

# LA VUELTA DE LOS DÍAS

LA ESCENA POLÍTICA

## RÉQUIEM POR EL PRD

JAIME SÁNCHEZ SUSARREY

EL PRD NACIÓ, SEGÚN SUS LÍDERES, COMO EL partido del 6 de julio. La confluencia de todas las fuerzas de izquierda y la alta votación que recibió el neocardenismo, lo hicieron depositario de tres expectativas históricas: la unificación de la izquierda; un partido moderno de centro - izquierda; un actor político que desempeñaría un papel muy importante en un sistema pluralista y en los acuerdos y negociaciones para la transición democrática.

A casi tres años, ninguna de estas expectativas se ha cumplido y todo indica que no se cumplirán en el futuro lejano o mediano. El partido de las esperanzas de la izquierda se ha convertido en el de las desesperanzas y desventuras. Sin un programa definido mantiene una política contestataria e infantil. Su vocación democrática no es clara en sus posturas ni en las declaraciones de sus dirigentes: crisis de credibilidad que es también moral. Su línea política es errática y francamente contradictoria. El balance electoral es desastroso. ¿Estamos ya ante una descomposición del PRD? ¿Sobrevivirá después de las elecciones de 91 como algo más que un membrete?

### ¿ÁGUILA QUE CAE?

Cuahtémoc Cárdenas alcanzó la cima de su liderazgo el 6 de julio de 1988. Su candidatura logró cosas impensables: de acuerdo con las cifras oficiales obtuvo el 31% de votos en la elección presidencial; convirtió a la oposición de izquierda en la primera fuerza en la Ciudad de México y en otros estados; convocó a grandes manifestaciones que cimbraron al sistema político. Aunque no fuera real, en esos momentos todo parecía posible.

El dilema de las dos fuerzas de oposición era similar: mantenerse en una oposición intransigente o dialogar y nego-

ciar. Cárdenas optó por lo primero, el PAN por lo segundo. ¿Quién se equivocó? ¿Quién acertó? Los hechos no dejan lugar a dudas: el PAN se ha fortalecido y el neocardenismo no ha cesado de debilitarse. Primero los aliados se alejaron: el Frente Democrático Nacional se desintegró. Luego se constituyó el PRD. Pero las contradicciones internas son cada vez más extremas: se han producido ya las primeras defecciones.

Pero lo más importante es la debacle electoral del PRD. En 1989 hubo 14 elecciones locales. Sólo en dos de ellas (Michoacán y Guerrero) mantuvo el PRD porcentajes similares a los de julio de 1988; en seis se situó por debajo del 10% y en otras seis abajo del 5%.

### VOTACIÓN POR EL PRD EN 1989

*Menos del 5%      Entre el 5% y el 10%*

Baja California (2%)	Zacatecas (5.6%)
Campeche (1.92%)	Oaxaca (7.2%)
Chihuahua (0.77%)	Veracruz (6.11%)
Durango (3.39%)	Puebla (6.05%)
Aguascalientes (1.74%)	Tamaulipas (8.82%)
Sinaloa (3.04%)	Tlaxcala (7.14%)

Las elecciones de 1990 fueron menos desfavorables pero confirman, en lo esencial, esta misma tendencia.

### VOTACIÓN POR EL PRD EN 1990

*Abajo del 5%      Por encima del 5%*

Baja California Sur (2.8%)	Estado de México (16.9%)
San Luis Potosí (1.6%)	Nayarit (11.8%)
Yucatán (1%)	Coahuila (10.4%)
	Quintana Roo (9.6%)
	Hidalgo (6.1%)

La quiebra electoral se puede comprobar de otro modo. Comparemos las elecciones de 1989 y 1990 con las de 1988: aun en los estados en los que conserva una presencia importante, el descenso de su votación es muy notorio.

VOTACIÓN POR EL NEOCARDENISMO: 1988, 1989, 1990.

Michoacán: 60% en 1988 vs. 38% en 1989.  
Guerrero: 34% en 1988 vs. 22% en 1989.  
Veracruz: 31% en 1988 vs. 6% en 1989.  
Baja California: 55.5% en 1988 vs. 2% en 1989.

Estado de México: 52.7% en 1988 vs. 16.9% en 1990.

Hidalgo: 28% en 1988 vs. 6% en 1990.

Esta comparación impone una anotación: en 1988 contendió el Frente Democrático Nacional, que en 1989 y 1990 no existía. Aun así la comparación guarda sentido: nadie pone en duda que sin Cárdenas el FDN jamás hubiera obtenido la votación que obtuvo; nadie puede, consecuentemente, poner en duda que las derrotas del PRD son las derrotas del partido de Cuahtémoc Cárdenas. O, para decirlo con otras palabras, el neocardenismo —representado por el FDN— logró en 1988 una votación que no ha podido mantener —como PRD— en 1989 y 1990. Más allá de las siglas, el neocardenismo sigue siendo el mismo; la respuesta de la población, no. Cabe otra hipótesis: la gente vota por Cárdenas, no por los partidos que lo representan. Puede ser, pero no lo sabemos hasta 1994. Esto no mejora, sin embargo, la situación del PRD; en todo caso, lo deja hipotecado al liderazgo carismático de Cárdenas hasta la próxima elección presidencial. Si así es, el PRD no tiene ningún futuro como partido político.

Los pronósticos electorales para el PRD en 1991 no pueden ser más sombríos. Las elecciones en Morelos confirman las tendencias ya apuntadas. En 1988 el FDN captó el 57% de la votación; el pasado 17 de marzo, el PRD obtuvo el 21% de los sufragios emitidos. El PRI ganó los 12 distritos locales y 32 de las 33 presidencias municipales (*El Nacional*, 22/III/1991). Las encuestas sobre las intenciones de voto para la elección federal en el D.F. (45.96% en 1988), otra de las "plazas fuertes" del neocardenismo, lo sitúan en un 11% (encuesta de opinión, *Política*, suplemento de *El Nacional*, 7/III/1991).

¿Qué será del PRD con una votación nacional que, si las cosas no marchan mal, se situará alrededor de un 10%? ¿Qué pasará con su insistente denuncia de la "inconstitucionalidad" del gobierno de la República? ¿Qué pasará con su "convicción" de ser la mayoría nacional? La respuesta es simple: sus tensiones y contradicciones internas se agudizarán. Veremos más defecciones y, muy probablemente, escisiones de algunas de las organizaciones que lo integran. Veremos, también, la exacerbación de un discurso que se negará a reconocer la realidad, que verá en el abstencionismo

la debacle electoral una nueva forma de resistencia del "pueblo cardenista".

Por paradójico que parezca, es muy probable que la derrota electoral acentúe la línea contestataria y radical del PRD. Esta es la estrategia que Cárdenas ha elegido hasta la próxima elección presidencial; la derrota electoral confirmará la debilidad del partido como tal y obligará a sus integrantes a cifrar todas sus expectativas en las elecciones de 1994. Como en la ruleta: todo al rojo o al negro en el 94; pero será una apuesta por un caudillo y una elección presidencial, no por un partido.

## ENTREVISTA CON CARLOS MONSIVÁIS

JAVIER ARANDA LUNA

*UNA DE LAS FLAQUEZAS DE NUESTRA PRENSA, si se interesa de verdad en el desarrollo democrático del país, es su incapacidad para consignar lo que ocurre y el privilegio que da a opiniones "sin base informativa". Basta revisar periódicos y revistas de las últimas semanas para comprobar lo anterior: se crean "polémicas" a través de entrevistas "de banqueta", encuestas, artículos. La vida cultural, por ejemplo, se reduce a un pugilato donde unos y otros (¿cuál es su favorito?) "deben ajustar cuentas".*

*En esta entrevista Carlos Monsiváis reflexiona sobre "los excesos de la prensa", cuya impunidad llega a ser escalofriante aún en publicaciones cuya línea general encuentra "muy compartible", sobre la frecuente confusión entre polémica y "el Campeonato de Barrios" y sobre la necesidad de una verdadera cultura del debate. Habla también de la carencia de directrices culturales en los partidos políticos de izquierda, de la necesidad de que éstos se distancien críticamente de la dictadura de Fidel Castro y, entre otras cosas, de la persistencia del stalinismo en algunos sectores de la vida política y cultural mexicana.*

Javier Aranda Luna: Una revisión de nuestra prensa nos muestra una cultura de demasiado politizada. ¿A qué lo atribuyes? ¿No te parece un exceso decir, por ejemplo, que el Premio Nobel de Literatura

concedido a Octavio Paz fue producto de una "campana" de Televisa?

Carlos Monsiváis: Desde luego que un exceso y una solemne estupidez. Pero no creo que el adjetivo justo para la cultura dominante en la prensa mexicana sea politizada. Más bien, imperan la despolitización y la improvisación cultural, lo que mucho tiene que ver con la presencia abrumadora del gobierno y de "los anunciantes". Y como un contrapeso fallido a su dependencia, esta prensa admite posiciones asumidas de manera ritual, bajo el influjo de la mala conciencia o el despiante populista, para mí lo opuesto a la politización. Y por eso, ante el fenómeno de la intolerancia escrita vuelvo a mi explicación general: la ausencia de una vida democrática genuina conduce al envenenamiento atmosférico.

J.A.L.: ¿A qué atribuyes que se reemplaza la discusión intelectual y la crítica con el ataque y el exterminio moral?

C.M.: A lo anterior, y a la tradición que confunde la polémica con el Campeonato de los Barrios. Inseguros del público lector, ansiosos de la repercusión inmediata de sus palabras, persuadidos de la posesión de la verdad, ganosos de ejercer el repertorio de insultos que confirme su lugar privilegiado, muchos intelectuales descalifican para ahorrarse esfuerzos y, de paso, calificarse destacadamente a ellos mismos. Sin embargo, y pese a las pruebas en contra, ésta no es la tendencia dominante. Más bien, lo que priva es

el intercambio de monólogos, menos intolerante y profundamente banal.

Es evidente que nos hace falta una cultura de la polémica, más áspere si se quiere, pero despersonalizada hasta donde es posible, como sucede en España.

J.A.L.: ¿No te parece irresponsable que los medios publiquen ese tipo de estratagemas inquisitoriales?

C.M.: Es amplísima mi lista de irresponsabilidades en los medios, sobre todo en los televisivos, que sin pudor alguno desatan campañas de odio contra personas y grupos de la disidencia, o difunden el alarmismo a nivel mundial, como lo vemos ahora con la más que prejuiciada cobertura del Golfo Pérsico. Pero la irresponsabilidad también afecta a la prensa. Allí la impunidad llega a extremos escalofriantes, y no sólo en los libelos que tanto circulan sino, como señalas, en publicaciones cuya línea general encuentro muy compartible. Según pienso, se trata en este caso de la combinación de dos creencias: se cree en la ineficacia básica de los medios, meros rumores si se les compara con las grandes formaciones del poder, y se cree en el derecho del que escribe o redacta para decir lo que se le pega su gana, porque al cabo "nomás son palabras". No hay la tradición de comprobar lo que se dice, entre otras cosas porque jamás han procedido las demandas penales contra periodistas, por buenas y malas razones, que garanticen al

mismo tiempo la libertad de expresión (en un país en donde es tan difícil conseguir pruebas) y la impunidad absoluta (en un país donde es tan habitual el linchamiento moral). Por eso, la mayor responsabilidad recae sobre los editores a quienes les toca evitar al mismo tiempo la abominable censura y la intolerable inquisición.

J.A.L. Se dice que no hay en México una política cultural del Estado. ¿Compartes esa opinión?

C.M. Por supuesto que no. El Estado ha tenido, desde hace mucho, no una sino varias políticas culturales, de alcance federal, regional, rural, conmemorativo, etcétera. Pero por diversas que sean, esas políticas culturales tienen un punto en común: el enlace de la ansiedad del ornato ("¡La cultura viste!") con la pretensión de satisfacer la clientela al alcance. Así, pese y gracias a la sobreabundancia de ofertas casi simbólicas, la precariedad de los ofrecimientos realmente importantes, la característica de las políticas culturales del Estado es su carácter restringido, lo que no es asunto del elitismo (que en cierta medida, no sólo es explicable sino necesario), sino de la incapacidad de entender la disolución de las antiguas fronteras entre alta cultura y cultura popular, y medir el avance de la sociedad y de las sociedades mexicanas, que ya incluye el desarrollo de públicos masivos para expresiones artísticas antes minoritarias a la fuerza.

Así, por más presupuestos que se les dediquen, que inevitablemente engullirá la burocracia, las políticas culturales del Estado se condenan, por su falta de proyecto nacional, a ser las más de las veces programas epidérmicos y repetitivos, lo que se agrava por la ausencia de un proyecto estatal de cultura en la televisión.

J.A.L. ¿Tienen la izquierda y la derecha una política cultural? ¿Cuáles son sus características?

C.M. Hasta el momento, la izquierda y la derecha *partidistas* sólo tienen frente a la cultura buenos deseos y lugares comunes en sus programas, en el mejor de los casos. En otras épocas, la izquierda impulsó el muralismo, la novela realista, el grabado militante, la danza mexicana, el cine en la índole de *La sal de la tierra*, el nacionalismo musical, la poesía de Neruda y Nicolás Guillén, la recolección de ex votos y arte popular, la fotografía testimonial, los florilegios del realismo socialista (Makarenko en primer

lugar), etcétera. Y la derecha, en su vertiente de erudición con frecuencia pasmosa, revaluó —ante la indiferencia del gobierno y la burguesía— el arte virreinal, las galas de un buen decir cada vez más inaplicable, la literatura espiritual, la poesía de Claudel, los libros de León Bloy y Maurras, la necesidad de mantener la censura eclesiástica y gubernamental, los clásicos greco-latinos, etcétera. Ambas tradiciones fueron importantes y ambas mantuvieron grandes zonas de intolerancia.

Ahora, la ultraderecha se concentra en combatir el aborto y el condón, y la ultrazquierda se aferra a su probado rechazo a la lectura. Y lo reconocen o no, y mucho más de lo que se admite, se va unificando la cultura pública de la derecha y de la izquierda: las mismas películas, los mismos libros de moda (García Márquez, Paz, Kundera, Yourcenar, el *Thriller*, Asimov, Mastretta, John Le Carré), la misma música: Bach, Mozart, Madonna, el bolero. Fuera de las lecturas indispensables, de religión en un caso, de mantenimiento esforzado de los rescaldos utópicos en otro, la izquierda y la derecha obedecen a los dictados de la internacionalización cultural a la medida de las posibilidades.

J.A.L. A muchos nos llama la atención tu militancia partidista. ¿No te resta independencia esa filiación?

C.M. Siempre me ha divertido la presunción de independencia de un buen número de escritores e intelectuales. En cada entrevista reiteran su 15 de septiembre: ellos no pertenecen a ningún partido, ellos preservan su libertad de criterio... Y sin embargo, acompañan al candidato presidencial del PRI a sus giras, firman los manifiestos de loor por sus hazañas nonatas, procuran no hacer declaraciones críticas, y son más leales a las instituciones que las estatuas del Paseo de la Reforma. Frente a ese priísmo tan intenso, mi cardenismo resulta convencional, y sin embargo a quien pertenece al PRD se le cuestiona su independencia de criterio. Asumiré la obviedad: en una época en que los partidos políticos ya no son, ni de lejos, dogmas inapelables, la independencia de criterio no se pierde o se gana por una afiliación o una abstención partidista y si yo apoyo, en mi calidad ciudadana, la construcción de alternativas frente a un monopolio político tan profundo y justamente desprestigiado, lo hago, y así lo entiendo, en función

de mi independencia de criterio frente al conformismo que parece milenario.

Ahora, espero del PRD que sea un partido de centro-izquierda, socialdemócrata si se quiere, alejado por completo de la óptica marxista del centralismo democrático, y de la tradición priista del caudillismo, que combine la defensa de los derechos humanos y civiles con las causas de la vida cotidiana, que se enfrente a la intolerancia y la impunidad, que ratifique de continuo su oposición a la violencia y se responsabilice de un programa que configure en efecto la alternativa. No es fácil que mis esperanzas cuajen, están en contra el deseo gubernamental de aplastar al PRD, la tradición divisionista y los pequeños oportunismos de la izquierda, la indiferencia de grandes sectores ante la política, la despolitización, la desinformación. Pero, en todo este proceso, si algo se exige es la independencia de criterio.

