. Pero luego lo supe. Santander era una ciudad de España rendida por los republicanos a los fascistas. ¿Era esto por lo que lloraba mi madre? Se entenderá mejor cuando diga que mi padre y mi madre fueron fundadores del partido comunista cubano, ahora legal gracias a Batista después de la tenaz persecución con que antes los hizo ir a la cárcel. La actual campaña del Partido (como supe desde niño que se debía decir y escribir) no estaba dirigida contra Batista sino contra Franco, quien ciertamente no había metido a mis padres en la cárcel. ¿Quién era este Franco? Un ser perverso, encarnación del mal, que quería destruir la democracia en España. Para combatirlo, ateos contra Satanás, muchos de nuestros amigos fueron voluntarios de la guerra civil. El más famoso de todos era Pablo de la Torriente Brau, un escritor que de corresponsal de guerra pasó a ser soldado y murió peleando en Majadahonda. Otro, Manasés Romero, regresaría a Gibara, de nuevo visitador del Partido, después de haber sufrido psicosis de trinchera en Teruel. Rolando Masferrer, otro amigo de mi padre, que todavía elogia su inteligencia, resultó gravemente herido en el frente de Madrid y quedó cojo de por vida. Masferrer se fue luego del partido, fue expulsado *post facto*, se hizo anticomunista, pistolero y más tarde, mucho más tarde, completó su círculo político al ser uno de los más terribles cómplices de Batista. Murió en Miami la muerte que debía de España. Pero eso, todo eso, pertenece a la oscura desbandada de la derrota que, para mi madre, se inició en Santander. Todos habían ido a morir por Madrid. Mi padre, militante pacífico si los hay, habría ido con ellos de admitir hombres casados, a cantar con ellos el "Himno de Riego" y "La internacional". Mi madre, siempre la heroína comunista, estaba con ellos: con los muertos y los desaparecidos y con los regresados de la guerra civil de todos.

Otros, de todas partes, peleaban y escribían o solamente escribían (como Ernest Hemingway o Dos Passos) a favor de la República, que era la república española, prácticamente la única (y última) república sobre la tierra. Crecí entre esos odios, a los fascistas, y esos amores republicanos. La marejada de exiliados españoles me encontró en medio de ella: fui secretario privado de Antonio Ortega, mi mentor, antiguo comisario del frente de Asturias y ahora escritor y periodista y luego director de la revista *Carteles*, que era un feudo republicano. Conocí a casi todos los amigos de Ortega, de Gustavo Pittaluga, el eminente científico, al poeta Luis Cernuda, para algunos el más grande poeta español del siglo. Mi fervor infantil se hizo un ardor adolescente y luego, mucho más tarde, me encontré a aquellos voluntarios de la República que no eran cubanos ni vivían en Cuba en los libros y en el cine. *Sierra de Teruel*, llamada también *La esperanza*, tuvo dos singularidades para mí. Una, era la película de un escritor, André Malraux, que fue también un combatiente republicano. La otra singularidad fue ir al cine con mi padre. El, que ni siquiera había visto las películas rusas, *Aleksander Nevsky* entre otras, en el pueblo, ahora en La Habana fue al cine con mi madre y conmigo a ver cómo morían los españoles por la República. Nunca oí a mis padres hablar del otro, de los otros, de los muertos por el comunismo en España. Mis padres eran, fuerza del sino histórico, estalinistas. Mi madre tenía en la pared, justo al lado, un retrato de Stalin y un Sagrado Corazón. Mi padre es comunista todavía.

Un día me encontré un libro que tenía en la portada los colores de la bandera republicana. Se titulaba *Homage to Catalonia* y su autor era George Orwell, al que ya conocía desde *1984*. En ese libro aprendí lo que mis padres nunca me enseñaron: los republicanos no sólo mataban fascistas, también se mataban entre sí, cosa que los fascistas nunca hicieron. Orwell distinguió muy bien las facciones en pugna y así supe que eran los comunistas españoles, los estalinistas, los que mataban a trotskistas y anarquistas en Barcelona, no Franco y falange. Mi madre me dijo que eran mentiras del imperialismo. ¿Cuál de ellos? Mi padre no dijo nada: el silencio ha sido siempre su primer y último recurso.



Después, en Nueva York, compré una primera edición de un libro raro, caído entre dos bandos. Era *The Spanish Testament*, de Arthur Koestler, siempre suicida. Ya sabía yo que Koestler había producido *Oscuridad al mediodía*, uno de los ataques más alucinantes contra el estalinismo. Ahora *The Testament* era también mi testamento. Esta vez no pregunté a mis padres preguntas que no iban a responder. Ya yo sabía: Koestler era un agente imperialista. Antes ya yo había sido inoculado contra cualquier agente enemigo de la República. Así cuando me tocó la suerte histórica de dirigir un magazine literario llamado *Lunes de Revolución*, abundaron los números dedicados a la literatura de la República, ensayos en el exilio español, nuevos escritores antifranquistas y las diatribas más tenaces y feroces contra el franquismo que se habían leído en Cuba. Pero un día tuve que exilarme en la España de Franco y viniendo de la Cuba de Castro no me pareció que hacía un pacto con el diablo. (¿Recuerdan aquél ser perverso?) Al contrario, Madrid, donde muchos vinieron a morir, era ahora el patio de un convento, con monjas y monjes de traje de andar por calle. Hasta tocaban a maitines con un jingle por radio. Pero el franquismo se insinuaría luego con una fineza de la que nunca le habría creído capaz. Las fieras no suelen ser sutiles. Antes, por supuesto, sucedió el encuentro con la guardia civil.

Viniendo de Bruselas en un Fiat 600 que haría luz pero apenas hacía 60 kilómetros por hora, ahora estaba extraviado en un pueblo cercano a Pamplona. Me detuve a preguntar a la única autoridad visible en el crepúsculo español, que era un guardia civil. Esperaba lo peor. (Seguro que sabría que era diplomático cubano.) Pero el guardia se llevó civil su mano al tricornio, tocó levemente el charol con los dedos y dijo en una voz bronca (me recordó, cosa curiosa, al actor Paco Rabal, que era por supuesto su opuesto) pero suave: "Ordene". Le pregunté la dirección de Pamplona y me la indicó parco y preciso pero con la amabilidad de la guía Michelin señalando a un parador. Al seguir su indicación reparé que volvía a cuadrarse y saludar. Esta vez como en una película de John Ford dijo: "Vaya con Dios". Este hombre dentro del uniforme no era, como me había enseñado Lorca, ni jorobado ni nocturno. Era por el contrario la amabilidad de uniforme. ¿Qué se había hecho de los viejos guardias civiles, lentos y truculentos? ¿Dónde estaban ahora? Existieron alguna vez o eran pura literatura?

