

revista de la

universidad de méxico

miscelánea de luis cardoza y aragón



■ creación: carlos oquendo de amat, augusto monterroso, witold gombrowicz, armando santa ana, josé luis ontiveros, juan manuel asai
■ cine: straub, godard, truffaut ■ crítica: sobre shakespeare, gómez de la serna, bauchau, octavio paz y ricardo castillo

Sumario Volumen XXXI, número 7, marzo de 1977

Luis Cardoza y Aragón
¿Qué es ser guatemalteco? 1
Ideas, frases y aforismos, 6



Augusto Monterroso
El maestro, 11
Carlos Oquendo de Amat
5 metros de poemas (1925), 12
Pascal Bonitzer
Straub y Godard: los dos polos del cine moderno, 17
Antonio Saborit
Truffaut: las viejas aguas de la nueva ola, 23

Witold Gombrowicz
Diario Argentino [2]

Francisco Catañeda
Gómez de la Serna: "Hay que decir todas las frases, hay que fantasear todas las fantasías", 25

Adolfo Castañón
Bauchau: ¿Cómo armar a un hombre? ¿Qué es un arma?, 27
José Luis Ontiveros
Tres personajes, 31
Armando Santa Ana
Trabajo perdido, 35

.....

Clásicos de la crítica / Crítica de los clásicos

Samuel Taylor Coleridge
Shakespeare y la aptitud poética, 39



.....

Libros

Roberto Diego Ortega
Paz: criaturas anfibias, las palabras, 43
Manuel Fernández Perera
Castillo: la poesía es una piedra considerable, 43
Julio Frenk
René Dubos: hacia una nueva medicina, 44

Portada: Dibujo de Daniel Kent

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General Académico: Dr. Fernando Pérez Correa

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural

Consejo de Redacción:

Luis Miguel Aguilar, José Joaquín Blanco, Hugo Gutiérrez Vega y Carlos Monsiváis

Jefe de Redacción: José Joaquín Blanco / Asistente: Rafael Vargas

Editores: Armida de la Vara y Joana Gutiérrez / Dirección Artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año
Precio del ejemplar: \$ 10.00
Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello
Patrocinadores:
Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados [ICA]
Nacional Financiera, S. A.
Instituto Mexicano del Seguro Social
INFONAVIT

¿Que es ser guatemalteco?

Pienso en el devenir siquiera medio siglo adelante. Los quichés, cakchiqueles y kekchís ¿se replegarán a un mundo sobrepasado? ¿Por qué no abrirían sus culturas a un mundo nuevo y propio? Propendo a suponer que para su supervivencia no es demasiado tarde, no obstante la devastación de medio milenio. El socialismo está llegando. Aunque no desde dentro, no en sus huesos, vívidamente su agonía he sentido. He aspirado a restituirlo a sí mismo. Ignoro sus lenguas. Si las conociera, en el español me hubiese refugiado. Comprendo y me entusiasma la tarea de indoctrinación verbal en lenguas indígenas. La lengua es el Ser allende la primaria noción de patria.

El exiliado nunca pierde su tierra. La lleva consigo, más que en la memoria en la imaginación. La imaginada es íntima y sutil, por real y por imaginada. Nunca concluimos de recorrerla; nunca nos fatigamos de crearla. Como en el amor, es más su imagen que la tierra misma en sí. Y la imagen irrumpe, se

nutre, se erige con lo que nadie puede suprimirnos: mitos, actos, sueños, conducta, palabras.

El exilio es la divergencia entre la imagen y la realidad. Entonces, esa silenciosa confrontación pertinaz es lo esencial: y no hay exilio, puesto que vivimos una metáfora. Guatemala, soy tu Pígalión.

En todas partes hay muchachas, cielo y mar, amigos y una copa de alcohol.

A veces, por desesperación, desearíamos que el exilio fuese verdadero, y no la fábula que así solemos llamar. Y, sin embargo, cuando volví a Guatemala todo me expulsaba minuciosamente.

Me doy cuenta de cómo los nacionalismos han originado tantos crímenes, tantas limitaciones, tantos nulos anhelos.

Aun nacionalismos de país dominado. Hay otras cosas en este punto. Tú nada comprendes, chauvinista. La liberación cultural es imposible sin revolución. La revolución es la verdadera cultura de nuestros días.

Los problemas del arte no cabe definirlos sólo dentro de lindes nacionales. La noción de patria, esa abstracción, es aberrante si no la concebimos revolucionariamente.

Pero no es quimera la niñez ni toda la cuerda que nos da, que nos conduce hasta el confín de nuestros días. Patria es no tenerla. El Hombre. ¡Indefectible, mía, dulce y nocturna! Vivo con más sentido de libertad que de patria. Por ello, tanto más siento a mi tierra cuanto más privada de libertad. Es decir, la he sufrido, la he servido, la he sentido toda mi vida. Anoto arrebatos con sentimiento no sentimental y sin sentimentalismo.

El problema es verse desde fuera. Como si de otro se tratase. Salirse. Ni siquiera es asequible cuando medio siglo más tarde soportamos leer páginas nuestras sin reconocernos. No las releemos. ¿Era yo aquel insensato? Una duda defensiva apenas. Así como el cuerpo ha mudado íntegramente sus células varias veces y se ha renovado íntegramente sin dejar de ser el mismo, lo propio ocurre con el cuerpo verbal que identifica la conciencia de sí. Para deshabitarme tengo que dejar de ser. Hablo de ti para sospecharme y vislumbrarme de algún modo. Pero sólo puedo balbucir de ti, entreverte a través de él. Con perfección confusa objetivo mi confusión. Mi tormento es placer inconfesable de

Fotografía
de Daniel David





indefensa religiosidad contagiosa. La poesía es llama que no consume la sustancia que la anima.

¿Qué es ser guatemalteco?

Si se hurta a la universalidad, el nacionalismo es idiotez creada por idiotas para otros idiotas. Burguesa es su raíz, cortina de humo para fechorías. Se agita el pabellón y se hacen matar borregamente multitudes proletarias.

Estos holocaustos de millones se redimen si son coyuntura para que un Lenin transfigure nuestra "civilización" transnacional y "cristiana" de Hiroshimas y de hornos crematorios.

Obligación de liberarse de las coerciones políticas, familiares, culturales, religiosas y nacionalistas sin "ideas exóticas". Todo maniqueísmo es simplificación intolerable. Llamado a la libertad.

Ser la oveja más negra entre las más negras ovejas. Así, detestado por los albos compatriotas de cal muerta se comete el delito de lesa patria de estar vivos.

Enjambre de sueños. Nunca lágrimas saurías. Acto de fe y auto de fe. Sacudirse el peso de la noche. Como el perrito el cieno del pantano.

¿Quién al volver al país doliente no había dejado toda esperanza?

Urgencia de rebatir necias fidelidades. Dilatar la visión es más exaltante que inhumarse en un mundo excedido.

Guatemala, invicta anécdota derrotada.

Viene a mi encuentro el yo que fui. Y soy como solía. Si para los demás no se es, nada se es.

Abominar de nosotros por no crear aún conciencia de la proceridad del pueblo y de la perversión. Así ocurre en Guatemala y otras grandes potencias.

El cristiano país sin cristianismo yace bajo distendida sotana en vez de cielo. Hay que perforarla un millón de veces para alegrarse siquiera con estrellas mentirosas.

Feroz ternura, con reposado ímpetu vivir la para que el sol negro del día negro y de la noche negra no sea irrefragable.

Ser compatriota de Shakespeare, del Volcán de Agua, de Martí, de Otto René Castillo, de San Juan de la Cruz, de Huracán, corazón del cielo.

Morar en una pústula que sea rosa de dinamita al despetalar su podredumbre.

— Injusticia y hambre ¡qué violenta, qué violenta violencia!

Nubes irresponsables vulneran el azul. Llevo mi copa de azul único y seco. Me perturbo como imbécil que conoce mal la risa. Atónito contemplo el cielo inusitado. Vida irrefutable vivo.

Ser guatemalteco es bermellón, torre, privilegio, azahar, tigre, asombro, aristocracia, catástrofe plebeya por el aborto al anular la inercia.

La Momia ha muerto. Ha resucitado la Vida. Inmortal pericia del polvo. Las enredaderas escalofrían las ruinas. Bengala de luces plurales, tu lirio. Ya no hay vacío.

Por incicatrizables, quemadura y beso definitivos son júbilos celestes. ¡Aleluya!

Cómo los volcanes rápidamente se empujan sin desmayo para desprenderse de la planicie. . .

Ser guatemalteco es enviar al infierno el Libro de Job y evocar a Saint Just sin olvidar a las bañistas de Mack Sennett.

Es admirar cómo el Crucificado se mea en el templo de mercaderes sobre sus propias imágenes, los escapularios, los entorchados de los ejércitos transnacionales. Mercaderes del templo rompen filas bajo su látigo.

La mi Guatemala mía y la vuestra son doncellas mellizas de padre y vocaciones diferentes.

La injusticia engendra la violencia.

Complejo telúrico de Edipo desmadrado sin madre. ¡Puro Adán!

Tener conciencia de hasta qué punto se debe ser por serlo sencilla y demencialmente tanto.

. . . Es saber sonreír.

Tuércelo el cuello al quetzal de engañoso plumaje y condiméntalo con imprecaciones de Isaías y algún humor alquímico.

Como incrédulo tal vez fui amenazado de la lepra de ser fanático o alguna otra mierda fría. No puse a Marx las barbas de vuestro Padre Eterno.

— Se fundó el equilibrio sin eclecticismo. La poesía desplegó velas hacia la certidumbre.

Vi al monje pavoneando su alma funestamente impoluta en el convento. Omitía que es más difícil arrastrarla por el mundo sin su mecánica fe ciega. Omitía su soberbia porque ésta nunca está iluminada por la gracia. Cuando niño, expuesto a inficionarme, quizá

me salvé votivamente consagrándome a la inutilidad de poesía imprescindible.

Un esqueleto de joven madre india, un metro treinta, a la piltrafa del pechito árido allega los huesos del niño delirando de fiebre, azul de hambre y de muerte, que de vez en vez, desvaneciéndose de agonía, imagina sorber crudelísima burbuja de aire guatemalteco.

Utopía, la realidad.
Soñé que fui antigüeño.
En donde puedo ser libre es mi patria.
En donde puedo crearme.
En donde puedo resucitar cada día sin horror.

En donde puedo soñar.
En donde siento que no soy exiliado.

En donde soy compatriota de Virgilio, de Alonso Quijano, de Stravinsky, de Omar Khayam, de Cristo y de Lenin, de Goya, de Goethe, de Quetzalcoatl.

Fotografía
de Mauro Calanchina



En donde no existe el pus hediondo de Caín.

Ser guatemalteco es ser la mala conciencia de su pueblo.

Tener morada en Sirio.

Acaso haber nacido en Guatemala.

Amar al indio que ya colgó el encomendero.

Es que nos crean soberbios por tener la humildad de estar con el oprimido y explotado.

Es exutorio que permite injuriarla sin desesperación, escrupulosa, enamoradamente, con impávida suavidad.

Para quien vive fuera, más que la geografía umbilical el atlas de la inteligencia y de la sensibilidad le fascina. Y no hay extranjero ni guatemalteco, nulas nociones obsoletas.

Que mis límites fuesen planetarios en mi niñez lo decidí.

Necesito burlarme de mí, autoinjuriarme cuando intento hablar en serio.

Humanidad sin fronteras y sin clases sociales. Sin patriotismo y sin explotación.

La injusticia engendra la violencia.

Su realidad es lo mío imaginario; ni lo imaginario ni lo real del selenita es mío. Entre ellos tampoco me conocen. Imaginan que soy su compatriota porque nacieron en Guatemala.

Qué nostalgia cuando allí vivía.

Palabras en pubertad sin libertad.

A mi llama volverla mariposa para quemarla. Como si se pudiera.

Vestir los guiñapos del alma con caquéctico cuerpo desnudo.

Nebulosa a horcajadas sobre un colibrí.

Quitar todo espacio plañidero a la nostalgia.

Masquista reventado de sádico vegetariano.

A mi geografía amnésica, nada preguntes. No sabría responderte. Déjame soñarla.

Nací llevado de la mano de Ixquic y de Helena. Me descuartizaron. Las pinceladas acudieron a su sitio al ver el paisaje con lejanía. Y éste irrumpió inaudito y unánime.

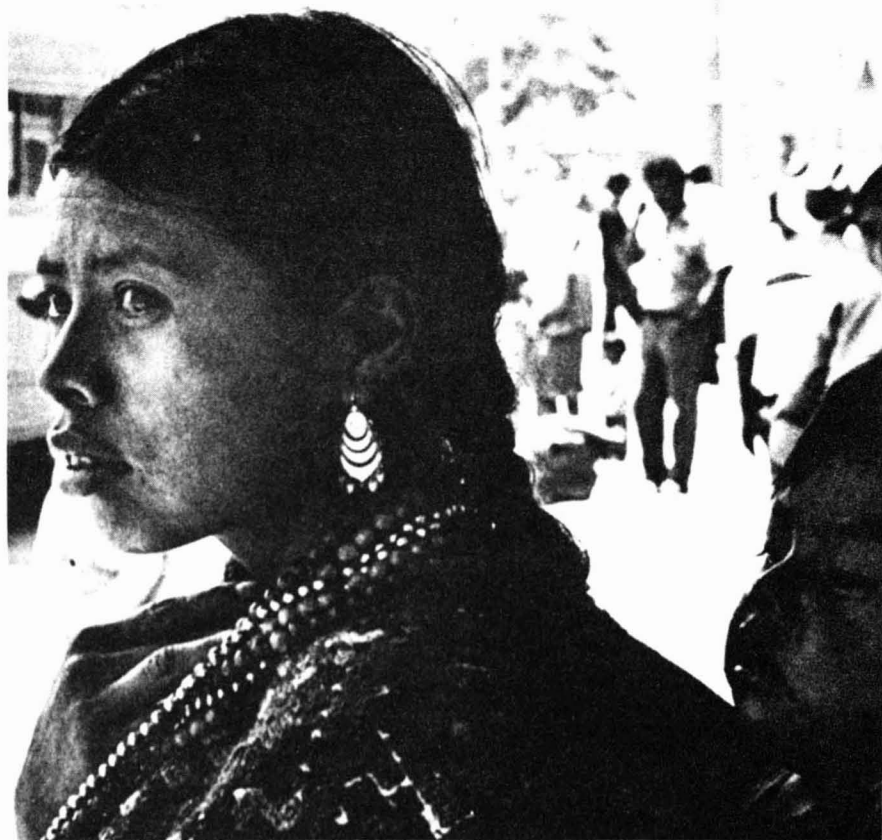
Tierra cruel, tierra de ceniza y llanto.

Mi respiración no te olvida.

En ti me salvo. En mí te vives. Imaginarios, Quijote y Dulcinea.

Ridículos nacionalismos de mitología patrioter. Fascistas de "patria absoluta".

El mundo se achicó sin que hayamos crecido.



Fotografía
de Mauro Calanchina

Ejecutada después del indulto. Si no te indultan, vivirías.

Navego por El río. Tal vez cumplí ya con mi módica cuota antigorila.

Omnipresencia creada por la ausencia. Las señales que me haces no son por distancia; son por substancia.

Aborrecer el nacionalismo cuando no es universal y no se sacude con incoercible vómito de campanario. Analizar el vómito, alejado del miedo y su gran piano gaseoso.

Stradivarius en oídos marimberos.

¿Qué es ser guatemalteco?

No busco mi identidad. Soy lo que hago por y para los otros y lo que creo (todas las connotaciones).

Mucho, mucho me dio mi tierra. Todavía más le debo por ello. ¿Por qué habría de darme aun su hospitalidad? ¿Por qué?

Qué nostalgia de infancia. ¿Por qué no pude hablar ni llorar cuando volví? Aquí está mi relación con mi mundo. Mi imposibilidad de ser siendo. Hallazgo repentino de repentino prodigio. Canción amorosa rodeada de rigidos.

Saberse marginal, sin apetecer tal corona

suprema. Darse cuenta de estar sitiado por lo que el amor infamaba. Ansia de libertad y de justicia para todos. La pequeña voz que por encima de la cucaracha algo signifique a la gangrena insulta.

Llego al rojo blanco. Cauterizaba mi beso. Para no volver más, hube de partir a mi soledad poblada de solidaridad y humor alegre. Linda la vida del ser inocente.

Entre insignes monumentos mayas circulan millones de ladinos salvajes.

Hago un llamado a la justicia.

Estoy como Chaplin. Si como siempre hay déspota no puedo entrar. Me corren si como nunca hay democracia. Mi tierra me atrae muchísimo más de lo que me rechaza. Tal es la bellota de mi terco descalabro; tal es la lechuga de tu estéril victoria. Te veo sonreírme, solemne como un colchón, fronteras nulas enmarañándose.

¿Por qué negar el azul inmortal al indio en la mudez de su hazaña de aún vivir?

Por prohibida, la fijeza de su fascinación se incrementa. Cuando del todo no me fue vedada necesité salir y quedarme.

Adán si vuelve al Paraíso no lo reconoce. Y si lo reconoce es por haber salido. No se arrepiente de volver sino de haber conocido el Paraíso. Por comunión profunda, con asco y furia invoca a La Tierra Prometida. Nada más prometida no sólo por ella sino también porque La Tierra Prometida es él mismo. Ella no logró uniformarlo. Ni en él hubo desistimiento. Disensión visceral.

Nunca dijo lo que de él esperaron escuchar. Escucharon lo que él necesitó decir. Y defraudar fue victoria. El sueño no es evasión de la realidad.

Sí, ciego total, acaso tuerto, tú que bizcamente me miras no has reparado en que yo no soy YO, el yo, el abominable yo del hombre de las nieves; el YO narcisista de mierda; el necio YO del egoísmo y el YO de la suficiencia; el inmundo YO del elitismo y de la infalibilidad y de la certeza; el impoluto YO sagaz, el vacuo YO acertado siempre; el pútrido YO del carajo henchido de presunción, de sectarismo bestial, autoerigido en juez pendejo, fétido de orgullo, de pedantería, de envidia miserables; un YO podrido de insolvente profeta del pasado, un YO de hiperbólica palabra oscura, incansable pregón



de infamias antropoidales, enamorado definitivo por inocencia de la niñez atónita en una tierra que a patadas desoladamente venera. Oídmeme más allá de la excrementicia monotonía del servilismo, de la ceguedad y el embuste y la adulación palaciegas: yo no soy YO, la mierda del narcisista con ditirambos batida, con servidumbres y conceptos negociables. Yo, mi yo es ellos, es vosotros, es el repudio de todo lo que hiera a la conciencia popular. La conciencia planetaria popular. Mientras tanto, sigamos volando.

Escribir por necesidad de escribir; no por escribir. Y escribir para ahora mismo y escribir lo nuestro.

La injusticia engendra la violencia.

No ha sido un sueño; tampoco una pesadilla. Ha sido insomnio y vigilia.

¿Lo sabes, Lya? Mi única patria es tu corazón.

Bellísimo y muy moreno mi país descalzo y sin chapines blancos.

Fotografía
de Mauro Calanchina



Dije con humor y cursilería lo dicho. El humor es reto, fraternidad vertiginosa. La cursilería, para intentar ser comprendido.

Oír de torturas, de asesinatos, de cárceles desde la niñez hasta la muerte en el exilio. El país cada vez más hundido, más colonizado, más injusto y bestial que cuando nacimos.

Por él quemé mis naves muchas veces. Volveré a hacerlo.

Mi barco incendiado en mi noche, desbordado de pan y sal esplende para los Hijos del Maíz.

Ser una velita de sebo en la noche de la iglesia de Chichicastenango.

Oligarquía con hemorroides en el alma.

Con juanetes en el corazón.

Vuestra noción de Patria es Wall Street y un cuesco.

Escucho el diálogo cordial del Che con Francisco de Asís.

Ser guatemalteco no es azar ni es gratuito. Esta primera etapa del juicio final con denuevo se conquista.

Se comienza a serlo generalmente después de muerto.

Antes de nacer logré serlo.

Con la misión de ser felices nacimos guatemaltecos. ¿Cómo cumplirla si el pueblo no lo es?

Que tu verdad de himno sea cierta: "Guatemala feliz. . ."

Cuando vivo en Jerusalén no vivo en Antigua. Si muero en Nínive en Guatemala muero.

Es el pueblo más hermoso del mundo.

Es el pueblo más intrépido del mundo.

El indio guatemalteco es prueba inquívoca de la resistencia humana.

Es la materia prima riquísima y renovable más explotada del mundo.

El hambre engendra la violencia.

Alegría, chispa divina, todos los hombres se vuelven hermanos allí donde se detiene tu ala tan dulce. Que nos incendie, Beethoven, tu música prodigiosa.

¡Oh patria! ¡Cara patria! disimula si tus llagas no baño con mi llanto.

Pirañas; a ustedes he arrojado este vasto aformismo. Cuando hayan concluido su breve faena, una nube escarlata flotará sobre el cielo y el invisible esqueleto de un arcángel.

Soy ciudadano de la Vía Láctea.

Ideas, frases, y aforismos de Luis Cardoza y Aragón

(Acaba de aparecer con el sello del Fondo de Cultura Económica Poesías completas y algunas prosas de Luis Cardoza y Aragón, una figura clave en la cultura hispanoamericana contemporánea. Como una mera invitación a leer esa obra hemos entresacado algunos fragmentos que también se dejen leer aisladamente; los títulos que los encabezan son de la Redacción).

Gideana

Sólo espíritus simples pueden imaginar que las civilizaciones primitivas ofrecen un arte simple. (p. 454)

Vida y arte

Bien sabemos que el arte posee un orden nuevo y propio, diferente del de la vida, gran maestra barroca. (p. 454)

La fluvial tierra firme

Encontré de nuevo en México mi clima de pasión —mi Guatemala—, sus extremos de opulencia y rigor, sustentando pirámides y cantos. No me acostumbro a México: no crea rutina en mí. Su orden se renueva cada día con algo de inaudito. Nunca soy el

mismo, aunque quisiese: el río navega sobre playas móviles, a lo largo de sus largas riberas que flotan en su corriente antiquísima. Y, sin embargo, qué sensación de tierra firme. (p. 460)

Cuerpo de cielo y piedra

Imagino como razón de ser, como final intención, la epidermis tatuada de las piedras rituales, de templos y pirámides. Las serpientes emplumadas no recorren los monumentos como adornos. Sino como arterias, como nervios, como algo más que simple elemento anatómico: son términos de esa máquina viva, de esa vida mítica en que mitad del cuerpo es cielo y mitad del cuerpo es piedra. (...) No es para mí literaria esta interpretación sensual de la escultura "primitiva". Y no diré sensual sino sexual en el más amplio sentido. (...) Lo extraordinario irrumpe de nuevo, puntualmente, cuando sentimos en el cuerpo el tatuaje, ese éxtasis recubriéndonos la piel; cuando nos sentimos las venas azules emplumadas y nos sentimos esculpidos y llenos de cabezas y de grecas, como si en la arquitectura y en la escultura antiguas encontráramos nuestro propio cuerpo, como a veces en el sueño lo observamos tendido al lado de nosotros, recuperando su jocunda animalidad. (...) Este desdoblamiento en que me hallo confuso porque no acierto a distinguir si hablo de un templo o de mi cuerpo; porque he palpado mi sangre hinchando las espirales de la serpiente con plumas, y he palpado mi piel tatuada con grecas y signos, y a mis sentidos revistiendo la piedra con la vida de mi cuerpo, como en el sueño lo he visto amar, morir, renacer, mientras duermo o no duermo. (pp. 465-466)

La llama

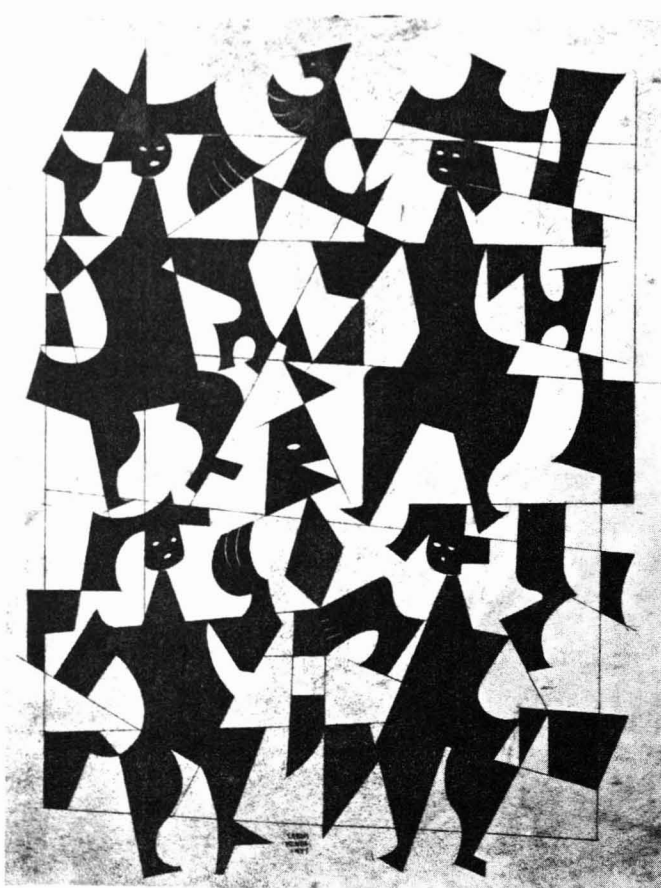
La vida no es la mera fisiología, sino la sublimación de la materia en la llama. (p. 466)

La función del arte bárbaro

La escultura precortesiana, sobre todo la más "bárbara", es única por la invención de formas, por la monumentalidad y la originalidad radical: cosmovisión cargada de furia y de la suprema ternura de la muerte. Su potencia nos agarra por las entrañas y nos hace dialogar con nuestros demonios. (p. 467)

La tradición

La tradición es un fénix, no una momia. La tradición inmóvil no es tradición: es academia. La tradición nunca ha estado al alcance de los tradicionalistas. Diferencia entre vivir en la tradición y crear tradición. Tradición: creación incesante. (pp. 467-468)



Como México no hay dos

México, tartufizando sobre la falsedad, se creó una sinceridad de Tartufo. La pintura folklórica de México no es mexicana porque no es pintura (...). El artista que en México busca lo esencial es para cierto medio un descastado; para ese medio, si no hay sarape y nopal no hay arte en México. (pp. 470-471)

El sueño

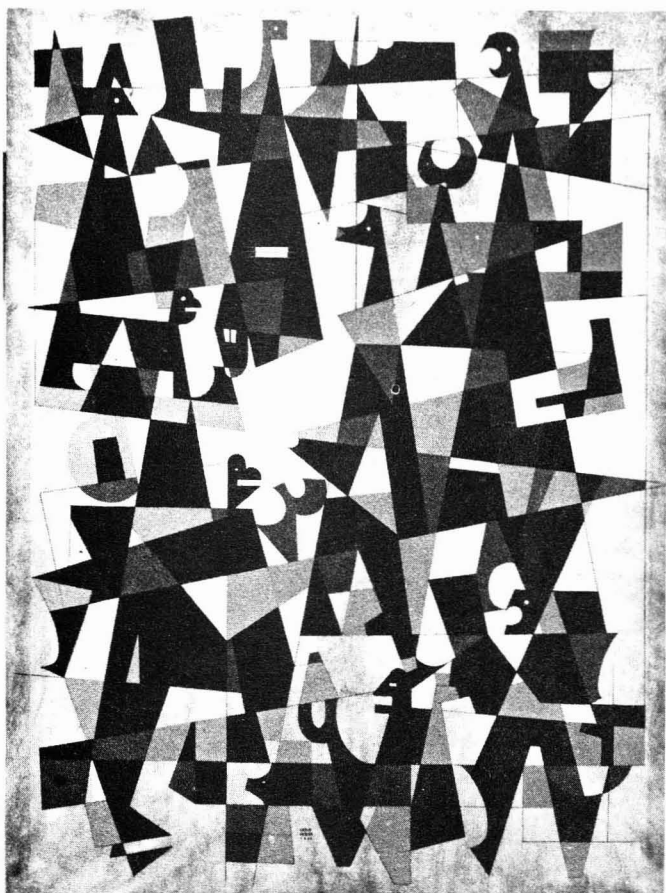
El sueño es una posición ética de nuestro ser. (p. 473)

Función de la poesía

La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre. (p. 474)

Reflexión y emoción

Qué pobreza la de la reflexión ante la emoción. El arte guarda una inexactitud más precisa; no diríamos que está más próximo a la verdad radical: es el deslumbramiento con que concebimos y nos adueñamos de esta verdad radical. (pp. 479-480)



Pintar la pintura

El pintor no pinta la naranja sino la pintura. (p. 482)

Si quiero una mandarina voy al mercado. Si quiero mujeres desnudas no voy a un museo. Una mujer desnuda en un cuadro no es una mujer desnuda.

Es la pintura. (p. 517)

Fábula de la manzana, Kandinski y Siqueiros

“¿Cómo es silenciosa una manzana cerca del Lacoonte!”, decía Kandinski.

¿Cómo es silencioso Lacoonte cerca del Polyforum! (p. 485)

Arte comprometido ¿con quién?

Si analizamos lo que con tema político directo se ha pintado en México en los muros, lo vemos corresponder a lo permitido (financiado) por el *stablishment*, precisamente, por cuanto le servía. Le servía como el discurso de un “jilguero”. Limitada, muy limitadamente. La pintura mural (patrocinio, edificios públicos o privados) es, por excelencia, como propagandista de ideología política, la más dependiente y vinculada al *stablishment*. Por ello no sirve para suscitar la revolución; sí para conmemorarla. Para cantarla y contarla. Un cuento de hadas con hoz y martillo. Lo grande en los muralistas es que lograron, algunas veces, hermosa pintura. Espléndida pintura. Me ciño, por ahora, sólo al terreno formal. También crearon conciencia de nacionalidad. La temática del muralista es vasta y compleja. (p. 489)

Polyforum superstar

El Polyforum es una esculto-pintura vehemente, estruendosa y retórica.

Un grito cinematográfico, en pantalla oval. (p. 491)

Las cuentas claras

Los Tres Grandes son dos: Orozco. (p. 505)

Función de la crítica

Contemplar desde muchos niveles de conciencia. (p. 510)

Saber mirar

Yo me sumerjo en los cuadros como la heroína de Lewis Carroll: *A través del espejo*. Otros se quedan contemplando su propia imagen, viendo el ombligo personal o nacional. En este viaje por mis propios caminos cosecho las espigas en las cuales se concentra el polen del pintor. (p. 512)

Los beneficios de la crítica

Los pintores me dan su luz. Yo los alumbro no sólo con la luz que me dan sino con mi luz, con la que yo les doy. (p. 512)

Lo fácil y lo imposible

El arte es fácil; la crítica imposible. (p. 517)

Los ángeles

El ángel rebelde, el demonio, es el único poeta cristiano que ha existido. Todos los santos, como los poetas, están naturalmente en el infierno. He hablado con ellos y son ellos quienes afirman que allí mismo hipostáticamente se mueren y siguen esperando. Y de la insurrección en los infiernos nacen los ángeles. Rebeldes no por buenos o por malos, que tales palabras no son dueñas de acepción alguna. Sino porque su limpidez no era de los cielos ni de los infiernos. Era de otra parte. ¡De otra parte! Un demonio es un ángel consciente de su angelicalidad en ¡otra parte! (p. 524)

La verdadera historia de Prometeo

El cuervo sustenta sus sentidos con sus propias entrañas: las de Prometeo. (p. 524)

El suicida

El suicidio es la más pura forma de la ofrenda. (p. 525)

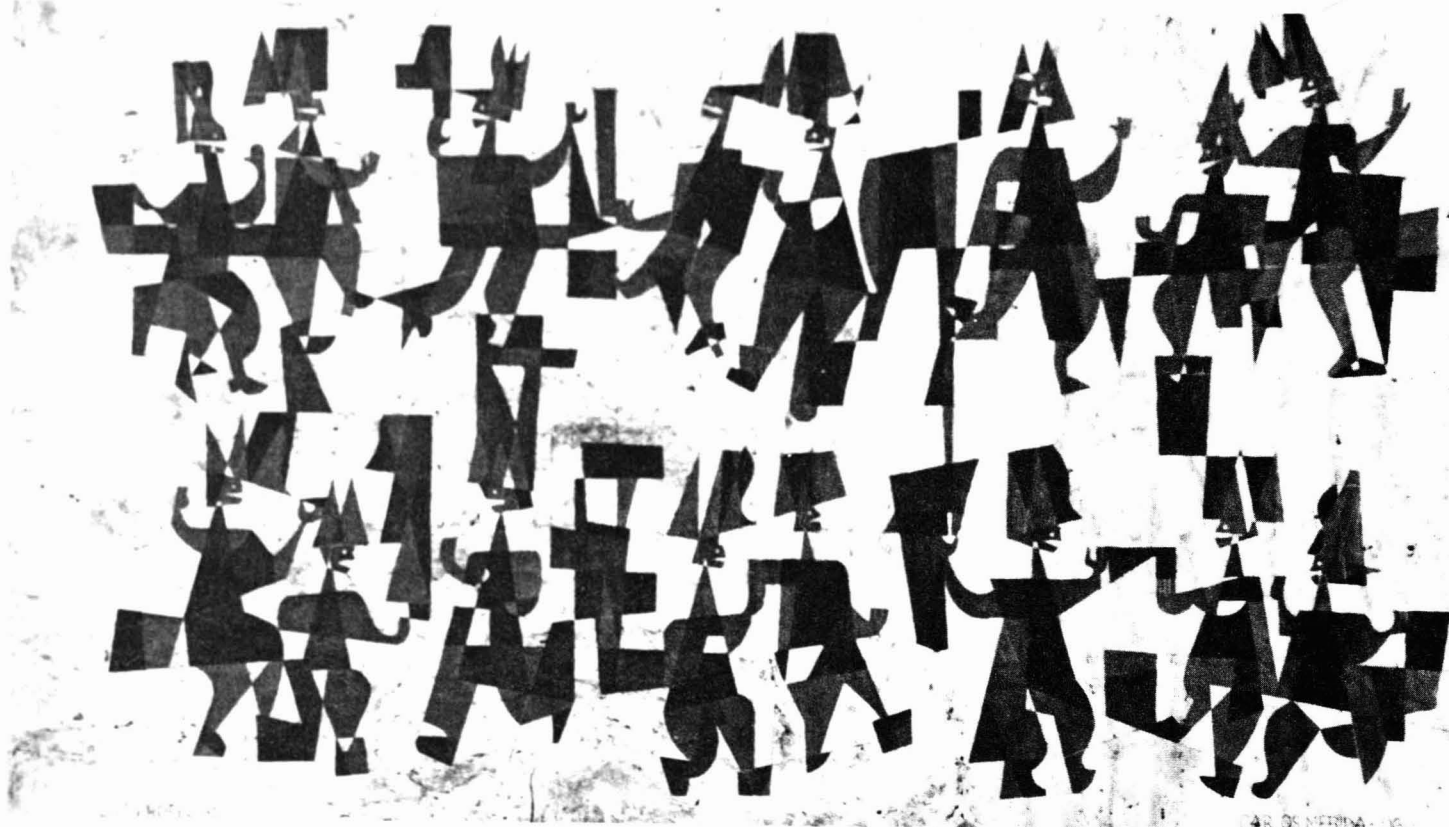
Los suicidas cantan en la estrella de la mañana. (p. 528)

El ser y la danza

Rosa y cristal, alvéolo y heliotropo, canto rodado y lucero, tal es el destino de la danza. Una forma de ser feliz o de estar triste. De consumarse. De consumirse. Un sudor de una certidumbre. Una fiebre o un sueño para defenderse o recordar la aventura humana. Una culminación de ser, para concederle carne imperecedera a un héroe.