J.A.L. El que hayas firmado una carta pública pidiendo democracia en Cuba causó una pequeña conmoción en algunos sectores de izquierda. ¿Por qué no firmaste antes otras?

C.M. Para mí, Octavio Paz tiene razón cuando le exige a la izquierda partidista que se distancie críticamente del castrismo. Ciertamente, ante el bloqueo y el acoso del gobierno norteamericano, tan empeñado en el mundo unipolar, hay que defender los derechos de Cuba, pero esto no significa olvidar todo lo que está alrededor de la frase fatídica: "Socialismo o muerte", y del tan desarrollado síndrome de Numancia: "¡Sabremos cómo defender este baluarte hasta las últimas gotas de sangre!... ¡La tierra de nuestros antepasados o la muerte! ¡Ganaremos!" (Fidel Castro). Y esta retórica se acompaña de la intransigencia suicida, la violación de los derechos humanos, la santificación de la delación vecinal y los errores burocráticos, la sectarización de la cultura, etcétera.

Llevo más de 20 años intentando para mi uso personal una revisión crítica de la Revolución Cubana, cuyos logros no desconozco ni minimizo. Desde 1965 mi entusiasmo se enfrió considerablemente con la persecución de los "antisociales" (anticonformistas, homosexuales, fanáticos de los Beatles, disidentes religiosos, etcétera), para los que se crearon campos de trabajos forzados. Me deprimió y me irritó tan activa y bárbara intolerancia, y sin embargo, y aquí

admito la fuerza de los reflejos condicionados de aquella izquierda, controlaba mi crítica y mi desilusión "para no darle armas al enemigo". Pero en 1971, en ocasión del vergonzoso "Caso Padilla", cuando se obligó al poeta Heberto Padilla a una confesión penosísima del más puro stalinismo, sí firmé en compañía de 62 intelectuales latinoamericanos y europeos una protesta que mereció condenas y excomuniones de la izquierda profesional en América Latina. Y con todo, yo seguía vacilante. Me resultaba evidente el carácter totalitario del régimen cubano, pero seguía anteponiendo los éxitos educativos y de salud, y la resistencia al gobierno norteamericano. Y sólo el episodio del Mariel dispuso mis dudas finales. Al margen de todo, la Revolución Cubana había desembocado en la dictadura unipersonal.

J.A.L. ¿A qué atribuyes el hecho de que buena parte de los llamados o autollamados de izquierda no se entusiasman ante los cambios en el bloque socialista? ¿Será un temor a la autocritica, una especie de parálisis intelectual?

C.M. Anticipa la respuesta, y eso no se vale. Es eso que dices y es, de una manera impresionante, la sensación de orfandad, de levantarse un día y no hallar la tierra firme. Ya en los años recientes, se había generalizado la crítica a los procesos del socialismo real, pero en el fondo se creía devotamente en la URSS, garantía de las posibilidades de éxito de una causa, edificación para los siglos. Y la noticia del totalitarismo con pies de barro, del Estado - policía que se derrumbaba con tal rapidez, sacudió a la izquierda mundial. Y asimilar esto no es fácil, aun cuando, por vez primera, la izquierda latinoamericana puede desarrollarse sin trabas, porque el Super Yo ha desaparecido, con su caída de dogmas. Pero por un tiempo veremos mutismos, semblantes frustrados y la rabia de los stalinistas irredentos, en el PPS (todos), en el PRD (algunos) y en la izquierda académica (bastantes). Son stalinistas por la razón más sencilla: así critiquen a Stalin y se refieran con desprecio al modo en que la burocracia traicionó al socialismo, siguen al pie del dogma, o convencidos de la necesidad histórica del autoritarismo.

J.A.L. En tu opinión, ¿cuál es el papel de la cultura en los procesos democratizadores? ¿Y cuál el de las universidades públicas y privadas?

C.M. El tránsito a la democracia es

más arduo de lo que imaginábamos en 1988, e incluso de lo que suponían los pesimistas recalcitrantes. El Sistema, en su afán recalcitrante de que todo siga igual para que nadie cambie (nada de formulitas gatopardescas) se aprovecha del control de las leyes de los tribunales electorales, de la manipulación informativa y su complemento, del auge de la desinformación, de las torpezas y sectarismos de la oposición, de las inercias que generan cincuenta años de dominio irresticto de un solo grupo, del triunfo del neoliberalismo en el mundo, a la vez acrecentado y puesto severamente en duda por la guerra en el Pérsico. Y así sucesivamente. De allí la importancia, redescubierta, de las vías antes consideradas insignificantes. Una de ellas es la acción cultural, entendida como proceso civilizatorio. Y en México, así no se reconozca, el desarrollo cultural ha tenido desde el 68 una traducción inmediata, en el aumento de la tolerancia, y en la comprensión del presidencialismo como despojo de la ciudadanía. Insisto en lo de 68, porque si los resultados directos del movimiento estudiantil fueron en política a veces trágicos, en lo cultural afianzaron la internacionalización, multiplicaron las universidades, dieron origen al nuevo público lector, liquidaron un nacionalismo cerrado, y cuestionaron las distintas formas del autoritarismo, de lo sexual a lo académico. Y el resultado de estas presencias culturales es la convicción democratizadora en política y vida cotidiana y, algo muy sustancial, el incremento de la tolerancia, el gran dique contra las tradiciones represivas del país.

El papel de las universidades públicas ha sido fundamental, y conste que no las magnifico, y menos ahora, en la etapa de escasez presupuestal aguda y de burocratización del ánimo. Pero el cambio en dos décadas es notable. Según Enrique Krauze, las universidades públicas han generado sectarismo y dogmatismo. Algunas sí, durante una etapa y sólo en algunos sectores (pienso en los años setenta en las universidades de Guerrero, Sinaloa y Puebla, y en la UNAM, en Economía, Ciencias Políticas y Ciencias). Pero esto hoy ya no es cierto, simplemente. El sectarismo está a la defensiva en todas partes y más bien lo que priva es un ánimo de sobrevivencia, de incertidumbre laboral, de convicciones que no se traducen en comportamientos.

Con todo y eso, sigue siendo significativa la aportación de las universidades a la defensa de los derechos básicos en el país.

De las universidades privadas, mi impresión es muy variada. Las hay dogmáticas y sectarias, de un modo brutal, y las hay felizmente convencionales. Pero mi información es muy parcial.

J.A.L. ¿Qué piensas del populismo en la cultura?

C.M. Ha sido una de las grandes vertientes de la política del Estado. (La otra, la atención a una idea ornamental de las artes). Si no hay otra opción, me parece mejor que nada, pero son demasiados sus inconvenientes: no forma ni arraiga públicos, se centra en la perspectiva del mecenazgo y su sacralización del capricho de los funcionarios, se presta maravillosamente al despilfarro y la burocratización, produce lugares comunes que bloquean el entendimiento (esos clichés sobre "cultura popular", "identidad nacional", "identidad regional", etcétera), repite hasta el anulamiento sus tácticas y subraya las incapacidades de la sociedad. Y esto ha sido muy claro del sexenio de Luis Echeverría al día de hoy. El gobierno combate verbalmente al populismo, pero sus procedimientos en materia de política social y cultural siguen siendo pródigamente populistas.

J.A.L. ¿Cuál es la situación de la crónica en México? Desde que publicaste tu antología ¿qué cambios notables detectas en el género? Y pregunta complementaria: ¿no crees que se ha abusado de él? Tal parece que se trata de un género fácil: lo utilizan desde señoras de sociedad que desconocen la sintaxis hasta reporteros "comprometidos" que parecen comerciar con la miseria de la gente. ¿Se podría decir que existen demasiados cronistas y pocas crónicas en la prensa actual?

C.M. De la crónica siempre se ha abusado. Del siglo XIX a la fecha la utilizan abogados memoriosos, señoras de sociedad ansiosas de verter sus ansias líricas, reporteros con su corazoncito literario, conservadores que marcan su distancia con las "horrendas costumbres nuevas", revolucionarios que en cada acción contestataria ven surgir la aurora nueva de la humanidad. *And so on, and so forth*. La crónica es, si así se le quiere usar, un escaparate, un púlpito o una telenovela privada en donde llorar por la suerte de los desposeídos. Pero también, y esto no sólo no me parece desdeñable, sino que

lo considero un avance, la crónica, al margen de sus resultados artísticos, es ahora un género de gran eficacia periodística en el ámbito de lo que antes llamábamos "provincia", en los movimientos sociales, en las clases marginales económicamente, en las luchas de las minorías. Yo terminé un tanto presuntuosamente el prólogo de *A ustedes les consta*,

una antología de la crónica, afirmando que los cronistas les daban voz a los que no la tenían. Hoy ésto es cada vez menos cierto, porque la voz popular se ha multiplicado. Abundan las crónicas que son recuento de hechos e historia oral, y cada movimiento genera sus cronistas. Y lo que tendrá valor testimonial, le sirve por lo pronto a comunidades grandes

o pequeñas para ratificar sensaciones y creencias, observarse de conjunto, afinar su percepción de lo vivido y pensado.

Como en todas las épocas, los buenos cronistas son muy escasos. Pero esto también se aplica a novelistas, cuentistas y ensayistas. (Por algún fenómeno meteorológico, los buenos poetas abundan).

## PRÓLOGO A TOMÁS SEGOVIA

FABIO MORÁBITO

*EL PRESENTE ENSAYO FUE ESCRITO EFECTIVAMENTE como prólogo a la antología de ensayos de Tomás Segovia que una editorial mexicana iba a publicar próximamente. Aparece aquí en forma aislada, fuera de su contexto lógico y necesario, porque la editorial en cuestión decidió no publicar el volumen, que incluía además una introducción de Víctor Díaz Arciniega, responsable de la selección de los ensayos y autor de una minuciosa bibliografía -hemerografía, ordenada cronológicamente, de casi toda la obra ensayística de Segovia.*

Una de las ideas sobre poesía que ha expresado con más frecuencia Tomás Segovia es que hay que leer a los buenos poetas por entero, es decir que hay que leer sus poemas como partes de una obra en la que están incluidos y dentro de la cual cada uno establece un diálogo con los otros y sólo así adquiere su valor verdadero. (Si se hiciera una encuesta entre los lectores habituales de poesía, tal vez muchos descubriríamos que hemos leído muy pocos libros completos y que la mayor parte de nuestro acervo poético se lo debemos a revistas, suplementos, antologías y libros leídos a la mitad o saltándonos las páginas.)

Afirmar, como hace Segovia, que los poemas son fragmentos aislados que sólo cobran pleno sentido en el seno de una obra que los abarca, quiere decir, entre otras cosas, que a un poeta, además de leerlo, hay que releerlo. Ese sentido de más que la visión de la obra en conjunto otorga a cada poema supone una frecuentación asidua de la obra, un ir y volver por ella hasta encontrar el hilo o los hilos que enlazan sus partes. Por lo

demás, recordar que cada poema que se escribe coexiste necesariamente con otros y que todos juntos forman un caldo en donde el sabor particular de cada uno encuentra sabores afines que lo respaldan, ha de aliviar a más de un poeta, que de este modo puede confiar a ese "sabor general", del cual no es completamente responsable ni consciente, una parte del peso de sus creaciones particulares. En un ensayo de 1957 sobre Juan Ramón Jiménez, escribe Segovia:

Nuestra época tiende notablemente a las cosas absolutas: al gobierno absoluto, a la historia absoluta, a la bomba absoluta —y al poema absoluto. Dada esta tendencia, un poeta [como Juan Ramón Jiménez] autor de poemas tan relativos que se necesitan unos a otros, se complementan, se corrigen y hasta se citan unos a otros, un poeta así tiene que parecer poco satisfactorio.

Entre nosotros, al menos, el mito del gran poema —y de la gran novela— sigue muy vigente. Son pocos los que no sueñan con perfeñar el gran texto que resume su credo íntimo y el de su época. En el fondo, sueñan con detenerse. Hay cierto complejo de jubilación en esto, cierto anhelo de retirarse, de poner el punto final, de no dejarse sorprender por la muerte con una obra trunca. Lo que defiende Segovia, al defender a Juan Ramón Jiménez, es lo contrario: el desarrollo incesante y un poco azaroso, como escribe en otra parte del mismo ensayo:

Juan Ramón —y esto es importante— tiene curva. Es de esos artistas, caídos ya en

desuso, que se desarrollan sin cesar, se enriquecen sin cesar, maduran sin cesar. Hay un prejuicio, tan extendido e injustificado como todos los prejuicios, según el cual los artistas —los poetas sobre todo— decaen rápidamente y carecen de desarrollo; en una palabra, son cada vez más torpes y más tontos.

Este énfasis en la coherencia misteriosa entre las partes de un todo, una coherencia acaso más cierta porque no es perceptible al primer golpe, nos remite a otra convicción de Segovia, que es la de la esencial intraducibilidad de los lenguajes. Que esta convicción la exprese quien a lo largo de varias décadas ha desarrollado una amplia y talentosa labor de traductor, me parece perfectamente natural. Sólo quien traduce con rigor y asiduidad se familiariza con los límites del acto de traducir. Sabe que cualquier traslado es defectuoso y que nada se deja desplegar completamente hasta volverse nuestro, quedando en él algo de extranjero e impenetrable. Podría decir Segovia que sólo lo irrepetible es de veras vivible y comprensible, y lo afirma a su manera cuando escribe en otro ensayo:

...es preciso tomar en serio a los niños o a los poetas para entender, antes de interpretar y mucho antes de juzgar, lo que de veras dicen en el idioma en que lo dicen [subrayado mío]. Tomar en serio esos lenguajes no es aplicarles la seriedad de algún otro lenguaje (...) ellos tienen su seriedad propia y es ésa la que tenemos que tratar de descubrir para escuchar el mismo lenguaje que ellos hablan.

(*"Fourier y la mujer"*)

No traducir, pues, sino escuchar. Ésta es la única manera, para Segovia, de "tomar en serio" a los otros, percibiendo todo lo inexpresable e irreductible que los rodea; en una palabra, no forzando nada a una plena equivalencia con nada, porque las plenas equivalencias no existen. Hay un residuo de sinsentido en todas las cosas que tienen sentido, dice Segovia, y este remanente sordo que hace que la realidad cojee y no embone nunca con nuestros modelos y esperanzas, si por un lado nos deja perpetuamente insatisfechos, por el otro nos salva de la estupidez. Y puede decirse que toda la obra ensayística de Segovia es una lucha contra la estupidez, en todos sus grados, desde los más obvios hasta los más sutiles.

De esto se desprenden varias cosas. Para empezar, Segovia entiende el ensayo como un diálogo, y un diálogo polémico. Nunca pierde de vista al lector; puede parecer por momentos que lo abandona, que sólo está oyendo la secuencia de sus razonamientos, pero de golpe, donde menos lo esperaba uno, vuelve a inquirirlo con una naturalidad que nos convence de que siempre lo tuvo en su foco y que todo lo que venía diciendo, aun en sus giros más espinosos, lo decía sobre todo para persuadirlo a él, no para dejar constancia en la página de un pensamiento límpido e impecable. Segovia no quiere ser perfecto, quiere ser interesante. No comparte esa amargura que hace quejarse a muchos escritores, sobre todo latinoamericanos, de la pobreza de su medio cultural, de la escasa difusión de los libros, de su raquítico tiraje, de la insensibilidad y vulgaridad de las masas. Como hombre podrá unirse a ese lamento, pero a la hora de escribir esta penuria desaparece y el lector al que se dirige en sus páginas es un lector común, un hombre de la calle, nada erudito aunque sí exigente, incluso un poco apurado, con los pies plantados en el suelo y al que no se vale persuadir con mañas. Sin ese interlocutor del que hay que imaginar todas las objeciones, las resistencias, los prejuicios pero también la íntima sabiduría, Segovia no podría escribir o sería un escritor muy distinto al que conocemos.

Quiero decir que este destinatario funciona como un registro esencial de su estilo, una especie de clave de do o de fa al principio del pentagrama, de modo

que si a Segovia lo abandonaran en una isla desierta con una buena provisión de lápices y hojas, no sólo es probable que siguiera escribiendo (después de un primer momento de consternación), sino que su tono no variaría mucho. Seguiría apelando a ese lector atareado e inquieto, inexistente en la realidad pero existente en cada uno de nosotros, cuya atención hay que ganarse con rigor e ingenio.

