

LA VUELTA DE LOS DÍAS

VALERIO ADAMI: LA LÍNEA NARRATIVA

OCTAVIO PAZ

EN CADA UNA de las artes reina un sentido. En la música, el oído; en la pintura, la vista. También en cada una de ellas el sentido rey necesita la presencia de otro sentido, que es simultáneamente su interlocutor y su contradictor, su contrapunto y su complemento. En la poesía, el oído está en perpetua relación con la vista; el poeta oye sus versos pero también ve sus imágenes. En la pintura, el tacto es el sentido complementario de la vista; el pintor, como todos los hombres, ve con los ojos pero, a diferencia de los demás, también toca y palpa con ellos. Para él, ver es tocar. Y por esto se dice que hay colores cálidos y fríos. El diálogo entre la vista y el tacto se repite a lo largo de la historia de la pintura. Hay artistas que son primordialmente dibujantes; otros que son coloristas. La vista, que es medición y distribución del espacio, guía la mano del dibujante; el tacto, ciego vidente, dirige al ojo del colorista. Dos órganos: la cabeza y el corazón; dos facultades: el entendimiento y la sensibilidad; dos tradiciones en perpetua pugna y fusión. Entre las dos familias de pintores, los hijos de la línea y los hijos del color, los dibujantes y los cromatistas, Valerio Adami pertenece sin duda a la primera. Sus cuadros, cualquiera que sea su asunto y la técnica empleada, nos impresionan ante todo por su composición: la distribución del espacio y la sabia arquitectura entre los distintos planos. No estamos frente a una superficie inerte: vemos un espacio vivo, construido por líneas a un tiempo sutiles y poderosas.

Por supuesto, ningún tipo de artista es puro: el dibujante Matisse fue un gran colorista y las vibraciones cromáticas de Monet están sostenidas por un invisible andamio de líneas. Aunque la preeminencia de una u otra predisposición define a cada artista, también es cierto que

todos ellos sufren la fascinación de la otra mitad de su arte. No es artista verdadero aquel que no es capaz de contradecirse. Apostado en fronteras inciertas, el artista es un solitario que combate con el pasado y con el presente, con sus maestros y con sus contemporáneos pero, sobre todo, con él mismo. Valerio Adami, dibujante nato, ha sentido siempre una invencible atracción hacia el color. En sus cuadros el espacio no aparece como una extensión abstracta sino como una vibración cromática. Esa vibración se condensa en masas sólidas de colores netos, limitados por un dibujo preciso y apoyados en un tejido de líneas. Para Adami el color es inseparable del espacio. A su vez, el espacio nace de su dibujo. Tránsito insensible de la línea creadora de espacios a los grandes bloques de color. Más que el complemento del dibujo, el color es su maduración, su fruto pleno.

En uno de sus extremos el dibujo es geometría. Matemáticas sensibles, proporción y número vueltos figuras, círculos y triángulos pensados no sólo con el entendimiento sino con los ojos. Por esto aquel dictorio de Duchamp: *bête comme un peintre*, no es aplicable a los pintores hijos de la línea y menos que a nadie al mismo Duchamp, que fue un notable dibujante. Tampoco es aplicable a Valerio Adami. Además de ser un pintor muy inteligente, su pintura es inteligente; quiero decir: no seduce únicamente a nuestra sensibilidad sino a nuestro pensamiento. Los cuadros de Adami nos intrigan y nos hacen pensar. Es una pintura que *pregunta*, algo insólito en nuestros días. Hoy la mayoría de los artistas están empeñados en decir, afirmar, proclamar e incluso en gritar: no quieren oír. Tampoco quieren contemplar. Nunca había sido tan ruidoso el silencioso arte de la pintura como en este fin de siglo.

Artista inteligente, Adami escribe. No es extraño: escribir es otro arte que nace del silencio. Naturalmente, no es un escritor profesional; escribe al margen de su pintura, como un comentario o, más exactamente, como un acompañamiento. Su caso no es único; entre los grandes pintores del siglo XX varios han escrito poesía y prosa. Lo que distingue a Valerio Adami de la mayoría de estos artistas es el carácter de sus escritos; no son desahogos verbales ni provocaciones pueriles como las de Picasso ni invenciones poéticas como las de un Arp o un Ernst: son reflexiones. Las imágenes de los cuadros de Adami provocan en nosotros diversas emociones; todas ellas se resuelven en una pregunta. Su arte puede definirse como pintura de enigmas que están a la vista. Pues bien, sus reflexiones —en el doble sentido de reflejos y reflexiones— son la traducción verbal de esas preguntas visuales. Subrayo: sus notas no son una respuesta, sino un camino para acercarnos a esas pinturas y oír más claramente lo que nos preguntan. Pero ¿se puede oír una pintura?

En una de sus notas, Adami nos confía: "Dibujar es una ocupación literaria. Yo no abandono un dibujo sino hasta que no puedo agregarle la palabra *fin*... Me gustaría que en pintura también se pudiesen usar las palabras *prosa* y *poesía* para, así, definir mi trabajo como una pintura en prosa. El impulso narrativo es esencial..." La línea, que es el elemento constitucional del dibujo, productor y generador de formas, es sucesiva. Por esto, como observa con penetración Adami, puede equipararse a la literatura. Poema, novela, teatro o crítica, todo texto es una sucesión de palabras; la línea, por su parte, es una sucesión de puntos o, si se quiere, una sucesión de puentes entre un punto y otro. La tem-

poralidad es lineal; de ahí que los hombres no hayan inventado nada mejor que la línea para representar al tiempo. Recta o sinuosa, circular o espiral, la línea va siempre de un aquí a un allá. La línea camina, se desdobra sin cesar y sin cesar nos cuenta su tránsito: la línea está pasando siempre. Por esto es narrativa. ¿Y qué narra la línea? Toda suerte de sucesos e ideas en el tiempo y que son tiempo. Sin embargo, la línea no habla: para narrar tiene que inventar formas. Los cuentos de la línea son las formas que diseña. Las formas que dibuja Adami con ese trazo suyo tan seguro y rápido, tan libre y elegante, son formas cerradas. Mejor dicho, encerradas en sí mismas. Hablan entre ellas y provocan en mí una indefinible perturbación.

Si las líneas narran, ¿cómo podemos ver lo que nos cuentan? Oigamos de nuevo a Valerio Adami: "El instrumento para leer el dibujo es el color, como la voz es el instrumento para leer la palabra escrita". Metáforas cruzadas: la voz —la entonación— es el color de la escritura; el color es la voz de la pintura. Los colores dan voz a las formas de Adami; sus dibujos hablan a través de sus verdes y grises, sus azules y ocres, sus rojos y naranjas. Al avanzar, la línea narra y traza una historia o unas historias; los colores les dan cuerpo y voz a esas historias. La voz con que nos hablan las formas pictóricas de Adami es clara y precisa, grave, sin patetismo. Es una pintura que no alza nunca el tono. Al contrario, no pocas veces se inclina hacia la reserva. Puede añadirse, incluso, que esos cuadros —iba a escribir: esas confesiones que son sus cuadros— terminan casi siempre en silencio. Son el reverso del grito. No hay claroscuro ni medias tintas; nada más alejado del tenebrismo y del expresionismo que las grandes superficies de Adami. Colores compactos y metálicos pero ligeros, como pintados por el aire y la luz, los dos grandes ilusionistas del mundo natural; oleaje inmóvil de colores petrificados o, más exactamente, hipnotizados por la mirada del pintor. La vista, el sentido que se identifica con el pensamiento, rige a la pintura de Adami; sus ojos dibujantes filtran el río turbio de los colores, lo destilan y lo purifican. Su color es como un alcohol que no provocase la embriaguez sino un vértigo lúcido. Colores limpios y formas precisas, presencias inmediatas dotadas de insidiosos poderes de perturbación. Son lo que son y no ocultan

nada: por esto son doblemente inquietantes. Cuadros en los que la gran marea del tiempo se ha detenido en un instante angustioso. Un instante que no sabemos si es el instante del *antes* o del *después*.

Equidistante de la geometría y del garbato —que son el cielo y el subsuelo del dibujo— la línea de Adami, con una suerte de fatalidad sinuosa (¿azar o destino?), construye formas que son cristalizaciones de tiempo. No tiempo medido sino tiempo vivido y viviente: hombres y mujeres en una estancia con un lecho y una mesa con un libro abierto, veraneantes al pie de una montaña, un viejo con un hacha o unas tijeras, una mujer fija ante una pantalla de televisión que es un espejo en donde todas las imágenes han naufragado, una pareja frente a un mar pétreo, un aparato ortopédico que quizá es un instrumento de tortura, ciclistas que corren hacia su decapitación, una ventana que da a ningún lado. Además de estas escenas y ambientes que son imágenes fijas del desasosiego, Adami ha pintado retratos de escritores, filósofos, músicos y personajes históricos. No son retratos realistas y todos me producen un escalofrío. Casi ninguno se parece a sus modelos. Si algunos presentan una semejanza superficial con los originales, la corrigen mostrando aspectos desconocidos y desconcertantes del personaje. No son retratos sino emblemas de los enigmas sucesivos y dispares que inventa el tiempo. A las preten-

didas enseñanzas de la historia y de la biografía, Adami opone el fondo abismal de cada alma. No pinta desconocidos: pinta lo desconocido que se esconde en cada uno de nosotros. En realidad, no lo pinta, sería imposible; lo señala. Mora-leja más cerca de la metafísica que de la historia y la psicología: nadie se parece a sí mismo.

Con frecuencia la línea de Adami inventa personajes en posiciones forzadas y antinaturales. O vestidos con ropas que evocan vagamente una camisa de fuerza. Ninguno de ellos "est bien dans sa peau". A veces, la figura es doble, sin que podamos desentrañar si se trata de un —dos— seres, compuesto generalmente de dos sexos, o del estrecho y extraño acoplamiento de una pareja. ¿Tortura o abrazo? Más bien: tortura y abrazo. Un erotismo velado y glacial (pero ¿no le reprochaba a Juliette, uno de sus compañeros de libertinaje, "que ponía demasiada pasión en sus excesos"?). Confieso que entre todos estos enigmas psicológicos me atraen los cotidianos. Son misterios oficiados en un cuarto anónimo y en los que participan dos o tres personajes sin nombre pero poseídos por fuerzas secretas. Revelaciones ambiguas. ¿Asistimos a los preparativos de un crimen, presenciamos una conjuración, alguien está a punto de confesar un turbio secreto? ¿O todo ya pasó y lo que flota en el aire del cuarto cerrado son los remordimientos o la siedad del deseo satisfecho, el silencio después del

FE DE ERRATAS

Afean el número anterior de *Vuelta* tres erratas que nos duelen particularmente: una, en la cita de Lara con que termina el ensayo de Gabriel Zaid y que debió decir:

*En Chicote, un agasajo postinero
con la crema de la intelectualidad...*

otras dos, en el poema de Fernando Fernández, que reproducimos entero:

DIPLOMACIA INGLESA

Ahora, arriba, en el ángulo derecho, silenciosa nuevamente, pero antes viera ud. las cosas que dijo Majestad acerca del camino, cómo perdió la compostura al ver las postas, viera ud. de qué manera la tomó contra nosotros, cómo nos maldijo hasta la séptima las malas noches, la peor comida, los tristes tratos destas bajas tierras.

Y mírela ahora, en el ángulo del sobre, campeando el escritorio, devuelta a su perfil de pura sangre, mírela mirando amable el sacapuntas, los lápices en ristre, el vaso de agua.

grito? ¿O no pasó nada ni nada pasará, salvo los fantasmas —atroces, banales, efímeros— de nuestra imaginación encadenada? Las preguntas se multiplican y, al desplegarse, muestran que, a pesar

de su diversidad, una obsesión única las habita: no el secreto de la historia sino la historia secreta de cada uno. Entre la metafísica y la confidencia, la línea de Adami recorre la tela y avanza sobre un

punto y otro punto. El tiempo se vuelve una larga hilera de puntos suspensivos...

México, a 30 de julio de 1990.

OCTAVIO PAZ

ALEJANDRO KATZ

PLURAL Y UNITARIA, cristalina y opaca, firme, sencilla, subversiva, la voz de Octavio Paz ha cifrado un proyecto espiritual vasto y complejo y riesgoso. Un proyecto: nada hay de aleatorio, nada de contingente en esta obra sin embargo diversa, excéntrica, cuyas piezas se articulan según un modelo casi astronómico y forman un sistema planetario: poemas y ensayos que tienen vida propia, textos, cada uno de ellos, que ninguna justificación requieren, que se nos brindan como plenitud y acabamiento y, no obstante, están armónicamente tramados, se requieren todos a todos para establecer un equilibrio en el cual se revela la dimensión verdadera de esta obra. "Quise ser poeta y nada más —afirmó Paz al recibir el premio Tocqueville de manos de François Mitterrand—. En mis libros de prosa me propuse servir a la poesía, justificarla y defenderla, explicarla ante los otros y ante mí mismo. Pronto descubrí que la defensa de la poesía, menospreciada en nuestro siglo, era inseparable de la defensa de la libertad. De ahí mi interés apasionado por los asuntos políticos y sociales que han agitado a nuestro tiempo."

Poesía, poética, política: entre la poesía —expresión del individuo, realidad última de lo singular— y la política —el hombre entre los hombres— la poética se instituye como mediadora: puente, nexo, dadora de sentido y de armonía. No es un azar que la poética organice la obra de Octavio Paz: es una decisión que enseña las marcas de su edad, que define una tentativa, que nos sitúa en un espacio cultural preciso: la modernidad. Pues la aguda, dolorosa conciencia del lenguaje, de la materialidad y realidad del lenguaje, la justa conciencia que Paz tiene de que el soporte del poema —la palabra— no es sólo un signo de otra cosa, sino algo real, algo que *está ahí*,

algo que es, aun físicamente, esa conciencia instala al poeta en el mundo histórico: el único mundo en que la conciencia es consciente de sí misma. El mundo histórico es el mundo moderno, el mundo en que la palabra, el decirse, se piensa; un mundo en el que la palabra no es herramienta sino ente y obstáculo, reflexividad y distancia, ser y crítica.

Consciente de su historicidad, el poeta abarca el pasado y el presente con un gesto que, después de sumergirlo en la memoria, lo expande sobre la actualidad. Exploración de la memoria, poema, investigación de lo previo que es también *poiesis*, construcción: "Oídos con el alma, / pasos mentales más que sombras, / sombras del pensamiento más que pasos, / por el camino de ecos / que la memoria inventa y borra: / sin caminar caminan / sobre este ahora, puente / tendido entre una letra y otra". ¿Presencia de la tradición? Invención, más bien, que, al actualizarse, interroga la actualidad. Entonces, el poeta deviene ensayista, y las palabras con que antes se interrogaba a sí mismo indagan su siglo y su cultura —la nuestra. Poesía que se vuelve crítica. No un inventario de rechazos, menos aún disección de realidades: la crítica es ante todo permanente confrontación de perspectivas, ejercicio de despojamiento y de abandono, distancia, metamorfosis, otredad. Dejar de ser para cuestionar lo que se era. Ejercicio doloroso que cobra su tributo: solitaria condena.

La crítica se nutre del poema no menos de cuanto lo alimenta. Una y otro se requieren. En su conjunción, el poeta puede estar simultáneamente en el mundo y contra el mundo, hacer el mundo y deshacerlo, inventarlo, negarlo, instaurarlo —descubrirlo: manifestar, encontrar, registrar pero también develar aquello que ocultamos o que nos es

ocultado, aquello que el mundo y la cultura quieren decir de sí mismos. De este modo el poeta —poema y crítica— revela el ser y revela la impostura del ser: epifanía y negación, mito e historia en cuya síntesis, como el propio Paz dijera al referirse a las telas de Picasso, nuestro tiempo sólo se afirma para negarse y sólo se niega para inventarse e ir más allá de sí.

Dos modos hay de leer los ensayos de Octavio Paz. Uno, que nos es habitual, aconseja atenerse al sentido, sujetarse a lo dicho, ponderar las ideas, comprender, discutir. Se encontrará así ciertos temas, materias recurrentes, algunas preocupaciones habituales, la historia y la política, el arte, las soterradas formas de la religiosidad, las filosofías del Oriente, el fenómeno poético, la soledad del hombre bajo el imperio de la técnica, México —su pasado y su presente, fondo magnífico de la reflexión de Paz. En su ineludible decir, los ensayos revelan un hondo aliento: no el del intelectual sino, como prefiere el alemán, el del hombre de espíritu. Su discurso, poblado de múltiples referencias, no es sin embargo el del erudito, el del heredero del siglo XIX, el positivista cuya fe en el progreso lo lleva a pensar que la acumulación de conocimientos y el puro ejercicio implacable de la razón son los infalibles métodos de acceso a la verdad.

Polifónicos, los ensayos de Paz se organizan sobre el contrapunto, y la modulación de la frase ocupa en ellos un sitio esencial. Su pensamiento no apela a los sistemas de la razón sino a los sistemas de pensamiento: no está entre sus menores méritos el poder iluminar nuestra cultura con la luz de otras culturas, y someterla a miradas que le son ajenas, poniendo en evidencia la desnudez del rey de Occidente ante la vista de súbditos.

tos que sólo con esfuerzo consiguen disimular las carcajadas. No es la demostración sino la asociación la que guía la pluma de quien es esencialmente poeta. Aquí el lenguaje cuenta. Cuando la razón violenta la frase no se llega al conocimiento verdadero: éste es resultado, o, cuando menos, también es resultado de aquello que las palabras dicen a través de nosotros, y no únicamente de aquello que nosotros les hacemos decir.

He allí el otro modo de leer estos textos: no como afirmaciones sino como miradas tangenciales, como miradas posibles: no como teorías —qué más lejos de Paz que las teorías— sino como un intrigado fluir por las formas que podrían tener las apariencias inmutables; no como argumentos sino como actitud: la crítica y la hipótesis, la interrogación, la duda; más que la postulación de un orden la sospecha que cae sobre cualquier orden. Una actitud que trasciende lo dicho y que revela mucho más que lo dicho, porque admite y aun sugiere que lo dicho tampoco es definitivo.

Desde hace algunos años Octavio Paz ha ido ganando fama de pensador político. Los libros que reúnen sus ensayos sobre el mundo actual cobran adeptos más rápidamente que sus poemas. Es razonable: en un mundo que acelera los cambios los hombres buscan con pasión los pensamientos que ayudan a comprender. Comprender o creer: variaciones de una misma, intensa necesidad —apaciguar la angustia que brota de lo ignoto.

Junto con esa fama, Paz ha ido ganando aliados y enemigos. ¿Aliados y enemigos? Más bien, aliados que son enemigos. Pues si hay dos modos de leer a Paz hay uno, siempre idéntico, de ignorarlo, aunque la ignorancia provenga de sitios que se quieren opuestos. Se oyen, desde la izquierda, los murmullos rencorosos de quienes, apegados a la fe, son incapaces de distinguir lo que hay de diferente entre el mundo y la visión que ellos tienen del mundo. Nada cuesta decir que ya son pocos —cada vez menos— quienes desde ese lado hacen de sus esquemas la ortodoxia mientras pre-

paran la pira para usar de yesca a los herejes. Hoy, con más los que quieren hacer de Paz el abanderado de sus mezquinas ideas reaccionarias. Conservadores de derecha —como los hay de izquierda— que olvidan —extraños artilugios de la memoria— que la obra de Octavio Paz, como todas las grandes obras de nuestra época, surge de una sola palabra omnipotente: *no*. A diferencia de sus aduladores, Paz sabe que "el oficio de escritor es un oficio de palabras y que entre ellas una de las más cortas y convincentes es *no*". Y, a diferencia de los nuevos idólatras de la miseria, Paz ha perseguido siempre la libertad, una libertad que se funda en la capacidad del rechazo: "La libertad, escribió, no es una filosofía y ni siquiera es una idea: es un movimiento de la conciencia que nos lleva en ciertos momentos a pronunciar dos monosílabos: *sí* o *no*. En su brevedad instantánea, como a la luz del relámpago, se dibuja el signo contradictorio de la naturaleza humana."

Octubre de 1990

CARTA DE MADRID

¿UMBRAL O SOMBRA?

BLAS MATAMORO

CÁLLATE, PACO, Y EN PAZ

EL PREMIO NOBEL otorgado a Octavio Paz ha generado una ingente literatura periodística en España, como era de esperar. No han faltado tópicos: las glorias de la lengua, con dos Nóbeles sucesivos, la exquisitez del ensayista, sus "errores políticos", su falta de popularidad y arraigo americano, etc. Desde luego, el periodismo lector de solapas no es el óptimo gremio para juzgar a un escritor tan complejo y de tan vastos alcances como Paz. Pero no deja de valer como síntoma: finalmente, una cultura también se forma de equívocos aceptados, de lugares comunes, de latiguillos y de sinonimias simplificadoras: todo capitalismo es liberal, todo liberalismo es de derecha, toda crítica al colectivismo burocrático es imperialista, etc. Lo más importante de estas generalizaciones es, justamente, el "etcétera".

No quiero referirme al panorama, sino a un artículo de Francisco Umbral publicado en *El Mundo* el 14 de octubre de 1990. "Un orteguiano con poncho" nos sitúa ante un Paz reducido a cierta herencia aislada (que es una de las tantas recogidas por él): el ensayismo orteguiano. En cuanto al poncho, ignoro si es una prenda mexicana.

Umbral, cuyo apellido es un destino (mantenerse siempre fuera del espacio codiciado: el umbral) no ahorra fórmulas erróneas, pero cabe admitir que esto le vale como una doctrina. En efecto, si existe el culto a la verdad ¿por qué no, el del error? Veamos: "Octavio Paz es uno de los sumos sacerdotes que ofician a diario esa religión racial de lo hispánico" ¿Habrá leído Umbral todo lo escrito por Paz sobre el mestizaje? Lo mismo en cuanto al otro culto, al del descubrimiento, que fue encontronazo, pues América (sic Onetti, esta vez) ya estaba

ahí ¿No sabe Umbral que América es la ocurrencia de un cartógrafo italiano?