En las dos vastas síntesis —hombre y naturaleza— o reduciendo ambas a la unidad final: poesía (misterio cuya pureza no se alcanza, y sólo se barrunta en la imantación inapelable de su imperio), en ella descubrimos que tales categorías viven separadas atrayéndose.

Pasos de danza son los que aproximan hombre y naturaleza. Y este alud en el cual el hombre se recreó quizá con más intensidad cuando contempló el mar; este alud de la naturaleza hacia él, a grandes galopes de montañas, a grandes masas de aguas dulces y salobres, lo hizo retroceder atónito de espaldas al mar, y con los pies mojados y sintiendo



ya contra su cuerpo el testuz de sus perpetuos rebaños, precisamente frente a la muerte, entonces el hombre avanzó, avanzó también en tropel de nubes, montes y ríos. Y sin sentir, escuchando la cóncava voz amarilla de la muerte, penetró en la avalancha. La hendió como la proa taja al mar y se encontró al perderse en ella.

Pasos de danza los del hombre, pasos de danza como los de la mañana y los cristales fueron los que lo apremiaron por el diluvio natural que se le venía encima. El girasol se mueve con la propia música que organiza la flor y el lucero y gobierna el paso del hombre hacia la naturaleza. He aquí que en medio de ese puente que la poesía construye con espacio, tiempo y movimiento, hombre y naturaleza se penetran mutuamente. Y el hombre se colma de litorales, con bahías, penínsulas y archipiélagos entre sus brazos; y la naturaleza, sus playas holladas, penetradas por todas partes, de manos, dientes y herramientas. Entonces el hombre goza dentro de sí las flores que le pugnan por perfumarle las entrañas y estallar en sus rodillas.

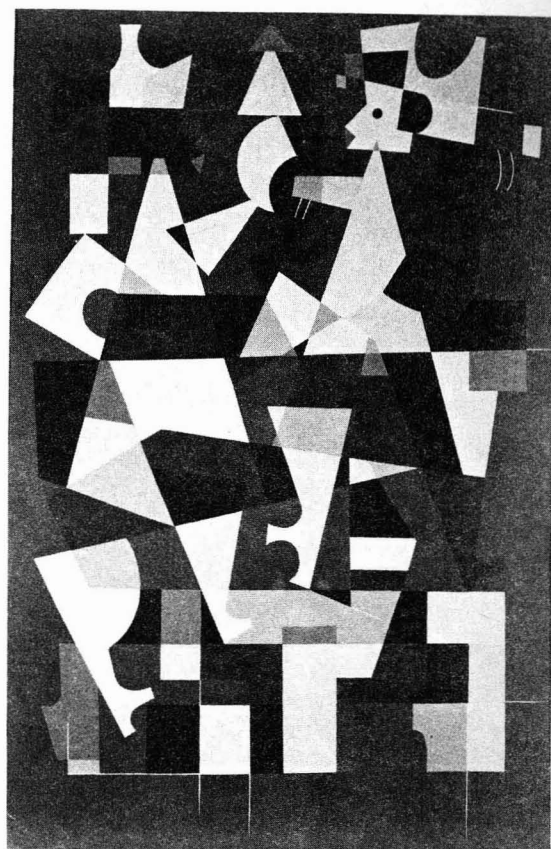
Y vemos al árbol alargar con brazo humano un fruto y que su rama se rompe con chasquidos de hueso y la flor se abre como lento grito que algunos escuchamos. Y nada más natural que ciertos días en los cuales el cuerpo está más delicadamente atento, descubre a todas las muchachas coronadas de estrellas de mar o cielo; que el caracol, vivo ya sólo en su perfección geométrica y en su nostalgia marítima, se sienta sobre la mesa o en la palma de la mano, más feliz que sobre la playa, a la cual lo arrojó la aspiración innumerable del mar, próspero alimento para sostener el equilibrio del cielo.

Hombre y naturaleza, confundidos, penetrados, regidos por la perfección de la rosa, del astro o la manzana, de espaldas al mar o frente al mar, en tierra firme o en isla, sobre aguas dulces o amargas, danzan de la mano y se comprenden; la danza es el lenguaje más diáfano que crearon los dioses y los hombres cuando de nada sirvieron ni palabra ni silencio.

Esto hacen los centenares de danzantes (de Huejotzingo, Puebla, 1941) al golpear la tierra como un gran tambor con la cadencia monótona y perpetua de sus pies. Acaso no saben por qué bailan —de la propia manera que la flor ignora la razón del número de sus pétalos—: son marejada de movimiento nacido en alta mar, en aguas prehistóricas. Y sin saber cuántas veces mil veces la danza aproxima al hombre de la naturaleza, al hombre del hombre, como no lo consiguen los anteojos del astrónomo con cuerpos lejanos que danzan en otra parte. (pp. 534-535)

El colmo del nacionalismo

Es Borges, para mí, el escritor argentino más folklórico, el con más sabor local: el de no tenerlo. (p. 572)



Formas de luz

Artaud no fue un hombre de letras sino un relámpago. Y deslumbra más de lo que nos alumbra. (p. 613)

La quinta columna

Los arqueólogos se sumergen en la prehistoria o en la historia, exploran las entrañas de la tierra para encontrar una vasija, un hueso, un vestigio milenario, y no ven nada del mundo de los mercados, de los pueblos, de los sufrimientos que padecen los indios vivos. No sólo los arqueólogos, también los poetas, pintores, músicos, novelistas, se encandilan con el "exotismo" de donde han nacido y se niegan para toda apreciación objetiva. Hay guatemaltecos que nos ven como los extranjeros y crean una exportable imagen colorida, igual a una vitrina de indios, tan pintoresca que casi justifica las intervenciones. (p. 651)

Los ángeles perfectos

Son esos ángeles perfectos, los ángeles guardianes de los ebrios, enviados por el dios misericordioso de las embriagueces, los que nos permiten darle puntapiés a los peligros. (p. 230)

La única grandeza que le queda

Hay no sé que grandeza en ese pobre diablo que se ha pasado la semana trabajando como una bestia y que al recibir su salario vuelve al hogar sin un céntimo, mortalmente ebrio. (p. 230)

Cuento de nunca acabar

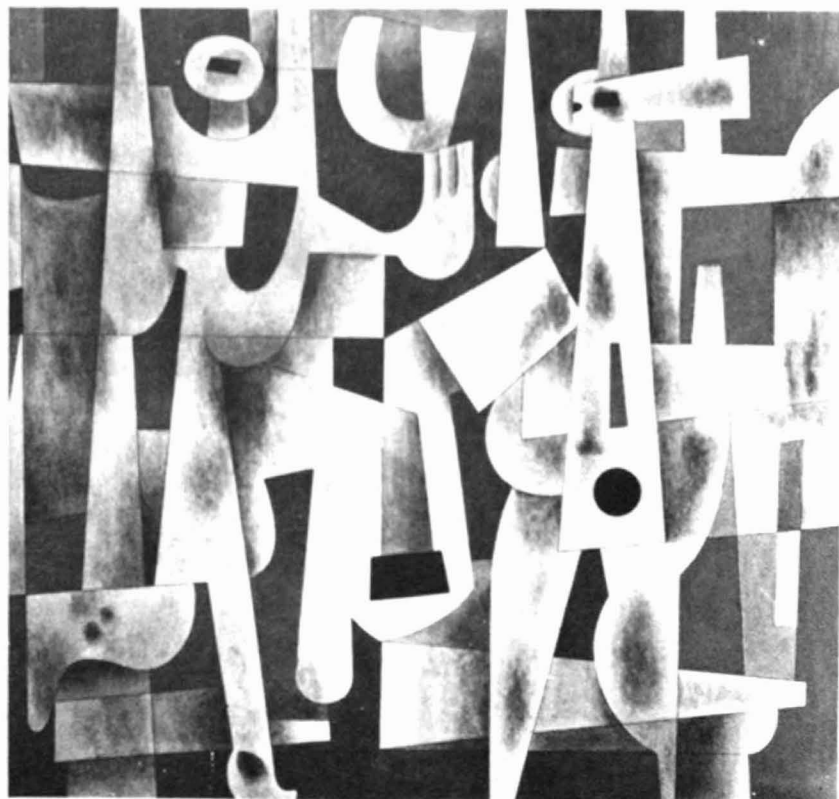
Los filósofos terminaron de leer las bibliotecas, cerraron el último volumen y empezaron a escribir uno nuevo para los futuros filósofos que al releer las bibliotecas escribirían otro volumen, ése que no encontraron, que sería leído por futuros filósofos que al no encontrar el volumen que buscaban escribirían otro volumen para los futuros filósofos que... (pp. 257-258)

Paisaje

Y el cielo y el mar duros y hostiles. (p. 267)

De fusilamientos

El oficial regresa con el sentimiento del deber cumplido, el rostro más duro y cerrado que el puño que aprieta el revólver. Da dos o tres voces y los soldados desfilan entre una nubecilla de polvo más oscura que la nubecilla de la descarga. (p. 278)



La Belle Dame Sans Merci

— Soy la Teología —le dijo la alcahueta, mientras terminaba de calzarse los guantes ceñidísimos. (p. 284)

Lección de ética

Nada es justo si no recuerda la perfección de la rosa. (p. 295)

Biografía del poeta

El joven que deseaba redescubrir la risa proseguía reclinado en la chimenea. Desbordado de gemidos y sepulcros, consultaba cartas antiguas en las cuales los ángeles mofletudos causan horribles tormentas. Pero no aparecía Eldorado por ninguna parte. El joven cambió de actitud, y entre las vetas de las maderas y los pliegues de esa camisa que aún no estaba sobre la silla para cancelar la desolación del cuarto de hotel, persiguió reconociendo, con orfandad de anclas fugitivas, las corrientes innumerables del mar. (pp. 305-306)

Cuento brevísimo

El caracol era un corazoncito bajo una concha. Dejó de latir: calló el mar. (p. 335)

Marina

Arrecifes de coral estercolados por los astros (p. 370)

La novedad del mundo

El mundo está hecho para ti de mediodías de primaveras sin edad, nuevecito y limpio, recién pintado y unánime, tenso y niquelado, con unos amarillos vibrantes, con unos verdes únicos, con unos azules, violetas y rojos ardientes, entregándose como en los grandes frascos untuosos con que se anunciaban las farmacias (pp. 379-380)

El otro infierno

...determinadas experiencias infernales por exceso de paraíso... (p. 427)

Como hablar dormido

Te sientas a la máquina para decir que el sol aturde a tu jardín. El gato, que quisiera ser pájaro, persigue a la mariposa de cobre que quisiera ser fuente. Tú persigues al día redondo que quisiera ser pólvora, con menos posibilidad que el gato de ser pájaro y la fuente de ser nube. Tú no sabes qué quisieras ser, y si la nube se volviera pájaro, ¿qué perseguirías? (p. 445)

El maestro

Si aprovechando esta oportunidad yo quisiera desprestigiarlo, diría que Luis Cardoza y Aragón es y ha sido durante años, sin proponérselo y quizá sin saberlo, mi maestro.

Pues bien, como le tengo envidia y quiero desprestigiarlo, lo diré: Cardoza y Aragón es y ha sido mi maestro. Desde hace mucho tiempo no escribo una línea sin atormentarme por lo que él vaya a pensar de esa línea. Por fortuna, al cabo de los años hemos llegado a ser tan amigos que estoy seguro de que gracias a esa amistad probablemente no me lea, con lo cual el discípulo ha dejado de preocuparse por lo que escribe.

De ser esto una fábula, la moraleja sería: nunca te hagas amigo de tu maestro.

Pero como no se trata de una fábula sino de la realidad, en unos cuantos años el discípulo se las ha ingeniado para que no haya nada de malo en que de vez en cuando maestro y discípulo se reúnan y tomen una copa (o varias) juntos, y sientan que esas categorías no existen y que la amistad sí existe, porque el maestro es lo suficientemente sabio como para no saber que sólo haciendo que el discípulo se sienta su igual él seguirá siendo siempre el maestro.

Un adolescente peruano de los vanguardistas 20's:

Carlos Oquendo de Amat

5 metros de poemas (1925)

Estos poemas inseguros como mi
primer hablar dedico a mi madre

a l d e a n i t a

Aldeanita de seda

ataré mi corazón
como una cinta a tus trenzas
Por que en una mañanita de cartón
(a este bueno aventurero de emociones)
Le diste el vaso de agua de tu cuerpo
y los dos reales de tus ojos nuevos

abra el libro como quien pela una fruta

1923

poema al lado del sueño

Parque salido de un sabor admirable
Cantos colgados expresamente de un árbol
Arboles plantados en los lagos cuyo fruto es una estrella
Lagos de tela restaurada que se abren como sombrillas
Tu estás aquí como la brisa o como un pájaro
En tu sueño pastan elefantes con ojos de flor
Y un ángel rodará los ríos como aros
Eres casi de verdad
pues para ti la lluvia es un íntimo aparato para medir el cambio
móu Abel tel ven Abel en el té
Distribuyes signos astronómicos entre tus tarjetas de visita.

1925

BIOGRAFIA

tengo 19 años
y una mujer parecida a un canto.

m a d r e c a m p o

Tu nombre viene lento como las músicas humildes
y de tus manos vuelan palomas blancas
Mi recuerdo te viste siempre de blanco
como un recreo de niños que los hombres miran desde aquí distante.
Un cielo muere en tus brazos y otro nace en tu ternura
A tu lado el cariño se abre como una flor cuando pienso.
Entre ti y el horizonte
mi palabra está primitiva como la lluvia o como los himnos
Porque ante ti callan las rosas y la canción.

El paisaje salía de tu voz
y las nubes dormían en la yema de tus dedos
De tus ojos cintas de alegría colgaron
la mañana.
Tus vestidos
encendieron las hojas de los árboles.
En el tren lejano iba sentada
la nostalgia
Y el campo volteaba la cara a la ciudad.

1925

cuarto de los espejos

poema del manicomio

En esta media noche
con rejas de aire

se agitan las manos

Dónde estará la puerta? Dónde estará la puerta?

y siempre nos damos de bruces

Con los espejos de la vida

Con los espejos de la muerte

ETERNA Juventud Vejez *ETERNA*

Ser siempre el mismo espejo que le damos la vuelta

se agitan las manos amarillas

y se pierden las otras manos

y en este todo-nada de espejos

ser de *MADERA*

y sentir en lo negro

HACHAZOS DE TIEMPO

1923

Tuve miedo
y me regresé de la locura

Tuve miedo de ser

una rueda

un color

un paso

PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS

Y mi corazón

un botón

más

de

mi camisa de fuerza

Pero hoy que mis ojos visten pantalones largos
veo a la calle que está mendiga de pasos.

1923

c o m p a ñ e r a

poema del mar y de ella

Tus dedos sí que sabían peinarse como nadie lo hizo
mejor que los peluqueros expertos de los transatlánticos
ah y tus sonrisas maravillosas sombrillas para el calor
tú que llevas prendido un cine en la mejilla

junto a tí mi deseo es un niño de leche

cuando tu me decías

la vida es derecha como un papel de cartas

y yo regaba la rosa de tu cabellera sobre tus hombros

por eso y por la magnolia de tu canto

qué pena

la lluvia cae desigual como tu nombre.

Tu bondad pintó el canto de los pájaros

y el mar venía lleno en tus palabras

de puro blanca se abrirá aquella estrella

y ya no se volarán nunca las dos golondrinas de tus cejas

el viento mueve las velas como flores

yo sé que tu estás esperándome detrás de la lluvia

y eres más que tu delantal y tu libro de letras

eres una sorpresa perenne.

DENTRO DE LA ROSA DEL DIA

1925

r e c l a

Hoy la Luna está de compras

Desde un tranvía
el sol como un pasajero
lee la ciudad

las esquinas
adelgazan a los viandantes

y el viento empuja
los coches de alquiler

Se botan programas de la luna
(se dará la tierra)

película deportiva pasada dos veces

L o s p e r f u m e s a b r e n a l b u m s

de miradas internacionales

El policeman domestica la brisa
y el ruido de los clacksons ha puesto los vestidos azules.

r Novedad
o Todos los poetas han salido de la tecla U. de la Underwod

s
n
e
c
s
a
n
u

compro para la luan 5 metros de poemas 1923

inter
10 minutos
medio

f i l m d e l o s p a i s a j e s

Las nubes
son el escape de gas de automóviles invisibles.

Todas las casas son cubos de flores

El paisaje es de limón
y mi amada
quiere jugar al golf con él.

Tocaremos un timbre
Paris habrá cambiado a Viena.

En el Campo de Marte
naturalmente
los ciclistas venden imágenes económicas

se ha desdoblado el paisaje

todos somos enanos

Las ciudades se habrán construido
sobre la punta de los paraguas

(Y la vida nos parece mejor
porque está más alta).

un poco de olor al paisaje

somos buenos
y nos pintaremos el alma de inteligentes
poema acéntrico

En Yanquilandia el cow boy Fritz
mató a la obscuridad

Nosotros desentornillamos todo nuestro optimismo

nos llenamos la cartera de estrellas
y hasta hay alguno que firma un cheque de cielo.

Esto es insoportable
un plumero
para limpiar todos los paisajes
y quién
habrá quedado?

Dios o nada

(VEASE EL PROXIMO EPISODIO)

NOTA.—Los poemas acéntricos que vagan por los espacios
subconcientes, o exteriorizadamente inconcretos son
hoy captados por los poetas, aparatos análogos al
al rayo X, en el futuro, los registrarán.

1925

j a r d i n m a r

Yo tenía 5 mujeres
y una sola querida

Los árboles cambian

el color de los vestidos

las rosas volarán
de sus ramas

Un niño echa el agua de su mirada

y en un rincón

LA LUNA CRECERA COMO UNA PLANTA

1925

El Mar

por ejemplo haremos otro cielo

Para el marino que nos mira de una sola ceja
con su blusa como una vela en la mañana

El viento es una nave más

Quien habrá dejado caer
las rosas de la islas?

Se prohíbe estar triste

Y la alegría como un niño
juega en todas las bordas

contador azul

el año 2100

El Horizonte

El Horizonte —que hacía tanto daño—
se exhibe
en el hotel Cry

Y el doctor Leclerk
oficina cosmopolita del bien
obsequia pastillas de mar.

1925

p u e r t o c o m e d o r

El perfume se volvió un árbol

y vuelan los colores
de los transatlánticos

En el muelle
de todos los pañuelos se hizo una flor
Va cantando la música lineal de un bote
y el calor pasta la luna.

De una taberna
un marinero
saca de las botellas cintas proyectadas de infancia

El es ahora Jack Brown que persigue al cow-boy
y el silbido es un caballo de Arizona.

UN SUSPIRO DETRAS DE LA MAÑANA

Y para que se ria

la brisa trae
los cinco pétalos de una canción

1925

Cansancio

Los ojos se han colgado de la percha del bastón

La mirada
en un camarero

Pasemos el plato de la brisa

Las frutas se han vuelto pájaros
para cantar

y en todos los platos estaba la luna.

1925

a m b e r e s

Las cúpulas cantaron toda la mañana
Y la casa Nestlé
ha pavimentado la ciudad

El cielo de pie con su gorrita a cuadros

espera
l
o
s
p
a
s
a
j
e
r
o
s

DE AMERICA

DE AMERICA

Las señoritas
con sus faldas plegadas de noticias.
y sus ojos receptivos de celuloide.

Los curiosos leen en sus ojos paisajes de América
y el puma que abraza a los indios con sus botas.

surtidores de oro

Por supuesto de sus labios
volará una cacatúa.

En Amberes
El calor es como un pensionista

Amberes
ES LA CIUDAD LIRICA

ES LA CIUDAD PLASTICA

Los niños en la primaria aprenden el problema de la ubicación
y así como ponerse el sombrero

(acto mecánico)

basta con estirar una esquina
para sentirse proyectado de la escuela a la puerta de las dulcerías

Amberes
es un vino de amistad
es el sobre postal del mundo

ahora

Los navíos educados
regresan a sus nidos

y hay saludos para América
en las fuentes de agua

1925

n e w y o r k

Los árboles pronto romperán sus amarras
y son ramos de flores todos los policías

CONEY ISLAND

La lluvia es una moneda de afeitarse

WALL STREET

La brisa dobla los tallos
de las artistas de la Paramount

Para observarla
HE SA LI DO
RE PE TI DO
POR 25 VENTA-
NAS

El tráfico
escribe
una carta de novia

T
I
M
E
I
S
M
O
N
E
Y

Los teléfonos
son depósitos de licor

Diez corredores
desnudos en la Underwood

debajo del tapete hay barcos

No cantes española
que saldrá George Walsh dentro la chimenea

AQUI COMO EN EL PRIMERO NADA SE SABE DE NADA

100 piso
El humo de las fábricas
retrasa los relojes

Los niños juegan al aro
con la luna

en las afueras
los guarda bosques
encantan a los ríos
Y la mañana
se va como una muchacha cualquiera
en las trenzas
lleva prendido un letrero

CHARLESTON
RODOLFO VALENTINO HACE CRECER EL CABELLO
NADIE PODRA TENER MAS DE 30 AÑOS

(por qué habrán disminuido los hombres 25 centímetros
y andarán oblicuos sobre una pared)

Mary Pickford sube por la mirada del administrador

SE ALQUILA
ESTA MAÑANA

1925

Pascal Bonitzer

Straub y Godard: los dos polos del cine moderno



Jean-Marie Straub



Jean-Luc Godard

Desde hace más de una década, cualquier disertación sobre la historia o la evolución del lenguaje cinematográfico está obligada a culminar, de manera invariable, en el análisis de las obras de Godard y de Straub. En sus rupturas, en sus aportaciones: en su vigencia inmediata, y futura.

Nacido en París en 1930, Jean-Luc Godard llegó a ser el niño consentido, el paradigma supremo, el ídolo más controvertido de la cultura cinematográfica de los años sesenta; radicalizado políticamente después de la Revolución de Mayo, vuelto de repente un enemigo furibundo de la teoría del "cine de autor" de la que él mismo era una comprobación irrefutable, asumiendo posiciones extremas no sólo con respecto a la función del cine sino a su práctica misma, fue desconocido y execrado casi unánimemente por aquellos que antes lo incensaban y sus sucesores; en la actualidad, solitario y aparentemente desalentado, prosigue sus afanes iconoclastas de experimentación y abatimiento de límites expresivos, siempre de espaldas al llamado gran público. Su vasta e intensa obra —5 cortos, 26 largometrajes, 7 sketches y varios filmes inconclusos— puede ser agrupada en varias etapas. La primera, la del primer Godard o "Godard cinefilico-anarquista", iría desde sus cortos de aprendizaje y el estallido de Sin aliento (1959, año del inicio de la Nueva Ola Francesa) hasta Iban por lana (1964). La segunda etapa, la del "Godard crítico de la sociedad de consumo", abarcaría desde La mujer casada (1965) hasta Simpatía por el diablo (1969). La tercera etapa, la del "Godard militante", que incluiría tanto la disolución del realizador dentro del Grupo Dziga Vertov como sus co-direcciones con Jean-Pierre Gorin, empezaría aproximadamente en British Sounds (1969) y concluiría con el efímero retorno de Godard a la industria filmica en Todo va bien (1972). La cuarta etapa, la de una especie de "Godard en multimedia", apenas acabaría de iniciarse con Número dos (1975), un heteróclito y discursivo largometraje con técnicas de video muy desarrolladas y bombardeo de letreros electrónicos que hacen comentarios en combinatorias de poesía concreta sobre la opresión laboral-sexual de tres parejas de "eslavos felices del Sistema" (un matrimonio joven, sus niños, los abuelos), y Aquí y en otra parte (1976), un ensayo en video centrado sobre la "dificultad objetiva" del cineasta para armar un material de cine militante rodado en Palestina (que nada tiene que ver con la "imposibilidad subjetiva" ya confesada en el colectivo Lejos de Vietnam en 1967). Huelga decir que en México jamás han sido exhibidos los filmes godardianos de la tercera y cuarta etapas. Ni esperanzas.

Nacido en Metz en 1933, Jean-Marie Straub jamás ha perseguido, ni conseguido por ningún venturoso accidente, el éxito comercial a lo largo de su muy espaciada vida cinematográfica, pero sus 3 cortos y sus 5 largometrajes le han asegurado un sitio clave dentro de la evolución del cine actual, aunque sólo puedan aquilatar su obra algunos especialistas de buenas antenas. Bastante más inaccesible que Godard, ascético hasta el hermetismo, incluso su primer largometraje sigue resultando hoy demasiado avanzado para el estadio actual del cine narrativo, pues No reconciliados o Sólo la violencia ayuda donde la violencia predomina (1965) era una película antinarrativa, antidramática y antisicológica que condensaba las complicadas tramas de una novela de Heinrich Böll (Billar a las nueve y media) en 53 minutos, con predominio de recitados neutros, campos vacíos y peripecias histórico-políticas de tres generaciones alemanas que se confundían en el tiempo presente. ¿Qué decir entonces de los siguientes pasos al fondo de la heterodoxia narrativa que ha dado Straub con posterioridad en cada experiencia límite distinta, en cada una de las relecturas político-culturales que ha acometido en seguida: su relectura de la música y la vida de Johann Sebastian Bach (Crónica de Anna Magdalena Bach, 1967), su relectura del teatro clásico corneliano (Othon, 1969), su relectura de la novela antihistórica brechtiana (Lecciones de historia, 1972), o su relectura de la ópera filosófica de Arnold Schoenberg (Moisés y Aarón, 1975) en 82 planos y el nunca terminado tercer acto expuesto en una larga toma de 4 minutos 30 segundos y filmada la obra violando todas las convenciones escénicas del uso del coro como Pueblo y situando la ficción abstracta en las ruinas italianas de Abruzzo y dedicándole todo el conjunto a un líder anarquista alemán en prisión? Por lo demás, aun más feminista en la práctica que Godard, y a semejanza de su compañero de promoción Volker Schlöndorff que ha venido co-dirigiendo últimamente con su esposa Margarethe von Trotta, Straub desde su primer corto (Machorka-Muff, 1963) concibe y realiza plenamente todas sus películas en colaboración con su mujer: Danièle Huillet.

El artículo teórico que ofrecemos a continuación ha sido tomado del número 264 de la alguna vez superinfluyente revista parisina Cahiers du cinéma que ha atravesado por tantas o más etapas evolutivas que Godard: del idealismo subjetivo de los cincuentas, al idealismo objetivo de la onda estructuralismo y del comunismo partidario, pasando por posiciones maoístas, hasta desembocar hoy, perentoriamente, en una suerte de "teoricismo marxista de la era deleuziana", acorde con las necesidades del combate contra la sociedad postindustrial francesa, y que pretende superar al viejo freudo-marxismo de los sesentas.



Straub y Godard (estos nombres, por lo que señalan; en realidad, habría que duplicarlos, o fundir cada uno con algún otro) se sitúan en los dos extremos de la modernidad cinematográfica. Cada uno tiene un cabo del cine; constituyen los dos focos de la elipse en que se ha abierto, aplastado, descentrado, el mundo del cine: lo que hace que ya no pueda hablarse más *del* cine. Descentramiento de Dreyer a Straub. De Rossellini a Godard, descentramiento. Straub vuelve a subir la corriente del cine, remontándose a lo que éste había excluido, teatro, música, ópera, haciendo saltar el círculo cultural de los cine-clubes mediante un efecto de supracultura en el que los especialistas se esfuerzan vanamente por reencontrarse, desenmascarando sus denegaciones (cf. Raffaelli en *Cinéma* 75). Godard, a la inversa, deja huir al cine por los canales que han abierto sus avatares infraculturales, del cine militante a la televisión y al video. En el punto de enrarecimiento al que cada quien llega, delimitan el espectro del cine: Straub ultravioleta, Godard infrarrojo, ambos rondan aterradoramente en el espacio cuyos límites han desbordado, donde creíamos reconocernos a nosotros mismos, donde creíamos ver. Pero, ¿ver qué?

Una cosa que impacta en Straub es ver hasta qué punto le importa la inscripción verdadera. Vemos además todo lo que una crítica maligna y modernista podría hallar de "metafísico" en esa preocupación de verdad. Pero es más interesante investigar de qué manera se produce esta verdad, cómo es pensada, y qué subvierte en el campo visible, en el espectro cinematográfico.

Straub, como Godard, parte del principio siguiente (el cual, como a Godard, lo destina al rechazo, a la abyección, a una especie de santidad): todo el cine es mentira. Todo lo que se hace actualmente

dentro del cine es mentiroso, perverso, fascista, pornográfico. El interés de esta posición radical, de orden ético, es que se expresa en el interior del cine mismo: no es sobreañadida, moralizante, situada en una tribuna o en un discurso reconocido, de derecha o de izquierda (ya sabemos lo fácil, y sin consecuencia, que es hoy hablar de izquierda, incluso revolucionaria, y hacer la antiestrofa del canto del Poder). Straub y Godard son seres del cine, enteramente cosidos a la doble túnica del Neso de las imágenes y los sonidos: es a desgarrarse con el cine a lo que una posición semejante los compromete. Tal es el riesgo, y el engegucimiento, la sordera a que deben responder.

Todo o casi todo lo que se hace actualmente en el cine —y acaso más generalmente en la información y en todos los espectáculos— revela violencia y mentira, fascismo, pornografía. (Es por esto que Godard declaró en Cannes, el año pasado, que las películas pornográficas eran más honestas que las demás.) Podemos formularlo de otra manera: la pornografía es la verdad, da la medida del cine, de la televisión, de la prensa, del teatro actuales, dominantes. ¿Qué es eso de la pornografía? ¿Es escribir el acto sexual? ¿Es prostituir la escritura en beneficio del goce fálico? ¿Es, por medio del programa de un argumento de combinatoria, evocar este fantasma fálico en la congestión y la descarga de los órganos, con el cuerpo de los actores como apoyo y la mirada como objeto? Es lo real sacrificado al efecto de realidad.

Ejemplo: "...El filme doblado engaña. No sólo los labios que se mueven en la pantalla no son los labios que pronuncian las palabras que escuchamos, sino que el espacio mismo se vuelve ilusorio" (Straub, Huillet; entrevista sobre el sonido, *Cahiers*

Godard
Pierrot el loco



du cinéma no. 260-261). Pero gozamos esta ilusión como si fuera real; a este goce —de tipo fálico— se le ha sacrificado lo real. ¿Lo real? El encuentro, el azar, el amor.

Por el contrario: “Cuando filmamos con sonido directo, no podemos permitirnos divertirnos con las imágenes: tenemos bloques que poseen una determinada longitud y a los cuales no puede metérseles tijera así como así, por mero gusto, para obtener efectos. (. . .) No pueden montarse tomas con sonido directo como se montan las películas que van a doblarse: cada imagen tiene un sonido y estamos obligados a respetarlo. Incluso si el cuadro se vacía, no podemos cortar, porque continúa escuchándose, fuera de campo, el ruido de pasos que se alejan. En una película doblada esperamos únicamente que la última parte del pie salga de campo para poder cortar” (Id.)

No meter tijera por mero gusto, para obtener efectos: he ahí lo que separa de la pornografía. “Respetar lo real”: he ahí lo que a la vez unifica y divide a Straub y Godard a *Moisés y Aarón* y *Número dos* (o *Aquí y en otra parte*).

Pero, ¿qué es este respeto, qué es este real? ¿No estaremos nadando aquí en plena metafísica? ¿No nos hemos desvivido en *Cahiers* por inculcar que el “respeto a lo real” era el peor de los barcos idealistas? Todo depende de lo que entendamos por “respetar” y por “real”, todo depende de la manera en que se aborde el problema.