De hecho varias veces, desde que lo conozco, lo he visto discutir fervorosamente en un páramo casi desolado. Me refiero al páramo que constituíamos los cuatro o cinco muchachos que a menudo compartíamos con él una mesa de cualquier café. Era notable, en esas ocasiones, su capacidad de no administrarse, aunque esos cinco muchachos se redujeran a uno solo. La prueba de que no quería impresionarnos, ni siquiera "educarnos", sino razonar al tú por tú sin la menor consideración hacia nuestra ignorancia (esto es, dando por sentado que nuestra ignorancia era quizá nuestra única ventaja sobre él), la prueba de eso es que su tono y su fervor no cambiaban cuando el auditorio aumentaba de número. Si estaba discutiendo con Fulano, seguía dirigiéndose a él durante una o dos horas hasta agotar el punto discutido, ignorando a los otros concurrentes. Quiero decir que Segovia, maestro nato, no es de esos que hacen proslitismo de maestro, que forman "rueda". Su vanidad de hombre, innegable, sólo es equiparable a su humildad de conversador, que es capaz de recoger el menor balbuceo de su interlocutor y volverlo un tema digno de plática. No desecha nada, ninguna hebra le parece despreciable. Acaso por ser sensible a todos los grados de la mala fe y de la estupidez, sabe en el fondo que nadie es realmente estúpido, o que la estupidez se disipa cuando se disipa la confusión, lo que nos lleva a su método preferido, que es el de tomar un asunto desde el principio, haciendo una labor de profundidad, de dragado. Le gusta abordar las cuestiones echándose un poco para atrás, visualizándolas en sus contornos, a la manera de un general que se dispone a atacar la plaza sitiada.

De ahí una doble característica de sus ensayos: por un lado, como ya dije, la preponderancia de un tono de conversación que hace pensar que Segovia prefiere íntimamente el trato oral y que si

se sienta al escritorio es porque no le queda más remedio. Por el otro, la sensación, que se deriva de la anterior, de que siempre está recomenzando, de que no ha ganado ningún territorio en el cual edificar una construcción perdurable. Entendámonos: a Segovia le sobran certidumbres, su estilo es todo menos titubeante, pero las certidumbres, al revés de los dogmas, se discuten sin cesar, y Segovia concibe el ensayo como una exploración y una discusión. Basta ver cómo arrancan muchos de sus escritos, por ejemplo "Poesía y un poeta":

Para mí, digan lo que digan, un criterio sencillo para distinguir la verdadera poesía de la otra es éste: que la verdadera poesía nos saca de la literatura.

Comienzo provocador y espurio; ese "digan lo que digan", ese "para mí" con que el autor se planta al frente de sus palabras sin recato, suenan a discusión futbolera, a rencilla de plaza. ¿Pero quién puede resistir un arranque así? Frente a esos escritores que tardan un siglo en entrar en materia y nos importunan con antecedentes farragosos aun en la más modesta reseña periodística, uno agradece de corazón un comienzo tan personal y contundente. ¿Qué duda cabe de que se nos quiere comunicar algo con cierto desesperado apremio, sin pelos en la lengua?

Segovia siempre arranca de una incomodidad, de una espina que tiene que sacarse. Su estilo es la antítesis del estilo de enciclopedia, optimista y constructivo. Es un estilo disolvente. Quiere despejar el camino de la espesura que lo vuelve impracticable. En esta labor río arriba se delata al poeta, al creador de esos claros en el bosque que permiten recobrar la conciencia de sí y la orientación perdida.

Un tipo de saber como éste, regenerador, vivificante, polémico, por lo general sabe primero lo que algo *no* es y después lo que *sí* es. En el ejemplo que acabo de citar, Segovia no nos dice en qué consiste la verdadera poesía (al revés de una enciclopedia, que no dudaría en hacerlo), sólo nos dice lo que la verdadera poesía *no* es: literatura. Y en las palabras que siguen, este pensamiento en negativo se hace más explícito. No sabemos qué es la poesía, sabemos en cambio cuáles *no* son, en contra de la opinión común, sus virtudes reales:

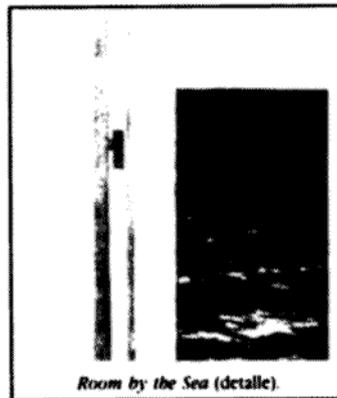
Mientras un poema se mantenga en el "mundo de lo poético"; mientras admiremos sus cualidades líricas, inventivas, combinatorias, lingüísticas, me parece que estamos jugando al *meccano* con el lenguaje. Cuando logra hacernos olvidar eso es cuando empieza la poesía.

Dije que para Segovia el ensayo, además de discusión, es exploración. Creo que pueden unirse ambos elementos y afirmar que Segovia sólo puede explorar si discute. Encuentra lo que encuentra no por cuidadosa suma de las partes, sino por oposición y corrosión. Tiene que dismantelar falsas verdades para abrirse paso hacia su propia verdad. De ahí la frecuencia, en lo que escribe, de la fórmula "no es esto, sino esto otro". Es más, tal vez el verdadero resorte de su pensamiento no está hecho de ideas sino de ritmo. La gran cantidad de frases y expresiones coloquiales que apuntalan su forma de discursar me hacen sospechar que encuentra gran parte de sus ideas y argumentos gracias a esa coloquialidad con que imprime la cadencia de sus oraciones. La elocuencia, en él, no es un retoque, un ornamento, sino la sustancia de su modo de pensar. Creo que Segovia es capaz de empezar un párrafo sin saber qué es lo que va a escribir en él, pero intuyendo claramente que, por el lugar en el que ese párrafo se encuentra, tiene que empezar con una frase adversativa, o con un ejemplo, o con una pregunta, o con una advertencia, y que esta intuición, que es una intuición propia de la *elocuencia*, le permite encontrar en seguida el contenido apropiado. Gracias a esta cláusula inicial que marca un tono, una angulación, Segovia "ve" el argumento que procede. En esto, de nuevo, se delata el poeta que es. Por supuesto no creo que esto ocurra siempre, y quizá no ocurre como acabo de describirlo, pero es innegable la consonancia que se da en sus escritos entre el derrotero del pensamiento y la vivacidad coloquial, como si aquél dependiera de ésta. El resultado es la gran elasticidad, la amplia libertad de movimiento que tienen sus ensayos y también, la abundancia de rodeos y ramificaciones. A veces, incluso por momentos, Segovia llega a pecar de prolijo. Sin embargo, el lector de sus ensayos advertirá que el rodeo, la demora y el proceder periférico, no son un vicio estilístico sino la verdadera riqueza de su prosa.

Segovia sabe entrar en materia sin preámbulos, pero también sabe alejarse, como quien necesita la distancia para ver y oír con exactitud. No es un expositor ni un divulgador ni un explorador. Los mapas no los hacen los exploradores, aunque se hagan gracias a ellos; los mapas vienen después, cuando terminó la aventura.

¿Cuál es la sustancia de la aventura de Segovia? Me queda poco espacio para intentar definirla. Apelaré a una palabra que me salió al paso hace poco: corrosión. Quien se asome a su obra ensayística con el propósito de instruirse, en el sentido de absorber algún conocimiento nítido y repetible, es mejor que desista y busque lecturas más provechosas. Durante los años en que traté a Segovia casi a diario no aprendí nada concreto de él, aunque es la persona que más ha influido en mí intelectualmente. Entendámonos de nuevo: si se le inquiere con minucia, Segovia revela una sólida erudición en muchos campos, pero da la impresión de que para él la única erudición legítima es aquella que un hombre se crea a pesar suyo, por la fatal acumulación de conocimientos que ha extraído de sus pesquisas. Por eso, a mi juicio, la riqueza de su obra ensayística no descansa tanto en tal idea o tal otra, sino en una, por llamarla de algún modo, gimnasia del alma. Y digo del alma y no del intelecto porque Segovia cree firmemente, aunque no lo manifieste de un modo explícito, que nuestras verdades y pensamientos más profundos son colectivos, no individuales. Es típico de él, cuando llega a alguna aseveración especialmente jugosa, recordarnos que se trata de una verdad que ya estaba dicha, pero que no habíamos sido capaces de advertir. "Esto es lo que el Romanticismo no dejó de repetir todo el tiempo", o "Era precisamente lo que quería decir Hölderlin, pero nadie se daba cuenta", son un tipo de frases muy suyas. Así, de un modo que podría parecer paradójico, el Segovia disolvente, corrosivo, el explorador solitario, es inseparable del Segovia que comulga con la tradición y que retorna siempre a ella para inscribir sus pasos en los pasos de todos, en las verdades comunes de todos. La estupidez, podría decir Segovia, es siempre un olvido de la tradición, un deseo el pasado, un abuso de confianza en los propios recursos (y aquí sin duda se advierte la lección de humildad que da la traducción). Pero no sólo la estupidez,

sino algo más grave: la soberbia que conduce a la perversión, y la perversión que conduce al crimen. Edipo, personaje al que Segovia ha dedicado en distintas ocasiones páginas que se cuentan entre las más profundas de su pensamiento, es quizá el emblema de la ruptura violenta con la tradición y el pasado, con la sabiduría común y compartida. A través de sus dos pecados: el parricidio y el incesto, Edipo está afirmando en realidad que *no se debe a nadie*, que es el padre de sí mismo, el que a sí mismo se fecunda en el cuerpo de su madre, el dueño absoluto de su destino. Lo cual equivale a decir que no es hijo de la tierra, que es hijo de la Fortuna (como él mismo se llama), o sea hijo de la propia industria, como los dioses. Por eso Edipo es un tirano. Esta reflexión, central en Segovia, permea todo su pensamiento. Cuando escribe sobre poesía, o erotismo, o política, o antropología, o lingüística, Segovia siempre es capaz de mostrarnos, en qué momento una teoría, una corriente de opinión o de pensamiento, un simple punto de vista o una aseveración suponen una interrupción del diálogo con los otros, para convertirse en desolados discursos autosuficientes, o sea en edificaciones inhabitables. En efecto, su gusto por rodear, por ramificarse y desviarse, es ante todo esto: una pasión por la habitabilidad, por despertar al calor del sentido aquello que permanecía cerrado o mal comunicado. Por lo mismo, en su poesía, aun en los momentos de más desamparo, no hay verdadera desolación. Descubrir, y celebrar la fundamental acogibilidad del mundo son en Segovia la tarea que reúne al poeta y al ensayista.



Room by the Sea (detalle).

## GRACIAS DADAS A LA GRACIA: SCHEHADÉ

PHILIPPE JACCOTTET

SCHEHADÉ: ADVIERTO QUE EL NOMBRE SUENA como una abreviatura de Scheherezada e inmediatamente el libro de infancia vuelve a abrirse ante mis ojos con sus imágenes rutilantes y sus títulos inolvidados: "Historia de Aladino o la lámpara maravillosa", "Historia del príncipe Ahmed y del hada Pari - Banu", con los nombres de ciudades que evocan: Samarkanda, Chiraz, un mundo de grandes jardines y cabalgatas, de flechas cuyo vuelo conduce a montañas secretas, a pájaros que hablan y a mendigos, un mundo cuya edición destinada a la juventud sólo me ocultaba entonces las voluptuosidades y las violencias nocturnas. Asociar a Schehadé con la ingeniosa y bella narradora persa no es ceder a la facilidad de la consonancia, porque existe en sus escasos y breves poemas, como en su teatro, una suerte de condensado de aquel Oriente, de este sueño infantil de aventuras alocadas o de descansos deliciosos, en donde se esparce el frágil perfume del jazmín.

El nombre de este poeta también rima con la palabra "jade"; y su poesía, más confusamente, con lo que esta palabra evoca en mí de algo a un tiempo lejano y precioso, de luminoso y de tintineo, como de una piedra impregnada de aire. Con Schehadé, se puede ceder legítimamente a estas asociaciones ya que en su obra y en particular en su teatro, la regla es la más libre fantasía.

Una obra, pues, que llevo a escuchar como el tintineo de una campana de jade en mis oídos y que, a ratos, la melancolía ensordeciera con sus brumas.

Desde la lista de los personajes de *Monsieur Bob'le*, obra creada por Vitaly en 1951, el lector queda advertido; la fantasía que preside la elección de sus nombres: Monsieur Bob'le, Corée y Ficelle, el doctor Pie - Pirouini y el comandante Crawl, Soubise y Fifine, Jules y Niphon... anuncia una libertad de tono, una despreocupación por la seriedad de la lógica que producen, como el aire de alta mar, una suerte de ligera ebriedad que sería vano resistir so pena de cerrar el libro o de abandonar la sala.

El primer efecto notorio de este teatro es que invita a cortar las amarras. Uno zarpa (por lo demás, marinos y viajeros son sus figuras predilectas) o mejor aún, despegas del suelo donde, con toda seguridad, se quedarán varados los cartesianos. Se produce una levitación, un ascenso hacia un aire más sávido y salubre; en un sentido figurado, en casi toda la obra; en un sentido literal, al final de *La Soirée des proverbes* en la que Jules Faton, el colérico, al explorar el cielo e imaginarse subiendo al encuentro del astro esperado por todos estos caballeros de una nueva mesa redonda, descubre un mundo maravilloso: "Un extraño país viene hacia mí como una fronda... con sus vientos salvajes, sus casas y mil otros detalles más curiosos aún en cuanto a su topografía. Todo está de cabeza: los techos, las calles, las casas..." Como si el soñador libanés hubiera alcanzado por un instante a Chagall, el soñador eslavico; pero el trasfondo es menos sombrío y no se escucharán lamentaciones; a lo sumo, la discreta, todavía sonriente, queja por la inocencia perdida con el paso del tiempo, que es el tema central de esta obra.

Creo que si no se representa casi nunca a Schehadé desde hace algunos años es a causa de esta libertad, de esta alegría siempre pronta a matizar la melancolía, de esta ligereza casi milagrosa del paso. Ruinas y fango han invadido el escenario; todo se desploma o se enturbia y, desgraciadamente, sobran razones para ello. Todo lo que escribió Schehadé, teatro y poesía, tan indisolubles como en Claudel, es pura gracia. La cosa existe a pesar de que contradiga al gusto más compartido. Y resulta muy difícil hablar de ella. Por esto también la obra es poco propicia a los comentarios y a los coloquios. Por la misma razón, me resigno, con el deseo de saludarla, a estas confusas aproximaciones. Quisiera simplemente que volviera a verse.

"Queremos explorar la bondad país extenso en donde todo calla": este verso de Apollinaire no tuvo gran repercusión en nuestro siglo. Es cierto que la histo-

ria, después de *Calligrammes*, no alentó a nadie. Schehadé no tuvo que explorar este país: lo habitaba. (De todas maneras, no era hombre de programas, de proclamaciones.) Veamos a Monsieur Bob'le: es un sabio humilde y sonriente, una suerte de Cristo sin estigmas. Por donde pase, trae apaciguamiento. Gracias al candor que conserva, preside los lugares perfectos de los que no se sabe si son solamente recuerdos de infancia o solamente sueños tenaces (sin duda, son más bien las dos cosas juntas); es el pueblo de Paola Scala ("Pobre Fifine, Paola Scala no es sino un pueblito. Pero, ¡qué pueblito!... Fifine, cuando uno lo piensa un poco, cuando se pensó entre un paso y otro, como yo... Sin embargo todo tiene un aspecto trivial: la gente, las casas, la callejuela que llena el pecho de un caballo. Las estaciones dibujan en el cielo grandes imágenes; hay el viento, hay la lluvia. Alrededor de una fuente, donde vienen a beber los pájaros, el agua desacomoda la cabellera de los niños y se detiene ante una piedra... ¡Qué delicadas son las noches!... Los labradores, los hojalateros, los admiradores de las fuentes, aquí como en todas partes, viven en chozas; el sol es signo de su prosperidad. Desde el alba hasta el anochecer, aparte de la alucinación de los grandes árboles, todo es tedio, todo es felicidad..."), Paola Scala ya mencionado en *Rodogune Sinne* y al que llevo el Mion de *L'Écolier sultan* y de *La Soirée des proverbes*, y luego el Belvento de *L'Émigré de Brisbane*.