Paz es situado en su "alineamiento dentro de la nueva derecha internacional" (¿podremos saber cuál es y, si fuera posible, saber también, cuál es la nueva izquierda internacional?). Sus relaciones con los surrealistas son mera "presunción de meteco"... "una recurrencia astuta y tardía del gauchiste reconvertido que necesita apelar a sus orígenes subversivos para lavar culpas". Desde luego, parece que Umbral no ha leído *Los hijos del limo* ni *Corriente alterna*, como tampoco la correspondencia de Paz con Breton, Leiris, Bataille y demás gente del medio surrealista en los finales cuarenta. Sí, en cambio, parece que conoce a Vattimo y el pensamiento débil de "algunos franceses que son todos de derechas, una derecha de buena sintaxis" y Paz, "progresista aseado", pertenece a sus antecesores y merece el

Nobel "siquiera porque lleva muchos años asediándolo".

Vattimo, desde luego, no es francés, y si Umbral lo hubiese leído conocería su filiación: Nietzsche - Heidegger - Gadamer. Lo mismo cuando repara que Paz no se ocupa del lesbianismo (supuesto) de Sor Juana. En cambio, da por obvia la homosexualidad de San Juan de la Cruz (¿hubo algún homosexual obvio en la España del XVI?). El Premio Cervantes a Paz resulta de un contubernio entre los Estados Unidos y la "apócrifa y lóbrega" democracia española. Finalmente, este Nobel daña a México, porque legitima al PRI y a Televisa (sic), empresa que, supongo, Umbral confunde con Televisa, ya que aquella es la televisión del gobierno vasco, a la cual todos eximimos de negocios inconfesables con Octavio Paz, descendiente de andaluces.

Umbral no sólo se ha negado con rigor sostenido a leer a Paz, lo cual es toda una actitud, sobre todo si se opina sobre él, sino que se resistió a serle presentado cuando "coincidieron en el Palace". Dato, este sí, apócrifo, ya que Umbral estaba allí invitado por la firma Loewe, cuyo jurado de poesía encabezaba el mismo Paz. Es sabida la colorida fascinación que Umbral, un izquierdista confeso, aunque de formulación difusa, sufre ante los grandes salones, señoras del *gratin* madrileño y correspondencia, puesta o supuesta, con títulos de la Grandeza.

Toda esta temeridad, como lector, me entenece, de tan abusiva y homogénea. Pero hay una rebaba sordida en el razonamiento de Umbral, que lo perfila como una de las tantas e irredimibles herencias de la España posbélica, la España del aislamiento, la soberbia autárquica y la cartilla de racionamiento.

Es sintomático que, frente al Nobel de Paz, tan cuestionable, le parezcan justos los otorgados, en lengua castellana, a unos escritores españoles (Cela, a quien halaga como "anarquista", Alexandre y Juan Ramón): esos sí son "creadores puros". Y también es sugestivo que encuentre encomiable en Paz su filiación orteguiana. O sea: lo bueno es lo español, no nos engañemos, lo "sudaca" es cosa mixturada y de meteco. Y si Paz estuvo en París cuando los únicos españoles que en ella había eran los exilados, se trata de sumisión provinciana a la capital de la cultura. Lo bueno, por fin, era permanecer en España y aquilatar las

esencias, pues uno podría llegar a una vejez anarquista después de haberse educado en una juventud franquista, como es el caso de su admirado Cela.

Umbral es, no sólo un destino de Umbral, sino una filosofía del umbral. Está parado en la entrada para no dejar pasar a los forasteros, sean franceses o americanos. Y si se trata de éstos, que aprendan de los maestros que conservaron pura la tradición peninsular. Finalmente, lo contrario, sea lo que propongan Rubén Darío, César Vallejo, Neruda o Paz, contradice lo que es, de vida, la dinámica de la conquista: la difusión de la lengua desde la metrópoli a las colonias. Y aquí cerramos el círculo y puntuamos el párrafo, porque nos encontramos (¡oh, la eficacia de un buen acto fallido!) con "la religión racial de lo hispánico". Francisco está en el umbral de su templo y no ha caído en la cuenta ¿Por qué no te callas, Paco, y en Paz?

BIENAL TANQUERAY

En el centro cultural Conde Duque (un antiguo cuartel reconvertido para usos civiles) se ha realizado una exposición antológica de la moderna pintura española que promete repetirse cada dos años, de ahí lo de bienal. Aunque, por mor de paradoja, cabe preguntarse: ¿cuáles son los dos años anteriores a una primera bienal?

Destaco dos virtudes de la exposición: ser escueta en cantidad y amplia en cronología. Una obra por autor y cuarenta años de antigüedad para la *pintura moderna*. Las paradojas se agolpan, por lo visto: ¿antigüedad de lo moderno?

Los nombres son conocidos y han sido muy juzgados: Frederic Amat, Eduardo Arroyo, Miquel Barceló, Juan Barjola, Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Ramón Gaya, José Guerrero, Antonio López, Lucio Muñoz, Guillermo Pérez Villalta, Albert Rafols - Casamada, Antonio Saura, Antoni Tàpies y el último sobreviviente del Equipo Crónica, Manuel Valdés. Hago parte del inventario, a riesgo de aburrir, porque algunos o todos estos nombres serán conocidos por los mexicanos. Confieso que me sorprende una sola obra: un gran cuadro de Pelayo Ortega, *La provincia*. Su autor me era desconocido y destaca por ser muy evidentemente "español". Es un paisaje de ciudad provinciana, calle mayor con soportales, plaza

al fondo, un día de lluvia que duplica el conjunto sobre el pavimento mojado. Todo ha sido resuelto con una primacía de negros que diseñan las formas como si fueran también una lluvia, acentuando el código expresionista del cuadro. Una provincia lóbrega y tormentosa, con un solo personaje, de espaldas. Negruras españolas desde el barroco a Solana, provincia dura e igual a sí misma, encerrada por los soportales y el ahogo de la plazuela.

Del resto, aparte de los nombres muy acreditados, queda una visión bastante balanceada del arte visual español en este momento extendido de la "actualidad": variedad y, al mismo tiempo, arraigo en la tradición.

Si abordamos a Saura, nos encontraremos con sus grandes gestos. Sigue siendo Saura. El informalismo "povero" de Muñoz se vuelve rico en el informalismo "lujoso" de Barceló. De algún modo, la parábola de esta zona de la visualidad española es la del desarrollo económico y social de este país. Barjola grita con su colorido "en voz alta". Gaya regresa a su pasión velazqueña de siempre, el cuadro dentro del cuadro, la composición en espejo donde la pintura se mira a sí misma. Pérez Villalta, con su onirismo surrealista tardío, se vuelve hacia el mundo visual, también onírico y surrealista (conforme lo vemos hoy) del Cuatrocientos italiano.

Luego, o antes, está ese fenómeno tan peculiar y concentrado de la actual pintura española que es Antonio López García. Un hiperrealista, para decirlo rápida y groseramente. Aquí hay, por excepción, dos obras suyas. Un bronce que representa a un niño, cubierto por las modestias de la España pobre de posguerra, y un pequeño óleo que muestra dos clavellinas blancas en un vaso, sobre un mueble trapezoidal y polvoriento. López trabaja con metáforas del desamparo y el abandono: niños huérfanos, casas deshabitadas, cuartos de baño deteriorados, calles sin tráfico ni paseantes, alacenas repletas de objetos sin usar. Estas clavellinas, tan nítidas, tan cándidas, tan nevadas, son un despojo de bodegón barroco al exhibírselas en un contexto sordido y abandonado. Y conste que todos estos esdrújulos están puestos de intento.

Junto al informalismo de Muñoz y la abstracción de Casamada o Tàpies, este trampantojo del siglo XVII y los sueños del primer Renacimiento (Villalta) ¿En qué época han sido pintados estos cua-

dros? No me refiero, claro está, a la fecha de ejecución, que puede documentarse fácilmente, con la excepción de Barceló, que ha reclamado por la falsedad de su cuadro en una exposición paralela, demostrando los riesgos a que lleva estar de moda: ser falsificado como un clásico.

Insisto en preguntar(me) por la época de este arte. Una respuesta ecléctica podría ser: dado que la modernidad empieza con el Renacimiento, es moderno to-

do lo que ocurre desde él. Hoy, Picasso es moderno pero no más que Piero della Francesca. En cada bodegón vuelven los españoles del barroco y en cada alucinación retorna Max Ernst, siempre que los consideremos coetáneos. El pasado es un instante que todo lo junta, cuando no lo mezcla y lo vuelve irreconocible.

Lo curioso de este giro temporal en nuestra memoria artística es que se produzca a fines del siglo XX, un siglo que se peló las cejas por actualizarse, por

modernizarse, por cambiar y dejar atrás. Un siglo de vanguardias, para decirlo con pocas letras. Las vanguardias tiraban todo el pasado, cada año, al basurero municipal. Ahora vamos nosotros, rescatamos los desperdicios, los limpiamos y los exhibimos en los museos. Y, entre las recuperaciones del pasado, aparecen las mismísimas vanguardias. Lo cual reformula al pasado como tal. Y recalifica el presente. Y nos obliga a preguntarnos: ¿qué futuro nos queda?

EL DIARIO DE UN DISIDENTE

JORGE EDWARDS

LA CRISIS POLÍTICA chilena, que se agudizó a fines de la década del sesenta, un poco antes del gobierno de Salvador Allende, y que se supera gradualmente, con uno que otro sobresalto, en este año de transición de la dictadura pinochetista a la democracia, nos obliga, o nos plantea la posibilidad, por lo menos, de mirar nuestra historia y nuestra literatura modernas con otros ojos, de releer nuestros textos, de revisar nuestras "ideas recibidas". Curiosamente, como si la coincidencia no fuera puramente accidental —y estoy convencido, en verdad, de que no lo es—, la lectura es más estimulante, más compleja y enriquecedora, porque coincide con el derrumbe de los regímenes de Europa del Este, y los sucesos de esa parte del mundo tienen, precisamente, un sentido, una lectura especial para nosotros. El dogmatismo de allá fortalecía los dogmatismos nuestros de uno u otro signo. Fortaleció el de la izquierda, en su momento, y contribuyó así a preparar el derrumbe de nuestro sistema democrático. Después, producido ese derrumbe, justificó el de la extrema derecha y sirvió de base para la elaboración entre nosotros de un discurso político neofascista, un discurso viejo y nuevo, anacrónico y, a la vez, peligrosamente actual. La rigidez policial de los sistemas del Este, reforzada por la de Cuba, era un inmejorable pretexto para mantener los controles rígidos, el miedo al cambio, en el régimen dictatorial nuestro.

Salimos ahora a los aires de la libertad

con una sensibilidad más aguda para captar los aspectos marginales, disidentes, mayoritariamente inadvertidos, de la literatura de las décadas anteriores. Desconfiamos de todos los oficialismos y de todas las hegemonías culturales, incluso las de nuestra prehistoria republicana. Ponemos mayor atención, por ejemplo, en la obra y en el pensamiento poético de Vicente Huidobro, que después de haber escrito una Oda a Lenin y de haber sido stalinista, se rebelaba contra los que él llamaba "esclavos de la consigna". Aprendemos a leer entre líneas al Neruda de la etapa final, comenzada en 1957 con *Estravagario*: el de un revisionismo que no se atrevía a decir su nombre, que actuaba con una "hipocresía prudente", fenómeno nada nuevo en la historia del arte y del pensamiento. Reflexionamos en forma retrospectiva, con calma y hasta con sorpresa, sobre el prosaísmo nostálgico de Enrique Lihn, que de pronto alcanzaba niveles de epifanía poética, o sobre el humor negro de Nicanor Parra.

En esta atmósfera, en esta encrucijada tan particular, hemos descubierto, o hemos redescubierto, según el caso, el *Diario* de Luis Oyarzún (Ediciones LAR, Concepción, Chile, 1990). Podríamos definir contradictoriamente a Luis Oyarzún (1920 - 1972) como un marginal importante de la literatura chilena, un marginal que habría sido central, que habría sido más leído y que probablemente habría escrito más, si le hubiera tocado vivir en una época más propicia. Oyarzún

quedó condenado a cierta marginalidad por razones formales y, a la vez, ideológicas. Era un poeta más bien escaso, que se expresaba mejor en los terrenos limítrofes de la poesía en prosa, el ensayo y la escritura autobiográfica. Era, en seguida, un hombre de inspiración cristiana, con algunos rasgos de cristiano de izquierda, en un período en que el humanismo laico y el marxismo ejercían una especie de hegemonía en la cultura chilena.

Luis Oyarzún, por su lado, cultivó hasta cierto punto esa marginalidad; no entenderíamos la coherencia de su personalidad literaria si no supiéramos esto. Nunca, por ejemplo, tuvo una participación disciplinada en las tareas del partido Demócrata Cristiano y ni siquiera en el gobierno de Eduardo Frei, a pesar de su relativa, quizás demasiado relativa, afinidad con ellos. Sin abandonar lo que se podría llamar un punto de partida cristiano, Oyarzún fue un antidogmático, un espíritu crítico, cercano a los filósofos pragmáticos anglosajones y a cierta literatura fantástica de Inglaterra que conocía muy bien (Oscar Wilde, Lord Dunsany), y a la vez un heredero literario de los simbolistas y los surrealistas franceses. Así conseguía armonizar su condición de funcionario más o menos disciplinado de nuestra Universidad de Chile —profesor de estética, decano de la facultad de Bellas Artes—, sin dejar de pertenecer plenamente al mundo de los grandes poetas de su tiempo: Pedro Prado, Pablo Neruda, Gabriela Mistral,

los seguidores de Vicente Huidobro, Nicanor Parra... Participaba en ese mundo como actor discreto, situado en una curiosa y casi voluntaria segunda fila, y como espectador apasionado, lúcido, humorista, irreverente. Quizás la condición de espectador algo irónico, levemente burlón, era la que mejor se avenía con su temperamento. Si tratara de asumir su talento en pocas palabras, diría que consistía en una extraordinaria capacidad para ver el mundo exterior, para penetrar en las cosas con los ojos y destacarlas, transformarlas, darles vida. Talento raro, y a la vez presente en lo mejor de la poesía chilena: en las *Materias* de Gabriela Mistral, en los *Tres cantos materiales* y en las *Odas elementales* de Neruda. Oyarzún cultivó esta visión porque fue un vagabundo contemplativo, un esteta siempre disponible, sin programa fijo, ajeno a pompas y a jerarquías de cualquier especie, enemigo, como el Huidobro del final, de consignas, en un ambiente donde el "consignismo" era dominante.

Esta primera edición que se ha hecho de sus diarios íntimos es muy incompleta y claramente arbitraria, puesto que el editor distribuyó los textos por temas y no respetó la sucesión cronológica, lo cual implica un desconocimiento de lo esencial de este género. Los materiales adquieren una apariencia de orden, pero perdemos el ritmo, la variedad, la espontaneidad de la mirada cotidiana. Nos alejamos del diario de vida y nos acercamos a una forma ensayística que el autor, en este caso, no había querido. Es verdad que gran parte de sus ensayos y algo de su poesía derivaban de la escritura diaria, pero aquí nos interesa conocer la fuente de su creatividad, sin la intervención de una mano externa y ajena. Yo sospecho que las páginas justamente más íntimas han sido eliminadas, como si el editor hubiera interiorizado de alguna manera nuestros años recientes de censura, y que el ordenamiento por temas sirve para justificar y ocultar este procedimiento. Corre el rumor, incluso, pero no estoy en condiciones de confirmarlo, de que las páginas más escabrosas habrían sido destruidas: las páginas amoratorias y eróticas de este incesante y poco disimulado amorador que fue Luis Oyarzún.

De todos modos, se han rescatado fragmentos de un texto chileno importante, que permanecía inédito y que es de inesperada vigencia en estos días. Las

supresiones, por otro lado, han servido para privilegiar algunos aspectos: la reflexión literaria y política, la visión de las ciudades y del paisaje, los comentarios de viajes por el interior y el extranjero. Oyarzún, aparte de sus clases y de sus devaneos por cafés y bares del Santiago de los años cincuenta y sesenta, combinaba a la perfección actividades en apariencia incompatibles: hacer largas excursiones a pie en compañía de amigos, desarrollar notables conocimientos teóricos y prácticos de botánica, leer, escribir con letra impecable y menuda, casi microscópica, en cuadernos de bolsillo. En esa forma, al azar, en la naturaleza, en mesones o en casas de campesinos, se escribieron algunos de sus poemas y la mayor parte de su diario. Era frecuente que leyera una página sentado en una piedra del camino, o en una cantina de pueblo.

El juicio de Oyarzún, que asoma en diversos momentos del *Diario* sobre la literatura chilena de su tiempo, va en contra de la corriente dominante y nos deja, en la lectura actual, pensativos. Somos el país de las ideas recibidas, de las concepciones fijas, de las jerarquías anquilosadas. Toda la cultura de nuestra lengua, por lo demás, en España y en América, tiende a este anquilosamiento de la crítica. Los hábitos del libre examen no han prendido con verdadera profundidad en el mundo hispánico. El irreverente y a menudo sorprendente Oyarzún puede hacer las veces, ahora, de saludable antídoto contra esa tendencia abrumadora. Es uno de nuestros escasos y necesarios "escritores antídotos", un abogado del diablo por vocación, como él mismo lo reconocía. Al hablar, a propósito de *Canción de gesta*, libro del año 1960 de homenaje a la revolución cubana, de Pablo Neruda, que fue amigo suyo, tiene párrafos muy duros: "... está visto que Neruda, gran poeta, es siempre hombre de consignas, y con eso hombre pequeño, tan desprovisto de pensamiento como un futbolista de genio..." (p. 196). Más adelante, en la misma entrada de diario, rectifica: "...Cómo negar la grandeza del poeta que se olvida de sí mismo y canta sin soberbia aquello que ve, aquello en lo cual participa apasionadamente! Por ejemplo, ¡qué bien da el tono de la solidaridad del poeta con su pueblo en *Así es mi vida*, justo, en sordina! Y es tan bello el poema *Las aves del Caribe* que casi me arrepiento de haber condenado antes al vanidoso

Neruda, que aquí respeta a todas las plumas ajenas de estos pájaros fulgurantes que él junta con amor arrebatado..."

En estas páginas de los años cincuenta y sesenta, Oyarzún se irrita a cada paso con Neruda, con el endiosamiento de su figura, con el carácter rutinario, reiterativo, de sus declaraciones políticas, pero no puede, enfrentado a los grandes logros de su poesía, dejar de admirarlo. Eso sí, sus poemas predilectos, amados y respetados, son Pedro Prado y Gabriela Mistral. El 30 de enero de 1952 sabe que Prado está moribundo en su casa de Viña del Mar, en "esa bella ciudad envenenada", para citar al viejo poeta, y escribe páginas conmovedoras. Recuerda encuentros en su caserón de Santiago: "Paseábamos (p. 186) en una tarde de otoño bajo el parrón de grandes hojas doradas, húmedas, casi purpúreas. Las malezas que él dejaba que crecieran libremente habían perdido ya su vigor y se reclinaban en las tapias de adobes que él amaba mirar. Creo que él prefería esa estación del año en que la tierra misma se parece a la casa abandonada de sus poemas, pues más que los racimos opulentos parecían fascinarlo los últimos pámpanos cuya fuerte dulzura tiene algo de la sabiduría postrera, de quien ha conocido y aceptado el sufrimiento. Como en su poesía, descubría Prado en su conversación los enlaces imprevistos entre las cosas, revelaba las almas de los pequeños objetos. Miraba con transparencia y veía no sólo a las criaturas aisladas..." Después agrega: "Tenía Prado la certidumbre de otro mundo más alto, en el que a veces se perdía él mismo con vértigo. No por eso disminuía en su corazón la grave nostalgia de lo irreparablemente perdido..."

La mirada con que retrata a Gabriela Mistral, en los días de su visita a Chile en septiembre de 1954, ya enferma y cansada, es tierna, pero no puede prescindir de un aire de burla amistosa. "No la había visto (p. 189) desde el Brasil, hace 9 años. Parecía, como antes, una reina en exilio, una Ofelia recién venida, alumbrada por lunas de locura, pero ella misma perfectamente lúcida..." Después la describe sentada en su casa, tomando una taza de caldo, protestando porque "el caldo no tiene nada de sal". Viajan al centro de la ciudad y ella mira Santiago, desde la ventanilla, con ojos de completa ignorancia. Recuerda que Victoria Ocampo le decía que había seguido siendo "una provinciana, una elquina..."

(oriunda del valle de Elqui). Oyarzún termina así su anotación de ese día: "En la universidad, leyó con una voz muy apagada una página que después hallé admirable, pero que ahí no pude entender. Creyó que le habían dado un discurso inconcluso y se dedicó durante una hora a divagar sobre la reforma agraria, sobre la suerte de los mineros, sobre los países grandes y los chicos, con escándalo de los graves Decanos."

En nota del 28 de marzo de 1968, definiendo a Jorge Teillier, que todavía era poeta joven y que es uno de los mejores del Chile de hoy, de algunos lugares comunes maledicentes. No es verdad, sostiene, que Teillier sea un poeta monótono, que se repite. Un crítico joven le gritó, durante un recital: "¡Tuércele el cuello al ganso!", recordando que esas aves croan con frecuencia en sus versos evocativos de la infancia. Oyarzún explica con precisión y con sensibilidad la línea continua, pero llena de accidentes, variantes, matices, de esta poesía, una de las más seguras del Chile posterior a Neruda y a Nicanor Parra. "Es una cántica voz contemplativa" escribe (p. 211). "Pero no hay en ella conformismo ni predica la seriedad..." Con respecto a Enrique Lihn, otro amigo suyo a quien reconoce, por lo demás, todo su talento literario, es menos complaciente: "En su poesía, buena, por lo demás, Enrique Lihn es casi siempre un sofista resentido que escribe por la herida. Siente odio contra su infancia y en su egolatría mistraliana la identifica con el mito... Resulta siendo, en lugar de blasfemo a lo Lautréamont o a lo Rimbaud, groseramente anticatólico o, mejor, anticlerical, como dirigente del MAPU (grupo político salido del ala izquierda de la Democracia Cristiana) o un viejo francmasón que nos habla de *Santa Vitrola* y del *careo* de los ángeles. Y ¡que latinoamericano, por lo demás, a la peruana o a la calavera confitada de Guanajuato, con estas confesiones que huelen a López Velarde y a sacristía quiteña!

de agua bendita soy un pudridero,
llenas de musgo y podre están las llagas.
(Noticias de Babilonia)

"Estos interesantes sentimientos —nada nuevos, por cierto— están expresados en lengua poética viperina, a veces magistral. Los sofistas han sido siempre grandes retóricos, hablan y escriben bien..."