Un día, viviendo ya en Madrid, caminando bajo el sol de verano por la Gran Vía y luego por la Castellana, noté que había un tumulto en las esquinas. ¿Estaría mareado por el sol o fatigado por el fracaso de vivir en España o cansado de caminar o alucinando por todas esas cosas? Llegué a una bocacalle, fui a cruzar la calle y me devolvió amable a la acera un policía urbano. Venía hacia nosotros, los que estaban voluntarios o de fiesta en la esquina y yo, una caravana oficial. El primero o segundo automóvil era abierto y en él iba de pie, zarandeado por el movimiento perpetuo, apenas guardando el equilibrio, un hombrecito al que su uniforme (me dije que debía ser militar de rango) le servía como sirve la ropa de apéame uno. El pasajero no iba contento ni dentro de su traje de general ni dentro del auto. ¿Quién sería? ¿Haile Selassie? ¿El general Tom Thumb? Parecía una momia de otro tiempo, de otro lugar. La multitud gritaba algo ahora, voceaba un nombre. De pronto oí claro que aclamaban al viajero: "¡Franco! ¡Franco!" El enano que había dejado la venta de donde tronaba era Franco. Era yo el único que no lo reconocía: la sola persona en la plaza que no gritaba su nombre exaltado. Ha sido la única victoria militar que tuve en mi vida: aquel soldado era un general derrotado que entregaba su espada al vencedor, el tiempo. Si mi madre no hubiera muerto ese año, ella que lloró por la toma de Santander, se habría reído con la caída de Franco.

Yo me reí por todo el camino hasta el ministerio de la Gobernación. De allí me llamaban para poner en claro lo que para ellos era mi turbia vida española. ¿Cómo explicar mi exilio que no era un exilio? ¿Cómo explicar que me acogiera a sagrado en el templo del enemigo malo de antaño? ¿Cómo explicar, finalmente, esos números de *Lunes* (la policía siempre lee periódicos viejos) que tenía mi cortés interrogador sobre su escritorio? Eran, esos mismos, los dedicados por mí a la República, a la España que sufre, contra Franco muy explícito. Había un número de *Lunes* que, haciendo eco a Picasso, decía: "Miedo y Mentira de Franco". ¿Qué podía alegar? ¿Franco es el nombre de mi error? ¿El ganador siempre tiene la razón? No pude decir nada a mi favor entonces. Sería como explicar, ahora, la guerra civil que un día fue de todos. Como uno de ellos, el soldado derrotado que nunca combatió con la brigadas internacionales, desconocido y reconocido, fui invitado, amablemente, a dejar España, que era, todavía, de Franco. Olvídense del enano enjuto. Su mano militar momificada apretaba 30 años después. Aún meses antes de su muerte fusilaba enemigos, verdaderos o reales, y exhibía su victoria pírrica en el balcón de palacio. Era eso lo que quería decir CAYO SANTANDER. Pero, ¿por qué lloraba mi madre? Lo he olvidado.

MARIO LAVISTA

por Luis Jaime Cortez

Cuando observáis con vuestros ojos el hombre visible, ¿qué buscáis en él?
El hombre invisible.
H. Taine

Para oír a Mario Lavista, para escuchar las tenues armonías que sabe guardar en cada silencio, hay que amar las cosas, la naturaleza, hay que amar la vida y a los hombres: un buen schopenhaueriano lo diría quizá de otra manera. Es necesario un oído sensible al tic-tac de los relojes de arena, un corazón que respire la música con serenidad. A quien piense que la verdad es un sistema o una explicación, y que, consecuentemente, la música es susceptible de reducirse a una teoría, estos sonidos mágicos le pasarán desapercibidos. Se requiere cierta lentitud: hay que oír en *rallenti*, permaneciendo en cada instante todo el tiempo que hace falta. Un metafísico rápido diría simplemente: "música maravillosa", y pasaría a otra cosa. Pero, para el alma (no hay que olvidar que esta es la palabra del aliento), repito, para el alma, nada es más feliz que un sonido bien escrito. Ante obras como *Ficciones* o como *Madrigal*, un hombre sensato se inclinaría a coincidir con Gastón Bachelard: en presencia de una imagen que sueña, hay que tomar ésta como una invitación a continuar el ensueño que la ha creado.

Comenzaré hablando de la casa de Mario Lavista. Pienso que sería del gusto de Hitchcok, con su contrapunto de ventanas y su atmósfera de acorde wagneriano presto a decir que ahí acaba de ocurrir, o va a ocurrir, algo. Es una casa menos ágil y afinada, menos activa que la casa de un hombre de negocios, pero es en cambio más sosegada, menos sujeta a influjos, más antigua, más segura. Un amante de lo indefinible entenderá estas palabras: no es posible amar la música de Mario Lavista sin imaginar su casa. Dice Thomas Mann en una de sus novelas que la Reforma es comparable a un puente que no sólo conduce de los tiempos escolásticos a nuestro mundo moderno, sino que nos lleva también, en sentido inverso, hacia la Edad Media, y nos permite penetrar más profundamente en ella que una tradición puramente católica. Así la casa de Mario Lavista: sirve de puente entre su música y nosotros. Es un espacio encantado, como el pensamiento de Charles Dodgson: reina ahí sin duda un espíritu, un sentimiento convertido hace mucho en segunda naturaleza. Al estar en ella se entiende por qué la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. En la puerta, blanca hace muchos años, queda la mancha del número desaparecido: el timbre es un esqueleto de timbre. El tiempo parece detenido (igual que en un castillo que no fuera sino la manifestación de un misterio). Al entrar, el fenomenólogo aguza el oído: una casa es ante todo un estado de alma, similar a un paisaje o a una melodía. Protege al soñador, da a los pensamientos un poco de calor y al espíritu un consuelo sin esperanza. Sintetiza en un trazo lo externo y lo que se representa, carece de lejanía, no tiene dimensión. Las cosas brillan en ella como el escaparate de un bazar mágico, y en las habitaciones se desliza un tiempo que escapa a los péndulos. Si sabe que alguien es capaz de escucharla, crece, se extiende, nos obliga a respirar. Se despliega súbitamente como un acorde en una canción que apenas comienza, un acorde hecho de instantes que nos pide que entremos en su tiempo ascendente como si nuestro corazón fuera lo suficientemente amplio para amar la vida en detalle: la casa es una partitura en ejecución. Parece decirnos: en la orquesta del mundo, es cierto que hay instrumentos que a menudo dejan de escucharse, pero es falso que siempre hay un instrumento que suena. A veces, el cosmos calla, o habla en voz baja. Entonces, como puertas, los párpados se cierran: el cráneo se convierte en una casa, el oído sabe que los ojos están cerrados y que la responsabilidad del ser se centra únicamente en él (aprende a cuidar los sonidos, a habitarlos, descubre que la perspectiva interna puede ser más compleja que cualquier sinfonía). Si nosotros tuviéramos el suficiente valor para asumir la densidad de esta pequeña aventura, escucharíamos todos los instantes de la realidad a un *tempo* tan lento que el metrónomo no alcanzaría a registrarlo; sin embargo, al mismo tiempo comprenderíamos que no es la corchea la que está hecha de pedazos de una blanca, sino que es la blanca la que repite imperceptiblemente corcheas gigantescas. Intentaré dar algún sentido a mi sugerencia. Me he atenido a la definición de Michelet: una personalidad es la sonoridad propia de una persona.