Otro lugar perfecto: la isla donde la vocación de Monsieur Bob'le lo exila y que su presencia ilumina inmediatamente: "Más arriba, en la región del aire deshabitado, montañas azules por amor no sirven a nadie... Cuando usted desembarca en esta isla, con su sombrero viejo, el sol lo confunde con el príncipe de un reino, no se atreve a tocarlo, ni a envejecerlo..."; la isla que abandonará sólo para morir en el barco de regreso, no sin antes, en su delirio, haber saludado la primavera, en una de las más bellas páginas de *Poésies*: "Entonces, la primavera igual al vitral de un manzano... en

varios colores como los ojos de los siervos... ¡el verde!... ¡lo sarmentoso!... ¡el bienamado!... ¡da su apariencia al día y a la noche, hasta a la luna, más bella que las casas habitadas!"

Luna que pronto vuelve a aparecer en el centro de otra obra: *L'Emigré de Brisbane*, en Belvento, donde la esperanza de una considerable herencia para un habitante que queda por identificar, lo perturba todo ("...quien dice dinero, Ciccio, dice trastornos, golosinas y pata al aire. Así es la mala naturaleza del hombre...") hay una niña, Anna, que figura como el niño de *La Ronde de nuit* (me refiero, por esta vez, al antiguo título). Y Ciccio, justo después de haber escuchado las palabras desagradables que acabamos de leer, en boca de Benefico, encuentra a la niña dormida en medio del escenario y exclama: "Mira, ¡una bola blanca!", a lo cual Benefico añade: "Una canasta de cebollas blancas en la noche". Así sólo un mago enciende otra lámpara a ras de tierra, o una segunda luna. Así Schehadé ilumina la noche que, por lo demás, casi siempre es para él cristalina, fresca, sin huella de hollín, de angustia o incluso de desamparo. La noche alberga, uno quisiera decir encierra, los más bellos momentos de su teatro. Así en *La Soirée des proverbes*: "Oh buitres de la noche, déjenme soñar. Como aquellos que llevan la rosa y el abrigo a la entrada de las grutas maravillosas, cuando el sueño inspira su visión en los objetos de la tierra, estoy delante de esta casa, con mi libro... Camino en el pasto pintado de la noche... Sabiduría de mi infancia, alcáncennos..."

¿Se puede seguir ignorando a alguien que, para domar a la muerte, escribió estas palabras, puestas en boca del farmacéutico de *Monsieur Bob'le*: "De repente, está tocando en el armario de los venenos; le abro entonces... Salta al suelo y escucho detrás de mí sus campanitas de fieltro y el paso de su gran bastón?"

Que Schehadé haya partido del surrealismo, que el surrealismo lo haya ayudado a encontrar su libertad y su impulso propio, lo atestigua la extravagancia mezclada con cierto amaneramiento de *Rodogune Sinne*, un texto que escribió "al salir del colegio". Pero poco tiempo se demoró para deshacerse de este delirio

rápido agotado, y reencontrarse a sí mismo intacto. De todas formas, todavía se escucha por aquí y por allá, en la primera entrega de *Poésies*, publicada cuando sólo tenía veintiocho años, un tono amplio, hasta solemne, que hace eco a la gran y noble voz del mago Breton:

Te saludo estrella ajena a la muerte,

por ejemplo, o bien:

Quando tiemble el otoño en la montaña  
Cuelga a tu cuello el ojo de los cisnes  
Las bellezas están en el viento y la hora  
es negra  
Te quiero me lo han dicho.

Unos diez años separan esta primera entrega de la segunda y tercera. Parece que la decantación se produjo casi por sí sola, en silencio, en la oscuridad del corazón alquimista. En adelante, en cada uno de sus poemas (tan escasos que ni siquiera suman cien páginas en toda una vida), ya sólo se oirán los mismos pasos casi sin peso de un Ariel mediterráneo: "El que sueña se mezcla con el aire". No cabe duda de que la poesía francesa contemporánea no tiene un mago, en el sentido literal, como Schehadé. Antes de leerlo, quizá estuviéramos trabados, enmarañados, crispados, o, simplemente, apagados. Después de que nos toque la varita de las palabras nos habremos transformado en gusanos rampantes vueltos, gracias a ellas, mariposas, liberadas pero sin violencia. En las palabras del poeta, el mundo se ha metamorfoseado: vacila, flota, levita, se ilumina; no se esparce, no se disuelve pero son otros los lazos que unen las cosas entre sí:

Del otoño marchito que tiembla en el  
bosque desatado  
Queda una extraña melancolía  
Como estas cadenas que no son para el  
cuerpo ni el alma  
Oh estación los pozos no han abandonado  
su gracia todavía  
Esta noche avanzamos en sus hojas que  
pasan  
Cerca de una cascada de triste locura  
Y sale entre una nube de gran transparencia  
La estrella como una chispa de hambre.

No se trata de una huida perezosa de mi parte, pero no se pueden tocar estos

momentos de pura gracia como tampoco se puede analizar la mirada de un niño. Sólo queda abrirse, aguzar el oído:

Aquella que tiernamente está atada por  
las cosas del alma  
Aquel que está ausente por milagro  
Todo es sueño polvo de sueños  
Los bañeros de mil años a causa de la luna  
Y estas montañas que tiemblan con nueces.

A primera vista, el único libro de poemas que Schehadé agregó a la recopilación de 1969 (cuyo título anunciaba por sí mismo un conjunto cerrado), *Le nageur d'un seul amour*, no aporta nada nuevo. Sin embargo, como en el teatro, con los años, la fantasía se ha vuelto menos desenfadada, el tono más uniforme, el horizonte más estrecho. Y, sobre todo, como es natural en alguien que envejece, las imágenes del pasado, de una infancia más "real", más particularizada, se hacen más recurrentes. "Era la época de los ángeles, cómo me acuerdo..." Infancia que aparece poblada de figuras tutelares: la madre, por supuesto, las tías; pero también, casi igual de cercanos y clementes, los magos, los santos, la Virgen, iconos en la noche cuya proximidad vierte un bálsamo inagotable sobre el corazón, y permite sacar de cada página de este último libro, el más discreto, tranquilo y justo apaciguamiento:

(ESTELA PARA NADIA T.)

Ha soltado la mano de sus amigos  
Por un jardín todo azul cerrado  
Donde el pájaro vuela con su nido  
Ojos negros pelo negro  
Y ahora todas las bellezas de la sombra  
En sus hombros.

Traducción de Fabienne Bradu



Office at night. Óleo, 1940 (detalle).

## EL RAMO Y EL ÁRBOL

JAIMÉ MORENO VILLARREAL

QUIENES VAN CUBRIENDO LAS PAREDES DE UN cuarto con hileras de libros que ascienden al techo y bajan en círculos fabrican una imagen del universo que no adopta, en esencia, otro contenido que la posesión de un orden alterno. El sueño de una biblioteca como concha de caracol o *imago mundi* suele ser imperceptible de tan obvio, conforme el lector coleccionista se sitúa en el centro de gravitación de un mundo mal que bien ajustado a su medida. Ese orden alterno adquiere repentinamente materialidad la noche en que media docena de amigos invitados a cenar pasan al recinto a sentarse en los sofás y los sillones formando casi un círculo. La biblioteca es grande, los rodea, podría decirse que los abraza.

El juego comienza. Uno de los invitados hace en voz alta una pregunta. No es una consulta realmente sustancial, pero corresponde al género de "consulta sobre el pasado, el presente o el futuro"; se trata sólo de una pregunta de juego de salón: "¿Es propicio dejar hablar a los libros en cuestiones de destino?" El invitado que está a su lado dice un número al azar que corresponde al del librero; el siguiente, otro número que corresponde al del estante; el siguiente, otro número que corresponde al del libro en el estante. El libro seleccionado es *El gatopardo*. El siguiente invitado dice el número de la página: 211; el que sigue, el número de párrafo: 2; y por último, el número del renglón: 3. Se lee en voz alta la respuesta que entre todos intuyeron: "Pero dígame usted, príncipe, ¿qué otra cosa podía hacer con las órdenes escritas que llevaba encima?", dice esta novela en su edición de Promexa.

La espiral oracular se desenvuelve a partir de la respuesta dada; todo libro, así sea de economía o de derecho, alargará su mensaje. Tal es el sentido cósmico de la biblioteca. Cualquier libro, aliviado de su función ordinaria, asume otro lugar en el orden alterno; sabiéndolo consultar, rinde su oráculo. La estantería funciona como un gran volumen de desiguales enunciados en el que —por virtud de la interpretación, el

comentario, la deducción— todo lo escrito guarda otro sentido, y un poco en broma, un poco en serio, los consultantes aprietan la ronda que funda la voz de un oráculo legible.

Como libros aparte, son muchas las obras que han corrido esta ventura. Especialmente en la Antigüedad tardía y la temprana Edad Media, *La Eneida* de Virgilio fue utilizada como hoy en el *l'Ching*, para la consulta grave o ligera, personal o grupal. Tal ejercicio recibió el nombre de "*sortes Vergilianae*". Uso semejante se le ha impuesto desde luego a los libros sacros —*Tolle, lege*. Pero el caso de Virgilio es significativo porque no se trata de un libro sagrado ni propiamente "canónico", ni de un oráculo en el sentido profano (como los libros de astrología de salón que llevaban ese nombre), sino de un poema épico que fue destinado por el uso a dictaminar sobre el destino, como si de por sí expresara ese orden alterno que iguala la letra con el mundo.

¿Qué hace que un libro así se convierta en profético? Se cuenta que Adriano leyó en *La Eneida* la predicción de su ascenso imperial. Pero ya la pregunta ha surgido y condensa el aire de la biblioteca. "¿Qué hace que un libro así se convierta en profético?" El libro señalado por la suerte es el tomo primero de la *Historia de la filosofía de Siglo XXI* Editores, página 288, párrafo 4, línea 6: "El poder temple al poder. Al rey le corresponde hacer las leyes, pero a los ministros incumbe el deber de promulgarlas y de velar por su aplicación." ¿Ministro de qué rey, de qué ley podría ser Virgilio?

En su caso siempre ha de recordarse que habría predicho el nacimiento de un niño cuya progenie descendería del cielo y que marcaría el advenimiento de un nuevo reino —lo que puede leerse en la "Égloga cuarta", y que sólo a partir del siglo IV se estimó generalizadamente como anuncio del nacimiento de Cristo. Pero este célebre pasaje es sólo un momento, un importante momento de la amplísima elaboración que envuelve al poeta en un aura de destino que se cumple desde su nacimiento hasta la actua-

lidad, y que explicita la lógica de una posesión (que de algún modo es la posesión de una biblioteca), la lógica de un orden alterno que nos incluye, que nos abraza y que explica nuestro mundo: la lógica de una "tradicción".

"¿Qué es una tradición?" He aquí una excelente pregunta para el oráculo de la biblioteca. Adelante. La obra señalada para responder es un libro de divulgación científica: *Conceptos de espacio*, de Max Jammer, de la Editorial Grijalbo. Se lee en la página 87, párrafo 2, línea 8: "un objeto, que parece estar en reposo para un observador que se considera a sí mismo en movimiento". La tradición queda enunciada, con desconcertante propiedad, en términos euclidianos.

Si se trata de examinar el lugar de Virgilio en "nuestra tradición", es obligado tomar del librero el ensayo de T.S. Eliot cuyo título hace una buena pregunta que habría que devolverle a la biblioteca sibilina: "*What is a classic?*" Y hay que comenzar por el final: Virgilio, concluye Eliot, es el "clásico" por excelencia, el "clásico de toda Europa". Para explicar qué entiende por ese término, recurrir a otro: *madurez*. El clásico sólo puede producirse —afirma— cuando una civilización, una lengua, una literatura y una mente alcanzan la madurez. Y al tocar el tema de la madurez de la lengua, dice algo que atañe a cualquier que consulte el oráculo de la biblioteca: "Podemos considerar que la lengua se acerca a la madurez en el momento en que los hombres tienen un sentido crítico del pasado, una confianza en el presente y no albergan ninguna duda consciente sobre el futuro." Esto correspondería, en el caso de la lengua latina —conjeturo yo con mala intención— al *siglo de Augusto*. Pasado, presente y futuro, que para nosotros son aún motivo de adivinación, estarían de cierto modo resueltos en el mundo de Virgilio.

El tema de la madurez, que Eliot postula en su ensayo pero que a la vez sólo *continúa*, es típicamente virgiliano. Las más antiguas leyendas en torno a la *madurez* de Virgilio se refieren a su nacimiento, y fueron recogidas, a principios

del siglo II, por Suetonio en *De viris illustribus*.<sup>1</sup> Cuenta Suetonio que la madre del poeta, estando embarazada,

soñó que paría un ramo de laurel que en contacto con la tierra echaba raíces y en seguida crecía tomando el aspecto de un árbol plenamente desarrollado y repleto de frutos y flores variados.

Madurez, y algo más. El sentido premonitorio del pasaje es evidente, siendo el laurel símbolo de triunfo y eternidad; el árbol, en relación con el laurel —siempre verde—, expresa la inmortalidad; y con un giro deleuziano podríamos calificar de "arborescente" el destino que se anuncia al poeta laureado: árbol de una tradición. Si se tratase de buscar signaturas etimológicas, el "ramo" y el "árbol" de esta temprana leyenda prefigurarían o quedarían figuradas en la mutación que el nombre del poeta sufrirá posteriormente: del antiguo *Vergilius* (*verga*: estaca) al *Virgilius* (*virga*: rama) que se documenta a partir del siglo V.<sup>2</sup>

Continúa Suetonio. Virgilio fue parido en plena campiña, a la vera del camino —lo que no deja de "predestinar", conjeturo de nuevo con mala fe, al poeta de la tierra de las *Geórgicas*. Sigue el relato de su madurez:

una vara de chopo plantada en el mismo lugar del parto, según la costumbre del país en tales ocasiones, cobró tanto vigor en poco tiempo que igualó a los chopos mucho antes hincados, se le llamó el 'árbol de Virgilio', e incluso se hizo objeto de gran devoción por parte de las embarazadas que allí hacían y cumplían sus promesas.

El árbol de Virgilio lo consagra como poeta *nativo*: las promesas de las embarazadas prefiguran un futuro que será el del pueblo latino, y el del Imperio Romano. Así lo entenderá un gramático de nombre Focas (siglo IV o V), también biógrafo del poeta: "Mas la madre natura, pronta siempre a enaltecer a Roma / dio también al Lacio este signo, porque no cediese ante nadie."

La madurez está *destinada* en Virgilio, como lo está en Roma. El poeta no representa sólo a un hombre sino a su pueblo, a su *gens*. "El perfecto clásico —sigue Eliot— debe ser uno en el que el genio total de un pueblo esté latente"; el árbol de Virgilio será el árbol del *genus*, de la

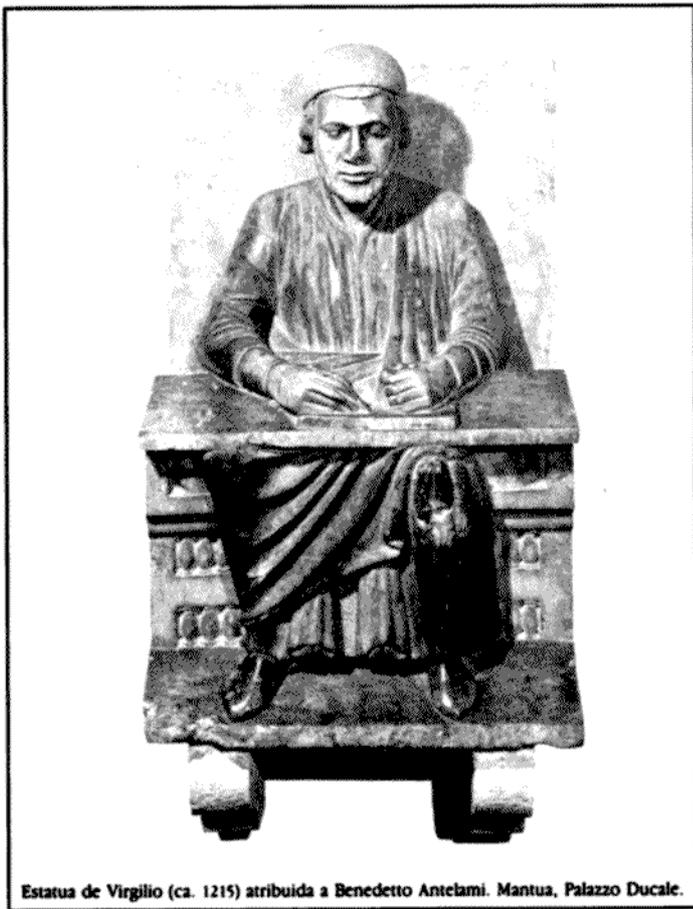
raza; pero también el árbol del *genius*, el genio y la deidad connatural. Desde luego, definir a Virgilio, como lo hace Eliot, como "el clásico de toda Europa", es trazar un árbol genealógico.