El disidente Oyarzún participa en los acontecimientos literarios y políticos de la década del cincuenta y del sesenta y no incurre con facilidad en la euforia en la que incurriamos nosotros, una euforia de la que después tuvimos que arrepentirnos. Él proyectaba una visión crítica, socarrona, extraña y a su modo muy chilena, y que ahora, con la experiencia y la reflexión de estos años, tenemos que reivindicar. Asiste, por ejemplo, al Congreso de Escritores de enero de 1962, organizado por la Universidad de Concepción, y no delira precisamente de entusiasmo. Ironiza sobre "nuestro vate nacional (Neruda), que confesó haber resuelto muchas dudas de toda la vida escuchando el inteligente y vulgar informe político de Carlos Fuentes". Más adelante (p. 229) escribe: "Jamás podré comprender que la lucha con la miseria no sea a la vez una lucha en favor del desarrollo del espíritu humano, una guerra contra lo inhumano del hombre y su vida... Estos escritores producen la impresión de ser una rudimentaria brigada de choque ideológico, que canta las mismas quejas, las mismas protestas, con el mismo lenguaje aprendido..."

El 31 de agosto de 1972, fecha que el editor nos obliga, no sé por qué extraña razón, a buscar mucho antes que ese enero anterior en diez años, encontramos una anotación lapidaria, demostración de la perfecta independencia de este cristiano de izquierda frente a demócrata cristianos, a izquierdistas, e incluso a militantes de lo que en Chile se llama Izquierda Cristiana (p. 175):

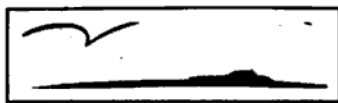
"Eduardo Frei tiene un sentido histórico personal: cree que sólo con él comenzó en Chile la verdadera República y cree que con él terminó en Chile la verdadera República."

Salvador Allende tiene la virtud de hacer mal las cosas buenas. En España dirían que es *fúlmime*."

A todo esto, el esteta Luis Oyarzún, el vagabundo contemplativo y disponible, el aficionado en serio a la botánica, miraba con horror el deterioro de las ciudades y de la naturaleza provocado por la acción de sus contemporáneos. Su pesimismo era profundo: "Mi país", escribía, "me produce la impresión de estar habitado por ánimas de devorador e infuso subjetivismo, en un plano inferior a la espiritualidad." Los chilenos, a su juicio, y esto lo demostraría nuestra literatura, tenemos sentido de la expresión, pero no de la belleza. Santiago era

un espacio que se autodestruía, digno de ser habitado por ratas y por arañas, algo así como un vacío en crecimiento: "Nada hay, sino polvo, hollín, huesos y trapos tirados por el suelo, piedras grises, hierbas secas bajo el sol de verano. Esta es la ciudad del polvo, pero no es éste el polvo dorado de Castilla. Es un polvo gris, como el cemento molido de La Calera..."

En un medio hostil, atacado por la izquierda stalinista y desdeñado por la burguesía, Oyarzún se defendía con sentido del humor y con astucia, pero no dejaba de ser un marginal, un personaje que terminó arrinconado en el sur, exiliado interior cerca de la naturaleza que amaba. En su diario tiene páginas interesantes sobre la pobreza estética de la doctrina marxista, sobre la fealdad que observaba en la vida y en los paisajes de lo que después se llamó "el socialismo real". Para él, esa fealdad era un argumento importante: la expresión en la realidad de una pobreza inherente a la ideología. El *Diario*, por lo menos en la parte que conocemos, no desarrolla esta idea más a fondo, pero explica que este punto de vista suyo hacía que fuera acusado de frivolidad en la década del cincuenta y del sesenta. Ahora, cuando volvemos a escuchar, con los oídos de la memoria, la conversación inagotable de Oyarzún, el mejor conversador, o uno de los mejores, de ese tiempo, descubrimos que su posición era mucho menos frívola, mucho más sólida de lo que se pensaba entonces. La frivolidad estaba en otros lados. Los que cultivaban y administraban los dogmas de la tribu, en medio de la mayor pereza intelectual, eran otros. Oyarzún pensaba por su cuenta, con autonomía, por grandes que fuesen sus limitaciones, sus arbitrariedades o sus debilidades. Algunos sentían que perdían el tiempo si se comunicaban con él, si lo seguían a sus bares de mala muerte —por ejemplo, a los alemanes de la calle Esmeralda, entre el Parque Forestal y el Mercado—, o a sus excursiones por el valle de Caleu o por el bosque de las Petras, en Algarrobo, y era exactamente lo contrario: el tiempo mejor aprovechado, el más instructivo, en aquellos años de consignas y de rutina.



LA SEGUNDA CELESTINA ANTE SUS JUECES

Cuando apareció *La segunda Celestina*, de Agustín de Salazar y Torres y Sor Juana Inés de la Cruz (Editorial Vuelta, 1990) le pedimos a Luis Leal un comentario del libro. Aceptó de buen grado pero, antes de que recibieramos su reseña, Antonio Alatorre nos hizo llegar el largo estudio que ahora publicamos, seguido de una breve respuesta de Guillermo Schmidhuber, editor y anotador del volumen. El texto de Alatorre consta de dos partes. La segunda y más copiosa es una prolífica serie de observaciones poco pertinentes a una edición como la de Schmidhuber, destinada no a la tribu de los filólogos sino al gran público. En cuanto a la primera parte: Alatorre descarta ahora la autoría de Sor Juana. Repentinamente cambió de opinión que nos intriga: quince días antes de que saliera a la luz el texto descubierto por Schmidhuber, y desconociendo esta circunstancia, Alatorre declaraba en Proceso que había descubierto el fin de la comedia escrito por Sor Juana y que se disponía a publicarlo en una cuidadosa edición anotada. Ahora bien, el texto descubierto por Alatorre no es distinto del publicado por Schmidhuber. Se trata de ballazgos individuales del mismo texto. Menos convincente que su cambio de parecer es el argumento que lo sustentaba: primero, que en

1676 Sor Juana "apenas empezaba a escribir villancicos", y, segundo, que el tiempo de que hubiera dispuesto para la realización de la obra habría sido muy poco. Hay que decir, para empezar, que lo mismo Alatorre que Schmidhuber sobreestiman las dificultades de ejecución de la comedia. Para terminar una obra como *La segunda Celestina* "en boras veinticuatro" no hacía falta un Lope: bastaba con el oficio de cualquier mediano poeta de la época. Además, no es exacto que en 1676 Sor Juana apenas empezara a escribir villancicos. De 1666 es el notable soneto a la muerte de Felipe IV ("Ob cuán frágil se muestra el ser humano"); de 1667 es, quizá, el soneto en rimas agudas "En la vida que siempre tuya fue"; en uno y otro la versificación es admirable y no puede decirse que sean obra de principiante. En el mismo año pueden fecharse los tres sonetos a la muerte de Laura Carreto, en el último de los cuales se lee este cuarteto admirable:

Muera mi lira infausta en que influíste
ecos, que lamentables te vocean,
y basta estos ruegos mal formados sean
lágrimas negras de mi pluma triste.

También anteriores (1673) son los prodigios

retóricos de los tres sonetos "A la muerte del excelentísimo señor Duque de Veraguas":

aunque el mármol su muerte sobreescribe,
en las piedras verás el Aquí yace;
mas en los corazones, Aquí vive.

En 1676 Sor Juana ya había escrito más que villancicos.

También José Pascual Buxó ha escrito un artículo que tuvo la cortesía de enviar a O.P., aunque destinado a publicarse en otra revista, y en el que niega que la obra sea de Sor Juana, aduciendo que el término "mestiza" con que alude Sor Juana a la obra perdida "no tenía por qué referirse... a la condición natural de sus autores" (es cierto, pero tampoco tenía por qué no hacerlo) y proponiendo que el poema a que se refiere Castorena y Ursúa, editor de la Fama y obras póstumas, sea no una comedia sino una loa. Su argumentación es menos sólida aún que la de Alatorre. Las opiniones de los dos eruditos, en lugar de esclarecer el problema, lo complican: postulan la existencia no de dos sino de tres autores de *La segunda Celestina*: Agustín de Salazar y Torres, Sor Juana Inés de la Cruz y un tercero incógnito. Una solución, dirían los matemáticos, poco elegante.

UNA OBRA RECUPERADA DE SOR JUANA

LUIS LEAL

ENCONTRAR UNA obra literaria perdida o desconocida es un suceso digno de ser celebrado, y sobre todo si se trata de un autor de la categoría de Sor Juana Inés de la Cruz. El acontecimiento nos regocija, ya que nos permite llenar algunos huecos en la apreciación de su obra dramática.

El estudioso de Sor Juana se encuentra con noticias relativas a la existencia de obras suyas perdidas, como *El caracol*, tratado de música mencionado por ella, o las *Súmulas* y el *Equilibrio moral*, mencionados por Castorena y Ursúa en su Prólogo a la Fama, en donde también menciona "Un poema que dejó sin acabar de don Agustín de Salazar y Torres, y perfeccionó con graciosa propiedad la poetisa; cuyo original guarda la estimación discreta de don Francisco de las Heras".

Hoy, gracias a las investigaciones del dramaturgo y crítico Guillermo Schmidhuber, podemos estudiar ese "poema",

que resulta ser *La segunda Celestina*, obra dramática inconclusa de Salazar terminada por Sor Juana y que Castorena no incluyó en la Fama "por ser propio del primer tomo [la *Inundación castálida*]"

En 1989, en la Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania, Schmidhuber encontró un ejemplar de la suelta, *La gran comedia de la segunda Celestina; fies-ta para los años de la reina nuestra señora, año de 1676*, título más conocido de *El encanto es la bermosura, y el bechizo sin bechizo*, la obra que Salazar y Torres dejó sin terminar en 1675, el año de su muerte. Juan Vera Tasis, amigo de Salazar y recopilador de sus obras, incluyó en el segundo volumen (1694) la comedia *El encanto*, pero con su propio final —que había escrito, según nos dice, "por mandato soberano"— y no el de la suelta, que sin duda conocía, ya que se había publicado dieciocho años antes. Tampoco la incluyó Ramón de Mesonero Romanos en su edición de *El*

encanto en el segundo tomo de los *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, por encontrar la de Vera Tasis, nos dice, "más auténtica y acorde con el resto de la comedia" (242, n.1). ¿Sospechaba Mesonero que el "autor anónimo" de la suelta no era un español? Desgraciadamente no nos dice en qué consiste esa autenticidad que encontraba en la versión que seleccionó, ni por qué es más consistente con el resto de la obra, aunque sí observa que "imitó y descargó de incidentes la conclusión de Vera Tasis" (242, n.1). Mesonero sin duda había leído la suelta y creía que la versión de Vera Tasis (1694) era anterior, lo que indica que se olvidó de la fecha de la suelta (1676), o que Vera Tasis había escrito su conclusión antes o inmediatamente después de la muerte de Salazar en 1675, lo que nos parece improbable.

También nos parece improbable, aunque no imposible, que Sor Juana haya podido escribir la conclusión de *La se-*

gunda Celestina en tan corto plazo, esto es, entre la fecha de la muerte de Salazar el 29 de noviembre de 1675 y la fecha de 1676 que ostenta la "suelta" en el título, aunque hay que anotar para su ventaja que no es fecha de edición, ni escenificación. Las observaciones de Octavio Paz en torno a este problema, en su Presentación, "¿Azar o justicia?", a la edición de *La segunda Celestina* de Schmidhuber, nos ayudan a descifrar este misterio, como lo llama. Se pregunta Paz, "¿Quién le pidió [a sor Juana] que completase la comedia y le envió el manuscrito? La respuesta está en los nombres de los dos protectores, respectivamente, de Agustín de Salazar y Torres y de sor Juana Inés de la Cruz [...]. Como lo indica Schmidhuber, los dos formaban parte del grupo que rodeaba a doña Mariana de Austria. [...] Es indudable que fue el marqués de Mancera al que se le ocurrió enviar la comedia a sor Juana para que la terminase" (8-9).

El hallazgo de Guillermo Schmidhuber representa la culminación de una prolongada y hasta 1989 infructuosa búsqueda de la obra perdida de sor Juana, cuya existencia se intuía a causa de numerosos indicios, el primero de los cuales es el de la misma autora. En el *Sainete Segundo* (núm. 393), intercalado entre la segunda y la tercera jornada de su comedia *Los empeños de una casa* (1683), los personajes se refieren a una comedia mestiza llamada *Celestina* que fue hecha a retazos y en la que uno de los interlocutores había actuado con éxito. Hoy sabemos que *La segunda Celestina* había sido representada en el Coliseo de México en 1679 (Schmidhuber 13).

En nuestros días los que más han contribuido a descifrar el enigma han sido Alberto G. Salceda, Octavio Paz y Guillermo Schmidhuber. En 1957, en la introducción al cuarto tomo de las *Obras completas* de sor Juana, Salceda dedica al tema tres páginas tituladas "Una posible obra desconocida de sor Juana" (xxx-xxxii), en las cuales, después de examinar lo que se sabía acerca del asunto, llega a esta conclusión: "Atando pues estos cabos puede suponerse que sor Juana concluyó la comedia de Salazar, inconclusa a la muerte de éste, ocurrida en 1675. Esta conclusión de sor Juana puede ser la que Mesonero cita como de autor anónimo, o puede ser otra de cuya publicación hasta ahora no hemos tenido noticias, o quizás y desventuradamente, quedó sin ser publicada nunca. Pero estos datos nos dan una pista para buscarla, y puede que alguien más afor-

tunado dé con ella algún día" (xxx). Además, nos informa Salceda que en el *Manual del librero hispanoamericano* (1923) de Antonio Palau y Dulcet, se cita una obra de Salazar y Torres que lleva el título exacto de la suelta encontrada por Schmidhuber el año pasado; y añade que "tuvieron ejemplar de esta rara pieza Murillo y Cánones del Castillo" (xxxii). Hasta aquí Salceda.

Octavio Paz es, sin duda, quien con mayor precisión dedujo la existencia de la obra perdida de sor Juana. En su monumental estudio *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (1982), Paz traza con asombrosa perspicacia la historia del problema, hasta el punto de hacernos creer que conocía la suelta de 1676. Inicia su disquisición haciendo algunos comentarios sobre el valor estético y literario del Sainete segundo, que también, nos dice, "desliza una confidencia al oído del público: otra comedia, representada hacía poco en un teatro de la ciudad, la *Celestina*, 'era mestiza y acabada a retazos'. O sea: hecha por un español y un nativo de México, uniéndose pedazos o fragmentos. [...] Puede inferirse, por lo que se dice en el sainete, que la versión 'mestiza' se representó en México antes de *Los empeños de una casa*. No se especifica la fecha pero se da a entender que fue por esos años, es decir, entre 1680 y 1683" (435). Hoy sabemos que *El encanto es la bermosura* se presentó en el Coliseo de México en 1679 (Schmidhuber 13).

Paz explica, también, por qué no se dio a conocer el nombre del poeta que había compuesto *La segunda Celestina*. El autor "era una monja. Pero muchos estaban en el secreto y de ahí el guiño que hace sor Juana al público en el sainete. Es asombroso que una religiosa escribiese comedias de capa y espada—amores, duelos, raptos, muertes—no sólo para el palacio sino para el teatro público. No menos sorprendente es que el tema de una de esas comedias fuese el muy escabroso de la *Celestina*" (435).

Continúa Paz citando lo dicho por Mesonero Romanos y agrega que cometió un error al "haber preferido la versión de Vera Tasis pues el texto desdénado era casi seguramente el de la comedia 'mestiza' de sor Juana, hoy perdida" (436). A continuación cita a Castoreña y Ursúa y comenta: "La información de Castoreña confirma mi suposición: la comedia que no incluyó Mesonero Romanos en su recopilación debe de haber sido la de sor Juana. Y hay algo más y que hace más dolorosa esta pérdida: Castoreña y Ursúa no dice que la poetisa haya simplemente ter-

minado la comedia de Salazar y Torres sino 'que la perfeccionó con graciosa propiedad'. Sin duda tuvo entre sus manos un borrador y su trabajo no consistió únicamente en dar fin a la obra sino en pulirla y, tal vez, rehacerla" (436).

Lo previsto por Paz en 1982 lo confirma el hallazgo de Schmidhuber en 1989, quien, ya con el texto en sus manos, ha podido analizar los cambios que sor Juana hizo para "perfeccionarlo". En la breve pero nutrida introducción a su edición de *La segunda Celestina*, primero hace un resumen de la búsqueda y nos informa acerca de las circunstancias bajo las cuales llegó a encontrar la suelta de 1676 en la Biblioteca de la Universidad de Pensilvania, lo mismo que dos cuartos sueltos de la misma obra en la Biblioteca Nacional de Madrid, donde también se encuentran dos refundiciones de la comedia, elaboradas a principios del siglo pasado.

Como dramaturgo y estudioso de la historia del teatro hispano, Guillermo Schmidhuber pudo seguir con éxito la pista de la comedia, que ahora publica en cuidada edición. En el estudio introductorio no se limita a probar que el final de la obra es de sor Juana, sino que también elabora otros temas: la caracterización de los personajes (sobre todo las características de Beatriz y los criados Tacón y Muñoz), la versificación y, por supuesto, los cambios introducidos por sor Juana en el texto de Salazar para mejorar la comedia. Termina el estudio citando algunos juicios críticos sobre *El encanto es la bermosura* y observaciones sobre el Sainete segundo de Sor Juana.

En una breve introducción no es posible hacer un estudio completo de una obra hasta hoy desconocida, sobre todo cuando es necesario primero probar que el texto es el de sor Juana. Queda mucho que decir sobre *La segunda Celestina*, y estamos seguros que Schmidhuber ya trae entre manos un estudio exhaustivo. Nos parece que es necesario comparar más detenidamente las varias versiones de la comedia, esto es, la de Vera Tasis, la de Mesonero Romanos—donde según parece hay cambios—y las de los tres cuartos sueltos. También, por supuesto, los textos de las dos refundiciones, especialmente la hecha por Dionisio Solís, ya que el final, nos dice Donald Castanien (*Hispania* 43:561), es muy diferente (*quite different*) del de Vera Tasis. Sin embargo, aunque no lleve a cabo ese estudio, con lo ya hecho es suficiente para que Guillermo Schmidhuber, ya distinguido como dramaturgo, sea ahora considerado como crítico inteligente y sagaz.

LA SEGUNDA CELESTINA DE AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES

EJERCICIO DE CRÍTICA

ANTONIO ALATORRE

A L FINAL DE UNA entrevista que me hizo a propósito de *Los 1001 años de la lengua española*, me preguntó Alejandro Toledo (redactor de la revista *Proceso*) por qué en la p. 172 de mi libro decía yo que Sor Juana Inés de la Cruz acabó una comedia inconclusa de Agustín de Salazar y Torres, llamada *La segunda Celestina*. Le expliqué por qué lo decía, y además le conté que yo había encontrado esa terminación de Sor Juana y la tenía en mi estudio. Dando muestras de gran interés, Toledo me pidió que pusiera por escrito mi cuento, y lo que escribí apareció en *Proceso* el 11 de junio de 1990. Digo allí lo siguiente:

1) Mi hallazgo no fue nada del otro mundo. Alberto G. Salceda, en el prólogo del tomo 4 de las *Obras* de Sor Juana, publicado en 1957, ató irrepresiblemente los cabos documentales y bibliográficos. Lo único que le faltó fue localizar una edición de *La segunda Celestina* (alias *El encanto en la hermosa*, alias *El hechizo sin hechizo*) cuyo final no fuera el que todo el mundo conoce por estar en el tomo 49 de la *Biblioteca de Autores Españoles*, y que se debe a Juan de Vera Tasis. A fines de 1985 estuve en Madrid, y una de las primeras cosas que hice en la Biblioteca Nacional fue, naturalmente, ver las seis ediciones de *La segunda Celestina* registradas en su catálogo, a saber: *Cybara de Apolo*, Madrid, 1681, tomo 2, pp. 239-290; la misma obra, segunda edición, 1694, pp. 229-279; y cuatro "sueñas" sin fecha, pero de la primera mitad del siglo XVIII. En la *Cybara* y en dos de las sueltas está el final de Vera Tasis, y en las otras dos sueltas está el final distinto! (Sentí pena por Salceda, que no tuvo la oportunidad que yo tuve.) Pedí, pues, microfilm de las dos segundas sueltas y de la *Cybara*, y, gracias a la ayuda de una inteligente alumna del Colegio de México, tengo ya el borrador de la edición; pero me ha faltado tiem-

po para redactar la presentación y las notas.