Toda casa habitada es siempre solitaria. En ella descubrimos la intimidad de toda soledad verdadera. Crea ensueños de un tipo muy especial que, si logran colorear el alma de un artista, producen obras que despiden tenues ondas de calma. Pienso, digamos, en Chaucer. Basta con acercarse un poco a su biografía para descubrir que también él amaba los valores de la casa. Siempre parece dispuesto a viajar desde su época, cruzando cualquier límite, hasta nosotros, con la sola intención de mostrarnos su reducida biblioteca (espacio privilegiado de la casa) y decirnos de dónde proceden sus narraciones. Y si aceptamos su compañía, descubriremos de inmediato que nada parece gustarle tanto como decirle al lector que lea libros que no son los suyos propios, porque no sólo no le avergüenza basarse en libros viejos y confiar en ellos, sino que le hace extraordinariamente feliz confesar la satisfacción que el hacerlo le proporciona. Por ella justamente, alguna noche de la Edad Media, Chaucer, cuidando amorosamente un idioma recién nacido, comprendió que el arte es un orden más que una intuición, y que, más complejo que hablar de "la copa de las olas" o de "el castillo de la cabeza", era enlazar un cuento con otro cuento, o crear una nueva historia modificando algunos objetivos en una vieja historia. En él, por vez primera en lengua inglesa, aparece esa

superioridad del espíritu que, en el momento de la concepción, se detiene, se eleva sobre sí mismo, se juzga y dice: "esta frase significa lo mismo que la anterior: quitémosla; estas dos ideas no casan: enlacémoslas; esta descripción languidece: volvamos a pensarla". Así procede también Mario Lavista: es un alma gemela de Chaucer. Le enorgullece más hablar de las partituras de otros que de las suyas propias (y al hacerlo descubre, por ejemplo, que a lo más que puede aspirar un músico es, por encima de la razón, a habitar los secretos del arte como una casa confortable, compleja, con su sótano y su chimenea. Entonces aprende a encontrar las técnicas modulatorias de Debussy en un poema o los procedimientos de composición de Alban Berg en el laberinto de una pasión). Y cuando compone, lo hace como diciendo alegremente en qué "libros viejos" se ha basado (puede ser en un compás de Stravinski, en un cuento de Borges o en una partitura invisible,..). Pero, para ordenar con fineza y precisión los materiales musicales, para darle la estructura de un juego de abalorios, se requiere cierta alegría básica, cierta calma de espíritu que sólo poseen los hombres ligados entrañablemente al ensueño de la casa, para quienes cada obra florece en la reflexión serena, en la plenitud de recursos, en la continuidad ininterrumpida... "Detrás de nuestras vidas hay un abismo de luz", escribió Chesterton en algún libro secreto, "más cegador e insondable que cualquier abismo de oscuridad: es el abismo de la actualidad, de la existencia, del hecho de que las cosas son verdaderas y de que nosotros somos increíblemente, y a veces incrédulamente, reales". Es verdad, hay un crepúsculo que cierra en negro y otro que abre en blanco, y Mario Lavista pertenece más bien al segundo: es más Joseph Knecht y menos Adrián Leverkühn.

Para el enigmático Adrián Leverkühn, la música es un lenguaje indudablemente más sombrío y profundo que las palabras: lo domina el influjo de lo demoníaco, de lo irracional, y no es posible acercársele sin peligro: implica de algún modo la incorporación de lo monstruoso en el culto de lo divino. Entre el espíritu y el lenguaje de los sonidos existe una relación cuyo origen debe buscarse en la muerte. ¿Qué zona de lo humano (escribió, creo, Serenus Zeitblom en algún lugar), así fuere la más elevada, la más dignamente generosa, puede ser totalmente insensible a las fuerzas infernales, más aún, puede renunciar a su fecundante contacto? La sola elección de un acorde puede revelar la existencia de un elemento de angustia en la vida de un hombre (para Alban Berg fue suficiente un intervalo armónico de quinta, frío y hueco). De un solo sonido oído con atención puede surgir poco a poco el más profundo horror.

Para Joseph Knecht las cosas son un poco distintas. Para él, la música descansa en la armonía entre el cielo y la tierra, en la concordancia entre las tinieblas y la luz. El mismo Fausto le parece el arquetipo del *diletantismo* genial y de su tragedia: sólo quien estudia desmesuradamente puede perder el equilibrio espiritual o extraviarse en el laberinto de una palabra. La sabiduría saludable, que no busca respuestas, sólo tiene un sentido: configurar un divertido "Juego de abalorios" (en él se encuentra, por ejemplo, en alguna sesión interesante, que un tema de Mozart y un verso de Dante pueden reducirse a la misma fórmula matemática, o que la evolución del madrigal traza una línea que explica el universo, o que un jeroglífico es en ciertas condiciones igual a una puerta). El buen jugador sabe que la música surge de un equilibrio fundamental, que la postura humana expresada en la actitud clásica hacia el arte es siempre la misma, es decir, siempre surge de la misma relación del hombre con la vida, y siempre aspira, por la tensión del espíritu, a alguna superioridad sobre el acaso. En palabras de Joseph Knecht, anotadas pacientemente por uno de sus discípulos, "el gesto de la música clásica significa sabiduría ante lo trágico de la humanidad, afirmación del destino humano, valor, alegría... siempre contiene íntimamente una porfía, un valor que no teme a la muerte, una caballerosidad y el eco de una risa sobrehumana de inmortal alegría". Expresándolo de otra manera podemos decir que el "juego de abalorios" es una especie de casa: "el juego, como yo lo entiendo —escribió una vez Joseph Knecht al ex *Magister Musicae*—, envuelve al jugador al concluir la meditación como una esfera rodea su centro, y le deja con la sensación de haber liberado y recibido dentro de sí un mundo totalmente simétrico y armónico, fuera del mundo causal y caótico".