El tema del *genius* virgiliano esclarece particularmente la hermosa estatua del poeta que se halla en el Palazzo Ducale en Mantua. Se trata de un Virgilio medieval, labrado en mármol rojo, sedente como clérigo que escribe con tintero y pluma en mano. Virgilio, si no precisamente nativo de Mantua, fue adoptado desde muy temprano como *genius loci* de esa ciudad, cuya "tierra nativa" él cantaría en las *Geórgicas*.

La estatua de este escribiente, más que a la creación poética, remite al lugar capital que se le asigna a la *letra* en la cultura medieval. La figura reviste una

autoridad muy poderosa. Parecería exponer llanamente *la escritura*, pero bien serviría para ilustrar el concepto de *traditio* que aparece ya en Quintiliano: transmisión, enseñanza. Ahora que, si creemos en el oráculo de la biblioteca, en esa extraña definición euclidea de la tradición —aquel "objeto", que parece estar en reposo si nos consideramos en movimiento—, vislumbraremos un concepto, seguramente no moderno, que explicita la autoridad mítica del texto de la tradición: lo inamovible frente a lo mutante. Para la cultura latina, Virgilio era autoridad inamovible.

A partir del siglo I, durante la Antigüedad tardía y a todo lo largo de la Edad Media, Virgilio fue la autoridad fundamental para la enseñanza de la lengua latina. Como primera en el orden de las



Estatua de Virgilio (ca. 1215) atribuida a Benedetto Antelami. Mantua, Palazzo Ducale.

artes liberales, la gramática constituía la condición primordial de todo aprendizaje. Por estar en la base de la educación, Virgilio no era considerado exclusivamente "poeta" sino preferentemente "gramático" (en sus textos no se aprendía "literatura" sino a leer y a escribir con corrección). La efigie de Mantua representa, literalmente, a un gramático. Recuerda a otra, mucho más antigua, que vio Suetonio, la de un "gramático" (un profesor de gramática) llamado Orbilio Pupilo: "Una estatua suya de mármol puede verse en Benevento, a la izquierda del Capitolio; lo representa sentado y cubierto con el *pallium*, con una estantería de libros a cada lado."

Pero acaso sólo si recalamos en la condición de Virgilio como *genio* de su gente —genio y divinidad— podremos explicarnos la función que llegó a desempeñar la estatua del Palazzo Ducale que, según refiere Erwin Panofsky, se hallaba situada originalmente en el Palazzo della Ragione, "*dove tutti i giorni i giudici si recavano a fare giustizia*". Ahí "presidía, por así decirlo, los procedimientos legales como lo hacía un crucifijo (o una imagen de la Trinidad) en otras ciudades medievales".<sup>1</sup>

"Pero ¿qué tiene que ver Virgilio con el Palazzo della Ragione?", pregunto atónicamente en la ronda de la biblioteca oracular, "¿qué tiene que ver con el Palacio de la Razón?" Con un poco de trampa esta vez, porque no me puedo ir sin citarlo, logro que el libro elegido sea *La muerte de Virgilio*, de Broch;

pero para subordinarme aun al destino abro una página al azar y dejo que mi dedo señale libre y fatalmente: la página 353, párrafo segundo. Es Virgilio quien habla:

La transformación del conocimiento es tiempo y no otra cosa. Augusto, y el que trae la renovación del conocimiento, configura el curso ulterior del tiempo.

Luego, el sitio de Virgilio en el Palacio de la Razón no sería meramente una cuestión de derecho, sino de conocimiento. La posteridad no puede glorificar el mandato de Augusto, un autócrata; sí, en cambio, puede venerar ciertos ideales enarbolados por Virgilio. En eso consistiría la renovación. Virgilio define una nueva actitud al postular la piedad, la benevolencia y el gobierno racional. El verdadero legado de Roma es, pues, el orden; algo que los griegos nunca fueron capaces de lograr: la unidad bajo las leyes. El derecho romano.

O no. Más bien Virgilio "conoce" una razón superior: ha predicho el nacimiento de Cristo; *La Eneida* se consulta como oráculo: *sortes Vergilianae*; tiene fama de mago y astrólogo entre el populacho: se cuentan curiosísimas historias de él, que fundó una ciudad sobre un huevo, que hizo una cabeza de hombre de cobre que respondía a todas las preguntas que se le hacían...<sup>2</sup> Conoce el pasado, el presente y el futuro; por consiguiente, no se puede mentir frente a

su imagen, y por ello preside la impartición de justicia.

O es un hombre de destino, como lo afirma Eliot: su capacidad de comprender se debería "a su posición única en la historia del Imperio Romano y de la lengua latina; una posición que, podríamos decir, se ajusta a su destino". Su visión es clara, universal. Nos proporciona un criterio de medición, eso lo hace ser un clásico: para nosotros, conservar su norma es el precio de la libertad. Es nuestra razón de ser.

O representa la "tradicición". Porque ese objeto que parece estar en reposo, si nos consideramos en movimiento, realmente se está moviendo con nosotros. Si estuviera en reposo, si no se moviera, parecería alejarse de nosotros conforme nos alejamos. Pero está escribiendo.

## NOTAS

<sup>1</sup> Las más importantes biografías antiguas de Virgilio, por Suetonio, Probo, Servio y Focas han sido recientemente editadas en castellano, en el volumen *Biografías literarias latinas*, Madrid, Ed. Gredos, 1985 (Col. Biblioteca Clásica Gredos, 81), introducidas por Yolanda García. Las versiones que cito provienen de esta edición.

<sup>2</sup> *Ibid.* pp. 85 y 86, nn. 188 y 191.

<sup>3</sup> Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimiento en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1985 (Alianza Universidad, 121), p. 157, n. 115.

<sup>4</sup> Leyendas medievales virgilianas, cit. por Nicola Terzaghi, *Virgilio*, Torino, ERI, 1960 (Clase Unica, 113), p. 214.

## CARTA DE BUENOS AIRES

### VIVEZA

#### ALEJANDRO KATZ

RECÉN COMENZABA EL CONFLICTO EN EL Golfo Pérsico. El presidente Menem —todo un estadista, él— consideró oportuno enviar tropas a la región. Guido di Tella, entonces embajador en Washington, se propuso justificar la decisión de su jefe. En una entrevista concedida al periódico porteño *Página 12* declaró: "Las naves son una expresión simbólica de la Argentina, que quiere ingresar en Occidente".

¿Qué significa "ingresar en Occidente"? Bueno, digo yo, no será cosa seguramente de asumir como propia una cultura política que para los caudillos locales resultaría sin dudas incómoda: legalidad, honestidad, pudor no son términos que se compadecan con el "estilo Menem". Sospecho más bien que el presidente desearía ubicar a la Argentina junto a Portugal, o abajito de Nueva York, o en el Mar del Norte —¡privando a la Corona de su exclusividad insular!

Incapaz como es de separar las palabras de la realidad, debe de haber considerado literalmente el proyecto de Alfonsín para trasladar la capital al sur del país. Y entonces, ¿por qué él, tan viril, tan poderoso como es, no habría de trasladar el país entero para instalarlo en Occidente?

El deseo de Menem es el deseo de muchos. Los argentinos no quieren ser latinoamericanos ni tercermundistas ni inditos ni negritos ni pobres. Quieren

ser occidentales. Ese deseo encubre, sin duda, un gran malentendido: los argentinos son occidentales. Son parte, como dijo alguna vez Octavio Paz al referirse a América Latina, de una de las fronteras de Occidente. Los argentinos, como todos los pueblos de frontera, no quieren ser occidentales. Ello implicaría asumir las tradiciones de Occidente, hacerlas acto y ser plenamente responsables de las consecuencias. Ay, ay, ay... Si es mucho más cómodo *parecer* occidentales: andar a la moda, consumir "a la occidental", psicoanalizarse...

"—Para la Casa Blanca —dice el periodista al ex embajador Di Tella— México es un país confiable pese a que no envié tropas al Golfo..."

"—Nosotros teníamos que reparar una situación histórica —responde el actual canciller—, y si usted quiere, fuimos más vivos que los mexicanos."

¡Ah, cómo somos vivos, los argentinos! Un ejemplo notable de la astucia argentina son los militares. Cíclicamente buscan —y encuentran— el modo de enseñar a sus compatriotas y al mundo entero cuán astutos son. Desde que regresé a vivir en este país, en abril de 1987, tuve ocasión de observar cuatro demostraciones de este tipo. El espectáculo ofrece de vez en vez pocas variantes, y su estructura es más o menos la siguiente: un grupo de astutos militares considera oportuno sublevarse. Otro grupo de astutos militares considera oportuno impedir que se subleven —o apoyar la sublevación: ello depende, por ejemplo, de que el gobierno otorgue indultos, aumentos de salarios o mayor presupuesto para las Fuerzas Armadas, o de que no otorgue ninguna de esas cosas.

Una vez sublevados, los militares irrumpen, montados en tanques, por las calles de las ciudades, y embisten contra micros de transporte de pasajeros. Cuanto más astutos son los militares, más civiles asesinan con cada empujón.

Los ejemplos de la viveza argentina podrían multiplicarse hasta el infinito. Un alto funcionario declara a la prensa: "En este país nadie gana dinero trabajando". La corrupción es el modo de existencia del gobierno. El embajador de los Estados Unidos debe intervenir en favor de las empresas de su país que, sujetas a leyes que penan la corrupción en el extranjero, se ven privadas de la posibilidad de continuar operando en la Argentina. Según se dice, los amigos del presidente habían instalado una oficina donde se vendían las audiencias presidenciales: a tantos dólares el minuto, el negocio florecía. Un gran banquero del país clamó a los gritos por el fin de la cleptocracia.

Antes —¿cuándo?— la honestidad fue una virtud. El hombre honesto era apreciado, y los otros lo observaban con respeto. Luego la honestidad fue tan sólo un dato, despojado casi de sentidos morales. Ello parecía bueno: en una comunidad de hombres rectos nadie puede jactarse de serlo. Pero allí estaba ya la descomposición, germinando callada pero tenaz. Comenzaba a olvidarse que una sociedad sólo puede mantenerse unida en torno de un sistema compartido: un sistema económico, lingüístico, pero también moral. Hoy, la honestidad se ha convertido en un adjetivo de signo inverso: el hombre honesto es el idiota. Y, si puede evitarlo, nadie quiere ser considerado un idiota.

El país se hunde. Mejor aún: continúa hundiéndose. Lenta pero sostenida, esta decadencia argentina no parece acabar nunca. En ocasiones la descomposición es silenciosa, casi inadvertida. Últimamente, bajo la tutela de una canalla corrompida e ignorante que confunde el palacio con la alcoba, la casa con la ciudad, el poder conferido transitoriamente con la autoridad que se ejerce sobre lo propio; azuzada por una turba que no distingue carácter de machismo, carisma de frivolidad, eslóganes de ideas; empujada por una clase política que se ha vuelto una oligarquía mezquina, sometida al control de caudillos provincianos perversos, ocupada tan sólo en perpetuarse, degenerada como toda especie endogámica; hoy, bajo estos augures sombríos, la caída se acelera.

Que mis crónicas sean cada vez más esporádicas no debe atribuirse a que haya escasez de noticias de los páramos. Noticias: eso es lo que sobra. El presidente se pasea en un Ferrari por las playas; el presidente indulta a los asesinos de uniforme y, poco después, a delincuentes comunes; el presidente se retira a un monasterio; el ministro tal o cual roba por aquí, el otro por allá; la moneda se devalúa, una vez más, cien por ciento; el sistema público de salud se cae en pedruzcos, y los maestros van a la huelga, pero el gobierno subsidia a los clubes de fútbol... ¡Oh, no, noticias sobran! ¿Noticias? No son más que anécdotas de entrecasa, chismes baratos de gentes incultas, buenos para la risa y la ironía, débiles argumentos de una sátira... ¿Cuántas veces puede uno recordarlos en público sin aburrir hasta el cansancio a los que escuchan? "Distanciamos las notas", me digo, "a pesar de todo debemos ser corteses."

## LA SEGUNDA CELESTINA. SOR JUANA Y LA ESTILOMETRÍA

GUILLERMO SCHMIDHUBER

EN LOS ÚLTIMOS AÑOS, EL USO DE LA ESTILOMETRÍA ha abierto caminos para el análisis literario, al permitir cuantificar con múltiples parámetros las características de lo que genéricamente calificamos de

*estilo*. Entre los especialistas que forjaron este instrumento crítico se encuentran: Alvar Ellegard, Andrew Q. Morton, R. L. Oakman, G. Udny Yule y, más cercanamente a este estudio por la aplica-

ción metodológica, Evelyn Hatch, Susan Hockey, Stephen Reimer y, especialmente, Estelle Irizarri. Esta última ha afirmado que "el empleo cauteloso de la computadora al lado de métodos más

tradicionales para la atribución de textos, permite al crítico alcanzar una relativa objetividad que no es posible lograr de otra forma" ("Introducción" 51).

Las técnicas estilométricas se han utilizado con éxito en estudios de adjudicación autoral en obras de Shakespeare, Dostoievski, Carlyle, Aristóteles, Herodoto, San Pablo, por nombrar sólo los más importantes. Un buen análisis de adjudicación autoral debe seguir los tres métodos básicos que propuso Geir Rjetsaa para su investigación autoral de varios artículos periodísticos atribuidos a Dostoievski: 1) prueba documental y de hechos, 2) prueba ideológico - temática y 3) prueba lingüística y estadística (Pres 144 - 145). Los análisis histórico e ideológico - temático fueron presentados en el estudio crítico que antecede a la edición de la comedia *La segunda Celestina*. Ahora corresponde presentar la comprobación estilométrica de la autoría sorjuana, tanto del final de la comedia que dejó inconclusa Salazar y Torres a su muerte (1675), como de la posible reelaboración de la comedia inconclusa por la misma sor Juana. Baste para este estudio recordar en forma sucinta los argumentos de la plausibilidad histórica:

1) La cita que sor Juana misma hace de esta obra en el segundo sainete de *Los empeños de una casa*.

2) La indicación en 1700 del prologuista del tercer tomo de las obras completas de sor Juana (Castorena y Ursúa), de una obra en colaboración de Salazar y sor Juana.

3) La cercanía de Salazar y Torres a la Nueva España, donde vivió la mitad de su vida en la corte virreinal. Salazar nace seis años antes que sor Juana y muere cuando la monja tiene 27 años.

4) El hecho de que la *Loa* que antecede a *La segunda Celestina* lleve en el título la fecha de 1675, año de la muerte de Salazar y Torres. Obviamente ese año no es fecha de edición.

5) La fecha de 1676 incluida en el título de la comedia que hace pensar en el año de escritura de la conclusión, ya que Salazar dejó la comedia inacabada a su muerte. Nótese que 1676 no es año de edición de la *suelta*.

6) La edad de sor Juana en 1676 es de 28 años, cuando ya había escrito poemas de gran perfección formal y varias piezas dramáticas (villancicos y una *Loa*).

7) La amistad de sor Juana con el mar-

qués de Mancera, antiguo virrey de México, en cuya corte la poetisa había sido dama de compañía de su esposa, Leonor Carreto. Mancera era un personaje influyente en la corte de la reina Mariana de Austria, de modo que es más que probable que este personaje haya sido el intermediario para que sor Juana terminara la comedia con la finalidad de ser representada ante la reina.

8) El dato descubierto por Armando de María y Campos que comprueba la representación de esta comedia en el Coliseo de la Ciudad de México en 1679. Además, otras dos obras de Salazar se llevaron a escena en 1677 y 1678, nueva prueba de la fama de este autor en la Nueva España.