Lo real no está hecho principalmente para ser visto. Así es como lo aprehenden Godard y Straub, al revés de como lo hacen los medios masivos. No principalmente para ser visto, y retirado de una discreción esencial que siempre le ha faltado al cine. Como en *Número dos* cuando ella se agita, sola, en su recámara, y él entra, “¿nos acariciamos?”, y ella

Godard
Iban por lana



le dice lárgate. Escena espléndida, y que lo dice todo.

Luego entonces, lo negro en *Número dos* o en *Aquí y en otra parte* no son de ninguna manera las tinieblas de la muerte, la nada; nada de eso. Es la condición del surgimiento de otra cosa, de algo que no es el goce estúpido y opresivo del ojo macho, del “¿nos acariciamos?” —y esta otra cosa, lo sabemos, es una voz, una voz de mujer: Ves, Pierrot, dijo ella, ves, pero no me escuchas.

Deberíamos saber ya en *Cahiers* que lo negro en la pantalla, para Godard, es lo contrario de la muerte y de la desolación: deberíamos dejarle este tipo de interpretación a *Positif*, que se ubica muy bien con él, entre Altman y Makavejev, el pequeño maloso y el gran abracadabrante del goce viril. Lo negro es el goce integral. Es lo que podemos hacer de más gozoso en el cine, con el cine. Lo cual no quiere decir (precisión para uso de abusados) que el fin del fin cinematográfico sea la pantalla en negro con una banda sonora muy rica. No: sino agujerear el desfile de la imagen de esta noche de tinta y de pupila, en que se hace y se deshace letra a letra el sentido, en que lo gozable del sentido lo que aparece, pero entonces: nada que tragar, nada que retener, el cine por fin deja libre a la memoria. La muerte, si ustedes quieren, la pulsión de muerte, tanto como la quieran, pero no como ese enorme paquete negro que espera la vida al final de su curso, todo lo contrario: como infinita sucesión de pequeñas muertes ultrarrápidas, como esas centenas de orgasmos de que son capaces las mujeres, y que materializa cada letra del engranaje electrónico en donde se descompone el cuerpo total de la palabra. El cine de Godard es el único en que eso no deja de gozar.



Straub Crónica de Anna Magdalena Bach



Y Straub es similar, sólo que al contrario. Su pasión de lo auténtico desemboca en efectos inversos, en descripciones petrificadas y medusas. Algo por el estilo de: "Et in Arcadia ego", porque, ahí también, es el goce quien habla, en forma de enigma. Hay que vérselas con bloques, dicen ellos (Straub y Huillet, no existe razón para no citar a Danièle Huillet), a los que no podemos meterle tijera así como así. Incluso están hechos justamente para eso: para desafiar y dejar estupefacto al juego de las tijeras. Por ejemplo, la dedicatoria "Für Holger Meins" pintada sobre un bloque de planos como epígrafe de *Moisés y Aarón*, es lo que acabó por tomar para los Straub la mayor importancia dentro de la película, justamente porque la gente que se molestó, pensando que ese cabello nada tenía que hacer en la sopa de la cultura, pretendía cortarlo. Podemos verlo todo, hemos aprendido a soportar el verlo todo, a gozar viendo todo, y por qué no ese cadáver esquelético de las prisiones de Helmut Schmidt, evocador de otro tiempo y de otro drama, distintos de los que describe la ópera de Schoenberg —a menos, a menos que no sea exactamente de eso de lo que se habla ahí diagonalmente... Hemos aprendido a gozar viéndolo todo (la pornografía, siempre), por qué eso no, sino en su lugar, y según las reglas, la *circunstancia*, el discurso de circunstancia. Pero la breve invocación del nombre de Holger Meins, de la gran escritura straubiana lanzada a través de la pantalla, esta invocación lacónica sobrepasa la medida. ¡No mezclen a Schoenberg con eso! ¡Y por qué no, ya que él se ocupó de eso? "¡Sacrificios sangrientos! ¡Sacrificios sangrientos! ¡Sacrificios sangrientos!"

Es pues de esto lo que se trata en Godard y en Straub: fascismo y representación. No de la repre-

sentación como "sistema", como "metafísica", sino de ese alimento ofrecido al ojo como si fuera lo real, la representación que, en todos los sentidos del término, *cocina* lo real, lo sacrifica al tiempo que lo produce para el ojo. A este becerro de oro es a quien nos sacrificamos. Por el placer. Contra el goce.

Ahí donde se goza es en el agujero de la representación, en el fuera de campo, en el campo negro, en el campo blanco, en el campo vacío. Este agujero es la condición del surgimiento, por fin, del cine hablado, del cine invocante. Es la abertura en blanco de *Moisés y Aarón*, que disuelve al oro con el becerro, "imagen de la incapacidad para capturar lo ilimitado en una imagen" —agujero blanco que el cine clásico se esforzó siempre por tapar, reañadiéndole a lo real tanto la profundidad como los figurantes, y sin duda no es por azar que *Los diez mandamientos* sea la peor película de Cecil B. De Mille, ya que es ante el Aleph, evidentemente, donde este cine paranoico se desploma. Es la pantalla en negro de *Número dos* o de *Aquí y en otra parte* lo que reemplaza a la belleza del rostro de la mujer —agujero negro donde se escucha la voz despótica del realizador y aquella, femenina, no localizada, que desnuda al poder: "...Por añadidura, ella es bella, y ante eso, te callas. Pero de este tipo de secreto al fascismo, ¡se llega pronto!"

He aquí un tipo de movimiento diferente del que nos bastaba hasta ahora, una impugnación interna, un desgarramiento, una inestabilidad, una turbulencia fundamental que es introducida en el cuerpo pleno del cine, a lo largo de la grieta abierta entre las dos bandas, la del sonido y la de la imagen. No se trata de fetichizar esta pantalla negra o blanca, este *no-plano*, tumba sin fondo para el ojo, ni la voz



Straub
El no reconciliado Schrella

en *off* —debería decirse *voz en off-off*— que hace surgir extendiendo el espacio cinematográfico hasta el infinito. Sería apresurado, ya está hecho, casi. Es conveniente, por el contrario, mostrar la movilidad, la potencia que recibe de todo ello el lenguaje cinematográfico al desencadenarse así.

Desencadenamiento² es la palabra clave, el vocablo programa del cine de Godard. Es también un problema del tiempo: el tiempo de las cadenas, como lo señala *Aquí y en otra parte*: cadenas de prisioneros, cadenas de planos, cadenas de significantes, cadenas de cines, cadenas hoteleras, todas las cadenas que encadenan extrañamente, paradójicamente, el significante “cadena” (el significante del significante) y el montaje del filme (secuencia “¿Cómo es una cadena?”). Pero si el montaje es esa operación, extremadamente constringente, (que en el cine es la profesión más astringente, y también la más explotada), de encadenamiento, de ajuste, de soldadura —operación que evoca a la vez el trabajo en cadena, el cincelado artesanal y el paquete envuelto para regalo—, lo que hace con él Godard es enteramente otra cosa. No sólo porque introduce al montaje en la superficie-imagen gracias a la aportación electrónica (algo que en el cine nadie había hecho antes de él), sino más ampliamente y más decisivamente porque el montaje en Godard ya no es una operación necesariamente secundaria, constreñida y servil, sino propiamente la operación soberana del filme.

Es propiamente el montaje de la pulsión, en el sentido en que Lacan dice que si hay algo que se asemeje a la pulsión, es el montaje, a un montaje que se presenta como si no tuviera ni pies ni cabeza, a la manera de un collage surrealista, un montaje que no se refiere a la finalidad, y que se caracteriza por “el salto, sin transición, de las imágenes cada

Straub
Machorka-Muff



Straub No reconciliado



vez más heterogéneas entre sí” (*Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*).

Un montaje semejante tiene necesariamente algo de soberano, con respecto a cualquier sintagmática de tipo narrativo, sometida a efectos de causalidad y de continuidad. Pero al mismo tiempo algo suelto, abierto, sicótico (el agujero, otra vez) que desalienta, aburre y quizás asusta. No nos reencontramos ahí. Nos reencontraríamos si ese desencadenamiento no narrativo de la doble banda fílmica respondiera a una desbandada del principio del placer, tipo “*underground*”, al puro y simple espejo de la imagen y del sonido que tanto le gusta al señor Lyotard porque ya no podemos disfrutar con la *mimesis*. No es eso. La operación godardiana sobre las imágenes y los sonidos nada tiene que ver con ese sensualismo insípido que cree haberse liberado de la “representación”. Por el contrario, el trabajo de Godard es un desmontaje, un desmembramiento, un desencadenamiento de la representación, no, de *las* representaciones que los aparatos de seducción (cartel, prensa, televisión, cine) producen y organizan para la circulación *dentro del orden* de los deseos. El “todo” suscitado al deseo por estas representaciones (el todo con que podemos gozar, que podemos saber, etc.) se encuentra ahí sometido al orden del fragmento, la inmensidad imaginaria del “en otra parte” (todo lo que está en otra parte: el objeto de la representación) se encuentra ahí reevaluado por el orden del “aquí”, el cine godardiano es una búsqueda cruel, mortificante, de la localización, al mismo tiempo que un inagotable trabajo, exultante, de la multiplicidad, de la diseminación, el *gayo saber* de que todo está allí, al alcance de la mano, en fragmentos innombrables. Es preciso saber que no estamos allá, en otra parte, en cualquier SAS, sobre

el teatro palestino, sino aquí, en casa, delante de la tele: y es ahí, en esa situación riesgosa, donde sería preciso huir a cualquier precio dentro del sueño, dentro de la profundidad ilusoria del puesto, o dentro de la profundidad no menos ilusoria de la pantalla; es ahí donde se encuentra la oportunidad de cambiar algo, comenzando con la forma regulada y repetitiva en que se nos administra el sueño. Comenzando con la ficción de esa profundidad.

No es que el trabajo de Godard sea un achataamiento, un aplanamiento (aplanamiento, por ejemplo, escenográfico, que remite a cierta vanguardia: las películas de Syberberg). Torcer y rizar la doble banda fílmica como cinta de Moebio monofásica (esto que se dice y esto que se muestra, aquí y en otra parte, jamás se encontrarán, salvo *teatralmente* en el corto-circuito del cine), es más bien abrir al cine a un sin-fondo y a un sin-fin, como procede Godard; al sin-fin del discurso impugnador, de la voz femenina no localizada (la única que escapa a la localización, de localizar las otras), al sin-fondo de la pantalla en negro, del no-plano que hace surgir todos los planos y los absorbe sin cesar.

Extraña proximidad, extraña diferencia sobre este punto entre Straub y Godard. Entre Straub que, dos o tres años antes de *Moisés y Aarón*, viajó a Egipto para rodar únicamente dos planos de menos de dos minutos cada uno, con el objeto de insertarlos en el filme ulterior y preconcebido desde hacía mucho tiempo. Y Godard que va a Líbano a rodar miles de metros de película para un filme palestino llamado *Victoria* que deja penosamente inconcluso y cuyas ruinas analiza, cinco años después bajo el título de *Aquí y en otra parte*. Extraña proximidad en la inquietud histórica, que propone al judaísmo y a la "cuestión palestina" una interrogación quemante, que hace arder la película. Extraña diferencia, extra-

fío parecido en la relación entre uno y otro en cuanto a la imagen: el fuego blanco de *Moisés y Aarón* que la atiza con una abertura en blanco, el fuego negro de *Número dos* y *Aquí y en otra parte* que la anula para que surja *la misma cosa*: la voz que la causa y a la que enmascara. Para desenmascarar a esta voz despótica que se oculta en la zarza ardiente de la imagen, para despojarla del poder con que ella oprime: sacrificios sangrientos. Moisés y Aarón: es tanto el uno como el otro, el uno dentro del otro, el uno arruinado en la ruina del otro lo que la operación Straub o Godard manifiesta. Moisés, Aarón idéntico combate: el combate de la mirada y de la voz que uno y otro se ocultan, uno y otro rivalizando en el poder. Idéntico combate para asegurar la permanencia de la ley.

Y Straub, Godard, idéntico combate: idéntico combate para abrir el agujero que ríe con esa vieja ley del padre muerto, dividiendo la mirada y la voz, y entablando en el juego del plano vacío (blanco o negro) y del sonido desplazado (directo o en *off*) la vieja complicidad fálica de la mirada y de la voz, de lo impronunciable y de lo oculto.

Notas

1 Sin hablar del odio. Es así que nadie se sorprenderá al descubrir, en *Positif* no. 176, a un tal Garsault, después de haber comparado a *Número uno* con *Papá, mamá, la criada y yo* y con *Las galletas de Pont-Aven*, y a Godard con Anouilh, "otro refugiado de Suiza" (ya se ve el nivel), acusar a Godard de proponer "una visión del individuo al nivel de lavabo, del bidé, del desagüe o del ojo de la cerradura". Esta acusación no es nueva. La encontrábamos ya, a propósito de *Sin aliento*, bajo la pluma del señor Bardèche, otro progresista, en su *Historia del cine* (colaborador Brasillach): "Buvard y Pécuchet en un hotel de paso, dejando correr entre dos ruidos de lavabo, un diálogo insípido, interminable". Pero la acusación tampoco es nueva en el sentido en que es una constante y en cierto modo el signo, el síntoma más clásico de la crítica reaccionaria en contra de la modernidad: eso es sucio. Lo más chistoso es que el tal Garsault no lo ignora, pero mediante un efecto típico de proyección y de conjuración, se lo imputa al discurso de Godard. Remite a Drumont hablando de Zola. Es extraño que no se haya planteado la pregunta: si Godard es Drumont, ¿quién es pues Zola?

2 Digo bien un desencadenamiento de las representaciones dominantes. Desencadenamiento no es desconstrucción, ni tampoco es una desviación. La desviación, puesta de moda por los situacionistas (para los cuales, por lo visto, Godard es un débil, pero a quien, como recompensa, odian y desprecian: el más cretino de los suizos prochinos), es la operación más conveniente y más segurizadora que existe, ya que es la técnica misma del discurso publicitario. La desviación de las representaciones para nada sirve, salvo para esto: para que el receptor se sienta inteligente. Es el régimen del "segundo grado", esa perversiñcita de las clases intelectuales y su tontería propia. Es por ahí donde aman, donde aman intensamente al capitalismo. Este es el caso de los situacionistas. Prácticamente no puede hacerse ya, ni verse, una película, sin que no exista un segundo grado. La fuerza de Godard (y de modo similar la de Straub) consiste no sólo en despreciar soberanamente todo régimen de segundo grado, todo metalenguaje (la voz en *off* godardiana no funciona como metalenguaje), sino en no ofrecer asideros. De ahí el odio.

Straub
No reconciliado



Antonio Saborit

Truffaut: las viejas aguas de la nueva ola

Antes de que se hiciera evidente su languidecimiento intelectual, mucho antes de que asumiese su posición de cinéfilo desesperado, carente de recelos y contradicciones, capaz de perdonarle todo a Hollywood porque sus filmes son siempre más vitales, François Truffaut era uno de los realizadores cuya ubicación dentro de los límites y posibilidades del cine francés de finales de la década de los cincuenta era difícil de precisar. Por un lado estaban las perspectivas que los colaboradores de los *Cahiers du Cinéma* habían planteado y que se concretarían en un considerable número de títulos y latas de película conocidas genéricamente como la *nouvelle vague*, y por otro, el acercamiento que el mismo espacio de la crítica permitiría a Truffaut coquetear antes que desglosar sistemáticamente la narrativa artesanal de las producciones cinematográficas norteamericanas, el espasmo frente a sus instituciones personales en lugar de discretos toques de ubicación. Así, desde un principio, el paso de Truffaut del quehacer crítico a la realización cinematográfica concreta está marcado por diferentes rasgos de carácter ambiguo y contradictorio: depones el ejercicio de la crítica por la práctica de la puesta en escena mientras que Godard, por ejemplo, entiende el trabajo cinematográfico como trasplante y continuación de lo que acaso ya aventuraba en los *Cahiers*; en 1959 el ministro de Asuntos Culturales, André Malraux, ratifica la decisión de un comité de selección de mandar a Cannes oficialmente y como único representante de Francia *Los cuatrocientos golpes*. Al año siguiente la *nueva ola* es un orgullo nacional: la producción de películas se eleva y extiende su propia mitología (léase, Jeanne Moreau, *nueva ola*, Belmondo, Leaud, etcétera). Del glorioso debut a la ingratitud de la fama: los conceptos del cine de autor se enlatan y distribuyen por epígonos y

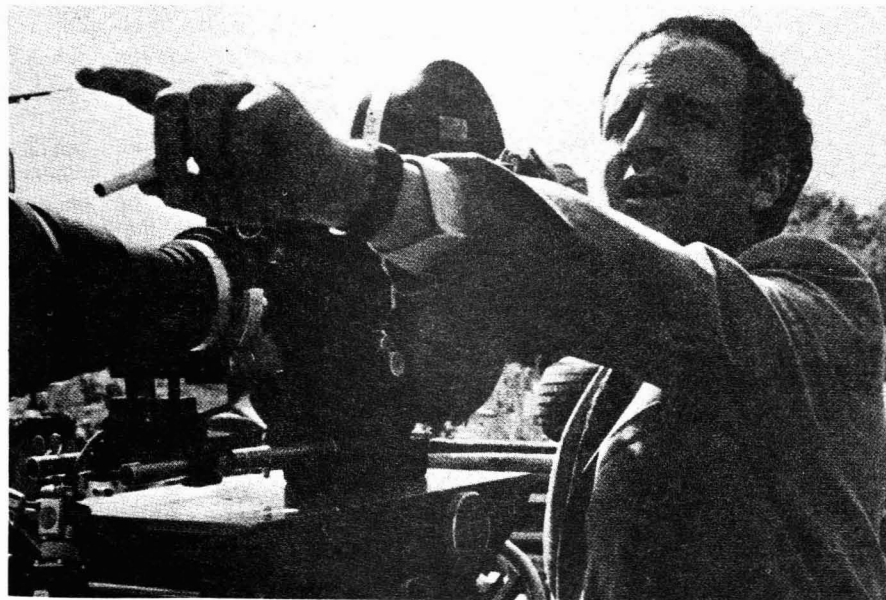
detractores, se editan libros, antologías, entrevistas y la estólida conversión publicitaria reduce la ética, el lenguaje y la vitalidad de esta pequeña vanguardia en solemnidad de gran industria, desenfado caprichoso y euforia empaquetada. Desde entonces Truffaut alimenta a su personaje (Antoine Doinel) y se nutre del mismo declinando constantemente hacia los cánones de la errata de los que alguna vez prescindió —no es casual que Mailer identifique en *El tránsito a Narciso* (*La Cultura en México*, Suplemento de *Siempre!*, No. 602) la figura de Jean Pierre Leaud en *El último tango* con François Truffaut y una época del cine francés.

A estas alturas, entonces, resultan fácil de identificar los intereses y preferencias del realizador francés. Un año antes de la presentación de su último largometraje *La piel dura* (*L'Argent de Poche*, 1976) —antítesis agresiva del primer Truffaut— apareció su último libro de reciente publicación en español, *Las películas de mi vida* (Ed. Mensajero, Madrid, 1976), antología personal de su obra crítica escrita durante su estancia en los *Cahiers*, *Arts*, *Radio-Cinéma*, *Le bulletin de Paris* y *La Parisienne*, que incluye además de un prólogo del autor una serie de ensayos breves inéditos pero que, finalmente, iluminan la idea inicial: reunir el material que contenga obras y realizadores cuya influencia ha sido determinante para él; de ahí el título del libro cuya traducción más acertada sería *Las películas en mi vida* —paráfrasis al título del libro de Henry Miller, *The books in my life* que fue vertido al francés como *Les livres de ma vie* del cual Truffaut desprende unas líneas que utiliza a manera de epígrafe.

Con aquel texto, Miller se proponía redondear la historia de su vida volviendo la mirada sobre los libros que en cierta forma había trastocado su transcurrir y que, a fin de cuentas, más le habían gustado. Truffaut intenta recuperar la idea del autor de los *Trópicos* con este bulto antológico dividido en diferentes partes: "El gran secreto", dedicado a aquellos que empiezan a filmar en el cine mudo y continúan en el sonoro; "Los cineastas del sonoro", que consta de dos partes, americanos y franceses; "Por sus caminos" y "Mis compañeros de la nueva ola". Con estas antologías sucede lo que con las memorias, lo mismo pueden estar escritas por un amnésico o por alguien que nunca escribió nada que valiese la pena recordar. Evidentemente, incluso en la literatura la historia se repite, primero como tragedia y luego como parodia, e igual de evidente es la etapa en la que se localiza el texto de Truffaut.

Era un crítico feliz, señala en las primeras páginas de *Las películas de mi vida*. Entonces se abría paso a partir de simplificaciones desordenadas en "la jungla acogedora y al mismo tiempo cruel de Renoir" (p. 61); a propósito de *The naked dawn*, de Edgar Ulmer, se refería a una de las novelas contemporáneas más hermosas escrita por Henri-Pierre Ro-

Francois Truffaut



Los cuatrocientos golpes.



ché, *Jules et Jim*, sin aventurarse siquiera a imaginar lo que habría de suceder después; descubría al mismo tiempo la trascendencia del sistema de actuación empleado por Bresson, y que *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), aparte de ser su mejor filme, era la película más importante del cine francés de los últimos diez años; constantemente recurre a un juego de analogías cuya discordancia se vuelca sobre la misma obra que quisiera privilegiar, *Nuit et brouillard* (*Noche y niebla*, 1955), documental de Alain Resnais sobre los campos de concentración y los hornos crematorios en la Alemania de Hitler, llega a señalar, de *Escrito sobre el viento* (*Written on the wind*, 1956) de Douglas Sirk —melodrama en el que todo ocurre para orillar la acción a sus extremos—, un magnate del petróleo muere accidentalmente en una disputa y la responsabilidad se vuelca sobre su ayudante quien además es sospechoso de haber embarazado a la esposa del magnate —su equivalencia a las fotonovelas en colores, comparación que de haberla hecho con *Sed de mal* (*Touch of evil*, 1957) de Orson Welles, por ejemplo, no hubiera sido tan disparatada —se trata de un filme en el cual el detective termina resolviendo el caso por medio de un transmisor de radio portátil—; porque después de todo el mismo Martín Luis Guzmán apuntaba que una de las ventajas del cine era la de poder convertir cualquier pastiche literario en una buena película. Finalmente, Truffaut, prescindiendo de cualquier tipo de reticencias, acomoda consecutivamente un elogio tras otro con el aplomo de quien ignora que cada profesión entraña un prejuicio: cuando se prefiere a un director, decía Godard, se está obligando a detestar a otro. En toda la antología —que representa, según el autor, una

sexta parte de todo lo que ha escrito— se abstiene de lo que él llama vapuleos:

¿para qué publicar diatribas contra películas olvidadas? ... Prefiero publicar artículos laudatorios o entusiásticos aunque sean peores. Y lo hago porque versan sobre películas que todavía se proyectan y sobre grandes directores de cine. (p. 28)

Y a cambio instala su visión crítica a partir de reduccionismos "laudatorios" y descripciones tibias o gratuitas (o ambas):

"He hablado de cosas que se aprenden, he hablado de talento, he hablado de eso que, en el fondo, eventualmente, se puede comprar poniéndole precio. Ah, pero lo que no se aprende ni se compra es el encanto y la malicia, el encanto malicioso de Lubitsch, que hacía de él, de veras, todo un príncipe." (p. 71.) "Y puesto que John Ford creía en Dios: *God Bless John Ford*." (p. 84.) "Pero ante la angustia humana, las dudas y la inquietud, ante la lucha cotidiana por la vida, Capra fue algo así como un curandero, es decir, un adversario de la medicina oficial. Y además ese buen médico era también un gran director de cine." (P. 91.) "El cine, estoy convencido de ello, ha sido inventado para posibilitar películas como ésta [*Los pájaros de Hitchcock*]." (p. 111.) "Claude Sautet es testarudo, Claude Sautet es salvaje, Claude Sautet es sincero, Claude Sautet es vigoroso, Claude Sautet es francés, francés, francés" y "*Vincent, Francois, Paul et les autres* es francesa, francesa, francesa". (pp. 345, 346.)

Pero en el afán de publicar esos artículos asumiendo desde un principio la mediocridad e inconsistencia de algunos de ellos hay algo más que la sola práctica de un funcionamiento constante e instantáneo de sus ensayos críticos: una estrechez conceptual y un desamparo sintomático de sus facultades involucradas en el quehacer cinematográfico. Así, Truffaut recurre invariablemente al elogio de un humanismo cinematográfico incapaz de irreconciliar a nadie y cuya eficacia, como lo señalaba Marie-Claire Ropras-Wuilleumier, depende más de la moral que de la estética, y recurre también a la intuición cinematográfica de unos y otros: "la sinceridad y la sensibilidad" de Nicholas Ray (p. 164), y su cine *intuitivo* —contrapuesto al *cerebral*—, junto con los párrafos dispersos por todo el libro con Truffaut alabando un supuesto humanismo contenido en *Noche y Niebla*. Por otra parte, *Las películas de mi vida* representa una suerte de ritual conciliatorio del joven Truffaut, el *enfant terrible* de los *Cahiers* y de *Los cuatrocientos golpes*, con el adulto suave de *La piel dura*, quien, por lo demás, termina considerando a la crítica como una pieza exógena, remota y, finalmente, perecedera.

Witold
Gombrowicz

Traducción de Sergio Pitol

Diario argentino(2)

Selección de Arturo Acuña Borbolla

Domingo

Quiero concluir el relato sobre mi pasado argentino. Ya he descrito el estado de espíritu en que regresé de La Falda a Buenos Aires.

En aquel entonces me hallaba a miles de kilómetros de la literatura. ¿El arte? ¿Escribir? Todo eso se había quedado en el otro continente, como detrás de un muro, muerto... y yo, "Witoldo", acriollado ya, aunque de vez en cuando aun me presentaba como "escritor polaco" era sólo uno de tantos expatriados que hospedaba esta pampa, despojado hasta de la nostalgia por el pasado. Había roto... y sabía que la literatura no podría procurarme en esta Argentina agraria y ganadera ni situación social ni bienestar familiar. Entonces, ¿para qué? Sin embargo, en la segunda mitad del año 1946 (pues el tiempo sí corría) encontrándome, como tantas veces, con los bolsillos totalmente vacíos y sin saber dónde obtener algún dinero tuve una inspiración: le pedí a Cecilia Debenedetti que financiara la traducción de *Ferdydurke* al español, reservándome seis meses para hacerlo. Cecilia asintió de buena gana. Me puse entonces al trabajo que se efectuaba así: primero traducía como podía del polaco al español y después llevaba el texto al café Rex donde mis amigos argentinos repasaban conmigo frase por frase, en busca de las palabras apropiadas, luchando con las deformaciones, locuras, excen-tricidades de mi idioma. Dura labor que comencé sin entusiasmo, solamente para sobrevivir durante los meses próximos; mis ayudantes americanos también lo encaraban con resignación, como un favor que había que hacer a una víctima de la guerra. Pero, cuando teníamos algunas páginas, *Ferdydurke*, libro ya muerto para mí, que yacía sobre la mesa como cualquier otro objeto, empezó de repente a dar signos de vida... y percibí en los rostros de los traductores un interés creciente. ¡Más tarde, ya con evidente curiosidad comenzaron a penetrar en el texto!

Pronto la traducción comenzó a atraer gente y algunas sesiones del Rex se vieron colmadas de asistentes. Pero quien tomó el asunto a pecho, como algo propio, quien ocupó la "presidencia" del "comité" formado por algunos literatos para dar la última redacción, fue Virgilio Piñera, escritor cubano recién llegado al país. Sin su ayuda y la de Humberto Rodríguez Tomeu, también cubano, quién sabe si se hubieran salvado las dificultades de esta —como calificó la crítica— notable traducción. Evidentemente. No era por casualidad que Piñera y Rodríguez Tomeu, dos "niños terribles" de América, hastiados hasta lo indecible, hastiados y desesperados ante las cursilerías del *savoir vivre* literario local, pusieron sus afanes al servicio de esta empresa. Olfateaban la sangre. Anhelaban el escándalo. Resignados de antemano, a sabiendas de que "no pasaría nada", de antemano vencidos, estaban sin embargo hambrientos de lucha *post mortem*. Se advertía en ellos las terribles debilidades de la aristocracia espiritual americana, crecida rápidamente, alimentada en el extranjero, que no encontraba en su continente nada en qué apoyarse. Pero —y no fueron pocos los americanos de este tipo que encontré— la muerte les daba una vitalidad particular, al aceptar el fracaso como algo inevitable tenían una capacidad de lucha digna de envidia. Humberto Rodríguez Tomeu se vistió, frente a la lluvia de conferencias, recitales poéticos y demás actos culturales, con un impermeable impregnado de un humor mortalmente impávido. El alma trágica de Virgilio Piñera se manifestó con fuerza poco común en su novela *La carne de René*, publicada algunos años después, obra en la que la carne humana aparece sin posibilidad de redención, como servida en un plato, como algo totalmente carente de cielo. ¿A qué se debe en última instancia, el sadismo de esta carnicería, tan hondamente americano que para la América no oficial, oculta, adolorida, podría servir casi de himno? ¿No sería ese el dolor del americano culto que no logra encontrar su propia poe-



sía... el cual, enfurecido por no ser lo bastante poético, se vuelve contra las fuentes de la vida, blasfemando?

Para tales espíritus, *Ferdydurke* podía resultar atractivo. En lo que a mí se refiere, no había leído el libro desde hacía siete años, estaba borrado de mi vida. Ahora lo leía de nuevo, frase tras frase... y sus palabras carecían para mí de importancia. La Nada de las palabras, la Nada de las ideas, problemas, estilos, actitudes, aun la Nada de la rebelión... la Nada del arte. ¡Palabras, palabras, palabras!... Todo eso no lograba curarme, el esfuerzo sólo me hundió más en el verdor de mi inmadurez. ¿Para qué había enfrentado una vez más esta inmadurez sino para que me arrastrara consigo? En *Ferdydurke* están en pugna dos amores y dos tendencias; una hacia la madurez y otra hacia la inmadurez eternamente rejuvenecedora... el libro es la imagen de alguien que, enamorado de su inmadurez, pugna por la madurez. Más, era evidente que no lograba sobreponerme a ese amor ni civilizarlo, y él, agreste, ilegal, secreto, me debastaba igual que antes, como una fuerza prohibida. ¿Para qué entonces había escrito el libro? Y... ¡qué impotencia la del verbo frente a la vida!

Sin embargo, ese texto inocuo para mí, se volvía eficaz con el mundo exterior. Frases para mí muertas, renacían en otros... ¿de qué otro modo podía explicar que de repente el libro se volviera valioso y cercano a esta juventud literaria?... Y eso no sólo como arte, sino también como acto de rebelión, de revisión, de lucha. Comprobaba en esos jóvenes que había tocado puntos de la cultura sensibles y críticos, y a la vez veía cómo ese ardor que, aislado en cada uno de ellos, no hubiese durado a lo mejor mucho, empezaba a consolidarse entre ellos, por el efecto de una excitación y una reafirmación recíproca. Pues bien, si eso ocurría con ese grupito, ¿por qué no tendría que repetirse con otros cuando *Ferdydurke* fuera publicado? ¿Podría tener el libro aquí en el extranjero la misma repercusión que en Polonia, o quizás aún

mayor? Mi libro era universal. Uno de los escasos libros capaces de conmover al lector de calidad más allá de las fronteras nacionales. ¿Y en París? Descubrí que la carrera mundial de *Ferdurque* no pertenecía sólo a la región de los sueños (cosa sabida pero que había yo olvidado).

No obstante, mi naturaleza, encadenada a la inferioridad, se encabritaba frente a la mera posibilidad de ascenso; y esta segunda irrupción de la literatura en mi vida podía convertirme —así me lo temía— en una liquidación definitiva de Retiro. Debo relatar algo característico: cuando se editó *Ferdurque* lo llevé a "donde se yergue la torre edificada por los ingleses" y lo mostré a "Retiro" para despedirme, en señal de un alejamiento quizás definitivo. ¡Vana congoja, vano temor! ¡Qué ilusiones! No valoraba debidamente la somnolienta impasibilidad de América: sus jugos que todo lo diluyen. *Ferdurque* se ahogó en esa impasibilidad, no pudieron nada las reseñas en la prensa ni los esfuerzos de mis partidarios; al fin de cuentas se trataba del libro de un extranjero, y para colmo desconocido en París... Era algo imprevisible. No respondía ni al sector del mundo literario argentino que, bajo el signo de Marx y el proletariado, reclamaba una literatura política, ni al que nutría su inspiración en las corrientes ya consagradas de Europa. Además iba precedido de un prefacio del autor donde expresaba conceptos nada agradables sobre el espíritu de ficticia madurez de la literatura argentina y polaca; en un tono no siempre caracterizado por la debida seriedad. Así, de ese modo liviano, aun con descuido, introduje *Ferdurque* en el ambiente latinoamericano... porque este segundo debut mío lo encaraba en forma totalmente fatalista, resuelto a no buscar favores, a no ceder ante nada, preparado para el desprecio y decidido a despreciar a mi vez.