Si tomamos la palabra "clásico" en el sentido que se sugiere, podemos afirmar: Mario Lavista es un autor clásico. Ha encontrado en la música una de las vías para alcanzar la suprema meta del hombre. La belleza, piensa, es análoga a la salud, en parte. Su vida reposa en el florecimiento de la imaginación: ya no existe el mar y el universo es casi pequeño, pero aún es posible naufragar en la mente de Shakespeare o perderse en una página de Homero. Sabe, como buen humanista, que frente a todas las tempestades existe siempre una pequeña luz interior, cálida, modesta, suficiente... Cada día, religiosamente, conducido por supremas fuerzas innombrables, cede lentamente a un anhelo, que proviene de lo más íntimo, de llevar a la partitura aquellos sonidos que la naturaleza hace resonar de mil modos en los seres y las cosas. Vive en la pintura, en la literatura, y va a la música, casi sin darse cuenta, como a un tema obsesivo. Cuando compone, nunca tiene prisa. Su música, en fin, no está hecha para quienes piensan que la grandeza de Homero consiste en demostrar que la determinación de vivir es una ilusión y una maraña. Está hecha para aquellos que saben, como Chesterton, que la vida es un misterio extraño en el cual un héroe puede errar y otro héroe caer.

Hay otra faceta de lo "clásico" que me gustaría analizar (no analizar, debo decir mejor "ver de cerca". La palabra análisis desbarata el ensueño). Tiene relación con el que fue sin duda uno de los hechos más significativos en la vida de Mario Lavista: la aparición de Borges en el horizonte de su imaginación.

Borges fue para Mario Lavista esa hora luminosa en la que el hombre comprende de pronto su propio mensaje, esa hora que enseña que la vida tiene un foco secreto, a la manera de ciertos cuadros, del cual surgen a la vez todo calo y toda calidad. En ella, como un misterio que de pronto se convierte en otra cosa, Mario Lavista descubrió íntimamente que todos los

autores son un autor, que existe una mente universal, común a todos los hombres individuales: quien logra participar de ella activamente es una parte de todo lo que es, o puede ser; para las mentes clásicas, el arte es lo esencial, no los individuos. Aprendió a lograr con cada sonido los milagros que Borges sabe obtener de un adjetivo o de un verbo. Aprendió "los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden". Aprendió a cuidar sus sonidos.

Cada instante debe crecer, agigantarse como una sílaba de Rimbaud. Cada sonido debe guardar en sí mismo suficiente espacio para que las sonoridades tengan tiempo de desplegar su amplitud, para que, desde el fondo del inconsciente, la voluntad de escuchar tenga todas sus resonancias. Cuanto más grande es la intuición que ponemos en una sensación en apariencia uniforme, tanto más ella se diversifica y expande. Crea, internamente, no sólo ritmos sonoros: inventa también (imperceptibles para los oídos vacíos) ritmos de encantamiento: quien logra escucharlos aprende la lentitud. El tiempo es entonces un personaje, como en Lewis Carrol. Cada momento tiene su origen, su ritmo, su duración. El compositor debe crear un instante complejo, anudar sobre él simultaneidades múltiples. Sólo por accidente, como por una sombra que enturbia vagamente un mediodía, pueden los ritmos apresurarse, pueden, durante un instante, agitar el aliento. Porque en el fondo de la instrumentación se escucha siempre una voz de tranquilidad que dice: el alma romántica que hay en mí no debe tener miedo, la música es finalmente un fantasma que perdona. Sin embargo, agrega silenciosamente, hay instantes de los cuales no es posible salir. El compositor es un metafísico que busca comprender todos los puntos de unión. Sabe que la música es la más potente de todas las artes, y procede con cautela, temeroso de desencadenar fuerzas ingobernables. Sabe que la mejor manera de oír un sonido es convertirse inmediatamente en él: la música es el alma del aire.

Como Debussy, en fin, Mario Lavista escribe una música que no puede surgir sino de un completo lector de poesía. Su vida no consiste sino en dejarse empapar, transformar, iluminar cada vez más por la música, de modo que cada instante que pasa debe ser un trascender, un avanzar paso a paso: hay que atravesar un espacio tras otro, superarlo, lo mismo que la música pasa tiempo tras tiempo, tema tras tema, y abandona el punto apenas alcanzado, lo toca y lo deja tras de sí (nunca dormida, nunca fatigada, siempre perfectamente presente). El hombre que se liga a sus instantes como un sonido a un acorde, es un hombre consciente de su duración (y la conciencia de nuestra duración es la conciencia de un programa de nuestro ser íntimo, no importando que este progreso sea efectivo o remedado o aún solamente soñado), es un hombre humilde que sabe que se perfecciona, que tiende desesperadamente a convertirse en música. Al menos como música se percibe lo que despiden las reflexiones y palabras de Mario Lavista, lo que ondea entre él y el mundo en rítmica respiración: quien logra cruzar el círculo mágico, ingresa en un mundo extraño y superior como una voz que se asimila a un canto polifónico, ingresa en un mundo de alegría, de alegría seria, porque Mario Lavista pertenece a la estirpe de hombres cuya alegría no es ni superficialidad ni evasión, sino seriedad y hondura: es la alegría que Schopenhauer consideraba el estado espiritual perfecto. No es una alegría impetuosa, *whitmaniana*: es una alegría de cámara. Decía Joseph Knecht en una carta: "alcanzar esta alegría límpida y espléndorosa es para mí, y para muchos como yo, la meta más alta y noble... y no es ni juego ni orgullo, sino sumo conocimiento y amor, la afirmación de toda realidad, el estar despierto al borde de todas las simas y abismos, una virtud de los santos y los caballeros; y no puede ser destruida y crece cada vez más con la edad y la proximidad de la muerte. Es el secreto de la belleza y la verdadera sustancia de todo arte... Aun cuando pueblos enteros y muchas lenguas tratan de investigar la profundidad del universo en mitos, cosmogonías y religiones, lo último y más alto que pueden alcanzar es la alegría". Cuando los deseos y las pasiones marchan correctamente, la música se perfecciona: en ese momento, el corazón ya no late: vibra (y un poco antes, tiembla).