Las pruebas ideológico - temáticas son también claras. Octavio Paz ha encontrado que "algunos de los rasgos de Beatriz (protagonista de *La segunda Celestina*) y algunas de las expresiones de Celestina (el desdén por los amoríos, el culto al estudio retirado) son también los de Leonor, retrato de sor Juana y heroína de *Los empeños de una casa*" (Prólogo a la edición de la comedia, 7). Es además evidente que los personajes femeninos son el motor de la acción dramática, mientras que los personajes masculinos son meros receptores; característica que es patente en las otras comedias de la monja. No es esto todo: existen múltiples alusiones a la libertad y a la inteligencia femenina ("Como aprendieron en Atenas/ el saber filosofía/ el ser damas aprendieran,/ no habían de conseguirlo/ los siete Sabios de Grecia"). En tanto los personajes femeninos de *La segunda Celestina* se asemejan a los de las comedias de sor Juana, difieren de los de Salazar, que presenta a la mujer desde una perspectiva pasiva, muy cercana a la calderoniana. Por último, la disparidad de la comedia estudiada con la dramaturgia salazariana en cuanto al uso del espacio teatral, ya que este excelente autor recurre a soluciones dramáticas musicales que, aunque son de gran valor poético, difieren diametralmente de *La segunda Celestina*.

#### ESTUDIO ESTILOMÉTRICO DE LA SEGUNDA CELESTINA

La prueba lingüística de la autoría de sor Juana es presentada a continuación con un estudio estilométrico. Este estudio separa la comedia *La segunda Celestina*

en varios fragmentos para facilitar su estudio: a) *Loa* (escrita enteramente por Salazar y Torres), b) Comedia (Acto I, Acto II y la primera mitad del Acto III), y c) Final adjudicado enteramente a sor Juana (las muestras se identifican en este estudio con letra cursiva, ejemplo: *Acto I*). Todos los parámetros analizados en la comedia son comparados con *Los empeños de una casa*, pieza escrita por sor Juana antes del 4 de octubre de 1683, fecha de su escenificación, porque es su obra teatral de tres actos más cercana en el tiempo. El estilo de Salazar y Torres es medido en la *Loa* inicial y en su comedia *Elegir al enemigo*.

Para la elaboración de este estudio se utilizó un equipo IBM, con procesador Word Perfect 5.1. El programa LitStats, desarrollado por Stephen R. Reimer (Canadá), sirvió de base para llevar a cabo los análisis por computadora. Este estudio estilométrico propone las siguientes hipótesis de trabajo:

HIPÓTESIS 1: sor Juana escribió las mil líneas finales de *La segunda Celestina*.  
HIPÓTESIS 2: sor Juana "perfeccionó" (según dice Castorena y Ursúa) el resto de la comedia en su totalidad, pero sin incluir la *Loa*.

Los parámetros medidos en el estudio estilométrico son:

1. Proporción entre vocablos y palabras totales.
2. Extensión de frase y su distribución.
3. Incidencia de letras iniciales.
4. Longitud de segmentos verbales.
5. Medida de homogeneidad textual.

#### 1. Proporción de vocablos

La proporción de vocablos a palabras totales ("Type/token" o TTR) es utilizada para medir la variedad léxica y las formas morfológicas del autor(a). El estudio estadístico se llevó a cabo con muestras de 4 000 palabras, según lo sugiere Alvar Ellegard, en su estudio "A Statistical Method for Determining Authorship". La *Loa* tiene una extensión menor, solamente posee 976 vocablos, en 63 frases; y el Acto II posee únicamente 3 958 palabras. *Hapax Legomena* es el número de vocablos usados una sola vez, y *Hapax Dislegomena* es el número de vocablos utilizados dos veces. (Ver *Tabla 1*.) La diferencia de Vocablos Totales (TTR) no es significativa. *Hapax Legomena* es mayor para *Empeños* en sólo 10%, pero es similar la fre-

Tabla 1. Vocablos Totales (Muestra = 4 000 palabras).

	<i>Loa</i>	<i>Acto I</i>	<i>Acto II</i>	<i>Final</i>	<i>Empeños</i>
TTR	386	1291	1181	1130	1322
<i>Hapax Legomena</i>	238	869	758	705	935
<i>Hapax Dislegomena</i>	70	185	180	166	177

cuencia de la repetición de la misma palabra dos o más veces. J.C. Baker ha propuesto que "un signo de autoría dual es el resultado directo de dos vocabularios dentro del texto" (37), por lo que esta

prueba indica un mayor vocabulario en el Acto I, con la posible doble autoría. La frecuencia de la utilización repetitiva de léxico puede ser expresada en porcentaje en la siguiente tabla:

Tabla 2. Número de palabras / Frecuencia en porcentaje.

Vocablos	<i>Loa</i>	<i>Acto I</i>	<i>Acto II</i>	<i>Final</i>	<i>Empeños</i>
1 vez	61.66	67.31	64.18	62.39	70.73
2 veces	18.13	14.33	15.24	14.69	13.39
3 veces	6.48	7.05	6.52	6.37	5.30
4 veces	3.89	2.79	3.05	3.36	2.72
5 veces	2.07	1.63	2.71	2.48	1.51

La dispersión del vocabulario no es muy significativa, hay más léxico utilizado una sola vez en *Empeños*, pero la diferencia no es substancial. En el resto de los vocablos utilizados más de una vez, el comportamiento léxico es homogéneo.

#### 2. Extensión de frase y su distribución (WPS/Frequency) Andrew Morton afirma

en su estudio *Literary Detection*, la importancia de la longitud de frase, es decir, del número de palabras incluidas en una cláusula léxica con terminación en *punto* o en signos de admiración y pregunta. Se utilizaron muestras de 4 000 palabras para efectuar esta tabla. La *Loa* solamente posee 976 palabras, y el Acto II, 3 958 palabras.

Tabla 3. Extensión de Frases (WPS/Frequency).

	<i>Loa</i>	<i>Acto I</i>	<i>Acto II</i>	<i>Final</i>	<i>Empeños</i>
Número de frases	63	20	282	289	160
Extensión más frecuente (palabras)	22	2	5	2	3
Ocurrencias (No.)	7	15	26	24	13
Mayor longitud de frase (palabras)	58	102	90	99	281
Punto (.)	57	149	191	215	93
(!)	0	8	20	24	31
(?)	6	43	71	50	36

La *Loa* utiliza la frase de longitud intermedia con mayor frecuencia, con menor uso de signos de interrogación y con ausencia de símbolos de admiración, a

pesar de ser un género dramático tendiente a la exaltación. *Empeños* utiliza la frase corta, similar a la del Acto I y a la del *Final* de la comedia, y muestra

preferencia por las frases largas, en lo que coincide también con la *Comedia* y su *Final*. (Ver Tabla 4.)

En la *Loa* hay una gran frecuencia de frases de 16 a 25 palabras (39.68%), mientras que el resto de la obra presenta una mayor frecuencia de frases menores o mayores. Además no existe en ella ninguna frase mayor de 60 vocablos, en esto difiere categóricamente del Acto I y del *Final*. *Empeños* coincide con el Acto I, el Acto II y el *Final*, en cuanto favorece tanto las frases cortas como las largas, sobre todo es notoria la frecuencia de frases de más de 60 palabras, inexistentes en la *Loa*, pero coincidentes con el Acto I.

#### 3. Frecuencia de letra inicial

En los estudios de autoría se ha demostrado que difieren las preferencias por las letras iniciales de palabras. Diferentes vocabularios tienen distintos porcentajes de letras iniciales. (Ver Tabla 5.)

En los Actos I, II y III, las letras más favorecidas en el inicio de palabra son D y E. *Empeños* muestra preferencia de A y E, aunque su tercera opción es coincidentemente D (8.50%). No así la *Loa* que favorece la letra L (12.92%), mientras que en la comedia esa letra es únicamente usada como inicio en 6.04% de las palabras. Las letras D y E constituyen la quinta parte de los inicios de palabra en la comedia, mientras en la *Loa* representan la séptima parte de las palabras.

#### 4. Número de palabras por segmento verbal (WPS/Frequency)

El número de palabras por segmento verbal (Word Per Verbal Segment/Frequency) mide la longitud de las cláusulas que son separadas por pausas al hablar, lo que se representa con signos ortográficos, especialmente la coma (,). (Ver Tabla 6.)

En la *Loa* hay una preferencia por segmentos verbales de 1 a 5 palabras (76.08%), con mayor frecuencia en fraseo de 2 y 3 palabras, con la consecuente abundancia de comas; por otra parte, tiene una bajísima frecuencia de frases de más de 16 palabras y ninguna frase mayor de 17 palabras. Mientras que en el Acto I se encuentran frases de 19, 20 y 24 palabras. En el Acto II se presentan frases de 19 y 20 palabras, en la primera parte del Acto III se encuentran 3 frases mayores de 21 palabras, así como en el *Final* con frases largas de 19,

Tabla 4. Frecuencia de Extensión de Frase (FPS/Frequency) %

Palabras	Loa	Acto I	Acto II	Final	Empeños
1-5	23.81	25.50	35.11	35.22	22.88
6-10	17.46	18.50	19.50	24.57	9.80
11-15	9.52	8.50	13.48	13.49	12.42
16-20	15.87	14.00	8.51	10.38	15.69
21-25	23.81	7.50	7.09	5.19	8.50
26-30	-1.59	5.00	5.32	4.15	3.27
30-60	7.94	14.50	9.58	5.88	16.99
61+	0.00	6.50	1.40	3.12	10.46

Tabla 5. Frecuencia de letra inicial.

	Loa	Acto I	Acto II	Final	Empeños
Primera frecuencia %	L	E	D	D	A
	12.91	10.73	10.28	11.77	10.45
Segunda frecuencia %	A	D	E	E	E
	10.45	8.75	9.85	9.77	10.25

Tabla 6. Frecuencia de palabras por segmento verbal %

Palabras	Loa	Acto I	Acto II	Final	Empeños
1-5	76.08	53.07	57.72	59.11	52.33
6-10	21.08	33.88	32.38	31.98	32.18
11-15	2.35	10.19	8.27	7.21	11.05
16-20	0.39	2.70	1.63	0.92	2.56
20+	0.00	0.15	0.00	0.13	0.60
Ratio %;	19.889	7.45	7.05	9.55	9.61
Frase mayor (palabras)	16	21	20	24	25

20 y 24 palabras. En *Empeños* hay preferencia por frases largas de 18, 19, 20, 21 y 25 palabras.

La totalidad de la comedia muestra mayor amplitud en los segmentos verbales; tiene comparativamente mayor predominancia en segmentos de 6 a 15 palabras. Si separamos la información relativa a segmentos unitarios tan usuales en castellano, comprobamos que en la *Loa* predominan los segmentos verbales de 2 palabras; mientras que en el *Acto I* sobresalen los de 5 palabras, y en el *Acto II* y en el *Final* los de 3 palabras. A su vez, en *Empeños* hay muchos fragmentos verbales de 4 y 5 palabras, similares al *Acto I* y no muy lejanos del

resto de la comedia. En consecuencia hay una marcada disparidad de los segmentos verbales entre la *Loa* y el resto de la comedia. El comportamiento de los segmentos verbales es similar entre *Empeños* y toda la comedia.

Al comparar los signos ortográficos se encuentra un mayor uso de comas en la *Loa* que en la comedia. El uso de punto y coma (;) para separar segmentos verbales tiene mayor frecuencia en la comedia que en la *Loa*. El ratio %; es 274% mayor para la *Loa* que para el *Acto I* y el *Acto II*, los cuales tienen un ratio similar a *Empeños*. El empleo de paréntesis es mayor en el final de la comedia. El uso de signos de puntuación en la

comedia es similar al de *Empeños*, con la consiguiente disparidad en el uso de signos de puntuación con la *Loa*.

### 5. Medida de homogeneidad (Prueba ji cuadrada)

La prueba ji cuadrada ( $\chi^2$ ) es de uso generalizado en el análisis textual con problemática autoral. Nos indica si las obras son suficientemente similares para probar la hipótesis de un mismo autor, ya que demuestra estadísticamente si hay una diferencia significativa entre dos o más grupos de datos. Los resultados son comparados con la tabla estadística de distribución de valores para  $\chi^2$ . Se llevaron a cabo pruebas estadísticas de homogeneidad con la Prueba ji cuadrada ( $\chi^2$ ) mediante el desarrollo de tablas de contingencia con muestras de 4 000 palabras para analizar la comedia, y de 976 palabras para establecer medidas comparables con la *Loa*. Las ciencias matemáticas han establecido el 5% como "nivel estadísticamente significativo", porcentaje que otorga una certeza de 95%. En consecuencia, un resultado que presenta un nivel de 1%, será considerado más homogéneo. Este estudio fue llevado a cabo en tres niveles:

A. Homogeneidad Total: *Loa*, *Comedia* y *Final*.

B. Homogeneidad del *Final* comparado con *Los empeños de una casa*, ésta última de sor Juana.

C. Homogeneidad de la *Comedia* en comparación con la *Loa* y *Elegir al enemigo*, estas últimas de Salazar.

D. Homogeneidad de la *Comedia* en comparación con la *Loa* y *Los empeños de una casa* (sor Juana).

### 5A. - Homogeneidad de la *Loa*, la *Comedia*, y el *Final*.

Se efectuó la prueba ji cuadrada para muestras de 976 palabras, que es la longitud total de la *Loa*, para hacer comparativas las muestras del *Acto I*, *Acto II*, *Acto III* y el *Final*. (Ver *Tabla 7*.)

Es muy significativa la heterogeneidad mostrada en los segmentos verbales entre la *Loa* y el resto de la *Comedia*, así como con el *Final*.

### 5B. - Homogeneidad de la *Comedia*, el *Final* y *Empeños*.

Se efectuaron pruebas de ji cuadrada para determinar el grado de homogeneidad de *La segunda Celestina* en comparación con *Los empeños de una casa*.

Tabla 7. Número de palabras por segmento verbal (wpvs/frecuencia) %

Palabras	Loa	Acto I	Acto II	Acto III	Final
1 - 3	194	69	85	125	67
4 - 6	54	56	59	54	50
7 +	7	25	20	13	28
$\chi^2$	32.73	13.06	4.61	3.59	16.67
G.D.	2	2	2	2	2

En primer término se compara la longitud de frase en el final adjudicado como sorjuanino y en la comedia de su pluma. Se utilizaron muestras de 4 000 palabras, según recomienda Alvar Ellegard.

58\*. - A continuación se analiza la extensión comparativa de la frase en el final adjudicado a sor Juana y en *Los empeños de una casa*, en muestras de 4 000 palabras.

Tabla 8. Extensión de frase (WPS/frecuencia)

Palabras	Final de Celestina	Empeños
1 - 10	167	52
11 - 20	69	43
21 - 30	27	18
31 - 40	7	12
41 - 50	6	7
51 - 60	5	7
61 +	8	16
<i>ji cuadrada</i> ( $\chi^2$ )	12.7955	24.1693
Grados de libertad	6	6

La homogeneidad en la longitud de las frases es muy significativa; la tabla de distribución  $\chi^2$  señala 95% para el *Final* y 99.99% para *Empeños*, con seis grados de libertad. Estadísticamente hay 20 probabilidades contra 1 para el *Final*, y 1 000 contra 1 para *Empeños*, de que pertenezcan a un mismo universo, el de la

forma sorjuanina de estructurar la frase.

58\*. Homogeneidad entre *La segunda Celestina* y *Empeños*. En una segunda prueba se presenta un estudio de homogeneidad de los fragmentos verbales en *La segunda Celestina* y en la comedia de sor Juana, en muestras de 4 000 palabras.

Tabla 9. Extensión de segmentos verbales (WPVS/Frequency).