2) Mi hallazgo encajaba perfectamente con las noticias conocidas, de tal modo que era posible acomodar toda una secuencia de "momentos": en 1682, al llegar a México la recién impresa *Cybara de Apolo*, la condesa de Paredes, descontenta del final que Vera Tasis había dado a esa chispeante comedia de su admirado Salazar, le encargó otro a Sor Juana; con este nuevo final, la comedia se estrenó en México en 1683, quizá a mediados de año; el texto de Sor Juana (más de mil versos) se hallaba entre los "papeles" originales que la condesa se llevó a Madrid y que su secretario Francisco de las Heras editó con el título *Inundación Castálida* en 1689. Desgraciadamente, el texto de Sor Juana no tuvo cabida allí; diez años después seguía, inédito, en poder de Francisco de las Heras (a la sazón regidor de Madrid); Castorena, en 1700, tuvo acceso a ese texto; tampoco él lo incluyó en su edición de las *Obras póstumas*,² pero tranquilizó al lector anunciándole que la comedia entera, con la terminación de Sor Juana, estaba imprimiéndose por separado. Las dos sueltas madrileñas con la terminación distinta de la de Vera Tasis me comprobaban lo dicho por Castorena: tenían que ser reediciones de una suelta impresa quizá (?) en ese mismo año de 1700.³

Ahora bien, lo esencial de toda esta historia (mi hallazgo de un texto de Sor Juana) se vino estrepitosamente al suelo el día mismo en que se publicó mi artículo. Junto con él, en efecto, publicó *Proceso* la "Presentación" de Octavio Paz para la inminente edición de *La segunda Celestina* con el final de Sor Juana, según el texto encontrado por Guillermo Schmidhuber en una suelta de 1676, así como un reportaje de Alejandro Toledo, intitulado "Por diversos caminos, Antonio Alatorre y Guillermo Schmidhuber llegaron a *La Celestina* de

Sor Juana";⁴ y la lectura de estas dos cosas me puso, de golpe, ante la evidencia: si el texto de "mis" sueltas es el mismo que el de la suelta de 1676 encontrada por Schmidhuber —y, en efecto, sólo difieren en el número de erratas—, entonces la cronología se desquicia y la atribución a Sor Juana queda descartada. Lo que se imprimió por vez primera en 1676 y lo que en 1700 continuaba inédito en manos de Francisco de las Heras son, necesariamente, cosas distintas. Por otra parte, en 1676 faltaban años para que Sor Juana se sacudiera el pesadísimo yugo de su confesor, enemigo jurado de las comedias.⁵ En 1676 ella comenzaba apenas a escribir villancicos; no era aún la muy conocida y aplaudida escritora mundana de tiempos de los Laguna, la escritora que se reveló justamente con el Arco erigido a la entrada de los Laguna, en noviembre de 1680. ¿Qué fama podía tener en el Madrid de 1675?⁶ Y, aunque la hubiera tenido, ¿cómo hacer caber en un lapso de meses —Salazar murió a fines de 1675— la determinación palaciega de encargarle un final a la monja mexicana, la carta de Madrid a México (acompañada del texto inconcluso), el cumplimiento del encargo por parte de la monja, el envío del nuevo texto de México a Madrid, y finalmente la labor de la imprenta? Las flotas que hacían el cruceo transatlántico no eran ni rápidas ni frecuentes. (¿Las habría en los meses de invierno?)

Segue en pie, por supuesto, el hecho de que Sor Juana escribió una terminación de *La segunda Celestina*. Pero, decididamente, la que "por distintos caminos" localizamos Schmidhuber y yo es obra anónima. La comedia con la terminación de Sor Juana, decía Castorena en 1700, "se está imprimiendo para representarse a Sus Majestades". Quizá no llegó a imprimirse, pues Carlos II murió en ese año de 1700.

Así y todo, valía la pena reeditar la comedia del "novohispano" Salazar. Aun

con la terminación de Vera Tasis —muy inferior a la anónima—, *La segunda Celestina* es una obra mucho más movida y amena, mucho más digna de leerse (y de ser llevada a las tablas) que *Amor es más laberinto*. Pero el libro que estoy reseñando dista muchísimo del ideal de una buena edición. Y explicaré por qué.

Dice Schmidhuber (lugar citado en la nota 6): "La labor de Sor Juana no fue sólo la de escribir el final de la comedia, sino la de perfeccionar la pieza... La calidad y la presencia de Sor Juana puede advertirse a lo largo de toda la pieza". Esta convicción se apoya en las palabras de Castorena: "un poema que dejó sin acabar don Agustín de Salazar y perfeccionó con graciosas propiedad la poetisa". Pero aquí, como en otros casos, el pomposo y "barroco" Castorena necesita una pequeña traducción a español normal: *perfeccionar* es palabra dominguera para decir "acabar" (que es lo que *perficere* significa en latín), tal como *poema* es palabra dominguera para decir "comedia". La convicción de que Sor Juana "puló" el texto de Salazar y le hizo "correcciones" no puede apoyarse en esas palabras de Castorena: no es sino una hipótesis pequeña dentro de la gran hipótesis de que el continuador anónimo de 1676 fue Sor Juana. Pero esa hipótesis pequeña se convierte en un prejuicio que todo lo invade y todo lo tuerce.

Convencido como está de que la suelta de 1676 contiene "la labor toda" de Sor Juana (conclusión del acto III y "perfeccionamientos" varios en el resto), Schmidhuber la identifica con la sigla sj ("Sor Juana"), y a lo largo de su edición contraponen esta sigla a la sigla vt ("Vera Tasis"), que corresponde al texto publicado cinco años después (1681) en el tomo 2 de la *Cybara de Apolo* con un final distinto (y sin los susodichos "perfeccionamientos"). Y, naturalmente, cada vez que hay discrepancias entre vt y sj, quien lleva la de ganar es sj. Schmidhuber da por supuesto —lo cual es mucho suponer— que Vera Tasis reprodujo sin ningún retoque el texto original de Salazar;⁹ y de hecho, como este original no existe, no hay otra manera de destacar los supuestos perfeccionamientos de Sor Juana que contraponerles, en nota, el texto de la *Cybara*. Lo que de ello resulta es un cúmulo de despropósitos.

Veamos un ejemplo. La cuarteta final de la *Loa* (pasaje en romance de 10 y 12 sílabas, sobre el modelo del baile

de Marizápalos) dice así en la *Cybara*:

Y vuestra amante unión reverente
de olor y de luz... Mas la voz cese aquí
temerosa, dudosa, obsequiosa,
pues calla discreto quien teme decir.

En la edición aquí reseñada, p. 41, el primer verso dice "Y vuestra unión luminosa", imposible por el metro (8 sílabas en vez de 10) e igualmente imposible por la rima (el -osa de *luminosa*, consonante de *obsequiosa*, es impertinente en una cuarteta de romance). ¡Lo que hubiera dicho Sor Juana de haber visto semejante estroicio atribuido a ella con título de "perfeccionamiento"!

He aquí otros casos (doy primero el texto de la *Cybara* y luego, entre paréntesis, y con la página de la edición, el texto "sorjuanino" que Schmidhuber pone en honor): Juan se despide de D. Luis para ocuparse de algunos asuntos pendientes: "algunas dependencias / precisas a que acudir"; y el cortés D. Luis le dice: "Mirad si yo puedo en ellas / serviros" (132 "si yo puedo": no tiene el menor sentido). ¡Después de ver "mágicamente" a quien ofende su honor, D. Luis dice que lo que falta "es ahora tener del noticia cierta / y inquirir... Mas llamaron a la puerta" (161 "y inquirir; mas llamaron": verso cojo y sin rima). ¡"que siendo yo España, soy..." (34 "que siendo España soy": 7 sílabas en vez de 8). ¡"Al verme cargada de años / en ser medianera di" (63 "El verme": no hace sentido). ¡"cuando a ver a la que quiero / me traes" (97 "cuando ver": 10 sílabas en vez de 9). ¡"váyase usted..." (101 "váyase usted...": octosílabo de 9 sílabas). ¡"Si mi prima te llamó" (139 "Si mi prima te llama": destruye metro y asonancia). ¡Es ley del tirano Amor "que sea mensajero / un dolor de otro dolor" (146 "y otro dolor"). ¡D. Luis le hace a Beatriz los honores de la casa: "Sobrina, aunque el hospedaje / no es conforme a los deseos...", y Beatriz responde: "Vos en todo tan atento..." ("Sor Juana", 90, pone la respuesta en boca de Ana, que no tiene por qué recibir hospedaje, puesto que es hija de D. Luis y vive en su casa). ¡Celestina, como frotándose las manos y guiñando el ojo, se dirige al público: "Ven aquí cómo este enredo / se me ha hecho sin sentir" ("Sor Juana", 96, pone esto en boca de Ana: disparate). ¡Antonia, resuelta a hacer cierta trampa para favorecer a su ama, dice en aparte: "¡Ay

lealtad, lo que me cuesta!" ("Sor Juana", 105, absurdamente, atribuye esto a Beatriz). ¡Ana, explicando el aturdimiento de Diego: "¿Cuándo no temió un delito?" ("Sor Juana", 142, hace que esto lo diga el propio Diego).

En todos estos casos hay notas en que el lector puede comprobar con sus ojos que el texto bueno, el único que pudo haber escrito Salazar, es el de la *Cybara*. Salta a la vista el hecho de que la suelta de 1676 está llena de erratas de imprenta.¹⁰ Aunque no existiera la *Cybara*, prácticamente todos los disparetes hubieran podido —hubieran debido— corregirse a base de sentido común. Cualquier editor vería que "la rosa te adora, te sirve al jazmín", en la *Loa*, p. 41, es disparate, y pondría "el jazmín" (las dos flores veneran a la reina Mariana); cualquiera pondría "si puedo serviros" en vez del imposible "si quedo serviros"; cualquiera imprimiría "me traes a ver" y no "me traes ver"; cualquiera sacaría de su cabeza la obvia terminación del verso cojo de la p. 161: "...Mas llamaron [a la puerta]", etc. Es lo que hicieron el Brocense y Fernando de Herrera, cada uno por su lado, cuando restauraron, por ejemplo, la "sierpe ponzoñosa" que el impresor de la edición príncipe de Garcilaso había convertido en "siempre ponzoñosa".

La "canonización" de las burdas erratas de la suelta es tanto más curiosa cuanto que el propio Schmidhuber se ha dado cuenta de que son erratas: "Vera Tasis —dice en la p. 22— hace abundantes correcciones de los errores métricos, ortográficos o de puntuación existentes en la versión sorjuanina" (o sea en la suelta). Más aún: en ciertos momentos privilegiados corrige descuidos de "Sor Juana" a base del texto de la *Cybara*. De aquí toma, cuerdamente, un pedazo de verso ("la ventaja", p. 84) que falta en la suelta. Véanse también las notas 10, 15 y 16 de la *Loa*, y las notas 4 y 14 del acto II. Lo malo es que estos chispazos de cordura están contrapesados por los casos en que Schmidhuber corrige mal, por su cuenta, cosas que en la venerable "versión sorjuanina" estaban bien. La suelta dice bien *recibilla*, en rima con *Sevilla*, y *resistillo*, en rima con *bolsillo*; Schmidhuber "corrige" *recibirla* y *resistirlo* (pp. 66 y 175). ¡Al ver a Tacón, lo primero que hace Ana es preguntarle por su querido Juan, y Tacón protesta: "¿Bueno es que a verte yo venga / y preguntes por el otro?" (o sea:

‘¿Esas son maneras de recibirlo a uno?’); así dice la suelta, y dice bien; pero Schmidhuber, p. 114, declara “innecesarias” las interrogaciones y las quita. (Otras interrogaciones mal quitadas, pp. 129 y 189.) La suelta trae los imperativos *te queda* y *me aguarda* (frecuentes en vez de *quédete* y *aguardame*); Schmidhuber, p. 186, los convierte en indicativos: *te quedas, me aguardas*. La suelta dice “Usted a su negocio vaya”; Schmidhuber corrige, y hace un octosílabo de 9 sílabas: “Usted a su negocio vaya” (p. 77).

Su insensibilidad métrica es sorprendente. He aquí como “siente” el un diálogo entre Juan y Celestina (p. 79):

—Es verdad que cierta noche.
—Entre una y dos, la desgracia
te sucedió de encontrar
tu enemigo con tu dama,
y él quedó herido.
—¿De dónde has tenido
tan extrañas noticias?
—Pasa adelante,
que aún no sabes con quién hablas.

El monstruo polimétrico de los últimos cinco versos (dos de ellos consonantes: *berido/tenido*) no es sino torpeza de edición. Se trata de cuatro versos normales de romance:

y él quedó herido. —¿De dónde
has tenido tan extrañas
noticias? —Pasa adelante,
que aún no sabes con quién hablas.

Además, cualquier editor moderno pondría suspensivos en el verso “Es verdad que cierta noche”: Celestina le corta la palabra a Juan para deslumbrarlo con su conocimiento “mágico” de los sucesos. (Sobre la puntuación volveré luego.) Abundan los desastres métricos.¹¹ El peor ocurre al comienzo del gran diálogo entre Celestina y D. Luis, que dice así en la *Cytbara*:

—Decidme, señor Don Luis,
¿qué mandáis? —Gran confusión
te causará, Celestina,
el que te aguardase yo...

Lo que he puesto en cursiva falta en la suelta (obvio descuido del cajista), y Schmidhuber ni cuenta se da (p. 147), pues no anota nada.¹²

Esta omisión del parlamento de Celestina basta como prueba de que el cotejo que Schmidhuber (p. 27) declara haber

hecho entre la suelta y la *Cytbara* no es muy sistemático como digamos. Si es verdad que la suelta pone en boca de Tación (urgido de hablar con su amo) estas palabras: “Quien anda / a caza de amor, es peor / que andar a caza de gangas” (p. 87), el cotejo con el texto de la *Cytbara* revelaría que ese amor es disparate en vez de *amos*. Si es verdad que la suelta dice: “Hacer cosa que yo pueda, / hacer de muy buena gana / os serviré” (p. 113), el cotejo haría encontrar un diáfano “A ser cosa que yo pueda / hacer...” Pero yo apostaría que la suelta dice *amos* y *A ser*, y que lo que sucede, en gran número de casos, es que Schmidhuber copió mal.¹³

El final de la comedia en la suelta de 1676 (a partir del verso 213 del acto III) no puede cotejarse, naturalmente, con el final de Vera Tasis, pero Schmidhuber anuncia (p. 27) que lo cotejará con las dos sueltas posteriores.¹⁴ Su cotejo ha sido muy superficial: omite lugares en que las sueltas tardías no sólo divergen de la de 1676 —al menos tal como él la reproduce—, sino que brindan el texto auténtico, el libre de disparejos métricos y de sentido. La conclusión de “Sor Juana”, o sea la parte más llamativa, la que más alijo y esmero le exigía a Schmidhuber, está tan mal editada como el resto. Si, por ejemplo, la suelta de 1676 dice de veras “Ya sosiega mi cuidado, / y mi enamorada vida / alientan, va sin recelos” (p. 219), el cotejo con las sueltas madrileñas le habría hecho ver que éstas corrigieron el obvio dislate: “... y mi enamorada vida / alienta ya sin recelos”. Lo mismo digo del absurdo “Reparte tu ingenio / los inconvenientes que...” (p. 177): tiene que ser “Reparte tu ingenio...”, como dicen las sueltas madrileñas.¹⁵

En la p. 27 dice Schmidhuber que ha modernizado la ortografía, pero que ha respetado los usos de 1676 en cuanto a mayúsculas y en cuanto a puntuación. La modernización de la ortografía es cosa normal (sólo en ediciones superfiliológicas se mantienen grafías como *xabón*, *traydor*, *quanto*, etc.). Pero entonces sorprende el número de gazzapos ortográficos de la edición: *berbidillo* (p. 94), *pretenciones* (107), *plugieran* (218), *astije* (103, 134, 140, 168), *rebeló* en vez de *reveló* (214), *vez* en lugar de *ves* (130), *voz* en lugar de *vos* (201), *ba* en vez de *jab!* (31, 32, 65, 103, 153), *bay* en vez de *¡ay!* (105) y viceversa (129, 130,

207), a *Dios* en vez de *adiós* (a cada paso). En cuanto a la puntuación y las mayúsculas, no explica Schmidhuber por qué no las moderniza. ¿Qué sentido tienen el “suelo Alemán”, la “moza Galleja”, “mentir a lo Gitano”, “ese Caballero”, “como suele el Cocodrilo”, etc.? Lo más grave es la puntuación. Comparada con la moderna, la del siglo XVII es muy rudimentaria. Al editar un texto como *La segunda Celestina* es preciso añadir a cada paso interrogaciones, admiraciones, suspensivos, etc.; a veces hay que poner comas, pero con mucha mayor frecuencia hay que quitarlas. La puntuación de los siglos de oro se moderniza no sólo en las ediciones destinadas al gran público (como la de Méndez Plancarte), sino aun en las “superfiliológicas”. Es, de hecho, una de las piedras de toque de una buena edición, trabada como está con eso esencial que es la inteligencia del texto.¹⁶

A la inteligencia del texto contribuyen las notas explicativas. También en este renglón deja mucho que desear la edición de Schmidhuber. Sus notas se dirigen a lectores totalmente vírgenes de lecturas: les explica cosas tan elementales como *rompido*, *undoso*, *aljófar*, *magín*, *basquiña*, *barreño* y *alfofaina*, y les aclara el misterio de *estotra*, *esotros* y *dél*. En cambio, no pone notas donde sí harían falta. Si Schmidhuber sabe quién fue Macías el Enamorado, debería imaginar que muchos no lo saben y se quedarán sin entender por qué Celestina (p. 68) compara a Juan con un tal Macías.¹⁷ Muy especialmente, falta nota en el pasaje del acto III (p. 173) en que Ana dice que su padre intenta casarla en Cádiz (con un fulano a quien ella ni conoce). De haber reparado en eso, Schmidhuber habría tenido que explicar: “Extraño error de Sor Juana, pues en el acto II (p. 110) ha quedado muy claro que la amenazada con esa tiránica decisión paterna es Beatriz, no Ana”. Por otra parte, abundan las notas desatinadas. Es claro que *viejo estantigua* (p. 166) no significa ‘viejo procesión de fantasmas’ (sino ‘viejo espantajo’), y que *vieja trapillino* (p. 219) no es ‘vieja con vestido casero’ (sino ‘vieja andrajoso’, ‘vieja guñapo’). Cuando Celestina se ofrece a pagar el *esparto* (p. 168) no alude a ninguna ‘mortaja’, sino a la ‘soga’ (para que Tación se ahorque). En la p. 210, Tación le dice al alguacil que agarre bien a Celestina porque, si no, es capaz de ponerse de un brinco “en trapisonda”. La

nota explica que *trapisonda* es 'bulla, jaleo, algazara' (y que el lector se las arregle). Claro que hay que poner *Trapisonda* con mayúscula: la vieja bruja es capaz de ponerse de un brinco en esa remota provincia de Turquía.¹⁸

Hay dos anotaciones que merecen párrafo aparte. En la p. 197 le dice Ana a su prima: "El advitrio / malaya de los disfraces". Según la nota, *el advitrio* significa 'el advertir' (como si de algo nos sirviera entender 'Malaya el advertir de los disfraces'). Naturalmente, ese *advitrio* necesita modernizarse: es *arbitrio*; y si la suelta de 1676 dice en efecto *malaya*, se trata de un dislate que las sueltas madrileñas enmendaron: no *malaya*, sino *bien haya*; lo que dice Ana es que el "arbitrio de los disfraces" (idea de Beatriz: pp. 177 - 179) ha resultado perfecto. Poco antes (p. 186), la acotación escénica pide que Ana y Beatriz salgan "tapadas". La nota nos "explica" que el Sainete Segundo de *Los empeños de una casa* menciona una "hechicera en traje de hombre", y nos remite al "comentario en el Prólogo". En el Prólogo (p. 23) cita Schmidhuber lo del Sainete Segundo y nos dice que en *La segunda Celestina* las dos damas "se disfrazan de hombres para poder ir a casa de la matrona" (¿Celestina "matrona"? En fin...). No sólo encuentra notable la coincidencia —hechicera en traje de hombre, damas disfrazadas de hombres—, sino que la aduce como "prueba ineludible" de que la conclusión es de Sor Juana. Lo malo es que no son así las cosas. En el Sainete habla un personaje de carne y hueso, Andrés Muñoz, vecino de la ciudad de México, aficionado al teatro, que poco tiempo antes ha hecho el papel de Celestina. Su interlocutor lo elogia: "Estuviste tan genial, que ahora mismo, aun viéndote con tu traje normal, no se me quita de la cabeza la idea de que eres la hechicera". La alusión no es a una "hechicera en traje de hombre", sino a un hombre que se disfrazó muy bien de vieja. En cuanto a Ana y Beatriz, aparecen en la p. 186 —y siguen hasta casi el final— tapadas y además disfrazadas, ¡pero no de hombres! (¿de dónde habrá sacado Schmidhuber tan peregrina idea?). Las damas se han disfrazado con "sayas y mantos cerrados", como se lee en la p. 179 (sayas: bien claro está). Y, desde luego, *nadie* las toma por hombres: véase la p. 187 (Muñoz: "que las damas que estás viendo..."), o bien la p. 199 (D. Luis: "que unas mujeres que sigo...").

Son, en verdad, señales de no haber sabido leer.

La que acabo de comentar no es la única incursión de Schmidhuber en eso que los pedantes llaman "intertextualidad". Al comienzo del acto I (p. 45) le dice Juan a la esquiva cazadora: "¿En qué te ofende quien sólo / a seguir tu luz aspira?", y la nota remite al verso "¿En qué te ofendo, cuando sólo intento...?" del famoso soneto de Sor Juana. No sé si Schmidhuber está sugiriendo que las palabras de Juan son ya, en la escena inicial del acto I, uno de los "perfeccionamientos" que hizo Sor Juana en el texto de Salazar. Si tal es la intención de la nota, se echa de menos otra en la p. 67, hacia la mitad del mismo acto I: "que tú el alivio has de ser / de un cuidado, de un pesar / que no lo sabré explicar / aunque lo sé padecer", pues la semejanza con el famoso romance de Sor Juana, "Traigo conmigo un cuidado..." etc., es mucho más evidente. Falta asimismo nota en la p. 202 (en la conclusión de "Sor Juana") para llamar la atención sobre una no semejanza, sino identidad: "¿Qué haré, honor, que ya mi agravio, / en dos partes dividido...?", dice D. Luis; y Sor Juana en unas décimas famosas: "En dos partes dividida / tengo el alma en confusión...". Tampoco observa Schmidhuber que los versos "Porque más cerca muriese / junto a tu casa vivía" (p. 50) proceden de un famoso romance de Góngora ("Entre los sueltos caballos..."): "Junto a mi casa vivía / porque más cerca muriese".