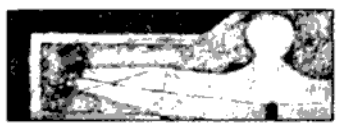
EN LOS XV AÑOS DE LA LIBRERIA GANDHI

por Adolfo Castañón

Cuando la Gandhi abrió aquel primer local que, luego, como la ciudad misma, se fue agrandando, el Sur todavía no se transformaba en la nueva Zona Rosa de los ochenta ni la Zona Rosa se había hecho variopinta. Pocas librerías ilustraban aquellos rumbos y los salones de café escaseaban. Entre las primeras, la única próxima y rival era La Gaceta, confinada en un centro comercial donde convivían un supermercado, una farmacia, una pista de hielo y una pista miniatura para autos eléctricos, tiendas de muebles y una cafetería —El Tecolote— donde también se vendían revistas. Era éste café de tertulia, y el mismo Abreu Gómez, entonces decano de los escritores de San Angel, se dignaba visitarlo con reposado aire y apariencia de llevar sobre los hombros una chalina invisible de abuelo indulgente y dulzón. La Gaceta y la Gandhi heredaron una tradición igualitaria iniciada por Zaplana. Antes —y de testigo pongo a los Porrúa— el librero mantenía al cliente a raya mediante un mostrador. Aún participaba la librería de la tienda de abarrotes y el lector que no había pasado por las aduanas de la amistad difícilmente podía circular entre los libros, codearse con sus lomos, navegar entre los pasillos, acuclillarse para repasar las estanterías inferiores o, sin ir más lejos, disimular su ingénita perplejidad ante una mesa radiante de novedades. Con Zaplana pasó a la historia el patriarcado del mostrador; poco a poco, las de-

más librerías, encabezadas por la Hamburgo, se solidarizaron con aquel precedente emancipador y se declaró la nueva época del autoservicio que culmina Gandhi. La librería en cuestión nació bautizada con café, como si el fundador presintiera vasos comunicantes entre los libros escritos y los libros por escribirse, como si adivinara que existe una afinidad entre la tinta y la saliva, el oro y la sangre, y que de algún modo las nubes acumuladas en el aire cafetero terminan descargando su tormenta en libros y revistas o intuyera que en el ecosistema editorial los personajes de la literatura circulan libremente entre nosotros disfrazados de compradores de libros. Tales elementos podrían haberse conjugado sin mayores consecuencias si el injerto, como el de cualquier otra planta, no hubiese prosperado. Como quiera, la planta se halló y echó raíces superando la inercia de una vegetal humanidad y haciendo florecer el matrimonio de la celulosa, el tabaco y la cafeína. Para alcanzar su pleno desarrollo, el gran árbol del libro requería de la orquídea intelectual no menos que de otros parásitos espirituales. Su fronda de papel arroz y de papel impreso, de tinta y cafeína cobija vistosas variedades, la mayoría inútiles. Nada más por esta benemérita filantropía naturalista de impedir la extinción de especies en peligro Gandhi merece el aplauso unánime de la sociedad y la protección de las leyes —a su vez tan necesitadas de protección. No podríamos enumerar, ni es ésa nuestra intención, la totalidad de los diversos especímenes que configuran la población —sedente o flotante— de este parque nacional. Grillos, pájaros ajedrecistas, orugas que se abrigan en el capullo de su disertación, sendas variedades de la hiena hispánica, componen la población predominante a la que se añaden cazadores de libros, roedores de intimidades, editores fénix de efímeras revistas que sólo nacen para morir y que sólo mueren para cambiar de nombre, suburbanas gallináceas que suspiran por la provincia, camaleones provincianos que vuelven unos días a la metrópoli para respirar intrigas palaciegas a pleno pulmón, testigos fervorosos de la falsa crónica de Juana la Loca, meseros que recogen junto con la propina la tradición oral, cinéfilos plantígrados, caras de niño, tétricos pelotudos y toda clase de fósiles envueltos en el ámbar de su nostalgia. El estruendo que arma esta extensión silvestre del poder legislativo se oye a gran distancia. Es un ronroneo compuesto de conspiraciones prematuras, improvisadas sesiones psicoanalíticas, compra y venta de clientelas académicas, rompecabezas orales, espionaje trivial, desplantes de zarzuela, desahogos anarcos, presentaciones de libros, charlas flatulentas, secretos a voces, cursillos relámpago de maledicencia y, en fin, las mil y un notas que cabe esperar de una floreciente academia del ocio cuyo examen de admisión incluye en primer término el penoso ejercicio de la tolerancia. No asombra que uno de los bajos fondos de la opinión pública lleve el nombre de Gandhi. La gimnasia verbal, el masaje periodístico, la carrera de relevos de la conversación, la deportiva fruición del opinar y el juego de arreglar el mundo cómodamente instalado en el balcón de una mesa de café, ¿no son también formas de esa resistencia pacífica que es la mejor arma de una sociedad reacia a la conscripción utilitaria? Tercermundano, cerebral, hormiguante e inevitablemente secular, este lugar de libros y café, junto con algunos otros felices mentideros de la ciudad —el Trevi, el Parnaso, el Agora, el Chiandoni, el Gino's, el Juglar y el Teca, para sólo enumerar algunos puntos preferidos del mapa DFectuoso del café express— prosigue en México una tradición sustancialmente parlamentaria —la de la tertulia*— que desde el dieciochesco y parisino Procopio al Pombo moribundo, el Buey en el Techo dadá, el Cluny sartreano y el París de nuestro Barreda envuelve en humo, voces y lectura esa vocación tan olímpicamente civil que es la del parroquiano y su café.

*Acerca de la tertulia como tradición y de su historia paralela a la de la opinión pública moderna, véanse las "Notas sobre la tertulia" de Enrique Tierno Galván en *Desde el espectáculo a la trivialización*, Taurus, Madrid, 1961, págs. 247 a 272.



Puerto de palos

por Julio Ortega

Para el cronista del escribir mexicano este es uno de los momentos más difíciles y confusos. El periodo post-Tlatelolco fue un horizonte clásico del discurso: la crítica era un consenso y las palabras estaban poseídas por su sentido. En cambio, en la actualidad post-sísmica, al volver a México uno encuentra que el lenguaje se ha desgarrado y que, como la ciudad misma, a veces se pierde sin control, excesivo e indistinto. Al recorrer libros, revistas y periódicos (ese mapa bochornoso del habla que habitamos) uno verifica que ciertos edificios han sido derruídos y que otros han quedado en mal pie. *Las batallas del desierto* de José Emilio Pacheco puede ser leída también como una nostalgia del lenguaje perdido: aquel donde las cosas tenían su nombre y la ciudad era decible.

Que yo sepa no hay ahora un mapa exacto de México, y no sólo porque la ciudad se transforma antes que cada impresión de su cartografía, sino también porque, en las coordenadas del habla que la representa, se ha vuelto indecible. Antes, como en un poema de Gabriel Zaid, sabíamos que no habían taxis; hoy abundan pero no hay ciudad: los taxistas la desconocen inexorablemente y se orientan preguntando en las esquinas a testigos contrarios; así, el actual descontrol del espacio comunitario urbano subraya la pérdida del control del habla. Cantinflas (El Hijo del Pueblo, dice Monsiváis) sería el cronista (o el taxista) de la ciudad literal, aunque su honestidad es anacrónica, ya que, me dicen, esos taxistas sólo siguen la estrategia retórica del circunloquio: dan vueltas para cobrar

más, lo cual ilustraría la mala fe de las interacciones entre habla y ciudad. Desconfiando de las gentes dudamos también de las palabras: círculo vicioso, la urbe y sus lenguajes nos separan y nos alientan. (Al haberse mudado a un rumbo tan intrincado, esta revista corre el riesgo de cambiar: tendrá que incorporar a los escritores de una nueva colonia. En esa lógica, digna de Zaid, en lugar de un "Vuelta Sudamericana" tendría que haber varias "Vueltas", una por colonia.)