Palabras	Acto I	Acto II	Final	Empeños
1 - 5	354	426	451	346
6 - 10	226	239	244	215
11 - 15	68	61	55	74
16 +	19	12	8	21
$\chi^2$	3.6473	1.9626	8.8724	7.9393
Grados de libertad	3	3	3	3

Los resultados señalan un alto grado de homogeneidad entre el *Final* y *Empeños*, ya que *ji cuadrada* es mayor de

7.82 para tres niveles de libertad, según se lee en la tabla estadística de distribución de  $\chi^2$  con un nivel de significancia

de 95%. Indudablemente en las 2 obras se percibe un mismo estilo en el uso de los fragmentos verbales. Hay una probabilidad entre veinte de que la homogeneidad de estos dos textos sea aleatoria. El *Acto I* se acerca al grado de homogeneidad del *Final* y de *Empeños*, aunque con sólo 70 por ciento de significación, lo cual es indicativo pero no concluyente. Esta medida de homogeneidad apoya la cita de Castorena y Ursúa, en *Fama y obras póstumas* (1700), tercer tomo de las obras completas de sor Juana: "Un poema que dejó sin acabar don Agustín de Salazar, y perfeccionó con graciosa propiedad la poetisa" (87). Este perfeccionamiento es comprobado por la heterogeneidad de la comedia y por la similitud relativa entre el *Acto I*, el *Final* y *Los empeños de una casa*.

5C. Homogeneidad de la *Comedia* con la *Loa* y *Elegir al enemigo*. Se efectuó la prueba *ji cuadrada* para fragmentos de 4 000 palabras del *Acto I*, *Acto II*, y el *Final*, en comparación con un fragmento de similar tamaño de *Elegir al enemigo*, una de las obras más características de Salazar. En virtud de que la *Loa* posee una cantidad mucho menor de palabras (976), no se incluye en esta prueba.

5C\*: Prueba  $\chi^2$  para la *Comedia* y *Elegir al enemigo*.

Se compara a continuación el grado de homogeneidad de la *Comedia* con una obra conocida de Salazar y Torres, *Elegir al enemigo*. (Ver *Tabla 10*.)

No existe homogeneidad suficiente en los fragmentos verbales para demostrar la significación del 95% en las tres muestras de 4 000 palabras de *La segunda Celestina* con *Elegir al enemigo* de Salazar. Hay tal diversidad que impide concluir una sola autoría.

5C\*. Prueba  $\chi^2$  para la *Loa* y *Elegir al enemigo*.

Se efectuó la prueba *ji cuadrada* para la *Loa* total (976 palabras) y un fragmento similar tomando *Elegir al enemigo* de Salazar. (Ver *Tabla 11*.)

Estos dos textos son obviamente de Salazar. Sin embargo, convino llevar a cabo esta prueba con el fin de evaluar la metodología estadística utilizada. La homogeneidad es muy significativa porque ambos valores para la longitud de frase son superiores a 5.99, que es el

Tabla 10. Extensión de segmentos verbales (wPVS/Frequency).

Palabras	Acto I	Acto II	Final	Elegir
1 - 5	354	426	451	508
6 - 10	226	239	244	239
11 - 15	68	61	55	56
16 +	19	12	8	5
$\chi^2$	16.334	0.272	1.701	9.345
G.D.	3	3	3	3

Tabla 11. Extensión de frase (wPS/Frequency)

Palabras	Loa	Salazar / Elegir
1 - 10	26	70
11 - 20	16	19
21 +	21	10
$\chi^2$	10.50	6.70
Grados de libertad	2	2

valor de  $\chi^2$  para 95%. Se concluye que ambas obras pertenecen a un mismo universo estadístico con una probabilidad casi de 50 a 1, lo que se interpreta como resultado de una autoría compartida. Es interesante notar que esta prueba dio resultados de significación similar

a los del análisis comparativo entre el *Final* adjudicado a sor Juana y *Los empeños de una casa*. (Ver prueba 58\*.)

SD: Extensión de Segmentos Verbales: *Loa*, *Comedia*, *Final*, en comparación con *Empeños*. Muestras de 976 palabras.

Tabla 12. Extensión de segmentos verbales (wPVS/Frequency)

Palabras	Loa	Acto I	Acto II	Acto III	Final	Empeños
1 - 5	194	69	83	125	67	66
6 - 10	54	56	59	54	50	54
11 +	6	25	20	13	28	26
$\chi^2$						
Grados de libertad	2	2	2	2	2	2

Los resultados son altamente significativos a pesar de que se utilizan menos de las 4 000 palabras recomendables, pues demuestran la homogeneidad relativa entre el *Final* y *Empeños*, así como la afinidad de estos dos textos con el *Acto I*. En forma contraria, la heterogeneidad de la *Loa* queda manifiesta al comportarse fuera de la distribución  $\chi^2$  para dos grados de libertad.

## RESULTADOS

*Hipótesis 1:* Sor Juana escribió las mil líneas finales de *La segunda Celestina*.

Comprobación: Las cinco medidas indican la semejanza estilística del *Final* de la comedia con *Los empeños de una casa* (de sor Juana). La homogeneidad fue medida con grados de significancia superiores al 95% (Prueba 58\* y 59\*, por lo que se concluye que las dos obras pertenecen a un mismo autor(a). Tanto la proporción de vocablos a palabras totales (Prueba 1), como la extensión de frase (Prueba 2) y la extensión de fragmentos verbales (Prueba 4), muestran comportamientos similares en la comedia sorjuana y en el *Final* de la obra estudiada. Las pruebas de homogeneidad

(Prueba 5) demuestran la autoría de sor Juana de las mil líneas finales de la comedia.

*Hipótesis 2:* Sor Juana perfeccionó la comedia en su totalidad, sin incluir la *Loa*.

Comprobación: Se encontró gran disparidad estilométrica entre la *Loa* y el resto de *La segunda Celestina*, por lo que se comprueba la diferente autoría. El Acto I muestra heterogeneidad con el Acto II y la primera mitad del Acto III, especialmente en el uso de frases de más de 60 palabras (Prueba 2), las cuales son características del *Final* y de *Los empeños de una casa*. También los fragmentos verbales tienen un comportamiento en el Acto I similar al mostrado por los fragmentos verbales del *Final* y los de *Los empeños de una casa* (Prueba 4). Se concluye que en la Comedia existe un grado de heterogeneidad que permite inferir en más de una autoría (Pruebas 5A, 5B\*, 58\* y 5C\*, marcadamente en el Acto I, y en menor grado en los actos II y III. Por el contrario la *Loa* presenta características similares a la obra *Elegir al enemigo*, de Salazar y Torres, por lo que se comprueba una misma autoría. Se concluye que dadas las pruebas de heterogeneidad, Salazar no escribió en su totalidad la Comedia, aunque sí escribió indudablemente la *Loa*. Los paralelismos mostrados por las pruebas estilométricas entre el *Final* y el Acto I con *Los empeños de una casa*, permiten adjudicar a sor Juana la coautoría de *La segunda Celestina*.

## CONCLUSIÓN FINAL

Los resultados de este estudio estilométrico de *La segunda Celestina* señalan varios parámetros, como la longitud de frase y la longitud de los segmentos verbales, que difieren de las de la *Loa* y de las de *Elegir al enemigo*, ambas de Agustín de Salazar. Por el contrario, la comedia estudiada presenta una gran homogeneidad estilística con el *Final* adjudicado a sor Juana y con su obra *Los empeños de una casa*.

La prueba documental y de hechos expuesta en este estudio señala la posibilidad de que sor Juana escribiera parte de la comedia en cuestión. La prueba ideológica - temática apunta a paralelismos sustanciales entre esta comedia y las dos de sor Juana, porque tienen el mismo manejo de estructura y progresión

dramática, y por fundamentar la acción dramática en las protagonistas (personajes actantes) y no en los personajes masculinos. La prueba lingüística y estilística quedó demostrada en este estu-

dio estilométrico, al señalarse múltiples paralelismos entre *La segunda Celestina* y *Los empeños de una casa*. Las últimas mil líneas de la comedia son inquestionablemente de sor Juana, quien

también "perfeccionó" otras partes de la comedia, especialmente el Acto I. Lo Que Queda Demostrado.

Louisville, Kentucky, febrero de 1991

BUZÓN DE FANTASMAS

## CARTA DE ROMAIN ROLLAND A MÁXIMO GORKI

*La correspondencia de Romain Rolland con Máximo Gorki se publica en estos días en Moscú en una edición facsimilar. Quizá no sea inútil recordar que el autor afortunado de Jean Christophe, amigo de Gandhi como de Gorki,*

*fue también una figura moral del pacifismo en la guerra del 14. La siguiente carta, una intercesión en defensa de Victor Serge, lo retrata vívidamente. Publicamos este documento gracias a la gentileza del Instituto Mundial de*

*Literatura Máximo Gorki. Anunciamos con ella la conmemoración del centenario del nacimiento de Victor Serge, que se celebrará el año próximo en Bruselas.*

Valmont - sur Territer  
20 de marzo de 1933

Mi querido amigo:

Le escribo desde una clínica cercana a Montreux, donde se me obliga a mantenerme en reposo. Pero en la práctica no es posible que hombres como nosotros descansen en los tiempos que corren.

Quería agradecerle con todo afecto por lo que usted ha hecho por Macha, y charlar tranquilamente con usted. Pero hoy debo una vez más recurrir a usted, con una petición.

En París hay cierta agitación alrededor del nombre de Victor Serge. Tiene amigos muy fogosos entre intelectuales de renombre, como Marcel Martinet, Léon Werth, Vildrac, que querrían lograr su salida de la URSS (pagando los gastos requeridos). Ahora bien, me entero por uno de ellos, esta mañana, que Serge acaba de ser arrestado, y me conjuran a que intervenga en su favor.

Sinceramente, debo decirle que no conozco a Serge personalmente, más que como escritor (y su gran talento está fuera de duda). Pero la amistad que supo inspirar en hombres a los que aprecio habla por él. Y es necesario tomar en cuenta la emoción que su arresto ha provocado en ellos. ¿Podría pedirle que informara de ello en Moscú y que, al informarse de las causas de su arresto, intercediera por él si usted lo juzga posible?

Macha me leyó su enérgico artículo sobre Hitler. También usted habrá leído unas cuantas líneas mías reproducidas en Pravda. Nada sería excesivamente

violento como para dominar a estos frenéticos, que hacen que Alemania y Occidente recaigan, volviendo atrás cuatro siglos, a los tiempos abyectos del San Bartolomé.

Excúseme usted estas palabras precipitadas de un enfermo extenuado. Espero arrancar a las circunstancias algunos días de reposo para volver a escribirle, con la cabeza más asentada.

Crea usted en mi fiel afecto.

Romain Rolland

P.S. Sigo recibiendo de Francia cartas de amigos y de no amigos que me ruegan encarecidamente que intervenga por Victor Serge. Les contesto que me he dirigido a usted y que sólo actuaré por su intermedio. A mi parecer, los amigos de Serge en el extranjero le causan más daño que beneficio con la violencia de sus reclamaciones. Pero no hay duda de que la agitación creada alrededor de su arres-

to es viva y se propaga en los medios que, por lo demás, muestran su simpatía por la URSS. Es de interés para la Unión Soviética que la instrucción del proceso de Serge no se prolongue más, y que, una de dos, o bien que se le libere con prontitud, si se reconoce su inocencia, o que la opinión pública sea claramente puesta al corriente de los hechos que se le reprochen. Intelectualmente, Serge es una personalidad demasiado importante para que pueda dejarse en el silencio. Lo mejor sería que la URSS pudiera atraerse su fuerza y el fulgor de su espíritu revolucionario, ocupándolo en una actividad a su medida. Pero ¿es esto posible tratándose de un antiguo libertario? Nada es imposible, cuando se trata de una inteligencia como la suya, que la experiencia directa de la Revolución rusa hizo madurar. De todos modos, habría que intentarlo.

Traducción de Martí Soler



Room in New York. Óleo, 1932.

JAIME GARCÍA TERRÉS

## PROBLEMAS Y PODREDUMBRE

Hubo un presidente de México que tenía como máxima la que sigue: "No hagan caso de los nuevos problemas; déjenlos pudrirse solos". Por supuesto, los problemas no se pudren ni menos se resuelven solos, aunque sí se agravan hasta volverse insolubles, hasta alcanzar el "point of no return".

## TRÁNSITO

Pero hay otra manera de no resolver los problemas, o de solucionarlos al revés. Por ejemplo los líos, vericuetos y laberintos de tránsito urbano. Desde hace muchos años, no es que se desconozcan, no, sino que se les aplican remedios a menudo peores que la enfermedad.

## CASO CONCRETO

Pongamos un caso concreto. Camino de mi casa a la Biblioteca de México, solía yo tomar por el Paseo de la Reforma, como lo sigo haciendo hasta hoy. Pero en un principio daba vuelta en la calle de Toledo y luego a la de Tokio, a fin de evitarme el embotellamiento de Reforma - Sevilla. No había, por lo regular, mayores problemas. Ah, pero un atajo tan fácil e inocente tuvo que ser advertido por los inspectores de tránsito, a quienes imagino celosos arquitectos de embudos y otras complicaciones. Y un día, la pequeña calle de Tokio, sin previo aviso ni justificación, cambió de sentido. Los inspectores debieron de respirar satisfechos: el atajo estaba cancelado, y no había alternativa a los embotellamientos que algunos irresponsables como yo trataban de evitar. ¿Qué se ganó? lo ignoro, honestamente. Tal vez haya habido algún germen de razón; si fue así, nunca se explicó, ni se ha explicado, ni se explicará...

## PEQUEÑECES

Bueno, dirán ustedes, ¿y a qué viene traer a colación semejantes pequeñeces, cuando el mundo se enfrenta, día con

día, a tantas crisis, catástrofes, miserias y peligros? Lo único que puedo responder es que hablar de cosas importantes no trae más que desgracias. Además de que ello equivale a predicar en el desierto; y por añadidura, extemporáneamente, visto el largo tiempo que media entre la escritura de la columna y su publicación. En cambio, si una reflexión menuda se pierde en el silencio y el vacío, en resumidas cuentas el desperdicio de tinta no es excesivo, el columnista ha cumplido su tarea, y en el peor de los extremos, nadie sufre perjuicios de consideración.

## FATALISMO

El colmo del fatalismo se lo oí formular hace algunas semanas a un desmemoriado: "El único nombre propio que a estas alturas no se me olvida es el de Alzheimer".

## QUEZADA, UNA VEZ MÁS

Muchos años atrás, cuando ambos colaboraban en el *Excelsior* de las mejores épocas, Abel Quezada publicó una caricatura de José Alvarado en la que benévola señalaba que Pepe escribía en su columna —como uno de sus temas invariables— "sobre alguien que se murió". No sé si es cosa de la edad o de la nostalgia que con ella crece, pero a todos nos va asaltando en su oportunidad semejante obsesión. Y ahora que Abel nos ha dejado, ¿cómo negarse a evocar, encomiándolo póstumo, la figura del amigo, del artista, del a menudo explícito pero en ocasiones implícito crítico social? No quisiera repetir frases ya dichas: he ponderado la obra de Abel, desde sus lejanos principios hasta apenas ayer; le he reiterado elogios en la televisión, en museos y bibliotecas, en instituciones nacionales y en ciudades europeas. No obstante, debo insistir en torno a su más obvia y valiosa característica: la experta gracia en el trazo firme de su mano, sobre el cartón o el caballete: la imperceptible sorna en los ojos, al atisbar la vida cotidiana que lo rodeaba y marcaba dondequiera. Murió

—y casi no es metáfora, sino testimonio literal— con los pinceles entre los dedos. Al menos así lo vi la última vez que lo visité, pocos días antes del desenlace, en su memorable casa de Cuernavaca, en aquel paisaje familiar que presidía el tren de sus amigos, ahí retratados cuando no presentes en la estancia. Porque ésa fue asimismo una de sus virtudes personales más notorias: la amistad leal y constante. Me lo decía el presidente Salinas el día en que tan alto funcionario inauguró el mural de Pemex: "Nunca imaginé que Abel tuviera tantos amigos". Sí, le respondí, los tuvo, por cientos, de toda clase y en todas las regiones del planeta. Y estos que se ven aquí son apenas un simbólico muestreo. Tardará mucho tiempo nuestro país en reconstituir tal monumento a la sonrisa y al humor; tal suma de implacable, bien afectuoso, costumbrismo.

## REVISTAS

Desde que en los cuarenta Carlos Chávez me encomendó la coordinación (que para todos los efectos prácticos equivalía a la dirección) de *México en el Arte*, me ha cabido el honor de cofundar o reinaugurar varias otras revistas, siempre con la colaboración de los demás: asumí en 1953 el mando de la *Revista de la Universidad de México*, en donde permanecí 13 años; lateralmente, participé en la fundación y dirección de *El Espectador*, y durante un corto tiempo codirigí con Fernando Benítez y Vicente Rojo *México en la Cultura*. Luego, Antonio Carrillo Flores me puso a reinventar *La Gaceta* del FCE, en donde los primeros años no tuve más ayuda que la de David Huerta. En todas esas partes recuerdo números monográficos memorables.