En las pp. 21 - 22 señala Schmidhuber ciertas semejanzas textuales entre las dos distintas terminaciones, ¡y se le escapan las dos más notorias! En el final de Vera Tasis (*Bibl. de Autores Españoles*, 49, p. 262) dice Diego que "si en nobles pechos lidian / dos tan contrarios afectos" como son el odio y el agradecimiento, el sentido del honor hace que predomine el odio; en el final anónimo (Schmidhuber, p. 184) se afirma lo contrario, pero el planteamiento es parecidísimo: "entre dos / distantes varios afectos / de agradecimiento y odio, / siempre pudo en nobles pechos, / más que el odio vengativo, / fiel el agradecimiento". En el final de Vera Tasis le dice Juan a Diego (*loc. cit.*): "Pues si atento vuestra vida / defendí, que fue, sospecho, / guardároslo por entonces / para quitároslo luego"; en el anónimo (p. 185), lo que dice es casi idéntico: "y si entonces vuestra

vida / defendí, fue previniendo / guardároslo por entonces / para quitároslo luego".

¿Qué pensar de este par de coincidencias? ¿Quién copió a quién? En mi artículo de *Proceso* (11 de junio) yo no tenía dudas: Sor Juana —digo allí— escribió su texto después de leer el de la *Cybara*; discurrió un final mucho más animado y bonito, ¹⁹ pero también "supo apreciar algún acierto de Vera Tasis" (y cito los pasajes que acabo de copiar). Ahora, sabedor de que lo que yo atribuía a Sor Juana existía ya en 1676, no sólo se me viene al suelo la atribución, sino que no sabría decir quién copió a quién, quién precedió a quién.²⁰

Para el resto de la comedia (actos I y II y versos 1 - 212 del III) no hay esta incertidumbre cronológica. Es indudable que, una vez descontados sus muchos errores mecánicos, el texto de la suelta de 1676 (y de sus reediciones) está más cerca del original de Salazar que el texto de la *Cybara*. Es indudable que Vera Tasis metió mano, aquí y allá, en los dos primeros actos. Véanse, si no, estos tres pasajes. La suelta dice (p. 112) "aprendieron / ...el saber filosofía" y Vera Tasis "aprendieron / ...la docta filosofía". ¡La suelta dice (p. 137) "te suplico de que sea / luego", y Vera Tasis "te suplico que esto sea". ¡La suelta dice (p. 149) "¿Cómo yo / es posible adivinarlo?", y Vera Tasis "¿Cómo yo, / señor, puedo adivinarlo?" Los giros normales ("aprender filosofía", "suplicar que" y "¿Cómo puedo yo adivinar?") tienen que ser posteriores a los gramaticalmente violentos ("aprender saber filosofía", "suplicar de que", "¿Cómo yo es posible adivinar?"). La interpretación contraria —que es la de Schmidhuber— no se sostiene. Ni Sor Juana ni nadie hubiera cambiado los normalísimos giros de la *Cybara* por los otros. No puede haber duda de que la suelta, en casos como éstos, conserva el texto original (ténase en cuenta que Salazar no tuvo tiempo para retocarlo), y que las correcciones se deben a la pluma de Vera Tasis. En otras palabras, las divergencias entre la *Cybara* y la suelta no quieren decir que la primera contenga el texto de Salazar y la segunda su gracioso perfeccionamiento por "Sor Juana", sino que la suelta contiene el texto "en bruto" de Salazar, y la *Cybara* su "adecentamiento" por Vera Tasis.²¹

Se me quedan cosas en el tintero, pero hay que poner punto final. Sólo añadiré

que me propongo pedir microfilm de la suelta de 1676 —felizmente localizada por Schmidhuber— para tomarla muy en cuenta en la edición que mencioné al principio de esta reseña. Existe un lugar ideal para publicarla: la "Biblioteca Novohispana" del Colegio de México, dirigida por Luis Astey (y cuyo primer volumen, poesías de Hernán González de Eslava al cuidado de Margit Frenk, ya ha salido a la luz). En esa edición, *La segunda Celestina* llevará las dos conclusiones, para que el lector pueda compararlas y juzgarlas.

NOTAS

¹ A propósito del libro publicado por Editorial Vuelta con una portada que dice "Sor Juana Inés de la Cruz / Agustín de Salazar y Torres / *La segunda Celestina* / Una comedia perdida de Sor Juana / Edición, prólogo y notas de Guillermo Schmidhuber con la colaboración de Olga Martha Peña Doria. Presentación de Octavio Paz" (México, 1990).

² La abstención de Francisco de las Heras y de Castorena es fácil de explicar. La comedia *Amor es más laberinto* no tuvo problema: se imprimió entera (en el tomo 2 de las *Obras*), con la advertencia de que una tercera parte era obra ajena. Pero en *La segunda Celestina* lo ajeno constituye más de dos tercios. Desde el punto de vista "editorial", la conclusión de Sor Juana era un texto incómodo. (Habría sido absurdo publicarla aislada.)

³ Muchas "suelas" impresas en los siglos XVII - XVIII —folletos baratos, a la rústica— se conocen por ejemplares únicos. De muchas no queda rastro alguno. De las cuatro sueltas que menciono de *La segunda Celestina*, ni una sola consta en el *Manual del librero* de Antonio Palau, lo cual es buena señal de su rareza.

⁴ No puedo sino admirar la "astucia periodística" de Alejandro Toledo, que al pedirme el relato de mi descubrimiento conocía ya la presentación de Octavio Paz y el prólogo de Schmidhuber a su edición, pero no me lo mencionó. Obviamente, la utilización del texto de Schmidhuber y la publicación del de Octavio Paz se hicieron con autorización de la Editorial Vuelta.

⁵ La *Carta al P. Núñez*, como dice Paz en su presentación (p. 7), "aclara definitivamente el controvertido asunto de las relaciones de Sor Juana... con su director espiritual". Schmidhuber no parece conocer este documento importantísimo, en el cual se ve, por ejemplo, cómo los Villancicos de la Asunción de 1676 —una de las primeras obras de Sor Juana, por cierto— no sólo se escribieron "con venia y licencia" de Núñez, sino que él "los corrigió".

⁶ En una insensata diatriba contra mí, publicada en *Proceso* el 2 de julio, pregunta Schmidhuber: "¿Quién encargó a Sor Juana la conclusión?", y responde: "Octavio Paz y yo pensamos en el marqués de Mancera; Alatorre, en la condesa de Paredes". Pero Mancera, que ciertamente podía asegurar en Madrid lo mucho que a los 17 años había leído Juana Ramírez (a quien él dejó en 1674 encerrada en San Jerónimo), mal hubiera podido recomendarla para esa tarea. La *Carta al P. Núñez* nos hace ver que los Mancera ni siquiera visitaban a Sor Juana en el convento: el P. Núñez impedía las visitas mundanas, y él era el confesor de los Mancera. Tampoco hay que echar en saco roto lo que dice Paz en la p. 8: "En 1675, año de la muerte de Salazar y de la probable redacción final de la comedia, España estaba aún gobernada por don Juan José de Austria", el cual "había desplazado del poder" a la reina Mariana "y con ella a sus allegados, como Albuquerque y Mancera". Mancera, según eso, no tenía voz ni voto en los asuntos de Palacio.

⁷ El mismo Méndez Plancarte llegó a enredarse en las volutas de esa prosa. Dice Castorena a propósito del *Tomo tercero* de Sor Juana editado por él en 1700 (o sean las *Obras póstumas*): "Esperaba también recoger otros manuscritos de la poetisa, y éste, con sus originales, colocarlos en el estante que dorando ocupan sus dos antecendentes en el Escorial, donde como de ingeniosa prole de... San Jerónimo los deposita la gran librería de religiosos jerónimos en su convento de San Lorenzo el Real, octava si no la única maravilla del Universo". Méndez Plancarte (*Obras completas* de Sor Juana, tomo I, p. XLV), sin ver que esos "originales" son los del tomo 3, y entendiendo los "dos antecendentes" (los dos tomos anteriores) como "dos estantes", comenta: "Nadie hasta hoy, que sepamos, ha buscado los manuscritos de los dos iniciales tomos, que según Castorena se atesoraban en dos estantes del Escorial". ¡Y hay que ver el tamaño de las estanterías del Escorial! Barriendo la hojarasca retórica —como el decir que ese estante del Escorial brilla entre todos porque los tomos 1 y 2 de Sor Juana lo están "dorando"—, la traducción a español normal es: "Ya los dos primeros tomos están en la biblioteca del Escorial, y, para que este tercer tomo los haga compañía, me propongo llevarlo personalmente, con sus originales". (Los "otros manuscritos" que Castorena esperaba recoger son los de las *Súmulas*, el *Equilibrio moral*, etc., que se quedaron en México; "quedronseme en la América", dice él.) Nadie hasta hoy, que sepamos, ha averiguado si en 1700 estaban en efecto los tomos 1 y 2 en un estante del Escorial y, sobre todo, si Castorena cumplió su cacareado propósito de añadirles el tomo 3 con sus originales (uno de ellos la *Respuesta a Sor*

Filotea). Lo que dice Octavio Paz (*Sor Juana, o Las trampas de la fe*, p. 89) es distinto: "Según Castorena, los manuscritos del primer tomo se encontraban en el archivo de los jerónimos en el Escorial, donde fueron depositados por la condesa de Paredes". Por cierto, Méndez Plancarte (*loc. cit.*) sí tradujo bien *perficionó*: "acabó".

⁸ Según Schmidhuber, pp. 14 - 15, Vera Tasis publicó en 1681 el tomo 1 de la *Cybara*, que contiene la producción lírica de Salazar, y "esperó 15 años" para publicar (en 1694) el tomo 2, que contiene las comedias. No es así. Vera Tasis publicó los dos tomos en 1681, y los mismos dos tomos se reimprimieron en 1694. Me sorprende tamaño desinformación (hubiera bastado consultar el citado *Manual del librero*). Pero, en fin, esto no tiene mayor importancia: los dos tomos de 1694 son reproducción muy fiel de los de 1681.

⁹ Salazar dejó sin acabar otra comedia, *Más triunfa el amor rendido*. No escribió sino el acto I, y Vera Tasis, además de terminarla, hizo cambios en el acto I (véase T.A. O'Connor en *Bulletin of the Comediantes*, 25, 1973, p. 41). Vera Tasis no incluyó esta comedia en la *Cybara* (cf. *supra*, nota 2, la abstención análoga de Francisco de las Heras). En la p. 13 confunde Schmidhuber *Más triunfa el amor rendido* con *Triunfo y venganza de amor*, que se debe íntegramente a Salazar. Allí mismo dice que el texto VT es igual al texto SJ "hasta la mitad del segundo acto". Parece error mecánico, pues en la p. 21 se lee "la mitad del tercero". (En realidad, los dos textos, si se descuentan las erratas, son prácticamente iguales no hasta la mitad, sino hasta el verso 212 del acto III, el cual tiene 1216 versos en la suelta y 1278 en la *Cybara*.)

¹⁰ Los editores de teatro español del siglo XVII saben que el texto de las sueltas no puede tomarse como base sino cuando no hay más remedio. El texto fidedigno de una comedia está casi siempre en las ediciones en volumen, cuidadas por un editor o un librero responsable. Las sueltas se imprimían de carrerita, a menudo para "promocionar" una próxima representación. (Recuérdense las palabras de Castorena: "se está imprimiendo para representarse a Su Majestad".) Las dos sueltas madrileñas repiten muchas de las erratas de la suelta de 1676 y añaden, cada una por su lado, otras nuevas. En cambio, el texto de la *Cybara* no tiene sino tres erratas de imprenta, las tres facilísimas de subsanar (véase la ed. de Schmidhuber, acto II, notas 21 y 48, y acto III, nota 18). Tiene también una laguna de dos versos (acto I, nota 64).

¹¹ Es claro que "...A Flandes pasó / con Don Juan de Lara" (p. 75) está mal dividido: debe ser "A Flandes / pasó con Don Juan de Lara". (Hay otros casos así, por ejemplo en las pp. 148, 183 y 204.) "¡Válgame San Babil!" (p. 165) tiene 7 sílabas: hay que acen-

tuar *Babilés*. Dice D. Luis refiriéndose al duelo iniciado: "Yo por ahora desisto / dél como tampoco / le prosigáis" (p. 202); el verso manco es muy fácil de completar: "dél, como tampoco [vos]..." En otro verso manco (p. 203), basta hacer que el cortes D. Luis conteste a la despedida de Juan: "...Adiós. / —(Adiós.) ¡Ah cruel martirio...!", etc. No se da cuenta Schmidhuber de que *irrita* (p. 192) viola la asonancia *i-o*.

¹² Es curioso lo que ocurre en la p. 217. Schmidhuber respeta supersticiosamente el texto "sorjuanino", que dice "y fue preciso estuviere", y en nota explica, muy serio, que *estuviera* quiere decir (o está en lugar de) *estuviera*; no advierte que es verso 4 de una redondilla cuyo verso 1 termina en *vi-se*, o sea que hay que leer, sin sombra de duda, "y fue preciso *estuviese*".

¹³ He aquí algunos de esos casos. Pongo primero el texto de la *Cybara* (silenciado por Schmidhuber) y entre paréntesis el disparate. Al relatar su encuentro en la selva con la esquiva cazadora, a quien llama "hermosa y entendida", dice Juan: "Hermosa y discreta (*vuelvo* / a decir), que no la siga / me manda" (57 "Hermosa y discreta *vuelve* / a decir, que no la siga / me manda": no tiene sentido). Se queja Ana de que Diego, "por ver / si podía merecer / que le oyese", sobornó a una criada (69 "que él oyese": no tiene sentido). Juan ignora hasta el nombre de la dama cazadora: lo único que sabe es amarla; y comenta Celestina: "¡Buen des-pacho / tenemos con sólo amarla!" (81 "tenemos que sólo amarla"). "sin que *quede* satisfecha / aquesta pobre señora" (125 "sin que *quedes*..."). "el que en tu jardín habló" (155 "el que tu jardín habló"). D. Luis ha visto "mágicamente" a Diego en el espejo, pero no lo ha conocido, y se pregunta: "¿Mas si el que vi en el espejo / fuese...? Pero es ilusión" (158 "Mas *fiel* que vi en el espejo / fuese; pero es ilusión": disparate puro). Octosílabos convertidos en heptasílabos: "Si no más que en eso está..." (62 "Sino más que eso está"); "Yo sé que la primacia / tienes de cuantos ha habido..." (67 *cuanto*); "de tu padre la licencia" (115 "de tu padre *licencia*"); "para *cualquiera* traición" (120 *cualquier*; errores idénticos en 154 y 156). Octosílabo de 10 sílabas: "por-que otra vez no se *atreva*" (122 "por-que otra vez no se *atrevera*"). Rimas estropeadas: *pasa*, consonante de *lusa* (60 *pastia*); *esos*, consonante de *exesos* (68 *éstos*); *pria* y *mesma*, en asonancia *é-a* (103 *prisa*, 127 *misma*).

¹⁴ Por cierto que Schmidhuber, al referirse a esas dos sueltas, las llama sistemáticamente "manuscritos", y dice también que la de 1676 es "manuscrito" (p. 24). Extraño error. Se trata de impresos.

¹⁵ He aquí otros ejemplos muy claros. Doy primero el texto de las sueltas madrileñas: "que el *ver* de otra despreciado / una a su amante..." (172 "que el *verse*...": 9 sílabas).

"también me dijo *que* cuando..." (175 "y cuando": 7 sílabas). "prima, en *qué* riesgo notable..." (176 "prima, *que* en este riesgo notable": 10 sílabas). "¿No me *bastaban* mis celos...?" (189 "no me *basta* ya mis celos"). "Todo *sucediera* bien / si..." (192 *sucedía*). "¿Si *habrán* ya salido / donde estén seguras?" (199 *habrá*). "unas cartas que traía" (217 "un [*!*] cartas"). Lo esperable es que la suelta de 1676 sea más correcta que las otras dos, y veo, en efecto, que el verso "Ven acá, vieja *trapillo*" (p. 219), en rima con *bolsillo*, fue estropeado en las madrileñas. Pero varias erratas de éstas aparecen ya en la otra (Schmidhuber las deja intactas, aunque son facilísimas de enmendar a base de sentido común). Por ejemplo: *mismo* 181, en asonancia *é-o* (debe ser *mesmo*); "ya hallado" 190 (debe ser "ya *ha* hallado"); "de las cartas" 217 (debe ser "*dí* las cartas"); D. Luis dirigiéndose a los galanes: "y pues a mi honor *las dos* / igual ofensa habéis hecho" 222 (debe ser *los dos*: son ellos quienes le han hecho a D. Luis la "ofensa" de cortejar a su hija).

¹⁶ Cosas como "Ya no te he dicho que calles" (120) o "Yo no sé que he de morir" (153) no se entienden si no van entre interrogaciones. "Que siempre seas / majadero" (77) necesita admiraciones. El punto y coma de muchos lugares, por ejemplo "que yo; pero ello dirá" (76), debe convertirse en suspensivos. Son una lata constante las comas de "guantes, y valonas", "cejas, y pestañas", "absorto, y confuso", "esperando, y temiendo", "engaño, o ficción", "muchos sienten, que...", "no dudéis, que", "ya sabes, que", "basta saber, si es, o no / verdad...", etc., etc. Y otra cosa: las redondillas debieran imprimirse con el primer verso "sangrado" (en la edición de Schmidhuber son tipográficamente indistinguibles de los pasajes en romance). Además, hubiera sido útil numerar los versos.

¹⁷ Otros casos. En la p. 49 hay que explicar el juego de palabras entre *Ana* y *ana* (medida de longitud). Lo mismo, p. 162, el juego de palabras entre *Tacón* y *taco* (trago de vino): Celestina le dice a Tacón que, aunque es muy de mañana, ya está borracho (añade que, "a fuer de buen soldado", ya cargó desde el amanecer con los frascos "de *potable* polvorín"). En la p. 60 valdría la pena decir que la tersa *loza* de Talavera se opone a las toscas *ollas* de Alcorcón (cf. el *Tesoro* de Covarrubias).

¹⁸ Otros casos. *Mongibelo* (con mayúscula) no significa "infierno" (p. 108), sino "volcán": el humo y el fuego que echa el fiero jabalí por entre sus blancos colmillos (que eso son las *presas*) lo asemejan al Etna. En la p. 151 hay un monólogo de Celestina cuyo final, "¡Moriré en fin!", es absolutamente lógico: D. Luis la ha amenazado de muerte, y muy en serio, si no le revela cierta cosa que ella ignora; y con gran angustia ("¡Ay desdichada! / ¿Cómo en la ocasión

mejor, / embustes, me habéis dejado?"), la vieja se resigna a morir: no queda otra. Pero Schmidhuber, en la nota, dice que ese "Moriré en fin" es "enigmático"; sugiere (basado en O'Connor) que Salazar, al escribirlo, "pudo sospechar que su muerte se acercaba" (!), y añade de su cosecha: "Cabe la posibilidad de que este parlamento fuera parte de lo que perfeccionó Sor Juana con graciosa propiedad". (¿Cabría, según eso, la posibilidad de que el original no dijera "Moriré en fin", y que fue Sor Juana quien puso a Celestina en tan angustioso trance para poder así aludir con graciosa propiedad al fallecimiento de Salazar?) Hacia el final de la obra (p. 222) se dice que Celestina ha aclarado satisfactoriamente los múltiples enredos ("...ha dado / Celestina claridad / a todas nuestras sospechas"); en su nota, Schmidhuber le obsequia al lector esta información: "Celestina y celeste viene [sic] del latín *caelum*, cielo" (!).

¹⁹ "La terminación de Vera Tasis es muy pobre. Por ejemplo, los 80 versos en que Beatriz le cuenta a Ana sus amores con Diego [Bibl. de Aut. Esp., 49, p. 257] duplican tonamente lo que la misma Beatriz ya le había contado a su prima en 85 versos del acto II [ed. Schmidhuber, pp. 107 - 110]. Lo peor de esta terminación es la machaconería. Salazar había acabado —brillantemente— el acto II con un truco hecho por Celestina mediante el espejo de la sala, en casa de D. Luis; y Vera Tasis repite no una sino cuatro veces, a lo largo del acto III, ese mismo truco, de manera más y más forzada e inverosímil". El autor de la otra conclusión no sólo no repite el parlamento de Beatriz, no sólo no abusa del espejo, sino que "introduce ciertos incidentes nuevos: saca mejor partido del duelo entre Diego y Juan; y, sobre todo, añade la muy teatral complicación de los disfraces". (Palabras del artículo citado de *Proceso*.)

²⁰ Es posible que la comedia se haya estrenado el 22 de diciembre de 1675 (cumpleaños de la reina) con la conclusión de Vera Tasis; éste pudo encargarse de la tarea desde antes del 27 de noviembre, que fue cuando murió Salazar, tras larga enfermedad. En ese caso, cabe imaginar que la conclusión no gustó (por las razones dichas en la nota anterior), y que alguno de los ingenios de la Corte escribió otra para el "reestreno" del año siguiente. La posibilidad contraria (que la terminación anónima sea anterior a la de Vera Tasis) es menos creíble, pero no veo razones para excluirla. En este caso, Vera Tasis abrevió las escenas del duelo, eliminó los disfraces y, en cambio, repitió el parlamento de Beatriz y "superexplotó" lo del espejo (en busca quizá de aplausos fáciles).