¿De qué urbe se trata? Ya no es la ciudad pre-moderna, donde prevalecían los pactos tradicionales de la reciprocidad y la lógica del intercambio; aunque es posible que ciertas zonas de migrantes recientes mantengan esas pautas de sobrevivencia. Tampoco es la ciudad moderna, que prometía con la urbanización procesos democratizadores, y que resultó ser, más bien, una representación orgánica del Estado. Es la ciudad de la crisis, donde debe haber empezado el proceso contrario: la desurbanización; y su doble secuela: la invasión popular de los espacios reclusos y la mayor estratificación social y económica. El Metro es la pirámide babélica de hoy. En contra de la opinión general, hay que decir que es un servicio excelente porque introduce una ecuación económica en el control de la ciudad, aunque sus líneas paralelas no tienen aún las conexiones necesarias. Pero es, sobre todo, un espacio popular: la ciudad subterránea de la muchedumbre pobre. Seguramente es el Metro más grande, más caro y más moderno del mundo trasladando a la población de menores ingresos. Uno ve allí la circulación interior de la población actual; más diversa, más indígena, semiurbanizada, semiocupada.

El terremoto de hace un año debe señalar, para estas poblaciones circulatorias, el fin de una edad y el comienzo de alguna otra, como en los ciclos de la memoria colectiva. La ciudad asolada por el sismo es otra: la destrucción, el deterioro son mucho mayores de lo que uno había leído. Otra vez: el lenguaje, ni siquiera el factual y periodístico, representa bien al México de hoy, capital de la crisis, sin lenguaje todavía. Quizá por eso la novela que escribe Carlos Fuentes es una pesadilla sobre 1992; tal vez sólo un habla visionaria podría representar esta ciudad en la entropía de los decires. Imaginar el futuro: esa audacia de Fuentes es un camino para hacer hablar a la crisis, el desafío de escribir hoy.

Entretanto, los jóvenes reconocen otros dos modelos del decir: José Carlos Becerra, que escribió con exceso y necesidad, nunca sin propósito, sobre la abundancia de la utopía verbal, la de decir más; y, en el otro extremo, Juan Rulfo, que escribió en la economía inversa, sobre la carencia del edén perdido, diciendo menos. Pero hoy emerge otro dilema: ¿cómo hablar en medio de la pesadilla, en esa abundancia de carencias? Algunos han intentado reproducir el vernáculo, escribir como habla el pueblo; los resultados son dudosos porque la escritura es una mediación propia y no una transparencia. Por otra parte, todavía nos falta una buena discusión sobre la lengua coloquial, a veces ingenuamente mal entendida como populismo o primitivismo, y confundida con los clichés del ideolecto popular. El Cantinflas de este tiempo es el señor Guillermo Ochoa, cuyo programa "Hoy Mismo" emplea una lengua excesivamente familiar, demótica y antiprofesional. Escribir con precisión y pasión, pero también con propósito, es el dilema. Se publica mucha escritura inmotivada, indistinta, derivativa, que podría firmar uno u otro. Casi todas las novelas recientes abusan sus recursos, son excesivas y dicharacheras. Ahora que hasta la Ghandi parece una librería de viejo, esas novedades de éxito perderán pronto el precio.

Me sorprendió, por eso, este laconismo irónico de Jaime Moreno Villarreal en su colección de fragmentos *La estrella imbécil* (FCE): "Un miedo que descubro más frecuente de lo que podía suponer entre escritores es el de no tener nada que decir". Podría ser un comienzo de economía saludable; y de cierta recobrada urbanidad. Sobre el no-decir de la poesía acaba de escribir Gerardo Deniz, elocuente y oblicuo, *Enroque*, otra lección de hoy. Quizá de los fragmentos de lo escrito y de lo dicho esté generándoles una nueva escritura, más cierta.

Universidad en la encrucijada

por Marcos Moshinsky

Al cumplirse diez años de *Vuelta*, se antojaría comentar en ella, además de los muchos temas culturales que ha tocado, algunos de los problemas que México enfrenta. Desgraciadamente en lo político y económico parecemos estar en un punto muerto del que no se vislumbra una salida cercana. En cambio, en lo que concierne a una de las instituciones básicas del país, la Universidad Nacional Autónoma de México, se observan algunas señales de movimiento que es interesante analizar en este número de aniversario. Dividiré la discusión en tres partes que designaré como las causas, los remedios y los problemas.

Las causas: El deterioro académico de la UNAM, puntualizado hace algunos meses por un documento del Rector, tiene múltiples causas. Me gustaría, sin embargo, englobarlas en una sola frase que, a mi parecer, refleja la filosofía del Estado en lo que concierne a muchos aspectos de la vida nacional, incluyendo los educativos: *Todo mexicano que ha mostrado capacidad en su labor, es automáticamente un privilegiado, y las instituciones públicas deberían desatenderse de él para concentrarse en aquellos que no tengan esa característica.*

En el dudoso caso de que alguna autoridad al frente de nuestro sistema político o educativo leyera la frase anterior y se sintiera inclinada a rebatirme, podría seguramente dar algunos contraejemplos. Inclusive quizás agregaría que concentrar los esfuer-

zos de las instituciones públicas en los ciudadanos económica e intelectualmente débiles, es uno de los logros más importantes de la Revolución Mexicana.

Sin negar los méritos de la posición anterior, considero que es un grave error el no poner la suficiente atención en entrenar a los más capaces al máximo nivel que pudieran alcanzar. Son éstos, que en general están imbuidos de un sentido de responsabilidad social hacia sus conciudadanos menos afortunados, el motor que mueve a los países desarrollados, cualquiera que sea la ideología de estos últimos.

Retornaremos más adelante a la frase mencionada pero hagamos primero un poco de historia para ver el origen de los problemas de la UNAM, a los que quiere atenderse en el momento actual. Hasta su traslado a la Ciudad Universitaria en 1953-54 la UNAM era esencialmente un conjunto de escuelas profesionales, con un profesorado de tiempo parcial y un programa mínimo de investigación. Ya antes de su traslado movimientos políticos de diversos signos interferían constantemente con sus actividades académicas.