## BIBLIOTECA DE MÉXICO

Ahora, el CNCA me ha apoyado en la creación de una nueva revista: *Biblioteca de México*. Me auxilian, en la coordinación editorial, Jaime Moreno Villarreal y Juan Villoro; y en el consejo de Redac-

ción, por orden alfabético, Fernando Álvarez del Castillo, Gerardo Deniz, Julio Hubard, Manuel Porras, Bernardo Ruiz y Rafael Vargas. Subrayo aquí los servicios de Julio Hubard, que ya fueron inestimables durante nuestra época conjunta de *La Gaceta*. El diseño gráfico es de Germán Montalvo.

**DEL 0 AL 2**

De *Biblioteca de México* han aparecido los números 0 y 1, y cuando esto se lea estará ya en prensa el número 2, y terminada la planeación del 3. Espero que a mis habituales lectores, pero no sólo a ellos, les agrade e interese la nueva aventura, que significa un nuevo esfuerzo y un renovado trabajo en común.

**INTELECTUALES**

*L'Événement du Jeudi* ha organizado, para su número 330, un excelente dossier sobre "los intelectuales franceses, desde el *affaire* Dreyfus hasta la guerra del Golfo". Contiene interesantes ensayos ("una historia de los intelectuales franceses", por Jérôme Garcin), una dis-

cutible entrevista con Bernard - Henri Levy, encuestas, reportajes, chismes...

**FICHERO**

Sobre todo, el *E du J* presenta un compacto fichero con 50 perfiles de otras tantas figuras intelectuales que han marcado, para bien o para mal, nuestra época: Sartre, Camus, Alain, Althusser, Malraux, Lévi - Strauss, Aragon, Kojève, Barrès, Maurras, Nizan, Bataille, Canguilhem, Barbusse, Mauriac, Benda, Blanchot, Brasillach, Crevel, Debray, Drieu, Céline, Fanon, Bernanos, R. Aron, Denis de Rougemont, Hyppolite, B. Lazare, Breton, R. Rolland, Gide, Groethuysen, Guénon, Genet, Foucault, Zola, Mounier, Péguy, Merleau Ponty, Paulhan...

**DE TODO**

Como se ve, hay de todo. Lo mismo comparecen reaccionarios, que liberales, apolíticos, rojos, pro terroristas, católicos de mil matices. Lo mismo hay viejíssimas reliquias que recién desaparecidos y aun uno que otro vivo. Ilustres o casi desconocidos. Etc. Tutifrutí, en suma.

**VARIEDAD EN LÍNEAS**

También se registran diferencias, a menudo caprichosas, en la extensión de los párrafos correspondientes. Junto a las 26 líneas dedicadas a Emile - Auguste Chartier, dit Alain, se consagran algo más de 15 renglones al pobre de Althusser. Y sólo dos líneas y media a Claude Lévi - Strauss. A saber: "Nacido en 1908. Dio la espalda al socialismo después de haber escrito *Tristes trópicos*, la obra contemporánea más indiferente a la idea de Dios".

**REMATES**

La ficha de Jean Paul - Sartre remata con su adhesión al terrorismo maoísta. La de Althusser concluye con una pregunta bastante atinada: "¿Quién lee todavía a Althusser?" La de Malraux culmina: "Predicador de lo irracional, tenía el don inimitable de transformar la historia en epopeya y hasta en mentira". (Este don se le escapó sin duda a los publicistas del brandy Don Pedro).

**DISPARATARIO**

JAVIER ARANDA LUNA

**MERLÍN FUE SOCIÓLOGO**

Las ciencias sociales "no plantean la imposibilidad de entender al hombre sin historia pasada y futura", sin experiencia y sin ideales" (Pablo González Casanova al recibir el grado *Honoris Causa* de la Universidad de Guadalajara, *Excelsior*, 14 - III - 91).

**EL VERSÍCULO PERDIDO DEL LIBRO DE LAS REVELACIONES**

Esas escenas de los prisioneros iraquíes besando las manos de sus captores que les aventaban dulces, me revolviéron el estómago. Sentí la humillación de todos los hombres en toda la historia. Vi a Isaías leyendo la mano en Time Square, a Moisés como corredor de bienes raíces en San Antonio, a Omar Khayyam de mesero en un videobar, a Cri Cri pateado

por el Pato Donald. (Edmundo González Llaca, *Excelsior*, 14 - III - 91).

**NI CUANDO OCURREN CREO EN LOS MILAGROS**

[El cierre de la Refinería de Azcapotzalco] No lo creo, sólo que haya sido una acción simbólica, ya que en cuestión de procesos, de economía y de tecnología es imposible parar esa planta (Ricardo Torres, *El Nacional*, 19 - III - 91).

**LA FÁBULA DEL SARDINERO**

Pero un buen día llegó a la esquina de enfrente *Aurrerá*. El *Sardinero* se aprestó a librar la competencia. Se agrandó, se modernizó y cambió su rostro de acuerdo a las circunstancias, y más o menos la libró. Pero luego, a la contraesquina y a cien metros de distancia llegó

*Gigante*; El *Sardinero* ya no aguantó y acabó llorando a mares donde no lo viera yo Sólo que *Aurrerá* sí lo vió y se lo merendó (Enrique Velasco Ugalde en su columna sobre radio y televisión, *La Jornada*, 2 - IV - 91).

**PARA APROBAR CON MB EL EXAMEN DE ÉTICA**

Moral es lo que es bueno y amoral lo que no tiene moral (Ana Rosa Payán, alcaldesa de Mérida, *La Jornada*, 20 - III - 91).

**¡QUÉ VERGÜENZA PARA CUAUHTÉMOC!**

Actualmente abundan los danzantes, los limosneros que usando el traje de nuestros antepasados, se dedican a bailar para solicitar limosna. ¡Qué vergüenza para Cuauhtémoc!

[...] no me gusta ser amplia en mis exposiciones, porque sé que la gente no las lee. Sólo me concreto a decir lo siguiente:

1. Que se prohíba el uso de nuestros trajes típicos, cuando en ello implique el choteo.

2. Que en los concursos de las señoras equis, se obligue a que luzcan el traje auténtico, aunque se sacrifique con ello su lucimiento físico.

3. Que no se permita que los danzantes hagan un *modus vivendi* con los atuendos de nuestros antepasados (Abigail C. de Maldonado, *Excelsior*, 2-V-91).

#### EL REINO Y LA ESPECIE

- Menciona usted que hay un totalitarismo intelectual en México. ¿en qué consiste?

- No, no es que diga que hay totalitarismo sino una especie de totalitarismo intelectual (Homero Aridjis en entrevista de Fermín Ramírez, *Unomásuno*, 2-IV-91).

#### EL LUCHADOR POR LAS CAUSAS PERDIDAS

La literatura mexicana del XIX responde a unos criterios de mediocridad imperantes en toda América Latina. ¡Es una literatura mediocre! La literatura mexicana del siglo XX, salvo la realizada por algunas figuras es mediocre [...] El XX es mucho más estúpido que el XIX (Fernando Tola de Habich, investigador de literatura mexicana del XIX y editor de la del XX, *Sábado*, 30-III-91)

#### AAA. ¡ATENCIÓN PERIODISTAS!

Los participantes deberán enviar un *trabajo periodístico o literario\* inédito, sin límites de extensión, que esté ubicado dentro del género de poesía (Convocatoria al concurso de poesía de El Nacional, 31-III-91).*

#### ENTOMOFILIA

Con una documentadísima información, José Agustín aborda el tema de la vida en México de 1940 a 1970 y traza una curva que en mi entender es la de la involución de la clase dominante mexicana [...] Ese proceso involutivo abordado con el espectroscópico ojo de mosca del artista y, al mismo tiempo con la ironía

ácida de una avispa silvestre. (Jorge Carrión, *Excelsior*, 15-IV-91).

#### PARA SOLICITUDES DIRIGIRSE A...

Monsiváis es un fenómeno cultural que sólo puede darse en México. Cuenta con un grupo muy poderoso alrededor suyo, que controla revistas, periódicos y medios editoriales (Fernando Tola de Habich, *Sábado*, 30-III-91).

#### NUEVAS FUENTES PARA LA HISTORIA

Voy a decir una muy frase atrevida: yo sólo creo en el México "que no veo". Creo en un México que mis sentidos aún no perciben; que según mis sentidos no existe; pero ¡sí yo sé que existe! (Carlo Coccioli, *Siempre!*, IV-91).

#### DEL NUEVO DECLAMADOR SIN MAESTRO

Existen ¡claro! infinidad de libros, catálogos, revistas y demás pre-textos que compiten de mil maneras para lograr tu atención; pero, lo sabemos, las más de las veces, no resulta.

Por ello es que, cuando llegamos a tus manos, temblaban nuestras hojas, sudábamos tinta y acabábamos de todos los colores, nada más para decirte que ve-

niamos a importunarte... por gratitud (Editorial, *De Polanco para Polanco*, marzo - mayo 1991).

#### VIDA MONACAL EN ACAPULCO

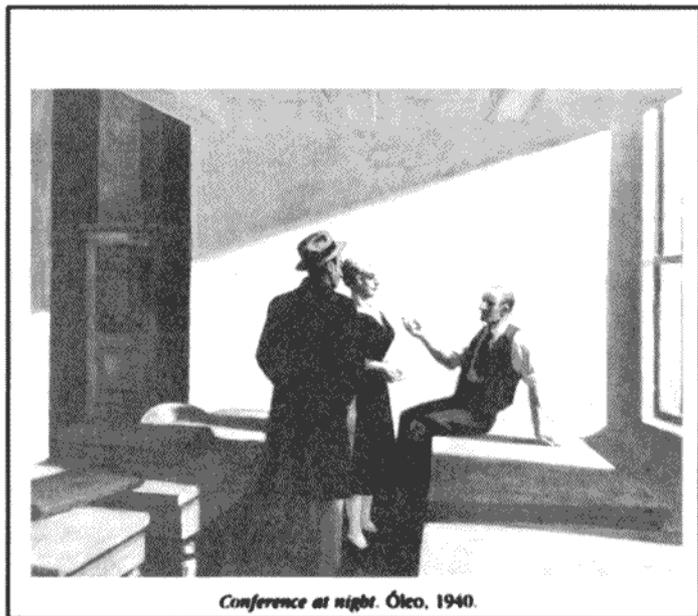
[La semana santa...] Son días de reflexión, de análisis. En este periodo me gusta ir al mar porque esto me trae como consecuencia una meditación profunda (Cantante y actor Héctor Rubio, *Siempre!*, IV-91)

#### CON LA FRENTE EN ALTO

En México existe un control casi soviético de la cultura. Los autores reciben castigos o recompensas según su relación con la política [...] Premios literarios y editoriales son manipulados por el Estado que acepta y promociona sólo a sus cortesanos (Exfuncionario, exbecario y expremiado Homero Aridjis, *La Jornada*, 15-III-91).

#### SHAKESPEARE, EL LEÑADOR

Estamos hechos de la misma *madera* que nuestros sueños (Palabras atribuidas a Shakespeare por Alejandro González Acosta. Shakespeare dice en realidad: "We are such stuff as dreams are made on". *Sábado* 6-IV-91)



Conference at night. Óleo, 1940.

## EL ROPERO DE DIOS

GUILLERMO SHERIDAN

EL OTRO DÍA, LEYENDO ALGO DE MAX JACOB, evoqué mis tribulaciones teológicas. Mis relaciones con Dios no han sido muy cómodas e ignoro si las que Él ha tenido conmigo le merezcan otra opinión. En no saberlo radica, precisamente, parte de mi incomodidad. Ésta comenzó el día en que el profesor Bladimier explicó la omnisciencia de Dios:

—Dios sabe todo y ve todo: lo que pasó, lo que está pasando, lo que va a pasar y, además, por qué pasó, está pasando o pasará.

Obsesionado con esa hipótesis, yo solía traerla a cuento en las circunstancias más fortuitas. Si era de mañana y mi mamá me peinaba con la goma verde, yo pensaba: "En este preciso momento, Dios sabe que me están peinando con la goma verde." Lo cual era una manera de demostrarle a Dios que yo también sabía lo que Él estaba haciendo: "En este preciso momento, Dios sabe que yo estoy pensando en que Él está pensando que yo estoy pensando en lo que él piensa."

Me atareaba tanto en estas lucubraciones que comencé a exteriorizarlas y a merecer especial atención de maestros y familiares que no tardaron en convenirse de que yo era un elegido. Mi fervor, sin embargo, estaba señalado por un cierto desaliño en la fe, una recóndita incredulidad que me dictaba conductas teológicas que yo sabía inadecuadas. Iba por la calle, tan consciente de Dios como Él de mí, y de pronto pegaba un enérgico salto hacia atrás. Convencido de que mi salto había sido perfectamente inesperado, me ufanaba de haber cogido por sorpresa a Dios. La otra sorpresa era mi mamá, que me daba un sopapo. Después me resignaba a la idea de que mi salto ya había sido previsto desde el origen de los tiempos y de que en algún tomo del Divino Designio estaría escrito con letra gótica:

"7 de julio de 1956, 8.25 a. m.: Bilito Sheridan dará un inesperado salto hacia atrás con la ingenua pretensión de cogernos por sorpresa."

Más que por darme cuenta de que mi salto, lejos de haber mellado el plan de cosmos, había servido para confirmarlo, lo que me irritaba era que Dios también me dijera Bilito.

El problema de la omnisciencia divina dejó de preocuparme cuando, con motivo de mi primera comunión, encontré otro problema teológico aún más grave. Sonaba el órgano, cantaban los coros, sahumaba el incienso, el padre sermonaba sobre la seriedad de lo que estaba a punto de suceder, y yo, que me suponía listo para el celestial banquete, me distraía con un fresco que en la cúpula de la iglesia mostraba a Dios en toda su majestad, presidiendo, en compañía del Espíritu Santo, de Jesús y de la Virgen María, su corte de santos, ángeles, nubes y relámpagos. La imagen de Dios en el fresco me llevó a hacerme una serie de preguntas de tal manera urgentes que me hicieron olvidar el grave motivo por el que estaba yo ahí: ¿De dónde saca Dios su ropa? ¿Tendrá un ropero en su recámara? Y si tiene un ropero ¿la ropa está doblada o colgada con ganchos? ¿Y tendrá un perchero en el que cuelga sus triángulos y sus aureolas? Y este preciso día ¿por qué escogió un traje rojo con azul y no uno, por ejemplo, verde con blanco? O acaso ¿alguien eligió por Él? ¿San Miguel Arcángel, o quién? Y luego de esa ceremonia ¿Dios dijo "ya estuvo" y se fueron todos a tomar chocolate?

¿Se suponía que ese era el momento más importante de mi vida y yo no podía dejar de pensar en la ropa de Dios, hecho que, a pesar de mi limitada experiencia, presentaría trivial! ¿No sería que las obras de Satanás contemplaban distraer a los niñitos que estaban haciendo su primera comunión?

La angustia de recordar todo eso por culpa de Max Jacob también ha sido atenuada por él. A diferencia suya, a mí jamás se me apareció Dios. ¿Cómo se le iba a aparecer a alguien a quien sólo le preocupaba si tenía ropero, o prefería el closet? Y con todo, Jacob resulta ser tan banal como yo. Cuenta que una vez que se le apareció Jesús se fijó muy bien en cómo se peinaba y luego fue corriendo a casa de Coco Chanel para describirle el peinado y que lo pusiera de moda. Y luego cuenta que un día se le apareció la Virgen María solamente para decirle:

—¡Mi pobre Max, que feo eres!  
A pesar de lo cual, Jacob convirtió al cristianismo a Pierre Reverdy.

Para terminar, expongo un último problema de teología: en el cielo pasean San Agustín y San Anselmo, discutiendo, digamos, la *causa de razón suficiente*. De pronto, ven venir a San Felipe de Jesús y a San Martín de Porres. ¿San Agustín le dice a San Anselmo: "Mira, ahí vienen los sudacas esos", o simplemente se saludan y ya?



People in the sun. Óleo, 1960