Considero, en tales circunstancias, como un éxito relativo el que a pesar de todo la edición del libro se agotó casi completamente y el editor no perdió dinero y hasta pudo pagarme algunos pesos. Por otra parte el lector argentino medio no es mal lector, al contrario, es capaz de asimilación y, en relación con el polaco, está mucho menos cargado de complejos hereditarios. Pero en un medio donde nadie confía en su propio juicio ni tampoco en el de los demás (esta es la desventaja de las culturas que viven en exceso de la importación), donde no hay personas capaces de imponer un valor, un libro imprevisible no podía obtener prestigio. Y para libros difíciles que exigen un esfuerzo (tal es el caso de *Ferdurque*) el prestigio es imprescindible, sencillamente para obligar al lector a leerlo. De todos modos entré nuevamente en el engranaje de la literatura. Empecé a esbozar el drama *El casamiento* ya sin titubeos, y hasta diría que buscando descaradamente la genialidad, apuntando a la cumbre, la altura de *Hamlet* o *Fausto*, premeditando algo en lo cual se expresaran no sólo los conflictos de la época sino también el sentimiento naciente de la humanidad... ¡Qué fáciles me parecían la grandeza y la genialidad!... más fáciles que la corrección; y esto no provenía de ingenuidades mías sino de que la grandeza, la genialidad y todos los demás valores habían sido en mí devastados por esa gran destructora de todo valor: la juventud. No sentía respeto por ellos porque no me importaban, y en consecuencia, podía manejarlos a mi antojo. No es difícil caminar sobre una tabla colocada en la altura de un décimo piso cuando se ha perdido el temor a la altura... se camina por ella como si estuviera tendida en el suelo. (No se tome esto como objeción contra *El casamiento*. En la obra no se oculta esta "facilidad".)

En todo caso hacia el fin de esta erupción que en Europa arrojaba mis fermentos subterráneos, yo también empezaba a volver a la vida civilizada. Pero, en tanto que en mi primer debut literario en Polonia había sido fruto de una presión del interior al exterior, este segundo, en la Argentina, se efectuaba bajo el influjo de fuerzas exteriores... allá, antes, escribía por necesidad interna; aquí, ahora me sometía a cierto

orden ya existente que me condenaba a la literatura; continuaba a mi yo, aquel de tiempos pasados. Diferencia mínima y, sin embargo, con un sentido enorme y trágico: significaba que en realidad yo había dejado de existir, y, desviado de órbita, existía sólo como consecuencia de lo que había logrado hacer en mí en otro tiempo. Conservé, sin embargo, el buen humor... las apariencias, ante todo, de un infantilismo absoluto. Y el trabajo literario comenzó a meterse otra vez en la dialéctica de mi realidad, y de nuevo surgió la pregunta; ¿qué hacer en la literatura, en la cultura, con esos vínculos tan comprometedores que mantenía con la juventud, con la inferioridad, hasta qué medida se prestaban a una expresión literaria? ¿Se trataba de un complejo, enfermedad, aberración, caso clínico... o, por el contrario, algo que tenía derecho de ciudadanía entre personas formales? Y otra pregunta: ¿era eso tratar de abrir una puerta ya abierta o una difícil penetración en terrenos salvajes, vírgenes y vergonzosos? Para resumir: ¿era posible su aprovechamiento en el arte?

¡El psicoanálisis! ¡El diagnóstico! ¡Las fórmulas! —mordería la mano del psiquiatra que tratase de vaciarme mi vida interior. El problema no consiste en que el artista tenga complejos sino que pueda convertirlos en valores culturales. El artista, según Freud, es un neurótico que se cura a sí mismo... de lo que se deduce que casi nadie más puede curarlo. Pero, ¿se trataba en verdad de un complejo, de una desviación? ¿Por qué tenía que ser insana mi fascinación por la vida joven, no agotada, sí, por esa frescura? ¿Por la vida floreciente, es decir la única que merece llamarse vida? En este terreno no existe término medio: lo que no florece se marchita. ¿Acaso esa fascinación no era objeto de una envidia secreta y de una adoración no menos secreta de parte de todos quienes como yo estamos condenados a un acabamiento cotidiano, privados del diario acrecentamiento de fuerzas? ¿No era esa línea divisoria entre la vida ascendente, la más importante de todas? La única diferencia que surgía entre los hombres "normales" y yo, consistía en que yo adoraba el destello de esta diosa —la juventud— no sólo en la joven sino en el joven, y que él y no ella me parecía ser su encarnación más perfecta... El pecado, si existía, se reducía a que yo me atrevía a venerar a la juventud independientemente del sexo y que la abstraía de los dominios de Eros. Así, pues, se ponía en evidencia que ellos, los hombres, están dispuestos a admirar a la juventud sólo si les es accesible, si se presta a la posesión... pero la juventud a la que no pueden acoplarse sexualmente les es extrañamente enemiga.

¿Enemiga? Ten cuidado (me decía) de no caer en una tontería sentimental, en el melodrama... Por cierto, a cada rato podía ver manifestaciones del "mayor" hacia el "menor"... y aun de afecto. ¡Y sin embargo! Ocurrían también cosas que significaban todo lo contrario: la crueldad. Esa aristocracia biológica, esa flor de la humanidad casi siempre estaba terriblemente hambrienta —contemplando a través de los vidrios del restaurante a los mayores que comían y se divertían, perseguida en las tinieblas por sus instintos insatisfechos, trabajaba por su belleza incompleta— flor pisoteada y rechazada, flor rebajada. La flor de la adolescencia adiestrada por los oficiales enviada a la muerte; las guerras son ante todo, guerras adolescentes, esa ciega disciplina a la que se les somete para que sepan sangrar cuando sea necesario. Toda esta prepotencia del adulto, social, económica, intelectual, que se realizaba sin ambages y que, por otra parte, era aceptada por quienes se le sometían. Era, entonces, como si el hambre del muchacho, la muerte del muchacho, el dolor del muchacho fueran por su propia índole de un valor inferior a la muerte, el dolor, el hambre de los Maduros, como si la no importancia del cachorro se transmitiera a sus sufrimientos. Y justamente a esta no importancia, a esta inferioridad del cachorro se debía que la juventud se volviera esclava, destinada en cierto modo a servir a la humanidad ya consolidada. Com-



prendía que todo esto se realizaba de un modo natural, sencillamente, porque con el transcurrir de los años aumenta el peso y la importancia de la persona en la sociedad, pero ¿no se impone la sospecha de que el adulto maltrata al más joven para no caer ante él de rodillas? ¿El humo sofocante de vergüenza que surgía de esa y otras preguntas semejantes no era ya prueba suficiente de que algo permanece inconfesado y que no todo se puede explicar por el simple juego de las fuerzas sociales? ¿Y esa enorme ola de amor prohibido y humillante, que en verdad pone de rodillas al hombre ante el joven, no era una venganza de la naturaleza por la violación perpetrada por quien envejece sobre el que crece?

La nebulosidad de estos interrogantes, sus múltiples significados y aun su arbitrariedad, no les reducía valor a mis ojos... como si de antemano supiera que había en ella algo de verdad. Pero el problema se volvía más fastidioso aun cuando empezaba a meditar acerca de cómo y en qué grado se refleja en nuestra cultura la oposición entre la vida ascendente y la descendente. ¿Qué era lo que me proponía? ¿Qué deseaba? En primer lugar me interesaba que esa línea divisoria fatal entre dos fases de la vida no sólo diferentes sino contradictorias fuese reconocida y puesta de manifiesto. Sin embargo, todo en la cultura indicaba más bien el deseo de borrar el límite... los adultos se comportaban como si siguieran viviendo, viviendo la misma vida de los jóvenes, no otra. No niego que existe una vitalidad en el adulto y aun en el anciano; sin embargo, su índole no es la misma, es sólo contra la muerte. Pero, justamente esos hombres ya en vías de morir tenían todas las ventajas, disponían de una fuerza acumulada durante la vida y producían e imponían la cultura. La cultura era obra de los mayores... de quienes estaban acabándose.

Me basta por sólo un momento vincularme espiritualmente con Retiro para que el idioma de la cultura se convirtiera a mis oídos en un sonido vacío y falso. Las verdades. Lemas.

Filosofía. Morales. Religiones. Códigos. Todo ello parecía estar compuesto en otro registro, inventado, dicho, escrito por seres ya en parte eliminados de la existencia, carentes de futuro... la pesada obra de los pesados, rígida creación de la rigidez... mientras allí, en Retiro, toda esa cultura se diluía en cierta joven insuficiencia, en la joven inmadurez, se volvía "peor", porque quien todavía puede desarrollarse es siempre peor que su definitiva realización. El secreto de Retiro, demoníaco por cierto, consistía en que allí nada podría lograr la plenitud de la expresión, todo tenía que estar por debajo del nivel, en una fase inicial, ser algo no logrado, hundido en la inferioridad... y sin embargo esa era la vida viva y digna de admiración, su encarnación más alta entre todas las que nos son accesibles. ¿El nietzscheanismo y su afirmación de la vida? Pero Nietzsche no tenía la menor sensibilidad para estos asuntos, difícil imaginarse algo más libresco, ridículo y de peor gusto que su superhombre y su bestia rubia; no, no es verdad, no la plenitud, sino justamente el ser inferior, inacabado, peor, caracteriza todo lo que aún es joven y por lo tanto viviente. No sabía entonces que contra dificultades parecidas provenientes del deseo de captar la existencia en su movimiento, en lo vivo, se rompían la cabeza los existencialistas que al final de la guerra alcanzaron gran auge... Debe comprenderse entonces mi soledad y mi contradicción interior que amenazaba toda mi empresa artística: como artista me sentía llamado a buscar la perfección... pero me atraía la imperfección; tenía que crear valores... pero algo que fuera como un subvalor, algo por debajo del valor, se me volvió precioso. Podía ceder la Venus de Milo, el Apolo, el Partenón, la Sixtina, y todas las fugas de Bach a cambio de un chiste trivial en algunos libros que fraternizaban con el rebajamiento...

Ya es tiempo de concluir estas confidencias. No logré solucionar nada de todo lo que acabo de tratar... todo sigue en fermento. Si tuve que relatar esas experiencias argentinas es porque considero importante que un literato introduzca de vez en cuando a su lector detrás de la fachada de la forma, en el bullente elemento de su historia privada. ¿Historia ridícula y hasta humillante? Sólo los niños o las tías solteronas (cuya inocencia de viejas solteronas constituye desgraciadamente, un factor importante dentro de la opinión pública) pueden imaginarse al escritor como un ser tranquilamente sublimado, un espíritu elevado que enseña desde las alturas de su "talento" lo que es bueno o bello. No, el escritor no está sentado en la cima, sino que desde abajo trepa hacia lo alto. ¿Quién podría seriamente exigirnos que solucionemos en el papel todos los nudos gordianos de la existencia? El hombre es débil y finito. El hombre puede ser más fuerte de lo que es. La fuerza del hombre puede aumentar sólo cuando otro hombre le presta sus fuerzas. El papel del literato no consiste, pues, en solucionar los problemas sino en plantearlos para que se concentre sobre ellos la atención general, e introducirlos entre los hombres... allí de algún modo quedarán resueltos.

Quiero, en fin, decir que la conciencia de esta impotencia frente al problema me indujo en los años siguientes a retroceder de la teoría sobre los hombres a la concreción de las personas humanas. Surgieron de en medio de la niebla de Retiro dos propósitos importantes, decisivos respecto a si en el futuro iba a poder expresarme más sinceramente o si tendría que constreñirme a ocultarme en mi fuero interno. El primero, claro está: dotar de una importancia primordial a esta palabra secundaria "muchacho", añadir a todos los altares oficiales otro más sobre el que se irguiese el dios joven de lo inferior, de lo peor, de lo-sin-importancia, en todo su poder vinculado con lo bajo. He aquí un ensanchamiento imprescindible de nuestra conciencia: introducir, en el arte, por lo menos, aquel otro polo del porvenir, dar nombre a la forma humana que nos une a través de la insuficiencia, obligar a que se le rinda culto. Pero ahí surgía otra tarea: era imposible tocar este

tema aun con la punta de la pluma sin liberarse previamente de la "masculinidad" y, para poder hablar de esto o escribirlo, debía vencer en mí el miedo a la insuficiencia en este sentido, el miedo a lo femenino. ¡Ah! Conocía este tipo de masculinidad que se fabrican los hombres, cuando están entre ellos, instigándose a ella, obligándose mutuamente a ella por el terror pánico a la mujer en sí, conocía bien a los hombres tensos en su afán por lograr la hombría, machos convulsos que sentaban escuelas de masculinidad. Un hombre así aumentaba artificialmente sus calidades: exageraba su pesadez, brutalidad, fuerza, autoridad; él es quien viola, quien conquista por prepotencia... tiene entonces la belleza y la gracia, armas de la debilidad, se obstina en su monstruosidad de macho, se vuelve cínico y banal, o bruto e indolente. Constituían quizás la más alta realización de esta "escuela" esos banquetes de los oficiales ebrios de la guardia del zar donde los comensales se ataban una cuerda al miembro, y, bajo la mesa, uno tiraba al otro de la cuerda; el primero en no resistir y gritar tenía que pagar la cena. Pero el espíritu de masculinidad intensificada se manifestaba en todo... también en la historia. Veía cómo a tales hombres esa masculinidad pánica les quitaba no sólo el sentido de la medida sino también toda intuición en el comportamiento frente al mundo: allí donde se necesitaba agilidad, él se lanzaba, empujaba, golpeaba, entre rugidos y bramidos. Todo en él se volvía excesivo: el heroísmo, la severidad, el poder, la virtud. Naciones enteras se lanzaban como un toro sobre la espada del torero... Sólo de miedo a que la galería fuese a tacharlas de tener alguna vinculación, por ligera que fuese, con la *ewig weibliche*... Y no me quedaban dudas de que ese toro superpotente cargaría contra mí al olfatear un atentado de mi parte contra sus preciosos genitales.

Para prevenirlo, tenía que buscar otra posición —fuera del hombre y de la mujer, y que sin embargo nada en común tuviera con el "tercer sexo"—, una posición asexual, puramente humana, desde la que pudiese ventilar esas regiones sofocantes y que llevan el lastre del sexo. No ser *antes que todo* hombre, sino un ser humano que sólo en un segundo plano es hombre; no identificarme con la masculinidad... Solamente cuando lograra liberarme de la masculinidad, su juicio sobre mí perdería la virulencia y podría entonces decir muchas cosas que son ahora indecibles.

Sin embargo, tales proyectos se quedaron en eso, en proyectos. Más adelante, la obligación de ganarme la vida me ha aplastado de tal manera que toda realización en una escala más amplia se volvió técnicamente imposible. La burocracia me ha absorbido y enterrado entre papeles, mientras la verdadera vida se alejaba de mí como la marea baja. Con un último esfuerzo escribí *El transatlántico*, donde se encuentran muchas de las vivencias que aquí refiero; después me vi condenado a un trabajo literario ocasional, de domingos y días festivos, como este diario en el que no puedo sino ofrecer un relato pobremente discursivo, casi periodístico. ¡Mala suerte! Que quede esto al menos como huella de mi intromisión en esta mi segunda y dolorosa patria, la Argentina, que me deparó el destino y de la que ya no podré separarme por completo.

Sábado

La ética del marxismo.

Estoy de acuerdo en que el comunismo nació muchísimo más de una ofensa al sentimiento moral que del deseo de mejorar la existencia material. ¡Justicia! Este es un grito. Los marxistas no pueden soportar que alguien tenga un palacio y otros una pocilga. No pueden tolerar, sobre todo, que alguien tenga la posibilidad de desarrollarse y otros no. Que el primero la tenga a costa de los demás. No se trata de envidia, sino de afanes de justicia y legitimidad. No están tan seguros, ni mucho menos, de que la dictadura del proletariado pro-



veerá a todos de casitas con jardincillos. Pero el caso es que prefieren incluso una pocilga colectiva y justa y una miseria universal a un bienestar que señorea sobre la injusticia. El verdadero comunismo es una tortura moral que tomó conciencia de la injusticia social y no puede olvidarla... tal injusticia le devora el hígado, como a Prometeo.

Entonces ¿por qué yo, teniendo a mano derecha el capitalismo cuyo cinismo soslayado también conozco y a mano izquierda la revolución, la protesta y la rebeldía, surgidas del sentimiento más humano, no me uno a estas últimas? Me importa mi arte y él necesita sangre generosa, cálida... el arte y la rebelión son casi lo mismo. Soy revolucionario por ser artista y en la medida en que lo soy... Ese proceso milenario del que provengo está sembrado de nombres como los de Rabelais, Montaigne, Lautréamont, Cervantes, que son una permanente incitación a la rebeldía, algunas veces en suaves murmullos, otras en explosiones a voz en cuello. ¿Qué ha ocurrido para que yo, que ingresé también a la literatura bajo el signo de la rebeldía y la provocación, que comprendo totalmente que el escribir deba ser un acto de pasión, que yo, precisamente, me coloque en el lado contrario de la barricada?

¿Qué consideraciones pudieron decidirme a traicionar de este modo mi vocación? Examinémoslas. ¿Puede ser que considere el programa de esa revolución como una utopía y que no crea en su posibilidad de cambiar la inmutabilidad, la perennidad de la injusticia? Pero si desde hace siglos el arte se dirige hacia esta reforma, casi a ciegas, por qué voy a resistirme, hoy, cuando estoy infinitamente más convencido que ellos de que la humanidad se mueve, de que se mueve con una celeridad cada vez mayor, de que la carrera de la historia se acelera y que ya no vamos, sino volamos, hacia el futuro. Jamás el término "inmutabilidad" ha sido menos actual. ¿Pero en este caso sería que estoy oponiéndome al río del proletariado sublevado, apoyándome en razones absolutas como Dios o en algunas deducciones de la razón abstracta? No, estos pe-

ñascos no existen ya bajo mis pies, los absolutos se mezclaron con la materia y en el movimiento dialéctico el pensamiento se volvió impuro, dependiente de la existencia. ¿Quizás sea entonces que me opongo en nombre de una simple misericordia al conocer la inmensidad de sufrimientos que han provocado y las montañas de cadáveres? No. ¡Nada de eso! Si soy un niño, en todo caso soy un niño que ha pasado por la escuela de Schopenhauer y de Nietzsche. Puedo reconocer fríamente que el dolor de diez millones de esclavos no es nada en relación con una morgue de cien millones. Si diésemos vida a todas las víctimas sacrificadas por la historia hasta el presente nos encontraríamos frente a un desfile sin fin. ¿Acaso no sé —incluso demasiado bien— que la esencia misma de la vida es trágica?

En el momento en que escribo estas líneas un pequeño pecesito cerca de las Islas Galápagos cruza el umbral del infierno porque otro pez le devoró la cola.

Entonces, si el sufrimiento es inevitable, que el hombre le otorgue por lo menos un sentido a ese sufrimiento. ¿Cómo resistirse a la revolución cuando ella nos entrega un sentido, nuestro propio sentido?

Miércoles

Goya, pueblito llano.

Un perro, un bodeguero en el umbral de una tienda. Un camión rojo. Sin comentarios. Incapacidad de glosarlos. Las cosas aquí son como son.

Lunes

Fui al club social y tomé café.

Conversé con Genaro.

Fui en jeep con Moto al aeropuerto.

Trabajé en la novela.

Fui a la placita a orillas del río.

Una niña en bicicleta dejó caer un paquete que yo recogí.

Una mariposa.

Cuatro naranjas comidas en un banco.

Sergio fue al cine.

Un mono en el muro y un papagayo.

Todo esto sucedía como en el fondo de un profundo silencio, en el fondo de mi permanencia en Goya, en las periferias, en un lugar de la tierra que quién sabe por qué se ha vuelto mío. Esta sordina... Goya, ¿por qué no apareciste en mis sueños? ¿Por qué entonces en otra época no presentí que estabas en mi destino, en mi camino? No hay respuesta. Casas. Una callejuela estriada por violentas sombras. Un perro que duerme. Una bicicleta apoyada en la pared.

Martes

El argentino medianamente culto sabe bien que en lo referente a la creación las cosas andan mal.

—No tenemos una gran literatura. ¿Por qué? ¿Por qué en nuestro país hay escasez de genio? Anemia en la música, la filosofía y la plástica, falta de ideas, de hombres. ¿Por qué? ¿Por qué? Hastío, morosidad, ¿por qué? Aridez y pasividad, ¿por qué? ¿Por qué?... —y he aquí que las soluciones comienzan a multiplicarse—. Vivimos con una luz prestada de Europa, esa es la causa. Tenemos que romper con Europa, volver a encontrar al indio de hace cuatrocientos años que duerme en nuestro interior... ¡Ahí está nuestro origen! Pero la mera idea del nacionalismo produce náusea a otra facción. ¿Qué, el indio? ¡Jamás! Nuestra impotencia proviene de habernos dejado demasiado de la Madre Patria España y de la Madre Iglesia Católica! Pero en este punto el ateísmo progresista-izquierdista sufre un ataque de fiebre: ¡España, clero,



puff!, oscurantismo, oligarquía; estudia a Marx, ¡te volverás creador!... Mientras tanto un joven "fino" del centro de Buenos Aires regresa de un té en casa de Victoria Ocampo y lleva bajo el brazo una *revue* y un poema chino ilustrado con belllos grabados.

Píldoras contra la impotencia; algo ridículo; asombra un poco el hecho de que esta discusión se desarrolle ceremoniosamente desde hace decenios e incluso se haya transformado en la controversia principal de la intelectualidad latinoamericana. Es el tema de innumerables conferencias y ensayos. Ten fe en el Ser Supremo y en Isabel la Católica: ¡serás creador! Introduce la dictadura del proletariado y el culto al indio: ¡sentirás la mejoría! Pero este gimoteo no es de ninguna manera serio, necesitan de genios como si fueran a formar un equipo de fútbol: para ganar el match con el extranjero. Lo que los pierde es precisamente el deseo de mostrarse ante el mundo, de igualar. El problema principal para estos artistas no es expresar su pasión y construir un mundo, sino escribir una novela de "nivel europeo", para que Argentina, para que la América del Sur logre al fin su papel representativo. Tratan el arte como si fuera una competencia deportiva internacional y pasan horas cavilando en las causas, por las que tan raras veces el equipo argentino logra meter un "goal".

¿Por qué ocurre tan raras veces el "goal"? ¿No será acaso culpable de ello el "nosotros", la palabreja "nosotros" (a la que le tengo tanta desconfianza que llegaría a prohibir su uso)? Mientras el argentino habla en primera persona del singular, es humano, flexible, real... y quizás en ciertos aspectos supera al europeo. Menos lastre, menos peso heredado: la historia, la tradición, las costumbres. Mayor libertad entonces de movimiento y mayores posibilidades de elección; mayor facilidad de mantenerse al paso con la historia. Y esa superioridad sería aplastante si la vida sudamericana no fuera tan fácil, si no desahogara al esfuerzo y a la valentía, al riesgo y a la obsesión, a las decisiones categóricas, al drama y a la lucha, si

no desacostumbrara al extremismo que es la zona *par excellence* "creadora". La vida fácil ablanda (¿para qué ser duro?)... todo se derrite... Pero a pesar de la falta de tensión, el argentino mientras se expresa en primera persona es un individuo nada tonto, abierto al mundo y consciente... yo aprendí poco a poco a quererlos y apreciarlos. Muchas veces no carecen de gracia, de elegancia, de estilo.

Sin embargo el problema es que este "yo" funciona ahí solamente en los niveles inferiores de la existencia. No saben introducirlo en el nivel superior: en el de la cultura, el arte, la religión, la moral, la filosofía. En ese nivel pasan siempre al "nosotros". ¡Y ese "nosotros" es un abuso! Si el individuo está por decir "yo", entonces ese "nosotros" turbio, abstracto y arbitrario, le quita lo concreto o sea la sangre, destruye lo directo, por poco lo derriba y lo sitúa en una nebulosa. El argentino empieza a razonar, por ejemplo, que "nosotros" necesitamos tener una historia, porque "nosotros" sin historia no podemos competir con otras naciones, más cargados de historia... y empezará a fabricarse esa historia a fuerza, plantando en cada esquina monumentos de innumerables héroes nacionales, celebrando cada semana otro aniversario, pronunciando discursos, pomposos a veces, y convenciéndose a sí mismo de su gran pasado. La fabricación de la historia es en toda América del Sur una empresa que consume cantidades colosales de tiempo y esfuerzo. Si es escritor, ese argentino comenzará a meditar en qué es específicamente la Argentina, para deducir por ende cómo debe comportarse para ser buen argentino... y cómo tienen que ser sus obras para resultar suficientemente propias, nacionales, continentales, criollas. Esos análisis no le llevan a producir por fuerza una novela relacionada con la literatura gauchesca, puede surgir igualmente una obra altamente refinada, pero también escrita bajo programa. En una palabra, este argentino educado creará una literatura correcta, una poesía, una música, una concepción del mundo correctas, principios morales correctos, una fe correcta... para que todo eso se ajuste, bien colocado, en su correcta Argentina.

Mientras tanto ¿cómo es esa Argentina?, ¿cuál es ese "nosotros"? Nadie lo sabe. Si un inglés o un francés dicen "nosotros", bueno, a veces eso puede significar algo, porque allá desde hace siglos se sabe más o menos qué es Francia o Inglaterra. ¿Pero en la Argentina? Mezcla de razas y herencias, de breve historia, de carácter no formado, de instituciones, ideales, principios, reacciones no determinadas, maravilloso país, es verdad, rico en porvenir, pero todavía no hecho. ¿Es ante todo Argentina lo autóctono, quienes se asentaron allí hace tiempo? ¿O es sobre todo la inmigración transformadora y constructora? ¿O quizás Argentina es precisamente una combinación, un cocktail, una mezcla y una fermentación? ¿Es Argentina lo indefinido? En estas condiciones el cuestionario entero del argentino: ¿quiénes somos?, ¿cuál es nuestra verdad?, ¿hacia dónde debemos marchar? tiene que ir al fracaso. Porque no es en los análisis intelectuales sino en la acción —acción apoyada sólidamente en la primera persona del singular— donde se esconde la respuesta.

¿Quieres saber quién eres? No preguntes. Actúa. La acción te definirá y determinará. Por tus acciones lo sabrás. Pero tienes que actuar como "yo", como individuo, porque sólo puedes estar seguro de tus necesidades, aficiones, pasiones, exigencias. Sólo una acción directa es un verdadero escape del caos, es autocreación. El resto —¿acaso no es retórica, cumplimiento de esquemas, bagatela, mamarrachada?

No hay nada más fácil que permitirse aquí un puñado de paradojas animadas por el realismo más despejado. Por ejemplo: el argentino auténtico nacerá cuando se olvide de que es argentino y sobre todo de que *quiere* ser argentino; la literatura argentina nacerá cuando los escritores se olviden de Argentina... de América; se van a separar de Europa cuando

Europa deje de serles problema, cuando la pierdan de vista; su esencia se les revelará cuando dejen de buscarla.

La idea de realizar la nacionalidad bajo un programa es absurda; tiene aquella, por el contrario, que ser imprevista. Así como la personalidad a escala individual. Ser alguien es estar continuamente informándose sobre quien se es y no saberlo ya de antemano. La creación no se deja deducir de lo que previamente existe, ella no es una consecuencia...

Lunes

Me gusta la Argentina, la aprecio... Sí, ¿pero qué Argentina? No me gusta la Argentina, la desprecio. Sí, ¿pero qué Argentina?

Soy amigo de la Argentina natural, sencilla, cotidiana, popular. Estoy en pie de guerra contra la Argentina superior, ya preparada... ¡mal preparada!

No hace mucho me dijo un argentino:

—Lo que pasa es que usted nos tiene alergia.

En cambio otro, Jorge Ábalos, me escribió hace poco desde Santiago: "usted busca en nuestro país lo legítimo porque lo quiere". (¿Querer a un país? ¿Yo?)

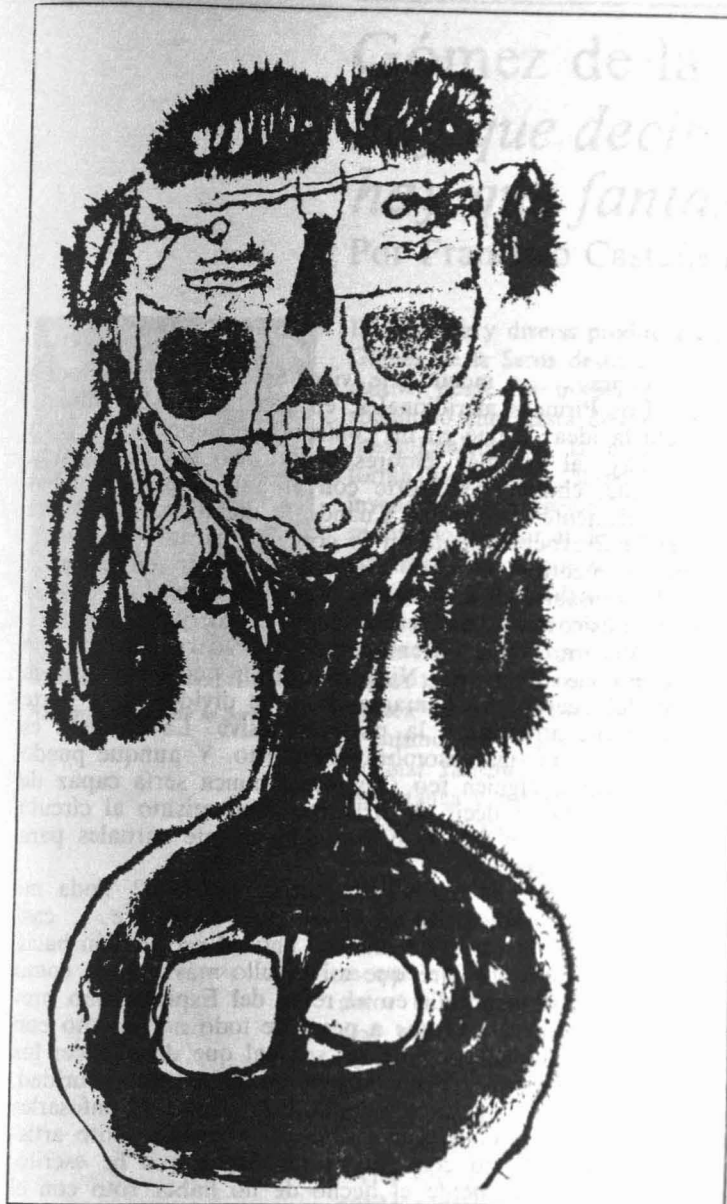
Lunes

Poco después de mi llegada a Argentina en 1939 un grupo de jóvenes escritores con quienes había hecho amistad me incitó a pronunciar una conferencia en el Teatro del Pueblo. Yo entonces no tenía aún ni una idea remota de lo que era la Argentina. Pregunté algo sobre el teatro. ¡De primera categoría!, me respondieron. A las conferencias suele asistir la élite más refinada, ¡la crema y nata! Decidí, pues, confeccionar una disertación altamente intelectual y después de escribirla en francés para que fuera traducida al español la titulé: "Regresión cultural en la Europa menos conocida".

Intencionalmente no mencioné ni una palabra sobre Polonia, porque eran tiempos trágicos, inmediatamente después de los acontecimientos de septiembre... recuerdo que en la conferencia planteaba la cuestión de buscar la manera de aprovechar la ola de barbarie que inundaba la Europa central y oriental para revisar las bases de nuestra cultura.

Esos primeros tiempos míos en la Argentina me parecen hoy como una tiniebla en cuyo seno se ocultara un trágico-mico qui pro quo. ¿Cómo fue? Aparezco en el teatro —repleto—, leo con acento terrible mi composición —aplausito—, vuelvo bastante satisfecho al palco que me habían reservado, allí me esperaba una muchacha que había conocido en los círculos de ballet, escotada y con collares de monedas en el cuello. Había ido a admirarme. Estoy ya por recoger mi abrigo para salir con ella cuando veo que un tipo sube al estrado y lanza un tremendo discurso. No puedo comprender nada, oigo a menudo la palabra "Polonia". Bravos, excitación. Luego otro tipo se encarama en el podio y lanza un nuevo discurso, agita los brazos, el público grita. No comprendo nada, pero estoy muy contento de que mi discurso que me molestaba mientras lo leía como una mosca en torno a la nariz haya provocado semejante agitación. De repente... ¿qué sucede? Nuestro ministro se levanta y junto con los otros miembros de la legación abandona la sala. ¡Ay, algo andaba mal!... Nuevos discursos, la atmósfera se caldea, gritos, alguien me dice: "¿Por qué no reacciona usted? ¡Están atacando a Polonia!..." ¡Vaya lío! ¿Cómo podía reaccionar si me parecía estar oyendo hablar en chino?

Al día siguiente, escándalo. Mi conferencia había sido aprovechada por los comunistas para lanzar un ataque a Polonia. Resultó también que la "élite intelectual", un tanto comunicada no era en realidad tan "flor y nata" como me habían dicho, y el ataque a la "Polonia fascista" no se distinguía por su buen gusto; se habían dicho algunas estupideces como por ejemplo que en Polonia no existía literatura, que el único es-



critor polaco era Bruno Jasienski. Asustado, corrí a la Embajada, me recibieron gélidamente con la sospecha de sabotaje, casi de traición. En vano expliqué que el director del teatro, el señor Barletta, se había olvidado de informarme que según era costumbre, después de la conferencia tenía lugar una discusión (no tenía razones para suponer que lo hubiese hecho adrede; además no creía que fuera comunista, pues pasaba —y sigue pasando aún hoy— por un ciudadano honrado, ilustrado y progresista, imparcial y justo, adversario de los imperialismos y amigo del pueblo; sólo cuando durante la revolución húngara la imparcialidad, la justicia y el noble antimperialismo del señor Barletta lo decidieron a declararse categóricamente del lado de los tanques rusos, perdí toda mi confianza en él).