²¹ Los textos gramaticalmente violentos son los que los filólogos llaman *lectio difficilior*, lección cuya dificultad misma es garantía de autenticidad. Hay que añadir que los reto-

ques de Vera Tasis suelen ser bobos ("que a verte yo venga", 114, corregido en "que yo a verte venga"; "Aguarda", 126, convertido en "Espera", etc.) y además capricho-

sos ("el que inventó", 63, corregido en "quien inventó" [variante omitida por Schmidhuber], y en cambio "quien anda",

87, corregido en "el que anda"). ¡Nada de "perfeccionamiento"! Y los casos abundan: véase acto I, notas 28, 30, 31, 40, etc.

RESPUESTA A ANTONIO ALATORRE

GUILLERMO SCHMIDHUBER

HAY QUE LEER las numerosas páginas del "Ejercicio de crítica" que Antonio Alatorre dedica a mi edición de *La segunda Celestina* (Editorial Vuelta, 1990, con un prólogo de Octavio Paz), para entender que este filólogo niega que sor Juana Inés de la Cruz haya colaborado en la comedia de Agustín de Salazar por mí localizada. Fundamenta su negación únicamente en la cronología de sor Juana, afirmando que en 1676 sor Juana no pudo haber escrito la comedia. Me gustaría recordar aquí sus palabras publicadas en *Proceso* (11 de junio) con las que él mismo se propuso como descubridor de este texto: "Yo he tenido la suerte de localizar esa terminación de sor Juana..." Posteriormente, cuando se enteró de los pormenores de la publicación de *Vuelta* y que la edición encontrada por él no era la original, cambió diametralmente de opinión y, con ánimo de "tuertos que enderezar", ahora ha llegado a negar salomónicamente la autoría de sor Juana.

Por razones de brevedad, prefiero presentar en forma sucinta las dos divergencias entre mi hipótesis sorjuanina y la de este filólogo:

1) Alatorre: La atribución de *La segunda Celestina* a sor Juana queda descartada porque en 1676 "apenas comenzaba a escribir villancicos."

Comentario: Resulta imposible de creer que sor Juana a una edad cercana a los treinta años solamente había escrito el somero listado de obras que se encuentra en la *Carta* al P. Núñez, su confesor. En ella menciona la monja las obras publicadas (*Villancicos*, 1676, 1677, 1678, y el *Neptuno alegórico* de 1680) y agrega: "Apenas se hallará tal o cual copillita hecha a los años, al obsequio de tal o tal persona de mi estimación y a quienes he debido socorro en mis necesidades (que no han sido pocas, por ser tan pobre y no tener renta alguna)".

Luego la monja cita la loa a los años del rey Carlos II (Méndez Plancarte la fecha en 1675) y otra loa más. Pero nada dice de las poesías de ocasión necesariamente ya escritas, como el soneto a la muerte del rey Felipe IV (acaecida en 1665), los tres sonetos a la muerte del duque de Veragua (sucedida en 1673) y los tres sonetos a la muerte de Leonor Carreto, marquesa de Mancera, fallecida en 1674. (Solamente podemos explicar la madurez poética con que sor Juana hace acopio en *Neptuno alegórico* (1680), si sospechamos que había escrito otros poemas con anterioridad. No habría razón para citar su contribución en concluir *La segunda Celestina* porque no era una obra enteramente de su pluma y, además, porque debió responder necesariamente a una petición superior. Por eso no es de extrañar que no se incluyera en ninguno de los tres primeros tomos publicados con sus obras (1680, 1692, 1700), a pesar de que el editor del tercer tomo mencione la colaboración de sor Juana con una obra de Salazar y Torres.

2) Alatorre: "¿Cómo hacer caber en un lapso de meses —Salazar murió a fines de 1675— la determinación palaciega de encargarle un final a la monja mexicana, la carta de Madrid a México (acompañada del texto inconcluso), el cumplimiento del encargo por parte de la monja, el envío del nuevo texto de México a Madrid, y finalmente la labor de la imprenta?"

Comentario: La fecha de 1676 no es de la edición, pues la "suelta" no lleva fecha ni lugar de publicación. Luego la edición de *La segunda Celestina* es posterior. Además, no existe información que atestigüe que hasta la muerte de Salazar se dio terminación a su obra inconclusa. Bien pudo haber sido antes, ya que el dramaturgo sufrió una larga enfermedad, "murió extenuado y atrofiado." El título completo de la *Loa* es:

Loa / para la comedia de la / segunda Celestina / que se hizo a los años de la Reyna nuestra señora, / este año de 1675. Luego se afirma que la *Loa* fue representada el año de la muerte de Salazar, aunque históricamente no se ha podido comprobar su escenificación. La comedia ostenta el siguiente título "*La gran / comedia / de la segunda / Celestina*," y lleva el subtítulo de: "Fiesta / para los años de la / Reyna nuestra señora, año de 1676." Pero no agrega que haya sido escenificada ante la reina Mariana. Sor Juana (o el autor anónimo) pudo terminar la comedia durante el año de 1676 (o aún posteriormente) y, con toda calma, ser enviada a España para su futura edición (¿1700?). La fecha de 1676 no es un impedimento dirimente para negar la autoría de sor Juana, ya que únicamente una de las cuatro "suelas" localizadas la tiene, y podemos inferir que fue agregada por el editor. Históricamente no se ha podido probar la escenificación de esta comedia en 1676, durante el cumpleaños de la reina Mariana.

Ciertamente me incomoda que Alatorre juzgue que no conozco la *Carta* que sor Juana envía al P. Núñez, su confesor, solamente porque mi hipótesis sorjuanina no concuerda con la suya. Tendré que informarle que cuando el padre Tapia Méndez descubrió la *Carta* en el seminario de Monterrey en 1981, yo vivía en esa ciudad, en donde dirigía el más importante centro cultural regiomontano, situación profesional que me permitió conocer tanto al padre Tapia Méndez, como al Lic. Raúl Rangel Frías, prologuista de la primera edición.

La desaprobación de Alatorre de la edición es manifiesta: "El libro que estoy reseñando dista muchísimo del ideal de una buena edición." Al editar *La segunda Celestina* seguimos literalmente el texto de la "suelta" que localicé en la biblioteca de la Universidad de Pensilvania,

así lo anotamos en la pág. 27 del prólogo a la edición: "Se ha querido presentar el texto sorjuanino con la mayor fidelidad posible, aun a riesgo de faltar a las reglas de la lengua castellana, como hoy son entendidas." ¿Por qué Alatorre exige una edición comentada que incorpore muchos de los cambios sugeridos, a través de la historia, por Vera Tassis, Mesonero Romanos y por él mismo? Tratamos de hacer una edición legible y accesible tanto al gran público como al estudioso. No creímos que fuera conveniente hacer pública una obra desconocida (con atribución a una autora) con perfeccionamientos que obstaculizarían innecesariamente el texto original, aun cuando sí señalarían la sapiencia del editor. Prefiero que Alatorre difiera de la "canonización de las burdas erratas de la suelta... cuando el propio Schmidhuber se ha dado cuenta de que son erratas", o rechace el "respeto supersticioso del texto sorjuanino". Yo también tengo en mis manos todas las ediciones posteriores de la obra con la terminación elaborada por Vera Tassis, en donde se encuentran la mayoría de las correcciones sugeridas por Alatorre, pero esas correcciones impedirían que el lector/investigador leyera el texto original que yo adjudico a sor Juana. Resulta extraño que Alatorre determine hacer todo tipo de cambios y observaciones, cuando él mismo declara que aún no ha visto ni estudiado la "suelta" original, la única información que tiene para hacer sus juicios sumarios es mi edición de *Vuelta*. Como se puede comprobar en el último párrafo de su estudio: "me propongo pedir (el) microfilm de la suelta de 1676 —felizmente localizada por Schmidhuber."

De menos dos comentarios de Alatorre merecen de mi parte una aclaración:

a) Su negación a aceptar que: "Sor Juana 'pulíó' el texto de Salazar y le hizo 'correcciones,' apoyándose en las palabras de Castorena, editor del tercer tomo de las obras de la monja en 1700: "Un poema que dejó sin acabar don Agustín de Salazar y perfeccionó con graciosa propiedad la poetisa." Alatorre señala que *perfeccionar* es una palabra dominguera para decir "acabar (que es lo que *perficer* significa en latín)". Por eso concluye: "La convicción de que Sor Juana 'pulíó' el texto de Salazar y le hizo 'correcciones' no puede apoyarse en esas palabras de Castorena: no es sino una hipótesis pequeña dentro de la gran hipótesis de que el continuador

anónimo de 1676 fue Sor Juana." Creo que el conocido filólogo ha ido a buscar el significado de "perfeccionar" varios siglos antes del XVII, como se puede comprobar en los siguientes ejemplos. En el *Diccionario de autoridades* (1737), se explica que *perfeccionar* es: "acabar enteramente alguna cosa, dándole toda su perfección, o puliéndola. Algunos dicen Perfeccionar, formando este verbo de la voz Perfección, pero más natural es Perfeccionar del Latino *Perficere*, que significa lo mismo." Si alguna duda queda, se puede encontrar este uso en Berceo ("Ovieron con él todos muy grant consolación/ Como con compañeros de tal perfección", *S. Domingo*, 118); Ambrosio de Morales ("aquel famoso Artífice que perfeccionó las máquinas de guerra", *Crónica* 8,25); Cervantes ("El arte no aventaja a la naturaleza, sino perfeccionándola", *Quijote* II, 16); Saavedra Fajardo ("con gloria de todos, se van perfeccionando las Artes", *República Literaria*, f. 12); Paz ("No dice que la poetisa haya simplemente terminado la comedia... sino que la perfeccionó con graciosa propiedad", *Las trampas de la fe* 436). Igualmente es entendido por Sebastián de Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana*, 1611) y por nuestro contemporáneo Martín Alonso (*Enciclopedia del idioma*, p. 3223).

b) Alatorre sugiere un uso diferente de mayúsculas que el que se emplea en esta edición. Decidimos no alterar la mayúsculas de la "suelta" porque encontramos que conllevan información que es necesaria para estudiar la comedia, especialmente porque difieren grandemente de las incluidas en la edición de Vera Tassis. En algún caso tuvimos otras razones, como por ejemplo la minúscula en *trapisonda*. ¿Cómo es posible que Alatorre determine que "trapisonda" debería estar escrita con mayúscula, para que se aclare —cito— que la vieja es capaz de ponerse de un brinco en esa remota provincia de Turquía? La Celestina no posee poderes mágicos, ella misma nos dice: "Mas yo inventé una quimera... que soy tan grande hechicera." Por eso la comedia también se intitula "El hechizo sin hechizo." Concluimos que la Celestina ya no es hechicera y no podría volar a Turquía. Por lo que *trapisonda* significa "bulla jaleo, algazara," como lo indica una de las notas de la edición.

Gusto me da constatar que Alatorre también encuentra el sabor sorjuanino en alguno de los versos de *La segunda*

Celestina, como lo menciona en su estudio. Como por ejemplo en el siguiente parlamento de la comedia: "que tú el alivio has de ser / de un cuidado, de un pesar / que no lo sabré explicar / aunque lo sé padecer", con el famoso romance de sor Juana "Traigo conmigo un cuidado..." Y el parlamento que Alatorre califica de no una semejanza, sino "un identidad": "¿Qué haré, honor, que ya mi agravio, / en dos partes dividido...? con una de las décimas famosas de la monja: "En dos partes dividida / tengo el alma en confusión..." Octavio Paz también ha percibido su presencia poética en la comedia, cito sus palabras del *Prólogo* a mi edición: "Probablemente sor Juana no se limitó a escribir el final pues sus huellas aparecen en la parte que había dejado escrita Salazar. Algunos rasgos de Beatriz y algunas de las expresiones de Celestina (el desdén por los amores, el culto al estudio retirado) son también los de Leonor, retrato de sor Juana y heroína de *Los empeños de una casa*."

No sabría si agradecerle a Alatorre tanto interés por mi edición, o simplemente recordarle unos párrafos de la *Carta* de sor Juana a su confesor, tan citada por él mismo:

En qué se funda pues este enojo? ¿En qué este desacreditarme? ¿Héle pedido alguna cosa para el socorro de mis necesidades? ... ¿Tócale a V.R. mi corrección por alguna razón de obligación, de parentesco, crianza, prelación, o tal qué cosa?



La notte dello "Stambecko"

SOBRE GERARDO DENIZ Y EL PRINCIPIO DE AUTORIDAD

C. E. FEILING

Nazis! I hate those guys!

Indiana Jones (Harrison Ford), en
Indiana Jones and the Last Crusade

A student of literature ought to be trying all the time to empathize with the author (and of course the assumptions and conventions by which the author felt himself bound); to tell him that he cannot even partially succeed is about the most harmful thing you can do.

William Empson, Prefacio a
Using Biography

ALGUIEN ME PREGUNTA —un suponer— qué quiere decir el poema "Ars magna". Si esto ocurre fuera del ámbito académico, y el individuo que me pide una interpretación siente un genuino interés por la literatura (vale decir que el pobre no ha sido expuesto a ciertas variedades de la crítica literaria), mi respuesta sería más o menos la siguiente:

Habrás oído hablar del filósofo catalán Raimundo Lulio (1232 - 1316). Lo que el autor hace en este poema es tomar la idea luliana de una lógica universal, la combinatoria que permitiría construir argumentos irrefutables para lograr la conversión razonada de los infieles. (En esa época los infieles eran los musulmanes, los judíos, los nestorianos, la iglesia Ortodoxa; ahora, presumiblemente, se trata de los lectores.)

Amar - temer - partir. La variante es que aquí el Arte magna no comienza con las siete Dignidades y los nueve principios relativos del fantástico Lulio, sino con los paradigmas de la conjugación castellana. Como Lulio, el autor combinará las letras, pero para poner en evidencia el malestar en nuestra cultura, la imposibilidad de convencer a los infieles, sean éstos musulmanes o simples lectores bienpensantes. La primera combinación arroja una sola palabra con sentido: tartar. En 1295, Lulio elevó una de sus típicas peticiones al Papa Bonifacio VIII, pidiéndole que autorizase el envío de misiones evangelizadoras a los tártaros.

La existencia de la Zolotaya Orda, el nombre ruso de la Horda de Oro o Kbanato de Kipchak, era un becho bien

conocido en el siglo XIII. Cuando Batu, el nieto de Gengis Khan, estableció la Zolotaya Orda en los territorios que yacen entre el Cáucaso y el Volga Medio, puso fin al florecimiento del reino de Georgia. La segunda combinación, por lo tanto, introduce esa cultura georgiana cuya decadencia tuvo principio con la llegada de los tártaros (islamizados, pero todavía poco respetuosos de la literatura). Se dice que Shota Rustaveli, tesoro de la corte de Georgia y creador de la épica nacional, El caballero de la piel de tigre, tuvo un asuntito con la reina Tamar (para vos Tamara). Desconocemos si hubo otro parto que una serie de odas, y Rustaveli, de todas formas, es como Shakespeare: probablemente no haya bebido nada de lo que se le atribuye. Los Santos Lugares aparecen en el poema porque en el monasterio de la Santa Cruz, en Jerusalén (establecido en 1035 por un georgiano llamado Prochorus), había un supuesto retrato del cisne de Rustaveli.

Aunque con toda seguridad es falso que Raimundo Lulio haya sido martirizado a pedradas por los musulmanes de Bugía, en el Norte de África, el autor del poema aprovecha esta leyenda y hace mutis por el foro. Teme que ya sea

demasiado tarde para que los lectores comprendan que un verbo, un gentilicio, un nombre propio y un adverbio estructuran la iluminación telegráfica de su 'Ars magna': temer - tartar - Tamar... y tarde.

He sido prolijo, y elegido un poema que me permite serlo hasta la pedantería o el tedio, porque me siento incómodo con la manera en que se enseña literatura.

Hace unos años, durante un examen que tuvo lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, un número bastante elevado de estudiantes empleó la expresión "el panóptico de Benjamin". No recuerdo qué materia era la que se examinaba, pero esa perla del dialogismo, en que los nombres de Jeremy Bentham y Walter Benjamin se funden para sugerir el de Michel Foucault, apareció como parte de la respuesta a una pregunta sencilla: los estudiantes tenían que analizar un texto.

De más está decir que aquella jerga mal digerida, borborigmos irreflexivos transmitidos como en el juego del teléfono descompuesto, no era lo que los y las profesoras de la facultad esperaban. Cuando uno escucha tales cosas o (peor aún), se enfrenta a la tarea de corregir

ARS MAGNA

Amar. Temer. Partir.

Vaya con esta Academia

Siglos de malestar freudiano en tres paradigmas concatenados y con tamaño lógica.

Todo lo que ocurra será de la trilogía o será irregular:

Empir tartar amer

(va naciendo el mundo; comparece, sin ir más lejos, la Zolotaya Orda);

meter Tamar parir

(esto ilumina brutal y telegráficamente la historia de Georgia—

¿amó Rustaveli, temió y por eso tuvo que partir a los Santos Lugares?).

Silban las pedradas. Es tarde.

Ramón Llull se despidió.

exámenes tales, apela al expediente de encogerse de hombros, aplazar a los estudiantes e imaginarse a sí mismo en el rol de *vox clamantis in deserto*. Personalmente, mi estrategia suele ser la de recitar algunos versos del pésimo poeta afrolatino Luxorius, que seguía escribiendo epigramas al estilo de Marcial mientras los vándalos gobernaban Cartago, en el siglo sexto después de Cristo.

Hoy quisiera acordarme de que ser un poeta entre los vándalos se parece mucho a ser un tuerco entre los ciegos, y como monarquía dista mucho de la del "rey filósofo" de Platón (que tampoco es un sistema político agradable, pero por lo menos tiene cierta dignidad). Mi esfuerzo de memoria procederá en tres breves etapas: primero contaré dos anécdotas —otras dos anécdotas y luego llevaré a cabo un experimento mental y finalmente volveré sobre el poema de Deniz.

DOS ANÉCDOTAS

Es fama que Roman Jakobson y Vladimir Nabokov tenían sus diferencias; el común origen ruso y la condición de expatriados sólo agigantaban la grieta entre el teórico formalista y el escritor. Aparentemente, en una oportunidad en que Nabokov había sido invitado a dar una conferencia sobre literatura (o una serie de cursos, el detalle no importa), Jakobson profirió el siguiente sarcasmo: "Eso es como invitar a un elefante para que hable de zoología".

El de Jakobson fue un sarcasmo de doble filo, vuelve patente la incómoda relación entre el crítico y el artista. A tal punto el sarcasmo es reversible que el pintor Barnett Newman se lo devolvió a Susanne Langer: "La estética es al arte como la ornitología a los pájaros".

Mi hipótesis es que, para buena parte de lo que hacemos al abordar un texto, tener en cuenta las intenciones de su autor sería como si un zoólogo se preocupase por lo que los elefantes piensan de la taxonomía. Pero mi hipótesis también es que, para no descubrir panópticos de Benjamin, se debe percibir que los textos se parecen bien poco a elefantes (y menos a elefantes blancos). Mi hipótesis, en suma, es una variante de la formulada recientemente por Arthur Danto¹, que a su vez ha reactualizado viejas ideas de Dilthey. Se trata de interpretar correctamente el término "interpretación".

UN EXPERIMENTO MENTAL

Este *Gedankenexperiment* requiere de una playa, un grupo de chicos jugando con palos sobre la arena húmeda y un observador. Los chicos corretean, cada uno arrastrando su palo y dejando marcas en la arena. Cuando se marchan, el agua ha borrado algunas de las marcas, debilitado la firmeza de otras. Nuestro observador "ve" que las huellas forman un "dibujo" semejante al de la bailarina con que Picasso decoró un programa de Diaghilev (temporada 1923 - 1924 Ballet ruso de Monte Carlo). Inclusive si nuestro observador se dedica a la historia del arte, y reconoce la semejanza entre las marcas sobre la arena y el dibujo de Picasso, no sentirá la tentación de *interpretarlo* como un dibujo original o como la copia del dibujo de una bailarina. Ni siquiera dirá que *representa* a una bailarina. El motivo de esto es obvio: los chicos no tuvieron la *intención* de dibujar una bailarina, mucho menos de dibujar una bailarina parecida a un dibujo de Picasso. Y por más que el proceso de proyección sea psicológicamente el mismo ante un diagrama de Rorschach, un cuadro y los dragones que vemos en las nubes, creo que podemos decir con total confianza que nuestras marcas sobre la arena (como los dragones - nubes, y quizá también las manchas de tinta del psicólogo suizo) *carecen de significado*².

Todo esto es una manera excesivamente larga de decir que los textos, los cuadros, las palabras que nos dirigimos durante nuestra vida diaria no son una serie de marcas, de anónimas huellas con que el observador repentinamente se enfrenta. Son marcas, pero marcas ya interpretadas por su autor.

EL PRINCIPIO DE AUTORIDAD

Resulta curioso que abjuren de la autoridad quienes constantemente apelan a ella. ¿Qué falacia es más común en los seminarios de literatura que el *argumentum ad verecundiam*? Cuando alguien no está de acuerdo con lo que uno ha dicho, empiezan a aparecer esas frases: "Pablo Desmán opinaría que...", "Para Santiago Desidia aquí tendríamos...". La traducción de tantos potenciales es invariablemente la misma: "Si Desmán o Desidia tienen una opinión diferente a la tuya, vos callate, pibito".