Se esperaba que el paso a la Ciudad Universitaria, diseñada originalmente para 15,000 estudiantes, ayudara a resolver los problemas anteriores. Aunque no con la rapidez que esperábamos los que entonces fuimos de sus primeros profesores e investigadores de tiempo completo, así sucedió durante los rectorados de Nabor Carrillo e Ignacio Chávez. Considero que bajo éste último se tuvo por primera vez una visión coherente de lo que debía ser una Universidad y de la importancia de un buen nivel académico tanto entre los estudiantes como entre el personal docente y de investigación. En contrapartida, el impulso dado a las preparatorias en ese rectorado, incrementó las responsabilidades de la UNAM en el ciclo de educación media, campo que en principio no debía ser de su responsabilidad, y con ello exacerbó muchos de los problemas actuales de la institución.

A partir de 1966 la evolución de la UNAM fue dispareja. Varios institutos y otras dependencias mostraron progresos notables, pero en la mayor parte de las facultades el nivel académico, de por sí limitado, empezó a deteriorarse. El Estado, ya sea por la incapacidad de crear los empleos que la explosión demográfica requería, o por los desplantes demagógicos de algunos presidentes, presionó a las universidades para que aceptaran a un mayor número de jóvenes, la mayoría sin la preparación académica necesaria. Estos últimos a su vez presionaron a las autoridades universitarias para que se dieran pases automáticos a las licenciaturas, se facilitaran exámenes extraordinarios, se permitiera continuar los estudios aún debiendo materias de años y aún de ciclos anteriores, etc. A todo esto se agregó la demagogia reinante en algunas facultades que, bajo el pretexto de actividades políticas, relegaban la labor académica a un lugar secundario.

El mayor número de estudiantes obligó a la improvisación de profesores; y este personal docente de bajo nivel, para no quedar en evidencia, trató inclusive de interferir la labor del más capacitado.

La situación actual en la UNAM es la siguiente: Parte del personal académico y de los estudiantes haría un buen y, en ocasiones, excelente papel en cualquier universidad de primera línea del mundo, pero ellos representan sólo un porcentaje pequeño de los profesores y alumnos de la Universidad. Un porcentaje bastante mayor no tiene el nivel para estar en la institución, y resta un grupo numeroso que sería recuperable si existiera un ambiente apropiado de trabajo.

Es esa situación la que enfrentó el Rector, Jorge Carpizo, al pedir a los estudiantes, profesores e investigadores que realmente estudien, enseñen e investiguen y al proponer una serie de reformas a los reglamentos de exámenes, inscripciones y pagos que a continuación quisiera comentar.

Los remedios: En esencia, las reformas a los reglamentos mencionados suprimen una serie de conce-siones a los estudiantes, otorgados con el pretexto de la "democratización" del proceso de enseñanza, y cuya influencia fue nefasta en lo que al nivel académico se refiere.

En lo que concierne al reglamento de inscripciones, el cambio fundamental fue la supresión parcial del pase automático de la Escuela Nacional Preparatoria y del Colegio de Ciencias y Humanidades al ciclo de licenciatura. Ahora se requerirá un mínimo de ocho de promedio y realizar los estudios en el tiempo reglamentario de tres años. En caso de no llenar esos requisitos, los estudiantes tendrán que presentar su examen de admisión para entrar a ese ciclo, como lo hacen los que provienen de todas las otras escuelas del nivel de educación media, sean públicas o privadas.

Aunque la necesidad de esa modificación podría parecer obvia al lector de *Vuelta*, seguramente va a causar infinidad de ataques a las autoridades universitarias, alegando que propicia el "elitismo" y no reconoce estudios de la propia UNAM.

En contrapartida mi opinión es que esta reforma no es suficiente ya que, hasta donde sé, no existe un análisis que muestre que los estudios de la Escuela Nacional Preparatoria o del Colegio de Ciencias y Humanidades, sean mejores que los de otras instituciones de enseñanza media, públicas o privadas. Sobre esa base debería de exigirse los mismos requisitos independientemente de la procedencia y mi preferencia sería un riguroso examen de ingreso a *todos* los aspirantes a la licenciatura de la UNAM. En el dudoso caso que la proposición anterior llegara a implementarse, debería de estar acompañada de cursos propedéuticos, antes del examen para los que lo desearan o después de él para los que no lo hubieran pasado, con el objeto de que el estudiante pudiera cubrir las fallas en su educación *antes* de entrar a la Universidad. En esta forma se evitaría que el ciclo de enseñanza superior se redujera al "bacheo" de las deficiencias de la enseñanza media.

Las modificaciones al reglamento de exámenes, que suprimen opciones absurdas, son tan obviamente necesarias que no ameritan ni siquiera discusión. Más interesante es el reglamento de pagos, en donde se hacen algunos ajustes realistas pero se mantiene una cuota de inscripción anual de *ciento cincuenta pesos* para la enseñanza media y de *doscientos pesos* para la licenciatura, la misma cantidad que yo pagué en mi



primer ingreso a la UNAM en 1940, cuando el poder adquisitivo de la moneda era quizás mil veces mayor. Seguramente se pensó que el tocar lo que, para ciertos grupos, es la más sagrada de las vacas, implicaría hundir a todo el proyecto de cambio en los reglamentos.

Como profesor e investigador universitario con más de 40 años de antigüedad, pero sin contacto ni con la administración ni con los grupos de izquierda, yo sí quisiera tocar este tema candente. En mi opinión una cuota razonable de inscripción, a *todos* los niveles de educación universitaria, sería la de 90 días de salario mínimo, para usar la nueva unidad monetaria utilizada en el reglamento de pagos. Agregaría de inmediato que quedarían exentos de ella todos los estudiantes que hubieran pasado su examen de admisión y cuyos padres o tutores —o ellos mismos en caso que trabajaran— mostraran a través de su declaración de impuestos que sus entradas son inferiores a un cierto número de salarios mínimos.

Ya en el plan de soñar sobre lo que podría hacerse con ese utópico ingreso, mi sugestión sería que no se usara en los fondos corrientes de la UNAM, sino que se dedicara en parte a becas de estudiantes verdaderamente necesitados que *mantuvieran un promedio satisfactorio*, y en parte a incrementar los salarios de los profesores e investigadores jóvenes y capaces, con el objeto de conseguir el personal para realmente elevar el nivel académico del que tanto se habla.

En resumen, las medidas, aunque loables, representan un primer paso en una tarea larga y difícil.

Quisiera ahora abandonar el tema de las modificaciones a los reglamentos y pasar a aspectos más básicos de la educación en México.

Los problemas: La frase con que inicié este artículo me vino a la mente por un fenómeno social que rara vez se menciona: el abandono por la clase media del sistema de educación pública.