Lo peor fue la bailarina, su maquillaje, los polvos, el escote, el collar de monedas colmaron la medida de mis desgracias. ¡Qué cinismo!, decían. ¡En semejante momento! Si bien recuerdo hasta la prensa polaca de los Estados Unidos me atacó... Pero yo hubiese soportado ese remolino de dementes sospechas, acusaciones y condenaciones de no haber sido por Pyzik. Pyzik, presidente de la Unión de Polacos en Argentina escribió en su artículo algo a cuya lectura se me nublaron los ojos... A saber, me criticó porque en mi conferencia no había dicho ni una palabra sobre la enseñanza en Polonia... ¿¿¿Qué??? ¿¿¿La enseñanza??? ¿Qué enseñanza? ¿Por qué la enseñanza? ¡Ah, no faltaba sino eso... la enseñanza!

Martes

Me ocurrió ayer... Debo decir que nada puede igualarse, en ciertos aspectos, en cierto modo, con el horror del dilema que viví... Me encontré en la situación en que lo que de humano hay en uno debe vomitar... Podría decirlo. Puedo atormentarme o no con esto, en realidad sólo depende de mí.

Estaba acostado bajo el sol, estratégicamente situado en la cordillera que forma la arena acumulada por el viento en el extremo de la playa. Son unas montañas de arena, dunas, ricas en collados, vertientes, valles, un laberinto curvilíneo y polvoriento, en algunas partes coronado por un arbusto que vibra bajo el incesante empuje del viento. A mí me protegía una Jungfrau bastante alta, noblemente cúbica, altiva, pero a unos diez centímetros de mi nariz empezaba el ventarrón que azotaba sin tregua un Sahara quemado por el sol. Unos escarabajos —no sé cómo llamarlos— erraban penosamente por ese desierto, con fines ignorados. Y uno de ellos, al alcance de mi mano, yacía patas arriba. Lo había volteado el viento. El sol le quemaba el vientre, lo que tenía que ser particularmente desagradable si se toma en consideración que ese vientre suele permanecer siempre en la sombra; estaba acostado moviendo las patitas y sabía que no le quedaba sino ese monótono y desesperado movimiento de las patas... ya desfallecía, quizás llevaba así muchas horas, ya agonizaba.

Yo, gigante inaccesible para él, con una inmensidad que me hacía ausente para él, miraba ese movimiento... alargué la mano y lo libré del suplicio. Se puso a caminar hacia adelante. En un segundo había vuelto a la vida.

Apenas lo había hecho, cuando vi un poco más allá a otro escarabajo idéntico al anterior, en idéntica situación. Movía las patitas. Y el sol le quemaba el vientre. No tenía ninguna gana de levantarme... Pero, ¿por qué salvar a uno y al otro no? ¿Por qué a aquél...? ¿mientras que a éste? Hiciste a uno feliz, ¿pero tiene que sufrir el otro? Cogí una ramita, alargué la mano... lo salvé.

Acababa de hacerlo, cuando vi un poco más allá a otro escarabajo idéntico, en posición idéntica. Movía las patitas y el sol le quemaba el vientre.

¿Debía transformar mi siesta en un servicio de socorros de emergencia para escarabajos agonizantes? Pero ya me había familiarizado demasiado con ellos, con su ridículamente indefenso movimiento de las patitas... y comprenderéis quizás que si ya había empezado a salvarlos no tenía derecho a detenerme en un punto arbitrario. Hubiera sido demasiado terrible, respecto al tercer escarabajo, detenerme precisamente en el umbral de su derrota... demasiado cruel y en cierta forma imposible, imposible de cometer... ¡Bah! Si entre aquél y los que había salvado existiera alguna frontera, algo que me autorizara a desistir... pero no había nada, solamente diez centímetros de arena más, siempre el mismo espacio arenoso, "un poco más lejos" es verdad, pero solamente "un poco". Y movía las patitas de la misma manera. Sin embargo, después de mirar a mi alrededor vi "un poco" más lejos a cuatro escarabajos moviendo las patitas, abrasados por el sol... no había remedio, me levanté y los salvé a todos. Se fueron.

Entonces apareció ante mis ojos la vertiente deslumbradora-calcinante-arenosa de la loma vecina y en ella cinco o seis puntitos que movían las patas: escarabajos. Me apresuré a salvarlos. Los salvé. Y ya me había quemado tanto con su tormento, integrado a ellos, que al ver cerca a otros escarabajos en las llanuras, los collados, en las barrancas, aquella isleta de puntos torturados, empecé a moverme en la arena como un loco, ¡ayudando, ayudando! Pero sabía que eso no podía continuar eternamente, pues no sólo esta playa sino toda la costa hasta más allá de donde la vista se perdía estaba sembrada de ellos, entonces tenía que llegar el momento en que diría "basta" y tenía que llegar a un escarabajo que ya no salvaría. ¿Cuál? ¿Cuál? ¿Cuál? A cada rato me decía "éste", pero lo salvaba, no pudiendo decidirme a la terrible, casi ignominiosa arbitrariedad —¿por qué ése, por qué aquél? Hasta que al fin se realizó en mí la quiebra, de pronto, llanamente, suspendí en mí la compasión, me detuve, pensé con indiferencia "bueno, debo regresar", recogí mis cosas y me marché. Y el escarabajo, ese escarabajo ante el que interrumpí mi socorro moviendo las patitas (lo que en realidad ya me era



indiferente, como si hubiera perdido el interés por ese juego... pero sabía que tal indiferencia me era impuesta por las circunstancias y la llevaba en mí como algo ajeno).

Miércoles

El buen tiempo va cediendo al tiempo malo, las nubes, que todavía no saben si van a arrojar agua, salen torpe, directamente del cielo, el sol dispara a veces sus rayos, irradiando la playa, en la que bailan los dorados, los azules, los blancos. En la arena jueguitos, bromitas, chistecitos... ¡pero pagados amarga, terriblemente por el hecho de que las personas tuvieron que desvestirse! ¡Inaudito cinismo! Este juego de ellos es un acto de desesperada desvergüenza, sí, se atrevieron... se desvistieron... se quitaron los zapatos, las medias, los calcetines, las pantaletas, los calzoncillos, los pantalones, las corbatas, las camisas, las blusas, las chaquetas... y ¡helos aquí! fraternizados con la naturaleza se divierten en cueros. ¡Pero no es una desnudez de desnudos sino de desvestidos! ¡Qué descaro! ¡Sí, sí, juguetea la esposa del boticario, mírenla, piafa en la arena con su piecico, su talón desvestido reboza... y juguetea el jefe del departamento de ventas, patea el balón, jadea, lanza gritos! ¡Ah, a gozar! ¡En cueros! ¡Pero el desnudo es desvestido, destapado! ¡Y el jefe desvestido! ¡La señora del boticario sin pantaletas! ¡Y los dedos de los pies complementan salvajemente los dedos de las manos! Y toda la playa ruge con una rabiosa provocación del horror carnal. ¡Dios, permíteme vomitar la forma humana! Apareció un perro. Un perro que —inmaculado— pasó con canina elegancia, distinguido...

Miraba junto con Atilio el espectáculo desde una lomita. Atilio, culto conocedor del arte mexicano, dijo:

—Lindo cuadro. Hay en él algo de Turner, ¿verdad? Efectivamente: lindo cuadro, pero hecho de monstruosidad.

Martes

Burros, cabras... a menudo le viene a uno a la memoria Italia o Los Pirineos meridionales, en general el Mediodía.

De ahí la idea de que en mi confrontación con la América del Sur hay tal vez más temores de nórdico que otra cosa. Este choque, choque del Norte con el Sur, que ya muchas veces experimenté en Europa. Cuando la metafísica del Norte se despeña irrevocablemente en lo concreto carnal del Sur.

Mentira, mentira... y ya es hora de poner en claro la tremenda sensualidad del Norte. Yo, por ejemplo... ¿soy acaso metafísico...? ¿Acaso no acepto el cuerpo?

¡Oh! ¡Vivo mortalmente enamorado del cuerpo! El cuerpo es para mí casi decisivo. ¡Ningún espíritu podrá redimir la realidad del cuerpo! La humanidad se me divide en la parte corpóreamente atractiva y la parte repulsiva. La frontera es tan clara que aún sigue asombrándome esto. Y aunque puedo incluso querer a alguien feo (Sócrates) nunca sería capaz de estar enamorado, es decir de atraerme a mí mismo al círculo del embeleso, sin un par de brazos divinamente carnales para atraerme... abrazarme...

¿Queréis de mí, de un nórdico, otra confesión? Toda mi metafísica existe para rodar en el cuerpo... siempre... casi sin descanso... es como un alud de natural propensión hacia abajo... ¿El espíritu? Diré que mi orgullo más grande como artista no estriba en residir en el reino del Espíritu sino precisamente en el hecho de que a pesar de todo no he roto con el cuerpo; y me precio más de ser sensual que de conocer los problemas del Espíritu. Y mi pasión, mi pecar, mi oscuridad, son para mí más preciosos que la luz. ¿Más? ¿Confesarles todavía alguna otra cosa? Bien, diré que el mayor éxito artístico de mi vida no lo constituyen los libros que he escrito, sino única y sencillamente el hecho de no haber roto con el "amor sin matrimonio".

¡Ah! Porque ser artista significa estar mortalmente enamorado, incurable, apasionada, pero también salvajemente, y sin casamiento...

"Y el verbo se hizo carne..." ¿Quién agotará toda la drasticidad contenida en esa frase?

Martes

¿Es el cuerpo del indio más cuerpo? ¿Es más cuerpo su cuerpo esclavo? ¿Está la esclavitud más cerca del amor no conyugal?

Preguntas que tú, Santiago [del Estero], ahogas en el canto de las aves.

Bibliografía disponible de Witold Gombrowicz

- Gombrowicz, Witold. *Bakakai*. Traducción de Sergio Pitó. Barcelona, Barral, 1974.
- , *Yvonne, princesa de Borgoña*. Traducción de Alvaro del Amo. Madrid, Cuadernos para el diálogo (No. 10), 1968.
- , *Ferdydurke*. Buenos Aires, Sudamericana, 1964.
- , *Diario Argentino*. Traducción de Sergio Pitó. Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- , *El matrimonio. Opereta*. Traducción de Javier Fernández de Castro. Barcelona, Barral, 1973.
- , *Transatlántico*. Traducción de Kazimierz Piekarec y Sergio Pitó. Barcelona, Barral, 1970.
- , *La seducción* (título original: *Pornografía*). Traducción de Gabriel Ferrater. Barcelona, Seix-Barral, 1970.
- , *Cosmos*. Traducción de Sergio Pitó. Barcelona, Seix-Barral, 1969.
- , *Autobiografía sucinta, textos y entrevistas*. Traducción Javier Fernández de Castro. Barcelona, Anagrama (cuadernos, No. 43), 1972.
- , *Correspondencia* (con Jean Dubuffet). Traducción Javier Fernández de Castro. Barcelona, Anagrama (cuadernos, No. 44), 1972.
- , *Lo humano en busca de lo humano* (conversaciones con Dominique de Roux). Traducción Aurelio Garzón del Camino. México, Siglo xxi, 1970.
- Sandauer, Arthur y Cano Gaviria, Ricardo. *Sobre Gombrowicz*. Barcelona, Anagrama (cuadernos, No. 45), 1972.

Gómez de la Serna: *hay que decir todas las frases, hay que fantasear todas las fantasías*

Por Francisco Castañeda



Ramón Gómez de la Serna

En la vasta y diversa producción literaria de Ramón Gómez de la Serna destaca su obra novelística, que cultivó desde los inicios de su carrera y que no abandonó sino hasta dos años antes de su muerte. Inexplicablemente, la crítica la ha soslayado en forma sistemática, atendiendo sólo a la célebre invención de la greguería, cuya fórmula nos reveló su propio creador al definirla como: Humorismo + Metáfora. La greguería es, sin duda, la máxima aportación del prolífico escritor madrileño, pero ello no justifica que se relegue su novela, su teatro, su espléndida labor como biógrafo y un caudal de textos que no caben en clasificación alguna, como no sea en la de "ramonismo" (término acuñado por el mismo escritor), en la cual dejó constancia de un singular talento y de una originalidad que de tan espontánea y natural pasa muchas veces inadvertida.

Por otra parte, Gómez de la Serna compuso la totalidad de su obra a base de greguerías, que aparecen tanto en el desarrollo de sus novelas como en la plasmación de los personajes que biografio e incluso en sus experimentos teatrales. Puede afirmarse que no hay una sola página de este formidable autor en la que no aparezca una greguería. En el caso concreto de su labor novelística, la greguería no es un recurso de estilo sino el estilo mismo. Así lo confirman quienes han juzgado las novelas de Ramón como intentos fallidos y señalan que carecen de continuidad y "sustancia", de modo que constituyen sólo greguerías enlazadas arbitrariamente. No puede negarse el carácter atomizado que presentan todas las novelas ramonianas, pero falta por demostrar si tal cosa va en detrimento de la calidad estética o si, por el contrario, la sustenta y determina. Gómez de la Serna no escribió sus novelas al modo usual, si lo hay, ni consintió en seguir las supuestas reglas exigidas por el género. Actualmente, resultaría absurdo esperar de los novelistas una obediencia ciega hacia los patrones de la novela "clásica" y aun es requisito la innovación en su tratamiento, si pensamos que después del *Ulises* de Joyce no puede concebirse el arte de novelar a la manera tradicional. Ramón se anticipó así —en el panorama de la novela escrita en español— a las corrientes que muchos años más tarde prevalecerían.

La intensa actividad novelesca de Gómez de la Serna se inició en 1922, aunque para entonces ya había publicado aisladamente dos novelas: *El Doctor Inverosímil* (1914) y *La viuda blanca y negra* (1917). Publicó cerca de treinta novelas, de 1922 a 1961, fecha de edición de la última, *Piso bajo*. En tan enorme cantidad la disparidad es también grande, sumándose a lo mejor aquéllo que bien pudo quedar inédito; pero Gómez de la Serna fue siempre un escritor desmesurado que rechazó deliberadamente el cálculo y la dosificación. Mucho le perjudicó esta actitud y no tanto porque le impidiera dar a la imprenta páginas extraordinarias, sino porque junto

a éstas dio también otras que no alcanzan el nivel de su propia e indiscutible inspiración.

El incongruente, novela aparecida en 1922, es el testimonio inicial de una forma nueva y muy personal de concebir el género, relato en el cual se combina lo imaginario con experiencias y recuerdos autobiográficos. Su esquema argumental es prácticamente inexistente, ya que toda la trama consiste en relatarnos cómo su protagonista —Gustavo— busca la compañía de una mujer y satisface finalmente su anhelo con una muñeca de cera. Cabe recordar aquí la fascinación que ejercieron sobre el autor los más extraños e inútiles objetos, presentes no sólo a lo largo de toda su obra sino también en su vida, pues fue un insaciable coleccionista de "rarezas", entre las que no faltó, por supuesto, una muñeca de tamaño natural que tenía en su despacho como acompañante silencioso de sus horas de trabajo.

El incongruente se desarrolla a través de una serie de audaces metáforas que describen, reseñan estados emocionales, dibujan el perfil de los personajes y, en suma, relatan lo que sucede. De esta manera, lo irreal traspone el umbral de lo plausible bajo una atmósfera de incongruencia que, no obstante, permite entrever esa otra incongruencia que llamamos realidad. La novela nos transmite una sensación de absurdo total —no exento de comicidad— que recuerda el existencialismo, por un lado, y el surrealismo, por otro. Un lector desprevenido de esta novela estaría tentado a buscar un antecedente en *Nadja* de André Breton... pero la novela del surrealista francés se publicó seis años después, en 1928. Asimismo, podría pensarse que *El incongruente* debe mucho a la influencia de Kafka, pero las primeras obras de éste no comenzaron a publicarse sino hasta 1926.

Otra espléndida novela de Gómez de la Serna se titula, precisamente, *El novelista*. Dedicada a Valéry Larbaud apareció, antes de editarse en volumen (1923), en la revista *La Pluma*. Su interés radica fundamentalmente en que nos revela cómo escribe un novelista sus obras y se transparenta la figura del propio Gómez de la Serna en el personaje protagonista Andrés Castilla; una novela sobre el arte de novelar, en la que se suceden historias, anécdotas y recuerdos, como si al leerla tuviésemos acceso a los apuntes y borradores de un novelista. Desde esta perspectiva, Andrés Castilla nos parece tan real o ficticio como los personajes y las situaciones que inventa; juego de espejos que multiplica al infinito la imagen del novelista que escribe una novela sobre un novelista que escribe... Compuesta por diversos relatos independientes entre sí, es decir, las diferentes novelas que se supone escribe el personaje, su atractivo deriva también de este carácter inconcluso o fragmentario, dado que asistimos al proceso mismo de la creación con la impunidad de testigos invisibles. Queda al descubierto el modo en que Ramón idea y hace realidad sus ficciones novelescas; mucho mejor y más claramente que en un ensayo o



en toda una exposición teórica, nos da a conocer su concepción del género y de quien lo cultiva. *El novelista* concluye con esta declaración de principios: "Hay que decir todas las frases, hay que fantasear todas las fantasías, hay que apuntar todas las realidades, hay que cruzar cuantas veces se pueda la carta del vano mundo, el mundo que morirá de un apagón."

De estructura menos compleja pero rota la barrera del concepto en su deslumbrante lenguaje, *El torero Caracho* (1927) es, posiblemente, la novela más acabada de cuantas escribió Gómez de la Serna. En ella, recrea su autor el ambiente de la fiesta brava con una plasticidad extraordinaria y convierte en personaje multitudinario al público madrileño de las corridas de toros. La descripción minuciosa del espectáculo cobra un relieve fantástico bajo la mirada penetrante y siempre insólita de Ramón, de tal manera que no sabemos si es sueño o realidad ese mundo lleno de contrastes en el que la vida depende de un movimiento y la muerte acecha, burlona, tras la muleta o la capa del lidiador. Nada pasa desapercibido a la curiosidad del novelista, pues lo mismo atiende al matador que a la bestia o a los monosabios, y los espectadores son también motivo de expectación. No creemos que alguien haya sido capaz de dibujar una estampa tan nítida y emocionante del universo taurino como lo consiguió Gómez de la Serna en esta novela magistral; aun a quienes el toreo no ofrezca un atractivo especial, les resultará de gran amenidad e interés, ya que la faena cumbre se realiza en el terreno de la literatura, y es tan hondamente poética la visión del autor que todas las cosas por él apuntadas adquieren una dimensión universal. Caracho, el torero que da su nombre a la novela, es un tipo recio y bien plantado que sale al ruedo a jugarse la vida para ganar un poco de gloria cada tarde. Cairel, su rival, es un personaje misterioso que "esperaba la hora de la corrida como obediente a la fatalidad y como si saliese fuera de la vida para hablar con Dios en el desierto arenoso de la plaza". La novela nos ofrece momentos del más puro y delirante surrealismo, como cuando un picador se vuelve loco y sale a la calle montado en su caballo —pica en mano—, embistiendo contra automóviles y transeúntes. En

acción continua y siempre emotiva, Ramón compone un cuadro tragicómico en el que la poesía rubrica cada página.

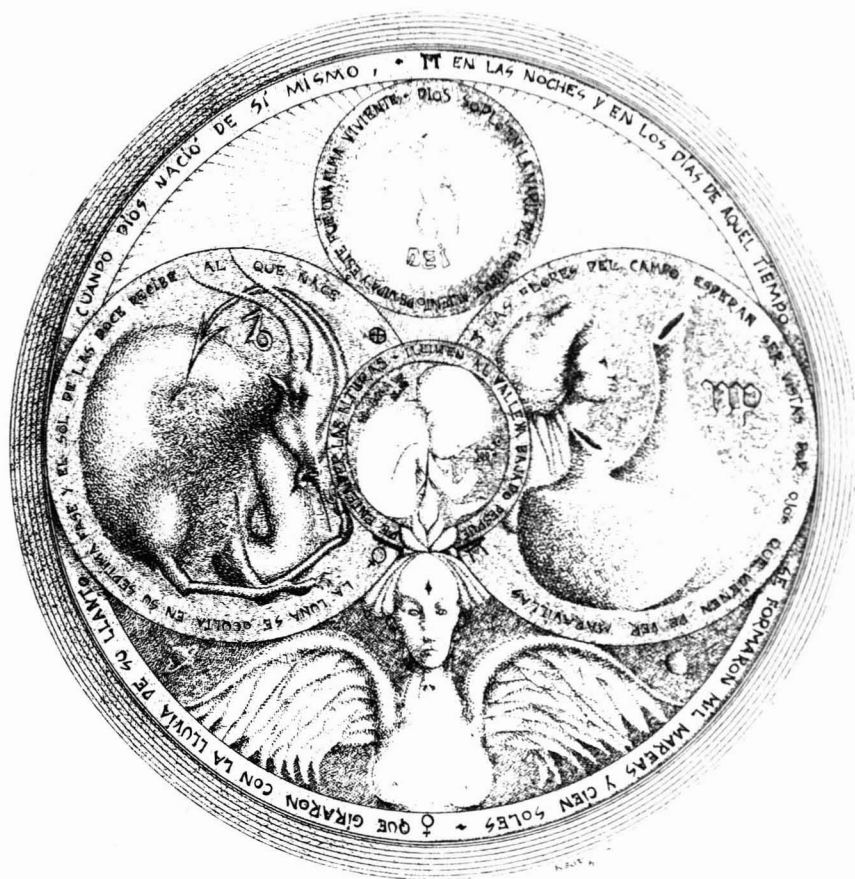
De las obras narrativas que publicó bajo el título general de *Las Novelas de la Nebulosa*, merece destacarse *El hombre perdido* (1947), en la que el personaje central —cuyo nombre nunca llegamos a conocer— hace también las veces de narrador. Así, perdido en el mundo y en el anonimato, busca no ya a la mujer, como sucedía con Gustavo en *El incongruente*, sino a la vida misma en un itinerario de extrañas aventuras que, a fin de cuentas, sólo le conducen a una muerte absurda, de la que nos enteramos en la última página del libro, donde se reproduce una breve nota periodística según la cual se encontró el cadáver de un hombre en las proximidades de la red ferroviaria del sur. La escueta noticia señala que posiblemente el desconocido fue atropellado "por uno de los trenes de carga compuestos de innumerables vagones que llevan las mercancías al kilómetro No. 5, donde se forman las expediciones definitivas". Osmosis entre lo real y lo imaginario, esta novela pone en juego el ser por medio del lenguaje como si fuese un atisbo de otra realidad, paralela a la del mundo pero más allá de sus límites espacio-temporales. El argumento se nos presenta como un rompecabezas al que le faltan varias piezas y, por lo tanto, nos corresponde a los lectores llenar esos vacíos. Mística del azar y del encuentro amoroso, también aquí la mujer es el único soporte, la última posibilidad de rescatar un sentido para la existencia, pero sólo mientras haya libertad absoluta, condición imposible de satisfacer. Dialéctica pura de la imaginación sin primeras ni segundas intenciones, *El hombre perdido* recoge lo más característico del arte inimitable de Gómez de la Serna. Obra lúdica pero ajena a cualquier clase de esnobismo intelectual, puesto que la admiración está antes que el signo y surge como en el hallazgo feliz de un niño, cuya mirada siempre es nueva. "Cada vez estoy más convencido de que decir cosas con sentido no tiene sentido... La novela no es sólo 'la antología de lo posible' como ha dicho alguien, porque también es la antología de lo imposible", escribió Ramón en el prólogo a *Las Novelas de la Nebulosa*, texto clave para comprender la naturaleza de su arte y, sobre todo, para entender mejor aquella definición que dio de él su entrañable amigo Macedonio Fernández: "El mayor realista del mundo como no es."

Guillermo de Torre llamó a Gómez de la Serna "el Picasso de la literatura". Pablo Neruda le consideró su maestro y pidió se le otorgara el Premio Nobel. Jean Cocteau y otros grandes escritores franceses le llevaron a la Academia del Humor como el único miembro extranjero, además de Chaplin. Pero ésa es otra historia, por lo pronto, la novela ramoniana busca y (ojalá encuentre) más y mejores lectores.

por Adolfo Castañón

estaba desarmado en Bauchau era su padre, que desde muy joven quiso entrar en el ejército y no logró vencer la resistencia que le opuso su familia. Durante la guerra del catorce, cuando los alemanes ocuparon su país, sintió la tristeza y la vergüenza de no poder defenderlo con las armas. Bauchau decide dar a su padre a través de un libro otra posibilidad, una vida distinta.”

La historia de un negro que deja de serlo, la de un blanco: Hombres algo más que adictos a los cañones (los personajes no se desentienden de los símbolos), Pierre y Johnson Pueblo arrancan de un primer estado que no podemos llamar inocente, maduran en la contienda y emprenden en seguida un desaprendizaje, un itinerario de progresivo despojamiento que al fin los hará desembocar en la simplicidad del Gran Verano donde todo es fiesta y los relojes ya no son necesarios porque la medida del tiempo es el cuerpo. Es una nueva educación sentimental donde los personajes aprenden a ser hombres para en seguida dejar de ser ciudadanos. Al final, el pueblo —en realidad una especie de gran familia, ámbito patriarcal a la vez abierto y hermético— relega el progreso, la iniciativa y el provecho en beneficio de un transcurrir que es “coloquio del alma con las cosas del mundo”. Poeta en el primero de los sentidos, Bauchau ha desdeñado todo discurso no forjado en imágenes, no anclado en una situación concreta. Tal vez *El regimiento negro* sea una novela histórica, pero no tiene mucho qué ver con esas inagotables sucesiones de páginas donde los personajes hablan a nombre de una época o incluso



de una doctrina. La novela de ideas, el teatro social y demás inventos de Fray Gerundio son el reverso de una moneda que no es ésta. *El regimiento negro*: novela de personajes e imágenes, texto riquísimo nacido de una sola raíz: ¿cómo armar a un hombre? ¿qué es un arma? Bauchau explora las posibles vertientes y esboza la conclusión al dedicar unas breves y elocuentes páginas a la fiesta del Gran Verano, hito de la utopía levantada sobre lo compestre cotidiano.

La guerra de Secesión antes que un episodio heroico es una herida en los personajes principales: la esclavitud sufrida desde niño por Johnson Pueblo, y un seno materno maligno en el caso de Pierre.

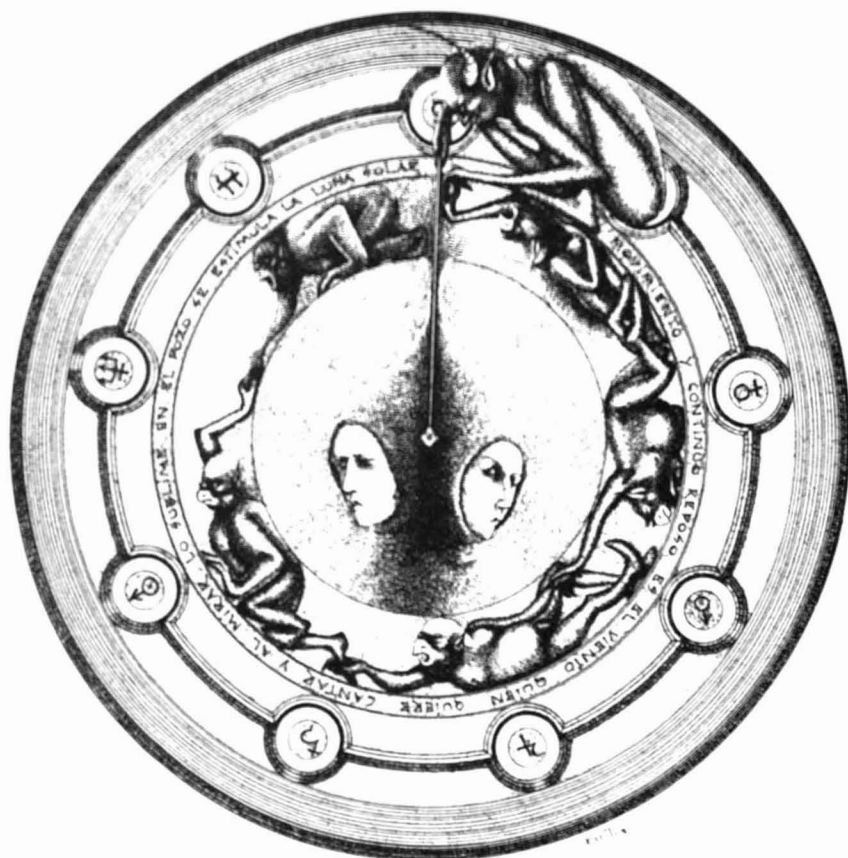
Pierre, que ha sido rechazado y engañado por sus padres desde la más temprana juventud y que ha encontrado en los generosos relatos de su abuelo una alternativa a las sinuosidades demésticas, elige la aventura militar. Pierre puede capitanear la primera columna de negros de la historia norteamericana porque él mismo ha sido uno dentro de su familia. Obligado a vestir siempre de gris, tiene la desgracia de ser rebelde pero respetuoso de los compromisos en que ha empeñado su palabra. Pierre se concentra en los recuerdos napoleónicos de su abuelo para saber cómo actuar en el campo de batalla (y a su semejanza, el narrador evoca lo nunca vivido en busca de una brújula. Se limita a sugerir: el escritor

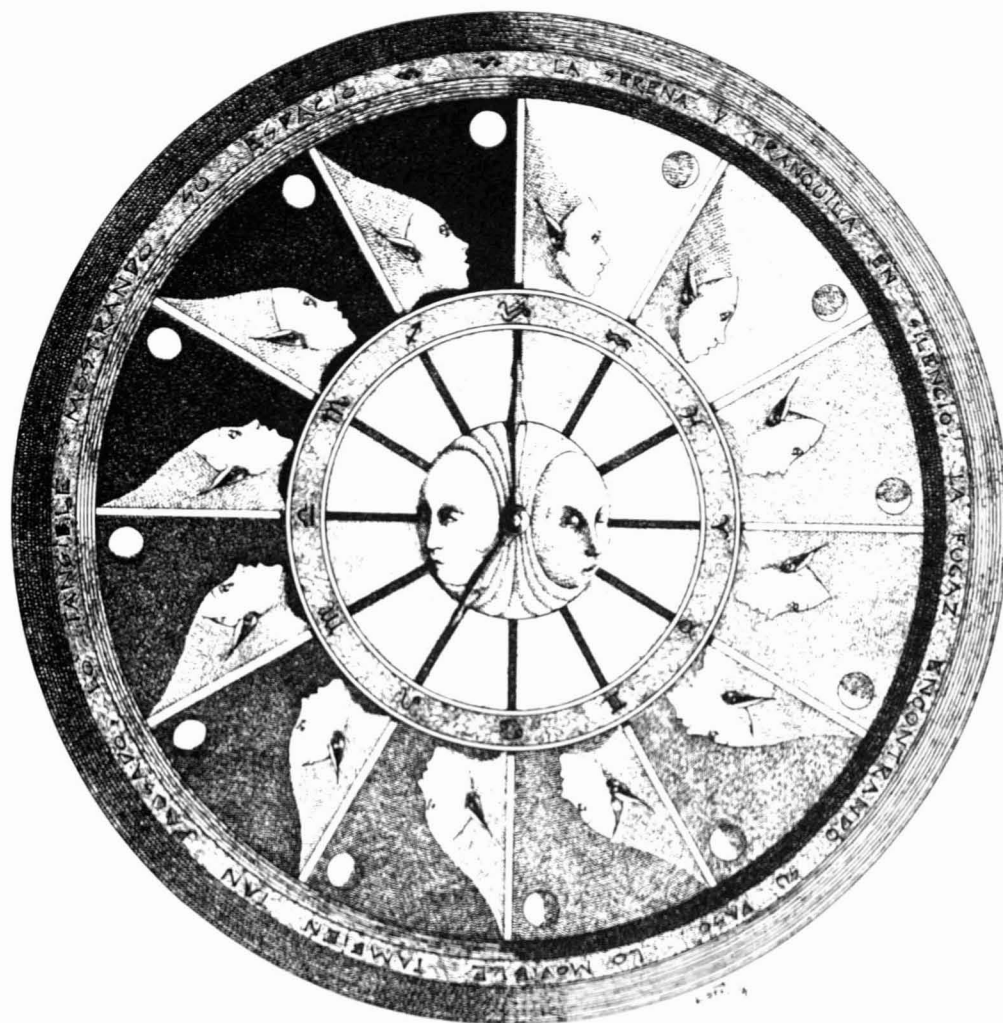
no es un inspirado sino quien inspira). Una vez en la batalla Pierre parece darse cuenta —por lo menos actúa en consecuencia— de que lo medular del legado del abuelo es otra cosa que las hazañas. Aunque a favor de los negros y contra la esclavitud, la Guerra en que está metido es de blancos, de los hombres que han aceptado en lo más íntimo las leyes y caprichos del dólar. Después de la guerra, los negros no contarán ni con armas ni con tierras, no importa que se hayan demostrado capaces de la disciplina y el cálculo.

Caballo Rojo —título con que ha bautizado a Pierre una india en alusión a su parecido con los indios y a su naturaleza alerta y colérica, a su rostro aquilino: “Caballo Rojo parece siempre estar de perfil”, y Johnson Pueblo/Coronel Johnson/Maestro John, el esclavo que ayuda a Pierre a robar un cañón a los confederados al principio de la guerra, junto con Pierre jefe del primer regimiento de negros y el prófugo hermano de los leones que se convierte en el corazón de una utópica y feliz comunidad rural recorren el mismo camino: el inconveniente de nacer, la lucha por la justicia, la fascinación de la violencia y la crueldad, el descubrimiento de la fiebre donde vida y muerte dejan de oponerse, la aproximación a una simpatía que es también sabiduría y la gozosa, serena comprobación de que el tiempo y la verdad son la tierra y el cuerpo.