Volvamos al poema de Deniz. Hay

dos maneras de preguntar qué significa, maneras que corresponden a la diferencia entre comprender un texto y explicarlo. No voy a decir, como Dilthey, que la única labor posible para el crítico (en cuanto representante de las Ciencias Humanas) es interpretar el texto en el sentido de comprenderlo (*verstehen*). Sí voy a decir que para interpretar un texto (en el sentido de explicarlo, *erklären*), es necesario antes comprenderlo. Mi tedioso análisis de "Ars magna" fue un esfuerzo por poner en evidencia el acto de comprensión, la empatía que busqué respecto de las intenciones de Deniz. Repito: desde luego que comprender esas intenciones, esforzarse por captar la interpretación que el autor tiene de su propio texto, no agota la crítica literaria (aunque a veces lleve volúmenes enteros; cfr. el famoso libro de Stuart Gilbert sobre el *Ulysses*). Y agregó: por supuesto que en algunos textos la interpretación del autor está tan en la superficie que podemos atravesarla casi sin pensar, olvidarla rápidamente y emprender un análisis sociológico, psicoanalítico, etc. (un análisis para el que la intención del autor no es directamente relevante). Pero lo que no debemos pasar por alto es lo que llamaré el "principio de autoridad" *Una condición necesaria para interpretar (en el sentido de explicar) cualquier texto es comprenderlo, vale decir preguntarse: dado lo que sé (de la literatura, de la historia, de las costumbres de los aborígenes australianos), y dado lo que puedo suponer que el autor o la autora suponen que sé, ¿qué puede querer decir este texto?*

Gerardo Deniz escribe poemas - problemas, circunstancia que vuelve perspicua y urgente la necesidad de interpretar (en el sentido de comprender) sus textos. Alguien me dirá que es imposible tener absoluta certeza acerca de las intenciones de otra persona. Estoy completamente de acuerdo (la vida es dura y breve), pero no hace falta caer en la vieja treta escéptica de descartar como cognoscitivamente inútil todo lo que no sea certeza absoluta.

Además, he hecho trampa. "Ars magna" figura en el libro *Mansalva*, y allí hay cuatro prosas que Deniz escribió sobre otros tantos de sus poemas. Dejaré a los cansados lectores de este ensayo el trabajo de verificar que mi interpretación de "Ars magna" es moderadamente paralela a las que Deniz dio de "Bruja", "Bruyères", "Vivisección" y "Posible".

Como despedida, entonces, quisiera citar un comentario que Gombrich hizo acerca de ciertos pintores de los años cincuenta. Conviene recordarlo a la hora de enseñar literatura, en especial en América Latina:

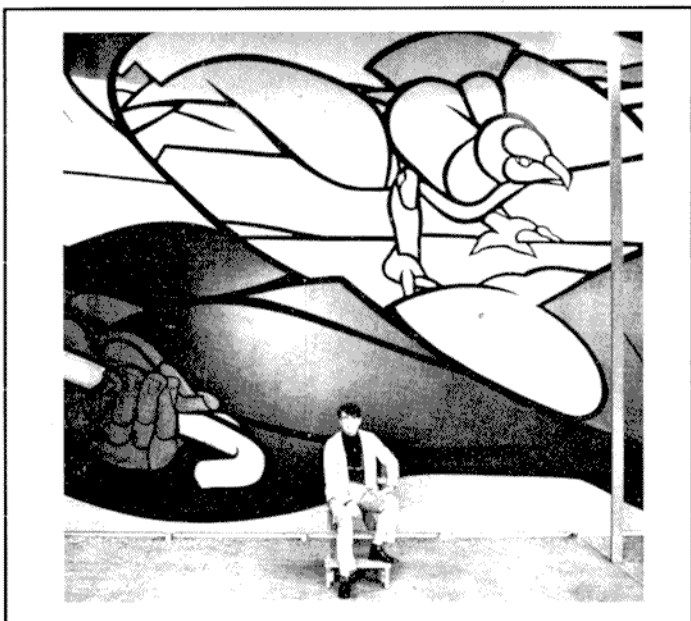
But few of them appear to realize that they can drive into the desired identification only those who know how to apply the various traditional consistency tests and thereby discover the absence of any meaning except the highly ambiguous meaning of traces.⁵

NOTAS

¹ Véase Danto, Arthur: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York, Columbia University Press, 1986.

² "Significado" entendido como "non-natural meaning". Véanse los trabajos de H.P. Grice, en particular "Logic and Conversation" en Cole, P. y Morgan, J.L. (eds.). *Syntax and Semantics vol. III: Speech Acts*. New York, Academic Press, 1975.

³ Gombrich, E.H.: *Art and Illusion*. Oxford, Phaidon Press, 1989, p. 244.



DISEÑOS QUE QUERRÍAN DECIR DESIGNIOS

JAIME MORENO VILLARREAL

En los cuarenta años de Vicente Rojo como diseñador gráfico, se insertan aquí algunos de los "asteriscos" que él diseñara para el libro de Juan José Arreola, *La feria*, Joaquín Mortiz, 1963.

HAY UNA EXPERIENCIA de lector que vale por el amor de toda literatura: la tristeza de terminar de leer un libro. Particularmente en la infancia. Quizá esa experiencia nos conduzca, con el tiempo, a las bibliotecas, a las librerías, con la esperanza de hallar, más que algo que leer, un libro en dónde seguir leyendo.

Si la lectura es, pues, algo que carece de consuelo, el transporte y el desplazamiento en la imagen de ligar, de anudar, de construir puentes, que conforma lo leído, nos define una morada: no esta-

mos inmersos en un espacio único, porque aunque volvemos nunca podemos llegar al punto de partida.

Esta pluralidad de espacios es lo invisible. Su proyección en el plano es el objeto del diseño gráfico.

Donde un tópico designa el hábito de la lectura, el lector halló la habitación de la lectura.

Leer es ver de un modo ciego. En un entorno que se replica por imágenes, el diseño gráfico acoge a esta lectura que elide todo rasgo ideográfico. El diseño añade transparencia. No obstante, para

los ojos acostumbrados a la opacidad del alfabeto, el diseño suele ser invisible. Así, se habla con los ojos cerrados de estar inmersos en una cultura visual.

Una imagen es siempre la condición de otra imagen. Podemos afirmar que, al desarrollarse, los papiros griegos dejaban a la vista sus elegantes columnas de escritura como fachadas de un templo dórico, o que hoy las planas de los periódicos imitan el panorama urbano. Esto, que pareciera conducir a una red de simulacros, en verdad establece un sistema de ventilación: el desmontaje sucesivo de las imágenes. Pero detrás, siempre habrá otra.

En el límite, se requiere que la copia sea

imperfecta —por ejemplo, en la fotocopiadora—; que la copia produzca, más que la réplica, la rapidez con la que se disuelve el original.

Diseño publicitario. Al localizar la "realización" de la mercancía en el consumo, la economía es muy explícita: la satisfacción no del consumidor sino del producto.

El muro de las publicaciones. El diseñador gráfico selecciona, recorta, copia, pega, reduce, recicla, evita la asfixia, el terror de la imagen.

Cuando al formar una plana se habla de darle "aire" a un texto, de hecho se le está diseñando una imagen antiquísima: la del aire como soporte de la voz.

Aire, tránsito colectivo, atención flotante, cruzamiento de espacios. Diseño querría decir designio, como un pensamiento que procediera con las manos, a señas con los signos.

Se dice que hacemos nuestras las palabras al pronunciarlas, en el momento en que más bien las arrojamos. Así diseña el artista, soltando en el momento de hacer suyo.

Tomemos una portada que haya sido evidentemente diseñada. Hallaremos siempre la representación de otro espacio. Las metáforas arquitectónicas no son vacuas: portada, frontispicio, columnas, cornisas, ventanas... cualquier publicación significa el ingreso a un edificio. Y quienquiera que vaya de una a otra se internará en un laberinto. El saber queda definido, por antonomasia, como saber salir.

La palabra *pagina*, antes de que existiera el papel, designaba un rectángulo

formado por cuatro hileras de vides. El enrejado entre ellas, y el crecimiento en rizo de las parras, nos recuerda el avance de la escritura. ¿Y quién cultiva la *pagina*? El pagano, por supuesto.

Ahí donde el editor no ve más que palabras llenas de sentido, el diseñador ve una gran mancha tipográfica. Ambos tienen razón, pero uno tiene más.

El diseñador se inclina sobre el papel en blanco, como en gesto de tributo. Luego interviene con sus escuadras, sus lápices, sus tijeras. Se llama la pieza el nacimiento de la Geometría.

El texto, páginas adentro, imagen de la catástrofe.

Las manos en abanico, o la formación de una página. Cuánto manoteo para evitar que el texto se nos caiga de las manos.

Para que el objeto falte, y el signo sea posible, debe haberse roto una totalidad. Pasan las tijeras tomándose en serio esta aventura.

Se blande el tipómetro como una vara de poder. Recuerda al soberano, al mago

y al director de orquesta. Como toda regla, el tipómetro guarda un misterio: el cuadratín, medida cuya equivalencia era mantenida en secreto por el gremio de impresores.

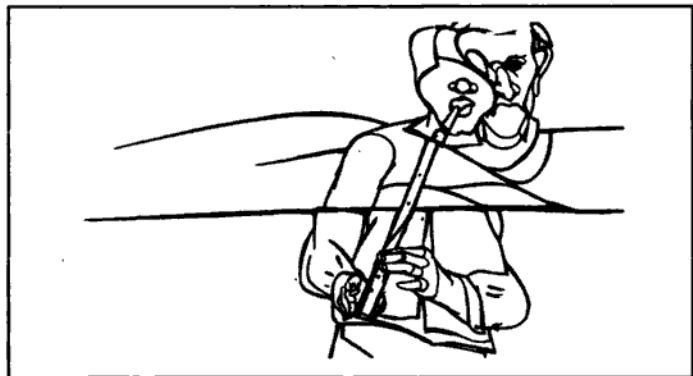
Es sabido que la palabra estilo proviene del punzón que usaban los romanos para escribir. Pero en el medioevo tuvo otro sentido: era el punto de partida del año, lo que es para nosotros el primero de enero. Admirables, los artistas que no olvidan que el estilo, además de ser una manera, designa un ciclo.

A quien se atreve, sólo el blanco lo sostiene.

Trazar o escribir o soñar una línea, aunque no haya restauración del *continuum*. En la noche, contemplar el cielo para abismarse en el orden, acaso, con la esperanza de ver cruzar un aerolito que se incendia.

El diseñador sopla sobre la superficie de papel. Ahora sí, la respiración del texto.

El alfabeto nos ha sido dado, toca a nosotros retocarlo. No se aprende el secreto, eso es lo que se aprende. Dichoso el alfabeto cuando sale de la mano.



SOBERANÍA Y REFORMA DEMOCRÁTICA

JAIME SÁNCHEZ SUSARREY

EL PASADO primero de noviembre, más que un recuento y balance de las acciones de la actual administración, el Presidente presentó una concepción ideológica y política de su proyecto de gobierno. Como el año pasado, ésta fue la parte más interesante y notable del mensaje presidencial. En cierto sentido, fue inevitablemente reiterativo: para justificar la privatización de la banca se esgrimieron los mismos argumentos que se habían utilizado hace un año: no es admisible mantener un Estado propietario ante las enormes carencias de la población. El Estado justo (solidario) *versus* el Estado propietario.

Con mayor claridad que el año pasado, el Presidente presentó al proteccionismo, al estatismo y al autoritarismo como tres facetas del viejo modelo de desarrollo —que no era sólo privativo de México—. Al proteccionismo le opuso la apertura comercial y el tratado de libre comercio con los Estados Unidos; al estatismo, la reforma (adelgazamiento) del Estado; al autoritarismo, la democracia. La insistencia en que la reforma debe ser integral parece tener un destinatario particular: todos aquellos que sostienen la tesis de que el gobierno aplica una *perestroika* sin *glasnost*. Sin embargo, como veremos adelante, los ritmos de la reforma integral parecen condicionarse a un reloj particular, la soberanía nacional.

La verdadera novedad fue el tratamiento *in extenso* de la soberanía. En el Primer Informe, ésta fue definida como un concepto esencial de la reforma emprendida, pero los temas centrales fueron la reforma del Estado y el concepto de modernización. En unos cuantos renglones se decía que "sin soberanía carece de sentido proponerse otras metas, porque ya no serían nuestras" (Primer Informe de Gobierno de CSG), pero la argumentación no se llevaba más allá. La esencia de la Revolución Mexicana (sin mitos) se definía por cuatro objetivos: *soberanía, justicia, democracia y libertad* que parecían tener casi la misma importancia. En este Segundo Informe la soberanía se convirtió en el eje que ar-

ticula la política interna y la externa. La soberanía ya no es uno de los objetivos primordiales, sino el fin superior del cual derivan (y al cual se subordinan) todos los demás. La justicia y el bienestar de la población se conciben como políticas que buscan fortalecer internamente a la soberanía: la justicia fortalece la cohesión social que es, a su vez, el sustento de la soberanía. Los derechos humanos y la democracia también se ligaron orgánicamente con la soberanía.

El énfasis en la soberanía implica una jerarquización de los objetivos que persigue el gobierno de la República. Dicha jerarquización puede entenderse de manera positiva, tal como lo expuso el Presidente en el Informe (la justicia y el bienestar fortalecen la soberanía). Pero también puede entenderse en sentido inverso: entre dos objetivos en conflicto se elige siempre al valor fundamental; en este caso, todos los otros objetivos deben subordinarse a la preservación de la soberanía nacional. Dicho de otro modo, la prosecución de la justicia, la libertad o la democracia no deben llevarse hasta el punto en que puedan poner en peligro la soberanía. La soberanía nacional acota a los demás valores: la libertad, la justicia y la democracia tienen sentido en sí mismos, pero también y fundamentalmente como medios para alcanzar el valor supremo.

¿Cómo explicar este desplazamiento en la argumentación? ¿Por qué el discurso presidencial cambió su eje? Se podría pensar que el Segundo Informe llena las lagunas del Primero: el pensamiento político del Presidente se irá desarrollando y enriqueciendo en cada uno de los informes. Es posible. Pero hay otras causas relacionadas con el entorno mundial y con la política interna que son decisivas: las transformaciones del contexto internacional han terminado con la guerra fría; las revoluciones de 1989 cerraron, no sólo el período posterior a la II Guerra Mundial, sino el siglo XX: nos han introducido ya en el XXI. No existe ningún país en el mundo que pueda escapar a las consecuencias de esta transformación mundial; México menos que otros.

En 1990, con la decisión de firmar un tratado de libre comercio con los Estados Unidos, se tomó la segunda decisión histórica de los últimos decenios; la primera fue la entrada de México al GATT. Se rompe así, de manera definitiva, con el modelo proteccionista y autocentrado: el futuro económico de México se liga definitivamente al de Estados Unidos (y Canadá). La decisión de iniciar las negociaciones de libre comercio estuvo determinada por los cambios en Europa Central. Antes de las revoluciones europeas el proyecto del gobierno tenía como estrategia fundamental la diversificación de las relaciones internacionales. Japón y la Cuenca del Pacífico eran las cartas más fuertes. Esta estrategia de inserción se basaba en dos datos fundamentales: Estados Unidos perdió la hegemonía económica mundial y, simultáneamente, el mundo se encamina hacia un orden multipolar. La unificación de Europa en 1992 será (es ya) uno de los nuevos centros de poder internacional. La inserción de México en el mundo buscaba jugar con las fuerzas emergentes: Europa, Japón, la Cuenca del Pacífico. Los cambios en Europa modificaron el escenario por una razón muy simple: se incrementó la competencia por los recursos internacionales. Para los europeos es más atractivo orientar su inversión y su esfuerzo hacia Europa Central —e incluso la URSS que hacia América latina. Pero este mismo razonamiento se puede hacer para los capitales japoneses.

Volvamos al principio. El acuerdo de libre comercio y el fin de la guerra fueron fenómenos conectados entre sí. Sin las revoluciones en Europa Central el gobierno no se hubiera decidido por el tratado de libre comercio. Para México, las consecuencias internas e internacionales de esta decisión serán definitivas. De este modo, la política internacional ocupó durante todo el año de 1990 el primer plano del escenario político. El tema de la soberanía se imponía por su propio peso. Nada más normal que estuviera en el centro del Informe presidencial.

Hay además, otra razón de índole

polémica: la izquierda ha criticado la apertura comercial, el tratado de libre comercio y la liquidación de paraestatales, como verdaderos atentados contra la soberanía nacional. El Segundo Informe no sólo responde, sino contraataca: la única forma de preservar la soberanía es mediante las reformas emprendidas.

WHAT DO YOU MEAN BY THAT?

Pero cuando hablamos de soberanía, ¿de qué hablamos? En el Segundo Informe se utilizan cuando menos tres conceptos distintos: la *soberanía nacional*, la *soberanía popular* y la *soberanía alimentaria*. Podríamos incluir la soberanía monetaria y, en términos más generales, la soberanía económica. Tal profusión de términos puede conducir a la confusión. Esta es una primera cuestión. Resulta, pues, indispensable fijar el sentido conceptual e histórico de cada una de estas acepciones.

Otro problema igualmente relevante es el que deriva de la afirmación del Presidente: "La interdependencia no se opone por necesidad a la soberanía: la supone cuando está fundada en el control de la dirección del cambio interno, ya que sólo entre Estados soberanos puede darse la interdependencia" (Segundo Informe de Gobierno). La pregunta que hay que formularse es, ¿cómo afecta la globalización de la economía y la mayor interdependencia al concepto de soberanía?

Finalmente, está la cuestión del instrumento que el Presidente definió para fortalecer la soberanía en el plano internacional: "Hacia el exterior la estrategia se basa en la diversificación de las relaciones" (Segundo Informe).

La discusión sobre el concepto de la soberanía no puede agotarse en unas cuantas páginas. Las doctrinas del constitucionalismo y del pluralismo sostienen que en las sociedades modernas no existe, en sentido estricto, un poder soberano. No es posible entrar en esta discusión. Por lo tanto, me limitaré a exponer un concepto muy general de soberanía que puede pensarse en dos dimensiones: la internacional y la interna. Hacia el exterior un Estado soberano se encuentra en un plano de igualdad con otros Estados soberanos. El respeto (o no) del derecho internacional depende de la voluntad de cada Estado; no hay ninguna autoridad que detente el mono-

pólio de la violencia y que la ejerza para someter al que viole el derecho internacional. Se trata de un estado de naturaleza. La guerra y la violencia son consustanciales a este estado, porque constituyen el último recurso para resolver las diferencias y los conflictos.

Cuando el Presidente se refiere en el Informe a la *soberanía nacional* hace alusión al hecho de que el Estado mexicano quiere preservar su autonomía e independencia respecto de los otros Estados. Pero éste es sólo un aspecto de la soberanía; el otro es, ¿quién detenta en el interior de cada nación el poder soberano? Según Jean Bodin, la soberanía es un poder que legisla y que tiene tres atributos indisolubles: *absoluto*, *perpetuo* e *indivisible*. Absoluto significa que su poder de legislación no tiene límite; perpetuo, que el poder no le ha sido conferido en forma transitoria; indivisible, implica que el poder no se comparte. De acuerdo con esta definición la soberanía puede recaer en un monarca, en una asamblea que representa al pueblo o en una élite (aristocracia).

De todo lo anterior se sigue una pregunta: ¿quién detenta el poder soberano en México? El Presidente señala en el Segundo Informe que la soberanía nacional debe invocar la soberanía popular, es decir, la democracia. En efecto, en el artículo 39 de la Constitución se establece que la soberanía nacional reside esencial y originalmente en el pueblo. Sin embargo, para efectos de la política real, el poder soberano en México lo detenta el Presidente de la República: es el único (hasta el 6 de julio de 1988) que legisla en forma absoluta, perpetua (la institución presidencial conserva el poder independientemente de quién ocupe el cargo) e indivisible (el poder del presidente está por encima de los otros poderes). Por eso, Cosío Villegas tenía razón al definir al presidencialismo mexicano como una *monarquía sexenal*. Después del 6 de julio las cosas cambiaron: el Presidente perdió esta prerrogativa: ahora debe negociar con la oposición para poder legislar. Esto no significa que la soberanía ha vuelto a manos del pueblo. Estamos ante un *impasse*: mientras la transición democrática no concluya no será posible afirmar que hemos transitado de la soberanía presidencial a la soberanía popular.

En este sentido, el principal obstáculo para que la soberanía popular se vuelva una realidad material no está en el

extranjero, sino en las fuerzas internas. De ahí que sorprenda la comparación que se hace en el Informe con la situación de Europa Central:

Experimentan ahora [los países de Europa Central, JSS] con las instituciones políticas y ensayan audaces estrategias económicas porque prácticamente ha desaparecido el ejercicio hegemónico de su gran vecino. Pueden aceptar riesgos internos porque ya no tienen en sus fronteras ningún desafío a su soberanía. No es el caso de América Latina. Nuestras condiciones externas imponen otras formas a nuestras audacias (...) Pero más allá de las intenciones, nuestra circunstancia geopolítica se mantiene, y por ello permanece como propósito fundamental, la defensa de la soberanía. (Segundo Informe de CSG).

Esta tesis admite dos matices: el primero, en referencia al caso de los países de Europa Central. Pongamos un ejemplo, para los polacos el desafío ya no se encuentra necesariamente en la URSS, sino en la Alemania unificada. Lo mismo sucede con los checoslovacos. No es posible decir que la desaparición de la URSS como potencia hegemónica elimina los desafíos a la soberanía para el conjunto de los países centroeuropes. El segundo: habría que precisar si el desafío a la soberanía era de la misma naturaleza en América que en Europa. La URSS constituía una potencia militar con una serie de estados vasallos: su poder no era económico, sino militar y político. El desafío norteamericano es esencialmente económico. Su imperialismo, a diferencia del colonialismo, se ha basado en relaciones económicas y no en sujeciones políticas. Sin embargo, firmaremos con ellos un acuerdo de libre comercio sobre la base de los beneficios mutuos. Así que de dos cosas una: o la amenaza norteamericana es real y no hay que firmar el tratado de libre comercio; o la amenaza norteamericana no constituye en realidad un verdadero desafío que impida avanzar en la reforma política y económica.

Por otra parte, el argumento de los riesgos de la soberanía nacional evoca malos recuerdos. Durante muchos años sirvió para justificar el monopolio del poder político. A la oposición, particularmente al PAN, se le acusaba de estar al servicio de los intereses del imperialismo norteamericano. ¿Quien ha olvidado la tesis del "fraude patriótico" en

Chihuahua en 1986? El reconocimiento del triunfo de Ruffo en Baja California Norte demostró que un gobernador de oposición no constituía ningún desafío no digamos para la soberanía nacional, pero ni siquiera para el sistema político. Sin embargo, todavía, entre los intelectuales de la izquierda, hay quien considera que la democracia formal no es sino un proyecto transnacional, neoliberal y proimperialista (Pablo González Casanova ilustra mejor que nadie esta posición, pero no es el único).