Para mi generación, asistir a la escuela de gobierno era la regla y no la excepción y así ocurrió en mi caso particular desde la primaria hasta la universidad. En esas instituciones públicas se trataba con estudiantes de diversas clases sociales. Esos contactos beneficiaron a todos, dando a los de la clase media una más clara visión de la realidad mexicana y proporcionando una mayor movilidad social a los que eran menos afortunados.

Con el paso de los años vi cómo la clase media abandonó o fue expulsada de las instituciones educativas públicas. En su inicio de la primaria, luego la secundaria, la preparatoria y en la época actual el proceso se manifiesta ya en el nivel universitario.

Las causas de ese proceso son complejas, y si bien en algunos aspectos tienen orígenes egoístas y sectarios, en otros están ligados al comportamiento del Estado, que en su afán de conseguir el apoyo de las "mayorías" no vacila en seguir políticas torpes que afectan el nivel académico de las instituciones educativas del sector público. En esa forma acaba dañando aun a las "mayorías" que se propone beneficiar.

Hacer retornar a la clase media a las instituciones de educación pública y en, particular, a las universidades sostenidas por el Estado, beneficiaría a todas las clases del país y evitaría la polarización cada vez más evidente de nuestra estructura social. El objetivo anterior debería de ser bien visto aún por la izquierda, cuyo apoyo principal en México reside en la clase media y no en la obrera o campesina.

Pasando a otro aspecto de la vida universitaria, quisiera mencionar la incapacidad para el diálogo. Parecería esto absurdo ya que entre los antecedentes de las universidades está la Academia de Platón, donde el diálogo era la base misma del conocimiento. En México, quizás por sesenta años de castración política, las opiniones se expresan frecuentemente ya sea en forma de adulación servil o de insulto procaz. No hay la capacidad de escuchar y responder con razones a un interlocutor, aunque se difiera de las ideas que expresa.

La UNAM, a pesar de las declaraciones sobre la libertad de cátedra, la autonomía, etc., no escapa al fenómeno anterior. Basta recordar la visita hace algunos años de jóvenes filósofos marxistas de Francia, que se atrevieron a expresar ideas que no se ajustaban a la rígida interpretación estalinista de los marxistas locales. Prácticamente fueron arrojados fuera de la UNAM y, por experiencia propia, sé lo que puede esperar alguien que quiera expresar en ciertas facultades sus opiniones, con el agravante de no ser ni marxista ni joven.

Sólo hemos hecho mención de algunos de los muchos problemas que la UNAM enfrenta y de las limitadas reformas que se piensa hacer en su estructura. Pero con todo se observan signos de vida en ella, cosa que no se detecta en otras de las instituciones del país. Estos signos requieren el entusiasta apoyo de todos los universitarios preocupados por el nivel académico, ya que en otra forma serán rápidamente apagados por los grupos vociferantes y la burocracia inerte. En un sentido muy real, la UNAM ha llegado a una encrucijada de caminos, ninguno de ellos perfecto, pero algunos mejores que otros. Ojalá que se logre el consenso necesario para seguir el camino de la superación académica, y que con ello la UNAM vuelva a ser el guía que el país tan urgentemente requiere en la época actual.

Vender poesía

por Juan Carlos Ibarra

Editar poesía suele considerarse una especia de servicio social del que sólo se esperan pérdidas. En Inglaterra, por ejemplo, las ventas de libros de poesía alcanzan apenas el .5% del total de libros vendidos; las de poesía moderna son, ciertamente, menores. Sin embargo, según informa el *Economist* (agosto de 1986), algunas casas editoras importantes parecen dispuestas a invertir en el género. Faber and Faber, el editor de poesía más importante del mundo (controla el 30% del mercado inglés), ha destinado en 1985-86 miles de libras esterlinas a promover sus colecciones de poesía, pagando giras por el país a sus autores y encargando a Pentagram, la casa de diseño más prestigiosa en Inglaterra, las nuevas portadas de sus libros. La editorial ha pedido a los libreros que exhiban sus colecciones bajo el letrero "Faber Poets" (Poetas de Faber); y en los vagones del metro londinense, entre los anuncios de agencias de colocación y exámenes de embarazo, comienzan a aparecer poemas breves.

¿Por qué este inusitado empeño en promover colecciones de poesía moderna? No por una vocación altruista de servicio social. Faber "descubrió" de pronto que la poesía se puede vender, y muy bien. En el periodo 1984-85 sus ventas de libros de este género aumentaron en un 56%.

T.S. Eliot y la obra musical neoyorquina *Cats* son, en gran medida, responsables de este fenómeno: el *Old Possum's Book of Practical Cats* (libro de Eliot en cuyos textos se basa la obra musical) fue el título de Faber más vendido en 1985; sus dos ediciones sumaron 118,000 copias el año pasado. Pero la inversión en publicidad ha hecho lo suyo.

Si el caso de Faber and Faber en Inglaterra prueba que, con suficiente promoción, editar poesía puede ser negocio, las editoriales de México no han sido cautas al editar poca, sino miopes. Es cierto que la colección Lecturas Mexicanas ha realizado tirajes de poesía importantes; pero (sobre todo en su segunda época) no los ha promovido. Poner los libros a la venta no es venderlos. Y hacer publicidad no consiste en imprimir carteles. Recuerdo haber visto un extenso poema de Jaime Sabines en un periódico mural del CREA en un vagón del Metro. El poema era demasiado largo para —en las condiciones de un viaje en metro— dejarse leer, y por ningún lado se indicaba quién es el editor de Sabines. Se promovió el nombre del autor, no sus libros.

Existe en México un gran público potencial, compuesto en su mayoría por jóvenes (¿quién ha cumplido 20 años sin escribir, cuando menos, un verso?) que seguramente se convertirían en lectores asiduos si la poesía les saliese al encuentro en las calles, el radio, los vagones del metro. La poesía está tan lejos del hombre común como el primer buen poema que es puesto en sus manos.

VUELTA PUBLICARÁ

Leszek Kolakowski, Connor Cruise O' Brien, George Steiner	El destino de los intelectuales
Mario Vargas Llosa	El hombre de Bacon
Octavio Paz	Visión e ideología
Adolfo Bioy Casares	El reloj de Fausto
Charles Tomlinson	El sentido del pasado
Mario Luzi	Poesía, razón y misterio
Leszek Kolakowski	La idolatría de la política
Juan Nuño	Cine y literatura en Pere Gimferrer
José de la Colina	Valle-Inclán y el Dr. Atl
Manuel Ulacia	El otro Emir
Homero Aridjis	Vientos de piedra
Damián Bayón	Diario visual de Leningrado
Fabio Morábito	El turista
Enrico Mario Santí	José Martí y la Revolución