A lo largo se deja claro que la liberación, démosle un nombre, precisa de un prolongado rito iniciático cuyos preliminares y culminaciones abarcan la novela. Durante la iniciación la conciencia mítica, conciencia del cuerpo, conciencia por metáforas e imágenes donde no se distingue entre subjetivo y objetivo, será radicalizada. Como en el mundo de los mitos, en *El regimiento negro* todos los actos e imágenes son premonitorios y alusivos. Eficacia no sólo es una palabra conveniente para los afortunados manejos del narrador; la uso aquí para decir cómo unos episodios precipitan o previenen a los otros. Bauchau juega con imágenes elementales y por lo tanto verosímelmente poco arbitrarias, comprensibles para todos. Se describen los sueños de los personajes y se les hace reaparecer en el curso de un relato que reitera insensiblemente sus temas. La realidad del relato se cuaja paulatinamente de sueños, el lector se encuentra a cada paso imágenes que son predicción, profecía que son recuerdos, recuerdos hechos de recuerdos. Tal vez las asociaciones que fluyen libremente no son exactas, pero parecen lo bastante elementales para resultar verosímiles como primitivas. Se ha logrado hacer de la utilería psicoanalítica la materia dúctil y original de las absorbentes descripciones que saben llamar a todos nuestros sentidos.

Muy característicamente la prolongada iniciación de ambos personajes tiene su momento axial en el encuentro con Leeuw, el hombre-león domador de





leones que no deja de recordar al rey Dahfu y su fiera en el Henderson de Bellow. El personaje invita a Pierre/Caballo Rojo a una singular cacería. Acompañados por dos leones, Leeuw y Pierre se internan en la espesura. Los hombres no llevan armas de fuego, sólo cuchillos:

“Oye, muy lejos en el bosque, el galope de un animal desbocado. Bruscamente es la aparición fantástica del gran ciervo que busca una salida hacia el vado. Pierre sale de la sombra, no puede retener un grito y el ciervo tiene tiempo de retroceder oblicuamente, pero a lo largo del río un gruñido —Leeuw, sin duda— le significa que la vía de la fuga a nado se halla también prohibida.

El ciervo se hunde de nuevo en la oscuridad y cada uno de los cazadores sigue, con todo el cuerpo, su camino a través del bosque y su busca desesperada de una salida. Cuando reaparece en el claro, Caballo Rojo aguarda que esté a su alcance y se lanza. En el momento del contacto el ciervo lo evita y con su flanco lo voltea sobre la hierba sin que haya podido hacer otra cosa que arañarlo en el hombro. Este abrazo y el olor de la sangre sobre la hoja no hace sino exasperar su deseo. Los pases del ciervo son más frecuentes y más estrecho el espacio dentro del cual lo aprisionan. En la excitación creciente de las fieras se presiente que el olor del animal agotado se exalta y que el fin se acerca. Oye venir hacia él

su galope desigual, sus jadeos desgarrados y su instinto de soldado de caballería le dice que es la última carga. Al verlo alzarse bruscamente delante de él, el animal, en un último esfuerzo hace frente doblegándose sobre el cuarto trasero. Cubierto de espuma ya no es rojo sino blanco. Es una alta torre con las cornamentas labradas, es el ángel de Saintpierre que hace sonar la trompeta del juicio. Caballo Rojo se lanza sobre el cuerpo deseado, hunde su cuchillo en la arteria de la que brota sangre. Hunde allí su rostro, intenta beber y morder en la herida pero el vestido de piel se lo impide. Hunde varias veces su cuchillo en la llaga. Tres cuerpos poderosos se abaten sobre el ciervo que rueda por el suelo arrastrando al hombre. Acostado al lado de su presa y cubierto a medias por ella, Caballo Rojo no afloja su abrazo. Ríe, gruñe, aúlla mientras trabaja la herida con el cuchillo. Muerde, escupe, arranca y hunde sus dientes más profundamente en la carne viva. Siente a uno y otro lado la embriaguez alegre de los leones. Gruñe. Gruñendo, tirando, batallando hacen resbalar el cuerpo hasta ese lugar de la sombra donde el acto debe cumplirse. Son dos, son tres, son cuatro grandes fieras que se regocijan de la presa que estuvo viva y llena de esa sangre de la cual asciende un olor violento.

Después de esta cacería todo será diferente para Pierre y el regimiento negro. Desde las profunda-



des del juez habla el culpable y el cazador es presa. Uno de los personajes, el asistente de Pierre, se encarga de explicitarlo: "no es un ciervo sino un Caballo rojo lo que los cuatro leones han acosado por la noche en la selva y devorado en el claro". Es posible decir que aquí se toca fondo. Simbólica y literalmente, devorarse promueve el advenimiento del Gran Verano, estación de los lemúridos y de la aceptación alerta. La cacería es la última etapa del itinerario-purga de todo lo sujeto a proporciones. En adelante, la renuncia a la cólera se llevará a cabo más como un proceso de paulatina disolución que como una decisión súbita. Poco a poco, cobran sentido las palabras de George Jackson que van en epígrafe al libro: "Mi fe en la vida se aferra al principio de que nosotros, los hombres de color, transformaremos muy pronto en un mundo de color esta mascarada caótica. Pero antes debemos destruir al malhechor, desarraigar sus ideales, su moral y sus instituciones."

La conformación de las distintas voces de la novela es adecuadamente compleja. El narrador relata, en tercera persona y la mayor parte del tiempo en presente del indicativo, las peripecias de un hombre y de su figura paralela. Hay una suerte de conjugación entre las identidades desdobladas del padre del narrador. El, congruente con la pendiente mítica de sus fabulaciones, adopta con periódica frecuencia el punto de vista de los objetos y perso-

nas que describe y, en el caso del paisaje, a través de su observador más inmediato. Aquí y allá se reconocen, asimilados, los recursos y expedientes narrativos más variados: las formas más tradicionales del relato con los monólogos-corriente de la conciencia, las amalgamas sutilmente yuxtapuestas de sueños e imágenes reales con los cortes retrospectivos o los acercamientos cuidadosamente elusivos de los personajes célebres. El narrador registra sin admitir digresiones. Y no porque carezca de ideas: *El regimiento negro* puede ser también estimulante como texto no literario. El problema racial y el de las universalidades culturales arraigadas en lo exclusivo es profusamente entrevisto y tocado. En el terreno pantanoso donde todos concluyen a partir de sus ignorancias e inseguridades, Bauchau se atreve a dejar las cuestiones en suspenso y renuncia a pensar como "un blanco que pensara como un negro que quisiera ser blanco." "Y una vez que América emerge lo insondable del novelista, éste puede aventurar: "Después de los anglosajones, cada uno tendrá su lugar en América del Norte, los alemanes, los escandinavos, los irlandeses, los latinos. Cada uno tendrá su parte en el dólar, cada uno empujará hombro contra hombro, en el gran círculo indefinidamente ampliado. Sólo los negros y los indios no tendrán su parte. Quizá ésa sea su suerte, quizá necesite atravesar años de años. Comprender que si el dólar no los acoge como a los otros, es que en el fondo de sus corazones —y quizá sin saberlo— lo han rechazado. Caballo Rojo se pregunta si el corazón de los negros y la muerte de los indios no son el tesoro escondido de América."

La muerte de los indios porque, según esta leyenda personal, los negros sufrirán en espera de estar preparados y hasta que maduren un dolor digno de la resurrección de los indios, y de su princesa Sheandoah.

Para concluir: la estructura de la novela es circular y sólo suscita una pregunta. ¿A qué calendario pertenecen las cinco estaciones en que se divide este ciclo? Lo ignoramos. Sólo sabemos que el primer momento es el de una crianza maligna; que el segundo es el del reconocimiento de un padre y un hermano; que la tercera es la atención de la cólera, el endurecimiento y la fiebre por la crueldad, aquí los hermanos se separan y el hombre-cañón se da cuenta de que si se forja se debe ser forjado. Durante la cuarta vuelta Caballo Rojo da curso a su voracidad y es devorado. Sólo así es posible la etapa final que reinicia el ciclo con la exigencia de un enigmático sacrificio que ya no tiene lugar.

Notas.

1 Henry Bauchau. *El regimiento negro*. Trad. José Bianco. Editorial Sudamericana, Buenos Aires. 1975, 370 pp.

2 José Bianco. "El tesoro escondido de América", *La vida literaria* enero-febrero de 1976.

tres personajes

por José Luis Ontiveros

I. EL BIBLIOTECARIO.

Se sentía con los párpados cargados de arena, un ligero dolor de cabeza enturbiaba su concentración, sus manos blancas y delgadas apenas podían sostener el pesado libro que leía, abstrayéndose de la vida petrificada de los párrafos, pensaba que las palabras como expresión de siglos olvidados son esencialmente inmutables, pues en nada les afecta la fatiga o el dolor de los hombres, recogen las cenizas de las grandes hazañas, los sueños abstractos, las pasiones intensas, desligándolos para siempre del instante que los engendró.

Sus manos blancas descansaron en la cubierta del libro y con una profunda apatía encendió un cigarrillo, se dijo que si las palabras pueden ser desintegradas inmediatamente por el tiempo, es posible preservarlas de su destrucción y hacerlas invulnerables, creyó descubrir que una biblioteca al ser un cementerio infinito de conceptos es al mismo tiempo una fuente permanente de nuevos significados, con cuidado tiró la ceniza de su cigarro en la alfombra y contempló las nubes del humo difuminado y blanquecino.

Todas sus reflexiones sobre las palabras de pronto se detuvieron bruscamente, paralizadas por una

angustia imprevista, si bien en su oficio como bibliotecario había encontrado la vida recogida y tranquila que había ansiado en su incolora juventud, siempre había deseado en el secreto de las aspiraciones prohibidas el deleite de la energía misteriosa, en un principio trató de remediar su insatisfacción viviendo artificialmente la vida de otros hombres, pero sus venas se habían vuelto viejas, sus hijos habían crecido, y ya nada le decían los antiguas novelas preferidas de su juventud, era como si una monstruosa palabra amorfa le hubiera devorado los nervios.

En ese tiempo en que la fealdad de la calle se le hacía más aguda, en que lo desquiciaba cualquier ruido, y en el que sentía una sensación viscosa al frotarse la piel en el baño diario, lo sorprendió la lectura de un episodio de las guerras religiosas europeas del s. XVI.

Pase a su existencia vulgar y monótona se había sentido atraído por aquellos combates en que los hombres morían por la belleza ignorada de una realidad eterna, en la biblioteca había atesorado como un sepulturero maníaco las palabras muertas testigos de las guerras metafísicas de los hombres, estas palabras encarnaciones de ideas por las que se había luchado a sangre y fuego vivían ahora en su ordenada conciencia de bibliotecario responsable.

Pedro Menéndez de Avilés, un recio capitán asturiano, había recibido la orden de Felipe II de ir a recuperar el dominio perdido de la Florida ocupada por bucaneros hugonotes, a el Rey católico no le importaba tanto la conservación y el acrecentamiento de la gloria terrenal de España, como la preservación en el universo de su concepción espiritual del mundo. El Rey del Imperio en donde no se ponía el sol era en realidad un egregio prisionero de los conceptos. Vivía como él en un laberinto infinito de signos.

En las tardes lluviosas de reflexión y de morriña la desierta biblioteca parecía bostezar con el agotamiento de una cultura milenaria, la hazaña realizada por conservar una totalidad articulada de palabras y de significados había despertado en su corazón dormido a la aventura el hambre de hechos memorables.

Al principio de la primavera de 1565 había salido de España una escuadra de diez buques, llevando a bordo 500 colonos y varios cientos de soldados con el fin de expulsar a los intrusos calvinistas, cuatro siglos más tarde, en una biblioteca, un hombre tomaba un café creyendo ser, mientras lo sorbía a pequeños tragos, un valeroso soldado del Imperio.

Entre las filas interminables de libros congelados la historia volvía a repetirse y otra vez se desenvainaba la espada y se creía en la Cruz. Pensó que la distancia que nos separa de múltiples instantes irre recuperables es en realidad una inmensa parábola si se logra sustraer del tiempo la vulnerabilidad de los conceptos, se dijo que nada importaba que los





hombres que realizaron la proeza fueran ahora polvo o sombras históricas de un pasado legendario, aún es posible desenterrar el humo de los siglos muertos si estamos dispuestos a morir por ello. La muerte no hizo temblar el brazo de Pedro Menéndez de Avilés, porque la muerte como las palabras está cargada de significados distintos, irreductibles a los intrascendentes cambios de los hombres.

Supo que en su soledad él también podía combatir por cosas invisibles, y sin quererlo sus ojos se llenaron de asombro.

Los días que siguieron fueron de desvelos y de fiebre, todo había adquirido un nuevo contorno, y él se deslizaba sin asideros por un espejismo desgarrado por el tiempo.

Ya no se creyó un sepulterero de palabras, ahora forjaba con la sangre de sus sueños el verbo eterno y definitivo.

Una tarde descubrió que todo sería inútil si no estaba dispuesto a afrontar el aliento pestilente de los siglos descompuestos, pues sólo el valor y la fe libran a los conceptos de la muerte.

Pensó que los españoles habían arriesgado su existencia física en mares desconocidos y tierras extrañas para ir a propagar lo que creían, se sintió desmadejado por el terrible calor de la Florida y por el viaje en un mar bravo y misterioso.

En la noche sus blancas manos se agitaron en la penumbra y la muerte le pasó rozando como un pesado cuervo. Al otro día el cielo apareció puro y azul como una palabra inalterable, era a principios de la primavera, los pájaros cantaban y la vida resurgía de la oscuridad fría del invierno, con pasos lentos descendió al sótano de su casa, y hurgando en un viejo cofre de madera halló la bufanda de seda de su juventud, pensó que ese momento jamás hubiera ocurrido si unos españoles en el s. XVI no hubieran viajado a la Florida.

Se dirigió a la vez feliz y nostálgico a la biblioteca, creyó ver detrás de las nubes blancas una extensión perdurable y absoluta, al llegar cerró la puerta con sigilo, y contempló las hileras infinitas del pensamiento de los hombres, pensó que detrás de la fragilidad y de la disgregación debe existir aquello que desde el principio ha sido, sus libros parecían mirarlo con la tristeza postrera de las palabras que mueren porque nadie ya las leerá, en ese instante cuatro siglos atrás un soldado español caía herido de muerte por un arcabuzazo, en ese instante cuatro siglos después un hombre de manos blancas y febriles transformaba su bufanda en un grueso cordón de seda.

II. EL CONQUISTADOR.

Los pantanos se extendían como espesas capas de ceniza, los árboles afiebrados por los pájaros, parecían sumergirse en el olvido del sueño original, las rodela y las alabardas se fundían bajo los rayos de un sol rojizo, detrás de los manglares, de los caimanes, y de los estandartes, se buscaba la esencia secreta del tiempo.

Al caminar pegajoso y cansado, con las alpargatas llenas de fango seco, la barba astrosa, y los ojos hundidos en los instantes muertos, me era difícil recordar el huerto fresco de mi casa en Sevilla, el alma transparente del vino, y el son de una vihuela bien templada.

Quizá la desintegración de mi memoria, la malaria, y el hambre, fueran de alguna manera las pruebas místicas de las que me había hablado un teólogo musulmán, cuando consulté una de las más densas versiones apócrifas del Alcorán, en una vieja casa morisca de Granada, ahí pude leer: "Los objetos que conocemos son en realidad representaciones, nada existe si el ser no lo forma, el tiempo puede ser los mil nombres del profeta, el desierto o una cimitarra, el dolor o el polvo de estas hojas." Pensé que sólo podemos percatarnos de la existencia del tiempo por la forma que otorgamos a su esqueleto de humo, y que si logramos desentrañar, entre las múltiples ficciones de nuestro entendimiento, cuál es la sustancia que nos liga con su esencia misteriosa, recuperaremos el dominio del conocimiento trascendente. Me dije que de ser esto cierto, necesariamente debería existir en algún lugar del



mundo, una parte donde el tiempo se encontrara detenido.

Intuí que esa región mítica e indestructible, sólo podía estar en el nuevo mundo, pues el viejo estaba demasiado contaminado de crímenes y de herejías para poder albergar la pureza de la verdad. Así es que embarqué, anhelando redescubrir en los pendones imperiales de Castilla, el arcano perdido por los alquimistas.

Al principio creí que el tiempo había encarnado en un animal mágico, y me dediqué a perseguir dragones, ciervos alados, y unicornios, desgraciadamente esta cacería fue estéril, aunque no del todo, porque logré atrapar una salamandra sabia, que murió de murria, cuando me acercaba a la Florida. Después concebí la idea de que el tiempo se escondía en la herrumbre de las rejas y en el moho de las espadas, y buscándolo conquisté el amor y hermosas cicatrices de guerra. Pensé entonces que el tiempo podía estar en la Iglesia o en los libros y recorrí los largos siglos de sabiduría teológica, las ingenuas ideas de los hombres, el silencio de los claustros, y hallé sólo su sombra gigantesca.

Lúcidamente angustiado, comprendí que el tiempo como la mujer se cierra a la esperanza cuando uno ya no cree en su existencia. El tiempo en su inconsecuencia y en su afán vengativo sólo puede

ser domeñado por la indiferencia, lo mismo que la mujer se alimenta de ilusiones y de secretos, y como ella permanece tendido y satisfecho cuando está saciado.

Me dije que el pretender regular una realidad fragmentada con la presencia invisible de un vasto fantasma, era adulterar con un gesto pretencioso el argumento contenido en el Alcorán, pues "si nada existe si el ser no lo forma", luego el tiempo debe esperar a que lo engendres.

Cuando a través de mi paciente inquisición, llegué a la Florida, se me había ocurrido que el tiempo se encubría en un enigma paradójico, razoné que únicamente un territorio insalubre y pantanoso como el de la desconocida península podía guardar la maravillosa fuente a la que se refieren las crónicas de la piedra filosofal y del Santo Grial, pero el tiempo se desvaneció otra vez entre la selva y el calor, furtivo y tembloroso, como un unicornio herido.

Al cabo de esta expedición indagué palabras y signos mágicos para conjurarlo, exploré la Cábala y las leyes de los grandes doctores, pero todo fue inútil.

Ahora viejo y solitario, menos entusiasta y más reflexivo, con mi morrion reposando a mis plantas, como un perro fiel, he llegado a admitir la terrible verdad, el tiempo no es una fuente, ni un ciervo alado, ni un signo mágico; es una ilusión, es una mujer.

III. EL HEREJE.

"Antes que el hombre sea iluminado por el Espíritu Santo, es como una piedra, un tronco o un poco de barro."

(Confesión protestante, citada por Moheler.)

Las llamas se alzaban lentamente como suspendidas en un tiempo infinito, su cuerpo doblado hacia adelante era uno más de los troncos abrasados, en el fondo de la plaza se escuchaba el grito solitario de un ángel, mientras una herejía ardía a través de todas las edades. El nunca se había propuesto ser heterodoxo, había llegado al error, inopinadamente, como un hombre de buena fe que lee por primera vez los evangelios sin querer transgredir el orden eterno de la Iglesia Católica, sin querer, tampoco, proclamar una nueva enseñanza perturbadora. La herejía lo había asaltado en el camino, humillándolo y desvalijándolo, para después abandonarlo con la ciega decisión de la verdad.

Pensó una mañana observando un pescado en un estanque que el pescado compartía la misma naturaleza que el universo, esto es, la esencia inmutable de lo que ha sido creado por la omnisciente voluntad divina, de alguna manera él era como el pescado, una idea en la memoria de Dios, luego podía ser un guijarro, una nube o un excremento. Nada se libra de formar parte del todo.

Este concepto se le antojó irreverente y clandestino, se dijo que si efectivamente era cierto, la suprema autoridad de la Iglesia como la del Estado es falsa, ya que sustancialmente en nada se diferencia el Vicario de Cristo del más abominable y contumaz de los herejes, como el Emperador del más vicioso y cruel de los rebeldes, razonó que el establecer estas sacrílegas analogías era ya un monstruoso atrevimiento dogmático, sangriento e irrepetible como el desflorar a una doncella.

Por ese tiempo le ocurrieron dos cosas importantes, se enteró con fingido pavor intelectual de los desaguisados realizados por los furiosos anabaptistas en Alemania, y descubrió un texto griego donde pudo leer el origen de su tesis. Dedujo de cada acontecimiento una cosa distinta, creyó ver en la sublevación de los sectarios la irreversible práctica de sus ideas, posiblemente los delirantes aldeanos alemanes que siguieron a sus improvisados profetas estaban muy lejos de comulgar con sus principios metafísicos, pero para alguien que tiene la certeza de que todo lo que existe es en su sustancia eterna indivisible, posee el mismo valor exilógico un crimen que una oración. Nada significaba el que la chusma protestante hubiera incendiado monasterios e iglesias, condenado a la hoguera inocentes, sacrificado niños, violado y saqueado, lo único que era

menester tener en cuenta es que ese conjunto de rústicos había conquistado la atroz conciencia de que la Iglesia como el Emperador son virtualmente un escarabajo, unas alpagatas o un maravedí.

El texto griego que descubrió fue un escrito de Empédocles de Agrigento, en donde el filósofo afirmaba: "He sido un niño, una muchacha, una mata, un pájaro y un mudo pez que surge del mar", en esta declaración empedocliana de la trasmigración de las almas, encontró un sentido oculto que hizo corresponder con el ominoso espíritu de su tesis, pensó que si Empédocles había podido ser en diferentes instantes, identidades distintas, nada impedía que un cristiano al considerar a Dios creador de todo lo existente pudiera a su vez ser un ángel, un árbol o el viento.

De pronto se sintió en un callejón sin salida, pues si se había servido, tergiversándola, de una sospechosa metáfora pagana para apoyar su tesis, quedaba, sin embargo, un serio problema por resolver, si todas las cosas eran una idea en la memoria de Dios, era por completo factible que la idea del Emperador tuviese atributos concretos que la hicieran idéntica a sí misma y diferente a las demás, por lo tanto única y absoluta, de ser así cualquier metaforización sobre la unicidad de la sustancia sería prolongar el error al infinito; en esos momentos de grave desaliento, en que parecía que el Espíritu Santo cegaba su entendimiento para salvarlo, se dijo que todos los conceptos no son más que una aproximación a un proceso racional perfecto, y volvió a metaforizar el absoluto.

Razonó que si el universo ha sido creado en la unidad, todas las cosas creadas tienden en potencia a recobrar la unidad original, puesto que Dios no pudo haber realizado una creación desarticulada y dispersa, luego estas ideas que pienso, pueden ser suspiros o pájaros, y esto lo puedo decir porque siento el viento y toco la tierra.

Creía ver en su mente desasosegada e indócil el signo de la muerte de una edad, una edad en la que se había matado y muerto por lo que ahora él negaba, quizá el pensamiento de que el Papa podía ser un clavo, un réprobo o una espada toledana, no era más que la nostalgia de los símbolos absolutos que se desangraban.

Su temeraria tesis posiblemente hubiera pasado inadvertida en aquel tiempo fecundo en herejías, si comentándola con un teólogo no hubiera escandalosamente afirmado, como lo hizo el dulce Melancthon, que deben considerarse igualmente como acciones de Dios: "la traición de Judas que la vocación de San Pablo".

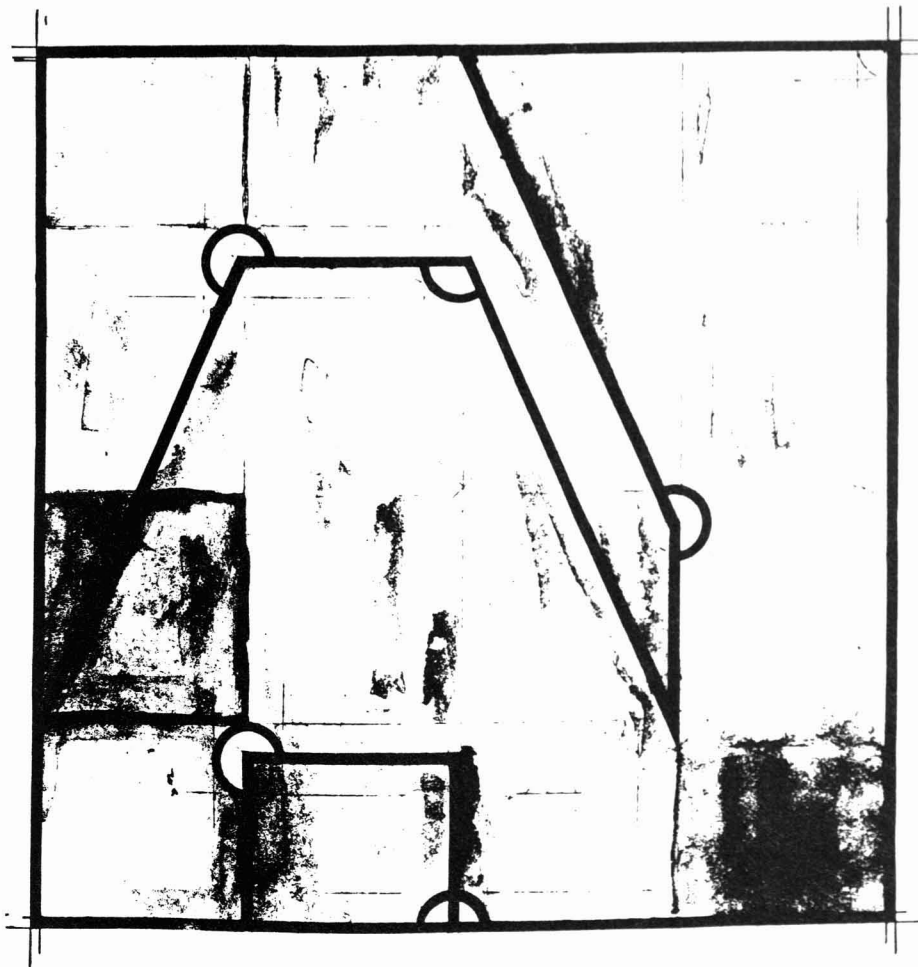
Aquella noche soñó que un ángel vencido se transformaba en viento. Al día siguiente la Inquisición lo juzgó. Hubiera podido arrepentirse en el Acto de Fe, pero para alguien que cree en el principio indivisible y universal de la sustancia, lo mismo le da ser hombre de carne y hueso, que tronco, fuego o ceniza.



Trabajo perdido

por Armando Santa Ana

Para solicitar trabajo, cuando los edificios no son laberintos contruidos tratando de alcanzar el abrazo de las nubes, el desenvolvimiento en su interior es ágil, de un ritmo agradable, sin embotellamientos de empleados en las escaleras, ni tediosas colas afuera de las oficinas. Sus alcances son un poco modestos, nada de funciones inútiles, sólo los trabajadores necesarios, el ajetreo de su rutina puede combinarse con algunos minutos de charla ligera. En ellos los conglomerados de gente resolviendo asuntos se diluyen en contados instantes de espera, sin un ir y venir en las ventanillas, sin acciones inservibles, sin robar el tiempo a los extraños, pero sobre todo es posible entrevistarse con los funcionarios, no como ahora: el dibujante viene por cuarta ocasión consecutiva y diaria hasta el onceavo piso de un edificio repleto de hombres y mujeres entre escritorios, máquinas de escribir, cacareando alrededor de implementos de oficina; ajetreos como hormigas apuradas por recoger migajones antes de que la lluvia caiga; presurosos de ir de un piso a otro llevando papeles, buscando datos, ignorando su rededor, insensibles. Es la última opción, sin embargo, que el dibujante se concede para conseguir trabajo en ese edificio de cristales riveteados por tiras de azul metálico, con murales de colores al borde de su parte baja.

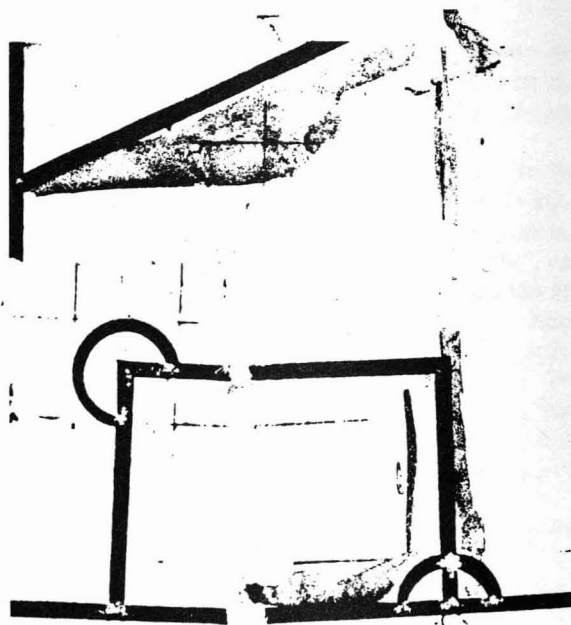
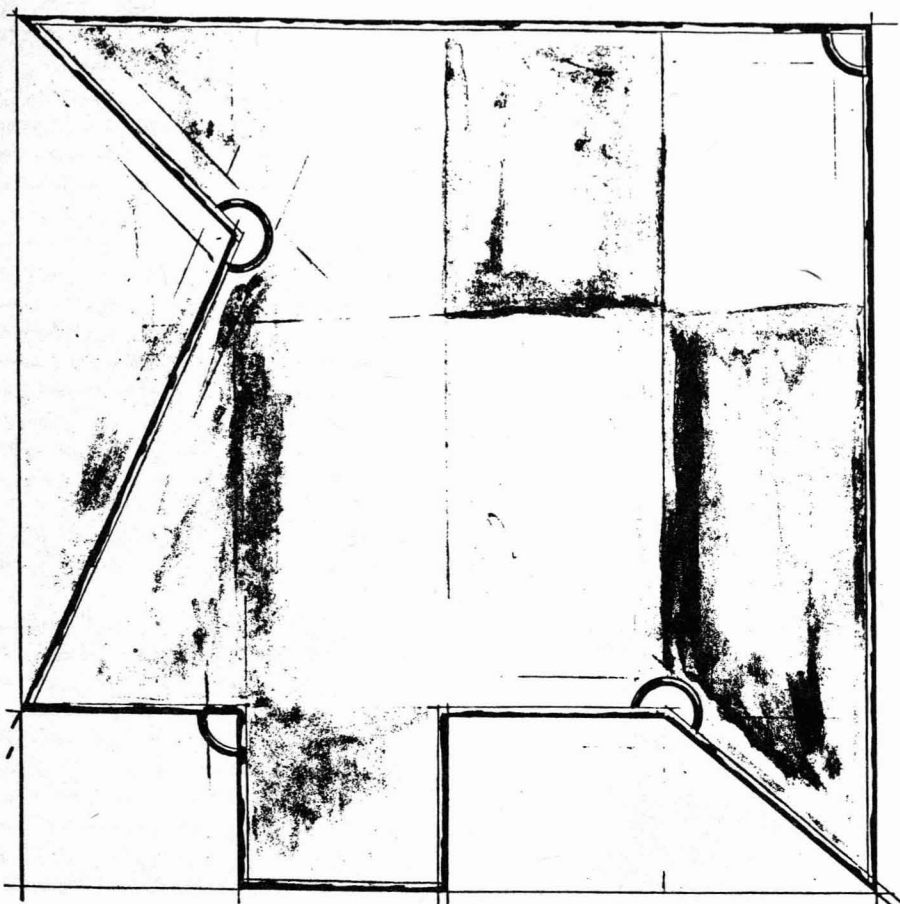


De los dos ascensores uno trabaja. El otro reposa descompuesto en la planta del hall con la boca abierta. De las cajas de pago hasta el exterior del edificio los empujones son la fuente del juego: habilidad para meter los brazos, escurrir los hombros, ijares con incrustaciones de codo, resoplidos fétidos entre perfumes, ningún indicio de sentirse alguien en agravio. Se arremolinan individuos dispersos y pequeños grupos mudos a la espera del elevador; con la cara absorta en las palabras sin compromisos que tendrán que decir; imaginando situaciones posibles inmediatas; por lo que no logran conseguir, apesadumbrados; con la expresión indiferente de conocer el movimiento laberíntico, cifrado, y de haber venido tanto a platicar, pedir u ofrecer, buscando hundirse en el interior del túnel vertical hacia otros pisos. Un campanillazo de ring, de pronto, suena simultáneamente al encender el foco esmeralda del ascensor avisando a la planta baja su llegada. Una erupción de cuerpos magullados sale al abrirse las puertas, los ocupantes despegan la tela de sus ropas de los cuerpos ajenos; apresurándose, ninguno quiere ser la última lava expulsada por la frialdad del ascensor. Al entrar en él, el dibujante percibe todavía las emanaciones rancias a sudor de viajeros urbanos, que por ese día enlatados desfilaron de piso en piso. Los olores flotan pesados, agrios entre las cuatro paredes de lámina.

El dibujante se introduce para colocarse en un rincón al tiempo que el elevador engulle, a empujones, una tonelada de carne humana. Los blusones se atorán, una sombrilla picotea las medias de la elevadorista, los pasajeros intentan esquivar la docena de paquetes de hojas con que un empleado se abre paso, una esquina de papeles se clava en el costado de uno de ellos desde la cadera a las costillas; por lo que avienta al empleado que va a dar, con nerviosismo y sonrisa, contra un cuerpo vestido de casimir pardo a rayas ocre, quien al ver agredida su ropa no continúa la cadena de empujones, robando por completo la gracia a los incidentes de trabajo, dando a entender con un gesto petulante la ofensa desconocida. De los presentes al parecer ninguno le conoce, pues de inmediato que el ascensor se retaca, saludos con sonrisas entre los que se reconocen inunda el interior del aparato, que comienza a flotar hacia arriba en el vacío. Luego de volver al silencio, de ellos recibe de nuevo ligeros empellones.