Pasemos ahora a la cuestión de la interdependencia y la globalización de la economía. La tendencia es evidente e irreversible: la economía se vuelve cada vez más un fenómeno transnacional que desborda los marcos de los Estados nacionales. En Europa se buscan ya nuevas formas de organización política. No sabemos si tales entidades prefiguran una tendencia universal: el caso del Estado nación. Lo que no admite duda es que la economía se complejiza más, y que las variables internacionales se vuelven determinantes para el sistema económico de cada nación. Ambos fenómenos tienen una consecuencia universal: limitan la capacidad del Estado para regular y orientar el proceso económico. De este modo, la interdependencia y la globalización no son antagónicas a la soberanía nacional y popular si los referimos al ámbito estrictamente político. Pero sí limitan el poder del Estado en el ámbito económico: no importa quién decida, la cuestión es que los márgenes de decisión son cada vez más estrechos. Este reconocimiento debe llevar a otro: la Constitución del 17 (artículos 25, 26 y 28) plantea implícitamente un concepto de soberanía económica que ya no es viable. Se puede reiterar una y otra vez la idea del Estado rector, el problema está en si detenta los medios y los instrumentos para ejercer tal función. Lo mismo vale para el artículo 28, ¿qué significa exactamente un sector estratégico en el contexto de una economía abierta y transnacionalizada? ¿Qué sentido tiene la idea de la soberanía alimentaria en el contexto de un proceso económico que estará cada vez más integrado en la división internacional del trabajo? Todas estas cuestiones pueden resumirse en una afirmación: la globalización y la interdependencia mundial obligan a revisar el concepto de soberanía económica contenido en la Constitución del 17. Y lo mismo vale, aunque en otro sentido, para el artículo 27.

Finalmente, la estrategia de la diversificación obliga a plantear dos reflexiones elementales: una, que el tratado de libre comercio fue una respuesta a una nueva situación internacional que hacía más difícil la estrategia de diversificación; dos, que esta estrategia es un principio tradicional de la política internacional mexicana (por desgracia es tan viejo como ineficaz). En 1978, Jorge Castañeda (después secretario de Relaciones Exteriores de López Portillo) afirmaba: "Un intento más inmediato, concreto y prometedor para disminuir nuestra excesiva dependencia comercial y financiera frente a los Estados Unidos consistiría en diversificar nuestros socios comerciales, especialmente con Europa Occidental, Japón, los países socialistas y América Latina"¹. En 1980, nuestro comercio exterior se concentraba en casi un 70% con los Estados Unidos. El porcentaje no ha variado en estos 10 años. Si miramos para atrás la situación era similar: en 1950 el porcentaje sube al 85% y en 1960 andaba alrededor del 66%. No es lógico esperar que después del tratado de libre comercio este porcentaje vaya a reducirse, sino todo lo contrario. ¿Qué sentido tiene, pues, plantear la diversificación como la estrategia fundamental para fortalecer nuestra soberanía en el exterior? De nuevo: deseable sí es, ¿pero es viable? ¿No es más importante lograr un buen acuerdo con los Estados Unidos en el plano económico (con el tratado de libre comercio), y en el político exigiendo el respeto de nuestra soberanía?

LA LECCIÓN EUROPEA

La llamada de atención del Presidente sobre la soberanía nacional puede interpretarse en otro sentido: se avencinan las negociaciones con los Estados Unidos y es necesario presentar un frente único. Sin embargo, hay que partir del hecho de que la unidad como consenso general sobre el tratado de libre comercio es imposible. Ni lo hay ni lo habrá. El consenso se puede alcanzar sobre cómo resolver nuestras diferencias; no sobre un programa económico. Por eso, la reforma democrática —con los muchos riesgos que ella implica— es la única forma en que se puede constituir y fortalecer la unidad de la nación. Una reforma política demasiado lenta puede implicar las tensiones y conducir a la violencia y el enfrentamiento. Este sería

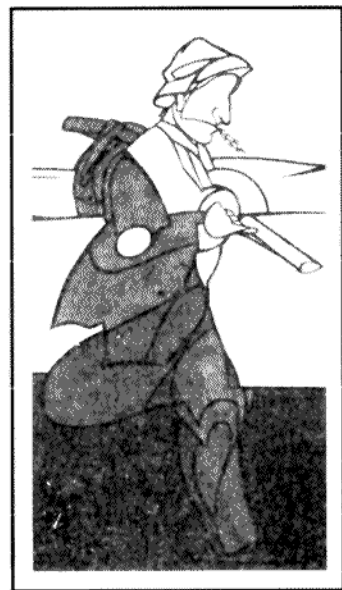
el peor de los contextos imaginables para iniciar las negociaciones con los Estados Unidos.

En esto hay que tener presente la lección europea: las exigencias de apertura democrática no son inversamente proporcionales a las concesiones sino al contrario. Una vez iniciado el proceso, el verdadero problema no es si se hacen o no concesiones, sino el ritmo al cual deben hacerse. En Europa Central hubo un claro efecto de aceleración: las reformas incrementaban las expectativas de la población que, a su vez, presionaba por más reformas.

El clima moral y el sentimiento de la opinión pública puede dar un giro de 180 grados ante la cerrazón o los escándalos electorales. La aspiración de una reforma democrática a fondo es real, aunque su expresión admita flujos y reflujo. Una excesiva prudencia en el cambio, aunado al nuevo estado de ánimo de la opinión pública y de la ciudadanía, puede conducir a una irrupción similar a la del 6 de julio, pero más intensa. Una marea ciudadana que no deje piedra sobre piedra del antiguo régimen.

NOTA

¹ Jorge Castañeda, "En busca de una posición ante Estados Unidos" en *Lecturas de política exterior mexicana*, El Colegio de México, 1979, p. 357.



UNA CARTA DE VICTORIA OCAMPO

La carta (escrita un "lunes, a las 3 de la mañana") no lleva fecha ni aparece rubricada. Cuento los pormenores. En abril o mayo de 1975, y como quizás usted lo recuerde, después de incorporarme a Plural, viajé a Argentina y Brasil para entrevistar a algunos escritores (la propia Victoria, Bloy Casares, Silvina, Haroldo de Campos, Sabato, etc.). En Buenos Aires coincidimos con Alejandro Rossi. Yo tenía una cita con Victoria, que me recibiría en su quinta de Olivos y contestaría in voce a mis preguntas. Rossi quiso acompañarme;

fuimos, entonces, juntos. Al llegar, y sin más trámites, Victoria me pidió que no usara el grabador que llevaba conmigo, que sólo tomara notas de la conversación y que, más tarde, redondeáramos juntos lo que de allí resultara. Pero estoy seguro de que la presencia de Rossi, a quien no conocía, la desconcertó o por lo menos la volvió muy cauta. Así, la entrevista fue errática y estuvo marcada —en sus pasajes más confidenciales o arriesgados— por la permanente advertencia de que se trataba de declaraciones off the record. No tengo dudas

de que Victoria quedó no sólo insatisfecha sino intranquila. De ahí que, en un "lunes", y "a las 3 de la mañana", se ponga a escribir unas líneas que tienen, más allá o más acá de las digresiones que la enriquecen, un único propósito: el de hacerme saber que sus respuestas a mis preguntas me llegarían por escrito. Cumplió con su palabra y la entrevista en cuestión fue publicada, poco después, en las páginas de Plural.

Danubio Torres Fierro

Lunes, 3 de la mañana.

ESTIMADO AMIGO: La lectura de su entrevista con Mario Vargas Llosa me ha desvelado totalmente. Qué alegría comprobar que lo comprende y aprecia a Camus. De los escritores franceses de estos últimos tiempos es el que está más cerca de mí y su muerte fue una gran desgracia personal. No tener ya a ese amigo es una catástrofe. El creía en mí como yo en él. Y eso da una fuerza tan grande que todo lo que puede herirnos en nuestro andar por la vida pierde importancia. En una de sus últimas cartas me decía que le parecía que era hora —antes que él y yo desapareciéramos de este mundo— que le diera algún cuaderno de mi autobiografía. Iba a decidir hacerlo cuando en Nueva York, una noche en que por casualidad estaba oyendo la radio supe lo del accidente. Pensábamos vernos en París (para donde salía pocos días después). Ese lugar común de sentir uno que se le viene el mundo abajo fue lo que sentí. Lo admiraba como escritor y lo quería como persona, cosa que no forzosamente se dan juntas. En los días de la primera dictadura de Perón, cuando vino a Buenos Aires (y no quiso dar conferencias porque tenían que pasar antes por la censura) vivió en esta casa y casi no salió de ella. En esa época la gente se guardaba de demostrarle demasiada amistad a los que no estábamos "en odeur de sainteté" con el gobierno. El lo puso de manifiesto de todas las maneras posibles.

María V. G. habla de su ateísmo. Para mí ateísmo es una palabra sin sentido claro.

En un mundo en que no sabemos en realidad nada de nada (utilizamos los descubrimientos de la ciencia eso sí) ser ateísmo es creer negativamente y arbitrariamente en algo. ¿Por qué? Además, el comportamiento de Camus no tenía nada que ver con el ateísmo, tan limitado y dogmático como el fanatismo religioso. Se siente mucho eso en los socialistas de este país, por lo menos. Hace poco, llamé por teléfono a casa de un socialista amigo, muy viejo, para saludarlo en el día de su cumpleaños (que nosotros llamamos "día del santo"). Salí su hija al teléfono. Le dije que llamaba por saber que era el santo de su padre. "¡Santo! —dijo secamente. Cumpleaños querrá decir. Nosotros no tenemos santos". Le dije que me disculpaba, que era "une façon de parler" y que en mi familia siempre se le llamaba equivocadamente así. Esto es lo tan parecido al mal catolicismo que he odiado (hay otro). Los izquierdistas y los derechistas son iguales. He conocido muy bien a la gente de derecha y me he alejado de ella. Cuando he conocido a los de izquierda, he tropezado con las mismas fallas. El revés de la trama. Intransigencia y dogmatismo. Claro que en la izquierda es lógico que así sea y es más merecedor de nuestra indulgencia (como el caso de las feministas de que hablamos). Bueno, esto sería largo de explicar. Quiero decirle también que ustedes me han tomado a traición. Yo no sabía que venían a entrevistarme. Nunca me dejó entrevistar verbalmente. Ese sistema no sirve para mí. Escribo precisamente porque no sé hablar, ni tengo *esprit de répartit*. Las

cosas se me ocurren cuando estoy sola frente a una página blanca no a una persona. Soy demasiado porosa para no estar recibiendo todo el tiempo lo que me comunica la presencia de otro ser, y eso desdibuja mis pensamientos. Me convierto en una estación receptora e involuntariamente estoy registrando lo que piensa de mí el interlocutor. Quedo perturbada por esas interferencias.

Si usted quiere o le interesa de veras entrevistarme (su entrevista a Vargas Llosa me pareció excelente) le ruego encarecidamente que no utilice las notas tomadas. Escríbame las preguntas, y se las contestaré por escrito. Tengo la impresión que Rossi me ha estado preguntando cosas indirectamente. Por ejemplo, sobre los efectos de mi estadía en el Buen Pastor. No. Mi actitud no varió por causa de mi convivencia con mujeres que no habían vivido en mi medio ni se interesaban por lo que a mí me apasionaba. Nunca miré con recelo o despectivamente a gentes por cuestiones de clase o razas. La camaradería que nació entre nosotras fue tan espontánea como auténtica. Nos queríamos (todas, menos una).

Después de la cárcel no me dediqué a visitar las villas Miseria, ni a obras sociales, como se dice. Volví a lo mío, como la costurera volvió a su costura, la enfermera a sus enfermos, la maestra a sus alumnos, la peronista a sus manobras. Etc. ¿Significa esto que de nada sirvió esa convivencia? No lo creo. Fue una experiencia enriquecedora, para mí por lo menos. En ninguna otra circunstancia de mi vida he sentido la bienaventuranza

de la solidaridad como en ese mes de cárcel. Cárcel materialmente detestable. Pero tan fuerte era el sentimiento de hermandad que extrañaba la Correccional de Mujeres (calle Humberto 1), como extrañaba, cuando estaba presa, el baño caliente y la lectura.

De mi medio social había sólo 2 mujeres (éramos doce). Una de ellas, prima segunda mía, muy rebelde. Se despertaba diciendo "¿Cuándo se morirá Perón?", sin importarle que la oyeran.

Pero este es (o sería) un cuento largo.

Lo que entreabrió *Sur* a la política fue, creo, la guerra civil española. Ninguna otra cosa ni persona. Yo estaba con Maritain y Bernanos.

En cuanto a Cuba, simpaticé con Cas-

tro cuando barrió con aquel energúmeno que se había apoderado de la isla. Después, noté algo en él que me pareció inquietante. Me alejé. Cuando Pepe fue a Cuba le pedí que publicáramos una nota en *Sur* aclarando que él iba allí como escritor, no como redactor de la revista. Eso lo disgustó mucho. Se enojó como si fuera una ofensa. No hubo otro motivo para su partida. El la quiso. Todo eso ya está lejos.

La mala sangre que me habré hecho en *Sur*...

No olvide de decirle a Mario V. Ll. que tengo muchas, muchas ganas de verlo y que estoy tan contenta de lo que dice sobre Camus en la entrevista.

Todo lo que conté sobre Keyserling

y su mujer, Gudela Bismarck, es *off the record*.

En su revista, Vargas Llosa dice con razón que la mayoría de los escritores de izquierda (los de derecha idem) asumen la política como una religión. Yo diría casi como una superstición. Eso es inaceptable cuando se trata de una política sin real *trait d'union* con la cultura (como en nuestro país por lo menos) basada en el afán de poder, la ambición y la ceguera que producen. Parecería que la política está reñida, para ellos, con cierta clase de verdades espirituales que son las que mueven "il sole e l'altra stelle".

Amistosamente

Victoria.

LITORAL

JAIME GARCÍA TERRÉS

¿MALHUMOR?

"No se deje usted contagiar —me pide don Fructuoso Labrador— por los malos humores de Elpidio, aunque esgrima antecedentes tan ilustres como el finado filósofo Portilla. La verdad es que el malhumor de uno es el aburrimiento de los demás. No desperdicie usted en desahogos sus energías ni su tinta". Sabias frases y sensato consejo que trataré de seguir contra las asiduas tentaciones que lo asaltan a uno.

REMBRANDT

Y a decir verdad, acabo de terminar una novela policial que me ha puesto de buenas. Se trata de *The Rembrandt Panel* (El panel de Rembrandt), de Oliver Banks. Julio Prieto (q.e.p.d.) llegó a sostener que no había mejor texto para documentarse en torno a la naturaleza y funcionamiento del teatro isabelino que el clásico misterio policial de Michael Innes titulado *Hamlet, venganza!* (figuraba en la colección borgiana "El séptimo círculo", ¿recuerdan ustedes?). Pues *El panel de Rembrandt* constituye todo un manual de técnicas de pintura antigua, y en sus páginas aprende uno cómo se falsifican y se encubren cuadros flamencos,

y lo que hay que saber sobre los marcos de la época y los artifices que los fabricaban; incluso se informa uno sobre las virtudes y los vicios —y aun las eventuales vocaciones asesinas— del comercio de obras de arte, etc.

JOYCE

Otra novela del mismo género, aunque con raíces o premisas ya no pictóricas sino literarias, es *The Death of a Joyce Scholar* (La muerte de un estudioso de James Joyce), de Bartholomew Gill. Como lo adivinarán ustedes, el escenario en que se investiga el asesinato de cierto universitario especializado en Joyce es la ciudad de Dublín, con la geografía urbana en que discurren los personajes del *Ulises*. El proyecto de Gill es sumamente ambicioso y logra indiscutible originalidad en su desenvolvimiento. Pero éste adolece de excesiva lentitud y de una sobreabundancia de pintoresquismo (literario y no literario) que abruma un poco al lector. Por lo menos a mí, algo me nublaron el disfrute de la lectura y del *suspense* correspondiente.

POESÍA Y DEBER

No se sabe cuándo ni dónde, José Go-

rostiza respondió alguna vez a una encuesta (tampoco se sabe si dicha encuesta fue publicada o no). Lo único que, por fortuna, sí se conoce, y ahora podemos reproducir, son los dos párrafos de su contestación:

"No creo que la noción de *deber* sea compatible con la de poesía. Cuando se habla de caminos que deba seguir la *poesía*, se está imponiéndole en verdad una retórica. La poesía obedece a un destino mayor que el de cualquier retórica. Busca sus propios caminos y los encuentra siempre. Sabemos dónde está hoy, no dónde estará mañana.

"Por otra parte, lo único que puede ceder en ella a la voluntad del gusto, su apariencia exterior, no le es separable sino en teoría. Este es el castigo para el pecado original de tomar una forma. Mas justamente porque ya trae en sí misma el accidente que habrá de envejecerla y afearla, no debemos —ahora sí, no debemos— imponerle a sabiendas el camino que ha de seguir. Es mejor permitirle que siga libremente por los más inesperados caminos y unirse a ella en la aventura".

CAMINOS

Nadie más autorizado para semejante

prédica que un poeta tan rigurosamente disciplinado (a sus propios e íntimos caminos formales) como Gorostiza. No se trata, en suma, de ser ecléctico, cosa que Gorostiza no era, sino de convenirse, y convencer a los demás, de que los caminos de la poesía son plurales, aunque sean por igual misteriosos. No veo por qué no haya uno de poder admirar y disfrutar a un tiempo lo mismo a Pound que a Wallace Stevens, a Víctor Hugo y Mallarmé, a Vallejo y Laforgue, a Paz y al Neruda esencial, a Góngora y Quevedo. Y así, ad infinitum.

BERNSTEIN

Siempre es una lata sumarse a la cola de cualquier cargada. Pero ni remedio. ¿Cómo no señalar el tránsito de Leonard Bernstein, compositor y director que renovó a su muy especial manera el paisaje musical de nuestro tiempo, acercando, sin perjuicio recíproco, el gusto popular y el conocimiento experto y práctico de los cánones ortodoxos? Carlos Chávez lo trajo a dirigir la Sinfónica de México allá por los cuarentas (los *early forties*). Era todavía muy joven, pero ya se distinguía por su cordial informalidad ante el público. En los sesentas —y gracias a la común amistad con Lillian Hellman— llegué a conocerlo personalmente y aun asistí a dos o tres reuniones en el departamento neoyorkino que compartía con su esposa chilena. Fui de los primeros en aplaudir en Broadway su *West Side Story*, y no di mayor importancia —sólo me reí con la simpática malicia del cronista— a la sátira que le enderezó Tom Wolfe llamándolo "radical chic" por su intento, más folclórico que político, de diálogo mundano con los "black panthers". No revolucionó la música, ni mucho menos, pero sí enriqueció el gusto musical de las mayorías, sin olvidar el refinamiento clásico. En su obra, guardando radicales diferencias y proporciones, hay una vaga vecindad con las canciones griegas de Mikis Teodorákis, quien hizo sus primeras armas junto al vanguardista Xenakis, y al cual prohibieron los coroneles putschistas, aunque el pueblo (al menos el griego) nunca dejó de tocar y cantar.

QUITA Y PON

Hace años platicaba yo con un amigo y diplomático francés a propósito de cierto ciudadano parisiense que se había

vuelto incómodo para su gobierno. Y le decía: ¿Por qué no mandan a Fulano como embajador a un pequeño país? Mi amigo francés me contestó: "Verás. Nosotros creemos que los embajadores, incluso en países pequeños, tienen que conocer su oficio, o ser diestros en él. Las embajadas, según nuestras tradiciones, no son simples exilios dorados ni puestos incoloros destinados a recibir personajes que molestan en la metrópoli". Ha regresado a mi memoria la anécdota con motivo del envío a la Procuraduría del Consumidor, de un señor subprocurador de la República que se volvió políticamente molesto como tal. Y para mayor ironía, dicho movimiento hubo de practicarse luego que apareció, en anterior Litoral, un breve comentario sobre el desaprovechamiento de aquella institución (la Profeco) que aun no siendo una embajada, en el sexenio pasado llegó a tener considerable importancia y brillo positivo. En fin...

CONSUELO

Me habla un funcionario de la Presidencia de la República, a fin de invitarme al 2. Informe Presidencial. Al despedirnos, me dice: "Le voy a dar mi teléfono para cualquier aclaración". Y agrega: "Pensándolo bien, le daré mis dos teléfonos, porque uno de los dos anda siempre descompuesto". Con lo cual vuelve a mi cabeza el dicho de Alfonso Reyes: "Mentira

que mal de muchos sea consuelo de tontos; es consuelo de humanos..." Si el mismísimo Presidente no logra que sus teléfonos funcionen, ¿qué podemos esperar los simples ciudadanos?

40 AÑOS

El despliegue de los 40 decenios que Vicente Rojo ha consagrado a la tipografía mexicana entraña más, mucho más que una exposición de arte. Constituye la viva reconstrucción de nuestra modernidad tipográfica, y nos adentra, con testimonios concretos, en el renacimiento gráfico que iniciaron, en los primeros años de la emigración española, transterrados (así los definiría para siempre Gaos) como Joaquín Díez - Canedo, Juan Rejano, Miguel Prieto. Conoci a Vicente en 1951, cuando él acababa de llegar, y yo de regresar de Europa; y coincidimos unos años en el Departamento Editorial del INBA, en donde gracias a Carlos Chávez me inicié en este género de actividades. Desde entonces, no cesaron de entrecruzarse nuestras respectivas trayectorias: en la Universidad, en *Novedades*, en el Fondo de Cultura Económica, en la media docena de libros míos ennoblecidos por el trabajo suyo, en la inagotable asesoría que de su experiencia, serena imaginación y amistosa cordura he recibido. Felicitades, Vicente.