Los botones son manoteados. El dibujante se complace cuando aprietan el once, piso donde probablemente lo aguarda el funcionario del departamento de información, quizá tal como lo recibió el primer día: tras de su escritorio escombrado de documentos, señorita tráigame los contratos, con su estatura enorme, dígame al de la imprenta, los músculos fornidos, deme el cenicero, enfundado en su traje de recién egreso de la tintorería, ¿qué dijeron los miembros del consejo?, con el pelo entrecano,

archive estos papeles, alrededor suyo ignorados los teléfonos temblaban al repiquetear hasta que las secretarías dejaron a un lado el nescafé para contestarlos. Al fondo de la oficina, la pared de cristales sucios por gotas secas resbaladas en una capa de polvo dejaba translucir una bruma gris, densa, inabarcable para un valle, llegaba hasta la falda de los volcanes, que parecían los contornos entre el humo irrespirable de los fantasmas tortuosos en reposo. Con un pie extraño sobre su zapato el dibujante recuerda la hora de espera en que sentado frente a él llámale al director, en un sillón de cuero, semejaba un objeto más a la vista del cejijunto señor de la oficina, prepáreme un té, hasta que cansado de esperarlo se levantó hacia el despacho aledaño para visitar al amigo que lo propuso como dibujante para la gaceta de la institución. El amigo, no te preocupes, oculto en su barba roja, no te desanimes, su voz grave y modulada, el trabajo está seguro, le explicó el procedimiento de ingreso: aguardar al día siguiente a que llegara otra persona con necesidad del trabajo, efectuar un examen de oposición, de antemano te digo ya lo tienes ganado, listo, para adentro, el único pero es cumplir con nuestra democracia. Aunque en verdad al estudiante, metido en pantalones de dril y en chamarra impermeable, el

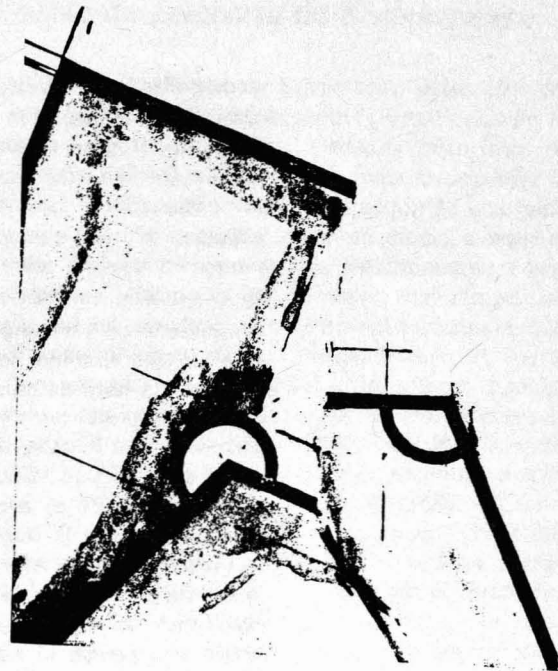


procedimiento no le agradaba, pues con la certeza de sus capacidades sólo pretendía, además necesitaba, el empleo para tener libertad de proseguir sus dibujos.

El ascensor continúa su rutina a la perfección, un viaje despacio por el sobrepeso. La luz roja intermitente salta de un número al otro, mientras los pasajeros como polluelos en cría alzan el rostro estirando el cuello para saber en el tablero la altura a la que se han elevado. Cada vez que se recorren las puertas, pintarrajeadas, estruendosas, bajan uno o dos individuos perdiéndose por detrás de los cancelles, compuestos de vidrio soplado de colores y barras de caoba, casi a la par se introducen, jaloneados por los que quedan fuera, un tanto igual de gente para proseguir el ascenso. En un habitual descuido los bultos del empleado están a punto de caer si no es por una espalda amplia que los amortigua. ¿Asistiría el funcionario?, se pregunta el dibujante cuando al reiniciar la subida en el cuarto piso siente que la indigestión del elevador le oprime con fuerza los riñones contra el pasamanos. El muslo de una mujer comienza a vibrar en su pierna. Le parece recordarla en el departamento de información cuando estaba primero ella de espaldas. La vio al dirigirse con su amigo barbado para mostrarle una serie de dibujos que pudieran acelerar su ingreso a la gacetilla. Eran hechos a pluma con un trazo veloz, queremos dibujos más simples, buscando el detalle, me gustan mucho, viñetas de formas alargadas y sin sombras, pero queremos algo que se entienda hasta sin querer, dibujos en analogía de lo que el dibujante pensaba más revelador de algunos acontecimientos diarios, del trabajo no tienes por qué preocuparte, dibujos que daban vida al humor, todavía no llega la otra persona, regresaba con ellos del acontecer serio a la caricatura, tranquilízate nada más es un requisito ven el lunes.

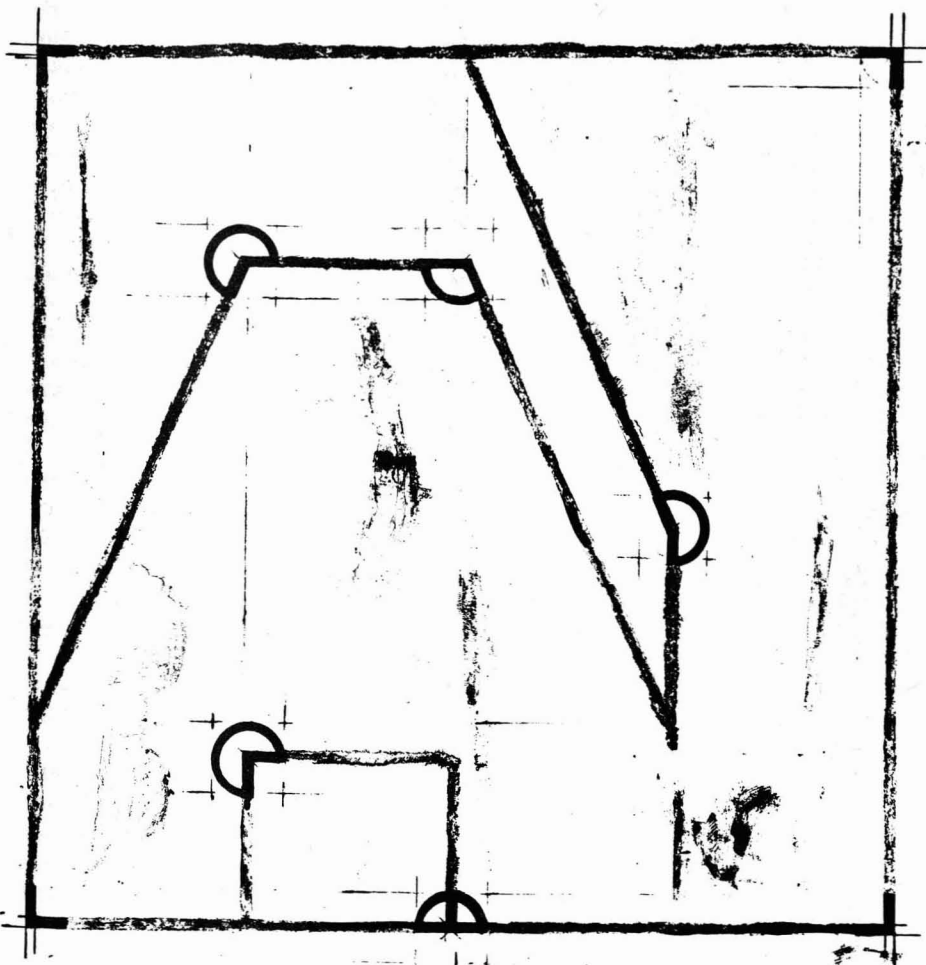
El fin de semana era una viruta de tiempo pero en un reloj de arena. Durante el transcurso de varios meses sus carrillos se adelgazaban a la espera de emplearse. Así que el fin de semana lo aprovechó para dibujar intensamente, dejando las horas correr sin prisa, recogido al tibio clima de un invierno ciudadano. No obstante, en el interior del repleto aparato hace frío; ni la cercanía ni la fricción de los cuerpos durante el ascenso logran dar por lo menos una pálida imagen de los agradables días en libertad, que transcurren fuera del edificio simplón y gigante. Su oscuridad, la media luz entre aire enrarecido, la monotonía de la subida, los apretujones y los olores de la gente revueltos con el aroma de los lonches, volvían tedioso, pero soportable, su movimiento lento, mientras con disimulo unos a otros se observan, como si debajo de sus rostros, en contrastes de enjutos, serios, indiferentes, se pudieran hallar tan cercanos, al igual que con otras personas se tomaban las manos entre las sombras de sauces moribundos.

A la secretaria que se frota en sus pantalones el dibujante la reconoció por el perfil de su nariz de gancho moreno, al dar vuelta en la oficina conjunta a la del funcionario, señor aquí lo buscan, mostrando sólo un lado de la cara dejaba al descubierto un ojo oscuro, no me dijo de dónde, saltado, quiere



una cita, bajo una ceja espesa y dura, ¿qué le digo?, cubierta hasta la mitad de la cara por la lasitud de su pelo. Sintiendo el dibujante con mayor insistencia sus apenas perceptibles temblores, ella junta más el cuerpo al de él. En el séptimo piso cuatro colegialas se meten al ascensor alborotando con sus gritillos agudos. Apretándose entre sí los pasajeros cercanos a la puerta les hacen lugar, en tanto los demás ocupantes sienten que los huesos ajenos se les encajan con los apretones nuevos. La mujer de nariz aguileña aprovecha los movimientos para descansar la cadera sobre la pierna del dibujante. El deja que su carne suelta pero firme se apoye en él, porque decir algo no es prudente, ya que ella lo hace con tal discreción, con movimientos rápidos y finos, que a los ojos de los presentes parece ni siquiera rozarlo, que estuvieran tan próximos, juntos, sin tocarse. Esa misma ilusión ella la aprovecha para alborotar su cuerpo, así como el de los extraños (los del interior del aparato) se aprietan al suyo a pesar de su cara espantosa, a pesar que semeja un retrato al que no se ha terminado de elaborar en algunas partes, principalmente el ojo: un escobón meciéndose en su cabeza como si navegara abierto a babor de un barco. El dibujante permite que los incidentes se efectúen sin repulsión pero tampoco con placer, más preocupado por los sucesos del día anterior, un lunes vacuo.

El dibujante estuvo en el mismo sillón de espera, sin que el señor jefe de enfrente lo recibiera o dirigiera una palabra. Su amigo de la barba roja no osó presentarse a la oficina. El futuro patrón, inobjetable, concentrado en el paso del aire, leía el periódico; tomando té levantaba el meñique como una vedette sin atractivos muestra la pierna. Aún antes de que el dibujante llegara, aguardaba al funcionario una joven de uñas púrpuras con las piernas cruzadas, hola qué tal, la reconoció como



excompañera de estudios, vengo por un trabajo de dibujante, hablaba con voz más gruesa que los hombres, mi papá es amigo del funcionario, él ya ansiaba los llamaran para hacer el examen, ¿y tú qué haces aquí?, charlaban hasta que los detuvo un puñetazo azotado con todo vigor por el funcionario contra los papeles sobre el escritorio, señorita esto no es posible, un golpe metálico que hizo tambalear las cucharas en las tazas, dígame al señor que no puedo recibirlo ahora, descolgó el saco del perchero, solamente dígaselo a él, echándose por encima del hombro, regreso en media hora, huyendo de la oficina a veloz marcha, que venga mañana.

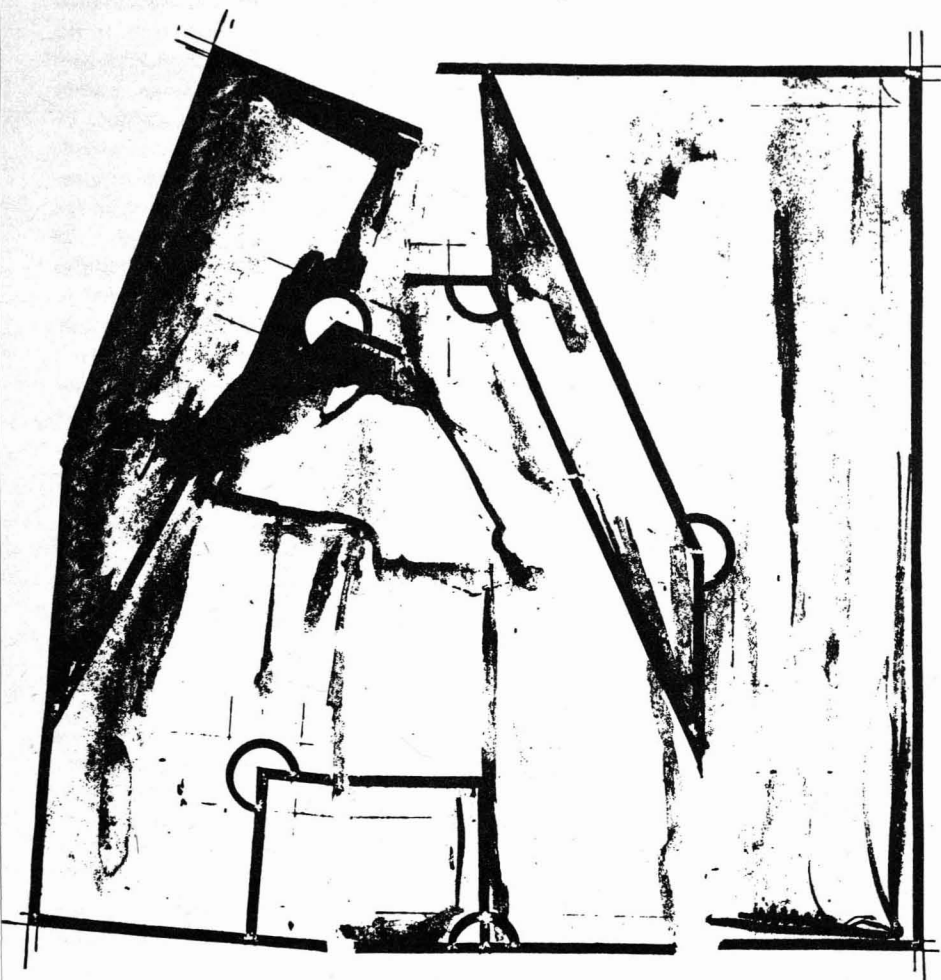
En el elevador el dibujante duda que el funcionario lo reciba. En el décimo piso el aparato casi se vacía, sin que a la mujer adherida a él le importe recorrerse, ahora sí es notoria su insistencia. Ya en la última parada, primero sale el empleado haciendo equilibrio con su bulto de papeles vírgenes, luego la mujer al atravesar el umbral le dispara al dibujante una mirada de grueso calibre sin dar en el blanco. Las colegialas se pegan a la pared para bajar otra vez. La gente empieza a entrar tirándose apresuradamente de las ropas cuando todavía no acaban de salir todos, incluyendo al dibujante que a empuello-

nes violentos trata de ir hacia fuera. Pero sus esfuerzos se frenan al mirar por encima de las nuca al funcionario del departamento de información luchando por entrar al ascensor. El dibujante detiene sus empujones dejándose ir otra vez hasta el fondo y otra vez para abajo. En un rincón las estudiantes con uniforme bromea y los contactos con desconocidos las horrorizan. En el centro, un señor parece meter sus largos bigotes retorcidos en la oreja de una dama. Al lado de la elevadorista sobran dos huecos que se llenarán en el piso inmediato inferior. De nuevo, los riñones del dibujante presionan el pasamanos sin perder de vista al hombre por el que tanto ha aguardado.

El funcionario se acompaña de la hija de su amigo, la excompañera de escuela del dibujante. Aventaja dos palmos por arriba del pelo a los pasajeros, espiándolos por encima de sus cráneos con la particular facultad de no mirar propiamente hacia lado alguno; en medio de la concurrencia, a pesar de su altura, es una sombra impersonal, está aislado, transparente. Para asegurarse de traerla, el estudiante palpa la cartera llena de trabajos nuevos, que no le satisfacen, los trae como una concesión suya para que a la vez le faciliten otra: él hacía dibujos feos y ellos le daban trabajo. Los dibujos eran ya sin humor, los detalles desaparecían, los volúmenes se esfumaban, sin embargo para el gigante su presencia en el elevador le es indiferente. Sin parar en los demás pisos desde el noveno, el aparato desciende lentamente, sujeto por cables tensos. Con presiones más dolorosas que durante la subida el dibujante ya no siente los cuerpos a su lado ni el cromo frío del pasamanos. La rutina del ascensor es llevada a cabo con paciencia. Al llegar a la planta baja, además del conglomerado que los separa, la urgencia por entrevistarse con el funcionario, entorpece sus movimientos. Saliendo a empujones en favor y en contra de las corrientes humanas, a lo lejos ve que el funcionario con la muchacha se alejan hacia los patios. Golpeando, librándose de los obstáculos, los persigue por las escaleras cuando ya descienden rumbo a la explanada de cemento y pasto donde se esparce la sombra geométrica del edificio. Los alcanza jadeante, señor ¿puedo hablarle?, con resuellos vibrantes, me refiero al trabajo, un rayo de luz le mancha las rodillas de sol, vengo a solicitarlo por cuarta vez con ésta.

— ¿Ah, sí?, pues yo es la primera vez que lo veo en mi vida. Venga mañana.

El estudiante los ve irse caminando, al dar vuelta de inmediato, entretenidos con su plática mutua. Los tres parados sobre un sol rociado en el patio entre la bruma del mediodía pasan a ser, a partir del momento, eternos desconocidos. El dibujante también da vuelta, hacia su casa, rompiendo los dibujos, sintiéndose en libertad, tallándose los párpados para percatarse que, a pesar de la necesidad y su oportunismo, de este trabajo sólo había sacado una lagaña.



Samuel Taylor Coleridge

Shakespeare y la aptitud poética

Los síntomas específicos de la aptitud poética, dilucidados en un análisis crítico de las obras *Venus y Adonis* y *El rapto de Lucrecia* de Shakespeare



Clásicos
de la crítica

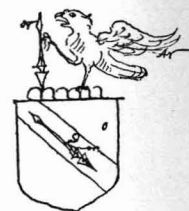
Crítica
de los clásicos

En la aplicación de estos principios a los fines perseguidos por la crítica práctica, tal como se emplea en la apreciación de obras más o menos imperfectas, he tratado de descubrir cuáles son las cualidades de un poema que pueden ser supuestas promesas y síntomas específicos de aptitud poética, distinguiéndola del talento general movido a la composición poética por motivos accidentales, por un acto volitivo más que por la inspiración de un carácter genial y productivo. En esta investigación, pensé que no podía hacer cosa mejor que ponerme delante la obra más temprana del genio más grande que quizás ha producido hasta ahora la especie humana, nuestro multi-inclinado¹ Shakespeare. Me refiero al *Venus y Adonis* y a *El rapto de Lucrecia*; obras que deparan al instante grandes promesas de la fortaleza de su genio, aunque también pruebas evidentes de su inmadurez. De éstas extraje las señales siguientes, que creo características del genio poético original en general.

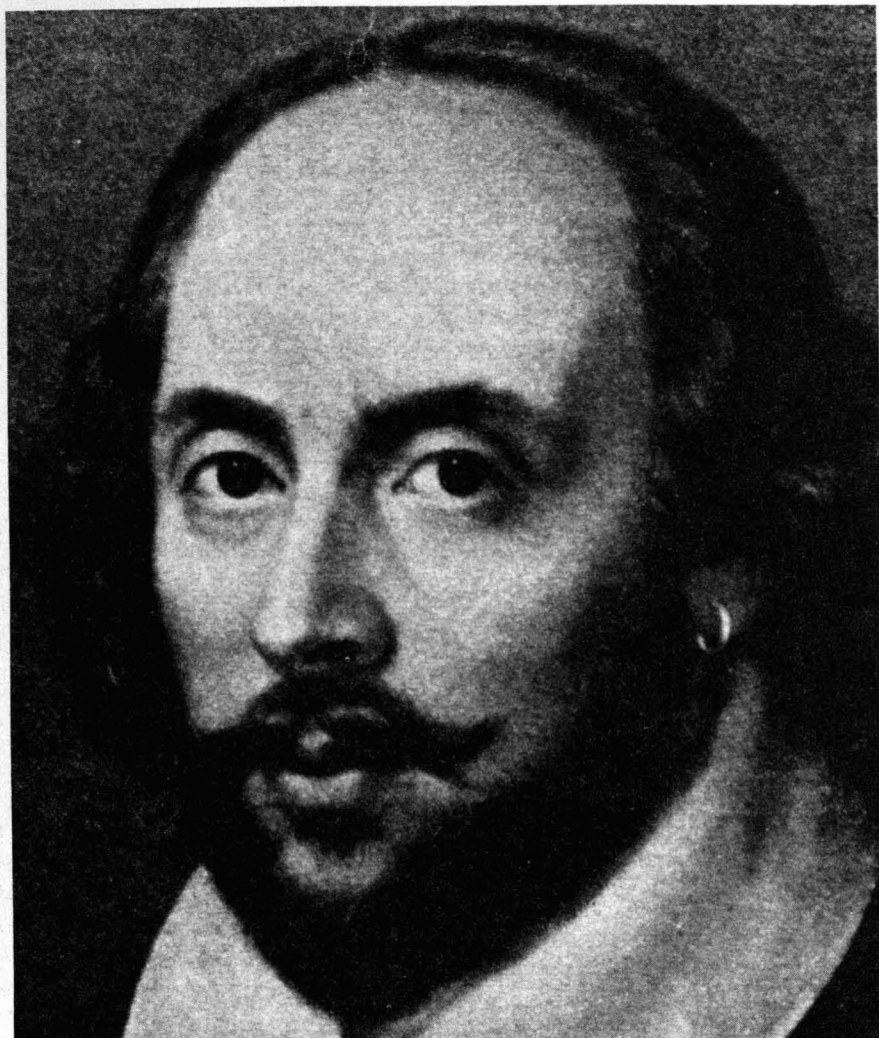
1. En el *Venus y Adonis* la primera y más evidente excelencia es la perfecta delicadeza de la versificación: su adaptación al tema; y la aptitud exhibida al variar la marcha de las frases sin pasar a un ritmo más encumbrado y más majestuoso del que exigían los pensamientos o permitía la propiedad de mantener la predominancia de una sensación de melodía. Considero como promesa altamente favorable en las composiciones de un joven el goce en la riqueza y delicadeza del sonido, aun cuando llegue a un exceso que importe defecto, si fuere evidentemente original y no el resultado de un mecanismo fácilmente imitable. "El hombre que no lleva música en su alma" nunca puede ser en verdad un poeta genuino. La imaginación (aun tomada de la naturaleza, mucho más que cuando se trasplanta de libros, como viajes, travesías, y libros de historia natural); los incidentes conmovedores; las ideas justas; los sentimientos personales o domésticos interesantes; y con todo lo anterior el arte de su combinación o entretejimiento en la forma de un poema; todo ello como un oficio puede adquirirlo, mediante esfuerzo incesante, un hombre de condiciones y muy leído, que, como yo mismo observara una vez, ha confundido su intenso deseo de fama poética con el genio poético natural, el amor del fin arbitrario con la posesión de los medios peculiares. Pero el sentido del encanto musical, junto con la aptitud para producirlo, es don de la imaginación; y esto, junto con el poder de reducir lo múltiple en una unidad de efecto, y modificar una serie de pensamientos a través de un pensamiento o sentimiento predominante, puede cultivarse y mejorarse, pero nunca puede aprenderse. Es esto que *Poeta nascitur, non fit*².

2. Una segunda promesa de genio es la elección de temas muy alejados de los intereses y circunstancias privados del escritor mismo. A lo menos yo he hallado que cuando el tema se extrae inmediate-

te de las sensaciones y experiencias personales del autor, la excelencia de un poema en particular no es más que señal equívoca, y a menudo voto falaz, de genuina aptitud poética. Quizá podamos recordar la anécdota del escultor que había adquirido una fama considerable por las piernas de sus diosas, aunque el resto de la estatua concordaba indiferentemente con la belleza ideal; hasta que su mujer, exaltada por los elogios a su marido, reconoció modestamente que ella misma había sido su constante modelo. En el *Venus y Adonis* esta prueba de aptitud poética existe hasta en exceso. En toda la obra es como si un espíritu superior, más intuitivo, más íntimamente consciente aun que los personajes mismos, no sólo de todo gesto y acto exterior, sino también del flujo y reflujo del entendimiento en todos sus más sutiles ideas y sentimientos, estuviera colocando esa totalidad ante nuestros ojos; y entre tanto él mismo se mantiene apartado de las pasiones, actuando solamente por medio de esa agradable excitación que había resultado del enérgico fervor que sentía su propio espíritu al exhibir tan vívidamente lo que había contemplado con tanta precisión y profundidad. Pienso que yo debía haber conjeturado por esos poemas que ya entonces el gran instinto que impelió al poeta al drama estaba actuando secretamente en él, moviéndolo mediante una serie, una cadena jamás rota de imágenes, siempre viva y, por intacta, a menudo minuciosa, mediante el más elevado esfuerzo de pasar lo pintoresco a palabras, hasta donde son capaces las palabras, mayor tal vez que el realizado jamás por ningún otro poeta, aun sin exceptuar al Dante, a proporcionar un sustituto para ese lenguaje visual, esa constante intervención y manantía observación por el tono, la mirada y el gesto que tenía derecho a esperar de los actores en sus obras dramáticas. Su *Venus y Adonis* parece al mismo tiempo los personajes mismos, y toda la representación de aquellos personajes por los actores más consumados. A uno le parece, no que le estén contando algo, sino estar viendo y oyéndolo todo. De aquí —de la perpetua actividad de la atención requerida por parte del lector, del rápido fluir, del cambio rápido y del carácter retozón de las ideas e imágenes, y, sobre todo, del enajenamiento y, si puedo aventurar expresión semejante, del total apartamiento de los sentimientos propios del poeta de aquellos que pinta y analiza a un tiempo—, que aunque el tema mismo no puede menos que disminuir el goce de un espíritu, a pesar de ello nunca fue poema alguno menos peligroso en punto de moral. En vez de hacer como ha hecho Ariosto y como, más ofensivamente aún, ha hecho Wieland; en vez de degradar y deformar la pasión en apetito, los esfuerzos del amor en luchas de concupiscencia, Shakespeare ha representado aquí el impulso animal de modo de impedir toda simpatía con él, disipando la atención del lector entre las mil imágenes exteriores y las circunstancias, ora bellas, ora fantásticas,



*Shake-spear & Player
by Garter*



que forman sus vestiduras y su escenario, o apartando nuestra atención del sujeto principal mediante las frecuentes reflexiones ingeniosas o profundas que la inteligencia siempre activa del poeta ha deducido del conjunto de imágenes e incidentes, o ha relacionado con éstos. En una acción excesiva el lector se ve forzado a simpatizar con lo meramente pasivo de nuestra naturaleza. Es tan pequeña la posibilidad de que un espíritu así animado y despierto pueda cobijar una emoción vil y cargada, como la de que la niebla baja y perezosa pueda arrastrarse sobre la superficie de un lago mientras un fuerte viento lo impulsa hacia adelante en ondas y oleadas.

3. Ya se ha observado anteriormente que las imágenes, por bellas que sean, por fielmente copiadas de la naturaleza y exactamente representadas en palabras que estén, no caracterizan por sí solas al poeta. Pasan a ser pruebas de genio original sólo hasta donde las modifica una pasión predominante; o ideas asociadas o imágenes movidas por esa pasión o cuando tienen el efecto de reducir lo múltiple a la unidad, o la sucesión a un instante;

o, finalmente, cuando una vida humana e intelectual es transferida a ellas desde el propio espíritu del

*Which shoots its being through earth, sea, and air*³

En los dos versos siguientes, por ejemplo, no hay nada reprochable, nada que pudiera excluirlos de formar, en su lugar apropiado, parte de un poema descriptivo:

*Behold yon row of pines, that shorn and bow'd
Bend-from the sea-blast, seen at twilight eve*⁴

Pero, con una leve alteración del ritmo, las mismas palabras estarían igualmente en su lugar en un libro de topografía o de viajes. La misma imagen se elevará a una apariencia de poesía si se dispone así:

*Yon row of bleak and visionary pines,
By twilight-glimpse discerned, mark! how they
flee
From the fierce sea-blast, all their tresses wild
Streaming before them.*⁵

He dado esto como una ilustración, y en modo alguno como ejemplo de esa particular excelencia que tenía en mira y en la cual Shakespeare, aun en sus primeras y en sus últimas obras, sobrepasa a todos los demás poetas. Es por esto que los objetos que presenta conservan aún dignidad y pasión. Sin ayuda de ninguna excitación previa, irrumpen inmediatamente sobre nosotros vivos y fuertes.

*Full many a glorious morning have I seen
Flatter the mountain-tops with sovereign eye*⁶

*Not mine own fears, nor the prophetic soul
Of the wide world dreaming on things to come*

*The mortal moon hath her eclipse endured,
And the sad augurs mock their own presage:
Uncertainties now crown themselves assured,
And peace proclaims olives of endless age.
Now with the drops of this most balmy time
My love looks fresh: and Death to me subscribes,
Since, spite of him, I'll live in this poor rhyme
While he insults o'er dull and speechless tribes.
And thou in this shalt find thy monument,
When tyrant's crest, and tombs of brass are spent.*⁷

De mayor valor, y también sin duda más característico aun del genio poético, se vuelven las imágenes cuando se moldean y se colorean de acuerdo a las circunstancias, pasión o carácter presentes y más destacados en la mente. Para ejemplos sin rival de esta excelencia, la propia memoria del lector lo remitirá al *Lear*, a *Otelo*; en resumen, ¿a cuál no de las obras dramáticas del "gran hombre, del hombre



eternamente vivo, del hombre muerto"? *Inopem me copia fecit.*⁸ Lo veraz que ello es con respecto a la naturaleza él mismo lo ha expresado bellamente en el ruego de amor del Soneto XCVIII.

*"From you have I been absent in the spring,
When proud-pied April drest in all his trim
Hath put a spirit of youth in every thing;
That heavy Saturn laugh'd and leap'd with him.
Yet nor the lays of birds, nor the sweet smell
Of different flowers in odour and in hue,
Could make me any summer's story tell,
Or from their proud lap pluck them where they*

grew:

*Nor did I wonder at the lily's white,
Nor praise the deep vermilion in the rose;
They were, but sweet, but figures of delight,
Drawn after you, you pattern of all those.*

*Yet seem'd it winter still, and you away,
As With your shadow I with these did
play!*

¡Señal apenas menos segura, o, si menos valiosa, no menos indispensable,

Γόνιμποιητο υ
....δσπξρñαñνα γευννα ιον λάχοι,¹⁰

nos darán las imágenes, cuando, con fuerza mayor que la del pintor, el poeta nos da la imagen más viva de lo continuo con sensación de simultáneo!

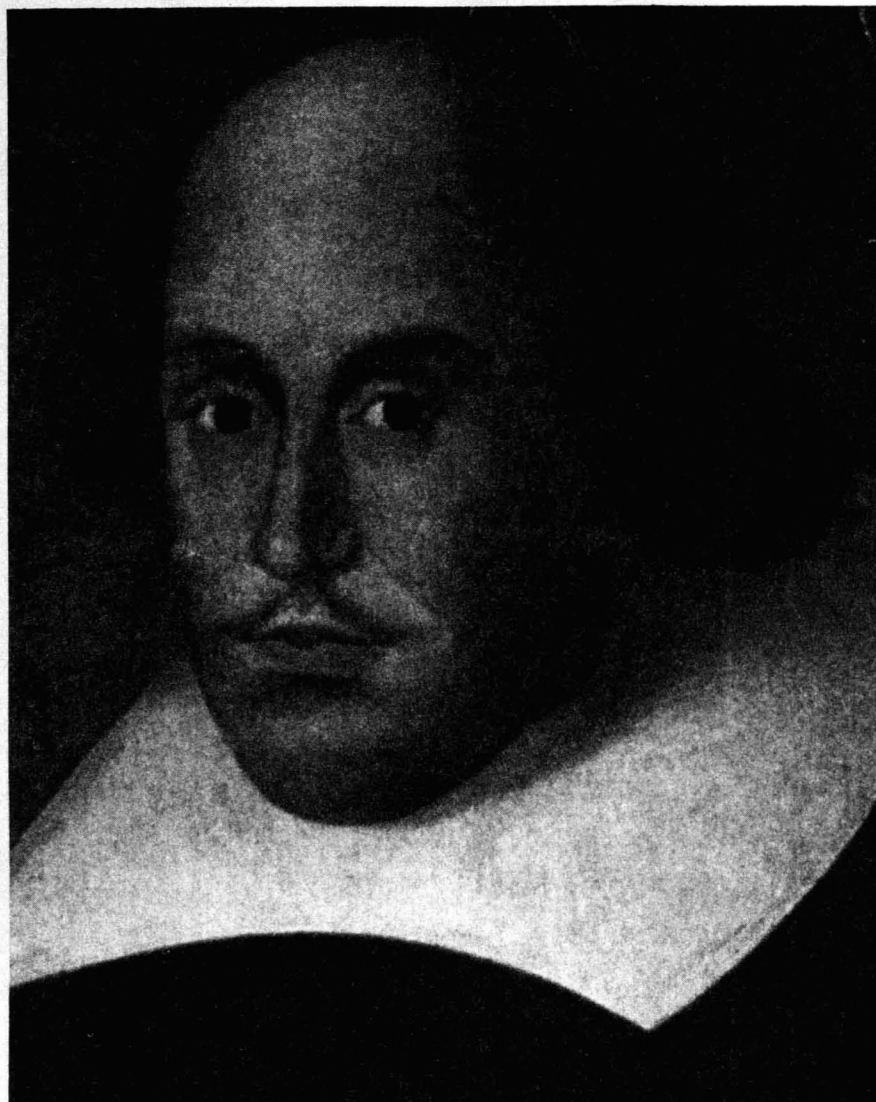
*With this he breaketh from the sweet embrace
Of those fair arms, that bound him to her breast,
And homeward through the dark laund runs
apace:*

Look how a bright star shooteth from the sky!
So glides he in the night from Venus' eye

4. El último carácter a que me referiré —que en realidad probaría muy poco, a no ser que se lo tome de mancomún con los anteriores, pero sin el cual los anteriores difícilmente existirían en un grado elevado, y (aunque esto fuera posible) sólo darían promesas de relámpagos transitorios y de una aptitud meteórica—, es la profundidad y energía de pensamiento. Ningún hombre fue jamás un gran poeta sin ser al mismo tiempo un profundo filósofo. Porque la poesía es la flor y la fragancia de todo saber humano, de todas las ideas humanas, de todas las pasiones, las emociones y la lengua humanas. En los poemas de Shakespeare el poder creador y la energía intelectual luchan como en un abrazo guerrero. Cada uno parece amenazar la extinción del otro, en su exceso de fortaleza. Al cabo en el drama, fueron reconciliadas, y pelearon cada cual con su coraza ante el pecho del otro. O como dos rápidos torrentes que, en su primer encuentro dentro de un cauce de orillas angostas y rocosas, se esfuerzan mutuamente por rechazarse, y se entremezclan de mala gana y tumultuosamente, pero que pronto, al encontrar un canal más ancho y riberas más dúctiles, se mezclan y se dilatan y siguen fluyendo en una sola corriente y con una sola voz. *El Venus y Adonis* tal vez no permitía la exhibición de las pasiones más profundas. Pero la historia de Lucrecia parece favorecer y aun exige sus juegos más intensos. Y sin embargo, no encontramos en el manejo del relato que hace Shakespeare ni lo patético ni alguna otra igualdad dramática. Existe la misma imaginación minuciosa y fiel del poema anterior, con colores igualmente vivos, inspirado por el mismo impetuoso vigor del pensamiento, y divergiendo y contrayéndose con la misma actividad de las facultades asimilativas y de las facultades modificadoras; y con un despliegue mayor aún, con una amplitud mayor todavía de conocimiento y de reflexión; y, finalmente, con el mismo dominio perfecto, a menudo dominación, sobre el mundo íntegro del idioma. ¿Qué decir, pues? Todavía esto: que Shakespeare, no mero hijo de la naturaleza, no autómatas de genio, no pasivo vehículo de inspiración poseído por el espíritu sin poseerlo él a su vez, primero estudió pacientemente, meditó profunda-



*Shakespeare's Prayer
by Garter*



mente, comprendió minuciosamente, hasta que el conocimiento, vuelto ya habitual e intuitivo, se aferró en sus emociones habituales, y al cabo dio a luz esa estupenda aptitud por la cual se yergue solitario, sin par ni segundo en su clase; a esa aptitud que lo sentó en una de las dos cúspides amadas por la gloria que se alzan en la montaña de la poesía, teniendo a Milton por compañero, no por rival. En tanto que el primero se lanza hacia adelante como saeta, y pasa por todas las formas del carácter y la pasión humanos, Proteo único del fuego y de las aguas, el otro atrae hacia sí a todas las formas y a todas las cosas, para darles la unidad de su propio ideal. Todas las cosas y modos de acción adquieren nueva forma en la criatura de Milton; en tanto que Shakespeare se transforma en todas las cosas y, sin embargo, permanece siempre fiel a sí mismo. ¡Oh, qué grandes hombres no has producido tú, Inglaterra, patria mía! Por cierto que en verdad

*Must we be free or die, who speak the tongue,
Which Shakespeare Spake; the faith and morals
hold,
Which Milton held. In everything we are sprung
Of carth's first blood, have titles manifold?*¹²

Notas

1 Myriad-minded. [De mente múltiple, en traducción literal.] (N. del trad.)

2 El poeta nace, no se hace.

3 Que lanza su ser a través de la tierra, el mar y el aire.

4 Contemplad esa hilera de pinos que, mochos y arqueados, / doblados por la ráfaga marina, se ven cuando el sol se dirige al ocaso.

5 Aquella hilera de pinos yermos y quiméricos, / que se distinguen a la luz del crepúsculo, ¡mirad cómo huyen / de la feroz ráfaga marina, con sus cabellos hirsutos / tremolando delante de ellos!

6 He visto a muchas mañanas de gloria / halagar con mirada soberana los picos de las montañas. (Soneto XXXIII.)

7 Ni mis propios temores, ni el alma profética del vasto mundo soñado en las cosas por venir. . . / La luna mortal ha sobrevivido a su eclipse y los fatídicos augures burlan ahora de su propio presagio; las incertidumbres proclamanse al fin seguras, / y la paz nos trae su rama de olivo perenne. / Ya con las gotas caídas de este tiempo balsámico / mi amor renace, y la Muerte me rinde pleistesía, / pues, a despecho de ella, viviré en estos pobres versos, / mientras ella se ceba en las muchedumbres estúpidas y sin voz; / y tú en ellos tendrás también tu monumento. / cuando ya las coronas de los tiranos y las tumbas de bronce se habrán venido a tierra. (Soneto CVII.)

8 La misma abundancia de las ilustraciones hace infructífera mi tarea.

9 De ti estuve ausente durante la primavera, / cuando el abril multicolor gayamente vestido con todas sus galas / ponía en toda cosa un tal espíritu juvenil, / que hasta el tardo Saturno reía y brincaba con él. / No obstante, ni el cantar de los pájaros, ni el suave aroma / de las flores más varias en olor y color / podían moverme a contar un cuento alegre / ni a arrancarlas del espléndido regazo en que crecían; / ni me maravillaba la blancura de la azucena / ni alabada el bermellón profundo de la rosa: / tan sólo dulces imágenes de deleite, / formadas conforme a ti, modelo de todas ellas. Pero yo aún me creía en el invierno y, tú ausente, / jugaba con ellas como si fueran tu sombra.

10 De las facultades creadoras del poeta que dice la palabra justa.

11 Esto diciendo se arranca de la dulce prisión de aquellos brazos / hermosos que lo retenían contra el pecho de ella, / y hacia el hogar corre a través del calvero en sombra. / Como estrella resplandeciente del cielo disparada, y así surca la noche huyendo de los ojos de Venus. (Venus y Adonis, v. 811-13 y 815-16.)

12 "Debemos ser libres, o morir, quienes hablamos la lengua / que habló Shakespeare; quines poseemos la fe y la ética / que poseyera Milton. En todo hemos nacido / de la sangre primera de la tierra. ¿Hay títulos mayores?" Estos cuatro versos corresponden al soneto de Wordsworth que empieza así: *It is not to be thought of. . .* [No ha de pensarse de. . .] (N. del t.)

Paz: criaturas anfibias, las palabras

por Roberto Diego Ortega

En *Pasado en claro** Octavio Paz busca situar y limitar en un tiempo a la palabra, fijarla y diversificarla, intentar su disolución y recreación más vasta, la unidad y pluralidad susceptible de aprehenderse en un mismo espacio —la poesía— mediante un solo elemento: la palabra. *Pasado en claro* es la búsqueda de un orden en un camino de ecos “que la memoria inventa y borra”, la descripción de un espacio, la contemplación de un mundo inmediato que de pronto es un pensamiento abstraído en su propio esencia.

“Un charco es mi memoria”, escribe Paz; desde ese charco sus ojos lo miran “a los ojos”. A su vez, ese charco es convocado por la palabra, es una palabra que se evapora con otra: “sol”. Quedan vestigios intestados y una pregunta: “¿Dónde estuve?”. Entre muros indecisos, entre palabras que son revelaciones y abominaciones, en el recuerdo de haber sido “la hendedura del tronco”, sitio donde se desordenan los sentidos: “Son ojos las yemas de los dedos, / el tacto mira, palpan las miradas, / los ojos oyen los olores”.

“Derrumbe silencioso de horizontes” que insinúa la memoria de un pasado, donde un abuelo es dueño de la noche y se evocan viajes y vivencias. Todo son probabilidades al borde de la caída o la consumación: “Adolescencia, país de nubes.”

Receptor de vivencias, juez, espectador eterno que registra el mundo mediante su escritura, el poeta habla de familias:

criaderos de alacranes:
como a los perros dan con la pitanza
vidrio molido, nos alimentan con sus odios
y la ambición dudosa de ser alguien

Pero esta afirmación pronto deja el plural por el singular: “También me dieron pan, me dieron tiempo.” Y este tono que habla de tías y abuelos, tan personal, autobiográfico, también pide una distancia entre el autor y el texto. Rompe consigo mismo, parece ser una voz anónima:

Del vómito a la sed,
atado al potro del alcohol,
mi padre iba y venía entre las llamas

Paz intenta decir: no hay pasado ni futuro, sino ambos en un mismo tiempo; no hay individualidad ni anonimato, sino ambos en un mismo espacio. Como en *El Mono Gramático*, aunque quizá con menor tensión poética, todo tiende a disolverse en el elemento esencial que es la palabra.

En *Pasado en claro* la voz del poeta, su poesía, es el centro del mundo, y a la inversa. Esta unidad y pluralidad (“me habló del cuerpo, los cuerpos de mi cuerpo”) parte y llega invariablemente a la visión que tiene Paz del lenguaje: “a través de nosotros habla consigo mismo el universo”. *Pasado en claro* es así un intento que nace, se sostiene y concluye siempre en la palabra, la verdadera historia para Octavio Paz.

Son criaturas anfibias, son palabras.
Pasan de un elemento a otro,
se bañan en el fuego, reposan en el aire.
Están del otro lado. No las oigo, ¿qué dicen?

No dicen: hablan, hablan.

Para esta posible lectura, Paz va al encuentro de sí mismo desde donde el lenguaje se desdice (página 11), pero encuentra la pregunta “¿Y para qué digo todo esto?” Por fin —¿por principio?— la poesía nace o ha nacido “en la disipación de las imágenes / el ahora es ya, vacante, espacio puro”. El tiempo transcurre “sin transcurrir”, “pasa y se queda”; probablemente se está ya en “la plenitud vacía”. Todo dice: *nada*, y a la inversa:



Octavio Paz

El tiempo y sus combinaciones:
los años y los muertos y las sílabas,
cuentos distintos de la misma cuenta.

La frase final de *Pasado en claro* es reveladora: “Soy la sombra que arrojan mis palabras.” Las palabras en Paz son el sentido de la existencia; la única manera de explicarse y de explicar el pasado es la poesía. *Pasado en claro* hace de la poética delineada en *El arco y la lira* una experiencia vital, autobiográfica, que se expande hacia sí misma y hacia el lector, que hurga en un pasado que también puede ser un futuro o, simplemente, una *idea* del tiempo que permanece fija. El tiempo y el espacio que Paz quiere convocar y disipar a la vez en este texto.

(*) Paz, Octavio: *Pasado en claro*, México, FCE, 1975, (44 pp.).

Castillo: la poesía es una piedra considerable

por Manuel Fernández Perea

Voy, voy, hijo, si no es enchírame otra. Y las viejas apretadas, que chinguen a su madre; y los poemas jalados, idem; y los poetas catrines, que se mueran. O qué chingaos, “yo sé que el hombre puede encontrar su pandero sentimental sin raspaduras, sin las jorobas de la tal Belleza. Meramente en la mitad de la Avenida con los pelos en la mano, como quien dice pegar y salir, como quien dice pegar y salir a la muerte”. Y rifársela, carnal, jugársela siempre, “ahora que el mundo anda echando reparos, hipos de intoxicado”, “uno es capaz de hacer cualquier cosa para librarse de la quemadura de la realidad, de hacer fintas, gambetas hasta con las orejas”. Porque “para ser hombre en 1975 hace falta no cagarse, hay que mantener las anginas en su lugar, desbocarse hacia el amor hasta sus últimas calambrinas; hay que romperse el hocico en las banquetas, regañar a las estrellas en pleno día, jamás ser lo mismo que ‘buenas noches’ o el ‘pan comido’”. Porque cámara con la vida, hijín, maese, cámara con esta “joda de a diario” que nos aplasta el océano en el asfalto y nos pica el

culo con su bota. Yo "nací en Guadalajara. Mis primeros padres fueron Mamá Lupe y Papá Guille. Señor Guillermo, Cabrón. Cuentan que un día estando en la cantina La Revolución dijo: Estoy desahuciado. Y se murió... Mi mamá lloraba en los resquicios con el encabronamiento a oscuras, con la violencia a tientas. Mi papá se moría mirándome a los ojos, muriéndose en la cámara lenta de los años". La verdad es que "la realidad es una broma que ya me está poniendo nervioso... las manos se desesperan en los cabellos, el alma se vuelve la espalda". "El que no es cabrón no es hombre... Si seré pendejo. No son épocas de echar el rol con contemplaciones, de jugar al buen amigo con el pellejo. La ciudad no da la mano, no abre las piernas, tira patadas como monito de futbolito."

Las pinches piedras como sistema poético, la realidad medida (no son otros los tiempos) con la tabla rasa del artículo de primera necesidad, la autobiografía como martirologio, la visión precoz, recelosa y desengañada. El albur como mecánica de la subsistencia, el arriesgue como única forma de existencia, el valemadrismo como filosofía.

En uno de sus mejores versos, Ricardo Castillo nos confiesa su tarea: "No he hecho sino cronometrar el aniquilamiento." Y podría añadirse que en realidad lo ha saboreado maliciosamente, que encuentra en ello una peculiar satisfacción, un placer en el desengaño. Con ello consigue ofrecernos una nueva representación familiar que escapa al melodrama, y a la moralina gracias a su condición de espectador cruel y malicioso. La pinche piedra con que Castillo tropezó es una roca de tamaño considerable. Al leerlo, más que tratar de localizar posibles influencias, se piensa en la originalidad de su labor y en lo excepcional de su actitud. El reto, quizá, exigía de alguien como él, con su arrojo, su facilidad aparente,

su seguridad para colocar palabras que están a punto de caer al precipicio, su desenfado y su fuerza. Castillo no sólo recoge el lenguaje popular, sino que lo acopla talentosamente a una actitud y una visión poética. En algunos momentos, sin embargo, Castillo pretende desprenderse de su cotidiano punto de observación. Es entonces cuando intenta alcanzar otros niveles y otras perspectivas con otro lenguaje. Intenta una visión más elaborada y simbólica, aunque aún saturada de esa "joda de a diario". En esos momentos, Castillo se vuel-

ve retórico, elaborado y fallido. Quizá sólo quería introducir un contraste o probar su capacidad poética de otra forma. Lo más probable es que se sintiera volando muy bajo y quisiera de pronto compensarse elevándose excesivamente para luego descender en picada. Esto hace que el libro resulte muy irregular y nos descubre a otro poeta, más torpe, menos preciso, con versos fuera de sitio y sin fuerza, con momentos muy malos, en total desacuerdo con el tono coloquial mantenido excelentemente a lo largo del libro:

"con cursilerías en el camarote del amor"
"la realidad desmentida en los riñones"

O incursiones en el neologismo profundo:

"nos lleva a las nuquísimas más oscuras a los cranísimos más fatales".

Sin embargo, éstas son apenas unas cuantas caídas y el conjunto de los poemas no se ve afectado gravemente. Un poema tan conseguido como "La agitación de la oscuridad" nos reconcilia de inmediato con él:

Tengo en el cuerpo
la idea más clara de lo que es el amor.
Mi cuarto está oscuro
y de no existir el amor
sé bien que dormiría.
¿Pero cómo dormir
sabiendo que el sexo es el máximo amor
en la vida?

Yo más bien quiero
tener tus piernas por bufanda
y horadar ese montoncito de nubes
que cubren, transparentes, tus pantale-
tas.

Ricardo Castillo: *El pobrecito señor X*, Colección el Ciervo Herido, México 1976.

René Dubos: hacia una nueva medicina

por Julio Frenk

Pocas actividades se norman por un conjunto tan inveterado de mitos como la medicina. Contribuyen a ello la asimilación pasi-

va por parte de los médicos de toda una ideología de la terapéutica, la ausencia de posibilidades críticas en una organización estrictamente jerarquizada y el retraso de varios años en la difusión de las obras desmitificadoras. Este último es el caso de *El espejismo de la salud*, de René Dubos,* libro publicado originalmente en 1959 y traducido al español apenas en 1975. A pesar de ello, su aportación al esclarecimiento de las verdaderas raíces de los mitos conceptuales y metodológicos de la medicina moderna sigue teniendo plena vigencia.

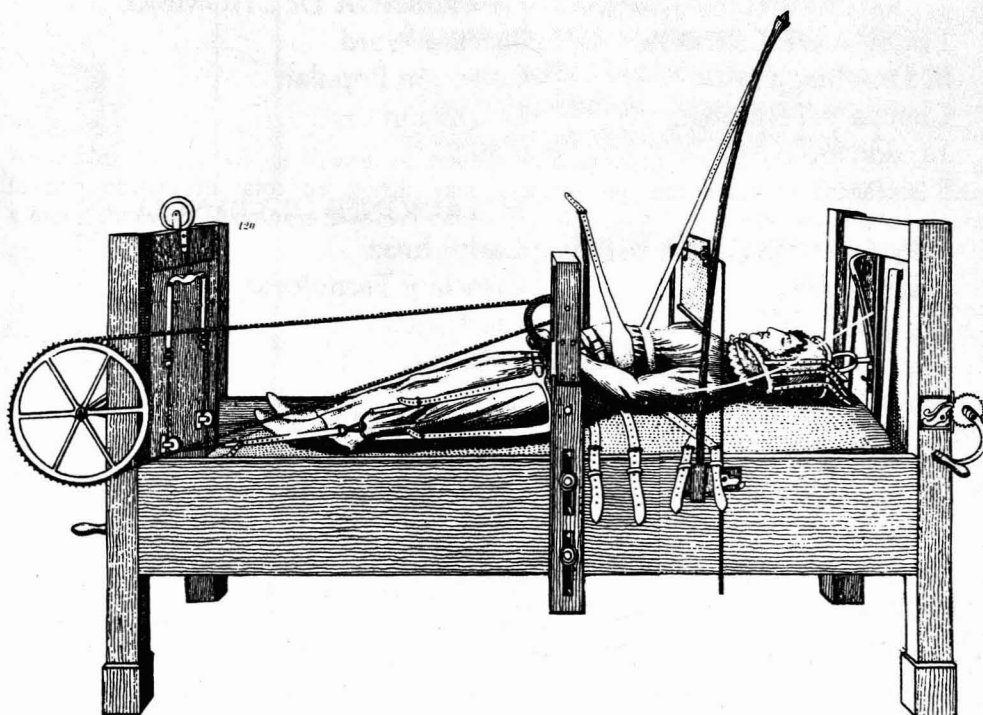
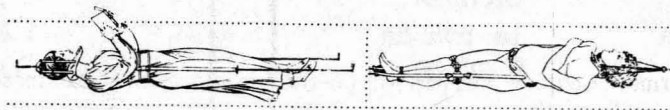
La consolidación del método clínico, los descubrimientos de la microbiología y el encierro en el ámbito hospitalario marcan para la medicina la adopción de un lenguaje propio que la caracteriza hasta nuestros días: el rango de lo visible como único espacio permitido a la acción diagnóstica y terapéutica; la medicina como fenomenología estricta de lo patológico; el médico como observador del medio ambiente interno, paradójicamente ciego ante el medio externo; la mirada del médico, desnuda o magnificada por la tecnología, como ejercicio de la percepción en profundidad, jamás en extensión; la incapacidad para trascender el tratamiento e inscribirse en la prevención como medio para evitar el cuestionamiento de aquello que está más allá del hospital; la concepción mecanicista como explicación de los procesos mórbidos; la salud y la enfermedad como dos entes estáticos totalmente separados, nunca como procesos relacionados dialécticamente entre sí; la satanización de los microorganismos como recurso para soslayar la totalidad ecológica; la doctrina de la etiología específica como base conceptual que pretende explicar o descubrir la causa de todas las enfermedades; la ilusión científicista como sustento ideológico de una metodología fragmentaria que renuncia a conocer y transformar las raíces biológicas, psicológicas y sociales de la enfermedad; la fijación en lo somático como incapacidad para comprender la multicasualidad nosológica; el hospital convertido en taller de composturas de la mano de obra como espacio de evasión de las complejidades mórbidas; los determinantes sociales como categorías a lo sumo enunciadas, pero nunca conceptualizadas; la salud pública como la trastienda polvosa de la medicina; la atención médica como garantía ingenua de salud; el paciente como objeto de conocimiento que encubre a un objeto de explotación académica o económica; las manos del médico como herramienta de

reparación, nunca como instrumento de renovación.

Al lenguaje médico de la parcialidad se han opuesto numerosos intentos de integración. Desde la obra *Medizinische Polizei* de Johann Peter Frank, quien en 1779 afirmaba que las enfermedades no sólo son causadas por factores físicos sino también por influencias del medio social, hasta la espléndida disección epistemológica de Foucault, desde los escritos políticos de Rudolf Virchow hasta los balbuceos ambiguos de Ivan Illich, desde el pragmatismo de los reformadores sociales del siglo XIX hasta la acción contestataria de los Comités d'Action Santé y del grupo Balint, no han dejado de señalarse los errores metodológicos de la teoría y de la práctica médicas.

El espejismo de la salud se inscribe plenamente dentro de esta corriente renovadora de subversión del lenguaje médico. Pero a diferencia de muchas otras obras, la de Dubos no ha podido ser desacreditada mediante el gastado expediente de la falta de experiencia médica profesional. Las decisivas aportaciones de Dubos a la microbiología lo ponen a salvo de la estrechez ideológica de quienes consideran a las cuestiones médicas el coto cerrado que sólo puede ser abordado mediante la certificación de un título universitario. René Dubos interpela al lenguaje de la medicina desde el interior de la medicina misma. Sin embargo, la estructura sintáctica que emplea marca desde el inicio una ruptura con el discurso médico vigente. Mediante un estilo diáfano y enérgico que le valió el Premio Pulitzer, el profesor emérito de la Universidad Rockefeller expone sus proposiciones basándose en experiencias científicas y en un empleo de ejemplos que revela un saber enciclopédico. Todo ello contrasta con el lenguaje altisonante y el pensamiento de receta que un uso indiscriminado de la tecnología y un quehacer deshumanizado han impuesto a la mayoría de los médicos.

En esta forma Dubos emprende la demolición de los grandes mitos del ejercicio médico actual. El postulado fundamental de Dubos señala que la salud es ante todo un proceso de adaptación. Por ello, las transformaciones que el hombre efectúa sobre su medio ambiente influyen sobre el estado de salud en un grado mucho mayor que la asistencia médica, los medicamentos o aun las vacunas. Así, Dubos demuestra que la disminución en la mortalidad por infecciones no se debe sino en mínima



medida al descubrimiento de las drogas antimicrobianas. Más decisivas fueron las intervenciones de los reformadores sociales y la modificación de condiciones ecológicas que propiciaron un aumento de resistencias a esas enfermedades.

Sin embargo, ello no debe hacer pensar en la posibilidad de alcanzar un estado utópico de salud total. Por más esfuerzos que se realicen, la salud absoluta nunca podrá encontrarse. La salud es un espejismo. Salud y enfermedad constituyen procesos dialécticos: la existencia de una depende de la otra, y ambas encuentran su expresión en el grado de adaptación al medio. Por lo tanto, constituyen conceptos relativos que dependen del entorno concreto donde se vive. La medicina y particularmente la psiquiatría han pugnado por una normalidad a ultranza que es considerada como adaptación pero que en realidad no hace otra cosa que desadaptar y por ende enfermar al suprimir las posibilidades transformadoras del hombre.

El punto central del libro de Dubos consiste en la refutación de la doctrina de la etiología específica que ha dominado la práctica y la investigación médicas desde el nacimiento de la microbiología. Es posible

que los médicos hayan incurrido en un error durante más de un siglo al tratar a toda costa de encontrar la etiología de los padecimientos, suponiendo que así podrían diseñar tratamientos específicos y efectivos. Pero este esfuerzo gigantesco sólo ha llevado a una ilusión: confundir la etiología con la patogenia, las causas con los mecanismos. Se confirma entonces la frase de George Bernard Shaw: "El microbio característico de una enfermedad bien podría ser un síntoma y no una causa."

Las enfermedades están determinadas por una multicausalidad biológica, psicológica y social. Su estudio científico y su modificación sólo serán posibles mediante el diseño de una nueva metodología integral que constituya al mismo tiempo una vía de acción. En última instancia será necesario crear una nueva medicina que sepa dar vigencia plena a las palabras de René Dubos: "Cada civilización tiene su propia forma de pestilencia, a la que sólo puede controlar reformándose a sí misma."

* Dubos, René: *El espejismo de la salud. Utopías, progreso y cambio biológico*. (Traducción de José Ramón Pérez Lías.) Fondo de Cultura Económica, México, 1975, 309 pp.



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

PUBLICACIONES RECIENTES

ANALISIS DIFERENCIAL

S. Bromberg

Ciencia y Tecnología

1a. edición

\$ 80.00

TEORIA DE GRUPOS

B. Drachman

Ciencia y Tecnología

1a. edición

\$ 50.00

LOS SIGNOS DE LA VIDA

Marta Traba

Testimonios

1a. edición

\$ 20.00

DEMOSTENES

Werner Jaeger

Filosofía

1a. reimpresión

\$ 60.00

CAPITAL Y CRECIMIENTO

Varios

Lecturas

1a. edición

\$ 120.00

LA MORADA DEL HOMBRE

Barbara Ward

Colección Popular

1a. edición

\$ 65.00

ECUACIONES DIFERENCIALES

Carlos Imaz

Ciencia y Tecnología

1a. edición

\$ 120.00

DESARROLLO INTEGRAL DEL MEDIO RURAL

Eric. J. Miller

Economía

1a. edición

\$ 40.00

EL ANALISIS ECONOMICO DE LA
USURA, EL CRIMEN, LA POBREZA,
ETCETERA.

Douglass C. North

Economía

1a. edición

\$ 50.00

LAS ESTACIONES POETICAS DE OCTAVIO PAZ

Phillips Rachel

Breviarios

1a. edición

\$ 65.00

INTRODUCCION A LA PROBABILIDAD

A. Moncayo Ruiz

Ciencia y Tecnología

1a. edición

\$ 100.00

Hugo Gutiérrez Vega

CANTOS DE PLASENCIA



Carlos Montemayor

LAS ARMAS DEL VIENTO



A la venta en las principales librerías
o en HIPERION, S. A., Insurgentes
Sur 605-904, México 18, D. F.,
Tels. 543-07-04 y 543-07-52.

MATERIAL DE LECTURA

CUADERNOS MENSUALES DE CULTURA
PRIMERA SERIE: POESIA MODERNA \$ 5.00
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

carlos pellicer
eugenio montale
paul valéry
fernando pessoaa
octavio paz
w. h. auden
ezra pound
josé gorostiza
giorgos seferis
jorge cuesta
jaime sabines
josé lezama lima
t. s. eliot
saint-john perse
jaime gil de biedma
lucien blaga
cesare pavese

DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL/UNAM

DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

ABRIL 1977

88

PRECIO \$ 3.00

**¿QUE ES ESO DE LA
DEMOCRACIA SOCIAL?**

EDMUNDO GONZALEZ LLACA



CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA UNIVERSIDAD
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

UNAM

VIVIENDA

Arquitectura, Urbanismo, Sociología,
Asentamientos Humanos, Usos del
Suelo, Legislación,
Financiamientos...vinculados al
problema de la Vivienda Popular.

VIVIENDA

Publicación bimestral editada por el
Instituto del Fondo Nacional
de la Vivienda para los Trabajadores.

VIVIENDA

Permite una profunda
revisión de datos, opiniones y criterios
sobre las soluciones que se enfrentan al
problema de la vivienda
popular tanto en México como
en el extranjero.

Revista altamente especializada.
Una auténtica tribuna pública
sobre cuestiones de vivienda.
Dirigida al público interesado en
los problemas de la vivienda
de alcance social.

Contenido de interés permanente,
escrito por destacados especialistas.

Precio del ejemplar: \$ 20.00

Suscripción anual (6 ejemplares) \$ 100.00

Ejemplares atrasados: \$ 40.00

INFONAVIT

REVISTA VIVIENDA

Departamento de Orientación,
Difusión y Servicios Jurídicos
Barranca del Muerto 280, México 20, D.F.

LOS UNIVERSITARIOS

PERIÓDICO QUINCENAL
PUBLICADO POR LA DIRECCIÓN GENERAL
DE DIFUSIÓN CULTURAL - UNAM



Director: Margarita García Flores

Suscripción anual \$ 20.00

Dirección General de Difusión Cultural.

10o. piso torre de la Rectoría. Méx. 20. D. F.

CUADERNOS POLITICOS

Eric Hobsbawm ► La crisis del capitalismo: una perspectiva histórica ① Carollee Bengelsdorf ► Cuba, el poder popular: una gran escuela de gobierno ① José Ayala ► La devaluación: antecedentes económicos y políticos ① Arturo Warman ► La colectivización en el campo: una crítica ① Ricardo Pozas Horcasitas ► El movimiento médico en México 1964-1965 ① Augusto Urteaga Castro ► Los esclavos de lujo: trabajadores de confianza y conflicto sindical ① Mariachiara Fugazza ► Los dos Marx de Colletti ① Montoneros: "Argentina país en guerra"

11

Enero-marzo de 1977



Revista trimestral de ediciones ERA

NOVEDADES

LOS CRÍMENES DE LA PAZ

F. Basaglia y otros

Recalca la función de la ideología como instrumento de conservación del sistema social.

DE LA ANSIEDAD AL MÉTODO EN LAS CIENCIAS DEL COMPORTAMIENTO

George Devereux

Propone el análisis del trabajo del científico como dato fundamental en la elaboración teórica y la práctica de la ciencia del comportamiento.

EL LENGUAJE PERDIDO

Ensayo sobre la diferencia antropológica

Jean Duvignaud

Una autocrítica despiadada de toda la antropología del viejo mundo que ha de suscitar sin duda más de una polémica.



siglo
veintiuno
editores

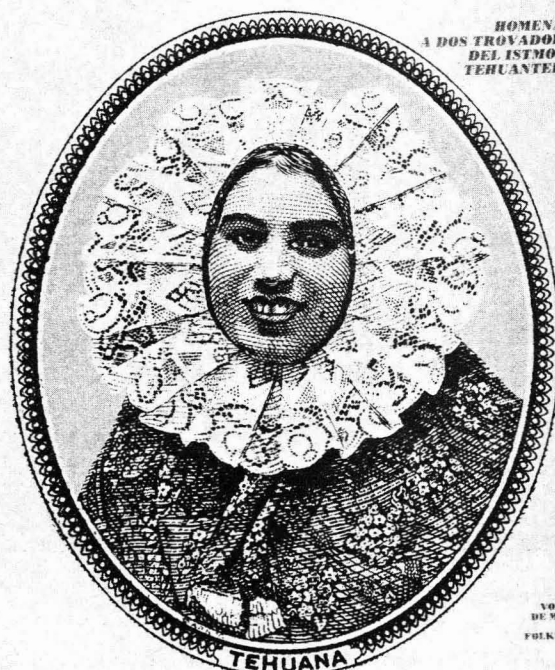
Si desea recibir información periódica sobre nuestra producción editorial, envíe su nombre y su dirección a: Siglo XXI Editores, Apdo. Postal 20-626, México 20, D. F. Tel.: 550-25-71

ARTES VISUALES

REVISTA TRIMESTRAL □ MUSEO DE ARTE MODERNO
CHAPULTEPEC □ MEXICO



UNAM/DIFUSION CULTURAL VOZ VIVA DE MEXICO



VOZ VIVA
DE MEXICO
SERIE
FOLKLORE 1

Amigos

Por Juan Manuel Asai

Para la coalición Tintero-Taposín

Mis amigos no son amigos de mis amigos
y quizá tampoco amigos míos. Entre
palabras graves y miradas indolentes
planeamos hacer muchos planes. Vamos a
dinamitar los edificios que no nos gustan
y a dejarnos crecer las uñas en señal
de protesta
de protesta por el ruido
de protesta por la distancia
de protesta por las polillas
que devoran los pinos.

Mis amigos y yo somos el terror
de las maniqués desnudas: niños vestidos
de azules tenues que elaboran frases
trascendentes: "Sí, claro, a eso iba".

Mis amigos y yo vamos a arrendar el purgatorio
para derretir nuestra impotencia y
para ocultar ahí los poemas
que no han sido firmados.

Mis amigos y yo veneramos al
sapo de la paz y toleramos nuestros espejos.

Somos un bossanova revolucionario.
Una pandilla de albuces infantiles.
Disidentes, pues.

Mis amigos y yo somos la página
donde vuelven a ocurrir los hechos,
el lugar común de nuestros versos
pues, a pesar de tanto, hacemos poemas como si nada.

P. D.

Mis amigos y yo somos ceniza
a los veinte años. La ociosa esperanza
de este país de mentiras y milagros y mentiras.
Mis amigos y yo somos una generación
extinguida, casi.

Juan Manuel Asai nació en México en 1954, pertenece al Taller
de Poesía Sintética (Taposín), que surgió, como la revista *El tin-
tero*, entre los estudiantes de la Facultad de Ciencias Políticas y
Sociales de la UNAM.

